



2026 #6 (16)

ხელოვნებისა
და მედიის
კვლევების
საერთაშორისო
ჰიბრიდი

INTERNATIONAL
JOURNAL
OF ARTS
AND MEDIA
RESEARCHES

ხელოვნება
დროის
კონტექსტში

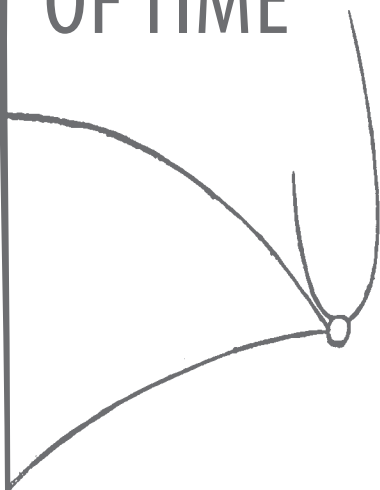
ART
IN THE CONTEXT
OF TIME





საერთაშორისო
მხატვრობის
კონტექსტში

ART
IN THE CONTEXT
OF TIME



საერთაშორისო და მედიის კვლევების
საერთაშორისო ჟურნალი

INTERNATIONAL JOURNAL OF ARTS
AND MEDIA RESEARCHES

2026 #6 (16)



საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIA STATE UNIVERSITY



კულტურის
სამინისტრო

სარედაქციო საბჭო:

ნათო გენგიური

მთავარი რედაქტორი, პროფესორი
(თბილისი, საქართველო)

ზვიად დოლიძე

პროფესორი (თბილისი, საქართველო)

ჰრისტოან ფრაიგანგი

პროფესორი (ბერლინი, გერმანია)

ანდრონიკა მარტონოვა

პროფესორი (სოფია, ბულგარეთი)

ლელა ოჩიაური

პროფესორი (თბილისი, საქართველო)

არმანდო როტონდი

პროფესორი (ბარსელონა, ესპანეთი)

გიორგი ცჰიტიშვილი

პროფესორი (თბილისი, საქართველო)

მაკა (მარინე) ვასაძე

ასოცირებული პროფესორი
(თბილისი, საქართველო)

თამარ ჩხეიძე

ასოცირებული პროფესორი
(თბილისი, საქართველო)

ირინე გივიშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მკვლევარი (ფლორენცია, იტალია)

რევაზ ჭიჭინაძე

ასოცირებული პროფესორი
(თბილისი, საქართველო)

Editorial Board:

NATO GENGIURI

Editor-in-Chief, Professor
(Tbilisi, Georgia)

ZVIAD DOLIDZE

Professor (Tbilisi, Georgia)

CHRISTIAN FREIGANG

Professor (Berlin, Germany)

ANDRONIKA MARTONOVA

Professor (Sofia, Bulgaria)

LELA OCHIAURI

Professor (Tbilisi, Georgia)

ARMANDO ROTONDI

Professor (Barcelona, Spain)

GIORGI TSKITISHVILI

Professor (Tbilisi, Georgia)

MAKA (MARINE) VASADZE

Associate Professor
(Tbilisi, Georgia)

TAMAR CHKHEIDZE

Associate Professor
(Tbilisi, Georgia)

IRINE GIVIASHVILI

Doctor of Art History
Researcher (Florence, Italy)

REVAZ CHICHINADZE

Associate Professor
(Tbilisi, Georgia)

ლიტერატურული რედაქტორი:

თამთა ქაჯაია

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი:

ირაკლი ბერიძე

ტექნიკური რედაქტორი:

ია ლოდია

კორექტორი:

მანანა სანადირაძე

დიზაინერი:

ივანე კიკნაძე

დამკაბადონებელი:

ეკატერინე ოკროპირიძე

Literary Editor:

TAMTA KAJAIA

English Text Editor:

IRAKLI BERIDZE

Technical Editor:

IA LODIA

Proofreader:

MANANA SANADIRADZE

Designer:

IVANE KIKNADZE

Book Binding:

EKATERINE OKROPIRIDZE

გამომცემლობა კენტავრი
KENTAVRI Publishers

ყველა უფლება დაცულია
All rights reserved

ISSN 2667-9914

გრაფიკა გარეკანზე და სატიტულო გვერდზე: ივანე კიკნაძე
Graphics on the cover and title page: Ivane Kiknadze

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, 2026

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Publishing House “Kentavri”, 2026

ჟურნალის „ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებულის“ მე-6 (16) თემატური ნომერი — „ხელოვნება დროის კონტექსტში“ — აერთიანებს კვლევებს, რომლებიც ხელოვნებას განიხილავს იმ ისტორიულ, კულტურულ, სოციალურ და ინტელექტუალურ გარემოში, სადაც იგი იქმნება, ვითარდება და ახალ მნიშვნელობებს იძენს. ხელოვნების ნაწარმოების სრულფასოვანი გააზრება შეუძლებელია იმ ეპოქისა და კულტურული კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე, რომელმაც განსაზღვრა მისი შინაარსი, ფორმა და ფუნქცია. სწორედ ამიტომ, წარმოდგენილი ნომერი სხვადასხვა პერსპექტივიდან წარმოაჩენს ხელოვნებისა და მედიის კვლევის საკითხებს.

გამოცემაში შესულია ხელოვნებათმცოდნეობის, თეატროლოგიის, კინომცოდნეობის, მუსიკოლოგიის, ქორეოლოგიისა და კულტურასთან დაკავშირებული მედიის კვლევების სფეროს სამეცნიერო სტატიები. წარმოდგენილია ხელოვნების მკვლევართა XVIII საერთაშორისო კონფერენციაზე წაკითხული და შემდგომ სამეცნიერო სტატიებად დამუშავებული ნაშრომები. ყველა პუბლიკაციამ გაიარა ჟურნალის საგამომცემლო პოლიტიკით განსაზღვრული სამეცნიერო შეფასების, რედაქტირებისა და რეცენზირების პროცესი. ვიმედოვნებთ, რომ ეს ნომერი ხელს შეუწყობს თანამედროვე სახელოვნებო მეცნიერებებში აკადემიური დისკუსიის განვითარებას, საერთაშორისო სამეცნიერო თანამშრომლობის გაღრმავებას და ხელოვნებისა და მედიის კვლევების სფეროში ახალი კვლევითი მიმართულებების წარმოჩენას.

პროფესორი ნატო გენგიური
მთავარი რედაქტორი

The sixth thematic issue (No. 6 (16), 2026) of the International Journal of Arts and Media Researches, entitled "Art in the Context of Time," brings together scholarly studies that examine art within the historical, cultural, social, and intellectual contexts in which it is created, evolves, and acquires new meanings. A comprehensive understanding of a work of art is impossible without considering the historical period and cultural environment that shaped its content, form, and function. It is from this perspective that the present issue explores current topics in arts research through a variety of scholarly approaches.

This issue includes research articles in the fields of art history and theory, theatre studies, film studies, musicology, choreology, and media studies related to culture. Among them are papers originally presented at the 18th International Conference of Art Researchers and subsequently developed into full-length scholarly articles. All publications have undergone the processes of scholarly evaluation, editorial review, and peer review in accordance with the Journal's Publication Policy. We hope that this issue will contribute to the advancement of academic discussion in the arts, strengthen international scholarly cooperation, and encourage new directions of research in the fields of arts and media studies.

Prof. NATO GENGIURI
Editor-in-Chief

თეატრმედიკა

„ცოცხალი“ თეატრი - დროის კონტექსტში..... 13	მარინე (მაკა) ვასაძე
ესქილესა და ევრიპიდეს დრამა - ანტიკური დრამის თეორია..... 30	თეიმურაზ კეჭერაძე
ბულინგის თემა უახლესი ქართული თეატრის სცენაზე..... 43	მაია კიკნაძე
ჟორჟ პიტოეფი და მისი თეატრალური ხედვის საფუძვლები..... 53	ნარინე სარგსიანი
„მესიჯები“ სპექტაკლებიდან (2024-2025)..... 68	თამარ ქუთათელაძე
უახლესი ქართული თეატრი ევროპის კონტექსტში - პოლიტიკური პროცესის გავლენა თეატრზე და პირიქით..... 81	ლაშა ჩხარტიშვილი
რობერტ სტურუას „მიჯნაშვილი პრომეთე“ დროის კონტექსტში..... 92	მარინა ხარატიშვილი

კინოგონიერება

სარკის მიღმა - მართლა შავბნელია მომავალი?..... 102	იოსებ ასტრუკოვი
გარემო, როგორც პერსონაჟი თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში..... 122	თათია ახალშენაშვილი

THEATRE STUDIES

LIVING THEATER IN THE CONTEXT OF TIME 22	Marine (Maka) Vasadze
THE DRAMA OF AESCHYLUS AND EURIPIDES ON THE ISSUE OF ANCIENT DRAMA THEORY.....37	Teimuraz Kezheradze
THE THEME OF BULLYING IN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRICAL PRODUCTIONS 48	Maia Kiknadze
GEORGES PITOEFF AND THE FOUNDATION OF HIS THEATRICAL VISION61	Narine Sargsyan
MESSAGES FROM PERFORMANCES (2024-2025).....75	Tamar Kutateladze
CONTEMPORARY GEORGIAN THEATER IN THE CONTEXT OF THE EPOCH—THE INFLUENCE OF POLITICAL PROCESSES ON THEATER AND VICE VERSA.....87	Lasha Chkhartishvili
ROBERT STURUA’S PROMETHEUS BOUND IN THE CONTEXT OF TIME97	Marina Kharatishvili

FILM STUDIES

BEYOND THE MIRROR— IS THE FUTURE BLACK?112	Iosif Astrukov
THE ENVIRONMENT AS A CHARACTER IN CONTEMPORARY GEORGIAN DOCUMENTARY CINEMA 127	Tatia Akhalshenashvili

თანამედროვე იგავური კინო. დროის დინამიკა და სოციალური ტრანსფორმაციები132 ელენორა გოგოლაშვილი	MODERN PARABOLIC CINEMA. THE DYNAMICS OF TIME AND SOCIAL TRANSFORMATIONS138 Eleonora Gogolashvili
„თეთრი ძელეფონების“ კინო143 ზვიად დოლიძე	THE CINEMA OF WHITE TELEPHONES148 Zviad Dolidze
იდენტურობის დისოციაციური აშლილობა: ილუზია თუ რეალობა?152 ბარბარე კალაიჯიშვილი	DISSOCIATIVE IDENTITY DISORDER: ILLUSION OR REALITY?157 Barbare Kalaijishvili
ანიმაციური პასუხი საბჭოთა ხელისუფლებას ...161 გვანცა კუპრაშვილი	ANIMATED RESPONSE TO SOVIET AUTHORITY165 Gvantsa Kuprashvili
ქართული დოკუმენტური კინო: რეალობის ეკრანული ინტერპრეტაცია171 მაია ლევანიძე	GEORGIAN DOCUMENTARY CINEMA: THE ON-SCREEN INTERPRETATION OF REALITY177 Maia Levanidze
ემსკლუბაციური კინო - წარსული და დღევანდელი182 მანანა ლეკბორაშვილი	EXPLOITATION CINEMA: PAST AND PRESENT188 Manana Lekborashvili
„გაუშვით ბავშვები კინოში!“. კინოგანათლების ადრეული კონცეფციები ბულგარულ კულტურაში, ორ მსოფლიო ომს შორის192 ანდრონიკა მარტონოვა	‘SEND THE CHILDREN TO THE CINEMA!’. EARLY CONCEPTS OF FILM EDUCATION IN BULGARIAN CULTURE BETWEEN THE TWO WORLD WARS201 Andronika Mårtonova
დროსა და სამყაროს გავლით211 ლელა ოჩიაური	ACROSS TIME AND THE UNIVERSE.....219 Lela Ochiauri
ნონკონფორმიზმი, როგორც დროისა და სივრცის ანარეკლი, 1960-იანი წლების ამერიკულ კინოში226 ქეთევან ღონღაძე	NONCONFORMISM AS A REFLECTION OF TIME AND SPACE IN THE 1960S AMERICAN CINEMA233 Ketevan Ghonghadze
ორი ფინალის მეთოდი ფილმებში239 მარიან ტუტუი	THE METHOD OF USING TWO ENDINGS IN FILMS ..243 Marian Ţuţui
ხელოვნებათმცოდნეობა	ART STUDIES
მხატვარ მიხეილ ბილანიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობა XX საუკუნის 20-30-ანი წლების ქართულ-ევროპული პოლიტიკურ - ესთეტიკური გამოწვევების კონტექსტში250 ირინე აბესაძე	THE CREATIVE WORKS OF ARTIST MIKHEIL BILANISHVILI IN THE CONTEXT OF GEORGIAN-EUROPEAN POLITICAL-AESTHETIC CHALLENGES IN THE 1920S-1930S.....256 Irine Abesadze

ქართული ურბანული სივრცე, იმპერიული იდეოლოგია და ოთხი სობორი..... 263 ანა მგალობლიშვილი, ირინე გივიაშვილი	GEORGIAN URBAN SPACE, IMPERIAL IDEOLOGY, AND THE FOUR SOBORS..... 271 Anna Mgaloblishvili, Irene Giviashvili
ჭუტაისის თეატრის არქიტექტურა და საბჭოთა იდეოლოგიური დისკურსი..... 282 ირმა დოლიძე	ARCHITECTURE OF THE KUTAISI THEATER AS AN EXPRESSION OF SOVIET IDEOLOGICAL DISCOURSE 289 Irma Dolidze
გმირი ქალები - გამოფენა-კვლევა ქალთა მოღვისა და როლის შესახებ მეორე მსოფლიო ომის დროს..... 297 ეკატერინა კენიგსბერგი	“HEROINES” – AN EXHIBITION-STUDY OF WOMEN’S FASHION AND THE ROLE OF WOMEN DURING WORLD WAR II..... 307 Ekaterina Kenigsberg
იმპერიული მითი პროგრესისა და მეგობრობის შესახებ: მიხაილ ვორონცოვისა და ალექსანდრე გრიბოედოვის ძეგლები თბილისში..... 317 ეკატერინე კიკნაძე გიორგი ფარცხალაძე	THE IMPERIAL MYTH OF PROGRESS AND FRIENDSHIP: THE MONUMENTS TO MIKHAIL VORONTSOV AND ALEXANDER GRIBOYEDOV IN TBILISI..... 326 Ekaterine Kiknadze George Partskhaladze
თბილისის მარცხენა სანაპიროს ურბანული ტრანსფორმაცია და საბჭოთა არქიტექტურული პოლიტიკა (1935-1955)..... 337 დავით ნიორაძე	THE URBAN TRANSFORMATION OF TBILISI’S LEFT BANK AND SOVIET ARCHITECTURAL POLICY (1935-1955) 344 David Nioradze
გვიან ბიზანტიური სამეცნიერო მიღწევები და სვეტიცხოვლის სამხრეთი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი 354 ლალი ოსეფაშვილი	LATE BYZANTINE SCIENTIFIC ACHIEVEMENTS AND A FRAGMENT OF THE SOUTH WALL PAINTING OF SVETITSKHOVELI 363 Lali Osepashvili
დეკოლონიური ნარატივები თბილისის გრაფიკის კულტურაში..... 372 გიორგი რაზმაძე	DE-COLONIAL NARRATIVES IN TBILISI GRAFFITI CULTURE 379 Giorgi Razmadze
ქრისტეს კვართი და მისი თაყვანისცემა ქართულ ქრისტიანულ ტრადიციაში 387 ქეთევან ოჩხიკიძე	CHRIST’S ROBE AND ITS VENERATION IN GEORGIAN CHRISTIAN TRADITION 396 Ketevan Ochkhikidze
ადოლფ ლოოსის მანიფესტი „ორნამენტი და დანაშაული“: კონტექსტები და ინტერპრეტაციები..... 408 ქრისტინა ფრაიგანგი	ADOLF LOOS’ MANIFESTO “ORNAMENT AND CRIME”: CONTEXTS AND APPROPRIATIONS 415 Christian Freigang

ინოვაციური მასალები და ციფრული ტექნოლოგიები თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების კონტექსტში.....	423
შორენა ფხაკაძე	

იყიდება ღარიბების ქვეყანა! ხელოვნება, როგორც პროტესტი და დროის კრიტიკული დისკურსი	429
ნათია წულუკიძე	

ქოჩეოლოგია

ქორეოგრაფია - მყარი, დაკარგული, მოდერნიზებული.....	451
ხათუნა დამჩიძე	

მუსიკოლოგია

ახალი დროის ხმონაწილა: ტექნოლოგია და იმპროვიზაცია რეზო კიკნაძის კომპოზიციურ პროცესში.....	460
ნია ბარაბაძე	

ყანჩელის ოპერის რეცეფცია XXI საუკუნეში.....	469
მარინა ქავთარაძე	

სამგალობლო ტრადიცია გარეში: ლიტურგიკული წყაროების ანალიზი.....	478
თამარ ჩხეიძე	

მედიის კვლევები

კინო, როგორც ისტორიული დროის რეპრეზენტატორი და მემორიზაციის არქივი	494
ნანა დოლიძე	

რადიო, როგორც კულტურული დიფუზიის ინსტრუმენტი.....	504
თეონა ზედანია	

INNOVATIVE MATERIALS AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VISUAL ART	426
Shorena Pkhakadze	

A COUNTRY OF THE POOR FOR SALE! ART AS PROTEST AND A CRITICAL DISCOURSE ON TIME	437
Natia Tsulukidze	

CHOREOLOGY

CHOREOGRAPHY: EXISTING, LOST, AND MODERNIZED	455
Khatuna Damchidze	

MUSICOLOGY

THE SONORITY OF THE NEW ERA: TECHNOLOGY AND IMPROVISATION IN REZO KIKNADZE'S COMPOSITIONAL PROCESS	465
Nia Barabadze	

THE RECEPTION OF KANCHELI'S OPERA IN THE 21 ST CENTURY	474
Marina Kavtaradze	

SACRED CHANT TRADITIONS IN GAREJI: ANALYZING LITURGICAL SOURCES.....	485
Tamar Chkheidze	

MEDIA RESEARCHES

CINEMA AS A REPRESENTATION OF HISTORICAL TIME AND AN ARCHIVE OF MEMORY	500
Nana Dolidze	

THE RADIO AS AN INSTRUMENT OF CULTURAL DIFFUSION	511
Theona Zedania	

ციფრული მაუწყებლობა და Z თაობის ყურების
პრაქტიკა: კვლევა კულტურული ინდუსტრიისა
და ჰაბიტუსის კონტექსტში516

ბილგე კალკავანი

ზიუბეიდე გამზე შაჰინი

ვირტუალური რეალობა (VR), ხელოვნების
ახალი მედიუმი531

გიორგი ჩართოლანი

ავტორები541

DIGITAL BROADCASTING AND THE VIEWING PRACTICES
OF GENERATION Z: A STUDY IN THE CONTEXT OF
CULTURAL INDUSTRY AND HABITUS 524

Bilge Kalkavan

Zübeyde Gamze Şahin

VIRTUAL REALITY (VR),
A NEW MEDIUM FOR ART 537

George Chartolani

AUTHORS541

თეატრმცოდნეობა
THEATRE STUDIES

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.05>

„ცოცხალი“ თეატრი - დროის კონტექსტში

მარინე (მაკა) ვასაძე

საკვანძო სიტყვები: დრო, თეატრი, რეჟისორი, ხელოვნება, პოლიტიკა, ინტერპრეტაცია

თეატრი საუკუნეების განმავლობაში, სხვადასხვა ხერხით თუ ფორმით, თანამედროვეობაში არსებულ პრობლემებს ასახავს. თეატრი მხოლოდ მაშინ არის ცოცხალი და საინტერესო, მხოლოდ მაშინ ამყარებს კონტაქტს მაყურებელთან, მხოლოდ მაშინ შედგება დიალოგი თეატრსა და მაყურებელს შორის, როდესაც იგი დროის, ეპოქის თანხმეობა, წარმოაჩენს თანამედროვეობის პრობლემებს, მწვავე სოციალურ თუ პოლიტიკურ საკითხებს, სვამს კითხვებს და მაყურებელთან ერთად ეძებს პასუხებს, არსებული ვითარებიდან გამოსავლის გზებს.

თეატრი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ცვლიდა გამოსახვის ფორმებს, ხერხებს, ქმნიდა და დღესაც ქმნის სხვადასხვა მიმდინარეობას - შინაარსობრივი, სტრუქტურული თუ ფორმობრივი თვალსაზრისით. ცვლილებებისკენ კი არსებული დრო, ეპოქა თუ ვითარება უბიძგებს ხოლმე. პიტერ ბრუკის სიტყვებს თუ დავესესხებით, ნებისმიერი თეატრალური ფორმა, კვდება, თუკი არ მოხდა მისი გადააზრება, ახლებური მიდგომა, რაც დროის გავლენით იქმნება.¹

ქართული თეატრი, თავისი არსებობის განმავლობაში, ყოველთვის თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი იყო, ქართული სცენიდან ყოველთვის ისმოდა ქვეყნის, ხალხის სატკივარი. უფრო მეტიც, მაჩაბელას დასის გმირული დაღუპვა დამპყრობლის წინააღმდეგ კრწანისის ბრძოლაში, უპრეცედენტო ფაქტია მსოფლიო თეატრის ისტორიაში.

ჩემი კვლევის მიზანია წარმოვაჩინო, თუ როგორ, რა ფორმებით და ხერხებით პასუხობს, საქართველოში ბოლო პერიოდში განვითარებულ მოვლენებს, ქართული თეატრი.

„თეატრის დანიშნულება მხოლოდ გართობა რომ იყოს, შესაძლოა, ამდენი ძალისხმევის დახარჯვა არ ღირდეს. მაგრამ თეატრი ცხოვრების ასახვის ხელოვნებაა“.²

წინასიტყვაობა

2024 წლის ოქტომბრის არჩევნების შემდეგ საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ რეაქციებს საზოგადოების მწვავე რეაგირება მოჰყვა. ხალხმა გაყალბებულ არჩევნებს, ქვეყნის საგარეო

კურსის შეცვლას, ევროპიდან ოკუპანტი რუსეთისკენ შებრუნებას მშვიდობიანი საპროტესტო აქციები დაუპირისპირა. სახელმწიფო სტრუქტურებმა პროტესტს არაადეკვატური რეაქციით უპასუხეს. პოლიციის სპეციალური ქვედანაყოფები სასტიკად გაუსწორდნენ საკუთარი ქვეყნის მოქალაქეებს, 50 ახალგაზრდა აბსურდული ბრალდებებით დააპატიმრეს, მათ შორის მსახიობები - ანდრო ჭიჭინაძე და ვეფხია კასრაძე. ეგრეთ წოდებული „უსამართლო სასამართლო“³ თავად აბსურდის დრამატურგიებისთვის წარმოუდგენელ, მოაზროვნ-

1 ბრუკი, ცარიელი, 1984.

2 Антарова, Беседы, Станиславским, записанные Корой Антаровой.

3 მჭევრმეტყველი გამოთქმა - „უსამართლო სასამართლო“ - 2024 წლის ნოემბერში, დემონსტრანტთა სასტიკი დარბევების და დაჭერების დროს, დაიბადა საპროტესტო აქციებზე.

ნე გონებისთვის ჩაუწვდომელ, დაუსრულებელ, გროტესკულ „აბსურდის თეატრად“ აქციეს „ამა ქვეყნის მმართველმა მამებმა“. სათეატრო მოღვაწეთა უმრავლესობა გაიფიცა. 100-დღიანი გაფიცვის შემდეგ თეატრებმა პროტესტის ფორმა შეცვალეს, დაუბრუნდნენ სათეატრო ფიცარნაგებს (შენობებსა თუ ქუჩებს) და დღეს, მრავალფეროვანი, მრავალმხრივი ფორმებით გამოხატავენ თავიანთ სათქმელს, ჩვენს ქვეყანასა თუ მსოფლიოში, მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალურ პრობლემებზე. თეატრები თავის ფუნქციას ასრულებენ, ისინი რეალისტური თუ პირობითი ენით, მაყურებელთან (საზოგადოების წევრებთან) აქტიურ, ქმედით კომუნიკაციას ამყარებენ.

ამოცანა

რამდენიმე წლის წინ (2015) პოლონელმა რეჟისორმა ქშიშტოფ ვარლიკოვსკიმ⁴ თეატრის საერთაშორისო დღეს, თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის (The International Theatre Institute) თხოვნით, ამ თარიღისადმი მისალოცი სიტყვა მოამზადა (ეს ტრადიცია 1961 წლიდან არსებობს). ვარლიკოვსკიმ შექმნა მიმართვა/მანიფესტი, რომელიც ინსტიტუტმა 27 მარტს 22 ენაზე გამოაქვეყნა და რომელიც, ამ დღეს, მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში იქნა წაკითხულ/ნაწახი. მას შემდეგ 11 წელი გავიდა და ეს მიმართვა/მანიფესტი დღესაც აქტუალურია, როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე, მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალური ვითარებიდან გამომდინარე. გთავაზობთ ამონარიდს: „ყოველდღიურად ვფიქრობ მწერლებზე, რომლებმაც ასე წლის წინ იწინასწარმეტყველეს, მაგრამ ამავდროულად თავშეკავებულად აღწერეს ევროპის ღმერთების დაცემა, ჩვენი ცივილიზაციის ბინდში ჩაძირვა, რომელსაც ნათელი ჯერ კიდევ არ დასდგომია. [...] მათი საღი ამრი სამყაროს გარდაუვალი დასასრულის შესახებ - არა პლანეტის, არამედ ადამიანური ურთიერთობების მოდელის - და სოციალური წესრიგისა და არეულობის შესახებ, ჩვენთვის აქ და ახლა მწვავედ აქტუალურია. ჩვენთვის, ვინც სამყაროს აღსასრულის შემდეგ ვცხოვრობთ. ვინც ვცხოვრობთ დანაშაულებისა და კონფლიქტების პირისპირ, რომლებიც ყოველდღიურად ახალ ადგილებში უფრო

სწრაფად ფეთქდება, ვიდრე ყველგანმყოფი მედია ახერხებს თვალყურის მიდევნებას. ეს ცეცხლი მათთვის სწრაფად მოსაწყენი ხდება და პრესის რეპორტაჟებიდან ქრება, აღარასდროს ბრუნდება. ჩვენ კი თავს უმწეოდ, შეშინებულად და შეზღუდულად ვგრძნობთ. [...] ჩვენ აღარ გვაქვს ძალა, რომ ვცადოთ და დავინახოთ, რა იმალება კარიბჭის მიღმა, კედლის მიღმა. და სწორედ ამიტომ უნდა არსებობდეს თეატრი და სწორედ აქ უნდა ეძებოს მან თავისი ძალა. ჩავიხედოთ სიღრმეში, სადაც ყურება აკრძალულია“.⁵

ვარლიკოვსკიმ ნათლად და პირდაპირ თქვა, რომ თეატრი უნდა ასახავდეს ზოგადსაკაცობრიო თუ ლოკალურ პრობლემებს, იქნება ეს სოციალური, პოლიტიკური, ომებთან დაკავშირებული თუ საზოგადოებებში არსებული ძალადობის, სისასტიკის გადმომცემი. სხვადასხვა ფორმით თუ ხერხით, სწორედ ასეთ, „ცოცხალ თეატრს“ ქმნიდნენ და ქმნიან დღესაც, ის რეჟისორები, რომელთაც საკუთარი ქვეყნის, ხალხის თუ, ზოგადად, მსოფლიო პრობლემები აწუხებთ და საკუთარი სათქმელის, კონცეფციის გადმომცემა ძალუძთ. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ: ანდრე ანტუანი, მაქს რეინჰარდტი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, ერვინ პისკატორი, კონსტანტინე სტანისლავსკი, ბერტოლტ ბრეხტი, ჯორჯო სტრელერი, პიტერ ბრუკი, კრისტიან ლუპა, ეიმუნტას ნეკროშიუსი, რობერტ სტურუა, ქშიშტოფ ვარლიკოვსკი, ოსკარას კორშუნოვასი, მილო რაუ, ლევან წულაძე, დათა თავაძე, გეგა გაგნიძე და სხვები.

ჩემი ამოცანაა, განვიხილო, თუ როგორ პასუხობს საქართველოში (მსოფლიოში) არსებულ უახლეს პოლიტიკურ/სოციალურ ვითარებას ქართული თეატრი, რამდენიმე რეჟისორის დადგმის მაგალითზე.

თეორიული ჩარჩო

თეატრი, დასაბამიდან დღემდე, თავისი არსით ყველაზე ცოცხალი, სინთეზური, კომუნიკატორული, ერთდროულად - პირობითი და რეალისტური, გასართობი და შემეცნებითი, ემოციურ-განცდიითი და ანალიტიკურ-აზრობრივი - ხელოვნების დარგია. ამავდროულად, თეატრი ყოველთვის იყო

4 ქშიშტოფ ვარლიკოვსკი (Krzysztof Warlikowski, 1962) ცნობილი პოლონელი რეჟისორი. კრისტიან ლუპას მოწაფე, სწავლობდა აგრეთვე პიტერ ბრუკთან და ჯორჯო სტრელერთან. მისი გახმაურებული დადგმა „ფრანგები“ თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე იყო ჩამოტანილი 2017 წელს.

5 WARLIKOWSKI, The International. ავტორის თარგმანი (მარინე (მაკა) ვასაძე).

და არის პოლიტიკური, ვინაიდან თეატრი მხოლოდ მაშინ არის მაყურებლისთვის საინტერესო, როდესაც თანამედროვე პრობლემებს ეხმიანება, ცდილობს მწვავე საკითხები წამოსწიოს, როგორც ადამიანის არსებობის ეგზისტენციალური, ისე პოლიტიკურ-სოციალური ვითარება. დაწყებული ტრაგიკოსი მამების – ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს ტრაგედიებიდან, ეგრეთ წოდებული პოსტდრამატული ავტორებით დამთავრებული, ნაწარმოებების მთავარი ნარატივი, შესაბამის ეპოქათა გეოპოლიტიკური თუ საზოგადოებაში არსებული სოციალური მდგომარეობის წარმოჩენაა. ერვინ პისკატორი წიგნში „პოლიტიკური თეატრი“ წერდა: „ყველა თეატრი პოლიტიკურია, უძველესი დროიდან დაწყებული, ბურჟუაზიული და პროლეტარული პოლიტიკური თეატრით დამთავრებული. მე ჩემი თეატრისთვის სახელი „პოლიტიკური“ ავირჩიე, რადგან ბურჟუაზია თავს იმართლებს, თითქოს მის თეატრს პოლიტიკასთან არაფერი აქვს საერთო“.⁶

ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად, დრამა და თეატრი მუდმივ ცვლილებას განიცდის ეპოქის შესაბამისად. იცვლება ჟანრები, მიმდინარეობები, გამოსახვის, ასახვის, საშემსრულებლო ხელოვნების ფორმები, როგორც ევროპულ, ასევე, აზიურ თეატრში.⁷ დოკუმენტურ/პოლიტიკური თეატრი კი უშუალოდ მე-20 საუკუნის პირმშოა, დასაბამს იღებს გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგებთან და რეჟისორებთან,⁸ ერვინ პისკატორი დასრულებულ სახეს მისცემს, ბრეხტი თავისებურად განავითარებს და პისკატორისგან ნასესხები ტერმინით „ეპიკური თეატრის“ თეორიას და „გაუცხოების მეთოდს“ ქმნის, რითაც ამოაყრავებს მანამდე არსებულ შინაარსობრივ თუ ფორმობრივ თეატრს. XX საუკუნიდან პრეეგზისტენციალისტები⁹ და პირველი და მეორე მსოფლიო ომის სულიერ/მატერიალისტური კრიზისით შობილი ეგზისტენციალისტი დრამატურგები თუ აბსურდის

დრამის შემქმნელები, კირკეგორისეული ახალი ღმერთის ძიებით თუ ნიცშეანური ღმერთის სიკვდილით, ფროიდის ფსიქოანალიზითა და იუნგის ანალიტიკური ფსიქოლოგიით, ადამიანის აზროვნების ცნობიერსა თუ არაცნობიერში არსებული არქეტიპების შესწავლით შთაგონებულნი ქმნიან საუკუნეების განმავლობაში არსებულისგან სრულიად განსხვავებულ დრამას. ისინი მთლიანად არღვევენ დრამის სტრუქტურას და აგებენ აბსოლუტურად ახალს. „მითების მკვლელები“ მითების დეკონსტრუქციით ახალ მითებს თხზავენ. მაგალითად, ჰაინერ მიულერის და მისი შემდგომი პერიოდის თანამედროვე, უახლესი დრამა შეიძლება ითქვას მონოლოგია, ერთი მთლიანი ტექსტია, მის სიღრმეებში არსებული ასოციაციური დიალოგებით ძველ თუ ახლად შექმნილ მითებთან, სხვა ავტორებთან, პერსონაჟებთან. XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, მსოფლიო თეატრი პოსტმოდერნულ თუ პოსტდრამატულ (ამ ტერმინების მართებულობაზე დღესაც ბევრს დავობენ მკვლევრები) სიტუაციაში იმყოფება. და, მაინც, რას ნიშნავს პოსტდრამატული თეატრი? თუკი პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი მკვლევრების ნააზრევს დავეყრდნობით (პიტერ ბრუკი, ჰანს-თის ლემანი, ეჟი გროტოვსკი, ეუჯენიო ბარბა, ნიკოლა სავარეზე, მიხეილ თუმანიშვილი, რიჩარდ შეხნერი და სხვა), ეს არის თეატრი, რომელიც მანამდე არსებულ ყველა ფორმასა თუ ნარატივს მოიცავს, და, არაფერს უარყოფს, თავისებურად გადამუშავებულს წარმოაჩენს, როგორც დრამატურგიულ, ასევე სადადგმო ხელოვნებაში. და, თუკი, ბრუკის პერიფრაზს მოვიხმობთ, მთავარია, არ დაიკარგოს ის მუხტი, ის ნაპერწკალი, რომლიდანაც იზადება „ცოცხალი“ თეატრი. ილუმორული თუ ეპიკური, ვერბალური თუ არავერბალური, ფიზიკური, ცეკვის, ინტერაქტიური, მულტიმედიური და ასე შემდეგ. მოკლედ შეიძლება ვთქვათ, რომ „ცოცხალი“ თეატრი თანამედროვე თეატრია, რომელიც თანა-

6 ПИСКАТОР, Политический, 1934, с. 40.

7 ბარბა, სავარეზე, ანთროპოლოგია, „კენტავრი“, 2025.

8 გერმანული ექსპრესიონისტული თეატრის პირველ ეტაპს „ლირიკულს“ ან „პროვინციულს“ უწოდებენ. ამ პერიოდში რეჟისორები ბერლინში არ დგამდნენ სპექტაკლებს. მუშაობდნენ დრამშტადში, ფრანკფურტში, კიოლნში, დიუსელდორფში, დრეზდენსა და მანჰეიმში. გუსტავ ხარტუნგი (Gustav Hartung 1887-1946), რიჩარდ ვაიპერტი (Richard Weichert 1880-1961), ოტო ფალკენბერგი (Otto Falkenberg 1873-1947) აგებდნენ თავიანთ სპექტაკლებს, როგორც მთავარი გმირის მონოლოგს და ქადაგებას ერთდროულად. მოგვიანებით ექსპრესიონისტული მიმართულების თეატრში ჩნდება პოლიტიკური მოტივები. ამ მიმართულებით გერმანიაში 3 დიდი რეჟისორია: კარლ ჰაინც მარტინი (Karl Heinz Martin 1888-1948), ლეოპოლდ იესნერი (Leopold Jessner 1878-1945) და იურგენ ფელინგი (Jürgen Fehling 1885-1968). პოლიტიკურ თეატრს ქმნის ერვინ პისკატორი (1893-1966).

9 ლუიჯი პირანდელო.

მედროვე სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს ასახავს.

განხილვა

ბოლო პერიოდში თბილისში არაერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი დადგეს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებმა სხვადასხვა თეატრში. გამოვყოფ რამდენიმეს, რომლებშიც კლასიკური ნაწარმოებების ინტერპრეტირებით მაღალმხატვრულად გადმოსცეს ჩვენს დროსთან მისადაგებული პოლიტიკურ-სოციალური პრობლემები. ესენია, უფროსი თაობის წარმომადგენლის, ლევან წულაძის - თეატრი სახელოსნო 42-ში - განხორციელებული ნიკოლაი გოგოლის ნაწარმოების მიხედვით „ცხვირი“, ახალგაზრდა რეჟისორის, დათა თავაძის, მარკიზ დე სადის ტექსტებზე აგებული „Liberté“ სამეფო უბნის თეატრში, გეგა გაგნიძის (სულ რამდენიმე წლის წინ დაამთავრა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი) „იოსები“, ფრანკ კაფკას რომანის - „პროცესის“ - მიხედვით, რომელიც თეატრი ათონელზე პროდუქციაა.

გაფიცვის 100 დღეში, ძირითადად კერძო, დამოუკიდებელი თეატრები იყვნენ აქტიურად ჩართულნი, სახელმწიფო თეატრებიდან მხოლოდ ვასო აბაშიძის სახელობის ახალი თეატრი, რომელმაც სპექტაკლების თამაში მაშინაც არ განაახლა, როდესაც გაფიცულ თეატრთა უმრავლესობამ წარმოდგენების ჩვენებები დაიწყო. მისი სამხატვრო ხელმძღვანელი თვლიდა, რომ, სანამ მათი მსახიობი ანდრო ჭიჭინაძე უსამართლოდ იმყოფება ციხეში, ამორალური იქნება გაფიცვის დასრულება. დანარჩენმა სახელმწიფო თეატრებმა გაფიცვა ოფიციალურად არ გამოაცხადეს, მაგრამ სპექტაკლებს არ თამაშობდნენ. სახელმწიფო სტრუქტურამ - კულტურის სამინისტრომ - ახალი თეატრი, რომელიც მაყურებელთა დასწრების მხრივ ერთ-ერთი მოწინავე იყო, დასაჯა - სამხატვრო ხელმძღვანელი, დავით დოიაშვილი, მოხსნა, ახალი ვერ დანიშნა (მშვენივრად ესმით, რომ არცერთი სინდისის მქონე სათეატრო მოღვაწე არ დათანხმდება ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობას), თეატრი დღემდე არ ფუნქციონირებს. კერძო, დამოუკიდებელი თეატრებისთვის, რომელთა შემოსავალს გაყიდული ბილეთებიდან შემოსული თანხა შეადგენს და ასევე, პროექტები, გაფიცვის პერიოდში, ეკონომიკური თვალსაზრისით, მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. მიუხედავად ამისა, ისინი მედგრად იდგნენ და დგანან ცივილიზებული ღირებულებების დასაცავად. როგორც აღვნიშნე,

მათ პროტესტის ფორმა შეცვალეს, დღეს ისინი სათეატრო ფიცარნაგებიდან ესაუბრებიან მაყურებელს აქტუალურ პრობლემებზე.

ლევან წულაძემ გოგოლის გენიალური ქმნილება „ცხვირი“ მეორედ დადგა, პირველად თეატრალურ სარდაფში რუსთაველზე, ამჯერად, მის-სავე დაარსებულ - თეატრი სახელოსნო 42-ში. რეჟისორის ეს გადაწყვეტილება, ვფიქრობ, განაპირობა, მაშინაც და ახლაც, ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალურმა ვითარებამ. მართალია, ამ ორ დადგმას თითქმის 30 წელზე მეტი აშორებს, მაგრამ მაშინაც და დღესაც, საქართველოს, ისევე როგორც დანარჩენ მსოფლიოს, „გარდამავალი ეპოქის“ რყევები აზანზარებს. XXI საუკუნის დასაწყისში და ახლაც, საქართველო კორუმპირებული და ქვეყნისთვის დამლუპველი, პოლიტიკური საგარეო კურსის მქონე, სახელმწიფო მმართველი სისტემის პირობებში, სოციალურად დაუცველი ქვეყანაა. მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში და ახლაც, ქვეყანა უფსკრულის პირასაა, გადასარჩენად აუცილებელია ძირეული ცვლილებები, რეფორმები.

სწორედ ამ ვითარების გადმოსაცემად მიმართა ლევან წულაძემ გოგოლის მოთხრობას, რომელშიაც უკრაინული წარმოშობის მწერალმა, მისთვის დამახასიათებელი ფეერიული და სარკასტული სტილით, მაღალმხატვრულად ასახა ავტოკრატიული მმართველობის პირობებში, კორუფციული სახელმწიფო სტრუქტურების არსებობა, ჩინოვნიკთა ზღვარგადასული პარპაში, კარიერული წინსვლისთვის ყველაფრის გაღება, თანამდებობის ქონის სურვილი გასამდიდრებლად, საზოგადოება ქცეული უპიროვნო მასად, სულიერებისგან დაცლილი ადამიანის დეგრადირება, „ცარიელ ადგილად“ გარდაქმნა, ცხოვრება, სადაც სიყვარულისთვის, მეგობრობისთვის, თანალობისთვის ადგილი აღარ დარჩა. გოგოლის ორი საუკუნის წინ დაწერილ „ცხვირში“ ასახული პრობლემატიკა, სამწუხაროდ, ჩვენს ქვეყანაში დღესაც ძალიან აქტუალურია.

ლევან წულაძის სპექტაკლში მოთხრობის მხოლოდ ფაბულაა გამოყენებული. რეჟისორმა სასცენო ტექსტის შექმნისას შეინარჩუნა ნაწარმოების მხატვრული სტილი - ფეერიულობა, კარნავალურობა, დრამატული ამბის სატირულ-გროტესკული აბსურდულობა, დრამატული ამბის კომიკურად გადმოცემა. სპექტაკლის დადგმისას სამოედნო-სახალხო თეატრის ბუფონადური ფორმა გამოიყენა. სპექტაკლში პერსონაჟები უსახელოები არიან,

რეჟისორმა კრებითი სახეები შექმნა.

სახელმწიფო მოხელის (ნიკა კუჭავა) ძილში დაკარგული ცხვირი (ნიკა ხრიკული) რეჟისორმა სანაგვე ურნიდან ამოაძვრინა. მის მიერ მიცემული ამოცანის თანახმად, ქორეოგრაფ თინათინ წულაძის პლასტიკური ნახაზის მიხედვით, მსახიობი არავერბალურად, სხეულის ენის გამოყენებით ასახავს სანაგვიდან „დაბადებული“ ადამიანის თანმიმდევრულ აღზევებას, სხვისი საკუთრების მითვისებას – ტანსაცმლის, ფეხსაცმლის, თანამდებობის, ქალების.

ლევან წულაძის სპექტაკლში ასახულ სამყაროში ყოველგვარი ადამიანური გამქრალია და თავად ადამიანები კი გამოშინგულ, უპიროვნო არსებებად იქცნენ. ფინალში ნიკა ხრიკულის გაქცეული ცხვირი, რომელიც სახელმწიფო სამსახურში აღზევდა – მაღალი თანამდებობა უჭირავს, ყველაფრის უკან დაბრუნებას სთავაზობს ყოფილ პატრონს, ნიკა კუჭავას კოვალიოვს, მას, ვისი ცხვირიც იყო ერთ დროს, სანაცვლოდ კი კოვალიოვის ბურგზე ხანდახან ფეხებს დაასვენებს ხოლმე. ლევან წულაძემ სპექტაკლი უკიდურესად პესიმისტურად დაასრულა – მცირე ჭოჭმანის შემდეგ კუჭავას ჩინოვნიკი თანხმდება, ყოფილი ცხვირის ფეხის დასადებ ლაქიად იქცეს.

დრამატულ ფინალში, კუდიანები დედამიწაზე ეშმაკის ბოლო ვიზიტზე ჰყვებიან. სატანაც კი გააოგნა და დაადარდიანა ადამიანთა ვერაგობამ – ამათ სიბოროტეში ჯოჯოხეთს გაასწრესო. „რა დაგემართათ ადამიანებო, ასე როგორ გაირყვნით, ასე როგორ დახელოვნდით ყველაფერ იმაში რასაც წესით მე უნდა გასწავლიდეთ. [...] ჯოჯოხეთში ყველაფერი სინდისის ქენჯნაზეა აგებული, სინანულზე და აბა რომელ სინდისზე და სინანულზე შეიძლება ლაპარაკი დღეს. ვილა ნანობს რამეს, ვილას ქენჯნის სინდისი?! ჯოჯოხეთი გაუქმდა და ადამიანთა სამყაროში გადმოინაცვლა“. – ლევან წულაძის დაწერილი ეშმას მონოლოგი ძალიან მძაფრია. გულდადარდიანებული ფიქრობ: რად იქცა ადამიანი, რა ფასეულობებით ცხოვრობენ დღეს ადამიანები, საერთოდ თუ შემოგვრჩა ფა-

სეულობები?! „მომეცით მასობრივი ინფორმაციის წყაროები და ნებისმიერ ერს ღორების კოლტად ვაქცევ“ – ბაია დვალისშვილის კუდიანი-ჟურნალისტი, იომეფ გებელსის გამონათქვამის (დღემდე არ არის ფაქტებით დადასტურებული, მართლა გებელსს ეკუთვნის თუ არა) პერიფრაზს აკეთებს, ნიკა კუჭავას პერსონაჟის პასუხად, როდესაც იგი დახმარებას სთხოვს სიმართლის გამომგეურებაში.

გამიზნულად აგორებული სკანდალის მსხვერპლი გახდა დათა თავაძე და მისი საავტორო სპექტაკლი „Liberté“, რომლის პრემიერა 2024 წლის 30 ოქტომბერს გაიმართა (თავისივე შექმნილ ტექსტში, დათა თავაძემ, სხვადასხვა ეპოქის კლასიკური ტექსტების ნაწყვეტები გამოიყენა, მათ შორის მარკოზ დე სადის ფილოსოფიური ნააზრევები, 2014 წელს აღმოჩენილი). პრემიერის თარიღს სპეციალურად გავუსვი ხაზი, ვინაიდან სამთავრობო სტრუქტურების მიერ მართულმა, ჩვენი საზოგადოების ნაწილმა, ეგრეთ წოდებულმა „ტეშმარიტმა მართლმადიდებელმა“ ფარისევლებმა, თითქმის ერთი წლის შემდეგ აღმოაჩინეს, რომ სპექტაკლი „მკრეხელური ღვთის გმობაა“, „გარყვნილებას ქადაგებს“ და ასე შემდეგ. „გაავებული“ ბრბო ეშმაკებივით შეესია სამეფო უბნის თეატრს, მსახიობებს კვერცხებს უშენდნენ და ფიზიკური ანგარიშსწორებით ემუქრებოდნენ. რეჟისორს, შეიძლება ითქვას, ატერორებდნენ და იძულებული გახადეს ქვეყანა დაეტოვებინა.¹⁰ ეს ყველაფერი კი, დათა თავაძის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამო მოხდა. ბოლო 2-3 წელი, ის არ ერიდებოდა და აქტიურად, ხმამაღლა აკრიტიკებდა ქვეყნის მმართველობის სამთავრობო-პოლიტიკურ კურსს, გაყალბებულ არჩევნებს, ქვეყანაში არსებულ სოციალურ უსამართლობას, მოითხოვდა შეითხინილი ბრალდებებით დაპატიმრებული ახალგაზრდების ციხიდან გათავისუფლებას და სხვა. სწორედ ეს არ აპატიეს რეჟისორს და ალბათ, დაჭერიტაც დაემუქრნენ, როდესაც საქმიანი ვიზიტით ბრატისლავაში მყოფ დათა თავაძეს სამთავრობო სტრუქტურებმა შეუთვალეს, არ დაბრუნდე საქართველოშიო.

¹⁰ დათა თავაძე თითქმის 1 წელი იძულებით ემიგრაციაში იყო პოლიტიკური აქტივიზმის გამო, თავად რეჟისორი და მის ოჯახი მორალური და ფიზიკური წნეხის ქვეშ ჰყავდათ. ფიზიკური განადგურებითაც კი ემუქრებოდნენ. დათა თავაძემ ემიგრაციის პირობებში დადგა სპექტაკლები საომარ მდგომარეობაში მყოფ უკრაინასა (კიევში) და პოლონეთში. მან მოიკრიბა სულიერი თუ ფიზიკური ძალები, დღეს ისევ საქართველოშია და აპირებს საკუთარ თეატრში სპექტაკლების დადგმას და პოლიტიკური აქტივობის გაგრძელებას. იხ. მისი სოც. ქსელები სადაც დადებული აქვს სპექტაკლების პრემიერების შესახებ ინფორმაციები და კარგად ჩანს რომ იგი კვლავ აგრძელებს უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლას. Data Tavazde – FB, Instagram.

ყველაზე სამწუხარო კი ის არის, რომ აგრესორ „ფარისეველთა“ გარემოცვაში სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლებიც აღმოჩნდნენ.

დათა თავადის „Liberté“ - საფრანგეთის მე-18 საუკუნის ისტორიულ ფაქტებზე, მარკიზ დე სადის „ფილოსოფიიდან“ ფრაგმენტებით გაცერებულ ტექსტზე აგებული სპექტაკლია, რომელიც საზოგადოებაში არსებული გარყვნილების, ფარისევლობის, უღმერთობის წინააღმდეგაა მიმართული. ვფიქრობ, პირველად საქართველოში, დადგმა ფორმითა და სტრუქტურით, ანტონენ არტოს თეორიული ნაშრომების პრაქტიკული განხორციელებაა. ეს არის საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად სიმართლის პირში მიხლა, შეიძლება ითქვას, სილის გაწნა. ოთხი მსახიობი: ნატუკა კახიძე, მაგდა ლებანიძე, სანდრო სამხარაძე და გაგა შიშინაშვილი 2 საათის განმავლობაში, ფიზიკურად, ინტელექტუალურად, ემოციურად ბოლომდე იხარჯებიან და მაყურებელს ერთი წუთით მოდუნების საშუალებას არ აძლევენ.

ამბავი „Liberté“-ში ძირითადად ლუდოვიკო XV - ის მეფობის პერიოდში, საფრანგეთში განვითარებულ მოვლენებს ასახავს. იმ პერიოდში, უზენაესი სუვერენი და მისი გარემოცვა, განცხრომის ფუფუნების, ნაყროვანების მორევში ჩაფლულნი, რომელთათვისაც სხვადასხვა ტიპის ორგიები ცხოვრების ნორმად იყო ქცეული, არად აგდებდნენ ხალხის გაჭირვებას. საფრანგეთის უბრალო მოსახლეობა, სოციალურად აბსოლუტურად დაუცველი, ფაქტობრივად, შიმშილობდა. ლუდოვიკო XV, მისი საყვარლები - მარკიზა დე პომპადური თუ ყოფილი მეძავი მადამ დიუბარი, სამეფო კარი - გარყვნილების მორევში ჩაფლულნი სახელმწიფო ხაზინას ანიაგებდნენ. მათი მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად, დაცარიელებული ხაზინის შევსება, მხოლოდ მესამე წოდების (გლეხები, ხელოსნები, ვაჭრები, მეწარმეები) წარმომადგენლებს ეკისრებოდათ, თავად - აზნაურობა და სამღვდელოება მეფის ბრძანებით გადასახადებისგან გათავისუფლებული იყვნენ. საკუთარი ქვეყნისა და ხალხისადმი ამგვარი დამოკიდებულება საფრანგეთის რევოლუციით (1789-1799) და იმ პერიოდისთვის დემოკრატიული რეფორმებით დასრულდა. მანამდე კი, 1757 წელს უბრალო მოქალაქემ, მშრომელმა ადამიანმა რობერ-ფრანსუა დამიენმა, გაჭირვებით და უსამართლობით გამწვარებულმა, ვერსალის მოედანზე მეფე დანით დაჭრა. პარლამენტის დიდმა პალატამ თავდამსხმელს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა. დამიენი სამა-

გალითოდ, არაადამიანური სისასტიკით აწამეს და ბოლოს მისი ნატანჯი სხეული ცხენებმა ოთხად გაგლიჯეს.

სწორედ, ამ ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით, შექმნეს და ქმედითად გამოსახეს ამბავი, დათა თავადემ და შემოქმედებითმა დასმა „Liberté“-ში. ეს არის სპექტაკლი, რომელიც ახალ დროებას, ჩვენს ქვეყანაში თუ მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენებს ეხმიანება: დაუსრულებელ ომებს, ძალადობას, უსამართლობას, კორუფციას, ადამიანის დეგრადაციას, ადამიანის სულიერ გამოშიგვნას, ერთმანეთისადმი დაუნდობლობას, ადამიანის მისწრაფებას მომხვეჭელობისკენ, ძალაუფლების მოპოვებისკენ, გარყვნილებისკენ, ფარისევლობისკენ. „Liberté“-ს ნახვის შემდეგ, განიცდი იმას, რასაც თავის დროზე არისტოტელემ *კათარსი*-სი უწოდა. რეჟისორმა, თითქოს მოულოდნელი, მაგრამ ამავედროულად, არტოს სათეატრო ესთეტიკისთვის ზუსტად მისადაგებული ფინალი გააკეთა: ამ ენით აღუწერელი ადამიანთა ცოდვილი ბუნების წარმოჩენის შემდეგ, მსახიობები სცენაზე მსხდომ მაყურებლებთან მიდიან, აყენებენ თითოეულს, მიჰყავთ ერთმანეთისკენ და ახუტებენ. ასე, შენთვის სრულიად უცნობ ადამიანთან ჩახუტებული, რამდენიმე წუთი დგახარ და ფიქრობ, ფიქრობ, ფიქრობ... ვინ არის ადამიანი, რატომ, რისთვის სჩადის ყველაფერ ამას, გული გტკივა, მაგრამ თანდათან, უცნობთან ჩახუტებული, საოცარი სიყვარულის გრძნობით აღივსები მოყვასის მიმართ.

„Liberté“-ს ყოველი შემადგენელი კომპონენტი რეჟისორის კონცეფციის თანხმეობა, იქნება ეს, ნიკა ფასურის მუსიკალური რიგი, რომელიც აქცენტირებს, აფორმირებს, ემოციურად მუხტავს და განწყობის შექმნას ამძაფრებს, ქეთი ნადიბაიძის მინიმალისტური ხერხებით შექმნილი სცენოგრაფია, რომელშიაც ნახევარტონებით გადაწყვეტილ განათებას უდიდესი დატვირთვა ენიჭება, თუ, სიმონ მაჩაბლის, საფრანგეთში, მე-18 საუკუნეში არსებული მოდის მიხედვით შექმნილი სტილიზებული კოსტიუმები, სხვადასხვა დეტალით გაფორმებული, რომლებიც ცივილიზაციის ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთზე მიაწვნიან.

სპექტაკლში ამოიცნობთ სხვადასხვა ეპოქის მნიშვნელოვან ტექსტებს, სხვადასხვა ეპიზოდში, სცენების კონსტრუქცია, მეხსიერებაში ამოგიტივტივებს ცნობილ მხატვართა ფერწერულ ტილოებსა თუ მოქანდაკეთა ქვაში გამოკვეთილ ქმნილებებს... მაგალითად, სანდრო სამხარაძის პერსონაჟი, შუასაუკუნეების რაინდის აბჯარში იმოსება, ერთდრო-

ულად გმირსა და უსუსურ არსებას, უკანა ნაწილი გაშიშვლებული აქვს. იგი ნელ-ნელა ნატუკა კახიძის ცალმკერდმოშიშვლებული პერსონაჟისკენ მიბობლავს მაღლა კიბეზე, ვიზუალურად ეპიზოდი ერთდროულად მოგაგონებს ბოტიჩელის „ვენერას დაბადებას“ და „მადონას ჩვილით“. დღეს, ჩვენს ქვეყანაში მცხოვრებმა, „ამა ქვეყნის ძლიერთა ფარისეველმა მამებლებმა“, ჩუმად, ქურდულად, მალულად, სწორედ ამ სცენის ნაწილი, მიუხედავად თეატრის მიერ დაწესებული აკრძალვისა, გადაიღეს, მარკიზ დე სადის ნააზრევი, დათა თავადის დაწერილ ტექსტად გაასაღეს და სოციალურ ქსელში გაუშვეს – ნახეთ ვინ ებრძვის ჩვენი ქვეყნის „უცოდველ“ მმართველებსო. სამთავრობო მასმედიაშიც არ დააყოვნა „ღვთისმგმობთა“ დამძრახავი სიუჟეტების ტირაჟირება. ვაი მორწმუნეებმა, ვაი პატრიოტებმა და ვაი ადამიანებმა ატეხეს ვიშვიში – ეს ხომ ღვთისგმობაა, ჩვენი საყვარელი ქრისტე შეურაცხვეს და გვიშველეთ, დავიცვათ ჩვენი ზნეობა, ქართველობა! ქალი – ქალია! კაცი – კაცია! და მისთანანი. ეს ვაი ქრისტიანები, ქრისტესმიერი სიყვარულით გაუსწორდნენ დათა თავადს და თეატრს – სიტყვიერად თუ ფიზიკურად. შედეგად, ქართულ სათეატრო სივრცეში, ბოლო პერიოდში შექმნილი, ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი „აიკრძალა“. 21-ე საუკუნეში ადამიანებმა ადრეული შუასაუკუნეების ხანაში დაბრუნება გადაწყვიტეს – ინკვიზიციის ცეცხლში სურთ დაწვან მოწინავე ადამიანები, ხელოვანები და ყველაფერ ამას, როგორც მაშინ, ისე ჩვენს დროში, უდიდესი სიყვარულის, სიკეთის, მიმტევებლობის მქადაგებლის – ქრისტეს სახელით სჩადიან „სადუკეველნი და ფარისველნი“.¹¹

„ისინი დიდხანს გააგრძელებენ ჩვენამდე დაწყებულ ლაპარაკს, ჩვენს მერეც გააგრძელებენ და, იქნებ, მას მერეც, რაც ენებს დააჭრიან. მეტყველების ქურუმები – მოხრობელები სულ სხვა დროებიდან, – დროის დაკარგვის შიშის გარეშე, თითქმის უშიშრად; წამიერი მღელვარების ფონზე – მოკლე გათავებისას, ან სულაც გაუთავებლად, – რომელიმე მშვიდობიანი დემონსტრაციის სისხლიანი დარბევის პარალელურად, – ისტორიის სახ-

სრებიდან წამიერად ამოვარდნის დროს, დროსთან ყველანაირი კავშირის გარეშე, სრულიად უდროოდ. როცა მოქმედების ვადა ამოეწურებათ, იტყვიან, „რევოლუცია“, მოიფიქრებენ მოქმედების ადგილს – ბასტილიის ციხეში, ზამთრის სასახლეში, თბილისში, თუ თაპრიის გადავსებულ მოედანზე. 1789? 1917? 1989? 2011? ... რა მნიშვნელობა აქვს...“.¹² – ამგვარი წამძღვარება გაუკეთა თეატრმა „Liberté“-ს. GOOGLE – საძიებო სისტემაში თუ შეიყვან ამ სიტყვებს, იმ წამსვე ამოგიგდებს რამდენიმე საიტის მისამართს, მათ შორის, 2025 წლის აპრილის თვეში დადებულ, BILETEBI.GE-სას, წითლად მონიშნულია, რომ წარმოდგენაზე ყველა ბილეთი გაყიდულია, გულისტკივილით კითხულობ ინტერნეტში დარჩენილ ინფორმაციას სპექტაკლის შესახებ, თავად „Liberté“ კი მკვდარია.

ახალგაზრდა, ნიჭიერმა რეჟისორმა, გეგა გაგნიძემ თეატრში ათონელზე ფრანც კაფკას „პროცესის“ მიხედვით, დადგა სპექტაკლი, რომელსაც „იოსები“ უწოდა. „პროცესი“, ისევე როგორც, კაფკას სხვა ნაწარმოებები, დღესაც კვლევის საგანია. მტრულ სამყაროში გადმოგდებული ადამიანი, ადამიანის და აბსურდული სამყაროს გაუცხოება, ადამიანის მიერ საკუთარი არსის ძიება, მისი უუნარობა, სისუსტე, უძლურება – უზენაესი ხელისუფლების, კანონის, სასამართლოს – სისტემის მიმართ, ამ ყველაფრით გამოწვეული ადამიანის დეპრესიულობა – კაფკას მოთხრობებსა და რომანებში წამოჭრილი უმთავრესი პრობლემებია.

აფიშა გვამცნობს, რომ „იოსები“, ფრანც კაფკას „პროცესის“ მოტივებზე აგებული, გეგა გაგნიძის საავტორო სპექტაკლია. მართლაც, რეჟისორმა ნაწარმოების მხოლოდ ფაბულა დატოვა. გეგა გაგნიძემ, ნაწარმოებისგან განსხვავებით, იოსების (იოზეფის) ცხოვრების მხოლოდ უკანასკნელი ერთი დღე ასახა და ამ ერთ დღეში ჩაატია კორუმპირებული, ძალადობრივი სისტემის მოქალაქესთან, ადამიანთან დაპირისპირება. ძალადობრივი სისტემის მიერ ადამიანის სულიერი თუ ფიზიკური განადგურება. გეგა გაგნიძის სასცენო, საავტორო ტექსტში მაყურებელი ამოიცნობს ფრაზებს კაფკას რომანიდან.

11 უნებურად გაგახსენდება ჰენრიკ იბსენის „ხალხის მტერი“, ექიმ თომას სტოკმანის საზოგადოებისადმი მიმართვა ეგრეთ წოდებულ კრებაზე, სადაც იგი ამბობს, რომ ახალი აღმოჩენა გააკეთა, რომ თავისუფლების და ჭეშმარიტების ნამდვილი მტერი, სამთავრობო სტრუქტურების გარყვნილი წარმომადგენლები კი არაა, არამედ „მტკიცე უმრავლესობა“, რომელშიაც იგი ფარისეველ საზოგადოებას გულისხმობს: „ხალხის მტერი“, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1974, გვ. 821.

12 BILETEBI.GE, Liberté.

რეჟისორი ადამიანთა (ჩვენი) ყოფის, არსებობის დრამატულ ამბავს უტრირებული ხერხების გამოყენებით ქმნის – იუმორით, ზოგჯერ ირონიით, ზოგჯერ სარკაზმით. მოქმედება გადატანილია მომავალში, იოსების ბინაში ყველაფერი კომპიუტერიზებულია, ვირტუალურ და რეალურ სამყაროს შორის ზღვარი წაშლილია. გეგა გაგნიდის კონცეფციიდან გამომდინარე, სცენოგრაფმა მარიამ ძმანაშვილმა ფანტასტიკური ფილმების მსგავსი გარემო და პერსონაჟთა კოსტიუმები შექმნა. სპექტაკლი, რომანის მსგავსად, იოსების ბინაში მისი გაღვიძებით იწყება, მაგრამ ნაწარმოებისგან განსხვავებით, საათნახევრის განმავლობაში, მოქმედება მხოლოდ ამ ერთ ოთახში მიმდინარეობს და სრულდება.

მაყურებელი სამი მხრიდან ადევნებს თვალს სცენაზე განვითარებულ ამბავს, სცენაზე განლაგებული ადგილებიდან და მაყურებელთა დარბაზიდან. ისინი, იოსების დრამატულად დასრულებული ცხოვრების, თანამონაწილეები, ჩუმი მოწმეები არიან. რეჟისორის ჩანაფიქრით, მაყურებელი – ყველაფრისადმი შემგუებული ჩვენი საზოგადოების სახეა. სახელმწიფო სისტემის ძალადობას, სისტემაში არსებულ კორუფციას, სისტემის მიერ შექმნილ აბსურდულ კანონებს – შეგუებული საზოგადოების, რომელმაც დაუშვა იოსების არ არსებული ბრალდებით დაპატიმრება, კანონთა რღვევა/მოშლა, ბრალმდებლის და განაჩენის გამომტანის, პროკურორის და მოსამართლის გაერთიანება და საბოლოოდ, უსამართლოდ გამოტანილი განაჩენის აღსრულება, იოსების სიკვდილით დასჯა. კიდევ ერთი დეტალია აღსანიშნავი, რეჟისორმა იოსები სახე განაზოგადა, იოსები ჰქვია მთავარ პერსონაჟს, მის მამას, ძმას, მეზობელსაც და ასე შემდეგ, „სისტემაში“ მოქალაქეები უსახურ იოსებებად აქცია.

ნოე კვირკველიას შექმნილი მუსიკალური რიგი, რომელშიც სხვადასხვა ცნობილი საოპერო არიაცაა ჩართული (ისტერიაში მისული იოსები, კულმინაციურ მომენტებში, გროტესკულად, თავგანწირვით ასრულებს), სცენოგრაფიასა და განათებასთან ერთად, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია სპექტაკლში, ემოციური მუხტისა და განწყობის გასამძაფრებლად.

მსახიობები – გიორგი შარვაშიძე, ნატალია გაბისონია, გიორგი გიორგანაშვილი, ნიკო ფიფია – პროფესიონალური ოსტატობით ქმნიან თავიანთ

პერსონაჟებს, გროტესკისა და ირონიის ხერხების გამოყენებით – უსულგულო, ადამიანურ სიყვარულს, სიბოძის მოკლებული, ემოციებაკარგული, რობოტებად ქცეულ არსებებს. სწორედ მათი შემგუებლური, ინდიფერენტული ბუნების გამო შეიქმნა სახელმწიფო სისტემის მახინჯი ფორმები.

გეგა გაგნიდისა და შემოქმედებითი დასის სპექტაკლი – „იოსები“ – ერთგვარი გაფრთხილებაა საზოგადოების იმ წევრთა მიმართაც, ვინც არანაირად რეაგირებს უსამართლობაზე, პირიქით, ეგუება და ხანდახან ამართლებს კიდევ. და თუკი ჩვენ, ადამიანები, დავუშვებთ შევეგუებით, ძირშივე არ აღკვეთავთ, ჩინოვნიკთა მიერ სახელმწიფო სისტემის მახინჯი ფორმების შექმნას – დავიღუპებით.

დასკვნა

რუმინელი თეატროლოგი ოქტავიან საიუ ჰანს-თის ლემანის „პოსტდრამატული თეატრის“ ქართული გამოცემისთვის დაწერილ წინასიტყვაობაში ამბობს: „ისტორიისა თუ გავლენის მეშვეობით დრამატულ ტრადიციაში ფესვგადგმული ქართული თეატრი ახლა გარდამტეხი გარდაქმნის ზღვარზეა. უფრო და უფრო ხმამაღლა ისმის ახალი ხმები, რომლებიც იმას გვპირდებიან, რაც სამყაროს ყველაზე მეტად სჭირდება: სიცოცხლისუნარიანობა! სწორედ ამას ელტვოდა ლემანიც და ეს არის მისი ტექსტის ქვაკუთხედიც; ამას იკვლევდა და ყველაფერზე მაღლა აყენებდა. პოსტდრამატული სხვა არაფერია, თუ არა სრული დატვირთვით თანამედროვე. პოსტდრამატული არის არა ის, რაც დრამატულს მოსდევს, არამედ აწმყოში დრამატულის განსხვავებული სახე და წახნაგი: სწორედ მათი დაძაბული თანაარსებობა უნარჩუნებს თეატრს სიცოცხლეს. საქართველოში ეს სიცოცხლისუნარიანობა იგრძნობა“.¹³

ქვეყანასა თუ მსოფლიოში განვითარებულ ურთულეს პოლიტიკურ, გეოპოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ ვითარებაში, როდესაც საქართველო, 1921 წლის მსგავსად, კვლავ დამოუკიდებლობის დაკარგვის, რუსეთის იმპერიის ქვეშევრდომობის საფრთხის წინაშე დგას, როდესაც მსოფლიოში, ფაქტობრივად, მესამე მსოფლიო ომია გაჩაღებული, პოსტდრამატული ანუ თანამედროვე ქართული თეატრი, მოაზროვნე, მოწინავე საზოგადოების წევრთა გვერდით დგას და სხვადასხვა სათეატრო ფორმით „იბრძვის“ სამშობლოს, ადამიანის ღირსების და თავისუფლების, სოციალური

13 ლემანი, პოსტდრამატული, 2024, გვ. XVIII.

და პოლიტიკური სამართლიანობის დასაცავად და აღსადგენად. თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული თეატრი „ცოცხალია“, დროის კონტექსტში მყისიერად რეაგირებს ეპოქალურ გამოწვევებზე, შემოქმედებით/მხატვრული თვალსაზრისით ითვისებს და თავადაც ქმნის სიახლეებს. ამის მაგალითები ქართულ თეატრში მრავლად

გვაქვს (ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული), ამჯერად, საკონფერენციო საკვლევი თემის კონტექსტში, მხოლოდ თანამედროვე დროსთან მიმართებით, რამდენიმე მათგანზე შევაჩერე ყურადღება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარბა ე., სავარგზე ნ., თეატრის ანთროპოლოგია, თბ., 2025.
- ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, თბ., 1984.
- ლემანი ჰ. თ., პოსტდრამატული თეატრი, თბ., 2024.
- ოთხოზორია ვ., Liberté ანუ შემდეგი. <https://www.theatrelife.ge/liberteanushedegi> 23/07/2026
- შეხნერი რ., გარემოს თეატრი. თბ., 2023.
- WARLIKOWSKI Krzysztof, The International Message, a reflection on theater and peace delivered this year by Polish director. <https://www.youtube.com/watch?v=v3fdXeALRzk> <https://culture.pl/en/article/warlikowskis-message-for-world-theatre-day-2015> 23/07/2026
- MANGO Lorenzo, Form and Politics: An Introduction of the Theatre of Milo Rau. <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/> 23/07/2026
- ПИСКАТОР Э., Политический Театр, Лопт Наркомвоенмора им. Клим Ворошилова, Ленинград, пл. Урицкого, 10, 1934. <https://archive.org/details/Piscatorpolitteatr> 23/07/2026

LIVING THEATER IN THE CONTEXT OF TIME

Marine (Maka) Vasadze

“If the purpose of the theater were only to provide entertainment, perhaps it would not be worth putting so much effort into it. But the theater is the art of reflecting life”.¹

Keywords: time, theater, director, art, politics, interpretation

Throughout the centuries, theater has been reflecting the problems of modernity in various ways and forms. Theater is alive and interesting only when it establishes contact with the audience, only when a dialogue takes place between theater and audience, when it is in tune with the times and era, raises contemporary issues, acute social or political problems, asks questions, and together with the audience seeks answers and ways out of the current situation.

Throughout its centuries-old history, theater has changed its forms and methods of performance, creating and continuing to create various directions in content, structure, and form. The current time, era, or situation sometimes pushes for changes. Quoting Peter Brook, “In the theater, every form once born is mortal; every form must be reconceived, and its new conception will bear the marks of all the influences that surround it”.²

Throughout its existence, Georgian theater has always reflected contemporary life. The pain of the country and its people has been heard from the Georgian stage. Moreover, the heroic death of Machabeli’s troupe in the Battle of Krtsanisi, fighting invaders, is an unprecedented event in the history of world theater.

The goal of my research is to demonstrate how Georgian theater responds to recent developments in Georgia, in what forms and ways.

Preamble

Following the October 2024 elections, the events taking place in Georgia have caused a sharp public reaction. People protested peacefully against the rigged elections, changes in the country’s foreign policy and the transition from Europe to the occupier Russia. Government structures responded inadequately to the protests of the people. The police brutally dealt with the citizens of their own country, with 50 young people arrested on absurd charges, including actors Andro Chichinadze and Vepkhia Kasradze. The so-called Unjust Court was turned into an unimaginable, endless, grotesque “Theater

of the Absurd” even for playwrights of the absurd, unfathomable for thinking minds, by the “ruling fathers of this country”. The majority of theater workers went on strike. After a 100-day strike, theaters changed their form of protest, returning to theater stands (in buildings or in the streets), and today they express their attitude toward current political and social events in our country and in the world in diverse forms. Theaters fulfill their function; they establish active, effective communication with the audience (society) through realistic or conventional language.

1 АНТАРОВА, Беседы с Н. Станиславским. <https://www.livelib.ru/book/1045876/readpart-besedy-s-k-stanislavskim-zapisannye-koroj-antarovoj-teatr-est-iskusstvo-otrazhat-zhizn> (Last seen on 15.07.25. Translation by Marine (Maka) Vasadze)

2 ბრუკი, ცარიელი სივრცე.

Task

A few years ago (2015), on International Theater Day, March 27, Polish director Krzysztof Warlikowski performed the following message: “Day in and day out I find myself thinking about writers who nearly one hundred years ago described prophetically but also restrainedly the decline of the European gods, the twilight that plunged our civilization into a darkness that has yet to be illumined. [...] Their common sense of the inevitable end of the world – not of the planet but of the model of human relations – and of social order and upheaval, is poignantly current for us here and now. For us who live after the end of the world. Those who live in the face of crimes and conflicts that flare daily in new places faster even than the ubiquitous media can keep up. These fires quickly grow boring and vanish from the press reports, never to return. And we feel helpless, horrified, and hemmed in. [...] We no longer have the strength to try and glimpse what lies beyond the gate, behind the wall. And that’s exactly why theater should exist and where it should seek its strength. To peek inside where looking is forbidden”.³

Warlikowski stated clearly and directly that theater should reflect universal or local problems, whether they are social, political, or related to wars, violence, and cruelty within societies. Through various forms and methods, this is precisely the kind of theater that was created by André Antoine, Max Reinhardt, Kote Marjanishvili, Sandro Akhmeteli, Erwin Piscator, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Giorgio Strehler, Peter Brook, Krystian Lupa, Eimuntas Nekrošius, and is still created today by those directors who are concerned with the problems of their own country, people, or the world in general and can convey their message and concept.

This research aims to explore how contemporary Georgian theatre responds to the latest political and social developments in Georgia and globally, using productions by several Georgian directors as case studies.

Theoretical framework

From its origins to the present day, theatre has, by its very nature, been the most vital and dynamic art form – a synthetic, communicative medium that is simultaneously conventional and realistic, entertaining and educational, emotional and experiential, as well as analytical and intellectual. At the same time, theatre has always been political, for it is only truly engaging to audiences when it responds to contemporary issues, raises urgent questions, and reflects both the existential condition of human existence and the political and social realities of its time.

From the tragedies of the ancient Greek dramatists Aeschylus, Sophocles, and Euripides to the works of so-called postdramatic playwrights, the central narrative of dramatic literature has consistently been the representation of the geopolitical and social circumstances of each historical era. In his book *Political Theatre*, Erwin Piscator writes: “All theatre is political—from the earliest times to bourgeois and proletarian political theatre. I chose the name ‘political’ for my theatre because the bourgeoisie justifies itself by claiming that its theatre has nothing to do with politics”.⁴

As civilization has evolved, drama and theatre have continually transformed in response to the changing spirit of each era. Genres, artistic movements, representational strategies, and performance practices have undergone constant change in both European and Asian theatre.⁵ Documentary and political theatre, however, are specifically products of the twentieth century. Their origins can be traced to the work of German Expressionist playwrights and directors. Erwin Piscator gave this movement its mature form, while Bertolt Brecht developed it further in his own way, formulating the theory of “epic theatre” and the “alienation effect”, borrowing the term “epic theatre” from Piscator. In doing so, Brecht fundamentally transformed both the formal and conceptual foundations of theatre.

Beginning in the twentieth century, pre-existentialist* thinkers, followed by existentialist playwrights and the creators of the Theatre of the Absurd—whose works emerged from the spiritual and

3 Warlikowski, The International Message; <https://www.youtube.com/watch?v=v3fdXeALBzk>
<https://culture.pl/en/article/warlikowskis-message-for-world-theatre-day-2015> (Last seen on 22.07.25)

4 ПИСКАТОР Э. Политический. 1934. Ст. 40

5 ბარბა, სავარგზე ანთროპოლოგია, „კენტავრი“, 2025.

material crises brought about by the First and Second World Wars – created a form of drama radically different from anything that had existed before. Inspired by Søren Kierkegaard's search for a new conception of God, Friedrich Nietzsche's proclamation of the death of God, Sigmund Freud's psychoanalysis, Carl Gustav Jung's analytical psychology, and the exploration of archetypes within both the conscious and unconscious mind, these playwrights completely dismantled the traditional structure of drama and constructed entirely new dramaturgical forms. These "forgers of myths" deconstructed inherited myths to create new ones.

For example, the plays of Heiner Müller – and much of the contemporary drama that followed him – can be understood as extended monologues: unified textual structures whose deeper layers engage in associative dialogue with ancient and newly created myths, other authors, and fictional characters. Since the 1970s, world theatre has existed within what is commonly described as a postmodern or postdramatic condition (although scholars continue to debate the appropriateness of these terms).

What, then, is postdramatic theatre? Drawing upon the work of both theatre practitioners and scholars – including Peter Brook, Hans-Thies Lehmann, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Nicola Savarese, Mikheil Tumanishvili, Richard Schechner, among others—it may be understood as a form of theatre that encompasses all previously existing theatrical forms and narratives without rejecting any of them. Instead, it reinterprets and reconfigures them in distinctive ways, both in dramaturgy and in stage practice. To paraphrase Peter Brook, what ultimately matters is preserving the energy, the spark, from which "living theatre" is born.

Whether illusionistic or epic, verbal or non-verbal, physical, dance-based, interactive, multimedia, or otherwise, "living theatre" may ultimately be understood as contemporary theatre – one that reflects and critically engages with the political and social realities of the present.

Discussion

Many important performances have been staged by directors of different generations in different theaters. I would like to highlight a few of them, which, by interpreting classical works artistically, convey political and social problems relevant to our time.

These are: *The Nose*, based on the story by Nikolai Gogol, staged in the Theater Factory 42 by a representative of the older generation, Levan Tsuladze; *Liberté* by young director Data Tavadze based on the text by Marquis de Sade at the Royal District Theater; Gega Gagnidze's (graduated from university just a few years ago) *Joseph* based on Franz Kafka's novel *The Trial*, a production of the Theater on Atoneli.

During the 100 days of strike, mainly private, independent theaters were actively involved. Among the state theaters, only the Vaso Abashidze New Theater participated by refusing to resume performances even when the majority of the theaters on strike began their shows. Its artistic director believed that it would be immoral to end the strike while their actor, Andro Chichinadze, remained unjustly imprisoned. While other state theaters did not officially declare a strike, they nonetheless refrained from performing. State authorities, the Ministry of Culture, punished the New Theater, a leader in terms of audience attendance, by dismissing its artistic director, Davit Doiashvili. They failed to appoint a successor, as they clearly understand that no theater professional with a conscience would agree to lead the theater under these conditions. Consequently, the theater has not functioned to this day. Private, independent theaters, whose revenue depends on ticket sales and projects, found themselves in a difficult economic situation during the strike. Yet they stood and continue to stand firm in defense of civilized values. As mentioned earlier, they changed the form of protest—today, they address the audience from the theatrical stage regarding these urgent and pressing issues.

Levan Tsuladze staged Gogol's brilliant story, *The Nose*, for the second time, the first time in the Basement Theater on Rustaveli Avenue, this time in the theater he founded, Theater Factory 42. I believe that the director's decision, both then and now, was determined by the political and social situation in our country. Although these two productions are almost 30 years apart, then and now, Georgia, like the rest of the world, is shaken by the fluctuations of the "transitional era". In the early 21st century and even today, Georgia remains a socially vulnerable country plagued by a corrupt government system and destructive political foreign policy. In the 1990s and now, the country stands on the brink of an abyss,

and fundamental changes and reforms are essential for its survival.

To convey this situation, Levan Tsuladze turned to Gogol's story, in which the writer of Ukrainian origin, in his characteristic phantasmagoric and sarcastic style, artistically depicted the existence of corrupt state structures under autocratic rule, the excessive greed of officials, the sacrifice of everything for career advancement, the desire to have a position as a means of enrichment, society transformed into an impersonal mass, the degradation of a person devoid of spirituality, his transformation into an "empty place", a life where there is no room for love, friendship, or compassion. Unfortunately, the problems reflected in Gogol's *The Nose*, written two centuries ago, are still very relevant in our country today.

In Levan Tsuladze's play, only the plot of the story is used. Still, while creating the stage text, the director preserved the artistic style of the work: its phantasmagoria, carnivalesque nature, satirical-grotesque absurdity of the drama, and comic delivery of the dramatic tale. He employed the buffoonery form of street theater. The characters in the play are nameless; the director created common types.

The director pulled the state official's (Nika Kuchava) nose (Nika Khrikuli), lost in his sleep, from a trash can. Following the director's instructions and choreographer Tinatin Tsuladze's movement patterns, the actor uses non-verbal body language to depict the consistent rise of a man "born" from trash, as he usurps someone else's property: clothes, shoes, rank, women.

In the world depicted in Levan Tsuladze's play, everything human has disappeared, and people themselves have become empty, impersonal beings. In the finale, Nika Khrikuli's runaway nose, having achieved high positions in government service, offers to return everything to its former owner, Nika Kuchava's Kovalyov, whose nose he once was, in exchange for occasionally resting his feet on Kovalyov's back. Levan Tsuladze ends the performance extremely pessimistically: after a little hesitation, Kuchava's official agrees to become the footstool of the former nose.

In the dramatic finale, the witches recount the Devil's last visit to Earth. Even Satan was stunned and saddened by human treachery, remarking that

they had outpaced Hell in their wickedness. "What happened to you, people? How did you become so corrupt, so skilled in everything that I was supposed to be teaching you? (...) In Hell, everything is built on remorse and regret, but what conscience or regret can we speak of today? Who regrets anything anymore? Who has remorse? Hell has been abolished and has moved into the human world." The Devil's monologue, written by Levan Tsuladze, is very profound. It leaves you heavy-hearted, wondering: what has become of man, what values do people live by today, or do we have any values left at all? "Give me media sources, and I will turn any nation into a herd of swine," Baia Dvalishvili's witch-journalist paraphrases Joseph Goebbels' statement in response to Nika Kuchava's character when he asks for help in uncovering the truth.

The victims of the deliberately created scandal were Data Tavadze and his original play *Liberté*, which premiered on October 30, 2024 (in his own text, Data Tavadze used excerpts from classical works from various eras, including the philosophical thoughts of Marquis de Sade). I specifically highlighted the premiere date because a part of our society, so-called "true Orthodox" hypocrites, controlled by government structures, "discovered" almost a year later that the play was "blasphemy against God," "preaching debauchery," etc. A frenzied crowd swarmed the Royal District Theater like devils, pelted the actors with eggs, and threatened them with physical violence. The director was terrorized and forced to leave the country. All this happened because of Data Tavadze's civic position. For the past 2-3 years, he did not avoid it and actively and loudly criticized the government's political course, the rigged elections, the social injustice in the country, demanding the release of young people imprisoned on trumped-up charges, etc. This is precisely what the director was not forgiven for and, perhaps, even threatened with arrest when Data Tavadze, who was on a business visit to Bratislava, received a message from government agencies not to return to Georgia. The saddest thing is that representatives of the artistic sphere were also found among these aggressive "hypocrites".

Data Tavadze's *Liberté* is a production based on historical facts of 18th-century France, a text saturated with fragments from Marquis de Sade's *Philosophy*, which is directed against the depravity, hypoc-

ris, and godlessness prevalent in society. I believe that for the first time in Georgia, the staging, in form and structure, is a practical realization of the theoretical works of Antonin Artaud. He threw the truth in society's face for its awakening; one might say it was a slap in the face. Four actors: Natuka Kakhidze, Magda Lebanidze, Sandro Samkharadze, and Gaga Shishinashvili do their best physically, intellectually, and emotionally for two hours, never allowing the audience to relax for a minute.

The story in *Liberté* mainly reflects the events that took place in France during the reign of Louis XV. At that time, the supreme sovereign and his entourage, immersed in a whirlpool of luxury, extravagance, and gluttony, where various types of orgies had become the norm of life, utterly ignored the hardships of the people. The common people of France, socially vulnerable and completely unprotected, were practically starving. Louis XV, his mistresses, the Marquise de Pompadour or the former prostitute Madame du Barry, and the royal court, immersed in a whirlpool of debauchery, were draining the state treasury. To satisfy their demands, the burden of replenishing the empty treasury fell solely on the Third Estate (peasants, artisans, merchants, and entrepreneurs), while the nobility and clergy remained tax-exempt by royal decree. This attitude towards the country and people ended with the French Revolution (1789-1799) and the democratic reforms of that period. Before that, in 1757, a simple citizen, a working man, Robert-François Damien, embittered by poverty and injustice, stabbed the king with a knife on the square at Versailles. The Grand Chamber of Parliament sentenced the attacker to death. As a public example, Damien was subjected to inhumanely cruel torture, and finally, his tormented body was drawn and quartered by horses.

It is precisely based on these historical facts that Data Tavadze and the creative team created and effectively presented the story in *Liberté*. This is a production that reflects the new times, the events taking place in our country and the world: endless wars, violence, injustice, corruption, human degradation, spiritual exhaustion, impersonality, ruthlessness towards each other, striving for gain, power, depravity, hypocrisy. After watching *Liberté*, you experience what Aristotle once called *catharsis*. The director created a finale that seemed unexpected, yet at the same time, perfectly aligned with Ar-

taud's theatrical aesthetics: after presenting this indescribable sinful nature of people, the actors go to the audience sitting on the stage, lift each other, and lead them towards each other for an embrace. So, hugging a stranger to you, you stand for several minutes and think, think, think... what is a human, why and for what purpose do we do all this? Your heart aches, but gradually, embracing a stranger, you are filled with an amazing feeling of love for a fellow man.

Every component of *Liberté* is in perfect harmony with the director's concept, including Nika Pasuri's musical score, which accentuates, shapes, emotionally fills and intensifies the mood; Ketik Nadibaidze's minimalist scenography, where lighting designed in half-tones carries immense significance; or Simon Machabeli's stylized costumes, created according to the fashion of 18th-century France, decorated with various details that hint at different periods in the history of civilization.

In the performance, you will recognize significant texts from various eras in different episodes. The construction of scenes will bring to mind paintings by famous artists or sculptures carved in stone. For instance, Sandro Samkharadze's character, dressed in a medieval knight's armor, is simultaneously a hero and a weak creature, with his backside exposed. He slowly walks up the stairs towards Natuka Kakhidze's character, who has one breast bared. Visually, the episode will remind you of Botticelli's *Birth of Venus* and *Madonna and Child*. Today, the hypocritical sycophants of the powerful people in our country quietly, stealthily, secretly filmed part of this very scene, despite the theater's strict prohibition. They passed off thoughts of Marquis de Sade as a text written by Data Tavadze and released it on social networks, claiming: "Look who is fighting our country's sinless rulers". The government media wasted no time in broadcasting segments condemning these "blasphemers". Pseudo-believers, pseudo-patriots, and pseudo-humans raised a hue and cry: "This is blasphemy! They have insulted our beloved Christ! Help us, let us protect our morality, our Georgian essence! A woman is a woman! A man is a man!", and so on. These pseudo-Christians took their revenge on Data Tavadze and the theater both verbally and physically, "out of love for Christ". As a result, one of the best recent performances created in the Georgian theater space was banned. In the 21st century, people decided

to return to the early Middle Ages. They want to burn progressive individuals and artists in the fire of the Inquisition. Just as in ancient times, the Sadducees and Pharisees of our days commit these acts in the name of Christ, the preacher of supreme love, kindness, and forgiveness.⁶

“They will continue the talk that started long before us; they will continue after us, and perhaps even after their tongues are cut out. Priests of speech – storytellers from entirely different times – without the fear of losing time, almost fearlessly; against the backdrop of momentary excitement – at the point of a short burst, or even endlessly – in parallel with the bloody suppression of some peaceful demonstration – at the moment of slipping out of the joints of history, without any connection to time, completely out of time. When their term expires, they will say “Revolution”; they will think of a place of action – in the Bastille, in the Winter Palace, in Tbilisi, or in crowded Tahrir Square. 1789? 1917? 1989? 2011? What does it matter...”⁷ This was the introduction the theater gave to *Liberté*. If you enter these words into the Google search engine, it immediately shows several website addresses. Among them is BILETEBI.GE dated April 2025, where it is marked in red that all tickets for the performance are sold out. You read the information remaining on the internet about the play with a heavy heart, while *Liberté* itself is dead.

Gega Gagnidze, a young and talented director, staged a performance at the Theater on Atoneli based on Franz Kafka’s *The Trial*, which he titled *Joseph. The Trial*, like Kafka’s other works, remains a subject of research to this day. A person thrown into a hostile world, the alienation of a man from the absurd world, the search for his own essence, his inability, weakness, and powerlessness towards the supreme government, law, court – the system, and the depression of a man caused by all this – are the main problems raised in Kafka’s stories and novels.

The poster informs us that *Joseph* is an original play by Gega Gagnidze, based on the motifs of Franz Kafka’s *The Trial*. Indeed, the director left only the fable of the work. Gega Gagnidze, unlike the work,

depicted only the last day of Joseph’s life, and within this single day he fits a confrontation between a citizen, an individual, and a corrupt, violent system; the spiritual or physical destruction of a person by a violent system. In Gega Gagnidze’s original text, the audience will recognize phrases from Kafka’s novel.

The director creates a dramatic story of human (our) existence using exaggerated techniques, with humor, sometimes irony, and at times sarcasm. The action is set in the future; everything in Joseph’s apartment is computerized, and the line between the virtual and real worlds is erased. Based on Gega Gagnidze’s concept, scenographer Mariam Dzmanashvili created an environment and costumes similar to those of science fiction films. The play, like the novel, begins with Joseph waking up in his apartment, but unlike the original work, the action takes place and concludes entirely within this single room over the course of an hour and a half.

The audience watches the story unfolding on stage from three sides – from seats positioned on the stage and from the audience hall. They are participants, silent witnesses to the dramatic end of Joseph’s life. According to the director’s concept, the audience represents our conformist society, a society that has resigned itself to the violence of the state system, the corruption in the system, and the absurd laws. This society allowed Joseph’s arrest on non-existent charges, the violation/destruction of laws, and finally, the execution of the unjust sentence, Joseph’s execution. Another notable detail is that the director generalized Joseph’s character: the main protagonist is named Joseph, but so are his father, his brother, his neighbor, and so on. The “system” has turned citizens into faceless Josephs.

The musical score created by Noe Kvirkvelia, which includes various famous opera arias (Joseph, driven to hysteria, performs them grotesquely and selflessly in the climactic moments), along with the scenography and lighting, is one of the important components in the performance, intensifying the emotional charge and mood.

Actors Giorgi Sharvashidze, Natalia Gabisonia,

6 One cannot help but recall Henrik Ibsen’s “An Enemy of the People”, particularly Dr. Thomas Stockmann’s address to the public meeting, where he declares that he has made a new discovery: the true enemies of freedom and truth are not the corrupt representatives of government institutions, but rather “the compact majority” – by which he refers to a hypocritical society. “An Enemy of the People”, Tbilisi: “Soviet Georgia”, 1974, p. 821.

7 Tavadze D., Performance Description. <https://biletebi.ge/royal-district-theatre/Liberte> (Last seen on 27.07.25)

Giorgi Giorganashvili, and Niko Pipia create their characters with professional skill, using the techniques of grotesque and irony to portray soulless, emotionless beings turned into robots, devoid of human love or warmth. It is precisely because of their conformist, indifferent nature that the ugly forms of the state system were created.

Gega Gagnidze's and the creative troupe's performance of *Joseph* serves as a warning to those members of society who do not react to injustice in any way, but on the contrary, adapt and sometimes even justify it. And if we, people, allow, tolerate, do not prevent the creation of ugly forms of the state system by officials, we will perish.

Conclusion

In the foreword to the Georgian edition of Hans-Thies Lehmann's "Postdramatic Theatre", the Romanian theatre scholar Octavian Saiu writes: "Rooted in the dramatic tradition through both history and influence, Georgian theatre now stands on the threshold of a profound transformation. New voices are becoming increasingly audible, promising precisely what the world needs most: vitality. This is what Lehmann himself aspired to, and it constitutes the cornerstone of his work; it is what he explored and valued above all else. The postdramatic is nothing other than the fully contemporary. It is not what

comes after the dramatic, but rather a different manifestation and dimension of the dramatic within the present. It is precisely the dynamic coexistence of these two that keeps theatre alive. In Georgia, this vitality is palpable".⁸

Against the backdrop of an increasingly complex political, geopolitical, social, and economic reality – at a time when Georgia, much as it was in 1921, once again faces the threat of losing its independence and falling under Russian domination, and when the Third World War is underway – postdramatic, or contemporary, Georgian theatre stands alongside the country's critical and progressive voices. Through a variety of theatrical forms, it "struggles" to defend and restore the homeland, human dignity, and freedom, as well as social and political justice.

It can therefore be confidently argued that Georgian theatre is very much "alive". It responds immediately to the challenges of its historical moment, engaging with epoch-defining developments while embracing – and itself generating – new artistic and creative approaches. Georgian theatre offers numerous examples of such engagement, dating back to the 1920s. Within the scope of the present conference paper, however, I focus exclusively on several contemporary examples that demonstrate how today's Georgian theatre responds to the political and social realities of the present.

* The eloquent expression – „The Unfair Court“ or „Unjust Justice“ – appeared during the protest rallies in November 2024, amidst the brutal crackdowns and arrests of demonstrators.

* Krzysztof Warlikowski (1962) is a famous Polish director. A student of Christian Lupa, he also learned from Peter Brook and Giorgio Strehler. His production "The French" was presented at the Tbilisi International Theater Festival in 2017.

* The first phase of German Expressionist theatre is commonly referred to as the "lyrical" or "provincial" period. During this stage, directors did not stage their productions in Berlin but worked instead in cities such as Darmstadt, Frankfurt, Cologne, Düsseldorf, Dresden, and Mannheim. Directors including Gustav Hartung (1887-1946), Richard Weichert (1880-1961), and Otto Falkenberg (1873-1947) constructed their productions as both monologues and sermons delivered by the central protagonist. In its later development, German Expressionist theatre began to incorporate explicitly political themes. Three major directors are generally associated with this phase in Germany: Karlheinz Martin (1888-1948), Leopold Jessner (1878-1945), and Jürgen Fehling (1885-1968). Political theatre, however, found its fullest expression in the work of Erwin Piscator (1893-1966).

* Luigi Pirandello.

* As a consequence of his political activism, Data Tavadze spent nearly a year in forced exile. During this period, both the director and his family were subjected to sustained moral and physical intimidation, including threats against their lives. While living in exile, Tavadze directed productions in war-affected Ukraine (Kyiv) and in Poland. Despite these circumstances, he regained the strength to continue his artistic and civic work. He has since returned to Georgia, where he plans to stage new productions in his own theatre while continuing his political activism. His social media accounts document the premieres of his recent productions and demonstrate his continued commitment to resisting injustice and advocating for democratic values (see Data Tavadze's Facebook and Instagram pages).

⁸ ლემანი. პოსტდრამატული, გვ. XVIII. 2024.

REFERENCES:

- ბარბა ე. სავარეზე ნ. თეატრის ანთროპოლოგია. თბ. „კენტავრი“. 2025
- ბრუკი პ. ცარიელი სივრცე. თბ. „ხელოვნება“. 1984
- ლემანი ჰანს-თის. პოსტდრამატული თეატრი. თბ. „კენტავრი“. 2024
- შეხნერი რ. გარემოს თეატრი. თბ. „კენტავრი“. 2023
- Krzysztof Warlikowski “The International Message, a reflection on theater and peace delivered this year by Polish director”. <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=v3fdXeALRzk>
- <https://culture.pl/en/article/warlikowskis-message-for-world-theatre-day-2015>
- Mango L. “Form and Politics: An Introduction of the Theatre of Milo Rau”. <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/>
- Пискатор Э. Политический Театр. Лоцт Наркомвоенмора им. Клима Ворошилова (Ленинград, пл. Урицкого, 10). 1934 г. <https://archive.org/details/Piscatorpolitteatr>

ესქილესა და ევრიპიდეს დრამა - ანტიკური დრამის თეორია

თეიმურაზ კეჭერაძე

საკვანძო სიტყვები: დრამა, არისტოფანე, ესქილე, ევრიპიდე, დიონისე, დრამის თეორია.

თეატრის დაბადებად ძველი წელთაღრიცხვის მე-6 საუკუნის 534 წელი ითვლება, როდესაც ათენში პირველი ბერძენი დრამატურგის, თესპისის ტრაგედია წარმოადგინეს დიდ დიონისობაზე (ტრაგედიის სახელწოდება უცნობია). დრამისა და თეატრის წარმოშობისა და მისი ძირითადი ჟანრების პირველი მკვლევარი ფილოსოფოსი არისტოტელეა, რომელიც ძველი წელთაღრიცხვის მე-4 საუკუნეში მოღვაწეობდა. არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ ძირითადად ტრაგედიის, როგორც მაღალი ჟანრის დრამას აანალიზებს. პირველი ტრაგედია არისტოტელეს „პოეტიკას“ ორ საუკუნეზე მეტი აშორებს.

დრამის სწრაფმა განვითარებამ, რომელმაც ერთი საუკუნის განმავლობაში, პირველი დრამატული წარმოდგენებიდან, სადაც ჯერ კიდევ არასრულყოფილად იყო გამოვლენილი დრამატურგიული ფორმები, გაიარა გზა ანტიკური ტრაგედიისა და კომედიის კლასიკურ ნიმუშებამდე, დღის წესრიგში დააყენა თეატრისა და დრამის თეორიის წარმოშობა, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა თეატრალური პრაქტიკის პროგრესის დაჩქარება. ფაქტობრივად სათეატრო პრაქტიკა წინ უსწრებდა თეატრის თეორიის ჩამოყალიბებას. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ დრამისა და თეატრის განვითარება, სათეატრო რეფორმები, გაუზარებლად, სტიქიურად მიმდინარეობდა.

მე-6 საუკუნეში პირველი ათენელი დრამატურგის, თესპისის თეატრი ერთი მსახიობისაა, მე-5 საუკუნეში ტრაგედიის მამად წოდებულ ესქილეს თეატრში ერთდროულად ორი მსახიობი მოქმედებს, სულ მალე სოფოკლესთან - სამი მსახიობი. ესქილე ქმნის ტრილოგიის სისტემას, სოფოკლე უარს ამბობს ტრილოგიაზე, შემოიღებს მოხატულ (ფერწერულ) დეკორაციებს, თეატრალურ პრაქტიკაში ქმნის სამი ერთიანობის მეთოდს (დრო, მოქმედება, მოქმედების ადგილი), 15-მდე ზრდის ქოროს მსახიობთა რაოდენობას და სხვა.

მეთოდები

ბაშრომში წარმოდგენილია ბერძენი კომედიოგრაფის კომედიის „ბაყაყები“ პერსონაჟების ესქილეს, ევრიპიდესა და დიონისეს სასცენო სამეტყველო ტექსტების ანალიზი, რომელიც შეეხება ესქილესა და ევრიპიდეს დრამატურგიული მეთოდების თავისებურებებს. ძვ. წ. მე-5 საუკუნის მიწურულის ანტიკური საბერძნეთის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების კონტექსტში განხილულია ბერძნული დრამისა და თეატრის მდგომარეობა.

შესავალი

ათენის დემოკრატიის აყვავების ხანა პერიკლეს მოღვაწეობას უკავშირდება. პერიკლემ ათენის მმართველობის პერიოდში ირგვლივ შემოიკრიბა ბერძენი ფილოსოფოსები, მეცნიერები, სწავლულები და კულტურის მოღვაწეები. მისი მმართველობის პერიოდი ისტორიაში „პერიკლეს ოქროს ხანად“ იწოდება. პერიკლეს ოქროს ხანას უკავშირდება ანტიკური დრამისა და თეატრის რეფორმები. დრამისა და თეატრის რეფორმები, ცხადია, დრამატურგებს ეხება. თუმცა, პელოპონესის ომში (ძვ. წ. 404) ათენის სახელმწიფოს მარცხით

დასრულების შემდეგ, ათენი ღრმა კრიზისმა მოიცვა. სახელმწიფოს კრიზისი აისახა როგორც დემოკრატიასა და ეკონომიკაზე, ასევე კულტურასა და ხელოვნებაზე, მათ შორის თეატრზე. სათეატრო კრიზისი ასევე უკავშირდება უკანაკნელი დიდი ბერძენი დრამატურგების – სოფოკლესა და ევრიპიდეს გარდაცვალებას (ძვ. წ. 406).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, დრამისა და თეატრის რეფორმები დაკავშირებულია სათეატრო პრაქტიკასთან. სათეატრო პრაქტიკა წინ უსწრებდა დრამისა და თეატრის თეორიის ჩამოყალიბებას. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ დრამისა და თეატრის განვითარება, სათეატრო რეფორმები, გაუზარებლად, სტიქიურად მიმდინარეობდა. დრამისა და თეატრის თეორიის საკითხებით თავდაპირველად თავად თეატრის რეფორმატორები ინტერესდებიან. კომედიის მამად წოდებული ათენელი კომედიოგრაფი არისტოფანე თავის კომედიაში „ბაყაყები“ განიხილავს ესქილესა და ევრიპიდეს შემოქმედებას, რაც შეიძლება ჩაითვალოს დრამის ანალიზის პირველ მცდელობად.

მსჯელობა

ძვ. წ. 406 წელს ანტიკური ბერძნული თეატრის რეფორმატორების, სოფოკლესა და ევრიპიდეს, ხოლო ძვ. წ. 401 წელს ბერძენი ტრაგიკოსის, აგათონის, გარდაცვალების შემდეგ ბერძნული თეატრი ღრმა კრიზისმა მოიცვა. თეატრის კრიზისით შეწუხებული ბერძენი კომედიოგრაფი არისტოფანე თავის კომედიაში „ბაყაყები“ კრიზისს ჭაობს ადარებს, სადაც ბაყაყები ყოყინებენ. კომედიის პროლოგი: „ბაყაყები“

... ჭაობის წყლის შვილებმა

აღვაგლინოთ ჰიმნები;

ავაჟღეროთ ტკბილხმიანი სიმღერა:

კოაქს, კოაქს!

და ღირსეულ ღვთაებას, დიონისეს, ზევსის ძეს, ვუგალობოთ ჭაობში¹.

კომედიის თანახმად, თეატრის მფარველი ღვთაება დიონისე მზადაა ჰადესს ღვთაებას ქვესკნელში ეახლოს, რათა გარდაცვლილი ევრიპიდე დაუბრუნოს თეატრს. „ბაყაყებში“ საკუთრივ ამბავი, როგორც ყოველთვის არისტოფანესთან, სრულიად წარმოუდგენელი, ფანტასტიკური, გროტესკული, მაგრამ, ამავე დროს, საკმაოდ დამაჯერებელი, მარტივი და ადვილად გასაგებია: დიდი დრამატურგების გარეშე დარჩენილი თეატრის

ღმერთი, დიონისე, გადაწყვეტს, ჰადესიდან, ქვესკნელიდან ამოიყვანოს და ათენის სცენას დაუბრუნოს რომელიმე გენიალური ტრაგიკოსი პოეტი. მისი არჩევანი ევრიპიდეზე ჩერდება, რადგან ამასწინათ, გემით მგზავრობისას, სწორედ ევრიპიდეს ტრაგედია, „ანდრომედე“ წაუკითხავს და ჯერაც შთაბეჭდილების ქვეშაა“. (ბერძენიშვილი, 2017: 2)

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ დრამის თეორიის საკითხები ორგანულად არის გადაჯაჭვული არისტოფანეს აღნიშნული კომედიის დრამატურგიულ ქსოვილში, სადაც თეატრალურ მოედანზე ესქილესა და ევრიპიდეს და მათ მომხრეებს შორის მწვავე პოლემიკის საგნად ქცეულა. რაც უპირველესად დრამატული ხელოვნების ისტორიაში.

კომედიაში შექმნილია პაექრობის ატმოსფერო, სადაც კამათობენ დრამის თეორიის პრობლემებზე. დაძაბული და დრამატული ხასიათის. დისკუსია ორ ტრაგიკოს დრამატურგს შორის კომედიის ძირითადი თემაა. აღნიშნული დისკუსია მეტყველებს იმაზე, რომ ესქილესა და ევრიპიდეს შორის არსებობს განსხვავება თეორიულ აზროვნებაში. მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვიერი ბატალიები ევრიპიდესა და ესქილეს შორის ატარებს კომიკურ ხასიათს, იგი შეესაბამება იმ ეპოქის ბერძნული კულტურის ხასიათს. ტრაგიკოს პოეტებს შორის რიტორიკულ პაექრობაში ყოველი მათგანი წარმოაჩენს თავისი ნაწარმოებების ღირსებებს და დასცინის მოწინააღმდეგის დრამის სუსტ მხარეებს.

კომედიის პერსონაჟების – ესქილესა და ევრიპიდეს – კამათის, რომელიც მიმდინარეობს დრამატურგიული ხერხის – „აგონის“ ატმოსფეროში, უმაღლესი მსაჯული დიონისეა. დისკუსიაში, პირველ ყოვლისა, ყურადღება ეთმობა ორი პოეტის შემოქმედებითი მეთოდების განმასხვავებელ ნიშნებს. ევრიპიდეს სასცენო სამეტყველო ტექსტში წარმოჩენილია არა მარტო ევრიპიდეს შემოქმედებითი მიღწევები, არამედ კრიტიკული პოზიციიდან განხილულია უფრო ადრინდელი დრამის, ესქილეს შემოქმედება, რასაც, ცხადია, ეწინააღმდეგება ესქილეს პერსონაჟი. აღნიშნული, კომედიოგრაფის (არისტოფანე) დრამის თეორიასა და თეატრალური პრაქტიკის დაკავშირების მცდელობაზე მეტყველებს. კომედიიდან ჩანს, რომ არისტოფანეს კარგად ჰქონდა გათვითცნობიერებული თეატრალური მოქმედების პოეტური, მუსიკალური

1 არისტოფანე, 2017:19. აქ და ქვემოთ, კომედიიდან ციტატები მოყვანილია ლევან ბერძენიშვილის თარგმანიდან.

და თავად დრამატურგიული ასპექტების თავისებურებები. ესქილეს დრამის კრიტიკისას, ევრიპიდეს პერსონაჟი დაცინის თავის მოწინააღმდეგეს იმის გამო, რომ მის ნაწარმოებებს ეტყობა არქაული კვალი და ესქილეს დრამაში არ არის გამოკვეთილი დრამის სპეციფიკური თავისებურებები, რაც დრამას ეპოსისა და ლირიკისაგან განასხვავებს. ევრიპიდეს პერსონაჟი ამახვილებს ყურადღებას ესქილეს ტრაგედიებში დრამატული მოქმედების განუვითარებლობაზე, მის ტრაგედიაში ქოროს წამყვან როლზე, მსახიობთა უმოქმედობაზე. მიუხედავად არისტოფანეს ესქილეს მიმართ სიმპათიებისა, ავტორი ირონიით აღწერს ესქილეს ნაწარმოებების ნაკლოვანებებს დრამატული მოქმედების მეთოდების გამოყენების თვალსაზრისით, რაც, ევრიპიდეს პერსონაჟის ტექსტის თანახმად, თანამედროვე პოეტებში ღიმილს იწვევს.

ევრიპიდეს პერსონაჟის სიტყვებით, ესქილე პერსონაჟთა მოქმედების მოლოდინით უბრალოდ ასულელებს მაყურებელს, ხშირ შემთხვევაში ესქილეს დრამის გმირები „მუნჯებით“ დგანან და როგორც კი პირს გააღებენ რაიმეს სათქმელად – დრამაც სრულდება. ნაცვლად იმისა, რომ ავტორმა მოქმედება განავითაროს დრამატურგიული ხერხების საშუალებით, ესქილე ძირითადად ეყრდნობა ლამაზ, პოეტურად ამაღლებულ მეტყველებას.

არისტოფანეს კომედიაში ესქილესა და ევრიპიდეს პერსონაჟები დაობენ, ესქილეს არა მარტო პოეზიის სტილსა და პოეტიკაზე, არამედ, მაყურებელზე დრამის ზეგავლენის თაობაზე.

ესქილეს აზრით, მაყურებელზე ზემოქმედების ყველაზე მძლავრი იარაღი ტრაგედიაში არის პოეტური ენის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, აგრეთვე გამოკვეთილი, ძლიერი სახეები. ევრიპიდეს, პირიქით, თავის დამსახურებად მიაჩნია ტრაგედიის ზედმეტი სიტყვებისგან გამოთავისუფლება. თავისი პოეზიის ერთ-ერთ ღირსებად ევრიპიდე თვლის, რომ დრამის ყოველი პერსონაჟი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ენით საუბრობს და არა ამაღლებული, ლამაზი პოეტური ენით. ხოლო ესქილეს ტრაგედიებში ყველა პერსონაჟი საუბრობს არა საკუთარი, არამედ ავტორის ენით. შემთხვევითი არ არის რომ, ევრიპიდეს ტრაგედიის გმირები სცენაზე გამოჩენისთანავე, პირველ რიგში, საუბრობენ თავიანთი წარმომავლობის შესახებ. პერსონაჟის ხასიათი პირდაპირ არის დამოკიდებული მისთვის დამახასიათებელ საუბრის მანერაზე. რაც შემდგომში, არისტოტელეს

ლეს პოეტიკაში, ანტიკური დრამის თეორიის დეტალური განხილვის საგნად იქცა.

ევრიპიდე, საკუთარი იდეებითა და საუბრის შესაბამისი მანერით, არა მარტო ღირსების მატარებელ გმირებს ამეტყველებს, არამედ დრამის ყველა პერსონაჟს. „ყველას ვაძლევ სიტყვას: ქალებს, მსახურებს, გოგონებს, ბატონებს, მოხუცებსაც კი“. შინაარსისა და საუბრის სტილის ასეთი დემოკრატიულობა აღიზიანებს არისტოფანეს, რომელიც არისტოკრატიული იდეების მომხრე იყო.

ევრიპიდეს ტრაგედიის გმირი საუბრობს, რომ მან ესქილესეული დრამის გაზვიადებული პოეტური ენა შეცვალა გმირების ხასიათების შესაბამისი მეტყველებით, და აღნიშნავს ორ სიახლეს, რომელიც დაამკვიდრა დრამაში: პირველი, მან შეცვალა საუბრის წმინდა პოეტური ენა ისეთით, რითაც შესაძლებელია გონივრული დასკვნების გაკეთება რიტორიკის მეთოდების გამოყენებით. ლირიული საწყისი დრამის ენაში გადავიდა მეორე პლანზე, ანუ გმირს, თავისი ხასიათის შესაბამისად, ევრიპიდე რიტორიკის მეთოდების საშუალებით ამეტყველებს ბუნებრივად და დამაჯერებლად, რაც მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს მაყურებლის ფსიქიკაზე. მეორე, ევრიპიდეს ცვლილებები შეეხო არა მარტო ფორმას, არამედ შინაარსსაც: მან გაზარდა ტრაგედიაში ასახულ პირთა წრე, წარმოგვიდგინა ისინი განსხვავებულ გარემოებებში და აამეტყველა პერსონაჟები უბრალო ადამიანურ თემებზე. ამით ევრიპიდემ გადაუხვია ტრაგედიისათვის ტრადიციულად მისაღებ ამაღლებულ თემებს. სხვათა შორის, ესქილეს პერსონაჟი ამტკიცებს, რომ „დიადი აზრისა და საქმისათვის აუცილებელია შესაბამისი ამაღლებული სიტყვა“ (არისტოფანე 2017:9).

ევრიპიდეს პერსონაჟს ნეგატიური დამოკიდებულება აქვს ესქილეს მტკიცებულებების მიმართ. იგი თავის გმირებს, ხელმწიფეებსა და ღმერთებსაც კი გვიხატავს ჩვეულ გარემოში, ჩვეულებრივი ადამიანური აზრებითა და სურვილებით, რაც მათ მიმართ მაყურებელში თანაგრძნობასა და სიბრაღულს იწვევს. ესქილეს დრამის პრინციპების დარღვევით ევრიპიდესთან მოქმედებენ განსხვავებული გმირები განსხვავებულ გარემოში, მეტყველებენ განსხვავებული ენით, რითაც იცვლება მაყურებლის ემოციური დამოკიდებულება სცენაზე განვითარებული მოვლენებისადმი.

რაში მდგომარეობს თეორიულ აზრთა სხვადასხვაობა ესქილესა და ევრიპიდეს პერსონაჟებს შორის, უფრო სწორად, მათი ტრაგედიების

მიმდევრების, ძველი და ახალი დრამის შემოქმედებით პრინციპებს შორის? ძირითადი სხვაობა მდგომარეობს თავად ტრაგედიის არსის გაგებაში. ესქილესათვის დრამა წარმოადგენს ამაღლებულის, გმირულის გადმოცემის ხელოვნებას. იგი ადასტურებს თავისი შემოქმედების კავშირს ჰომეროსის ეპოსთან, რომელმაც „პოემაში განადიდა დიადი ბრძოლები, მებრძოლთა გმირობა, ვაჟკაცობა“ (არისტოფანე 2017:18). ჰომეროსის ტრადიციებზე ესქილემ შექმნა დრამა „მეომარი სულისკვეთებით“. ამრიგად ეპოსსა და დრამას შორის სხვაობას იგი მხოლოდ ფორმაში ხედავს, რაც დაკავშირებულია სასცენო მოქმედების ორგანიზებასთან და არა ეპიკური ტრადიციის სიტყვის საგანსა და სტილთან.

ევრიპიდეს პერსონაჟის აზრით, ტრაგედიის საგანი განსხვავებულია ეპოსისაგან. პირველი იგი უფრო ახლოსაა რეალობასთან და მეორე – უფრო მასშტაბურია. თემები, რომლებიც ადრე განეკუთვნებოდა მხოლოდ ლირიკის სფეროს, მაგალითად, სიყვარულის თემა და მასთან დაკავშირებული განცდები: ეჭვიანობა, წყენა, ხორციელი სურვილები, ორგანულად აისახა ტრაგედიებში. შესაბამისად, შეიცვალა გმირის მეტყველება, იგი გამდიდრდა ახალი გამონათქვამებით, რომლებიც დაკავშირებულია ადამიანის ყოფით ემოციურ განცდებთან. შეიცვალა თავად საუბრის მანერაც, რაც ძირითადად ეყრდნობა არა პოეტური ენის ეფექტებს, არამედ მიზეზებსა და მტკიცებულებებს, რომელიც ემსახურება მოცემულ გარემოებაში გმირის ქმედებებსა და განცდებს. დრამის ენა წმინდა პოეტურიდან გარდაიქმნა პოეზიისა და რიტორიკის ერთგვარ ნაზავად.

ესქილესეული დრამის მომხრეების ძირითად პრეტენზიას ევრიპიდეს მიმართ წარმოადგენს ტრაგედიის ზეგავლენა მაყურებელზე. ორთავე მხარე აღიარებს რომ, პოეტი ფასდება იმით „თუ რამდენად აკეთილშობილებს დრამა ადამიანებს“. ესქილეს პერსონაჟის სიტყვებით, მისმა პოეზიამ ადამიანები გახადა უფრო პატიოსნები, გონიერები, პატივცემულები, და ყოველივე ამას მან მიაღწია იმით, რომ სურდა აემაღლებინა ადამიანები თავის გმირებამდე, რომლებიც ყველაფრით გამოირჩევიან ჩვეულებრივი მოკვდავებისაგან თავიანთი ამაღლებული ენით, ქცევებით, ჩაცმულობითაც კი. ევრიპიდემ კი დაამახინჯა ესქილეს დაფუძნებული კანონები ხელოვნებაში, რითაც თავისი გმირები მაყურებელში იწვევდა არა აღფრთოვანებას, არმედ სიბრაულეს. გამოიყვანა რა სცე-

ნაზე სხვადასხვა წარმომავლობისა და წოდების პერსონაჟები, რომლებიც გამოირჩევიან მათთვის დამახასიათებელი საუბრის მანერით, საუბრობენ დამაჯერებლად და შეუძლიათ თავიანთი პოზიციის დაცვა. ამით ევრიპიდემ ათენის მოქალაქეები მოლაყებებად და ამპარტავნებად აქცია. ყოველივე ამით დასტურდება, რომ ევრიპიდეს მიერ დრამის საფუძველში შემოტანილი ახალი პრინციპები ემსახურება ადამიანების ზნეობრივ დაცვას და საზოგადოებაში არსებული ნორმების რღვევას.

ბერძნული ფილოსოფიის თანახმად (ჯერ კიდევ პითაგორა სამოსელი წერდა ამის შესახებ), ადამიანი, რომელიც კოსმიურ კანონებს ვერ სწვდება, ბალანსს არღვევს და კატასტროფა მოეწვევს, რადგან მან უზენაესი მართლწესრიგი ხელიყო. აღნიშნულის თანახმად, ძველი ბერძნების სულიერ და სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში რელიგიას, შესაბამისად, მითოლოგიას, მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. ესქილეს რელიგიური კონცეფცია პიროვნების ქცევის ეთიკურ საფუძველს წარმოადგენს, ვინაიდან მის ნაწარმოებებში სარწმუნოებრივი მორალი დაკავშირებულია სამართლიანობის, კანონზომიერებისა და ჭეშმარიტების რწმენასთან. ამის საფუძველზე პოეტი თავის ნაწარმოებებში ქმნის ბერძნული საზოგადოებისათვის მისაღებ გმირებს. ევრიპიდეს შემოქმედებაში, ღმერთებთან დამოკიდებულება მკვეთრად იცვლება. მან ერთ-ერთმა პირველმა შეიგრძნო დროთა კავშირის რღვევა და ეს თავის დრამაში ასახა. მის ნაწარმოებებში ადამიანმა საზოგადოებისა და სამყაროსთან განუყოფლობის განცდა დაკარგა. პიროვნება დაუპირისპირდა საზოგადოებას და რელიგიურ მცნებებში (მითოსში) ვერც სამართალს, და ვერც ცხოვრების მყარ საფუძველს ვერ ხედავდა. მის შემოქმედებაში ასახულია საზოგადოების ზნეობრივი საფუძვლების კრიზისი. აღნიშნული კრიზისი ძვ. წ. მე-5 საუკუნის 30-იანი წლების ანტიკური საბერძნეთის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ვითარებამ განაპირობა, რამაც მკაფიო გამოხატულება პოვა სოფისტების მსოფლმხედველობასა და ფილოსოფიურ აზროვნებაში. შემთხვევითი არაა, რომ ევრიპიდეს სოფისტ პროტაგორას მოსწავლეს უწოდებდნენ. სოკრატეს სოფისტად იყო მიჩნეული. საზოგადოების აზრით, სოკრატე და ევრიპიდე არღვევდნენ მორალის ტრადიციულ საფუძვლებს, ღმერთების რწმენას და რყვნიდნენ ადამიანებს.

არისტოფანეს კომედიის ანალიზისას შეიძლება გამოვყოთ მასში წარმოდგენილი სამი ძირითა-

დი პოზიცია დრამის თეორიის შესახებ. პირველი – ესქილეს პერსონაჟის პოზიცია. მას საფუძვლად უდევს მოსაზრება დრამისა და ჰომეროსისეული ეპოსის ერთიანობის შესახებ, რაშიც იგულისხმება ღმერთების, გმირებისა და პატრიოტი ადამიანების მოქმედების ამსახველი მოვლენების გადმოცემა. მეორე – მაღალი იდეებისა და გმირული მოქმედების ჩვენება შესაძლებელია შესაბამისი პოეტური, ამაღლებული სიტყვით. მესამე – ტრაგედიის მიზანს წარმოადგენს, მაყურებლის აღზრდა ღირსეული გმირების ასახვით, რომლისკენაც შეიძლება იგი ისწრაფოდეს. ასეთია ესქილესეული დრამის პოზიცია, სადაც სპეციფიკური დრამატული მიბაძვა ხორციელდება ეპოსისა (ტრაგედიის საგანი და შინაარსი) და ლირიკული პოეზიის (ენა და სტილი) ტრადიციების ათვისებითა და დამკვიდრებით.

სხვა პოზიციას ავითარებს ევრიპიდეც პერსონაჟი. ისიც საუბრობს პოეზიის აღმზრდელობით მნიშვნელობაზე. ხელოვნების აღმზრდელობითი ფუნქცია მის ეპოქაში ეჭვის ქვეშ არ დგას. ამავე დროს დრამა, როგორც პოეზიის განსაკუთრებული სახე, ჯერ კიდევ სრულად არ იყო გამოყოფილი ლირიკისა და ეპოსისაგან, კვლავ არ არსებობდა გამყოფი პოეზიის ამ სახეებს შორის. იგი უფრო მოგვიანებით, „მიმესისის“ საშუალებით პლატონმა განახორციელა. დრამის ბუნება, როგორც ხელოვნების განსაკუთრებული სახე, რომელიც განსხვავდება პოეზიის სხვა ფორმებისაგან, არისტოტელეს კვლევის საგანი ხდება პოეტიკაში.

ევრიპიდეც დრამის თეორია წარმოდგენილია სრულიად განსხვავებული სახით, ვიდრე ესქილესთან. პირველ ყოვლისა, მასში შეცვლილია ეპიკური ტრადიციების მიბაძვის პრინციპი, რაც გამოიხატება საგნისა თუ მოვლენის გადმოცემაში. ფართოდაა ასახული მოვლენების თემატიკა, რომელშიც შედის ყოფითი ელემენტები და ლირიკული განცდები. თუ ესქილესთვის ტრაგედიის საგანს წარმოადგენს მხოლოდ მშვენიერი, როგორც ამაღლებული, კეთილშობილური აზრები და პერსონაჟთა ქმედებები ემსახურება მშვენიერებას. ევრიპიდე თვლის, რომ არ შეიძლება გადმოსცე მშვენიერი და ასწავლო სიკეთე არაბუნებრივი გმირების არაბუნებრივი მეტყველებით. „ადამიანური – ბუნებრივი უნდა იყოს“ – ამბობს ევრიპიდე. მისი მოსაზრება შეეხება არა მარტო დრამის სტილსა და დრამის ენობრივ ქსოვილს, არამედ დრამატული ხელოვნების მთელ შინაარსს.

ევრიპიდე ტრაგედიის საგნის ახლებურად გაგებას ხედავს გამომსახველობითი საშუალებების

სხვაგვარად გამოყენებაში. იგი ამტკიცებს რომ, პირველ ყოვლისა დრამის სპეციფიკა მის უწყვეტ მოქმედებაში მდგომარეობს. ევრიპიდე გმირის ხასიათსაც სხვაგვარად განსაზღვრავს. გმირი უნდა იყოს გაცილებით ინდივიდუალური, ვიდრე ეს ესქილესთანაა. ესქილესთან გმირის ხასიათი სტატიკურად და უცვლელად არის გააზრებული, ევრიპიდე მას ანიჭებს გარკვეულ დინამიკას. გმირი სცენაზე გამოჩენისას ყვება თავისი წარმომავლობისა და ცხოვრების პერიპეტიების შესახებ. ამრიგად, პერსონაჟის ხასიათს ამდიდრებს გმირის ქმედების განსაზღვრული მოტივაცია და იგი, მაღალფარდოვანი მეტყველების ნაცვლად, მიზანმიმართულად მოქმედებს.

პერსონაჟის, განსხვავებულ გარემოებებში, სხვადასხვა განწყობის წარმოდგენისას, როგორც სიდიადის, ასევე დაცემის მომენტში, აუცილებელია საუბრის სტილისა და ქცევის მანერის შეცვლა.

ევრიპიდე შეყვარებული ქალების, მსახურებისა და მოხუცი ქალების (ამ კატეგორიის პერსონაჟები ადრე ტრაგედიის ყურადღების ღირსად ირთვებოდა) პერსონაჟებს ხასიათის შესაბამისი საუბრის მანერის მინიჭებისას იყენებს ყოფით სასაუბრო ენას, რითაც ემიჯნება ტრაგედიის ტრადიციულ ლირიკულ-ეპიკურ სტილს. ევრიპიდე დიდ ყურადღებას უთმობს გმირის ქცევის მოტივაციას და პოეზიაში აზავებს რიტორიკის ელემენტებს.

ევრიპიდე დრამაში აფუძნებს ახალ პრინციპებს, რომელთა თანახმად ავტორი ცალკეულ დეტალებსაც კი წარმოგვიდგენს რეალობასთან მიახლოებულად, პერსონაჟების ტექსტიც დამაჯერებლად ჟღერს. ყოველივე ეს ემსახურება მაყურებლის აღმზრდელობით მიზნებს. ევრიპიდე, ისევე როგორც ესქილე, ისწრაფვის, თავისი ტრაგედიებით დადებითი ზეგავლენა მოახდინოს მაყურებელზე. მაგრამ მისი პოზიცია განსხვავდება ესქილეს პოზიციისგან. ევრიპიდე არ ცდილობს აღზარდოს მაყურებელი სხვების მაგალითზე, იგი ცდილობს მაყურებელი გახადოს გონიერი, მოაზროვნე. პოეტებს აფასებენ „მართალი სიტყვისათვის, კეთილი რჩევისათვის“.

მართალი, დამაჯერებელი, გონივრული – ევრიპიდეც ტრაგედიის მთავარი ღირსებაა. ასეთი მიზნები იძლევა გაცილებით მეტ თავისუფლებას აზრებისა და გრძნობების გამოსახატად, გმირის ცხოვრების პერიპეტიების ლოგიკურად გააზრებული მოქმედების გადმოსაცემად.

ევრიპიდე ცდილობს ხალხს აზროვნების საშუალება მისცეს და მის ქმედებას საფუძვლად

არგუმენტირებული დასკვნები დაუდოს. ამაში ხედავს არისტოფანე ევრიპიდეს უმთავრეს ცოდვას. ევრიპიდემ ხალხს მისცა ენა, ასწავლა ლაპარაკი, რაც მათ არასწორად გამოიყენეს. აზრის გამოხატვის ნაცვლად, ადამიანები ლაყბობენ, საკუთარი ქმედების გამართლება გადაიქცა დემაგოგიად და სოფისტიკად. ევრიპიდეს სურდა ესწავლებინა ხალხისთვის გონების კარნახიდან გამომდინარე მოქმედება და აზროვნება. შედეგად კი, ხელი შეუწყო თვითნებობის გავრცელებას, ტრადიციების რღვევასა და ზნეობრივი ნორმების დაცემას. არისტოფანე ირწმუნება, რომ მიუხედავად ევრიპიდეს სიბრძნისა, ესქილე გაცილებით ბრძენია, რადგან თავისი ტრაგედიებით მან აამაღლა ზნეობა და ხელი შეუწყო მოქალაქეთა მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას.

განსაკუთრებულ ანალიზს ითხოვს არისტოფანეს პოზიცია, რომელიც ძირითადად გამოხატულია დიონისეს რეპლიკებში (ტექსტში). არისტოფანე, მიუხედავად ესქილესადმი სიმპათიებისა, ყოველთვის არ გამოხატავს მისდამი მხარდაჭერას. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც დიონისე დასცინის ევრიპიდეს, მისი დაცინვა უფრო ლაზღანდარობის სახეს ატარებს ვიდრე ჭეშმარიტი კრიტიკისა. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი ერთ-ერთ მომენტში უარსაც კი აცხადებს მსაჯულობაზე, რადგან ევრიპიდე ბრძენ პოეტად მიაჩნია, ესქილე კი უფრო მეტად უყვარს.

არისტოფანე ფიქრობს, რომ დრამატული ხელოვნების ძირითადი არსი მის აღმზრდელობით ფუნქციაშია. ამ მხრივ ესქილე ევრიპიდეზე მაღლა დგას. მიუხედავად იმისა, რომ არისტოფანე წარსულის იდეალიზების წინააღმდეგია (რაც ესქილეს დრამატურგიის ძირითადი თემაა), იგი ეთანხმება გავრცელებულ აზრს იმის შესახებ, რომ ევრიპიდე რყვნის მაყურებელს.

მიუხედავად პაექრობაში ევრიპიდეს მარცხისა, მისი მართებული პოზიცია დრამის თეორიის საკითხებში ნათლად ჩანს. ევრიპიდეს აკრიტიკებენ დრამის შინაარსის ენის დემოკრატიულობისა და არა მისი დრამის სპეციფიკურობისათვის. არისტოფანეს არ შეუძლია არ დაეთანხმოს ესქილესადმი კრიტიკას ერთფეროვანი და ფრაგმენტული მომბაზვრებლად გამეორების გამო. ევრიპიდეს მისამართით საპასუხო კრიტიკა გაისმის ლირიკის ტრადიციების უარყოფისათვის, რაც, ესქილეს აზრით, აკნინებს ევრიპიდეს დრამის მხატვრულ

ღირებულებას. მის მიერ (ევრიპიდე) ლექსის სხვადასხვა ზომათა გამოყენება ეწინააღმდეგება ლირიკული პოეზიის კანონებს.

მიუხედავად იმისა, რომ არისტოფანეს კომედია „ბაყაყები“ მხატვრული ნაწარმოებია და არა ტრაქტატი ხელოვნების შესახებ, მასში ნათლად არის ასახული ანტიკური პერიოდის დრამის თეორიის თავისებურებები. პირველ ყოვლისა აღსანიშნავია პროგრესი, ეპოსთან შედარებით, დრამის თეორიის სპეციფიკის განსაზღვრაში. ევრიპიდე პრაქტიკაში ამკვიდრებს ამ პოზიციას. მას მიაჩნია, რომ ტრაგედიის ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი მის უწყვეტ და ერთიან მოქმედებაშია, რომ სცენაზე გამოყვანილი გმირები თავიანთი წარმომავლობისა და ხასიათის შესაბამისად უნდა მეტყველებდნენ და მოცემული გარემოების შესაბამისად მოქმედებდნენ.

კომედიაში „პაექრობის მსვლელობისას, არისტოფანე ტრაგედიის პოეტიკის, მისი მიზნის, ენისა თუ სტუქტურის თავის ხედვას წარმოაჩენს. ესქილეს ის მაღალფარდოვნებას უწუნებს, ხოლო ევრიპიდეს რიტორიკულობასა და ზედმეტ სიტყვაკაზმულობას“.² არისტოფანეს კომედიაში ყურადღებას იქცევს დრამატული მოქმედებისა და მუსიკალური ელემენტების თანხვედრისა (თუმცა ეს თემა არაკმარისადაა განვითარებული კომედიაში) და დრამის სტილისა და ლირიკული პოეზიის თანაფარდობის პრობლემები.

დასკვნა

არისტოფანეს კომედიის ანალიზს მივყავართ დასკვნამდე, რომ დრამის თეორიის რიგი პრობლემები, რომლებიც პლატონმა და არისტოტელემ განიხილეს, ადრეც იქცევდა დრამის პრაქტიკოსების ყურადღებას. ცხადია ისიც, რომ „ბაყაყებში“ დრამის თეორიის საკითხები წარმოდგენილია ზედაპირულად, დრამის თეორიის ადეკვატური მცნებების, კატეგორიებისა და კვლევის აპარატის გარეშე.

2 ბოკუჩავა, მსოფლიო, 2017, გვ. 217.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოფანე 2017: არისტოფანე „ბაყაყები“, არილი, თბ., 2017.
- ბერძენიშვილი ლ., მთარგმნელი, არილი, თბ., 2017.
- ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია წ.1, თბ., 2018.
- იმერლიშვილი ლ. (რედ.), ძველი ბერძნული ტრაგედია, თბ., 1996.

THE DRAMA OF AESCHYLUS AND EURIPIDES ON THE ISSUE OF ANCIENT DRAMA THEORY

Teimuraz Kezheradze

Keywords: drama, Aristophanes, Aeschylus, Euripides, Dionysus, drama theory.

The birthdate of theater is considered the 6th century BC, namely 534 B.C., when the tragedy of the first Greek playwright Thespis was presented in Athens at Great Dionysia (the name of the tragedy is unknown). The first researcher of the origin of drama and theater and its main genres is 4th-century B.C. philosopher Aristotle. In his *Poetics*, Aristotle mainly analyzes tragedy as a high genre of drama. Two centuries separate Aristotle's *Poetics* and the first tragedy.

The rapid development of drama—going in the course of a century from the first dramatic performances with dramaturgical forms still imperfect all the way to the classic examples of ancient tragedy and comedy—raised the issue of the origin of the theory of theater and drama, mandatory elements for accelerating the progress of theatrical practice. In fact, theatrical practice preceded the formation of the theory of theater. However, this does not mean that the development of drama and theater, theatrical reforms, took place thoughtlessly and spontaneously.

In the 6th century, the theater of Thespis, the first Athenian playwright, had one actor. In the 5th century, the theater of the Father of Tragedy, Aeschylus, employed two actors simultaneously, followed by three actors with Sophocles. Aeschylus created the trilogy system. Sophocles abandoned the trilogy, introduced painted (scenic) decorations, created the method of three unities (time, action, place of action) in theatrical practice, increasing the number of choir actors to 15 or more.

Methods. This paper presents an analysis of the character parts for Aeschylus, Euripides, and Dionysus from the Greek comic playwright's comedy *The Frogs*, which concerns the peculiarities of Aeschylus's and Euripides's dramatic methods. The state of Greek drama and theater is discussed in the context of the historical and political situation of ancient Greece at the end of the 5th century BC.

Introduction: The golden age of Athenian democracy is associated with the work of Pericles. During his rule in Athens, Pericles gathered Greek philosophers, scientists, scholars, and cultural figures around him. His period of rule is known in history as the *Golden Age of Pericles*, and it is

associated with reforms in ancient drama and theater, those obviously linked to playwrights. However, after the defeat of the Athenian state in the Peloponnesian War (404 BC), Athens plunged into deep crisis impacting democracy and the economy, also in culture and art, including theater. The theatrical crisis is also associated with the death of the last great Greek playwright Euripides (406 BC).

As mentioned above, drama and theater reforms are related to theatrical practice, which preceded the formation of drama and theater theory. However, this does not mean that the development of drama and theater, theatrical reforms, proceeded thoughtlessly and spontaneously. Initially, drama

and theater theory issues were of interest to the theater reformers themselves. Aristophanes, the Athenian comedy writer known as *Father of Comedy*, discusses the works of Aeschylus and Euripides in his comedy *The Frogs*, arguably the first attempt to analyze drama.

Discussion

In 406 B.C., after the death of Sophocles and Euripides, reformers of ancient Greek theater, and in 401 B.C., after the death of Greek tragic poet Agathon, Greek theater was in deep crisis. Greek comedy writer Aristophanes, troubled by the crisis in theater, compares it to a swamp in his comedy *The Frogs*, featuring croaking frogs. The prologue of the comedy reads:

“We children of the fountain and the lake
Let us wake
Our full choir-shout, as the flutes are ringing out,
Our symphony of clear-voiced song.
In praise of Dionysus to produce,
Of Nysaeon Dionysus, son of Zeus,
Brekekekex, ko-ax, ko-ax” (Aristophanes, 2017:19).

According to the comedy, Dionysus, the patron deity of theater, is ready to approach the god Hades in the underworld in order to return the deceased Euripides to theater. In *The Frogs*, the story itself, as always with Aristophanes, is completely unimaginable, fantastic, grotesque, but at the same time quite convincing, simple, and easy to understand: the god of theater, Dionysus, left without great playwrights, decides to bring back from Hades and return to the Athenian stage a brilliant tragic poet. His choice falls on Euripides, because recently, while traveling by ship, “he read Euripides’ tragedy, *Andromeda*, and is still impressed by it” (Berdzenishvili, 2017: 2).

It should not be accidental that the issues of drama theory are organically intertwined in the fabric of Aristophanes’ aforementioned comedy, where the issues of drama theory become the subject of a fierce polemic between Aeschylus and Euripides and their supporters on the theatrical stage, an unprecedented event in the history of dramatic art.

The comedy creates an atmosphere of rivalry, with a tense, emotional debate on the problems of drama theory. The discussion between the two tra-

gic playwrights is the main theme of the comedy. This discussion shows that there is a difference in theoretical thinking between Aeschylus and Euripides. Although the verbal battles between Euripides and Aeschylus are comical, they correspond to the character of the Greek culture of that era. In the rhetorical rivalry between the tragic poets, each of them presents the merits of his works and ridicules the weaknesses of the opponent’s drama.

The argument between the comic characters Aeschylus and Euripides in the atmosphere of the dramatic device *agon* has Dionysus as the supreme judge. The discussion primarily focuses on the distinguishing features of the two poets’ creative methods. Euripides’ character part presents not only his creative achievements, but also a critique of earlier drama, by Aeschylus, one obviously opposed by the character of Aeschylus, thus indicating the comedian’s (Aristophanes) attempt to connect drama theory and theatrical practice. The comedy shows that Aristophanes was well aware of the peculiarities of poetic, musical, and dramatic aspects of theatrical action. When criticizing Aeschylus’s drama, Euripides’ character mocks his opponent for archaic signs in his works, and Aeschylus’s drama lacks specific dramatic features that distinguish drama from epic and lyric. Euripides’ character emphasizes the underdevelopment of dramatic action in Aeschylus’s tragedies, the leading role of the chorus in his tragedy, and the inaction of actors. Despite Aristophanes’ sympathy towards Aeschylus, the author ironically describes the shortcomings of Aeschylus’s works in terms of using dramatic action methods, which according to Euripides’ character’s text, causes smiles among contemporary poets.

According to Euripides’ character, Aeschylus simply fools the audience by making them wait for characters’ actions, and in many cases Aeschylus’s drama heroes stand *like mutes*. And, as soon as they open their mouths to say something, the drama ends. Instead of developing action through dramatic techniques, Aeschylus mainly relies on beautiful, poetically elevated speech.

In Aristophanes’ comedy, the characters of Aeschylus and Euripides argue not only about the style and poetics of poetry, but also about the drama’s influence on the audience.

According to Aeschylus, the most powerful tool

for influencing the audience in tragedy is the richness and diversity of poetic language, also distinct, strong characters. Euripides, on the contrary, considers it his merit to free the tragedy from unnecessary words. Euripides considers it one of the virtues of his poetry that each character in the drama speaks only in his own characteristic language, not in elevated, beautiful poetic language. In Aeschylus' tragedies, all characters speak not in their own language, but in the author's language. It is no coincidence that the heroes of Euripides' tragedy, as soon as they appear onstage, first talk about their origin. The nature of a character is directly dependent on his peculiar manner of speaking, which later, in Aristotle's *Poetics*, became the subject of a detailed discussion of the theory of ancient drama.

Euripides, with his own ideas and appropriate manner of speaking, makes not only heroes of dignity speak, but all the characters of the drama. "The mistress talked with all her might, the servant talked as much/The master talked, the maiden talked, the beldame talked." Such democracy of content and style of speech irritates Aristophanes, a supporter of aristocratic ideas.

Euripides' character speaks about how he replaced the exaggerated poetic language of Aeschylean drama with speech matching the characters' personalities, noting two innovations he established in drama: first, he changed pure poetic speech to one that allows for rational conclusions using rhetorical methods. The lyrical element in dramatic language took a back seat, meaning that Euripides makes the hero speak naturally and convincingly according to their character through rhetorical methods, which significantly impacts the audience's psyche. Second, Euripides' changes affected not only form but also content: he expanded the circle of characters represented in tragedy, presented them in different circumstances, and had characters speak about ordinary human themes. With this, Euripides deviated from the traditionally accepted elevated themes for tragedy. Incidentally, Aeschylus' character argues that "for mighty thoughts and heroic aims, the words themselves must appropriate be."

Euripides' character has a negative attitude towards Aeschylus's evidence. He portrays his heroes, rulers, and even gods in a normal environment, with ordinary human thoughts and desires,

which evokes sympathy and pity from the audience towards them. In violation of Aeschylus's dramatic principles, different heroes act in different environments in Euripides' work, speaking in different languages, which changes the audience's emotional attitude towards the events developing on stage.

What is the theoretical difference between the characters of Aeschylus and Euripides, or more precisely, between the creative principles of their tragedy followers, old and new drama? The main difference lies in understanding the essence of tragedy itself. For Aeschylus, drama is the art of conveying the sublime and heroic. He confirms his creative connection with Homer's epic, which "glorified great battles, the heroism of warriors, and bravery in the poem." Following Homer's traditions, Aeschylus created drama with a "warrior spirit." Thus, he sees the difference between epic and drama only in form, which is related to the organization of stage action and not to the subject matter and style of the epic tradition.

According to Euripides, the subject of tragedy is different from that of epic. First, it is closer to reality. Second, it is broader. Themes that previously belonged only to the realm of lyric poetry, such as love and related feelings: jealousy, resentment, carnal desires, were organically reflected in tragedies. Thus, the hero's speech changed, enriched with new expressions related to everyday emotional experiences. The manner of speaking itself also changed, mainly relying not on the effects of poetic language, but on the reasons and evidence that serve the hero's actions and feelings in a given situation. The language of drama was transformed from pure poetry into a kind of mixture of poetry and rhetoric.

The main claim of Aeschylus' drama supporters against Euripides is the impact of tragedy on the audience. Both sides acknowledge that a poet is valued by "how much drama ennobles people." In the words of Aeschylus' character, his poetry made people more honest, intelligent, respectable, and he achieved all this by wanting to elevate people to his heroes, distinguished from ordinary mortals by their elevated language, behavior, and even clothing. Euripides distorted the laws of art established by Aeschylus, causing the audience to feel pity for his heroes, not admiration. By bringing characters of different origins and ranks to the stage, distinguished

by their characteristic manner of speaking, speak convincingly, and are able to defend their position. With this, Euripides turned the citizens of Athens into talkers and arrogant people. All this confirms that the new principles introduced by Euripides in the foundation of drama serve the moral decline of people and the destruction of norms in society.

According to Greek philosophy (Pythagoras of Samos wrote about this), a person who cannot grasp cosmic laws disrupts the balance and faces catastrophe, because they have violated the supreme order. Thus, religion and consequently mythology held an important place in the spiritual and sociopolitical life of the ancient Greeks. Aeschylus' religious concept constitutes the ethical basis of a person's behavior, since in his works religious morality is tied to belief in justice, regularity, and truth. Based on this, the poet creates heroes acceptable to Greek society in his works. In Euripides' work, the relationship with gods changes dramatically. He was one of the first to feel the breakdown of the connection of time, as reflected in his drama. In his works, man lost the sense of inseparability from society and the world. The individual confronted society and saw neither justice nor a solid foundation for life in religious precepts (myth). His work reflects the crisis of the moral foundations of society. This crisis was caused by the sociopolitical situation of ancient Greece in the 430s B.C., as clearly expressed in the worldviews and philosophical thinking of the Sophists. It is no coincidence that Euripides was called a student of the Sophist Protagoras. Socrates was also christened a Sophist. In the opinion of society, Socrates and Euripides violated the traditional foundations of morality, the belief in gods, and corrupted people. When analyzing Aristophanes' comedy, one can underline three main positions on the theory of drama presented in it. The first is the position of Aeschylus' character, one based on the idea of the unity of drama and Homeric epic, implying the transmission of events reflecting the actions of gods, heroes, and patriotic people. Second, high ideas and heroic action can be reflected in appropriate poetic, elevated language. Third, the purpose of tragedy is to educate viewers by reflecting worthy heroes as role models. Such is the position of Aeschylus' drama, where specific dramatic imitation is realized through the assimilation and establishment of the

traditions of epic (the subject and content of tragedy) and lyrical poetry (language and style). Euripides' character develops a different position. He also speaks about the educational importance of poetry. The educational function of art was not questioned in his era. At the same time, drama, as a special form of poetry, was not yet fully separated from lyric and epic poetry, there was still no separation between these forms of poetry. It is implemented later by Plato through "Mimesis". The nature of drama, as a special form of art that differs from other forms of poetry, becomes the subject of Aristotle's research in poetics.

Euripides' theory of drama is presented in a completely different way than with Aeschylus. First of all, the principle of imitating epic traditions has been changed in it, which is expressed in the transmission of an object or event. The theme of events is wide, which includes everyday elements and lyrical feelings. If for Aeschylus the subject of tragedy is only the beautiful, as sublime, noble thoughts and actions of the characters serve the beautiful. Euripides believes that you cannot convey the beautiful and teach goodness with the unnatural speech of unnatural heroes. "Human must be natural," says Euripides. His opinion concerns not only the style of the drama and the linguistic fabric of the drama, but also the entire content of dramatic art.

Euripides sees a new understanding of the subject of tragedy in the different use of expressive means. He argues that, first of all, the specificity of drama lies in its continuous action. Euripides also defines the character of the hero differently. The hero must be much more individual than he is with Aeschylus. With Aeschylus, the character of the hero is understood statically and unchangingly, Euripides gives it a certain dynamic. When the hero appears on the stage, he tells about his origin and the vicissitudes of life. Thus, the character of the character is enriched by a definite motivation of the hero's action, and instead of high-flown speech, he acts purposefully.

When portraying a character in different circumstances, with different moods, in moments of both greatness and downfall, it is essential to change their speaking style and manner of behavior.

Euripides, when giving characters such as women in love, servants, and old women (characters of this

category were not previously considered worthy of attention in tragedy) a manner of speaking appropriate to their character, uses everyday colloquial language, thereby distancing himself from the traditional lyrical-epic style of tragedy. Euripides pays great attention to the motivation of the hero's behavior and dilutes the elements of rhetoric in poetry.

In drama, Euripides establishes new principles, according to which the author presents even individual details as close to reality as possible, and the characters' text sounds convincing. All this serves the educational goals of the audience. Euripides, like Aeschylus, strives to have a positive impact on the audience with his tragedies. But his position differs from that of Aeschylus. Euripides does not strive to educate the audience through the example of others; he tries to make the audience intelligent, thoughtful. Poets are valued "for the right word, for kind advice."

Truthful, convincing, reasonable are the main virtues of Euripides' tragedy. Such goals provide much more freedom to express thoughts and feelings, to convey a logically comprehended action of the hero's life vicissitudes.

Euripides tries to give people the means to think and to base their actions on reasoned conclusions. Aristophanes sees Euripides' main sin in this. Euripides gave people a language, taught them to speak, which was misused by them. Instead of expressing their opinion, people talk nonsense, and the justification of their actions has turned into demagoguery and sophistry. Euripides wanted to teach people to act and think based on the dictates of reason. As a result, he contributed to the spread of arbitrariness, the destruction of traditions, and the decline of moral norms. Aristophanes claims that, despite Euripides' wisdom, Aeschylus is much wiser, because with his tragedies he raised morality and contributed to the formation of citizens' worldview.

Aristophanes' position, mainly expressed in Dionysus's replies (in the text), requires special analysis. Aristophanes, despite his sympathy for Aeschylus, does not always express his support for him. Even when Dionysus mocks Euripides, his mockery is more like banter than true criticism. It is no coincidence that at one point he even refuses to judge, because he considers Euripides a wise poet, but loves Aeschylus more.

Aristophanes believes that the fundamental essence of dramatic art lies in its educational function. In this respect, Aeschylus stands above Euripides. Despite Aristophanes being against the idealization of the past (which is the main theme of Aeschylus's dramaturgy), he agrees with the widespread opinion that Euripides corrupts the audience.

Despite Euripides' defeat in the debate, his correct position on matters of drama theory is clear. Euripides is criticized for the democratic nature of the content and language of his drama, not for the specificity of his drama. Aristophanes cannot disagree with the criticism of Aeschylus for being monotonous and tediously repeating phrases. In response, Euripides is criticized for rejecting the traditions of lyric poetry, which, according to Aeschylus, diminishes the artistic value of Euripides' drama. His (Euripides') use of different verse meters contradicts the laws of lyrical poetry.

Although Aristophanes' comedy *The Frogs* is a work of art and not a treatise on art, it clearly reflects the peculiarities of the theory of drama of the ancient period. First of all, it is worth noting the progress, in comparison with the epic, in defining the specifics of the theory of drama. Euripides puts this position into practice. He believes that the main distinguishing feature of tragedy is its continuous and unified action, that the heroes brought to the stage should speak according to their origin and character, and act according to the given circumstances.

In the comedy, "during the course of the rivalry, Aristophanes presents his vision of the poetics of tragedy, its purpose, language, and structure. He criticizes Aeschylus for his loftiness, and Euripides for his rhetoric and excessive verbosity" (Bokuchava, 2018:217). In Aristophanes' comedy, attention is drawn to the problems of the convergence of dramatic action and musical elements (although this topic is insufficiently developed in the comedy) and the ratio of dramatic style and lyrical poetry.

Conclusion. The analysis of Aristophanes' comedy leads to the conclusion that a number of problems of drama theory, which were discussed by Plato and Aristotle, had previously attracted the attention of drama practitioners. It is also clear that in *The Frogs* the issues of drama theory are presented superficially, without adequate concepts, categories, and research apparatus of drama theory.

REFERENCES:

- Aristophanes 2017: Aristophanes, “The Frogs.” Journal “Arili” 2017, N10
- Berdzenishvili 2017; Berdzenishvili Levan, “The Translator.” Journal “Arili” 2017, N10
- Bokuchava, Goshadze 2018: Bokuchava Tamar, Goshadze Maia, World Theater History, Volume 1, Kentauri Publishing, Tbilisi.
- Ancient Greek Tragedy 1996: Ancient Greek Tragedy, Publishing House “Sakartvelo”, Tbilisi

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.06>

ბულინგის თემა უახლესი ქართული თეატრის სცენაზე

მაია კიკნაძე

საკვანძო სიტყვები: თეატრალური ხერხები, ოჯახური ძალადობა, მსხვერპლი, თოჯინები, მოძრაობის თეატრი.

უახლესი ქართულ თეატრის რეპერტუარი, თემების სიჭრელითა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. კლასიკისა თუ თანამედროვე პიესების ინტერპრეტაციებში კარგად ჩანს, თუ როგორ ეხმიანებიან თეატრები დღევანდელობასა და საზოგადოებრივ პროცესებს. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება გარკვეული ტენდენციების გამოკვეთა კონკრეტული საკითხების მიმართ. მაგ. ომის თემა, პიროვნებისა და სახელწიფოს ურთიერთობა, ჰომოფობია და სხვა. მათ შორის არის ბულინგი და მასთან დაკავშირებული პრობლემები.

ბულინგისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები ახალგაზრდა რეჟისორებმა, განსხვავებული თეატრალური ხერხების საშუალებით დადგეს. მაგალითად, მოძრაობის თეატრში, რეჟისორმა იოსებ ბაკურაძემ განახორციელა გეორგ ბიუნერის პიესა „ვოიციკი“, რომელიც გამოხატავდა პროტესტს, დაბალი სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანის მიმართ ძალადობის წინააღმდეგ.

ოჯახური ძალადობის თემას მიეძღვნა რეჟისორ დავით თარბას სპექტაკლი მარტინ მაკდონას „ლინინის სილამაზის დედოფალი“. სპექტაკლი ასახავდა დედისა და შვილს შორის პათოლოგიურ ურთიერთობას, მოძალადე დედის მიერ ქალიშვილის – ანუ მსხვერპლის მოძალადედ ქცევის პროცესს.

„ბულინგი“ თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი მწვავე სოციალური მოვლენაა, რომელიც ყველაზე მეტად მოზარდ თაობაში ვლინდება და საშიშ ფორმებს იღებს. ამ თემას მიეძღვნა ნიკოლოზ საბაშვილის საავტორო სპექტაკლი „მტერი“, რომელიც თოჯინების თეატრში დაიდგა. მოზარდი თაობის პრობლემებს ეხება, დენის კელის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „დნ შ“-ი, რომელიც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, სარეჟისორო სპეციალობის მესამე კურსის სტუდენტმა თემურ გველესიანმა წარმოადგინა.

უახლესი ქართული თეატრის რეპერტუარი, თემების სიჭრელითა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. კლასიკისა თუ თანამედროვე პიესების ინტერპრეტაციებში კარგად ჩანს, თუ როგორ ეხმიანებიან თეატრები დღევანდელობასა და საზოგადოებრივ პროცესებს. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება გარკვეული ტენდენციების გამოკვეთა კონკრეტული საკითხების მიმართ. მაგ. ომის თემა, პიროვნებისა და სახელმწიფოს ურთიერთობა, ნარკომანია, ჰომოფობიური განწყობები, ბულინგი და მასთან დაკავშირებული პრობლემები.

„ბულინგი“ თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი მწვავე სოციალური მოვლენაა. ტერმინი „Bullying“ ინგლისური სიტყვიდან წარმოსდგება და გულისხმობს ერთი ადამიანის მიერ მეორის დაჩაგრვას, დაცინვას, დამცირებას, ფიზიკური ან ფსიქოლოგიური ზიანის მიყენებას. მედიისა თუ ინტერნეტ სივრცეების საშუალებით, ხშირად გვესმის მაგალითები კიბერბულინგის, ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური ძალადობის შემთხვევების შესახებ. თემის აქტუალობიდან და მისი უარყოფითი შედეგებიდან გამომდინარე, ფსიქოლოგები, დარგის სპეციალისტები იკვლევენ სხვადასხვა სოცია-

ლურ ჯგუფს, ადამიანის განწყობებსა და ქცევებს, დისკრიმინაციის ფორმებს, პიროვნებათაშორის ურთიერთობებს, ადამიანებში ფრუსტრაციის განცდისა და აგრესიის დაბადების მიზეზებს.

თავისი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ბუ-ლინგი სოციალურ სფეროს გასცდა და ხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც ჰპოვა ასახვა. მას არაერთი ფილმი, სპექტაკლი, თუ ლიტერატურული ნაწარმოები მიეძღვნა. აშშ მწერლის სტივენ კინგის „კერი“ და ამავე სახელწოდების ფილმი (რეჟისორი: კიმბერლი პირსი), შვედი მწერლის ჯონ აუვიდე ლინდგვისტის რომანი „შემომიში“, აშშ-ში მცხოვრები იაპონელი მწერლის, რუტ ოზეკის „ჩემი თევზი იცოცხლებს“, ვლადიმერ ჟელეზნიაკოვის ნაწარმოები „საფრთხოებელა“ და მისი ეკრანიზაცია (რეჟისორი: იური ბიკოვი), ქართველი რეჟისორის, კახა კიკაბიძის ფილმი „ტბა“ და ასე შემდეგ.

აღნიშნული საკითხების მიმართ, თეატრებმაც გამოხატეს თავისი კრიტიკული დამოკიდებულება და პრობლემა საზოგადოების მსჯელობის საგნად აქციეს. ძალადობის წინააღმდეგ მიმართული სპექტაკლები წარმოადგენენ რეჟისორთა პროტესტს, მათ სამოქალაქო პოზიციას მოძალადე ადამიანთა მიმართ. სპექტაკლები სხვადასხვა თეატრალურ სივრცეში დაიდგა და განსხვავებული ჟანრისა და სადადგმო ხერხების გამოყენებით იყო წარმოდგენილი. მაგალითად, გერმანელი მწერლის, გეორგ ბიუნხერის პიესა „ვოიცეკი“, რეჟისორმა იოსებ ბაკურაძემ მოძრაობის თეატრში განახორციელა (პრემიერა 2024 წლის 10 მაისი). შემოქმედებითი ჯგუფი: კომპოზიტორი: სანდრო ნიკოლაძე, მხატვარი: ანა დვალი, ბაჩუკი შენგელია, მსახიობები: უჩა მუავია, შალვა ჩალაგაშვილი, ნინო თათოშვილი, ნინო ძმანაშვილი, ლუკა გერგედა). სპექტაკლი არავერბალური თეატრისთვის დამახასიათებელი - სხეულის ენით გვიყვება ერთი კაცის ტრაგიკულ ისტორიას. გეორგ ბიუნხერის მსგავსად, რეჟისორი გამოხატავს თავის უარყოფით დამოკიდებულებას დაბალი სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანის ღირსების შელახვის გამო. „მე ღირსება არავისთვის შემიბღალავს მით უფრო ვისიმე ჭკუის, ან განათლების გამო...“ აღნიშნავდა ავტორი. პიესა „ვოიცეკი“ ნამდვილ ამბავზეა აგებული. ვოიცეკი პლებეი, კაცთმოყვარე, მშრომელი ახალგაზრდაა, რომელიც საშინელ დანაშაულს ჩადის. ეჭვიანობის ნიადაგზე თავის

საცვარელს მოკლავს, რის გამოც მას სიკვდილს მიუსჯიან. სპექტაკლის მთავარი სათქმელი ამ მკვლელობის ჩადენის მოტივაცია და მისი გამოწვევის მიზეზების ასახვაა. რეჟისორი მკვეთრად გამოხატავს თავის პოზიციას ჩაგრული ადამიანის მიმართ, ის, რაც სცენაზე ხდება არაშუამნურია და ნორმალური საზოგადოებისთვის ყოველად მიუღებელი. სპექტაკლის დასაწყისში, თუ ვოიცეკი ბედნიერ ადამიანად გვევლინება, სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მისი ხასიათის ტრანსფორმაცია ხდება, რაშიც თითოეულმა პერსონაჟმა, ანუ გარემომ თავისი წვლილი შეიტანა.

ეკონომიური სადუხჭირის გამო, ვოიცეკი თანახმაა სამედიცინო ექსპერიმენტის ობიექტად იქცეს. ექიმი (უჩა ჟვანია), მას ფულის სანაცვლოდ ინექციას უკეთებს, რის შედეგად ვოიცეკი ჭკუიდან იშლება. აღნიშნულ ეპიზოდში, ვოიცეკის შემსრულებელი მსახიობი ლუკა გერგედვა, მკვეთრი მოძრაობებისა და ჟესტიკულაციების საშუალებით, სასოწარკვეთილი ადამიანის მძიმე სულიერ მდგომარეობას წარმოგვიდგენს. გააჩუების პროცესში, ის ხან მაიმუნივით დახტის, ხან შეშლილივით „ღრიალებს“. განსაკუთრებით დაძაბული და დამთრგუნველია მისი ურთიერთობა შალვა ჩალაგაშვილის კაპიტანთან, რომელიც ვოიცეკის მიმართ ღირსების შემლახავი მოპყრობით გამოირჩევა. ღირსების შელახვა კი საბოლოოდ მხვერპლს - ვოიცეკს მოძალადე ადამიანად აქცევს.

შალვა ჩალაგაშვილის კაპიტანი, რომელიც მხოლოდ ვოიცეკზე რანგით არის მაღალი, თავს უფლებას აძლევს მასზე იძალადოს, თავს დაესხას და მისი თავმოყვარეობა ფეხქვეშ გათელოს. სპექტაკლში ვოიცეკისა და კაპიტანს შორის უთანმხმოება, რეჟისორმა ფიზიკურ დაპირისპირებაში გადაიტანა და დანებით ბრძოლაში გამოხატა. ამ პატარა სცენაში, იოსებ ბაკურაძემ თვალნათლივ წარმოგვიდგინა მჩაგვრელისა და ჩაგრული ადამიანის ბუნება, მათი ბრძოლის მოტივაცია, ერთი მხრივ - ძალის დემონსტრაცია, მეორე მხრივ კი - საკუთარი ღირსებისთვის ბრძოლა.

იოსებ ბაკურაძის სპექტაკლში კარგად ჩანს, სპექტაკლის სათქმელი და სამოქალაქო პოზიცია - ჩაგვრის მიმართ პროტესტი და ადამიანის ღირსების ხელშეუხებლობის იდეა.

დედის მიერ ქალიშვილის მოძალადედ ქცევის პროცესია, წარმოდგენილი ირლანდიელი მწერლის მარტინ მაკდონას პიესაში „ლინეინის სილა-

1 BUCHNER, Woyzeck, 2005.

მაზის დედოფალი² რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორმა დავით თარბამ ქალაქის თეატრის სცენაზე დადგა. ოჯახის წევრებს შორის გაუცხოება, ეჭვიანობა, ერთმანეთის მიმართ გულგრილობა, რასაც ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ დაპირისპირებამდე მიჰყავს ადამიანი, ასახულია დედასა და ქალიშვილს შორის არსებული პათოლოგიური ურთიერთობის ფონზე. სპექტაკლის თითოეულ ეპიზოდში, რეჟისორის მიერ ზუსტად არის წარმოდგენილი, პერსონაჟის ქცევები, მათი ხასიათები, მსხვერპლის და მოძალდის ფსიქოლოგიური პორტრეტები. დედის, მეგ ფოლანის (ქეთი ცხაკაია) და ქალიშვილის (ანი იმნაძის) შემსრულებლების მიერ სწორად არის გააზრებული სპექტაკლის მთავარი იდეა, მისი გამჭოლი მოქმედება, რომელთაც მსახიობები მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობის საშუალებით აღწევენ. ეგოისტური სურვილებით შეპყრობილი დედა შვილზე ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებას ახდენს. მისი სურვილია ქალიშვილის მორჩილებაში ყოფნა და მისი მსახურება, ამიტომ ცდილობს შვილი სახლიდან არ გაუშვას და პირადი ცხოვრება დაუნგრეოს, რასაც წარმატებით ახერხებს. ქალიშვილის მიმართ განსაკუთრებულ სისასტიკეს იმ ეპიზოდში გამოხატავს, როდესაც მისი შვილისთვის განკუთვნილ, სასიყვარულო წერილის დაწვას განიზრახავს. წერილი, აქ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს და მორინ ფოლანის თავისუფლებასა და მომავლის იმედთან ასოცირდება.

ანი იმნაძის მორინ ფოლანის (იგივე სილამაზიდ დედოფალი) პერსონაჟი, სპექტაკლში მსხვერპლის როლს განასახიერებს, რომელიც შემდეგ თავად ხდება მოძალადე. გარეგნობით მომხიბვლელი ქალი, მანამდეც ყოფილა „ბულინგის“ მსხვერპლი. ლონდონში მუშაობის დროს, მას დასცინოდნენ მისი წარმოშობის გამო, ირლანდიელი რომ იყო. ამგვარად, მეგ ფოლანის გმირი, ერთი მხრივ, დისკრიმინაციის, ხოლო მეორე მხრივ, ოჯახური ძალადობის მსხვერპლი, არაჯანსაღმა გარემო ფაქტორებმა, აგრესიულ, დაუნდობელ ქალად გადააქცია. სპექტაკლში, დედისა და შვილის ურთიერთობა, მათ შორის სიტყვიერი დაპირისპირება ფინალურ სცენაში ფიზიკურ ძალადობაში გადადის. სპექტაკლის კულმინაციური ეპიზოდი, შოკისმომგვრელი სისასტიკით არის გადმოცემული. ქალიშვილი დედის გამოსატეხად (დედამ შეყვარებულის წერილი დაუმალა), ტაფაზე ადუღებულ

ზეთს ჯერ ხელზე, შემდეგ კი გულმკერდზე ასხამს, ასე წამების გზით სურს დედისგან ინფორმაციის მიღება.

დავით თარბას სპექტაკლი ოჯახურ ძალადობას ეძღვნება. სიმძაფრითა და დრამატიზმითა არის დადგმული თითოეული სცენა. რეჟისორი არ ქმნის თეატრალურ ილუზიას, აქ ყველაფერი იმდენად რეალურია, რომ მაყურებელი სპექტაკლის თანამონაწილე ხდება და თვალყურს ადევნებს ახალგაზრდა ქალის ცხოვრების დრამატულ ისტორიას.

ბულინგის განხორციელების მოტივების შესწავლა, უცხოეთში ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან დაიწყო (პირველი მკვლევარი იყო კ.ლიუქსი) და მას მრავალი სამეცნიერო წიგნი მიეძღვნა. საქართველოში ამ მოვლენის შესახებ, არაერთი შრომა, სტატია თუ კვლევა გამოქვეყნდა, ავტორები შეისწავლიან ძალადობისა და მათი სავალალო შედეგების, ბულინგისა და მობინგის (mobbing – ფსიქოლოგიური ზეწოლა რამდენიმე ადამიანის მიერ სკოლაში, სამსახურში...) გამოვლენის სხვადასხვა ფორმებს სასკოლო ასაკის ბავშვებში. სამეცნიერო კვლევების მიხედვით დასტურდება, რომ ბულინგისა და მობინგის შემთხვევები ყველაზე ხშირად მოზარდ თაობაში ვლინდება და საშიშ ფორმებს იღებს. თავიდან თუ ბავშვი, ოჯახისა და თანატოლების „მსხვერპლად“ ყალიბდება, დროთა განმავლობაში, წრე ფართოვდება და „სამეგობროდან“ გარიყული ბავშვი, გარკვეულ ასაკში თავად ხდება მოძალადე, სუსტისა და დაუცველის მიმართ. რეჟისორ ნიკოლოზ საბაშვილის საავტორო სპექტაკლი „მტერი“ თოჯინების თეატრში დაიდგა. ეს არ არის ტრადიციული თოჯინური სპექტაკლი, თავისი შირმებითა და თეკირებით. აქ ვხვდებით, როგორც თოჯინური სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელ გამომსახველ ხერხებს, დეკორაციებსა და ნივთებს, ასევე ცოცხალ მსახიობთა შესრულებას. სპექტაკლის სიუჟეტი ერთი ბავშვის (შემდგომ მოზარდის, კაცის) ცხოვრების მნიშვნელოვან ეპიზოდებს წარმოგვიდგენს დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. ასაკის მატებასთან ერთად, შესაბამისად იცვლება თოჯინის ზომაც. რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს მთავარ საკითხებზე, თუ როგორ ახდენს გარემო ფაქტორები ბავშვის აღზრდაზე გავლენას, რა როლს თამაშობს ოჯახი და სკოლა მოზარდის ჩამოყალიბებასა და მის სულიერ განვითარებაში. ცხადია, რომ მშობლების მხრიდან მზრუნველობასა და სიყვარულს

2 მაკდონაჰი, ლინეინის.

მოკლებული ბავშვი, სიყვარულის დეფიციტის გამო, განიცდის აგრესიასა და მენტალური ჯანმრთელობის გაუარესებას.

სკოლის პერიოდში განვლილმა უსიხარულო წლებმა, ოჯახურმა მდგომარეობამ განაპირობა მთავარი გმირის შემდგომი ბედიც. დედის ავადმყოფობისა და შემდეგ მისი გარდაცვალებით გამოწვეულმა ტრავმებმა, გალოთებულმა მამამ, რომელიც ბავშვს სწავლას ცემით აიძულებდა, ბიჭი რადიკალურად შეცვალა. მან ვერც ოჯახში და ვერც თანატოლებში ვერ მოახერხა საკუთარი ადგილის დამკვიდრება, რამაც კიდევ უფრო დაამძიმა მისი სულიერი მდგომარეობა.

სპექტაკლში მსხვერპლის გარდა, ყურადღებას იქცევს მოძალადე გუნდის მოქმედება, რომელიც საზოგადოების საერთო სურათს, მის კრებით სახეს ქმნის. ბიჭისა და საზოგადოების ურთიერთობა, ძირითადად ძლიერსა და სუსტს შორის გარდაუვალ დაპირისპირებაზე არის აგებული. აქ საკუთარი თავის მტერი, მხოლოდ მთავარი გმირი კი არ არის, არამედ საზოგადოებაც, რომლის აგრესიაც, სხვის მიმართ მტრული დამოკიდებულება ან დამკვირვებლის როლში ყოფნა, თავად ამ საზოგადოებასაც აქცევს მტრად, რაზეც სპექტაკლში არის ყურადღება გამახვილებული. აქედან გამომდინარეობს სპექტაკლის სახელწოდებაც, რომელიც სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

თუ რა იწვევს ადამიანში ძალადობის, ბავშვზე ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ტერორის სურვილს, როგორ რეაგირებს საზოგადოება აგრესიაზე? სინამდვილეში ვინ არის მტერი? – ამ საკითხს რეჟისორი ღიად ტოვებს და მაყურებელს აძლევს დაფიქრების, დასკვნების გამოტანის საშუალებას.

ბულინგის თემა კიდევ უფრო მძაფრია და შემაზარავი დენის კელის პიესაში „დნმ“³ (პრემიერა შედგა 2025 წლის 27 ივნისს). სპექტაკლი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სცენაზე განახორციელა სარეჟისორო ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტმა (რეჟისორი: ანდრო ენუქიძე) თემურ გველესიანმა. თუ „მტერი“, ერთი ადამიანის ცხოვრების ისტორიას მოგვითხრობს, აქ მთელი თაობის პრობლემებია წარმოდგენილი. სპექტაკლის ერთი სამეგობრო წრის ცხოვრების ეპიზოდებს ასახავს. მათ შორის არსებული იერარქია, ძლიერის მიერ სუსტის დაჩაგვრა და მასთან დაკავშირებული ფსიქოლოგიური პრობლემების გამოხატვა სპექ-

ტაკლის ცენტრალური ხაზია. ამ სამყაროში, ახალგაზრდებისთვის ყველაფერი მოსაწყენია, ამიტომ თავად მოიფიქრეს გართობის ახალი სახეობა – სხვისი დაბულინგება და რაც მთავარია ამ ბულინგის პროცესში მსხვერპლის „გამოცდა“. სპექტაკლის მოქმედი პირები (ფილი, ლეა, იანი, მარკი, დენი, ბრაიანი, ჯონ ტეიტი, რიჩარდი, ლუ, ადამი, ქესი) მეგობრები არიან, რომლებიც რაღაც საიდუმლოებით არიან დაკავშირებულნი. ეს საიდუმლო მათში იწვევს შიშს და აგრესიას ერთმანეთის მიმართ. თავდაპირველად რეჟისორი ცვლის პიესის ფორმას, თუ პიესა ძირითადად მოქმედ პირთა მოყოლილი ეპიზოდებისგან შედგება, რეჟისორმა მათი მონათხრობი ამბავი, რეალობად აქცია და მაყურებელთა თვალწინ გაითამაშა, რამაც სპექტაკლს მეტი სიმძაფრე და დრამატიზმი შესძინა. სპექტაკლის მთავარი გმირი ადამი (სანდრო ფოლოდაშვილი), რომლის ირგვლივაც სიუჟეტია აგებული (პიესაში ეს პერსონაჟი არ ჩანს), თავად არის სპექტაკლის მოქმედი გმირი. მასთან არის დაკავშირებული ყველაზე სასტიკი სცენებიც. სპექტაკლში ადამი არის საშუალება, მისი მეგობრების უარყოფითი მხარეების, ბოროტული ვნებების გამოვლინების. ამხანაგები ადამს დასცინიან, ამცირებენ. ფსიქოლოგიური ზეწოლის გარდა მასზე ფიზიკურად ძალადობენ. სიგარეტს აწვავენ მკლავზე, ხელებზე, ქვებს ესვრიან, რის შედეგადაც ორმოში ვარდება და მათი აზრით კვდება. საჭიროა დანაშაულის დამალვა, რაც მოზარდებს ახალი დანაშაულისკენ უბიძგებს. სპექტაკლში რეჟისორი გვიჩვენებს, თუ როგორ იწვევს ახალგაზრდებში ძალადობა სიამოვნებას და სიცილს „ხომ ყველანი ვერთობოდით მისით?“ – კითხულობს მარკი (ნინი გოგია) და საკუთარ საქციელში მსხვერპლს (ადამს) ადანაშაულებს, რადგან ხმას არ იღებდა, მათ ვერ (არ) ეწინააღმდეგებოდა, პირიქით „ისიც იცინოდა, აინტერესებდა სადამდე გაქაჩავდა. ის ყველაფერს აკეთებდა ჩვენ რომ გაგვცინებოდაო. მიწიანი ფოთლებიც კი შეჭამა...“. უმწეო ადამის ფონზე კარგად იხატება მთავარი ბულის – ფილის (ლევან მიქაბერიძე) პორტრეტი. სამეგობროს მეტაური, მანიპულატორი, სწორედ მისი ბრძანებით კვდება – გადარჩენილი ადამი. ფილის როლი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გმირია სპექტაკლში, რომელიც განზოგადოებულია და მოძალადის კრებით სახეს ქმნის. ბულიერი ბავშვის პორტრეტი, რომელიც თინეიჯერი ფილის სახეშია

3 KELLY, DNA, 2008.

განსხეულებული, არაერთ სამეცნიერო ლიტერატურაში გვხვდება: „ბავშვ ბუღერებს ახასიათებთ: მისწრაფება ყურადღების ცენტრში ყოფნისკენ, კლასში ლიდერობისკენ, აგრესიულობა, თვით-დამკვიდრებისათვის სუსტი ბავშვის დაჩაგვრა; ბუღერები არ მიდიან კომპრომისზე, საკუთარ თავსა და საქციელზე არ იღებენ პასუხისმგებლობას, არ იცავენ წესებს და ნორმებს, ახასიათებთ იმპულსურობა, მაღალი ან დაბალი თვითშეფასება, ტყუილის თქმა და თაღლითობა, ემოციური მერყეობა, ამპარტავნება...“⁴ სპექტაკლში ფილის გარდა, კარგად იკითხება ფილის „თანამოაზრეთა“ წრის ზრახვები, მათი ოცნებები, მათი დამოკიდებულება ცხოვრებისეული მოვლენების მიმართ. თავად მოძალადენი, ამავე დროს ფილის მსხვერპლნი არიან. შემთხვევითი არ არის, რომ ფსიქოტროპული წამლებით გაბრუებული ბრაიანი, ფილის ბრძანებით, ადამს პარკს ჩამოაცემევს. მართალია, ყველაფერი „თამაში“ ჰგონია, მაგრამ აცნობიერებს, რომ ამის გაკეთება არ შეიძლება, თუმცა გამოსავალი არ აქვს, ვინაიდან ფილი სიკვდილით ემუქრება, ამიტომ საკუთარი თავის გადასარჩენად ბრაიანი ადამს მოკლავს.

ფილის მსხვერპლთა, მის მეგობართა ფსიქოლოგიური სახეების ჩვენება სპექტაკლში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია. რეჟისორს სურდა მაყურებლის დაენახა მათი სულიერი სამყარო. თუ რას განიცდიან ისინი, როდესაც დანაშაულს ჩადიან? არსებობს თუ არა მონანიების გრძნობა მათში? როგორი ვითარდება მოძალადეთა ცხოვრება და რა გავლენას ახდენს მათ მომავალზე? თავადაპირველად თუ ბუღინგი მათი „სასტიკი გართობის“ საშუალება იყო, დანაშაულის ჩადენის შემდეგ, მეგობართა ცხოვრება მკვეთრად გაუარესდა. ბრაიანი ნარკომანი გახდა, იანმა (მარიამ ბერუაშ-

ვილი) და მარკმა (ნინი გოგია) ქურდობა დაიწყეს, ჯონ ტეიტმა (რაჟდენ ლალიძე) ცოდვების მონანიების მიზნით, ეკლესიაში ფლაერების დარიგება დაიწყო, ქესიმ (ნანიკო ახვლედიანი) თითი მოაჭრა პირველკლასელს.

ფილის როლის შემსრულებელი მსახიობი ლევან მიქაბერიძე ცდილობს წარმოგვიდგინოს მისი ბუნების ბნელი მხარეები, გვიჩენოს თუ რა შეუძლია განუსაზღვრელ ძალაუფლებას, რომელსაც მეგობრების „დახმარებით“ მიაღწია. აქედან გამომდინარე, რეჟისორის პოზიცია მკაფიო და ნათელია, რომელიც სპექტაკლში ხაზგასმულია: - „ნუ შექმნი ფილის, ნუ მისცემთ უფლებას სხვამ გამოგიყენოთ!“ - ეს არის დამდგმელი ჯგუფის გაფრთხილება, სპექტაკლის ამოსავალი წერტილი.

სპექტაკლში ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდია ფინალური სცენა, როდესაც ერთ ჯგუფად შეკრულ მეგობრებს წყლის ქვეშ მოუყრიათ თავი, ეს წყალი განათების საშუალებით წითლდება. ჩანს, რომ ადამის მკვლელობაში, ყველას სისხლში აქვს ხელები გასვრილი.

წარმოდგენა 14+ ასაკისთვის არის გათვლილი. ფინალური სცენით რეჟისორს სურდა მოზარდთაობაში გაეჩინა ემპათია და თანგრძნობა დაჩაგრული ადამიანის მიმართ, რომ მსგავსი რამე არასოდეს ჩიდინონ. გაუაზრებელი მოქმედებები, დანაშაული, გავლენას ახდენს ჩვენსა და ჩვენ ირგვლივ მყოფ ადამიანებზე. სიბოროტე, ძალადობა ანგრევს თავად მოძალადეს მის შინაგან სამყაროს, კლავს მასში პიროვნებას, ამის შედეგად ადამიანს ემართება ფსიქიკური აშლილობა, რაც საბოლოოდ იწვევს მისი სულიერი სამყაროს სიკვდილს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BUCHNER Georg, Woyzeck. Leonce und Lena, Hamburg, Stuttgart, 2005.
- DENNIS Kelly, DNA Oberon Modern Plays, London, 2008.
- მაკდონალი მ., ლინეილის სილამაზის დედოფალი. <https://tinyurl.com/553xc4pu> 23/07/2026
- ფანცულაია თ., ოქროსიშვილი ა., ბუღინგი და მისი გამოვლენის ფორმები თანამედროვე მოზარდებში; საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის შრომები, ტ. III, თბ. 2017.

4 ფანცულაია, ოქროსიშვილი, ბუღინგი, ქართული უნივერსიტეტის შრომები, ტ. III, 2017, გვ. 270.

THE THEME OF BULLYING IN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRICAL PRODUCTIONS

Maia Kiknadze

Keywords: theatrical techniques, domestic violence, victim, puppets, movement theater.

The repertoire of contemporary Georgian theater boasts diverse themes and multifarious genres. Various interpretations of classical or contemporary plays clearly speak to the ways employed by theaters to respond to modernity and social processes. In this context, particular trends in relation to concrete issues may be brought to the fore. These include the topics of war, person-state interaction, drug addiction, homophobic sentiments, bullying, and problems related to the latter.

Bullying is one of the pressing social issues facing the contemporary community. The term proper, **bullying**, is of English origin and means abusing, ridiculing, humiliating, and physically or psychologically harming another person. Through media outlets or online spaces, we often hear of cases of cyberbullying and physical or mental violence. Given the high relevance and negative consequences of this issue, psychologists, i.e. discipline-specific professionals, study various social groups, human sentiments and behavior, forms of discrimination, interpersonal relations, a sense of frustration among people, and reasons giving rise to aggression.

Because of its pressing importance, bullying has transcended the boundaries of the social sphere and is now reflected in art and literature, among others, with more than one movie, theatrical production, or literary work dedicated to this problem. For instance, *Carrie* by American author Stephen King and the movie of the same name directed by Kimberly Peirce, also *Let the Right One In*, a novel by Swed-

ish writer J. A. Lindqvist, *A Tale for the Time Being* by US-based Japanese author Ruth Ozeki, Vladimir Zheleznikov's *Scarecrow* and its film adaptation directed by Rolan Bykov, also *The Lake*, a movie by Georgian director Kakha Kikabidze, and others.

In the same vein, theater companies also express their stance on these issues, transforming the core problem behind them into the talk of the town. Theatrical performances denouncing violence are in essence directors' way of expressing protest, their social take on violent perpetrators, bullies. Such plays have been staged in different theatrical spaces and use a variety of genres and directorial techniques. For example, *Woyzeck*, a stage play by German writer Georg Büchner, was brought to life by director Ioseb Bakuradze at the Movement Theater. Premiering on May 10, 2024, the creative team working on this performance includes composer Sandro Nikoladze, scenic designers Anna Dvali and Bachuki Shengelia, actors Ucha Mzhavia, Shalva Chalagashvili, Nini Taroshvili, Nino Dzmanashvili, and Luka Gergedava. The production uses body language, a type of communication characteristic of nonverbal theater, to tell the tragic story of one man. Similar to Georg Büchner, the director expresses his negative attitude toward anyone dishonoring people of lower social status. "I have never disgraced anyone, especially because of intelligence or education," the author pointed out once. The play *Woyzeck*¹ is based on a true story. *Woyzeck* is a plebeian, a hardworking young man who acts out of love for mankind but,

1 Buchner G., *Woyzeck* Studienaufgabe, reclam Sturrgatt, 2005.

nonetheless, commits a horrendous crime by murdering his lover out of jealousy, an offence resulting in his being sentenced to death. The play's key message lies in the motivation behind this murder, also in depicting its causes. The director boldly expresses his position concerning victims of abuse—what is happening onstage is inhumane and absolutely unacceptable to any normal society. If, earlier into the performance, Woyzeck comes across as a happy man, further on his character transforms, a process underpinned by individual contributions from each personage and circumstance.

Because of economic hardship, Woyzeck is willing to be subjected to a medical experiment. The doctor, a character brought to life by Ucha Zhvania, gives a shot to Woyzeck in exchange for money. This injection, however, drives him insane. In this scene, Luka Gergedava, who plays the role of Woyzeck, employs abrupt movements and gesticulation to express the dire mental state of a desperate man. As his insanity takes over, he is alternately jumping around like a monkey and wailing like a banshee. Especially tense and disturbing are his relations with the captain played by Shalva Chalagashvili, a character especially cruel in his humiliating treatment of Woyzeck. And humiliation ultimately mutates Woyzeck into a violent man.

Shalva Chalagashvili's captain, who is above Woyzeck in rank only, indulges in violence against him, disparaging him, and ultimately trampling underfoot his human dignity. The director translates the friction between Woyzeck and the captain into a physical confrontation as part of the production, namely in the form of a knife fight. In this brief scene, Ioseb Bakuradze unambiguously portrays the nature of the oppressor and the oppressed, alongside their motivations to fight, and one's demonstration of his power and the other's struggle for dignity.

Ioseb Bakuradze's staging clearly conveys the play's message and civil position, i.e. protesting against abuse and championing the idea of the inviolability of human dignity.

The Beauty Queen of Leenane, a play by Irish playwright Martin McDonagh, describes how a

mother gradually transforms her daughter into a violent person. This play was staged by Davit Tarba, a young director, at the City Theater. Alienation and jealousy among family members, and cold-heartedness toward one another, make up factors pushing people toward mental and physical clashes that ultimately unfold against the backdrop of pathological, unhealthy relations between a mother and her daughter. In every scene of the play, the director presents the behavior and nature of each character with amazing precision, in this way offering dead-on psychological portraits of a victim and a bully. Ketikashvili and Ani Imnadze, the actresses playing the roles of the mother Mag Folan and her daughter, respectively, have taken in and embraced the play's key idea and recurring action, something that they achieve thanks to their top-notch performing mastery. The mother's character, possessed by selfish desires, keeps her daughter under psychological pressure. She wants her daughter to be obedient and subservient, explaining why she is trying to keep her at home all the time and override her and her personal life, a task she is quite successful at. She exhibits exceptional cruelty toward her daughter in one of the scenes when she intends to burn a love letter addressed to her daughter. The letter in this case acquires symbolic value and evokes associations with Maureen Folan's hopes for freedom and a better future.

Maureen Folan's character, the same as *Beauty Queen* portrayed by Ani Imnadze, embodies the victim in the play who subsequently transforms into a violent perpetrator herself. An attractive woman, she has been a victim of bullying even before. While working in London, she was ridiculed because of her Irish roots. Thus, Maureen Folan—a victim of discrimination, on one hand, and domestic violence, on the other—is transformed into an aggressive, ruthless woman by unhealthy external factors. The show's mother-daughter relations, including verbal confrontations, degenerate into physical violence in the finale—the play's culmination is conveyed with shockingly graphic brutality. To draw the truth from her mother—who has hidden a love letter from her—the daughter brings oil to a boil in a pan, then pours

it over her mother's breasts in an attempt to torture her into revealing the information she needs.

Davit Tarba's theatrical production highlights domestic violence. Each scene is staged with due tension and drama. The director, instead of creating a theatrical illusion, makes sure that everything is realistic enough to turn the audience into the performance's participants contemplating the dramatic life story of a young woman.

The process of delving into the motives behind bullying started as early as the beginning of the 20th century. Pioneered by K. Liux, many scientific books have been dedicated to this field. Similarly, numerous works, articles, and studies have been published on this issue in Georgia, with their authors studying various forms of violence and its dire consequences, bullying and mobbing—the latter meaning psychological pressure perpetrated by several persons in school or at work—among school-age children. Scientific researches confirm that bullying and mobbing are encountered most frequently, and acquire dangerous forms, among adolescents. If, initially, children are shaped into “victims” of their families or peers, in due course this circle widens—consequently, children, once alienated from a “circle of friends,” at a certain age themselves turn violent against the weak and vulnerable. Director Nikoloz Sabashvili's auteur show, *The Enemy*, was staged at the Puppet Theater. It is no conventional puppet show with its folding screens and partitions. Here we encounter both expressive devices, decorations, and objects characteristic of puppet theater and actors performing live. The show's plot tells some of the important episodes from the life of a child, subsequently adolescent and adult man, from birth to death. The puppet grows in size along with age. The director underscores the key issues of the impact external factors have on the upbringing of a child, the role family and school play in the formation and spiritual growth of an adolescent. Needless to say, children deprived of parental care and love experience aggression and worsening mental health due to lack of love.

Unhappy years in school and family conditions define the further fate of the play's main character. The traumas caused by his mother's illness and death, and his father, firmly on the bottle, beating him to force him to study, all these factors reshape the boy from top to bottom, making him unable to find his place in the family or among his peers, a problem that further aggravates his mental condition.

What draws attention in this theatrical production besides the victim lies in the behavior of a group of bullies, ultimately personifying society in general and drawing its collective portrait. The relations between the boy and society build mostly on the inevitable confrontation between the strong and the weak. Here not only the main character, but society as well is its own worst enemy—with the aggression of the community, its antagonism toward others, or its role as a fence-sitter turning the community itself into an enemy, a fact enjoying due attention in the show. And even the title of the play offers ample room for interpretation.

What triggers one's desire to abuse a child, to unleash psychological or physical terror? Who is the real enemy? The director leaves these questions unanswered, in this way allowing his viewers ponder and draw conclusions.

The topic of bullying seems even more intense and unnerving in *DNA*,² a play by Dennis Kelly that premiered in Georgia on June 27, 2025. It was staged by Temur Gvelesiani, a directing junior at the Theater and Film University, and supervised by director Andro Enukidze. If *The Enemy* tells the story of one person's life, here we see a whole array of problems plaguing an entire generation. In particular, the play depicts individual episodes from the life of a group of friends. The hierarchy existing among them, the stronger abusing the weaker, and the expression of consequent problems make up the leitmotif of the play. In this world, everything seems boring to young people, the reason why they come up with a new way of having fun, namely bullying others and, most importantly, “testing” the victim in the process of

2 Kelly D., *DNA* (Oberon Modern Plays), 2008.

bullying. The play's characters are friends: Phil, Lea, Jan, Mark, Danny, Brian, John Tate, Richard, Lou, Adam, and Cathy, and there is some secret binding them. At first, the director alters the play's form—if the play originally consists mostly of episodes narrated by the characters, the director turns their narratives into reality to play out before the audience's eyes, a move lending the show a greater degree of tension and drama. The plot builds around Adam, who is missing from the original play altogether but becomes the show's main character brought to life by Sandro Polodashvili. The performance's most brutal scenes also revolve around him. In the theatrical production, Adam is a means to expose the negative sides, evil passions of his friends. They ridicule Adam and cut him down, abusing him both psychologically and physically, putting out cigarettes on his elbows and hands, hurling stones at him. Eventually, he falls into a hole, misleading his friends to believe that he is dead. Now the crime must be covered, a dilemma that pushes the young people toward another crime. In the theatrical production, the director shows the pleasure and laughter adolescents derive from violence. "We're having a laugh with him. I mean we were just having a laugh, weren't we?" asks Mark played by Nini Gogia. Mark goes even further by blaming the victim, Adam, for his own behavior, because Adam would not say a word, would not or could not stand up to them. On the contrary, "Yeah, with him, I mean he's laughing as well, see how far he'll go.... We got him to eat some leaves...." Against the backdrop of the helpless Adam, one discerns an excellent portrait of the main bully, Phil, played by Levan Mikaberidze. Phil, the gang's boss, manipulator, and it is by his order that Adam dies after having survived. Phil's role, one of paramount importance in the show, is generalized to create a collective image of bullies—a portrait of a baby bully embodied by a teenage Phil is found in more than one piece of scientific literature. "Baby bullies are characterized by their desire to be the center of attention, leadership in class, aggressiveness, mistreating weaker

children for the sake of self-assertion. Bullies never compromise. They never assume responsibility over themselves or their actions. They defy rules and norms. They tend to be impulsive, with overly high or low self-esteem, prone to lying and misbehaving, with emotional instability and an overinflated ego."³ Besides Phil, the show allows for discerning the intentions and dreams of the group of his "likeminded persons," their attitudes toward everyday life events. Though bullies themselves, they are Phil's victims just the same. Unsurprisingly, then, Brian, high on psychotropic drugs, obeys Phil's command and covers Adam's face with a plastic bag. Although it all seems to be a "game" to him, he nonetheless knows that what he is doing is wrong. But he has no choice, because otherwise Phil threatens to kill him. Thus, to save his own life, Brian kills Adam.

Painting the psychological portraits of Phil's victims, his friends is one of the most important issues in this theatrical production. The director wants the audience to see their innermost worlds. What do they feel when committing a crime? Is there any repentance? How does the life of a bully unfold? What impact does this crime have on their future? If, initially, bullying was their way of having "brutal fun," after committing a crime, the lives of the friends worsen dramatically. Brian becomes a junkie, Jan, a character played by Mariam Beruashvili, and Mark, portrayed by Nini Gogia, turn to stealing, John Tate, Razhden Laghidze's character, sets out handing out flyers in church in order to make amends for his sins, while Cathy, played by Naniko Akhvlediani, cuts off a first-grader's finger.

Actor Levan Mikaberidze, who portrays Phil in this production, makes an all-out effort to portray his personage's dark side, the dark aspects of his nature, ultimately to show us what absolute, unlimited power—which he has gained with the "help" of his friends—is capable of. Thus, the director's position is loud and clear, as emphasized in the performance itself: "Don't create another Phil, and don't let others take advantage of you!" This is the cre-

3 თინათინ ფანცულაია, ანა ოქროსიშვილი, ბულინგი და მისი გამოვლენის ფორმები, ქართული უნივერსიტეტის შრომები ტ.III, თბ 2017 გვ 270.

ative team's warning and the play's starting point.

One of the most gripping episodes of the performance is the finale with the friends gathering into a tight group under flowing water, which is turned red by illumination. Now it is clear that they all have blood on their hands and each has had a hand in Adam's murder.

This theatrical production is rated 14+. In the finale, the director attempts to nurture empathy and

compassion toward victims of abuse among adolescents, to make sure they never commit anything of this kind. Reckless behavior and crime have an impact on us and those around us. Aversion and violence devastate the innermost world of the violent persons themselves, killing their individuality, their personae, consequently triggering mental disorders among them and ultimately causing their spiritual death.

REFERENCES

- მაკდონაჰი მ., სილამაზის დედოფალი ანა გოგიშვილის თარგმანი ქეთევან სამხარაძის რედაქცია და ადაპტაცია /scrib.com/document/766776127/;
- ბულინგი და მისი გამოვლენის ფორმები თანამედროვე მოზარდებში; ფანცულაია თ., ოქროსიშვილი ა., საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის შრომები, ტ. III, თბ., 2017;
- Buchner G. Woyzeck. Leonce und Lena hamburger lesehilfe – Studienaufgabe, reclam Stuttgart 2005.
- Dennis Kelly D. DNA (Oberon Modern Plays), 2008.
- T. Pantsulaia, A.Okrosishvili
- To demonstrate bullying and its forms among today's young people.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.07>

ჟორჟ პიტოევი და მისი თეატრალური ხედვის საფუძვლები

ნარინე სარგსიანი

საკვანძო სიტყვები: ჟორჟ პიტოევი, პიტოევის ოჯახი, საქმიანობა რუსეთსა და შვეიცარიაში, პარიზის ტურნე, თეატრალური ხედვა.

სტატიაში განხილულია ჟორჟ პიტოევის (1884-1939), როგორც მე-20 საუკუნის ევროპული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწის, ჩამოყალიბების პროცესი და პერიოდი. საქართველოში, სომხურ-რუსულ ოჯახში დაბადებული პიტოევი შემდგომში ძირითადად საფრანგეთში ცხოვრობდა. იგი წარმოადგენდა ემიგრანტი ხელოვანის მტკივნეული იდენტობის კლასიკურ მაგალითს, რომელმაც სოციალური თუ პოლიტიკური მღელვარების ფონზე სხვა ქვეყანაში გადასახლება აქცია შემოქმედებითი ძალის წყაროდ. ჩვენი კვლევა კონცენტრირებულია მის ადრეულ ნამუშევრებზე რუსეთსა და შვეიცარიაში, როცა პირველად გამჟღავნდა პიტოევისეული თეატრის პოეტური აღქმის ნიშნები, რამაც ინტელექტუალური და ესთეტიკური საფუძველი ჩაუყარა მის შემდგომ აღზევებას და ძლიერი გავლენა იქონია თანამედროვე ევროპულ თეატრზე.

ჟორჟ პიტოევი (გევორგ პიტოიანი) (1884-1939), დაბადებული თბილისში, სომხურ-რუსულ ოჯახში, შემდგომში იქცა მე-20 საუკუნის ფრანგული თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ნოვატორ რეჟისორად და პარიზში ავანგარდისტული Cartel des Quatre-ის დამფუძნებლად. აკადემიური ლიტერატურა დიდ ყურადღებას უთმობს ჟორჟ პიტოევის პარიზულ პერიოდს, მაგრამ მისი ოჯახი, ფესვები და ადრეული შემოქმედებითი ნაბიჯები რუსეთსა და ჟენევაში თითქმის უგულებელყოფილია. ასე რომ, პიტოევის საქმიანობის ადრეულ ეტაპზე ყურადღების გამახვილება მნიშვნელოვანია, რადგან სწორედ ამ პერიოდში გამომჟღავნდა მისი სარეჟისორო და სამსახიობო არჩევანი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მის თეატრალურ ხედვას. ასევე მნიშვნელოვანია იმ დიდი როლის გათვალისწინება, რომელიც მომავალი ხელოვანის პიროვნულ განვითარებაზე იქონიეს მისმა ოჯახმა და გარემომ.

პიტოევის ოჯახის შესახებ პირველი ცნობები ჯერ კიდევ ვახტანგ VI-ის მეფობის დროს, მე-17 სა-

უკუნეში, გვხვდება. მეფის ნაზირის თანამდებობა ეკავა იოსებ პიტოიანს.¹ მე-19 საუკუნეში ჟორჟის ბაბუის - ევორ პიტოევის კომპანია ჩართული იყო კავკასიაში ნავთობის წარმოებასა და გადამუშავებაში, რისთვისაც მას შთამომავლობითი თავადობა უბოძეს. იოსებმა, რომელსაც შვილებისთვის კარგი განათლების მიცემა სურდა, ხუთივე ძე პარიზში გააგზავნა სასწავლებლად. ორი მათგანი დაბრუნდა თბილისში. იოსების საქმიანობა შემდგომში ჩაიბარა ჟორჟის ბაბუის ძმამ - ესაი პიტოევმა (1844-1904), შეძლებულმა მეწარმემ, თეატრის მოყვარულმა და ქველმოქმედმა, რომელიც მონაწილეობდა პუბლიცისტის და გაზეთ „მშაკის“ დამფუძნებლის - გევორქ არწრუნის (1845-1892) დაარსებული თეატრის კომიტეტის (1879-1882) პირველ სხდომაში, სომხური თეატრის რეფორმირებასთან დაკავშირებით. ესაი პიტოევი აირჩიეს კომიტეტის ერთ-ერთ მეურვედ ხუთიდან, ნავთობის მაგნატ და ქველმოქმედ ალექსანდრე მანთაშევთან (მანთაშიანცი) (1842-1911)² ერთად. პიტოევი აფინანსებდა ბევრ სომეხ მსახიობს, მათ შორის მე-19

1 DADAIAN, Armenian, 2008, p. 70.

2 Հովհաննիսյան, Հայ բապტიսტული, 1996, էջ 325. (ინგლისურად): Hovhannissyan, Armenian, 1996, p. 325).

საუკუნის სომხური თეატრის ერთ-ერთ უთვალსა-
ჩინოეს ტრაგიკოს მსახიობს – პეტროს ადამიანს
(1849–1891). 1888 წელს ესაი პიტოევმა ჩამოაყალიბა
ტფილისის არტისტული საზოგადოება და არჩეულ
იქნა მის პრეზიდენტად. წყაროები, მათ შორის მსა-
ხიობების – ოლგა გულაზიანის³ (1885–1970) და ოლ-
გა მაისურიანის (1871–1931) მემუარები, ცხადყოფს,
რომ არტისტული საზოგადოების საქმიანობა და-
კავშირებული იყო ერთ-ერთ სახლში მოწყობილ
კერძო თეატრთან. კერძოდ, მაისურიანი წერს:
„თეატრალური ხელოვნებით შთაგონებული პი-
ტოევი არ იშურებდა თანხებს ამ დარგის გასავი-
თარებლად, იწვევდა რა გამოცდილ რეჟისორებს
და აფინანსებდა სცენის გაფორმებას. მოგვიანე-
ბით, როცა თეატრის მასშტაბი გასცდა სახლის პი-
რობების საზღვრებს, აშენდა ახალი შენობა, რო-
მელსაც იმ დროს იცნობდნენ, როგორც „პიტოევის
თეატრს“, ხოლო მოგვიანებით, როგორც არტის-
ტულ საზოგადოებას (დღევანდელი რუსთაველის
ეროვნული თეატრი)“.⁴ 1901 წლიდან მოყოლებული,
ამ ახალ ფეშენებელურ თეატრში დაიდგა პიესები
როგორც რუსულ, ისე სომხურ და ქართულ ენე-
ზე. 1902 წელს, ესაი პიტოევი დაესწრო ტფილისის
დრამატული საზოგადოების (შემდგომში სომხური
დრამატული საზოგადოება) პირველ სხდომას და
კენჭისყრის გვერდის ავლით დანიშნულ იქნა მისი
საბჭოს ერთ-ერთ პრივილეგირებულ წევრად.⁵

ჟორჟ პიტოევის მამა – ივანე (პოვანეს) პიტო-
ევი, ესაი პიტოევის უმცროსი ძმა, იყო სამხატვ-
რო თეატრის დირექტორი და დგამდა მუსიკალურ
წარმოდგენებს, ოპერეტებს და კომედიებს, ასევე
იწვევდა თბილისში გასტროლებზე ცნობილ უცხო-
ელ მუსიკოსებს, მომღერლებსა და ოპერის და-
სებს. ოჯახის კაპიტალის ნაწილით მან ხელახლა
აღჭურვა სახელმწიფო ოპერის თეატრი თბილის-
ში.⁶ სტუმართმოყვარე პიტოევის სახლი თბილისში
იქცა სალონად, რომელსაც ხშირად სტუმრობდნენ
დედაქალაქში ჩამოსული ცნობილი ხელოვნები
და ინტელექტუალები. ფიოდორ შალიაპინი, ვე-
რა კომისარჟევსკაია, პიოტრ ჩაიკოვსკი და სხვანი
ასევე გამოდიოდნენ არტისტული საზოგადოების
სცენაზე.

თბილისში ჟორჟ პიტოევის გარშემო შექმნილ

ცოცხალმა თეატრალურმა ატმოსფერომ და თე-
ატრალურ ცხოვრებაში პიტოევის ოჯახის ჩართუ-
ლობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მისი
პროფესიული ინტერესებისა და იდენტობის ჩა-
მოყალიბებაში. გარდა ამისა, ზაფხულში ძმები
პიტოევი და მათი ოჯახები ჟენევისა და პარიზ-
ში მოგზაურობდნენ. შეიძლება დავასკვნათ, რომ
ისინი კარგად იცნობდნენ საფრანგეთის თეატრა-
ლურ ცხოვრებას, რომელმაც ასევე იქონია გავ-
ლენა მომავალი რეჟისორის მხატვრული გემოვ-
ნების ჩამოყალიბებაზე. მიუხედავად თეატრალურ
კარიერაზე ოცნებისა, სახელოვნებო გარემოში
გაზრდილმა ჟორჟ პიტოევმა დაამთავრა ტფილი-
სის ტექნიკური სასწავლებელი და 1902 წელს ჩა-
აბარა მოსკოვის უნივერსიტეტში. შემდგომში იგი
გადავიდა პეტერბურგის რკინიგზის ინჟინერიის
ინსტიტუტში. მიუხედავად ამისა, იგი ყოველთვის
იყო დაინტერესებული თეატრით. მამის შემწეო-
ბით ჟორჟი წარუდგინეს ვლადიმერ ნემიროვიჩი-
დანჩენკოს. რენე ჟირარის სტატიაში „თეატრი,
როგორც მისია“ ვკითხულობთ: „ივანე პიტოევი
და ნემიროვიჩის აერთიანებთ სომხური ფესვები
და ქალაქი ტფილისი, სადაც ნემიროვიჩი 1863–1874
წლებში ცხოვრობდა თეატრის შენობის გასწვ-
რივ“.⁷ ამ პერიოდში ჟორჟი ესწრებოდა მოსკოვის
სამხატვრო თეატრის წარმოდგენებზე დასწრება,
ასევე მონაწილეობას იღებდა სამოყვარულო თე-
ატრის დადგმებში. 1904 წელს იგი დაესწრო ჩეხო-
ვის „ალუბლის ბაღის“ პრემიერას, რომელმაც მას
ჩეხოვის დრამატურგია სიცოცხლის ბოლომდე შე-
აყვარა. სხვათა შორის, ხსენებულ წარმოდგენას
თავად ჩეხოვიც ესწრებოდა. შემდგომში, ჩეხოვის
დრამატურგია მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პი-
ტოევის რეჟისორულ რეპერტუარში.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი საოცარი პერიოდია,
როცა აღმოცენდა რიგი მნიშვნელოვანი თეატრა-
ლური მიმდინარეობები, ხოლო საგრძნობი პო-
ლიტიკური და გლობალური ძვრები ახალ მსოფ-
ლიო წესრიგს აყალიბებდა. 1904 წელს, რუსეთში
რევოლუციის მაღალი ალბათობის გამო, პიტოე-
ვების ოჯახი პარიზში გადასახლდა. საფრანგეთში
ჟორჟ პიტოევის მამა არ ღალატობს ტრადიციას და
აწყობს ლიტერატურულ და მხატვრულ საღამო-

3 Գուլაզյան, Հուշեր, 1957, էջ 156. (ინგლისურად): (Gulazian, Memories, 1957, p. 156).

4 Майсұрян, Сборник, 1961. с. 30.

5 Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն, 1980, էջ 22. (ინგლისურად): (Haxverdyan, The History, 1980, p. 22).

6 ДУБРОВИНА, Французский, 2023. с. 16.

7 НОЕЛЬ, Театр, 2005. с. 22.

ებს მონმარტრზე, ასევე დგამს პიესებს. 1904-1908 წლებში ჟორჟი სწავლობდა სორბონის სამართლის ფაკულტეტზე, ასევე მონაწილეობდა თავისი მამის თეატრალურ დადგმებში და ესწრებოდა ანდრე ანტუანის, ფირმენ ჟემიეს და ორელიენ მარი ლუნიე-პოს წარმოდგენებს. პიტოევმა მხატვრული თეატრისთვის თარგმნა ჩეხოვის „გარიგება“ და მონაწილეობაც მიიღო მის განხორციელებაში. ყოველივე ამან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ხელოვანის შემდგომ კარიერაში. გადამწყვეტი მომენტი დადგა 1908 წელს, როცა ჟორჟ პიტოევს მიეცა შესაძლებლობა, მონაწილეობა მიეღო ცნობილი რუსი მსახიობის - ვერა კომისარჟევსკაიას (1864-1910) პარიზულ ტურნეში. ამის შემდეგ ვერა კომისარჟევსკაია ჟორჟ პიტოევს თავის თეატრში მიიწვევს.

პიტოევი ორი წლის განმავლობაში ასრულებდა როლებს ლეგენდარული მსახიობის თეატრში. პეტერბურგის თეატრალურ სამყაროში პიტოევმა გაიცნო დიდი ხელოვანები და ლიტერატორები: ფიოდორ კომისარჟევსკი, ნიკოლაი ევრეინოვი, ლეონ ბაკსტი, ალექსანდრ ბენუა, ალექსანდრ ბლოკი, კონსტანტინე მარჯანიშვილი და ალექსანდრ ტაიროვი. მას ხიბლავდა იმ ეპოქის ახალი თეატრალური ძიებები, განსაკუთრებით ვსევოლოდ მეიერჰოლდის სიმბოლისტურ-მეტაფორულ-პირობითი ინოვაციები.

1910 წელს, ტაშკენტის ტურნეს დროს, ვერა კომისარჟევსკაიას ტრაგიკული გარდაცვალების შემდეგ, პიტოევი შეუერთდა პაველ გაიდებუროვის (1877-1960) მოგზაურ თეატრს, რომელიც იმ პერიოდში მთელი რუსეთის მასშტაბით აწყობდა ტურნეებს. გაიდებუროვთან თანამშრომლობით ჟორჟმა დადგა ჩეხოვის „სამი და“, ასევე ალექსანდრ ოსტროვსკის პიესა „ტყე“. პროფესიული უნარების დახვეწის მიზნით, იგი გაემგზავრა შვეიცარიაში, სადაც დაესწრო ემილ ჟაკ-დალკროზის (1865-1950) „რიტმული მოძრაობის სკოლის“ კურსებს. 1911 წელს პიტოევმა ჰელერაუში მონაწილეობა მიიღო სასწავლო პროგრამაში, რომელიც ეძღვნებოდა ფიზიკური მოძრაობის მეშვეობით მუსიკალური რიტმის გამოხატვას. ეს განათლება წარმოადგენდა ერთგვარ „თეატრალურ უნივერსიტეტს“, სადაც დაიხვეწა პიტოევის მხატვრული ხედვა და შემზადდა ნიადაგი საკუთარი თეატრის ჩამოყალიბებისთვის.

პიტოევის ინტერესი თეატრის მიმართ და მისდამი პროფესიული მიდგომა სულ უფრო იზრდებოდა. რეჟისორ არკადი ზონოვთან ერთად მან პეტერბურგში დააარსა ავანგარდული თეატრი. „ჩვენი თეატრი“ გაიხსნა 1913 წლის იანვარში პუშკინის „ქალთევზათი“, რომელსაც ესწრებოდა ალექსანდრ ბლოკი. პოეტის შეფასება დადებითისგან ძალიან შორს იყო. თავის დღიურში ბლოკი წერდა: „იმდენად ცუდი, რომ ლაპარაკიც არ ღირს...“.⁸ ვფიქრობ, ეს ბლოკის საკმაოდ სუბიექტური მოსაზრება გახლდათ. იმ პერიოდში, ბლოკისთვის, როგორც დრამატურგისთვის, ძალიან რთული და დაძაბული პერიოდი იყო, რაც უკავშირდება, მისი პიესის „ვარდი და ჯვარი“ სტანისლავსკის მიერ შესაძლო დადგმას. ბლოკმა მთელი თავისი იმედები სტანისლავსკის გენიალურობაზე დაამყარა და მოუთმენლად ელოდა შედეგს. მას ჩამოუყალიბდა საკმაოდ ნიჰილისტური შეხედულება სხვა დრამატურგებსა და რეჟისორებზე. ბლოკის დღიურში წააწყდებით ასეთ შენიშვნებს: „ხოლო ვახტანგოვი - თავად მისი სახელიც კი შემზარავია [...] თანამედროვე თეატრი ავადაა, პარალიზებულია და ბიუროკრატიული. ვშიშობ, ყველა ეს მეიერჰოლდები და გაიდებუროვები (არც მინახავს მათი პიესები) [...] ნემიროვიჩები, ბენუები...“.⁹ მიუხედავად პეტერბურგული პრესისა და ბლოკის უარყოფითი რეცენზიებისა, დასმა მალევე დადგა შექსპირის „მეფე ლირი“ ალექსანდრე მღებროვისა (მღებრიშვილი) (1884-1966) და პიტოევის (მეფე ლირი) მონაწილეობით. დასის რეპერტუარში შედიოდა შექსპირის, მოლიერის, პუშკინის, მიუსეს, ტოლსტოის, შოს და იბსენის ნაწარმოებები. მათ უარყვეს სცენაზე ვარსკვლავების გამოყვანის იდეა. ნაცვლად ამისა, თეატრი აგებული იყო ანსამბლურობის პრინციპზე. აფიშებზე მხოლოდ დრამატურგის სახელი იბეჭდებოდა. მათ შეინარჩუნეს „მეოთხე კედლის“ პრინციპი. სამაგიეროდ, მსახიობები და რეჟისორები აპლოდისმენტების მისაღებად არ გადიოდნენ სცენაზე. დიდი ალბათობით, ამით ისინი ხაზს უსვამდნენ ანსამბლის ერთიანობას „ვარსკვლავი მსახიობების“ ცნების საპირწონედ. მათი თეატრალური ხედვა: ტრადიციული დეკლამაციის უარყოფა, მარტივი სასცენო გაფორმება, სტანდარტული დეტალები, სცენების რიტმული ორგანიზება და ახლებური ურთიერთობა მაყურებელთან კონსერვატიულ აუდიტორიას

8 БЛОК, Собрание, т. 7, 1963, с. 222.

9 БЛОК, Дневник, 1989, с. 199.

უცხო და უცნაურად ეჩვენებოდა. შედეგად, თეატრი ორი სეზონის შემდეგ დაიხურა, რითაც დასრულდა პიტოევის შემოქმედებითი ცხოვრების რუსული პერიოდი.

1914 წლის დასაწყისში პიტოევი, რომელიც მძიმედ განიცდიდა დედის მოულოდნელ გარდაცვალებას, დაბრუნდა პარიზში, მაგრამ ახლა მას უკვე ჰქონდა ფასდაუდებელი გამოცდილება, როგორც მსახიობსა და რეჟისორს. სტანისლავსკისგან პიტოევმა ისწავლა ფსიქოლოგიური სიმართლის ცნება, კომისარჟევსკაიასგან – სულიერი ნიუანსები, მეიერჰოლდისგან – სტილიზებული, სიმბოლური მიდგომა, გაიდებუროვისგან – რეალისტური სამსახიობო მეთოდები, ხოლო დალკროზისგან – რიტმული მოძრაობის იდეა.

პარიზში, პიტოევმა გაიცნო თბილისელი ლუდმილა სმანოვა (1894–1946), რომელიც შემდგომში, მისი მეუღლე და მისი თეატრის წამყვანი მსახიობი გახდა. მალევე დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი. პიტოევი მოიპიის მიზეზით გაათავისუფლეს სამხედრო ვალდებულებისგან. წყვილი შეუღლდა და საცხოვრებლად გადავიდა ჟენევაში, სადაც დააარსა თეატრალური დასი და ქირაობდა დარბაზებს წარმოდგენებისთვის. მათი პირველი სპექტაკლი – ჩეხოვის „ძია ვანია“ (1915) დააფინანსა შეძლებულმა სომხურმა ოჯახმა.

პიესის „ძია ვანია“ დადგმისას გეზის დაკარგვის შეგრძნება აისახა პიტოევის სარეჟისორო კონცეფციაში: ქვეტექსტმა ჩაანაცვლა დიალოგი, პაუზამ დაიკავა მოძრაობის ადგილი, ხოლო გარეგნული კონფლიქტების ნაცვლად, გაჟღერდა ტანჯული სულების აღსარებები მონოლოგების სახით. პიტოევი ასრულებდა ასტროვის როლს. ჟენევის აუდიტორიისთვის „ძია ვანია“, სრულიად ინოვაციური პიტოევის ვერსიაში, აღმოჩენად იქცა. „ბევრი კრიტიკოსის თანახმად, პიტოევის მთავარი მიღწევა მდგომარეობს მის უნარში, სასცენო ინტერპრეტაციაში გადმოგვცეს ჩეხოვის პიესების დახვეწილი პოეტურობა და ემოციური სინატიფი, ასევე გაგვიმჟღავნოს ადამიანური ურთიერთობების ყველაზე ფაქიზი ფსიქოლოგიური ნიუანსები“.¹⁰ პიტოევის ყოფილმა რიტმიკის მასწავლებელმა – ემილ ჟაკ-დალკროზმა იგი მალევე წარუდგინა ჟენევის კომედიის თეატრის დირექტორს – ერნესტ ფურნიეს, რომელიც იმხანად ეძებდა რეჟისორს იბსენის „ჰედა გაბლერის“ დასადგმელად.

ჟენევის კომედიის თეატრში პიტოევის მიერ დადგმული „ჰედა გაბლერი“ (1915) იყო მისი პირველი წარმოდგენა ფრანგულ ენაზე. ამ პიესისთვის მან გადაწყვიტა სცენის სტილიზება, რისთვისაც სხვადასხვა სიმაღლეზე ჩამოკიდებული ფარდები განათების დახმარებით ქმნიდნენ დანთებული ბუხრის ილუზიას. ამ სპექტაკლში განსაკუთრებული აქცენტი გაკეთდა შუქ-ჩრდილებზე, სიჩუმესა და რიტმზე, ასევე ისეთ მცირე დეტალებზე, როგორებიცაა ჟესტიკულაცია, ინტონაცია და სამსახიობო დასის ერთსულოვნება. პიტოევმა მიაგნო თავის თეატრალურ „სუბსტანციას“, რისთვისაც ერთმანეთს შეაჯერა სტანისლავსკის ფსიქოლოგიური მეთოდი და მეიერჰოლდის პირობით-სტილისტური მანერა. ეს კომბინაცია იქცა მისი რეჟისურის პოეტურ ფორმაში ხორცშესხმულ სტილად.

1915–1916 წლების თეატრალური სეზონის ფარგლებში იდგმებოდა ერთაქტიანი პიესები. მაგალითად, ივან ტურგენევის „უფულობა“ და ალექსანდრ ბლოკის „ბალაგანი“ ერთად დაიდგა რუსეთში. 1916 წელს რეჟისორმა გააერთიანა და ფრანგულ ენაზე წარმოადგინა „ბალაგანი“, პუშკინის „ლხინი ჟამიანობის დროს“ და ჩეხოვის „გარიგება“. კრიტიკოსები „ბალაგანს“ ახასიათებდნენ, როგორც „სიმბოლიზმის უდახვეწილეს გამოხატულებას“, თუმცა, პიტოევი არ ღალატობდა თავის რეჟისორულ მიდგომას და რეალური ცხოვრებით ასაზრდოებდა თავის პოეტურ ფანტაზიებს. იგი უარყოფდა ხასიათების შექმნის ხელოვნებას: „გულის სიღრმეში ყველა პოეტი პიეროა. ყველა კაცი ეძებს თავის კოლომბინას. ყველა ადამიანი ცხოვრობს სიკვდილის მოლოდინში. სიყვარული და სიკვდილი – აი, ჩვენი უცვლელი ხვედრი, ჩვენი ცხოვრება, ხოლო „ბალაგანი“, მიუხედავად თავისი გროტესკული ფორმისა, სავსეა პოეზიით, სავსეა სიცოცხლით“.¹¹

აღსანიშნავია, რომ პირველ სეზონში პიტოევის თეატრის რეპერტუარი ძირითადად შედგებოდა პიესებისგან, რომლებიც მას მანამდე ჰქონდა ნანახი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში და კომისარჟევსკაიას თეატრში. მეორე მხრივ, იმავე სეზონში მან დადგა რუსული და ევროპული თეატრების რეპერტუარისგან ძალიან დაშორებული პიესები, რითაც ხაზი გაესვა თავისსომხურ ფესვებს. ახალგაზრდა რეჟისორმა სცენაზე გააცოცხლა მე-16 საუკუნის პოეტის – ნაჰაპეტ ქუჩაკის „სიყვარულის

10 ГИТЕЛЬМАН, Русская, 1978, с. 102.

11 НОЕЛЬ, Театр, 2005, с. 83.

სიმღერა“. სამწუხაროდ, ამ დადგმის შესახებ ძალიან მწირი ინფორმაცია შემორჩა. ცხადია, რომ პიტოევების ოჯახის ნიჭიერი მემკვიდრე კარგად იცნობდა სომხური პოეზიის მარგალიტებს და მათი შთაგონებით სპექტაკლებად აქცია შუა საუკუნეების სომხური ტაეპები, სავარაუდოდ, ფრანგულ ან რუსულ თარგმანში.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ნაბიჯი იყო პასუხი ოსმალურ თურქეთში 1915 წლის სომხების გენოციდის ტრაგიკულ მოვლენებზე. ამ დადგმას მალევე მოჰყვა ანთოლოგია „სომხეთის პოეზიის“ ვალერი ბრიუსოვის თარგმანის გამოცემა (მოსკოვი, 1916). კარლენ დალაქიანთან ვკითხულობთ: „ბრიუსოვი ძირითადად ეყრდნობოდა ჩობანიანის [Archag Tchobanian, Les Trouvères arméniens, Paris, 1906 - ნ. ს.] ტექსტებს, ხოლო მისი ბრწყინვალე თარგმანის დიდი ნაწილი პირდაპირ ფრანგულიდანაა“.¹² არის ალბათობა, რომ ხსენებული დადგმის იდეა პიტოევს მიაწოდეს იმ დროს ჟენევაში მცხოვრები სომხური ინტელიგენციის წევრებმა, მათ შორის პოეტმა და მწერალმა - ავეტიქ ისააკიანმა და მწერალმა და პუბლიცისტმა - არშაკ ჩობანიანმა. იმ დროისთვის ქუჩაკის პოეზია უკვე იყო თარგმნილი ფრანგულად და რუსულად.

1918 წელს ჟენევაში პირველი წარმატებული დადგმების შემდეგ, პიტოევმა დააარსა მუდმივი დასი, რომელიც მართავდა წარმოდგენებს ჟენევის გარეუბანში სახელწოდებით პლენპალე, რასაც მოგვიანებით მოჰყვა გასტროლები მთელი ქვეყნის მასშტაბით. დასის რეპერტუარს, რომელიც შედგებოდა საუკეთესო პიესებისგან, ახასიათებდა ინოვაციური რეჟისორული და სცენოგრაფიული მიდგომები. თეატრის დადგმებს შორის იყო: ლევ ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ (ფედია: ჟორჟ პიტოევი), ნიკოლაი გოგოლის „რევიზორი“ (ხლესტაკოვი: პიტოევი), მორის მეტერლინკის „და ბეატრისი“, ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებები“ (ოსვალდი: პიტოევი), კარლო გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ (მირანდოლინა: პიტოევა, ფორლიბოპოლი: პიტოევი), შექსპირის „საწყაული საწყაულის წილ“ (ვინჩენცო: პიტოევი) და „ჰამლეტი“ (ჰამლეტი: პიტოევი, ოფელია: პიტოევა), მაქსიმ გორკის „ფსკერზე“ (ბარონი: პიტოევი), ანტონ ჩეხოვის „თოლია“ (ტრიგორინი:

პიტოევი, ნინა ბარენაია: პიტოევა) და ოსკარ უაილდის „სალომე“ (სალომე: პიტოევა, ჰეროდე: პიტოევი).

1920 წლიდან დაწყებული, დასი თითქმის ყოველწლიურად აწყობდა გასტროლებს პარიზში. ჟორჟ პიტოევი იყო პირველი, ვინც გააცნო პარიზულ სცენას ჩეხოვის პიესები. ფრანგული აუდიტორიისთვის ჩეხოვის შინაგანი ქმედების დრამატურგია იყო არა მხოლოდ უჩვეულო, არამედ უცხოც. „ეს ემოციური შოკის თეატრი სიახლეა და მოულოდნელობა საზოგადოებისთვის, რომელიც შეჩვეულია დიადი შემსრულებლების თეატრს, ვარსკვლავთა თეატრს“, - წერდა ლუნიე-პო.¹³ მაგრამ დროთა განმავლობაში აუდიტორიამ ნელ-ნელა დააფასა ჩეხოვის დიალოგების სიღრმე.

ანიუტა პიტოევა¹⁴ წერდა: „სატირა და ნანგრევებად ქცეული ევროპის სახე სხვა წარმოდგენებში მხოლოდ ამძაფრებდა მსოფლიოს შფოტს, რომელიც ნელ-ნელა შორდებოდა ომისგან შობილ ჰალუცინაციურ სიშმაგეს და უახლოვდებოდა ჩუმ სასოწარკვეთას მოახლოებული კატასტროფის წინაშე. მათგან განსხვავებით, ჩეხოვის სიკეთე, მისი იმედი, მიუხედავად ბედისწერას აშკარად შეგუებისა, აღსავსე იყო როგორც იდუმალებით, ისე გულწრფელობით. კონტინენტის ტანჯვის სიღრმეებიდან მოედინებოდა ცოცხალი, წყალუხვი წყარო“.

უიმედო სასოწარკვეთის თემაში პიტოევი ეძებდა იდეალს. ამ მიზნით მან შექსპირის „ჰამლეტზე“ (1920) გააკეთა არჩევანი. პიტოევის მიერ ამ ტრაგედიის დადგმას პარიზში დიდი წარმატება მოჰყვა: რეჟისორის არაკომერციულმა თეატრმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ჟორჟ პიტოევი ასრულებდა ჰამლეტის როლს, ხოლო ლუდმილა პიტოევა განასახიერებდა ოფელიას. პირველად ისტორიაში საფრანგეთში დაიდგა „ჰამლეტის“ სრული ვერსია, შემოკლებების გარეშე, რომელიც 5 საათს გაგრძელდა. აი, რას წერდა ამის შესახებ რაინერ მარია რილკე: „მთელი გულით და ინსტინქტებით ვეთაყვანები პიტოევს, რომელმაც სულ ახლახან იზეიმა ბრწყინვალე ტრიუმფი თავისი „ჰამლეტით““.¹⁵ ამ სპექტაკლში პოეტს ესმოდა დასახიერებელი გონების ექო.

„ჰამლეტის თემა არის პიტოევის თემა, ევროპუ-

12 ჟალაკიან, არჟაკ ჟიაკიან, 1987, № 352. (ინგლისურად): (Dallakian, Archag, 1987, p. 352).

13 Гительман, Русская, 1978, с. 102.

14 PITOËFF, Ludmilla, 1955, p. 178.

15 ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель, 1974, с. 297.

ლი ინტელიგენციის ომისშემდგომი თაობის თემა“, – აღნიშნავდა ფინკელშტაინი.¹⁶ ამ წარმოდგენაში იგრძნობა ომისშემდგომი შფოთი. „ჰამლეტში“ (1920) ჩანს იმ პიროვნების სიდიადე, რომელიც ხედავს თავისი არსებობის აზრს ბოროტის წინააღმდეგ ბრძოლაში“, – წერდა გიტელმანი¹⁷ პიტოევი ხაზს უსვამდა მთავარ კონფლიქტს პიროვნებასა და სამყაროს შორის. ეს კონფლიქტი კოსტიუმების დიზაინშიც კი იგრძნობა: შავი ან თეთრი, დამნაშავე და უდანაშაულო. მხოლოდ ოფელია, ჰორაციო და ფორტინბრასი, თავისი ჯარისკაცებით, არიან გამოწყობილნი თეთრ სამოსში. დანარჩენებს, ჰამლეტის მსგავსად, შავი აცვიათ. ვერცხლისფერი ეკრანები შავი ხავერდოვანი დეკორაციის ფონზე ქმნიან გარემოს, რომელშიც იშლება დადგმის 24 სცენა. მინიმალიზმი წარმოადგენს არა მხოლოდ სცენის, არამედ მსახიობობის საფუძველს. თავად პიესა პიესაშიც – „სათაგური“ გადაწყვეტილია ლაკონურად და ინოვაციურად. ეს სცენა მოიცავს სამწუთიან პანტომიმას, რომლის ფარგლებში რიტმული მუსიკალური აქცენტები ავლებს ტრაგიკულ პარალელებს სცენაზე წამიერ მოქმედებებსა და მის მიღმა ცხოვრებას შორის. საუკეთესო სამსახიობო მეთოდების გამოყენებით მიღწეული განზოგადება ასევე ჩანს ფინალურ სცენაშიც. სპექტაკლის კომპოზიტორი ჰენრი ბრაიტენსტაინი თავის მოგონებებში აღნიშნავდა, რომ ჰამლეტი-პიტოევი, რომელიც პლატფორმაზე იდგა, მიმართავდა ფორტინბრასის ჯარს, რა დროსაც იქმნებოდა ილუზია, თითქოს მთელი ჯარი სცენაზე იდგა, თუმცა სინამდვილეში მის არსებობაზე მხოლოდ სამხედრო მარშის მიმქრალი ხმები თუ მიუთითებდა. გაბატონებულ მორალთან კონფლიქტში მოსული ჰამლეტ-პიტოევის ბრწყინვალე იდეალები გაქარწყლებულია. მის გულში მხოლოდ იმედგაცრუება და უიმედობა ბუდობს. თუმცა ფინალურ სცენაში სიკვდილის მახეში გაბმული ჰამლეტი მაინც იღებს თავის ხმალს. როგორც პიტოევმა განუმარტა თეატრის კრიტიკოს ბრაზიიას, „დუელამდე ერთი წუთით ადრე ჰამლეტი ხსნის ამ დილემას. იგი გადაწყვეტს, რომ იბრძოლოს. და სწორედ ამ მომენტში იგი ამბობს: „დაე“.

„ჰამლეტის“ წარმოდგენელი წარმატე-

ბის შემდეგ პიტოევმა დადგა მაქსიმ გორკის „ფსკერზე“ (პიტოევი: ბარონი) და ჩეხოვის „ძია ვანია“ და „თოლია“ (თარგმანი: პიტოევები), ასევე „მაკბეტი“, ლეონიდ ანდრეევის „ის, ვისაც სილას აწნავენ“, ალექსანდრ დიუმას (შვილი) „ქალი კამელიებით“, ოსკარ უაილდის „სალომე“, ბერნარდ შოს „ანდროკლე და ლომი“, გილბერტ კით ჩესტერტონის „ჯადოქრობა“ და ანდრე ლენორმანის „ოცნებათა ქურდი“. ყველაზე წარმატებული ჩამოთვლილთა შორის აღმოჩნდა შექსპირის „მაკბეტი“.

პიტოევი განიხილავდა „მაკბეტს“, როგორც მის მიერ დადგმული „ჰამლეტის“ გაგრძელებას. „თუ „ჰამლეტში“ აზრი გვიბიძგებს მოქმედებისკენ, „მაკბეტში“, პირიქით, მოქმედება აღძრავს აზრებს“, – განაცხადა პიტოევმა პრემიერის წინ.¹⁸ მისი სარეჟისორო კონცეფცია ეყრდნობა სინათლისა და სიბნელის, ცნობიერისა და ქვეცნობიერის კონტრასტს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პიტოევი თავად ხელმძღვანელობდა საკუთარი დადგმების სცენოგრაფიას, ქმნიდა რა შუქისა და ჩრდილის გამოყენებით სიმბოლურ გარემოს. მისი შვილის – საშა პიტოევის¹⁹ თანახმად, ეს სტილიზაცია წარმოადგენდა გლობუსის და რეალობის სიმბოლოს, როცა არარეალურის კარი ყოველთვის ღიაა. „მაკბეტი“: კეთილშობილური თუ შემადრწუნებელი? პიტოევი არ იძლევა ცალსახა პასუხს. მისი აზრით, აქ საკვანძოა კუდიანის სიტყვები: „იქცევა უსამართლობად სამართლიანი, კეთილად ბოროტი მოგვევლინება“.²⁰ მუსიკალური გაფორმებაც შეესაბამება რეჟისორის ხედვას: შფოთვა, ამბიცია, სისასტიკე, დანაშაულის გრძნობა, შემდეგ მიტევება, ბოლოს კი გასხივოსნება. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის ბოლოსკენ ვნებათა მელოდიური დინება პირქუშ დაძაბულობას დაუბრუნდა.

პიტოევის კონცეფცია ეხებოდა არა მხოლოდ ადამიანის ბუნების გაორებას, არამედ კაცობრიობის მორალური საზღვრების რღვევასაც. ამ დადგმაში სრულად გამოვლინდა მისი ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობა და ესთეტიკა. ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა პიტოევს გენიოსიც კი უწოდა. ასე რომ, შემთხვევით არაა, რომ ამ სპექტაკლის ნახვის შემდეგ შანზ-ელიზეს თეატრის დირექტორ-

16 ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель, 1974, с. 297.

17 ОБРАЗЦОВОЙ, Смирнова, Гительман, История, том 7, 1985, с. 181.

18 ОБРАЗЦОВОЙ, Смирнова, Гительман, История, том 7, 1985, с. 299.

19 იქვე, с. 300.

20 НОЕЛЬ, Театр, 2005, с. 66.

მა - ჟაკ ებერტომ პიტოვეი და მისი დასი პარიზში მიიწვია საცხოვრებლად და სამუშაოდ.

ჟენევაში გატარებული 7 წლის განმავლობაში პიტოვემა დადგა 46 ავტორის 74 პიესა და შეასრულა 66 როლი. სცენის გაფორმებასაც იგი თავად ხელმძღვანელობდა. ჟორჟის მეუღლე ლუდმილა იყო მისი მუზა, პარტნიორი, მთარგმნელი და წამყვანი მსახიობი, აღიარებული ერთ-ერთ საუკეთესოდ მე-20 საუკუნის ფრანგულ თეატრში, რომელიც სცენაზე ამჟღავნებდა გასაოცარ ქარიზმას და ნიჭს. ცოლ-ქმარი ერთად მუშაობდა თარგმანებზე, დადგმებზე, დიზაინების შემუშავებაზე და ერთად ასრულებდა სხვადასხვა როლს. მათ პარტნიორობას სამართლიანად უწოდებენ საავტორო თეატრს.

1922 წელს პიტოვეის შემოქმედებით ცხოვრებაში დაიწყო ახალი ეტაპი. მას წინ ჰქონდა ახალი დადგმები და როლები შემდეგ სცენებზე: Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre des Arts, Théâtre des Mathurins და Théâtre de l'Avenue პარიზში, ასევე ლევენდარულ Cartel des Quatre-ში, რასაც მოჰყვა ფრანგების მიერ წარმოშობით სომეხი (დაბადებული იმდროინდელ რუსეთის იმპერიაში) ხელოვანის საყოველთაო აღიარება. იმ პერიოდში საფრანგეთის კულტურული ცხოვრების ყველა მოწინავე ფიგურა აფასებდა მის ნამუშევრებს, ჯერ კიდევ ჟენევის პერიოდიდან მოყოლებული. ჟაკ კოპო, მაგალითად, პიტოვეის პარიზში გადასახლებამდე კი ოცნებობდა მასთან თანამშრომლობაზე. ჟენევის პერიოდის დადგმებში ჩართულნი იყვნენ მისი მომავალი პარტნიორები Cartel des Quatre-ში საქმიანობის ფარგლებში: შარლ დულინი და ლუი ჟუვე. აღსანიშნავია ცნობილი კრიტიკოსის - რენე ბრაზიიაკის²¹ მიერ Cartel des Quatre-ის წევრ ჟუვეს ციტირება: „პიტოვეი ხუთი შემთხვევიდან ოთხში შეიძლება ცდებოდეს. მაგრამ ჩვენ შორის სწორედ იგია გენიოსი“.

დაბოლოს, მე-20 საუკუნის დასაწყისი, როცა მთელ მსოფლიოში მიმდინარეობდა სოციალური და პოლიტიკური ძვრები და ცვლილებები, სათეატრო ხელოვნებაშიც იქცა ინოვაციისა და

განახლების პერიოდად. რეჟისორი, როგორც თეატრალური პროცესის მთავარი ფიგურა, გახდა საკვანძო ფაქტორი სცენური ენის შენარჩუნებისა და სამყაროსთან ურთიერთობის ახალი გზების ძიების თვალსაზრისით. პიტოვეის ინოვაციური სარეჟისორო ხედვა და მხატვრული ექსპერიმენტების ერთგულება ასრულებდა წამყვან როლს თანამედროვე თეატრალური პრაქტიკის ჩამოყალიბებაში. თავდაპირველად გეოპოლიტიკამ გავლენა იქონია ჟორჟ პიტოვეის ცხოვრების გზაზე: თბილისში თეატრის მოღვაწეთა სომხური ოჯახით დაწყებული და დამთავრებული რუსეთით, პარიზით, შემდეგ რუსეთში დაბრუნებით, შემდეგ ჟენევაში გადასვლით და კვლავ პარიზში ცხოვრებითა და მოღვაწეობით, თუმცა საბოლოოდ ყველაფერი მაინც მისმა მხატვრულმა მრწამსმა განსაზღვრა. ფრანგულ თეატრში იგი იქცა მოდერნისტული მოძრაობის წამყვან ფიგურად, რომელიც ეყრდნობოდა როგორც რუსულ, ისე დასავლეთევროპულ თეატრალურ ტრადიციებს. მის მოღვაწეობას რუსეთსა და შვეიცარიაში და მუშაობას როგორც კლასიკურ ტექსტებთან, ისე თანამედროვე დრამატურგიასთან, ახასიათებს მინიმალისტური ესთეტიკა, ფსიქოლოგიური სიღრმე, „რეალურად არსებულთან მიმსგავსების“²² მიდგომები, რიტმულად ორგანიზებული სცენები, ტრადიციული ხერხები და მსახიობზე კონცენტრირებული შესრულება. თავად რეჟისორიც აღიარებს: „მე დიდად დავალებული ვარ ორი მასწავლებლისგან: სტანისლავსკისა და ანტუანისგან. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მათი გაკვეთილები სხვადასხვა ფორმით ცოცხლდება ჩემში“.²³

სწორედ ამ „სხვადასხვა ფორმამ“ განსაზღვრა ჟორჟ პიტოვეის უნიკალური რეჟისორული ნაბიჯები, ჩამოაყალიბა მისი პოეტურ-თეატრალური ხედვა და გზა გაუხსნა საერთაშორისო აღიარებისკენ და ფრანგულ თეატრში აღიარებისკენ, ფრანგულ თეატრში გაბედული და წარმატებული საქმიანობისკენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

21 Je suis partout, 1943, 20 aout, p. 6.

22 СНЕКОВ, On theatre, 2004, p. 10.

23 НОЕЛЬ, Театр, 2005, с. 51.

- DADIAN Khachik, Armenian Commercial Presence in Tiflis. Magazine “21ST century”, 2008, no.2 (4), p. 70. Available at: <http://www.noravank.am/eng/articles/detail.php>
- CHEKHOV Michael, On theatre and the art of acting. New York, Working Arts, 2004, p.10.
- PITTOEF Aniouta, Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff, Paris, Julliard, 1955.
- BRASILLACH Robert, Resurrection des Pitoëff // Je suis partout. Paris, 1943, 20 aout. <http://gallica.bnf.fr/>
- HOVHANNISSYAN Henrik, Armenian theatre history:19th century, Yerevan, 1996 (In Armenian). **Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար, Երևան, «Նաիրի», 1996:**
- SAFRASBEKIAN Irma, Georges Pitoëff's mission. Magazine “Soviet Art”, 1954, no.4, 51-59 pp. (In Armenian). **Իրմա ՍԱՖՐԱԶԵԿՅԱՆ, Ժորժ Փիթոեֆի առաքելությունը, «Սովետական արվեստ», 1954, հմ.4, էջ 51-59:**
- DALLAKIAN Karlen, Archag Tchobanian, Yerevan, 1987 (In Armenian). **Կարլեն ԴԱԼԼԱԶՅԱՆ, Արշակ Չոպանյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1987:**
- HAXVERDYIAN Levon, History of Armenian Theatre: 1905-1920, Yerevan, 1980 (In Armenian). **Լևոն ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ. Հայ թատրոնի պատմություն. 1905-1920թթ., Երևան, «Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն», 1980:**
- GULAZIAN Olga, Memories, Yerevan, 1957. In Armenian: **Օլգա ԳՈՒԼԱԶՅԱՆ, Հուշեր, Երևան, 1957.**
- БЛОК А., Дневник, Советская Россия, М., 1989.
- БЛОК А., Собрание сочинений, В 8-и томах. т.7, М. - Л., 1963.
- ФИНКЕЛЬШТЕЙН Е., Картель четырех: французская театральная режиссура между двумя войнами. Л., 1974.
- НОЕЛЬ Ж., Театр Жоржа Питоева, Статьи, Выступления, Интервью, Письма, М., 2005.
- ОБРАЗЦОВОЙ А., Смирнова Б., Гительман Л. (ред.), История западноевропейского театра, Л., 1978.
- МАЙСУРЯН О., Сборник материалов, Ереван, 1961.
- ДУБРОВИНА С., Французский режиссер из России, М., 2023.

GEORGES PITOËFF AND THE FOUNDATION OF HIS THEATRICAL VISION

Narine Sargsyan

Keywords: Georges Pitoëff, Pitoëffs' family, activities in Russia and Switzerland, innovations, Paris tours, theatrical vision.

This paper, entitled “Georges Pitoëff and the Foundation of His Theatrical Vision,” examines the formative period of Georges Pitoëff (1884–1939), a prominent figure in twentieth-century European theatre. As one of the founding members of the influential Cartel des Quatre in Paris, Pitoëff played a decisive role in shaping modern theatrical practice through his innovative directing and commitment to artistic experimentation. Born in Georgia into an Armenian-Russian family, and later active primarily in France, he exemplified the complex identity of the émigré artist who, amid social and political upheavals, transformed relocation into creative strength. The study focuses on his early work in Russia and in Switzerland, a period in which Pitoëff’s poetic conception of theatre began to emerge, forming the intellectual and aesthetic groundwork for his later prominence and enduring influence within modern European theatre.

Georges Pitoëff (Gevorg Pitoyan, 1884–1939), an ethnic Armenian-Russian born in Tiflis (Tbilisi), one of the prominent innovative directors of early 20th-century French theatre, a founding figure of the avant-garde Cartel des Quatre in Paris. Much scholarship has focused on Parisian period of Georges Pitoëff’s activity and but less attention has been given to his family roots and earlier creative works in Russia and Geneva. We deem it important to turn to the early period of Pitoëff’s activity, because during this time his directorial and acting preferences began to form creating the foundation of his theatrical vision. We also consider important to reflect on the main role that the Family preferences and environment surrounding him played in shaping of future artist’s personality.

Pitoëff family has been known since 17th century at the reign of Vakhtang VI. The post of King’s nazir was occupied by mokalak Hovsep Pitoyan¹. In the 19th century George’s grand-father Yegor Pitoëff’s com-

pany was engaged in oil production and oil refining in Caucasus, for his activity he was received a hereditary nobility. He made sure that his five sons had a good education and sent them to study in Paris. Two of his sons returned back to Tiflis. The case of his father continued great-uncle of Georges, Esayi Pitoëff (1844–1904). A wealthy industrialist, theatre lover and philanthropist, he took part in the first meeting of the Theatre Committee (1879–1882) founded in Tiflis by publicist, founder of newspaper “Mshac” G. Artsruni (1845–1892), which was dedicated to reforming Armenian theatre. Esayi Pitoëff becomes one of the five trustees of this Committee alongside oil magnate and philanthropist Alexander Mantashov (Mantashyants, 1842–1911).² He sponsored many Armenian actors, including the main tragic actor of 19th-century Armenian theatre, Petros Adamyan (1849–1891). In 1888 E. Pitoëff organized Tiflis Artistic Society and was voted as president. The Artistic Society was linked with a private (home) theatre, as mentioned in many sources, including

1 See: Dadaian, Armenian Commercial Presence in Tiflis, 2008, p. 70. <http://www.noravank.am/eng/articles/detail.php>

2 See: Հովհաննիսյան, Հայ թատրոնի պատմություն, 1996, էջ 325 (In Armenian): (Hovhannissyan, Armenian Theatre History, 1996, p.325).

the memoirs of actress Olga Gulazyan ³ (1885–1970) and as well as of daughter of the actress Olga Maisuryan (1871–1931). N. Maisuryan wrote: “Inspired by the theatrical arts, Pitoëff spared no expense for its development, inviting experienced directors and investing in stage design. Later, when the theatre expanded beyond its home setting, an actual theatre building was constructed — at that time known as the Pitoëff Theatre, and later as the Artistic Society (now the Shota Rustaveli National Theater).”⁴ Since 1901, in the new luxury theatre building they played performances not only in Russian but also in Armenian and Georgian. In 1902, Esayi Pitoëff was present at the first meeting of the Tiflis Dramatic Society (later the Armenian Dramatic Society) and became a privileged member of its board—without going through an election process.⁵

Georges Pitoëff’s father—Ivan (Hovhannes) Pitoëff—was the younger brother of Esayi Pitoëff. Ivan Pitoëff served as director of the Artistic Theater, where he staged musical performances, operettas, comedies and invited renowned foreign musicians, singers, and opera productions to Tiflis. He spent part of his family capital on the re-equipment of the State Opera house in Tiflis.⁶ The hospitable Pitoëff household in Tiflis became a cultural hub, frequently visited by prominent figures from the arts and intellectual circles that came to the city. F. Chaliapin, V. Komissarzhevskaya, P. Tchaikovsky and others also performed in the Artistic Society.

The vivid theatrical atmosphere surrounding Georges Pitoëff in Tiflis, Pitoëff’s family’s involvement in theatrical life proved instrumental in shaping his professional interest and identity. Besides, during the summer, the Pitoëff brothers and their families traveled to Geneva and Paris. It can be assumed that they were well acquainted with the French theatrical world, which also influenced the artistic sensibilities of the future director. Raised in an atmosphere steeped in theatre, Georges Pitoëff, despite of his dream of a theatrical career, finishing Technical school in Tiflis, in 1902 he en-

rolled at Moscow University and later transferred to the St. Petersburg Institute of Railway Engineering. But his interest in the theatre still did not leave him. Through his father, Georges was introduced to Vladimir Nemirovich-Danchenko. According to Noël Girard’s article “Theatre as Mission,” “Ivan Pitoëff and Nemirovich were brought together by their Armenian roots and city Tiflis, where Nemirovich lived from 1863 to 1874 just in front of theatre.”⁷ Georges began attending performances at the Moscow Art Theatre, he also participated in an amateur performance. In 1904 he attended the premiere of the “Cherry Orchard” where Chekhov was also present and falling a lifelong love to Chekhov’s dramaturgy. Subsequently we see that Chekhov’s drama occupies a significant part of the Pitoëff’s repertoire as a director.

The early 20th century was a fascinating period marked by significant theatre movements, and along with this profound political and global changes that began to reshape the world. In 1904, anticipating the coming Russian Revolution, the Pitoëff family relocated to Paris. In France Georges Pitoëff’s father remains true to his life’s credo—he organizes literary and artistic evenings in Montmartre and stages plays. Georges enrolls at the Faculty of Law at the Sorbonne (1904–1908), at the same time participates in his father’s theatrical initiatives. Georges also had the opportunity to visit the theatre of Andre Antoine, as well as F. Gémier and A. Lugne-Poe. Pitoëff translated “The proposal” by Chekhov for the “Theater of Arts” and took part in the production. All these experiences played an important role in the future artist’s way. A pivotal moment came in 1908, when Georges was assigned to accompany the famed Russian actress Vera Komissarzhevskaya (1864–1910) during her tour in Paris. Subsequently, Komissarzhevskaya invited him to join her theatre in St. Petersburg.

Within two years, Pitoëff was performing at the legendary actress’s theatre. Immersed in the St. Petersburg theatre scene, Pitoëff encountered key fig-

3 Գուլազյան, Նուշեր, 1957, էջ 156 (In Armenian): (Gulazian, Memories, 1957, p.156).

4 Ольга Майсүрян. Сборник материалов. 1961. С.30.

5 See: Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն, 1980, էջ 22 (In Armenian): (Haxverdyan, The History of Armenian Theatre, 1980, p. 22).

6 See: Дубровина, Французский режиссер из России, 2023. С. 16.

7 Театр Жоржа Питоева. Статьи. Выступления. Интервью. Письма, 2005. С.22

ures such as Fyodor Komissarzhevsky, Nikolai Evreinov, Léon Bakst, Alexandre Benois, Alexander Blok, Konstantin Marjanov (Marjanishvili), and Alexander Tairov. He was captivated by the new theatrical movements of the time, particularly the symbolic innovations of Vsevolod Meyerhold.

After Vera Komissarzhevskaya's tragic death (1910) during a tour in Tashkent, Pitoëff joins the Traveling Theater of Pavel Gaideburov (1877–1960), touring all over Russia. In collaboration with Gaideburov, he directs Chekhov's "Three Sisters", and plays Bulanov in "The Forest" by Alexander Ostrovsky. Driven by desire to refine his professional skills, he traveled to Switzerland to study at Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) School of Rhythmic Movement. In 1911, he participated in courses on expressing musical rhythm through physical movement in Hellerau. Each of these experiences served as a "theatre university" of its own, shaping Pitoëff's artistic vision and leading him to establish his own theatre.

Pitoëff's interest in theatre and his professional approach to it continued to grow stronger. Together with director A. Zonov he founded avant-garde theatre in St. Petersburg. "Our Theatre" was opened in January 1913 with production by A. Pushkin's "The Water Nymph", attended by A. Blok. Blok's impression of the performance was far from favorable. In his diary, he wrote: "So bad that it's not even worth discussion...."⁸ It seems this was a rather subjective judgment from Blok — the playwright, who at the time was going through an anxious period related to the possible staging of his play "The Rose and the Cross." Pinning all his hopes on Stanislavsky's genius and nervously awaiting his response, Blok adopted a nihilistic attitude toward other theatre practitioners. Flipping through Blok's diary, one finds page after page of such remarks: "And Vakhtangov, the very name is terrifying [...] Modern theatre is sick, paralyzed, and bureaucratic. I fear all the Meyerholds, the Gaideburovs (haven't seen them), [...] the Nemiroviches, the Benois...."⁹

Despite St. Petersburg presses and Blok's negative reviews, the company soon staged Shakespeare's "King Lear", starring A. Mgebrov (Mgebrishvili, 1884–1966) and Pitoëff as Lear. Their rep-

ertoire included works by Shakespeare, Molière, Goldoni, Pushkin, Musset, Tolstoy, Shaw, and Ibsen. They rejected stars on the stage, the main principle of this theatre was teamwork — only the name of the playwright appeared on the posters. They kept the "fourth wall" and even rejected actors and directors coming out to applause. This might have been a way to emphasize ensemble work and oppose the notion of "star actors". Their new theatrical vision: departure from traditional recitation, simple stage design, conventional details, rhythmic organized scenes, new interaction with spectators was unfamiliar and strange to the conservative audience. Consequently, the theatre closed after two seasons, marking the end of Pitoëff's Russian period in his artistic life.

In early 1914, having a hard time dealing with the unexpected death of his mother, Pitoëff returned to Paris, bringing with him invaluable experience as an actor and stage director. From Stanislavski, Pitoëff took an idea of psychological truth, from Komissarzhevskaya spiritual nuances; from Meyerhold a stylized, symbolic approach, from Gaideburov realistic acting techniques, from Dalcroze the idea of rhythmic movement.

In Paris Pitoëff met Ludmilla Smanova (1894–1946), a fellow native of Tiflis, who would become his wife and the leading actress of his theatre. Soon after, World War I began. G. Pitoëff is exempted from service due to myopia. They married and moved to Geneva, formed a theatrical troupe, and rented halls for their performances. Their first production, Chekhov's "Uncle Vanya" (1915) was financed by a wealthy Armenian family.

The sense of lost direction was reflected in Pitoëff's directorial concept of "Uncle Vanya": subtext replaced dialogue, pauses took the place of movement, and outward conflicts gave way to monologue-confessions of tormented souls. Pitoëff played Astrov. For the Geneva audience, "Uncle Vanya" was a revelation – a complete innovation. "According to many critics, the main achievement of the Pitoëffs was precisely their ability to convey the high poetry and emotional refinement of Chekhov's plays in their stage interpretations, as well as to reveal the subtlest psychological nuances of human

8 БЛОК, Собрание сочинений, т.7. С.222.

9 БЛОК, Дневник, 1989. С.199.

relationships.”¹⁰ Émile Jaques-Dalcroze, Pitoëff’s former rhythmic teacher, after the performance introduced him to Ernest Fournier, director of the Théâtre de la Comédie in Geneva, who was seeking a director for Ibsen’s “Hedda Gabler”.

“Hedda Gabler” which Pitoëff staged (1915) in the Théâtre de la Comédie in Geneva was the director’s first production in French. The performance was a great success. In it, he opted for stylized scenery: using curtains set at varying heights and achieving the illusion of a burning fireplace through flashes of light. This production placed special emphasis on light and shadow, silence and rhythm, as well as on small details: gestures, intonation, and the cohesion of the acting ensemble. In this, Pitoëff found his theatrical “substance”, synthesizing Stanislavski’s psychophysical method with Meyerhold’s conventional-stylistic manner. This combination became a unique style of his directing which framed it in a poetic form.

The next productions of the 1915/1916 theatrical season, held in private venues, were performances of one-act plays. “Lack of Money” by I. Turgenev and “Balaganchik” by A. Blok were performed together in Russian. In 1916, “Balaganchik”, “A Feast in Time of Plague” by A. Pushkin, and “The Proposal” by A. Chekhov were combined and played in French. “Balaganchik” critics called “the subtlest expression of symbolism”, but Pitoëff remaining true to his directorial approaches and drew his poetic fantasies from life. He rejected this characterization: “Every poet is a Pierrot deep down. Every man is searching for his Columbine. Every human being lives in anticipation of death. Love and death—these are our unchanging destiny, our life—and ‘The Fairground Booth,’ despite its grotesque form, is full of poetry, full of life.”¹¹

It is noticeable that in its first season, the repertoire of Pitoëff’s theater consisted mainly of plays he had previously seen at the Moscow Art Theatre and the Komissarzhevskaya Theatre. However, that same season he staged a production far removed from the repertoire of Russian and European theaters, one that pointed to Pitoëff’s Armenian roots. The young director brought to the stage “Song of

Love” by 16th-century poet Nahapet Kuchak. Unfortunately, little information has survived about this production. It is evident that this talented heir of the Pitoëff family was familiar with the treasures of Armenian poetry and, inspired by them, turned to medieval Armenian verse—perhaps in French translation, or perhaps in Russian.

One may assume that this step was a response to the tragic events of the Armenian Genocide in Ottoman Turkey in 1915, which was soon followed by the publication of the anthology “Poetry of Armenia”, with translations by Valery Bryusov (Moscow, 1916). The Armenian historian Leo wrote: “Bryusov primarily relied on the texts of Tchobanian (Archag Tchobanian. *Les Trouvères arméniens*, Paris, 1906—N.S.), and most of his brilliant translations were made from the French.”¹² The idea for the production might have been suggested to Pitoëff by members of the Armenian intelligentsia who were then in Geneva, among them the poet and writer Avetik Isahakyan, and the writer and publicist Archag Tchobanian. By that time Kuchak’s poetry was translated into Russian and French.

In 1918, following his first successful productions in Geneva, Pitoëff formed a permanent troupe. Pitoëff theatre company presented its performances in the Geneva suburb of Plainpalais, after which it would embark on a tour across the country. Its repertoire consisted of productions based on the best plays, marked by innovative directorial and set design solutions. The repertoire included: “The Living Corpse” by L. Tolstoy (G. Pitoëff as Fedya), “The Government Inspector” by N. Gogol (G. Pitoëff as Khlestakov), “Sister Beatrice” by M. Maeterlinck, “Ghosts” by H. Ibsen (G. Pitoëff as Oswald), “The Mistress of the Inn” by Carlo Goldoni (L. Pitoëff as Mirandolina, G. Pitoëff as Forlipopoli), “Measure for Measure” (G. Pitoëff as Vincentio), “Hamlet” by W. Shakespeare (G. Pitoëff as Hamlet, L. Pitoëff as Ophelia), “The Lower Depths” by M. Gorky (G. Pitoëff as Baron), “The Seagull” by A. Chekhov (G. Pitoëff as Trigorin, L. Pitoëff as Nina Zarechnaya), “Salome” by O. Wilde (L. Pitoëff as Salome, G. Pitoëff as Herod).

From 1920, almost every year, the troupe toured in Paris. Georges Pitoëff was the first to introduce Chek-

10 ГИТЕЛЬМАН, Русская классика на французской сцене, 1978. С.102.

11 Театр Жоржа Питоева. С.83.

12 See՝ Դալլաքյան, Արշակ Չոպանյան, 1987, էջ 352 (In Armenian): (Dallakian, Archag Tchobanian, 1987, p.352)

hov's plays to the Parisian stage. Chekhov's dramaturgy of inner action seemed not just unusual, but alien to the French audience. "This theater of emotional shocks was new and unexpected for a public accustomed to the theater of the greats, to the theater of stars," wrote Lune-Po¹³. But gradually, the audience began to grasp the depth of Chekhov's dialogues. "In other productions," wrote Aniouta Pitoëff¹⁴, "satire and the image of a ruined Europe only intensified the anxiety of a world slowly shifting from the hallucinatory madness born of one war to a quiet despair before an approaching catastrophe. In contrast, Chekhov's kindness, his hope—despite an apparent resignation to fate—brought something both mysterious and honest. A vivid, abundant source sprang forth from the depths of a continent's suffering."

In the theme of hopeless despair Pitoëff seeks an ideal and turns to Shakespeare's "Hamlet" (1920) which had a great success in Paris. After this production Georges Pitoëff's non-commercial theatre had an excessive recognition, with Georges Pitoëff as Hamlet, Ludmilla Pitoëff as Ophelia. "Hamlet" for the first time was shown in French without any cuts and was lasting 5 hours. Rainer Maria Rilke wrote about it: "With my heart and instinct, I admire Pitoëff, who has just achieved a brilliant triumph with his Hamlet."¹⁵ In the play he heard echoes of a wounded mind.

"The theme of Hamlet is the theme of Pitoëff, the theme of the postwar generation of the European intelligentsia," noticed Finkelstein¹⁶. Post-war anxiety could be observed in this production. "In Hamlet (1920), the greatness of an individual who sees the meaning of their existence in the struggle against evil was affirmed", writes Gitelman¹⁷. Pitoëff emphasized the central conflict between the individual and the world. This conflict one can see even in the costume design – black or white, guilty and innocent. Only Ophelia, Horatio and Fortinbras with his soldiers were white clothes, the rest, like Hamlet, wore

black. Silver screens against a black velvet backdrop formed the environment in which the production's 24 scenes unfolded. Minimalism was the foundation not only of the set but also of the acting. Even the play-within-the-play, "The Mousetrap", was solved in a laconic and innovative way. In that scene, a three-minute pantomime was performed, with rhythmic musical accents highlighting the tragic parallels between the momentary stage action and life beyond it. Such generalizations, achieved through select artistic devices, also characterized the final scene. The composer of the production, Henri Breitenstein¹⁸, recalled how Hamlet/Pitoëff, standing on an elevation, addressed Fortinbras's army, creating the illusion that the army was actually on stage, though only a faint military march could be heard from it. Coming into conflict with prevailing morals, Hamlet/Pitoëff bright ideals evaporated, leaving him only with disillusionment and a sense of hopelessness. But, in the finale, Hamlet, caught in the trap of death, takes up the sword. As Pitoëff explained to the theatre critic Brasillach¹⁹, "[...] a minute before the duel, Hamlet resolves the dilemma. He chooses to fight. And now he says: Let be".

After the incredible success of "Hamlet", Pitoëff staged "The Lower Depths" by M. Gorky (Pitoëff-Baron), "Uncle Vanya", "The Seagull" by A. Chekhov (translated by the Pitoëffs). "Macbeth", "He Who Gets Slapped" by L. Andreyev, "Camille" by A. Dumas fils, "Salome" by O. Wilde, "Androcles and the Lion" by B. Shaw, "Magic" by G.K. Chesterton, and "The Dream Thief" by André Lenormand. The most successful of these productions was "Macbeth" by Shakespeare.

For the Pitoëff his production of "Macbeth" is viewed as a continuation of "Hamlet". "If in "Hamlet", thought gives rise to action, then in "Macbeth", it's the other way around—action gives rise to thought," Pitoëff²⁰ said before the premiere. His directorial concept was based on the contrast of light and

13 See: Гительман, Русская классика на французской сцене. С.102.

14 ПИТОЁФФ, Ludmilla, ma mère. 1955, p.178.

15 See: Финкельштейн, Картель четырех, 1974. С.297.

16 ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель четырех, 1974. С.297.

17 История западноевропейского театра, том 7, 1985. С.181.

18 See: Финкельштейн, Картель четырех. С.298.

19 See: Ibid., p. 297.

20 Ibid., p. 299.

darkness, the conscious and the subconscious. Pitoëff, who, as noted, designed his own sets, created a symbolic environment through light and shadow. His son, Sacha Pitoëff²¹, recalled that this stylization symbolized the globe—reality—with doors always open to the realm of the unreal. Is “Macbeth” noble or terrifying? Pitoëff offered no clear answer. He considered the witches’ line key: “Fair is foul, and foul is fair.”²² The music also followed the director’s vision: anxiety, ambition, cruelty, guilt, release, and finally, enlightenment. Nevertheless, by the end of the play, the melodic flow of passions returned to a somber tension.

Pitoëff’s concept was not only about the duality of the human soul, but also about the collapse of moral boundaries in humanity. This production reflected his mature worldview and aesthetic. One critic reviewing this production called Pitoëff a genius. And it was no coincidence that after seeing this performance, Jacques Hébertot, director of the Théâtre des Champs-Élysées, invited Pitoëff and his troupe to move to Paris.

During his seven years in Geneva, Pitoëff staged 74 plays by 46 authors and played 66 roles. He personally designed the stage sets. His wife Ludmilla was his muse, partner, co-translator, and lead actress. Considered one of the finest actresses of early 20th-century French theatre, Ludmilla brought delicate charisma and brilliance to the stage. Working together on translating, staging, designing, and acting, the couple’s work is rightfully described as authorial theatre.

In 1922, a new chapter began in Pitoëff’s creative life. Ahead were new productions, new roles in the Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre des Arts, Théâtre des Mathurins, Théâtre de l’Avenue in Paris, the legendary Cartel des Quatre (Cartel of Four) widespread acclaim, and full acceptance by the French of the art of this Armenian-Russian born

artist. All the leading figures of French cultural life at the time highly valued his work – starting from his Geneva period. Jacques Copeau dreamed of working with him even before Pitoëff moved to Paris. His Geneva productions already involved his future Cartel collaborators, Charles Dullin and Louis Jouvet. The famed critic René Brasillach²³ quoted a Cartel member Jouvet: “Maybe Pitoëff is wrong four times out of five. But among us, he is the genius.”

In conclusion, we can observe that the early 20th century, marked by major social-political upheavals and transformations across the globe, was also a period of innovation and renewal in the art of theatre. The stage director, emerging as a central figure in the theatrical process, became essential to reimagining the language of the stage and offering new ways of engaging with the world. Pitoëff played a pivotal role in shaping modern theatrical practice through his innovative directorial vision and commitment to artistic experimentation. Georges Pitoëff’s journey – from his theatrical Armenian family in Tiflis, through Russia, Paris, back to Russia, then Geneva and finally again Paris, was shaped initially by geopolitics, but ultimately by artistic conviction. He became a key representative of the modernist movement in the French theatre, which based on Russian and Western European theatrical traditions. His work in Russia and Switzerland, his engagement with both classical texts and modern dramaturgy, marked by a minimalist aesthetic, psychological depth, “life-like-plus”²⁴ approaches, rhythmic organized scenes, conventional devices and a focus on actor-centered performance. The director himself admits: “I owe a lot to two teachers: Stanislavski and Antoine. It’s just that their lessons come out of me differently.”²⁵ These “differently” is established his unique directorial intentions, formed his poetic theatrical vision and prepared the way for his global recognition and daring achievements in French theatre.

21 See: Ibid., p. 300.

22 Театр Жоржа Питоева. С.66.

23 Je suis partout. 1943, 20 aout, P.6. Available at: <http://gallica.bnf.fr/> (Accessed 10 august 2025).

24 CHEKOV. On theatre and the art of acting. P.10.

25 Театр Жоржа Питоева. С.51.

REFERENCES

In English

- Khachatur DADIAN, Armenian Commercial Presence in Tiflis. Magazine “21ST century”, 2008, no.2 (4), p. 70. Available at: <http://www.noravank.am/eng/articles/detail.php>
- Michael CHEKHOV. On theatre and the art of acting. New York, Working Arts, 2004, p.10.

In French

- Anyuta PITOËFF, Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff, Paris, Julliard, 1955.
- Robert BRASILLACH Resurrection des Pitoëff // Je suis partout. Paris, 1943, 20 aout. <http://gallica.bnf.fr/>

In Armenian

- Henrik HOVHANNISSYAN, Armenian theatre history:19th century. Yerevan, 1996 (In Armenian). **Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար, Երևան, «Նաիրի», 1996:**
- Irma SAFRASBEKIAN, Georges Pitoëff's mission. Magazine “Soviet Art”, 1954, no.4, 51-59 pp. (In Armenian). **Իրմա ՍԱՖՐԱՋԲԵԿՅԱՆ, Ժորժ Փիթոֆի առաքելությունը, «Սովետական արվեստ», 1954, հմ.4, էջ 51-59:**
- Karlen DALLAKIAN, Archag Tchobanian, Yerevan, 1987 (In Armenian). **Կարլեն ԴԱԼԼԱԲՅԱՆ, Արշակ Չոպանյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1987:**
- Levon HAXVERDYAN, History of Armenian Theatre: 1905-1920, Yerevan, 1980 (In Armenian). **Լևոն ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ Հայ թատրոնի պատմություն. 1905-1920թթ., Երևան, «Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն», 1980:**
- Olga GULAZIAN, Memories, Yerevan, 1957 (In Armenian). **Օլգա ԳՈՒԼԱԶՅԱՆ, Հուշեր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1957:**

In Russian

- Александр БЛОК, Дневник. М., «Советская Россия», 1989.
- Александр БЛОК, Собрание сочинений. В 8-и томах. М.-Л., «Художественная литература», т.7, 1963.
- Елена ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель четырех: французская театральная режиссура между двумя войнами. Л., «Искусство», 1974.
- Жире НОЭЛЬ, Театр Жоржа Питоева. Статьи. Выступления. Интервью. Письма. М., «Кстати», 2005.
- История западноевропейского театра, под ред. А. Образцовой, Б. Смирнова. М.: «Искусство», том 7, 1985.
- Лев ГИТЕЛЬМАН, Русская классика на французской сцене. Л., «Искусство», 1978.
- Ольга МАЙСУРЯН. Сборник материалов. Ереван, «Изд-во Академии наук Арм. ССР», 1961.
- Светлана ДУБРОВИНА, Французский режиссер из России. М., 2023.

„მესიჟები“ სპექტაკლებიდან (2024-2025)

თამარ ქუთათელაძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი, სასწავლო თეატრი, რეპერტუარული, რუსთაველი, კინომსახიობთა, ფოთი.

მიმდინარე თეატრალური სეზონი როგორც სახელმწიფო პროფესიული თეატრების, ისე საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, გამოირჩეოდა არაერთი საინტერესო რეჟისორული თუ სამსახიობო ნამუშევრით. რამდენიმე პიესა პირველად დაიდგა ქართულ სცენაზე, მაგრამ კვლავაც გაგრძელდა გასული თეატრალური სეზონების ტრადიცია, ქართული რეჟისურა ისევ გვთავაზობს მრავალგზის დადგმული მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებისა“ თუ კოლხი მედეას ტრაგედიის ახალი თვალთახედვით გააზრებას.

ნაშრომში გაანალიზდება მიმდინარე თეატრალური სეზონის რამდენიმე შთამბეჭდავი დადგმის მთავარი გზავნილი. ყურადღება კონცენტრირდება სპექტაკლებზე - რეჟისორ ნიკა საბაშვილის მიერ დადგმული მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ („თოჯინების სახლი“), იუჯინ ო'ნილის „სიყვარული თელეებს ქვეშ“ (რეჟისორი: გიორგი ჩალაძე, კინომსახიობთა თეატრი) და „გრძელი დღის შემოღამება“ (რეჟისორი: დიმიტრი ტროიანოვსკი, კინომსახიობთა თეატრი), გიორგი სიხარულიძის „ძაღლის გული“ (ავტორი: მიხეილ ბულგაკოვი, თავისუფალი თეატრი), ლუკა ბაბაძის „მედეა“ (თბილისის კამერული თეატრი), საბა ასლამაზიშვილისა და გიორგი კაშიას „მსხვერპლი“ (ავტორი: დავით კლდიაშვილი, რუსთაველისა და ფოთის თეატრები), საბა ასლამაზიშვილის „პატარა ცახესი ცინობერად წოდებული“ (ავტორი: ჰოფმანი, ფოთის თეატრი), თეიმურაზ დვალის განხორციელებული ფლორიან ბელერის „შენ რომ მომკვდარიყავი“ (სასწავლო თეატრი), ტარიელ კუბლაშვილის „მანდრაგორა“ (ავტორი: ნიკოლო მაკიაველი, სასწავლო თეატრი), სოსო ნემსაძის „ანტიქრისტა“ (ავტორი: ამელი ნოტომი, სასწავლო თეატრი). საინტერესოა აღნიშნული დადგმებიდან გაცხადებული მთავარი მესიჟები, ის პრობლემები თუ ღირებულებები, რაც მძაფრად იპყრობს ახალგაზრდა ხელოვანთა ყურადღებას. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია თვალი მივადევნოთ იმ მთავარს მესიჟებს, რაც აერთიანებს მიმდინარე სეზონის ამ საინტერესო ნამუშევრებს. აღნიშნულ საკითხებზე ვიმსჯელებ სტატიაში.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ასევე გასულ წლებში, ამჟერადაც სტუდენტური ნამუშევრებიდან გამოიკვეთა რამდენიმე შთამბეჭდავი, საიმედო დამწყები შემოქმედის სახე (რეჟისორი, მსახიობი). ბუნებრივია, მათი რეჟისორული ნამუშევრისა თუ სამსახიობო ქარიზმის თაობაზეც შემოგთავაზებთ ჩემს მოსაზრებებს და თვალს მივადევნებთ მომავალ სეზონში მათ პროფესიულ ზრდას.

2024-2025 წლების თეატრალური სეზონი, როგორც სახელმწიფო პროფესიული თეატრების, ისე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, გამოირჩეოდა არაერთი საინტერესო რეჟისორული თუ სამსახი-

ობო ნამუშევრით. რამდენიმე პიესა პირველად დაიდგა ქართულ სცენაზე, მაგრამ კვლავაც გაგრძელდა გასული თეატრალური სეზონების ტრადიცია. ქართული რეჟისურა ისევ გვთავაზობდა მრავალგზის დადგმული მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებისა“ თუ „მედეას“ ტრაგედიის ახალი თვალთახედვით გააზრებას. რეჟისორები ინტე-

რესს იჩენდნენ, აგრეთვე, ჩვენი რეალობისთვისაც გააქტიურებული დაბერების პროცესის შეჩერების, სიცოცხლის გახანგრძლივების, ხელოვნური ინტელექტისა თუ სხვა ახალი ტექნოლოგიებისადმი უკიდვრად სწრაფვის, მისი შესაძლო ტრაგიკული შედეგების ასახვის მიმართ. ამის დასტურია გიორგი სიხარულიძის მიერ დადგმული მიხაილ ბულგაკოვის „ძაღლის გული“ და საბა ასლამაზიშვილის „ფრანკენშტაინი“. მათში რეჟისურამ უჩვენა დღეისათვის არა მხოლოდ ლოკალური, არამედ უკვე გლობალური, კაცობრიობის ყოფნა-არყოფნის საფრთხის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებად გადაქცეული, ღმერთთან გატოლების ვნებით შეპყრობილი ადამიანის პრეტენზიული ექსპერიმენტებით გატაცება. თუმცა, გამოავლინა მიღებული შედეგების მართვის სრული უუნარობა, რომლის კრახსაც იმკის არა მხოლოდ მეცნიერი, არამედ გარემომცველი ფართო საზოგადოებაც. აღსანიშნავი იყო რეჟისორ საბა ასლამაზიშვილის იუმორით, ირონიითა და მძაფრი სარკაზმით დადგმული ერნსტ თეოდორ ჰოფმანის „პატარა ცახესი ცინობერად წოდებული“ (ფოთის თეატრი). მასში გამოჩნდა ხელისუფლებაში თითქოსდა დემიურგის ჯადოსმიური მეთოდებით ვინმე ბოგანო, უსახურ-უჩინარი არსების ჩასახლების უჩვეულო მეთოდები, რაც არცთუ უცხოა თანამედროვე სამყაროსთვის და რომლის განგვირგვინების პროცესიც, ასევე, ძალზე დიდი მსხვერპლით მთავრდება ხოლმე ქვეყნისა თუ საზოგადოებისთვის.

გასული სეზონის ბოლო პრემიერად, რეჟისორმა ნიკა საბაშვილმა, თოჯინებითა და მსახიობების მონაცვლეობით გათამაშებული მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ შემოგვთავაზა. ეს მართლაც შთამბეჭდავი სანახაობა მრავალმხრივ აღმოჩნდა ღირსშესანიშნავი, თუმცა ამჯერად სპექტაკლის სამსახიობო ნამუშევრების ცნობილი სამეულის - მარგოს (მარიამ ლომიძე), ჯაყოსა (დავით ბერიძე) და თეიმურაზის (აბელ სოსელია) მაღალპროფესიული ოსტატობით განსახიერებულ როლებზე აღარ შევიჩერდები და მხოლოდ იმ მეტაფორებზე გავამახვილებ ყურადღებას, რომელიც ორიგინალურად ჩაეწერა სპექტაკლის კონცეფციაში (მხატვარ-სცენოგრაფიც ნიკა საბაშვილია).

წარმოდგენა ძირითადად თამაშდება სცენის მთელ სიგანეზე გადაჭიმულ მაგიდაზე. იგი ხან სცენაა სცენაზე, ხან ნაშინდარის მინიატურული სამოსახლო, ხან სატრაპეზო მაგიდა, ხან საწოლი, ხან ურემი, ხოლო სპექტაკლის ფინალში - სამარე. ისევე როგორც სცენოგრაფიის ყოველი დეტალი,

ხმაური, მუსიკალური გაფორმება თუ რეკვიზიტები - მეტაფორის ფუნქციას იძენს. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ავად ქანაობს და ჭრიალებს სცენაზე განთავსებული გრძელი მაგიდა-სცენის თავზე დაკიდული ურმის თვალი - ბედის ბორბალი. ხოლო დანა-ჩანგალი, რომლითაც უხვად ესევიან ხევისთავთა ქონებასა თუ სურსათ-სანოვარს დახარბებული, სიავისგან ყბამოღრეცილი, შავოსანი ქოროს წევრები, აშკარად გამოსახავს უკიდვრად აგრესიას. მომდევნო მიზანსცენაში ისევ თამაშდება დანა-ჩანგლის ხმაური. იგი ცვლის მაყრიონის გადაჯვარედინებული ხმლების ხეივანში ნეფე-პატარძლის გატარების ეროვნულ ტრადიციას. თუმცა, თუკი ხმლების ხეივანი მიჩნეული იყო ახალი ოჯახის მტრისგან დაცვის მეტაფორად, დანა-ჩანგლის ჩახახუხში გამოტარებული თეიმურაზისა და მარგოს საქორწინო რიტუალის ეს ეპიზოდი, წყველად აღიქმება.

სპექტაკლში ეფექტურია შავ მოსასხამებში გავიწეული, კაპიუშონებში ქურდულად სახეშემალული ქოროს როლი. მეთოჯინე-მსახიობები - თეა კიწმარიშვილი, რამონა მიქელაძე, თათია ბაქრაძე, მიხეილ ბერიძე და ოთარ ფადარაშვილი, სცენაზე ქმნიან ჯაყოს ეგრეთ წოდებულ მხედრონს. ისინი თითქოს ყოველ წუთს მზად არიან დაეპატრონონ ბატონის ადგილს, თუმცა, ჯაყოსაგან განსხვავებით, რომელიც არ მაღავს თავის ზრახვებს, ქორო აცნობიერებს, რომ ისტორია ოდესმე განსჯის მათ. ამიტომაც ესწრაფიან საგულდაგულოდ დამალონ საკუთარი სახე და ნამოქმედარი.

სპექტაკლი იწყება და მთავრდება სცენის სიღრმეში ჩამწკრივებულ თეთრ კარებზე უჩვეულოდ ღონიერი ბრახუნით. ეს „კაკუნი“, სრულიად ახალი, ინტელიგენციისადმი შეუწყნარებელი, მტრული ეპოქის ხმად აღიქმება. ჯოჯოხეთის ყველა წრის გავლის შემდეგ, ნაქმარევესა და ნაცოლებს სპექტაკლის ბოლოს ისევ ერთად შეყრის ბედისწერა ავანსცენაზე მდგარი მაგიდის საწოლსა თუ სამარეში. ქოროს მიერ შეღწეულ კარს მიღმა, მზაკვრული საზოგადოებისგან განრიდებულ ხევისთავთა და ყაფლანიშვილთა უკანასკნელ შთამომავლებს, კვლავ ერთად, სამარადისოდ გარინდულებს აფიქსირებს მომხვეჭელობის პარანოიდული ვნებით შეპყრობილთა ჯარი. მერკანტილური ფასეულობებისადმი ამ გულგრილი წყვილის სხეულზე კი, მათ ორეულად გააზრებული მინიატურული თეთრი თოჯინები, თუ სულები, გულწრფელად ზეიმობენ იმიერში ორი სახელოვანი ქართული გვარის მარადიულ შეწყვილებას. „სამყარო

წრეზე ბრუნავს, იცვლება ეპოქები, მაგრამ... ადამიანები არ იცვლებიან, კაცობრიობა ისეთივე უხეში და ხარბი (როგორც ჯაყო), უნიათო და უსუსური (როგორც თეიმურაზი), მოღალატე (როგორც მარგო) რჩება, როგორც ქვეყნიერების დასაბამში იყო“.¹

გასულ თეატრალურ სეზონში ნიკა საბაშვილის მეორე შთამბეჭდავი თოჯინური დადგმაც ვიხილეთ სახელწოდებით „მტერი“ (სიუჟეტის ავტორი, რეჟისორი და მუსიკალური გამფორმებელი ნიკა საბაშვილი). მასში ნაჩვენებია თანამედროვე ულმოებული საზოგადოება, რომელიც მუდამ სდევნის მისგან განსხვავებულ ინდივიდს, სულიერად ამახინჯებს და მოძალადედ გარდაქმნის. ხოლო მოგვიანებით, ბუმერანგივით ისევ მასვე უბრუნდება ჩადენილი სიავე.

რეჟისორ სოსო ნემსაძის დადგმები გამოირჩევა ჩვენი სინამდვილის უმწვავესი პრობლემების გაბედული, სახიერი ჩვენებით. ამის დასტურია მის მიერ თუნდაც წინამორბედ სამსახიობო ჯგუფთან განხორციელებული კარელ ჩაპეკის „თეთრი ჟამი“. ასეთივე გახლდათ გასული თეატრალური სეზონის მიწურულს წარმოდგენილი თანამედროვე დრამატურგიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორის, ამელი ნოტომის 2003 წელს შექმნილი რომანი „ანტიქრისტას“ ინსცენირება. მასში მოზარდი გოგონების ეგრეთ წოდებული მეგობრობის თემა, თანამედროვე საუკუნის ფსევდოღირებულებათა დემონსტრირებად წარმოგვიდგა. სცენაზე ორი მთავარი პერსონაჟი – ბლანში და ქრისტა. ანტიქრისტას ანუ ქრისტას როლს შთამბეჭდავად განასახიერებს მსახიობი კესო დვალისშვილი, ხოლო ბლანშის როლს ორი შემსრულებელი ჰყავს – მარიამ თვალაბეიშვილი – გათამაშებული ისტორიის მთხრობელი და მარიამ მღებრიშვილი, რომელსაც მოულოდნელად თავს დაატყდება ქრისტას სატანისტური ოინები.

უცხოური კრიტიკა ამელი ნოტომის ამ რომანს არცთუ უსამართლოდ რელიგიურ საფუძველსაც უძებნის. მართლაც, ისტორია რომელსაც ვეცნობით შთამბეჭდავად ხატავს ჩვენს სასტიკ საუკუნეს, მის გაუსახურებულ ურთიერთობებს, რასაც მსუბუქი იუმორით, ირონიითა და დროდადრო მძაფრი სარკამითაც წარმოადგენენ სტუდენტი მსახიობები. როგორც ირკვევა, თანამედროვეობის ულმოებელ თამაშის წესებში, „სახელოვანი ვამპირი მამების“ გვერდით, უკვე შესაშურად გა-

წაფულან ახალგაზრდებიც. ამ მეთოდოლოგიის „მსხვერპლად“ გადაქცეულებს კი, უნებურად უბიძგებენ საფუძვლიანად გადაათვასონ მარადიული ღირებულებები.

სცენაზე, მარიამ თვალაბეიშვილის თვალის-მომჭრელი სილამაზით, სილალით თუ სითამამით გამორჩეული პერსონაჟი, თანამედროვე ჯენზის თაობის კლასიკური სახეა. წარმოდგენის დასაწყისიდან ფინალამდე ის იუმორით, ლამის ნიშნისმოგებით ყვება საკუთარ თავგადასავალს, ურთიერთობას მის ეგრეთ წოდებულ მეგობარ ქრისტასთან, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა მისი პრიორიტეტები, ვიზუალი და მომავალი. ორი სტუდენტი გოგონას თითქოსდა უანგარო, გულწრფელი მეგობრობა, მალე სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში გადაიზარდება. თუმცა, ეს უჩვეულო ორთაბრძოლა, საზრიანი ბლანშის დროული გაფხიზლების შედეგად, დემონური სულისკვთებით აღსავსე ქრისტაზე მისი ტრიუმფალური გამარჯვებით მთავრდება.

განსხვავებულია მარიამ მღებრიშვილისა და მარიამ თვალაბეიშვილის ვიზუალი, ღირებულებები. მარიამ მღებრიშვილი თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს მისი სცენური გმირის ტრანსფორმაციას. წარმოდგენის დასაწყისში იგი ქმნის წიგნის ჭიად გადაქცეულ, ლამის ბურთივით მრგვალ, ინფანტილურ, არა მხოლოდ გარემომცველი საზოგადოების, არამედ საკუთარი მშობლებისთვისაც მოსაწყენი და უჩინარი გოგონას სახეს. სწავლასა თუ თვითგანათლებას ხარბად დაწაფებულს, რომელსაც არასდროს ჰყოლია მეგობარი, სტუდენტობისას, საყოველთაო ყურადღებით განებივრებულია, უზადო გარეგნობის ქრისტამ, მეგობრობა შესთავაზა. ეს ფაქტი ბლანშისთვის გამოცანად იქცევა და მალე დიდ სიურპრიზებში გადაიზრდება. როგორც მოგვიანებით გაირკვა, ცივილიზებული ჯუნგლის წიაღში აღზრდილ-დაბრძენებული ქრისტა, შეუცდომლად ჩაწვდა გულუბრყვილო ბლანშის მიმნდობ ხასიათს, მასთან ეგრეთ წოდებული მეგობრობით კი შორსმიმავალი გეგმები დასახა.

კესოდვალისშვილმასასწავლოთეატრისსცენაზე ოსტატურად შექმნა მედიდური ქრისტას ცინიზმით აღსავსე ავანტიურისტის ნილაბი, რაც ენათესავება ჯაყო ჯივანშვილის ხრიკებსაც. თამამი, ხალისიანი, შესაშურად თავისუფალი, მოხერხებული ქრისტა, ელვისებურად ხიბლავდა ბლანშის შემდეგ, მის

1 ჩხარტიშვილი, ფრთხილად.

მშობლებსაც, რომლებიც ღიად აღიარებდნენ, რომ ყოველთვის ოცნებობდნენ სწორედ ასეთი ქალიშვილი ჰყოლოდათ.

ამელი ნოტომმა, შესაძლოა არც ბლანშის სახელი შეარქვა შემთხვევით შერქმეული თავისი რომანის ცენტრალურ გმირის. თუმცა ამჯერად, მარიამ მღებრიშვილის წიგნიერი გმირი, ტენესი უილიამსის სახელოვანი პიესა „ტრამვაი, სახელად სურვილის“ მთავარი პერსონაჟისაგან განსხვავებული სახე გახდა. ქრისტას თავხედობასა და უტიფრობაში გადასული სითამამე, მასპინძლის ოჯახსა და მშობლებში ბლანშის კუთვნილი ადგილის მითვისება, სულ უფრო აღრმავებდა მის მიმართ უნდობლობას. გონიერი ბლანში იძულებული იყო თავადვე ეძებნა პასუხი მის მიერ ანტიქრისტად მონათლული ქრისტას გასაიდუმლოებულ მშობლებზე, საცხოვრებელ ადგილზე. დროულად გამოფხიზლებული ბლანშის მიზანი გახდა მეგობარი ქალი-ვაშპირის შესწავლა, მისი ჯადოსნური ხიბლისა და მავნებლობისგან განძარცვა. ქრისტასგან უსწრაფესად განხიბლულმა აღმოაჩინა რომ მისი ლალი, თითქოსდა ღარიბი მეგობარი, საყოველთაო ავტორიტეტით გათავხედებული, მძლავრი ოჯახის თავგებულადებული, მგლური წესებით მოთამაშე მანიპულატორი იყო და შთანთქმას უპირებდა მსხვერპლს. მას გამიზნულად შეერჩია მეგობრად გულუბრყვილო ოჯახის მემკვიდრე.

ქრისტასთან ურთიერთობა ბლანშს არწმუნებს, რომ მხოლოდ წიგნიერებით გადარჩენა არ უწერია. თანამედროვე რეალობა აიძულებს შეისწავლოს მისთვის უცხო ცხოვრებისეული ლაბირინთები. ჩაწვდეს იმ დაუწერელ „კანონებს“, რაც თვითგადარჩენის გარანტიად დამკვიდრებულია. გარდა ამისა, იბრძოლოს ეფემერულ საუკუნეში თვითდამკვიდრებისთვის, თავადაც გახდეს ეფემერული ქალი, რომ არ გაქრეს კეთილმოსურნეობით შენიღბული, ცბიერი, ფუჭად მოელვარე ანტიქრისტეს ანასხლეტთა ჩრდილში, რომელთაც მრავალი მიმნდობი, მარადიულ ღირებულებათა ერთგული პიროვნება ნაადრევად დაასამარეს. წარმოდგენის მიწურულს ბურთივით მრგვალი მეოცნებე გონა გარდაიქმნება ტანასხლეტილ, მომიხლავ ბლანშად. იგი დაუნანებლად განერიდება სასწავლებელს, რომელიც ვერ და არ სთავაზობს ცოდნას ახალ სინამდვილეზე, - ცივილიზებულ ჯუნგლებში თავდაცვისა და თვითგადარჩენისთვის.

გასული სეზონის ერთ-ერთი ფავორიტული სახანაობა გახდა ტარიელ კუბლაშვილის საკურსო

ნაშრომად წარმოდგენილი, ნიკოლო მაკიაველის „მანდრაგორა“ და დამსახურებულად დაჯილდოვდა კიდეც პრემიით. სპექტაკლში აღორძინების ეპოქის ფლორენციული საზოგადოების სატირული სახის ჩვენებით ასახვა ჰპოვა ჩვენმა დრომ, სადაც საკუთარი მიზნის მისაღწევად ყველა ხერხს მიმართავენ, ოსტატურად, „აბრიყვებენ“ როგორც ქარაფშუტა ახალგაზრდას, ისე მემკვიდრეზე მეოცნებე ხანდაზმულ მდიდარს. ამ მანიპულაციაში კი, სარგებლის მიზნით, ყველა ხალისით მონაწილეობს - მსახურები, მღვდელი და გაბრიყვებული ქმარიც.

ნუცა კერესელიძის სცენოგრაფიაში, თითქოს მაკეტია წარმოდგენილი თოჯინური თეატრისთვის. აქ, წითელი, კაშკაშა კედელი - კალიმაქოს სახლია, სადაც ამ თავგებულადებული, ცრუპენტელა ახალგაზრდა კაცის ვნებები დუღს. ეკლესია კი სრულ სიშავესა და სიბნელეშია ჩაძირული. სცენა-კოლოფის ზედა კუთხეებში, ჯადოსნური მანდრაგორას ფესვებიც მიუხატავს მხატვარს, მთავარი სცენური გმირის მანიპულაციის „მაშველი რგოლი“. ორი ეპოქის ტანდემით შექმნილ წარმოდგენას დასაწყისიდან ფინალამდე გასდევს ქოროს კანცონები. ხუთი სტუდენტი მსახიობი (ნინუცა ცაგარეიშვილი, ელენე ჭავჭავაძე, ნინი მაჭავარიანი, გიორგი სირბილაძე და დიმიტრი მუჯირიშვილი) ხალისით კვეთს დარბაზს, აფასებს და კომენტირებს მოქმედებას, ამსხვრევს სცენასა და დარბაზს შორის არსებულ უხილავ „მეოთხე კედელს“.

სპექტაკლის მთავარი გმირის როლის შემსრულებელი დიმიტრი ცაგა თითქმის კარიკატურულ სახეს ქმნის. ეს ხმელ-ხმელი, აწოწილი, სცენური მომიხივლელობით გამორჩეული, მოხდენილი წითელი კოსტიუმით შემოსილი კალიმაქო, განასახიერებს აზარტულ პერსონას, რომელიც თავისი ჟინისა თუ ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, ყველა თაღლითობაზეა წამსვლელი. თუმცა, ოინბაზი ფლორენციელები ისე ოსტატურად აბითურებენ ვინმე ლუკრეციას ღვთიურ სილამაზეზე ლეგენდებით, რომ მოუგერიებელი ვნება იპყრობს. თავგადასავლების მოყვარე, თავქარიანი კალიმაქოს სიმდიდრე და ხელგაშლილობა, ხელსაყრელ ფონს ქმნის გამჭრიახი ძანებისა თუ ეკლესიის მსახურთა ოინებისთვის. ცბიერი ფლორენციელებისგან გვარიანად გაფცქვნილ-გაღლეთილ, ფანტია კალიმაქოს კი, მზეთუნახავის ნაცვლად, კურტიზანი დედის კარგად გაწვრთნილი, მორჩილი ასული შერჩება ხელთ.

ლუკრეციას, ვის გამოც უამრავი ადამიანი გა-

ისარჯა, აუარებელი ინტრიგა დაიხლართა და დიდძალი ფულიც დაიხარჯა, ნანა ბიბილაშვილი განასახიერებს. მის გამოჩენას მაყურებელი ინტერესით ელის, თუმცა კალმით ნახატი ქალის ნაცვლად, სცენის ორმოდან არცთუ ნორჩი ქალბატონის კარგად ჩაფსკვნილი, ვნებიანი ფეხი ამოცოცდება. ამ ირონიანარევი იუმორით, რეჟისორმა ლუკრეცია დედის კატეგორიად „ჩამოაქვეითა“, რომელიც ნიკა გუგუნავას ბერი ტიმოთეოს თქმით „ქვეყნის ნათრევი ქალია“ (სოტრატა – მსახიობი ანა თოგოშვილი). „მსახიობებმა: დაჩი ცაავამ, ნანა ბიბილაშვილმა, ლაშა მორჩილაძემ, ანა თოგოშვილმა, რაჟდენ ლალაძემ, თამარ ქადაგიძემ, ნიკა გუგუნავამ და სანდრო ფოლადაშვილმა ბოლომდე შეინარჩუნეს კომედია დე ლ'არტეს იმპროვიზაციული, ინტერაქციული თეატრის თამაშის წესი. შექმნეს ატმოსფერო, რომელიც მაყურებელს სცენასა თუ დარბაზში განვითარებული მოვლენების ტყვეობაში აქცევს ხალასი იუმორისა თუ თეატრალიზებული სანახაობით“.²

აღსანიშნავია ისიც, რომ ნიკოლო მაკიაველის ამ სატირული თხზულების გამოქვეყნების თარიღი 1518-1520 წლები და მისი ერთ-ერთი ცენტრალური პერსონაჟის სახელი – ლუკრეცია, სიმბოლურად ემთხვევა სილამაზით სახელგანთქმული ლუკრეცია ბორჯიას გარდაცვალების თარიღს (1480 – 1519). როგორც ცნობილია, ეს ოჯახი გარყვნილი ცხოვრების წესით მართავდა ევრეთ წოდებულ პაპობის ინსტიტუტს რენესანსის პერიოდში. ისინი მიჩნეულნი არიან ასევე იტალიური მაფიის წინამორბედად.

თბილისის კამერულ თეატრში, ლუკა ბაბაძის სადიპლომო დადგმად წარმოდგენილი მორიგი „მედია“სამი დრამატურგის – ევრიპიდეს, პიერ კორნელისა და ჟან ანუის პიესათა საფუძველზე შეიქმნა. შეთხზულმა სანახაობამ ასახა მერყევი, ლაჩარი და სარგებლისმოყვარე იასონით განხილული ქალის თვითდასჯის რიტუალი, საკუთარ წარსულთან გაყრის აქტი. მსახიობი ანუკი ბუბუტეიშვილი სცენაზე ქმნიდა თავმოყვარეობაშელახული მებრძოლი ქალის სახეს.

ლუკა ჭულუხაძის სცენოგრაფია მედეას საცხოვრისს ქმნიდა ფიცარანაზე მოფენილი მატყლითა და ჭერიდან დაშვებული მძიმე, მასიური ფარდით, რომელსაც ზანტად იცავდნენ გაყინული, მშიერი, სიღარიბითა და შიშით გატანჯული ჩაფრები (მარიამ ბოლქვაძე, ილია ბარდიაშვილი).

მათ მიერ ოსტატურად გათამაშებული დიალოგი ერთ-ერთი ეფექტური ეპიზოდად ჩაეწერა დადგმაში. მიზანსცენა ასახავდა ჩვეულებრივი მოკვდავებისადმი ტირანიული ხელისუფლების შეუბრალებელ დამოკიდებულებას.

სპექტაკლში გამორჩეული იყო კრეუსას სიკვდილის, მედეას შურისძიებისა და მისი გაქცევის სცენა, რაც თითქმის სინქრონულად გათამაშდა. კრეუსასა და კრეონისკენ მიმართული ცეცხლოვანი ნათება, უკიდევანო ძალაუფლების მქონე, ქალიშვილის გახედნიერებით გაღალბებულ მძლავრ კორინთოს მეფეს, წამში გარდაქმნიდა უმწეო ბერიკაცად, გვამად. მუხლმოდრეკილი მედეა ავანსცენიდან უმზერდა სცენის სიღრმეში აალებული სხეულების ელვისებურ წვასა და ქრობას, რასაც თან სდევდა მედეას მიერ შვილების დახოცვა, საცხოვრისის რყევა, სცენის თავზე დაშვებული უზარმაზარი ფარდის დამხოვა და მისი სიღრმეში მედეას გაუჩინარება, მისი გაქცევა სამარცხვინო წარსულისკენ.

გასულ თეატრალურ სეზონში პირველად დაიდგა ქართულ სცენაზე იუჯინ ო'ნილის ავტობიოგრაფიული შედევრი „გრძელი დღის შემოღამება“ (თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრი, რეჟისორი: დიმიტრი ტროიანოვსკი). პიესა ერთი დღის განმავლობაში გათამაშებულ ოჯახურ დრამას ასახავს. სპექტაკლის დასაწყისში დარბაზი კვამლშია გახვეული, რაც ბედისწერის მეტაფორად იკითხება. (მხატვარი – ავთო მოდებაძე). გახშირებულ დაკვამლიანებაზე მოქმედი პირებიც შფოთავენ და ოჯახის აღსასრულის წინათგრძნობად სახავენ. თითოეული მათგანის ბედი მართლაც ძაფზე ჰკიდია. უახლოესი ადამიანები – განარკოვანებული დედა, გალოთებული მამა და უფროსი ვაჟი, ჭლეტით დაავადებული უმცროსი ვაჟი, უშედეგოდ ცდილობენ იპოვონ დიდი სიყვარულით შექმნილი ოჯახის ნგრევის მიზეზი. ნინელი ჭანკვეტაძის მერი – აღმერთებს უმცროს ვაჟსა და ქმარს, ხოლო უფროს ვაჟ – ჯეიმსს, გარდაცვლილი ვაჟიშვილის სიკვდილში ბრალს დებს, რითაც დანაშაულის კომპლექსს უღვივებს, ფსიქიკას უმახინჯებს შვილს, ხოლო საკუთარი დანაშაულის გრძნობა კი ნარკოტიკისკენ უბიძგებს.

სცენაზე ერთმანეთის დადანაშაულება სუფევს. ოდესღაც დიდად წარმატებული მსახიობი მამა (ჯეიმსი – პაატა ბარათაშვილი), ახალგაზრდობაში შემოსავლიან პიესებს რომ დახარბდა, მზარდი კა-

2 ჩხარტიშვილი, სიცრუის.

რიერა ხელიდან გაუსხლტა, რასაც ახლა მძაფრად განიცდის. „შექსპირი იყო ჩემი კერპი“ – ჰგოდებს იგი. ფულისადმი მისი სიყვარული ყველა იმ უბედურების შემოქმედად შერაცხა ოჯახმა, რაც თავს დაატყდათ. თუმცა ჯეიმსი არ გრძნობს თავს დამნაშავედ. ჩამქრალი ყოფილი ვარსკვლავი იმედგაცრუებულია ოჯახის წევრების არასრულფასოვნებით, მათი უნუგეშო ყოფით – მეუღლისა და უმცროსი შვილის უკურნებელი დაავადებით, უფროსი ვაჟის შეუძღვარი ცხოვრებით. ბავშვობაში განცდილი სიღარიბე ავადმყოფურად უმძაფრებს ტრაგიკული აღსასრულის შეგრძნებებს და ცდილობს ფულის შეგროვება-დაბანდებით აიცილოს მოსალოდნელი საშიშროება, უქონელი მართობა თუ ღარიბთა თავშესაფარში სასოწარმკვეთი ფინალი. მიუხედავად გაუსაძლისი ტანჯვისა, მერის ახლაც ძველებურად უყვარს მეუღლე და თავგანწირვით იცავს შვილების თავდასხმებისგან. „ცხოვრება ნელ-ნელა გვცვლის! სანამ გონს მოვეგებით სულ სხვა ადამიანად ვიქცევით...“ სინანულით აცხადებს ნინელი ჭანკვეტაძის მერი, ჯეიმსის „სილამაზის“ მსხვერპლი. ყველაზე ცხადად სწორედ ის აცნობიერებს მისი დიდი სიყვარულის კრახს, რასაც ახსნა არ გააჩნია რადგან მათი ფინალი შესაძლოა სწორედ ასეც განსაზღვრა განგებამ.

რეჟისორმა თემო დვალმა, საკურსო ნამუშევრად თანამედროვე ფრანგი დრამატურგის ფლორიან ბელერის ფსიქოლოგიური დრამა-დეტექტივი „შენ რომ მომკვდარიყავი“ თარგმნა და პირველად დადგა ქართულ თეატრში. პიესა საყვარელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეულ მწუხარებასა და ეჭვებზეა. პიესის დამაინტრიგებელი დასათაურება, მისი ჩახლართული კომპოზიცია, ორიგინალურად და მაღალპროფესიულად გაითამაშეს სტუდენტებმა. წარმოდგენის დასაწყისშივე ვეცნობით ინფორმაციას პიერის ავტოკატასტროფაში დაღუპვის შესახებ. მეუღლის კაბინეტის დაღაგებისას, ანა აღმოაჩენს მომავალი პიესისთვის გაკეთებულ ჩანაწერებს, დაქორწინებული მწერლისა და ახალგაზრდა მსახიობის ვნებიან სიყვარულზე. ანაში ღვივდება ეჭვი, რომ ტექსტი პიერის ლაღატბეა და გამოძიების ექსტაზით ენთება. რეჟისორი შთამბეჭდავად შლის ზღვარს რეალობასა და წარმოსახვას, სიმართლესა და სიცრუეს შორის.

ანას როლის შემსრულებელი სტუდენტი მსახიობი კესო ავალიშვილი, „ოსტატურად ახერხებს

ქმარზე უსაზღვროდ შეყვარებული, ქვრივი ქალის განცდების, მისი უმართავი ეჭვების, უპირობო ღალატის მოლოდინის განსახიერებას“.³ მსახიობი ნიკა ჭკადუა კი სცენაზე აცოცხლებს პიერის, ცოლთან წარსულ დროშიგამართულ დიალოგებში თითქოს აკვირდება ეჭვით გონარეული ქალის ქმედებებს აწმყოში. ასეთ დროს, მსახიობი ძირითადად უსიტყვოდ, სახისმეტყველებით, მიმიკით აფიქსირებს რეაქციებს მოვლენებისა თუ პერსონაჟებისადმი. ცხადდება ისიც, რომ ლალიკო ღერკენაშვილის განსახიერებულ ლორაში, პიერი ხედავდა სწორედ ანას, რომელიც შეუყვარდა მრავალი წლის წინ და ორივე მათგანს სთავაზობდა საოცნებო მოგზაურობას ერთი და იმავე მიმართულებით.

სანდრო ჯავახიშვილის მიერ შექმნილი მრავალფუნქციური სცენოგრაფიული გარემო, გამოსახავს ორი ქალბატონის კონტრასტულ ხასიათსა თუ ცხოვრების წესს. ახალგაზრდა, კეკლუცი ლორას ბინა, სპექტაკლში წარმოდგენილია უხეში ფერებითა და უგემოვნო ნივთებით დახუნძლული. პიერისა და ანას სახლის ინტერიერი კი მშვიდი, მუქი ფერებით წარმოიჩენილი. „ლალიკო ღერკენაშვილი იმ პერსონაჟს განასახიერებს, რომლის ყოველი გამოჩენა სცენაზე მაყურებლის დაბნეულობას იწვევს... როდის ამბობს ის სიმართლეს? ვისთანაა გულწრფელი?“⁴ – სამართლიანად კითხულობს მარიკა მამაცაშვილი თავის რეცენზიაში. რეჟისორიც ისევე, როგორც მისი უჩვეულოდ ჩახლართული პიესის ავტორი, არ სთავაზობს მაყურებელს მკაფიო მინიშნებას იმ ინტრიგაზე, რაც დასათაურებაშია გამოტანილი და სპექტაკლშიც იკითხება. მართლაც გარდაიცვალა პიერი?.. თუ ის რაც ვიხილეთ, ქმარზე თავდავიწყებით შეყვარებული ქალის წარმოსახვაში გათამაშდა, – ანუ, რა მოხდებოდა მაშინ, პიერი რომ მომკვდარიყო და ცოლს მის პიესაში ამოეკითხა დამაეჭვებელი ისტორია ღალატზე?..

დასკვნის სახით აღვნიშნავ რომ გასული თეატრალური სეზონის მრავალფეროვანი რეპერტუარი იკვლევს ჩვენი რეალობისთვის მნიშვნელოვან წარსულის შეცდომებსა და ამწუთიერ გამოწვევებს. კერძოდ, – უმცგრების, სიყვარულისა თუ ცალმხრივი, კაბინეტური განათლების დამანგრეველ რეციდივებს (საბა ასლამაშიშვილისა და გიორგი კაშიას „უბედურება“, გიორგი ჩალაძის

3 მამაცაშვილი, შენ.

4 იქვე.

„სიყვარული თელბეჭეშ“, საბაშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ და სხვა). გარდა ამისა, გასული სეზონის სასწავლო თეატრის წარმოდგენებში კვლავაც ვიხილეთ ახალი რეჟისორული თუ სამსახიობო სა-

ხეები, რომელთა წარმატებებიც უკვე აღინიშნა კიდევ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მამაცაშვილი მ., შენ რომ მომკვდარიყავი, 2025. <https://www.theatrelife.ge/shenrommomkvdarikavi> 24/07/2026
- ჩხარტიშვილი ლ., ფრთხილად, კიდევ აბრახუნებენ, 2025. <https://www.theatrelife.ge/frtxiladkidev> 24/07/2026
- ჩხარტიშვილი ლ., სიცრუის ჭეშმარიტებად შეფუთვა, 2025. <https://en.theatrelife.ge/sicruis> 24/07/2026

MESSAGES FROM PERFORMANCES (2024-2025)

Tamar Kutateladze

Keywords: Georgian theater, teaching theater, repertory, Rustaveli, film actors, Poti.

The current theatrical season, both in Georgia's state professional theatres and at the Teaching Theatre of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, has been distinguished by a number of remarkable directorial and acting achievements. Several plays were staged on the Georgian stage for the first time, while contemporary Georgian directors continued the tendency of recent years to reinterpret works that have long occupied a prominent place in the national theatrical repertoire. New artistic perspectives were offered on Mikheil Javakhishvili's *Jako's Lodgers* as well as on the ancient tragedy of *Medea of Colchis*.

This paper examines the principal artistic ideas and thematic concerns reflected in several of the most significant productions of the current theatrical season. The analysis focuses on Nika Sabashvili's production of Mikheil Javakhishvili's *Jako's Lodgers* (Theatre "Puppet House"), Giorgi Chaladze's production of Eugene O'Neill's *Desire Under the Elms* (Film Actors' Theatre), Dimitri Troyanovsky's production of Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night* (Film Actors' Theatre), Giorgi Sikharulidze's *Heart of a Dog* (after Mikhail Bulgakov, Free Theatre), Luka Bazadze's *Medea* (Tbilisi Chamber Theatre), Saba Aslamazishvili's and Giorgi Kashia's *The Sacrifice* (after David Kldiashvili, Rustaveli Theatre and Poti Drama Theatre), Saba Aslamazishvili's *Little Zaches, Called Cinnabar* (after E. T. A. Hoffmann, Poti Drama Theatre), Teimuraz Dvali's production of Florian Zeller's *If You Were Dead* (Teaching Theatre), Taniel Kublashvili's *Mandragora* (after Niccolò Machiavelli, Teaching Theatre), and Soso Nemsadze's *Antichrista* (after Amélie Nothomb, Teaching Theatre).

Particular attention is devoted to the artistic messages conveyed by these productions, the social and ethical issues they address, and the values that preoccupy the new generation of Georgian theatre artists. The paper also seeks to identify the common artistic and conceptual tendencies that unite these diverse productions and characterize the current theatrical season.

Another important aspect of the study is the emergence of several highly promising young directors and actors whose work was presented at the University's Teaching Theatre. Their directorial vision, acting potential, and creative achievements will be assessed as significant indicators of the future development of contemporary Georgian theatre.

The 2024-2025 theater season on the stage of both state professional theaters and teaching theaters of the Theater and Film University was distinguished by many interesting directorial or acting works. Several plays were staged on the Georgian stage for the first time, but the tradition of past theater seasons continued. Georgian directing

again offered us a new perspective on the tragedies by Mikheil Javakhishvili, "Jako's Dispossessed" and "Medea," staged previously on multiple occasions. Directors also showed interest in the endless pursuit of stopping the aging process, prolonging life, artificial intelligence and other new technologies that have become active in our reality, and in re-

flecting their possible tragic consequences. This is evidenced by Giorgi Sikharulidze's staging of M. Bulgakov's "Heart of a Dog" and Saba Aslamazishvili's "Frankenstein." In them, the director showed obsession with pretentious experiments of a person consumed by a desire to become equal with God, which turns not only into a major local and global problem, but that of the existence or non-existence of humanity. However, he reveals complete inability to manage the results obtained, the collapse of which is felt not only by scientists, but also by the public at large. Of note was Ernst Theodor Hoffmann's "The Little Tsarevich Called Zinnober" (author: Hoffmann, Poti Theater), staged with humor, irony, and sharp sarcasm by director Saba Aslamazishvili. It showed unusual methods of putting a faceless, invisible being in power, as if by the magical methods of a demiurge, which is not foreign to the modern world, and the process of its dethronement also ends with great sacrifice for the country or society.

As the last premiere of the last season, director Nika Sabashvili presented M. Javakhishvili's "Jaco's Dispossessed", performed with puppets and actors in turns. This truly impressive spectacle turned out to be remarkable in many ways. This time, however, we will not focus on the roles embodied with highly professional skill by the famous trio of actors in the play: Margo (Maryam Lomidze), Jaco (Davit Beridze) and Teimuraz (Abel Soselia), instead concentrating only on the metaphors that were originally written into the concept of the play. (Nika Sabashvili is also the artist-scenographer).

The performance is mainly performed on a table stretched across the entire width of the stage. It is sometimes a stage on a stage, sometimes a miniature mansion of a nobleman, sometimes a dining table, sometimes a bed, sometimes a cart, and in the finale of the play a tomb. Just like every detail of the scenography, noise, musical accompaniment or props, it acquires a metaphorical function. Throughout the play, the long table placed on the stage, resembling the eye of the cart hanging above the stage or the wheel of fortune, sways and cuts painfully. And the knife and fork with which the members of the black-haired chorus, greedy for the property or food of the Khevistavis, gnashing their teeth with disgust, clearly depict immense aggression. In the

next mise-en-scene, the noise of knives and forks is again played out. It replaces the national tradition of walking the bride and groom through an alley of crossed daggers. However, if the Alley of Daggers was considered a metaphor for protecting the new family from enemies, this episode of the wedding ritual of Teimuraz and Margo, performed amidst the clatter of knives and forks, is perceived as a curse. The role of the choir, wrapped in black cloaks and stealthily hidden in hoods, is effective in the play. The puppeteers: Tea Kitsmarishvili, Ramona Mikeladze, Tatia Bakradze, Mikheil Beridze and Otar Padarashvili, create Jaco, the so-called Mkhedrioni, on stage. They seem ready to take over the master's place at any moment. However, unlike Jaco, who does not hide his intentions, the choir realizes that history will judge them one day. That is why they strive to carefully hide their faces and deeds.

The play begins and ends with an unusually loud bang on the white doors set deep in the stage. This "knock" is perceived as the sound of a completely new era, intolerant of the intelligentsia, hostile to it. After going through all the circles of hell, fate brings the former husband and wife together again at the end of the play, in the bed or tomb of the table standing on the promontory. Behind the door slammed by the chorus, the last descendants of the Khevistavis and Kaplanishvilis, who were shunned by the insidious society, are once again together, forever imprisoned, by an army of those obsessed with the paranoid passion of the oppressor. On the bodies of this couple indifferent to mercantile values, their dually conceived miniature white dolls, or souls, sincerely celebrate the eternal union of two famous Georgian families. "The world turns in a circle, eras change, but... people do not change, humanity remains as rude and greedy (like Jaco), as helpless and weak (like Teimuraz), as treacherous (like Margo) as it was at the beginning of the world."¹

Last theater season, we saw Nika Sabashvili's second impressive puppet production, "The Enemy" (story author, director and music director Nika Sabashvili). It showed a ruthless modern society that always persecutes individuals who are different from it, spiritually distorts them and turns them into violent people. And later, like a boomerang, the evil they have committed returns to them.

1 ჩხარტიშვილი, ფრთხილად, კიდევ აბრაზუნებენ. 2025.

Director Soso Nemsadze's productions are distinguished by their bold, humorous portrayal of the most pressing problems of our reality. This is evidenced by his staging of Karel Čapek's "White Time" with the previous acting group. The same was true of the staging of the novel "Antichrist" created in 2003 by one of the important authors of modern dramaturgy, Amélie Nothomb, presented at the end of the last theatrical season. In it, the theme of the so-called friendship of teenage girls was presented to us as a demonstration of the pseudo-values of the modern century. There are two main characters on stage, Blanche and Christa. The role of Antichrist, or Christa, is impressively portrayed by actress Keso Dvalishvili, while the role of Blanche has two performers: Mariam Tvalabeishvili, the narrator of the played-out story, and Mariam Mghebrishvili, who is suddenly struck by Christa's satanic tricks.

Foreign critics are rightfully seeking a religious basis for this novel by Amélie Nothomb. Indeed, the story we are introduced to impressively depicts our cruel century, its unsettled relationships, presented with light humor, irony and, from time to time, sharp sarcasm by student actors. As it turns out, young people have already enviably mastered the rules of the ruthless game of modernity, alongside the "famous vampire fathers". Those who have become "victims" of this methodology are involuntarily pushed to thoroughly reassess eternal values.

On stage, Mariam Tvalabeishvili's character, distinguished by her dazzling beauty, eloquence and boldness, is a classic face of Gen Z. From the beginning of the performance to the finale, she humorously, almost figuratively, tells about her own adventure, her relationship with her so-called friend Krista, who radically changed her priorities, appearance and future. The seemingly selfless, sincere friendship of the two student girls soon develops into a life-and-death struggle. However, this unusual duel, as a result of the timely awakening of the savvy Blanche, ends with her triumphant victory over Krista, who is filled with demonic spirits.

The visuals and values of Mariam Mghebrishvili and Mariam Tvalabeishvili are different. Mariam Mghebrishvili consistently presents us with the transformation of her stage character. At the beginning of the performance, she creates an image of a bookworm, almost as round as a ball, an infantile girl, boring and invisible not only to the surround-

ing society, but also her own parents. Greedy about studying or self-education, who never had a friend, during her student years, the impeccable-looking Krista, who was pampered with universal attention, offered friendship. This fact became a riddle for Blanche and would soon grow into great surprises. As it later turned out, Krista, who had been raised and brought up in the depths of the civilized jungle, instinctively understood the trusting nature of the unsuspecting Blanche and, under the guise of friendship, began to devise far-reaching plans for her.

Keso Dvalishvili skillfully played the role of the ambitious Christa, a cynical adventurer, on the stage of the educational theater, which is also related to the tricks of Jako Jivashvili. Bold, cheerful, enviably free, and agile Christa, like lightning, charmed Blanche and her parents, who openly admitted that they had always dreamed of having just such a daughter.

Amélie Nothomb may not have accidentally named Blanche for the central character of her novel. However, this time, Mariam Mghebrishvili's bookish heroine, the main character of Tennessee Williams' famous play "A Streetcar Named Desire", became a different face. Christa's boldness, turning into impudence and brazenness, the appropriation of Blanche's place in the host's family and parents, only deepened the distrust of her. The wise Blanche was forced to look for answers herself about the mysterious parents of Christa, whom she had christened the Antichrist, in the place of residence. Blanche, who woke up in time, became the goal of studying her friend, a vampire, and ridding her of her magical charm and harmfulness. Quickly charmed by Christa, she discovered that her charming, seemingly poor friend, defiant of universal authority, was a manipulator who played by wolfish rules and intended to devour his victims. She had deliberately chosen the heir of a naive family as her friend.

Her relationship with Christa convinces Blanche that she is not destined to survive just through literacy. Modern reality forces her to study the mazes of life alien to her, to understand the unwritten "laws" that have become the guarantee of self-preservation. In addition, she must fight for self-establishment in an ephemeral century, to become an effective woman herself, so as not to disappear in the shadow of the cunning, vainly shining Antichrist

disguised as benevolence, who have prematurely killed many trusting, faithful people of eternal values. By the end of the performance, the dreamy girl, round as a ball, transforms into the fragile, charming Blanche. She regretfully turns away from the school that cannot and does not offer knowledge about the new reality: defense and self-preservation in the civilized jungle.

One of the favorite performances of the last season was Niccolò Machiavelli's "Mandragora", presented as a term paper by Taniel Kublashvili, and it was deservedly awarded a prize. The performance reflects our time by showing the satirical face of the Florentine society of the Renaissance era, where they resort to all means to achieve their own goals, skillfully "fooling" both the impudent young man and the elderly rich man dreaming of an heir. And everyone participates in this manipulation with pleasure for the sake of profit: the servants, the priest, and the fooled husband.

Nutsa Kereselidze's scenography seems to be a model for a puppet theater. Here, the bright red wall is Callimachus' house, where the passions of this reckless, hypocritical young man boil. The church is immersed in complete blackness and darkness. In the upper corners of the stage, the artist also depicts the roots of the magical mandrake, the "life-line" of the manipulation of the main scenic hero. The performance, created by the tandem of two eras, is accompanied by the cantons of the choir from the beginning to the end. Five student actors (Ninutsa Tsagareishvili, Elene Chavchavadze, Nini Machavariani, Giorgi Sirbiladze and Dachi Mujirishvili) cheerfully cross the hall, evaluate and comment on the action, breaking the invisible "fourth wall" between the stage and the hall.

The performer of the main character of the play, Dachi Tsaava, creates an almost caricatured image. Withered, shriveled, distinguished by stage charm, Callimachus, dressed in a graceful red suit, embodies a gambling character who, in order to satisfy his passion or curiosity, is ready to resort to any fraud. However, the cunning Florentines so skillfully captivate someone with legends about the divine beauty of Lucretia that an irresistible passion seizes him. The wealth and generosity of the adventurous, headstrong Callimachus create a favorable back-

ground for the intrigues of shrewd officials or church servants. Instead of being a beauty, Spender Callimachus, who has been thoroughly spoiled by the cunning Florentines, is left with the well-trained, obedient daughter of her courtesan mother.

Lucretia, for whom many people were killed, inescapable intrigues were woven, and a lot of money was spent, is played by Nana Bibilashvili. The audience awaits her appearance with interest. But, instead of a woman drawn with a pen, the well-groomed, passionate leg of a not very young woman is seen crawling across the stage. With this ironic humor, the director also "relegated" Lucretia to the category of a mother, who, according to Nika Gugunava's monk Timotheus, is "the most beautiful woman in the country" (Sotrata: actress Ana Togoshvili). "The actors: Dachi Tsaava, Nana Bibilashvili, Lasha Morchiladze, Ana Togoshvili, Razhden Laghadze, Tamar Kadagidze, Nika Gugunava and Sandro Poladashvili have preserved the rules of commedia dell'arte, an improvisational, interactive theater, to the end. They have created an atmosphere that captivates the audience with the events taking place on stage or in the hall, through pure humor or theatrical spectacle."² Equally notably, the publication date of these satirical works by Niccolò Machiavelli is 1518-1520, and the name of one of its central characters, Lucrezia, symbolically coincides with the date of death of the famous beauty Lucrezia Borgia (1480-1519). As is known, this family ruled the so-called institution of the papacy during the Renaissance. They are also considered the forerunners of the Italian mafia.

The next performance of "Medea" presented at the Tbilisi Chamber Theater as Luka Bazadze's graduation performance was based on the plays of three playwrights: Euripides, Pierre Corneille, and Jean Anouilh. This composite show depicted the ritual of self-punishment of a woman fascinated by the unstable, helpless, and utilitarian Jason, an act of breaking away from her past. Actress Anuki Bubu-teishvili created the image of a fighting woman torn by self-respect on stage.

Luka Chulukhadze's scenography created Medea's dwelling with wool spread on a plank and a heavy, massive curtain lowered from the ceiling, protected by frozen, hungry, poverty-stricken

2 ჩხარტიშვილი, სიცრუის ტემპარიტებად შეფუთვა. 2025.

and fear-stricken squires (Mariam Bolkvadze, Ilia Zardiashvili). Their skillfully executed dialogue was recorded as one of the most effective episodes in the production. The *mise-en-scène* depicted the tyrannical government's unforgiving attitude towards ordinary mortals.

The play featured the death of Creusa, Medea's revenge, and her escape, which were played out synchronously. The fiery light directed at Creusa and Creon, the powerful king of Corinth, possessed of immense power and overwhelmed by the happiness of his daughter, transformed him in an instant into a helpless old man, a corpse. From the vantage point, Medea, kneeling, watched the lightning-like burning and extinction of the bodies blazing in the depths of the stage, which was accompanied by Medea's murder of her children, the shaking of the house, the collapse of the huge curtain over the stage, and Medea's disappearance into its depths, her escape from her shameful past.

Last theater season, Eugene O'Neill's autobiographical masterpiece "Long Day's Journey into Night" was directed for the first time on the Georgian stage (Tumanishvili Film Actors Theater, directed by Dimitri Troyanovsky). The play depicts a family drama played out over the course of one day. At the beginning of the performance, the hall is shrouded in smoke, which is read as a metaphor for fate. (Scenographer Avto Modebadze) The people affected by the frequent smoke are also worried and see it as a premonition of the end of the family. The fate of each of them is truly hanging by a thread. The closest people: a drug-addicted mother, a drunken father and eldest son, a younger son suffering from tuberculosis, are trying in vain to find the reason for the collapse of a family created with great love. Nineli Chankvetadze's mother, Mary, adores her younger son and husband, while blaming her older son, James, for the death of her deceased son, thereby instilling a guilt complex in him, distorting his psyche, and pushing his own sense of guilt towards drugs.

On stage, blame reigns supreme. The once-successful actor father (Paata Baratashvili as James), who in his youth was obsessed with profitable plays, lost his growing career, which he now suffers acutely. "Shakespeare was my idol," he laments. His love of money was blamed by his family for all the misfortunes that befell them. However, James

does not feel guilty. The fading former star is disappointed by the inferiority of his family members, their inconsolable existence, the incurable illness of his wife and youngest son, the unsettled life of his eldest son. The poverty experienced in childhood sickens the feelings of a tragic end and tries to save money by investing it to avoid the expected danger, loneliness without possessions or a desperate finale in a poorhouse. Despite the unbearable suffering, Mary still loves her husband as before and selflessly protects him from the attacks of her children. "Life changes us slowly! Before we come to our senses, we become completely different people..." Nineli Chankvetadze's Mary, the victim of James's "beauty", regretfully declares. It is she who most clearly realizes the collapse of her great love, which has no explanation, because their finale may have been determined by fate.

Director Temo Dvali translated the psychological drama-detective "If You Were Dead" by modern French playwright Florian Zeller as a course work and staged it for the first time at the Georgian Theater. The play is about the grief and doubts caused by the loss of a loved one. The intriguing title of the play, its intricate composition, was originally and highly professionally performed by the students. At the very beginning of the performance, we learn about Pierre's death in a car accident. While cleaning her husband's office, Anna discovers notes made for the upcoming play, about the passionate love between a married writer and a young actress. Anna suspects that the text is about Pierre's betrayal and burns with the ecstasy of the investigation. The director impressively blurs the line between reality and imagination, truth and lies.

Student actress Keso Avalishvili, who plays the role of Anna, "masterfully manages to embody the feelings of a widowed woman who is infinitely in love with her husband, her uncontrollable doubts, and the expectation of unconditional betrayal." Actress Nika Chkadua brings Pierre to life on stage, in dialogues with his wife in the past tense and observes the suspicious woman's actions in the present. At such times, the actress mostly expresses her reactions to events or characters without words, using facial expressions. It also becomes clear that in Laura, played by Laliko Gerkenashvili, Pierre saw Anna, whom he had fallen in love with many years ago, and offered both of them a dreamy journey in

the same direction.

The multifunctional scenography created by Sandro Javakhishvili depicts the contrasting characters and lifestyles of the two women. The apartment of the young, chubby Laura is presented in the play in harsh colors and tasteless objects. The interior of Pierre and Anna's house is presented in calm, dark colors. "Laliko Gerkenashvili embodies the character whose every appearance on stage causes confusion in the audience... When does she tell the truth? With whom is she honest?"³, Marika Mamatsashvili rightly asks in her review. The director, like the author of his unusually intricate plays, does not offer the audience a clear hint of the intrigue that is revealed in the title and is also read in the play. Did Pierre really die? If what we saw was played out in the

imagination of a woman who was head over heels in love with her husband, what would have happened if Pierre had died and his wife had read a suspicious story about his infidelity in his play?

In conclusion, I would like to note that the diverse repertoire of the past theatrical season explores the mistakes of the past and the current challenges that are important for our reality. In particular, the destructive relapses of ignorance, love or one-sided, cabinet education (S. Aslamazishvili and G. Kashia's "Misfortune", G. Chaladze's "Love Under the Shroud", N. Sabashvili's "Jaco's Dispossessed" and others). In addition, in the performances of the educational theater of the past season, we again saw new directors and actors, whose successes have already been noted.

REFERENCES:

- ჩხარტიშვილი, ლ., ფრთხილად, კიდევ აბრახუნებენ. 2025. <https://www.theatrelife.ge/frtxiladkidev> (accessed July 20, 2026).
- ჩხარტიშვილი, ლ., სიცრუის ჭეშმარიტებად შეფუთვა. 2025. <https://en.theatrelife.ge/sicruis> (accessed July 20, 2026).
- მამაცაშვილი, მ., შენ რომ მომკვდარიყავი. 2025. <https://www.theatrelife.ge/shenrommomkvdarikavi> (accessed July 20, 2026).

3 Mamatsashvili, If You Had Died, 2025.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.01>

უახლესი ქართული თეატრი ევროპის კონტექსტში - პოლიტიკური პროცესის გავლენა თეატრზე და პირიქით

ლაშა ჩხარტიშვილი

საკვანძო სიტყვები: პოლიტიკა, თეატრის გავლენა პოლიტიკაზე, პოლიტიკური თეატრი, ახალი თეატრი, სამეფო უბნის თეატრი, თეატრი ათონელზე, რუსთავის თეატრი, დავით დოიაშვილი, იოსებ ნემსაძე, დათა თავაძე, გეგა გაგნიძე, „Liberté“, „იოსები“, „ფაბრიკის გოგონები“.

სათეატრო ხელოვნება და პოლიტიკური პროცესი არასდროს ყოფილა ერთმანეთისგან გამიჯნული, ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე, ყოველ შემთხვევაში, თეატრი ცდილობს ზეგავლენა იქონიოს პუბლიკაზე მისი გაკეთილშობილების მიზნით, კრიტიკის გზით ცდილობს საზოგადოების გაუმჯობესებას. პოლიტიკური პროცესიც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს თეატრზე და შემოქმედებით პროცესზე, რადგან პოლიტიკური პროცესი არის მაპროვოცირებელი თეატრისთვის. ხელოვნება არასდროს ყოფილა გამიჯნული პოლიტიკური პროცესისგან.

მკაცრი და იდეოლოგიური ცენზურის პირობებშიც კი, ქართული თეატრი ქმნიდა მაღალმხატვრულ პროდუქტს, რომელიც გამოირჩეოდა აქტუალური პრობლემების სიმწვავეთ. ამისთვის მან დაამკვიდრა მეტაფორის ენა, რომელიც სიმბოლოებითა და სემიოტიკური ნიშნებით ესაუბრებოდა მაყურებელს.

უახლესი ქართული თეატრი (1991 წლიდან დღემდე), რომელიც გათავისუფლებულია იდეოლოგიური ცენზურისგან, არაერთხელ გამხდარა საზოგადოებრივი ცენზურის მსხვერპლი. იდეოლოგიური ცენზურა საზოგადოებრივმა ცენზურამ ჩაანაცვლა. მიუხედავად წინააღმდეგობისა, უახლესი ქართული თეატრის სცენებიდან კვლავაც ისმის მართალი და განსხვავებული სიტყვა, რომელიც საზოგადოების გამოფხიზლებას ცდილობს. 2024-2025 წლებში საქართველოში განვითარებულმა პოლიტიკურმა პროცესებმა კარგად აჩვენა თეატრის გავლენა პოლიტიკურ პროცესზე და პირიქით, როგორ ახდენს სათეატრო პროცესის პროვოცირებას ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესი.

2004 წლის ბოლოს და 2005 წლის დასაწყისში ქვეყანაში განვითარებული პოლიტიკური პროცესების გამო, სახელმწიფო და კერძო თეატრებმა, პროტესტის ნიშნად, გარკვეული დროით შეწყვიტეს სპექტაკლების ჩვენება, ვასო აბაშიძის ახალმა თეატრმა გაურკვეველი დროით შეაჩერა წარმოდგენების გამართვა, რასაც დავით დოიაშვილის თეატრის ხელმძღვანელის პოსტიდან გათავისუფლება მოჰყვა. საზოგადოების გარკვეული ნაწილის პროტესტის გამო, სამეფო უბნის თეატრის ადმინისტრაცია იძულებული გახდა, შეეჩერებინა დათა თავაძის სპექტაკლის „Liberté“ ჩვენებები. ქვეყანაში შექმნილ რეალობას გამოეხმაურა „თეატრი ათონელზე“ გეგა გაგნიძის სპექტაკლით „იოსები“, რუსთავის თეატრი იოსებ ნემსაძის სპექტაკლით „ფაბრიკის გოგონები“. უახლესი პოლიტიკური პროცესების სპექტაკლი მიუძღვნა ქეთევან სამხარაძემ და სხვადასხვა თაობისა და პოლიტიკური შეხედულებების თეატრის რეჟისორებმა.

სათეატრო ხელოვნება და პოლიტიკური პროცესი არასდროს ყოფილა ერთმანეთისგან გამიჯნული, ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე, ყოველ შემთხვევაში, თეატრი ცდილობს ზეგავლენის მოხდენას პუბლიკაზე მისი გაკეთილშობილების მიზნით, კრიტიკის გზით ცდილობს საზოგადოების გაუმჯობესებას. პოლიტიკური პროცესიც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს თეატრზე და ზემოქმედებით პროცესზე, რადგან პოლიტიკური პროცესი მაპროვოცირებელია თეატრისთვის. ხელოვნება არასდროს ყოფილა გამიჯნული პოლიტიკური პროცესისგან.

თეატრი ვერასდროს იქნება პოლიტიკის მიღმა, რადგან მისი არსი სწორედ გარკვეული პოლიტიკის გატარებაა, არსებული პოლიტიკის კრიტიკა კი მისი მიზანი. არისტოტელეს, ბერტოლტ ბრეხტის, აუგუსტო ბუალის, ანტონენ არტოს კვლევები თუ მოსაზრებები ამტკიცებს აზრს იმის შესახებ, რომ თეატრი და პოლიტიკა ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და მათი გამიჯვნა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია.

პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების ხანიდან მოყოლებული, როცა შეიქმნა დრამატურგია ანტიკურ დემოკრატიულ საბერძნეთში, თეატრი იყო ინსტიტუცია, რომელიც მკაცრად აკრიტიკებდა სახელმწიფო პოლიტიკას. საზოგადოების კრიტიკა და მისი მანკიერი მხარეების გამოვლენა თეატრის არსებობის არსია. „ტრაგედია და დემოკრატია ერთად განვითარდა და თეატრს მეხუთე საუკუნეიდანვე (ძვ.წ.) ჰქონდა სოციალური და პოლიტიკური ფუნქცია“.¹ თეატრის მკვლევარი ქრისტიან მეირი მიიჩნევს, რომ „ანტიკური ბერძნული თეატრი იყო პოლიტიკური ინსტრუმენტი, სამოქალაქო სივრცე, რომელსაც პოლიტიკოსები საკუთარი ინტერესებისთვის იყენებდნენ, ხოლო თეატრი თავის მხრივ, იყენებდა საკუთარ შესაძლებლობებს სახელმწიფო პოლიტიკისა და სოციალურ-ეკონომიკური რეფორმების გასაანალიზებლად. მითითური პერსონაჟების პოლიტიკური განცხადებები სცენიდან მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა იმდროინდელი პოლიტიკის ინტერპრეტაციაზე. ანტიკურმა თეატრმა მოამზადა კლასიციკური თეატრის საფუძვლები“.² სწორედ ასეთ მიდგომასა და პრინციპებზე დაფუძნდა კლასიციკური თეატრი (მოლიერი, კორნელი, რასინი), რომელმაც მნიშვნელოვანი ოპონირება გაუწიეს და გავლენა მოახ-

დინეს საფრანგეთის პოლიტიკურ პროცესზე.

ოცდაექვსი საუკუნის განმავლობაში თეატრი ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივ ინსტიტუციად (თავად სახელმწიფოს, ან მოქალაქეების მხარდაჭერით), და მუდამ ასახავდა საზოგადოებას, რომელშიც ის არსებობდა. საზოგადოება კი, თავის მხრივ, პოლიტიკური სტრუქტურებით, კანონებით, იდეოლოგიებითა და ძალაუფლების ურთიერთობებით არის განსაზღვრული. ნებისმიერი სპექტაკლი, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ატარებს გარკვეულ იდეოლოგიურ გზავნილს – იქნება ეს არსებული სტატუს-კვოს გამართლება, კრიტიკა თუ ალტერნატიული ხედვების შეთავაზება.

თეატრი არის საჯარო სივრცე, სადაც შესაძლებელია რთული და საკამათო საკითხების განხილვა, დიალოგის წამოწყება და საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლება. თეატრი ხშირად იკვლევს ძალაუფლების დინამიკას, ჩაგვრას, წინააღმდეგობასა და სოციალურ პროცესებს. თეატრი გარკვეულ და განსაზღვრულ იდეოლოგიას ატარებდა და გადასცემდა საზოგადოებას მაშინაც კი, როცა, ეს ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო. ქართული თეატრი, ხალხური თეატრის პერიოდიდან (ბერიკაობა და ყეენობა, რომელიც მძაფრ სოციალურ-პოლიტიკურ გზავნილს წარმოადგენდა) დღემდე, თავისი არსით პოლიტიკური თეატრი იყო. სანდრო ახმეტელის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის გამორჩეული ნამუშევრები პოლიტიკურ გზავნილებს ეფუძნებოდა, რომლებიც იწვევდა დისკუსიას და გავლენას ახდენდა საზოგადოებაზე.

მკაცრი ცენზურისა და იდეოლოგიური ცენზურის პირობებშიც კი, ქართული თეატრი ქმნიდა მაღალმხატვრულ პროდუქტს, რომელიც გამოირჩეოდა აქტუალური პრობლემების სიმწვავეთ. ამისთვის მან დაამკვიდრა მეტაფორის ენა, რომელიც სიმბოლოებითა და სემიოტიკური ნიშნებით ესაუბრებოდა მაყურებელს.

უახლესი ქართული თეატრი (1991 წლიდან დღემდე), რომელიც გათავისუფლებულია იდეოლოგიური ცენზურისგან, არაერთხელ გამხდარა საზოგადოებრივი წნეხის მსხვერპლი. იდეოლოგიური ცენზურა საზოგადოებრივმა ჩაანაცვლა. მიუხედავად წინააღმდეგობისა, უახლესი ქართული თეატრის სცენებიდან კვლავაც ისმის მართალი და დომინანტური პოზიციის ალტერნატიული სიტყვა,

1 WILES, Theater, 2000, p. 49.

2 MEIER, The Political, 1993, p. 236.

აზრი, მოსაზრება, რომელიც პრობლემაზე ანალიზს განსხვავებული რაკურსით ცდილობს, რაც საზოგადოების გამოფხიზლებას უწყობს ხელს.

2024-2025 წლებში საქართველოში განვითარებული პოლიტიკურმა პროცესებმა (საპროტესტო ტალღამ საპარლამენტო არჩევნების გაცხადებულ შედეგებთან და პოლიციის მხრიდან ძალის გადამეტებასთან დაკავშირებით) კარგად აჩვენა თეატრის გავლენა პოლიტიკურ პროცესზე (განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვასო აბაშიძის ახალი და სამეფო უბნის თეატრების 2023-2025 წლების სარეპერტუარო პოლიტიკა, რომელიც ღიად და პირდაპირ აკრიტიკებდა ხელისუფლებას) და პირიქით, საზოგადოებამ ცხადად დაინახა, როგორ ახდენს სათეატრო პროცესის პროვოცირებას ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესი.

2024 წლის ბოლოს და 2025 წლის დასაწყისში ქართული თეატრის არტისტების მნიშვნელოვანი ნაწილი აქტიურად ჩაერთო წინააღმდეგობის პროცესში. სახელმწიფო და კერძო თეატრებმა, პროტესტის ნიშნად, გარკვეული დროით შეწყვიტეს სპექტაკლების ჩვენება, საპროტესტო აქციებში მონაწილე მსახიობები, რეჟისორები თუ თეატრში მომუშავე სხვა პროფესიონალები დაიჭირეს, დააჯარიმეს, რამაც მაყურებლის კიდევ უფრო მეტი გაღიზიანება გამოიწვია. იმის გამო, რომ საპროტესტო აქციის დროს დაიჭირეს ვასო აბაშიძის ახალი თეატრის მსახიობი ანდრო ჭიჭინაძე, თეატრმა გაურკვეველი დროით შეწყვიტა წარმოდგენების გამართვა, რასაც დავით დოიაშვილის თეატრის ხელმძღვანელის პოსტიდან გათავისუფლება მოჰყვა.

მიმდინარე აქტუალურ პოლიტიკურ საკითხებს გამოეხმაურა რუსთავის თეატრი სპექტაკლით „ფაბრიკის გოგოები“. ირლანდიელი დრამატურგის, ფრენკ მაკგინესის გასულ საუკუნეში დაწერილი პიესა (Factory Girls, 1982) რეჟისორმა იოსებ ნემსაძემ იმდენად აქტუალურად გააცოცხლა, რომ პერსონაჟებმა ასოციაციები დაბადა ქართველ პროტოტიპებთან. სპექტაკლში მოქმედება ფაბრიკაში ვითარდება, სადაც თანამშრომლები თავიანთ შრომით უფლებებს აპროტესტებენ და პროტესტის ერთ-ერთ ფორმას – გაფიცვას მიმართავენ. ამ პროცესის ფონზე მაყურებელი ხედავს არა მხოლოდ ფაბრიკის მესვეურთა დამოკიდებულებას წარმოშობილ პრობლემასთან დაკავშირებით,

არამედ გაფიცულთა შორის წარმოშობილ კონფლიქტებს, თანამებრძოლებს, რომლებსაც უკეთესი მომავლის იდეა აერთიანებთ, მაგრამ ბრძოლის ამ გზაზე ავლენენ ამბიციებს, ხასიათს, რაც დასახულ მიზანს აზარალებს. რეჟისორმა მხატვრულად ასახა ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესი და მასში ჩართული გულწრფელი (და არაგულწრფელი) ადამიანები.

„პოლიტიკური არასტაბილურობის და საზოგადოებაში არსებული კონფლიქტების ფონზე, რუსთავის თეატრის სპექტაკლი მხატვრულად ასახავს იმ რეალობას და გარემოს, რომელშიც ვცხოვრობთ აქ და ახლა. ამიტომაც, ფრენკ მაკგინესის „ფაბრიკის გოგოები“ აქტუალურად ჟღერს და მაყურებელს ბევრ მნიშვნელოვან საკითხზე დააფიქრებს და ამავედროულად დააიმედებს, რომ ბრძოლას და პროტესტს ყოველთვის აქვს აზრი, ამიტომაც ეს სპექტაკლი განკუთვნილია პესიმისტებისა და ნიჭილისტებისთვის, რომელიც მათ ოპტიმიზმს გაუღვიძებს“.³

რეჟისორი ხაზს უსვამს პროტესტში მყოფი ადამიანების ერთმანეთის მიმართ სოლიდარულობის მნიშვნელობას და თავისუფლებისთვის ბრძოლის იდეის ერთგულებას, რომელიც აუცილებლად გამარჯვებით გვირგვინდება. სოსო ნემსაძე არსებული რეალობით სასოწარკვეთილ მაყურებელს უნარჩუნებს ოპტიმიზმს და აიმედებს, რომ მიუხედავად წინააღმდეგობებისა, ერთმანეთის გაუტანლობისა, ბრძოლას მოაქვს შედეგი.

ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებს სარკაზმითა და უკიდურესი ირონიით გამოეხმაურა „თეატრი ათონელზე“. გეგა გაგნიძის საავტორო ნამუშევარი „იოსები“ ეფუძნება ფრანგ კაფკას რომანს „პროცესი“, „რომელიც ორიგინალური თხრობის სტილით, დახვეწილი სასცენო კულტურით და უკიდურესი სარკაზმით გვიამბობს/გვიჩვენებს ამბავს ჩვენზე, იმ მოცემულობაზე, რომელშიც ვცხოვრობთ, იმ ყოველდღიურ რუტინაზე, რომელიც რიტუალად გვექცა, რადგან ამბავი, რომელსაც რეჟისორი მოგვითხრობს, ეხება ყველას, პირადად და ირიბადაც, ზოგს ფიზიკურად კლავს, ზოგს კი ფსიქოლოგიურ-მენტალურად ანადგურებს“.⁴ რეჟისორი გეგა გაგნიძე ერთდროულად გვიჩვენებს ერთ მხარეს არსებულ – პოლიტიკურ სისტემას, თავისი წარმომადგენლებით და მეორე მხარეს – უდანაშაულო მოქალაქეს, რომელსაც ვერ გაურკვევია,

3 ჩხარტიშვილი, ოპტიმისტური, 2025.

4 ჩხარტიშვილი, სად, 2025.

რატომ ასამართლებენ ჩაუდენელი დანაშაულის-თვის.

„ტოტალიტარული და პოლიციური სახელმწიფოს, უსამართლობის, დევნის, ჩაგვრის, დაუცველობის, ძალადობის მსხვერპლის, უდანაშაულობისა და სასჯელის და ასეთ პირობებში – ადამიანის ფსიქოლოგიის, ქცევის, ყოფისა და არა ერთ სხვა თანადროულ საკითხს მოიცავს გეგა გაგნიძის სპექტაკლი „იოსები“. თუ კარგად დავაკვირდებით, ან უბრალოდ, დავაკვირდებით და იმას, რაც ხდება, სხვა ჭრილშიც შევხედავთ, სპექტაკლის მარადიულ და ზოგადსაკაცობრიო საკითხების, პრობლემების რაკურსთან ერთად, რეალობის ზუსტ ანაბეჭდს მივიღებთ, პერსონაჟების პროტოტიპებით, კონკრეტული თუ კრებითი, „ნაცნობი“ სახეებითა და უკვე კარგად გამოცდილი, გამოვლილი და ნაცნობი სიტუაციებით“⁵ – დასძენს კრიტიკოსი ლელა ოჩიაური.

სპექტაკლი მხატვრული ხერხებით გვიხატავს სახელმწიფოში შექმნილი სისტემის, რომელიც დაკომპლექტებულია როგორც პროფესიონალი, განათლებული, ისე არაპროფესიონალი და გაუნათლებელი კადრებით. ასეთი კადრები ერთმანეთს ასაზრდოებენ და ბერდებიან უწყებაში, უშვებენ ყოველთვის იმავე შეცდომებს, მიუხედავად იმისა, რა პოზიცია უჭირავთ მათ. ამ გამოგონილი, სცენაზე შეთხზული ამბის ნახვისას, უნებლიეთ გირჩდება ასოციაციები და პარალელს ავლებ ეპოქასთან, გარემოსთან, რეალობასთან, რომელშიც ვცხოვრობთ. „ყველგან პოლიციაა. და აღარსადაა სამართალი. პოლიციაა იოსებთან. დილით, დღისით თუ ღამე, კარზე აბრახუნებენ ან დაჟინებით რეკავენ ზარს. ვისაც ბრალს სდებენ, არარსებულ დანაშაულზე აღძრული ბრალდებით სასამართლოს განჩინებას წარუდგენენ და პასუხს აგებინებენ იმაზე, რაც არ ხდება და მომხდარა, რაც არ ჩაუდენიათ და ვერაფრით იქნება დანაშაული“⁶. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა პროფესიული კრიტიკა – ხაზს უსვამენ არა მხოლოდ სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებებს, არამედ მის აქტუალურობას უახლესი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი პროცესების კონტექსტში, როგორც თანამედროვეობის ანარეკლს. „გეგა გაგნიძე და შემოქმედებითი ჯგუფი „იოსებით“ გვაფრთხილებს, რომ თუ ჩვენ – ადამიანები არ აღვუდგებით და დავუშვებთ, შე-

ვეგუებით სახელმწიფო სისტემის მახინჯ ფორმებს, დავიღუპებით, გარდავიქმნებით უსულგულო, ბრძანებების აღმსრულებელ არსებებად, სისტემის მსხვერპლებად და თუკი სისტემა ჩათვლის საჭიროდ, ყელსაც გამოგვჭრიან, ძაღლებივით დაგვკლავენ“⁷.

გეგა გაგნიძის სპექტაკლში არაფერია შემთხვევითი, თითოეული სიტყვა, მოქმედება, მუსიკალური აქცენტი, სცენოგრაფიის თუ კოსტიუმის დეტალი, მხატვრული განათება, მსახიობთა მეტყველებისა და მოქმედების სტილი სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან. სპექტაკლის კონკრეტული ეპიზოდები, პერსონაჟთა ფრაზები თუ ქცევები ასოციაციურად გვახსენებენ მოვლენებს, სიტუაციებს, რომლებიც სულ ახლახან ნახა მოსახლეობამ სოციალური ქსელებისა თუ ტელევიზიების საშუალებით. გაახსენა ყველას ის მოვლენები, რომელთა მონაწილე და თვითმხილველი თავად მაყურებელთა დიდი ნაწილია. აღსანიშნავია, რომ გეგა გაგნიძის „იოსები“ მხოლოდ პოლიტიკური აქცენტების დასმით არ გამოირჩევა, არამედ მნიშვნელოვანია წარმოდგენის ფორმისა და სტილისტიკის თვალსაზრისითაც.

საზოგადოებასა და პოლიტიკურ პროცესებზე თეატრის გავლენას ეხმიანება დათა თავაძის სპექტაკლიც „Liberté“, რომელიც სამეფო უბნის თეატრში 2004 წელს დაიდგა. სპექტაკლი – მანიფესტი ყველაფერზე: მოქალაქეებსა და სახელმწიფოზე, გლობალურ პოლიტიკასა და პოლიტიკოსებზე, ხელოვნებისა და სახელმწიფოს ურთიერთობაზე, თანამედროვე ხელოვნებასა და ხელოვნებზე... ამავდროულად, სცენიდან გაისმის ფრაზა: „თეატრი გმართავს, თეატრი გაიძულებს...“. Liberté-ში მეორდება ფრაზები, სცენები, წინადადებები, რომლებიც დათა თავაძის სტილისა და სარეჟისორო ტექნიკის ნაწილია, რაც ემსახურება ემოციური ეფექტის გაძლიერებას, სიმბოლიზმისა და მეტაფორის ენის შექმნას.

„დასი და რეჟისორი წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირზე აგებენ სპექტაკლის შინაარსს, ისტორიული რეფლექსია აქ ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობაზე საუბარი. განიხილება დანაშაულის, მესხიერებისა და შერიგების თემები. ეს თეატრი კვლავ რჩება პლატფორმად თანამედროვე

5 ოჩიაური, იოსები, 2025.

6 იქვე, 2025.

7 ვასაძე, მახინჯ, 2025.

საქართველოს სოციალურ და პოლიტიკურ საკითხებზე კრიტიკული ჩართულობისთვის. უთანასწორობა, უსამართლობა, იდენტობა, ექსტრემიზმის ზრდა – ეს ის საკითხებია, რომლებზეც ჩვეული სარკაზმით, იუმორითა და სისასტიკითაც მოგვითხრობენ დათა თავაძე და დამდგმელი ჯგუფი.⁸ აღნიშნულ სპექტაკლს საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში მწვავე რეაქცია მოჰყვა,

რომელთაც საპროტესტო აქცია გამართეს სამეფო უბნის თეატრის წინ, რომელთაც, ფაქტობრივად, აიძულეს თეატრის მესვეურებს წარმოდგენის გამართვის შეწყვეტა.

ხელისუფლებამ სპექტაკლში „Liberté“ არასასურველი გზავნილები ამოიკითხა, ამიტომაც, საზოგადოების გარკვეული ნაწილის საპროტესტო ტალღის აგორების პროვოცირებით, მოახერხა თეატრის ხელმძღვანელობისა და შემოქმედებითი ჯგუფის ერთგვარი განეიტრალება. სპექტაკლის შეჩერებამ დიდი რეზონანსი გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში, განსაკუთრებით ხელოვანთა და სამოქალაქო აქტივისტთა წრეებში. ეს აღიქვას როგორც მორიგი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ცდილობს ხელისუფლება გააკონტროლოს კულტურული სივრცე და ჩაერიოს ხელოვნების თავისუფლებაში.

განხილული სპექტაკლები და ფაქტები ნათლად აჩვენებს, რომ უახლესი ქართული თეატრი და პოლიტიკა განუყოფლად არიან დაკავშირებულნი, ქმნიან რთულ და წინააღმდეგობრივ ურთიერთობას, სადაც თითოეული მხარე აშკარა გავლენას ახდენს მეორეზე. ეს ურთიერთქმედება განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა ბოლო პერიოდში, როდესაც ქვეყანა მწვავე სოციალურ, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ტრანსფორმაციას გადის.

უახლესი ქართული თეატრი აქტიურად ეხმარება და რეაგირებს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებზე. ის ხშირად იქცევა პლატფორმად, სადაც ჟღერს კრიტიკული ხმები, ხდება საზოგადოებრივი ტკივილების, იმედგაცრუებების, პროტესტისა და მისწრაფებების არტიკულაცია. რეჟისორები და დრამატურგები, მიმართავენ რა თანამედროვე პრობლემატიკას – კორუფციას, უსამართლობას, თავისუფლების შეზღუდვას, იდენტობის კრიზისს, ოკუპაციასა თუ სოციალურ უთანასწორობას – ხელს უწყობენ საზოგადოებრივი დიალოგის გაღვივებას და მოქალაქეობრივი

ცნობიერების ამაღლებას. ამ კონტექსტში, თეატრი ხშირად ასრულებს სარკის როლს, რომელიც ასახავს ქვეყნის პოლიტიკურ ტემპერატურას, ხოლო ზოგჯერ – აქტიური სუბიექტის როლს, რომელიც გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ განწყობებზე და შესაძლოა, გარკვეულწილად, პოლიტიკურ დღის წესრიგზეც კი. სწორედ ამ ფუნქციის გამო, თეატრი, როგორც სოციალური ბარომეტრი, ხშირად აღიზიანებს ხელისუფლებას და იქცევა პოლიტიკური ჩარევის ობიექტად.

თეატრი პოლიტიკის გარეშე წარმოუდგენელია. ვფიქრობ, ნებისმიერი სპექტაკლი გარკვეული პოლიტიკური აქცენტების მატარებელია. ეს შეიძლება ეხებოდეს სოციალურ ან ეკონომიკის საკითხებს, რომლებიც ასევე გარკვეული პოლიტიკის ნაწილია. თუმცა თეატრის ყველა მკვლევარი ასე არ მიიჩნევს. მაგალითად, მაიკლ კირბი თვლის, რომ ყველა პიესა ან სპექტაკლი არ ეხება პოლიტიკას. კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორი ოლივია მ. მეთიუ 2020 წელს აქვეყნებს სტატიას „პოლიტიკური თეატრი: გართობა თუ სოციალური ცვლილების ინსტრუმენტი?“, სადაც მართავს დისკუსიას მაიკლ კირბისთან ამ საკითხზე და ასკვნის: „2020 წელს Gallup-ის გამოკითხვამ აჩვენა, რომ ამერიკელი ამომრჩევლებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი პოლიტიკური საკითხებია – ეკონომიკა, განათლება, ჯანდაცვა, ტერორიზმი და ეროვნული უსაფრთხოება, იმიგრაცია, იარაღის პოლიტიკა, რასობრივი ურთიერთობები, აბორტი, სიმდიდრისა და შემოსავლის უთანასწორობა, კლიმატის ცვლილება და LGBTQ+ უფლებები. ამ საკითხების უმეტესობა პირდაპირ არ ეხება მთავრობის მართვას, მაგრამ ისინი საჯარო პოლიტიკის საკითხებია. საჯარო პოლიტიკა ეხება სოციალურ კანონებს და პოლიტიკურის ურთიერთქმედებას რეალურ სამყაროსთან. კირბი ამტკიცებს, რომ თუ პიესა არ იკავებს კონკრეტულ პოლიტიკურ პოზიციას და არ გააკეთებს მოწოდებას მოქმედებისკენ, მაშინ ის არ იქნება კლასიფიცირებული, როგორც პოლიტიკური თეატრი. მე არ ვეთანხმები ამ იდეას“⁹ – წერს მეთიუ.

თავის მხრივ, პოლიტიკა უდიდეს გავლენას ახდენს თეატრზე, როგორც პირდაპირი (სახელმწიფოზე ფინანსურად დაქვემდებარებული), ასევე არაპირდაპირი (სოციალური ატმოსფერო, იდეოლოგიური წნეხი) გზებით. სახელმწიფოს

8 მამაცაშვილი, ღმერთი, 2025.

9 MATTHEWS, Political, 2020.

პოლიტიკა უშუალოდ აისახება შემოქმედებით თავისუფლებაზე და თეატრალური პროდუქციის შინაარსზე. პოლიტიკური რეჟიმების ცვლილებასთან ერთად, იცვლება ხელოვანთა სამოქმედო ველიც – ზოგჯერ ფართოვდება, ზოგჯერ კი ვიწროვდება. მმართველ ძალებს ხშირად აქვთ სურვილი, თეატრი გამოიყენონ საკუთარი იდეოლოგიის გასავრცელებლად ან, უბრალოდ, პოტენციური კრიტიკის წყაროს გასაჩუმებლად. ეს ქმნის მუდმივ დაძაბულობას თეატრის, როგორც თავისუფალი სულის სივრცისა და პოლიტიკური ძალაუფლების ინტერესებს შორის.

ცხადია, რომ უახლესი ქართული თეატრი არასდროს ყოფილა და არც იქნება პოლიტიკის

მიღმა. ის წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების დინამიკურ ნაწილს, რომელიც ასახავს, აანალიზებს და ხშირად – ეწინააღმდეგება კიდევ პოლიტიკურ რეალობას. ამ მუდმივ დიალოგსა და დაპირისპირებაში ჩამოყალიბდა ქართული თეატრის იდენტობა და მისი როლი, როგორც ეროვნული თვითგამორკვევისა და თავისუფლებისთვის ბრძოლის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი. ამავდროულად, ეს ურთიერთობა შეახსენებს ხელოვანებსა და საზოგადოებას თავისუფალი შემოქმედების დაცვის აუცილებლობას პოლიტიკური ჩარევისგან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- MEIER Christian, *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, 1993.
- OLIVIA M. Matthews, *Political Theatre: Entertainment or Instrument of Social Change?*, Senior Thesis, Columbia, SC, Spring 2020. Scholar Commons 23/07/26
- WILES David, *Greek Theater Performance: An Introduction*, Cambridge, 2000.
- ვასაძე მ., მახინჯ სისტემას შეგუებული ადამიანის ბედი, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/maxinjsistemas> 23/07/26
- მამაცაშვილი მ., ღმერთი მოკვდა – სპექტაკლი Liberté სამეფო უბნის თეატრში, 02.05.2025. <https://at.ge/2025/05/02/liberte-royal-theater/> 23/07/26
- ოჩიაური ლ., იოსები და მისი ჯალათები, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/iosebidamisijalatebi> 23/07/26
- ჩხარტიშვილი ლ., ოპტიმისტური სპექტაკლი პესიმისტებისა და ნიჰილისტებისათვის, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/optimisturispeq> 23/07/26
- ჩხარტიშვილი ლ., სად ვცხოვრობთ?!, theaterlife.ge, 2025. <https://www.theaterlife.ge/sadvcoxvrobt> 23/07/26

CONTEMPORARY GEORGIAN THEATER IN THE CONTEXT OF THE EPOCH—THE INFLUENCE OF POLITICAL PROCESSES ON THEATER AND VICE VERSA

Lasha Chkhartishvili

Keywords: *politics, theater's impact on politics, political theater, new theater, Royal District Theater, Theater on Atoneli, Rustavi Theater, Davit Doiashvili, Ioseb Nemsadze, Data Tavadze, Gega Gagnidze, Liberté, Joseph, Factory Girls.*

Theater and political processes have never been fully separated from each other, instead influencing each other—at the very least, theater seeks to impact society and ennoble it, using criticism as a means to improve the collective condition. Political processes, in turn, exert influence on theater and the creative process, as political developments often provoke and stimulate theatrical engagement. Art has never existed in isolation from political realities.

Even under conditions of strict censorship and ideological control, Georgian theater succeeded in producing works of high artistic value, distinguished by the sharpness with which they addressed pressing social and political issues. To achieve this, theater developed a language of metaphor, using symbols and semiotic signs to communicate with the audience.

Contemporary Georgian theater (since 1991), now free from ideological censorship, has been repeatedly targeted public censorship. Ideological censorship has been replaced by societal censorship. Despite resistance, contemporary Georgian theater continues to speak truthfully and differently from its stages, striving to awaken public consciousness. The political events that unfolded in Georgia in 2024–2025 clearly demonstrated theater's influence on political processes—and conversely, how ongoing political developments provoke theatrical responses.

In late 2004 and early 2005, in response to political developments in the country, both state and private theaters suspended performances as an act of protest. Vaso Abashidze New Theater halted its productions for an indefinite period, followed by the dismissal of Davit Doiashvili from his post as artistic director. Due to public protest, the administration of the Royal District Theater was forced to suspend performances of Data Tavadze's production *Liberté*. The emerging political reality also inspired responses such as *Joseph* by Gega Gagnidze at Theater on Atoneli and *The Factory Girls* by Ioseb Nemsadze at Rustavi Theater. The latest political processes were also addressed by Ketevan Samkharadze's performance, alongside works by other directors of various generations and political views.

Theater and political processes have never been truly separate—they inevitably influence each other. Theater aims to foster social improvement by means of critical reflection. At the very least, theater seeks to affect its audience through

its sophistication. Politics, in turn, influences theater and the creative process, often serving as a source of provocation that drives artistic response. In this sense, art has never existed in isolation from political reality.

Theater can never be entirely apolitical, because at its core lies a certain politics—and its aim is to critique the existing order. The theories and writings of Aristotle, Bertolt Brecht, Augusto Boal, and Antonin Artaud all affirm the idea that theater and politics are deeply interconnected—so much so that to separate them is, in many ways, impossible.

Since the emergence of professional theater—beginning with the development of drama literature in ancient democratic Greece—theater has served as an institution that rigorously critiques state policy. Social criticism and the exposure of societal ills have always been at the heart of its mission. “Tragedy and democracy developed hand in hand, and from the fifth century onward, theater had a clearly defined social and political function.”¹ Theater scholar Christian Meier considers that “ancient Greek theater was a political instrument—a civic space used by politicians to advance their own interests, while theater itself used the stage to examine state policy and socio-economic reform. The political pronouncements of mythological figures, spoken from the stage, had a powerful influence on public interpretations of contemporary politics. Ancient theater prepared the foundations for classicist theater.”² It was precisely this kind of approach and these principles that formed the foundation of classicist theater (Molière, Corneille, Racine), which actively challenged and influenced the political processes in France.

Over these 26 centuries, theater has formed into a public institution supported either by the state or citizens, consistently reflecting the society in which it exists. Society, in turn, is determined by its political structures, laws, ideologies, and systems of power. Every performance, whether consciously or not, carries an ideological message—whether it affirms the status quo, challenges it, or imagines alternative possibilities.

Theater is a civic space—a platform for engaging with complex and often controversial issues, initiating dialogue, and raising public awareness. It frequently examines the dynamics of power, oppression, resistance, and social transformation. Even in times when doing so was nearly impossible, theater has continued to express and transmit ideological

messages to the public. Georgian theater has always been inherently political—from early folk performance traditions such as *Berikaoba* and *Keenoba*, both offering sharp social and political critique. The works of Sandro Akhmeteli, Mikheil Tumanishvili, Robert Sturua, and Temur Chkheidze were likewise grounded in political expression, sparking public debate and leaving a lasting impact on Georgian society.

Even under strict censorship and ideological control, Georgian theater continued to produce works of high artistic value, distinguished by their bold engagement with pressing contemporary issues. To do so, it developed and refined a language of metaphor, using symbols and semiotic signs to communicate with its audience.

Contemporary Georgian theater, since 1991, is no longer subject to state censorship, yet it has frequently come under public pressure. Where once ideology imposed limits, social censorship has taken its place. Still, in the face of resistance, Georgian theater continues to speak out. From its stages, we hear voices, thoughts, and perspectives that challenge dominant narratives, offering alternative interpretations and helping to awaken civic awareness.

The political events of 2024–2025 in Georgia—in particular, the wave of protests over the official results of the parliamentary elections and the excessive use of force by the police—reiterated the deep interdependence of theater and politics. The repertoire policies of theaters such as the New Stage of Vaso Abashidze Music and Drama Theater and the Royal District Theater in 2023–2025 took an open and unequivocal stance in criticizing authorities and how country’s political process provoked developments in the theater scene.

In late 2024 and early 2025, a significant number of Georgian theater artists actively joined the wave of civil resistance. Both state-funded and private theaters temporarily suspended performances in protest. Actors, directors, and other theater professionals who took part in the demonstrations were arrested or fined, further fuelling public discontent. The arrest of actor Andro Chichinadze from Vaso Abashidze New Theater during one such protest

1 Wiles, Theater, 2000. p. 49.

2 Meier, The Political, 1993, p. 236.

prompted the theater to cancel all performances indefinitely, a decision soon followed by the dismissal of David Doiashvili from his position as artistic director.

Rustavi Theater responded to the unfolding political events with a timely production of *The Factory Girls* by Irish playwright Frank McGuinness (1982). Directed by Ioseb Nemsadze, the decades-old play was revived with such immediacy and resonance that its characters strongly echoed contemporary Georgian realities. Set in a factory where female workers launch a strike to defend their labor rights, the play explores not only the management's response to the protest but also the internal frictions among the workers themselves. Though united by a shared vision of a better future, their individual ambitions and personal tensions begin to erode their common purpose. In this production, the director offers a compelling artistic response to the current political climate—and to the sincere (and not-so-sincere) people swept up in it.

“Against the backdrop of political instability and social conflict, Rustavi Theater's production powerfully reflects the reality and environment in which we live here and now. That is why Frank McGuinness's *The Factory Girls* resonates so strongly. It prompts the audience to reflect on many important issues while also reassuring them that struggle and protest always have a purpose. This play is for pessimists and nihilists—it aims to awaken their optimism.”³

The director emphasizes the importance of solidarity among those involved in protest and their unwavering commitment to fighting for freedom, one that will ultimately be crowned with victory. Soso Nemsadze offers optimism to viewers who feel despair in the face of current realities, assuring them that despite obstacles and mutual intolerance, struggle will bring results.

The Theater on Atoneli approaches current events in the country with biting sarcasm and sharp irony. *Joseph*, a play by Gega Gagnidze, is based on Franz Kafka's novel *The Trial*. With its unique narrative style, sophisticated staging, and keen sarcasm,

the play tells—or rather shows—a story about us, about the reality we live in, and the daily routine that has become ritualized. The story the director presents affects everyone, both directly and indirectly. For some, it is physical destruction; for others, psychological and spiritual annihilation.⁴ Director Gega Gagnidze portrays two sides simultaneously: on one hand, the political system and its representatives; on the other, innocent citizens who cannot understand why they are being persecuted for crimes they did not commit.

Joseph explores a range of contemporary themes: totalitarianism and the police state, injustice, persecution, oppression, insecurity, violence, the victimization of innocence, and punishment, and, within these conditions, the psychology, behavior, and existence of the individual. “If we look closely or simply observe what is happening, and consider the eternal and universal questions and problems the play raises, we receive an accurate imprint of reality—with characters as prototypes, familiar individual and collective faces, and situations well-known, tested, and exposed,”⁵ adds critic Lela Ochiuri.

The play artistically portrays a state institution, a system composed of both professional, educated personnel and unprofessional, uneducated staff. These individuals feed off one another, age within the institution, and repeatedly make the same mistakes regardless of their positions. Watching this fictional story unfold on stage, viewers inevitably draw associations and parallels to the time, environment, and reality in which we live. “The police are everywhere. But justice is nowhere to be found. The police side with Joseph morning, noon, or night, they persistently knock on doors or ring the bell repeatedly. The accused are presented with court orders for nonexistent crimes and held accountable for acts that did not—and could not—have been committed.”⁶ The production has been widely praised by critics, who highlight not only its artistic merits but also the play's relevance in light of recent political and social developments, reflecting our times.

In Gega Gagnidze's production, nothing is accidental: every word, every action, every musical ac-

3 Chkhartishvili, Optimistic, 2025.

4 Chkhartishvili, When, 2025.

5 Ochiauri, Iosebi, 2025.

6 Ibid, 2025.

cent, every detail of the set and costumes, the skillful lighting, and the actors' manner of speech and movement are in perfect harmony. Certain scenes, as well as the characters' expressions and behaviors, evoke associations with current events and situations recently witnessed by the audience through social media or television. It reminds everyone of incidents in which many participants and eyewitnesses are themselves members of the audience. Notably, *Joseph* by Gega Gagnidze stands out not only for its political focus but also for its distinctive form and stylistic approach.

The impact of theater on society and political processes is also evident in Data Tavadze's play *Liberté*, performed at the Royal District Theater in 2004. This play serves as a manifesto on a wide range of topics: citizens and the state, global politics and politicians, the relationship between art and the state, and contemporary art and artists. Throughout the performance, the phrase "Theater governs you, and theater compels you" sounds from the stage. *Liberté* repeats phrases, scenes, and sentences characteristic of Data Tavadze's working style and directing technique, intensifying the emotional impact and crafting a language rich in symbolism and metaphor.

The production has been widely praised by critics, who highlight not only its artistic merits but also the play's relevance in light of recent political and social developments, reflecting our times. "Through *Joseph*, Gega Gagnidze and the creative team warn us that if we—the people—do not resist and instead accept and adapt to the distorted forms of the state system, we will perish, becoming soulless beings who blindly obey orders—victims of the system. And if the system deems it necessary, it will cut our throats and kill us like dogs."⁷

"The performers and the director construct the performance around the connection between past and present; historical reflection is just as vital as the discussion of today's sociopolitical realities. The production explores themes of crime, memory, and reconciliation. Once again, the theater serves as a platform for critically examining the social and political challenges facing Georgia today. Inequality, injustice, identity, and the rise of extremism — these are the issues that Data Tavadze and his creative

team confront with their trademark sarcasm, humor, and, at times, brutality."⁸ The performance sparked a strong reaction from certain segments of the public, who staged a protest outside the Royal District Theater, effectively pressuring theater management to suspend the production.

The authorities perceived undesirable messages in the production *Liberté* and, by provoking a wave of protest from certain segments of the public, succeeded in effectively neutralizing the theater's management and creative team. The suspension of the performance sparked widespread public outcry in Georgia, particularly among artists and civil society activists. It was broadly viewed as yet another instance of the government's attempt to assert control over cultural spaces and interfere with artistic freedom.

The productions and events discussed here make it clear that contemporary Georgian theater and politics are closely interwoven, forming a complex and often fraught relationship in which each side visibly influences the other. This interplay has become especially pronounced in recent times, as the country undergoes a period of acute social, political, and ideological transformation.

Contemporary Georgian theater actively engages with the country's political processes and responds to them in real time. It often serves as a platform for critical voices, a space where social pain, disillusionment, protest, and hope are expressed. By confronting urgent issues such as corruption, injustice, restrictions on freedom, identity crises, occupation, and social inequality, directors and playwrights help to ignite public dialogue and foster civic awareness.

In this context, theater often acts as a mirror, reflecting the political climate of the country, and at times, as an active agent that influences public sentiment and, to some extent, even the political agenda. Precisely because of this function—as a kind of social barometer—theater often provokes irritation from those in power and becomes a target of political interference.

Theatre is inconceivable without politics. I believe that every play or theatrical production, in one way or another, embodies certain political dimensions. These may relate to social or econom-

⁷ Vasadze, ugly, 2025.

⁸ Mamatashvili, God is dead, 2005

ic issues, which themselves constitute elements of public policy. However, not all theatre scholars share this view. For example, Michael Kirby argues that not every play or performance is concerned with politics. In 2020, Columbia University professor Olivia M. Matthews published the article *Political Theatre: Entertainment or Instrument of Social Change?*, in which she engages in a discussion with Michael Kirby on this issue and concludes: “In 2020, a Gallup poll found that some of the most important political issues to American voters are the economy, education, healthcare, terrorism and national security, immigration, gun policies, race relations, abortion, wealth and income inequality, climate change, and LGBTQ+ rights. Most of these issues do not deal directly with how the government is run, but they are issues of public policy. Public policy deals with social laws and the interaction of the political with the real world.” Kirby argues that “if a play does not adopt a specific political position and does not call for action, then it should not be classified as political theatre.” “I disagree with this idea,”⁹ writes Olivia M. Matthews.

Politics, in turn, exerts a significant influence on theater, both directly (through state funding and de-

pendency) and indirectly (via the prevailing social climate and ideological pressure). Government policy is directly reflected in artistic freedom and in the content of theatrical production. With each change in political regime, the space available for artistic expression shifts—sometimes widening, sometimes narrowing. Those in power frequently attempt to use theater as a tool to advance their own ideology or, conversely, to suppress a potential source of dissent. This creates a persistent tension between the theater as a space for free expression and the interests of political authority.

It is evident that contemporary Georgian theater has never existed—and likely never will—outside the realm of politics. It remains a dynamic component of public consciousness, one that reflects, interrogates, and often resists political reality. Through this ongoing dialogue and confrontation, Georgian theater has shaped its identity—and with it, its role as a vital instrument in the struggle for national self-determination and freedom. At the same time, this relationship serves as a continual reminder to both artists and society of the importance of safeguarding creative freedom against political interference.

REFERENCES:

- Chkhartishvili, L. (2025). *An Optimistic Play for Pessimists and Nihilists*. theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/optimisturispeq>
- Chkhartishvili, L. (2025). *Where Do We Live?!* theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/sadvcoxvrobt>
- Mamatsashvili, M. (2025, May 2). *God Is Dead – The Play “Liberté” at the Royal District Theater*. AT. <https://at.ge/2025/05/02/liberte-royal-theater/>
- Meier Ch., *The Political Art of Greek Tragedy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- Ochiuri, L. (2025). *Josephs and His Executioners*. theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/iosebidamisijalatebi>
- Olivia M. Matthews, *Political Theatre: Entertainment or Instrument of Social Change?* (Senior Thesis, University of South Carolina Honors College, Columbia, SC, Spring 2020), 15, [Scholar Commons](#).
- Vasadze, M. (2025). *The Fate of a Person Adapted to a Deformed System*. theaterlife.ge. <https://www.theaterlife.ge/maxinjsistemas>
- Wiles D., *Greek Theater Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

⁹ Olivia, *Political Theatre*, 2020.

რობერტ სტურუას „მიჯაჭვული პრომეთე“ დროის კონდიქსტში

მარინა ხარატიშვილი

საკვანძო სიტყვები: სპექტაკლი, რეჟისორი, არჩევანი, ინტერპრეტაცია, მიგნებები.

რობერტ სტურუას რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „მიჯაჭვული პრომეთე“ თვალნათლივ წარმოაჩენს რეჟისორულ ძიებებს, სასცენო ხელოვნების გამომსახველობით საშუალებათა მიგნების, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოკვეთის თვალსაზრისით. რეჟისორის ეს არჩევანი მის ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ თუ ცხოვრებისეულ პოზიციას უკავშირდება. სპექტაკლი მოტივირებულია რეჟისორის როგორც პიროვნებისა და მოქალაქის, ისე ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენათა მისეული გააზრებითა და შეფასებით. ანტიკური დრამა თავისი პოლიტიკური არსით და გამოსახვის ფორმათა განსაკუთრებულობით რეჟისორის ამჟამინდელ განწყობას ეხმიანება.

სასცენო ქმნილება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც მოქალაქეობრივი პათოსი და მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი დროის სულისკვეთებას ეხმიანება, ამასთან, ხელოვნებისეული კრედოს თანამედროვე სახეობას წარმოადგენს. რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას დადგმული სპექტაკლი „მიჯაჭვული პრომეთე“ თვალნათლივ წარმოაჩენს რეჟისორულ ძიებებს, სასცენო ხელოვნების გამომსახველობით საშუალებათა მიგნების, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოკვეთის თვალსაზრისით. რეჟისორის ეს არჩევანი შემთხვევითი არ ყოფილა, რადგან მის ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ თუ ცხოვრებისეულ პოზიციას უკავშირდებოდა. სპექტაკლი მოტივირებულია რეჟისორის როგორც პიროვნებისა და მოქალაქის, ისე ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენათა მისეული შეფასებით. ანტიკური დრამა თავისი პოლიტიკური არსით და გამოსახვის ფორმათა განსაკუთრებულობით რეჟისორის ამჟამინდელ განწყობას ეხმიანება.

რეჟისორული აზროვნების თვალსაზრისით, თითქმის, ყოველთვის მნიშვნელოვანია ლიტერატურული წყაროს სტურუასეული ინტერპრეტაცია. მისი დადგმული სპექტაკლი თანამედროვე სათე-

ატრო ხელოვნების არაერთ პრობლემაზე მიგვანიშნებს, უპირველეს ყოვლისა კი - სათეატრო ხელოვნების განვლილი გზის თავისებურებაზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი რეჟისორული ძიება სასცენო ხელოვნების გამომსახველობათა მიგნების თვალსაზრისით.

რობერტ სტურუას მითოლოგიის სასცენო ადაპტაცია ესქილეს ტრაგედიასთან არა მარტო კონკრეტული ამბის ტრაგიზმზე დაგვაფიქრებს, არამედ უფრო მასშტაბურ პრობლემაზე - რა ელის კაცობრიობას ხვალ, თუ დღეს ჯეროვნად არ მოხდა ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი მანკიერების გააზრება და მისი შეცვლა, რა ელის კაცობრიობას ამ გაუაზრებელი პოლიტიკური ალიაქოთის პირობებში. რეჟისორი მარადიულ პრობლემათა გასააზრებლად უხმობს მაყურებელს. სპექტაკლი უდავოდ მაყურებელზეა გათვლილი და მიზნად ისახავს ინტელექტუალური თანაგანსჯის გამოწვევას, საზოგადოების გამოფხიზლებას, მისი ცნობიერების სასიცოცხლო იმპულსების ამოქმედებას. სტურუას ეს სპექტაკლი უპირველესად ინტელექტუალური რეჟისორული ნიშნით გამოირჩევა.

რობერტ სტურუა ცდილობს სათეატრო ქმედების ენით დღევანდელობის ურთულესი ეპო-

ქალური მოვლენები წარმოაჩინოს. ის ყოველთვის უპირველესი გამომთქმელია იმ აქტუალური პრობლემებისა, რომლებიც, მისი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენი ქვეყნისთვის, საზოგადოებისთვის და ადამიანებისთვის, როგორც შემოქმედს. სტურუას პიროვნება და მოქალაქე ვერ დაუშვებს თანამედროვე ხელოვანის უმოქმედობას, გულგრილობას, შემგუებლობას. ის ყოველთვის თამამი და გაბედულია.

რეჟისორი უბრუნდება ანტიკურ ეპოქას, კაცობრიობის იმ პერიოდს, როდესაც აღმოცენდა სახელმწიფო, დემოკრატია, იმპერიული სულისკვეთება. ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთე“ ამბოხებული გონის, წინააღმდეგობებისა და მსხვერპლის სიმბოლოა. დრამატურგმა ტრაგედიას კონფლიქტის სიღრმე შესძინა, პოლიტიკური ელფერი და ადამიანის ბედი ღვთაებრივი ძალების დაპირისპირების ჭრილში განიხილა.¹ რობერტ სტურუა ცდილობს ანტიკურ ბერძნულ დრამატურგიაში თანამედროვე აზროვნებით, ტექნიკური საშუალებებით წარმოაჩინოს პროფესიული თეატრის საწყისი ეტაპის, დიონისეს პათივსაცემად გამართული რიტუალური სანახაობის თავისებურება, გაამდიდროს ის ტექნიკურ მიღწევათა – განათების, ხმაურის, მუსიკალური პარტიტურის უხვი გამოყენებით და სანახაობა დღევანდელი სულისკვეთებით დამუხტოს.

ამ სპექტაკლში სიტყვის და ფიზიკური მოქმედების თანახმიერობა სანახაობის მხატვრულ – ესთეტიკურ, შინაარსობრივ, იდეოლოგიურ სურათს ქმნის, რომელიც თვალნათლივ წარმოაჩენს რობერტ სტურუას ხელწერის თავისებურებებს, მისი შემოქმედების იდუმალებას. იგი სამი პრინციპის ერთიანობით მაღალი ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის და ამას ახდენს ცხოვრებისეულ რეალობაზე დაკვირვებით, მისი სასცენო სივრცეში გადატანით, სიტყვისა და მისი მიწოდების საშუალებათა ჰარმონიული თანაარსებობით. რეჟისორი ცდილობს სათეატრო ქმედების ენაზე წარმოაჩინოს ამჟამინდელი დროების ურთულესი ეპოქალური მოვლენები.

ესქილეს თეატრმა გამოიყენა დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი სათეატრო ფორმა, ქოროს განსაკუთრებული ფუნქცია მიანიჭა, როცა ქოროდან გამოყო მეორე მსახიობი, რომლის საშუალებითაც განავითარა, უფრო მეტად გაამძაფრა სასცენო მოქმედება. დიალოგის ფორმამ ხელი

შეუწყო ამბის განვითარებას და იდეის გამოკვეთას. საგულისხმოა ესქილეს ნოვატორობა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მან თავისი რეფორმატორული სვლით არ გადაფარა უმთავრესი მოვლენა: ანტიკური ბერძნული პროფესიული თეატრი ხომ დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი სარიტუალო-სანახობითი ფორმიდან იშვა, სადაც ქოროს განსაკუთრებული როლი აკისრია.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში „მიჯაჭვული პრომეთე“ ქოროს პარტიტურის წარმოდგენილი ვერსია, ვფიქრობ, საკამათოა. აქ ქოროს გადაწყვეტის პრინციპი კი არ იგულისხმება, არამედ თითოეული მონაწილის გააზრებული მოქმედება, პიროვნული კულტურა, მეტყველება, პლასტიკა, ყოველივე ამასთან დაკავშირებული ლოგიკური სასცენო ქმედება. თუკი დადგმის პრინციპი თანამედროვეობისა და იმ ეპოქის თანაზიარობას ითვალისწინებს და გამოხატავს, მაშინ ქოროს ფუნქციის შესრულებასაც უნდა ეტყობოდეს ამგვარი გადაწყვეტა. ქოროს ფუნქცია ხომ ანტიკური თეატრისთვის, განსაკუთრებით ესქილეს მოღვაწეობის დროს, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. პრინციპში დრამა, ქოროსა და მოქმედ პირთა გაბაასებას წარმოადგენდა და აქტიურად ერეოდა მოქმედების განვითარებაში, გამოხატავდა მაყურებელთა დამოკიდებულებას პიესაში წარმოჩენილი ამბებისადმი. ვფიქრობ, რობერტ სტურუას სპექტაკლში ოკეანიდების, იმავე ქოროს ფუნქცია დაკონკრეტებას მოითხოვს, მაგალითად: როდის და რატომ იცვლის ქორო (მსახიობები: ნინო არსენიშვილი, ეკა მინდიაშვილი, ანა ამილახვარი, მანანა აბრამიშვილი, ქეთი სვანიძე, ნატალია ყულოშვილი, ქეთი ხიტირი) შეხედულებებს და ამგვარად აფასებს პრომეთეს პიროვნებას. ეს რამდენჯერმე ხდება და სხვადასხვა მოცემული პირობებით. როგორ იქცევა ქორო, თითოეული ოკეანიდა და ყველა ერთად, რაც უფრო ზუსტი და მეტყველი იქნება მათი შეფასებები, მით უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება ქოროს ფუნქცია და გამოსახვის ფორმაც უფრო სახიერი გახდება. აქ მხედველობაში მაქვს სასცენო ქმედების, პლასტიკის დახვეწა, ტექსტის გააზრებული გამოთქმა, დიალოგის ფორმის დამუშავება. გააზრებული ქმედების წარმოჩენა, ვფიქრობ, სტურუას თეატრის უპირველესი ნიშანია.

საუკუნეთა განმავლობაში დრამის წყობა შეიცვალა, შესაბამისად შეიცვალა დიალოგის ფორმაც, რამაც გამოიწვია მონოლოგის კითხვის თავისე-

1 ბოკუჩავა, გოშაძე, მსოფლიო, 2018.

ბურებაც, მონოლოგი აღარ იყო ზოგიერთი დრამის შემადგენელი ნაწილი, ის გაქრა კიდეც. რობერტ სტურუას სპექტაკლში დადგმის სტრუქტურა ბუნებრივ მეტყველებას ითვალისწინებს, მაგრამ მოსათხრობი მითური, განსაკუთრებული ამბავია და წარმოსახვები არიან გამორჩეული პერსონაჟები – გმირი და მეფე. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია სპექტაკლის თემატიკა: პატრიოტიზმი, სახალხო დანიშნულების, სახელმწიფოებრივად გამორჩეული და მასშტაბური პრობლემები, ომისა და ტირანიის წარმოჩენა. რობერტ სტურუამ უარყო ანტიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი ზეაწეულობა, მონოლოგისა და დიალოგის შესრულების ფორმაც (პრომეთეა და ქოროს მაგალითი საკმარისია), შედეგად უფრო „ცხოვრებისეული“, მიწიერი გახდა, მაგრამ თავად მითოლოგიური ამბავი, მოქმედ პირთა განსაკუთრებულობა დარჩა. ამიტომ ვფიქრობ, მონოლოგის წარმოთქმისას, თანამედროვე „სასაუბრო ენასა“ და განსაკუთრებულ ზეაწეულ სასცენო მეტყველებას შორის ლოგიკური თანაფარდობა უნდა იყოს დაცული.

როგორც ცნობილია, სასცენო ხელოვნება ორი უმთავრესი მოცემულობის შემწეობით არსებული მოვლენაა, ესაა ვერბალური (სიტყვიერი მოქმედების) და ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკური გამომსახველობა. ამ ორი მოცემულობის ერთიანობა ქმნის სანახაობის ესთეტიკურ, შინაარსობრივ, იდეოლოგიურ სურათს. საუკუნეების მანძილზე სადადგმო ხელოვნებაში სიტყვისა და ფიზიკური მოქმედების მეტაფორული გამოსახვის თანხმიერი თანაარსებობა დაირღვა. მერე და მერე თეატრი დროის მოთხოვნას დაემორჩილა, გამომსახველმა საშუალებებმა ყოფითი რეალობის ფორმით განავითარა წარმოსადგენი ამბავი და ამგვარი დადგმები დაამკვიდრა სცენაზე.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან თეატრმა თვისობრივად იცვალა ფორმა, რაც რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბებით დასრულდა. პოსტმოდერნულმა თეატრმა, თავისი არსებობის ბოლო პერიოდში, გადააფასა რა თეატრის არსებული მისია, დაიბრუნა გამომსახველობით საშუალებათა, ფიზიკურ მოქმედებათა სისტემისადმი მიდრეკილება. თეატრალური ამბის განვითარებისათვის უმთავრესი აღმოჩნდა არა სიტყვიერი მოქმედების გამიზნულობა, არამედ ფიზიკურ მოქმედებათა პრიორიტეტი (ზოგჯერ მოძრაობის თეატრად წოდებული). ამ თვალსაზრისით, ზოგ შემთხვევაში სიტყვა საერთოდ გაქრა სანახაობის არეალიდან და რეჟისურა, სადადგმო ჯგუფთან ერთად,

შეეცადა მის ჩანაცვლებას გარეგნული, ფიზიკური მოძრაობით. რობერტ სტურუას სპექტაკლში თეატრის სამეტყველო ენისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი, სიტყვისა და გარეგნული სახიერების (ფიზიკური მოქმედების) თანაფარდობა დაცულია.

სპექტაკლში ძალზე საინტერესოაა გადაწყვეტილი და გამოყენებული სადადგმო საშუალებები: სცენოგრაფიული სივრცე, მუსიკალური გაფორმება (რობერტ სტურუასი და სვიმონ ჯანგულაშვილის), განათება, ხმაურის პარტიტურა. რეჟისორული თეატრის ეს ასპექტი იმაზე მიაწიწებს, რომ რობერტ სტურუა, როგორც ყოველთვის, ახლაც დიდებულად ფლობს დადგმის ამ მხარესაც, ჩვენ კი, მაყურებელს რეჟისორის მიერ აწყობილ, მთლიან, თანამედროვე ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით შექმნილ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგჯერ მათი მოჭარბებული ხმოვანება ჩრდილავს მსახიობის მეტყველებას.

როგორც ცნობილია, სანახაობის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენდა ნილაბი, რომელიც ასევე მრავალფუნქციური დატვირთვის შემწეობით დადგმის განსაკუთრებულ სახეობას მოიაზრებდა, ერთი მსახიობი რამდენიმე როლს ასრულებდა, ხმის გაძლიერება თავისთავად საჭიროებდა ნილაბის არსებობას. სტურუამ „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ არ გამოიყენა ნილაბი, ამ საკითხის გადაწყვეტა მსახიობს მიაჩნდა. სპექტაკლში მსახიობი გოგა ბარბაქაძე რამდენიმე როლს ასრულებს. იგი არ მიმართავს ხმის ტემბრისა თუ გარეგნობის ცვლილებას. ის განსაკუთრებული ფიგურაა, რომელსაც მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის შემწეობით, ტრაგედიის მსვლელობაში კომიკური, ფარსული ელემენტები შეაქვს. ეს იმდენად ორგანულად ხდება, რომ სანახაობის ქსოვილი არ ირღვევა. საინტერესოა იმპროვიზაციული თამაშის მსვლელობაში მსუბუქი შტრიხების შეტანა, ირონიისა და მახვილგონიერების შენივთება, გოგა ბარბაქაძის შესრულება ლოგიკური და მიზანმიმართულია, არ არღვევს დადგმის სტრუქტურას. იმპროვიზაციული თავისუფლება ეხმარება მსახიობს, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის გაძლიერებით შექმნას განსაკუთრებული სამოქმედო ველი. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ რეჟისორს არ სურს დაზაფროს მაყურებელი, იმედი წაართვას მას, ამიტომაც უმწვავეს პრობლემას ტრაგიკულისა და კომიკურის შენივთებით წარმოაჩენს.

ანტიკური ეპოქის თეატრისთვის ნიშანდობლივი იყო პირდაპირი მიმართვა მაყურებლისადმი,

ერთგვარი „პროპაგანდა“ იმ იდეისა, რისთვისაც დაიწერა და დაიდგა ტრაგედია, ამისათვის გაჩნდა ფიგურა, რომელიც იწყებდა წარმოდგენას და მაყურებელს აცნობდა არა მარტო შინაარსის გარკვეულ შტრიხებს, არამედ წარმოდგენის დანიშნულებასაც. გოგა ბარბაქაძის თამაში ერთგვარად ამ ფიგურას ეხმიანება. რეჟისორი რობერტ სტურუა ამ როლისთვის თავად ქმნის ტექსტს და თავიდანვე აჩვენებს მაყურებელს არა ზეაწეულ, მაღალი ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ მეტყველებას, არამედ ცხოვრებისეული, „მდაბალი“ გამოთქმის შესრულებით მითის, ღმერთებისა და გმირების წარმოსახვას თანამედროვეობის ელფერით. მსახიობის შესრულება რეჟისორის გადაწყვეტილების ადეკვატურია. მისი ჰეფესტო, დიონისე, მათი თუ უბრალო მოქალაქის ქცევა, ლაპარაკის მანერა ამ ამოცანის შესრულებისათვის ორგანულია. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს როლი მსახიობ გოგა ბარბაქაძის უდავო წარმატებაა.

კლდეზე (რკინის კონსტრუქციაზე) მიჯაჭვული პრომეთე ამ სანახაობის საგულისხმო სასცენო მეტაფორაა. რეჟისორმა მსახიობს ძალზე რთული ამოცანა დააკისრა, რომელიც მისგან მთელი ფსიქოფიზიკური აპარატის გარდაქმნას მოითხოვს. მსახიობ ლევან ხურციას გარეგნობა, ფიზიკური მონაცემები, შინაგანი სიძლიერე – თითქოს ამ როლისთვისაა გამიზნული. სასცენო მეტაფორის შექმნა და მისი სასცენო ტრანსფორმაცია თითქოს უცვლელია, მაგრამ იგრძნობა პრომეთე – ხურციას შინაგანი მთლიანობა, ძალოვანება, რასაც რეჟისორის მიერ ოსტატურად მორგებული სინათლის სხივი აძლიერებს და განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს მის ფიგურას.

რობერტ სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს დრამატურგიულ ტექსტზე მუშაობა, ლიტერატურული პირველწყაროს მონტაჟი, რომელიც მის ხელში გადაქცეულია სპექტაკლის სტრუქტურის, ფორმალ-წარმოქმნის ელემენტად. რობერტ სტურუას მიერ შესრულებული მონტაჟი არ წარმოადგენს პიესის ეპიზოდების შემცირებისა თუ გადაადგილების მექანიკურ პროცესს, რომელსაც თანამედროვე თეატრი გვერდს ვერ უვლის ხოლმე კლასიკური პიესების დადგმის დროს. სტურუასთვის უმთავრესია საკუთარი ესთეტიკური პრინციპი, საკუთარი თეატრალური ენის ერთგულება, (თუმცა იდეური

მომენტის გაუთვალისწინებლობაც არ შეიძლება), წმინდა თეატრალური იდეა, რომელსაც იგი უმორჩილებს, უფრო ზუსტად, რომელზედაც აგებს პიესის მონტაჟსაც და შემდეგ, სპექტაკლსაც.²

ესქილეს ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთე“ მონუმენტურად სტატიკურია. მის ცენტრში პრომეთეს მონოლითური ფიგურა დგას, გვესთან მებრძოლი ტიტანის ფიგურა. პიესის ატმოსფერო გვესის ტირანიის განცდითაა გამსჭვალული. რობერტ სტურუას მონტაჟში სცენურ მოქმედებას შინაგანი აფეთქების ფუნქცია აქვს მინიჭებული. სტურუამ დრამატურგიული პირველწყაროს ტრანსფორმაციით გააძლიერა რეჟისორის პარტიტურა, ერთგვარად დაუახლოვა თეატრის იმ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებისკენაც იგი ასეთი შეუპოვარი თანმიმდევრობით მიდიოდა, სამყაროსკენ, რომელიც თავის თავში იტევს სხვადასხვა სტილს, მანერას და თვით ჟანრის მრავალფეროვან ერთიანობასაც.

სტურუამ ესქილეს ეს ტრაგედია ინტელექტუალური თეატრის პრიზმაში გაატარა. მისთვის მთავარი იყო ეჩვენებინა, რომ პრომეთე არ ნებდება სიტუაციის ძალდატანებას, ის ბოლომდე უკომპრომისოა თავის გადაწყვეტილებაში და იმ სამყაროს უპირისპირდება, რომელიც პიროვნების შინაგან თავისუფლებას ანადგურებს. რობერტ სტურუას ადამიანური ტრაგედიის ეს ძირითადი მოტივი აინტერესებდა. ტოტალური რეჟიმის, დესპოტიზმის, ადამიანის შინაგანი თავისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლა რობერტ სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დამახასიათებელია ფორმალურად.

„რობერტ სტურუა თანამედროვეა არა მარტო ინტერესით თანამედროვე პრობლემებისადმი, არამედ მეტყველი საშუალებებითაც. მან ყოველთვის იცის, რა მიზეზით დგამს სპექტაკლს, დაუფლებულია თვით პროფესიის საიდუმლოს, იცის, რომ რთული მთლიანობის შესაქმნელად საჭიროა კანონების დაცვა. აქვს სკოლა, რომ სპექტაკლის მთლიანობას განაპირობებს იდეა. მისი ძალა იმაშია, რომ ყველა მისი საუკეთესო სპექტაკლი არის ისეთი, რომ მას ისტორიკოსი გვერდს ვერ აუვლის, ეს თანამედროვე სპექტაკლებია. როცა ის დგამს კლასიკურ ნაწარმოებს, მისი მისამართი მაინც თანამედროვე მაყურებელია...“ – მიხეილ თუმანიშვილი.³

2 გურაბანიძე, რეჟისორი, 1997.

3 თევზაძე, სტურუა, 2025, გვ. 247.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, უძველესი და ანტიკური თეატრი, თბ., 2018.
- გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997.
- თევზაძე მ., რობერტ სტურუა კავკასიური ცარცის წრე, თბ. 2025.
- მუმლაძე დ., ნადირობა გოდოზე, საუბრები რობერტ სტურუასთან, თბ., 2015.
- ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016.
-

ROBERT STURUA'S PROMETHEUS BOUND IN THE CONTEXT OF TIME

Marina Kharatishvili

Keywords: performance, director, choice, interpretation, findings.

The performance *Prometheus Bound*, staged by Robert Sturua at Rustaveli Theater, vividly demonstrates the director's creative explorations, particularly in terms of discovering expressive means of stage art and articulating a civic position. This choice by the director is connected to his aesthetic, philosophical, and personal outlook. The performance is motivated by the director's understanding and evaluation of sociopolitical events, both as an individual and as a citizen of his country. Ancient drama, with its political essence and distinctive forms of expression, resonates with the director's current state of mind.

A stage production acquires particular significance when civic pathos and the principles of artistic interpretation resonate with the spirit of the time and, at the same time, represent a contemporary manifestation of an artistic credo. The performance *Prometheus Bound*, staged by Robert Sturua at Rustaveli Theater, vividly reveals the director's creative pursuits in terms of discovering expressive means of stage art and articulating a clear civic position. This choice is not accidental, as it is closely linked to Sturua's aesthetic, philosophical, and existential stance. The performance is motivated both by the director's self-perception as an individual and as a citizen, and by his personal assessment of the country's sociopolitical processes. Ancient drama, by virtue of its political essence and its distinctive modes of representation, responds directly to the director's present intellectual and emotional disposition.

From the perspective of directorial thinking,

Sturua's interpretation of the literary source is almost invariably of central importance. His productions point to a number of pressing issues within contemporary theatrical art and encourage reflection, first and foremost, on the particular trajectory traversed by theater as an art form. Especially significant is his directorial exploration aimed at identifying and refining the expressive possibilities of stage art.

Robert Sturua's stage adaptation of mythology, grounded in Aeschylus's tragedy, invites reflection not only on the tragic dimension of a specific narrative, but also on a broader, more universal question: what awaits humanity tomorrow if today the vices characteristic of a given historical epoch are not adequately comprehended and transformed? What future awaits humanity amid unchecked political turmoil? The director invites the audience to engage with eternal problems. The performance is unmistakably conceived with the spectator in mind and seeks to provoke intellectual co-reflection, to awaken the audience, and to activate the vital impulses of consciousness. Above all, this production is marked by an explicitly intellectual mode of directing.

Robert Sturua endeavors to articulate the most complex epochal phenomena of the present through the language of theatrical action. He consistently emerges as a principal voice addressing those urgent problems which, in his view, are of crucial importance for the country and society and which deeply concern him as an artist. As both an individ-

ual and a citizen, Sturua cannot tolerate passivity, indifference, or conformism on the part of the contemporary creator. His artistic position is invariably characterized by boldness and courage.

The director turns back to antiquity, to that phase of human history in which the state, democracy, and imperial consciousness first emerged. Aeschylus's *Prometheus Bound* functions as a symbol of rebellious intellect, resistance, and sacrifice. The playwright endowed the tragedy with profound conflict, imparted to it a political dimension, and examined human destiny within the framework of the confrontation between divine powers.¹ Robert Sturua seeks, through contemporary modes of thinking and modern technical means, to reveal the distinctive features of ancient Greek drama, particularly those of the early stage of professional theater that originated in ritual performances held in honor of Dionysus. He enriches the spectacle through the extensive use of technical achievements—lighting, sound, and musical score—thereby charging it with the spirit of the present day.

In this performance, the consonance between word and physical action generates an artistic-aesthetic, semantic, and ideological image of the spectacle, clearly revealing the defining features and inner mystery of Robert Sturua's directorial handwriting. Through the unity of three fundamental principles, he creates a work of high art: observation of lived reality, its translation onstage, and the harmonious coexistence of the spoken word with the means of its delivery. Once again, the director endeavors to render the most complex epochal events of the present through the language of theatrical action.

Aeschylus's theater employed forms derived from ritual performances dedicated to the cult of Dionysus and assigned a special function to the chorus. By separating a second actor from the chorus, Aeschylus developed and intensified stage action, thereby facilitating the evolution of dialogue, which in turn advanced the plot and clarified the ideological content. Aeschylus's innovation is particularly noteworthy in that his reformist move did not obscure the fundamental fact that ancient Greek professional theater emerged from ritual-spectacular

forms devoted to the cult of Dionysus, in which the chorus bore a central and indispensable role.

In Robert Sturua's *Prometheus Bound*, the version of the choral part presented in the performance appears debatable. The issue at stake is not the principle of choral staging as such, but rather the conscious action of each participant, their personal culture, speech, plasticity, and the logically coherent stage behavior associated with these elements. If the staging principle presupposes and expresses a synthesis of modernity and antiquity, this approach should also be reflected in the execution of the chorus's function. In ancient theater, particularly during the period of Aeschylus's activity, the function of the chorus was of exceptional importance. Drama, in essence, consisted of the dialogue between the chorus and the *dramatis personae*, with the chorus actively intervening in the development of action and expressing the audience's attitude towards the events depicted on stage.

Over the centuries, the structural composition of drama changed, and accordingly the form of dialogue also underwent transformation, leading to changes in the nature of monologue delivery. In some dramatic forms, the monologue ceased to be an integral component, eventually disappearing. In Sturua's production, the structure of staging favors natural speech; however, the narrative remains mythological and exceptional, and the characters portrayed are extraordinary—heroes and kings. At the same time, the thematic scope of the performance is of particular importance: patriotism, public mission, issues of statehood, and large-scale societal problems, including war and tyranny. Sturua rejected the elevated declamatory style characteristic of ancient theater, and the performance of monologue and dialogue (the interaction between Prometheus and the chorus being a sufficient example) thus becomes more "life-like" and grounded. Nevertheless, the mythological narrative itself and the exceptional nature of the characters remain intact. For this reason, a logical balance must be maintained between contemporary colloquial language and elevated stage speech when delivering monologues.

As is well known, stage art exists through the interaction of two principal components: verbal (spo-

¹ Bokuchava, Tamar, and Goshadze, Maia. *History of World Theater. Book One: Ancient and Classical Theater*. Tbilisi: Kentavri Publishing House, 2018.

ken) and physical action. The unity of these components creates the aesthetic, semantic, and ideological image of the spectacle. Over the centuries, the harmonious metaphorical coexistence of word and physical action in theatrical practice was disrupted. Gradually, theater began to conform to the demands of its time, developing expressive means that presented narratives through the forms of everyday reality and establishing such modes of staging on the stage.

From the 1920s onwards, theater underwent a qualitative transformation, culminating in the establishment of director-centered theater. In its later phase, postmodern theater reassessed the existing mission of theater and reclaimed a focus on expressive means and systems of physical action. For the development of theatrical narrative, priority was no longer accorded to verbal action, but rather to physical action (sometimes referred to as movement theater). In certain cases, the spoken word disappeared entirely from the reality of the spectacle, and directors, together with their creative teams, attempted to replace it with external, physical movement. In Robert Sturua's *Prometheus Bound*, however, the balance between the spoken word and external expressiveness (physical action), which is crucial for theatrical language, is carefully preserved.

The staging means employed in the performance are resolved and utilized with particular interest and precision: scenography, musical design (by Robert Sturua and Svimon Jangulashvili), lighting, and sound score. This aspect of director-centered theater indicates that Robert Sturua, as always, demonstrates masterful command of this dimension of staging as well, presenting the audience with a cohesive phenomenon created through the use of contemporary technical means. It should be noted, however, that at times the excessive intensity of sound overshadows the actors' speech.

As is known, one of the expressive means of ancient spectacle was the mask, which, due to its multifunctional role, enabled a specific mode of performance: a single actor could perform several roles, and vocal amplification necessitated the use of masks. In *Prometheus Bound*, Sturua does not employ masks, entrusting this function to the actor. In the performance, actor Goga Barbakadze performs several roles without altering vocal timbre or outward appearance. He emerges as a distinc-

tive figure who, through direct contact with the audience, introduces comic and farcical elements into the course of the tragedy. This occurs so organically that the fabric of the spectacle remains intact. The introduction of light improvisational nuances, irony, and wit during the course of performance is logical and purposeful, and Barbakadze's acting does not disrupt the overall structure of the staging. Improvisational freedom enables the actor to strengthen direct contact with the audience and to create a distinctive field of action. It is also noteworthy that the director does not seek to frighten the audience or deprive it of hope; instead, he presents the most acute problems through an interweaving of the tragic and the comic.

Direct address to the audience was a characteristic feature of ancient theater and functioned as a form of propaganda for the idea underlying the tragedy, its purpose and message. For this reason, a figure emerged who initiated the performance and informed the audience not only of certain aspects of the content, but also of the production's purpose. Goga Barbakadze's performance, in a sense, echoes this figure. Director Robert Sturua creates the text for this role himself and from the outset accustoms the audience not to elevated, high-tragic speech, but to a life-like, low mode of expression, through which myth, gods, and heroes are perceived in a contemporary key. The actor's performance corresponds fully to the director's conceptual decision. His Hephaestus, Dionysus, or ordinary citizen, along with their behavior and manner of speech, is organically aligned with this task. It should be emphasized that this role represents an unequivocal success for actor Goga Barbakadze.

Prometheus bound to the rock (an iron construction) constitutes one of the most significant stage metaphors of the spectacle. The director assigned the actor an exceptionally difficult task, demanding a transformation of the entire psycho-physical apparatus. Actor Levan Khurtsia's physical appearance, bodily qualities, and inner strength appear as though specifically intended for this role. The scenic metaphor and its transformation remain seemingly static; however, the inner integrity and power of Prometheus-Khurtsia are palpable, further intensified by the skillfully employed beam of light, which lends his figure a particular expressive allure.

One of the most important aspects of Rob-

ert Sturua's creative work is his engagement with the dramatic text and his montage of the literary source, which in his hands becomes an element of the performance's structure and form-generation. The montage executed by Sturua does not constitute a mechanical process of reducing or rearranging episodes—a practice that contemporary theater often cannot avoid when staging classical plays. For Sturua, what is paramount is fidelity to his own aesthetic principle and theatrical language (while still taking ideological considerations into account), as well as adherence to a purely theatrical idea, to which he subordinates—indeed, upon which he constructs—both the montage of the play and the subsequent performance.²

Aeschylus's tragedy *Prometheus Bound* is monumentally static. At its center stands the monolithic figure of Prometheus, the Titan who resists Zeus. The atmosphere of the play is permeated by a sense of Zeus's tyranny. In Robert Sturua's montage, scenic action is endowed with the function of internal explosion. Through the transformation of the dramatic source, Sturua intensifies the director's score and brings it closer to those aesthetic principles toward which he has persistently advanced—toward a theatrical world that encompasses diverse styles,

manners, and a unified multiplicity of genres.

Sturua subjects Aeschylus's tragedy to the prism of intellectual theater. His primary aim is to demonstrate that Prometheus does not submit to the coercion of circumstance, remains uncompromising in his decision to the very end, and opposes a world that destroys the individual's inner freedom. This fundamental motif of human tragedy lies at the core of Sturua's artistic interest. The struggle against totalitarian regimes, despotism, and the suppression of inner freedom constitutes one of the most significant motifs in Robert Sturua's creative oeuvre.

"Robert Sturua is contemporary not only in his interest in contemporary problems, but also in his expressive means. He always knows for what reason he stages a performance; he has mastered the secrets of his profession and understands that the observance of laws is necessary in order to create a complex whole. He has a school, and it is the idea that determines the unity of the performance. His strength lies in the fact that each of his best productions is such that historians cannot bypass it—they are contemporary performances. When he stages a classical work, its addressee nonetheless remains the contemporary spectator," Mikheil Tumanishvili asserted.³

REFERENCES

- Bokuchava, Tamar, and Goshadze, Maia. *History of World Theater. Book One: Ancient and Classical Theater*. Tbilisi: Kentavri Publishing House, 2018.
- Gurabanidze, Nodar. *Director Robert Sturua*. Tbilisi: Khelovneba, 1997.
- Tevdzadze, Manana. *Robert Sturua: The Caucasian Chalk Circle*. Tbilisi, 2025, p. 247.
- Mumladze, Dali. *Hunting for Godot: Conversations with Robert Sturua*. Tbilisi: Rustaveli Theater, 2015.
- Vasadze, Maka. *The Semiotics of Robert Sturua's Theatrical Language*. Tbilisi: Kentavri Publishing House, 2016.

² Gurabanidze, Nodar. *Director Robert Sturua*. Tbilisi: Khelovneba, 1997.

³ Tevdzadze, Manana. *Robert Sturua: The Caucasian Chalk Circle*. Tbilisi, 2025, p. 247.

კინოაზროვნობა
FILM STUDIES

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟიურნალი/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.17>

სარკის მიღმა - მართლა შავბნელია მომავალი?

იოსიფ ასტრუკოვი

საკვანძო სიტყვები: შავი სარკე, სერიალი, პლატფორმები, საზოგადოება, ციფრული რეალობა.

სულ რამდენიმე თვის წინ შედგა სერიალ „შავი სარკის“ მორიგი - მეშვიდე სეზონის პრემიერა. „შავი სარკე“ (2011-) რადიკალურად განსხვავდება დღეს ონლაინ არსებული სერიალების უმრავლესობისგან. ძირითადი განსხვავებები ეხება როგორც ფორმატს, ისე შინაარსს. სერიალების დიდი ნაწილისგან განსხვავებით, „შავი სარკის“ თითოეული სერია დამოუკიდებელ ფილმს წარმოადგენს: ცალკე ისტორია, მსახიობები, თემა. სერიალები ერთმანეთთან დაკავშირებული არ არის და მიზნად არ ისახავს უფრო დიდი ამბის მოყოლას მთლიანად სერიალის ფარგლებში. დრამატურგიული თვალსაზრისით, სერიალი სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს მიეკუთვნება, თუმცა მასში ასახულ თემებს შეიძლება ვუწოდოთ „რეალობა სტრიქონებს შორის“, რაც წარმოადგენს მის კიდევ ერთ რადიკალურად განსხვავებულ და სახასიათო ატრიბუტს. აქ შექმნილია ჩვენი დღევანდელი მსგავსი რეალობა, ოღონდ ოდნავ უფრო პროგრესული, რომელშიც გამოყენებულია კონკრეტული ტექნოლოგია, მაგალითად, ნერვული ინტერფეისი (ჩიპი) ჩვენს ტვინში, ანუ უკვე მიმდინარე ექსპერიმენტები, რომლებითაც შესაძლებელია ჩვენი აღქმების (ვიზუალური და ხმოვანი) შენახვა და გადაცემა. ეს, ერთი შეხედვით, პატარა და უმნიშვნელო ტექნოლოგია შემდგომ სერიებში გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს ჩვენს ურთიერთობებში, საზოგადოებასა და მსოფლიოში. ბევრი სერია საერთო თემის გარშემო აგებული: მცირე ზომის ტექნოლოგია, რომელსაც შეუძლია სამყაროს თავდაყირა დაყენება. ავტორების მიერ შექმნილი ეს „რეალობა სტრიქონებს შორის“ ახლაც და მომავალშიც ბევრ კითხვას გააჩენს: სად ვართ? რა მომავალი გველის, როგორც საზოგადოებას? არსებობს თუ არა ტექნოლოგიური საზღვრები? რანი ვართ, როგორც ადამიანები? რა რეაქცია უნდა გვქონდეს ყოველივე ამაზე? და ბევრი სხვა. სათაური „შავი სარკე“ არის გამორთული ციფრული ეკრანის, ჩაბნელებული „სარკის“ მეტაფორა, რომელშიც ირეკლება ჩვენი სახეები. ვიყურებით რა ამ სარკეში, მთავარი კითხვა მდგომარეობს იმაში, თუ რას ვხედავთ.

ბოლო წლებში წარმოდგენილად გაიზარდა ტექნოლოგიების და საზოგადოებრივი დინამიკის მასშტაბები. მკვლევართა დიდი ნაწილი ყურადღებას ამახვილებს ტექნოლოგიებსა და მათ უნარზე, გავლენა იქონიონ ადამიანის ცხოვრებაზე: აღქმებზე, კომუნიკაციასა და, ზოგადად, ურთიერთობებზე. თავდაპირველად, დიგიტალიზაციის პროცესი აღქმული იყო, როგორც ტექნოლოგიური ერთიანობის უზრუნველყოფის ფაქტორი. დღეს კი ვხედავთ, რომ ტექნოლოგიები პარადოქსულად ორივე მიმართულებით მუშაობს. ის, რაც გვაერთიანებს, ასევე გვაცალკევებს ერ-

თმანეთისგან. სერიალებს უპრეცედენტოდ ბევრი ადამიანი უყურებს, მაგრამ ეს ხდება განმარტებით, ცალკე, მოწყობილობის ეკრანზე. მაყურებლების მასები ყოველ ღამეს იკრიბებიან ეკრანების წინ და ცალ-ცალკე ეცნობიან ერთი და იმავე შინაარსის მატარებელ პროდუქციას. ამ ფენომენის ფესვები ტელევიზიის ეპოქაში უნდა ვეძებოთ, თუმცა მაშინ ოჯახები ერთად უყურებდნენ გადაცემებს. დღეს სულ უფრო მეტი ადამიანი იყენებს პერსონალურ მოწყობილობებს, რა პროცესშიც ისინი ხშირად ერთსა და იმავე ოთახში სხედან, მაგრამ იზოლაციას აქ ყურსასმენები უზრუნველ-

ყოფენ: ასე ისინი ერთმანეთს არ აწუხებენ და ყველა საკუთარ ვირტუალურ განზომილებაში რჩება, ანუ ფიზიკურად ერთ ადგილას მყოფი ადამიანები ვირტუალურად არიან დაკავშირებული იმასთან, რაც ძალიან შორს მდებარეობს. არის თუ არა ტექნოლოგიები ამ გაუცხოების მთავარი მიზეზი? შევქმენით თუ არა უკვე ჩვენ, საზოგადოებამ ის ტექნოლოგიები, რომლებიც გვჭირდება? ეს კითხვები იმ გველს მოგვაგონებს, საკუთარ კუდს რომ კბენს, ანუ მიმართულება ერთია, მაგრამ არ ჩანს, სად იწყება პრობლემა და სად მთავრდება.

თანამედროვე საზოგადოებაში ამ ტენდენციების ფესვები ციფრულ ერამდე ბევრად ადრე შეიმჩნევა, კერძოდ კი, ისეთი ფსიქოლოგებისა და სოციოლოგების ნაშრომებში, როგორიცაა ერის ფრომი, ზიგმუნტ ბაუმანი და ბევრი სხვა. მათი აზრით, საზოგადოების კონკრეტული წევრების ინდივიდუალიზაცია და გაუცხოება, მცდარ აღქმებზე დამყარებული ინტიმური და მეგობრული ურთიერთობები ყალიბდება, როგორც ბაზარზე ორიენტირებული გუნდური მუშაობა, რომლის ერთადერთი მიზანია ეგოცენტრული ცხოვრების წესი, მუდმივად ღია ახალი, პოტენციაში უკეთესი პარტნიორების მოლოდინში.

„როცა კულტურაში დომინირებს მარკეტინგი, ხოლო მატერიალური წარმატება წარმოადგენს უზენაეს ღირებულებას, არაა გასაკვირი, რომ რომანტიკული ურთიერთობები გაცვლა-გამოცვლის იმავე წესს ექვემდებარება, რომლითაც იმართება სამომხმარებლო და შრომის ბაზარი“.¹

დღეს ვხედავთ ზემოთქმულის გამძაფრებულ შედეგს, რის მიზეზიცაა ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროს გადასვლა ციფრულზე, დაწყებული ყოველდღიური რეალიებით და კომუნიკაციით და დამთავრებული რომანტიკული და პოტენციურად შესაძლო ურთიერთობებით, სამსახურებრივი და საზოგადოებრივი სტრუქტურით და ჯანდაცვითაც კი.

სერიალი „შავი სარკე“ (2011-) სწორედ ამ კითხვებზე და ჩვენი საზოგადოების მიერ გაკეთებულ არჩევანზეა აგებული. მასში შესულია მაღალტექნოლოგიური მომავლის უამრავი შესაძლო ვარიანტის სიმულაცია, თანაც ყოველივე ეს ისეა გადმოცემული, თითქოს ეს შეიძლება ნებისმიერ მომენტში მოხდეს. სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრში გადაწყვეტილი ეს სერიალი ქმნის რეალობას, რო-

მელსაც ვუწოდებთ „რეალობას სტრიქონებს შორის“.

„შავი სარკე“ რადიკალურად განსხვავდება დღეს სხვადასხვა მიმართულებით ონლაინ შეთავაზებული სერიალებისგან. მკვლევრები, როგორც წესი, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ ერთ კონკრეტულ სერიას: 2018 წლის „ბანდერსნეის“. მიზეზი კი მისი ინტერაქტიული ხასიათია. ამ მკაცრად ტექნოლოგიურ ასპექტს თუ არ ჩავთვლით, ამ სერიას აკლია „შავი სარკის“ ჩვეული სიძლიერე და პროვოკაციული ხასიათი. თავად სათაური „შავი სარკე“ უკავშირდება გამორთულ მონიტორს/ეკრანს, რომელშიც, როგორც შავ სარკეში, ირეკლება მაყურებელი.² სწორედ ამაშია სერიალის აზრი: ანახოს აუდიტორიას, სად მიექანება თანამედროვე ციფრული საზოგადოება და, ზოგადად, მსოფლიო. სერიალი სრულიად განსხვავებულია. ეს პირველ რიგში ეხება ფორმატს: სერიების მცირე რაოდენობა და ის ფაქტი, რომ არცერთი სიუჟეტი თუ პერსონაჟი არ მეორდება სხვა სერიასა თუ სეზონში. თითოეული სერია წარმოადგენს დამოუკიდებელ ფილმს თავისი ფაბულით, მოქმედების დროითა და ადგილით, განსხვავებული მსახიობებითა და რეჟისორებით, ასევე დაახლოებით ერთსაათიანი ხანგრძლივობით. პირველი და მეორე სეზონები მხოლოდ 3 და 4 სერიისგან შედგება. მაგრამ მას შემდეგ, რაც „ნეტფლიქსმა“ სერიალის პროდიუსერობა ჩაიბარა, სერიების რაოდენობა თითო სეზონში 6-მდე გაიზარდა, თუმცა მეხუთე სეზონი ისევ 3 სერიით იყო წარმოდგენილი. მეექვსე სეზონში შევიდა 5 სერია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სერიალს არ აქვს ერთიანი ფორმატი სერიების რაოდენობის მხრივაც კი. არც სტანდარტული ინტერვალები სეზონებს შორის არის დაცული.

მეშვიდე სეზონის გამოშვების მომენტისთვის სერიალი უკვე 10 წელზე მეტს ითვლიდა (2011–2025). მაყურებელს არ აქვს შესაძლებლობა, თვალყური ადევნოს და ელოდოს მომდევნო სეზონსა თუ სერიას. მას არც რომელიმე პერსონაჟის „ამოჩენება“ შეუძლია, რაც ხშირად ხდება სტანდარტული ფორმატის სერიალების შემთხვევაში. მკაცრად თუ ვიმსჯელებთ, „შავი სარკე“ უფრო ფილმია სერიალის ფორმატში, ვიდრე სერიალი, როგორც ასეთი. დრამატურგიული საფუძველი, რომელზეც აგებულია თითოეული სერია, ასევე გამოარჩევს „შავ სარკეს“ მასობრივი საშუალებე-

1 FROMM, *The Art*, 1956, p. 4.

2 “Black Mirror”, 2025.

ბის სხვა ნაწარმისგან. ჟანრობრივად ეს ცალსახად სამეცნიერო ფანტასტიკაა, თუმცა მოქმედება ხდება კონკრეტულ რეალობაში, რომელიც არაა ტიპური სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის და რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „რეალობა სტრიქონებს შორის“, როცა აუდიტორიას აქვს შეგრძნება, თითქოს ჩვენს ყოველდღიურ რეალობას ადევნებს თვალყურს, ოღონდ ერთი ნაბიჯით წინ.

„დიზნი პლასის“ პროდუქციისგან განსხვავებით (მაგალითად, „მანდალორელი“, 2019 -), რომელიც აგებულია „ვარსკვლავური ომების“ სამყაროდ აღებულ ფანტასტიკურ სიუჟეტებზე, „შავი სარკე“ მოიცავს სრულიად განსხვავებულ განზომილებებს (პლანეტები, უცხოპლანეტელები და ა.შ.) და არანაირი კავშირი არ აქვს დღევანდელობასთან. „შავი სარკე“ ეყრდნობა ჩვენთვის ნაცნობი ყოველდღიური ცხოვრების რეალობას, რასაც ემატება სპეციფიკური ელემენტები თუ უკიდურესად გაზვიადებული ტექნოლოგიური პოტენციალის გამოვლინებები. ასე იქმნება თითქმის დოკუმენტალური რეალობის აღქმა და ძალიან სპეციფიკური „რეალობა სტრიქონებს შორის“ აქ და დღეს და, იმავე დროს, შესაძლო მომავალში. თითოეული სერია თითქოს ეუბნება მაყურებელს: „შეხედე, აი, როგორი იქნება მსოფლიო რამდენიმე წელიწადში“. სწორედ ეს არის ავტორის „ორლესული ხმლის“ მსგავსი გზავნილის მთავარი სამიზნე: ახლო მომავალი ან, თუნდაც, აწმყო, საზოგადოება, მსოფლიო, ურთიერთობები, ტექნოლოგიები.

ციფრული პლატფორმები იძლევა მაყურებელთან ინტერაქტიული ურთიერთობებისა და გამოხმაურების მიღების შესაძლებლობას, რაც ბუნებრივად ასაზრდოებს ისეთ ექსპერიმენტებს, როგორიცაა ხსენებული სერია „ბანდერსნეჩი“ (2018). სათაური ნასესხებია ფანტასტიკური არსებიდან, რომელიც აღწერილია ლუის კეროლის 1872 წლის წიგნში „ელისი სარკის მიღმეთში“.³ ამ სერიის მსოფლიო პრემიერა „ნეტფლიქსზე“ შედგა 2018 წლის 28 დეკემბერს, საშობაო სეზონის ფარგლებში. მართალია, „ბანდერსნეჩი“ სერიალის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ იგი ასევე შეიძლება მივიჩნიოთ დამოუკიდებელ ფილმად. ინტერაქტივი მიღწეულია ეკრანის ქვედა ნაწილში შავი ფონის პერიოდულად გამოჩენის მეშვეობით, რომელზეც გამოსახულია მაყურებლისთვის ასარჩევად შეთავაზებული ორი ვარიანტი. ფილმი გრძელდება,

ასარჩევი ვარიანტები რამდენიმე წამი რჩება ეკრანზე და, თუკი არჩევანი საბოლოოდ არ გაკეთდა, სიუჟეტი გრძელდება მარცხნივ მითითებული ვარიანტის შესაბამისად. მაყურებელს ასევე შეუძლია, ნებისმიერ მომენტში დაუბრუნდეს ასარჩევ ვარიანტებს და მიიღოს სასურველი გადაწყვეტილება.

შეთავაზებული ვარიანტები საკმაოდ მრავალფეროვანია. არის, ერთი შეხედვით, ისეთი უმნიშვნელო დეტალები, როგორიცაა მთავარი გმირის საუბრის მენიუ თუ მუსიკა, რომელსაც იგი უსმენს, ასევე უფრო მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებები: სად მუშაობს პერსონაჟი, ოფისში თუ სახლიდან, ვიზიტი თერაპევტთან, ნარკოტიკის, „ელესდი“ შეძენა და ვინ უნდა გადახტეს აივნიდან (მოიკლას თავი). თითოეული არჩევანი იწვევს განსხვავებულ მოვლენათა ჯაჭვს. ასევე მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინება, თუ რომელ პლატფორმაზე ვუყურებთ მოცემულ სერიას: ოფიციალური „ნეტფლიქსის“ არხით, სადაც ხსენებული ინტერაქტივია შესაძლებელი თუ არაოფიციალურ, არა-ლეგალურ ვებგვერდზე, სადაც ინტერაქტივი გამოორიცხულია და ხდება სერიის „გადმოტვირთვა“ ერთიანი ისტორიის ან რამდენიმე ნაწილის სახით, რა დროსაც ყველა შესაძლო ვარიანტი თანმიმდევრობით არის ჩამოთვლილი. შედეგად, მაყურებელი, თუკი წინასწარ არ იცის მოცემული სერიის ფორმატი, იბნევა და ვერ ხვდება, კონკრეტულად რას უყურებს. ქვევით მოტანილია სიუჟეტის მონახაზი, რომელიც შეიმუშავებს სერიალის ფანატებმა და განათავსებს ინტერნეტ ფორუმზე reddit.com.⁴ ერთი შეხედვით, სიუჟეტური ხაზები საკმაოდ ჩახლართული და მრავალმიმართულებიანი მოგეჩვენებათ, მაგრამ სინამდვილეში ისინი თითქმის პარალელურად ვითარდება და ბევრი მათგანი ერთსა და იმავე საწყის წერტილს უბრუნდება. შესაბამისად, დამოკიდებულია მაყურებლის არჩევანზე და მის გადაწყვეტილებაზე, სცადოს სხვა ვარიანტები, სერიის ხანგრძლივობა განსხვავებულია. ზოგი მაყურებელი რამდენჯერმე უბრუნდება საწყის წერტილს, რათა სცადოს ყველა ვარიანტი. მაგრამ მათი რაოდენობაც შეზღუდულია: არსებობს 8 შესაძლო ვარიანტი. სერიის მთავარი იდეა გადაჯაჭვულია ფორმატის ინტერაქტიულ ხასიათთან, რასაც შედეგად მოაქვს ცხოვრებისეული არჩევანის მარადიული თემის, დროის, როგორც ფარდობითი

3 AHMED, „Bandersnatch“, 2025.

4 „Full Bandersnatch“, 2025.

და არაწრფივი კონსტრუქციის, ასევე პარალელური დროის განზომილებების, კაცობრიობაზე კონტროლის შესახებ შეთქმულების თეორიებისა და რეალობის, როგორც ექსპერიმენტის, უცნაური კომბინაცია. ყველაფერი დამოკიდებულია მაყურებლის მიერ არჩეულ სიუჟეტურ ხაზზე და იმაზე, თუ რამდენჯერ უბრუნდება იგი საწყის წერტილს. დრამატურგიის თვალსაზრისით, მიმდინარეობს ერთგვარი თამაში პლატფორმასთან: მთავარი პერსონაჟი სტეფანი 1984 წელს წარუმატებლად ცდილობს „ბანდერსნეის“ ვიდეოთამაშის შექმნას იმავე სახელწოდების წიგნის საფუძველზე. თამაში ინტერაქტიულია: მონიტორზე ჩანს, თუ როგორ აკონტროლებენ სტეფანს „ნეტფლიქსის“ მეშვეობით. მან არ იცის, თუ რა არის ინტერაქტიული პლატფორმა ან როგორ აკონტროლებენ მას. და, რა თქმა უნდა, იგი მიდის თავის ფსიქოანალიტიკოსთან. ერთ-ერთ სიუჟეტურ ხაზში ვხედავთ გადასაღებ მოედანს და მსახიობს, რომელსაც არ შეუძლია „როლიდან გამოსვლა“. პერსონაჟის სულიერი არასტაბილურობა საფუძვლად უდევს შიზოფრენიულ „თამაშს“, რომლის ფარგლებშიც მაყურებელს „აბითურებენ“ ვარიანტების არჩევისას, სხვადასხვა თანმდევი სიუჟეტური ხაზის მეშვეობით.

ისტორიულად ასეთი ინტერაქტიული ექსპერიმენტები არ არის სიახლე. მათ ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში ატარებდნენ.⁵ რა თქმა უნდა, ყველა ეპოქას თავისი ტექნოლოგიური შესაძლებლობები აქვს და დღეს მიღწეული ინტერაქტივიც კი საკმაოდ პირობითია. კინემატოგრაფში აბსოლუტური ინტერაქტივი პრაქტიკულად შეუძლებელია. მთავარი პრობლემა მდგომარეობს თითოეული შესაძლო მიმართულებისა და დასასრულის გადაღებასა და მონტაჟში, რაც ზღუდავს ვარიანტების რაოდენობას მიუხედავად იმისა, თუ სად ვუყურებთ მოცემულ სერიას, ციფრულ პლატფორმაზე თუ კინოთეატრში. ხელოვნური ინტელექტის გარშემო ატეხილ ისტერიას მოჰყვება საფუძვლიანი ვარაუდი, რომ კომპიუტერულ თამაშებში არსებული ინტერაქტივი უკვე შესაძლებელია ან მალე იქნება შესაძლებელი რეალობაში. აღსანიშნავია, რომ კომპიუტერული თამაშების ინტერაქტივი არაა აბსოლუტური, არამედ შეზღუდულია პროგრამისტების მიერ შექმნილი გარემოთი, პერსონაჟები-

თა და მოქმედების ვარიანტებით, თუმცა, რა თქმა უნდა, ის ბევრად უფრო რეალურია, ვიდრე რამდენიმე სიუჟეტური ხაზი ფილმში. ამ სპეკულაციების ან, უფრო სწორად, ხელოვნურ ინტელექტთან დაკავშირებული ფუჭი მოლოდინების თანახმად, შესაძლებელი იქნება რეალურ დროში ფილმების შექმნა.

აქ კი ვხედავთ რამდენიმე პრობლემას. პირველ რიგში, ესაა ტექნოლოგიური პრობლემა: გამოთვლითი სიძლიერე. რაოდენ უსაზღვროდ არ უნდა მოგვეჩვენოს კომპიუტერული ტექნოლოგიების შესაძლებლობები, ისინი მაინც საკმაოდ შეზღუდულია, სულ მცირე, როცა ხსენებული ტიპის ექსპერიმენტებზეა ლაპარაკი. მეორე ტექნოლოგიური პრობლემა მდგომარეობს სიმულაციაში: ხელოვნური ინტელექტის მიერ შექმნილი, იგი არსებითად წარმოადგენს ახალი თაობის ანიმაციას, რისთვისაც გამოიყენება ვიზუალური არქივები და სხვ., ანუ ფირზე აღბეჭდილი რეალური სურათისგან ძალიან განსხვავებული მასალა. მაყურებლის თვალის მოტყუება ძალიან რთულია, განსაკუთრებით დიდ ეკრანზე. ხელოვნური ინტელექტის სიმულაციებს შეცდომაში შეჰყავს აუდიტორია პატარა ზომის მობილურ და შედარებით დიდ კომპიუტერულ ეკრანებზე. რადგან მასები პატარა ეკრანებს ამჯობინებენ, განსაკუთრებით ახალგაზრდები, ახლო მომავალში ასეთი სიმულაციები ბევრ პრობლემას შექმნის პროპაგანდისა და მანიპულაციის მხრივ. როცა საქმე ეხება პროფესიულ კინემატოგრაფს, პლატფორმებისა და სერიალების ჩათვლით, აქ ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ახლო მომავალში ან საერთოდ ოდესმე ვიხილოთ ამ ტიპის პროდუქცია. დღეს ტექნოლოგიების წინაშე დგას ენერგიასთან დაკავშირებული პრობლემები: გამოთვლითი შესაძლებლობების გაზრდის მიზნით დიდი კორპორაციები გადავიდნენ ბირთვულ ენერგიაზე.⁶ აქ არ განვიხილავთ პრობლემებს, რომლებიც დაკავშირებული არაა ტექნოლოგიებთან და კიდევ უფრო ამძაფრებს გაურკვევლობას: მაგალითად, მაყურებლის სიზარმაცე, რადგან ის მომხმარებელია, განსაკუთრებით თანამედროვენი. ეკრანის წინ მოკალათებულ მომხმარებელს სურს არა აქტიურობა, ძალისხმევის გამოჩენა, არამედ მხოლოდ მზა პროდუქტის მიღება, რომელიც არანაირ დისკომფორტს არ იწვევს. აუდიტორიის დიდი ნაწილი

5 KINO-AUTOMAT (1967), directed by Alfred Radok; ასევე: ASTRUKOV, Stage and Screen, 2018; FORMAN, Turnaround, 1993.

6 “AI Goes”, 2024.

დღეს იყენებს პლატფორმებს და ეკრანებს ვირტუალური გაქცევისთვის, დასვენებისთვის, ყველაფრისგან მოწყვეტისთვის და არა საკუთარ თავზე, ცხოვრებაზე, პრობლემებზე და გარე სამყაროზე „ზედმეტი ფიქრისთვის“. მართალია, გარკვეულ მომენტში ტექნოლოგიები მასების პროფილირების წყალობით იძლევა რეალურ დროში გარკვეული ინტერაქტიული ნამუშევრების შექმნის შესაძლებლობას, მაგრამ ძალიან საეჭვოა, რომ ამ ტიპის წინსვლა ვიხილოთ კინოში თუ სატელევიზიო სერიალებში.

სწორედ ამ თემაზეა აგებული „შავი სარკის“ მეექვსე სეზონის პირველი სერია, „საშინელი ჯოანი“.⁷ სიუჟეტის დასაწყისში ასახულია ჯოანი და მისი მდარე ყოველდღიური ცხოვრება. იგი დილით დგება, პარტნიორთან ერთად მიირთმევს საუზმეს, მანქანით მიდის სამსახურში, დაკავებულია ჩვეულებრივ სამუშაო საქმიანობით IT კორპორაციაში, შემდეგ ვხედავთ მის ყოფილ საყვარელს, ვიზიტს თერაპევტთან, ყოფილ საყვარელთან ერთად გატარებულ დროს ბარში და შინ დაბრუნებას. მაგრამ შინ, ახლანდელ პარტნიორთან ერთად სატელევიზიო გადაცემის ყურებისას ისინი აწყდებიან „უახლეს პროდუქციას“: ჯოანის ცხოვრებას. მისი დღე ახლა გამოსახულია ეკრანზე და გაცოცხლებულია მსახიობების მიერ: სალმა ჰაიეკი ასრულებს თავად ჯოანის როლს.

კომუნიკაციების ერაში ტორები სწრაფად ვრცელდება. ჯოანის კოლეგები და მეგობრები პრემიერას მობილური ტელეფონის ეკრანზე უყურებენ ყველგან, სადაც არ უნდა იყვნენ, და კომენტარებს აკეთებენ ჯოანის ქცევასა თუ სიტყვებზე. აშკარაა, რომ ჯოანი ჯოჯოხეთურ მორევში მოხვდა, რომლისგან თავის დაღწევა შეუძლებელია. ყოველ საღამოს სუპერკომპიუტერი ქმნის მისი დღის ამსახველ მორიგ სერიას, მათ შორის საზოგადოებისთვის სხვაგვარად უცნობ დეტალებს მისი პირადი ცხოვრებიდან: კომენტარებს, ფიქრებს, მხოლოდ ახლო მეგობრებისა თუ თერაპევტისთვის გაზიარებულ საიდუმლოებებს – ეგრეთწოდებული რეალითი შოუს მსგავსად, ოღონდ სრულიად ავთენტურსა და რეალურ დროში შექმნილს. გადაცემა სწრაფად ხდება პოპულარული. თავდაპირველ შოკს (საერთოდ როგორ შეიძლება ასეთი რამ?!) მოჰყვება უკონტროლო მოვლენათა რიგი და ჯოანის ცხოვრების ნგრევის დასაწყისი. ნელ-ნელა იგი აცნობიერებს, რომ ის, რაც ხდება, სრუ-

ლიად შესაძლებელია როგორც ტექნოლოგიური, ისე იურიდიული თვალსაზრისით: ახალი დებულებები და ხელშეკრულებები, რომლებსაც მან გაუცნობიერებლად ხელი მოაწერა, უკრძალავენ მას საჩივრის შეტანას ამ სიგიჟის დასასრულებლად. მართლაც, ვინ კითხულობს კონტრაქტებს, თუნდაც მობილური კავშირის თუ ინტერნეტის პროვაიდერთან? ვერავინ ვერ იარსებებს საზოგადოებაში, თუკი მისი პირადი და შინაგანი ცხოვრება ყველას თვალწინაა გადაშლილი. გარდა ამისა, ჯოანი განზრახ არის წარმოჩენილი ბევრად უფრო არასახარბიელო ტრილში, ვიდრე ეს სინამდვილეშია. სერიის ბოლოს ვხედავთ, რომ კარგი, მშვიდობიანი ადამიანი არაა საინტერესო აუდიტორიისთვის, რაც ჩვენთვის დიდი ხანია ცნობილია კარგად დადგმული რეალითი ფორმატის პროგრამებიდან, რომელთა მიზანია აუდიტორიის „ჩათრევა“. სერიალში არ არის დეტალურად ახსნილი, თუ რა ტიპის ტექნოლოგიით ხდება შერჩეული ადამიანის პირადი ცხოვრების თვალყურის დევნა და დაფიქსირება. ჯოანის შემთხვევაში ნახსენებია მხოლოდ ის, რომ ჩვენ გვითვალთვალებენ სხვადასხვაგვარი ხელსაწყოების, განსაკუთრებით ტკვიანი ტელეფონების მეშვეობით. მობილური ხელსაწყოების დახმარებით თვალყურის დევნა დიდი ხნის წინ დადასტურებული ფაქტია, თუმცა სერიალში ნაჩვენებ უკიდურესობამდე საქმე ჯერ არ მისულა. სწორედ ეს განასხვავებს „შავი სარკის“ ამ სერიას, რომელშიც შექმნილია როგორც დღევანდლობის, ისე მომავლის სამეცნიერო-ფანტასტიკური „რეალობა სტრიქონებს შორის“, უკიდურესობამდე მიყვანილი ტექნოლოგიური რეალობა, რომელშიც საკუთარ თავს ვხედავთ.

სერიის ბოლოსკენ ვხედავთ ჯოანის მდგომარეობის მკვეთრ გაუარესებას, რომელიც კულმინაციას აღწევს სალმა ჰაიეკის პერსონაჟის პროვოცირებაში. მას ჯერ კიდევ აქვს ამ სიგიჟის დასრულების იმედი, თუმცა ხსენებული კონტრაქტები, რომლებსაც ხელი მოაწერა შოუს მწარმოებელ კომპანიასთან, არ აძლევს მას ამის საშუალებას. გარდა ამისა, ჯოანი ჩართულია რეალითის ფორმატში. ასე რომ, ყველა, ვისთანაც მას აქვს კონტაქტი, ეკრანზე ჩნდება. სერია კულმინაციას აღწევს, როცა სალმა ჰაიეკის პერსონაჟი ჯოანთან ერთად, შურს იძიებს შოუს მწარმოებელ კომპანიასთან (შესაძლო ალუზია „ნეტფლიქსზე“). წყვილი იპარება კორპორაციის შენობაში და დიდი დავიდა-

7 “Joan Is Awful.” Black Mirror. Season 6, Episode 1. Netflix, 2023.

რაბისა და შეხლა-შემოხლის შემდეგ აღმოჩნდება შოუს „ავტორის“ პირისპირ. ეს არის სუპერკომპიუტერი და ოპერატორი, რომელიც უმხელს მათ, რომ მათი შეხვედრაც კი არის არა რეალობა, არამედ სიმულაციის ერთ-ერთი შრე. ფინალური სცენა რამდენიმე დონეზე ვითარდება. პირველ რიგში, სუპერკომპიუტერის განადგურება და რეალური ადამიანებისა და მსახიობების რეალური სახეების გაცხადება, რომელთა ცხოვრებაც გამოყენებული იყო რეალითი შოუში. ტიტრების გამოჩენისთანავე იწყება ფინალური სცენის შემდგომი შრეები: რეალური პიროვნების ახალი ცხოვრება, რომელსაც ფეხზე მიმაგრებული აქვს თვალყურის დევნის მოწყობილობა. კიდევ ერთი დასკვნითი დეტალია მსახიობი, რომელიც საღმა ჰაიეკის ნიღბით მონაწილეობდა შოუში და ახლა ასევე ფეხზე აქვს მიმაგრებული თვალყურის დევნის მოწყობილობა. ასეთია სერიის ღია ფინალი, რომელიც უბიძგებს აუდიტორიას, დაუსვას საკუთარ თავს კითხვა: ეს რეალობაა თუ რეალითი „თამაშის“ გაგრძელება?

სხვადასხვა დონეზე სერიების ამ სახის დრამატურგიული სტრუქტურა ტიპურია „შავი სარკისთვის“. ყოველი სერიის დასრულებისას აუდიტორიას უჩნდება ბევრი კითხვა, რომლებიც სინამდვილეში სწორედ მათზეა მიმართული. ეს „რეალობა სტრიქონებს შორის“ ასრულებს გამადიდებელი შუშის როლს, რომლის მეშვეობითაც აკვირდებით თქვენს ჩვენებს, ყოველდღიურ რუტინას, ქცევასა და ფიქრებს: საიტკენ მიემართება მსოფლიო? იმის გათვალისწინებით, რომ ციფრულმა ერამ უკვე შეზღუდა პირადი თავისუფლება და არჩევანი, გაამძაფრა მართობა და შეასუსტა სინამდვილის შეგრძნება, რა არის ზოგადად რეალობა? ბეწოლა პიროვნებაზე და ტექნოლოგიების ზღვარი, თავდაპირველად პროგრესის, ხოლო შემდეგ კონტროლის თვალსაზრისით, არსებითად მნიშვნელოვანია სერიალისთვის და ხაზგასმულია კიდევ ბევრ სერიაში. მოთხრობილ ამბებში ხშირია კრიმინალური კომპონენტი, რაც, აუდიტორიის დაინტერესების გარდა, სვამს კითხვას: რამდენის ატანა შეუძლია ადამიანს? სად გადის ზღვარი, რომლის შემდეგ იწყება ძალადობა და სიგიჟე? რამდენად შეუძლია ადამიანს ადამიანურობის შენარჩუნება? დღევანდელი ტექნოლოგიების გამოყენების უკიდურესობამდე მიყვანით განსხვავებულ პარადიგმაში აღმოვჩნდით, სრულიად ახალი წესებისა და ურთიერთობების სამყაროში. სამ სერიაში

(პირველი სეზონის მე-3 სერია „შენი მთლიანი ისტორია“, მეორე სეზონის მე-4 სერია „თეთრი შობა“ და მეოთხე სეზონის მე-2 სერია „არკანგელი“) გამოკვლეულია ჩვენი შეგრძნებების (მხედველობა და სმენა) ჩაწერის იდეა, რომელიც ფოტოგრაფიითა და სახვითი ხელოვნებით დაკავებულ ყველა ადამიანს, დიდი ალბათობით, ოდესმე წარმოუდგენია: ფიზიკური თვალებით გამოსახულების აღბეჭდვა და შენახვა. მაგრამ სად შეიძლება ამ, ერთი შეხედვით, უწყინარმა იდეამ მიგვიყვანოს? სერიაში „შენი მთლიანი ისტორია“ ეს იდეა წარმოდგენილია ერთგვარი მოწყობილობის, ადამიანის ტვინში ჩანერგილი ჩიპის სახით. ბოლო წლებში ასეთი სამეცნიერო ფანტასტიკური შეთქმულების თეორია ძალიან პოპულარული გახდა, ხოლო ილონ მასკის კომპანიის, „ნიურალინკის“ ექსპერიმენტების შედეგად საკმაოდ რეალურიც კი.⁸

ხსენებულ სერიაში ყველას შეუძლია თავისი ცხოვრების ნებისმიერი მომენტის გადახვევა და ყურება, რისთვისაც გამოიყენება მომცრო დისტანციური პულტი. ასევე შესაძლებელია, ჩანაწერების გაშვება დიდ სატელევიზიო ეკრანზე და სხვებისთვის მისი ჩვენება. ვიზუალიზაცია ხდება თვალეში ერთგვარი ჰიპნოზური ეფექტის წყალობით, როცა პერსონაჟი უბრუნდება და უყურებს წარსულში მომხდარს. მაგრამ რა მოხდება, თუ ეჭვიანი კაცი მოინდომებს მეგობარი გოგონას წარსულში ჩახედვას? მოუნდება თუ არა ადამიანს პირადი ცხოვრების გაზიარება, თუნდაც უახლოეს ოჯახის წევრებისა თუ მეგობრებისთვის? ნიშნავს თუ არა უარი, რომ მოცემული პირი ტყუის? ამ ტიპის ტექნოლოგიები თითქმის სრულად ზღუდავს პირად სივრცეს: რამის ჩვენებაზე უარის თქმა ავტომატურად ნიშნავს, რომ დამნაშავე ხარ. აუცილებელი ხდება ნდობის, როგორც ნებისმიერი ურთიერთობის საფუძვლის, მუდმივად განმტკიცება. და რა მოხდება, თუკი დავინახავთ იმას, რისიც გვეშინია ან გავურბივართ? შევძლებთ კი ამის ატანას? ყველას აქვს ღრმად დამალული საიდუმლო, რომლის გამხელაც ქმნის ცხოვრების სრულიად წარმოუდგენელ პარადიგმას და სამყაროს, რომლის რაციონალიზაცია ჩვენს ცნობიერებას ამ ეტაპზე არ ძალუძს. ხდება საზოგადოების დეზინტეგრაცია. ამ სერიაში ეჭვიანობა მანიაკალურ დონემდეა აყვანილი და ანგრევს ურთიერთობებს. ლალატის ფაქტი დასტურდება. მაგრამ როგორ აიტანს ეს წყვილი დიდ ეკრანზე გაშვებულ ამ სცენებს წარსულიდან?

8 „Пред БНТ“, 2025.

ფინალურ სცენაში პერსონაჟი სამართლებლის მეშვეობით მამოხისტურად იძრობს ჩიპს თავიდან. სიგიჟე ხშირი მოვლენაა „შავი სარკის“ სერიების ფინალურ სცენებში, რომლებიც შესაძლო ტექნოლოგიური მომავლის შესახებ მოგვითხრობენ. მათში ასევე გამოკვლეულია ტექნოლოგიების მიერ პიროვნების გაუცხოების თემა. ერთ-ერთ სცენაში წყვილი სექსის პროცესში უყურებს ბევრად უფრო სასიამოვნო გამოცდილების ამსახველ კადრებს საკუთარი წარსულიდან.

სერიაში „თეთრი შობა“ პიროვნების აღქმების კონტროლის იდეა, როცა ადამიანებს რეალურ ცხოვრებაში შეუძლიათ ერთმანეთის „დაბლოკვა“, კიდევ უფრო ღრმად შესწავლილი. სოციალური ქსელების მსგავსად, როცა ადამიანი „იბლოკება“, თქვენ მისგან თუ მის შესახებ არავითარი ვიზუალური თუ ხმოვანი შეტყობინება არ მოგდით – იგი იქცევა ოდენ ბუნდოვან სილუეტად, რომლის ლაპარაკი თქვენთვის გაუგებარია. ამისთვის გამოიყენება პატარა დისტანციური პულტი, ხოლო ტვინში ჩანერგილი ჩიპი ინახავს მოცემული პიროვნების მთელ ცნობიერებას. ქირურგიულად ამოღებული და მომცრო მოწყობილობაში შენახული ასეთი ჩიპი რეალობაში ახდენს მის ვირტუალურ კლონირებას. განხილულ სერიაში ეს იდეა გამოყენებულია საკუთარი თავის კლონების შესაქმნელად და მონების სახით მათ გამოსაყენებლად. „თეთრი შობა“ არის ერთ-ერთი ყველაზე სიმბოლური სერიალში. მასში ერთმანეთთანაა შერწყმული რამდენიმე ამბავი, ხოლო მაყურებელს ბოლოს უჩნდება სიმწრის განცდა და უამრავი კითხვა. სიუჟეტი მოიცავს ორ კრიმინალურ ამბავს. ისინი ერთმანეთთანაა შერწყმული და ტრიალებენ მთავარი გმირების ვირტუალური კლონების გარშემო. რეალურ ცხოვრებაში ვინმეს დაბლოკვის იდეა, რომელიც თავისთავად საკმაოდ რთული მისაღებია, არსებითად ცვლის ჩვენს ურთიერთობებს. ადამიანებს შორის დაძაბულობის განხილვისა და დაძლევის შეუძლებლობა, თუნდაც კონფლიქტის ხარჯზე, ერთ-ერთ პერსონაჟში იწვევს მანიაკალურ ქცევასა და სიგიჟეს. იგი თვლის, რომ ჰყავს ბავშვი ყოფილ მეგობარ გოგონასთან, რომელიც მას „ბლოკავს“ და წყვეტს ურთიერთობას. მას არც ბავშვის ნახვის უფლება აქვს. ქალის გარდაცვალების შემდეგ, ბლოკი იხსნება და ცხადი ხდება, რომ მას ბავშვი სხვისგან შეეძინა. ეს სიმართლე კაცს აგიჟებს და აიძულებს, უნებლიეთ ჩაიდინოს დანაშაულები. ამასობაში მეორე პერსონაჟი, რომელიც წვრთნის კლონებს და მფლობელთა მო-

ნებად აქცევს, აღწევს საპროცესო გარიგებას თავისი დანაშაულისთვის. მას სასჯელს უმსუბუქებენ. ციხეში წასვლის ნაცვლად ხდება მისი ტოტალური „დაბლოკვა“: მას არ შეუძლია, იქონიოს ურთიერთობა ვინმესთან. მისთვის მსოფლიო იქცევა ბუნდოვანი სილუეტების ნაკრებად, რომლებთანაც არანაირი ურთიერთობის უფლება არ აქვს, ხოლო მათთვის ეს პერსონაჟი იქცევა საშიშ წითელ სილუეტად. ეს „ციფრული დაღდასმა“, ანუ, სლენგს თუ მოვიშველიებთ, „გაუქმების კულტურა“ დიდი ხანია, რაც რეალობად იქცა სოციალურ მედიაში. ბევრისთვის ვირტუალური ონლაინ ცხოვრება ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც რეალური ყოფა. ეს განსაკუთრებით ეხება ახალგაზრდებს, რომლებიც კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ინტერნეტში მომხდარ ამბებს. დაბლოკვა მათთვის წარმოადგენს უაღრესად ემოციურ აქტს, რომელსაც ისინი ძალიან სერიოზულად აღიქვამენ, მაგრამ რეალურ ცხოვრებაში ამ პრობლემის გადაჭრის შეუძლებლობა სრულიად სხვა სახის სიტუაციას წარმოადგენს და მისი შედეგების წარმოდგენაც კი რთულია. რეალურ სამყაროში ადამიანები ერთმანეთს ხვდებიან და ურთიერთობენ ონლაინ დაბლოკვის შემდეგაც კი. საზოგადოებაში დამკვიდრებულია ქცევის წესები, რომლებიც დაცულია კონფლიქტის შემთხვევაშიც კი. ხსენებული სიტუაცია და ტექნოლოგიები, რომლებითაც ხდება პიროვნების სრული გარიყვა, გამოიწვევს საზოგადოებრივი ქცევისა და ურთიერთობების სრულიად ახლებურ განზომილებებს... და, დიდი ალბათობით, სიგიჟესაც.

სერიაში „არკანგელი“ გამოკვლეულია ბავშვის ტვინში ჩიპის იმპლანტაციის სავარაუდო შედეგები. ეს მოწყობილობა მშობლებს აძლევს შესაძლებლობას, უწყვეტ რეჟიმში გააკონტროლონ ყველაფერი, რასაც ბავშვი ხედავს, ესმის და განიცდის. ზრდასთან ერთად, სულ უფრო მეტ პირად სივრცეს ვითხოვთ. განა აიტანს ვინმე საკუთარი სიტყვებისა თუ ქმედებების გადაღებას და თვალთვალს? გაუძლებენ კი მშობლები ყველაფრის ყურებას, რაც მათ შვილებს ემართებათ? შეიცვლება თუ არა მათ გარშემო მყოფთა ქცევა, თუკი ისინი გააცნობიერებენ, რომ „ცოცხალი კამერის“ წინ იმყოფებიან?

ვირტუალური ცხოვრების იდეა, როგორც სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგ ან პარალელური რეალობა, ხშირად წარმოადგენს სერიალის მთავარ თემას. „სან-ჯუნიპეროში“ (მესამე სეზონის მე-4 სერია) ახალგაზრდა გოგონა გადაწყვეტს, სამუ-

დამოდ „გადასახლდეს“ ვირტუალურ სიმულაცი-
აში, სადაც იგი, თითქოს თამაშში, ყოველ სალა-
მოს ხვდება კონკრეტულ ქალს და უყვარდება ის.
სინამდვილეში კი იგი მოხუცთა თავშესაფარში
მცხოვრები ხანშიშესული ქალია. ასე რომ, წყვი-
ლი გადაწყვეტს, ამ სიმულაციურ-ვირტუალურ სა-
მოთხეში გაატაროს დარჩენილი დღეები. მაგრამ
რამდენად რეალურია ეს რეალობა? ეს კითხვა,
რომელიც ცენტრალურია სამეცნიერო ფანტას-
ტიკის ჟანრში, ისმის ბევრ სერიაში: არსებობს კი
ობიექტური რეალობა და საკმარისია კი ჩვენთვის
ის, რაც ჩვენს ტვინში ხდება? ამ სერიალში ეს ყო-
ველთვის ციფრული რეალობაა. კომპიუტერული
ჩიპის მიერ დომინირებული ბოლო ათწლეულე-
ბის თანამედროვეობა გვთავაზობს საზღვრის წაშ-
ლას ვირტუალურსა და რეალურს შორის, ხოლო
ხელოვნური ინტელექტის დღესდღეობით ძალი-
ან აქტუალური პრობლემა, რომელსაც ხშირად
ასახელებენ კაცობრიობის წინაშე მდგარ მთა-
ვარ საფრთხედ, სერიალში ხშირადაა შერწყმული
ფიზიკურ რეალობასთან. სერიაში „მალე დავბ-
რუნდები“ (მეორე სეზონი, პირველი სერია) ქალი
კარგავს მეგობარ ბიჭს ავტოკატასტროფაში. მომ-
სახურების კომპანია ნუგეშის სახით სთავაზობს
მას გარდაცვლილთან „დაკავშირებას“, ჩატ ბოტის
მსგავსად მამაკაცის პიროვნების სიმულაციის, მი-
სი ვირტუალური კლონის შექმნის გზით, რომლის
„სწავლება და წვრთნა“ სოციალურ ქსელებში რე-
ალური პროტოტიპის აქტიურობას ეფუძნება. მცირე
ყოყმანის შემდეგ ქალი თანხმდება. სიმულაცია
გასაუბრებიდან „რეალურ“ სატელეფონო კავშირ-
ში გადადის. კაცის ხმა იმდენად რეალურია, რომ
ქალს ახლა გარდაცვლილის იდენტური, რეალუ-
რი ზომის რობოტს სთავაზობენ. ქალი თანხმდება.
მაგრამ „ცოცხალი“, თუნდაც გასაოცარი და, ერთი
შეხედვით, ძალიან რეალური, ურთიერთობა მა-
ლევე იწვევს იმედგაცრუებას. რობოტს არ შეუძ-
ლია საყვარელი ადამიანის წასვლით გამოწვეული
სიცარიელის შევსება. სიმულაცია მისი პიროვნე-
ბის მხოლოდ ფერმკრთალი იმიტაციაა. რობოტს
არ აქვს ხასიათი თუ პირადი მოსაზრება, არ შე-
უძლია დამოუკიდებლად აზროვნება თუ მოქცევა.
მას მხოლოდ სავარაუდო ქმედებების სიმულაცია
და იმიტაცია შეუძლია, რაც ეფუძნება გარდაც-
ვლილის შესახებ მოპოვებულ ინფორმაციას. შე-
დეგად, ქალის მწუხარება და ბრაზი სულ უფრო
მძაფრდება და უბიძგებს მას, უბრძანოს რობოტს
საკუთარი თავის განადგურება. მაგრამ, რა თქმა
უნდა, ეს ბრძანება არაა გაწერილი ალგორითმში.

სცენა კულმინაციას აღწევს, როცა ქალი ხვდება,
რომ ორსულადაა საყვარელ კაცთან, ამ უკანასკ-
ნელის გარდაცვალების წინა ღამეს, სექსუალური
კონტაქტის შედეგად. სერიის ფინალში ვხედავთ
გამრდილ ბავშვს, რომელიც თავის დაბადების
დღეზე გადაწყვეტს სხვენში აძრომას. იქ კი მას
„გადასახლებული“ რობოტი დახვდება, რომელიც
ბავშვის თვალელებში ისევ მამის ერთგვარ განსხეუ-
ლებას წარმოადგენს. და კვლავ ღია რჩება კითხ-
ვა, თუ რამდენად უფლებამოსილი ვართ, მოვახ-
დინოთ ადამიანების სიმულაცია და რა შედეგები
შეიძლება მოჰყვეს ამას.

სერიალ „შავ სარკეში“ გამოკვლეულია თემე-
ბისა და იდეების ძალიან დიდი რაოდენობა. ჯერ-
ჯერობით მეშვიდე სეზონში დადგმულია მომა-
ვალში პოტენციურად შესაძლო რეალობის ბევრი
სიმულაცია, რომელთა უმრავლესობა წარმოად-
გენს „სტრიქონებს შორის რეალობას“, ანუ მომავ-
ლისა და აწმყოს ნაზავს, რომლის ფარგლებშიც
ვხედავთ ჩვენი ეპოქის „მძინარე ურჩხულებს“. ერთადერთი სერიალი, რომელიც ფორმატისა და
თემების მხრივ ახლოსაა „შავ სარკესთან“, არის
ანიმაციური სერიალი „სიყვარული, სიკვდილი და
რობოტები“ (2019 -). მასში დახატულია მომავლის
წარმოსახვითი სამყაროები, რაც სრულიად გან-
სხვავებულ ეფექტს იწვევს. „შავ სარკეში“ მომა-
ვალი მთლიანადაა აგებული ციფრულ მოდელებზე,
რაც სულაც არ არის აუცილებელი, რომ მართლაც
მოხდეს. მომავალ თაობებში ვხედავთ ტენდენ-
ციებს, რომლებიც ორ უკიდურესობას მოიცავენ:
საყოველთაო დიგიტალიზაციის ან მისი სრულად
უარყოფის მოდელი. საით გადაიხრება სასწორი?
იპოვის თუ არა კაცობრიობა რაიმე შუალედურს
ბალანსის მისაღწევად? ამას მომავალი გვიჩვენ-
ებს. ახალგაზრდები, რომლებიც ემიჯნებიან თანა-
მედროვე სამყაროს და საცხოვრებლად გადადი-
ან იზოლირებულ ადგილებში, რითაც უარყოფენ
არა მხოლოდ ტექნოლოგიებს, არამედ მათთვის
ჩვეულ ცხოვრების წესს, ცდილობენ, გაეცნენ
„სისტემას“. ისინი გაურბიან საზოგადოებრივ კონ-
ტროლს და ზეწოლას, ცხოვრების გიჟურ რიტმს,
როცა ადამიანი გალიაში გამოიმწყვდეულ და ბორ-
ბალში უთავბოლოდ მორბენალ ზაზუნას ემსგავ-
სება, როცა ერთადერთ გამოსავლად სიკვდილი
გვევლინება. ეს ალევგორია პირდაპირაა ნაჩვენე-
ბი „შავ სარკეში“, კერძოდ პირველი სეზონის მე-
ორე სერიაში დახატულ დისტოპიურ რეალობაში.
სერიაში, „15 მილიონი დამსახურება“ ადამიანებს
მთელი დღე უწევთ ბორბლის ტრიალი ენერგი-

ის გამოსამუშავებლად, რისთვისაც აჯილდოებენ შესაბამისი სახსრებით. ადამიანების პირდაპირი დამოკიდებულება ტექნოლოგიებზე და სრულიად არაადამიანური ურთიერთობები ზენიტს აღწევს ისეთ ეპიზოდებში, როგორიცაა, მაგალითად, მეშვიდე სეზონის პირველი სერია სახელწოდებით, „უბრალო ხალხი“, რომელშიც ისინი განიხილავენ შედეგებს, რომლებიც შეიძლება მოჰყვეს ჯანდაცვის სისტემაში იმჟამად პოპულარული სააბონენტო გადახდის მოდელის დანერგვას.

მასების მიერთება ყოველთვის გადასახადებზე არის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი დამოკიდებულება დღევანდელ საზოგადოებაში. ზოგი მას „თანამედროვე მონობასაც“ კი უწოდებს. მაგრამ დამოკიდებულება ორი მიმართულებით მუშაობს: კომპანიები იწვევენ დამოკიდებულებას, „შეჩვევას“ მომხმარებლებში, რომლებიც, თავის მხრივ, შეუფერხებელ მომსახურებას ითხოვენ. მაგრამ რა მოხდება, თუკი ასეთ ციფრულ მომსახურებაზე ადამიანის სიცოცხლე დამოკიდებულია? რა მოხდება, თუ მას არ აქვს მომსახურების საფასურის გადახდის უნარი, ან კომპანია გადაწყვეტს, შეცვალოს გადახდის პირობები: მაგალითად, გაზრდის ტარიფს ან დაამატებს რეკლამას ხელშეკრულების პირობებში? შეიძლება თუ არა პიროვნება იქცეს „მოსიარულე რეკლამად“ და მოექცეს კომპანიის სრული კონტროლის ქვეშ, რომელსაც ნებისმიერ მომენტში შეუძლია მომსახურების

შეწყვეტა ან შეცვლა, რითაც ადამიანს ნახევრად არსებობის პირობებში ჩააგდებს? მაგალითად, შანტაჟის გზით მოითხოვს მეტის გადახდას... ანუ, მიმართავს თანამედროვე მედიცინაში კარგად ცნობილ კორპორატიულ მეთოდს, რომლითაც ხდება შემოსავლებისა და მოგების გაზრდა. სად გადის ზღვარი? და ვის შეუძლია ტექნოლოგიებზე კონტროლის გარანტირება? ნუთუ, ჯანმრთელობა და სიცოცხლე მართლაც იქცევა მომსახურების და პროდუქციის კიდეც ერთ სახედ, მხოლოდ შეძლებულთათვის ხელმისაწვდომ პრივილეგიად?

განხილულ სერიას არ აქვს ბედნიერი დასასრული: აქ ადამიანის არჩევანი დაყვანილია ცხოვრებაზე ხელის აღების დონეზე, როგორც ყველაფრის დასრულების ერთადერთ გზაზე. ამ სერიალში ფინალების უმრავლესობა ტრაგიკულია ან, სულ მცირე, ნეგატიური, და იგი მომავალს არც თუ ისე ხალისიან ფერებში ხატავს. დიდი ალბათობით, სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ აუდიტორიის დიდი ნაწილი უარყოფითადაა განწყობილი სერიალის მიმართ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანებს, როგორც წესი, უნდათ გაქცევა რეალობისგან, რა მიზნითაც ისინი უყურებენ გადაცემებს სხვადასხვა პლატფორმაზე ნაცვლად იმისა, რომ თვალი გაუსწორონ თავიანთ გამოსახულებებს და პასუხი გასცენ რთულ შეკითხვებს მომავალთან დაკავშირებით.

REFERENCES

- AHMED, Shaheen. “Bandersnatch: The Meta-Narrative of Our Contemporary Times.” Medium. Accessed April 1, 2025. <https://medium.com/@shaheenahmed/bandersnatch-the-meta-narrative-of-our-contemporary-times-6364a73eb60f>.
- ASTRUKOV, Iosif. Stage and Screen: New Multimedia Performances. Sofia, 2018.
- FORMAN, Miloš. Turnaround: A Memoir. New York, 1993.
- FROMM, Erich. The Art of Loving. New York: Harper & Row, 1956.
- Interview of Erich Fromm from the 1950s. YouTube video. Accessed September 25, 2025. <https://youtu.be/9VINS8McvMI>.
- “AI Goes Nuclear.” Bulletin of the Atomic Scientists. Accessed March 22, 2025. <https://thebulletin.org/2024/12/ai-goes-nuclear/>.
- “Black Mirror Title Meaning.” Highsnobiety. Accessed March 24, 2025. <https://www.highsnobiety.com/p/black-mirror-title-meaning/>.
- “Cancel Culture.” Encyclopaedia Britannica. Accessed April 16, 2025. <https://www.britannica.com/procon/cancel-culture-debate>.

ფილმოგრაფია:

- Black Mirror. Created by Charlie Brooker. Channel 4 / Netflix, 2011—.
- “Arkangel.” Black Mirror. Season 4, Episode 2. Netflix, 2017.
- “Joan Is Awful.” Black Mirror. Season 6, Episode 1. Netflix, 2023.
- “San Junipero.” Black Mirror. Season 3, Episode 4. Netflix, 2016.
- “The Entire History of You.” Black Mirror. Season 1, Episode 3. Channel 4, 2011.
- “White Christmas.” Black Mirror. Special Episode. Channel 4, 2014.
- Love, Death & Robots. Netflix, 2019—.
- The Mandalorian. Disney+, 2019—.

BEYOND THE MIRROR—IS THE FUTURE BLACK?

Iosif Astrukov

Keywords: black mirror, series, platforms, society, digital reality

A few months ago another season of the “Black Mirror” serial premiered—season seven. “Black Mirror” (2011–) is radically different from most series streamed online today. Its main differences are both in format and content. Unlike most other series, every “Black Mirror” episode is by itself—it is an independent movie—different story, actors, theme. The unconnected episodes do not aim to create a bigger story across the series. Dramaturgically the genre is sci-fi, but the themes they reveal are rather more something I could call reality in-between, another radically different and characterizing distinctiveness of the production. They create a reality that looks mostly as ours today, slightly more advanced and often take a certain technology, like neural interface (chip) inside our brain, experiments already happening, that could for example save and stream our own perceptions (sight and sound). This seemingly small and not very impressive technology later in the episode turns out to be a ‘game changer’ in our relationships, social interactions and world as we know it. Many episodes are plotted in similar model: some small technology that can turn our world upside down. That reality in-between the authors create, both now and one step ahead, has the ability to post many questions: where we are now, where we are heading as society, what are the technology boundaries, what we as human beings are and should react, and many more. The title “Black Mirror” is a metaphor for a digital screen turned out and a dark mirror created in this way, reflecting our own faces, while staring at it. And the biggest question is what we see already?

In the last decade, technology and social dynamics are enormous. Most researchers tend to put accent on the technologies and their ability to influence human life: perceptions, communications and interrelations in general. The process of digitalization seemed at first as a technology of bringing togetherness. Today we see it works both ways, one of its paradoxes. We are united in our separation. Never were so many people watching series, but most are watching alone, on their own screens. Crowds of lonely spectators have virtual meetings every night in front of their screens, watching the same content individually. This phenomenon has its roots in the TV era, but then families were watching together one screen. Now more and more people are looking at their own devices, sometimes in the same room. With earplugs in the ears, in order to isolate and to not disturb the others. That way everyone is left alone, in his own virtual dimensions, physically

on the same spot with other individuals, but virtually connected to unknown from far away. Is the technology the main reason for this alienation? Or we as a society develop the technology we already need? These questions are like snake bitten its tail – both seem to work in the same direction, unclear which one is the origin.

The roots of these trends in the contemporary society could be found long before the digital era in the works of different psychologists and sociologists like Erich Fromm, Zygmunt Bauman and many others. They all point out the individualization and alienation of the single member of the society, the misleading relationships, both intimate and friendly, developing as a market orientated team work, where the only goal of the ego centric lifestyle, always kept open for next, possibly better partners.

“In a culture in which the marketing orientation prevails, and in which material success is the out-

standing value there is little reason to be surprised that human love relations follow the same pattern of exchange which governs the commodity and the labor market.¹

What we see today is the intensified result, caused by the digitalization in all human activities, from everyday life and communication, to love and relationship perspective, work and society structure, even healthcare. One of the series streamed today—“Black Mirror” (2011–) is playing with all these questions and choices we face now as a society. The episodes simulate all kind of hi-tech possible futures, presented in a way like they could happen any moment now. It is a sci-fi genre, which creates certain reality that I call in in-between.

“Black Mirror” is radically different from most of the series streamed online today in several directions. Researchers most often focus on one of its episodes—“Bandersnatch” from 2018—because of its interactivity. However, beyond this purely technological aspect, the episode lacks the power and provocativeness characteristic of many of the other episodes, which is what actually sets the series apart. The title “Black Mirror” itself comes from the effect of a blank monitor/screen, which reflects the viewer sitting in front of it like a dark mirror.² This is the main focus of the series, to show the audience what the contemporary digital society and the world are becoming. The production itself is fundamentally different, first in format: the episodes are fewer, and there is no single storyline or characters that develop throughout all episodes and seasons. Each episode is a completed film of its own, with its story, setting, different actors and directors, and a duration of about an hour. The first two seasons have only three and four episodes, respectively, but after Netflix became the producer, the number increased to six in the following seasons, with the fifth season returning again to three. In the sixth season, there are five episodes—they do not even follow the same format in terms of the number of episodes. The time intervals between seasons are also irregular. Up to the moment seven seasons have been released over a period of more than ten years (2011–2025). Spectators cannot follow and anticipate each subsequent

season and episode, nor can they identify with certain characters, which is typical of the series format. If this production is to be defined absolutely correctly, it will probably fall more into the category of a film in serial format than a series. Another major difference that distinguishes “Black Mirror” from other mass productions is the dramaturgic basis on which each episode is developed. Its genre surely is science fiction, but the series is very carefully situated in a particular reality, not quite typical for the sci-fi plots, which I would call in-between: the public has the feeling that they are watching our reality today, as it surrounds us, but one step ahead. Unlike Disney+ sci-fi productions, such as “The Mandalorian” (2019–), which develop fantastic plots from the world of Star Wars, in entirely different dimensions (planets, alien life forms, etc.), that are completely unrelated to the present day, “Black Mirror” is based on the reality we know in our everyday lives, adding specific elements or exaggerating a given technological potential to the extreme. This creates a sense of almost documentary realism in the spectators and a very specific in-between reality, simultaneously here and now and the potential tomorrow. Each episode seems to say to the viewer: “Look, this is what the world would be in a few years.” And the author’s big message is directed precisely there—to the immediate future or even the present, to societies, the world, relationships, technology, like a double-edged blade.

Digital platforms provide opportunities for interactivity and feedback from the spectators, which naturally provokes experiments such as the mentioned “Bandersnatch” (2018). The title is borrowed from a fantastical creature described by Lewis Carroll in his 1872 book “Through the Looking-Glass”³. Released globally on Netflix for the Christmas season on December 28, 2018, the episode, although part of the series, is actually a separate film. Interactivity is achieved by periodically displaying a black bar at the bottom of the screen with two choices for the watcher. The film does not stop, the choices remain on the screen for a few seconds, and if nothing is selected, it automatically continues with the choice on the left. Viewers have the opportunity to return

1 FROMM, *The Art*, 1956, p. 4.

2 “Black Mirror”, 2025.

3 AHMED, “Bandersnatch”, 2025.

to the points of choice at any moment and take the other line.

The choices range from seemingly insignificant ones, such as what cereal the main character should eat for breakfast or what music to listen to, from where to work, in the office or at home, whether to go to his therapist, whether to buy an LSD drug, and who should jump (commit suicide) from the balcony. Each one triggers a series of events. It is also important to consider where the episode is being watched, whether on the official Netflix platform, where the described interactivity takes place, or through a pirate method/website. Illegal sites do not offer interactivity and mostly the episode is “downloaded” in a single storyline or through multiple repetitions, in which all possible variants are listed linearly, thus seriously confusing the spectators as to what exactly they are watching if they do not know the format of the episode in advance. Below is the entire plot outline, as developed by fans of the series and posted on the internet forum reddit.com⁴. At first the lines look quite complex and multidirectional, but a closer look reveals that most of them run almost parallel, and many of them return to the same points. Respectively, the duration of the episode varies, depending on the choices and whether the viewer returns to try other options. Friends shared that they had returned multiple times to try all possible options. But in the end, there are a finite number of choices and according to this scheme, there are eight finals. The very idea of the episode is intertwined with the interactivity of the format, resulting in a peculiar mixture of the eternal theme of choices in life, time as a relative and non-linear construct, parallel time dimensions, even conspiratorial control over humanity and reality as an experiment—again, depending on which line the viewer takes and whether they return and goes through all the choices. Dramaturgically they even play with the platform: the main character, Stefan, lives in 1984 and tries unsuccessfully to write a video game with the same name, *Bandersnatch*, based on a book of the same name, which is also interactive, when the monitor displays that someone is controlling him through Netflix. He does not understand what an

online platform is or how he is been controlled, and of course he goes to see his psychoanalyst again. In one of the lines there is even a pull back and display of the film set and the actor’s inability to step out of the character he is playing. The character’s mental instability is the base for the entire schizophrenic “game”, in which spectators are played around during the choices and numerous subplots.

Historically such interactive experiments are not new at all and have existed since the 1960s.⁵ Of course, every era offers different technological possibilities, but even today, the interactivity achieved is relative. Absolute interactivity in cinema is practically impossible. The main problem lies in the pre-shooting and editing of each of the directions and endings, which makes the choices finite and limited, regardless of whether we are watching on a digital platform or in a cinema theatre. The current hysteria around the so-called “artificial intelligence” (AI) creates a lot of speculations, that true interactivity similar to that found in computer games is already possible or will soon be possible. It should be noted that interactivity in computer games is also not absolute—it is restricted to the environment, characters, and possibilities created by the programmers. But, of course, it is far more real than a few lines in a movie. Speculations, or perhaps more accurately is to say unrealistic expectations about “artificial intelligence,” suggest that it could “create” films in real time. Here we encounter a number of problems, the most significant of which is technological – computing power. As endless as the possibilities of computer technology may seem to us at the moment, they are still very limited, at least when it comes to such experiments. The second technological problem is the simulation: generated by so-called artificial intelligence, IT is in fact animation, of a new generation, using accumulated visual archives and etc., but nevertheless clearly distinguishable from filmed images. The viewer’s eye is still uncompromisingly there and difficult to deceive, especially on the large cinema screen. AI simulations currently have misleading effect on audiences viewing small mobile screens—even when opened on a “large” computer screen, they are almost al-

4 “Full *Bandersnatch*”, 2025.

5 KINO-AUTOMAT (1967), directed by Alfred Radok; *Автомат*: ASTRUKOV, Stage and Screen, 2018; FORMAN, *Turnaround*, 1993.

ways noticeable. As the mass audience mainly watches on the small mobile screens, especially the younger generations, AI simulations will still create in the near future a lot of problems in the propaganda and manipulative materials. But when it comes to professional cinema, part of which are the platforms and series, it is unlikely that such productions will be seen anytime soon (if ever). The technology is currently facing purely energy-related problems. Big corporations have turned to nuclear energy, in order to power the computing capacities.⁶ I will not analyze here the non-technological problems, that also hold many uncertainties—spectators are generally lazy, they are consumers, especially modern ones. Sitting in front of the screen, he/she does not want to be active, to choose, to make an effort. His/her only desire is to receive ready-made content that does not burden him/her. The vast majority of audiences today use platforms and screen content as a virtual escape, a kind of recreational process, as a break and “not to think” about themselves, their lives and problems, and the world around them. Even if at some point technology allows any variants of real-time generative and interactive works, due to this profiling of the mass public, I am highly skeptical about such a development in cinema and TV series in general.

This is precisely the theme of the first episode of the sixth season of “Black Mirror,” “Joan Is Awful” (S6.E1)⁷. The beginning of the plot is about a woman named Joan and her not quite interesting daily life. Waking up in the morning, having breakfast with her partner, driving to work, dealing with the usual management problems in an IT corporation, the appearance of her former love in town, a session with her therapist, a drink with her ex in a bar, and returning home. But going back home and sitting in front of the TV in the evening with her partner, they come across the “latest production,” her life. Her day reveals on screen, reenacted by actors, with Salma Hayek playing the lead role of her. Rumors spread quickly in today’s age of communication and all her colleagues and friends watch the premiere on their mobile screens no matter where they are at the moment, with comments about her. It turns out she has fallen into a horror roller coaster from which she cannot

escape. Every evening, an episode from her daily life is generated by a supercomputer, including all the parts of each person’s life that are hidden from public view: comments, thoughts, secrets shared only with her closest circle of friends, her therapist, etc. Like a reality show, only that it looks completely authentic and generated in real time, which is quickly gaining popularity. After the initial shock of how this could even be possible, a series of uncontrollable events and the complete collapse of her life begin. Gradually she realizes that apart from being technological possible, it is also completely legal—the new clauses and agreements signed without even knowing do not allow her to sue and put an end to this madness. Indeed, how many of us actually read our contracts, even when renewing our mobile phone or internet service provider contracts?! Being exposed to his most private inner life, no one is capable of existing in society. Additionally, she is deliberately presented in a much worse way than actually is. As becomes clear at the end, experiments show that a good, non-confrontational person is not interesting to the audience, something we have known for years and is obvious in the contemporary reality formats—well-directed and staged in order to engage the public. The series does not explain in detail the technology used to track and record the selected individual—in this case Joan, they just point to all the devices that surround and monitor us, especially our smartphones. Tracking users through mobile devices and social networks is a well-known fact for years, but not yet to such extremes. This is the key to many of the episodes in “Black Mirror”, which creates this specific in-between sci-fi reality, both today and tomorrow. Technological fact taken to the extreme, in which we all recognize ourselves. Later on, the episode continues through a series of escalations in her condition, culminating in a deliberate provocation involving the star Salma Hayek, hoping that she can stop this madness. But the contracts signed to grant her image to the company producing the show do not allow this. At the same time, she finds herself involved in the reality format, as everyone with whom the character comes into contact is subsequently displayed on screen afterwards. The episode reaches its climax when the two with Sal-

6 “AI Goes”, 2024.

7 “Joan Is Awful.” Black Mirror. Season 6, Episode 1. Netflix, 2023.

ma Hayek decide to seek justice from the corporation that created this production (a play with Netflix). Sneaking inside and going through a series of twists and turns and clashes with the people in the corporation, the two find themselves face to face with the “author,” a supercomputer and an operator, who explains that even this is not the reality, they are in one of the layers of the simulation. The finale is on several levels. The first is the destruction of the supercomputer and the revelation of the completely different faces of the real people and actors whose lives were used for the reality show. Within the credits starts the next finale – the new life of a real person, who wears tracking device on his leg. Next finale is the actress who played her with Salma Hayek’s generated mask, also with a tracking device on her foot. That way the audience is left with an open ending, asking themselves what is ultimately real and whether this is also part of the reality “game.”

This kind of dramaturgic structure on different levels in the episodes is typical for “Black Mirror”. The audience is left with many questions after the end of each episode, questions that are actually pointed to them. This in-between reality, as I define it, acts as a magnifying glass, making you look at your own habits, daily routine, behavior and to think—where is the world going to nowadays? The questions of the limits of personal freedom, choice, loneliness, the lack of a sense of reality that digitization already created, and, in general, what is reality? The pressure on the individual and how far technology can go, first as potential development and second in terms of control, are fundamental for the series and presented in many of the episodes. Often stories have criminal twist, which, in addition to capturing the interest of the public, raises a broader question of how much we as human beings are capable to withstand. Where or what would be the breaking point, after which violence and general madness begins. To what extent does the human being as *homo sapiens* remains human? Taking today’s technologies to certain extremes, we find ourselves in a completely new paradigm – a world with different rules and relations. In three of the episodes (S1.E3 · The Entire History of You; S2.E4 · White Christmas; S4.E2 · Arkangel) explore the idea of re-

cording our perceptions – sight and hearing. An idea that probably everyone involved in photography and visual arts has imagined—to photograph and preserve images with your eyes. But where could this seemingly harmless idea could go to? In “The Entire History of You,” the idea is developed as a kind of “player” built as a chip in each person’s head. This sci-fi conspiracy theory has become extremely popular in the recent years, and with the experiments of Elon Musk’s company Neuralink became quite real⁸. In the episode everyone can rewind and watch previous scenes from their lives over and over again using a small remote control, and also “stream” these recordings to a large TV screen, showing them to others. The process is visualized with kind of hypnotic effect in the eyes, when the character turns back and looks at the past. But what would happen if a jealous person wants to see what his girlfriend had done? How far a person is willing to reveal his personal life, even to his closest friends and family? Does refusing to do so automatically mean lying or cheating? A technology like this leave virtually no personal space—refusing to show something automatically implies guilt. Trust, as the foundation of any relationship, must be proven constantly. And what happens when we see what we fear of or run away from? Can we handle it? Every person has his deep secrets and extreme exposure creates an absolutely unthinkable paradigm of life and a world that our conscious cannot rationalize at this point. Society itself is disintegrating, as we know it now. In this episode jealousy is taken to an almost manic level, which ultimately destroys their relationship. The affair turns out to be true, but can the two of them bear to watch the recording forcefully streamed on a big screen? The finale is the masochistic removal of the implanted chip from the character himself with a razor blade. Insanity is very often the end of the episodes of these simulated realities from the possible technological future. The series also very often explore the idea of alienation of the individual caused by technology. In one of the scenes here the two have sex, while each one streams recordings from previous, much more enjoyed experiences.

In “White Christmas” the idea of controlling human perceptions is pushed further, with people having the ability to “block” each other in real life. Sim-

8 “Пред БНТ”, 2025.

ilar to social networks, when someone blocks you, you can no longer see or hear anything from them. This is visualized in the episode as the blocked person turns into blurred silhouette, whose speech you cannot distinguish. A small remote control is used to control it again, and here the implanted chip in the brain stores the entire consciousness of the person. Removed surgically and placed in a small device actually clones virtually the individual. In the episode this idea is used to make virtual copies of themselves, which they turn into their slaves. “White Christmas” is one of the most emblematic episodes of the series, intertwining multiple stories and leaving the audience with a bitter taste and many questions as the credits roll in the end. The plot consists of two criminal stories, mixed together and revealed through the virtual clones of the characters. The idea of blocking in real life is also difficult to comprehend and fundamentally changes our relationships. The inability to clarify and resolve tensions between people, even at the cost of conflict, leads to manic behavior and madness in one of the characters, who assumes that he has a child with his ex-girlfriend, who blocks him and refuses to talk to him. Along with the block, he loses the opportunity to even see the child. After an accident and her death, the block declines only to discover, that the child is not his and she had an affair. The truth drives him crazy and leads to unintentional crimes. At the same time the other character, whose job is to train virtual clones and make them slaves to their owners, manages to make a deal for his crimes, by getting virtual confessions out of him. The mitigation of his punishment turns out to be release of prison, but with total blockage—he could not see anyone—the world becomes a place with blurred silhouettes of people with whom he cannot even talk, and the others see him as a red threatening silhouette. Such “digital stigmatization” or, as it is now commonly referred to in slang, “cancel culture” has long been a reality on social media. For a lot of people virtual life online is at least as important as the real one. Especially for the younger generations, who often place even greater importance on what happens online. Blocking for them is a highly emotional act that they experience seriously. But the inability to resolve this in the real life, as naturally happens, is an entirely new situation the consequences of which are difficult to even to imagine. In real world people meet and have

to communicate even after they have blocked each other online. Society has established rules of behavior that are observed even in conflicts. Such situation and technology that completely isolates the individual would create an entirely new dimensions of social behavior and relationships. And probably madness.

“Arkangel” explores the idea of what would happen if we implant a chip in a child’s brain, allowing parents to constantly monitor what they see, hear and experience. As we grow up, we all need more personal space. Could anyone bear the idea, that all of his words and actions are recorded and monitored? And are parents able to watch all that happens to their children? How would the behavior of those around them change, knowing that they are talking to a “live camera”?

The idea of virtual life – as life after death or a parallel reality is also very often subject in the series. In the “San Junipero” (S3.E4) a girl decides to “move” permanently into a virtual simulation, where she enters like a game every night and meets and falls in love with another woman. In reality she turns to be an old woman living in a nursing home and the two finally decide to continue living together forever in this simulated virtual paradise. But how real is this reality? Many episodes ask this question, central for the sci-fi genre – is there an objective reality, or everything that happens in our brain real enough for us? In the series this is always the digitally reality. The computer chip-dominated modernity of recent decades suggests this blurring between the virtual and the real, like the so articulated nowadays problem of “artificial intelligence”, often pointed as the main thread for humanity, is often mixed in the series with the physical reality. In “Be Right Back” (S2.E1) a woman loses her boyfriend in an accident. A new service offers a “connection” with the deceased, as a consolation, simulating his personality like a chat bot, creating a virtual clone of him, trained upon his activity on social networks. With a little hesitation, she decides to give it a try. The simulation evolves from chat to “real” phone conversations with his voice and is so realistic, that when she is offered a full-size robot, identical to her deceased friend, she agrees. But the “live” interaction, no matter how wonderful and real it may seem at first, quickly leads to disappointment. The robot cannot fill the void left by the living person she loved. The

simulation remains a vague imitation of his personality. The robot has no character, no personal opinion, no independent thinking or behavior. It can only simulate and imitate the most likely behavior, based on the information gathered about the person who he was. This only adds grief and anger leading her to try to make the robot destroy itself. But this is of course not written in its algorithms. The culmination is when she realizes she is pregnant from their last night together before the accident. The end of the episode shows the grown-up child, who wishes to climb into the attic on his birthday. There stands the robot in “exile”, which in the eyes of the child is still somehow a reflection of a father. The questions of how far we have the right to simulate human beings and what the consequences might be are once again left open.

The range of themes and ideas explored in the “Black Mirror” series is enormous. In the seven seasons so far, they have managed to play out many simulations of potentially possible future realities, most of them situated in the in-between reality as I defined it, a mixture of the future and the present, revealing the sleeping monsters of our time. The only series I have come across, similar in format and themes, is the animated series “Love, death and robots” (2019-). It also presents imaginary worlds from the future, mixed with a lot of mythology and, of course, the stylistics of the animation, which creates a completely different effect. “Black Mirror” shows the future as ultimately digital. Which is far from certain. The trends we see in the next generations are at the two extremes—from ultimate digitization to its complete rejection. What will prevail or whether humanity will find some kind of balance, the decades to come will show. Young people who decide to distance themselves from modern world, some even moving to small, isolated places, going back not only technologically but also to a previous way of life, are trying to escape from “the system.” From the control, the pressure of society, the insane rhythm of life, in which the individual becomes a hamster-like running in a wheel in a cage, the only

way out of which seems to be death. This allegory is literary shown in “Black Mirror” – in the dystopian reality of episode S1. E2 • In “Fifteen Million Merits”, people are forced to spin wheels all day long to generate energy. Depending on the energy they generate, they receive credits that they can spend. People’s literal dependence on technology and utterly inhuman relationships culminates in episodes such as S7. E1, “Common People”. There they explore the idea of what would happen if the currently popular subscription payment model were introduced into healthcare. The attachment of the masses to constant monthly payments is one of the major dependencies that modern society is having right now. Many even call it modern slavery. But this dependency is both ways—companies bind consumers, and consumers themselves want constant service. But what would happen if someone’s life depended on such a digital service? What would happen if you couldn’t afford to pay for the service? Or if the company decided to change the terms and conditions? To raise prices or add advertisements, for example? Is it possible for an individual to become a “living advertisement” and be in complete control by the company, which can switch off or change the service at any moment, leaving the individual in a half-living state? Blackmailing him in this way to pay more and more... Something well known in modern medicine, which in many ways has become a well-functioning corporation focused on profits. Where are the boundaries, and who could guarantee control over such technology? Are life and health becoming just another service and goods, privilege reserved only for the rich? This episode does not have a happy ending, when the individual’s choice reaches down to refuse life as the only way to salvation. Most of the endings in this series are tragic or compromising, showing the future in far from bright colors. That is probably the reason why the mass audience does not prefer it. As I have pointed, most people want to escape the reality streaming the content on the platforms, rather than see a reflection of themselves or difficult questions about our future.

REFERENCES:

- AHMED, Shaheen. "Bandersnatch: The Meta-Narrative of Our Contemporary Times." Medium. Accessed April 1, 2025. <https://medium.com/@shaheenahmed/bandersnatch-the-meta-narrative-of-our-contemporary-times-6364a73eb60f>.
- ASTRUKOV, Iosif. Stage and Screen: New Multimedia Performances. Sofia, 2018.
- FORMAN, Miloš. Turnaround: A Memoir. New York, 1993.
- FROMM, Erich. The Art of Loving. New York: Harper & Row, 1956.
- Interview of Erich Fromm from the 1950s. YouTube video. Accessed September 25, 2025. <https://youtu.be/9VINs8McvMI>.
- "AI Goes Nuclear." Bulletin of the Atomic Scientists. Accessed March 22, 2025. <https://thebulletin.org/2024/12/ai-goes-nuclear/>.
- "Black Mirror Title Meaning." Highsnobiety. Accessed March 24, 2025. <https://www.highsnobiety.com/p/black-mirror-title-meaning/>.
- "Cancel Culture." Encyclopaedia Britannica. Accessed April 16, 2025. <https://www.britannica.com/procon/cancel-culture-debate>.

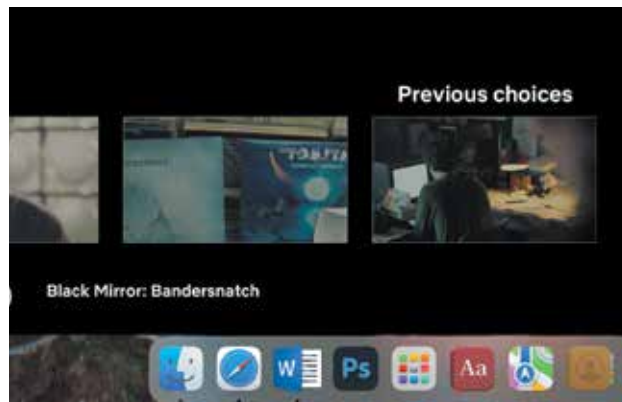
FILMOGRAPHY

- Black Mirror. Created by Charlie Brooker. Channel 4 / Netflix, 2011–.
- "Arkangel." Black Mirror. Season 4, Episode 2. Netflix, 2017.
- "Joan Is Awful." Black Mirror. Season 6, Episode 1. Netflix, 2023.
- "San Junipero." Black Mirror. Season 3, Episode 4. Netflix, 2016.
- "The Entire History of You." Black Mirror. Season 1, Episode 3. Channel 4, 2011.
- "White Christmas." Black Mirror. Special Episode. Channel 4, 2014.
- Love, Death & Robots. Netflix, 2019–.
- The Mandalorian. Disney+, 2019–.



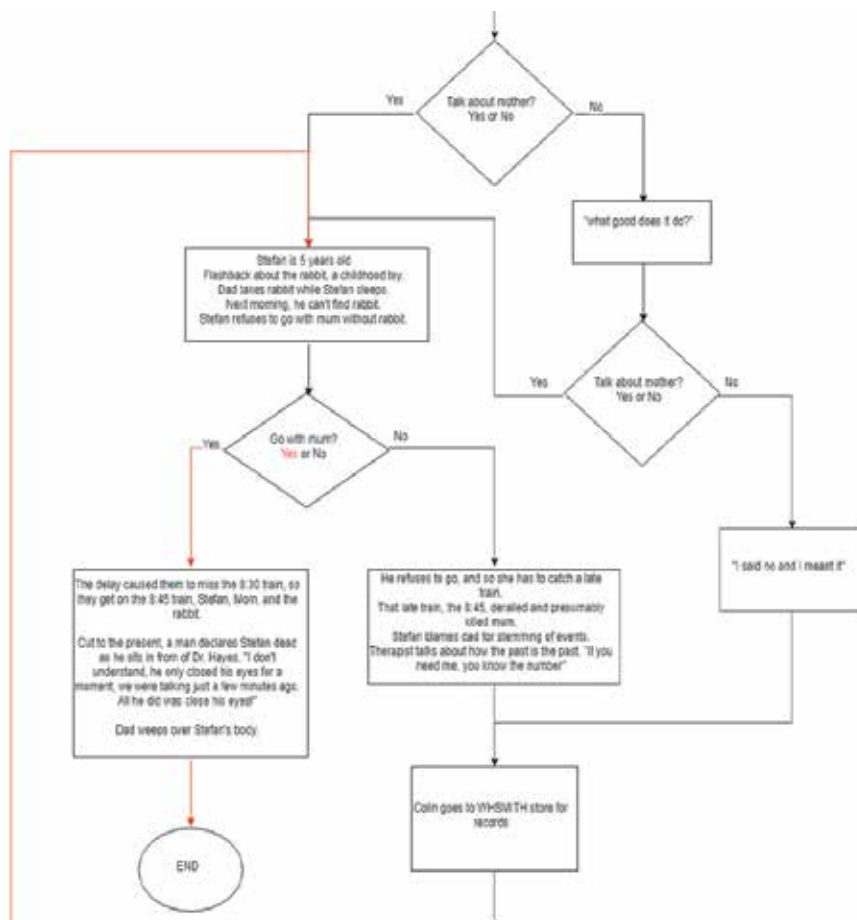
1. ეკრანის ანაბეჭდი: როგორ ხდება არჩევანის ვიზუალიზაცია Netflix-ში

1. SCREENSHOT OF HOW THE CHOICES ARE VISUALIZED ON NETFLIX



2. ეკრანის ანაბეჭდი: როგორ შეუძლია მაყურებელს უკან დაბრუნება და განსხვავებული სიუჟეტური ხაზის არჩევა

2. SCREENSHOT SHOWING HOW THE VIEWER CAN GO BACK AND CHOOSE DIFFERENT LINE



3, 4. სერიალის ფანების მიერ შემუშავებული და ონლაინ ფორუმზე reddit.com განთავსებული მთლიანი სიუჟეტის მონახაზი

3, 4. THE ENTIRE PLOT OUTLINE, DEVELOPED BY FANS OF THE SERIES AND POSTED ON THE INTERNET FORUM REDDIT.COM



4. კადრი სერიიდან
„საშინელი ჯოანი“
4. STILL FROM THE EPISODE
“JOAN IS AWFUL”



5. კადრი სერიიდან
„შენი მთლიანი ისტორია“
5. STILL FROM THE EPISODE
“THE ENTIRE HISTORY OF YOU”



6. კადრი სერიიდან
„თეთრი შობა“
6. STILL FROM THE EPISODE
“WHITE CHRISTMAS”

გარემო, როგორც პერსონაჟი თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში

თათია ახალშენაშვილი

საკანძო სიტყვები: თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინო, გარემო, როგორც პერსონაჟი, სივრცე და ადგილი, ადამიანი და ბუნება, სოციალური და კულტურული კონტექსტი, ფიზიკური და სოციალური გარემო.

თანამედროვე ქართველი დოკუმენტალისტები გარემოს სხვადასხვა გზით აღწერენ და ხშირად პერსონაჟად აღქმენ. სალომე ჯაშის „მოთვინიერება“ და ლუკა ბერაძის „ლიმილიანი საქართველო“ აჩვენებს, რომ გარემო ქართულ დოკუმენტურ კინოში არა მხოლოდ ფონია, არამედ, განსაზღვრავს ფილმის შინაარსს, ქმნის ემოციურ ტონს, რიტმსა და სოციალურ კონტექსტს.

სტატიაში საუბარია გარემოს პერსონაჟად ქცევის ორ განსხვავებულ მიდგომაზე: პირველი ხაზს უსვამს სოციალურ-პოლიტიკურ და ისტორიულ ფონს ბუნებისა და სივრცის მეშვეობით; მეორის მიხედვით, გარემო აისახება ადამიანების ყოფაში, ურთიერთობებსა და გამოცდილებებში.

გარემოს პერსონაჟად ქცევა თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში თხრობის ისეთი ფორმაა, რომელიც მაყურებელს სოციალური, ეკოლოგიური, კულტურული, ისტორიული და პოლიტიკური საკითხების უფრო ღრმად გააზრებაში ეხმარება.

დოკუმენტური კინო მუდმივად ვითარდება და ერგება ისტორიული, სოციალური და პოლიტიკური პროცესების ცვლილებებს. ამ ცვლილებათა ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი კი სწორედ გარემოა.

გარემო მრავალმხრივია. მოიცავს ფიზიკურ ადგილს, სივრცეს, დროის დინებას, სოციალურ ურთიერთობებსა და მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს.

ბილ ნიკოლსი წერს: „დოკუმენტური ფილმები გვთავაზობენ ისტორიული სამყაროს გარკვეული ნაწილის აუდიო და ვიზუალურ წარმოდგენებს. ისინი გადმოსცემენ ინდივიდების, ჯგუფებისა და ინსტიტუტების მოსაზრებებს, ასახავენ შთაბეჭდილებებს; გამოთქვამენ მოსაზრებებს, ჰყვებიან

ისტორიებს, აყალიბებენ არგუმენტებს ან გვთავაზობენ საკუთარ პერსპექტივებს, იმისთვის, რომ დავგარწმუნონ, მივიღოთ მათი შეხედულებები“.¹ თუ კლასიკურ დოკუმენტურ კინოში გარემო ხშირად მხოლოდ ფონის ფუნქციას ასრულებდა, ან საერთოდ არ განიხილებოდა სიღრმისეულად, დღეს, თანამედროვე პროცესების აქტიურ ნაწილად იქცა. სწორედ აქ ჩნდება კითხვა: შეიძლება კი გარემო მივიჩნიოთ არა უბრალოდ პირობად, არამედ პერსონაჟად, რომელიც თავადვე აყალიბებს სიუჟეტის მიმართულებას? მაგრამ, რას ნიშნავს „გარემო“ და როგორ შეიძლება მისი გაგება თანამედროვე დოკუმენტურ კინოში?

სტატიის მიზანია, გააანალიზოს თუ როგორია გარემო თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში.

1 NICHOLS, Introduction, 2017, p. 31.

ნოში და რა ხერხებით ხდება ის აქტიური პერსონაჟი. ამ მიზნით, არჩევანი შევჩერე ორ თანამედროვე ნამუშევარზე: სალომე ჯაშის „მოთვინიერებასა“ და ლუკა ბერაძის „ლიმილიან საქართველოზე“.

იმის მიუხედავად, რომ ორივე ფილმი ობსერვაციულ მეთოდს ეყრდნობა, ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან როგორც იდეურად, ისე სტრუქტურულად და სხვადასხვა გზით წარმოაჩენენ გარემოს მნიშვნელობას.

ამერიკელი მწერალი ბარის ლოპესი გარემოს ორ ძირითად ტიპს გამოარჩევს: **გარე ლანდშაფტი** – ყველაფერი, რასაც ვხედავთ – ბუნებაში ან ქალაქში: ადგილი, ბუნება, ცხოველები, კლიმატი, სინათლე და ფერები; **შინაგანი ლანდშაფტი** – ადამიანის ფსიქოლოგიურ-ემოციური სამყარო.²

ასეთი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს, გარემო აღვიქვათ არა მხოლოდ ფიზიკურ სივრცედ, არამედ გამოცდილების ნაწილად. სწორედ ამგვარი სიღრმისეული გაგება აჩენს კავშირს სხვა ავტორების თეორიებთანაც.

ფილოსოფიაში, ადგილის განხილვისას, მნიშვნელოვანია, თუ როგორ უკავშირდება ის სივრცესა და დროს. ზოგი ფიქრობს, რომ ადგილი მხოლოდ სივრცის ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ, მაგრამ ფენომენოლოგიური „მიდგომა“ ამბობს, რომ: ადგილი ისაა, რასაც რეალურად ვგრძნობთ და განვიცდით, და ამიტომ ის დაკავშირებულია როგორც სივრცესთან, ისე დროსთან.³

ფილოსოფოსი ბრიუს ჯანზი ამბობს: „ადგილი“ ბევრ სხვადასხვა სფეროში გახდა მნიშვნელოვანი კვლევის თემა, იმიტომ, რომ ისეთ გამოცდილებებთან გვაკავშირებს, რომლებიც სხვა შემთხვევაში ძნელად შესამჩნევი ან რთულად ხელმისაწვდომია. ადგილი ეწინააღმდეგება ზედმეტად მარტივ და შეზღუდულ თეორიებს და გვახსენებს, რომ სამყაროს მართო მიზეზმედგობრივი ლოგიკით ვერ ავსხნით. საჭიროა სხვა კუთხითაც შევხედოთ.

ჯანზი ადამიანისა და ადგილის ურთიერთობას კულტურულ-ფილოსოფიურ კონტექსტში განიხილავს და ხუთ მიზეზს გამოჰყოფს.

- „ადგილი“ აერთიანებს გამოცდილების ისეთ მხარეებს, რომლებიც ჩვეულებრივ ერთმანეთს ვერ ეწყობიან, ან რთულად ერთიანდებიან. ადგილი შეიძლება გახდეს წინააღმდეგობის სივ-

რცე, სადაც ადამიანები გამოხატავენ საკუთარ ხმას.

- ადგილი აკავშირებს სხვადასხვა შეხედულებას და არღვევს საზღვრებს.
- ის აჩვენებს, როგორ შეიძლება კონკრეტული მაგალითი გახდეს დიდი, ზოგადი იდეის ნაწილი.
- ადგილი გვიბრუნებს სამყაროს განსაკუთრებულობის განცდას.
- ადგილი აერთიანებს გამოცდილების ისეთ მხარეებს, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ცალ-ცალკე ჩანს.⁴

ეს ხედვა იძლევა დოკუმენტური კინოს ანალიზის შესაძლებლობას და აჩვენებს, რომ „ადგილი“ საერთო სივრცეში აერთიანებს საზოგადოებრივ, კულტურულ და ემოციურ გამოცდილებებს.

სწორედ ამ კონტექსტში შეიძლება გავაანალიზოთ, როგორ ახასიათებს ჯონ გრიროსონი ნაშრომში „First Principles of Documentary“ ორ დოკუმენტურ ფილმს. მისი აზრით, დოკუმენტურ კინოში არსებობს ორი ძირითადი გზა. პირველი: სიუჟეტი ვითარდება მთავარი გმირის ისტორიის გარშემო და მისი ქმედებების საშუალებით აღწერს გარემოს, რაც კარგად ჩანს ფლანკების ფილმში „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“. მეორე: გარემო თავად ხდება მთავარი „პერსონაჟი“, ხოლო ინდივიდის ამბავი ექცევა მეორე ხედზე, როგორც ქალაქის ნაწილი, რაც კარგად ჩანს კინოსურათში „ბერლინი. ქალაქის სიმფონია“.⁵

გრიროსონის ეს ხედვა თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში სხვადასხვა მეთოდის დაკავშირების საშუალებას გვაძლევს. გარემო შეიძლება მთლიანად გახდეს მთავარი „პერსონაჟი“, ხოლო ინდივიდის ამბავი კი ერთი კომპონენტი, რადგან ხშირად, მხოლოდ პირადი გამოცდილება ვერ ასახავს ფართო სოციალურ პროცესებს. ფილმს შეუძლია აჩვენოს არა მხოლოდ ცალკეული ადამიანების, არამედ მთელ საზოგადოების ცხოვრება.

სალომე ჯაშის „მოთვინიერება“ ადამიანისა და ბუნების დაპირისპირების შესახებაა. მასში ასახულია, როგორ ჭრიან, თხრიან ასწლოვან ან იშვიათ ხეებს და პარკში გადასარგავად, ზღვით ან ხმელეთით გადააქვთ.

2 BUELL, The Environmental, 1995, p. 83.

3 SCHLITTE, Janz, Place, 2018, p. 36.

4 SEAMON, Life, 2018, p. 20.

5 GRIERSON, Grieson, p. 102.

ავტორი ვიზუალურად წარმოაჩენს ბუნების სიდიადეს, სადაც ადამიანის გვერდით ხეები და მანქანები წარმოუდგენლად მასშტაბურად გამოიყურებიან. ამ კონტრასტის საშუალებით, მაყურებელი ხედავს როგორც ბუნების ძალასა და სილამაზეს, ასევე საფრთხეს, რომელსაც ადამიანი ქმნის. რეჟისორი აჩვენებს ქვეყანაში არსებულ ეკოლოგიურ, სოციალურ და პოლიტიკურ პროცესებს. გარემოს, კერძოდ, ბუნების მეშვეობით, რეჟისორი ქმნის მოსახლეობისა და ქვეყნის პორტრეტს.

„მოთვინიერება“ ყველაზე მეტად ახლოსაა ჯანზის აღწერილ პირველ, მესამე და მეოთხე მიზეზებთან. გარემო ხდება წინააღმდეგობის სივრცე, ბუნებას, ადამიანებს, ძალაუფლებასა და სოციალურ პრობლემებს შორის.

ლუკა ბერადე „ლიმილიან საქართველოში“ გარემო უფრო მრავალფენიანია. ის იქმნება არა მხოლოდ ლანდშაფტის, არამედ მოსახლეობის სოციალური ურთიერთობების, დროის დინების და შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემით. ამგვარად, თუ „მოთვინიერებაში“ გარემო ბუნების, ადგილის, საცხოვრებელი სივრცის მეშვეობით იქცევა პერსონაჟად, „ლიმილიან საქართველოში“ ადამიანის ყოველდღიურობისა და სოციალური სივრცის სახით გვევლინება. ამის გათვალისწინებით, გარემო არა მხოლოდ ფიზიკური ან სოციალური სივრცე – არამედ, აქტიური თხრობის ელემენტია.

„ლიმილიან საქართველოში“ ბრიუს ჯანზის მოსაზრებას შეესაბამება შემდეგი პუნქტები: გარემო აერთიანებს სოფლის ცხოვრებას, ადამიანების ყოველდღიურობას, სოციალურ ურთიერთობებსა და კულტურულ მოვლენებს, შეხედულებებს, სხვადასხვა გამოცდილებას. კამერა წარმოაჩენს გარემოს, სადაც სხვადასხვა ისტორია ერთმანეთს ერწყმის. ის ერთგვარ მოზაიკას ქმნის ადამიანის, დროის დინებისა და პოლიტიკური მოვლენების გაერთიანებით.

სწორედ ეს მრავალშრიანი სურათი აჩვენებს, რომ დოკუმენტური კინო არა მხოლოდ ინდივიდუალური ისტორიების აღწერაა, არამედ, სივრცისა და გარემოს აღქმის საშუალებაც.

ფილმში „მოთვინიერება“ გარემოს აღსაქმელად და ემოციის გადმოსაცემად, ავტორი იყენებს სტატიკურ საერთო ხედებსა და გრძელ კადრებს. მაშინაც კი, როცა ადამიანები მუშაობენ ან საუბრობენ, კამერა საერთო ხედებზე რჩება.

თითოეულ კადრში კარგად იკითხება ფიზიკუ-

რი გარემო, სწორედ ამგვარი ვიზუალური გადაწყვეტა გამოხატავს მათ სოციალურ მდგომარეობას.

გრძელი კადრი კინოში მაყურებელს საშუალებას აძლევს შეიგრძნოს დროისა და სივრცის დინება. ეს ქმნის სიმშვიდის შეგრძნებას, მოქმედებს მედიტაციურად, თუმცა, ამავე დროს, იწვევს ფიქრს და კრიტიკულ აღქმას. მაყურებელს შეუძლია, თავად განსაზღვროს კადრის მნიშვნელობა, შეამჩნიოს პარალელური ქმედებები და აღიქვას გეოგრაფიული კონტექსტი.

ყურადღება მინდა გავამახვილო სცენებზე, რომლებშიც გმირები საუბრობენ, მათი ხმა შორიდან ისმის და გარემოს ერწყმის. ამ გზით, ავტორს მაყურებლის ყურადღება მთლიანად გარემოზე გადააქვს. ხაზს უსვამს, რომ მოვლენები და გარემო ერთმანეთთან ინტეგრირებული და განუყოფელია.

ფილმში, ძირითადად, საერთო ხედებია გამოყენებული, რაც იწვევს დისტანციის შეგრძნებას და მაყურებელს ანიჭებს შორიდან დამკვირვებლის პოზიციას, ჩაურევლობის შთაბეჭდილებით. სწორედ ასეთი ვიზუალური გადაწყვეტა აქცევს ფილმს პოლიტიკურად ალეგორიულ გზავნილად, რომელშიც პრობლემები განზოგადებულ და ფართო კონტექსტში გვევლინება. რეჟისორი არ შემოიფარგლება მხოლოდ გამოსახულების აღწერით.

„გამოსახულებებს შეუძლიათ თავისთავადი მნიშვნელობა ჰქონდეთ. ისინი თავად ატარებენ აზრს და ქმნიან კავშირებს სხვა დროსთან, სხვა ადგილებთან, სხვა ადამიანებთან ან სხვა იდეებთან. აქ ჩანს აშკარა პარალელი პოეზიის მეტაფორებთან“.⁶

ლუკა ბერადის „ლიმილიან საქართველოში“ ახლო ხედებს იყენებს, რაც აძლიერებს მაყურებლის ჩართულობის შეგრძნებას. დრო მნიშვნელოვანი ელემენტია. რეჟისორი, მონტაჟის საშუალებით, წარსულიდან აწმყოში გადასვლით აჩვენებს, როგორ გადის დრო სოფელში და მაყურებელი არა მხოლოდ საარჩევნო კამპანიის სამზადისის მოწმე ხდება, არამედ, მისი დასრულებისაც. როდესაც პერსონაჟები თავიანთ ისტორიებს გვიზიარებენ, ხშირად ვხედავთ გარემოს, სადაც ისინი ცხოვრობენ და თანაარსებობენ. ეს ხაზს უსვამს მათ ყოფასა და ყოველდღიურ გამოცდილებას.

სალომე ჯაში დისტანცირებულ დამკვირვებლად წარმოდგება, მინიმალური მონტაჟითა და სტატიკური კადრებით, ხოლო ბერადე მაყურებელს

6 EENOO, Storytelling, 2018, p. 18.

ფილმის დასაწყისშივე აცნობს პერსონაჟებს, მათ პრობლემებს და შემდეგ გადადის გარემო მიმდინარე პროცესებზე.

მალინ ვალბერგი წერს: „კინოში დრო თავისით არ არსებობს; ჩვენ თვითონ ვქმნით მის განცდას მაშინ, როცა მოვლენებსა და რიტმებს ერთმანეთს ვუკავშირებთ“.⁷

თუ „მოთვინიერებაში“ რეჟისორი გარემოს ერთიან, უწყვეტ პროცესად აჩვენებს, „ლიმილიან საქართველოში“ მოქმედება პარალელური მონტაჟის, მოვლენების საშუალებით ხდება.

„მოთვინიერებაში“ ფიზიკური გარემო მთავარი პერსონაჟია, „ლიმილიან საქართველოში“ გარემო უფრო სოციალური კონტექსტის ფუნქციას ასრულებს. ორივე ავტორი მიზანმიმართულად იყენებს ვიზუალურ გადაწყვეტილებებს, განსხვავებული დამკვირვებლის პოზიციის შესაქმნელად.

დოკუმენტური ფილმი არ ასახავს მხოლოდ გარეგან ფაქტებს. ის გადმოსცემს ადამიანების შინაგან გრძნობებსა და გამოცდილებებს, რომლებიც, ხშირად, ყოველდღიურ ცხოვრებაში რთულად შესამჩნევია. გარემო, როგორც აქტიური პერსონაჟი, აჩვენებს არა მხოლოდ იმას, რაც ხდება, არამედ იმასაც, როგორ აისახება მოვლენები ჩვენზე და როგორ ვმოქმედებთ საპასუხოდ. ბერაძე და ჯაში სხვადასხვა გზით წარმოგვიდგენენ გარემოსა და პერსონაჟებს, თუმცა ორივე აჩვენებს, რომ ადგილი არაა მხოლოდ ფიზიკური კონტექსტი. გარემო მაყურებლისთვის ხდება სააკუთარი ისტორიისა და პრობლემების დანახვის საშუალება.

„ადგილი არ არის, უბრალოდ - ცნება - იქ, სადაც „მე ვარ“, არამედ იქ, სადაც „მე ვაკეთებ“. გარემო არ არის „მოცემულობა“, ის ყოველთვის ღია, უწყვეტი პროცესის ნაწილია. ამ გაგებით, „მოვლენაა“.⁸

დოკუმენტური კინოს შესახებ ყოველთვის არსებობდა განსხვავებული მოსაზრებები. მაგალითად, მაიკლ რენოვი მიიჩნევს, რომ:

„დოკუმენტური ფილმის ბალანსზეა მუდამ სიმართლესა და ინტერპრეტაციას, რეალობას, სტილს შორის და სწორედ ეს აძლევს მას ძალას და სიღრმეს“.⁹

ანგელა ჯ. აგუაიო, დისერტაციაში აღნიშნავს, რომ: „დოკუმენტური ფილმის ყურება არის მრავალშრიანი, ზოგჯერ კონფლიქტური სურვილების ადგილი, რომელიც გადის ცნობიერებასა და უცნობ პროცესებს შორის წარმოჩენილ წარმოსახვებს შორის“.¹⁰

ბილ ნიკოლსის აზრით, დოკუმენტური კინოს რეჟისორები არ ქმნიან წარმოსახვით სამყაროს, არამედ წარმოაჩენენ სწორედ იმ ისტორიულ სამყაროს, რომელშიც თავად არიან.

„მათი ყოფნა კადრში ან კადრს მიღმა წარმოადგენს ინდექსს მათივე ურთიერთობაზე ადამიანებსა და პრობლემებთან, სიტუაციებსა და მოვლენებთან, რომლებიც ხდება“.¹¹

თუმცა ეს მრავალშრიანობა მუდმივად იცვლება. „ფილმის აღქმა და ფორმა არ არის ერთნაირი, არამედ ერგება დროის, საზოგადოებისა და მედიის პირობებს. შესაბამისად, პროცესებისა და მოვლენების მნიშვნელობა შეიძლება დროთა განმავლობაში გადაფასდეს“.¹²

განსხვავებული მოსაზრებების მიუხედავად, აღნიშნული შეხედულებები არა თუ უარყოფენ, არამედ, ხაზს უსვამენ დოკუმენტური კინოს მრავალშრიანობას.

ორივე განხილული ფილმი აჩვენებს, რომ გარემო დოკუმენტურ კინოში არ არის მხოლოდ ფონი. „მოთვინიერებაში“ ის ფიზიკური, ხოლო „ლიმილიან საქართველოში“ სოციალური და კულტურული ნარატივის აქტიური ელემენტია.

დოკუმენტური კინო გვაძლევს საშუალებას, არა მხოლოდ აღვიქვათ მოვლენები, არამედ სრულად გავიზოროთ დრო, სივრცე, სოციალური კონტექსტი და მიმდინარე პროცესები.

7 WAHLBERG, Documentary, 2006, p. 25.

8 COWIE, Documentary, 2011, p. 3.

9 RENOV, Theorizing, 1993, p. 10.

10 AGUAYO, Documentary, 2019, p. 103.

11 NICHOLS, Introduction, 2017, p. 79.

12 RENOV, Theorizing, 1993, p. 22.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- AGUAYO J. Angela, Documentary Film and Social Change, New York, 2019.
- BUELL Lawrence, The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture, Cambridge, MA, 1995.
- COWIE Elizabeth, Documentary Space, Place and Landscape, Media Fields Journal, no. 3, 2011.
- GRIERSON John, Grierson on Documentary., New York, 1947.
- JANZ Bruce B., Schlitte A. (eds.), Place, Space and Hermeneutics, Cham, Switzerland, 2018.
- NICHOLS Bill, Introduction to Documentary, Bloomington, IN, 2017.
- RENOV Michael (ed.), Theorizing Documentary: Toward a Poetics of Documentary, New York, 1993.
- SEAMON David, Life Takes Place: Phenomenology, Lifeworlds, and Place, New York, 2018.
- VAN EENOO Catherine, Storytelling: Time, Space, Intervals, Sydney, Australia, 2018.
- WAHLBERG Malin, Documentary Time: Film and Phenomenology, Visible Evidence, Vol. 21. Minneapolis, London, 2006.

THE ENVIRONMENT AS A CHARACTER IN CONTEMPORARY GEORGIAN DOCUMENTARY CINEMA

Tatia Akhalshenashvili

Keywords: contemporary Georgian documentary cinema, environment as a character, space and place, human nature relationship, social and cultural context, physical and social environment

Contemporary Georgian documentary filmmakers depict the environment in diverse ways and often turn it into a character. The examples of Salomé Jashi's *Taming the Garden* and Luka Beradze's *Smiling Georgia* demonstrate that the environment in Georgian documentary cinema is not merely a backdrop; rather, it defines the film's content and shapes its emotional tone, rhythm, and social context. The article identifies two distinct approaches to transforming the environment into a character: the first emphasizes the socio-political and historical background through nature and spatial settings.

The second approach highlights how the environment is reflected in people's everyday lives, relationships, and experiences.

Thus, the transformation of the environment into a character in contemporary Georgian documentary cinema represents a narrative form that helps viewers gain deeper insight into social, ecological, cultural, historical, and political issues.

Documentary cinema has always responded to events taking place in the world and has portrayed various problems. It is constantly developing and adapting to changes in historical, social, and political processes. One of the main defining factors of these changes is the environment. The environment is a multifaceted category that includes physical location, space, the passage of time, social relations, and ongoing historical processes.

Precisely because of this diversity, in contemporary documentary cinema the environment often becomes an active character that shapes the direction of the narrative. Bill Nichols writes that "Documentaries, then, offer aural and visual representations of some part of the historical world. They stand for or represent the views of individuals, groups, and institutions. They also convey impressions, make

proposals, tell stories, mount arguments, or offer perspectives of their own, setting out to persuade us to accept their views".¹

While in classical documentary cinema the environment often served merely as a background, or was not examined in depth at all, in contemporary practice it has become an active part whose characteristics determine the development of the plot.

This is where the central question arises: can we consider the environment not merely as a condition, but as a character that itself shapes the direction of the story? But what does the term "environment" mean, and how can it be understood in contemporary documentary cinema? The aim of this article is to analyze how the environment functions in contemporary Georgian documentary cinema and by what means it becomes an active character.

¹ NICHOLS B., Introduction, p. 31.

For this purpose, I have chosen to focus on two contemporary works: Salomé Jashi's *Taming the Garden* and Luka Beradze's *Smiling Georgia*.

Although both films are based on the observational method, they differ from each other in both ideological and structural terms, and they present the significance of the environment in different ways.

The American writer Barry Lopez distinguishes two main types of environment: "Outer landscape – everything we see around us in nature or in the city: place, nature, animals, climate, light, and colors. Inner landscape – the psychological and emotional world of the human being".²

This approach allows us to perceive the environment not only as a physical space, but also as a part of human experience. Such a deeper understanding creates a connection with the theories of other authors as well.³

The philosopher Bruce Janz writes that "place" has become an important topic of research in many different fields because it gives us access to experiences that would otherwise remain unnoticed or inaccessible.

Place resists overly simplified and limited theories and reminds us that the world cannot be explained solely through cause-and-effect logic; it requires us to look from other perspectives as well.

Janz examines the relationship between people and place in a cultural-philosophical context and identifies five reasons why "place" matters. These reasons show that "place" brings together aspects of human experience that usually do not fit together or are difficult to unify:

- Place can become a space of resistance, where people express their own voice.
- Place connects different perspectives and breaks down boundaries.
- It shows how a particular example can become part of a larger, general idea.
- Place restores the sense of the uniqueness of the world.
- Place integrates aspects of experience that usually appear separately.⁴

This view offers a possibility for documentary film analysis and demonstrates that "place" unites social, cultural, and emotional experiences within a shared space.

It is precisely in this context that we can analyze how John Grierson, in his work *First Principles of Documentary*, characterizes two types of documentary films. According to Grierson, there are two main ways in documentary cinema: The first: the plot develops around the story of a central protagonist, and through their actions the environment is revealed something clearly seen in Flaherty's *Nanook of the North*.

The second: the environment itself becomes the main "character," while the individual's story moves into the background as a part of the city which is well reflected in *Berlin: Symphony of a Great City*.⁵

Grierson's perspective allows us to connect different methods in contemporary Georgian documentary cinema. In such cases, the environment may become the primary "character," while the individual story becomes only one component, since personal experience alone often cannot reflect wider social processes. Thus, a film can show not only the lives of separate individuals, but the entire society as well.

Salomé Jashi's *Taming the Garden* presents the confrontation between humans and nature. The film depicts how centuries old and rare trees are cut, uprooted, and transported, either by sea or by land, to be replanted in a private park. The director visually emphasizes the grandeur of nature, where, beside massive trees, human figures and machinery appear almost insignificantly small in scale. Through this contrast, the viewer perceives both the power and beauty of nature and the threat that humans impose upon it. The director reflects ecological, social, and political processes occurring in the country. Through the environment specifically nature the film constructs a portrait of the population and the nation as a whole.

Taming the Garden most closely aligns with the first, third, and fourth reasons described by Bruce Janz. The environment becomes a space of tension

2 BUELL L., *The Environmental*, p. 83

3 JANZ, SCHLITTE, *Place*, 2018, p. 36.

4 SEAMON D., *Life*, p. 20

5 GRIERSON J., *GRIERSON*, p. 102

a point of conflict between nature, humans, power, and social problems. In Luka Beradze's *Smiling Georgia*, the environment is more multilayered. It is shaped not only through landscape, but through the social relations of the population, the passage of time, and the emotional-inner atmosphere of everyday life. Thus, whereas in *Taming the Garden* the environment becomes a character through nature, space, and living habitat, in *Smiling Georgia* it appears through daily routines, social interactions, and human presence. In this sense, the environment in *Smiling Georgia* is not merely a physical or social setting; it becomes an active narrative element.

According to Bruce Janz's perspective, the film reflects the following points: the environment unifies village life, daily human experience, social relationships, cultural events, collective viewpoints, and brings together diverse forms of lived experience. The camera presents the environment where multiple stories merge into one another. It creates a kind of mosaic by uniting human presence, the flow of time, and political events. This multilayered image shows that documentary cinema is not only the narration of individual stories, but also a way of perceiving space and environment.

In *Taming the Garden*, in order to convey the perception of environment and emotion, the director uses static wide shots and long takes.

Even when people are working or talking in the frame, the camera remains in wide framing.

In each shot, the physical environment is clearly readable, and this visual approach expresses their social condition.

The long take in cinema allows the viewer to feel the flow of time and space.

It creates a sense of calmness, acts meditatively, and at the same time encourages reflection and critical perception.

The viewer is given the opportunity to determine the meaning of the frame independently, to notice parallel actions, and to understand the geographical context.

I want to draw attention to the scenes in which characters speak; their voices are heard from a distance and blend with the environment.

Through this method, the director shifts the audi-

ence's focus entirely onto the environment.

It emphasizes that events and surroundings are integrated and inseparable from each other.

The film mainly uses wide shots, which creates a sense of distance and gives the viewer the position of an outside observer; an impression of non-interference.

This visual solution turns the film into a politically allegorical message, where problems are presented in a generalized and wider context.

A documentary film is not limited to visual description alone.

"Images can be self-sufficient in their meaning. They create connections with other times, other places, other people, or other ideas. Here, there is an obvious parallel with metaphors in poetry."⁶

In Luka Beradze's *Smiling Georgia*, close-up shots are used, which intensify the viewer's sense of involvement.

Time plays a crucial role in the film. Through editing, by shifting from past to present, the director shows how time passes in the village, and the viewer becomes a witness not only to the preparation for the election campaign, but also to its completion.

When the characters share their stories, we often see the key environment in which they live and coexist. This emphasizes their condition and everyday experiences.

While *Jashi* presents a distanced observer through minimal editing and static frames, Beradze introduces the viewer to the characters from the very beginning: their problems, their presence, and only afterwards moves to the processes occurring around them.

Malin Wahlberg writes: "in cinema, time does not exist by itself; we create its perception when we connect events and rhythms with one another."⁷

If in *Taming the Garden* the director uses editing to show the environment as a continuous, unified process, in *Smiling Georgia* the environment functions through parallel montage and events.

In *Taming the Garden*, the physical environment stands as the main character.

In *Smiling Georgia*, the environment functions more as a social context.

⁶ VAN EENOO, *Storytelling*, 2018, p. 18.

⁷ WAHLBERG M., *Documentary*, p. 25

Both authors intentionally use visual strategies to construct different observational positions.

Beridze and Jashi present environment and characters through different approaches, yet both demonstrate that place is not merely a physical context.

"Place is not simply where "I am," but where "I act." The environment is not a "given"; it is always part of an open, continuous process. In this sense, it can be understood as "events."⁸

In both cases, the environment becomes a means for the viewer to perceive their own story and challenges.

A documentary film does not show only external facts; it reveals people's inner feelings and experiences, which are often difficult to notice in everyday life. As an active character, the environment shows not only what happens, but also how it reflects upon us and how we respond to it.

Regarding documentary cinema, there have always been differing perspectives among scholars. For example, Michael Renov argues that a "documentary film is always balanced between truth and interpretation, reality and style, and it is precisely this balance that gives it strength and depth."⁹

Angela J. Aguayo, in her dissertation, notes that: "watching a documentary film is a multilayered, sometimes conflictual space of desire, which moves between consciousness and the imagined represen-

tations emerging from unknown processes"¹⁰

According to Bill Nichols, "documentary filmmakers do not create an imaginary world; rather, they present the historical world in which they themselves exist. Their presence, whether on-screen or off-screen, serves as an index of their relationship with people, problems, situations, and events they depict."¹¹

However, this multilayered nature is constantly changing. The perception and form of a film are not fixed; they adapt to the conditions of time, society, and media. Consequently, the significance of processes and events may be reassessed over time.¹²

Despite differing viewpoints, these perspectives do not negate, but rather emphasize, the multilayered nature of documentary cinema. A documentary film gives the viewer the opportunity to perceive not only external events, but also internal emotional experiences.

It is precisely on this basis that I can say both films demonstrate that the environment in documentary cinema is not merely a background. In *Taming the Garden*, it is a physical element, whereas in *Smiling Georgia*, it is an active element of social and cultural narrative.

Documentary cinema allows us not only to perceive events, but also to fully comprehend time, space, social context, and ongoing processes.

REFERENCES:

- AGUAYO, Angela J. *Documentary Film and Social Change*. Oxford University Press 2019.
- BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- COWIE, Elizabeth. "Documentary Space, Place and Landscape." *Media Fields Journal*, no. 3 (2011).
- GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1947.
- JANZ, Bruce and Annike SCHLITTE. *Place, Space and Hermeneutics*. Editio, 2018.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary: Toward a Poetics of Documentary*. New York: Routledge, 1993.

8 COWIE, "Documentary", 2011, p. 3

9 RENOV, *Theorizing*, 1993, p. 22.

10 AGUAYO, *Documentary*, 2019, p. 103.

11 NICHOLS, *Introduction*, 2017, p. 79.

12 RENOV, *Theorizing*, 1993, p. 22.

- SEAMON, David. *Life Takes Place: Phenomenology, Lifeworlds, and Place*. New York: Routledge, 2018
- VAN EENOO, Cedric. *Storytelling: Time, Space, Intervals*. University of Technology Sydney, 2018.
- WAHLBERG, Malin. *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Visible Evidence, Volume 21. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2006.

თანამედროვე იგავური კინო. დროის დინამიკა და სოციალური ტრანსფორმაციები

ელეონორა გოგოლაშვილი

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე კინოგავი, დროის განცდა, მორალური დილემები, ინდივიდი და საზოგადოება.

ნაშრომი ეძღვნება თანამედროვე იგავური კინოს კვლევას, როგორც ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ ფორმას, რომელიც დროისა და სოციალური გარდაქმნების კონტექსტში ადამიანის ყოფასა და სულიერ მდგომარეობას ასახავს. კვლევა ეფუძნება XXI საუკუნის მსოფლიო კინემატოგრაფიის შერჩეული ნიმუშების ანალიზს. განხილული ფილმები გამოირჩევა მინიმალისტური ესთეტიკით, არქეტიპული პერსონაჟებითა და მრავალშრიანი ნარატიული სტრუქტურებით, რომლებიც სცილდება კონკრეტულ სოციალურ კონტექსტსა და ადამიანის არსებობის უნივერსალურ საკითხებს წარმოაჩენს. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა დროის კატეგორიას, რომელიც იგავურ კინოში ფუნქციონირებს არა მხოლოდ როგორც ქრონოლოგიური პარამეტრი, არამედ როგორც ნარატივის აქტიური კომპონენტი, მეხსიერების, მეტაფიზიკური გამოცდილებისა და მორალური არჩევანის ფორმირების საშუალება.

ნაშრომში გაანალიზებულია, თუ როგორ აისახება იგავური კინოს მეშვეობით თანამედროვე საზოგადოების უმნიშვნელოვანესი გამოწვევები, მათ შორის პოლიტიკური ჩაგვრა, მიგრაცია, ეკოლოგიური კრიზისი და ციფრულ ეპოქაში ადამიანის გაუცხოება. კვლევა აჩვენებს, რომ თანამედროვე იგავური კინო რეალობის მხოლოდ რეპრეზენტაციას არ ახდენს, არამედ ქმნის კრიტიკული გააზრების სივრცეს, სადაც კინემატოგრაფი იქცევა თანამედროვე სამყაროს ინტერპრეტაციისა და ადამიანის სულიერი გამოცდილების რეფლექსიის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად.

„უიღო დღელების მიხედვით, კინოში დროის იმიჯი წარმოადგენს დროის ალევგორიულ, არახაზოვან და მრავალშრიან აღქმას“.¹

„კინო არნახვის ხელოვნებაა, სწორედ იმის, რაც არ ჩანს, რაც მოხდა, ან შეიძლება მომხდარიყო“.²

დროს, სამყაროს დასაბამიდან მოყოლებული, კაცობრიობის კვლევის საკითხებში, ყოველთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა და ასეა დღემდე. დრო წარმართავს

ადამიანის ხასიათსა და ჩვევებს, სურვილებსა და მისწრაფებებს, განსაზღვრავს შესაძლებლობებსა და არჩევანს.

ანდრეი ტარკოვსკის თქმით, „გამომსახველი და მეტყველ ფორმაში მოქცეული ეკრანული დრო გამოხატავს ხელოვნების უმაღლეს იდეას...“.³

ხელოვნება, დროის გავლენით, მუდმივად განიცდის ტრანსფორმაციას, ხოლო კინემატოგრაფი, როგორც ვიზუალური და თხრობითი მედიუმი, ამ ცვლილებებს განსაკუთრებულად ავლენს. დრო

1 ხატიაშვილი, დროს, 2021.

2 ღვაბერიძე, 29 პალმა, 2021.

3 TARKOVSKY, Sculping, 1989.

კინოში, ისევე, როგორც ცხოვრებაში, ის შეუქცევადი ძალა და პროცესია, რომელიც ხან შლის ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, ხან კი, ააქტიურებს მეხსიერებასა და მორალურ დილემებს. კინემატოგრაფი, თანამედროვე დროსა და სამყაროში, უკვე არ შემოიფარგლება მოვლენათა დაფიქსირებით – მოითხოვს განსჯას, შინაარსის ფილოსოფიურ გააზრებასა და მაყურებლის ემოციურ ჩართულობას.

იგავური კინო, როგორც ალევორიული თხრობის ფორმა, დროთა განმავლობაში ევოლუციას განიცდის – იცვლება მისი სტრუქტურა, იდეები და გამომსახველობითი ხერხები, ხოლო დრო მის შიგნით წარმოდგენილია, როგორც მრავალშრიანი ფენომენი – ერთდროულად ქრონოლოგიური და ემოციური, სოციალური ცვლილებებისა და ინდივიდუალური გამოცდილებების ალევორია. ამგვარი კინო ახდენს არა მხოლოდ დროის, არამედ საზოგადოებისა და ადამიანური ურთიერთობების დინამიკის ცვალებადობის ვიზუალიზაციას, რაც თანამედროვეობაში განსაკუთრებით აქტუალურია. ალევორიული თხრობის ტრანსფორმაცია თანამედროვე კინოში, ისევე, როგორც ხელოვნების არა ერთ დარგში, მნიშვნელოვან მიმართულებასა და მეტაფორული აზროვნების გამომხატველ სისტემას წარმოადგენს.

პარაბოლურ კინოში დრო აღარ განიხილება, როგორც წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მექანიკური თანმიმდევრობა, არამედ იქცევა ფილოსოფიურ და ემოციურ კატეგორიად, რომელიც ერთდროულად მოქმედებს, როგორც თხრობითი სტრუქტურა და როგორც შინაგანი ემოციური პულსი. ამგვარი მიდგომა კინოს ანიჭებს ახალ ფილოსოფიურ განზომილებას, აყალიბებს „დროის მეტყველებას“. პარაბოლური კინო, გამომსახველობითა და შინაარსობრივი ფორმების შექმნით, გამოხატავს დროის ციკლურობასა და მრავალშრიანობას, აყალიბებს დროის აღქმას არა მხოლოდ ხაზოვანი, არამედ ალევორიული თვალსაზრისითაც.

ალევორიული თხრობის ფარგლებში დრო ციკლურ და არახაზოვან ფორმებს იძენს – წარსული, აწმყო და მომავალი ერთმანეთს ერწყმის, ქმნის მეტაფორული დროის სივრცეს, რომელშიც მოვლენათა რიგითობა კარგავს მნიშვნელობას და მთავარი ხდება ემოციური გავლენა. ამგვარი კინო საშუალებას გვაძლევს, დრო აღვიქვათ, არა

როგორც მატერიალური ხაზი, არამედ როგორც ფენომენი, რომელიც ყოფიერების სიღრმესა და ადამიანის სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს.

ამრიგად, ალევორიული თხრობა კინოში ქმნის სიმბოლოებისა და მეტაფორების სისტემას, რომელშიც დრო და სივრცე ერთმანეთს ებმის, რაც ფილმს სიღრმესა და მრავალშრიანობას ანიჭებს. მაყურებელი კი, ამ პროცესში მხოლოდ დამკვირვებელი აღარაა – თავად ხდება თხრობის თანამონაწილე, რომელიც კინოს მეშვეობით იაზრებს დროის ფილოსოფიასა და საკუთარი ყოფიერების განზომილებას. იგავური, პარაბოლური ფილმები რეალობას პირდაპირი ფორმით კი არ გადმოსცემენ, არამედ იყენებენ ალევორიებსა და სიმბოლოებს, დროისა და საზოგადოების ცვალებადობის საკითხის გამოსახატავად.

პარაბოლის ელემენტები ჩანს კინოს ისტორიის დასაწყისშივე – უხმო ფილმებში. ერთ-ერთი მაგალითია ფრიც ლანგის „მეტროპოლისი“ (1927) – ფილმი ადამიანებზე დროის გავლენის შესახებ. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგი წლების კინოსურათები მნიშვნელოვანი სოციალური თუ პოლიტიკური ანალიზისა და ფიქრის საშუალებას იძლევა. ინგმარ ბერგმანის „მეშვიდე ბექედი“ (1957) – დროისა და სიკვდილის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებაა; ფედერიკო ფელინის „რვანახევარი“ (1963) – ადამიანის ფსიქიკისა და შემოქმედებითი პროცესების შესახებ; სტენლი კუბრიკის „2001 წლის კოსმოსური ოდისეა“ (1968) ადამიანის ევოლუციასა და სოციალურ ტრანსფორმაციებს ასახავს; პიერ-პაოლო პაზოლინის „თეორემა“ (1968) ანგრევს დროში ფესვგადგმულ სოციალურ ნორმებსა და კლასობრივი ურთიერთობების პარაბოლას ქმნის; ანდრეი ტარკოვსკის „სოლარისი“ (1972) დროის ციკლურობასა და სუბიექტურ აღქმას აერთიანებს.

თანამედროვე კინო აგრძელებს დროის ფაქტორის, როგორც ალევორიული თხრობის მნიშვნელოვანი კომპონენტის გამოყენებას. ლარს ფონ ტრიერის „დოგვილი“ (2003), თეატრალურობის სტილიზაციით, დროისა და საზოგადოების კრიტიკული ხედვაა და იკვლევს ისეთ მარადიულ თემებს, როგორებიცაა სიკეთე, ბოროტება, ძალაუფლება, მორალი და საზოგადოების ბუნება. ყოველ ადამიანშია კეთილისა და ბოროტის საწყისი. და როგორც ტრიერი ამბობს: „ფილმის საზრისიც სწორედ ის არის, რომ ბოროტება ყველგანაა, სა-

ნამ გარემოება არ განაპირობებს მის გამომჟღავნებას“.⁴

ფილმში პატარა, იზოლირებულ ქალაქში ახალ-მისული ქალის მიმართ ადგილობრივი მოსახლეობის დამოკიდებულება დროთა განმავლობაში იცვლება. ალევორიულად ასახულია ადამიანური ბუნების ბნელი მხარეები და საზოგადოებაში არსებული მანკიერებები. „დოგვილში“ ნაჩვენებია, თუ როგორია ერთი შეხედვით კეთილი და ცივილიზებული ადამიანების სისასტიკისა და ექსპლუატაციისკენ მიდრეკილება. ფილმი შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც ალევორია ადამიანის ბუნების სისუსტეზე, საზოგადოების მიერ ძალაუფლების ბოროტად გამოყენებაზე. ფინალი, როდესაც მთავარი გმირი შურს იძიებს ქალაქზე, ასევე შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ალევორია სამართლიანობისა და შურისძიების შესახებ.

მიხაელ ჰანეკეს „თეთრი ლენტი“ (2009) თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე კომპლექსური და იდეურად მძაფრი პარაბოლური ფილმია. ერთი შეხედვით, მოწესრიგებული დასახლების ფასადები, სადაც მცხოვრებნი ერთმანეთს შეხვედრისას უნაკლო ფორმულობით მიმართავენ, უსაზღვრო სისასტიკეს მალავს. აქ ბავშვებს სცემენ და ავიწროებენ, ქალებს აჩუმებენ და ამცირებენ, ცოცხალ არსებებს ასახიჩრებენ და მამების სისასტიკეზე საშიში ძალა უმანკო ბავშვების თვალებშია დამალული.

რეჟისორი, ისტორიულ ატმოსფეროსთან ერთად, ქმნის სიმბოლურ დაპირისპირებას წყვდიადსა და სინათლეს შორის. ვიზუალური ენა ხაზს უსვამს ჩაკეტილობას, ძალადობასა და შინაგან დაძაბულობას, რაც წარმოშობს გაურკვევლობას და ჩნდება კითხვები – „რა ხდება აქ?“, „ვინ არის დამნაშავე?“. ცხოვრებისეული ღირებულებები გადაკვეთილია რელიგიურ მორალთან, რომელიც თავშეკავებისკენ მოუწოდებს, მაგრამ ჩავვრას ამართლებს. მოჩვენებითი სიმშვიდისა და მორალის ქადაგების მიღმა იმალება ძალადობა, რომელიც მემკვიდრეობით გადადის. ფილმის ბოლო სცენა, კაშკაშა შავ-თეთრ ფერებში, რომელიც ორ საათსა და ოცდახუთ წუთს აჯამებს, შესაძლოა, ნოსტალგიურ, სიმშვიდისმომგვრელ განწყობას აღვიძებდეს ჩვენში, მეორე მხრივ კი, გვაძრწუნებდეს, რადგან იმ სამყაროს ნაწილს ვხედავთ, რომელიც რეალურად არსებობდა პირველ მსოფლიო ომამდე.

კორმაკ მაკკარტის სულისშემძვრელი რომანის ეკრანიზაცია, ჯონ ჰილკოუთის „გზა“ (2009), შინაარსითა და ესთეტიკით სამართლიანად ეწერება თანამედროვე ინტელექტუალური, იგავური კინოს კონტექსტში. ფილმი აპოკალიფსური ფანტასტიკაა, რომლის მთავარი გმირები – მამა და ვაჟი – სამყაროს ნგრევის ფონზე, ეთიკის, რწმენისა და ჰუმანურობის ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენლები არიან. მათი გზა არა მხოლოდ ფიზიკური გადარჩენის, არამედ მორალურ-ფილოსოფიური გარდატეხის გზაა. პერსონაჟები თითქოს დროის მიღმა არსებობენ, გაურკვეველი მომავლისა და ყოფის სიცარიელეში. მტკივნეულია, უყურებდე გმირების გადარჩენისთვის ბრძოლის ამ ურთულეს „გზას“, რომელსაც, ზოგჯერ გეჩვენება, რომ შენც მათთან ერთად გადიხარ. მამისა და შვილის ყველაზე ძვირფასი საკუთრება იარაღია, ორი ტყვიით. როდესაც დრო მოვა, მამამ იცის, რომ ჯერ შვილი უნდა მოკლას და შემდეგ თავი მოიკლას.

„გზა“ ტოვებს კითხვებს – რას ნიშნავს სიკეთე სამყაროში, რომელშიც „წმინდა“ აღარაფერი არსებობს, კანიბალიზმი მძვინვარებს და ღირებულებები დაკარგულია. ფული და ძვირფასეულობები გაუფასურებულია და მიტოვებულ, დარბეულ მარკეტებსა და ბანკებში უსარგებლოდ მიმოფანტულა. სამყაროში, რომელშიც არც მამას შეუძლია შვილს გაანდოს თავისი საშინელი ამრები და არც შვილს ძალუძს მამას გაუმხილოს საკუთარი შიშები. ისინი სრულიად მარტო არიან თითქმის განადგურებულ, კომშარულ გარემოში.

ლარს ფონ ტრიერის ფილმი „მელანქოლია“ (2011) თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული პარაბოლური კინონიმუშია, დროისა და ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის საზღვრების შესახებ. ფილმში დაცულია ბალანსი სუბიექტურსა და ობიექტურს შორის, რაც ნამუშევარს განსაკუთრებით ღირებულს ხდის. კინოსურათი ეგზისტენციური იგავია, რომელიც არ გამოხატავს მკაფიოდ დადებით ან უარყოფით პოზიციებს და რომელშიც მელანქოლია წარმოდგენილია არა როგორც ადამიანის მდგომარეობა, არამედ, როგორც რეალობის აღქმისა და ხედვის უნარი.

„მელანქოლია“ ახალი ეპოქის ადამიანის კრიზისს ასახავს, როდესაც დრო მის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს და იქცევა არა პროგრესად, არამედ ინდივიდის სულიერების ნაწილებად დაშლის პროცესად. რეჟისორმა შექმნა არა ტრაგედია,

4 ჩხვიმიანი, დოგვილი, 2017.

არამედ გარდაუვალობისადმი საყოველთაო შემგუებლობის სურათი.

იორგოს ლანთიმოსის „ლობსტერი“ (2015) პარაბოლური კინოს ასევე გამორჩეული მაგალითი, ფუტურისტული დისტოპიური დრამაა, მშრალი, მსუბუქი სატირის ელემენტებით. ის გამოირჩევა უხეშად გაშიშვლებული მინიმალისტური ესთეტიკითა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ზედაპირული ელფერიტ, სავსეა სექსუალურობისა და რომანტიზმის უხერხულობით სავსე განცდებით.

სასტუმრო, სადაც ფილმის მოქმედება ვითარდება, იზიდავს მათ, ვინც თავს ნორმალურ საზოგადოებაში გარიყულად გრძნობს. აქ მარტოხელა ადამიანებს ეკრძალებათ ემპათია, რაც ისევე მკაცრად და სადისტურად ისჯება, როგორც მარტოობა ოფიციალურ საზოგადოებაში. და ამ პირობებში, ლეგენდის თანახმად, თუკი ვერ შეძლებ მეწყვილის პოვნას, არსებობს საშიში პერსპექტივა, რომ რომელიმე ცხოველად გადაიქცევი. ფილმი ეხმიანება თანამედროვე ინდივიდის იზოლაციას, არჩევანის ილუზიასა და სიყვარულის ინსტიტუციურ კონტროლს, ეხება გავლენას, რომელსაც საზოგადოება ინდივიდზე ახდენს, აიძულებს, იარსებოს წესების მიხედვით და საკუთარი თავის აღქმა და სურვილები დაივიწყოს. ცივი ტონების კადრები და მათი მონაცვლეობის მდორე ტემპი მაყურებელს აიძულებს, ფოკუსირდეს სიღრმისეულ შინაარსზე. „ლობსტერი“ სვამს კითხვას: სიყვარული ნამდვილად ინდივიდუალური არჩევანია?

ანდრეი ზვიაგინცევის ფილმი „ლევიატანი“ (2014, სახელწოდება ბიბლიურ ლევიატანზე მიანიშნება) კორუფციასა და ძალადობაზეა, მორალის რღვევაზე მაშინ, როცა ადამიანი კარგავს რწმენას, მაგრამ, ამავე დროს, სამწუხაროდ, რჩება სივრცეში, სადაც იძულებულია იცხოვროს. რეჟისორი სახელმწიფოს წარმომადგენს, როგორც ყოვლისმშთანთქმ მონსტრს და განსხვავებულად ასახავს თანამედროვე საზოგადოების ფსიქოლოგიურ-სოციალურ ტრავმებს. ფილმი იმ დესპოტური სისტემის ალეგორიული სურათია, რომელშიც მორალმა ძალაუფლების წინაშე ღირებულება დაკარგა და „ლევიატანიც“ სწორედ ის სისტემაა, ინდივიდს მსხვერპლად რომ სწირავს, საკუთარი კეთილდღეობის სანაცვლოდ.

ალფონსო კუარონის არაორდინარულ, ღრმად პირადულ ფილმში „რომა“ (2018) დრო აუჩქარებ-

ლად მიედინება და ნატიფად ასახავს მექსიკური საზოგადოების სიღარიბეს, ბრძოლას, უთანასწორობასა და რეპრესიებს. სტუდენტური პროტესტები და კლასობრივი კონფლიქტი პარალელურ რეჟიმში ერწყმის მთავარი პერსონაჟის, კლეოს, მექსიკელი ძიძა ქალის პირად ამბავს. ფილმი, იგავის მტკივნეული ენით, აჩვენებს ერთი ინდივიდის ბედს, როგორც მთლიანი საზოგადოების სიმბოლოს. თითოეული სცენა დიდხანს გრძელდება, კადრიც იშვიათად წყდება, რაც მაყურებელს უქმნის განცდას, რომ თავად არის ფილმის ეპიცენტრში მყოფი საშუალო კლასის ოჯახის წევრი. კამერის მოძრაობაც ისეთივე ფაქიზი, წყნარი და არაპრეტენზიულია, როგორც ფილმის მთავარი გმირი. ინდივიდს, რომლის ცხოვრების უმეტესი ეპიზოდი მტკივნეული სანახავია, ლალატობენ, ტოვებენ, თუმცა რეჟისორი მას არასდროს ტოვებს და საკუთარი ამბის „ვარსკვლავად“ აქცევს, პერსონაჟად, რომლისთვისაც, ფილმის დასასრულს, შესაძლოა, მთელი სამყაროც კი არ დაგეგნანოს. „რომა“ - კინორეჟისორის ჟესტია, მოწოდება კეთილშობილებისკენ, რომლის შეგრძნებაც, შესაძლოა, არც ვიცოდით, რომ აქამდე შეგვეძლო.⁵

ბონგ ჯუნ-ჰოს „პარაზიტა“ (2019) მსოფლიო კინოში, დროის სოციალური სტრუქტურების ფორმირებაში, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. ფილმი ღარიბი ოჯახის შესახებაა, რომლის წევრებიც სხვადასხვა ხერხით, თავს პროფესიონალებად წარმოაჩენენ და მდიდარი ოჯახის სამსახურში ხვდებიან. კინოსურათის მთავარი თემებია - კლასობრივი კონფლიქტი, მდიდრებსა და ღარიბებს შორის სოციალური და ეკონომიკური უთანასწორობა და ორივე კლასის - როგორც „პარაზიტების“ - არსებობა. ესაა მწვავე სოციალური ალეგორია, რომლის ნახვის შემდეგაც ცდილობ, იპოვო პასუხები კითხვებზე: ვინ უფრო მეტად „პარაზიტა“ სოციალური ფენების წარმომადგენლებს შორის? შეიძლება, თუ არა, თვითგადარჩენისთვის ნებისმიერი მეთოდის გამოყენების გამართლება? შეუძლია თუ არა ადამიანს, უსამართლო სოციალურ პატიოსნად ცხოვრება? „რეჟისორის მიერ ვერტიკალური სივრცის გამოყენება სიმბოლურად გამოხატავს კლასობრივ დაყოფას - მდიდრები ზემოთ ცხოვრობენ, ხოლო ღარიბები, სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ქვემოთ და საზოგადოების ყურადღების მიღმა რჩებიან“.⁶

5 ZACHAREK, Venice, 2018.

6 KUNDU, The use, 2025.

პარაბოლური დრო თანამედროვე კინოში არა მხოლოდ ვიზუალური ხერხია, არამედ ფილოსოფიურიც, დროის არახაზოვანი, ციკლური და მრავალგანზომილებიანი აღქმა ფილმებს მეტაფორულ სიმძაფრეს მატებს, რაც მაყურებელს ეხმარება, განიცადოს დრო არა როგორც სტატიკური ხაზი, არამედ, როგორც ცოცხალი, დინამიკური და სუბიექტური გამოცდილება.

პარაბოლური, იგავური კინო, დროისა და ალეგორიის თანაარსებობის წყალობით, ყოველთვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა კინემატოგრაფიული ამოვანებისა და ფორმის გამოსახველობის ტრილში. და, როგორც მისი ევოლუცია ცხადყოფს, დრო არა მხოლოდ თხრობის სტრუქტურული ელემენტია, არამედ თვითონ ხდება მისი ამოვანის ცენტრი.

თანამედროვე კინოში გრძელდება პარაბოლური თხრობის მიმართულება, რაც დროისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართების გაანალიზების პირობას ქმნის და ხაზს უსვამს პარაბოლური კინოს მნიშვნელობას, როგორც ისტორიულ, ისე თანამედროვე კონტექსტში. აღმოჩნდა, რომ

დროის ინერტულობისა და სივრცის მეტაფორების გამოყენება არა მხოლოდ ფორმალურ ფუნქციას ასრულებს, არამედ ხელს უწყობს ინდივიდისა და საზოგადოების, პირადისა და კოლექტიურის, კეთილისა და ბოროტის, ძალადობისა და ბატონობის გადაკვეთის თემების გაშიფრვას, რაც ჩვენ, როგორც მაყურებელს, პროცესის აქტიურ თანამონაწილედ გვაქცევს.

არქეტეპული პერსონაჟები და სიმბოლური ელემენტები თანამედროვე პარაბოლურ კინოში არა მხოლოდ ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებენ, არამედ მოქმედებენ, როგორც მთავარი გამტარი არხები, რომლებსაც მარადიული მორალური დილემების ფუნქცია აკისრიათ.

ამგვარად, თანამედროვე პარაბოლური კინო განიხილება, როგორც ჰიბრიდული პლატფორმა, რომელიც აერთიანებს - მინიმალისტურ ფორმას, მორალურ ეგზისტენციალიზმსა და სოციალურ კრიტიკას და ქმნის დროისა და სივრცის მრავალმრიან, ღია სურათსა და თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების მეტაფორას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BONASIA Mattia, The Seventh Seal: Analysis and Meanings of Ingmar Bergman's Movie, Auralcrave, 29 April, 2018.
- <https://auralcraive.com/en/2018/04/29/ingmar-bergmans-the-seventh-seal-faith-salvation-and-the-true-meaning-of-life/> 29/06/2026
- BRADSHAW Peter, The Road review – respectful adaptation of Cormac McCarthy's post-apocalyptic Tale, The Guardian, 7 January, 2010.
- <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/07/the-road-review> 29/06/2026
- BRODY Richard, The Petty Laments of Yorgos Lanthimos's „The Lobster“, New York, 23 May, 2016.
- <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-petty-laments-of-yorgos-lanthimos-the-lobster> 29/06/2026
- ZACHAREK Stephanie, Venice Review: Alfonso Cuarón's Roma Is Glorious, Tender Filmmaking, Time, 30 August, 2018.
- <https://time.com/5378254/venice-review-alfonso-cuaron-roma/> 29/06/2026
- KUNDU SUVANIL, The Use of Symbolism in Cinematic Storytelling, The Word 360, 9 July, 2025.
- <https://theword360.com/2025/07/09/the-use-of-symbolism-in-cinematic-storytelling/> 29/06/2026
- KUMOREK Michal, The Role of Time in the Theory of Narrative Identity in the Philosophy of Paul Ricoeur, RUDN Journal of Philosophy, volume 25, N3, 2021.
- https://www.researchgate.net/publication/354936827_The_Role_of_Time_in_the_Theory_of_Narrative_Identity_in_the_Philosophy_of_Paul_Ricoeur 29/06/2026
- SCOTT ANTHONY OLIVER, Wholesome Hamlet's Horror Sends a Jolt to the System, New York, 29 December, 2009.

<https://www.nytimes.com/2009/12/30/movies/30white.html> 29/06/2026

- TARKOVSKY Andrei, *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, Texas, 1989.
- https://archive.org/details/Andrei_Tarkovsky_Sculpting_In_Time/mode/1up 29/06/2026
- ღვაბერიძე ბ., 29 პალმა, CinExpress, 30 დეკემბერი, 2021.
- <https://cinexpress.ge/tag/29-%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%9B%E1%83%90/> 29/06/2026
- ჩხვიმიანი ხ., დოგვილი, Civicus, 30 ივლისი, 2017.
- <https://civicuscela.wordpress.com/2017/07/30/%E1%83%93%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%95%E1%83%98%E1%83%9A%E1%83%98/> 29/06/2026
- ხატიაშვილი თ., დროს ადევნებული კინო, პუბლიკა, 11 იანვარი, 2021.
- <https://publika.ge/article/dros-adevnebuli-kino/> 29/06/2026

MODERN PARABOLIC CINEMA. THE DYNAMICS OF TIME AND SOCIAL TRANSFORMATIONS

Eleonora Gogolashvili

Keywords: *Contemporary parabolic cinema, perception of time, moral dilemmas, individual and society*

This article examines contemporary parabolic cinema as an aesthetic and philosophical form that reflects the human condition and spiritual experience within the context of time and contemporary social transformations. The study is based on the analysis of selected examples from twenty-first-century world cinema. The films under consideration are characterized by minimalist aesthetics, archetypal characters, and multilayered narrative structures that transcend specific social contexts and address universal questions of human existence. Particular attention is paid to the category of time, which functions not merely as a chronological framework but as an active narrative force shaping memory, metaphysical experience, and moral choice. The article explores how contemporary parabolic cinema represents major challenges of the modern world, including political oppression, migration, ecological crises, and the alienation of the individual in the digital age. Through symbolic imagery and parabolic narrative structures, these films encourage philosophical reflection rather than offering straightforward interpretations of reality. The study argues that contemporary parabolic cinema goes beyond the representation of social reality, creating a space for critical reflection in which cinematography becomes a powerful medium for interpreting the modern world and exploring the spiritual and existential dimensions of human experience.

This research is based on the issues of 21st-century modern parabolic (allegorical) cinema, which, within the context of time and social transformations, reflects human condition and spiritual state.

“According to Gilles Deleuze, the time-image in cinema represents an allegorical, non-linear and multi-layered perception of time.”¹

“Cinema is the art of the unseen—exactly of that which is not visible, which has happened, or could have happened.”²

Since inception, time has been and remains vi-

tally significant for the study of humanity. Time directs a person's character and habits, desires and aspirations, and defines the boundaries of possibilities and choice.

According to Andrei Tarkovsky, cinema is “time recorded,” and it is through allegorical narration that it acquires in cinema a deep, metaphorical dimension.³

Influenced by time art, is constantly transforming, and cinematography, as a visual and narrative medium, reveals these changes in a particularly distinctive way.

1 ხატიაშვილი, დროს, 2021.

2 ღვამბერიძე, 29 პალმა, 2021.

3 RKOVSKY, Sculpting, 1989.

Time in cinema, just like in life, is an irreversible force and process, which sometimes disrupts chronological sequence, and sometimes activates memory and moral dilemmas.

Cinematography, in the modern world and time, is no longer limited to recording events—it requires judgment, the philosophical understanding of meaning, and the emotional involvement of the viewer.

Parabolic cinema, as a form of allegorical narration, undergoes evolution over time—with its structure, ideas and expressive methods changing, while time within it is presented as a multi-layered phenomenon—simultaneously chronological and emotional, an allegory of social change and individual experiences. Such cinema visualizes not only time, but also the dynamic variability of society and human relationships, a factor especially relevant in contemporary times.

The transformation of allegorical narration in modern cinema, as in many fields of art, represents an important direction and a system of expressing metaphorical thinking.

In parabolic cinema, time is no longer regarded as the mechanical sequence of past, present and future, but becomes a philosophical and emotional category simultaneously acting as a narrative structure and an internal emotional pulse. Such an approach grants cinema a new philosophical dimension, shaping the “speech of time.”

Parabolic cinema, through expressive and narrative forms, portrays the cyclicity and multi-layered nature of time, establishing temporal perception not only in a linear sense but also from an allegorical point of view.

Within the framework of allegorical narration, time assumes cyclical and non-linear forms: the past, present and future merge, creating a metaphorical time-space in which the order of events loses importance and the emotional impact becomes central. Such cinema allows us to perceive time not as a material line, but as a phenomenon that expresses the depth of existence and the spiritual condition of the human being.

Thus, allegorical narration in cinema creates a system of symbols and metaphors in which time and space intertwine, lending the film deep and multi-layered character. The viewer in this process is no

longer only an observer, but becomes a participant of the narration, who through cinema contemplates the philosophy of time and the dimension of their own existence.

Parabolic, allegorical films do not convey reality in a direct form, instead using allegories and symbols to depict the issue of the variability of time and society.

Elements of the parable appear as early as the beginning of film history, in silent films. One example is Fritz Lang’s *Metropolis* (1927), a film about the influence of time on human beings.

Films from the post-Second World War period provide opportunities for significant social and political analysis and reflection.

Ingmar Bergman’s *The Seventh Seal* (1957) is about the interrelation of time and death, Federico Fellini’s *8½* (1963) touches on human psychology and creative processes, Stanley Kubrick’s *2001: A Space Odyssey* (1968) reflects human evolution and social transformations, Pier Paolo Pasolini’s *Teorema* (1968) dismantles social norms rooted in time and creates a parable of class relationships; Andrei Tarkovsky’s *Solaris* (1972) unites the cyclicity and subjective perception of time.

Modern cinema continues to use the factor of time as an important component of allegorical narration.

Lars von Trier’s *Dogville* (2003), with its stylization of theatricality, presents a critical view of time and society, exploring such timeless themes as goodness, evil, power, morality and the nature of society.

“In every person there exists the beginning of good and evil. And as Trier says: ‘The very point of the film is that evil is everywhere, until circumstances determine its manifestation.’”⁴

In the film, the attitude of the local population toward the newly arrived woman gradually changes. Allegorically, it reflects the dark sides of human nature and the flaws existing in society.

Dogville shows how seemingly kind and civilized people can be inclined toward cruelty and exploitation.

The film can be considered an allegory of human weakness and the misuse of power by society. Its ending—in which the protagonist takes revenge

4 ჩხვიშვილი, დოგვილი, 2017.

upon the town—can also be understood as an allegory about justice and retribution.

Michael Haneke's *The White Ribbon* (2009) is one of the most complex and ideologically intense parabolic films of contemporary times.

The apparently orderly settlement, where inhabitants address each other with flawless formality, hides immeasurable cruelty. Children are beaten and oppressed, women silenced and diminished, living creatures mutilated, and behind the cruelty of fathers an even more frightening force is hidden in the eyes of innocent children.

The director, together with the historical atmosphere, creates a symbolic opposition between darkness and light. The visual language emphasizes enclosure, violence and inner tension, which generates uncertainty and brings forth questions "What is happening here?" "Who is guilty?" Life's values intersect with religious morality, which calls for restraint but justifies oppression. Behind the appearance of peace and moral preaching lies violence, inherited across generations.

The finale, in glaring black-and-white, summarizing the last 145 minutes, may, at first glance, awaken a nostalgic or calming mood, yet, on the other hand, horrify us, because we see a world that truly existed before the First World War.

Cormac McCarthy's soul-shattering novel's film adaptation, *The Road* (2009) by John Hillcoat, in its content and aesthetics, is rightfully included in the context of contemporary intellectual parabolic cinema.

The film is an apocalyptic fantasy, whose main characters, father and son, against the backdrop of the destruction of the world, are among the last representatives of ethics, faith and humanity. Their journey is not only one of physical survival, but also a path of moral-philosophical transformation.

The characters seem to exist outside of time, in the emptiness between an uncertain future and the void of existence. It is painful to watch the heroes' difficult "road" of survival, which at times feels as though you are traveling with them.

The father and son's most precious possession is a weapon with two bullets. When the time comes, the father knows that he must first kill the child and then himself.

The Road raises questions: What does goodness mean in a world where nothing "holy" remains,

where cannibalism rages and values are lost? Money and valuables have become worthless, scattered uselessly in abandoned, looted markets and banks. In a world where the father cannot reveal his terrible thoughts to his son, and the son cannot confess his fears to the father, they are completely alone in a nearly destroyed, nightmarish world.

Lars von Trier's *Melancholia* (2011) is one of the most outstanding parabolic cinematic examples of contemporary times, about the boundaries of time and the psychological state of the human being. The film maintains balance between the subjective and the objective, which makes it particularly valuable. The film is an existential parable in which melancholia is presented not as a human condition but as a way of perceiving and viewing reality.

Melancholia reflects the crisis of the human being of a new era, when time acts against them and becomes not progress but a process of the fragmentation of the individual's spirituality. The director has created not a tragedy but an image of universal acceptance of inevitability.

Yorgos Lanthimos' *The Lobster* (2015), also an outstanding example of parabolic cinema, is a futuristic dystopian drama with elements of dry, subtle satire. It is characterized by a harshly exposed minimalist aesthetic and a superficial layer of science fiction. It is full of the awkwardness of sexuality and romanticism.

The hotel where the film takes place attracts those who feel marginalized in normal society. Here, empathy is forbidden, and its punishment is as strict and sadistic as the punishment of loneliness in official society. Under these conditions, according to legend, if you fail to find a partner, there is a dangerous perspective that you will be turned into an animal.

The film refers to the isolation of the modern individual, the illusion of choice, and the institutional control of love. It concerns the influence society exerts on the individual, forcing them to exist according to rules and to forget their own sense of self and desires.

The cold-toned frames and slow pace compel the viewer to focus on the deeper content.

The Lobster raises the question: Is love truly an individual choice?

Andrey Zvyagintsev's film *Leviathan* (2014) (the title referring to the biblical Leviathan) is about cor-

ruption and violence, about the violation of morality when a person loses faith yet, unfortunately, remains in a space where they are forced to live.

The director presents the state as an all-consuming monster and depicts, in a different way, the psychological-social traumas of modern society.

The film is an allegorical image of the despotic system in which morality has lost value before power, and the “Leviathan” is precisely the system that sacrifices the individual in exchange for its own well-being.

In Alfonso Cuarón’s extraordinary, deeply personal film *Roma* (2018), time flows slowly and delicately, capturing the poverty, struggle, inequality and repression of Mexican society.

Student protests and class conflict intertwine in parallel with the personal story of the main character, Cleo, a Mexican domestic worker. The film, through the painful language of the parable, shows the fate of a single individual as the symbol of an entire society. Each scene is long, the shot rarely cuts, creating the sense that the viewer is a member of the middle-class family at the epicenter of the film.

The movement of the camera is as gentle, calm and unpretentious as the protagonist herself. An individual whose life is mostly painful to watch—betrayed, abandoned—yet the director never abandons her and turns her into the “star” of her own story. A character for whom, by the end of the film, one might feel that even the whole world would not be too much to give.

Roma is the filmmaker’s gesture, a call toward nobility, the feeling of which, perhaps, we did not know we were capable of until now.”⁵

Bong Joon-ho’s *Parasite* (2019) played an important role in shaping the social structures of time in world cinema. The film is about a poor family whose members, through various means, present themselves as professionals and enter the service of a wealthy family.

The main themes of the film are class conflict, social and economic inequality between the rich and the poor, and the existence of both classes as “parasites.” The film is a sharp social allegory, which, after viewing, compels you to search for answers to

the questions: Who is more “parasitic” among the representatives of social classes? Is it possible to justify any means for self-preservation? Can a person live honestly in an unjust society?

“The director’s use of vertical space symbolically expresses class division—the wealthy live above, while the poor, in both the literal and figurative sense, live below and remain beyond social attention.”⁶

Parabolic time in contemporary cinema is not only a visual device but also a philosophical one. The non-linear, cyclical and multi-dimensional perception of time adds metaphorical intensity to films, helping the viewer to experience time not as a static line but as a living, dynamic and subjective experience.

Parabolic, allegorical cinema, through the coexistence of time and allegory, has always played an important role in cinematic thought and expressive form. And, as its evolution shows, time is not only a structural element of narration but becomes the conceptual center itself.

In contemporary cinema, parabolic narration continues, creating the possibility for the analysis of the relationship between time and society and highlighting the significance of parabolic cinema both in historical and modern contexts.

It turns out that the use of temporal inertia and spatial metaphors not only serves a formal function but also helps to decipher the themes of the intersection between the individual and society, the personal and the collective, good and evil, violence and domination, and that turns us as viewers into active participants in the process.

Archetypal characters and symbolic elements in modern parabolic cinema carry not only aesthetic weight but function as main channels that bear the role of eternal moral dilemmas.

Thus, contemporary parabolic cinema is considered as a hybrid platform that unites minimalist form, moral existentialism and social critique, creating a multi-layered, open image of time and space and a metaphor for the life of contemporary society.

5 ZACHAREK, Venice, 2018

6 KUNDU, The use, 2025

REFERENCES:

- BONASIA, Mattia. The Seventh Seal: analysis and meanings of Ingmar Bergman's movie, Auralcrave, 29 April, 2018. <https://auralcrave.com/en/2018/04/29/ingmar-bergmans-the-seventh-seal-faith-salvation-and-the-true-meaning-of-life/>
- BRADSHAW, Peter. The Road review – respectful adaptation of Cormac McCarthy's post-apocalyptic tale, The Guardian, 7 January, 2010. <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/07/the-road-review>
- BRODY, Richard. The Petty Laments of Yorgos Lanthimos's "The Lobster", The New Yorker, 23 May, 2016. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-petty-laments-of-yorgos-lanthimos-the-lobster>
- ZACHAREK, Stephanie. Venice Review: Alfonso Cuarón's Roma Is Glorious, Tender Filmmaking, Time, 30 August, 2018. <https://time.com/5378254/venice-review-alfonso-cuaron-roma/>
- KUNDU, Suvani. The Use of Symbolism in Cinematic Storytelling, The Word 360, 9 July, 2025. <https://theword360.com/2025/07/09/the-use-of-symbolism-in-cinematic-storytelling/>
- KUMOREK, Michal. The Role of Time in the Theory of Narrative Identity in the Philosophy of Paul Ricoeur, RUDN Journal of Philosophy, 2021, volume 25 (No 3). https://www.researchgate.net/publication/354936827_The_Role_of_Time_in_the_Theory_of_Narrative_Identity_in_the_Philosophy_of_Paul_Ricoeur
- SCOTT, A.O. Wholesome Hamlet's Horror Sends a Jolt to the System, The New York Times, 29 December, 2009. <https://www.nytimes.com/2009/12/30/movies/30white.html>
- TARKOVSKY, Andrei. Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art. University of Texas Press, 1989. https://archive.org/details/Andrei_Tarkovsky_Sculpting_In_Time/mode/1up
- ჯვამბერიძე ბ., 29 პალმა, CinExpress, 30 დეკემბერი, 2021. <https://cinexpress.ge/tag/29-%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%9B%E1%83%90/>
- ჩხეიძიანი ხ., დოგვილი, Civicus, 30 ივლისი, 2017. <https://civicuscsla.wordpress.com/2017/07/30/%E1%83%93%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%95%E1%83%98%E1%83%9A%E1%83%98/>
- ხატიამშვილი თ., დროს ადევნებული კინო, პუბლიკა, 11 იანვარი, 2021. <https://publika.ge/article/dros-adevnebuli-kino/>

„თეთრი ტელეფონების“ კინო

ზვიად დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: ფაშიზმი, კინო, პროპაგანდა, ახალი ჟანრი, ილუმინორული სამყარო.

ფაშისტურ იტალიაში ადგილობრივ კინოხელოვანთა დიდი ნაწილი ცდილობდა გადაეღო ისეთი კინოპროდუქცია, რომელშიც არ იქნებოდა არათუ სოციალური, რელიგიური თუ პოლიტიკური კრიტიკა, არამედ ანტისახელისუფლებო ალეგორიებიც ან ირონიული დამოკიდებულებებიც საგნებისა და მოვლენებისადმი. ჰოლივუდმა, მას შემდეგ, რაც წარმატებით გაახმოვანა და გააფერადა კინო, კვლავ იგდო ხელთ ბატონობა მსოფლიო კინობაზრებზე, მათ შორის, აპენინის ნახევარკუნძულზეც და იქაური კინოთეატრები გადაავსო მსუბუქი რომანტიკული კომედიებითა და მელოდრამებით, რომლებიც აქებდნენ და ადიდებდნენ ამერიკული ცხოვრების წესს, ხაზს უსვამდნენ ამერიკის შეერთებული შტატების, როგორც საუკეთესო ქვეყნის უპირატესობას. ამგვარი ფილმების აბსოლუტური უმეტესობა მთავრდებოდა „ბედნიერი დასასრულით“ და მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდა.

სწორედ ასეთ კინოსურათებთან საკონკურენციოდ, 1930-იან წლებში ეკრანებზე გაჩნდა იტალიური კინოკომედიები და მელოდრამები, რომლებშიც აჩვენებდნენ საშუალო და ელიტარული კლასის წარმომადგენლების უდარდელ ცხოვრებას მცირეოდენი ინტრიგებითა და სახალისო თავგადასავლებით. თითოეული მათგანის ინტერიერული გადაღებისათვის იყენებდნენ ფეშენებელურ ვილებსა და ბინებს, რომელთა მცხოვრებლები ხშირად ესაუბრებოდნენ ნათესავებს, მეგობრებსა თუ კოლეგებს თეთრი ფერის ტელეფონებით. ამ გარემოებამ შვა ახალი ტერმინი „თეთრი ტელეფონების“ კინო, რომელიც კინოსტორიკოსებმა იმთავითვე აღიარეს ახალ ჟანრად და აქტიურად შეუდგნენ მის რეკლამირებას არა მარტო ქვეყნის, არამედ მსოფლიო მასშტაბით. მართალია, „თეთრი ტელეფონების“ ფილმების ერა დიდხანს არ გაგრძელებულა, თუმცა ამ ნამუშევრებმა მაინც საჭირო გავლენა იქონიეს იტალიური ეროვნული კინოს შემდგომ განვითარებაზე, განსაკუთრებით კი, ახლო მომავალში აღმოცენებულ ნეორეალიზმზე, როგორც მათ საწინააღმდეგო გამოვლინებაზე, და მოგვიანებით გაჩენილ, პოპულარულ კინოჟანრზე, „კომედია ალ'იტალიანაზე“ („იტალიური სტილის კინოკომედიაზე“).

იტალიაში ფაშისტური რეჟიმის დამყარებისთანავე, 1922 წლიდან, ახალმა ხელისუფლებამ კულტურისა და ხელოვნების წარმომადგენლებს ახლებური ამოცანები დაუსახა. მათ შემოქმედებაში თანდათანობით უნდა გამქრალიყო კოსმოპოლიტიზმი და წინ წამოწეულიყო ნაციონალისტური იდეები. კინომრეწველობა, ისევე როგორც სხვა დარგები, უნდა დაქვემდებარებოდა მთავრობის იდეოლოგიასა და პროპაგანდისტულ მიზნებს. ამასობაში, ქვეყანაში გაჩაღდა ტურისტული აჟიოტაჟი – გარე თუ შიდა ტურისტები ინტერესდებოდნენ ისტორიული ადგილებით, არქიტექტურული შედეგებით, სახვითი ხელოვნების

ნიმუშებით, უნიკალური მუზეუმებით, მრავალსაუკუნოვანი სოფლებისა თუ ქალაქების თვალისმოჭრელი, საამური პანორამებით. აქედან გამომდინარე, სახელისუფლებო სტრუქტურებმა დაავალეს კინემატოგრაფისტებს, განეახლებინათ ისტორიული და მითოლოგიური ფილმების გადაღება, რისთვისაც თანხებს არ დაიშურებდნენ. გაჩნდა იმედი, რომ იტალიური კინო, რომელიც პირველ მსოფლიო ომამდე განთქმული იყო თავისი ეგრეთ წოდებული „ოქროს სერიებით“ (ისტორიულ-მითოლოგიური კინოპროდუქციით), კვლავაც აღორძინდებოდა და მრავალრიცხოვანი ტურისტების სახით ახალ-ახალ მასებს მიიზიდავ-

და კინოთეატრებში.

მართლაც, იმ ხანებში განხორციელდა რამდენიმე დიდბიუჯეტოვანი კინოპროექტი, რომელთაგან ვერცერთმა ვერ ივარგა და მოსალოდნელი კომერციული შედეგი ვერ მოიტანა. მალე ამერიკელებმა წამოიწყეს ცდები კინოს გახმავანებაში, რაც ახალ რელსებზე გადაწყობას ნიშნავდა. თანაც ბევრი იტალიელი კინემატოგრაფისტი იმყოფებოდა საზღვარგარეთ და მუშაობდა სხვა ქვეყნების კინოსტუდიებში. უმეტესი მათგანი წარმატებით საქმიანობდა გერმანულ კინოკომპანია „უფაში“ და ამას იყო მათ მიმართ თუ სახელისუფლებო წრეებისა და თუ საზოგადო მოღვაწეების მოწოდება შინ დაბრუნების თაობაზე. ამგვარმა გარემოებებმა მტკიცეწეულად იმოქმედა იტალიური კინომრეწველობის ბედზე 1920-იანი წლების მეორე ნახევარში. გამოშვებული ფილმების რაოდენობა საგრძნობლად შემცირდა, რასაც დაემატა მათი საკმაოდ დაბალი დონე. მაყურებლის რიცხვმაც მნიშვნელოვნად იკლო და ამან მორიგი თავსატეხი გაუჩინა ეროვნული კინოს თავკაცებს.

1930-იანი წლების დასაწყისში ადგილობრივ კინოხელოვანთა დიდი ნაწილი ცდილობდა გადაეღო ისეთი კინოპროდუქცია, რომელშიც არ იქნებოდა არათუ სოციალური, რელიგიური თუ პოლიტიკური კრიტიკა, არამედ ანტისახელისუფლებო ალეგორიებიც ან ირონიული დამოკიდებულებებიც საგნებისა და მოვლენებისადმი. პოლივუდმა, მას შემდეგ, რაც წარმატებით გაახმოვანა და გააფერადა კინო, კვლავ იგდო ხელთ ბატონობა მსოფლიო კინობაზრებზე, მათ შორის, აპენინის ნახევარკუნძულზეც და იქაური კინოთეატრები გადაავსო მსუბუქი რომანტიკული კომედიებითა და მელოდრამებით, რომლებიც აქებდნენ და ადიდებდნენ ამერიკული ცხოვრების წესს, ხაზს უსვამდნენ ამერიკის შეერთებული შტატების, როგორც საუკეთესო ქვეყნის უპირატესობას. ამგვარი ფილმების აბსოლუტური უმეტესობა მთავრდებოდა „ბედნიერი დასასრულით“ და მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდა.

სწორედ ასეთ კინოსურათებთან საკონკურენციოდ, ეკრანებზე გაჩნდა ორიგინალური იტალიური კინოკომედიები და მელოდრამები, რომლებშიც აჩვენებდნენ საშუალო და ელიტარული კლასის წარმომადგენლების უდარდელ ცხოვრებას მცირეოდენი ინტრიგებითა და სახალისო თავ-

გადასავლებით. თითოეული მათგანის ინტერიერული გადაღებისათვის იყენებდნენ არტ-დეკოს სტილით გაშენებულ-გაწყობილ ფეშენებელურ ვილებსა და ბინებს, რომელთა მცხოვრებლები ხშირად ესაუბრებოდნენ ნათესავებს, მეგობრებსა თუ კოლეგებს თეთრი ფერის ტელეფონებით. ამ გარემოებამ შვა ახალი ტერმინი, „თეთრი ტელეფონების“ კინო, რომელიც ცალკეულმა იტალიელმა კინოსტორიკოსმა იმთავითვე აღიარა ახალ ჟანრად (ზოგმა კი მიმართულებად) და აქტიურად შეუდგა მის რეკლამირებას არა მარტო ქვეყნის, არამედ მსოფლიო მასშტაბითაც.

რასაკვირველია, ხელისუფლებასაც აწყობდა ასეთი ნამუშევრების გამოჩენა ეკრანებზე. როგორც პრაქტიკამ აჩვენა, იტალიელმა კინოპროდიუსერებმა და კინორეჟისორებმა ალღო ვერ აუღეს სანიმუშო პროპაგანდისტული კინოსურათების გადაღებას (საერთო ჯამში, ამ მხრივ, მათ მხოლოდ მცირე ნამუშევარი თუ გააკეთეს), ამიტომ „თეთრი ტელეფონების“ ფილმებმა იტვირთეს აუდიტორიის დაინტერესების ფუნქცია იმით, რომ პირნათლად ირეკლავდნენ მოსახლეობის მასობრივ ოპტიმიზმს კეთილმოწყობილ თანამედროვე სახლზე, სტაბილურ სამსახურზე, საიმედო ხელფასზე, ბედნიერ მომავალზე. ფაქტობრივად, ისინი წარმოადგენდნენ იდეოლოგიურად გასართობ სანახაობებს, ვინაიდან იდეოლოგია და გართობა, ამ შემთხვევაში, სულაც არ უშლიდნენ ხელს ერთმანეთს. მათ ასევე უწოდებდნენ „დეკოს კინოს“¹ ან „უნგრული სტილის კომედიებს“² თუმცა, სინამდვილეში ბევრი მათგანი უფრო მანერების კომედიებს წააგავდა. კონსერვატიზმით გამორჩეული მათი სიუჟეტები, რომელთა დიდი ნაწილი აიღეს უნგრული მხატვრული ლიტერატურიდან და დრამატურგიიდან, პირდაპირ შეესაბამებოდა იტალიური ფაშისტური და კათოლიკური მსოფლმხედველობების მორალურ ფასეულობებს.

„თეთრი ტელეფონების“ ფილმებში უდავო ლიდერის პოზიცია დაიკავა კინორეჟისორმა, მარიო კამერინიმ, რომელმაც ჯერ კიდევ წინა ათწლეულში მიიპყრო სპეციალისტების ყურადღება, როგორც ნიჭიერმა შემოქმედმა. მას უყვარდა არაპროფესიონალი ან ნაკლებად პროფესიონალი მსახიობების მიწვევა თავის კინოსურათებში, მისთვის მთავარი იყო იმპროვიზაცია და არა მოძველებულ სქემებზე აგებული მიზანსცენები, თანმიმ-

1 BRUNETTA, Guida, 2003, p. 110.

2 FORGACS, Fascism, 2014, p. 44.

დეგრული თხრობის ეფექტის მოსახდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მონტაჟს, ფაქიზი, თუნდაც გადამეტებული სენტიმენტალიზმის გამო მოსწონდა ამერიკული კინოკომედიების სტილი. იმ დროს განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა კამერინის ფილმმა, „რა გაიძვერები არიან მამაკაცები!“ (1932), რომელშიც მთავარი როლი განასახიერა მაშინ ბევრისათვის უცნობმა მსახიობმა, ვიტორიო დე სიკამ. ეს ნამუშევარი პირდაპირ ეხმარებოდა მსუბუქი კინოკომედიების წარმოების პოლიტიკას.

ის პასუხობდა წინა წელს გამოცემულ კანონსაც, რომელიც წარმოადგენდა ხელისუფლების მიერ კინოს დასახმარებლად გაწეულ პირველ სერიოზულ მხარდაჭერას, რომლის მიხედვით დადგინდა მნიშვნელოვანი გადასახადები უცხოური კინოპროდუქციის იმპორტზე, ხოლო ადგილობრივი კინოთეატრების შემოსავლების 10% უნდა გადაეცათ იმ იტალიელი პროდიუსერებისათვის, ვინც თავიანთი კინოსურათებით დაამტკიცებდა, რომ შეეძლო მაყურებლის გემოვნების დაკმაყოფილება. ასეთმა გამხნევებამ აშკარად გამოაცოცხლა კინოწარმოება. ამას ემატებოდა აშშ-დან ახალი დაბრუნებული მწერლისა და კრიტიკოსის, მარიო ჩეკის თავდაუზოგავი აქტიურობა. იგი დაინიშნა „ჩინესის“ სამხატვრო ხელმძღვანელად და იღვწოდა იმისათვის, რათა ჰოლივუდის სტუდიური სისტემის მსგავსი სტრუქტურა დაენერგა სამშობლოში.

კამერინიმ ორიგინალურობაც კი გამოიჩინა იმ მხრივ, რომ უარი თქვა სტუდიურ პავილიონებზე და ფილმის უდიდესი ნაწილი გადაიღო ნატურაზე, მილანის ქუჩებსა და სახლებში. მან თამამად აჩვენა „თავისუფალი ურბანული საზოგადოება...“, რომელშიც ემანსიპირებული გოგონები მუდმივად ეძებენ გასართობს, ხოლო ხარბი, მოწიფული მამაკაცები მზად არიან, ისარგებლონ სიტუაციით“.³ რეჟისორმა არად ჩააგდო „ჩინესის“ მესვეურთა მოთხოვნა, რომ მთავარ როლში არ ეთამაშებინა გრძელცხვირა და უსაშველოდ გამხდარი დე სიკა და ასევე არ გამოეყენებინა სიმღერა, სახელწოდებით „დამელაპარაკე სიყვარულზე, მარიუ“, თავისი გაიტანა და მართალიც აღმოჩნდა, ვინაიდან ვიტორიო დე სიკა მოულოდნელად გადაიქცა პოპულარულ და მოთხოვნად მსახიობად, რომელმაც

ჩამოაყალიბა ნამდვილი, თანამედროვე იტალიელი ახალგაზრდის კინოსახე, ხოლო აღნიშნული სიმღერა გახდა ისეთი მოდური ჰიტი, ხშირად რომ გაისმოდა თუ რადიოში და თუ ესტრადაზე.

„რა გაიძვერები არიან მამაკაცები!“ წარმატებით აჩვენეს ვენეციის პირველ საერთაშორისო კინოფესტივალზე. ქვეყნის კინოთეატრებში იგი კარგა ხანს გადიოდა და, შესაბამისად, სასურველი კომერციული მოგებაც მოიტანა. კამერინი-დე სიკას დუეტმა შემდგომშიც ნაყოფიერად ითანამშრომლა „თეთრი ტელეფონების“ ისეთ ფილმებში, როგორებიც იყო: „გავცემ მილიონს“ (1935), „მაგრამ ეს არაა სერიოზული რამ“ (1936), „ბატონი მაქსი“ (1937) და „დიდი მაღაზიები“ (1939). ამის შემდეგ ვიტორიო დე სიკა, სამსახიობო კარიერის პარალელურად, თავად გადაერთო კინორეჟისურაზე და ჯერ, ჯუზეპე ამატოსთან ერთად, გადაიღო „ალისფერი ვარდები“ (1940), მერე კი დამოუკიდებლად გააკეთა ფილმი, „მადალენა, ნული ყოფაქცევაში“ (1940). აღსანიშნავია, რომ ორივე ნამუშევარი განეკუთვნებოდა „თეთრი ტელეფონების“ კინოს. მათში დე სიკამ კიდევ უფრო განავითარა და დახვეწა კამერინისეული მოდელი.

მცირე ხნით ადრე, მწერალი და ჟურნალისტი, ლეო ლონგანესი გამოვიდა მოწოდებით, რომ მის თანამემამულეებს დაენებებინათ თავი ჰოლივუდთან პაექრობისათვის, ალარ გადაეღოთ შელამაზებული, ილუმინირებული კინოსურათები და გადართულიყვნენ გაცილებით რეალისტურ ფილმებზე. მისი ამრით, სწორედამ რომ სინამდვილის ასახვა აკლდა ეროვნულ კინოწარმოებას და ამის გამო-სასწორებლად საჭიროა ავიღოთ კინოკამერა, გავიდეთ ქუჩებში, ბალებში, დავაკვირდეთ, ირგვლივ რა ხდება და ეს ყველაფერი ფირზე აღვბეჭდოთო.⁴ ამ პოზიციას ეწოდა „შუშის თვალის მანიფესტი“,⁵ რასაც კინორეჟისორთა მხოლოდ მიზერული ნაწილი მიესალმა, ვინაიდან მათი კოლეგების უმრავლესობას ერჩივნა, ეკეთებინა ფაშისტური რეჟიმისათვის მისაღები კინოპროდუქცია, მათ შორის, „თეთრი ტელეფონების“ ფილმები, რომლებსაც საკმაოდ სოლიდური მოგება მოჰქონდათ. ადგილობრივი მაყურებელიც რამდენჯერმე დადიოდა კინოთეატრში ერთი და იმავე ასეთი კინოსურათის სანახავად და არათუ დადიოდა, არამედ სხვებსაც მოუწოდებდა მისი ნახვისაკენ.

3 BINI, Male, 2015, p. 37.

4 LONGANESI, L'occhio, 1933, p. 35.

5 APRA, The Fabulous, 1979, p. 50.

გამოცდილი იტალიელი კინოდრამატურგები: ჩეზარე ძავატინი, ალდო დე ბენედეტი, ალესანდრო დე სტეფანი, ლუიჯი ბონელი და სხვები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ „თეთრი ტელეფონების“ კინოსათვის ერთი მეორეზე უკეთესი კინოსცენარების წერაში, რომელთა მიხედვით საინტერესო ფილმებს ქმნიდნენ ასევე გამოცდილი კინორეჟისორები: გუიდო ბრინიონე, ამლეტო პალერმი, მარიო მატოლი, რაფაელო მატარაცო და სხვები.

ყოველივეს მიუხედავად, იმ პერიოდის იტალიელი კინოკრიტიკოსების უმრავლესობას არ მოსწონდა „თეთრი ტელეფონების“ კინოსურათები, რამეთუ მათ თვლიდნენ ქარაფშუტულ და არასერიოზულ ნაწარმოებებად, რომლებსაც სინამდვილიდან ყურადღების გადატანის ფუნქციის მეტი არა გააჩნდათ რა.

იტალიური კინოსათვის ღირსშესანიშნავ მოვლენად გადაიქცა 1937 წლის აპრილში, რომში უზარმაზარი კინოსტუდიის, „ჩინეჩიტას“ („კინო-ქალაქი“) გახსნა. მის მშენებლობას კურირებდა თავად პრემიერ-მინისტრი, ბენიტო მუსოლინი, რომლის ხელისუფლებისათვის კინო იყო პროპაგანდის უმძლავრესი იარაღი. „ჩინეჩიტას“ ბადალი არ ჰყავდა ევროპის კონტინენტზე, რითაც აშკარად იკვეთებოდა, რომ იტალია ამით გამოწვევას უგზავნიდა მოკავშირე გერმანიას. კინოწარმოებაში ჩაიღო დიდი ინვესტიციები, რამაც მეტი სტიმული მისცა იტალიელ კინემატოგრაფისტებს. თანაც მთავრობამ უფრო მძიმე გადასახადები დააწესა უცხოურ კინოპროდუქციაზე და იქიდან შემომავალი თანხების საგრძნობი ნაწილი გადაისროლა ეროვნული კინოს განვითარების ფონდში. ცენზურამ საერთოდ აკრძალა ექსპერიმენტული ფილმების გადაღება, რითაც ფართო ასპარეზი გაეხსნა „თეთრი ტელეფონების“ კინოს.

1938 წლისათვის იტალიის კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთების 73% მოდიოდა ამერიკულ ფილმებზე,⁶ რითაც ჰოლივუდი დიდად ხეირობდა, თუმცა ახლებურმა საგადასახადო პოლიტიკამ იმდენად გააღიზიანა ამერიკული კინოკომპანიები, რომ მათ, პროტესტის ნიშნად, დატოვეს იტალიური კინობაზარი. ეს მდგომარეობა სათავისოდ გამოიყენეს იტალიურმა კინოკომპანიებმა და ქვეყანაში დაიწყო რამდენიმეწლიანი კინოზუმი. გაიზარდა როგორც ადგილობრივი წარმოების კინოსურათების

რაოდენობა, ისე მათი იდეურ-მხატვრული დონეც. კინოკრიტიკოს სილვიო დანემეს შეფასებით, ამ ვაკუუმმა პირველად წარმოშვა იტალიური კინოს პროფესიონალიზმი.⁷ ამასთანავე, თითქოს ჰოლივუდის ალტერნატივად მოჩანდა გერმანული ფილმები, მაგრამ აუდიტორიას ისინი მომაბეზრებლად ეჩვენებოდა, ამიტომ ისევ ერჩივნა, ეცქირა „თეთრი ტელეფონების“ ფილმებისათვის, რომლებმაც წარმატებით ჩაანაცვლეს ამერიკული კინოკომედიები და მელოდრამები.

„თეთრი ტელეფონების“ კინო მაყურებელს სთავაზობდა ნახევრადბლარულ ფანტაზიებს ქალებისა და მამაკაცების ურთიერთობებზე, მეგობრობისა და ქორწინების საკითხებზე, სხვა სოციალურ პრობლემებზე, კლასობრივ განსხვავებებზე. მათში ხშირად გამოიყენებოდა სატირული დამოკიდებულება მაღალ ფენებზე, იგრძნობოდა მელანქოლიისა და ექსპრესიის კვალიც. ეს ყველაფერი მიმართული იყო მასობრივი კულტურის დასანერგად, საზოგადოების ყველა სეგმენტის დასაკმაყოფილებლად, „ამერიკული ოცნების“ იტალიური კინოვერსიის შესაქმნელად. კინომკვლევარი, მარშა ლენდი შეეცადა, უფრო ღრმად შეესწავლა „თეთრი ტელეფონების“ ფილმები და მივიდა დასკვნამდე, რომ ისინი კი წარმოადგენდნენ ფუქსავატურ ნამუშევრებს, თუმცა უფრო დაკვირვებით განხილვისას აღმოაჩინა, რომ ასეთი, თითქოსდა, ტრივიალური პერსონაჟები და სიტუაციები ასახავდნენ ნაცნობ ბურჟუაზიულ მითებსა და შეხედულებებს, მათ დომინირებულ კონფლიქტებად კი იგი ასახელებდა ცოლქმრულ შეუთავსებლობას, სექსუალურ იდენტობასა და კონფორმიზმისაკენ სწრაფვას.⁸

დეკადის მიწურულს უკვე ბევრი „თეთრი ტელეფონების“ კინოსურათი გავიდა ეკრანებზე. მათგან გამოირჩეოდა მაქს ნოიფელდის „ათასი ლირა თვეში“ (1939), კარლო ბორგეზიოს „ორი მილიონი გალიმებისათვის“ (1939), ალესანდრო ბლამეტის „კულისები“ (1939), მარიო სოლდატის „დორა ნელსონი“ (1939) და სხვა.

მეორე მსოფლიო ომის საწყის წლებშიც გაგრძელდა „თეთრი ტელეფონების“ ფილმების წარმატებული წარმოება, რაც დასრულდა ფაშისტური რეჟიმის დამხობისთანავე. ომის შემდეგ ამ კინოპროდუქციას უკვე ღიად გამოუჩნდა არაერთი

6 SCHENK, A History, 2024, p. 59.

7 DANESI, Anni, 2003, p. 137.

8 LANDY, Fascism, 1986, p. 122.

გამლანძღველი, ვისთვისაც მისი ნიმუშები იყო სამარცხვინო, ვინაიდან უტიფრად ემსახურებოდნენ მუსოლინის ხელისუფლების ინტერესებს. გარკვეული ხნის გასვლის მერე იტალიელმა მკვლევრებმა კვლავ მიაქციეს მათ ყურადღება, თუმცა ისევ იგივეს იმეორებდნენ.⁹ ამავე პოზიციას ემხრობოდა გამოჩენილი იტალიელი კინოკრიტიკოსი, კინოსცენარისტი და კინორეჟისორი, კარლო ლიგანი, რომელიც მიუთითებდა, რომ ამ ფილმების ავტორებმა ბუნდოვანების კვამლში გახვიეს ეროვნული კინო. დაუჯერებელია, რომ მაშინ ვრცელდებოდა ასეთი ფილმები, რომლებიც იყო ცარიელი და ეროვნული თვითმყოფადობისათვის უცხო, ვინაიდან ისინი გაავსეს ჟესტიკულირებით

ლი უსულო ჩრდილებით, რომლებიც ლაპარაკობდნენ გაურკვეველ ენაზე.¹⁰ არადა, ფაქტია, რომ აღნიშნული კინოსურათების არსი ჯეროვნად არც კი არის გამოკვლეულ-შეფასებული იტალიურ კინომცოდნეობაში.

მართალია, „თეთრი ტელეფონების“ ფილმების ერა დიდხანს არ გაგრძელებულა, თუმცა, ამ ნამუშევრებმა მაინც საჭირო გავლენა იქონიეს იტალიური ეროვნული კინოს შემდგომ განვითარებაზე, განსაკუთრებით კი, ახლო მომავალში აღმოცენებულ ნეორეალიზმზე, როგორც მათ საწინააღმდეგო გამოვლინებაზე, და მოგვიანებით გაჩენილ, პოპულარულ კინოჟანრზე, „კომედია ალ'იტალიანაზე“ („იტალიური სტილის კინოკომედიაზე“).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- APRA Adriano, *The Fabulous Thirties, Italian Cinema 1929-1944*, New York, 1979.
- BINI Andrea, *Male Anxiety and Psychopathology in Film, Comedy Italian Style*, London, 2015.
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida Alla Storia Del Cinema Italiano, 1905-2003*, Torino, 2003.
- DANESE Silvio, *Anni fuggenti, Il Romanzo Del Cinema Italiano*, Milano, 2003.
- FORGACS David, *Fascism and Italian Cinema*, In Peter Bondanella, ed., *The Italian Cinema Book*, London, 2014.
- LANDY Marcia, *Fascism in Film, The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, 1986.
- LIZZANI Carlo, *Il Cinema Italiano*, Firenze, 1961.
- LONGANESI Leo, *L'occhio di vetro*, *L'Italiano* 8, nos. 17-18, January-February, 1933.
- SCHENK Irmbert, *A History of Italian Cinema*, Cinema Paradiso, London, 2024.
- SORLIN Pierre, *Italian National Cinema 1896-1996*, London, 2001.

⁹ SORLIN, *Italian*, 2001, p. 15.

¹⁰ LIZZANI, *Il Cinema*, 1961, p. 69.

THE CINEMA OF WHITE TELEPHONES

Zviad Dolidze

Key words: fascism, cinema, propaganda, new genre, illusory world

In Fascist-era Italy, many local filmmakers tried to create a film production that would not include not only social, religious or political criticism, but also anti-government allegories or ironic attitudes towards things and events. After the successful introduction of sound and color into cinema, Hollywood regained control of the global film markets, including the Apennine Peninsula, and filled Italian cinemas with light romantic comedies and melodramas that praised the American way of life, emphasizing the inherent superiority of the United States of America as a powerful country. The vast majority of such films ended with a happy ending and deserved the approval of the audience.

In competition with such films, Italian film comedies and melodramas appeared on the screens, in which were showed the carefree life of representatives of the middle and elite classes with a little intrigues and amusing adventures. For the interior filming of each they used luxurious villas and apartments in the style Art Deco, whose inhabitants often spoke to relatives, friends or colleagues on white-colored telephones. This circumstance gave birth to a new term of the cinema of the *White Telephones* (*Telefoni Bianchi*), which from the very beginning was recognized as a new film genre by some film historians and they began actively advertise it not only in the country, but also worldwide.

Although the era of the cinema of White Telephones did not last long, however, these films still had a necessary impact on the further development of Italian national cinema, especially on the emerging Neorealism in the near future as their opposite manifestation, and on the later emerging, popular film genre, *Commedia All'italiana* (*Italian Style Film Comedy*).

With the establishment of the fascist regime in Italy, starting in 1922, the new authorities set new tasks for the representatives of culture and art. They gradually eliminated cosmopolitanism and promoted nationalist ideas in their work. The government subordinated the film industry, like other industries, to its ideological and propaganda goals. Meanwhile, the tourist rush was in full swing in the country – foreign and domestic tourists were interested in historical sites, architectural masterpieces, works of fine art, unique museums, and attractive, pleasant panoramas of centuries-old villages or towns. Therefore, the governmental structures instructed the filmmakers to resume the filming of historical and mythological films, for which they would not spare funds. There

appeared a hope that Italian cinema, which before the First World War was renowned for its so-called Golden Series (historical-mythological film production), would continue to revive and attract new masses to movie theaters in the face of numerous tourists.

Indeed, in those times, several big-budget film projects were implemented, but all of them failed and could not bring the expected commercial result. Soon, the Americans launched trials in cinema dubbing, which meant realignment to new rails. Additionally, many Italian filmmakers worked abroad in film studios located in other countries. Most of them successfully worked in the German film company UFA, and it was in vain for the government circles and public figures to call them to return home.

Such circumstances painfully affected the fate of the Italian film industry in the second half of the 1920s. The number of released films has significantly decreased, and their overall quality was also quite low. The national cinema bosses faced yet another puzzle as the number of filmgoers significantly decreased.

In the beginning of the 1930s, many local filmmakers tried to create a film production that would not include not only social, religious, or political criticism, but also anti-government allegories or ironic attitudes towards things and events. After the successful introduction of sound and color into cinema, Hollywood regained control of the global film markets, including the Apennine Peninsula, and filled Italian cinemas with light romantic comedies and melodramas that praised the American way of life, emphasizing the inherent superiority of the United States of America as a powerful country. The vast majority of such films ended with a happy ending and deserved the approval of the audience.

In competition with such films, Italian film comedies and melodramas appeared on the screens, in which were shown the carefree lives of representatives of the middle and elite classes with slight intrigue and amusing adventures. For the interior filming of each, they used luxurious villas and apartments in the Art Deco style, whose inhabitants often spoke to relatives, friends, or colleagues on white-colored telephones. This circumstance gave birth to a new term for the cinema of *White Telephones* (*Telefoni Bianchi*), which from the very beginning was recognized as a new film genre by some film historians, and they began actively advertising it not only in the country but also worldwide.

The authorities also liked the appearance of such works on the screens. As practice has shown, Italian film producers and filmmakers were unable to create exemplary propaganda films, having produced only a few in this regard; therefore, the films of *White Telephones* captured the audience's interest by reflecting the widespread optimism about well-equipped modern houses, stable jobs, reliable salaries, and a happy future. In fact, they were ideologically entertaining spectacles, since ideology and

entertainment, in this case, did not at all interfere with each other. They were also called *deco cinema*¹ or *Hungarian-style comedies*,² although in fact many of them resembled comedies of manners more. Distinguished by conservatism, their plots, much of which was taken from Hungarian fiction and dramaturgy, directly corresponded to the moral values of the Italian fascist and Catholic worldviews.

The position of the undisputed leader in White Telephones was occupied by the film director, Mario Camerini, who in the previous decade attracted the attention of specialists as a talented creator. He liked to invite non-professional or less professional actors to his films; the main thing for him was improvisation and not *mise-en-scènes* built on outdated schemes. He attached great importance to editing for the effect of coherent narration and liked the style of American film comedies due to their delicate, even excessive sentimentality. At that time, Camerini's film, *What Scoundrels Men Are!* (1932), gained particular popularity, in which the main role was played by an actor then unknown to many, Vittorio De Sica. This film directly echoed the policy of producing light film comedies.

It also responded to the law issued the previous year, which was the first serious support from the authorities for national cinema and established significant taxes on the import of foreign film products. 10% of local theaters' revenue was to be given to Italian producers who made films that pleased audiences. Such encouragement undoubtedly rejuvenated the film industry. Added to the mix was the selfless activity of the new returning writer and critic from the United States, Mario Cecchi. He was appointed artistic director of *Cines* and fought to instill a similar structure to the Hollywood studio system in his homeland.

Camerini even showed originality in the fact that he refused studio pavilions and shot the bulk of the film in the streets and houses of Milan. He boldly demonstrated "an uninhibited urban society . . . where emancipated girls are constantly looking for easy fun, with rapacious mature men ready to take advantage of the situation."³ The director did not honor the request of the managers of *Cines* not

1 BRUNETTA, Guida, 2003, p. 110.

2 FORGACS, Fascism, 2014, p. 44.

3 BINI, Male, 2015, p. 37.

to cast the long-nosed and unseemly thin De Sica in the main role, nor to use the song *Talk To Me About Love*, *Mariù* (*Parlami d'amore Mariù*), which ultimately proved to be a wise decision. Since Vittorio De Sica unexpectedly became a popular and sought-after actor, he shaped the film's portrayal of a real, modern young Italian man, and the aforementioned song became a fashionable hit that was frequently heard on both radio and stage.

The First Venice International Film Festival successfully screened *What Scoundrels Men Are!* In the movie theaters of the country, it ran for a long time and, accordingly, brought the desired commercial profit. The Camerini-De Sica duo subsequently collaborated productively on the films of *White Telephones*, such as *I'll Give A Million* (1935), *But It's Nothing Serious* (1936), *Il Signor Max* (1937), and *Department Store* (1939). Thereafter, Vittorio De Sica, in parallel with his acting career, switched to film direction himself and first, together with Giuseppe Amato, shot *Red Roses* (1940), and then independently made a film, *Maddalena, Zero For Conduct* (1940). Note that both were part of the cinema of *White Telephones*. In them, De Sica further developed and refined the Camerini model.

A short time earlier, writer and journalist Leo Longanesi had come out with a call for his compatriots to give up their stints with Hollywood, stop making embellished, illusory motion pictures, and switch to far more realistic films. In his opinion, the national film production lacked the reflection of reality, and to correct it, they needed to take a camera, go to the streets and gardens, observe what was happening around, and record all the footage on film.⁴ This position was known as the *Glass Eye Manifesto*,⁵ but it was only embraced by a small number of filmmakers, as most of their colleagues chose to produce films that were acceptable to the fascist regime, such as those featuring *White Telephones*, which generated significant profits. The local audience frequently visited the movie theaters to watch the same film multiple times and actively encouraged others to see it as well.

Experienced Italian scriptwriters Cesare Zavatti-

ni, Aldo De Benedetti, Alessandro De Stefani, Luigi Bonelli, and others competed with each other in writing one film script better than the other for *White Telephones*, according to which intriguing films were also created by experienced filmmakers Guido Brignone, Amleto Palermi, Mario Mattoli, Raffaello Matarazzo, and others.

Still, most Italian film critics of the time disliked the films of *White Telephones*, deeming them shallow and trivial, merely distracting from reality.

A landmark for Italian cinema in April 1937 was the opening of a huge film studio in Rome, *Cinecittà* (*Cinema City*). Its construction was supervised by the prime minister, Benito Mussolini himself, for whose government cinema was the strongest weapon of propaganda. *Cinecittà* had no competitor on the European continent, thus stressing that Italy was thereby sending a challenge to allied Germany. Large investments were made in film production, which gave more impetus to Italian filmmakers. Moreover, the government imposed heavier taxes on foreign film production and transferred a considerable part of the incoming funds to the National Film Development Fund. Censorship banned experimental films altogether, thus opening up a wide arena for the cinema of *White Telephones*.

By 1938, 73% of the tickets sold in Italian movie theaters came from American films,⁶ which greatly benefited Hollywood, although the new tax policy so angered American film companies that they, in protest, left the Italian film market. Italian film companies capitalized on this situation, leading to several years of a film boom in the country. The number of local films has increased, as well as their ideological-artistic level. According to film critic Silvio Danese, this vacuum gave rise to the professionalism of Italian cinema for the first time.⁷ At the same time, it seemed that German films appeared as an alternative to Hollywood, but they were boring to the audience, so again, they preferred to watch the films of *White Telephones*, which successfully replaced American film comedies and melodramas.

The cinema of *White Telephones* offered viewers semi-fabulous fantasies about the relationships

4 LONGANESI, "L'occhio," 1933, p. 35.

5 APRA, *The Fabulous*, 1979, p. 50.

6 SCHENK, *A History*, 2024, p. 59.

7 DANESE, Anni, 2003, p. 137.

of women and men, issues of friendship and marriage, other social problems, and class differences. They often used a satirical attitude toward the upper strata; traces of melancholy and expressiveness were also felt. All the material was directed to instill mass culture, to satisfy all segments of society, and to create an Italian film version of the *American Dream*. Film researcher Marcia Land tried to study the films of *White Telephones* more deeply and eventually reached the conclusion that they were unthinking films, but upon closer examination, she found that such seemingly trivial characters and situations reflected familiar bourgeois myths and beliefs, and as conflicts dominated by them, she cited marital incompatibility, sexual identity, and striving for conformism.⁸

By the end of the decade, many films of *White Telephones* had already been screened in the movie theaters. Among them stood out *A Thousand Lire A Month* by Max Neufeld (1939), *Two Million For A Smile* by Carlo Borghesio (1939), *Backstage* by Alessandro Blasetti (1939), *Dora Nelson* by Mario Soldati (1939), and others.

The early years of the Second World War continued the successful production of the films of

White Telephones, which ended with the overthrow of the fascist regime. After the war, several critics openly condemned this film production, deeming its works shameful for brazenly serving the interests of Mussolini's regime. After a while, Italian researchers paid attention to them again, but they repeated the same position.⁹ The identical opinion is held by the outstanding Italian film critic, screenwriter, and director, Carlo Lizzani, who indicated that the authors of these films wrapped the national cinema in a smoke of ambiguity. It is unbelievable that such films, which were empty and alien to the national identity, circulated at that time, as they were filled with gesticulated inanimate shadows that spoke an obscure language.¹⁰ However, the essence of these films remains inadequately researched and evaluated in Italian film studies.

Although the era of the cinema of *White Telephones* did not last long, these films still had a necessary impact on the further development of Italian national cinema, especially on the emerging Neorealism in the near future as their opposite manifestation and on the later emerging, popular film genre, *Commedia All'italiana* (Italian-style film comedy).

REFERENCES:

- APRA Adriano, *The Fabulous Thirties, Italian Cinema 1929-1944*, New York, 1979.
- BINI Andrea, *Male Anxiety and Psychopathology in Film, Comedy Italian Style*, London, 2015.
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida Alla Storia Del Cinema Italiano, 1905-2003*, Torino, 2003.
- DANESI Silvio, *Anni fuggenti, Il Romanzo Del Cinema Italiano*, Milano, 2003.
- FORGACS David, *Fascism and Italian Cinema*, In Peter Bondanella, ed., *The Italian Cinema Book*, London, 2014.
- LANDY Marcia, *Fascism in Film, The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, 1986.
- LIZZANI Carlo, *Il Cinema Italiano*, Firenze, 1961.
- LONGANESI Leo, *L'occhio di vetro*, *L'Italiano* 8, nos. 17-18, January-February, 1933.
- SCHENK Irmbert, *A History of Italian Cinema, Cinema Paradiso*, London, 2024.
- SORLIN Pierre, *Italian National Cinema 1896-1996*, London, 2001.

8 LANDY, *Fascism*, 1986, p. 122.

9 SORLIN, *Italian*, 2001, p. 15.

10 LIZZANI, *Il Cinema*, 1961, p. 69.

იდენტიურობის დისოციაციური აშლილობა: ილუზია თუ რეალობა?

(ალფრედ ჰიჩკოკის „ფსიქოდან“ დევიდ ფინჩერის
„მებრძოლთა კლუბამდე“)

ბარბარე კალაიჯიშვილი

საკვანძო სიტყვები: დისოციაცია, პიროვნების გაორება, ფსიქო, მებრძოლთა კლუბი, არქეტიპი, კულტურული კონტექსტი.

დისოციაციური იდენტობის აშლილობის (DID) კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაციის ანალიზი, ალფრედ ჰიჩკოკის „ფსიქოს“ (ინდივიდუალური ტრავმისა და ფროიდისეული ფსიქოპათოლოგიის ასახვა) და დევიდ ფინჩერის „მებრძოლთა კლუბის“ (პოსტმოდერნული, ეგზისტენციალური პროტესტის სიმბოლური გამოხატულება იუნგის „ჩრდილის არქეტიპის“ მეშვეობით) მაგალითებზე, აჩვენებს, რომ პიროვნების გაორების აღქმა მნიშვნელოვნად შეიცვალა კულტურულ კონტექსტთან ერთად. ეს ცვლილება ასახავს ეპოქის სოციალურ და კოლექტიურ შიშებს: კლასიკური ტრავმული შიში შეიცვალა იდენტობის დაკარგვისა და გაუცხოების შიშით. გრეგორი ჰობლიტის „პირველყოფილი შიშის“ შედარებითი ანალიზი, სადაც დისოციაცია მანიპულაციურ ილუზიად არის წარმოდგენილი, აჩვენებს, რომ DID-ის ფენომენი შეიძლება იყოს როგორც რეალური ფსიქიკური მდგომარეობა, ასევე სოციალური პროტესტის სიმპტომი ან შეგნებული ილუზია. შესაბამისად, კინო იძლევა შესაძლებლობას გადავსაღწიოთ საზღვრები „რეალობასა“ და „ილუზიას“ შორის.

დისოციაციური იდენტობის აშლილობა (DID), რომელიც ადრე მრავალჯერადი ან გაყოფილი პიროვნების აშლილობის სახელით იყო ცნობილი, წარმოადგენს ფსიქიკურ მდგომარეობას, რომლის დროსაც ინდივიდს ორი ან მეტი განსხვავებული იდენტობა აქვს. დისოციაცია გულისხმობს განცალკევებას ან გამოყოფას. დისოციაციური იდენტობის აშლილობის მქონე ინდივიდებს შეიძლება ჰქონდეთ რამდენიმე განსხვავებული პიროვნება, რომლებიც ხშირად „ალტერად“ იწოდება.

თითოეულ იდენტობას ახასიათებს განსხვავებული ქცევა, მოგონებები, აზროვნების სტილი ან გამოხატვის მანერა. ზოგიერთ შემთხვევაში, იდენტობები განსხვავდებიან ეთნიკური წარმომავლობით ან გარემოსთან ურთიერთობის ფორმით.

ალტერები სხვადასხვა დროს აკონტროლებენ ინდივიდის ქცევას. ზოგიერთ შემთხვევაში, მოგონებები ერთი იდენტობიდან მეორეში არ გადადის, რაც იწვევს ამნეზიას ანუ მეხსიერების ხარვეზებს. ამნეზია წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად სიმპტომს, რომელსაც დიაგნოსტიკის პროცესში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა.

დაავადება ხშირად ვითარდება მძიმე ბავშვობის ტრავმის, ძალადობის, სექსუალური ან ემოციური შეურაცხყოფის შედეგად. ეს აშლილობა არის დამცავი მექანიზმი, რომელიც ადამიანს ეხმარება დროებით გააკონტროლოს ან განცალკევდეს ტრავმული გამოცდილებისგან.

დისოციაციური იდენტობის აშლილობა ართულებს ყოველდღიურ ცხოვრებას და გავლენას ახდენს სოციალურ ურთიერთობებზე, განათლებასა

და პროფესიულ საქმიანობაზე. მკურნალობა მოიცავს ფსიქოთერაპიას, ტრავმის გადამუშავებას, ალტერებს შორის კომუნიკაციის განვითარებას და, საჭიროების შემთხვევაში, მედიკამენტებს შფოთვისა და დეპრესიის მართვისთვის. ფროიდის თეორიის მიხედვით, „ეგო იშლება მაშინ, როდესაც განსხვავებული იდენტიფიკაციები იპყრობენ ცნობიერებას“.¹

დისოციაციური აშლილობები კლასიფიცირდება, როგორც ისტერია, რომელიც უფრო ხშირად აღინიშნება ქალებში, ვიდრე მამაკაცებში. ის განიხილება როგორც სტანდარტული მექანიზმი, რომლის მეშვეობითაც ეგო თავს იცავს მიუღებელი არაცნობიერი აზრებისა და კონფლიქტების გამოხატვისგან.

იუნგის ნაშრომებიდან მნიშვნელოვანია ჩრდილის არქეტიპი. ის კარგად ასახავს პიროვნების გაორების თავისებურებებს. ჩრდილი ეგოსა და ქვეცნობიერს შორის მდებარეობს და მოიცავს იმ თვისებებსა და პოტენციალებს, რომლებიც ინდივიდის გაუცნობიერებელ ნაწილს წარმოადგენს. როგორც წესი, იგი შეიცავს ნაკლებად მისაღებ თვისებებსა და სუსტ მხარეებს, რომელთა აღიარებას ეგოს თვითშეფასება ზღუდავს. ეს არქეტიპი ხშირად სიზმრებში კრიმინალების, ბოროტი ძალების ან მარგინალიზებული პიროვნებების სახით ვლინდება. მის მიერ შექმნილი შინაარსის გაცნობიერება ხელს უწყობს თვითშეგნებასა და ფსიქიკური მთლიანობის განვითარებას.²

ეპოქების კულტურულ-ფსიქოლოგიური კონტექსტი

1960-იანი წლები ტაბუებისა და ფსიქოლოგიური შიშის ეპოქად მიიჩნევა. ამ პერიოდში დასავლეთში ფსიქიკური აშლილობებისადმი ინტერესი გაიზარდა და მორალური ნორმები შეიცვალა. ფსიქონალიზი ფართოდ გავრცელდა, თუმცა, საზოგადოებაში ფსიქიკური დაავადებებისადმი შიში და ტაბუები კვლავ არსებობდა. გაორების ფენომენი ამ პერიოდში ხშირად ასოცირდებოდა პათოლოგიასთან, ტრავმასთან და იდენტობის დაკარგვის შიშთან.

1990-იანი წლები ინსტიტუტების კრიზისისა და იდენტობით მანიპულირების პერიოდად განიხილება. გლობალიზაციის, მედიის მზარდი გავლენისა და იურიდიული სისტემების გამჭვირვალობის

პირობებში, იდენტობა უფრო მოქნილი და ხშირად სტრატეგიული ხდება. კონტექსტის მიხედვით იცვლება სოციალური ნიშნები და როლები, პიროვნების გაორება კი ხშირად მანიპულირებისა და ძალაუფლების მოპოვების საშუალებად იქცევა.

პოსტმოდერნიზმისა და იდენტობის კრიზისი განსაკუთრებული სიმძაფრით 1990-იანი წლების მიწურულს გამოიკვეთა. ამ პერიოდში მატერიალიზმის, სამომხმარებლო კულტურისა და სტანდარტული ყოფის წინააღმდეგ პროტესტი სულ უფრო იზრდება. გაორების ფენომენი აღარ განიხილება მხოლოდ როგორც ტრავმის ან სოციალური თამაშის შედეგი. პირიქით, იგი ეგზისტენციალურ პროტესტად და ხელოვნურად მოწყობილ სამყაროში „ნამდვილი მეს“ პოვნის მცდელობად იქცევა.

ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმში „ფსიქო“ (1960) ალტერ ეგოსა და პიროვნების გაორების თემა განსაკუთრებული სიზუსტითა და სიღრმით არის წარმოდგენილი, რის გამოც ამ ნამუშევარს კინოს ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მთავარი პერსონაჟი, ნორმან ბეიტსი, მძიმე ფსიქოლოგიური ტრავმის შედეგად ქმნის ალტერ ეგოს – გარდაცვლილი დედის პიროვნებას, რომელიც მის ცნობიერებაში კვლავ ცოცხლად არსებობს. ნორმანი ვერ ეგუება დედის სიკვდილს, ამიტომ მას შინაგან სამყაროში აცოცხლებს: ესაუბრება მას, საკუთარ ქმედებებს „დედის“ ხმას უსაბამებს და მისი მითითებებით მოქმედებს. დედის ეგო წარმოადგენს ნორმანის ფსიქიკის იმ ნაწილს, სადაც თავმოყრილია ჩახშული სურვილები, აკრძალვები და მორალური ნორმები. სწორედ ამ შინაგანი ხმის გავლენით ხდება მკვლელობები: ნორმანის „დედა“ კლავს იმ ქალებს, რომლებიც ბიჭში რომანტიკულ ან სექსუალურ ლტოლვას იწვევენ, რაც მის ცნობიერებაში მიუღებელ საფრთხედ აღიქმება. ნორმანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა აერთიანებს ბავშვობის ტრავმასა და ფროიდისეულ ოიდიპოსის კომპლექსს.

ნორმანის შემთხვევაში ცნობიერ და არაცნობიერ იმპულსებს შორის ზღვარი იშლება, რის შედეგადაც ალტერ ეგო, ფაქტობრივად საკუთარ ცალკე იდენტობად ყალიბდება. ეს არ არის უბრალოდ ილუზია ან ნარატიული ხერხი – ფილმი ასახავს რეალურ ფსიქიკურ აშლილობას, რომლის შედეგადაც ნორმანის ქცევა მთლიანად დამოკი-

¹ ფროიდი, ეგო, 2020, გვ. 25.

² EDINGER, Outline, 1968, pp. 5-6.

დებულია შინაგან კონფლიქტებსა და ალტერ ეგოს ზემოქმედებაზე.

ჰიჩკოკი ამ გაორებას არა მხოლოდ სიუჟეტით, არამედ ვიზუალური და ხმოვანი ხერხებითაც გამოხატავს: სარკეების ხშირი გამოყენება, ორმაგი კომპოზიციები და ხმოვანი ჩანარები ქმნის განცდას, თითქოს ნორმანსა და „დედის“ ფსიქიკას შორის საზღვარი რეალურად არ არსებობს. ფილმი ასევე ასახავს 1960-იანი წლების ამერიკული საზოგადოების კულტურულ ფონს – მორალური ნორმების რღვევას, ფსიქიკური აშლილობებისადმი მზარდ ინტერესსა და ამავე დროს მათ მიმართ ძლიერ შიშს.

„ფსიქო“ აჩვენებს, რომ პიროვნების გაორება შეიძლება იყოს რეალური ფსიქიკური ფენომენი და არა მხოლოდ მხატვრული გამოგონება. ნორმანის ალტერ ეგო ყოველდღიურ ცხოვრებაში განსაზღვრავს მის ქცევებს, მოქმედებებსა და ემოციებს. ფილმი აერთიანებს ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიურ დრამას, შინაგან კონფლიქტსა და სოციალური გარემოს გავლენებს. კინოსურათის მიხედვით, ალტერ ეგოს ფორმირება განპირობებულია როგორც ფსიქოლოგიური, ისე კულტურულ-სოციალური ფაქტორებით.

დევიდ ფინჩერის „მებრძოლთა კლუბი“ (1999) ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება ალტერ ეგოს ფენომენი იდენტობის კრიზისისა და შინაგანი წინააღმდეგობების ვიზუალურ და ნარატიულ გამოხატულებად იქცეს. ფილმი ასახავს პოსტმოდერნული ეპოქის, კერძოდ კი 1990-იანი წლების მიწურულის სოციალურ და კულტურულ ფონს, რომელიც მატერიალიზმით, სამომხმარებლო ფასეულობებითა და ინდივიდის გაუცხოებით ხასიათდება. ასეთ პირობებში იდენტობის ჩამოყალიბება რთულდება, რაც ტაილერის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას კიდევ უფრო ამძაფრებს.

ტაილერს ექვსი თვის განმავლობაში ნორმალურად არ უძინია, რაც იწვევს ცნობიერების დაბინდვას, დროის შეგრძნების დაკარგვასა და რეალობის აღქმის დარღვევას. ის ხშირად იღვიძებს სხვადასხვა ადგილას ისე, რომ არ ახსოვს, როგორ მოხვდა იქ, ქაოსშია და ცხოვრებაში ვერ პოულობს საკუთარ ადგილს. ექიმიც ვერ ეხმარება: პრობლემას სერიოზულად არ აღიქვამს და კაბინეტიდან უშვებს. ის გამოსავალს ეძებს და მხარდამჭერ ჯგუფებში სიარულს იწყებს. სხვისი ტკივილით

„იკვებება“ – სხვისი განცდების მოსმენა დროებით ამშვიდებს, თუმცა მდგომარეობა მაინც არ უმჯობესდება. გონება პერიოდულად „ეთიშება“ და მდგომარეობა დღითი დღე უფრო მძიმდება. საბოლოოდ, როცა გამოუვალ მდგომარეობაშია და, თითქოს, კლდის წვერზე დგას, გონება „მეგობარს“ უგზავნის – ახალ პიროვნებას, რომელიც მის შიგნით ჩნდება. ტაილერი მეორე მეს რეალურად ხედავს და მასთან მეგობრობას იწყებს.

ეს ახალი ადამიანი რადიკალურად განსხვავდება მისგან. ბიჭი მისი დაფარული სურვილების გამოხატულებაა – მეგობარი, რომელიც მას სტირდება, თავგზიდან გადასული და ძლიერი ფიგურა, რომელიც მის ღრმად ჩამარხულ სურვილებს ამჟღავნებს და ასრულებს. იუნგის თვალსაზრისით, ეს მეორე პიროვნება „ჩრდილის არქეტის“ წარმოადგენს – ფსიქიკის იმ ფენას, რომელიც შეიცავს ინდივიდის იმპულსებს, სურვილებსა და თვისებებს, რომელთა აღიარებაც ცნობიერი „მე“-სთვის მიუღებელია. „ჩრდილი ჩვეულებრივ გონების ბნელ კუთხეებშია დამალული, მაგრამ კრიზისულ მდგომარეობებში იგი შეიძლება დამოუკიდებელი იდენტობად ჩამოყალიბდეს და ცნობიერ ცხოვრებაში შემოიჭრას“.³ ტაილერის შემთხვევაში ეს ზუსტად ასე ხდება: ჩრდილი ახმოვანებს იმას, რასაც გმირი ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ვერ ბედავს.

თავდაპირველად ეს ტაილერს შვებას ჰგვრის: გრძნობს, რომ ცხოვრება შეიცვალა და თითქოს ყველაფერი იდეალურადაა. მაგრამ ამ ეტაპზე ჩნდება მარლა ზინგერი, ქალი, რომელიც მხარდამჭერ ჯგუფებში დადის ზუსტად ისე, როგორც თვითონ. მისი ქცევა ტაილერის ტყუილის ანარეკლად იქცევა, რაც მთელ მის ფიქტიურ სტრუქტურას არღვევს და ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ამძიმებს.

მარლა ზინგერი ფილმში არ წარმოადგენს ტაილერის ალტერ ეგოს, თუმცა მისი ფუნქცია განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. მარლა მოქმედებს როგორც ერთგვარი სარკე, რომელიც გმირის ფსიქოლოგიურ სტრუქტურაში არსებულ ფიქტიურ ბალანსს არღვევს და გაორების ფენომენს ხილულს ხდის. მისი გამოჩენა ამძაფრებს მთავარი გმირის შინაგან კონფლიქტს. მარლა ტაილერის ტყუილისა და შინაგანი დაძაბულობის ანარეკლად იქცევა. სწორედ მისი ფიგურა იწვევს ალტერ ეგოსა და რეალურ პიროვნებას შორის პირველად დაპირისპირებას. ამ თვალსაზრისით, მარლა შე-

3 JUNG, Two Essays, 1966, p. 140.

იძლება გავიაზროთ, როგორც „მესამე ელემენტი“, რომელიც გმირის გაორებულ იდენტობას ამძაფრებს და ის ფინალურ კრიზისამდე მიჰყავს.

მაყურებელი დიდხანს ვერ ხვდება, რომ ტაილერს პიროვნების გაორება აწუხებს. ფილმში სხვადასხვა მინიშნებაა, მაგალითად, დროის გამოტოვებული მონაკვეთები და უცნაური დიალოგები, თუმცა არცერთი მათგანი პირდაპირ არ ამხელს სიმართლეს. თუ მაყურებელი ყურადღებით არ დააკვირდება, გაორების ნიშნებს ადვილად გამოტოვებს.

ფინიერი ოსტატურად იყენებს კინემატოგრაფიულ ხერხებს, რათა მაყურებელმა ტაილერის გაორება თანდათანობით შეამჩნიოს. რეჟისორი თამაშობს მონტაჟით, არაწრფივ თხრობით და კადრებში ჩართული სწრაფი, თითქმის შეუმჩნეველი ჩანართებით, რომლებიც მხოლოდ მინიშნებებს ტოვებს ალტერ ეგოს არსებობაზე. ამ მიდგომით იქმნება ილუზია, თითქოს, მოქმედებაში ორი დამოუკიდებელი გმირი მონაწილეობს, მაშინ როცა ისინი ერთი და იმავე გონების განსხვავებული მხარეებია. მაყურებელი, ისევე როგორც მთავარი პერსონაჟი, სიმართლეს მხოლოდ ფინალში გაიგებს, როდესაც ფსიქოლოგიური ფარდა სრულად იშლება.

გრეგორი ჰობლიტის „პირველყოფილი შიში“ (1996) ალტერ ეგოს თემას სრულიად განსხვავებული კუთხით გვიჩვენებს – აქ გაორება რეალური ფსიქოლოგიური აშლილობა კი არ არის, არამედ მძლავრი მანიპულაციის იარაღად გამოიყენება.

მთავარმა გმირმა, აარონმა, მძიმე დანაშაული ჩაიდინა: მან მოკლა ეპისკოპოსი და სისხლში ამოსვრილი სახლიდან გაიქცა, თან ეპისკოპოსის ბეჭედიც გაიყოლა. იგი ცხელ კვალზე დააკავს. ყველა სამხილი მის წინააღმდეგ არის მიმართული, და ის საქმეში მთავარი ბრალდებული ხდება. ბრალდების მხარე არ მალავს სურვილს, რაც შეიძლება სწრაფად მიუსაჯოს მას სასიკვდილო განაჩენი და საქმე დახუროს. საქმეში ერთვება თავზეხელაღებული და პოპულარობის მოყვარული ადვოკატი, რომელსაც ბიჭის გადარჩენაზე მეტად ეკრანებზე გამოჩენა და პოპულარობა სურს. ის საკუთარი ფეხით მიდის ხაფანგში, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს. იწყება ხანგრძლივი და დაძაბული სასამართლო პროცესები. აარონი არ ტოვებს სტაბილური ადამიანის შთაბეჭდილებას: ჩვენებების დროს ამბობს, რომ დროს კარგავს, ხანდახან ითიშება და არ ახსოვს, რა მოხდა რამ-

დენიმე წუთის წინ. მისი დროებითი ამნეზია და მსგავსი პრობლემები ბავშვობის ტრავმებს უკავშირდება.

ბრალდების მხარე იწყებს ფსიქოლოგიური ექსპერტიზების ჩატარებას, პარალელურად კი დაცვის მხარეც ატარებს საკუთარ გამოძიებას. დანიშნულ ფსიქოლოგს ეჭვი უჩნდება, რომ ბიჭს პიროვნების გაორების სინდრომი აქვს. ეს ეჭვი მას სიმპტომების ერთობლიობამ გაუჩინა: აშკარაა ბავშვობის მძიმე ტრავმები და ქცევითი ნიშნები, რომლებიც ხშირად ამ აშლილობას თან ახლავს. დაცვისა და ბრალდების მხარე სასამართლოში ნამდვილ ომს იწყებს. მათთვის მთავარი საქმის მოგებაა და არა ბრალდებულის მდგომარეობის რეალური შეფასება.

დაცვის მხარე თავდაპირველად ტაქტიკას ვერ ამართლებს და, თითქმის, მარცხდება. ამ ეტაპზე ისინი პიროვნების გაორების თემას იყენებენ როგორც უკანასკნელ შანსს – მოსაგებ ბანქოს. მთავარ მიზნად იცეცა სასამართლოს დარწმუნება იმაში, რომ ბიჭს სერიოზული ფსიქიკური აშლილობა აქვს. პროკურორის ჟინს წყობილებიდან მარტივად გამოყავს აარონი და სინათლეზე უკვე როიც გამოდის. ახლა ნაფიცმსაჯულები და მოსამართლე რწმუნდებიან, რომ ბიჭს ნამდვილად ფსიქიკური პრობლემები აქვს და დანაშაულის ერთ ნაწილში ამართლებენ. საბოლოოდ, ის კლინიკაში წავა სამკურნალოდ და სასიკვდილო განაჩენი ასცდება. თუმცა, ეს ყველაფერი არ არის. დაძაბული სასამართლო პროცესის დასასრულს ირკვევა, რომ არანაირი დაავადება არ არსებობს და ბიჭმა ყველა გაასულელა. მან კარგად იცოდა, როგორ გამოეყენებინა ბავშვობის ტრავმები თავის სასარგებლოდ, საკმარისად ჰქონდა შესწავლილი სასამართლოს სპეციფიკა მსგავსი დაავადებების შესახებ და გარისკა. რეალურად, არც რომი და არც აარონი არ არსებობენ და ეს ყველაფერი, რაშიც, სამწუხაროდ, ადვოკატიც გაება, ერთი დიდი სპექტაკლი იყო.

ამ შემთხვევაში პიროვნების გაორება ილუზიაა – გამოგონილი კონსტრუქცია, რომელიც გამოყენებულია სასამართლო სისტემის მოსატყუებლად. მაგრამ ჩნდება კითხვა, მსგავსი დამოკიდებულება პრობლემას ხომ არ შეუქმნის მომავალში იმ ადამიანებს, რომლებიც ამ დაავადებით იტანჯებიან და უფრო ხომ არ გაართულებს დაავადების დამტკიცებას პათიმრებისთვის? ფაქტია, რეჟისორი არ უყურებს სერიოზულად ამ საკითხს.

სამივე ფილმი, „ფსიქო“, „მებრძოლთა კლუბი“

და „პირველყოფილი შიში“, ცხადად აჩვენებს, რომ ალტერ ეგოს ფენომენი მრავალშრიანია და მისი მნიშვნელობა დროთა განმავლობაში და კულტურული კონტექსტის მიხედვით იცვლება. თითოეულ ნამუშევარში გაორება განსხვავებულ ფორმებს იღებს: ფსიქოლოგიური აშლილობის რეალურ გამოვლინებად, იდენტობის კრიზისის სიმბოლოდ ან შეგნებულად შექმნილ ილუზიად, რომელიც სამართლებრივი სისტემის მანიპულაციის ინსტრუმენტად გამოიყენება.

ჰიჩკოკის „ფსიქო“ ფსიქოლოგიურ ასპექტზე აკეთებს აქცენტს. ნორმან ბეიტსის ამბავი გვიჩვენებს, როგორ შეიძლება ბავშვობის ტრავმამ და შინაგანმა კონფლიქტებმა წარმოშვას ალტერ ეგო, რომელიც არა უბრალოდ ნარატიული ხრიკია, არამედ – რეალური ფსიქიკური აშლილობის გამოვლინება. აქ გაორება ადამიანის შინაგანი სამყაროს ბნელი მხარეების რეალურ და სამიშ გამოძახილად გვევლინება. ფინჩერის „მებრძოლთა კლუბში“ პიროვნების გაორება უკვე სხვა კულტურულ-ისტორიულ ფონს ებმის.

1990-იანი წლების პოსტმოდერნულ საზოგადოებაში იდენტობა უფრო მერყევი და არამდგრადი ხდება: მატერიალიზმი, სამომხმარებლო ფასეულობები და სოციალური გაუცხოება ქმნის ფსიქოლოგიურ სიცარიელეს, რომელსაც პერსონაჟი ვერ უმკლავდება. ტაილერის ალტერ ეგო ჩნდება როგორც „ჩრდილის“ არქეტიპი – მისი შინაგანი იმპულსების გამოხატულება და ერთგვარი ეგზისტენციალური პროტესტი წინასწარ განსაზღვრული სოციალური როლების წინააღმდეგ. აქ გაორება კულტურული მდგომარეობის სიმპტომი და ეპოქის გამოწვევებზე ფსიქოლოგიური პასუხია. ჰობლიტის „პირველყოფილი შიში“ კი ამ თემას სრულიად განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენს. აქ

ალტერ ეგო არც ტრავმის შედეგია და არც კულტურული კრიზისის გამოვლინება – ის შეგნებულად გამოგონილი ილუზიაა, რომელიც სამართლებრივი სისტემის შეცდომაში შესაყვანად გამოიყენება. ფსიქოლოგიური აშლილობის სიმულაცია იარაღად იქცევა, რომლის მეშვეობითაც მთავარი პერსონაჟი სხვებით მანიპულირებს და სასიკვდილო სასჯელს არიდებს თავს.

ამ სამი განსხვავებული ხედვის გაერთიანება ცხადყოფს, რომ ალტერ ეგო ერთგვაროვანი ან ერთმნიშვნელოვანი ფენომენი არ არის. იგი შეიძლება იყოს როგორც რეალური ფსიქიკური მდგომარეობა, ასევე სოციალური და კულტურული დინამიკის გამოხატულება ან მიზანმიმართული ილუზია. სწორედ ეს მრავალმხრივობა განაპირობებს მის მნიშვნელობას ხელოვნებაში.

ხელოვნება, როგორც დროის სარკე, აერთიანებს ფსიქოლოგიურ, კულტურულ და სოციალურ შრეებს და ასახავს, თუ როგორ იცვლება ადამიანის შინაგან სამყაროზე წარმოდგენა ეპოქების მიხედვით. გაორების თემის მეშვეობით კინო წარმოაჩენს არა მხოლოდ პერსონაჟების ფსიქიკას, არამედ იმ დროის კოლექტიურ შიშებს, იდენტობის კრიზისებსა და სოციალურ მექანიზმებს, რომლებშიც ეს ამბები იბადება.

შესაბამისად, პიროვნების გაორების საკითხზე პასუხი – რეალობაა ეს თუ ილუზია – ერთმნიშვნელოვანი ვერ იქნება. იგი შეიძლება ერთდროულად იყოს როგორც რეალობა, ისე ილუზია, რაც დამოკიდებულია ისტორიულ, ფსიქოლოგიურ ან კულტურულ პერსპექტივაზე. სწორედ ამ ორმხრივმა ბუნებამ აქცია ალტერ ეგო ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და გავლენიან მოტივად, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს აქტუალობას როგორც კინემატოგრაფიაში, ისე ფართო კულტურულ დისკურსში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ფროიდი, ზიგმუნდ. ეგო და იდი. თბილისი: iBooks, 2020.
- EDINGER, Edward. An Outline of Analytical Psychology. New York: C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1968.
- FREUD, Sigmund, & Josef BREUER. Studies in Hysteria. London: Penguin Books, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. Two Essays in Analytical Psychology. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- SACHS, Adah, & Christopher GALTON (Eds.). Forensic Aspects of Dissociative Identity Disorder. London: Karnac, 2008.

DISSOCIATIVE IDENTITY DISORDER: ILLUSION OR REALITY? (From Alfred Hitchcock's *Psycho* to David Fincher's *Fight Club*)

Barbare Kalaijishvili

Keywords: dissociation, personality split, Psycho, Fight Club, archetype, cultural context

An examination of how Dissociative Identity Disorder (DID) is portrayed in cinema, particularly in Alfred Hitchcock's *Psycho* and David Fincher's *Fight Club*, shows how dramatically ideas about personality fragmentation have shifted depending on the cultural moment. In *Psycho*, disorder is framed through individual trauma and Freudian psychological theory, while *Fight Club* approaches the same theme from a postmodern, existential angle, using Jung's concept of the "shadow" to express the frustrations and anxieties of the late twentieth century. Gregory Hoblit's *Primal Fear* adds yet another point of view by presenting dissociation not as a genuine mental condition, but as a deliberate and manipulative façade. Taken together, these films reveal how cinema continually renegotiates the border between "reality" and "illusion" in its interpretation of the divided self.

Dissociative Identity Disorder, previously referred to as multiple or split personality disorder, is defined by the presence of two or more distinct identities within one person. Dissociation itself involves a form of separation or detachment, and individuals with DID may switch between several alters, each possessing its own manner of speaking, emotional patterns, behaviors, memories, or ways of interpreting the world. In certain cases, these identities can even differ in how they relate to others or in the cultural markers they express. Often, memories do not shift seamlessly from one identity to another, which produces amnesia or notable memory gaps. This symptom is central to the diagnosis of DID.

This disorder typically develops in response to severe childhood trauma, whether physical, emotional, or sexual, and works as a kind of psychological defense mechanism, allowing the individual to distance themselves from experiences that would otherwise overwhelm them. DID can complicate ordinary life significantly, affecting relationships, education, and work. Treatment usually involves long-term psychotherapy, trauma processing, communication among the alters, and sometimes medication meant to control anxiety or depression.¹¹ Freud argued that the ego could fragment under the pressure of conflicting identifications, while dissociative disorders were historically placed under the category of hysteria, noted more often in women. From Jung's perspective, the "shadow" archetype is

¹¹ ფროიდი, ეგო, 2020, გვ. 25.

especially relevant to the phenomenon of personality fragmentation. The shadow occupies the space between the ego and the unconscious and contains aspects of the self that a person avoids acknowledging – traits that are often uncomfortable, socially inappropriate, or emotionally difficult. These elements appear in dreams as criminals, dark forces, or marginal figures. Recognizing and integrating the shadow contributes to self-understanding and psychological wholeness.²²

Cultural and Psychological Contexts of Eras

The 1960s were marked by a rise in public interest in mental disorders, even as taboos and fears surrounding them persisted. Although psychoanalysis spread widely during this period, society continued to view mental illness with suspicion. Personality splitting was therefore still closely linked to trauma, danger, and the fear of losing oneself.

By contrast, the 1990s were shaped by institutional crises, globalization, rapid media expansion, and changing legal systems. Identity became more fluid and often strategic. People adopted different social masks depending on context, and personality fragmentation was increasingly interpreted as a tool for manipulation or a response to social pressure. In the late 1990s, postmodern ideas brought an even deeper crisis of identity. Growing resistance to consumerism, materialism, and standardized lifestyles made personality splitting appear not only as a psychological or social phenomenon but also as a form of existential protest, a search for an authentic self in a highly structured and artificial world.

In Hitchcock's *Psycho*, the theme of an alter ego and the fractured self is depicted with extraordinary precision and emotional depth. Norman Bates, unable to cope with his mother's death, reconstructs her personality within his mind. He speaks to her, acts according to her imagined voice, and allows this recreated "mother" to set moral limits. This maternal identity becomes the container for his repressed desires, fears, and prohibited impulses. The murders in the film occur under the influence of this internalized figure, who reacts aggressively toward women who stir romantic or sexual feelings in Norman, those that he subconsciously views as

dangerous or unacceptable. Taken together, these elements reflect childhood trauma and Freudian concepts such as the Oedipus complex.

In Norman's case, the barrier between conscious and unconscious impulses dissolves, allowing the alter ego to gain the force of a separate personality. Hitchcock conveys this not only through the plot, but also through mirrors, doubled images, and distinctive sound design, which visually and aurally blur the line between Norman and "Mother." The film also reflects the moral tensions and growing unease surrounding mental illness in 1960s America. Through *Psycho*, personality splitting emerges as a psychologically credible condition rooted in inner conflict and cultural anxiety.

David Fincher's *Fight Club* offers one of the clearest cinematic examinations of how an alter ego can emerge from psychological exhaustion and cultural disillusionment. The film reflects the late-1990s atmosphere, an era shaped by materialism, consumer pressure, and a sense of alienation that made it difficult for individuals to define themselves outside of standardized social roles. The narrator's prolonged insomnia gradually erodes his sense of time and reality. He wakes up in unfamiliar places with no memory of how he arrived there, and despite seeking medical help, he receives no real support. In an attempt to cope, he begins attending support groups for illnesses he does not have, hoping that witnessing the suffering of others might ease his own emotional numbness.

As his condition worsens, his mind produces an alternate personality, a figure embodying everything he suppresses. This charismatic and reckless alter, who becomes his companion, expresses the protagonist's deeply buried desires and frustrations. From Jung's standpoint, this second persona clearly represents the "shadow": the part of the psyche that holds impulses the conscious self refuses to accept. During moments of crisis, the shadow can surface as a distinct identity, and this is exactly what happens in *Fight Club*. The alter gives voice to thoughts and impulses the protagonist cannot express in his everyday life.³³

At first, it brings a sense of liberation. The protagonist believes his life has finally taken an ex-

2 EDINGER, Outline, 1968, pp. 5-6.

3 JUNG, Two, 1966, p. 140.

citing turn. But this fragile balance is disrupted by Marla Singer, a woman who, just like him, attends support groups under false pretenses. Her arrival threatens the stability of the narrator's constructed world, intensifying his psychological conflict. Marla becomes an unwelcome reminder of his deception and emotional contradictions. She serves as a catalyst, exposing the cracks in his mental structure and pushing the narrative toward the eventual collapse of his illusion.

Throughout much of the film, the audience is unaware that the protagonist is suffering from dissociation. Fincher deliberately plants subtle clues: missing time, contradictory behavior, and uneasy conversations that only become clear in hindsight. Through nonlinear storytelling, sharp editing, and almost subliminal frame inserts, the director slowly reveals the existence of the alter. The truth is exposed only in the film's climax, when the psychological divide between the two identities can no longer be maintained.

Gregory Hoblit's *Primal Fear* treats the theme of the alter ego from a fundamentally different perspective. Here, the split personality does not arise from trauma or psychological fragmentation. Instead, it is consciously crafted as a tool for deception. The protagonist, Aaron, is accused of murdering a bishop and is quickly captured with substantial evidence against him. When his lawyer—who is more concerned with public attention than with justice—takes the case, the courtroom battle that follows becomes increasingly complicated.

Aaron appears confused and unstable during questioning. He loses track of time, seems to “black out” in stressful moments, and displays signs often linked to dissociative disorders. These behaviors prompt both the defense and the prosecution to pursue psychological evaluations. The psychologist assigned to the case begins to suspect that Aaron may be experiencing DID, based on the apparent childhood trauma and behavioral patterns he exhibits.

As the trial proceeds, the defense struggles to convince the jury, until they finally present the dissociation theory as their strongest and last possible strategy. When the prosecutor pushes Aaron emotionally, another “identity” suddenly emerges, an aggressive persona named Roy. This outburst persuades the court that Aaron is mentally ill, leading

the jury to view him as unfit for conventional punishment. He is ultimately sent to a psychiatric facility instead of receiving the death penalty.

However, the film's final twist changes everything: the entire dissociative performance was fabricated. Aaron never suffered from a split personality. Instead, he exploited the expectations and assumptions of the legal system, using psychological terminology as a shield. The revelation raises uncomfortable questions about how representations of mental illness in the media can affect real-life perceptions, particularly for individuals who genuinely struggle with disorders like DID.

All three films: *Psycho*, *Fight Club*, and *Primal Fear* demonstrate that the idea of the alter ego is far more complex and variable than a single psychological definition can capture. In each of these works, the split self functions differently: in *Psycho*, it represents a genuine psychological disorder rooted in unresolved trauma; in *Fight Club*, it becomes a symbolic manifestation of modern identity crises and cultural frustration; and in *Primal Fear*, it operates as a calculated illusion used to manipulate others and escape legal punishment.

Hitchcock's *Psycho* places its emphasis on the psychological dimension of dissociation. Norman Bates' story illustrates how childhood trauma and internal conflict can produce a fully formed alter ego, not just as a narrative device, but as an emotionally and mentally credible state of being. The split becomes a frightening reflection of the darker elements within a person's mind. Fincher's *Fight Club*, on the other hand, situates the fractured identity in a broader social and cultural frame. In the unstable environment of the 1990s, marked by consumerism and alienation, identity becomes fragile. The alter ego emerges as a rebellion against the artificial structures of modern life, giving shape to impulses and fears that the conscious mind rejects.

Hoblit's *Primal Fear* presents a third viewpoint, treating the alter ego not as a product of inner conflict or cultural pressure but as a strategic tool. Here, the “split personality” is deliberately staged to manipulate the legal system. The film suggests that psychiatric terminology can be misused, creating potential consequences for individuals who genuinely suffer from dissociative disorders. In this context, the alter ego becomes not a psychological

condition or cultural symbol, but an illusion crafted with intention.

Taken together, these three perspectives show that the phenomenon of the alter ego cannot be reduced to a single interpretation. It may represent a real psychological disorder, an expression of cultural or social anxieties, or a consciously constructed façade. This variety is precisely what makes the topic so significant in art and cinema.

Art often reflects the emotional and intellectual climate of its era. Through the theme of the divided

self, cinema reveals not only the inner worlds of its characters but also the collective fears and identity conflicts that shape entire generations. The question of whether personality splitting is a real condition or an illusion does not have a straightforward answer. Depending on the viewpoint—historical, psychological, or cultural—it can be both simultaneously. This duality is what has made the alter ego such an enduring and influential motif in film and in broader cultural discussions.

REFERENCES:

- ფროიდი, ზიგმუნდ. ეგო და იდი. თბილისი: iBooks, 2020.
- EDINGER, Edward. An Outline of Analytical Psychology. New York: C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1968.
- FREUD, Sigmund & Josef BREUER. Studies in Hysteria. London: Penguin Books, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. Two Essays in Analytical Psychology. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1966.
- SACHS, Adah & Christopher GALTON (Eds.). Forensic Aspects of Dissociative Identity Disorder. London: Karnac, 2008.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.14>

ანიმაციური პასუხი საბჭოთა ხელისუფლებას

გვანცა კუპრაშვილი

საკანდიდო სიტყვები: მიხეილ ჭიაურელი, სტალინის კულტი, ახალი პოლიტიკა, ალეგორია ანიმაციაში.

საკონფერენციო თემა „ანიმაციური პასუხი საბჭოთა ხელისუფლებას“ აგებულია ხელოვნების სასახლის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში დაცული საარქივო მასალისა და ზოგიერთი დოკუმენტის ანალიზზე. ყურადღება გამახვილებულია წერილებისა და მოგონებების მნიშვნელოვან ეპიზოდებზე, რომლებიც საკმაოდ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდიან მიხეილ ჭიაურელის ცხოვრების ერთი ეტაპის თავისებურებებსა და თვით რეჟისორის პოზიციამზე. წყაროებიდან ვიგებთ ხელოვანისა და საბჭოთა ბელადის შემოქმედებითი ურთიერთობის ნიუანსებს, სადაც კარგად იკითხება სტალინის გარდაცვალების შემდგომი პერიოდის გამანადგურებელი გავლენა ხელოვანის, როგორც პიროვნების, ბედსა და ნამოღვაწარზე.

სტალინის კულტის დამხობის შემდეგ, მიხეილ ჭიაურელის ცხოვრებაში დაღმასვლა დაიწყო. ხელისუფლებამ ყველა რეგალია ჩამოართვა და სვერდლოვსკის კინოსტუდიაში გაუშვა სამუშაოდ. რეჟისორი ჩანაწერებში აღნიშნავს, რომ პიროვნების კულტთან ერთად ებრძოდნენ მას და მის შემოქმედებას.

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ მიხეილ ჭიაურელმა რამდენიმე მხატვრული და ანიმაციური ფილმი გადაიღო. ანიმაციურ ფილმებში: „განთიადის მომღერალი“ და „როგორ მარხავდნენ თავგები კატას“ ალეგორიული ფორმით გამოხატულია – პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ქვეტექსტები: ძალაუფლება, კორუფცია და ამ პირობებში მცხოვრები ადამიანების ქმედებები.

წარმოდგენილ სტატიაში ხაზგასმულია, რომ ჭიაურელი ანიმაციას იყენებდა, როგორც უფრო თავისუფალ სივრცეს კრიტიკული აზრის გამოსახატად. მის ნამუშევრებში გამოკვეთილია პრობლემების არა ბრძოლით, არამედ გააზრებითა და ანალიზით გადაჭრის იდეა.

დრო და ხელოვანი ურთიერთმოქმედებენ. ეპოქის თავისებურებები მათზეც აისახება. ზოგი, დროისა და პოლიტიკური რეჟიმის პირობებს თავის სასარგებლოდ იყენებს, რაც აშკარად ჩანს მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედებაში, რომელმაც სტალინთან „მეგობრობა“ მაქსიმალურად გამოიყენა.

მისი კინემატოგრაფი – ეს იყო რეჟიმის მოთხოვნაზე მორგებული ხელოვნება. (თუმცა მოგონებებში ვკითხულობთ, რომ სხვების მსგავსად, ისიც ყოველ ღამე ელოდა კარზე ჩეკისტების კაკუნს) მოგვიანებით, სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, რეგალიები ჩამოერთვა და სამუშაოდ

სვერდლოვსკის კინოსტუდიაში „გადასახლდა“.

შემდეგ, სამშობლოში დაბრუნებულმა, თითქოს, გულგატეხილმა და ხელჩაქნეულმა, ახალი შემოქმედებითი ცხოვრება დაიწყო. გადაიღო რამდენიმე მხატვრული ფილმი, გაიხსენა ახალგაზრდული გატაცება და ძალა ანიმაციაშიც მოსინჯა (სხვათა შორის, 1938 წელს დაწერა სცენარი „რწყილი და ჭიანჭველა“, რომელიც რეჟისორმა და მხატვარმა კონსტანტინე ჭანკვეტაძემ გადაიღო).

მიხეილ ჭიაურელი იხსენებს: „ერთხელ რეჟისორი დოჟვენკო ავიყოლიე და წავედით დისნეის „ბემბის“ სანახავად. ეს არის საოცარი ფილმი, აქ მოცემულია დიდი მხატვრობა, გემოვნება, რეჟი-

სორული შნო და ნიჭი, მომზადობელი მუსიკა, სურათის მსვლელობისას, ბავშვივით ვლელავდი, თითქოს ნახატ ფილმს კი არა, ნამდვილს ვუყურებდით, მიუხედავად იმისა, რომ დოვჟუნკო სენტიმენტალისტი არ იყო, დავინახე, როგორ აუკიაფდა დიდ რეჟისორს თვალებში ცრემლები. ფილმის დამთავრების შემდეგ მითხრა! - „მიშა, ჩვენ ჯერ ისევ ბავშვები ვართ!“...

ამის შემდეგ, კინოხელოვნების ეს ჟანრი, ყველასათვის საინტერესო და მიმზიდველი, მოსვენებას არ მაძლევდა, მაგრამ მოუცლევლობამ და დაწყებული საქმეების დამთავრების აუცილებლობამ საშუალება არ მომცა გულისწადილი ამერულებინა. ოცნება სიბერეში ამიხდა - ამ ხუთიოდე წლის წინ გადავიღე ნახატი ფილმები, მართალი უნდა ვთქვა, მულტფილმებზე მუშაობამ დიდი სიამოვნება მომანიჭა“¹.

მიხეილ ჭიაურელმა შვიდი ანიმაციური ფილმი გადაიღო: „განთიადის მომღერალი“ (1967), „როგორ მარხავდნენ თავგები კატას“ (1969), „ქირურგი მამალი“ (1970), „რწყილი და ჭიანჭველა“ (1972), „დამსხვრეული ოცნება“ (1973), „მოხერხებული კურდღელი“ (1973), „სახლი“ (1974).

პირველმა ფერადმა ნახატმა ფილმმა „განთიადის მომღერალი“ (ედმონ როსტანის დრამის „შანტეკლერი“ მიხედვით) საკმაოდ რთული გზა გაიარა. რეჟისორს სამხატვრო საბჭომ ჩანაფიქრი მოუწონა, მაგრამ მნიშვნელოვანი შენიშვნებიც მისცა. მიუთითეს გაეთვალისწინებინა, რომ, მართალია, განთიადის მომღერალი დადებითი გმირია, ხალხის მსახური, ყველგან სიკეთის მთესველი და სინათლის მომტანი, მაგრამ, ჯობდა, თვითონ კი არა, სხვებს ჰგონებოდათ ასე. მზის ამოსვლის მიზეზი მისი ყივილია და, თვითონ კი უნდა იცოდეს, რომ უბრალოდ, განთიადს უმღერის, რომ მზე თვითონ ამოდის და თვითონვე ფენს ნათელს სამყაროს.

ფილმი კრიტიკოსებმა შეაფასეს, როგორც აზროვნების შეზღუდულობისა და კონსერვატორიზმის გამკიცხავი ნაწარმოები.

„განთიადის მომღერალი“ ალგორითული ხასიათისაა და მამალში იგულისხმება შემოქმედი, რომელიც აღიარებდა და უმღეროდა მზეს, როგორც სინათლის უშრეტ წყაროს.

სავარაუდოდ, რეჟისორი ასეთ შემოქმედად სა-

კუთარ თავს მიიჩნევს, ხოლო მზეში სტალინი იგულისხმება. განთიადს - საბჭოთა ხალხის ნათელ ცხოვრებას უმღერს მამალი, რადგან სწამს, რომ მხოლოდ მზეს შესწევს ძალა, გაათბოს და გაასხივოსნოს ყოველი დღე.

კინომცოდნე და სცენარისტი კარლო გოგოძე, სცენარის განხილვის დროს, აღნიშნავდა: „ისეთი კლასიკური ნაწარმოების, როგორიც როსტანის, „შანტეკლერია“, გარდაქმნა ნახატი ფილმის სცენარად, მეტად რთული და ძნელი შემოქმედებითი საქმეა. მთელი პიესა მახვილ დიალოგებზეა აგებული, რომელთაც ფილმისთვის მეტად ფრთხილი და ოსტატური მიდგომა უნდა. ჩემი აზრით, ავტორებმა ეს რთული ამოცანა ძირითადად დაძლიეს. ნაწარმოების სცენარი უსათუოდ პერსპექტიულია, მაგრამ მაქვს რამდენიმე შენიშვნა, რომელთა გასწორებაც მე აუცილებლად მიმაჩნია“².

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო სარედაქციო კოლეგიის, „განთიადის მომღერალის“ სარეჟისორო სცენარის განხილვის სხდომის დასკვნაში, აღნიშნულია, რომ ლიტერატურული სცენარის ვარიანტის განხილვის დროს მიცემული ყველა შენიშვნა გათვალისწინებულია; ასევე, მასში შეტანილია მთელი რიგი რეჟისორული და მულტიპლიკაციური დეტალები, რომლებიც კიდევ უფრო სრულყოფენ სცენარის იდეურ არსსა და მხატვრულ ღირსებებს.

სარეჟისორო სცენარი „განთიადის მომღერალი“ დაამტკიცეს.

მიხეილ ჭიაურელო სიფრთხილით უდგებოდა ანიმაციისთვის კლასიკური ლიტერატურის გამოყენებას.

„მულტფილმში დიდი შესაძლებლობაა პირობითობისა. მას გონივრული და დიდი მხატვრული გამოყენება უნდა. არის ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც არ ექვემდებარება მულტფილმის ბუნებას... სცენარი თუ არ სცილდება თხზულებას და რეჟისორს ნაპოვნი აქვს მულტფილმის შესატყვისი ფორმები, კარგი გამოვა, მულტფილმი უნდა გაკეთდეს რეალისტურ ფერებში“³.

რეჟისორმა ამ ანიმაციური ფილმით გამოხატა სათქმელი, როგორც სტალინის ერთ-ერთმა პირველმა და მთავარმა ხელოვანმა-მეხოტბემ. და თქვა, რომ ის გულწრფელია, რწმენით ემსახურებოდა არა ბელადს, არამედ უძლიერესი სახელმ-

1 ჭიაურელი, რეჟისორი, პირადი არქივი, გვ. 2.

2 გოგოძე, კინომცოდნე, პირადი არქივი, №328. გვ. 32.

3 კინოფონდი, № 289. გვ. 5.

წიფოს საჭეთმპყრობელს.

„განთიადის მომღერალს“ მოჰყვა მიხეილ ჭიაურელის ყველაზე ცნობილი ანიმაცია „როგორ მარხავდნენ თავგები კატას“ (რეჟისორი და სცენარის ავტორი – მიხეილ ჭიაურელი, ჟანრი – ანიმაცია მოზრდილთათვის).

ფაბულა ასეთია: ზის კატა ქუჩაში, კარგ ხასიათზეა, ცას შეჰყურებს, ხედავს, როგორ დაფრინავენ ჩიტები და თავის საფიქრალზე ფიქრობს, ოცნებობს, თან თავის არაბუნებრივად ფუმფულა კუდს აქნევს. სოროდან გამორბის სამი თავგი. სიარულის მანერისა და თათებში მოქცეული ბოთლის მიხედვით, შეზარხოშებულები არიან. გაბედულად მიემართებიან კატისკენ, დასცინიან, კუდზე ექაჩებიან, კატა კი მთლიანად ჩაფლულია ოცნებაში და ვერც კი ამჩნევს მათ არსებობას. დიასახლისი უმოქმედობის გამო არცხვენს. ის ყურადღებას მაინც არავის აქცევს, შესცქერის ცაში მფრინავ ჩიტებს და ოცნებობს ფრენის სწავლაზე, თან თათებს ფრთებივით აქნევს.

ამ დროს, თავგები ცელქობენ, ეშმაკობენ. სინამდვილეში, კატა ძალიან მეგობრულია და ურჩევნია, იამხანაგოს თავგებთან, ვიდრე დაიჭიროს და შესანსლოს. თუმცა, თავგები სასიკვდილოდ იმეტებენ და დემონსტრაციულად მარხავენ. გარკვეული დროის შემდეგ კატა ცოცხლდება და გულდამშვიდებულ თავგებს პრობლემები ექმნებათ. სასაცილო და საკმაოდ მწვავე, გესლიანი სატირაა.

მიჩნეულია, რომ მიხეილ ჭიაურელმა ალეგორიულად აჩვენა „დესტალინიზაცია“, თუ სადამდე მიიყვანდა ეს სახელმწიფოს და თუ რა ელოდებათ ხალხთა დიდი ბელადის მემკვიდრეობისა და ხსოვნის ხელმყოფებს. კატის გაცოცხლებით კი, მიანიშნებს, რომ ბელადები არ კვდებიან.

ჩემი აზრით, რეჟისორმა კატაში არა მხოლოდ სტალინი, არამედ საკუთარი თავიც იგულისხმა. რეპრესირებულმა, მოკვეთილმა და სამშობლოში დაბრუნებულმა, მტერსა და მოყვარეს აუხსნა, რომ არავისთან სურდა კონფლიქტი, რომ განაგრძობდა ცხოვრებას, და არც შემოქმედებით საქმიანობაზე ამბობდა უარს.

ცენზორებმა ამოიცნეს ფილმის ქვეტექსტი. „დათბობის“ – ახალი სახელმწიფო იდეოლოგიური კურსის – პირობებში, აკრძალვას, შეიძლება და, ნეგატიური შედეგი გამოეღო.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ანიმაციამ, დიაფილმების შემოქმედებითი საკონსულტაციო საბჭოს სხდომაზე გამოსულმა მომხსენებლებმა აღნიშნეს ფილმის მაღალი იდეური და მხატვრუ-

ლი ღირსებები, და დამდგმელ რეჟისორ მიხეილ ჭიაურელის, მხატვარ ანა შალიკაშვილისა და მთელი შემოქმედებით ჯგუფის ახალ მიღწევად მიიჩნიეს.

დადგენილების ოქმში აღნიშნულია, რომ „როგორ მარხავდნენ თავგები კატას“ მიღებულ იქნეს, როგორც დასრულებული, კინემატოგრაფიული ნაწარმოები. თუმცა, არ გაიზიარეს კინოსურათის ახალი ეპიზოდით გაგრძელების სურვილი, ახალი პერსონაჟის – ძაღლის გამოჩენისა და შეშინებული კატის გაქცევის შესახებ. ჩათვალეს, რომ ასეთი ეპიზოდი დაარღვევდა ფილმის სტილსა და მხატვრულ მთლიანობას.

საინტერესოა ანიმაცია „ქირურგი მამალი“ (ანატოლ ფრანსის პიესის „მუნჯი ცოლი“ მიხედვით). ქირურგმა მამალმა მუნჯი ცოლი შეირთო, რომელიც ოპერაციის შედეგად აამეტყველა, მაგრამ მისი გაუთავებელი კრიახი ისე მოგებრდა, რომ თავი დაიყრუა. ფილმის იდეაა, რომ ადამიანმა წინასწარ უნდა გათვალოს, რა შედეგს გამოიღებს მისი საქციელი, რითაც პრობლემებს თავს აარიდებს.

ნახატი ფერადი ფილმი „რწყილი და ჭიანჭველა“ მიხეილ ჭიაურელმა ცნობილი ხალხური ზღაპრის მიხედვით და საკუთარი სცენარით გადაიღო. დამდგმელი მხატვარია – ანა შალიკაშვილი, ოპერატორი – ლუბა კვალიაშვილი, კომპოზიტორი – მერი დავითაშვილი.

ფილმში ნაჩვენებია, თუ როგორ დაძმობილდნენ რწყილი და ჭიანჭველა და როგორ გადაარჩინა რწყილმა განსაცდელში მყოფი მეგობარი. ვფიქრობ, ყურადღება უნდა მივაქციოთ ნაწარმოების შექმნის დროს. საქართველოში დაწყებულია კორუფციასა და მექრთამეობასთან ბრძოლა. აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არაა, რომ რეჟისორმა აირჩია ხალხური ზღაპარი, რომელშიც არა მარტო გაჭირვებაში მყოფი მეგობრის დახმარების სურვილია გადმოცემული, არამედ ნაჩვენებია, თუ რა ტიპის დაბრკოლებების გადალახვა უხდება ადამიანს, მარტივი, ბუნებრივი მიზნის ასასრულებლად.

ანიმაციის მთავარი მოტივია – „შენ რომ ჩემთვის რკო არ მოგიტანია?!“. ხაზი წყდება მაშინ, როდესაც კატა მდელიზე მყოფ ძროხასთან მიდის და დაბრკოლებას ხსნის, რადგან ძროხა რძეს უსასყიდლოდ იძლევა. ამით რეჟისორმა, ხაზი გაუსვა იმ დროისთვის საქართველოს ერთ-ერთ პრობლემას და რომ მექრთამეობას ბოლო მაშინ მოეღება, როდესაც პერსონაჟი, ძროხის მსგავსი უანგარო ადამიანი, მოჯადოებულ წრეს გაარღვევს.

მიხეილ ჭიაურელის მომდევნო ფერადი ნახატი ფილმია „დამსხვრეული ოცნება“, იგივე შემოქმედებითი ჯგუფის მონაწილეობით, სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკის „გლახაკი და ქილა ერბო“ მიხედვით, ღარიბმა გლეხმა ერბოიანი ქილა იპოვა და იმედით აღივსო, რომ ნაპოვნით სიღარიბეს თავს დააღწევდა. ოცნებაში წასულს, ქილა გაუტყდა და ერბო დაეღვარა. რეჟისორმა მეოც-

ნეულებს აქტიური ქმედებისკენ მოუწოდა. მისი შეხედულებით, ოცნება მხოლოდ მაშინ სრულდება, როდესაც ადამიანი შრომობს მიზნის მისაღწევად.

იცხოვრა და იღვაწა დროსთან „თანხმობაში“, როგორც თვლიდა - „ხელოვანს უნდა გააჩნდეს შნო“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა აღწერილობა, (კატალოგი, ცნობარი), წიგნი - IX, თბ., 2019.
- 2 შინაგან საქმეთა სამინისტროს, საქართველოს მოამბე, № 18, 2017.
- მაისურაძე თ., ხოსიტაშვილი ლ., ცხოვრების ისტორიის დეტალები, თბ., 2013.

საარქივო მასალა:

- გოგოძე კ., ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი, № 328.
- ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში არსებული კინო ფონდი, № 289.
- ჭიაურელი მ., პირადი არქივი, ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმი, ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდი, № 1082.

ANIMATED RESPONSE TO SOVIET AUTHORITY

Gvantsa Kuprashvili

Keywords: director, artist, film

The conference theme “Animated Response to the Soviet Government” is based on the analysis of archival materials and some documents preserved in the Manuscripts and Archival Documents Fund of the Palace of Arts. The focus is on important episodes of letters and memoirs, which provide us with quite interesting information about the peculiarities of the period of Mikheil Chiaureli’s life and the position of the director himself. From the sources, we learn about the nuances of the creative relationship between the artist and the Soviet leader, in which the devastating impact of the period after Stalin’s death on the artist’s fate as a person and his work can be clearly seen. After the leader’s death, Mikheil Chiaureli’s decline began. The new authorities took away all his regalia and exiled him to Sverdlovsk. The director noted in his notes that they were fighting against him and his work along with the cult of personality.

Under Stalin, he was a “victim” of the leader, although by his own decision, being also considered his friend. After Stalin’s death, he became a victim of his “comrades-in-arms” because, willingly or unwillingly, he contributed to the creation of the leader’s cult, had influence, privileges and power.

After returning to his homeland, Mikheil Chiaureli made several interesting feature films and moved to animation, where he expressed his message in an allegorical and symbolic form. His animated films “The Dawn Singer” and “How Mice Mark the Cat” contain political and social subtexts: de-Stalinization, power, corruption and human behavior.

The article emphasizes that Chiaureli used animation as a freer space for expressing critical opinion. His works suggest the idea of solving problems not through struggle, but through understanding and analysis. Chiaureli is presented as an artist who was able to adapt to the regime of the time and convey his message in difficult political conditions.

It is impossible to accurately reflect the details of the history of his life and creativity, though we tried to analyze those mutually exclusive events, most of which are still unknown to the general public.

Artists like Mikheil Chiaureli leave an indelible mark on the history of the nation and state. The peculiarities of the era also affect them. The life of the “greats” is especially difficult under the conditions of dictatorship. The desire for independence and freedom governs their existence, but the regime forces them to give up “something” from time to time so as not to interfere with the creation of something important.

Time and the artist interact: if the artist is mentally weak, time breaks his back, but if the creator is

a spiritually strong person (like Mikheil Chiaureli), then he uses the conditions of time and the regime to his advantage, which is clearly visible in Mikheil Chiaureli’s works. He used his “friendship” with Stalin (although in his memoirs we read that, like others, he also waited every night for the Cheka to knock on the door) to reveal his talent to the fullest extent; this was art tailored to the requirements of the regime. Later, after Stalin’s death, the new government stripped him of his regalia and exiled him to Sverdlovsk due to his friendship with its prede-

cessor.

After many requests and demands from the authorities, the director, who had returned to his homeland, seemingly heartbroken and discouraged (as people thought), continued his work with a new vision. He made several interesting feature films. He remembered his youthful passion and came to animation as a thoughtful, modern creator with something new to say.

Mikheil Chiaureli recalled: "Once I took director Dovzhenko with me and we went to see Disney's *Bambi*, an amazing film showing great artistry, taste, directorial talent and passion, enchanting music. I was excited like a child during the film, as if we were watching a real thing, not a cartoon. Despite the fact that Dovzhenko was not a sentimentalist, I saw how tears welled up in the eyes of the great director. After the film ended, he told me: 'Misha, we are still children!'"¹

"After that, this genre of cinematography, interesting and attractive to everyone, did not give me rest, but the impatience and the need to finish the work I had started did not allow me to fulfill my desire. The dream came true in old age—about five years ago I made animated films, I must say the truth about cartoons. The work gave me great pleasure."

He created Swedish animated films "The Dawn Treader" (1967), "How the Mice Killed the Cat" (1969), "The Surgeon Rooster" (1970), "The Flea and the Ant" (1972), "The Shattered Dream" (1973), "The Clever Rabbit" (1973), "The House" (1974). (Mikheil Chiaureli had already written the script for "The Flea and the Ant" in 1938, which was filmed by director and artist Konstantine Chankvetadze).

The first color film, "The Dawn Singer" (based on Edmond Rostand's 1967 drama "Chantecler"), went through a rather difficult path. The artistic council approved the idea of the director, but also gave him important remarks, indicating that he should take into account that, although the Dawn Singer is a positive hero, a servant of the people, a sower of goodness everywhere and a bringer of light, it would be good if, if not himself, others thought that his cry was the reason for the sunrise. In fact, he simply had to be the Dawn Singer and know that the sun rises

by itself and sheds light on the world by itself.

Critics assessed this work as a film that criticizes narrow-mindedness and conservatism, both in public life and in art. The work is allegorical in nature, and the dawn singer refers to the creator who recognized and sang to the sun as an inexhaustible source of light.

The director probably considers himself such a creator, and the leader is portrayed as the sun; the singer sings of the dawn, or the bright future of the Soviet people, because he believes that only the sun has the power to warm and illuminate every day.

Film critic and screenwriter Karlo Gogodze, while discussing the script, notes: "Transforming such a classic work as Rostand's *Chantecler* into a screenplay for a film is a very difficult creative task. The entire play is built on sharp dialogues, which require a very careful and skillful approach for the film. In my opinion, the authors have basically overcome this difficult task. The script for the work is undoubtedly promising, but I have a few remarks that I consider necessary to correct."²

In the conclusion of the review of the script by the editorial board of the Georgian Film Studio, it was noted that all comments made during the review of the literary version of the work were taken into account in the script, as well as a number of directorial and animation details were included in it, which further improved the ideological essence and artistic merits of the script. The director's script for "The Dawn Singer" was approved.

Mikheil Chiaureli was very careful and cautious about using classical literature for animation: "There is a great opportunity for convention in a cartoon. It needs to be used wisely and with great artistic skill. It is a literary work that is not subject to the nature of a cartoon.... If the script does not go beyond the limits of fiction and the director has found forms suitable for a cartoon, it will turn out well, the cartoon should be made in realistic colors."³

The director expressed his protest with this animated film, one might say, as one of Stalin's first and main artists-speakers. And he said that he was sincere, he served by faith not the leader, but the one who steered the helm of the most powerful state.

1 CHIAURELI, Director, Personal Archive, Pp. 2.

2 GOGODZE, Film expert, Personal Archive, No. 328. p. 32.

3 Archival Documents, No. 289. P. 5.

“The Dawn Singer” was followed by Mikheil Chiaureli’s most famous animation, “How the Mice Buried the Cat” (director and screenwriter Mikheil Chiaureli, cinematographer V. Karosanidze. 1969. Genre: animation for adults). It is created in the style of Russian fairy tales.

The fable is as follows: a cat sits in the street, in a good mood, looks at the sky, sees how birds fly and thinks about his cat’s thoughts, dreams, while wagging his unnaturally fluffy tail, which speaks of his proud and noble character.

Three mice run out of the den. Judging by the way they walk and the bottle in their paws, they are timid. The mice boldly approaches the cat, they mock, pull on its tail, but the cat is completely immersed in a dream and does not even notice their presence.

The housewife reproaches the cat for inaction. It still does not pay attention to anyone, watches the birds flying in the sky and dreams of learning to fly, while waving its paws like wings.

Meanwhile, the mice tease and play tricks. In fact, the cat is very friendly and would rather befriend the mice than catch and eat them. But the mice chase him to death and demonstratively beat him. After a while, the cat comes to life and the calmed mice have problems. It is very funny and quite sharp, a satire.

It is believed that in this animation, Mikheil Chiaureli allegorically showed “de-Stalinization” and how far it would lead the state. What are you waiting for, the encroachers of the legacy and memory of the great leader of nations? The cat’s revival shows us that leaders do not die.

In my opinion, the director did not mean Stalin by the cat, but himself. The repressed, returning from exile, explained to his enemies and lovers alike that he did not want conflict with anyone, that he would continue to live, and that he was not giving up his creative life.

The officials guessed the subtext of the film. The ban could have had a negative effect, especially in the conditions of the Khrushchev Thaw state policy, and releasing it in cinemas would clearly be less harmful.

The speakers who spoke during the meeting of the Creative Advisory Board of the Georgian Film Studio’s Painting, Puppet and Filmstrips unanimously noted the film’s high ideological and artistic

merits, considering it a new achievement of both the production director Mikheil Chiaureli and chief designer Anna Shalikashvili, as well as the entire group. In the minutes of the meeting, it was noted that the film “How the Mice Killed the Cat” should be accepted as a completed, cinematic work.

However, the proposal to continue the picture with a new episode, which would have involved the appearance of a new character, a dog, and the escape of a frightened cat, was banned, as it was believed that such an episode would violate the style and artistic integrity of the film.

The animation “The Surgeon Rooster” (1970, based on Anatoly France’s play “The Man Who Married a Dumb Wife”) is interesting. A surgeon takes a mute wife speechless as a result of the operation, but her endless whining gets so annoying that he hangs himself. The film leads us to the idea that a person needs to calculate in advance what consequences his actions may bring and avoid problems.

The color film “The Flea and the Ant” was shot by Mikheil Chiaureli in 1971, based on a famous folk tale. (Scriptwriters and production directors Mikheil Chiaureli, production designer Ana Shalikashvili, cameraman Luba Kvalishvili. Composer Meri Davitashvili).

The film tells the story of how a flea and an ant became brothers and how the flea saved a friend in distress. I think we should pay attention to the time of creation of the work. The fight against corruption and bribery has begun in Georgia. It follows from this that it is no coincidence that the director focused on a folk tale, which not only conveys the irresistible desire to help a friend in need, but also shows what types of obstacles a person has to overcome in order to fulfill a simple, natural desire. The main motif of the animation is “Didn’t you bring me a coin?!” The line ends when the cat approaches the cow in the meadow and removes the obstacle, because the cow gives milk for free.

In this simple work, the director emphasized one of the main themes of Georgia at that time and made it clear that bribery will end when a selfless person like the character of the animation, the cow, breaks the vicious circle.

The next color film, with the participation of the same creative group, “Broken Dream”, was released in 1972 by Mikheil Chiaureli based on Sul Khan-Saba Orbeliani’s novel “The Poor Man and a Jar of Ghee”.

A poor peasant found a jar of ghee and was filled with hope. He imagined that with the help of what he found, he would escape poverty. While dreaming, the jar broke and the ghee spilled out. The director called on dreamers to take active action. Dreams give wings to many good deeds only when a person works hard to achieve his goal.

Mikheil Chiaureli's animated films are interesting not only for their artistic character, but also for their subtexts. The director returns to work, but shows some caution. He devotes the last stage of his creativity to animation as a means of implementing allegorical thinking and convention.

This is not an attempt to justify himself. With his animation, the director emphasizes a number of problems that exist regardless of time and that do not need to be fought with, but rather analyzed, corrected, and lived on the basis of appropriate conclusions.

Mikheil Chiaureli is an artist who lived and worked "in harmony" with the times, as he himself believed that "an artist should have a soul".

This topic briefly but thoroughly outlines the symbolic-allegorical nature of Mikheil Chiaureli's animation period, as well as animated sketches that require scientific research.

REFERENCES:

- Palace of Arts, Museum of Cultural History, "Description of Manuscripts and Archival Documents" (Catalog, Reference) Book 9, Tbilisi 2019.
- Journal of the Ministry of Internal Affairs "Georgian Gazette". № 18. 2017.
- Maisuradze T. Khositashvili L. "Details of Life History". "Dome". Tb., 2013.

ARCHIVAL MATERIALS:

Personal archives kept in the Manuscripts and Archival Documents Fund of the Palace of Arts, Museum of Cultural History:

- Chiaureli M., Personal Archive, Palace of Arts, Museum of the History of Culture, Manuscripts and Archival Documents Fund, No. 1082.
- Gogodze K., Palace of Arts, Museum of the History of Culture., Manuscripts and Archival Documents Fund., No. 328.
- Palace of Arts, Museum of the History of Culture, Film Fund in the Fund of Manuscripts and Archival Documents, No. 289.

1. რეჟისორ მიხეილ ჭიაურელის ჩანახატი, ანიმაციისთვის- „ქირურგი მამალი“ დაცულია ხელოვნების სასახლე -კულტურის ისტორიის მუზეუმის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში.

1. DIRECTOR MIKHEIL CHIAURELI'S SKETCH FOR THE ANIMATION "SURGEON ROOSTER" IS PRESERVED IN THE MANUSCRIPTS AND ARCHIVAL DOCUMENTS FUND OF THE PALACE OF ARTS - MUSEUM OF CULTURAL HISTORY.



2. რეჟისორ მიხეილ ჭიაურელის ჩანახატი, „განთიადის მომღერალი“ (შანტაკლერა) დაცულია ხელოვნების სასახლე -კულტურის ისტორიის მუზეუმის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში.

2. DIRECTOR MIKHEIL CHIAURELI'S SKETCH, "THE DAWN SINGER" (CHANTACLET), IS PRESERVED IN THE MANUSCRIPTS AND ARCHIVAL DOCUMENTS FUND OF THE PALACE OF ARTS - MUSEUM OF CULTURAL HISTORY.



3. ფოტო ანიმაციიდან „როგორ მარხავდნენ თაგვები კატას“ რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი.

3. PHOTO FROM THE ANIMATION "HOW THE MICE HAUNTED THE CAT" DIRECTED BY MIKHEIL CHIAURELI.



4. აფიშა „როგორ მარხავდნენ თაგვები კატას“ რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი.

დაცულია ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმის აფიშების ფონდში.

4. THE POSTER "HOW THE MICE HAUNTED THE CAT" BY MIKHEIL CHIAURELI IS PRESERVED IN THE POSTER COLLECTION OF THE PALACE OF ARTS - MUSEUM OF CULTURAL HISTORY.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.15>

ქართული დოკუმენტური კინო: რეალობის ეკრანული ინტერპრეტაცია

მაია ლევანიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული დოკუმენტური კინო, სახელმწიფო, სამოგადოება, რეალობა, რეკონსტრუქცია.

დოკუმენტური კინო წარმოადგენს კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ სპეციფიკურ და გამორჩეულ სახეობას, რომლის ძირითადი მახასიათებელია რეალობის უშუალო ასახვა და მისი ინტერპრეტაციული გადამუშავება. მხატვრული კინოსგან განსხვავებით, ის ეფუძნება ფაქტობრივ მასალას, თუმცა არ წარმოადგენს ობიექტურად ნეიტრალურ რეპრეზენტაციას, ვინაიდან რეალობა ყოველთვის გადმოიცემა ავტორისეული ხედვის, შერჩევისა და მონტაჟური ორგანიზების გავლით. შესაბამისად, დოკუმენტური კინო ერთდროულად ფუნქციონირებს როგორც რეალობის ფიქსაციის, ისე მისი სუბიექტური ინტერპრეტაციის სივრცედ.

ნაშრომში განხილულია თანამედროვე დოკუმენტური კინოს ტრანსფორმაციის პროცესები და გაანალიზებულია ამ ცვლილებების ფონზე ქართული დოკუმენტური კინოს განვითარების ტენდენციები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოში შეინიშნება ახალი თაობის ავტორთა აქტიური ჩართულობა, რომლებიც მიზნად ისახავენ ქვეყანაში არსებული მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური რეალობის კრიტიკულ გააზრებასა და კინემატოგრაფიულ რეპრეზენტაციას.

ამ კონტექსტში აღსანიშნავია ლუკა ბერაძის „ღიმილიანი საქართველო“, გიორგი ვარსიმაშვილის და ჟან ნუშის „სასტუმრო „მეტალურგი“ და ქეთი მაჭავარიანის „მზიური“, რომლებიც გამოხატავენ თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინოს ახალ ესთეტიკურ და თემატურ ტენდენციებს.

ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა დოკუმენტური კინოს სპეციფიკისა და თავისებურებების თეორიულ ანალიზს, ასევე თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინოს ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციის კვლევას.

XX საუკუნის კინოხელოვნება ძირითადად ორიენტირებული იყო მხატვრული კინოს განვითარებისკენ, რის შედეგადაც დოკუმენტური კინო გარკვეულწილად მის ჩრდილში ვითარდებოდა. მისი განვითარება ხშირად თანხვედრაში მოდიოდა მხატვრული კინოს ფორმისეულ და ესთეტიკურ ტრანსფორმაციებთან. მაგალითად, შეიძლება გავიხსენოთ ფრანგული ახალი ტალღა და *cinéma vérité*, რომელთაგანაც *cinéma vérité*-მ არსებითად განსაზღვრა დოკუმენტური კინოს ენა და თავისებურება.

21-ე საუკუნეში აღნიშნული პარადიგმა მნიშვნელოვნად შეიცვალა. დოკუმენტური და ანიმაციური სახეობები უკვე განიხილება როგორც მხატ-

ვრულის თანასწორი და სრულფასოვანი ფორმები. თანამედროვე დოკუმენტალისტიკა აქტიურად ითვისებს მხატვრულ ნარატიულ და ვიზუალურ სტრატეგიებს, რაც ამდიდრებს როგორც თხრობის მოდელებსა და ჟანრულ სისტემებს, ისე რეალობის ასახვისა და ინტერპრეტაციის ფორმებს. ტრადიციულ ფორმებთან პარალელურად ვითარდება ჰიბრიდული სტრუქტურები, რომლებიც არღვევენ ჟანრულ საზღვრებს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დოკუმენტური და 3D-ანიმაცია, რომელიც გამოიყენება იმ შემთხვევებში, როდესაც არ არსებობს საარქივო აუდიოვიზუალური მასალა, ან საჭიროა მეხსიერების, ემოციური გამოცდილებისა და სუბიექტური

აღქმის ვიზუალიზაცია. ასევე აქტუალური ხდება დოკუმენტურ-მხატვრული ნარატივები, სადაც რეალური პერსონაჟები და გარემო დადგმულ სცენარებთან ერთიანდება. ამგვარი ფორმები აყენებს კითხვას რეალობასა და მის ეკრანულ რეპრეზენტაციას შორის საზღვრების შესახებ და ამყარებს დოკუმენტური კინოს, როგორც დინამიკური და მუდმივად განახლებადი დარგის, სტატუსს. თანამედროვე ციფრულმა ტექნოლოგიებმა, მათ შორის ვირტუალური რეალობის ტექნოლოგიამ, შესაძლებელი გახადა ისტორიული მოვლენების „რეკონსტრუქცია“ და ვიზუალური გაცოცხლება, რაც ზრდის მაყურებლის ჩართულობასა და ინტერესს.

როგორც მხატვრულ კინოში, დოკუმენტურშიც მოხდა პროდუქციის დაყოფა საავტორო და მასობრივ სეგმენტებად. მასობრივი წარმოების დოკუმენტური ფილმები, როგორც წესი, ინფორმაციულ-შემეცნებით ხასიათს ატარებს და ხშირად ქრონიკულ მასალაზეა დაფუძნებული, მაშინ როდესაც საავტორო დოკუმენტალისტიკა გამოირჩევა ინდივიდუალური სტილით, მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიციითა და რეალობის კრიტიკული ანალიზით.

დოკუმენტური კინოს მკვლევარი ბილ ნიკოლსი აღნიშნავს: „რეჟისორი-დოკუმენტალისტი არა უბრალოდ აკვირდება სამყაროს, არამედ ის აგებს არგუმენტს, რომელიც უბიძგებს მაყურებელს, დაიკავოს გარკვეული ეთიკური და პოლიტიკური პოზიცია ისტორიული სინამდვილის მიმართ“.¹

დასავლური თეორიული და პრაქტიკული სკოლის კონტექსტში, დოკუმენტური კინოს უმთავრესი სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ ის უარს ამბობს რეალობის ილუმინირულ, ნეიტრალურ დოკუმენტირებაზე და გადაიქცევა სოციალური კრიტიკის, დემოკრატიული დისკურსისა და პოლიტიკური გააზრების მძლავრ ინსტრუმენტად. ბილ ნიკოლსის რეპრეზენტაციის სტრატეგია და მაიკლ რენოვის² საავტორო სუბიექტურობის სინთეზი აჩვენებს, რომ დასავლური დოკუმენტალისტიკა მიზნად ისახავს არა მხოლოდ სინამდვილის ასახვას მისი ყველაზე მწვავე, სისტემური და ეგზისტენციალური პრობლემებით, არამედ მაყურებლისთვის კრიტიკული სააზროვნო სივრცის შექმნას. ავტორისეული ინტერპრეტაცია არ არის ინფორმაციის ცალმხრივი იდეოლოგიური გადაცემა; პირიქით,

სახელმწიფო სტრუქტურების პოლიტიკისა და ბიუროკრატიული დანაშაულის მხილება ხდება პარტნიორული აქტი, სადაც რეჟისორი, მისი გმირი და მაყურებელი ერთიანდებიან. ნიკოლსისეული რეპრეზენტაციის სტრატეგია სოციალური სამართლიანობის აღდგენისკენ უბიძგებს საზოგადოებას, ხოლო რენოვისეული სუბიექტური სიმართლე ბიუროკრატიულ ფაქტებს ცოცხალ ადამიანურ ტრავმად გარდასახავს. ეს ორმაგი ფილტრი აიძულებს მაყურებელს, გამოვიდეს პასიური მომხმარებლის როლიდან, ჩაერთოს ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების ანალიზში, რეჟისორთან ერთად დასვას მწვავე ეთიკური კითხვები და გაიაზროს საკუთარი სამოქალაქო პასუხისმგებლობა სახელმწიფო ძალაუფლების წინაშე.

ამრიგად, დასავლური დოკუმენტალისტიკის სპეციფიკა სწორედ ამ მეთოდოლოგიურ შემოხრებაშია. ის გვთავაზობს არა მზა პასუხებს ან ოფიციალურ დოგმებს, არამედ ინტელექტუალურ და ემოციურ პლატფორმას, სადაც სინამდვილის ავტორისეული, მწვავე ინტერპრეტაცია ხდება კატალიზატორი მაყურებლის დამოუკიდებელი, კრიტიკული აზროვნებისა და სოციალური პროტესტისთვის.

ევროპული და ამერიკული დოკუმენტალისტიკა, დიქტატორული რეჟიმების გამოკლებით, არსებითად განსხვავდებოდა საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემის პირობებში შექმნილი ანალოგიური პროდუქციისგან. იდეოლოგიურმა კონტროლმა განსაკუთრებით ძლიერი ზეგავლენა სწორედ ამ ჟანრზე მოახდინა, რადგან მისი ბუნება რეალობის პირდაპირ ასახვას უკავშირდება. ამის მიუხედავად, 1920-იანი და 1960-იანი წლები დოკუმენტური კინოს განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპებად გვევლინება, როდესაც აქტიურად მიმდინარეობდა ფორმობრივი ექსპერიმენტები და ნარატიული გარდასახვა.

საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდებში დამკვიდრებული ერთგვაროვანი სტილისტიკა - აღმწერლობით-გამომსახველობითი მოდელი და სადიქტორო ტექსტზე დაფუძნებული თხრობა - თანამედროვე ეტაპზე მნიშვნელოვნად შეიცვალა. თანამედროვე დოკუმენტური ფილმი მრავალშრიან სტრუქტურას იძენს და მოიცავს რეპორტაჟულ გადაღებას, საარქივო მასალას, რეკონსტრუქციას, ანიმაციასა და ინტერვიუს სხვადასხვა ფორმას.

1 NICHOLS, Introduction, 2001. p. 67.

2 RENOV, The Subject, 2004.

ასევე ჩნდება ახალი ჰიბრიდული ფორმები, მათ შორის ეგრეთ წოდებული „მოკუმენტერი“.

დღეს დოკუმენტური ფილმი, რომელსაც ისტორიულად ძირითადად კინოთეატრებსა და სატელევიზიო ეთერში აჩვენებდნენ, ციფრულ პლატფორმებზე გადაინაცვლა, რამაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მის ნარატიულ ფორმაზე. ქართულ სატელევიზიო სივრცეში ჩამოყალიბდა დოკუმენტური ციკლები, რომლებიც ქვეყნის ისტორიის პოპულარიზაციას ემსახურება. მსგავსი ფორმატის პროექტები, მათი საგანმანათლებლო მნიშვნელობის მიუხედავად, ხშირად შემოიფარგლება მოვლენათა აღწერით და მაყურებელს სიღრმისეულ ანალიზს ნაკლებად სთავაზობს.

ამავდროულად, ქართულ კინოში აქტიურად ვითარდება საავტორო დოკუმენტური მიმართულება, რომლის სათავეები, როგორც ზევით აღვნიშნე, 1920-იანი წლების ავანგარდულ ტენდენციებში უნდა ვეძებოთ. შემდგომ პერიოდში, 1960-70-იან წლებში, ამ ჟანრის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ისეთმა ავტორებმა, როგორებიც არიან: გია ჭუბაბრია, გურამ ჟვანია, გელა კანდელაკი და სხვები. დოკუმენტურისტიკაში ექსპერიმენტები განახორციელეს მხატვრული კინოს რეჟისორებმაც, მათ შორის ოთარ იოსელიანმა, ალექსანდრე რეხვიაშვილმა და სხვებმა, რომელთა ფილმები ვიზუალური თხრობის პრინციპზეა აგებული და სოციალურ რეალობას კრიტიკულად განიხილავს.

თანამედროვე ქართულ დოკუმენტურ კინოშიც შეინიშნება ფორმისეული ექსპერიმენტების გაღრმავება და რეალობის კრიტიკული რეფლექსია. აქტუალური ხდება პირადი ისტორიისა და კოლექტიური მეხსიერების გადაკვეთა, ასევე მარგინალური თემების წინ წამოწევა.

გიორგი ვარსიმაშვილის და ჟან ნუშის დოკუმენტური ფილმი „სასტუმრო „მეტალურგი“ წარმოადგენს აფხაზეთიდან დევნილთა თემის თანამედროვე ინტერპრეტაციას. ნარატივი აგებულია რამდენიმე ოჯახის ისტორიაზე და ეფუძნება დაკვირვებითი კინოს ესთეტიკას, სადაც დომინანტურ როლს ასრულებს პერსონაჟთა მონოლოგური თვითრეფლექსია. ფილმი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს პერსონაჟთა შინაგან სამყაროზე, მათ მეხსიერებაზე, იდენტობის კრიზისსა და ტრავმულ გამოცდილებაზე. მუდმივი საცხოვრებლის პერსპექტივა აქ ორმაგ სემანტიკას იძენს – ერთდროულად არის როგორც სტაბილურობის სიმბოლო, ასევე საბოლოო გამიჯვნა დაკარგულ

სამშობლოსთან.

თხრობის სტრუქტურა ეფუძნება დაკვირვებითი კინოსთვის დამახასიათებელ ვიზუალურ ენას, ეგრეთ წოდებული „უხილავი კამერის“ ეფექტს, რომლის მეშვეობითაც პერსონაჟები ბუნებრივ გარემოში, ჩარევის გარეშე, თავისუფლად გამოხატავენ საკუთარ ემოციურ გამოცდილებას, მოგონებებსა და მომავალთან დაკავშირებულ მოლოდინებს. აღნიშნული მიდგომა ქმნის ავთენტურობის მაღალ ხარისხს და მაყურებელს საშუალებას აძლევს, უშუალოდ შეიგრძნოს პერსონაჟთა შინაგანი მდგომარეობა.

პერსონაჟთა წარსული, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ მეხსიერების დონეზე არსებობს, ხოლო მისი მატერიალური რეპრეზენტაცია რამდენიმე საკრალურ ნივთამდეა დაყვანილი. სწორედ ეს ნივთები ფუნქციონირებს როგორც სიმბოლური დამაკავშირებელი ელემენტები, რომლებიც წარმოსახვასა და მეხსიერებაში აღადგენენ წარსულის ფრაგმენტებს და კავშირს ამყარებენ დაკარგულ სივრცესთან.

რეჟისორი სასტუმროს ყოველდღიური ყოფის ასახვის პროცესში ქმნის მრავალპლანიან პორტრეტულ სისტემას, სადაც ერთ სივრცეში თავს იყრიან განსხვავებული ხასიათები და ცხოვრებისეული გამოცდილებები. განსაკუთრებული აქცენტი კეთდება ორ ოჯახზე: ერთი მხრივ, დედა-შვილზე, რომლებიც, ნოსტალგიური განწყობის მიუხედავად, ახერხებენ ახალ სოციალურ რეალობასთან ადაპტაციას და მომავლისკენ ორიენტირებას; მეორე მხრივ კი, ოჯახზე, რომელშიც დემენციით დაავადებული დედა და მისი მომვლელი ქალიშვილი არსებობენ წარსულის მოგონებების ჩაკეტილ წრეში, რაც დროის აღქმისა და იდენტობის კრიზისს კიდევ უფრო ამძაფრებს.

გიორგი ვარსიმაშვილი ფილმში არ შემოიფარგლება მხოლოდ დევნილის სტატუსით მცხოვრები ადამიანების სოციალური პრობლემების ფიქსაციით. იგი ამ საკითხს ფართო საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ კონტექსტში განიხილავს და აანალიზებს როგორც საზოგადოების, ისე სახელმწიფო ინსტიტუტების დამოკიდებულებას დევნილთა მიმართ. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა პერსონაჟთა ფსიქო-ემოციურ მდგომარეობას, იმ შინაგან განწყობას, რომელიც მათ საშუალებას არ აძლევს, სრულფასოვნად მიიღონ ახალი ცხოვრების პერსპექტივა და ტრავმული წარსულისგან თავისუფლდნენ.

ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი – ალექსაი-

მერის დაავადებით შეპყრობილი მოხუცი ქალი -სიმბოლურ დატვირთვას იძენს და შეიძლება განიხილებოდეს როგორც „მეხსიერების უკანასკნელი მატარებელი“. იგი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს აფხაზეთის ომის გამოცდილებას და ცდილობს შეინარჩუნოს წინააღმდეგობის იმპულსიც, თუმცა ეს პროტესტი თანდათან სუსტდება და ქრება არა მხოლოდ მასში, არამედ განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობაში. ამგვარად, ინდივიდუალური მეხსიერების დეგრადაცია იგივეა კოლექტიური მეხსიერების გამოფიტვასთან.

რეჟისორი, სასტუმრო „მეტალურგის“ მცხოვრებთა გამოცდილებაზე დაყრდნობით, მაყურებელს სთავაზობს კრიტიკულ რეფლექსიას ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ისტორიული ტრავმის დავიწყება, იდენტობის დაკარგვა და საზოგადოებრივი პასიურობა. ფილმი აჩენს მნიშვნელოვან კითხვას: როგორ და რა პირობებში ხდება ეროვნული მეხსიერების თანდათანობითი გაქრობა და რა როლს ასრულებენ ამ პროცესში სახელმწიფო და საზოგადოება.

სასტუმრო „მეტალურგი“ ფილმში აღიქმება როგორც სიმბოლური - ერთგვარი გარდამავალი სივრცე, სადაც თანაარსებობს დროებითობა და მუდმივობის ილუზია. მძიმე სოციალური პირობების მიუხედავად, ეს სივრცე მაინც ინარჩუნებს სამშობლოში, საკუთარ სახლში დაბრუნების მცირე იმედს. საინტერესოა, რომ მუდმივი საცხოვრებლის მიღება პერსონაჟებისთვის აღიქმება არა მხოლოდ სტაბილურობის წინაპირობად, არამედ საბოლოო გამიჯვნად წარსულისგან და იმ ოცნებისგან, რომელიც საკუთარ სახლებში დაბრუნებას უკავშირდებოდა.

ლუკა ბერადის დოკუმენტური ფილმი „ლიმილიანი საქართველო“ კიდევ უფრო მწვავედ ეხება სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს. ფილმი ასახავს წინასაარჩევნო პროცესების დროს მოწყვლადი სოციალური ჯგუფებით მანიპულირების საკითხს. ნარატივის ცენტრშია სოფლის ხანდაზმული მოსახლეობა, რომელიც პოლიტიკური დაპირებების შედეგად იმედგაცრუებისა და სოციალური მარგინალიზაციის მდგომარეობაში აღმოჩნდება.

რეჟისორი პრობლემას განიხილავს არა მხოლოდ კონკრეტული შემთხვევის კონტექსტში, არამედ როგორც სისტემურ ფენომენს, რომელიც ასახავს ხელისუფლებასა და მოქალაქეებს შორის არსებულ დისტანციას. ფილმში გამოკვეთილია ნიჭილიზმისა და ინდიფერენტობის განცდა, რო-

მელიც საზოგადოებაში მმართველი ძალებისადმი უნდობლობის შედეგად ყალიბდება. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა იმ ფაქტს, რომ საარჩევნო პროცესში ყველაზე მეტად ექსპლუტირდება საზოგადოების მოწყვლადი ფენები, განსაკუთრებით ასაკოვანი მოსახლეობა.

სიუჟეტი აგებულია შედეგების ანალიზზე: პერსონაჟები, როგორც უშუალო მონაწილეები, საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით აღწერენ, თუ როგორ იქცნენ პოლიტიკური მანიპულაციის ობიექტებად. მათი მონათხრობი ავლენს წინასაარჩევნო დაპირებებსა და რეალურ შედეგებს შორის არსებულ შეუსაბამობას. განსაკუთრებული სიმძაფრით იკვეთება ის გარემოება, რომ ერთი ხელისუფლების მიერ დაშვებული შეცდომის გამოსწორების იმედი პერსონაჟებს მეორე პოლიტიკურ ძალაზე გადააქვთ, თუმცა, ეს მოლოდინიც გაუმართლებელი რჩება, რაც აძლიერებს იმედგაცრუებისა და უნდობლობის განცდას.

ფილმში სამართლიანობის ძიების პროცესი ტრანსფორმირდება უფრო ფართო რეფლექსიად საზოგადოებასა და მმართველ ძალას შორის ურთიერთობის შესახებ. პერსონაჟთა გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ინდივიდის ღირებულება პოლიტიკურ სივრცეში მექანიკურ ხასიათს ატარებს. მოქალაქე მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი დაკავშირებულია ძალაუფლების მოპოვების ან შენარჩუნების პროცესთან. ამგვარად, კონკრეტული ისტორია გადაიქცევა იმ სისტემური ბარიერის მეტაფორად, რომელიც დღემდე არსებობს სახელმწიფოსა და მოქალაქეს შორის.

სოფლის მცხოვრებთა პორტრეტული რეპრეზენტაცია წარმოაჩენს მმართველი ძალის მხრიდან საზოგადოების მიმართ ჩამოყალიბებულ მომხმარებლურ დამოკიდებულებას, რაც, თავის მხრივ, იწვევს კოლექტიურ ნიჭილიზმსა და ინდიფერენტობას. აღნიშნული განწყობები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ინდივიდუალური გამოცდილებით, არამედ აისახება ქვეყნის სოციალურ და პოლიტიკურ დინამიკაზე. ყოველდღიური ყოფის დეტალური ასახვა ქმნის სურათს, სადაც დომინირებს მართობის განცდა, სოციალური გარიყულობა და მომავლის უპერსპექტივობის შეგრძნება.

საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნიჭილიზმი წარმოშობს ერთგვარ „უმოძრაობას“: ფორმალურად იცვლება სახეები, პარტიები და პოლიტიკური დაპირებები, თუმცა ძალაუფლების ნებისმიერი სუბიექტისთვის საზოგადოება კვლავ აღიქმება როგორც სამომხმარებლო რესურსი -საკუთარი

ინტერესებისა და კეთილდღეობის უზრუნველსაყოფად აუცილებელი ინსტრუმენტი. ეს იდეა ასოცირდება კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (1929) ფინალურ ეპიზოდთან, სადაც რეჟისორი ხაზს უსვამს ცვლილებების აუცილებლობას, თუმცა, ამავე დროს წარმოაჩენს, რამდენად ფუჭია ჩინოვნიკთა სახეების მექანიკური ჩანაცვლება, თუ საზოგადოება თავად არ იწყებს შინაგან, ფუნდამენტურ ტრანსფორმაციას.

ამ კონტექსტში რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს საარჩევნო პროცესში მოწყვლადი სოციალური ჯგუფების, განსაკუთრებით ხანდაზმული მოსახლეობის, ინსტრუმენტალიზაციაზე. მათი პოლიტიკური არჩევანი ნაკლებად ეფუძნება მომავლის პერსპექტივას და უფრო მეტად განპირობებულია ჩვევით, სოციალური ინერციითა და გამოცდილებით ჩამოყალიბებული სკეპტიციზმით. ამასთან, არსებობს მოლოდინი, რომ ხელისუფლების ცვლილება არ გამოიწვევს არსებით გარდაქმნას, რაც კიდევ უფრო ამყარებს უნდობლობის ციკლს.

სოცუმისა და სახელმწიფოს ურთიერთმართება განსაკუთრებული სიცხადით იკვეთება ფილმის ფინალურ სცენაში, რომლის კომპოზიციური და სიმბოლური დატვირთვაც არსებით როლს თამაშობს ნაწარმოების საერთო კონცეფციაში: სოფლის ცენტრში, პატარა მოედანზე, წინასაარჩევნო აგიტაციას ეწევა მომავალი დეპუტატი, ხოლო სოფლის მცხოვრებლები გულგრილად და მდუმარედ უსმენენ ორატორს. სიტყვის დასრულებისთანავე სივრცე სწრაფად იცვლება, და საერთო ხედით ალბეჯილი კადრი წარმოაჩენს მოხუც კაცს, რომელიც მარტოდმარტო რჩება და, იმედგაცრუებულს, მხოლოდ ის დარჩენია, თავისი თავის იმედად განაგრძოს პასტორალური ყოფა. სივრცის თანდათანობითი დაცლა და პერსონაჟის იზოლირება კადრის სიღრმეში წარმოადგენს რეჟისორისეულ ხერხს, რომელიც ვიზუალურად აკონკრეტებს ინდივიდსა და ხელისუფლებას შორის დისტანციის მოტივს.

ამრიგად, ფილმი ავლენს ერთგვარ „ჩაკეტილ წრეს“, სადაც პოლიტიკური მანიპულაცია, სოციალური დაუცველობა და მოქალაქეობრივი პასიურობა ერთმანეთთან მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული. აღნიშნული წრე აფერხებს როგორც საზოგადოებრივი განვითარების პროცესს, ასევე სახელმწიფოს ინსტიტუციურ კონსოლიდაციას, რაც ფილმს ანიჭებს არა მხოლოდ კონკრეტული სოციალური პრობლემის ამსახველი ტექსტის, არამედ

ფართო პოლიტიკური კრიტიკის მნიშვნელობას.

სოციალური პრობლემატიკის აქტუალიზაცია მკაფიოდ იკვეთება ქეთი მაჭავარიანის დოკუმენტურ ფილმში „მზიური“, რომელიც აგებულია სოციალური მუშაკის, მთავარი პერსონაჟის, მზიურის, ყოველდღიური პროფესიული პრაქტიკის ირგვლივ. ნარატიული სტრუქტურის საფუძველს წარმოადგენს მისი „მოგზაურობა“ თბილისის სხვადასხვა სოციალურ სივრცესა და ფენებში, რაც ფილმს ანიჭებს ერთგვარ ეპიზოდურ-ფრაგმენტულ ფორმას.

ფილმის დრამატურგიული ღერძი ეფუძნება ინტერვიუს პრინციპს: რეჟისორის დასმული შეკითხვების მეშვეობით სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლები აფასებენ ქვეყანაში არსებულ პოლიტიკურ, სოციალურ და მორალურ ვითარებას. აღნიშნული მეთოდი ქმნის პოლიფონიურ ნარატივს, სადაც სხვადასხვა ხმა და პერსპექტივა თანაარსებობს და ერთმანეთთან დიალოგში შედის. შედეგად, ნარატივი არ გვთავაზობს სინამდვილის ერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას, არამედ აყალიბებს პრობლემების მრავალგანზომილებიან ხედვას.

მთავარი გმირის, მზიურის, პედაგოგობიდან სოციალური მუშაკის პოზიციაზე გადასვლა ასახავს სოციალურ-ეკონომიკური წნეხის პირობებში ინდივიდის იძულებით ადაპტაციას. ქეთი მაჭავარიანი ფილმის მთავარ გმირს, მზიურს, არა მხოლოდ იყენებს საზოგადოების სხვადასხვა ფენაში არსებული პრობლემების გამოსავლენად, არამედ თავადაც აქცევს მას რესპონდენტად. ამ გადასვლით რეჟისორი დამკვირვებლიდან ინტერვიუერად იქცევა, ხოლო გმირი პერსონაჟის სტატუსს კარგავს და დოკუმენტურ სუბიექტად წარმოგვიდგება. „მზიური“ საუბრობს პირად პრობლემებზე, ქვეყნის დატოვების სურვილზე, რითაც გამოხატავს წუხილს ქვეყანაში არსებული სოციალური ვითარების გამო.

კითხვარი, რომელსაც „მზიური“ გამოკითხვის პროცესში ავსებს, ფილმში წარმოდგენილია როგორც ფორმალური, ბიუროკრატიული ინსტრუმენტი, რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს რესპონდენტთა რეალურ მდგომარეობას. ამგვარად, ჩნდება დაძაბულობა ინსტიტუციურ ენასა და ცოცხალ გამოცდილებას შორის: ოფიციალური მონაცემებით ვერ ხერხდება იმ სოციალური და ემოციური სირთულეების სიღრმის სრულად გამოცემა, რომლებიც პერსონაჟთა მონათხრობში იკვეთება.

რეჟისორული კონცეფცია ეფუძნება დაკვირვებით-ინტერვენციულ მეთოდს, როდესაც კამერა ერთდროულად აფიქსირებს რეალობას და ამავე დროს პროვოცირებს მას დიალოგის გზით. შედეგად, მაყურებელი არა მხოლოდ ფაქტების რეგისტრაციას, არამედ სოციალური დისკურსის ფორმირების პროცესსაც ადევნებს თვალს.

ფილმი წარმოაჩენს, რომ ინდივიდუალური ისტორიები, რომლებიც ერთი შეხედვით ფრაგმენტულია და ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი, საბოლოოდ ერთიანდება საერთო სოციალურ ნარატივში, რომელიც ასახავს სისტემურ კრიზისს. „მზიური“ გვევლინება არა მხოლოდ სოციალური

რეალობის დოკუმენტაციის, არამედ მისი კრიტიკული რეფლექსიის მნიშვნელოვან მაგალითად, როდესაც პირადი გამოცდილება გარდაიქმნება კოლექტიური პრობლემების ანალიტიკურ სურათად.

ამგვარად, თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინო გვევლინება როგორც კრიტიკული დისკურსის სივრცე, სადაც რეალობის ინტერპრეტაცია სცდება ფაქტების უბრალო რეპრეზენტაციას და გადაიქცევა სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული პროცესების სიღრმისეულ ანალიზად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BRICCA, Jacob. Documentary Editing: Principles & Practice. New York: Routledge, 2018.
- NICHOLS, Bill. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- RENOV, Michael. The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ფილმოგრაფია:

- ვარსიმაშვილი, გ. და ნუში, ჟ. რეჟ., სასტუმრო „მეტალურგი“. საქართველო/საფრანგეთი: Pierre Gestaz & Giorgi Varsimashvili (პროდუსერები). ოპერატორი: გ. ვარსიმაშვილი; მონტაჟი: გ. ვარსიმაშვილი, კ. პიუჟი; ხმა: ე. ბენამრა, თ. ჩელარდო, ჟ. ნიკოლასი, 2023.
- ბერაძე, ლ. რეჟ.სცენარ., „ლიმილიანი საქართველო“. პროდიუსერი: ნინო ჩიჩუა, ანა ხაზარაძე ოპერატორი: ლ.ახვლედიანი მონტაჟი: ნ. ნოზაძე, ი. ბლიაძე, ლ. ბერაძე, 2023.
- მაჭავარიანი, ქ. რეჟ., სცენარ., 2020. „მზიური“. საქართველო. ოპერატორი: გ. შველიძე.

GEORGIAN DOCUMENTARY CINEMA: THE ON-SCREEN INTERPRETATION OF REALITY

Maia Levanidze

Keywords: Georgian documentary cinema, state, society, reality, reconstruction.

Documentary constitutes one of the specific and distinctive forms of cinema, whose principal characteristic is the direct depiction of reality together with its interpretive reworking. Unlike fiction film, it is grounded in factual material, yet it does not represent an objectively neutral form of representation, since reality is always conveyed through the author's vision, selection, and editorial organization. Accordingly, documentary cinema functions simultaneously as a space for the fixation of reality and for its subjective interpretation.

The paper examines the processes of transformation in contemporary documentary cinema and analyzes the development trends of Georgian documentary film against the backdrop of these changes. Particular attention is paid to the fact that contemporary Georgian documentary cinema is marked by the active involvement of a new generation of authors, whose aim is the critical understanding and cinematic representation of the country's acute socio-political reality.

In this context, it is worth noting Luka Beridze's *Smiling Georgia*, Giorgi Varsimashvili's *Hotel "Metallurgist"*, and Ketí Machavariani's *Mziuri*, which express new aesthetic and thematic trends in contemporary Georgian documentary cinema.

The paper devotes particular attention to a theoretical analysis of the specificity and distinctive features of documentary cinema, as well as a study of the main trends in contemporary Georgian documentary film.

Twentieth-century cinema focused mainly on the development of fiction film, as a result of which documentary cinema developed, to some extent, in its shadow, this process frequently coinciding with the formal and aesthetic transformations of fiction film. One might recall, for one, the French New Wave and *cinéma vérité*, the latter in particular substantially defining the language and distinctive character of documentary cinema.

In the twenty-first century this paradigm changed significantly. Documentary and animated forms are now regarded as equal and fully-fledged forms alongside fiction. Contemporary documentary practice actively assimilates the narrative and visual strategies of fiction film, which enriches both the models of storytelling and genre systems, as well as the forms through which reality is depicted and interpreted. Alongside traditional forms, hybrid struc-

tures are developing to break down genre boundaries.

Documentary animation and 3D animation deserve particular mention, being used in cases where archival audiovisual material is absent, or it is necessary to visualize memory, emotional experience, and subjective perception. Documentary-fiction narratives are also becoming increasingly relevant, in which real characters and settings are combined with staged scenarios. Such forms raise the question of the boundaries between reality and its on-screen representation, and reinforce the status of documentary cinema as a dynamic and constantly renewing field. Contemporary digital technologies, including virtual reality technology, have made possible the "reconstruction" and visual revival of historical events to increase audience engagement and interest.

As in fiction film, documentary production has also come to be divided into auteur and mass segments. Mass-produced documentary films tend, as a rule, to have an informational-educational character and are often based on chronicle material, whereas auteur documentary practice is distinguished by an individual style, a sharp civic position, and a critical analysis of reality.

Scholar Bill Nichols notes that “the documentary director does not merely observe the world, but constructs an argument that compels the viewer to adopt a particular ethical and political stance toward historical reality.”¹

In the context of Western theoretical and practical tradition, the principal specificity of documentary cinema lies in the fact that it rejects an illusory, neutral documentation of reality and instead becomes a powerful tool of social critique, democratic discourse, and political reflection. The synthesis of Bill Nichols's rhetorical argumentation and Michael Renov's² notion of authorial subjectivity demonstrates that Western documentary practice aims not only to depict reality in its most acute, systemic, and existential problems, but also create a critical food for thought for the viewer. Authorial interpretation is not a one-sided ideological transmission of information; on the contrary, exposing the policies of state structures and bureaucratic wrongdoing becomes a collaborative act in which the director, the subject, and the viewer are united. Nichols's “rhetorical interpretation” impels society toward the restoration of social justice, while Renov's “subjective truth” transforms bureaucratic facts into living human trauma. This dual filter compels the viewer to step out of the role of passive consumer, to engage in the analysis of events unfolding on screen, to pose sharp ethical questions together with the director, and to reflect on their own civic responsibility before state power.

Thus, the specificity of Western documentary practice lies precisely in this methodological turn, offering not ready-made answers or official dogmas, but an intellectual and emotional platform for the author's sharp, subjective interpretation of reality as a catalyst for the viewer's independent, critical thinking and social protest.

European and American documentary practices, with the exception of those under dictatorial regimes, differed fundamentally from analogous production created under the Soviet totalitarian system. Ideological control had a particularly powerful effect on this genre precisely, since its nature is bound up with the direct depiction of reality. Nevertheless, the 1920s and the 1960s stand out as important stages in the development of documentary cinema, periods marked by active formal experimentation and narrative transformation.

The uniform style established in the Soviet and post-Soviet periods, a descriptive-expressive model built on narration with an authoritative voice-over text, has changed significantly. Contemporary documentary film has acquired a multilayered structure, incorporating reportage footage, archival material, reconstruction, animation, and various forms of interview. New hybrid forms have also emerged, including so-called mockumentary.

Today, documentary film, historically shown mainly in cinemas and TV, has shifted to digital platforms, a change that has had a significant effect on its narrative form. On Georgian television, documentary series have developed to popularize the country's history. Despite their educational value, projects of this kind are often confined to a description of events and offer the viewer relatively little in the way of in-depth analysis.

At the same time, an auteur documentary movement is actively developing in Georgian cinema, whose origins, as noted above, found in the avant-garde trends of the 1920s. In the subsequent period, the 1960s–1970s, a significant contribution to the development of this genre was made by such authors as Gia Chubabria, Guram Zhvania, Gela Kandelaki, and others. Experiments in documentary practice were also undertaken by directors of fiction film, among them Otari Ioseliani and Alexandre Rekhviashvili, whose films build on the principles of visual storytelling and offer a critical examination of social reality.

Contemporary Georgian documentary cinema likewise displays a deepening of formal experimentation and a critical reflection on reality. The intersection of personal story and collective memo-

1 NICHOLS, Introduction, 2001, p. 67.

2 RENOV, The Subject, 2004.

ry is becoming increasingly relevant, as is the foregrounding of marginal themes.

Giorgi Varsimashvili's documentary *Hotel "Metallurgist"* is a contemporary interpretation of the theme of internally displaced persons from Abkhazia. Its narrative builds around the stories of several families and is grounded in the aesthetics of observational cinema, in which the dominant role is played by the characters' monologue-based self-reflection. The film pays particular attention to the characters' inner world, memory, crisis of identity, and traumatic experience. The prospect of permanent housing acquires dual semantics here — it functions simultaneously as a symbol of stability and as the final severance from a lost homeland.

The narrative structure is grounded in the visual language characteristic of observational cinema, the so-called invisible camera effect, through which the characters, in their natural environment and without outside intervention, freely express their emotional experiences, memories, and expectations concerning the future, an approach creating a high degree of authenticity and allowing viewers to directly sense the characters' inner state.

The characters' past exists, in most cases, only at the level of memory, and its material representation is reduced to a few sacred objects. It is precisely these objects that function as symbolic connecting elements, which, in imagination and memory, reconstruct fragments of the past and establish a link with a lost space.

In depicting the everyday life of the hotel, the director creates a multilayered system of portraits, in which different characters and life experiences converge within a single space. Particular emphasis is placed on two families: on one hand, a mother and daughter who, despite nostalgia, manage to adapt to the new social reality and orient themselves toward the future; and, on the other hand, a family in which a mother suffering from dementia and her daughter, who cares for her, exist within a closed circle of memories of the past, which further intensifies the crisis of the perception of time and identity.

In the film, Giorgi Varsimashvili does not confine himself merely to registering the social problems faced by people with displaced-person status. He examines this issue within a broader socio-political context and analyzes the attitude of both society and state institutions toward displaced persons. Particu-

lar attention is paid to the characters' psycho-emotional state, to the inner disposition that prevents them from fully accepting the prospect of a new life and freeing themselves from a traumatic past.

One of the film's characters, an elderly woman afflicted with Alzheimer's disease, acquires a symbolic weight and may be regarded as the "last bearer of memory." She retains her experience of the Abkhazian war and attempts to preserve an impulse of resistance, though this protest gradually weakens and fades, not only in her but especially in the younger generation. In this way, the degradation of individual memory becomes identified with the depletion of collective memory.

Drawing on the experience of the residents of *Hotel "Metallurgist,"* the director offers the viewer a critical reflection on issues like forgetting historical trauma, loss of identity, and social passivity. The film raises an important question: how, and under what conditions, does the gradual disappearance of national memory occur, and what role do the state and society play in this process?

Hotel "Metallurgist" is perceived in the film as a symbolic space, a kind of transitional space in which temporariness and the illusion of permanence co-exist. Despite harsh social conditions, this space nonetheless preserves a faint hope of returning to the homeland, to one's own house. It is notable that the granting of permanent housing is perceived by the characters not merely as a precondition for stability, but also as a final severance from the past and from the dream that was bound up with returning to their own homes.

Luka Beradze's documentary *Smiling Georgia* addresses social and political problems even sharper. It depicts the manipulation of vulnerable social groups during pre-election processes. At the center of the narrative is the elderly population of a village who, as a result of political promises, find themselves in a state of disillusionment and social marginalization.

The director examines the problem not only in the context of a specific case, but as a systemic phenomenon reflecting the gap between the authorities and citizens. The film brings out a sense of nihilism and indifference shaped in society as a result of distrust toward those in power. Particular attention is paid to the fact that it is the most vulnerable social strata, especially the elderly, who are most exploited in the electoral process.

The plot builds around an analysis of outcomes: the characters, as direct participants, describe, on the basis of their own experience, how they became objects of political manipulation. Their accounts reveal the discrepancy between pre-election promises and actual results. Particularly striking is the fact that the characters transfer to another political force their hope that the mistakes made by one government will be corrected, yet this expectation, too, proves unfounded, which intensifies the sense of disillusionment and distrust.

In the film, the process of seeking justice is transformed into a broader reflection on the relationship between society and those in power. The characters' experience makes clear that the value of the individual within the political space is mechanical in character. A citizen acquires significance only when connected to gaining or retaining power. In this way, a specific story becomes a metaphor for the systemic barrier that continues to exist, to this day, between the state and a citizen.

The portrait-based representation of the village's inhabitants reveals a consumerist attitude, on the part of those in power, toward society, in turn giving rise to collective nihilism and indifference, attitudes not confined to individual experience alone, but also found in the country's social and political dynamics. The detailed depiction of everyday life creates a picture dominated by a sense of loneliness, social exclusion, and a feeling that the future holds no prospects.

The nihilism established in society gives rise to a kind of "immobility": formally, faces, parties, and political promises change, yet for any subject of power, society continues to be perceived as a consumable resource — an instrument necessary for securing its own interests and well-being. This idea is associated with the final episode of Kote Mikaberidze's „*My Grandmother*“³, in which the director emphasizes the necessity of change, while at the same time showing how futile the mechanical replacement of bureaucratic faces is if society itself does not begin an inner, fundamental transformation.

In this context, the director pays particular attention to the use of vulnerable social groups—especially the elderly population—as tools in the electoral process. Their political choices are less grounded

in a vision of the future and are shaped, to a greater extent, by habit, social inertia, and a skepticism formed through experience. At the same time, there is an expectation that a change of government will not bring about substantive transformation, which further reinforces the cycle of distrust.

The interrelation between society and the state is rendered with particular clarity in the film's final sequence, whose compositional and symbolic weight is integral to the work's overarching conceptual framework. In the village square, a future parliamentary candidate delivers a campaign address, while the local inhabitants receive the orator's words with visible indifference and silence. No sooner has the speech concluded than the space is rapidly vacated, and a wide shot discloses an elderly man left standing in solitude — disillusioned once more, with no recourse to hope beyond himself. This progressive emptying of the *mise-en-scène*, together with the character's isolation within the depth of the frame, constitutes a directorial strategy through which the motif of estrangement between the individual and the state apparatus is visually crystallized.

Thus, the film reveals a kind of “closed circle” with political manipulation, social vulnerability, and civic passivity tightly interwoven. This circle impedes both the process of social development and the institutional consolidation of the state, which lends the film the significance not only of a text depicting a specific social problem, but of a broader political critique.

The actualization of social problems is clearly evident in Ketil Machavariani's documentary *Mziuri* building on the everyday professional practice of a social worker, the main character, Mziuri. The narrative structure's core is her “journey” through the different social spaces and strata of Tbilisi, lending the film a certain episodic, fragmented form.

The film's dramaturgical axis is grounded in the interview principle: through questions posed by the director, representatives of various social groups assess the political, social, and moral situation in the country. This method creates a polyphonic narrative, in which different voices and perspectives coexist and enter into dialogue with one another. As a result, the narrative does not offer a single, unam-

3 *My Grandmother*, Dir. Kote Mikaberidze (1929).

biguous interpretation of reality, but instead forms a multidimensional view of the problems at hand.

The main character Mziuri's transition from teaching to the position of a social worker reflects the forced adaptation of an individual under socioeconomic pressure. Ketevan (Keti) Machavariani not only follows the film's protagonist, Mziuri, across different social strata, but also turns her into a respondent—through this shift, the director moves from an observer to an interviewer, while the protagonist loses her status as a fictional character and emerges as a documentary subject. Mziuri speaks of her personal problems and her desire to leave the country, thereby voicing her distress over the social conditions prevailing in Georgia. In this way, the director underscores that the protagonist, too, shares the very problems that she gathers throughout the film.

The questionnaire that Mziuri fills out in the course of her interviews is presented in the film as a formal, bureaucratic instrument that reflects only partially the actual condition of the respondents. In this way, a tension emerges between institutional language and lived experience: official data cannot

fully convey the depth of the social and emotional difficulties that come to light in the characters' accounts.

The directorial concept is grounded in an observational-interventionist method, in which the camera simultaneously registers reality while also provoking it through dialogue. As a result, the viewer follows not only the recording of facts, but also the very process by which social discourse is formed.

The film shows that individual stories, which at first glance appear fragmentary and independent of one another, ultimately merge into a shared social narrative reflecting a systemic crisis. *Mziuri* emerges not only as a document of social reality, but as an important example of its critical reflection, in which personal experience is transformed into an analytical picture of collective problems.

Thus, contemporary Georgian documentary cinema emerges as a space of critical discourse, in which the interpretation of reality goes beyond a simple representation of facts and becomes a profound analysis of social, political, and cultural processes.

REFERENCES:

- BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. New York: Routledge, 2018.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

FILMOGRAPHY:

- Varsimashvili, G. and Nouchi, J. Dir., *Hotel Metallurg*. Georgia/France: Pierre Gestaz & Giorgi Varsimashvili (Producers). Cinematographer: G. Varsimashvili; Editing: G. Varsimashvili, Q. Pugest; Sound: H. Benamra, T. Chelardo, J. Nicolas. 2023.
- Beradze, L. Dir., Writer, *Smiling Georgia*. Producers: Nino Chichua, Anna Khazaradze; Cinematographer: L. Akhvlediani; Editing: N. Nozadze, I. Bliadze, L. Beradze. 2023.
- Machavariani, K. Dir., Writer. *Mziuri*. Georgia. Cinematographer: G. Shvelidze. 2020.

ექსპლუატაციური კინო - წარსული და დღევანდელიობა

მანანა ლეკბორაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ექსპლუატაციური კინო, ჰოლივუდი, დრაივ ინი, გრაინდჰაუსი, დაბალბიუჯეტიანი ფილმი.

ტერმინის სხვადასხვაგვარი გამოყენების გამო, სტატია, უპირველეს ყოვლისა, განამტკიცებს ტერმინის იმგვარ გაგებას, რომ ეს არ არის ჟანრი, არამედ ფილმების კატეგორიაა, საერთო დამახასიათებელი ნიშნებით. ზოგადად, ავტორი განიხილავს ექსპლუატაციურ კინოს, როგორც ჟანრული ფილმების ნაირსახეობას, რომელიც სწრაფი მოგების მიზნით ექსპლუატაციას უწევს საზოგადოებისთვის აქტუალურ, ან მასში მძაფრი ინტერესის გამომწვევ თემებს. სტატიაში გაანალიზებულია მისთვის დამახასიათებელი ძირითადი თემები და მათი ეკრანული ხორცშესხმის ზოგადი პრინციპები.

თუმცა, ტერმინი ადრეც გამოიყენებოდა, სტატიის განსაკუთრებული ინტერესის საგანია ექსპლუატაციური კინოს გაფურჩქვნის ხანა - 1950-60-იანი წლები, როდესაც ძვრებმა ომისშემდგომი ამერიკის სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში გამოიწვია არსებითი ცვლილებები საზოგადოებაში ზოგადად და, კერძოდ, კინო-უდიტორიაშიც. ექსპლუატაციური კინო ვითარდება და იცვლის სახეს, როგორც პასუხი ამ ცვლილებებსა და საზოგადოების ახალ მოთხოვნებზე.

სტატიაში განხილულია ის თვისებები, რომლებიც იწვევს ამ პერიოდის ექსპლუატაციური ფილმების მიმართ მაყურებლის ინტერესს წლების განმავლობაში და მათი მნიშვნელოვანი ნაწილის საკულტო ფილმების სტატუსით შენარჩუნლებას აქტიურ მიმოქცევაში.

თანამედროვე ეპოქაში ექსპლუატაციური კინო კარგავს თავისი მახასიათებლების გარკვეულ ნაწილს, მაგრამ, ამასთან, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ის შთაგონების წყაროდ და ბევრი ავტორისთვის მრავალრიცხოვანი სტილიზაციის, ციტირების, პერიფრაზირების თუ ალუზიის საგნად იქცევა. სტატია თვალს მიადევნებს, ექსპლუატაციური კინოს განსაკუთრებით რომელი ნიშნები იქცევს ავტორთა ყურადღებას და როგორ გარდაი-სახება ისინი თანამედროვე კონტექსტში.

სიტყვა „ექსპლუატაციური“, ფილმებთან მიმართებაში, პრაქტიკულად, კინემატოგრაფის პირველი ნაბიჯებიდანვე იბადება, თუმცა, როგორც ტერმინი, ჩამოყალიბებას მოგვიანებით იწყებს - 1920-30-იან წლებში, როცა კინო არა მხოლოდ რეკლამირდება, არამედ გაიზარდა კიდევ და მასზე უკვე იწერება - შეფასებები, მიმოხილვები, კრიტიკული თუ ანალიტიკური სტატიები.

ზოგადად, სიტყვა „ექსპლუატაცია“ კინომარკეტინგისთვის ჩვეული სიტყვაა და გამოიყენება ყველანაირი ტიპის ფილმების მიმართ რეკლამი-

რებისა და პოპულარიზაციისთვის გაწეული ძალისხმევის აღსანიშნავად. კინოსურათს სჭირდება ვარსკვლავის ან ვარსკვლავური ანსამბლის, სპეციალური ეფექტების, მელოდრამატული მომენტების, ძალადობის სცენებისა თუ სექსის ექსპლუატაცია. ასეთ კონტექსტში, სრულებით აღარ ჟღერს ირონიულად, ექსპლუატაციური კინოს ამერიკელ რეჟისორ და ისტორიკოს მაიკ ქორლსის გამო-ნათქვამი, რომ ექსპლუატაციური ფილმები არ განსხვავდება სხვა ტიპის ფილმებისგან.

„ჰოლივუდის ნებისმიერი ფილმი ეწევა მაყუ-

რეზლის შიშის გრძნობისა თუ სურვილების ექსპლუატაციას, ოღონდ, რადგან ამას აკეთებენ უფრო პირდაპირ, იმ დახვეწილობის გარეშე, რომელიც ჰოლივუდის პროდუქტს გააჩნია, მათ ექსპლუატაციურ ფილმებს უწოდებენ.¹ ამასთან, ეს კეთდება ძალიან იაფად (სულ რაღაც 10 000\$ საშუალოდ); მით უმეტეს, რომ სისწრაფისა და დაბალბიუჯეტიანობის თანამდევნი ხდება ძირითადი აქცენტი ტაბუირებულ თემებზე და დაუდევარი სიუჟეტი, ცუდი სამსახიობო შესრულება, ცუდი ხმა და გამოსახულება, ფიგურები და არა ხასიათები; და, „ყველაფრის მიუხედავად, მხოლოდ სასწაულია, რომ ბევრი მათგანი ძალიან თავშესაქცევია“.² ციტატა 1930-იანი წლების ექსპლუატაციურ ფილმებზეა დაწერილი, თუმცა, უკვე ჩამოყალიბებული ნიშნები არსებითად არც შემდგომ წლებში შეცვლილა.

საყოველთაოდ მიღებული, მისი ჩამოყალიბების ხანის თანადროული განმარტებით, ექსპლუატაციურ ფილმად იწოდება კინოსურათი, რომელიც სწრაფი მოგების მიზნით მიმართავს საზოგადოებისთვის აქტუალურ ან მძაფრი ინტერესის გამომწვევ თემებს. როგორც წესი, აქ არის სექსისა და ძალადობის მძაფრი სცენები, ნარკოტიკების გამოყენება, სიშიშვლის მიზანმიმართული დემონსტრირება, დესტრუქციული ქმედებები, შოკის გამომწვევი სცენები და ასე შემდეგ, ექსპლუატაციური ფილმი თითქმის აფრთხილებს საზოგადოებას ამა თუ იმ პრობლემის შესახებ, ან აკრიტიკებს მათ, მაგრამ რეალურად, გადაღების სტილი, თხრობის ტიპი, გამოყენებული ხერხები მეტყველებს, რომ ეს თემები უბრალოდ საბაბია და მწარმოებელი მათ მხოლოდ მაყურებლის (და მოგების) მოსაზიდად იყენებს. ჟანრობრივად შეიძლება იყოს საშინელებათა ფილმი (მრავალრიცხოვანი ქვეჟანრებით), თრილერი, დეტექტივი, მძაფრსიუჟეტიანი ან სათავგადასავლო ფილმი, სამეცნიერო ფანტასტიკა, კრიმინალური ფილმი, შავი კომედია და სხვა.

თემატურად, პერიოდების მიხედვით, აქტუალური ხდება ახალგაზრდული დანაშაულები, ნარკოტიკების მოხმარება, ფერადკანიანთა, ძიძების, ბაიკერების და ჰიპებისა და ასე შემდეგ, თემატიკა. დაბალი ბიუჯეტი და სწრაფი ფილმწარმოება და-

მოუკიდებელ პროდიუსერებს საშუალებას აძლევს ყველას „დაასწრონ“ თემის „გახსნა“, მძაფრი სცენებით და აგრესიული რეკლამით მიიზიდონ მაყურებელი და არამცთუ სწრაფად ამოიღონ დანახარჯი, არამედ მნიშვნელოვანი მოგებაც მიიღონ.

1950-იანი წლების პერიოდში „ექსპლუატაციური კინო“ მოიაზრება არა მხოლოდ როგორც თანამედროვე, აქტუალური მოთხოვნების შესაბამისი და, ამავდროულად, სკანდალური, არამედ ცუდ რეპუტაციასაც იძენს.

ტერმინი „ექსპლუატაციური ფილმები“ არ არის მკაცრად განსაზღვრული. ამ ტიპის კინოსურათები ხშირად ხვდება ისეთი კატეგორიების ქოლგის ქვეშ, როგორებიცაა „გრაინდჰაუსი“, „თრეში“, „საკულტო ფილმი“, „ბ კატეგორიის ფილმები“, მაგრამ ერთი ამკარაა – მათი ჟანრად მოხსენიება დაუდევარი შეცდომაა. ერთი იმიტომ, რომ ეს ტერმინი აერთიანებს სხვადასხვა ჟანრის ფილმებს; და მეორეც, ტერმინის დომინანტურ ნიშნად იკვეთება შემოქმედებითი მახასიათებლების გარეთ მდგომი თავისებურებები: დაბალი ბიუჯეტი, სწრაფი და დაუდევარი წარმოება, აგრესიული და პროვოკაციული სარეკლამო კამპანია, რომელიც მოიცავს მეტ დაპირებას, ვიდრე მის შესრულებას.

თუ ტერმინისა და თავად ფილმების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს გადავხედავთ, მკაფიოდ ჩანს მისი კავშირი საზოგადოების სოციალურ, იდეოლოგიურ თუ ეკონომიკურ ცვლილებებთან.

ექსპლუატაციური ფილმების ადრეული ფორმები ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში გამოჩნდა, მაგრამ მოძლიერდა 1930-40-იან წლებში. მათი ხელშემწყობი ჰეისის კანონი აღმოჩნდა. ჰოლივუდის პროდუქციის „სტერილურობის“ პირობებში სწორედ დამოუკიდებელი მწარმოებლების შექმნილი ფილმები აკმაყოფილებდნენ კინოაუდიტორიის ინტერესს ტაბუირებული თემების მიმართ (მშობიარობა, აბორტი, ჰომოსექსუალიზმი, ნარკოტიკების მოხმარება და სხვა). ფილმების სახელწოდებები თავად მეტყველებს: „კოკაინის მეგობრები“ (ო'კონორი, 1935), „მარიხუანით შეპყრობილობა“ (*Reefer Madness*,³ გასნიერი, 1936), „ახალგაზრდობის მკვლელი“ (კლიფტონი, 1937),

1 QUARLES, Down, 1993, introduction.

2 Ibid.

3 ფილმების ქართულ დასახელებებს თან ახლავს ორიგინალური სათაურებიც იმ შემთხვევებში, როცა სახელწოდება იდიომატურია, რთულად ითარგმნება ქართულად ან ასეთი თარგმანი საერთოდ არ გვაქვს და შემოთავაზებულია ავტორისეული ვერსია.

სახელგანთქმული „დედა და მამა“ (*Mom and Dad*, ბოდინი, 1945)... მათი უმეტესობა საგანმანათლებლო ხასიათით ინიცირებულია, მაგრამ ეს არ შველოდა საქმეს, ფილმები ხშირად მხოლოდ მოძრავი კინოთეატრების მეშვეობით მიდიოდა მაყურებელამდე (ეგრეთ წოდებული *Roadshow*).

II მსოფლიო ომის შემდეგ ამერიკაში აღინიშნება ეკონომიკის გამოცოცხლება. მოსახლეობის დიდი ნაწილის მატერიალური მდგომარეობა გაცილებით გაუმჯობესდა. იწყება მოქალაქეების მასობრივი მოძრაობა გარეუბნებისკენ. აქ შედარებით მცირე რაოდენობის კინოთეატრები იყო, ძირითადად პატარა, ეგრეთ წოდებული „სამეზობლო კინოთეატრები“, რომელთათვისაც დიდი სტუდიების მაღალბიუჯეტიანი ფილმები ხელმისაწვდომი არ იყო. ამას თან დაერთო ომისშემდგომი წლების შობადობის მკვეთრი ზრდა („ბები ბუმი“), რამაც საზოგადოებისა და, შესაბამისად, კინოაუდიტორიის შესამჩნევი გაახალგაზრდავება გამოიწვია.

მაგრამ ჰოლივუდი ვერ უბამს მხარს ცვლილებებს. მართალია, საზოგადოების დიდი ნაწილი აღარ თვლის ჰეისის კანონს დროის მოთხოვნების ადეკვატურად, ის სუსტდება, განსაკუთრებით უზენაესი სასამართლოს 1948 წლის დადგენილების შემდეგ და პროტესტანტები თავად ჰოლივუდის რიგებშიც ჩნდებიან, მაგრამ სტუდიები კვლავ ფრთხილობენ, სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ მოსახლეობის ერთგვაროვნების რღვევას, ახალი ნიშების გამოჩენას და მთავარ აქცენტს კვლავ ყველასთვის გამიზნულ პროდუქტზე აკეთებენ. საზოგადოების აქტუალურ თემებთან ფრთხილი მიახლოება (მაგალითად, ახალგაზრდული ფილმების რიცხვის მატება) და ბ კატეგორიის ფილმების გარკვეული სიტამამე საერთო სურათს ვერ ცვლის.

სამაგიეროდ, დამოუკიდებელი პროდიუსერები და სტუდიები ინტენსიურად მუშაობენ ნიშის შესავსებად და საზოგადოებრივი მოთხოვნის დასაკმაყოფილებლად. ისინი გაცილებით თამამი და მოქნილები აღმოჩნდნენ: ფლობენ საზოგადოების ინტერესს, აღარ უფრთხიან ჰეისის კომისიის აკრძალვებს, რადგან უკვე აქვთ ფილმების დემონსტრირებისა და დანახარჯების მოგებით ამოღებისთვის საჭირო სივრცეები („სამეზობლო კინოთეატრები“ და „დრაივ-ინები“), სწრაფად და ნაკლები დანახარჯებით მუშაობენ, თავს არ იზღუდავენ არც პროფესიული კავშირების და არც სხვა კანონებით.

1950-იანი წლების დასაწყისში, განსაკუთრებით ინტენსიურად მუშავდება დისტრიბუციის „ექსპლუატაციური“ ხერხები, საკუთარი აუდიტორიის ჩამოყალიბებისკენ მიმართული პოლიტიკა, რომელიც ძირითად სამიზნედ ყმაწვილებს, ახალგაზრდებს იღებს. იზრდება იაფად გადაღებული კინოსურათების რიცხვი, რომელთაც ახალგაზრდობის მოთხოვნილებისა და ინტერესის დაკმაყოფილება შეეძლოთ. „სამემობლო კინოთეატრები“, რომლებიც პროდუქციის შიმშილს განიცდიდნენ, ხალხით უღებდნენ კარს არცთუ ხარისხიან, მაგრამ კინოსაზოგადოებისთვის საინტერესო ფილმებს.

ამავე დროს პოპულარული ხდება „დრაივ-ინ“ კინოთეატრები, რომლებიც პირველად 1933 წელს გამოჩნდა, როდესაც რიჩარდ ჰოლინგჰედმა ნიუ-ჯერსიში გახსნა პირველი დაპატენტებული დრაივ-ინი. მისი მიზანი იყო ისეთი კინოთეატრის შექმნა, სადაც მთელი ოჯახი, მათ შორის ბავშვებიც, კომფორტულად შეძლებდნენ ფილმის ყურებას მანქანიდან.⁴

ომისშემდგომ პერიოდში, უკვე დასახელებული მიზეზების გამო (დამატებული - მანქანების მოხმარების ზრდა), ასეთი კინოთეატრების პოპულარობა იმატებს და რიცხვი მკვეთრად იზრდება. ამ პერიოდში მათი რეპერტუარი უკვე, ძირითადად, სულაც არ იყო ეგრეთ წოდებული ოჯახური კინოსურათები, ისინი, მცირე კინოთეატრების მსგავსად, უმეტესად, ექსპლუატაციური ფილმებით სარდლობდნენ.

1960-იან წლებში, ჰეისის კოდექსის გაუქმებასთან ერთად (საბოლოოდ, 1968 წელს) ჰოლივუდი კინოაუდიტორიის ახალი ნიშების ათვისებას იწყებს და დამოუკიდებელ სტუდიებთან პაექრობაში ებმება, ხშირად, ექსპლუატაციური ფილმებისთვის დამახასიათებელი ელემენტების გამოყენებით. თუმცა, დამოუკიდებელი მწარმოებლები მაინც უფრო ნაყოფიერად მუშაობენ და ეს პერიოდი (1960-1970-იანი წლები) ექსპლუატაციური კინოს პიკად, „ოქროს პერიოდად“ ითვლება.

სისხლიანი, ძალადობრივი სცენები უფრო მძაფრი ხდება. იბადება ახალი ქვეყანები (მაგალითად, ჰერშელ გორდონ ლუისის 1963 წლის ფილმი „სისხლიანი ნადიმი“, „სპლეტერის“ (*Splatter*) ქვეყანარს უდებს საფუძველს), მატულობს სექსუალურად აგრესიული ფილმები, სიშიშვლის საზღვრების მნიშვნელოვანი გაფართოებით, ძლიერი

4 The Film Encyclopedia, 2001

და აქტიური ქალის სახეების გამოჩენით, კრიმინალურ მძაფრსიუჟეტთან კინოსურათებში (რას მეიერის ფილმები „ლორნა“ და „უფრო ჩქარა, ფისუნია! მოკალი! მოკალი!“ (*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, 1965), ნარკოტიკების ღია მოხმარებით, ყოველგვარი საგანმანათლებლო თუ აღზრდის მიზნების ნიღბის გარეშე (როჯერ კორმენის „თრიფი“, *The Trip*, 1967): ფართოდ ინერგება ახალი თემატიკა (განსაკუთრებით, 1970-იან წლებში): ჰიპების, ბაიკერების (როჯერ კორმენის „ველური ანგელოზები“, 1966), ფერადკანიანების (*Blaxploitation*), კონტრკულტურისა და ასე შემდეგ.

1970-იანი წლების სახელგანთქმულ ექსპლუატაციურ ფილმებად ასახელებენ: „უკანასკნელი სახლი მარცხნივ“ (1972), „ვარდისფერი ფლამინგო“ (1972), „ტეხასური ხოცვა-ჟლეტა ხერხით“ (1974), „გორაკებს აქვთ თვალები“ (1977), „მკვდრების დაისი“ (1977), რუჯერო დეოდერატო „კაციჭამიების ჰოლოკოსტი“ (*Cannibal Holocaust*, 1980), თუმცა, მათ შორის შევხვდებით ტინტო ბრასის „კიტის სალონსა“ (1976) და პაზოლინის „სალოსაც“ (1975). დღეს მათი უმეტესობა საკულტო ფილმებად ითვლება.

დრაიგ-ინებს ემატება ეგრეთ წოდებული „გრაინდჰაუსები“. ასე ეწოდებოდა კინოთეატრებს, რომლებშიც ფილმების დემონსტრირება უწყვეტად მიდიოდა და ერთი სეანსი ორ მხატვრულ ფილმს აერთიანებდა. როგორც წესი, აჩვენებდნენ ბ-კატეგორიის, უფრო კი - იაფ ექსპლუატაციურ კინოსურათებს.

საინტერესოა, რომ დრაიგ-ინებში და გრაინდჰაუსებში, ექსპლუატაციურთან ერთად, აჩვენებდნენ ევროპულ ფილმებსაც, რომლებიც აკრძალული თემების ასახვის სითამამეში ბევრად უსწრებდნენ წინ ამერიკული კინემატოგრაფს. თავად ექსპლუატაციური ფილმების მეფედ წოდებული, როჯერ კორმენის დამსახურებაა, რომ ამ კინოთეატრების ჭრელმა აუდიტორიამ 1970-იან წლებში იხილა: ალენ რენეს „ჩემი ამერიკელი ბიძა“, ტრიუფოს „ადელ ჰ.-ს ისტორია“, შლონდორფის „თუნუქის დოლი“, ჰერცოგის „ფიცკარალდო“ და სხვა.

დრაიგ-ინები და გრაინდჰაუსები იქცა ერთგვარ ალტერნატიულ კინოკულტურულ სივრცედ, სადაც მაყურებელი იღებდა იმას, რასაც ტრადიციული კინოთეატრები ვერ ან არ აძლევდა. თუმცა 1970-იანი

წლების მიწურულს, დრაიგ-ინების რაოდენობა თანდათან მცირდება. მიზეზი, საწვავის კრიზისთან ერთად, ჰოლივუდის მძაფრი კონკურენცია იყო.

ჰოლივუდი ინტენსიურად იწყებს ექსპლუატაციური ფილმების არა მხოლოდ ელემენტების, არამედ პოლიტიკის გამოყენებასაც. ამის მაგალითად სპილბერგის „ყბები“ (1975) შეიძლება მოვიყვანოთ. ის ზუსტად ექსპლუატაციური კინოს ხერხებს იყენებს, ოღონდ ჰოლივუდის მაღალი ბიუჯეტის პირობებში. ამავე დროს, ბლოქბასტერებისთვის დამახასიათებელი ჩვენების პოლიტიკის განსახორციელებლად, რომელიც ერთდროული პირველი ჩვენებისთვის კინოთეატრების მაქსიმალურად დიდ რიცხვს მოიცავდა, ჰოლივუდმა დრაიგ-ინებიც ჩართო. 1975 წელს „ყბების“ პრემიერა „უნივერსალმა“ 400-ზე მეტ კინოთეატრში მოაწყო, 1976 წელს, „პარამაუნტმა“ - „კინ კონგის“ - 961 დარბაზში და ამ რიცხვებში მნიშვნელოვანწილად დრაიგ-ინებიც იყო.⁵

1980-იან წლებში ვიდეოტექნოლოგიების შემოსვლამ ექსპლუატაციური კინოს მწარმოებლებს დანაკარგები ნაწილობრივ აუნაზღაურა: ახლა ფილმები პირდაპირ ვიდეოკასეტებით ვრცელდება. თუმცა ექსპლუატაციური კინოს „ოქროს ხანა“ განვლილია. ჩვენების ფორმა იმდენად მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს ამ ფილმების ფუნქციონირების პროცესში, რომ ბევრი მკვლევარი მას განმსაზღვრელ მახასიათებლადაც კი თვლის. დრაიგ-ინები და გრაინდჰაუსები თანდათან ქრება, მაგრამ მათ ადგილს იკავებს საკაბელო ტელევიზიები და საშინაო კინოჩვენებები (თავიდან კასეტებზე, შემდეგ დისკებზე, Blue ray ფორმატით და ასე შემდეგ).

მთლიანობა ექსპლუატაციური კინემატოგრაფის განვლილ გზას საკულტო ფილმების მკვლევარი ერნსტ მათისი ყოფს კლასიკურ და თანამედროვე ეტაპებად.⁶

წყალგამყოფად 1960-1970-იანი წლები ითვლება. კლასიკური პერიოდი უფრო მეტი „ნაივურობით“ გამოირჩევა. მისი წამყვანი ფიგურა შოუმენი პროდიუსერია გადაღების დაგეგმვისა და წარმოების „თავხედური“ მეთოდებით (ეგრეთ წოდებული „პარტიზანული გადაღება“), პროვოკაციული მარკეტინგითა და რეკლამირებით. ამ ტიპის მარკეტინგის შესანიშნავი მაგალითია ფილმის „დედა და მამა“ (1945) პროდიუსერის კროგერ ბე-

5 COOK, Lost, 2000, p. 257.

6 MATHIJS, Alternative, 2000.

ბის მიერ დაქირავებული მაწანწალები, რომლებიც ქუჩის მქადაგებლების როლში გამვლელებს აფრთხილებდნენ, არ ენახათ ეს ბოროტი და მავნე ფილმი, ქადაგების დასასრულს, მათ ურიგებდნენ ფურცლებს კინოთეატრის მისამართისა და ფილმის ჩვენების დროის ზუსტი მითითებით, „რათა შემთხვევით არ მოხვედრილიყვნენ იქ“.⁷

„თანამედროვე“ პერიოდში იზრდება სიმძაფრე და თავისუფლება „აკრძალულ“ თემების ასახვისას, ამავე დროს, მეტია თვითგაცნობიერება და თვითრეფლექსია, რაც საშუალებას აძლევს აუდიტორიას, ერთდროულად მოიწონოს და დასცინოს კიდეც ფილმს. სწორედ ეს თავისებურება ხდება საკულტო ფილმებად ქცევის წინაპირობა. ამ პერიოდში წამყვანი ფიგურა უკვე ავტორი-რეჟისორია.

თანამედროვე პერიოდი 2000-იან წლებსაც მოიცავს, როდესაც ჩნდება „ნეო ექსპლუატაციური კინოს“ ცნება. რეალურად ექსპლუატაციური კინო არასდროს არსად წასულა, მან მხოლოდ იცვალა ფორმა და ძირითადად, უფრო „რესპექტაბელური“ სახე მიიღო.

დღეს ექსპლუატაციურ კინოს სხვადასხვა სახით ვხვდებით. მათ შორის არის ტრადიციული პრინციპებით გადაღებული ფილმები, ყველა ელემენტის დაცვით, ოღონდ, უფრო ხშირად, თვითგაცნობიერების ელემენტით, ამიტომ, უმეტესად კომედიური ხასიათის. მაგალითად შეიძლება დასახელებდეს, 2020 წლის ამერიკული კომედიური ჰორორი „კორონა ზომბი“ – გადაღებულია 28 დღეში, მასალად დიდწილად გამოყენებულია 1980 წლის ფილმის „ცოცხალი მკვდრების ჯოჯოხეთი“ გადახმოვანებული სცენები და რეალური ქრონიკის ნაწყვეტები. რეჟისორიც და მთავარი როლის შემსრულებელიც ნომინირებული იყვნენ „ოქროს ჟოლოზე“, თუმცა, არსებობს ასეთი ტიპის უფრო დადებითად შეფასებული კინოსურათები და მათი რიცხვი საკმაოდ დიდია.

ამ კატეგორიასთან ახლოს დგას კინოსურათები, რომლებიც მაყურებელს სთავაზობს ჰოლივუდისგან განსხვავებულ, „ალტერნატიულ“ რეალობას. მათ შენარჩუნებული აქვთ კლასიკური ექსპლუატაციური ფილმებისთვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა ელემენტი (მცირე ბიუჯეტის და „თავგებულადობის“ ჩათვლით), ოღონდ ძველი გულუბრყვილობის შენარჩუნებას ვეღარ

ახერხებენ და ხშირად მას იმიტაციითა და ირონიით ანაცვლებენ. ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ სახელგანთქმული და უზომოდ პოპულარული კომედიური მოქუმენტარი „ბორატი“ (2006, ბიუჯეტი – 18 მილიონი დოლარი), „შერეკილი წარმოგვიდგენს: „ცუდი ბაბუა“ (*Jackass Presents: Bad Grandpa*, 2013, თხუთმეტმილიონიანი ბიუჯეტით), ჰარმონი კორინის „გაზაფხულის არდადეგები“ (*Spring Breakers*, 2012, გადაღებული, სულ რაღაც ხუთ მილიონად).

მეორე ვარიანტს საავტორო ექსპლუატაციურ კინოს ვუწოდებდი. ამ ტიპის ფილმები ნოსტალგიურია, მიმართავენ სტილიზაციას, ხშირად იმეორებენ ძველი ნიმუშების ტექნიკურ მონაცემებსა და ხერხებს, იხსენებენ და ერთგვარად პატივს მიაგებენ ეპოქას და მის მახასიათებელ ფენომენს, ექსპლუატაციური კინოს სახით, თუმცა, აღარ არის მნიშვნელოვანი მდგენელი – წარმოების წესი, დაბალი ბიუჯეტი, ვარსკვლავებზე უარის თქმა. მაგალითების საძებნელად შორს წასვლა არ არის საჭირო – თუნდაც ტარანტინოსა და როდრიგესის „გრანდზაუსი“ (2007) და როდრიგესის „მაჩეტე“ (2010).

ასევე, ექსპლუატაციურად ზოგჯერ მოიხსენიებენ ფილმებს მათში მძაფრი სცენების გამო, რომლებიც აღიქმება, როგორც ამ ტიპის კინოსთვის დამახასიათებელი ელემენტი, თუმცა, თავად კინოსურათები, უფრო ხშირად, აშკარად არტ ჰაუსს განეკუთვნება.

ასეთ ეპითეტს ხშირად იმსახურებს გასპარ ნოეს „შეუქცევადი“ (2002), ძალადობისა და გაუპატიურების ხანგრძლივი და დეტალური სცენების გამო; ამავე სიაში ზოგჯერ ხვდება ლერი კლარკის ფილმი „ბავშვები“ (ჰარმონი კორინის სცენარის მიხედვით, 1995), თუმცა, შეფასებები წინააღმდეგობრივია: კანის „ოქროს პალმის რტოს“ ნომინაციიდან ლოს-ანჯელესის კინოსაზოგადოების დაჯილდოებაზე „*Stinkers Bad Movie Awards*“ – ყველაზე ცუდი ფილმის ნომინაციაში „სამარცხვინო მოხსენიება“.

როგორც ვხედავთ, დღეს ექსპლუატაციური ფილმების ტიპიზაციის კრიტერიუმების ჩარჩო მორღვეულია – მათთან მიკუთვნების საფუძველი სრულიად სხვადასხვა ელემენტი შეიძლება გახდეს. ისე ჩანს, რომ დღეს ტერმინი ხშირად მაყურებლის აღქმაზე დამოკიდებული და უფრო ეპითეტად იქცა, რომელიც კატეგორიზაციისთვის ნაკ-

7 QUARLES, Down, 1993, Introduction.

ლებად გამოსადეგარია.

თუ ისევ მაიკ ქვორლის, შესავალში მოყვანილ ციტატას გავიხსენებთ, მაშინ თითქმის მთელი ამერიკული პროდუქცია (და არამართო), ექსპლუატაციური ფილმების განსაზღვრებაში მოყვება. მით უმეტეს, რომ ჰოლივუდმა ძალიან ბევრი რამ ისწავლა ამ კატეგორიის კინოსურათებისგან და მშვენივრად იყენებს მას აუდიტორიასთან ურთიერთობისას.

თუნდაც, 2024 წლის, ამერიკული ბოდი ჰორო-

რი „სუბსტანცია“ (რეჟისორი კორალი ფარუა), რომელიც, ხანგრძლივი სისხლიანი სცენითა და აქტუალური თემის ექსპლუატაციის დიდაქტივით შენიღბვით, ძალზე უახლოვდება კლასიკურ ნიმუშებს, დახვეწილი ვიზუალისა და სხვა არტ ანტურაჟის მიუხედავად. და ეს ფილმი თანამედროვე კინემატოგრაფში სულაც არ არის გამონაკლისი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- COOK David, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*, Berkeley, 2000.
- COOK Pam, *The Pleasures and Perils of Exploitation Films*, In *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* By Pam Cook, London and New York: Routledge, 2005.
- EPHRAIM Katz (ed), „Drive-in“ *The Film Encyclopedia*, 4th ed., New York, 2001.
- HITCHENS Gordon, *The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films*, Film Comment 3.2, 1964.
- MATHIJS Ernst, MENDIK Xavier, eds., *Alternative Europe; European Exploitation and Underground Cinema Since 1945*, London, 2004.
- QUARLES Mike, *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies*, Jefferson, NC, and London, 1993.

EXPLOITATION CINEMA: PAST AND PRESENT

Manana Lekborashvili

Keywords: *exploitation cinema, Hollywood, drive-in, grindhouse, low-budget film*

The word exploitation in relation to films emerges practically at the very first steps of cinema, although as a term it begins to take shape later in the 1920s–1930s, when cinema was not only being advertised but also analyzed and written about in assessments, reviews, and critical or analytical articles.

In general, the word exploitation is common in film marketing and is used to denote the effort made to advertise and popularize any type of film. A film needs the exploitation of a star or star ensemble, special effects, melodramatic moments, scenes of violence or sex. In this context, the statement of American director and historian Mike Quarles—that exploitation films are not fundamentally different from other types of films—no longer sounds ironic.

“Any Hollywood film exploits the audience’s fears or desires; the only difference is that exploitation films do it more directly, without the refinement that Hollywood products possess. That’s why they are called exploitation films.” Moreover, they do it very cheaply (on average, just about \$10,000). The speed and low budget are accompanied by a focus on taboo subjects, careless plots, poor acting, bad sound and image, figures instead of characters—and yet, “the fact that so many of them are entertaining is nothing short of a miracle.”¹

This was written about exploitation films of the 1930s, but the features established at that time essentially did not change in later years.

According to the generally accepted definition of the period, an exploitation film is a motion picture that, for the sake of quick profit, turns to topics that are socially relevant or provoke strong public inter-

est. As a rule, it contains explicit scenes of sex and violence, drug use, deliberate nudity, destructive behavior, shocking imagery, etc. On the surface, such films seem to warn society about the consequences of certain problems or criticize them, but in reality, the style of shooting, the type of narration, and the techniques used reveal that these themes are merely a pretext, employed by the producer solely to attract audiences (and profit). Genre-wise, exploitation films could be horror (with its many subgenres), thrillers, detective stories, action or adventure films, science fiction, crime films, black comedies, and more.

Thematically, depending on the period, they often focused on juvenile delinquency, drug use, racial issues, nannies, bikers, hippies, etc. The low budget and fast production allowed them to “beat everyone else” to a topic, lure audiences with shocking scenes and aggressive advertising, and not only quickly recoup expenses but also generate significant profit.

By the 1950s, exploitation cinema was seen not only as modern, topical, and scandalous but also as disreputable.

The term exploitation films is not strictly defined. Such films often fall under umbrella categories like grindhouse, trash, cult film, or B-movies. But one thing is clear: to call them a genre is careless. First, because the term unites films of many different genres; and second, because its dominant features lie outside artistic qualities—low budget, fast and careless production, aggressive and provocative advertising campaigns that promise more than they deliver.

Looking chronologically at the development of

1 QUARLES, *Down and Dirty*, 1993, Introduction

the term and the films themselves, their connection with social, ideological, and economic changes in society becomes clear.

Early forms of exploitation films appeared in the 1920s but grew stronger in the 1930s–1940s. The Hays Code played a paradoxical role in encouraging them. While Hollywood products became sterile, independent producers satisfied the audience's curiosity about taboo subjects (childbirth, abortion, homosexuality, drug use, etc.). The titles themselves speak volumes: *Cocaine Fiends* (O'Connor, 1935), *Reefer Madness* (Gasnier, 1936), *Assassin of Youth* (Clifton, 1937), the famous *Mom and Dad* (Bodin, 1945). Most disguised themselves as educational, but this did not help much—they often reached audiences only through traveling “roadshow” theaters.

After World War II, America experienced economic revival. Living standards improved, suburban migration began, and small neighborhood theaters—which could not afford expensive Hollywood films—multiplied. The postwar baby boom made audiences younger.

Hollywood, however, is unable to adapt to these developments. The business is still cautious even though a large segment of society no longer considers the Hays Code adequate for the demands of the time and its influence is weakening, especially following the Supreme Court's 1948 ruling and the rise of dissidents inside Hollywood's own ranks—the industry remains cautious. It continues to focus primarily on films meant for a global audience, failing to adequately address the fragmentation of social conformity and the emergence of new niches. The relative boldness of B-movies and a careful response to contemporary social issues (like the growing quantity of young films) do not change the overall picture.

On the other hand, independent producers and studios are working intensively to fill this niche and satisfy public demand. They have proven to be much bolder and more flexible. They command public interest and no longer fear the restrictions of the Hays Commission, as they already possess the venues necessary for screening films and recovering costs with a profit (neighborhood theaters and drive-ins). Unrestricted by trade unions or other limitations, they function swiftly and at a reduced cost.

By the late 1940s and early 1950s, distribution methods became increasingly exploitative, targeting young audiences. The number of low-budget films that can appeal to young people's needs and interests is increasing. Neighborhood theaters, which were experiencing film shortage, eagerly opened their doors to lower-quality but intriguing films for the cinema community.

At the same time, drive-in theaters were gaining popularity. They first appeared in 1933 when Richard Hollingshead opened the first patented drive-in in New Jersey. His goal was to create a theater where the entire family, including children, could comfortably enjoy a movie from their car.²

Due to the aforementioned factors as well as the increase in the use of automobiles, their numbers and popularity skyrocketed throughout the postwar era. By this point, they were mostly supported by exploitation movies, much like small theaters, and their repertory had shifted away from so-called family movies.

In the 1960s, with the abolition of the Hays Code (finalized in 1968), Hollywood began to compete with independents, borrowing exploitation elements. However, independent producers continue to be more productive, and this period (the 1960s–1970s) is considered the peak and golden age of exploitation cinema.

Gore, nudity, drugs, biker films, blaxploitation, counterculture themes—all flourished. New subgenres are born (for example, Herschel Gordon Lewis's 1963 film *Blood Feast* lays the foundation for the splatter subgenre); sexually exploitative films increase with a significant expansion of the boundaries of nudity, the appearance of strong and active female figures in crime thrillers (Russ Meyer's films *Lorna and Faster*, *Pussycat! Kill! Kill!* (1965)), and open drug use without any disguise of educational or upbringing goals (Roger Corman's *The Trip*, 1967); new themes are widely introduced (especially in the 1970s): hippies, bikers (also Roger Corman's *Wild Angels*, 1966), people of color (Blaxploitation), counterculture, etc.

Famous exploitation films of the 1970s include: *The Last House on the Left* (1972), *Pink Flamingos* (1972), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *The Hills Have Eyes* (1977), *Dawn of the Dead* (1977),

² The Film Encyclopedia, 2001

Cannibal Holocaust (1980), Pasolini's *Salò* (1975), and Tinto Brass's *Salon Kitty* (1976). Many are now cult classics.

Drive-ins are joined by so-called grindhouses. Movie theaters that screened movies constantly and integrated two feature films into a single session were referred to by this term. They typically screened B-movies, or more accurately, low-budget exploitation films.

Notably, European pictures, which were far ahead of American cinema in their audacity in portraying banned issues, were screened at drive-ins and grindhouses alongside exploitation movies. Alain Resnais's *My American Uncle*, Truffaut's *The Story of Adele H.*, Schlöndorff's *The Tin Drum*, Herzog's *Fitzcarraldo*, and other films were shown to the varied audiences of these cinemas in the 1970s owing to Roger Corman, the self-described King of Exploitation.

Drive-ins and grindhouses became alternative cultural spaces of sorts where audiences received what traditional movie theaters could not or would not give them. By the late 1970s, however, drive-ins declined due to the oil crisis and Hollywood's aggressive competition.

Hollywood starts making extensive use of both the components and the rules of exploitation movies. One example of this is Spielberg's *Jaws* (1975). It uses the exact techniques of exploitation cinema but with a larger budget from Hollywood. At the same time, to implement the screening policy characteristic of blockbusters—which involved covering as many cinemas as possible for a simultaneous opening night—Hollywood also included drive-ins. In 1975, Universal organized the premiere of *Jaws* in more than 400 theatres, and in 1976, Paramount released *King Kong* in 961 movie theaters, with drive-ins making up a significant portion of those numbers.³

The development of video technologies in the 1980s somewhat compensated exploitation filmmakers for their losses: films are distributed directly on videocassettes, though their golden age had passed. The exhibition format is such an important element in the functioning process of these films

that many researchers even consider it a defining characteristic. While drive-ins and grindhouses are gradually disappearing, their place is being taken by cable television and home movie screenings (initially on cassettes, then on discs and Blu-ray, etc.).

Overall, cult film researcher Ernest Mathijs divides the path covered by exploitation cinema into classical and modern phases.⁴

The 1960s–1970s are considered the watershed. A higher level of naivety characterizes the classical era. Its leading figure is the showman producer, with 'audacious' methods of shoot planning and production (also known as guerrilla filmmaking), as well as provocative marketing and advertising. Kroger Babb, the producer of the 1945 film *Mom and Dad*, is a prime example of this kind of marketing. He hired vagrants to act as street preachers warning passersby not to see this evil and harmful movie; at the end of their sermons, they would hand out leaflets with the exact address of the theatre and showtimes of the film so they wouldn't accidentally end up there.⁵

In the modern period, intensity and freedom increase when depicting forbidden themes; at the same time, there is more self-awareness and self-reflection, which allows the audience to both appreciate and mock the picture. This is the exact quality that becomes necessary to transform these kinds of works into cult films. In this period, the leading figure is already the auteur-director.

In the 2000s, the notion of neo-exploitation emerged. Exploitation never disappeared—it simply changed form, sometimes becoming more respectable.

Today, we encounter exploitation cinema in various forms. Among them are films shot according to traditional principles, following all of their components, though more often with a hint of self-awareness, which makes them often humorous. As an illustration, consider the 2020 American comedy-horror *Corona Zombies*. Shot in 28 days, it largely utilizes dubbed scenes from the 1980 film *Hell of the Living Dead* and real news footage snippets. Both the director and the lead actress were nominated for a Golden Raspberry Award, although there are

3 COOK, *Lost Illusions*, 2000, p. 257.

4 MATHIJS, *Alternative Europe*, 2000

5 QUARLES, *Down and Dirty*, 1993, Introduction

much more positively reviewed films in this category, and their number is quite large.

Close to this category are films offering audiences an alternative reality distinct from Hollywood. They retain almost all elements characteristic of classical exploitation films (including low budgets and a daredevil attitude), though they can no longer maintain the old naivety and often replace it with imitation and irony. These include the well-known and immensely popular comedy mockumentary *Bo-rat* (2006, budget of 18 million dollars), *Jackass Presents: Bad Grandpa* (2013, budget \$15 million), and Harmony Korine's *Spring Breakers* (2012, shot for just \$5 million).

The second variation is what I would refer to as auteur exploitation cinema. This type of film is nostalgic, makes use of stylization, and frequently replicates the technical features and techniques of earlier productions. It recalls and, in a way, pays tribute to the era and its characteristic phenomenon in the form of exploitation cinema; however, an important component is no longer present—namely, the style of production, the low budget, and the rejection of stars. Examples are easily found, such as Tarantino and Rodriguez's *Grindhouse* (2007) or Rodriguez's *Machete* (2010).

Additionally, even if the films themselves more often clearly belong to the art-house genre, they are often referred to as exploitation because of their intense sequences, which are seen to be a trademark of this form of filmmaking.

Such an epithet is often earned by Gaspar Noé's *Irreversible* (2002) due to its lengthy and detailed scenes of violence and rape; Larry Clark's film *Kids* (based on a screenplay by Harmony Korine, 1995) frequently makes the same list, although the evaluations are contradictory: from a nomination for the Cannes Palme d'Or to a dishonorable mention in the Worst Film category at the Los Angeles-based Stinkers Bad Movie Awards.

As we can see, the framework of criteria for categorizing exploitation films has collapsed in the modern era, and works can be associated with them based on completely different elements. It appears that today the term is often dependent on audience perception and has become more of an epithet, which is less helpful for the categorization of films.

If we recall the quote from Mike Quarles's introduction once again, then almost the entirety of American film production (and not only) falls under the definition of exploitation films. This is especially true since Hollywood has learned a great deal from this category of films and makes excellent use of it when interacting with audiences.

Take, for instance, the 2024 American body horror *The Substance* (directed by Coralie Fargeat), which, with its lengthy bloody scene and the cloaking of its exploitation of a topical theme in didacticism, comes very close to classical examples, despite its polished visuals and other art-house accoutrements. And this film is by no means unique in contemporary cinema.

REFERENCES:

- COOK David, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*, Berkeley, 2000.
- COOK Pam, *The Pleasures and Perils of Exploitation Films*, In *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* By Pam Cook, London and New York: Routledge, 2005.
- EPHRAIM Katz (ed), „Drive-in“ *The Film Encyclopedia*, 4th ed., New York, 2001.
- HITCHENS Gordon, *The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films*, Film Comment 3.2, 1964.
- MATHIJS Ernst, MENDIK Xavier, eds., *Alternative Europe; European Exploitation and Underground Cinema Since 1945*, London, 2004.
- QUARLES Mike, *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies*, Jefferson, NC, and London, 1993.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟიურნალი/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.18>

„გაუშვით ბავშვები კინოში!“, კინოგანათლების ადრეული კონცეფციები ბულგარულ კულტურაში, ორ მსოფლიო ომს შორის¹

ანდრონიკა მარტონოვა

საკვანძო სიტყვები: ბავშვი მსახიობები, კინო, საბავშვო თეატრი, მხატვრული განათლება, საარქივო კვლევა, ბულგარული კულტურა ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში, ინტელიგენცია.

სტატია იკვლევს ბავშვობის, კინოსა და თეატრის ურთიერთმიმართებას ბულგარულ კულტურაში ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში და ყურადღებას ამახვილებს ბავშვების, როგორც ეკრანული პერსონაჟების, მაყურებლებისა და მხატვრულ-აღმზრდელობით პროცესებში მონაწილეთა დღემდე ნაკლებად შესწავლილ როლზე. სტატია ეყრდნობა ჟანა და ვასილ გენდოვების, ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლის, კონსტანტინ საგაევის, ქრისტო კონსტანტინოვისა და ნიკოლაი ფოლის საქმიანობის ანალიზს და აჩვენებს, თუ როგორ ფუნქციონირებდნენ კინო და თეატრი, როგორც განათლების, სოციალიზაციისა და ვიზუალური კულტურის ურთიერთშემავსებელი საშუალებები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა საგაევის „კინოტონის“ კონცეფციასა და ფოლის არარეალიზებულ საბავშვო ფილმს „ზამთრის დახმარება ღარიბთათვის“. მიუხედავად იმისა, რომ ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ბულგარეთის კინოწარმოებაში საბავშვო ფილმების უწყვეტი ტრადიცია ვერ ჩამოყალიბდა, ამ ეპოქამ წარმოშვა ბავშვობის, მაყურებლისა და მხატვრული განათლების მრავალი ინოვაციური კონცეფცია. ეს დღემდე უგულვებელყოფილი ინიციატივები აღმოსავლეთევროპული ეკრანული მოდერნულობის მნიშვნელოვან განზომილებას წარმოაჩენს.

ბულგარულ კულტურაში ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდი ინტელექტუალური ცხოვრების განსაკუთრებული ინტენსივობით გამოირჩეოდა. იმდროინდელი წამყვანი მოღვაწეები – მწერლები, მხატვრები, თეატრის წარმომადგენლები, მუსიკოსები, კინემატოგრაფისტები და სხვები – აქტიურად მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ კულტურული ცხოვრების აღდგენის პროცესში, არამედ თანა-

მედროვე კულტურაში კინოს ადგილის ხელახალ გააზრებაშიც. ერთი მხრივ, ახალ ჩამოყალიბებული მეშვიდე ხელოვნება მჭიდროდ უკავშირდებოდა ბულგარული კინოინდუსტრიის განვითარებას, ეროვნულ იდენტობასა და მხატვრული თვითგამოხატვის საკითხებს. მეორე მხრივ, უცხოური კინოპროდუქცია განიხილებოდა გასაოცარი ერუდითა და მრავალმხრივობით: მისი პრაქტიკული დანიშნულების, ესთეტიკის, ისტორიის, რეკლამის,

¹ წინამდებარე კვლევა განხორციელდა პროექტის BG16RFPR002-1.014-0011 „Heritage BG“ უმაღლესი მიღწევების ცენტრის მდგრადი განვითარება“ ფარგლებში, საგრანტო დახმარების პროცედურის BG16RFPR002-1.014 — „უმაღლესი მიღწევების ცენტრებისა და კომპეტენციის ცენტრების მდგრადი განვითარება, მათ შორის სამეცნიერო ინფრასტრუქტურის ეროვნული საგზაო რუკით განსაზღვრული სპეციალური ინფრასტრუქტურებისა და მათი გაერთიანების“ – დაფინანსებით.

ფუნქციის, დისტრიბუციის, კინოსა და თეატრის ურთიერთმიმართების, პროფესიული საზოგადოების ჩამოყალიბებისა და, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მაყურებლისა და განათლების საკითხების ტრიადში. სწორედ ამ უკანასკნელ კონტექსტში ჩნდება ბავშვების თემა – როგორც მაყურებლების, ასევე მხატვრულ პროცესებში აქტიური მონაწილეების. სპეციალიზებულ კინოპრესაში, რომელიც ამ პერიოდში მნიშვნელოვნად გაფართოვდა, გამართული საზოგადოებრივი დისკუსიები ნათლად ასახავს როგორც ინტელექტუალური ელიტის ინტერესებსა და შეშფოთებას, ისე მის მისწრაფებას, ხელოვნების საშუალებით ჩამოეყალიბებინა განათლებული და კულტურული ერი, ევროპულ სტანდარტებზე ორიენტირებული.

ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ბავშვისა და კინოს, აგრეთვე ბავშვისა და თეატრის ურთიერთმიმართება დღემდე თითქმის შეუსწავლელი თემაა, განსხვავებით იმ ფართო კვლევებისგან, რომლებიც ბავშვთა ჩართულობას ეძღვნება ლიტერატურაში, მუსიკაში, სახვით ხელოვნებასა და ოპერეტაში. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ბულგარეთი წარმოადგენს. უფრო ფართო კონტექსტში, აღმოსავლეთევროპული კულტურის ისტორიის კვლევებშიც, ბავშვთა და ახალგაზრდული კულტურა იშვიათად იკავებს ცენტრალურ ადგილს კინოსა და მედიაკვლევებში. როგორც ანიკო იმრე აღნიშნავს, ბავშვებისა და ახალგაზრდების შეზღუდული ხილვადობა ეკრანული მედიის ისტორიოგრაფიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხარვეზად რჩება.²

ბულგარეთში ეს პრობლემა კიდევ უფრო მწვავედ იჩენს თავს კინემატოგრაფიული მემკვიდრეობის ფრაგმენტულობის, დოკუმენტური მასალის არასისტემური ხასიათისა და იმ ხანგრძლივი ტენდენციის გამო, რომლის თანახმადაც აღნიშნული თემა მეორეხარისხოვნად მიიჩნეოდა. ამასთანავე, ეკრანზე ბავშვის ადრეული გამოჩენის მრავალი მაგალითი, მათ შორის ბულგარული კინოს პიონერების – ჟანა და ვასილ გენდოვების ფილმები, დაკარგულია.³ ჯერ კიდევ 1920-იანი წლების მეორე ნახევარში გენდოვებმა ეკრანზე ბავშვის

განსაკუთრებული ემოციური პოტენციალი გააცნობიერეს. განსაკუთრებით ჟანა გენდოვა მიიჩნევდა, რომ ბავშვი კინოხელოვნებაში უაღრესად ძლიერი გამომსახველობითი საშუალებაა და ამტკიცებდა, რომ ბულგარულ კინოს საკუთარი ჯეკი კუგანი სჭირდებოდა. სწორედ ამიტომ გენდოვებმა თავიანთი ოთხი წლის ვაჟი, მიტკო (დიმიტრი), კინოწარმოების პროცესში ჩართეს. მოგვიანებით ჟანა აღნიშნავდა, რომ ამით მან „თავისი წვლილი შეიტანა ჩვენს საერთო საოჯახო საქმეში“.⁴

ეს პატარა ბიჭი მონაწილეობდა სოციალური თემატიკის ორ ფილმში, რომლებიც აშკარად არ იყო განკუთვნილი ბავშვებისთვის: „ადამიანი, რომელმაც ღმერთი დაივიწყა“ (Chovekat, koyto zabravi Boga, 1927) და „ჩიხი“ (Patyat na bezpatnite, 1928). თავის 1976 წლის მემუარებში ჟანა გენდოვა ხაზს უსვამს ბულგარული კინოს ეკრანზე პერსონაჟთა ტიპაჟების გაფართოების აუცილებლობას და აღნიშნავს, რომ 1927 წლამდე ეროვნულ კინემატოგრაფიაში ბავშვი მსახიობები პრაქტიკულად არ არსებობდნენ. გენდოვებმა არა მხოლოდ საკუთარი ვაჟი, მიტკო, არამედ სხვა მსახიობების შვილებიც გადაიღეს, რადგან თეატრალური წრეების მიღმა ოჯახები, როგორც წესი, თავს არიდებდნენ შვილების კინოში მონაწილეობას – იმ პერიოდში ეს საქმიანობა ჯერ კიდევ სოციალურად შეუფერებლად და ზოგჯერ ზნეობრივად საეჭვოდაც კი მიიჩნეოდა. მიტკომ გადასაღებ მოედანზე თავი შესანიშნავად გამოიჩინა და დედის ზედამხედველობით ერთ-ერთი სახიფათო ტრიუკიც შეასრულა – ოთხი-ხუთი მეტრის სიმაღლის კლდიდან ზღვაში გადახტა. იმავე ფილმში ჟანა გენდოვამ თავადაც პირველად შეასრულა ტრიუკი. თუმცა, ვასილ გენდოვის მემუარებში თითქმის არაფერია ნათქვამი შვილთან გადაღებულ ამ ეპიზოდებზე და, ასევე, უგულებელყოფილია მეუღლის თანაავტორობა და მისი მნიშვნელოვანი წვლილი მათ ერთობლივ ფილმებში.

ბავშვსა და კინოს შორის ურთიერთობის კვლევის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება დაკავშირებულია პედაგოგიკურ კონტექსტებთან,

2 IMRE, Introduction, 2005, p. xxii.

ქართველი მკითხველისთვის განსაკუთრებით სასარგებლო იქნება ამ სტატიაში განხილული კონცეფციების შედარება კვლევასთან: KIKNADZE, Studio, 2024, pp. 11-21.

3 ჟანა (1899-1976) და ვასილ (1891-1970) გენდოვები, ბულგარული კინოს დამფუძნებლები. მათი თანამშრომლობა (დაწყებული 1917 წლის ფილმით „სიყვარული სიგიჟეა“ და დამთავრებული 1937 წლის ფილმით „დედამიწა ცეცხლის ალში“) შეადგენს ომებს შორის პერიოდში ბულგარული კინოწარმოების დიდ ნაწილს.

4 ГЕНДОВА, Корато, 1976, с. 45; МАРТОНОВА, Дивни, 2026, с. 67-69.

რომელთა ისტორიული მემკვიდრეობა გაფანტულია მრავალრიცხოვან და დღემდე უმეტესწილად შეუსწავლელ წყაროებში. ეს წყვეტა კიდევ უფრო გაღრმავდა 1944 წლის შემდეგ, როდესაც სოციალისტურმა რეჟიმმა კულტურული მემკვიდრეობა, ინსტიტუციური არქივები და ბულგარული კინოს კანონი ახალი იდეოლოგიური ჩარჩოს შესაბამისად გადაახალისა. შედეგად, ბულგარეთის სამეფოს პერიოდის მრავალი ომამდელი კულტურული პრაქტიკა, ისევე როგორც მასთან დაკავშირებული ინტელექტუალური და კულტურული მოღვაწეები, მარგინალიზებული აღმოჩნდა, რადგან ისინი აღარ შეესაბამებოდა ახალი პოლიტიკური წესრიგის მიერ დამკვიდრებულ ნარატივებს.

ამიტომ, ბულგარული გამოცდილების ისტორიული არქეოლოგია თანამედროვე კვლევებს უნდა დაუკავშიროთ, რომლებიც ბავშვს, ადრეულ კინოსა და ვიზუალურ მოდერნულობას იკვლევს. ასეთი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს, ეკრანზე ბავშვის პირველი გამოჩენა მხოლოდ ეროვნული კინოს ისტორიის ფრამენტულ ფაქტებად კი არ აღვიქვათ, არამედ უფრო ფართო მოდერნიზაციის პროცესის ნაწილად, რომლის ფარგლებშიც ბავშვი იქცა დაკვირვების, ცოდნის, პედაგოგიური ზემოქმედებისა და სანახაობრივი წარმოჩენის ობიექტად.

ვიკი ლეოს კვლევაში, რომელიც ბავშვობასა და ადრეულ კინოს ეძღვნება, ბავშვის სახე გააზრებულია არა მხოლოდ როგორც თემატური მოტივი, არამედ როგორც საშუალება, რომლის მეშვეობითაც კინოს შექმნის საკუთარი მოდერნულობის წარმოჩენა. ბავშვის ფიგურა აერთიანებს მოდერნულობის რამდენიმე ძირითად საკითხს: ხედვის ახალ ტექნოლოგიებს, მასობრივ სანახაობას, გამოსახულების კომერციალიზაციას, ოჯახურ მემკვიდრეობას, ცხოვრების არქივირებასა და წარმავლის შენარჩუნების სურვილს. ადრეული კინო ბავშვს მხოლოდ არ ასახავდა – მან თავად შექმნა ბავშვობის თანამედროვე კონცეფცია, როგორც ცალკე მდგომი, მოწყვლადი, ხილული, დაკვირვებადი და მუდმივად ხელიდან მოცურებული ფენომენისა. „კინოსა და ბავშვობის ერთ-ერთი პირველი შეხვედრა – ბავშვის ამსახველი ადრეული კინოგამოსახულებები – ეკრანზე ბავშვის ხანგრძლივი ისტორიის დასაწყისს მოასწავებს; ეს ისტორია

განუყოფელია მუდმივად განახლებული სურვილისგან, აღმოაჩინოს და დააფიქსიროს ბავშვობის „ტემპარიტება“, სიცოცხლის მეშვეობითა და თავად სიცოცხლეში აღადგინოს ბავშვის არსი. ბავშვი როგორც სანახაობა, ბავშვი როგორც სუბიექტი – კინო თითქმის უპრეცედენტო შესაძლებლობას იძლევა ორივეს მისაწვდომად: მისი რეალობის შთაბეჭდილების უნარი და იმ ხედვის წერტილების შეთავაზება, რომლებიც (ზრდასრულ) მაყურებელს კვლავ ბავშვის პოზიციიდან აბრუნებს“.⁵

როგორც ანგელა ბუშატი აღნიშნავს,⁶ კინემატოგრაფიული გამოსახულება ბავშვს მხოლოდ არ ასახავს, არამედ მას იმ მოლოდინების, ჟანრობრივი კონვენციებისა და ძალაუფლებრივი ურთიერთობების ფარგლებში აქცევს, რომლებიც ზრდასრულთა სამყაროს მიერ არის ფორმირებული. ეკრანზე ბავშვი შეიძლება წარმოჩენდეს როგორც უმანკო, დამოკიდებული და დაცვის საჭიროების მქონე არსება, თუმცა, იმავდროულად, იგი გვევლინება ფიგურადაც, რომელიც არღვევს პედაგოგიკურ და ოჯახურ ნორმებს. ამგვარად, კინო ავლენს დაძაბულობას ბავშვის, ერთი მხრივ, როგორც კონტროლის ობიექტისა და, მეორე მხრივ, როგორც ხილული და მოქმედი სუბიექტის მიმართ.

როგორც კაროლ ალტმანი აღნიშნავს,⁷ კინოში ბავშვობა, უპირველეს ყოვლისა, მისი ემოციური და მაყურებელთან დაკავშირებული ფუნქციით განისაზღვრება. ბავშვი მხოლოდ პერსონაჟი ან სოციალური ნიშანი კი არ არის, არამედ – ემპათიის, მემკვიდრეობისა და იდენტიფიკაციის ცენტრი, რომლის მეშვეობითაც ფილმი მაყურებელთან სიახლოვეს ამყარებს. ამგვარად, ბავშვობის შესახებ კინო საზოგადოების გააზრების ერთ-ერთ პრივილეგიურ ფორმად იქცევა: ბავშვის მზერის, მოწყვლადობის, ცნობისმოყვარეობისა თუ წინააღმდეგობის საშუალებით მკაფიოდ წარმოჩენდება კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ღირებულებები და შინაგანი წინააღმდეგობები. სტატიის მეთოდოლოგიური ამოსავალი პრინციპი ეფუძნება იმ მოსაზრებას, რომ ბულგარეთის კინოს ისტორია არ შეიძლება მხოლოდ ფილმების ისტორიად იქნეს გააზრებული, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც თავად ფილმები დაკარგულია და ჩვენამდე მხოლოდ არაპირდაპირი წყაროების მეშვეობითაა მოღწეული. ამიტომ კვლევის საგანი ფართოვდება

5 LEBEAU, *Childhood*, 2008, p. 40.

6 BUSHATI, *Children*, 2018, pp. 34–39.

7 ALTMAN, *Enfance*, 2005.

და მოიცავს დოკუმენტებს, მემუარებს, პერიოდულ გამოცემებს, სარეკლამო მასალებს, ინსტიტუციურ კვალს, პედაგოგიკურ პროგრამებსა და კულტურულ პრაქტიკებს. სწორედ ამ მრავალფეროვანი და გაფანტული წყაროების ერთობლიობა გვაძლევს შესაძლებლობას, აღვადგინოთ არა მხოლოდ ის, თუ რა ჩანდა ეკრანზე, არამედ ისიც, თუ როგორ გაიგო, გამოიყენა და აღიქვა საზოგადოებამ – ამ შემთხვევაში, ბავშვისა და კინოს ურთიერთმიმართების პერსპექტივიდან.

სტატიამ გამოკვეთილია ორი ძირითადი მიმართულება. პირველი შეეხება თეატრისა და კინოს ადრეულ სამსახიობო სკოლებს, რომლებშიც ბავშვებიც მონაწილეობდნენ; ამ კონტექსტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კონსტანტინ საგაევისა და ნიკოლაი ფოლის საქმიანობას. სწორედ ფოლის სტატიის „გაუშვით ბავშვები კინოში!“ ავტორი, რომლის სათაურიც გამოყენებულია წინამდებარე ნაშრომისთვის. მეორე მიმართულება ეხება განათლების სამინისტროს როლს, სასკოლო სტაციონარული კინემატოგრაფის ჩამოყალიბებასა და მოგზაური კინოთეატრების მეშვეობით მოძრავი გამოსახულების გავრცელებას ქვეყნის მასშტაბით. სტატიის შემდგომი მოცულობის გამო, ეს ფართო თემატური სფეროები, თავმოყრილია, ვრცელი საარქივო მასალის საფუძველზე.

1920-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ბულგარეთის კულტურული ცხოვრება ახალი ფორმით ყალიბდებოდა, სულ უფრო მეტად მკვიდრდებოდა შეხედულება, რომ ხელოვნება შეიძლება ემსახურებოდეს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ საგანმანათლებლო, სოციალურ და სამოქალაქო მიზნებსაც. სწორედ ამ ინტელექტუალურ გარემოში დაარსა კონსტანტინ საგაევმა ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლა (*Balgarskata dramaticheska shkola*),⁸ რომელიც ქვეყნის პირველი დაწესებულება იყო სამემსრულებლო ხელოვნების სფეროში სისტემური პროფესიული განათლების მისაღებად. მიუხედავად იმისა, რომ სკოლა ოფიციალურად 1920-იანი წლების დასაწყისში დაარსდა, ამ პროექტის იდეა ჯერ კიდევ 1911 წელს, საგაევის ვენაში სწავლის პერიოდში ჩაისახა. სწორედ იქ

გაიცნო მან თავისი მომავალი მეუღლე და უახლოესი თანამოაზრე – მსახიობი და პედაგოგი ოლგა ქრისტოვა.⁹

კონსტანტინ საგაევი (1889–1963) ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის ბულგარული თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე მრავალმხრივი წარმომადგენელი იყო: იურისტი, დრამატურგი, თეატრის კრიტიკოსი, პედაგოგი, მთარგმნელი, კულტურული ორგანიზატორი და საზოგადო მოღვაწე. 1931–1933 წლებში იგი ერთდროულად ხელმძღვანელობდა სოფიის ეროვნულ თეატრსა და ეროვნულ ოპერას. საგაევი იყო თეატრისა და ბავშვებთან მუშაობის საკითხებზე დაწერილი მრავალი სტატიის, კვლევისა და სახელმძღვანელოს,¹⁰ ასევე, არაერთი პიესის შემქმნელი, მათ შორის ბავშვებისა და მოზარდებისთვის განკუთვნილი ნაწარმოებებისა, რომელთა ნაწილი დიდაქტიკურ და იაპონური კულტურით შთაგონებულ თემატიკას ეფუძნებოდა.¹¹ კინო ასევე საგაევის მრავალმხრივი ინტერესების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა. როგორც ნიკოლაი ლარინის მიერ 1920 წელს გადაღებული ფილმის „ლილიანა“ სცენარის ერთ-ერთი ავტორი, იგი უშუალოდ შეესწრო იმ სირთულეებს, რომლებსაც მსახიობები კინომსახიობობის სპეციფიკურ მოთხოვნებთან შეგუებისას აწყდებოდნენ. სწორედ ამ გამოცდილებამ განუმტკიცა რწმენა, რომ აუცილებელი იყო სისტემური პროფესიული მომზადების დანერგვა.

ახალი თეატრალური სკოლა 1921 წლის 1 მაისს გაიხსნა. იგი სამ განყოფილებად იყო ორგანიზებული: ზოგად, სამსახიობო და სარეჟისორო განყოფილებებად, რომელთაგან თითოეულს ჰქონდა ცალკე სექციები უფროსებისა და ბავშვებისა და მოზარდებისთვის.

ბავშვებისა და მოზარდების თეატრის ამ ტიპოლოგიაში განსაკუთრებით საყურადღებოა მათი დიფერენცირება ასაკის, სქესის, ფსიქოფიზიკური განვითარების დონისა და სენსორული შესაძლებლობების მიხედვით. ახალგაზრდული თეატრი განსაზღვრულია როგორც „ეპიკურ-აქტიური“, ხოლო გოგონების თეატრი – როგორც „ოჯახურ-პაციფისტური“, რაც ნათლად ასახავს იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ საგანმანათლებლო და

8 იხ.: CSA, CSA, f. 516K, inv. 1; CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, pp. 1–193. შემდგომში გამოყენებული იქნება აბრევიატურა BSDA.

9 ЯНАКИЕВ, *Българска*, 2006, с. 24.

10 САГАЕВ, *Детският*, 1930; САГАЕВ, *Българската*, 1931.

11 САГАЕВ, *Томонори*, 1929.

გენდერულ მოდელებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ბავშვებისა და ახალგაზრდებისთვის განკუთვნილი სპეციალიზებული თეატრალური ფორმების არსებობა, რომლებიც სხვადასხვა საგანმანათლებლო და სენსორულ საჭიროებას ითვალისწინებდა. მათ შორის იყო თეატრი განვითარების შეფერხების მქონე ბავშვებისა და მოზარდებისთვის, სმენადაქვეითებული და ყრუ-მუხი ბავშვებისთვის, ასევე უსინათლოთათვის. მიუხედავად იმისა, რომ ეს კლასიფიკაცია თავისი ეპოქისთვის დამახასიათებელ ტერმინოლოგიასა და წარმოდგენებს ასახავს, იგი, ამავე დროს, მოწმობს თეატრის, როგორც განათლებისა და განვითარების საშუალების, თერაპიული, კომპენსატორული და სოციალური ინტეგრაციის ხელშემწყობი პოტენციალის ადრეულ გაცნობიერებას.

საგაევისთვის თეატრი და კინო წარმოადგენდა პიროვნული შესაძლებლობების, ხასიათის, დისციპლინის, წარმოსახვის, ემოციური კულტურისა და სოციალური ცნობიერების განვითარების საშუალებას. მისი მიზანი იყო ინტელექტუალურად ჩამოყალიბებული და მყარ ეთიკურ საფუძველზე აღზრდილი მსახიობების მომზადება – როგორც ბავშვების, ისე ზრდასრულების. ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლის სასწავლო პროგრამა აერთიანებდა თეორიულ სწავლებასა და პრაქტიკულ სასცენო მომზადებას. იგი მოიცავდა დრამატურგიას, თეატრისა და ხელოვნების ისტორიას, სამსახიობო ოსტატობას, მიმიკასა და სასცენო მოძრაობას, ცეკვას, მუსიკას, სიმღერას, გრიმს, კოსტიუმის ხელოვნებას, რეჟისურას, რიტორიკას, სასცენო მეტყველებას, კინომსახიობობასა და თოჯინური თეატრის ხელოვნებას. განსაკუთრებით საინტერესოა თოჯინური თეატრის სხვადასხვა ტექნიკისა და სახეობის შეტანა სასწავლო პროგრამაში: ხელთათმანური თოჯინები (მაგიდის თოჯინების – ბურატინოსა და პეტრუშკას ტიპები), ჯოხზე დამაგრებული თოჯინები, ძაფებით სამართავი მარიონეტები და კარაგიოზის ტიპის ჩრდილების თეატრი. სკოლაში ისწავლებოდა უცხო ენებიც – ფრანგული, გერმანული, ინგლისური და იტალიური, ხოლო გამოცდები ტარდებოდა როგორც თეორიული (წერითი), ისე პრაქტიკული ფორმით. „თავიდანვე სკოლა მჭიდროდ თანამშრომლობდა განათლების სამინისტროსთან. ჩემს

მოვალეობად მიმაჩნდა, მემართა უწყებისთვის ანგარიში როგორც ყოველი, თუნდაც უმცირესი წარმატების, ისე ყველა იმ სირთულის შესახებ, რომელიც ჩვენს საქმიანობაში წარმოიშობოდა. 1922 წლის გაზაფხულზე სკოლასთან ასევე დაარსდა პირველი „ბავშვთა და მოზარდთა თეატრი“.¹²

თავისი ამბიციური საგანმანათლებლო პროგრამის განსახორციელებლად ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლამ (BSDA) გააერთიანა ბულგარეთის სამეფოს აკადემიური და კულტურული ელიტის გამორჩეული წარმომადგენლები, ასევე ვენიდან მოწვეული პედაგოგები და რუსი ემიგრანტების წრის სპეციალისტები. მიუხედავად ამ ინტელექტუალური მასშტაბისა, სასწავლო პროგრამა იმდროინდელ ბულგარეთში არსებულ ჯერ კიდევ არასაკმარისად განვითარებულ კულტურულ გარემოსთან შეუსაბამოდ – რთულად მიიჩნეოდა და სწორედ ამის გამო კრიტიკის საგნად იქცა.

საგაევმა არა მხოლოდ ბავშვთა თეატრის პრაქტიკული მოდელი შეიმუშავა, არამედ ბულგარეთში ერთ-ერთი პირველი სისტემური ტიპოლოგიაც შექმნა, რომელიც ბავშვებისა და მოზარდებისთვის განკუთვნილ თეატრალურ ფორმებს მოიცავდა.¹³ ამ სისტემის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მის ინტეგრაციულ ხასიათში მდგომარეობდა: დრამატული ხელოვნება, სასკოლო თეატრი, ზღაპრის თეატრი, თოჯინური თეატრი და კინო გააზრებული იყო, როგორც ურთიერთშემავსებელი საშუალებები, რომლებიც ერთობლივად ემსახურებოდა მხატვრულ, ზნეობრივ და პედაგოგიკურ აღზრდას. ამგვარად, ბავშვი მოთავსებული იყო სისტემის ცენტრში, სადაც სასცენო და ეკრანული ხელოვნება მისი პიროვნული განვითარების, განათლებისა და კულტურულ სივრცესთან ზიარების საშუალებად განიხილებოდა.

თავისი არსებობის პირველი ათწლეულის განმავლობაში სკოლამ 650-ზე მეტი სტუდენტი მოამზადა, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ბავშვები და მოზარდები იყვნენ. თეატრი და კინო ისწავლებოდა როგორც ერთიანი მხატვრული განათლების სისტემის შემადგენელი დისციპლინები. კინომომზადება მოიცავდა ეკრანული სამსახიობო ეტიუდების შესრულებას, რომელთა მიზანი ახალგაზრდა მსახიობებისთვის კამერის გამომსახველობითი

12 САГАЕВ, *Българската*, 1931, с. 7.

13 ომებს შორის პერიოდში საბავშვო თეატრი და ბავშვების თეატრი წარმოადგენს ფართო და ჯერ კიდევ ნაწილობრივ შესწავლილ სფეროს. ამ თემაზე იხ.: ИОРДАНОВ, *Театрите*, 2004, pp. 258 – 261.

ენის - ჟესტის, მიმიკის, მოძრაობისა და უსიტყვო ემოციური გამომსახველობის - გაცნობა იყო. სასწავლო პროგრამა ასევე მოიცავდა კინოს წარმოშობისა და მისი კულტურული მნიშვნელობის საკითხებს, აგრეთვე კინოკამერებისა და საპროექციო აპარატურის ტექნოლოგიურ განვითარებას. სტუდენტები ეუფლებოდნენ კინემატოგრაფიასთან დაკავშირებულ დისციპლინებსა და ფირის ლაბორატორიული დამუშავების საფუძვლებს. პროგრამაში შედიოდა კინორეჟისურა, სცენარის წერა და კინოკრიტიკაც კი, რომელიც ეძღვნებოდა ეგრეთ წოდებულ „მექანიზმებულ ხელოვნებას“.

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა მუხჯ კინოს - მის უპირატესობებს, შეზღუდვებსა და განვითარების პერსპექტივებს. ხმოვანი კინო განიხილებოდა ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ცნობილი ხმის სინქრონიზაციის ძირითადი სისტემების საფუძველზე: გრამოფონული პრინციპის (დისკზე ჩაწერილი ხმა), სინათლის პრინციპის (ოპტიკური ხმის ჩაწერა კინოფირზე) და ექსპერიმენტული სისტემების მეშვეობით, რომლებიც მაგნიტურ ჩაწერასა და ლითონის მატარებლებს ეფუძნებოდა. ეს ნათლად აჩვენებს, რომ სასწავლო პროგრამა მოიცავდა არა მხოლოდ კინოს მხატვრულ, არამედ მის ტექნოლოგიურ განვითარებასაც, სწორედ იმ გარდამტეხ პერიოდში, როდესაც მუხჯი კინო ხმოვან კინოდ გარდაიქმნებოდა. განსაკუთრებით საყურადღებოა პროგრამაში ტერმინ „რადიოვიზიის“ შეტანა - ასე მოიხსენიებდნენ იმ ეპოქაში ადრეული ტელევიზიისა და მოძრავი გამოსახულების რადიოტალღებით გადაცემის იდეას. ეს მოწმობს, რომ კინო გააზრებული იყო არა მხოლოდ როგორც თეატრისა თუ კინოდარბაზის ხელოვნება, არამედ როგორც მომავალი აუდიოვიზუალური მედიის განვითარების

უფრო ფართო პროცესის ნაწილი.

კინოს თეორიას 1921-22 და 1922-23 სასწავლო წლებში ვინმე ტოპკოვი ასწავლიდა.¹⁴ 1927-28 სასწავლო წლიდან სასწავლო პროგრამის ტექნიკურ ნაწილს ქრისტო კონსტანტინოვი ხელმძღვანელობდა. მისი მოწვევა სრულიად კანონზომიერი იყო: კონსტანტინოვი (1897-1940) ბულგარეთის პირველი პროფესიული კინოოპერატორი გახლდათ და სწორედ მან გადაიღო გენდოვების ოთხივე სოციალური ფილმი, მათ შორის ის ნამუშევრებიც, რომლებშიც მათი ვაჟი, მიტკო, მონაწილეობდა. მოგვიანებით იგი ბორის გრეჟოვთან თანამშრომლობდა.¹⁵ 1924-1931 წლებში ქრისტო კონსტანტინოვი განათლების სამინისტროს კინოწარმოების განყოფილების სახელმწიფო კინოლაბორატორიას ხელმძღვანელობდა. სწორედ აქ იღებდნენ, ამუშავებდნენ და საპროექციო ჩვენებისთვის ამზადებდნენ სახელმწიფო სასკოლო კინემატოგრაფის (SSC) ფილმებს. მისი თანამემწე იყო ანგელ თემელკოვ-ანჯელო, რომელსაც სახელმწიფო სასკოლო კინოს „მეორე ოპერატორად“ მოიხსენიებდნენ.¹⁶

საგაევის საგანმანათლებლო კონცეფციის ერთ-ერთი ყველაზე ინოვაციური ელემენტი, რომელიც ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლაში დაინერგა, იყო **კინოტონის** (Kinoton) გამოყენება ბავშვების მომზადების პროცესში.¹⁷ იგი მოიაზრებოდა, როგორც ჰიბრიდული ფორმა, რომელიც აერთიანებდა თეატრალურ წარმოდგენასა და კინოპროექციის ტექნოლოგიებს და ჩაფიქრებული იყო, როგორც ზნეობრივი აღზრდის პედაგოგიური ინსტრუმენტი. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი ბულგარულ თეატრალურ პრაქტიკაში ფართოდ არ დამკვიდრებულა, იგი ასახავს ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში კინოს, როგორც

14 კვლევის მოცემულ ეტაპზე ამ ინსტრუქტორის შესახებ მეტი ინფორმაციის მოძიება ვერ მოხერხდა. იხ. თანამშრომელთა სიები: CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, p. 81.

15 როგორც პირველი პროფესიონალი რეჟისორი, გრეჟოვი სწავლობდა მიუნხენში, მიიღო გამოცდილება კინოსტუდია Nordisk-ში და მუშაობდა რობერტ ვინეს ასისტენტად. მისი ცნობილი ფილმის „რუსეთში ცეცხლის შემდეგ“ (Sled pozhara nad Rusiya, 1929) წყალობით, რომელიც განადგურებას გადაურჩა, იგი იქცა გენდოვების მთავარ კონკურენტად.

16 ბულგარეთი ფეხს უწყობდა 1920-იანი და 1930-იანი წლების დასაწყისის წამყვან საერთაშორისო ტენდენციებს, რომელთა ფარგლებში კინო სულ უფრო იყო გააზრებული, როგორც განათლებისა და ზნეობრივი ჩამოყალიბების ახალი ინსტრუმენტი. შეად.: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კინო არის მძლავრი საგანმანათლებლო იარაღი, რომლის პოტენციალი მეტწილად ჯერ კიდევ აუთვისებელია. ფილმებმა კი არ უნდა ჩაანაცვლოს მასწავლებელი თუ სახელმძღვანელო, არამედ გამოყენებული იყოს დამხმარე საშუალების სახით. მექანიკურ მოწყობილობას არ აქვს ადამიანის ცოცხალი ენერგია“ (READON, The Cinema, 1929, p. 435). SSC-ის საქმიანობა ჯერ კიდევ შეუსწავლელია სისტემატური საარქივო კვლევის გზით.

17 САГАЕВ, *Детский*, 1930, pp. 65 – 67.

ახალი მედიის, და საგანმანათლებლო თეატრის სინთეზის ერთ-ერთ ადრეულ მცდელობას.

„მხატვრული თვალსაზრისით ამგვარ თეატრს მნიშვნელოვანი უპირატესობები აქვს. თუმცა, ჩვენთვის ასეთი თეატრი პრაქტიკულად განუხორციელებელია. ძნელად წარმოსადგენია, რომ ჩვენი ღარიბი სახელმწიფო ოდესმე შეძლებს ბულგარეთში ასეთი თეატრისთვის სპეციალური კინოწარმოების ორგანიზებას, რაოდენ სასურველიც უნდა იყოს ეს!“.18

მსგავსი ჰიბრიდული ფორმები უკვე გვხვდებოდა ჟანა და ვასილ გენდოვების შემოქმედებაშიც, განსაკუთრებით ფილმში „სამხედრო მოქმედებები მშვიდობიან დროს“ (Voenni deystviya v mirno vreme, 1919–1922?), რომელიც უშუალოდ გერმანული ექსპერიმენტული კინოს გავლენით შეიქმნა. ეს მაგალითი გვაფიქრებინებს, რომ ინტერმედიალური ექსპერიმენტები, რომლებიც მოგვიანებით საგავემა ბავშვთა თეატრალური და კინოგანათლების კონცეფციაში თეორიულად ჩამოაყალიბა, უკვე მანამდე პრაქტიკულად იყო განხორციელებული ბულგარულ კინოკულტურაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ფინანსურმა სირთულეებმა 1930-იანი წლების დასაწყისში სკოლის დახურვა გამოიწვია, საგავეს პროექტმა მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ბულგარეთის სახელოვნებო განათლების ისტორიაში. მისმა სკოლამ ხელი შეუწყო იმ შეხედულების დამკვიდრებას, რომ თეატრი და კინო მხოლოდ სანახაობა კი არა, არამედ განათლების, სოციალიზაციისა და თანამედროვე კულტურის ფორმირების მნიშვნელოვანი საშუალებები იყო.

საგავეს სკოლის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პედაგოგი გახლდათ ნიკოლაი ფოლი (1898–1969) – ლაიფციგში განათლებამიღებული მწერალი, დრამატურგი და თეატრის რეჟისორი, რომელიც სკოლაში 1931–32 სასწავლო წელს ასწავლიდა. ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლაში იგი უძღვებოდა მუნჯი მსახიობობის კურსებს, მათ შორის პანტომიმასა და კამერისთვის მსახიობის

ბის ოსტატობას, ასევე სასცენო ეტიუდებს, როლზე მუშაობასა და რეჟისურას. სკოლის საქმიანობის შეწყვეტის შემდეგ ფოლმა დააარსა საკუთარი საბავშვო თეატრალური სტუდია, რომელმაც მალევე დიდი პოპულარობა მოიპოვა.

ფოლი იყო ბულგარეთში ბერტოლტ ბრეხტის პირველი მთარგმნელი და უკვე 1929 წელს დადგა „სამგროშინი ოპერა“. იგი არაერთი საბავშვო პიესის, მღაპრული მოთხრობის, სცენური ნაწარმოების ავტორია. მათ შორის აღსანიშნავია „პრინცესა ტიკი-ტიკი“, „ტატუნჩო და ტატუნკა“, „მეშკოსა და ტარალეჟკოს საოცარი თავგადასავალი“, „თაგუნია მიკის ქორწილი – ჩინური მღაპარი“,19 „ცხრათითიანი პრინცესა“ და „ოქროს პატარძალი“. მისი საბავშვო თეატრი გამოირჩეოდა დინამიკურობით, დახვეწილი ესთეტიკითა და მდიდარი ფანტაზიით; მას ახასიათებდა იუმორი და თეატრალური გამომგონებლობა, რამაც წარუშლელი კვალი დატოვა მისი აღზრდილი ბავშვების არაერთ თაობაზე.

ფოლი კინოს ერთდროულად განიხილავდა, როგორც თანამედროვე სანახაობას, ტექნოლოგიურ ხელოვნებასა და პედაგოგიკურ გარემოს. მისი შეხედულებით, ბავშვები არ უნდა ყოფილიყვნენ მოწყვეტილნი ახალ ვიზუალურ კულტურას; პირიქით, მათი ყურადღება იმ ფილმებისკენ უნდა მიმართულიყო, რომლებიც საგანმანათლებლო და მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდა. სწორად შერჩეულ კინოს შეძლო განეფიქრებინა ბავშვის წარმოსახვა, გაეფართოებინა მისი ცოდნის არეალი და დაეხვეწა ემოციური მგრძნობელობა. ამიტომ, ფოლის აზრით, ბავშვები უნდა წახალისებულიყვნენ კინოში სიარულისთვის, თუმცა მხოლოდ იმ ფილმების სანახავად, რომლებიც ნამდვილად ფლობდნენ საგანმანათლებლო ღირებულებას.20 ფოლისთვის კინოს ნამდვილი მაგია ტექნოლოგიის უნარში მდგომარეობდა – შეექმნა დამაჯერებელი ვიზუალური გამოცდილება. მისი აზრით, მოწიფულ მაყურებელს კინო მხოლოდ ტექნიკურ მიღწევად ან გართობის საშუალებად კი

18 იქვე, გვ. 67.

19 საგავესა და ფოლის შემოქმედება ცხადყოფს, თუ როგორ შეიჭრა ეგზოტიკური და შორეული აღმოსავლეთის თემატიკა საბავშვო დრამატურგიასა და თეატრალურ პრაქტიკაში. ეს იყო ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში აღმოსავლეთით გატაცების უფრო ფართო ორიენტალისტური ტენდენციის ნაწილი, რომელიც გამოვლინდა ოპერეტაში, თეატრსა და კინოში, სადაც აღმოსავლური და შორეული აღმოსავლეთის მოტივები სულ უფრო აქტიურად განსაზღვრავდა კულტურულ წარმოსახვას. თეატრალურ და კინოდრამატურგიაში ეთნიკური სტერეოტიპების შესახებ იხ.: ИВАНОВА, „Българската“, 2020, с. 1006.

20 ФОЛ, *Пращайте*, 1931, с. 4.

არ უნდა აღექვა, არამედ ახალ კულტურულ ფორმად, რომელიც აყალიბებს მხედველობით აღქმას, ავითარებს წარმოსახვას და ესთეტიკურ გემოვნებას.²¹

მიუხედავად ამისა, ბავშვებისთვის თეატრი მაინც უფრო სასარგებლოდ მიიჩნეოდა, რადგან იგი მათ უშუალოდ რთავდა თამაშისა და სცენური მოქმედების პროცესში. ამ შეხედულებას იზიარებდა მწერალი ზლატკა ჩოლაკოვაც, რომელიც, თავის მხრივ, კინოს მოწინააღმდეგე არ ყოფილა. თუმცა იმ პერიოდის ავტორები თეატრს ბავშვებთან მიმართებაში უფრო დიდ შემოქმედებით პოტენციალს ანიჭებდნენ, მაშინ როდესაც კინო, უპირველეს ყოვლისა, აღიქმებოდა როგორც თანამედროვე კულტურასთან ზიარების საშუალება მაყურებლის შედარებით პასიური პოზიციიდან.

ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ბულგარულ კინოში არ ჩამოყალიბებულა საბავშვო ფილმების წარმოება იმ ვიწრო გაგებით, რაც სპეციალურად ბავშვი მაყურებლისთვის განკუთვნილი ფილმების შექმნას გულისხმობს. ამგვარი პროექტიდან ცნობილია მხოლოდ ერთი, რომელიც ნიკოლაი ფოლმა გემოხსენებულ ბორის გრეჟოვთან თანამშრომლობით შეიმუშავა – ფაქტი, რომელიც პირველად შემოდის სამეცნიერო მიმოცეცვაში და დღემდე პრაქტიკულად უცნობია ბულგარული კინოს ისტორიოგრაფიისთვის. ფოლის არქივში დაცულია საბავშვო ფილმის „ზამთრის დახმარება ღარიბთათვის“ (Zimna pomosht za bednite) სცენარი, ასევე 1938 წლის ნოემბრით დათარიღებული მიმოწერა და სოფიის მუნიციპალიტეტისა და განათლების სამინისტროს მიერ გაცემული გადაღების ნებართვები. ფილმში ფოლის თეატრალური სკოლის აღსაზრდელებს უნდა ეთამაშათ. შემონახულია აგრეთვე ფოლსა და გრეჟოვს შორის დადებული ხელშეკრულება, რომელსაც მხარეებმა 1938 წლის 7 ოქტომბერს მოაწერეს ხელი.²²

დასკვნა

ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის ბულგარული გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ბავშვი კინოსა და თეატრში არ წარმოიჩენილა როგორც მარგინალური ფიგურა; პირიქით, იგი იქცა იმ საკვანძო წერტილად, რომლის მეშვეობითაც გამოიკვეთა მოდერნულობის, განათლების, მაყურებლობისა

და ეროვნული მხატვრული იდენტობის საკითხები. მიუხედავად იმისა, რომ ბულგარულ კინოში არ ჩამოყალიბებულა ბავშვებისთვის განკუთვნილი ფილმების სტაბილური წარმოება, შემორჩენილი საარქივო მასალები გაცილებით უფრო რთულ და მრავალმხრივ სურათს წარმოაჩენს: ბავშვები ეკრანზე ჩნდებიან, როგორც ძლიერი ემოციური დატვირთვის მქონე პერსონაჟები, მონაწილეობენ კინოწარმოების ადრეულ ეტაპებზე და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ იმ პედაგოგიკურ პროექტებში, რომლებიც თეატრს, კინოსა და ვიზუალურ განათლებას ერთმანეთთან აკავშირებდა.

ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლა, სახელმწიფო სასკოლო კინემატოგრაფი, საგავეის კინოტონი და ფოლის შეხედულებები კინოზე, როგორც სანახაობასა და საგანმანათლებლო გარემოზე, ერთობლივად მოწმობს, რომ იმ პერიოდში უკვე იზრებდნენ ახალი მედიის უნარს, გარდაეცმნა ბავშვის აღქმა, წარმოსახვა და კულტურული ფორმირება.

ბავშვთა თეატრი ამ პროცესის მთავარ წინააღმდეგობასაც წარმოაჩენს. კინო ფასდებოდა, როგორც თანამედროვე ვიზუალური საშუალება, რომელსაც შეეძლო გაეფართოებინა ცოდნა და გაეღრმავებინა ემოციური გამოცდილება, თუმცა თეატრი მაინც უფრო აქტიურ ფორმად მიიჩნეოდა, რადგან იგი ბავშვს მაყურებლიდან მონაწილედ და შემოქმედად გარდაქმნიდა. ამდენად, ბულგარეთის ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის დისკუსია უბრალოდ თეატრისა და კინოს დაპირისპირებას კი არ ასახავს, არამედ კულტურული პედაგოგიკის იმგვარი მოდელის ძიებას, რომელშიც ტექნიკური მედია, საშემსრულებლო ხელოვნება და ბავშვი ერთიან კონცეპტუალურ სივრცეშია გააზრებული. ამ თვალსაზრისით, ბულგარეთის ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის კინოსა და თეატრის კულტურის ფრაგმენტული შემკვიდრება აღმოსავლეთევროპული ეკრანული მოდერნულობის კვლევის ჯერ კიდევ არასათანადოდ შესწავლილ მიმართულებას.

21 სცენოგრაფიისა და სპეციალური ისტორიული ეფექტების კონტექსტში ფოლის ტექსტი განსაკუთრებით საინტერესოა: ФОЛ, „Магията“, 1929, p. 3 – 4.

22 CSA, f. 974K, inv. 1, a.u. 125, pp. 7, 9, 56.

გამოყენებული ლიტერატურა:

პირველადი საარქივო წყაროები

ბულგარეთის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი:

- Central State Archive (CSA) of Bulgaria:
- CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456.
- CSA, f. 516K, inv. 1.
- CSA, f. 562K, inv. 1, a.u. 65.
- CSA, f. 974K, inv. 1.
- REARDON John P., “The Cinema and the Child”, *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 18, No. 71, 1929, pp. 431–442. <http://www.jstor.org/stable/30094523> (accessed 10 February 2025).
- САГАЕВ Константин, *Българската драматическа школа*, издание по случай десетгодишнината на школата, София, 1931.
- САГАЕВ Константин, *Детският театър като дидактическо средство*, София, Библиотека „Театър“, 1930.
- САГАЕВ Константин, *Томонори. Японска приказна пиеса*, Театър за деца и юноши, № 12, София, Хемус А. Д., 1929.
- ФОЛ Николай, “Магията на филма”, *Литературен глас*, № 31, 1929, p. 3–4.
- ФОЛ Николай, “Пращайте децата на кино”, *Литературен глас*, № 121, 1931, p. 4.
- ЧОЛАНОВА Златка, *Детски училищен театър*, София, Печатница „Съгласие“, 1935.

მეორეული წყაროები

- ALTMAN Carol S., *Enfance: inspiration littéraire et cinématographique*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2006.
- BUSHATI Angela, “Children and Cinema: Moving Images of Childhood”, *European Journal of Multidisciplinary Studies*, Vol. 3, No. 3, 2018, pp. 34–39. DOI: 10.26417/ejms.v3i3.p34-39.
- IMRE Anikó, ed., *East European Cinemas*, New York and London, Routledge, 2005.
- KIKNADZE Maia, “Kote Marjanishvili’s Studio and Its Role in the 1930s Artistic Space”, *International Journal of Arts and Media Researches*, No. 4 (14), 2024, pp. 11–21.
- LEBEAU Vicky, *Childhood and the Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- ГЕНДОВА Жана, “Когато старите ленти бяха нови... – II част”, *Кино и време*, № 13, 1976, pp. 38–67.
- ИВАНОВА Красимира, “Българската кино и театралната драматургия – лакмус за широкотиражираното ниво на интеркултурна сензитивност”, in: *Образование и изкуства: Традиции и перспективи*, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, pp. 1004–1011.
- ЙОРДАНОВ Николай, *Театрите в България между двете световни войни*, София, ИК „Петко Венедиков“, 2004.
- МАРТОНОВА Андроника, *Дивни светливи картини. Българската филмова култура – отвъд канона и известното*, София, ИИИЗк, БАН, 2026.
- ЯНАКИЕВ Александър, “Българска драматическа школа” – опит за реконструкция, *Годишник на НАТФИЗ „Хръстьо Сарафов“*, т. XXXI, 2006, pp. 23–34.

‘SEND THE CHILDREN TO THE CINEMA!’: EARLY CONCEPTS OF FILM EDUCATION IN BULGARIAN CULTURE BETWEEN THE TWO WORLD WARS¹

Andronika Mårtonova

Keywords: child performers, cinema, children’s theatre, artistic education, archival research, interwar Bulgarian culture, intelligentsia.

This article explores the intersections of childhood, cinema, and theatre in Bulgarian culture during the interwar period, focusing on the largely overlooked role of children as screen figures, spectators, and participants in artistic and educational practices. Drawing on the work of Zhana and Vasil Gendov, the Bulgarian School of Dramatic Art, Konstantin Sagaev, Hristo Konstantinov, and Nikolay Fol, it examines how film and theatre functioned as complementary instruments of education, socialization, and visual culture. Particular attention is paid to Sagaev’s concept of the Kinoton and Fol’s unrealized children’s film *Winter Aid for the Poor*. Although Bulgarian interwar cinema never established a sustained production of children’s films, it generated innovative concepts of childhood, spectatorship, and artistic education. These neglected initiatives reveal an important dimension of Eastern European screen modernity.

In Bulgarian culture, the interwar period was marked by an exceptional intensity of intellectual life. Leading figures – writers, artists, theatre practitioners, musicians, filmmakers and others – took an active part not only in restoring cultural life after the First World War, but also in rethinking the place of cinema within modern culture. On the one hand, the emerging seventh art was closely linked to the development of a Bulgarian film industry and to questions of national identity and artistic expression. On the other, foreign film production was discussed with remarkable erudition across a wide range of issues: utility, aesthetics, history, advertising, function, distribution, the cinema-theatre opposition, the formation of a professional community

and, not least, audiences and education. It is within this latter field that the question of children emerges – as spectators, but also as active participants in artistic processes. Public debates in the specialized film press, which expanded considerably during this period, reveal both the concerns of the intellectual elite and its ambition to use the arts to shape a new type of educated and cultured nation, aligned with European standards.

The relationship between the child and cinema, the child and theatre in the interwar period remains largely unexplored, in contrast to the far more developed research on children’s engagement with literature, music, the visual arts and operetta. Bulgaria is no exception. More broadly, within Eastern Eu-

¹ This study is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence ‘Heritage BG,’ funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 ‘Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure’.

ropean cultural history, children's and youth culture has rarely occupied a central place in film and media studies. As Anikó Imre has observed, the limited visibility of children and young people remains a significant gap in the historiography of screen media.²

In Bulgaria, this problem is even more pronounced due to the fragmentary state of the film heritage, the lack of systematic documentation and the long-standing tendency to regard the topic as marginal. Moreover, the early appearances of the child on screen have often been lost, as with the films of Zhana and Vasil Gendovs³, the pioneers of Bulgarian cinema.

As early as the second half of the 1920s, The Gendovs recognized the child's exceptional emotional potential on screen. Zhana, in particular, regarded the child as a powerful means of expression and argued that Bulgarian cinema needed its own Jackie Coogan. Consequently, the Gendovs' four-year-old son, Mitko (Dimitar), became involved in film production, making what Zhana later described as "his contribution to our shared family work."⁴

The little boy appeared in two socially themed films clearly not intended for children: *Chovekat, koyto zabravi Boga* (*The Man Who Forgot God*, 1927), *Patyat na bezpatnite* (*In the Blind Alley*, 1928). In her 1976 memoirs, Gendova stressed the need to broaden the range of character types on the Bulgarian screen, noting that before 1927 no child actors were known in national cinema. The Gendovs cast not only Mitko, but also other actors' children, since families outside the theatrical profession were generally reluctant to allow their children to appear in films, an activity still regarded as socially inappropriate and even morally suspect. Mitko performed remarkably well on set and even undertook a dangerous stunt under his mother's supervision: a jump from a four- or five-metre rock into the sea. In the same film, Gendova herself made her debut as a stunt performer. Vasil Gendov's memoirs, however, say almost nothing about these scenes with his son

and do not acknowledge his wife's co-authorship or substantial contribution to their joint films.

Another crucial aspect in tracing the relationship between the child and cinema lies in pedagogical contexts, whose historical legacy is dispersed across a vast and still largely unexplored corpus of sources. This rupture deepened after 1944, when the socialist regime reordered cultural memory, institutional archives and the canon of Bulgarian cinema according to a new ideological framework. As a result, many pre-war practices from the period of the Bulgarian monarchy, together with the intellectual and cultural figures associated with them, remained marginalized because they no longer fitted the narratives sanctioned by the new political order.

The historical archaeology of the Bulgarian case should therefore be brought into dialogue with contemporary scholarship on the child, early cinema and visual modernity. This perspective allows the child's early screen appearances to be understood not merely as fragmentary facts of national film history, but as part of a broader modernization process in which the child became an object of observation, knowledge, pedagogical intervention and spectacular display.

In Vicky Lebeau's study of childhood and early cinema, the image of the child is understood not merely as a thematic motif, but as a means through which cinema could assert its own modernity. The child brings together several key modern concerns: new technologies of vision, mass spectacle, the commercialization of the image, family memory, the archiving of life and the desire to preserve the transient. Early cinema did not simply represent the child; it produced a modern conception of childhood as separate, fragile, visible, observable and constantly slipping away. „One of the first encounters between cinema and childhood, the child pictures announce the ongoing adventure of the child on screen – an adventure inseparable from a continually renewed desire to discover and document

2 IMRE, Introduction, 2005, p. xxii.

For Georgian readers, it may be particularly fruitful to compare the concepts discussed in this article with those developed in the following study: KIKNADZE, "Studio", 2024, pp. 11 – 21.

3 Zhana (1899 –1976) and Vasil (1891 – 1970) Gendovs are the founding figures of Bulgarian cinema. Their collaboration, spanning from *Lyubovta e ludost* (*Love Is Folly*, 1917) to *Zemyata gori* (*The Earth Is on Fire*, 1937), represents a significant share of Bulgarian interwar film production.

4 ГЕНДОВА, "Корато ... – II част", 1976, p. 45; МАПТОНОВА, *Дивни*, 2026, p. 67-69.

the ‘truth’ of childhood, to recover from life, as life, the being of the child. Child as spectacle, child as subject: cinema can appear to offer unprecedented access to both, its impression of reality combined with its capacity to deliver the points of view that help to put the (adult) audience back in the place of the child⁵.

As Bushati argues⁶, the cinematic image does not merely depict the child, but situates it within expectations, genre conventions and power relations shaped by the adult world. On screen, the child may appear as innocent, dependent and in need of protection, yet also as a figure that disrupts pedagogical and familial norms. Cinema thus reveals the tension between the child as an object of control and as a visible, acting subject.

For Altman⁷, childhood in cinema is defined above all by its emotional and spectatorial function. The child is not merely a character or social sign, but a focal point of empathy, memory and identification through which film creates intimacy with the viewer. Cinema about childhood thus becomes a privileged form for reading society: through the child’s gaze, vulnerability, curiosity or dissent, the values and tensions of a given historical moment come sharply into view.

The methodological point of departure of this article is the understanding that the history of cinema in Bulgaria cannot be conceived solely as a history of films, especially when the films themselves are missing and have reached us only through indirect evidence. The research focus therefore expands to documents, memoirs, periodicals, advertising materials, institutional traces, pedagogical programmes and cultural practices. This dispersed corpus of sources makes it possible to reconstruct not only what was shown on screen, but also how cinema was understood, used and experienced in society, here from the specific perspective of the child and cinema.

The article outlines two main trajectories. The

first concerns early acting schools for theatre and cinema in which children also participated, with Konstantin Sagaev and Nikolay Fol as particularly important figures. Fol was the author of the article “Send Children to the Cinema!”, whose title is also used here. The second trajectory follows the role of the Ministry of Education, the emergence of the stationary school cinematograph and the spread of moving images across the country through travelling cinema. Due to the limited scope of the article, these extensive fields are presented in concentrated form, on the basis of substantial archival material.

In the early 1920s, amid the post-war reconfiguration of Bulgarian cultural life, the idea gained ground that the arts could serve not only aesthetic, but also educational, social and civic purposes. Within this intellectual climate, Konstantin Sagaev founded the Bulgarian School of Dramatic Art (*Balgarskata dramaticheska shkola*)⁸, the country’s first institution for systematic training in the performing arts. Although formally established in the early 1920s, the project had originated as early as 1911, during Sagaev’s studies in Vienna, where he met his future wife and closest collaborator, the actress and educator Olga Hristova⁹.

Sagaev (1889–1963) was among the most versatile figures of Bulgarian theatrical culture between the two World Wars: a lawyer, playwright, theatre critic, educator, translator, organizer and public intellectual. In 1931–1933, he directed both the National Theatre and the National Opera in Sofia. He wrote articles, studies and manuals on theatre and work with children¹⁰, and authored numerous plays, including works for children and adolescents, some based on didactic and exoticized Japanese themes¹¹. Cinema also fell within Sagaev’s broader field of interests. As one of the screenwriters of *Lilyana* (1920), directed by Nikolay Larin, he witnessed first-hand the actors’ difficulties in adapting to the demands of film performance. This experience ultimately strengthened his conviction that systematic

5 LEBEAU, *Childhood*, 2008, p. 40.

6 BUSHATI, “Children”, 2018, p. 34–39

7 ALTMAN, *Enfance*, 2005.

8 See: CSA, f. 516K, inv. 1; CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, pp. 1–193. Hereafter, the abbreviation BSDA will be used.

9 ЯНАКИЕВ, “Българска”, 2006, p. 24.

10 САГАЕВ, *Детският*, 1930; САГАЕВ, *Българската*, 1931.

11 САГАЕВ, *Томонори*, 1929.

professional training was needed.

The new theatre school opened on 1 May 1921. It was organized into three sections: general, acting, and directing, with separate departments for adults and for children and adolescents.

What is striking in this typology of theatre for children and adolescents is its differentiation by age, gender, psychophysical development and sensory capacity. Youth theatre is defined as “epic-active,” while girls’ theatre is described as “familial-pacifist,” revealing the educational and gender models of the period. Particularly noteworthy is the inclusion of specialized forms for children and young people with different educational and sensory needs, including theatre for developmentally delayed children and adolescents, deaf-mute children and the blind. Although the classification reflects the terminology and assumptions of its time, it also points to an early awareness of theatre’s therapeutic, compensatory and socially integrative potential as a means of education and development.

For Sagaev, theatre and cinema were means of developing personal potential, character, discipline, imagination, emotional culture and social awareness. His aim was to train intelligent and ethically grounded actors, both children and adults. The BSDA curriculum combined theory with practical stage training and included dramaturgy, theatre and art history, acting, mime and movement, dance, music, singing, make-up, costume, directing, rhetoric, stage speech, film acting and puppetry. Particularly revealing is the inclusion of various puppet techniques and types: glove puppets (as table puppets *burattini* and *petrushki*), control-rod puppets, string marionettes and *Karagöz*-type shadow puppets. Foreign languages – French, German, English and Italian – were also taught, and examinations were theoretical (written) and practical. “From the very beginning, the School was closely connected with the Ministry of Education. I considered it my duty to report every smallest success, as well as any obstacles that arose. In the spring of 1922, the first ‘Theatre for Children and Adolescents’ was also established at the School.”¹²

To realize its ambitious educational programme,

the BSDA brought together an outstanding faculty from the academic and cultural elite of the Kingdom of Bulgaria, alongside teachers from Vienna and the Russian émigré community. Despite this intellectual ambition, however, the curriculum was criticized as overly demanding for Bulgaria’s still underdeveloped cultural environment at the time.

Sagaev proposed not only a practical model for children’s theatre, but one of the first systematic typologies of theatrical forms for children and adolescents in Bulgaria.¹³ Its integrative logic is especially significant: drama, school theatre, fairy-tale theatre, puppetry, and cinema are conceived as mutually reinforcing means of artistic, moral, and pedagogical education. The child is thus placed at the centre of a system in which stage and screen arts serve development, education, and cultural belonging.

During its first decade, the school trained more than 650 students, many of them children and adolescents. Theatre and cinema were taught within a unified system of artistic education. Screen training included screen acting sketches, introducing young performers to the specific expressive language of the camera – gesture, facial expression, movement, and emotion without spoken dialogue. The curriculum also examined the emergence and cultural significance of cinema, together with the technological development of cameras and projection equipment. Students also studied disciplines related to cinematography and film laboratory processing. The programme further included film directing, screenwriting, and even film criticism devoted to the “mechanized art”.

Particular attention was devoted to silent film – its advantages, limitations, and possible future development. Sound cinema was examined through the principal systems of sound synchronization known during the interwar period: the gramophone principle (*sound-on-disc*), the light principle (*optical sound-on-film*), and experimental systems based on magnetic recording and metal carriers. This demonstrates that the programme addressed not only the artistic but also the technological development of cinema at the crucial moment of the transition to sound. Particularly revealing is the inclusion of “ra-

¹² САГАЕВ, *Българската*, 1931, p. 7.

¹³ Children’s theatre and theatre by children during the interwar period constitute a broad and still only partially explored field. On this topic, see: ЙОРДАНОВ, *Театрите*, 2004, pp. 258 – 261.

diovision,” a period term for early television and for the transmission of moving images by radio waves. This suggests an effort to conceptualize cinema not merely as a theatrical or auditorium-based art, but as part of the broader future development of audio-visual media.

Film theory was taught in 1921/22 and 1922/23 by K. Iv. Topkov¹⁴. In 1927/28, Hristo Konstantinov took over the technical component of the curriculum. This appointment was far from incidental: Konstantinov (1897–1940) was Bulgaria’s first professionally trained cinematographer and had shot the four social films made by the Gendovs, including those featuring their son, Mitko. He later worked with Boris Grezhov¹⁵, who was to develop a children’s film project. From 1924 to 1931, Konstantinov headed the state film laboratory of the Cinematographic Production Department at the Ministry of Education, where he shot, processed and prepared for screening the films of the State School Cinematograph (SSC). His assistant was Angel Temelkov-Angelo, known as the “second cameraman” of the State School Cinema¹⁶.

One of the most innovative aspects of Sagaev’s educational concept at the BSDA was the introduction of the *Kinoton*¹⁷ into children’s training. Conceived as a hybrid form combining theatrical performance with cinematic projection techniques, the Kinoton functioned as a pedagogical tool for artistic and moral education. Although the term never entered wider Bulgarian theatrical usage, it reflects an early attempt to synthesize the emerging medium of cinema with educational theatre in the interwar period. “The advantages are considerable from an artistic point of view. For us, however, this type of theatre is almost inapplicable. It is hardly likely that

our poor state will ever be able to organize a special film production for such a theatre on Bulgarian soil, however desirable it may be!”¹⁸ Sagaev writes, making it clear that this synthesis remained a dream for him.

Similar hybrid forms had already appeared in the work of Zhana and Vasil Gendov, particularly in *Voenni deystviya v mirno vreme* (*Military Operations in Peace Time*, 1919?–1922?), a film directly informed by German experimental cinema. This example suggests that the intermedial experiments later conceptualized by Sagaev within children’s theatrical and film education had already found practical expression in Bulgarian film culture.

Although financial difficulties led to its closure in the early 1930s, Sagaev’s project left an important mark on Bulgarian arts education. His school helped consolidate the view that theatre and cinema were not merely spectacles, but instruments of education, socialization and modern cultural formation.

Another important teacher at Sagaev’s school was Nikolay Fol (1898–1969), a writer, playwright and theatre director trained in Leipzig, who taught there in 1931/32. At the BSDA, he led courses in silent acting, including pantomime and acting for the camera, as well as stage exercises, role work and directing. After the BSDA ceased its activities, Fol founded his own children’s theatre studio, which became highly popular.

Fol was the first Bulgarian translator of Bertolt Brecht and staged *The Threepenny Opera* as early as 1929. He authored numerous children’s plays, fairy-tale novellas and stories, and stage productions, among them *Princess Tiki-Tiki*, *Tatuncho* and *Tatunka*, *The Wonderful Adventures of Meshko* and

14 No further information about this instructor has been identified at this stage of the research. See the staff lists: CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, p. 81.

15 As the first professionally trained Bulgarian director, Grezhov had studied in Munich, gained experience at Nordisk and worked as an assistant to Robert Wiene. His acclaimed surviving film *After the Fire of Russia* (*Sled požara nad Rusiya*, 1929) positioned him as a major competitor of the Gendovs.

16 Bulgaria was not out of step with the leading international tendencies of the 1920s and early 1930s, which increasingly understood cinema as a new instrument of education and moral formation. Compare: „We may safely conclude that the motion-picture is a powerful educational instrument and one whose potentialities are yet to be largely developed. Films should not replace teacher or text-book, but should be used as auxiliaries. A mechanical device cannot instil the living force of the human being“. (REARDON, “The Cinema”, 1929, p. 435.). The activities of the SSC have yet to be examined through systematic archival research.

17 САГАЕВ, *Детският*, 1930, pp. 65 – 67.

18 Ibid., p. 67.

Taralezhko, The Wedding of Miki the Mouse – a Chinese Fairy Tale¹⁹, *The Princess with Nine Fingers* and *The Golden Bride*. His children's theatre was dynamic, aesthetically refined and imaginative, marked by humour and theatrical inventiveness, and left a lasting impression on generations of children trained by him.

Fol regarded cinema simultaneously as modern spectacle, technological art and pedagogical environment. In his view, children should not be shielded from the new visual culture, but guided towards films of educational and artistic value. Properly selected, cinema could cultivate imagination, expand knowledge and refine emotional sensibility. Children should therefore be encouraged to attend the cinema, but only carefully chosen films with genuine educational merit²⁰. For Fol, the true magic of film lay in technology's capacity to produce a convincing visual experience. Mature spectators, he argued, should understand cinema not merely as a technical achievement or a form of entertainment, but as a new cultural form – one that trains the eye, the imagination and taste.²¹

Nevertheless, theatre was still regarded as more beneficial for children because it actively involved them in play and performance. This view was shared by the lady-writer Zlatka Cholakova, who was by no means opposed to film. Yet writers tended to attribute greater creative potential to theatre in relation to children, while cinema was understood primarily as a means of encountering modern culture from the relatively passive position of the spectator.

During the interwar period, Bulgarian cinema did not develop children's film production in the strict sense of films intended specifically for young audiences. The only known project of this kind was conceived by Fol in collaboration with the aforementioned Boris Grezhov – a fact introduced here into scholarly circulation for the first time and still virtually unknown in Bulgarian film historiography.

Fol's archive preserves the screenplay for a children's film entitled *Zimna pomosht za bednite* (*Winter Aid for the Poor*), along with correspondence and production permissions issued by Sofia Municipality and the Ministry of Education in November 1938. The film was to feature children from Fol's theatre school. A contract between Fol and Grezhov, signed on 7 October 1938, has also been preserved.²²

Conclusion

The interwar Bulgarian case shows that the child entered cinema and theatre not as a marginal figure, but as a point through which concerns about modernity, education, spectatorship and national artistic identity became visible. Although Bulgarian cinema did not develop stable production for young audiences, the surviving archival traces reveal a more complex field: children appeared on screen as emotionally charged figures, participated in early film production and became central to pedagogical projects linking theatre, cinema and visual education.

The Bulgarian School of Dramatic Art, the State School Cinematograph, Sagaev's Kinton and Fol's writings on cinema as spectacle and educational environment all point to an emerging awareness that new media could transform children's perception, imagination and cultural formation.

Children's theatre reveals the central tension. Cinema was valued as a modern visual instrument capable of expanding knowledge and affective experience, yet theatre was understood as the more active form, turning the child from spectator into participant and creator. The Bulgarian interwar debate therefore does not simply oppose theatre and cinema; it reveals the search for a cultural pedagogy in which technical media, performance and the child are thought together. From this perspective, the fragmentary evidence of Bulgarian interwar film and theatre culture opens a still insufficiently explored field within Eastern European screen modernity.

19 The works of both Sagaev and Fol show how exotic and Far Eastern subjects entered children's drama and theatrical practice. This was part of a broader interwar Orientalist fascination with the East, visible across operetta, theatre and cinema, where Oriental and Far Eastern motifs increasingly shaped the cultural imagination. For ethnic stereotypes in theatre and film dramaturgy, see ИВАНОВА, "Българската", 2020, с. 1006.

20 ФОЛ, "Пращайте", 1931, р. 4.

21 In the context of film scenography and period special effects, Fol's text is particularly intriguing: ФОЛ, "Магията", 1929, р. 3 – 4.

22 CSA, f. 974K, inv. 1, a.u. 125, pp. 7, 9, 56.

REFERENCES:

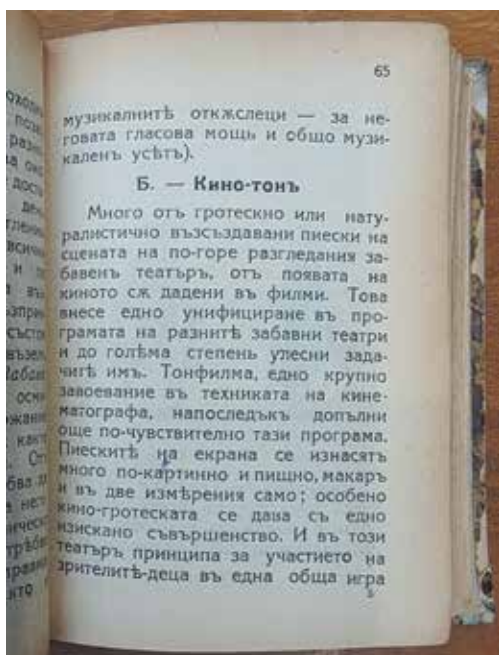
Primary Archival Sources

Central State Archive (CSA) of Bulgaria:

- CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456.
- CSA, f. 516K, inv. 1.
- CSA, f. 562K, inv. 1, a.u. 65.
- CSA, f. 974K, inv. 1.
- REARDON John P., "The Cinema and the Child", *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 18, No. 71, 1929, pp. 431–442. <http://www.jstor.org/stable/30094523> (accessed 10 February 2025).
- САГАЕВ Константин, *Българската драматическа школа*, издание по случай десетгодишнината на школата, София, 1931.
- САГАЕВ Константин, *Детският театър като дидактическо средство*, София, Библиотека „Театър“, 1930.
- САГАЕВ Константин, *Томонори. Японска приказна пиеса*, Театър за деца и юноши, № 12, София, Хемус А. Д., 1929.
- ФОЛ Николай, "Магията на филма", *Литературен глас*, № 31, 1929, p. 3–4.
- ФОЛ Николай, "Пращайте децата на кино", *Литературен глас*, № 121, 1931, p. 4.
- ЧОЛАКОВА Златка, *Детски училищен театър*, София, Печатница „Съгласие“, 1935.

Secondary Sources

- ALTMAN Carol S., *Enfance: inspiration littéraire et cinématographique*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2006.
- BUSHATI Angela, "Children and Cinema: Moving Images of Childhood", *European Journal of Multidisciplinary Studies*, Vol. 3, No. 3, 2018, pp. 34–39. DOI: 10.26417/ejms.v3i3.p34-39.
- IMRE Anikó, ed., *East European Cinemas*, New York and London, Routledge, 2005.
- KIKNADZE Maia, "Kote Marjanishvili's Studio and Its Role in the 1930s Artistic Space", *International Journal of Arts and Media Researches*, No. 4 (14), 2024, pp. 11–21.
- LEBEAU Vicky, *Childhood and the Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- ГЕНДОВА Жана, "Когато старите ленти бяха нови... – II част", *Кино и време*, № 13, 1976, pp. 38–67.
- ИВАНОВА Красимира, "Българската кино и театралната драматургия – лакмус за широкотиражираното ниво на интеркултурна сензитивност", in: *Образование и изкуства: Традиции и перспективи*, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, pp. 1004–1011.
- ЙОРДАНОВ Николай, *Театрите в България между двете световни войни*, София, ИК „Петко Венедиков“, 2004.
- МАРТОНОВА Андроника, *Дивни светливи картини. Българската филмова култура – отвъд канона и известното*, София, ИИИЗн, БАН, 2026.
- ЯНАКИЕВ Александър, "Българска драматическа школа" – опит за реконструкция, *Годишник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“*, т. XXXI, 2006, pp. 23–34.



1. გვერდი კონსტანტინ საგაევის წიგნიდან „საბავშვო თეატრი, როგორც დიდაქტიკური ინსტრუმენტი“ (1930), რომელშიც „კინოტონი“ განმარტებულია, როგორც სცენისა და ეკრანის ჰიბრიდული ფორმატი, ასევე მისი, როგორც ბავშვების საგანმანათლებლო ინსტრუმენტის, პოტენციალი. წყარო: წმ. კირილუს და მეთოდუს ეროვნული ბიბლიოთეკის ფონდი.

1. PAGE FROM KONSTANTIN SAGAEV'S CHILDREN'S THEATRE AS A DIDACTIC TOOL (1930), EXPLAINING KINOTON, A HYBRID STAGE-AND-SCREEN FORMAT, AND ITS POTENTIAL AS AN EDUCATIONAL TOOL FOR CHILDREN. SOURCE: FROM THE REPOSITORY OF THE "SAINTS CYRIL AND METHODIUS" NATIONAL LIBRARY.



2. კონსტანტინ საგაევის რეკლამა, რომელიც გამომავყნდა ჟურნალში Kinoizkustvo, ტომი II, #4 (1927 წ. 15 ოქტომბერი), გვ. 2. წყარო: ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტის არქივი.

2. ADVERTISEMENT FOR KONSTANTIN SAGAEV'S BULGARIAN SCHOOL OF DRAMATIC ART (BALGARSKATA DRAMATICHESKA SHKOLA), PUBLISHED IN MAGAZINE KINOIZKUSTVO, VOL. II, NO. 4 (15 OCTOBER 1927), P. 2. SOURCE: ARCHIVE OF THE INSTITUTE OF ART STUDIES, BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES.



3. ჯანა გენდოვა ბავშვ მსახიობებთან: ტინა სმირნოვასა და მიტკო გენდოვთან ერთად ფილმში „უჩინი კერპები“ (Ulichni bozhestva 1929).

3. ZHANA GENDOVA WITH THE CHILD ACTORS TINA SMIRNOVA AND MITKO GENDOV IN *ULICHNI BOZHESTVA* (STREET IDOLS, 1929). SOURCE: BULGARIAN NATIONAL FILM ARCHIVE.



4. ახალგაზრდა ლუბომირი, ცნობილი მწერლის - ელისავეტა ბაგრიანას შვილი, გაზეთ Kinotvorchestvo-ს (1925) ნომრით ხელში. თავად მწერალი კი წარმოდგენილია გამოცემის წინა გვერდზე. წყარო: ისტორიის ეროვნული მუზეუმი (ბულგარეთ).

4. YOUNG LYUBOMIR, THE SON OF THE FAMOUS WRITER ELISAVETA BAGRYANA, HOLDING A COPY OF THE NEWSPAPER KINOTVORCHESTVO (1925). THE WRITER HERSELF APPEARS ON THE FRONT PAGE OF THE PUBLICATION. SOURCE: NATIONAL MUSEUM OF HISTORY, BULGARIA.



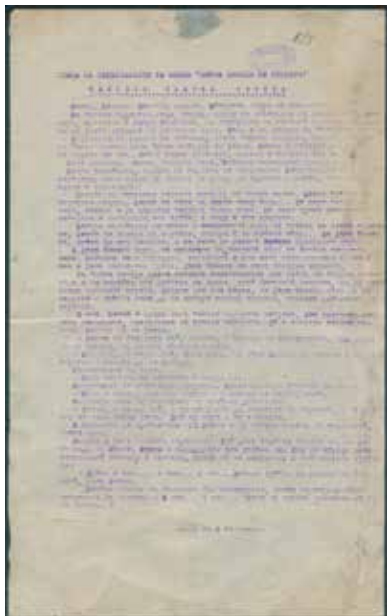
5. ნიკოლაი ფოლის საბავშვო თეატრის სკოლის სპექტაკლის შემდეგ. ჩინური ზღაპარის ადაპტაცია „მიკი-მაუსის ქორწილი“. წყარო: ცენტრალური სახელმწიფო არქივები. დაუთარიღებელი, ალბათ 1930-იანი წლების მეორე ნახევარი.

5. SCENE FOLLOWING A PERFORMANCE BY NIKOLAY FOL'S CHILDREN'S THEATRE SCHOOL. THE PRODUCTION WAS THE A REAL HIT - CHINESE FAIRY TALE SVATBATA NA MISHOKA MIKI (THE WEDDING OF MIKI THE MOUSE). SOURCE: CENTRAL STATE ARCHIVES (CSA), F. 974K, INV. 1, A.E. 76. UNDATED, BUT PROBABLY FROM THE SECOND HALF OF THE 1930S.



6. ნიკოლაი ფოლის იგივე წარმოდგენა: „მიკი-მაუსის ქორწილი“, რომელიც დაიდგა 1936-1937 წლებში ზრდასრული პროფესიონალი მსახიობების მონაწილეობით რუსეთის სახელმწიფო თეატრში. წყარო: სახელმწიფო რეპერტუარი არქივი - Ruse, f. 16K, inv. 1, a.e. 70, p. 1.

6. THE SAME PRODUCTION BY NIKOLAY FOL, SVATBATA NA MISHOKA MIKI (THE WEDDING OF MIKI THE MOUSE), STAGED IN RUSE STATE THEATRE AND PERFORMED BY PROFESSIONAL ADULT ACTORS IN 1936-1937. SOURCE: STATE REGIONAL ARCHIVE - RUSE, F. 16K, INV. 1, A.E. 70, P. 1.



7. ბულგარული საბავშვო ფილმის - „შემწეობა გაჭირვებულთათვის გამთარში“ სცენარი, რომელიც დღემდე შემორჩა. მისი ავტორებია ნიკოლაი ფოლი და მომავალი კინორეჟისორი ბორის გრეჟოვი (სოფიის მუნიციპალიტეტის და განათლების სამინისტროს მხარდაჭერით). ეს დოკუმენტი დღემდე უცნობი იყო. იგი ეძლევა ომებს შორის პერიოდის ბულგარული საბავშვო ფილმების ერთადერთ პროექტს. წყარო: ცენტრალური სახელმწიფო არქივები, f. 974K, inv.. 1, a.e. 157, p. 129.

7. THE SURVIVING SCREENPLAY FOR THE BULGARIAN CHILDREN'S FILM *ZIMNA POMOSHT ZA BEDNITE (WINTER AID FOR THE POOR)*, WRITTEN BY NIKOLAY FOL AND FUTURE FILM DIRECTOR BORIS GREZHOV, WITH THE SUPPORT OF THE SOFIA MUNICIPALITY AND THE MINISTRY OF EDUCATION. THIS DOCUMENT HAS REMAINED COMPLETELY UNKNOWN UNTIL NOW. IT REPRESENTS THE ONLY KNOWN PROJECT FOR A BULGARIAN CHILDREN'S FILM FROM THE INTERWAR PERIOD. SOURCE: CENTRAL STATE ARCHIVES (CSA), F. 974K, INV. 1, A.E. 157, P. 129.



8. ბავშვები ნიკოლაი ფოლის დრამის სკოლიდან მონაწილეობენ ქუჩის მსვლელობაში სოფიის სავაჭრო გამოფენის ფარგლებში. 1937 წლის ივნისი. წყარო: კერძო კოლექცია, თოდორ სლავჩევის არქივი.

8. CHILDREN FROM NIKOLAY FOL'S DRAMA SCHOOL TAKING PART IN A STREET PARADE ON THE OCCASION OF THE SOFIA TRADE FAIR, JUNE 1937. SOURCE: PRIVATE COLLECTION – TODOR SLAVCHEV ARCHIVE.



9. ნიკოლაი ფოლის ჩინური ზღაპრის „მიკი-მალის ქორწილი“ ერთ-ერთი პერსონაჟის („ბრძენკაცი“) კოსტიუმის ესკიზი. ავტორი: ცნობილი თეატრალური მხატვარი ასენ პოპოვი. წყარო: ცენტრალური სახელმწიფო არქივები, f. 974K, inv. 1, a.e. 76.

9. COSTUME DESIGN BY THE RENOWNED STAGE DESIGNER ASEN POPOV FOR THE CHARACTER OF THE SAGE IN NIKOLAY FOL'S PRODUCTION OF THE CHINESE FAIRY TALE *THE WEDDING OF MIKI THE MOUSE*. SOURCE: CSA, F. 974K, INV. 1, A.E. 76.

დროსა და სამყაროს გავლით

ქალი, როგორც სუბიექტი და აურზაური მის გარშემო

ლელა ოჩიაური

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა იდეოლოგია, ქალი - „სუბიექტი“ და „ობიექტი“, ლანა ლოლობერიძე, ცენზურისა და დისკრიმინაციის წინააღმდეგ.

მსოფლიო და ქართულ კინოში ქალი რეჟისორების რიცხვი კატასტროფულად მცირეა. პერსონაჟი ქალები - მთავარი გმირებიც კი (მათ შორის, ქალი ავტორების ფილმებშიც) - მზერის არეში, ხშირად, არა პიროვნული თვისებებითა და პირადი პრობლემების გამო მოქცეული „სუბიექტები“, არამედ, „ობიექტები“ - კაცი გმირების „პარტნიორები“ ან საზოგადოების სხვადასხვა პრობლემის გამომხატველები არიან.

პირველმა ეს „წესი“ ლანა ლოლობერიძემ „დაარღვია“ და შემოქმედების მთავარ თემად ქალის - პიროვნების, საზოგადოების წევრის, სოციალურად აქტიური და პირად პრობლემებსა თუ პროფესიაზე ორიენტირებული - პერსონის ცხოვრების ასახვა „აირჩია“.

ეს მოხდა მაშინ, როდესაც, XX საუკუნის 50-60-იანი წლების მიჯნაზე, ევროპასა და ამერიკაში საპროტესტო მოძრაობების ციკლი დაიწყო; სტალინის სიკვდილს საბჭოთა კავშირში, მისი „კულტის დაგმობა“ და „დათბობის“ ეპოქის დაწყება მოჰყვა, „დათბობას“ - ცენზურის ოდნავ შემსუბუქება და ახალი მსოფლმხედველობის, ახალი ტენდენციებისა და ახალი ხელოვნების მიმართულების გაჩენა.

1960-იანელმა კინორეჟისორებმა, რომელთა ლიდერთა შორის, ლანა ლოლობერიძე იყო, სახე უცვალეს მანამდე არსებულ სახელოვნებო სტანდარტებს, დოგმებისგან შედარებით გათავისუფლდნენ, დაუპირისპირდნენ იდეოლოგიას და იმ სივრცეში გადაინაცვლეს, რომლის საზღვრებიცა და განზომილებებიც თვითონვე შექმნეს.

ლანა ლოლობერიძე დღესაც ოდესღაც არჩეული კურსის ერთგულია და კვლავ ლიდერად რჩება, კინოთემატიკის თავისთავადობისა და მხატვრული გამომგონებლობის მიხედვით.

მათი სამეფო

საბჭოთა კინოწარმოების სისტემა და შემოქმედებითი თავისუფლება მკაცრად შეზღუდული იყო და აქტიურად, ყოველმხრივ კონტროლდებოდა. მაშინაც კი, როდესაც სტალინის კულტის გამოცხადების შედეგად, ცენზურა ოდნავ შესუსტდა და ხელოვანმაც და საზოგადოებამაც შედარებითი თავისუფლება მიიღო. ყველაფერს - დაფინანსებიდან დაწყებული, გაქირავებითა და საავტორო უფლებებით დამთავრებული - სახელმწიფო აკონტროლებდა. ის მართავდა და განაგებდა, ის რთავდა ნებას და კრძალავდა. ხელოვანი „თავისუფალი“ იყო მხოლოდ ცენზურისა და იდე-

ოლოგიური ჩარჩოების საზღვრებში. სახელმწიფო წყვეტდა - ვის, როდის და რა შეეძლო გადაეღო და ბოლო სანქციას - ფილმის ეკრანებზე ყოფნა-არყოფნის გადაწყვეტილებასაც - ის გასცემდა. ალტერნატივა არ არსებობდა, არც იდეოლოგიური და არც საწარმოო კუთხით.

საბჭოთა კავშირში არ არსებობდნენ დამოუკიდებელი კინოსტუდიები და დამოუკიდებელი პროდუსერები, რომლებსაც შეეძლოთ ნიჭიერი, წარმატებული რეჟისორების დაფინანსება და ხელშეწყობა. ამიტომ რეჟისორები და განსაკუთრებით, ახალგაზრდები, წლობით ელოდნენ რიგს, თუ როდის შესძლებდნენ ფილმის გადაღებას. ამ

ლოდინში წლები გადიოდა. და, როგორი გასაკვირ-
რიც უნდა იყოს, დღესაც ასეა, ოღონდ, სულ სხვა
მიზეზით.

თემატური, იდეოლოგიური, ცენზურით დაწესე-
ბული შეზღუდვის გარდა, შეიძლება არაპირდაპირი,
მაგრამ მაინც აკრძალვის, უფრო არაკეთილ-
განწყობის, დისკრიმინაციის ერთ-ერთი ობიექტი
- ქალი ხელოვანი იყო. და თუ საბჭოთა ქალ კოლ-
მეურნეს, მუშას, გლეხს მიესალმებოდნენ, მას-
წავლებელს, ექიმს, მეცნიერს ცნობდნენ და აღიარ-
ებდნენ, ქალი ხელოვანისა და, განსაკუთრებით,
კინორეჟისორის არსებობის დაშვება, პრაქტიკუ-
ლად, მკრეხელობად ითვლებოდა. ამიტომ, მათი
რიცხვი, საერთო ჯამში, მიზერულია, მთელ საბ-
ჭოთა კავშირში და საბჭოთა კავშირის ისტორიის
განმავლობაში. Sic. დღესაც კი, მსოფლიოში და
საქართველოში, ქალი რეჟისორების რაოდენო-
ბის ზრდისა და მათი ფილმების წარმატებებისა
და გამარჯვებების მიუხედავად, დამოკიდებულება
დიდად არ შეცვლილა. ქალებს - კინოში, ზოგადად
და კაცი რეჟისორების დიდი ნაწილი - ისევ არ
ცნობენ და არ აღიარებენ თანასწორად.

კიდევ ერთი გამორჩეული ნიშანი არა ავტო-
რების სქესს, არამედ, ქალ პერსონაჟებს უკავშირ-
დება. დაწყებული, პირველი ქართული მხატვრუ-
ლი ფილმიდან „ქრისტიანე“ (1916 წელი, რეჟისორი
ალექსანდრე წუწუნავა), რომლის მთავარი გმირი
ქალია, მრავალი წლის განმავლობაში (და ხში-
რად, დღესაც) ქართულ (და საბჭოეთის) ფილმებში
- პერსონაჟი ქალები - მთავარი გმირებიც კი - რე-
ჟისორებისთვის (ქალებისთვისაც) - ყურადღების
ობიექტები იყვნენ არა, როგორც ქალები - თავი-
ანთი პრობლემებით, ხასიათებით, ვნებებითა თუ
ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების პირისპირ.
უმეტეს შემთხვევაში, მათ „დამხმარე ხელსაწყო-
სა“ თუ „სათადარიგო ნაწილის“ ფუნქცია ჰქონ-
დათ, და „ევალეობდათ“, ან/და კაცი გმირის პარ-
ტნიორობა (ცოლი, დედა, და, თანამშრომელი და
ასე შემდეგ) ან, საერთოდ, არ ჰქონდათ „პირადი
ფუნქცია“ და საზოგადოების ზოგად მდგომარეო-
ბას, პრობლემებს, ავტორის სათქმელს გამოხატე-
დნენ. ეს ტენდენცია, სხვადასხვა ფორმით, თანა-
მედროვე ფილმებშიც, ასე თუ ისე გრძელდება.

იგივე ვითარება იყო და არის სხვა, არაერთ-
თი ქვეყნის კინოშიც. ირანელი აბას ქიაროსტამი
ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ტრადიციულად,
ირანულ ფილმებში ქალი პერსონაჟები ორგვარ

კატეგორიას ასახიერებენ: დედებს ან დიასახლი-
სებს. და მე ამ კატეგორიებიდან არც ერთი მხიბ-
ლავს და არც ვიყენებ. მათ არ გააჩნიათ ადამია-
ნური მხარე. ბევრ დასავლურ ფილმს იგივე ნაკ-
ლოვანებები აქვს. ქალები გამოყვანილნი არიან
როგორც კოსმეტიკური პერსონაჟები, თითქოს უბ-
რალოდ გაყიდვების გაზრდაში რომ დაეხმარონ.
ირანულ კინოში ქალი პერსონაჟების კიდევ ორი
ტიპაჟია. გმირი ქალები, რომლებსაც ასევე არ ვი-
ყენებ, რადგან ზედმეტად ავები არიან და მეორე
- მსხვერპლები, რომლებიც ნაკლებად მაინტერე-
სებს. ამ ოთხი ძირითადი კატეგორიის გარდა, არც
არის მეტი. ასევე, არიან განსაკუთრებული ქალი
პერსონაჟები, მაგრამ მე არ ვაკეთებ კინოს განსა-
კუთრებულებზე. მე მინდა ვითანამშრომლო ნორ-
მალურ, ჩვეულებრივ ქალებთან, როგორებსაც
არც ისე ბევრს ვპოულობ. მინდა მყავდეს ისეთი
ქალი პერსონაჟი, რომლისთვისაც ქალობა პრობ-
ლემა არაა, მაგრამ, უბრალოდ, ვერ ვპოულობ“¹.

XX საუკუნის 50-იან წლებში, როდესაც ცხოვრე-
ბის წესიცა და საზოგადოების მოთხოვნილებებიც
მეტ-ნაკლებად შეიცვალა, და ახალი თაობის გა-
მოჩენასთან ერთად, ქართულმა კინომაც ახალი
გეზი აიღო, ქართულ კინოში, ქართულ კულტუ-
რაში ახალი ტენდენციები იჩენენ თავს და ახალი
იმედებით, იდეებით, მიზნებით აღსავსე ახალი,
60-იანელთა თაობა, საკუთარი სათქმელის საზო-
გადოებამდე მისაღწევად, საკუთარი ფიქრებისა და
მსოფლმხედველობის გამოსახატად მოძრაობას
იწყებს.

ამ პერიოდში შეიცვალა ქალი პერსონაჟების
სახეებიც. გამომჟღავნდა ინტერესი მათი, როგორც
პიროვნებების მიმართ. გამოჩნდა, თუ როგორები
იყვნენ ისინი, როგორ აღიქვამდნენ ცხოვრებას,
დროს (როდესაც ცხოვრობდნენ), რა აწუხებდათ,
ახარებდათ, რა უნდოდათ სხვა ადამიანებისგან,
რა მიზნები, ოცნებები და როგორი ყოფა ჰქონდათ,
რისკენ ისწრაფოდნენ და რაზე ამბობდნენ უარს.

ერთ-ერთი პირველი ქალი რეჟისორი, რო-
მელმაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ქართული კი-
ნოს „გენერალური კურსი“ - ლანა ლოლობერიძეა,
„60-იანელების“ თაობის ერთ-ერთი ლიდერი. მი-
სი, როგორც რეჟისორის, ცხოვრებაც, კინოს ახალ
ტენდენციებთან ერთად, 1950-1960-იანი წლების
მიჯნაზე იწყება.

და ქალები ალაპარაკდნენ

1 ზაათარი, ინტერვიუ, 2013.

ლანა ლოლობერიძის პირველი - სადიპლო-
მო და სადებიუტო ნამუშევრები - დოკუმენტუ-
რი ფილმები იყო - „გელათი“ და „თბილისი 1500“
- მიძღვნილი საქართველოს დედაქალაქის 1500
წლისთავისადმი (ორივე - 1958 წელი), რომლებიც
კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“, სახელმწიფო
„დაკვეთით“ გადაიღო.

დაკვეთის ვალდებულების მიუხედავად, ამ კი-
ნოსურათებში, რომლებიც საქართველოს კულ-
ტურულ მემკვიდრეობას, ისტორიასა და სული-
ერ ღირებულებებს ეძღვნება, აშკარად იკვეთება
ახალგაზრდა რეჟისორის დამოკიდებულება ამ ის-
ტორიისადმი, ქვეყნის წარსულისადმი, კულტურის
თავისებურებებისადმი. მეორე მხრივ, აშკარად
ჩანდა ავტორის სტილი, მხატვრული ხედვის უნა-
რი, რამაც მომავალ ფილმებში მხატვრული გან-
ზოგადების უფრო სხვა და ღრმა სახე მიიღო.

ლანა ლოლობერიძის პირველი, დამოუკიდე-
ბელი და არა „იძულებით“ - თავსმოხვევით - გა-
დაღებული ფილმი, რომელშიც გამოიხატა მისი,
ერთი მხრივ, როგორც სარეჟისორო ხელწერის
მიმართულება და თავისებურებები, მეორე მხრივ
- სწრაფვა თანადროული და მარადიული პრობ-
ლემების ასახვისკენ, რომლებიც მას, როგორც მო-
ქალაქესა და ხელოვანს, საზოგადოებრივ ცხოვ-
რებასა და ხელოვნებაში აინტერესებდა და აინტე-
რესებს დღესაც - 1961 წელს გადაღებული „ერთი
ცის ქვეშაა“. მასში გამოიკვეთა თემები, რომლებიც
რეჟისორის, ფაქტობრივად, ყველა მომდევნო კი-
ნოსურათში, სხვადასხვა კუთხითა თუ რაკურსშია
წამოჭრილი და „მეტერიალიზებული“.

„ერთი ცის ქვეშ“ - სამ ნაწილადაა დაყოფილი
- „თავადის ქალი მაია“ (ლეო ქიაჩელის მოთხრო-
ბის მიხედვით), „მტრედები“ და „ფრესკა“ (არჩილ
სულაკაურის ნოველებზე), რომლების მოქმედება
- 1921, 1941 და 1961 წლებში - ხდება და ასახავს სა-
მი, განსხვავებული სოციალური მდგომარეობის,
ბედისა და თვისებების ქალის ამბავს, ისტორიული
კატაკლიზმების დროს.

„ერთი ცის ქვეშ“, „აღორძინების ეპოქის“ ქარ-
თულ კინოში, 60-იანელების თაობის კინოაზროვ-
ნების, მხატვრული ტენდენციებისა და ამოცანების
ერთ-ერთი „ილუსტრაციაა“, რომლის ძირითადი
„თემისი“ - თანამედროვე ადამიანის არსის, ცხოვ-
რების წესის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის,
ერთობის, კონფლიქტის საკითხებია, და, რომლის
ერთ-ერთი მახასიათებელია ინტერესი - ქალის,
როგორც პიროვნების, საზოგადოების აქტიური
წევრის მიმართ, რომელსაც აქვს მიზანი, ნება და

ჰყოფნის სითამამე, ნებისმიერი არჩევანის გასაკე-
თებლად და გადაწყვეტილების მისაღებად.

პრობლემები, რომლებიც ადამიანებს ალელ-
ვებთ, მათი თავისებური ხედვა და ჩვენება, თით-
ქოს არაფრით გამორჩეული, მაგრამ მნიშვნელო-
ვანი ამბები, უბრალო, მხატვრული გამომსახვე-
ლობის ახალი ფორმების ძიება, ადამიანის - რო-
გორც ბუნების განუყოფელი ნაწილის ჩვენება და
დაკარგული ჰარმონიის ძიება - ახასიათებდა ლა-
ნა ლოლობერიძის თაობის კინოს 1960-იანი წლები-
დან და ახალი ქართული კინემატოგრაფის უპირ-
ველეს ნიშნულად იქცა.

„ერთი ცის ქვეშ“ მოქცეულ სამივე ნოველას სა-
ერთო სტილისტიკა და სხვადასხვა დროში განვი-
თარებული სიყვარულის ისტორიები აკავშირებთ.

მოქმედება „თავადის ქალ მაიაში“ XX საუკუნის
20-იანი წლების დასაწყისში ხდება. დრო და სა-
ქართველოში ხელისუფლება უკვე ბოლშევიკებს
ეკუთვნით, რამაც ისტორია და ადამიანები ორად
გახლინა. ერთი, დასაღუპად, უმომავლოდ გაიწი-
რა, მეორემ - ბნელმა „წითელმა“ მასამ - პრივი-
ლეგიები და ახალი ცხოვრების მართვის უფლება
მიიღო - ძალადობრივ სახელმწიფოში, ნგრევის
ეპოქაში.

საქართველოში ანექსირებულია და თავად-აზ-
ნაურთა ფენას ყველაფერი და მათ შორის, ბედ-
ნიერებაც - სიყვარულის უფლებაც - წარსულში
დარჩა. მათ გადარჩენის გზა უნდა იპოვონ. მაიაც
აკეთებს არჩევანს და ბედისწერას არ ემორჩი-
ლება. ანტიკური გმირის მსგავსად, მოქმედებას
იწყებს და საკუთარი თავი სამსხვერპლოზე თვი-
თონვე მიაქვს.

თავადის ქალი ბოლო აღსარებას მოახლე გო-
გოს აბარებს. ლანა ლოლობერიძე ამ ეპიზოდს წარ-
სულის მოგონებების მზანებისეული სურათებით
აგებს და ალელვებულ ზღვაში მაიას თვითმკვლე-
ლობას, მისი მსგავსი ბედის ათასობით ადამიანის
არა მხოლოდ ფიზიკურ აქტად, არამედ სულიერი
გარდაცვალების მეტაფორად წარმოადგენს.

„ზღვასთან მაიას შეხვედრას მწერალი ნახევ-
რადზღაპრული მითოსური წარმოდგენებით ავ-
სებს. სწორედ ასეთ მისტიკურ გარემოში უნდა
მოხდეს ზღვისა და მაიას ერთად შეყრა, დაწყ-
ვილება, „საიდუმლო ჯვრისწერა“. მარიამობის
დღესასწაულის წინა ღამეს ათევენ ზღვისპირას.
მწერალი საგანგებოდ არჩევს ხალხმრავალ შემ-
თხვევას. ქორწილსა თუ ჯვრისწერას ყოველთ-
ვის ახლავს ხმაური და მხიარულება. სოფლის
წესისამებრ, ბოროტი სულების დასაფრთხობად

ხალხმა თავიანთი კარვების წინ ჯვრიანი ჭოლო-კები აღმართა და კოცონები ააბრიალა. იმართება „დევეური“ ცეკვა. ხალხი სიმღერას აგუგუნებს. „ამ გუგუნისა და როკვისაგან ბოლოს მიწა შეინძრა და ტყეში ხეები წამოსაქცევად შექანდნენ“. ხდება უჩვეულო, იდუმალი შეყრა ადამიანისა და ბუნებისა – ზღვისა და მაიასი. ამიტომ მონაწილეობს სამყარო თითქოს ერთიანად – თავისი ყოველი არსით. ეს სწორედ ამგვარ ვითარებაში უნდა მოხდეს – კუდიანების ღამეს, როცა ღამისმთავარი – მენცარი, უბელო კვიცზე გადამჯდარი, კუდიანების ფერხულს მართავს. სასწაული მხოლოდ ასეთ ღამეში უნდა დაიბადოს. მაია სულიან-ხორციანად განიცდის ამ ღამეს. მისთვის სამყარო გახსნილია თითქოს. „მგელზე იჯდა მენცარი და ყველაზე უფრო მაღალი ხის წვერს შეჰყურებდა მოუთმენლად. ხის წვერზე ერთი ვინმე მესიაკონი შესკუპებულიყო და ბუს თვალებით გასცქეროდა ზღვის პირად ციხესავით შეკრული ხალხის ცეკვასა და მოძრაობას“. მაია, ჯადოქარივით ძალამიცემული, ეუბნება ამ ღამეს ბონდოს: „კუდიანების ღამეა ეს ღამე, ბონდო, და სთქვი, რა გსურს, რომ აგისრულო? ასე ნუ მოგიწყენია... სანამ როკაპი ტაბაკონას წავიდოდეს და მენცარის მეუფებას ბოლო მოეღებოდეს“ მაია ამ უხილავ, მაგიურ ძალებთან არის თითქოს იდუმალ დაკავშირებული“.²

ნოველაში „მტრედები“ მოქმედება 1941 წელს ხდება, შეყვარებული წყვილის – ნანასა და ლევანის გარშემო. მათ, თითქოს ბედნიერ ცხოვრებასა და მომავალს ომის დაწყება დასაწყისშივე აფერხებს. შეყვარებულები ერთმანეთს საჭაერო განგაშის დროს, სახურავზე მორიგეობებისას ხვდებიან. მათი სიყვარულის შორეული მოწმე სამხედრო ჰოსპიტალში (რომელსაც მორიგეობის ადგილი გადაჰყურებს) სამკურნალოდ მოთავსებული დაჭრილი ჯარისკაცები არიან.

შემდეგ ლევანს ფრონტზე იწვევენ, სადაც მალე კლავენ. სიკვდილის ტრაგიზმის მიუხედავად, ნოველა ოპტიმისტურად სრულდება. აქაც ერთვება ანტიკური ტრაგედიის „კანონი“ – ადამიანები იღუპებიან, ომი ყველაფერს სპობს და ანადგურებს, მაგრამ ცხოვრება გრძელდება. მტრედები კვლავ დაფრინავენ თბილისის თავზე. ჰოსპიტალში ჯარისკაცები იარებს ნელ-ნელა იშუშებენ. ფანჯრებში უკვე ნაკლები და იშვიათად ჩნდებიან. ასეთი ალეგორიული სვლებით აგებს ლანა ლოლობერიძე ომის სისასტიკისა და სიყვარულის უკვდავების

მეტაფორას.

„ფრესკაში“ მოქმედება ფილმის გადაღების პერიოდში, იგივე დროში, მშვიდობიანი ცხოვრების დროს ხდება. ყურადღება ეთმობა ახლის შენებასა და ახალი თაობის აქტიურობას ამ პროცესში. ომისშემდგომი საქართველო, საქართველოს დედაქალაქი აღმშენებლობის გზას ადგას. ახალ საზოგადოებას ახალგაზრდები ქმნიან. მშენებლობის ეპიცენტრში სპორტის სასახლის მშენებლობა, მისი გახსნა და ახალი მნიშვნელოვანი ობიექტის დაბადების სპორტული ასპარეზობით საზეიმო აღნიშვნაა. ამ მოვლენების ფონზე კი, სასახლის პროექტის ავტორის, ენერგიული ახალგაზრდა არქიტექტორის რუსუდანის უიღბლო სიყვარულის ამბავია. მისი ინტერესის ობიექტს, მხატვარს, რომელიც ფრესკით ამკობს ახალი ნაგებობის კედლებს, ახალგაზრდა სპორტსმენი გოგონა უყვარს. და იმის მიუხედავად, რომ რუსუდანს არ გაუმართლა, სიყვარული მაინც არსებობს და სიცოცხლის სტიმულს იძლევა.

„თავადის ქალი მაიას“ შემდეგ ლანა ლოლობერიძემ გადაიღო გამორჩეული და თავისებური მხატვრული ღირებულებების, ახალი კინოტენდენციების მომცველი ფილმი – „ფერისცვალება“. მისი მთავარი გმირი კაცია, ნი-იანელების თაობის წარმომადგენელი, შემოქმედებითი კრიზისის პერიოდში მყოფი რეჟისორი, რომელიც ცხოვრებასთან შინაგან კავშირს კარგავს. კინოსურათი იგავური ენით აჩვენებს, ერთი მხრივ, პიროვნების პრობლემებს, შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საკითხებს ააშკარავებს და ამავე დროს, ის პოლიტიკური და მოქალაქეობრივი განაცხადია, საბჭოთა რეჟიმის პირობებში შემოქმედის თავისუფალი არჩევანის შეუძლებლობაზე, თავისუფლების შემზღუდველი რეალიებიდან და რეჟიმის „კანონებიდან“ გამომდინარე.

1972 წელს ლანა ლოლობერიძემ გადაიღო საკულტოდ ქცეული, იმ დროისთვის ახალგაზრდებში ერთ-ერთი განსაკუთრებით პოპულარული ფილმი „როცა აყვავდა ნუში“, თანამედროვე ახალგაზრდების პრობლემების შესახებ.

ლანა ლოლობერიძე, ფილმში „ერთი ცის ქვეშ“ აღებულ გემს, რამდენიმე კინოსურათის („მე ვხედავ მზეს“, „ფერისცვალება“, „როცა აყვავდა ნუში“) გადაღებიდან, წლების შემდეგ მიუბრუნდა, მიუზიკლით – „აურზაური სალხინეთში“ (1975), რომელშიც მოქმედება გამოგონილ ქალაქში ხდე-

2 ჯალიაშვილი, ზღვის, 2017.

ბა, სადაც კვების ობიექტების არსებობა და ჭამა საზოგადოებას ყველაფერზე მეტად აღელვებს. ახალგაზრდა და ენერგიულ თამროს (სოფიკო ჭიაურელი) სამხატვრო გალერეის გახსნა უნდა. ის საზოგადოების გაუფასურებულ ტრადიციებს, აკვიატებებს უპირისპირდება და იმარჯვებს. ჟანრი ასეთი ილუმინირებული და ბედნიერი ფინალის შესაძლებლობას ქმნის, სიყალბისა და ტყუილის დაშვების გარეშე.

„აურზაური სალხინეთში“ მიუზიკლის ჟანრში გადაწყვეტილი სოციალური სატირაა, რომელიც არღვევს ლანა ლოლობერიძის ნამუშევრების საერთო სტილის, ჟანრობრივ თავისებურებებს, თუმცა ეს მხოლოდ ფორმაა – ერთგვარი ექსპერიმენტი, გამოსახვის, სათქმელის ეკრანული სახიერების განსხვავებული ხერხით შექმნის გზების ძიება. საზოგადოებაში არსებული პრობლემები მაინც მთავარი თემა რჩება. ჟანრი თავის პირობებს სთავაზობს და რეჟისორიც მისი თამაშის წესებს მიჰყვება.

1978 წელს ლანა ლოლობერიძემ გადაიღო – „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, ზაირა არსენიშვილის სცენარით (რომელთან ერთად, 1972 წლიდან მწერლის გარდაცვალებამდე, 2015 წლის ჩათვლით, მუშაობდა) – ერთ-ერთი გარდამტეხი, გამორჩეული, „გემის“ შემცვლელი ფილმი, რომელსაც „ქართული კინოს კლასიკის“ კატეგორია აქვს მინიჭებული.

„რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ რეალობას ახალი მხატვრული ფორმით ასახავს, თანადროულ „საკითხებს“ წამოჭრის და ამ საკითხებისადმი თამაში მიდგომით გამოირჩევა.

მოვლენების ეპიცენტრში მთავარი გმირი სოფიკო (სოფიკო ჭიაურელი) – ჟურნალისტი, რომელიც სხვადასხვა ბედის, ხასიათისა და ასაკის ქალის შესახებ და მათი ჩართულობით, ინტერვიუების ციკლს ამზადებს. თითოეულის ისტორია, საწუხარი, სიხარული, ცხოვრების მიმართ დამოკიდებულება უდევს კონცეფციას საფუძვლად, თავს უყრის სხვადასხვაგვარი ცხოვრების ფრაგმენტებს, სხვადასხვა ატმოსფეროსა და რეალობის სპეციფიკური, თითოეულისთვის დამახასიათებელი და ორგანული ჩარჩოების ფარგლებში

სოფიკოც ერთ-ერთი მათგანია. იმავე „სტანდარტებით“ ცხოვრობს, როგორითაც უმრავლესობა – ქმარი, შვილები, მეგობრები, სამსახური. აქტიურია შინ და გარეთ. თუმცა მის სივრცეში ბა-

ლანსი აშკარად დარღვეულია. მეტ ყურადღებას პროფესიულ საქმიანობას უთმობს. რასაც შედეგად, ოჯახური ბედნიერების ნგრევა მოჰყვება. ქმარი ახალგაზრდა და ლამაზ ქალთან აბამს რომანს. სოფიკოს მყარი და საიმედო ნიადაგი ეცლება. და ამის მიუხედავად, სხვა ქალების ბედის, მოწესრიგებული თუ მოუწესრიგებელი ცხოვრების გამზიარებელი ხდება. სამსახურებრივი მოვალეობები პიროვნული თანაგანცდისა და ნამდვილი გულისტკივილის გამომწვევად იქცევა.

„ფილმთან დაკავშირებით, ვიტყვი, რომ ერთი საკითხი, რაც მასში მომწონს, გმირის ისტორიაა – ბრძოლა სამსახურსა და ოჯახს შორის ბალანსისთვის – რასაც ეჯახება ყველა ქალი, კარიერის გზაზე და იმასთან კავშირი, როგორ ერწყმის ეს ისტორია სხვა ქალების ინტერვიუების ჩანაწერებს“.³

მოვლენების განვითარებისა და ძირითადი სიუჟეტური ხაზის პარალელურად, გმირის ცხოვრებისეულ პერიპეტიებში შეჭრილია სოფიკოს, წარსულის მოგონებები. ერთ-ერთია, სტალინისა და ბერიას წითელი ტერორის დროს იმიერპოლარეთში გადასახლებიდან, სოფიკოს დედის დაბრუნების – ეპიზოდი.

ამ მნიშვნელოვანი ეპიზოდის ყველა დეტალი ავტობიოგრაფიულია. სწორედ ასე დაბრუნდა და ასე შეხვდნენ ერთმანეთს დედა-შვილი – ნუცა ლოლობერიძე და ლანა ლოლობერიძე ათწლიანი განშორების შემდეგ.

ეს ეპიზოდი და მასთან დაკავშირებული ამბავი ერთ-ერთი პირველია ქართულ კინოში, რომელიც დაუფარავად ასახავს საბჭოთა რეპრესიების მსხვერპლი ადამიანების მდგომარეობასა და „ხალხის მტრის ოჯახების“ ბედის რეალურ სურათს. ასეთი იყო ფილმის რეჟისორისა და დედამისის – პირველ ქართველ ქალ რეჟისორ ნუცა ლოლობერიძის პირადი ცხოვრება. ამ პრობლემასა და მის ვარიაციებს ლანა ლოლობერიძე შემდგომ კინოსურათებში რამდენჯერმე დაუბრუნდა.

ავტობიოგრაფიული, კონკრეტული პირადი საკითხები ზოგადდება და პირდაპირი მნიშვნელობით იძენს „პირად საკითხებზე ინტერვიუების“ სახეს და, შესაბამისად, მოვლენის, ერის ისტორიის პანორამად იშლება.

1982 წელს ლანა ლოლობერიძემ, ზაირა არსენიშვილის სცენარის მიხედვით, გადაიღო კინოსურათი „დღეს ღამე უთენებია“, რომელიც ერთი ქალის – სიმბოლური სახელით – ევა (ახალგაზრდა

3 CLAYDON, Lana, 2022.

- დარეჯან ხარშილაძე, ასაკოვანი - თამარ სხირ-ტლაძე) - თავგადასავლით, საქართველოს გა-საბჭოების პერიოდიდან, ვიდრე საუკუნის 80-იან წლებამდე - ქართული საზოგადოების ისტორიას მიუყვება და - ეპოქების, ისტორიული ძნელებდობის, ცვლილებების სახე-სიმბოლოდაა წარმოდგენილი..

ევა ქართველი ქალის ალეგორიული სახეა, ზნეობრივ-მორალური თვისებებით, მოვალეობებითა და ვალდებულებებით დატვირთული, რომლისთვისაც პირადი ცხოვრებაც ვალდებულია და პასუხისმგებლობაა. უუფლებო და ოჯახის მსხვერპლად განწირული, საქართველოში რევოლუციის შემდეგ, ახალი ქვეყნის მშენებლობას იწყებს და ცხოვრების წესს და ხასიათსაც იცვლის.

ლანა ლოღობერიძის ავტობიოგრაფიული და ახლობლების ცხოვრებისეული ფრაგმენტები უდევს საფუძვლად ფილმს „ორომტრიალი“ (1986 წელი), რომელიც, ისევე, როგორც „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, სხვადასხვა ტიპის, ბედისა და ინტერესების ქალების, თანამედროვე საზოგადოებაში მათი ადგილის, პირადი ურთიერთობების, წარმატებული საქმიანობისა და შეუძღვარი ბიოგრაფიის საკითხებს ეყრდნობა; სამყაროს მოძრაობის უსასრული ციკლის, ცხოვრების ტემპო-რიტმის განვითარების პროცესებს აჩვენებს, რომლებიც მართლაც ორომტრიალივითაა ჩაბმული საზოგადოებრივი განვითარების უწყვეტ რიტუალებში.

მოვლენები რამდენიმე პარალელური და ურთიერთგადამაკვეთი ამბის მიხედვით ვითარდება. ესაა მკვეთრად გამოხატული სოციალური ტიპების გაღერება, რომელიც ლანა ლოღობერიძის შემოქმედების ერთ-ერთი „სამარკო ნიშანია“ და რომელიც ახალ-ახალი „პორტრეტებითა და „პანორამებით“, შტრიხებით ივსებოდა.

რეპრესიების ეპოქისა და, პირველ რიგში, ნუცა ლოღობერიძის დრამატულ ისტორიას, ლანა ლოღობერიძე 1992 წელს უბრუნდება, ფილმით „ვალსი პეჩორაზე“. ესაა გადასახლების უმძიმეს ფიზიკურ და მორალურ პირობებში მცხოვრები რეპრესირებული ქალების, დედების გარეშე გაზრდილი შვილების ამბავი - იმედის, გამძლეობის, სულიერი სიმტკიცისა და მორალური გმირობის შესახებ.

მოქმედება ორ პარალელურ სივრცესა და ორი მთავარი გმირის - დედასა და შვილის - გარშე-

მო ვითარდება - იმიერპოლარეთში, სადამსჯელო სამუშაოებზე გამწესებული ქალების - ხალხის მტრების ოჯახების წევრების - დრამა, და ქალაქში, მშობლების გარეშე დარჩენილი და მიუსაფარ ბავშვთა სახლში იძულებით გამწესებული გოგონას - როგორც ყველა, მსგავს მდგომარეობაში ბავშვობაგატარებული თაობის ისტორია.

„ლანა ლოღობერიძემ შეასრულა გადამწყვეტი როლი წმინდა ქალური, აშკარად პოლიტიკური კინემატოგრაფის განვითარებაში, რომელიც საბჭოთა კინოში 1970-1980-იან წლებში გაჩნდა. მთელი კარიერის განმავლობაში, რომელიც 60 წელზე მეტხანს გრძელდება, 13 გადაღებულ ფილმში, მას ეკრანზე მუდამ გადაჰქონდა ქალების განცდები, იკვლევდა მათ ცვალებად როლებსა და შინაგან მდგომარეობას, საბჭოთა საზოგადოების გარემოცვაში.

რაც ლოღობერიძეს განსაკუთრებით გამოარჩევს, ესაა, რომ იგი პრაქტიკაში ყოველთვის გამოარჩევს და პასუხობს ტერმინის - „ქალური კინო“ არსს. ეს კი ნიშნავს - ქალური სუბიექტურობის ერთგულებას, ქალების პროფესიული და ოჯახური ცხოვრების სერიოზულ შესწავლასა და აშკარად ფემინისტურ პოლიტიკას“.⁴

ახალი და დაუჯერებელი სიმძლავრის

ლანა ლოღობერიძე, 2014 წელს, თავისი პირველი კინოსურათების ფორმატსა და პრობლემატიკას დაუბრუნდა და ხანგრძლივი შემოქმედებითი პაუზის შემდეგ, გადაიღო ავტობიოგრაფიული, დოკუმენტური კინოსურათი - „ნალგლისფერი სიხარულის ქრონიკა“ - მასზე და მის თაობაზე საბჭოთა წარსულის, ისტორიის გავლენისა და ბავშვობისა და ახალგაზრდობის მოგონებები ერთიან მხატვრულ სახედ გააერთიანა.

ფილმში ყველაფერს „ნალგლისფერი სიხარულის“ ელფერი დაკრავს, როგორც ჩავლილ ცხოვრებას და განვილილ ამბების მოგონებებს ახასიათებს. ლანა ლოღობერიძე იხსენებს ბავშვობას, ახალგაზრდობას, განვლილ - თუმცა, არა უკვალოდ - დროს. თხრობა ცოცხლდება დოკუმენტური კადრებით, რომლებიც ასევე ამ ეპოქის, რეალობის გამომხატველი და თანხვედნილია, რომლებიც მოგონებებს, ზოგიერთ შემთხვევაში, პირდაპირ „ასახავენ“ და ზოგიერთ შემთხვევაში - მეტაფორულად და პირობითად და ფილმს, მისი

4 PRONGER, Lana, 2021.

განვითარების გეზსა და დინამიკას, მეტ სახიერებასა და ნოსტალგიურობას მატებენ.

ლანა ლოლობერიძე პირადად უძღვება თბრობას. ცოცხლად, გულწრფელად და ემოციურად გამოხატავს, რაც მოხდა და რაც გადაიტანა. კითხულობს ლექსებს (საკუთარ, მეგობრებისა და მსოფლიო კლასიკიდან, საკუთარი თუ სხვათა თარგმანებით), პოეზიის სწორედ იმ ნიმუშებს, რომელმაც მასა და მისი თაობის ბავშვებს გატირვება, ამ ფორმით გადაატანინა. აცხადებს, რომ ეს იმიტომ გახდა შესაძლებელი, რომ ლექსებს, ხელოვნებას - მშვენიერებას - შეაფარეს თავი.

2020 წელს, 93 წლის ლანა ლოლობერიძემ, პირველი მხატვრული ფილმიდან „ერთი ცის ქვეშ“ დაწყებული „ტრადიცია“ - ქალების შესახებ - კინოსურათში „ოქროს ძაფი“ გააგრძელა. მისი გმირები სხვადასხვა ასაკის ქალები არიან, რომელთაგან ორი მთავარის - უკვე ასაკოვანი, განსხვავებული წარსულისა და ხასიათის პიროვნებისა (გურანდა გაბუნისა და ნანა ჯორჯაძის შესრულებით) და მათი ისტორიებია - თანამედროვეობის პარალელურად, ჩართული, წარსულის „ფურცლები“ - სიყვარულზე, ცხოვრებაზე, პროფესიაზე და დროისა და ეპოქის შეცვლით მოტანილი გარდასახვების შესახებ; ნახევრად ბიოგრაფიული და მხატვრული წარმოსხვით შეთხზული ამბები, რომლებიც ვერც მათ და ვერც საზოგადოების ცხოვრებაში ვეღარასოდეს განმეორდება.

„ოქროს ძაფის“ გმირები - წარსულისა და აწმყოს მოგონებებისა და განცდების ტვირთს ეზიდებიან, რაც მტკივნეულიცაა და სიხარულის მომგვრელიც. ეს ქალები აერთიანებენ ბევრ ადამიანს აწმყოში და წარსულში დარჩენილების ხსოვნას ინახავენ, რეჟისორისა და მისი თაობის - ფილმის პერსონაჟების პროტოტიპების - განსხვავებული ამბებიდან. სიცოცხლის ძალასა და იმედზე, სიცოცხლესა და სიკვდილზე.

2023 წელს 95 წლის ლანა ლოლობერიძემ საერთაშორისო საზოგადოება კვლავ აალაპარაკა, ახალი ქართული კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული ფილმით „დედა-შვილი ან ღამე არასდროს არ არის ბოლომდე ბნელი“. მისი მთავარი ღირებულება არა მხოლოდ თავისთავადი მხატვრული გადაწყვეტაა, არამედ ახალი სტილი, ფორმა, ამოცანები და მათი გახსნის თავისებური ფორმა და ხერხი. ფილმი შერეული ჟანრისაა და საერთო განსაზღვრებებს არ ექვემდებარება. ის დოკუმენტურიცაა, მხატვრულიც და კიდევ რაღაც სხვაც.

„დედა-შვილში“ ბევრი ხაზი და მიმართულებაა

თავმოყრილი. უშუალოდ აგებულია ნუცა და ლანა ლოლობერიძის ბიოგრაფიისა და მათი გარემომცველი ისტორიის ფაქტებზე, და თან, ბევრი სხვა ადამიანის, არა ერთი სხვა დედა-შვილის შესახებაა.

ნუცა ლოლობერიძისა და საბჭოთა საქართველოს ისტორიის მონაკვეთები - გასაბჭოების, რეპრესიების, პოსტსტალინური ეპოქისა და მშვიდობიანი ცხოვრების სურათები ლანა ლოლობერიძის ბევრ ფილმში, სხვადასხვა ეპიზოდადაა შესული, სხვადასხვა ტრილშია წარმოდგენილი.

სწორედ ამ ფილმების (რომლებშიც სხვა ამბებიცაა და სხვა ადამიანები, სხვა პრობლემები, სხვა თემებია წინ წამოწეული) - „თავადის ქალი მაია“, „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, „დღეს ღამე უთენებია“, „ვალსი პეჩორაზე“, „ოქროს ძაფი“ - ფრაგმენტებზეა აწყობილი „დედა-შვილის“ სტრუქტურა, მათი ჩანართები ერთიან სიუჟეტურ ხაზს მიყვებიან და ამბად იკვრებიან. მეორე შრეს უკვე ნუცა ლოლობერიძის ფილმების - „ბუბა“ და „უქმური“ - ფრაგმენტები შეადგენს. აზრობრივად და „გარე ფაქტორებიდან“ გამომდინარე, ეს ეპიზოდები - პირადი და ქვეყნის ისტორიის, საბჭოთა რეჟიმის, იდეოლოგიის გამოხატულებაა და რეჟისორის შემოქმედებითი აზროვნების გამომხატველი.

ორ პარალელურ და ურთიერთგადამკვეთ შრეს, აგებულების სისტემას „გამჭოლ მოქმედებად“ გასდევს ლანა ლოლობერიძის ბავშვობისა და მოწიფულობის მოგონებები - ნამდვილიც და ილუმბორულიც, იმის მიხედვით, თუ „რაც და როგორც აგონდება“, რაც და როგორც ხსოვნამ, თანადროულმა დამოკიდებულებამ ან ემოციურ მეხსიერებაში შემონახულმა რეაქციამ, აღქმამ განაპირობა, რასაც, თავის მხრივ, ძველი ფოტოების გამოსახულება ამდიდრებს, არქივიდან და არც თუ მდიდარი საოჯახო ალბომიდან.

ლანა ლოლობერიძე ფილმის მთხრობელია. თბრობა კადრსმილმიერია - ხმამაღლა ფიქრებით და განსჯით. ეს მონათხრობი და წამყვანის დამოკიდებულება, ინტონაციები და რეაქციები ცხოვრებისეულ, პირად, საზოგადოებრივ ამბებს ახალ სიცოცხლეს ანიჭებენ.

მთხრობელის „ნეიტრალურ“ ხმასა და მშვიდ ემოციაში მაინც იგრძნობა ფარული სევდა, თავშეკავებული და შეფარული გრძნობები, მკაფიო მახვილებით. მისი განცდები მეტად ბუნებრივია, დამოკიდებულები - თავისებური და თავისუფალი მონაცვლეობით. იგი, საკუთარი და სხვების ცხოვ-

რების გადახედვით, გახსენებითა და შეფასებით, თავიდან აანალიზებს და თითქოს თავიდან აფასებს ცხოვრებას.

„მისი ფილმები, ძირითადად, ქალებს ეძღვნება, რომლებიც ბედნიერებისთვის იბრძვიან გაბატონებული პოლიტიკური სისტემების ფონზე და დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას ცდილობენ. ყურადღების ცენტრში, უპირველესად, ცხოვრების კონკრეტული პირობებია. ყოველდღიურობა, მთელი თავისი სირთულეებით, სახლის სამუშაოები და ოჯახის წევრებზე ზრუნვა. განვლილი გზა, რთული გადაწყვეტილებები და მორალური საკითხები, ასევე, თემები, როგორიცაა ადამიანების ადგილზე საზოგადოებაში, ასევე, კერძოდ, ქართული კულ-

ტურა და ტრადიციები თავის ყველა გამოხატულებაში“.⁵

ლანა ლოლობერიძე დიდი ხანია, 65 წელია, ახალი ქართული კინოს „დამფუძნებელადაა“ აღიარებული და მისი შემოქმედებაც ეროვნული კინემატოგრაფის არსებობის, განვითარების, მართულებების, აღმოჩენების სხვადასხვა ეტაპს უკავშირდება. იგი დღესაც, XXI საუკუნის 20-იანი წლების ცხოვრების, შემოქმედების ცოცხალ „ორომტრიალშია“ ჩაბმული. უსამართლობაზე ზნეობრივად და მორალურად გამარჯვების უპირატესობით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზაათარი ა., ინტერვიუ აბას ქიაროსთამთან. <https://cineyema.wordpress.com/2013/07/31/>
- ჯალიაშვილი მ., ზღვის მიჯნური. <https://mastsavlebeli.ge/?p=1543413> სექტემბერი, 2017-10:31
- CLAYDON, A. Lana Gogoberidze on women's cinema an her trailblazing career <https://klassiki.online/interview-lana-gogoberidze/d>; Posted 30 June 2022
- LEENG, A. Life in Film – The Works of Lana Gogoberidze <https://www.arsenal-berlin.de/en/cinema/film-series/ein-leben-im-kino-die-filme-von-lana-gogoberidze>
- PRONGER, R. Lana Gogoberidze: the feminist filmmaker at the centre of a Georgian cinematic dynasty <https://www.new-east-archive.org/articles/show/13185/lana-gogoberidze-georgian-female-film-dynasty>. 13.X.2021

5 LEENG, Life, 2021.

ACROSS TIME AND THE UNIVERSE

Woman as a Subject and the Fuss Around It

Lela Ochiauri

Keywords: Soviet ideology, woman: "subject" and "object", Lana Ghoghoberidze, against censorship and discrimination.

The number of female directors in the world and Georgian cinema is catastrophically small. Female characters, even main heroines (including in films by female authors), are often not "subjects" due to their personal qualities and personal problems, but "objects": male characters' partners or embodiments of various societal problems.

Lana Ghoghoberidze was the first to "break" this "rule" and "choose" to depict the life of a woman—a person, a member of society, socially active and focused on personal problems or profession—as the main topic of her work.

This happened when, at the turn of the 1960s, a cycle of protest movements began in Europe and America, Stalin's death in the Soviet Union, the condemnation of his "cult" and the beginning of the era of Khrushchev's Thaw followed by a slight relief of censorship and the emergence of a new worldview, new trends and a new direction of art. 1960s film directors, among whose leaders was Lana Ghoghoberidze, changed the image of the previously existing artistic standards, relatively freed themselves from dogmas, opposed ideology and moved into a space whose borders and dimensions they created themselves.

Even today, Lana Ghoghoberidze is faithful to the course she once chose and remains a leader, according to the spontaneity of the cinematography and artistic ingenuity.

Their Realm

The Soviet film production system and creative freedom used to be strictly limited and actively controlled in every way, even when censorship was slightly weakened as a result of the denunciation of Stalin's cult and both the artist and the public received relative freedom. Everything was controlled by the state, from financing to rental and copyright. It ruled and managed, it allowed and forbade. An artist was "free" only within the censorship boundaries and ideological frameworks. The state decided who, when and what could be filmed and it gave the final sanction whether the decision should be on the screens or not. There was no alternative, neither ideologically nor in terms of production.

There were no independent film studios or producers in the Soviet Union to finance and support talented, successful directors. Thus, directors, especially young ones, waited in line for years to make

a film. Years passed in this wait. However surprisingly, it is still the case today but for a completely different reason.

In addition to the thematic, ideological, censorship restrictions, one of the objects of, presumably indirect, but still hostile discrimination was the female artist. And if a Soviet collective farm worker woman, manual worker, peasant was welcomed, the teacher, doctor, scientist was recognized and acknowledged, the very existence of a female artist and especially a film director was practically considered blasphemy. Therefore, their number, in general, is miserably small throughout the Soviet Union and throughout the history of the Soviet Union. Sic. Even today, despite the increase in the number of female directors and the successes and victories of their films in the world and in Georgia, the attitude has not changed much. Women in cinema in general and the majority of male directors are still not ac-

knowledge and are not recognized as equal.

Another distinctive feature is not related to authors' gender but to female characters. Starting from the first Georgian feature film "Christine" (1916, directed by Aleksandre Tsutsunava), whose main character is a woman, for many years (and often, even today) in Georgian (and Soviet) films female characters, even main ones, for directors (and women) were not the objects of attention, as women with their problems, characters, passions or facing life's contradictions. In most cases, they had the function of a "auxiliary tool" or "spare part", and "had to" and/or a partnership with a male hero (wife, mother, sister, employee, etc.) or did not have a "personal function" at all and expressed the general state of society, problems, the author's words. This trend continues in various forms in modern films as well.

The same situation has been in many other countries' cinema. Iranian Abbas Kiarostami says in an interview: "Traditionally, female characters in Iranian films represent two categories: mothers or housewives. And I am not attracted to either of these categories and do not use them. They lack a human side. Many Western films have the same shortcomings. Women are portrayed as cosmetic characters, as if they were just to help increase sales. There are two more types of female characters in Iranian cinema. Heroines, which I also do not use because they are too evil, and the second, victims, which I am not interested in. Apart from these four main categories, there are no more. There are also special female characters, but I do not do special ones in cinema. I want to work with normal, ordinary women, the kind that I do not find very often. I want to have a female character for whom femininity is not a problem, but I simply cannot find one."¹

In the 1950s, when both the lifestyle and needs of society changed more or less, Georgian cinema also took a new path with the emergence of a new generation. New trends appeared in Georgian cinema and culture and the new generation of the 1960s, filled with new hopes, ideas, and goals, began to move to bring its message to society, to express its thoughts and worldviews.

During this period, the image of female characters also changed. Interest in them as individuals was expressed. It became clear what they were

like, how they perceived life, time (when they lived), what worried them, what made them happy, what they wanted from other people, what goals, dreams and what kind of life they had, what they aspired to and what they refused to do.

One of the first female directors who significantly changed the "general course" of Georgian cinema was Lana Ghoghoberidze, one of the leaders of the "1960s" generation. Her life as a director, along with new trends in cinema, began at the turn of the 1960s.

And Women Started to Speak Up

Lana Ghoghoberidze's first graduation and debut works were documentaries, "Gelati" and "Tbilisi 1500" dedicated to the 1500th anniversary of the capital of Georgia (both – 1958), shot by the film studio "Georgian Film" and "commissioned" by the state.

In defiance of the terms of this commissioned work, the young director's attitude toward history, the past of the country, the peculiarities of culture is clearly visible in these films dedicated to the cultural heritage, history and spiritual values of Georgia. On the other hand, the author's style and artistic vision were clearly present, to assume different and deeper forms of artistic generalization in her future films.

Lana Ghoghoberidze's first independent, not "compulsory," i.e. dictated film, "Under One Sky," filmed in 1961, illustrates the trajectory and peculiarities of her directorial style, on one hand, and her aspiration to reflect contemporary and eternal problems that interested her as a citizen and artist in public life and art and still interests her today, on the other. The film highlights topics raised and "embodied" in virtually all of the director's subsequent films, from different angles or perspectives.

"Under One Sky" consists of three independent novellas: "Princess Maya", "Doves" and "Fresco." All three are based on literary works. The first on a story by Leo Kiacheli, the second and third on short stories by then young writer Archil Sulakauri.

The action takes place in three periods: 1921, 1941 and 1961, in the first two under the conditions of historical cataclysms, milestone historical and political realities for Georgia. And the first two time periods show the image of a woman as an individual and a member of society, a socially active and self-happy

¹ შათაბერი, ინტერვიუ, 2013.

person, her fate, adventures in different eras, in extreme situations. And in the third, in the year when the film was shot and which brought Lana Ghoghoberidze innovations and personal happiness both in her profession and life.

This film is one of the expressions of the cinema trends, worldview, and stylistics of the 1960s in Georgia. Its main characteristics are the relationship between society and the individual, a woman as a strong person who has a goal, the power of choice and courage in times of life or political cataclysms.

A peculiar perspective on problems and people's simple but impressive stories, issues of the relationship between society and the individual, plastic tasks, visual icons of the world, the inseparability of man and nature and the search for a harmonious system of fine images reflecting this position began in the films of more than one director of Lana Ghoghoberidze's generation and became the image of new Georgian cinema.

Lana Ghoghoberidze's film novellas are united stylistically through the main thread, love stories that are different and exist in different circumstances. They are scattered in time and space.

The action in "Princess Maya" takes place in the early 1920s. Time and life are divided into two. The political situation has also divided society into two. One, to which the noble woman belongs, was doomed to destruction and deprived of the future. The other was given privileges and the honor of being the builder of a new life in a chaotic, violent and destructive era. What the future of the "future" human turned out to be, and the subsequent fate of many winners, among other things, soon became apparent.

Georgia has already been annexed, and the nobility has lost everything: fame, property, position in society. Everything, including happiness, the right to love, has become a thing of the past. They have no choice but to find their own way to survive, to escape from reality. Maya also makes a choice and confronts fate.

Lana Ghoghoberidze brings Maya's confession to the maid to life with dreamlike images from the past, and turns her suicide in the stormy sea into a metaphor for a person's not only the physical but also the spiritual death.

"The writer fills Maia's meeting with the sea with semi-fabulous mythological representations. It is in such a mystical environment that the sea and Maya should come together, be united, *a secret crucifixion*. They spend the night before the feast of the Virgin Mary by the sea. The writer specially chooses a crowded occasion. A wedding or church wedding is always accompanied by noise and merriment. According to village custom, people erected cross-shaped sticks in front of their tents and lit bonfires to scare away evil spirits. An *ogre* dance is performed. People hum a song. *From this hum and rocking, the earth finally shook and the trees in the forest swayed to the ground*. An unusual, mysterious fusion of man and nature, the sea and Maya takes place. Therefore, the world participates as one with all its essence. This is exactly the situation that should happen on the night of the witches, when the night's leader, the wizard, perched on a white foal, rules the witches' feast. A miracle should only be born on such a night. Maya experiences this night with all her heart and soul. The world seems to have opened up to her. *The wizard was riding a wolf staring impatiently at the top of the tallest tree. A certain wise man had perched on the top of the tree and watched with owl eyes the people's dance and movement, who were bound together like a fortress by the sea*. Maya, strengthened like a witch, says to Bondo on this night: *This is the night of the witches, Bondo, and tell me what you want me to do for you? Don't be so sad... before harridan goes to Tabakona mountain and the wizard's reign comes to an end*. Maya is mysteriously connected to these invisible, magical forces."²

The second novella, "Doves," is set in 1941. At the center of events are two young people, Nana and Levan, a couple in love, whose happy life began but did not last. Another beginning of an unusual, restless present and unpredictable future.

Nana and Levan's love is born on the roof of the house, during the threat of air bombing, while on duty. The roof overlooks a military hospital. Wounded soldiers appear from time to time in its windows.

Then Levan goes to the front and dies. Despite the tragedy that accompanies the inevitability of death, the finale of the novel is optimistic. People die, the war destroys and ruins everything, but life

² ჯალაშვილი, გვგის, 2017.

goes on. Doves still fly over Tbilisi. With such double hints, Lana Ghoghoberidze shows the terrifying image of war and the immortality of love.

The third part is contemporary with the filming of "Fresco" in a peaceful period. The emphasis is on the construction of the new and, more importantly, on the unfortunate love of the main character, a woman. The capital of Georgia and, accordingly, Georgia are embarking on the path of reconstruction. Young people are building a new society. The director expressed the construction of a new world with a metaphor depicting the construction of the Sports Palace (which is actually included in the list of the best creations of architectural buildings), its ceremonial opening and energetic sports life. Against the background of these events, the author of the project of the new palace, an energetic, egalitarian young architect, Rusudan, falls in love with a young artist who decorates the walls of the new building with a fresco. The artist, in turn, loves a young athlete girl.

After the difficult years of war, time for building and love has come again in the country, and despite the fact that the heroine's love is one-sided, it still exists and gives impetus to life. And most importantly, she is a full-fledged, independent, active woman who has a job, a goal and the ability to act as a personality.

Three years later, Lana Ghoghoberidze shot one of her distinctive and original films, "Transfiguration," the main character of which is no longer a woman, but a man, a director who is going through a period of creative crisis and is losing his inner connection with the processes taking place in life.

In 1972, a film about the lives and problems of modern youth, "When Almond Bloomed", was released, which brought Lana Ghoghoberidze her first award and it became one of the most popular Georgian films of the 1970s.

Lana Ghoghoberidze returns to the path taken in the first film years after filming several films ("I Can See the Sun," "Transfiguration," "When the Almond Blossoms"). No more, no less, with the musical "Fuss in Salkhineti" (1975), in which the action takes place in a fictional town, where food and eating are the main interests of society. The young and energetic Tamro (Sofiko Chiaureli) wants to open an art gallery. She confronts reality and the established rules of life, and wins. The genre gives the "right" to such an illusory finale.

"Fuss in Salkhineti" is a social satire in the musical genre, which violates the general style and genre features of Lana Ghoghoberidze's works, although this is only a form – a kind of experiment, a search for a different way of depicting and creating a screen version of what is being said. The problems existing in society still remain the main topic. The genre offers its own conditions, and the director follows the rules of the game.

In 1978, Lana Ghoghoberidze directed a groundbreaking film in Georgian cinema, "A Few Interviews on Personal Issues," with a screenplay by Zaira Arsenishvili (with whom she worked from 1972 until the writer's death in 2015), which remains one of her most distinguished works.

"A Few Interviews on Personal Issues" was a serious and significant victory, based on a new form of artistic reflection of contemporaneity and existing reality, and on raising several contemporary "issues."

The film is structured around the main character, Sofiko's (actress Sofiko Chiaureli) personal life for a "natural" reason (the film contains several passages from Lana Ghoghoberidze's personal life). Sofiko, a journalist, prepares a series of interviews with female respondents. Each of them has their own story, their own pains, joys, attitude towards life and views. The action unfolds in such a kaleidoscopic way, which brings together fragments of the life of society, problems or sayings that society, and primarily women, had at that time.

Sofiko also has her own life, family, work. She is socially active, though the balance in her space is clearly disturbed. She gives priority to her profession, active work and pays less attention to her family. Husband and wife gradually move away from each other. Love slowly disappears. One day, Sofiko's family happiness collapses. She discovers that her husband has a young and beautiful female friend. Desperate and confused by the problem she has raised, Sofiko becomes a sharer and comforter of someone else's life, organized or not. Before, it was all work. Now it is an object of empathy, sympathy and sincere interest.

"Regarding the film, I will say that one issue that I like about it is the heroine's story, the struggle for balance between work and family, something that all women face on their career path, and the connection between how this story is intertwined with

the recordings of interviews with other women."³

In parallel with the central line and its branches, events and life twists involve Sofiko's associations and memories related to the past. Childhood, spiritual feelings, falling in love. One of these and the main memories, the main and key parts of the film, is the scene of her mother's return from exile.

Taking into account all details and nuances, this part is Lana Ghogoberidze's autobiographical aspect. This is exactly how her mother, Nutsa Ghogoberidze, returned from exile, how a young Lana Ghogoberidze met her alienated, if not unknown mother. And, by the way, the scene is one of the first in Georgian Soviet cinema in which the lives of people who were victims of Soviet repressions are boldly and openly shown. This is exactly how the director's and her mother's, the first Georgian female director Nutsa Ghogoberidze's personal lives also developed, the reasons for which Lana Ghogoberidze tries to explain herself and others through the film. And what will continue in the future.

Despite the autobiographical inserts and the emphasis on very specific and personal issues, the problems in the film are generalized and really turn into "several interviews on personal issues," which more than one woman would have signed. The next film, in which Lana Ghogoberidze combines and shows the history of one woman (Georgian society) from different times from the beginning of the 20th century, from the Soviet period of Georgia, including the 1980s, filmed in 1982, "Day is Longer Than Night," again based on the script by Zaira Arsenishvili.

The main character Eva, personified as a young woman by Darejan Kharshiladze and as an elderly woman by Tamar Skhirtladze, is a symbol-image of the era, stages of historical cataclysms, society and a metaphor for "transformation".

Eva is the image of a Georgian woman, a mother, a bearer of her moral codes, burdened with duties and obligations, for whom even her personal life is an obligation and responsibility, even when a revolution is taking place in Georgia. Eva actively participates in the construction of a new country, together with her forcibly married husband, who is a typical image of a time-server and changes his appearance and lifestyle along with the change in political realities.

Lana Ghogoberidze's films are composed of autobiographical and life stories of relatives. Filmed in 1986, "Full Circle" is about the relationship between women and society, the fate of women in modern society, personal, professional successes or failures. Following the eternal cycle of life, the tempo-rhythm of modern life, which truly follows people's earthly existence like a havoc.

Here as well, several parallel and intersecting stories are gathered. Here, too, they love and hate, meet and part from each other, die spiritually and physically, this is a gallery of sharply expressed social types, which, with the passage of time, expanded in Lana Ghogoberidze's films and was filled with new "portraits" and "panoramas", strokes.

Lana Ghogoberidze returns to the dramatic story of repressions, women exiled to Siberian concentration camps, and first of all, Nutsa Ghogoberidze, in 1992 (after Georgia regained independence, when taboos on forbidden, closed, and dangerous topics were lifted), with the film "Waltz on Pechora." The story of repressed women, of children torn from their mothers, about hope, strength, endurance, spiritual strength, and heroism.

The action here also unfolds around two parallel spaces and two main characters in the Arctic, in penal labor, women living in the most difficult physical and spiritual conditions, in the center of which is a young woman Nutsa (prototype: Nutsa Ghogoberidze) and a girl left alone in the city, abandoned by her parents and forcibly placed in a homeless orphanage who runs away from the orphanage and is saved by the Soviet commissar, at the cost of her own well-being, freedom. The girl's prototype is Lana Ghogoberidze. The story is a drama woven from the real and fateful parts of her childhood.

"Lana Ghogoberidze played a crucial role in the development of a purely feminine, overtly political cinema that emerged in Soviet cinema in the 1970s and 1980s. Throughout her career, spanning more than 60 years and 13 films, she consistently brought women's experiences to the screen, exploring their changing roles and inner states within the context of Soviet society."

"What makes Ghogoberidze particularly special is that she always identifies and responds to the essence of the term women's cinema in practice. This

3 CLAYDON, Lana, 2022.

means a commitment to female subjectivity, a serious study of women's professional and family lives, and a clearly feminist politics."⁴

And Today, 65 Years Later

After quite a long pause in 2014, Lana Ghoghoberidze shot an autobiographical, documentary film, "Chronicle of Bitter Joy", about her personal past, the influence of the country's history on her and her generation, according to her personal perception of all this.

The director recalls the past, history, people with whom she spent her entire life or some part of it. She recalls childhood, youth, time that passed but left a mark on her and her contemporaries too; on those who created and shaped Georgian society. The narrative is enlivened by the inclusion of documentary footage, which is also expressive and consistent with this era and reality and which adds more charm and nostalgia to the story.

Lana Ghoghoberidze is the presenter and narrator herself, she reads poems. She vividly, sincerely and emotionally conveys what happened and what she endured. She recalls the poetry that made the children of her generation strong, helped them endure hardship because they took refuge in poetry: beauty and this was the only thing that saved them. An entire generation. These poems accompany the entire film, her friends', her own poems, or those from world classics, in her or others' translations.

Then, in 2020, 93-year-old Lana Ghoghoberidze continued the "tradition" of films about women and filling them with autobiographical elements, founded in "Fresco," in the film "Golden Thread." Several characters in it are women of different ages. Two of them are the main heroines, elderly, with radically different pasts and characters (performed by Guranda Gabunia and Nana Jorjadze) and their stories about old love, lifestyle, professional activities, which will never be repeated along with the change of time and era. About the power of life and hope, about life and death.

The characters of "Golden Thread" carry the burden of memories and feelings of the past and present, which is both painful and joyful. These women unite many people in the present and preserve the memory of those left behind in the past, from the

different stories of the director and her generation, the prototypes of the film characters.

In 2023, 95-year-old Lana Ghoghoberidze again made the international community talk with one of the outstanding films of the new Georgian cinema "Mother and Daughter or The Night is Never Complete." It is distinguished not only by its artistic quality but also by a new stylistic thinking and form, which cannot be attributed to any traditional genre category. It is both documentary, artistic and something else.

In "Mother and Daughter" everything is united, transferred to such a dimension and placed in a large-scale context. It encompasses many "inside" stories with its multi-layered directorial approach and, at the same time, is about many people, many mothers and children.

Throughout her work, Lana Ghoghoberidze has scattered the sections of Nutsa Ghoghoberidze and the history of Soviet Georgia, images of the Sovietization, repressions, the post-Stalin era and peaceful life. She has depicted them in different episodes or from different perspectives, from different points of view and angles, at different times, in different films. Sometimes secretly, with hints, with a light touch, sometimes directly and openly. It is precisely on the fragments of these films (in which other stories, people, problems, topics are brought forward: "Princess Maya," "A Few Interviews on Personal Issues," "Day is Longer Than Night," "Waltz on Pechora," "Golden Thread") that the structure of "Mother and Daughter" is built. The second layer and line are fragments from Nutsa Ghoghoberidze's films: "Buba" and "Cheerless" which are a clear sub-textual expression of history, regime, ideology and, at the same time, an impressive imprint of the director's creative handwriting, artistic thinking.

These two parallel and intersecting layers are followed by a strong flow and the main, "penetrating action" of Lana Ghoghoberidze's childhood and adulthood memories, both real and illusory, depending on "what and how it comes to mind," what and how memory, contemporary reaction or subsequent perception, old photographs have preserved, from the archive and not very rich family album.

Lana Ghoghoberidze herself is both the author and narrator of the film. The monologue behind the

4 PRONGER, Lana. 2021.

scenes like thoughts and judgments spoken out loud, cuts, divides and connects life, personal, public events and the author's attitude towards them. It speaks with nostalgia, sadness, restrained and hidden feelings, neutrally and clearly, experiencing memories anew, with a peculiar and free alternation, reviewing, re-evaluating and re-reassessing one's own and others' lives.

"Her films are mainly dedicated to women who struggle for happiness against the background of prevailing political systems and try to maintain their independence. The focus is primarily on specific life conditions. Everyday life, with all its difficulties, not

only housework and caring for family members. The passed way, difficult decisions and moral issues, as well as topics such as the place of people in society and, in particular, Georgian culture and traditions in all its expressions.⁵

Lana Ghoghoberidze has long been recognized as the "founder" of new Georgian cinema, and her work is also associated with various stages of the existence, development, directions and discoveries of national cinema. Even today, she is involved in the lively "Full Circle" of life and creativity of the 2020s. With the belated joy of morally and ethically triumphing over injustice.

REFERENCES:

- შაატარი ა., ინტერვიუ აბას ქიაროსთამთან. <https://cineyema.wordpress.com/2013/07/31/>
- ჯალიაშვილი მ., ზღვის მიჯნური. <https://mastsavlebeli.ge/?p=1543413> სექტემბერი, 2017-10:31
- CLAYDON, A. Lana Gogoberidze on women's cinema and her trailblazing career <https://klassiki.online/interview-lana-gogoberidze/d>; Posted 30 June 2022
- LEENG, A. Life in Film – The Works of Lana Gogoberidze <https://www.arsenal-berlin.de/en/cinema/film-series/ein-leben-im-kino-die-filme-von-lana-gogoberidze>
- PRONGER, R. Lana Gogoberidze: the feminist filmmaker at the centre of a Georgian cinematic dynasty <https://www.new-east-archive.org/articles/show/13185/lana-gogoberidze-georgian-female-film-dynasty>. 13.X.2021

⁵ Leeng, Life, 2021

ნონკონფორმიზმი, როგორც დროისა და სივრცის ანარეკლი, 1960-იანი წლების ამერიკულ კინოში

ქეთევან ღონლაძე

საკვანძო სიტყვები: ვიეტნამის ომი, ნონკონფორმიზმი, ახალი ჰოლივუდი, მეამბოხე.

1960-იანი წლების ამერიკულმა კინომ ეპოქის რთული სოციალურ-პოლიტიკური გარემო თვალსაჩინოდ ასახა ეკრანზე. ამ პერიოდში განვითარებულმა პროცესებმა ქვეყნის პოლიტიკური კურსის წარმართვაში საზოგადოების აქტიური ჩართულობა გამოიწვია, რამაც მკვეთრი ბარიერი წარმოშვა ქვეყნის მმართველ წრეებსა და ხალხს შორის. ამრთა შეუსაბამობა იმდენად დიდი იყო, რომ ნონკონფორმიზმის ძლიერი ტალღა ქაღალდებში, ქუჩებში არ ცხრებოდა, რამაც მალევე კინემატოგრაფშიც შეაღწია.

სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები და კინო იმდენად გადაეჯაჭვა ერთმანეთს, რომ ამერიკულმა კინომ, წინა წლებთან შედარებით, აბსოლუტურად განსხვავებული ფორმები, თემები და სტილისტიკა წარმოშვა. ამან კი საფუძველი ჩაუყარა „ახალი ჰოლივუდის“ ჩამოყალიბებას.

ვიეტნამის ომი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ახალგაზრდებში - ამბოხების მუხტის უფრო გასამძაფრებლად და მასშტაბური ანტისაომარი, ძლიერი მოძრაობის ჩამოსაყალიბებლად.

ეგრეთ წოდებული „მშფოთვარე ახალგაზრდობა“ მოითხოვდა ცხოვრების წესისა და სახელმწიფო პოლიტიკის შეცვლას. 1960-იანი წლების ამერიკულ კინემატოგრაფში თავისუფლებისა და დაუმორჩილებლობისკენ სწრაფვა ყოველგვარი შეღამაზების გარეშე აისახა.

ანტისაომარი სლოგანი Make love, not war კონტრკულტურის მთავარ დევიზად იქცა. ჰიპების მოძრაობის, სტუდენტების საპროტესტო აქციებისა და ინტელიგენციის ოპოზიციურ განწყობილებამ დაკვირვებამ ამერიკული კინემატოგრაფი უფრო რეალისტური და ნონკონფორმისტული გახადა. რეჟისორების შემოქმედებაში აშკარად და ხმამაღლა დაფიქსირდა ნეგატიური დამოკიდებულება არსებული სისტემის მიმართ.

კინემატოგრაფი თავისი არსებობის განმავლობაში ცენზურასთან „საბრძოლველად“ ყოველთვის ეძებდა ახალ-ახალ ხერხს იმისთვის, რომ თემები, სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები, რომლებიც საზოგადოებას ალელვებდა, ეკრანის საშუალებით მაყურებელამდე მიეტანა. ამერიკელი რეჟისორების უმეტესობა იღებდა ისეთ ფილმებს, რომლებიც მაყურებელს ცოტა ხნით ავიწყებდა პირად თუ საზოგადო პრობლემებს და რომლებსაც, ეკრანზე ლამაზი ქალების, მამაკაცებისა და ცხოვრების ჩვენებით, რომანტიკული თემებით

აღადმიანები „ზღაპრულ“ სამყაროში გადაჰყავდათ. „ჰოლივუდი“ ამას შესანიშნავად ახერხებდა, სანამ არ დადგა გარდამტეხი ეტაპი, როდესაც ცხოვრება ეკრანსა და მის მიღმა იმდენად იდენტური გახდა, რომ რეალობის რეფლექსიამ ახალი სტილისტური ფორმებისა და თემების ძიება განაპირობა.

აქტუალური საკითხებით დრო და კინოხელოვნება იმდენად შეერწყა ერთმანეთს, რომ ამერიკულმა კინომ, ეპოქის რეალობის რეპრეზენტირებით, მხატვრული ხერხები დოკუმენტალიზმის სტილისტიკას დაუახლოვა.

იმის მიუხედავად, რომ „ახალი ჰოლივუდი“ გადაღების ტექნიკით (დოკუმენტალისტური სტილი, ზოგჯერ ხელის კამერის გამოყენება, ბუნებრივი განათება) და, ასევე, რეალისტური თემატიკით, ახლოს იყო ფრანგულ „ახალ ტალღასთან“, 1960-იანი წლების ამერიკულმა კინომ თავისთავადი ინდივიდუალური, პროტესტის გამოხატველი სახე მიიღო, რაც პირდაპირ უკავშირდებოდა არსებული რეჟიმისადმი ნონკონფორმისტული საზოგადოების გააქტიურებას. რეალურ დროსა და სივრცეში წარმოქმნილი პრობლემებისა და საკითხების წამოწევამ ბიძგი მისცა ისეთი ფილმების არსებობის ტენდენციას, რომლებშიც გმირებმა ჯერ შეფარვით, ხოლო შემდეგ თამამად გამოხატეს დაუმორჩილებლობა, დამკვიდრებული სოციალური, კულტურული, პოლიტიკური თუ ესთეტიკური ნორმების მიმართ.

1960-იანი წლების ამერიკული კინემატოგრაფი ეპოქის რთული სოციალურ-პოლიტიკური გარემოსა და ერის შინაგანი კულტურის მამხილებლად იქცა. კინოში მიმდინარე განახლების პროცესმა ზუსტად და ობიექტურად ასახა ქვეყანაში მიმდინარე ცვლილებები და მნიშვნელოვანი საკითხები ახლებურად გააშუქა.

დიდხანს მიმდინარეობდა დაპირისპირება სისტემასა და პოლიტიკურ კურსთან, რამაც გამოიწვია მთელი რიგი რღვევები საზოგადოებასა და ქვეყნის მმართველ წრეებს შორის, ამ ყველაფერმა კი ნონკონფორმიზმის ძლიერი ტალღა წარმოშვა, როგორც სოციალურ ფენებში, ისე ხელოვნებაში.

ნონკონფორმიზმის მნიშვნელობაზე საუბრისას შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ, იტალიელი რეჟისორის, ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმი „კონფორმისტი“ (1970) და მისი მთავარი გმირი მარჩელო, რომლის ხვედრიც ამის (ნონკონფორმიზმის) სავალალო შედეგების თვალსაჩინო მაგალითია. ფილმი პირდაპირ პასუხობს პრეზიდენტ ჯონ კენედის სიტყვებს, რომ „კონფორმიზმი თავისუფლების გუშავია და აძლიერებს მტერს“.¹ კენედისთვის კონფორმიზმი წარმოადგენს თავისუფლების აღკვეთის მძლავრ იარაღს, რომელიც ადამიანს აკარგვინებს თავისუფალ ნებას, ამროვნების უნარს, რის შემდეგაც მისი ბოროტად გამოყენება უფრო მარტივი ხდება.

ამერიკელმა მშვიდობისმოყვარე, თუმცა ამბოხებულმა საზოგადოებამ არსებულ სისტემას დაუპირისპირა საკუთარი იდეოლოგია, გაცდა

ყველანაირ ესთეტიკურ თუ ეთიკურ ნორმებში „შეფუთულ“ ტრადიციებს და თავისუფლად, თამამი პასაჟებით გამოხატა პროტესტი როგორც როკ მუსიკის, ასევე კინოს საშუალებით.

ამერიკის აგრესიამ ვიეტნამში განსაკუთრებით გააღვივანა ახალგაზრდა თაობა (ზემოხსენებული „მშფოთვარე ახალგაზრდობა“), რომელიც აქტიურად გამოდიოდა ამ ომის წინააღმდეგ და მოითხოვდა არსებული ცხოვრების წესისა და პოლიტიკური კურსის ძირეულ შეცვლას.

ახალი თაობის, განსაკუთრებით კი სტუდენტების, პროგრესულმა ამროვნებამ, ტაბუირებული თემების მიმართ გამოხატულმა პროტესტმა, სექსუალურმა რევოლუციამ და ინდივიდუალური თავისუფლების პრიორიტეტულობამ, საზოგადოებას უბიძგა, ღიად გამოეხატა უკმაყოფილება არსებული სისტემის მიმართ, რაც ყოველგვარი შელამაზების გარეშე აისახა იმ პერიოდის ამერიკულ კინოში.

ვიეტნამის ომი გახდა ახალგაზრდების ქუჩაში გამოსვლის, ანტისაომარი დემონსტრაციებისა და „დაკავდი სიყვარულით, ნუ იომებ“ (Make love, not war - კონტრკულტურის ერთ-ერთ მთავარ დევიზი) ლოზუნგის მთავარი მაპროვოცირებელი მიზეზი.

ახალგაზრდების აქტიური გამოსვლები რადიკალურად გამოხატავდა ინტელიგენციის ოპოზიციურ განწყობილებასაც. ყოველივე ეს მრავალსმეტყველად აისახა ამერიკულ კინემატოგრაფში, რომელიც კონკრეტულ დროსა და სივრცეში ქვეყნის კულტურულ და სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებზე რეაგირების უმნიშვნელოვანეს ინსტრუმენტად იქცა.

დღევანდელი გადმოსახედიდან საინტერესოა 1960-იანი წლების ამერიკული კინემატოგრაფის ახლებურად გააზრება იმ თვალსაზრისით, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებზე რეაგირება და ნონკონფორმისტული დამოკიდებულება ქვეყნის არასწორი კურსის მიმართ. რეჟისორების თამამი განაცხადები მიზნად ისახავდა ფსკერისკენ მიმავალი სისტემის გამოფხიზლებას და ახალი, ჯანსაღი ამრისთვის გზის გაკვალვას უკეთესი მომავლისკენ.

კინო მნიშვნელოვანი ხელოვნების დარგია, რომელიც ვერ იარსებებს, როგორც ხელოვნება, თუ არ იქცევა სისტემის კრიტიკის იარაღად და არ

1 NDEY, THE HOUSE, 2022, P. 127.

ექნება ისეთივე რეაგირება უსამართლო რეჟიმის მიმართ, როგორც ანტისაომარ მოძრაობაში ჩართულ მებრძოხე საზოგადოებას.

იმ ძირითადმა თემებმა, რომლებიც 1960-იანი წლების ამერიკულ კინოში მკაფიოდ გამოიკვეთა, ტრადიციულ ამერიკულ ჟანრებს ახლებური ელფერი შესძინა.

ახალგაზრდული პროტესტის გამოძახილი, ოპტიმისტური განწყობა და „ახალი სამყაროს“ ძიება შეფარვით გამოვლინდა ისეთი ტრადიციული ჟანრის განგსტერულ ფილმში, როგორიც არის არტურ პენის „ბონი და კლაიდი“ (1967). „ახალი ჰოლივუდის“ განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით იმ დიდ გავლენას, რომელსაც ფრანგული „ახალი ტალღა“ ჰქვია. უილერ უინსტონ დიქსონი და გვენდოლინ ოდრი ფოსტერი თავიანთ ნაშრომში აღნიშნავენ, რომ: „როდესაც ფილმ „ბონი და კლაიდის“ გადაღება პირველად დაიგეგმა, რეჟისორის პოსტზე სერიოზულად განიხილებოდნენ გოდარი და ტრიუფო. ტრიუფომ სცენარის ერთ-ერთ ვარიანტზე საკმაოდ ბევრი იმუშავა. როდესაც ფილმი, საბოლოოდ, ამერიკელ რეჟისორ არტურ პენს გადაეცა, მან ფილმის ვიზუალური მხარის შესაქმნელად „ახალი ტალღის“ არაერთი ტექნიკა და სტილი გამოიყენა, როგორებიცაა, მაგალითად, ნელი მოძრაობა, რომანტიკული სიღრმისეული ფოკუსირებული გადაღებები, მკვეთრი სამონტაჟო გადასვლები (რაც ბრწყინვალე მონტაჟის სპეციალისტის, დედე ალენის დამსახურებაა) და მასალისადმი ლირიკული მიდგომა, რაც ტრიუფოს ფილმის - „ჟიული და ჯიმი“ მხატვრული ხედვის აშკარა გავლენას წარმოადგენს“.²

იმის მიუხედავად, რომ „ბონი და კლაიდი“ ასახავს რეალური ამერიკელი მძარცველების, შეყვარებული წყვილის დანაშაულებრივ ცხოვრებას, რომლებმაც დიდი დეპრესიის პერიოდში სახელი გაითქვეს ძარცვით და კანონდამრღვევების სიმბოლოდ იქცნენ, ისინი ფილმის გამოსვლის შემდეგ უკვე სისტემის წინააღმდეგ აჯანყების სახედ ტრანსფორმირდნენ. ფინალში, მათი სიკვდილი სიბრაულულს იწვევს მაყურებელში, განცდას, რომ ისინი დამნაშავენი კი არა, უიღბლონი არიან, რომლებიც ეცადნენ სოციალური ნორმების რღვევით მოეპოვებინათ თავისუფალი, ლაღი ცხოვრება, რასაც

შეეწირნენ კიდევ. სწორედ ამის გამო უჩნდება მაყურებელს თანაგრძნობა და სიბრალე. ამერიკელი ჟურნალისტი ტერი გროსი თავის სტატიაში ფინალურ ეპიოდზე წერდა: „პენი აღნიშნავს, რომ ამ სცენაზე გავლენა მოახდინა ვიეტნამის ომის ამსახველმა რეპორტაჟებმა და კადრებმა, რომლებიც ფილმის გადაღების პერიოდში ყოველდღიურად გადაიცემოდა ეთერში“.³

მაიკლ ნიკოლსის ფილმის „კურსდამთავრებული“ სიუჟეტი ეფუძნება ჩარლზ ვების რომანს. „ჩარლზ ვები, რომელიც მთელი ცხოვრება ნონკონფორმისტი იყო და რომლის სადებიუტო რომანი „კურსდამთავრებული“ მისი კოლეჯის განათლების და მდიდარი სოციალური ფენის სატირას წარმოადგენდა, ამავე სახელწოდების ფილმად გამოვიდა [...] 1967 წლის ფილმი გახდა საკვანძო ნამუშევარი იმ ათწლეულის ამბოხისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ ვების ამბავი ვითარდებოდა ადრე პერიოდში და ფილმში არცერთხელ არ არის ნახსენები ვიეტნამის ომი ან სამოქალაქო უფლებები“.⁴ ფილმის მთავარი გმირი ბენჯამინი მთელი ამბოხებული თაობაა, რომელიც უფროსების დამკვიდრებულ სისტემას ებრძვის. ის უპირისპირდება ლამაზად შეფუთულ, ფსევდო-ელიტარულ საზოგადოებას, რომელიც დახვეწილი მანერებით ცდილობს დაფაროს ის რეალური გარყვნილება და უმსგავსობა, რასაც სინამდვილეში თავად წარმოადგენს.

ფილმის სიუჟეტი, რომელიც ბენჯამინის ზრდასრულ ქალთან სექსუალურ კავშირსა და მისივე ქალიშვილისადმი სიყვარულს აღწერს, არღვევს მანამდე არსებულ ტრადიციულ ამერიკულ კინონარატივს. ფილმის ფინალი - როდესაც ბენჯამინი ჯვრისწერისას საქმროს ხელიდან გამოსტაცებს შეყვარებულს და ისინი ავტობუსით, უცნობი მიმართულებით მიემართებიან - შეიძლება აღვიქვათ არა ბანალურ „ბედნიერ დასასრულად“, არამედ გაქცევად იმ სამყაროდან, რომელიც უსამართლობით, სიყალბითა და გარყვნილებითაა სავსე. კრიტიკოსი ბევრელი გრეი კი ფილმის ფინალს ასეთ ახსნას უძებნის: „მიუხედავად იმისა, რომ არ ვიცით, საით მიემართება ახალშექმნილი წყვილი, თავად მათმა კონვენციონალიზმისგან თავის დაღწევამ, გზა გაუკაფა სხვა ახალგაზრდა დისიდენ-

2 DIXON, FOSTER. A Short History, 2018, p. 274.

3 GROSS, Arthur Penn, 2008.

4 The Associated Press, 2020.

ტებს, რათა წინააღმდეგობა გაეწიათ ვიეტნამის ომში ამერიკის მხარდი ინტერვენციისთვის“.⁵

ნონკონფორმიზმის განწყობით შთაგონებული იყო ჯონ შლეზინგერის დრამა „შუალამის კოვბოი“ (1969) და ჰასკელ ვექსლერის „ცივი მედიუმი“ (1969). „შუალამის კოვბოი“ ხშირად განიხილება ახალი ჰოლივუდური კინოს საწყისად. ფილმი არღვევს მაჩო მამაკაცი გმირის სტერეოტიპებს და ამხელს „ამერიკული ოცნების“ ბნელ, ურბანულ მხარეს, რითაც უპირისპირდება ძველი ამერიკული კინოს ფორმებს. კრიტიკოსთა შეფასებით „ტრადიციული ემიგრანტული ნარატივი შებრუნებულია ფილმში „შუალამის კოვბოი“, სადაც რატსო რიცო აცნობიერებს, რომ ნიუ-იორკი მისი კომპარების აკვანი უფროა, ვიდრე წარმატებების მიღწევის საოცნებო გზა“.⁶

ფილმი Medium Cool - მისი სიუჟეტიდან გამომდინარე - შეიძლება ითარგმნოს პირდაპირი მნიშვნელობით როგორც „ნეიტრალურად მშვიდი“, ვინაიდან ფილმი ეხება მედიის, ოპერატორის გულგრილობასა და რეალობის არასრულყოფილ ასახვას. თუმცა, მე-20 საუკუნის მედია თეორეტიკოსის მარშალ მაკლუენის თეორიას - „მედიუმი არის გზავნილი“ თუ განვიხილავთ, მაშინ ფილმის თარგმანს შეიძლება სიტყვების ასეთი კომბინაციაც მოვარგოთ „ცივი მედიუმი“ ან „ცივი მედია“. რეჟისორი, სავარაუდოდ, მაკლუენის თეორიის პრინციპებიდან გამომდინარე, იყენებს ტერმინს „ცივი მედია“, რაზეც არაერთხელ აღინიშნა იმ პერიოდის პრესაში, რომელიც მაყურებელს საშუალებას აძლევს აქტიურად ჩაერთოს, შეავსოს ნაკლები ინფორმაციული დეტალი და ასევე კითხვა დასვას, თუ როგორი უნდა იყოს მედიის როლი საზოგადოებაში.

მაკლუენის აზრით, მედია, რომელიც ინფორმაციას გვაწვდის, თავადაა მესიჯი და არა უშუალოდ გადმოცემული ინფორმაცია. ტელევიზიას ის ცივ მედიუმად მოიხსენიებს, ანუ მედიუმად, რომელიც მაყურებელს სუბიექტურ ჩართულობისკენ უბიძგებს. ვინაიდან რეჟისორ ჰასკელ ვექსელს კინემატოგრაფის ისტორიაში მაკლუენის თეორიის პერიფრაზი შემოაქვს, ფილმის სათაურის მართებული ინტერპრეტაცია სწორედ ტერმინთა კომბინაცია - „ცივი მედიუმი“ა. ამით რეჟისორი ხაზს უსვამს მაკლუენისეულ ხედვას ტელევიზიის შესახებ: თუკი „მედიუმი თავად არის გზავნილი“

და ის მაყურებლისგან მაქსიმალურ ჩართულობას მოითხოვს, მაშინ ტელევიზია ვალდებულიცაა, საზოგადოებრივ ინტერესებზე ზრუნავდეს და მიმდინარე მოვლენებს სრული ობიექტურობით აშუქებდეს.

ფილმის გმირი, ტელეოპერატორი ჯონ კასელი-სი, აცნობიერებს, რომ ტელევიზიის არხები პრიორიტეტს კომერციულ რეკლამას, სენსაციასა და პოლიტიკოსების ინტერესების დაკმაყოფილებას ანიჭებენ, რის გამოც კონფლიქტში შედის ტელევიზიის ხელმძღვანელთან, რადგან მისი, როგორც ოპერატორის, ინტერესი რიგითი ადამიანების ცხოვრებისკენ არის მიმართული. კასელის განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს აფროამერიკული თემისა და სოციალურად მარგინალიზებული ჯგუფების პრობლემებს. მისი პოზიციით, ეს ადამიანებიც ტელევიზიის აუდიტორიის განუყოფელი ნაწილია, მათი ყოფის გაშუქება კი ისეთივე კრიტიკულად მნიშვნელოვანია, როგორც ვიეტნამის ომის ან დემოკრატიული პარტიის ეროვნული კონვენციის მსგავსი გლობალური პოლიტიკური მოვლენების ასახვა.

ფილმში არის მეტად მნიშვნელოვანი დიალოგი, რომელიც კარგად გადმოსცემს ჟურნალისტების, ოპერატორების დამოკიდებულებას მოვლენების მიმართ. ტელევიზიის ხმის ოპერატორი ერთ-ერთ პერსონაჟ ქალს ეუბნება, რომ საბეჭდო მანქანას არ აინტერესებს - რას ბეჭდავენ მასზე, ქალი კი პასუხობს, რომ საბეჭდო მანქანა მექანიზმია, შენ კი მექანიზმი არ ხარ. იმის მიუხედავად, რომ ოპერატორებისა და ჟურნალისტების მთავარი დანიშნულება მოვლენებისა და ფაქტების ცივი გონებით, მიუკერძოებლად გაშუქებაა, ავტორი მაინც ხაზს უსვამს, რომ ზოგჯერ ადამიანური მორალი მეტს მოითხოვს. კერძოდ, ავტოავარიის შედეგად გარდაცვლილი კამერით უნდა აღბეჭდო არა როგორც მწყობრიდან გამოსული ნივთი, რომელიც შევიძლია უბრალოდ ნაგავში მოისროლო, არამედ როგორც ადამიანი. რეჟისორი ოპერატორებს ასხენებს, რომ პირველ რიგში, ხარ ჰომო საპიენსი და შენი პირველადი, ყველა სამსახურებრივ მოვალეობაზე უზენაესი ვალდებულება - თანაგრძნობაა.

ფილმში „ცივი მედიუმი“ რეჟისორმა ჰასკელ ვექსლერმა გამოიყენა „cinema verite-ს“ სტილი. ის იმდენად ახლოს არის დოკუმენტური კინოს ესთეტიკასთან, რომ ხშირად გადის მხატვრული ფილ-

5 GRAY, Why „The Graduate“, 2017

6 LUCIA, GRUNDMANN, SIMON. American, 2015, p. 105.

მის ჩარჩოებიდან, მასში ასახული მოვლენები მეტად დამაჯერებელია. ბუნებრივი განათება, ხელის კამერის თავისუფალი მოძრაობა და მსახიობების ბუნებრივი თამაში, გადაღების ეს ორიგინალური სტილი ასევე გამოხატავს რეჟისორის გადაღების არატრადიციული მეთოდების უარყოფას და ნონკონფორმისტულ დამოკიდებულებას, ისეთს, როგორიც თავად მთავარ გმირს აქვს თავისი სამსახურის მიმართ. თავდაპირველად იგი იძულებულია მოექცეს ტელევიზიის დაწესებულ ნორმებში, ცივი გონებით გააშუქოს ქვეყანაში მიმდინარე აქტუალური პროცესები და მოერგოს კლიშეებს, რომლებსაც ტელევიზიის ხელმძღვანელობა სთავაზობს. მაგრამ მალევე უჩნდება პროტესტი მედიის მიმართ და იღვწის დაარღვიოს ის დოგმები, რომლებსაც მას მუდმივად სთავაზობენ.

ფილმის გმირი თავიდან გულგრილია იმ ობიექტების მიმართ, რომლებსაც კამერით იღებს: ავტოვარია, პოლიტიკური გამოსვლები, საპროტესტო აქციები და სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენები, რაც ხდება მის ირგვლივ. მოულოდნელად ის გამოდის „დამკვირვებლის“ როლიდან, უფრო ემპათიური ხდება თანამოქალაქეთა მიმართ, ინტერესდება შავკანიანთა უფლებებით, რაც უფროსის გაღიზიანებას იწვევს. პროფესიის მიუხედავად, მალევე ხვდება, რომ ვერ იქნება ბოლომდე „ცივი მედიუმი“ და დროა გამოფხიზლდეს და დადგეს ხალხის გვერდით, ვისაც ნამდვილად სჭირდება თანადგომა.

ფილმი „ცივი მედიუმი“ წარმოადგენს იმდროინდელი მედიის კრიტიკას, რომელიც „გულგრილად“ აშუქებს ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებს. ამავდროულად, ფილმი ამხელს მედიასაშუალებებს, რომლებიც პოლიციასა და ფედერალურ საგამოძიებო ბიუროს საკუთარი ვიდეოჩანაწერების შესწავლის უფლებას აძლევენ. ფილმი ასევე ააშკარავებს სისტემის ძალმომრეობით ქმედებებს მომიტინგეების მიმართ, რაც გამოიხატება აქციების დარბევით, ცრემლსადენი გაზის გამოყენებით, მონაწილეებისადმი დაუნდობელი მოპყრობითა და მასობრივი დაპატიმრებებით.

ფილმი ეხმიანება 1968 წელს, ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ გამართულ ფართომასშტაბიან საპროტესტო აქციებს ჩიკაგოში, რომელიც გადაიზარდა ძალადობრივ შეტაკებებში პოლიციასთან, რასაც შემდგომ „ჩიკაგოს შვიდეულის“ სასამართლო

პროცესი მოჰყვა. მარშალ მაკლუენი წერდა, რომ „ტელევიზიამ ომის სისასტიკე სახლის მყუდრო ოთახში შემოიტანა. ვიეტნამი ამერიკელებმა საკუთარ მისაღებ ოთახებში წააგეს – და არა ვიეტნამის ბრძოლის ველებზე“.⁷

კინოკრიტიკოსი როჯერ ებერტი რეჟისორ ჰასკელ ვექსლერის შესახებ აღნიშნავდა, რომ: „მან შექმნა ახალი კინოს ბრწყინვალე ნიმუში. ვინაიდან ჩვენ ვაცნობიერებთ, რომ ეს არის ფილმი, რომელიც უფრო აქტუალური და რეალური ჩანს, ვიდრე, მაგალითად, „შუალამის კოვბოის“ ერთფეროვანი და ზედაპირულად შეთხზული სიუჟეტი“.⁸

ჰასკელ ვექსლერის სარეჟისორო ხედვა მკაფიოდ რეალისტურია. ვინაიდან იგი თავად არის ფილმის ოპერატორი, ეს კი მას საშუალებას აძლევს, სრული კონტროლი იქონიოს ვიზუალურ დინამიკაზე და დოკუმენტური სიზუსტით გადმოსცეს გარემო.

„უდარდელი მხედარი“ (1969), ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე ნონკონფორმისტული ხასიათის – „როუდ მუვი“, ასახავს კოკაინის გაყიდვით ნაშოვნი ფულით, ორი მოტოციკლისტის მოგზაურობას ლოს-ანჯელესიდან ნიუ-ორლეანში, მარდი გრაზე. ეს გზა სიმბოლურად გამოხატავს პერსონაჟების სურვილს, იპოვონ ნამდვილი ამერიკული იდეალები და მიაღწიონ იმ თავისუფლებას, რომელიც მაშინდელი სოციალური გარემოსთვის ერთგვარ ილუზიად რჩებოდა.

რეჟისორი, ასევე, ასახავს ჰიპების ცხოვრებას, რომლებიც თავისუფლების, ინდვიდუალიზმისა და ყოველგვარი ტაბუირებულის პროტესტის სიმბოლოს წარმოადგენენ. ჰიპები, რომლებიც კატეგორიულად აკრიტიკებდნენ მშობლების ცხოვრების წესს და ეწინააღმდეგებოდნენ მათ შეხედულებებს ზნეობრივი და მორალური საკითხების მიმართ. მარიხუანის მოქმედების ქვეშ მყოფი პერსონაჟები ცდილობენ, დროებით დაივიწყონ არასასურველი რეალობა და საკუთარ ფსიქოდელიურ სამყაროში ჰპოვონ თავშესაფარი.

„უდარდელი მხედარი“ ხაზს უსვამს იმ შეუწყნარებლობასა და ძალადობას, რასაც ნონკონფორმისტები ხშირად აწყდებოდნენ. ფილმის ყურებისას შეიძლება გავგახსენდეს ამერიკელი მწერალი ჯეკ კერუაკის ნაწარმოები „გზა“, რომელმაც ბიძგი მისცა კონტრკულტურის მოძრაობას.

ამერიკული სისტემის კრიტიკისკენ არის მი-

7 RABE, Quote/unquote, 2016, p. 49.

8 EBERT, Roger Ebert's, 2008, p. 482.

მართული დონ ალან პენებეიკერის 1969 წელს გადაღებული ფილმ-კონცერტი „მონტერეი პოპი“ და ემილ დე ანტონიოს დოკუმენტური ფილმი „ლორის წელში“ (1968), რომელიც ვიეტნამის ომს ეძღვნება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ორივე ფილმი განსხვავებული სიუჟეტისაა, ისინი ერთნაირად გამოხატავენ პროტესტს ქვეყანაში არსებული რეჟიმის მიმართ.

ფილმში „ლორის წელში“ ემილ დე ანტონიო ქრონიკების, პოლიტიკოსებისა და ჟურნალისტების ინტერვიუების საშუალებით აღწერს ვიეტნამის ომის ფაქტებს, ავლენს მისი წარმოშობის მიზეზებსა და სასტიკ შედეგებს. ფილმი სვამს უამრავ კითხვას, თუ რამ განაპირობა კონფლიქტის მასშტაბური ესკალაცია და რატომ გადაიზარდა განსაკუთრებულ სისასტიკეში, რამაც, საბოლოოდ, მშვიდობისმოყვარე საზოგადოება მწვავე ამბოხებად მიიყვანა.

რეჟისორის პაციფისტური დამოკიდებულება, რომელიც ყოველ კადრში იგრძნობა, ადასტურებს მის კრიტიკულ განწყობას იმ სამხედრო აგრესიის მიმართ, რომელსაც ამერიკის შეერთებული შტატები ვიეტნამში აწარმოებდა.

ფილმმა გამოსვლისთანავე, კრიტიკოსების აღიარება დაიმსახურა, ხოლო შემარჯვენე პოლიტიკოსებმა მისი აკრძალვა მოითხოვეს. ემილ დე ანტონიო არის ნონკონფორმიზმის ნათელი მაგალითი, რომელმაც თამამად დააფიქსირა თავისი პოზიცია და ხმამაღლა დაგმო ომის სისასტიკე კინოხელოვნების მეშვეობით იმ დროსა და სივრცეში, როცა კვლავ მიმდინარეობდა ფართომასშტაბიანი ომი ინდოჩინეთში.

მწერლებისა და მუსიკოსების, უპირველესად როკ ჯგუფების, პროტესტი თამამი პასაჟებით ვლინდებოდა მათივე შემოქმედებაში, რომელიც კინემატოგრაფთან შერწყმით დაგვირგვინდა. როკ მუსიკაში აჟღერებული აკორდები და სიმღერიდან წარმოთქმული ფრაზები აშკარად და პირდაპირ გამოხატავდნენ იმ ამბოხებულ სულისკვეთებასა და თავისუფლებისკენ სწრაფვას, რომელიც ამ ეპოქას ახასიათებდა.

1960-იანი წლების ჰოლივუდში, როცა მუსიკა და კინო უფრო მეტად გადაეჯაჭვა ერთმანეთს, როდესაც 1964 წელს, რიჩარდ ლესტერმა გადაიღო ფილმი „მძიმე დღის ღამე“ „The Beatles“-ის შესახებ, როგორც ახალგაზრდობის მნიშვნელობის, ძალაუფლების შესახებ. ეს ფილმი მისაბამ მაგა-

ლითად იქცა ათწლეულების განმავლობაში შექმნილი ნამუშევრებისთვის, ხოლო ფილმ-კონცერტები მალევე მუსიკალური კინოს მნიშვნელოვან მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა.

დონ ალან პენებეიკერის ფილმ-კონცერტი „მონტერეი პოპი“ ასახავს 1967 წლის მონტერეის პოპ ფესტივალს კალიფორნიაში, რომელშიც მონაწილეობდნენ ჯენის ჯოპლინი, ჯიმი ჰენდრიქსი, ოტის რედინგი, ჯგუფები The Who, Jefferson Airplane და სხვები.

ეს ფილმი გახდა ჰიპებისა და მუსიკალური რევოლუციის სიმბოლო. ჯიმი ჰენდრიქსის სასწაულად შოკისმომგვრელი შესრულება და პერფორმანსი, როდესაც ის გიტარას ცეცხლს უკიდებს, იყო აშკარა პროტესტი ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების მიმართ. მუსიკოსმა მსგავსი საპროტესტო დამოკიდებულება შემდგომში „ვუდსტოკის ფესტივალზე“ გამოხატა, როდესაც აბსოლუტურად განსხვავებულად, „დამახინჯებულად“ შეასრულა ამერიკის ჰიმნი.

„მონტერეი პოპში“ თამამად იყო დაფიქსირებული, როგორც შემსრულებლების, ასევე რეჟისორის ნონკონფორმიტული განწყობა.

ჟურნალისტი ჯონ ბასეტ მაკლერი აღნიშნავს, რომ: „მონტერეის საერთაშორისო პოპ ფესტივალი არ იყო მხოლოდ მუსიკალური ღონისძიება. არ იყო მხოლოდ საბაბი ახალგაზრდობისთვის, რომ ერთად შეკრებილიყვნენ უაზრო საქმეების გასაკეთებლად. ეს იყო ახალი ტიპის შეკრების დასაწყისი. ეს იყო მუსიკის ახალი ფორმის დასაწყისი. ეს იყო პოლიტიკური და სულიერი მოძრაობის დასაწყისი“.⁹

არსებობდნენ კინორეჟისორები, რომლებიც ცდილობდნენ, პოზიცია ქვეყნის სისტემის წინააღმდეგ, ეკრანზე როკ მუსიკის აჟღერებით დაეფიქსირებინათ. მათ უკან კი იდგნენ ლეგენდარული კონცერტების პროდიუსერები, რომლებმაც როკ კონცერტებს კულტურული და სოციალური მოვლენის სახე მისცეს.

ამ კულტურული ტრანსფორმაციის მნიშვნელობას ზუსტად აფასებს ამერიკელი ისტორიკოსი და კულტურის მკვლევარი მაიკლ შაიბახი. თავის ნაშრომში ის აღნიშნავს, რომ: „ლეგენდარულმა მუსიკალურმა პროდიუსერმა და კორეის ომის ვეტერანმა ბილ გრეჰემმა კონტრკულტურის ფსიქოდელოური ჟღერადობა პოპულარული კულტურის ნაწილად აქცია, ხოლო ჯგუფ The Doors-ის წევრი

9 BROWNELI, American, 2010, p. 47.

ჯიმ მორისონი და Jefferson Airplane-ის წევრი ზისი. გრეის სლიკი ახალი ანდეგრაუნდის მუსიკის პირველ მეფედ და დედოფლად მიიჩნეოდნენ¹⁰.

ამრიგად, 1960-იან წლებში, ნონკონფორმიზმი ეკრანზე ისევე მძლავრად აისახა, როგორც ქალაქის ქუჩებსა თუ სცენაზე. ვიეტნამის ომის ფონზე საზოგადოებაში გაზრდილმა პაციფისტურმა განწყობამ ყურადღება სხვა მწვავე და მოუგვარებელ სოციალურ პრობლემებზე გადაიტანა, როგორებიცაა რასიზმი, ქალთა უფლებები და დიდ ქალაქებში არსებული სოციალურ-ეკონომიკური კრი-

გამოყენებული ლიტერატურა:

- LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy and Art SIMON. American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present. Wiley, 2015.
- BROWNELL, Richard. American Counterculture of the 1960s. Lucent Books, 2010.
- DIXON, Wheeler Winston and Gwendolyn Audrey Foster. A Short History of Film. Rutgers University Press, 2018.
- EBERT, Roger. Roger Ebert's Four Star Reviews 1967-2007. Andrews McMeel Publishing, 2008.
- GRAY, Beverly. Why „The Graduate“ is a Vietnam Movie| Vietnam 67, The New York Times, Dec. 21, 2017. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2017/12/21/opinion/graduate-vietnam-movie.html>
- GROSS, Terry. Arthur Penn, Realistic Violence in “Bonnie and Clyde”, March 28, 2008. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.npr.org/2008/03/28/89164831/arthur-penn-realistic-violence-in-bonnie-and-clyde>
- PANDEY, Abhishek. The House of Wisdom, Startup Ly, 2022.
- RABE, Lizette. Quote/unquote: Quotations on Freedom of Speech, Journalism, the News Media and a World or Words. African Sun Media, 2016.
- SCHEIBACH, Michael. Atomic Narratives and American Youth: Coming of Age with the Atom, 1945-1955. McFarland, 2015.
- The Associated Press, June 27, 2020. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/charles-webb-dead-graduate-author-was-81-1300794/>

¹⁰ SCHEIBACH, Atomic, 2015, p. 21

NONCONFORMISM AS A REFLECTION OF TIME AND SPACE IN THE 1960S AMERICAN CINEMA

Ketevan Ghonghadze

Keywords: Vietnam War, Nonconformism, New Hollywood, Rebel.

American cinema of the 1960s vividly reflected on the screen the complex socio-political situation of that era. The processes that developed during this period led to the active involvement of society in the political course of the country, which created a sharp barrier between the ruling circles and the people of the country. The difference of opinion was so great that in the cities, on the streets, a strong wave of nonconformism did not subside, which soon penetrated into the cinema.

Socio-political issues and cinema are so intertwined that American cinema, in comparison with previous years, has given rise to completely different forms, themes and stylistics. And this laid the foundation for the formation of the “new Hollywood”.

The Vietnam War became one of the important factors in strengthening the insurgency among young people and turning it into a large-scale anti-war, powerful movement.

The so-called “anxious youth” demanded a fundamental transformation of lifestyles and state policies. This pursuit of freedom and defiance was reflected—without any embellishment—in the American cinema of the 1960s.

The anti-war slogan “Make love, not war” became the main motto of the counterculture. Observations of the hippie movement, student protests, and opposition sentiments of the intelligentsia have made American filmmaking more realistic and nonconformist. The negative attitude towards the existing system was clearly and loudly evident in the work of the directors.

Throughout its history, cinema has consistently sought innovative methods to “battle” censorship, aiming to convey pressing socio-political issues and public concerns through the screen. For a significant period, the majority of American directors produced films that offered an escape from personal and social hardships. By presenting idealized characters, glamorous lifestyles, and romanticized narratives, Hollywood successfully transported audiences into a “fairytale” world. This paradigm persisted until a pivotal turning point, when the boundary between life on and off the screen became nearly indistinguishable, leading the reflection of reality to necessitate the exploration of new stylistic forms and thematic directions.

Time and the art of cinema became so deeply intertwined through these relevant issues that American film, by representing the realities of the era,

brought its artistic methods closer to the aesthetics of documentary realism.

Despite the fact that “New Hollywood” shared similarities with the French “New Wave” in its filming techniques — such as a documentary-style approach, the occasional use of handheld cameras, and natural lighting—as well as its realistic subject matter, 1960s American cinema developed a distinct and individual identity defined by protest. This transformation was directly linked to the rise of a nonconformist society challenging the existing regime. The emergence of real-world problems and spatial-temporal issues catalyzed a trend in filmmaking where protagonists began—initially subtly, and subsequently with greater audacity—to express defiance toward established social, cultural, political, and aesthetic norms.

American cinematography of the 1960s became

a witness and expositor of the era's complex socio-political environment and the nation's internal cultural dynamics. The process of cinematic renewal accurately and objectively reflected the shifts occurring within the country, shedding new light on significant issues.

A prolonged confrontation between the system and its political trajectory led to a series of fractures between society and the ruling establishment. Ultimately, this friction generated a powerful wave of nonconformism that resonated through both social strata and the world of art.

In discussing the significance of nonconformism, it is essential to reference Marcello, the protagonist of Italian director Bernardo Bertolucci's film *The Conformist* (1970), whose fate serves as a compelling example of its dire consequences. The film directly resonates with President John F. Kennedy's assertion that "conformity is the jailer of freedom and the enemy of growth".¹ For Kennedy, conformity represents a powerful instrument for the deprivation of liberty, stripping individuals of their free will and capacity for independent thought, thereby making them more susceptible to exploitation.

The peace-loving yet rebellious American public countered the established system with its own ideology, transcending traditions "wrapped" within aesthetic or ethical norms. This protest was expressed freely and through bold narratives in both rock music and cinema.

America's aggression in Vietnam particularly antagonized the younger generation (the so-called "anxious youth"), who actively demonstrated against the war and demanded fundamental changes to the existing way of life and political trajectory.

The progressive mindset of the new generation, particularly students, coupled with their protest against taboo subjects, the sexual revolution, and the prioritization of individual liberty, compelled society to openly voice its dissatisfaction with the established system. This shift was reflected, without any embellishment, in the American cinema of that period.

The Vietnam War became the primary catalyst for the youth to take to the streets, organizing anti-war demonstrations and loudly proclaiming the

slogan "Make love, not war," which became one of the central mottos of the counterculture.

The active demonstrations of the youth also radically manifested the oppositional sentiments of the intelligentsia. This convergence erupted within American cinematography in a profound manner, transforming cinema into a vital instrument for responding to the country's cultural and socio-political processes within a specific temporal and spatial context.

From today's perspective, it is compelling to reassess 1960s American cinematography through the lens of how crucial a response to socio-political processes and a nonconformist stance against a country's misguided trajectory can be. The bold assertions of directors aimed to awaken a system spiraling toward collapse and to pave the way for new, rational discourse toward a better future.

Cinema is a vital artistic discipline that cannot truly exist as art unless it functions as a tool for systemic critique and responds to unjust regimes with the same fervor as the rebellious movements engaged in anti-war activism.

The core themes that emerged so prominently in 1960s American cinema infused traditional American genres with a renewed perspective and character.

The echoes of youth protest, optimistic sentiments, and the quest for a "new world" subtly manifested in Arthur Penn's *Bonnie and Clyde*, a film belonging to the traditional gangster genre. In discussing "New Hollywood," it is impossible to overlook the profound influence exerted by the French "New Wave." Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster note in their work: "When *Bonnie and Clyde* was first proposed, both Godard and Truffaut were seriously considered as directors, and Truffaut did a good deal of work on at least one draft of the script. When the film was finally handed to American director Arthur Penn, he appropriated various New Wave visual techniques for the look of the film, such as slow motion, romantic deep-focus shots, abrupt editorial transitions (courtesy of the brilliant editor Dede Allen), and a lyrical approach to the material that seems deeply indebted to Truffaut's sensibility in *Jules and Jim*."²

Although *Bonnie and Clyde* depicts the criminal

1 PANDEY, *The House*, 2022, p. 127.

2 DIXON, FOSTER. *A Short History*, 2018, p. 274.

lives of real American outlaws — a couple whose robberies during the Great Depression made them notorious symbols of crime — the film's release transformed them into icons of rebellion against the system. Their death in the finale evokes a sense of pity in the audience, creating the impression that they are not merely criminals but tragic, ill-fated figures. They are seen as individuals who sacrificed their lives in an attempt to achieve a free and spirited existence by breaking social norms, which ultimately earns them the viewer's sympathy. Regarding the final episode, American journalist Terry Gross noted in her article: "Penn says that the scene was influenced by media reports and images of the Vietnam War, which were broadcasts daily during the filming of the movie".³

The plot of Mike Nichols' film *The Graduate* is based on the novel by Charles Webb. "Charles Webb, a lifelong non-conformist whose debut novel *The Graduate* was a deadpan satire of his college education and wealthy background adapted into the classic film of the same name [...] The 1967 movie became a touchstone for the decade's rebellion even though Webb's story was set in an earlier era — never referring to Vietnam or civil rights".⁴ In the film's protagonist, Benjamin, we can perceive an entire rebellious generation struggling against the system established by their elders. He confronts a "neatly packaged," pseudo-elite society that uses refined manners to mask the inherent depravity and vulgarity of its true nature.

The film's plot, which depicts Benjamin's sexual involvement with an older woman and his subsequent love for her daughter, subverts the pre-existing traditional American cinematic narrative. The film's finale—where Benjamin snatches his beloved from her groom during the wedding ceremony and they depart by bus toward an unknown destination—can be perceived not as a banal "happy ending," but as an escape from a world saturated with injustice, hypocrisy, and depravity. Critic Beverly Gray offers the following interpretation of the film's conclusion: "Although we don't know where the newly minted couple are headed, their very escape from conven-

tionality paved the way for other youthful dissenters to take a stand against the deepening American involvement in Vietnam."⁵

The spirit of nonconformism also inspired John Schlesinger's drama *Midnight Cowboy* (1969) and Haskell Wexler's *Medium Cool* (1969). *Midnight Cowboy* is often regarded as a seminal work of New Hollywood cinema. The film deconstructs the stereotype of the "macho" male protagonist and exposes the dark, urban underbelly of the "American Dream," thereby challenging the conventions of classical American cinema. According to critics, "The traditional immigrant narrative also is reversed in *Midnight Cowboy*, with Ratso Rizzo realizing that New York is the cradle of his nightmares rather than his dreams of upward mobility".⁶

The film *Medium Cool*, given its plot, could be rendered literally as *Neutrally Calm*, as it addresses media indifference, the detachment of the cameraman, and the imperfect reflection of reality. However, if we consider the theory of the 20th-century media theorist Marshall McLuhan — "the medium is the message" — the title can also be interpreted through the combination of words "cool medium" or "cool media." The director likely employs the term "cool media" based on McLuhan's principles, as frequently noted in the press of that era. This concept allows the audience to engage actively, filling in missing informational details, while simultaneously questioning the role of media in society.

According to McLuhan, the medium that conveys information is itself the message, rather than the information it transmits. He refers to television as a "cool medium"—that is, a medium that compels the viewer toward subjective participation. Since director Haskell Wexler introduces a paraphrase of McLuhan's theory into cinematic history, the correct interpretation of the film's title is the combination of terms — "Medium Cool." In doing so, the director emphasizes McLuhan's vision of television: if "the medium is the message" and it demands maximum involvement from the viewer, then television is obligated to serve public interests and cover current events with total objectivity.

3 GROSS, Arthur Penn, 2008.

4 The Associated Press, 2020.

5 GRAY, Why „*The Graduate*“, 2017.

6 LUCIA, GRUNDMANN, SIMON. *American*, 2015, p. 105.

The film's protagonist, television cameraman John Cassellis, realizes that TV networks prioritize commercial advertising, sensationalism, and the interests of politicians. This realization leads him into conflict with the station management, as his professional focus is directed toward the lives of ordinary people. Cassellis pays particular attention to the struggles of the African American community and socially marginalized groups. From his perspective, these individuals are an integral part of the television audience, and covering their reality is just as critically important as documenting global political events like the Vietnam War or the Democratic National Convention.

The film features a pivotal dialogue that profoundly captures the attitude of journalists and cameramen toward the events they cover. A television sound technician tells a female character that a typewriter does not care what is being typed on it, to which she responds that a typewriter is a mechanism, but he is not. Despite the fact that the primary duty of cameramen and journalists is to cover events and facts with a 'cool head' and impartiality, the author emphasizes that human morality sometimes demands more. Specifically, a person killed in a car accident should be captured by the camera not as a broken object to be discarded like trash but as a human being. The director reminds the practitioners that they are, first and foremost, *Homo sapiens*, and their primary obligation—transcending all professional duties—is empathy.

In the film *Medium Cool*, director Haskell Wexler employed the *cinéma vérité* style. This approach is so closely aligned with the aesthetics of documentary filmmaking that it often transcends the boundaries of fiction, lending the events depicted a heightened sense of authenticity. The use of natural lighting, the free movement of the handheld camera, and the naturalistic performances of the actors all reflect the director's rejection of traditional methods. This nonconformist attitude mirrors the protagonist's own stance toward his profession. Initially, he is forced to operate within the norms established by the television network, covering the country's current events with a "cool head" while adhering to the clichés imposed by station management. How-

ever, he soon develops a sense of protest against the media and strives to break the dogmas that are constantly presented to him.

Initially, the protagonist remains indifferent to the subjects he captures through his lens: car accidents, political speeches, protest rallies, and other significant events unfolding around him. However, he unexpectedly moves beyond the role of a mere "observer," becoming more empathetic toward his fellow citizens and developing an interest in Black civil rights—a shift that triggers resentment from his superiors. Despite his profession, he soon realizes that he cannot remain a completely "cool medium;" instead, he understands it is time to awaken and stand alongside the people who truly need support.

The film *Medium Cool* serves as a critique of the media of that era, which "indifferently" covered the events unfolding within the country. Simultaneously, the film exposes media outlets that permitted the police and the Federal Bureau of Investigation (FBI) to examine their video footage.

The film also exposes the systemic violence directed toward protesters, manifested through the dispersal of rallies, the use of tear gas, the ruthless treatment of participants, and mass arrests.

The film resonates with the large-scale 1968 anti-Vietnam War protests in Chicago, which escalated into violent clashes with the police and subsequently led to the "Chicago Seven" trial. Marshall McLuhan wrote: "Television brought the brutality of war into the comfort of the living room. Vietnam was lost in the living rooms of America—not on the battlefields of Vietnam."⁷

Film critic Roger Ebert noted regarding director Haskell Wexler: "He has made an almost perfect example of the new movie. Because we are so aware this is a movie, it seems more relevant and real than the smooth fictional surface of, say, *Midnight Cowboy*."⁸

Haskell Wexler's directorial vision is distinctly realistic. Given that he also serves as the film's cinematographer, this allows him to exert full control over the visual dynamics and convey the environment with documentary precision.

Easy Rider (1969) is perhaps one of the most nonconformist "road movies," depicting the journey of

7 RABE, Quote/unquote, 2016. p. 49.

8 EBERT, Roger Ebert's, 2008, p. 482.

two motorcyclists from Los Angeles to New Orleans for Mardi Gras, funded by the proceeds of a cocaine deal. This journey symbolically represents the characters' desire to find authentic American ideals and achieve a level of freedom that remained a mere illusion within the social climate of the time.

The director also depicts the lifestyle of the hippies, who serve as symbols of freedom, individualism, and protest against all forms of taboo. The hippies categorically criticized the lifestyle of their parents and opposed their views regarding moral and ethical issues. Under the influence of marijuana, the characters attempt to temporarily forget an undesirable reality and find refuge within their own psychedelic world.

Easy Rider highlights the intolerance and violence that nonconformists frequently encountered. Watching the film evokes Jack Kerouac's seminal work *On the Road*, the masterpiece of the American Beat Generation writer who provided the impetus for the counterculture movement.

The documentary concert film *Monterey Pop* (1969), directed by D.A. Pennebaker, and Emile de Antonio's film about the Vietnam War, *In the Year of the Pig* (1968), are both directed against the American system. Although these two films contain vastly different subject matter, they equally express protest against the country's existing regime.

In the film *In the Year of the Pig*, Emile de Antonio utilizes archival chronicles and interviews with politicians and journalists to document the facts of the Vietnam War, exposing its origins and brutal consequences. The film raises numerous questions regarding what triggered the large-scale escalation of the conflict and why it devolved into such extreme brutality—a trajectory that ultimately drove a peace-loving society toward intense rebellion.

The director's pacifist stance, which is palpable in every frame, confirms his critical attitude toward the military aggression that the United States was perpetrating in Vietnam.

Upon its release, the film garnered critical acclaim, while right-wing politicians demanded it be banned. Emile de Antonio stands as a clear example of nonconformism; he boldly asserted his position and loudly condemned the brutality of war through the art of cinema, at a time and place when the

large-scale war in Indochina was still ongoing.

The protest of writers and musicians—most notably rock bands—was manifested through bold passages in their work, a movement that culminated in its fusion with cinematography. The chords echoing in rock music and the lyrics delivered through song clearly and directly expressed the rebellious spirit and the quest for freedom that defined this era.

In 1960s Hollywood, rock music and cinema became increasingly intertwined, exemplified by Richard Lester's 1964 film *A Hard Day's Night*. Centering on The Beatles, the film served as a testament to the significance and power of youth culture. It became a seminal model for works created in the decades to follow, while concert films quickly established themselves as a vital movement within musical cinema.

D.A. Pennebaker's documentary concert film *Monterey Pop* depicted the 1967 Monterey Pop Festival in California, which featured performances by Janis Joplin, Jimi Hendrix, Otis Redding, and bands such as The Who and Jefferson Airplane, among others.

This film became a symbol of the hippie movement and the musical revolution. Jimi Hendrix's breathtakingly shocking performance, in which he sets his guitar on fire, was an overt protest against the events unfolding in the country. The musician expressed a similar defiant attitude later at the Woodstock Festival through his radically "distorted" rendition of the American national anthem. *Monterey Pop* boldly captured the nonconformist spirit of both the performers and the director.

Journalist John Bassett McCleary notes: "The Monterey International Pop Festival was not simply a musical event. It wasn't simply an excuse for young people to get together and do mindless, youthful things. It was the beginning of a new kind of gathering. It was the beginning of a new form of music. It was the beginning of a political and spiritual movement."⁹

There were filmmakers who sought to assert their position against the national system by integrating rock music onto the screen. Behind them stood the producers of legendary concerts, who transformed rock performances into profound cultural and social phenomena.

9 BROWNELL, *American*, 2010, p. 47.

The significance of this cultural transformation is accurately assessed by American historian and cultural scholar Michael Scheibach. In his work, he notes: “Legendary music promoter and Korean War veteran Bill Graham (b. 1931) brought the psychedelic sounds of the counterculture to the mainstream; and Jim Morrison (b. 1940) of The Doors and Grace Slick (b. 1939) of the Jefferson Airplane reigned as the first king and queen, respectively, of the new un-

derground music.”¹⁰

Thus, in the 1960s, nonconformism was reflected as powerfully on the screen as it was on the streets and on the stage. Against the backdrop of the Vietnam War, the growing pacifist sentiment in society redirected attention toward other acute and unresolved social issues, such as racism, women’s rights, and the socio-economic crises prevalent in major cities.

REFERENCES:

- LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy and Art SIMON. American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present. Wiley, 2015.
- BROWNELL, Richard. American Counterculture of the 1960s. Lucent Books, 2010.
- DIXON, Wheeler Winston and Gwendolyn Audrey Foster. A Short History of Film. Rutgers University Press, 2018.
- EBERT, Roger. Roger Ebert's Four Star Reviews 1967-2007. Andrews McMeel Publishing, 2008.
- GRAY, Beverly. Why „The Graduate“ is a Vietnam Movie|Vietnam 67, The New York Times, Dec. 21, 2017. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2017/12/21/opinion/graduate-vietnam-movie.html>
- GROSS, Terry. Arthur Penn, Realistic Violence in “Bonnie and Clyde”, March 28, 2008. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.npr.org/2008/03/28/89164831/arthur-penn-realistic-violence-in-bonnie-and-clyde>
- PANDEY, Abhishek. The House of Wisdom, Startup Ly, 2022.
- RABE, Lizette. Quote/unquote: Quotations on Freedom of Speech, Journalism, the News Media and a World of Words. African Sun Media, 2016.
- SCHEIBACH, Michael. Atomic Narratives and American Youth: Coming of Age with the Atom, 1945-1955. McFarland, 2015.
- The Associated Press, June 27, 2020. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/charles-webb-dead-graduate-author-was-81-1300794/>

¹⁰ SCHEIBACH, Atomic, 2015, p. 21.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.19>

ორი ფინალის მეთოდი ფილმებში

მარიან ცუცუი

საკვანძო სიტყვები: დასასრული, ფინალური სცენა, ეპილოგი, გაგრძელება.

არსებობს შემთხვევები, როდესაც კინორეჟისორები გვთავაზობენ ალტერნატიულ ფინალურ სცენას, რაც საკმაოდ ახლებური მოვლენაა, თუმცა, ასევე, შესაძლებელია შესაბამისი მაგალითების პოვნა უფრო ადრინდელ კინოშიც. თუკი ვაღიარებთ ლიტერატურის გავლენას კინოზე, მაშინ ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს მეთოდი კიდევ უფრო ადრეული პერიოდიდან იღებს სათავეს. მნიშვნელოვანია გავიაზროთ განსხვავება ფინალურ სცენასა და ეპილოგს შორის. რიგ შემთხვევებში ლოგიკური, დამაჯერებელი და განსაკუთრებით რეალისტური ფინალის შემდეგ, რეჟისორები ამბობენ მოულოდნელ ცვლილებას, კეთილი დასასრულით თუ მოვლენით, რომელიც მთავარ გმირებს კიდევ ერთხელ უყრის თავს, თუმცა კი დროებით, რათა დაშორება და პრობლემის მტკივნეული დასასრული ზედმეტად მძიმედ შეიძლება განიცადოს მაყურებელმა. ამის მაგალითია ორი ცნობილი ფილმი: „უმბერტო დ.“ (1952, ვიტორიო დე სიკა) და „ბინძური ცეკვები“ (1987, ემილ არდოლინი).

ეს მეთოდი ლოგიკურად მოიცავს ფილმებს, რომლებიც შემდეგში სერიულად იქცევა, თუმცა, იგი ასევე ხშირია თრილერების შემთხვევაშიც. ზოგიერთი წარმატებული ფილმის გაგრძელება ეფუძნება ორამროვან და ხელახლა გააზრებულ ან, სულაც, შეცვლილ დასასრულს, რაც იძლევა თავგადასავლის გაგრძელების საშუალებას, განსაკუთრებით, როცა აღმოჩნდება, რომ ბოროტმოქმედები თუ მონსტრები არ ყოფილან ბოლომდე განადგურებული და ხშირად ცოცხლდებიან კიდევ, რაც ზოგჯერ დაუჯერებელია, მაგრამ გამართლებულია დრამატურგიული მიზნების მისაღწევად. მაგალითად: შერლოკ ჰოლმსის მოსისხლე მტერი არსენ ლუპენი, გიგანტური რეპტილიები „ცარცული პარკიდან“, ჰანბალ ლექტერი და სხვა სერიული მკვლელები, უარყოფითი პერსონაჟი ფასვანოლლუ ყაჩაღების შესახებ რუმინული ფილმებიდან და სხვა.

ორამროვანი დასასრულის გამოყენება, განსაკუთრებით კი ერთი თავგადასავლის დაკავშირება მეორესთან, თუნდაც მარტივი შედარების გზით, ცალსახად მომდინარეობს ისეთი „ჩარჩო-ისტორიებიდან“, როგორიცაა „1001 ლამე“ (რომელშიც შაჰრიარის ინტერესის გაღვივების მიზნით შაჰრაზადა იყენებს „სარეკლამო“ ფორმულას: „მაგრამ ეს თავგადასავალი ვერ შეედრება შემდეგ ისტორიას...“, რითაც კიდევ ერთი ლამით ინარჩუნებს სიცოცხლეს) და სერიული ფელეტონების ჟანრი.

შემთხვევები, როცა კინორეჟისორები გვთავაზობენ ალტერნატიულ ფინალურ სცენას, საკმაოდ ახლებური მოვლენაა, თუმცა, ასევე შესაძლებელია შესაბამისი მაგალითების პოვნა უფრო ადრინდელ კინოშიც. თუკი ვაღიარებთ ლიტერატურის გავლენას კინოზე, მაშინ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მეთოდი კიდევ უფრო ადრე იღებს სათავეს. მეორე მხრივ, უნდა გავაცნობიეროთ განსხვავება ფინალურ სცენასა და ეპილოგს შორის.

ფინალური სცენა გულისხმობს კატასტროფის, ომის ან ძალადობრივი ჩარევის შემდეგ მანამდე არსებულ სიტუაციაში დაბრუნებას, მთავარი პერსონაჟების ტრანსფორმაციასა და ევოლუციას, განსაკუთრებით მელოდრამებში – წარსულში უგულებელყოფილი ღვაწლის აღიარებას და ბოროტმოქმედთა დასჯას.

ეპილოგი შეიძლება მოიცავდეს შეჯამებას: მაგალითად, დასკვნითი ფორმულები ზღაპრებში, ასევე რამდენიმე გაჩერებულ კადრს, ხშირად ოდ-

ნავ ირონიულს. უფრო ხშირად კი ეპილოგი აღწერს ფილმის მოქმედების უფრო შორსმდევალ შედეგებს და წარმოადგენს უფრო რეალისტურ კონცეფციაში ამბის მოქცევის მცდელობას.

ვამპირებზე ღვარძლიანი სატირის – „ვამპირების მეჯლისის“ (1967, აშშ-გაერთიანებული სამეფო, რომან პოლანსკი) დასკვნით ნაწილში პროფესორი აბრონსიუსი და მისი ასისტენტი ალფრედი, ერთი შეხედვით, წარმატებით ახერხებენ სასტუმროს მეპატრონის მშვენიერი ქალიშვილის გადარჩენას დრაკულას კლანტებიდან. მაგრამ საშინელი ციხე – სიმაგრიდან მარხილით გაქცევისას, სარას ებრდება კლანტები და იგი კბენს ალფრედს. მთხრობელი კადრს უკან გვამცნობს დასკვნით სიტყვებს: „იმ ღამეს ტრანსილვანიიდან გამოქცეულ პროფესორ აბრონსიუსს აზრადაც არ მოსვლია, რომ მას ახლდა იგივე ბოროტება, რომლის განადგურებასაც იგი ცდილობდა. მისი წყალობით, ახლა ბოროტება მთელ მსოფლიოში შეიძლება გავრცელდეს“. პოლანსკის ფილმის ფინალში ვხედავთ მოულოდნელ ცვლილებას თუ ეპილოგს, რომელიც წინააღმდეგობაშია დასასრულთან, ორმაგ დასასრულთანაც კი, რადგან მასში მოთხრობილია მოვლენათა შემდგომი შედეგების შესახებ.

შეძლებისდაგვარად შევეცხოთ შესაძლო ფინალური სცენების სხვადასხვა ვარიანტს. რიც შემთხვევებში ლოგიკური, დამაჯერებელი და განსაკუთრებით რეალისტური ფინალის შემდეგ, რეჟისორები ამატებენ მოულოდნელ ცვლილებას კეთილი დასასრულითა თუ მოვლენით, რომელიც მთავარ გმირებს კიდევ ერთხელ უყრის თავს, თუმცა კი დროებით, რადგან განშორება და პრობლემის მტკივნეული გადაწყვეტა ზედმეტად მძიმე შეიძლება აღმოჩნდეს მაყურებლისთვის. ამის მაგალითია ორი ცნობილი ფილმი: „უმბერტო დ.“ (1952, ვიტორიო დე სიკა) და „ბინძური ცეკვები“ (1987, ემილ არდოლინო).

ფილმში „უმბერტო დ.“ ხანში შესული პენსიონერი თვითმკვლელობის მიზნით მიმართავს ანა კარენინას მიბადვით ფართოდ გავრცელებულ მეთოდს: იგი გადაწყვეტს, შეუვარდეს მატარებელს. მაგრამ მოხდება ისე, რომ უმბერტო დ.-ს ძალღი დასრული, რომელიც მას ამ დროს ხელში უკავია, ინსტინქტურად ეწინააღმდეგება იმას, რაც მათ მოელოდა, უსხლტება ხელიდან პატრონს და გარბის. უმბერტო დ. მის დასაჭერად მიემართება და ეცლება ლიანდაგებს. ხანში შესული მთავარი პერსონაჟი შერბის პარკში და ცდილობს ძაღლის და-

ჭერას, რომელიც მას გაურბის. შემდეგ უმბერტო ისვრის გირჩს, მიმართავს რა ძაღლისთვის ნაცნობ თამაშს. მაგრამ იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი იგი თვითმკვლელობას გადაურჩება და ძაღლსაც იპოვის, მაინც არაფერი არ შეიცვლება: მას კვლავინდებურად არ ექნება საცხოვრებელი და სახსრები საკუთარი თავისა და ძაღლის გამოსაკვებად. ასე რომ, თვითმკვლელობის მცდელობა ლოგიკური დასასრულია, ხოლო ავტორების მიერ შეთხზული ინციდენტი მხოლოდ გადაავადებს გარდაუვალ შედეგს. ეს კი მიგვანიშნებს, რომ რეალობა არაპროგნოზირებადია. გარდა ამისა, ამით ფილმის შემქმნელები ინდობენ მგრძნობიარე მაყურებლებს, რომლებიც ვერ უძლებენ ძალადობრივი სცენებისა და სიკვდილის ამსახველი კადრების ყურებას.

მდიდარი გოგონა ბეიბის (ჯენიფერ გრეი) და ღარიბი ჯონის (პატრიკ სუეიზი) დაშორების სცენა „ბინძურ ცეკვებში“ ლოგიკური და რეალისტურია: გოგონა წავა უნივერსიტეტში, ხოლო ბიჭი დაიწყებს მორიგი სამუშაოს ძებნას. მას შემდეგ, რაც წყვილი წარმოთქვამს მწარე ხუმრობებს და ჰოლივუდის სტილში ჩაიფიქრებს სურვილებს, ჯონი, როგორც ნამდვილი მაჩო, უჩინარდება თავისი მანქანით. შემდეგ, გაგრძელების სახით, ხდება მოულოდნელი, რომანტიკული და სამართლიანი რამ. გოგონას მამა ყურს მოკრავს ნამდვილი დამნაშავის აღსარებას, რომ ჯონის არ დაუორსულებია თავისი ყოფილი ცეკვის პარტნიორი. ასე რომ, ჯონი კიდევ ერთხელ ბრუნდება ეკრანზე თავის შეყვარებულთან ერთად და ყველა დამსწრეს აცეკვებს. ეს არის მომხიბვლელი ფინალი, რომელიც მაინც ნახევარზომია, რადგან ეს არ არის კეთილი დასასრული და არ გვთავაზობს გადაწყვეტას სასიცვარულო ისტორიის გასაგრძელებლად. ეს არის მხოლოდ ერთი ეპიზოდი, როცა ღარიბი ბიჭი ერთი წამით აღწევს წარმატებას თავის შეყვარებულთან, რასაც უცილობლად მოჰყვება გარდაუვალი დაშორება.

ორმაგი დასასრული ასევე წარმატებით გამოიყენება თრილერებში, როგორც მოულოდნელი ცვლილება სიუჟეტში, რომელიც შოკში აგდებს მაყურებელს. ფილმში „საბედისწერო ლტოლვა“ (1987, ედრიან ლაინი) მოლაღატე ქმარს, რომლის როლსაც ასრულებს მაიკლ დაგლასი, ცალი ხელი ერთი შეშლილი ქალის (გლენ კლოუზი) კისერზე აქვს დადებული, ხოლო მეორეთი აბაზანაში ახრჩობს მას. ბოლოს იგი ხელს უშვებს მსხვერპლს, რადგან ქალი წინააღმდეგობას აღარ უწევს. მა-

ყურებელი ასკვნის, რომ კლოუზის პერსონაჟი დაიხრჩო, თუმცა მალევე იგი მოულოდნელად წამოიწევა, როგორც ვამპირი, რომლის განადგურება ჩვეულებრივი იარაღით შეუძლებელია. ფილმში „ერთი მუჭა დოლარისთვის“ (1964, სერჯო ლეონე) კლინტ ისტვუდის პერსონაჟი ჯო, იგივე „უცნობი“, ატარებს ფოლადის პერანგს, რომელიც მას ტყვიებისგან იცავს. ეს ფაქტი აუდიტორიისთვის ცნობილია, თუმცა ერთხელ, როცა მას ერთ-ერთი ყაჩაღი (ჯან მარია ვოლონტე) ესვრის, ჯო ძირს ეცემა. შესაბამისად, მაყურებელი ფიქრობს, რომ იგი დაიჭრა ან მოკვდა, მაგრამ მალე ისტვუდი ფეხზე დგება. ეს სცენა მეორდება, სანამ „უცნობი“ არ მიუახლოვდება ყაჩაღს და მოკლავს მას. უფრო გვიან გადაღებულ ფილმში „უკან მომავალში“ (1985, რობერტ ზემეკისი) მარტი მაკფლაი (როლს ასრულებს მაიკლ ჯეი ფოქსი) იყენებს მსგავს თავდაცვით მეთოდს. კლინტ ისტვუდმა გადაიღო და მთავარი როლი შეასრულა ფილმში „ორმხრივი ცეცხლი“ (1977). მას აქაც აცვია კუსტარული აბჯარი. ამჯერად, იგი იცავს ავტობუსს და მასში მყოფ თვითმხილველს – მეძავს (სანდრა ლოკი), რომელმაც ჩვენება უნდა მისცეს ფინიქსის კორუმპირებული პოლიციის უფროსის წინააღმდეგ.

პოპულარული ფილმების გაგრძელებებში¹ ხშირადაა გამოყენებული ორამზროვანი თუ სახეცვლილი ფინალური სცენები. ამის მიზანია თხრობის გაგრძელება, რომელშიც ბოროტმოქმედები თუ მონსტრები ხშირად ცოცხლდებიან, რაც გამართლებულია დრამატურგიული ეფექტის შესაქ-

მნელად. ამის მაგალითებია: შერლოკ ჰოლმსის მოსისხლე მტერი არსენ ლუპენი, გიგანტური რეპტილიები „იურული პარკიდან“, ჰანიბალ ლექტერი და სხვა სერიული მკვლელები, უარყოფითი პერსონაჟი ყაჩაღების შესახებ რუმინული ფილმებიდან² და ისტორიული ფიგურა ფასვანოლლუ – XVIII საუკუნის მიწურულს ვიდინის ფაშა და სხვანი.

უფრო სიღრმისეული გააზრება ცხადყოფს, რომ ორამზროვანი დასასრული, განსაკუთრებით კი ისეთი, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ორ თავგადასავალს, მომდინარეობს ლიტერატურიდან, კერძოდ კი ისეთი „ჩარჩო-ისტორიებიდან“, როგორიცაა „1001 ღამე“ (რომელშიც სულთან შაჰ-რიარის ინტერესის გაღვივების და საკუთარი სიცოცხლის შენარჩუნების მიზნით შაჰრაზადა იყენებს „სარეკლამო“ ფორმულას: „მაგრამ ეს თავგადასავალი ვერ შეედრება მეზღვაური სინბადის ისტორიას...“). პროდიუსერები იყენებენ სხვადასხვა მეთოდს თავიანთი ფილმებისა თუ სატელევიზიო სერიალების რეკლამირების მიზნით, თუმცა, ხშირად ისინი მხოლოდ იმეორებენ შაჰრაზადას ძველ ხრიკს.

2005 წელს ბრიტანელმა ლიტერატურათმცოდნე დევიდ ა. ბრუერმა³ განაცხადა, რომ გაგრძელება, რომელსაც ვხვდებით XVII-XVIII საუკუნეების ინგლისურ ლიტერატურაში, მიზნად ისახავს საყვარელი პერსონაჟების სიცოცხლის გაგრძელებას და ამ გზით მკითხველის გაბედნიერებას. ბრუერის თანახმად, გარკვეული პერსონაჟების (მაგალითად „გულივერი და პამელა“⁴) გადარჩენა და სიცოცხ-

1 გაგრძელებების მიმართ ყველაზე გავრცელებული მიდგომის თანახმად, ახალ ფილმში მოქმედება იწყება ზუსტად იქ, სადაც დასრულდა წინა ფილმი, რა შემთხვევაშიც სიუჟეტური ხაზი უბრალოდ გრძელდება ან შემოდის ახალი კონფლიქტი, რომელიც საფუძვლად ედება გაგრძელების სიუჟეტს. არსებობს ასევე ეგრეთწოდებული პრიკველი, რომლის სიუჟეტში მოთხრობილია წინა ფილმის მოვლენების წინაისტორია. ეგრეთწოდებული მიდგველი გულისხმობს ქრონოლოგიურად ორიგინალი ფილმის თხრობის პარალელურად მომხდარი მოვლენების აღწერას. ეგრეთწოდებული მეგკვიდრობით სიკველი გულისხმობს ორიგინალი ისტორიის გაგრძელებას, ოღონდ ქრონოლოგიურად ბევრად გვიან, და აქ აქცენტი ხშირად კეთდება სიუჟეტით გათვალისწინებულ პერსონაჟებზე, რომლებსაც ასაკი ემატებათ, რაც არსებითად ეპილოგის გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს. ასევე არსებობს დამოუკიდებელი გაგრძელებები, სიუჟეტის გადახალისება (resetquel), სულიერი სიკველი, პარაკველი, საიდკველი და ასე შემდეგ. ასევე იხ.: LEVINE, Every, Looper, July 28, 2022.

2 ფილმში „ქალწულთა მოტაცება“ („Răpirea fecioarelor“, 1968, დინუ კოჩა) ყაჩაღთა ხელმძღვანელი ამზა (როლს ასრულებს ემანოილ პეტრუცი) ებრძვის ფასვანოლლუს (როლს ასრულებს ჯორჯე კონსტანტინი) – ისტორიულ ფიგურას და ვიდინის აჯანყებულ ფაშას, რომელმაც XVIII საუკუნის მიწურულს გააპარტახა დუნაის რეგიონი. ამ ბრძოლაში ფასვანოლლუ კვდება, თუმცა ავტორებმა იგი „გააცოცხლეს“ იმავე წელს გადაღებული გაგრძელების: „ყაჩაღთა შურისძიება“ (1969, დინუ კოჩა) შესაქმნელად. იხ.: ȚUȚUI, Orient, p. 161.

3 BREWER, The Afterlife, 2005. იხ. ასევე O'Connell, The Character, 2006.

4 პამელა არის სამუელ რიჩარდსონის რომანის „პამელა, ანუ დაფასებული სათნოება“ (1740) მთავარი პერსონაჟი – ღვთისმოსავი მოსამსახურე გოგონა, რომელსაც უწევს შეძლებული დამქირავებლის მხრიდან არასასურველი რომანტიკული შეთავაზებების მოგერიება, რითაც იგი შემდგომში იმსახურებს მამაკაცის პატივისცემას და თხოვდება კიდევ მასზე.

ლის გახანგრძლივება დაკავშირებულია უფრო მათი კულტურული მნიშვნელობის ხორცშესხმასთან, ვიდრე ტექსტუალურ საწყისებთან. ამ განცხადებამ გამოიწვია სასიცოცხლო მნიშვნელობის დებატები პერსონაჟის არსთან, კულტურულ მეხსიერებას-

თან, მომავალში ლიტერატურული პერსონაჟების ხასიათის შესწავლასა და კულტურულ კვლევებთან დაკავშირებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BREWER David, *The Afterlife of Character, 1726–1825*, Philadelphia, 2005.
- Levine Adam, *Every Kind of Sequel Explained*, Looper, July 28, 2022. <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/> 01/07/2026
- O’CONNELL Lisa, *The Character Effect*, Review of *The Afterlife of Character, 1726–1825*, by David A. Brewer. *Novel: A Forum on Fiction* 39, no. 3 (Summer 2006): 443–445. https://www.academia.edu/1609379/_The_Character_Effect_David_A_Brewer_The_Afterlife_of_Character_1726_1825_Philadelphia_University_of_Pennsylvania_Press_2005_Review_Novel_a_Forum_on_Fiction_39_3_Summer_2006_443_445 01/07/2026
- RICHARDSON Samuel, *Pamela; or, Virtue Rewarded*, London, 1740.
- TUTUI Marian, *Orient Express: Romanian and Balkan Cinema*, Bucharest, 2011.

THE METHOD OF USING TWO ENDINGS IN FILMS

Marian Țuțui

Keywords: Ending, denouement, epilogue, sequel.

The cases in which the film directors offer an alternative ending seem quite new. However, we can find older examples in cinema. And, if we admit the influence of literature, the method is even older. However, the denouement should not be confused with the epilogue. There are cases in which the directors, after a logical, truthful and especially realistic ending, add through a twist (an unexpected change) an ending with a happy ending or one that brings the heroes back together, but temporarily, because the separation and the painful resolution are less bearable. This is the case in two famous films: *Umberto D.* (1952, Vittorio de Sica) and *Dirty Dancing* (1987, Emile Ardolino). The process has logically extended specially to films that become series, but with quite some success to thrillers as well. In fact, the sequels of some successful films are based on ambiguous endings, reinterpreted or simply changed, which allows the adventure to continue, especially based on the finding that the villains or monsters were not completely destroyed or were even brought back to life, sometimes implausibly but for dramaturgical reasons. This is the case of Arsene Lupin, Sherlock Holmes's adversary, of the giant reptiles in *Jurassic Park*, of serial killers like Hannibal Lecter, of the evil character Pasvantoglu in Romanian films with outlaws, etc. The process of using ambiguous endings, especially of linking one adventure to another even through a simple comparison, obviously comes from literature, from framed stories like *The Arabian Nights* (where Scheherazade, in order to maintain the interest of Shahryar, is forced to resort to an advertising formula like "but this adventure does not compare to those of...", thus managing to further arouse the sultan's interest and survive another night), as well as from feuilleton novels.

The cases in which the film directors offer an alternative ending seem quite new. However, we can find older examples in cinema and if we admit the influence of literature, the method is even older. However, the denouement should not be confused with the epilogue.

The denouement constitutes a return to the previous situation after a catastrophe, war or violent intervention, a transformation and even an evolution of the protagonists, especially in the case of melodramas, a recognition of ignored merits and even the punishment of the bad.

The epilogue, when it appears, may consist of

some summary written lines like the final formulas in fairy tales, or even in a few stills, often slightly ironic. Most often it refers to the more distant consequences of the film's action and constitutes an attempt to frame the story within a realistic convention.

At the end of the vampire lampoon *The Fearless Vampire Killers* (1967, USA-UK, Roman Polanski) Professor Abronsius and his assistant Alfred seem to have saved the innkeeper's beautiful daughter from Dracula's clutches. But as they rush to escape the terrifying castle in a horse-drawn sleigh, Sarah grows vampire fangs and bites Alfred. There-

fore, the narrator concludes in the voiceover: "That night, fleeing Transylvania, Professor Abronsius did not suspect that he was carrying with him the very evil he had tried to destroy. Thanks to him, evil could now spread throughout the world." In Polanski's film we can notice a twist in the end or an epilogue contradicting with the end or even two endings as it is about farther consequences.

We will refer to endings as much as possible. There are cases in which the directors, after a logical, truthful and especially realistic ending, add through a twist (an unexpected change) an ending with a happy ending or one that brings the heroes back together, but temporarily, because the separation and the painful resolution are less bearable. This is the case in two famous films: *Umberto D.* (1952, Vittorio de Sica) and *Dirty Dancing* (1987, Emile Ardolino).

In *Umberto D.* the old retired man tries to commit suicide by throwing himself in front of the train, a method widely used since *Anna Karenina*. But *Umberto D.* holds his dog in his arms and Flike, instinctively, struggles and escapes from his arms, struggles and escapes his arms, causing him to move away from the train tracks and look for him. In the park the old man tries to make the dog come back to him but the dog is distrustful. *Umberto* resorts to their old game with a fir cone to make his pet come back. Even if the old man does not succeed to commit suicide and even if he recovers Flike, the situation has not changed: he no longer has a place to live or anything to support himself and the dog with. Therefore the suicide attempt is a logical ending, and the ending imagined by the authors is just an accident that postpones the outcome which suggests that reality is unpredictable and at the same time can protect the sensitivity of some viewers who cannot stand violent scenes and death.

In *Dirty Dancing*, the breakup scene between Baby (Jennifer Grey), the rich girl, and Johnny (Patrick Swayze), the poor young man, is logical and realistic: she will go to the university and he will look for another job. After the two joke bitterly and make conventional Hollywood-style wishes, he drives

away in his car like a true macho. What follows is a kind of surprising, romantic and righteous addition. The girl's father learns from a confession by the real culprit that Johnny was not the one who got his former dance partner pregnant and returns and dances one last time with his girlfriend and gets everyone present to dance. Even the girl's parents accept this lascivious dance. It is an attractive but palliative ending because it is not a happy ending, not offering a solution for the continuation of the love story. It is just an episode of the poor boy's brief glory with the girl he loves before the ineluctable breakup.

The use of two endings has also been successfully extended to thrillers as a form of unexpected twist at the end that disconcerts the viewer. In *Fatal Attraction* (1987, Adrian Lyne) the adulterous husband played by Michael Douglas clasps his hands around the neck of the madwoman played by Glen Close while her head is submerged in the water in the bathtub. After a while he lets her go because the woman no longer struggles and logically all the viewers deduce that she has suffocated. But after a short while she rises unexpectedly like vampires who cannot be destroyed by ordinary weapons. In *A Fistful of Dollars* (1964, Sergio Leone) Clint Eastwood's character Joe or The Stranger uses a hidden steel vest to survive a bullet. Although the audience knows Joe is wearing armor, when the bandit Ramón Rojo (Gian Maria Volontè) shoots and he falls, they may think he is wounded or dead, but he gets up, the bandit shoots again, he falls, and finally he approaches and kills the bandit. Later, in *Back to the Future* (1985, Robert Zemeckis), Marty McFly (featured by Michael J. Fox) uses the same concept, referencing the scene from the Eastwood movie to survive a shooting. Clint Eastwood himself as director and protagonist in *The Gauntlet* (1977) again resorts to some homemade armor, this time protecting a bus he travels on with a prostitute witness (Sondra Locke), as his hero stubbornly insists on testifying against a corrupt Phoenix police chief.

Sequels¹ to popular films often use ambiguous or altered endings to keep the story going, frequently reviving villains or monsters—sometimes implausi-

1 The most common approach for a sequel is for the events of the second work to directly follow the events of the first one, either continuing the remaining plot threads or introducing a new conflict to drive the events of the second story. But we have also prequel, portraying events occurring chronologically before the original story. A midquel refers obviously to events taking place between the original events. A legacy sequel is a work that follows the continuity

bly—for dramatic effect. This is the case of Arsene Lupin, Sherlock Holmes's adversary, of the giant reptiles in Jurassic Park, of serial killers like Hannibal Lecter, of Osman Pazvantoglu, a real pasha of Vidin at the end of 18th century, in Romanian films with outlaws², etc.

If we look deeper, we can see that the process of ambiguous endings and especially of linking one adventure to another even through a simple comparison comes from literature, from framed stories such as Arabian Nights. Scheherazade to maintain the interest of Sultan Shahriar and not be beheaded is forced to resort to an advertising formula such as “but this adventure does not compare to those of Sinbad the Sailor”, thus managing to further arouse

the sultan's interest and survive another night. Producers have resorted to various forms of marketing to promote their films and series, but often they have only reproduced the old method of Scheherazade.

In 2005 British literary historian David A. Brewer³ asserted that sequels appeared in England in the 17th and 18th centuries from the necessity of extending the lives of beloved characters and delighting readers. He argued that the survival and proliferation of certain characters, such as Gulliver and Pamela⁴, are tied to their embodied cultural significance rather than their textual origins, leading to vital discussions on the nature of character, cultural memory, and the implications for future studies in literary character and cultural studies.

REFERENCES:

- BREWER, David A. *The Afterlife of Character, 1726–1825*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- LEVINE, Adam. “Every Kind of Sequel Explained.” *Looper*, July 28, 2022. <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/>
- O'CONNELL, Lisa. “The Character Effect.” Review of *The Afterlife of Character, 1726–1825*, by David A. Brewer. *Novel: A Forum on Fiction* 39, no. 3 (Summer 2006): 443–445. https://www.academia.edu/1609379/The_Character_Effect_David_A_Brewer_The_Afterlife_of_Character_1726_1825_Philadelphia_University_of_Pennsylvania_Press_2005_Review_Novel_a_Forum_on_Fiction_39_3_Summer_2006_443_445
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. London: C. Rivington, 1740.
- ȚUȚUI, Marian. *Orient Express: Romanian and Balkan Cinema*. Bucharest: Noi Media Print, 2011.

of the original works, but takes place much further along the timeline, often focusing on new characters with the elderly original characters still present in the plot. It is in fact a kind of extending the epilogue. There are also standalone sequel, plot reset or resetquel, spiritual sequel, paraquel (sidequel), etc. See also Adam Levine, “Every Kind Of Sequel Explained”, *Looper*, July 28, 2022, <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/>.

² In *The Kidnapping of the Maidens* (*Răpirea fecioarelor*) (1968, Dinu Cocea) outlaw leader Amza (now featured by Emanoil Petruț) fights with a real enemy, Pasvanoglu (featured by George Constantin), the rebel pasha of Vidin, who had terrified the Danube region at the end of 18th century. In the struggle Pasvanoglu gets killed. They resurrect him for the necessities of another film in the same year, *The Revenge of the Outlaws* (*Răzbunarea haiducilor*) (1969, Dinu Cocea). See Marian Țuțui, *Orient Express. The Romanian and Balkan Cinema*, Noi Media Print, Bucharest, p. 161.

³ David A. Brewer, *The Afterlife of Character, 1726–1825*, Philadelphia, 2005. See also Lisa O'Connell, “The Character Effect.” David A. Brewer, *The Afterlife of Character, 1726–1825*. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005). Review. *Novel: a Forum on Fiction*, 39.3 (Summer 2006), https://www.academia.edu/1609379/The_Character_Effect_David_A_Brewer_The_Afterlife_of_Character_1726_1825_Philadelphia_University_of_Pennsylvania_Press_2005_Review_Novel_a_Forum_on_Fiction_39_3_Summer_2006_443_445.

⁴ Pamela is the main character in Samuel Richardson novel *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740). She is a pious servant girl who faces unwanted advances from her wealthy employer and ultimately wins his respect and a marriage.



1. უმბერტო დ. ცდილობს თავი მოიკლას, ხელში თავისი ძაღლი უჭირავს. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.

1. UMBERTO D. ATTEMPTS TO COMMIT SUICIDE WHILE HOLDING HIS DOG. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



2. უმბერტო დ.-ს ძაღლი, ფლიკე, პატრონის ხელებიდან ცდილობს გათავისუფლებას და ხელს უშლის მას მატარებლის წინ გადასვლაში. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.

2. FLICKE, UMBERTO D.'S DOG, STRUGGLES IN HIS OWNER'S ARMS, PREVENTING HIM FROM STEPPING IN FRONT OF THE TRAIN. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



3. უმბერტო დ. პარკში თავის ძაღლ ფლიკეს მიჰყვება. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.
3. UMBERTO D. FOLLOWS HIS DOG FLICKE IN THE PARK. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



4. უმბერტო დ. ცდილობს ფლიკე ფიჭვის გირჩით მიიზიდოს. კადრი ფილმიდან „უმბერტო დ.“ (1952). რეჟისორი ვიტორიო დე სიკა.
4. UMBERTO D. TRIES TO LURE HIS DOG WITH A PINE CONE. STILL FROM UMBERTO D. (1952), DIRECTED BY VITTORIO DE SICA.



5. ჯონი (პატრიკ სუეიზი) და ბები (ჯენიფერ გრეი) ერთმანეთს ემშვიდობებიან. კადრი ფილმიდან „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing, 1987). რეჟისორი ემილ არდოლინო.
5. JOHNNY (PATRICK SWAYZE) AND BABY (JENNIFER GREY) SAY GOODBYE TO EACH OTHER. STILL FROM DIRTY DANCING (1987), DIRECTED BY EMILE ARDOLINO.



6. ჯონი (პატრიკ სუეიზი) და ბები (ჯენიფერ გრეი) კოცნიან ერთმანეთს. კადრი ფილმიდან „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing, 1987). რეჟისორი ემილ არდოლინო.
6. JOHNNY (PATRICK SWAYZE) AND BABY (JENNIFER GREY) KISS. STILL FROM DIRTY DANCING (1987), DIRECTED BY EMILE ARDOLINO.



7. ჯონი და ბები ასრულებენ ფინალურ ცეკვას ბებიის მშობლებისა და შეკრებილი სტუმრების წინაშე. კადრი ფილმიდან „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing, 1987). რეჟისორი ემილ არდოლინო.
7. JOHNNY AND BABY PERFORM THE FINAL DANCE BEFORE BABY'S PARENTS AND THE ASSEMBLED GUESTS. STILL FROM DIRTY DANCING (1987), DIRECTED BY EMILE ARDOLINO.

მხატვარ მიხეილ ბილანიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობა XX საუკუნის 20-30-ანი წლების ქართულ-ევროპული პოლიტიკურ - ესთეტიკური გამოწვევების კონტექსტში

ირინე აბესაძე

საკვანძო სიტყვები: კუბიზმის განშტოება, პარიზის 1925 წლის საერთაშორისო გამოფენა, არტ-დეკო, ორგანიზაცია „თეთრი გიორგი“.

სტატია ეხება ქართველი მოდერნისტი მხატვრის, მიხეილ ბილანიშვილის, შემოქმედებას, რომელიც მოღვაწეობდა მეოცე საუკუნის 20-30-იანი წლების დასაწყისში. იგი იყო ახალ დაარსებული თბილისის სამხატვრო აკადემიის პირველი გამოშვების ერთ-ერთი წარმატებული კურსდამთავრებული, რომელიც 1924 წელს საბჭოთა ხელისუფლებამ მხატვარ-სტიპენდიატის რანგში საფრანგეთს მიავლინა. მხატვარი პარიზში აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას ეწეოდა. იგი პროფესიულ წვრთნას ანდრე ლოტის სამხატვრო სასწავლებელში გადიოდა. მიხეილ ბილანიშვილი, სწავლასთან ერთად, მონაწილეობდა საერთაშორისო სამხატვრო გამოფენებში, ჩართული იყო ქართული ემიგრაციის, როგორც კულტურულ ცხოვრებაში, ისე პოლიტიკურ საქმიანობაშიც. სტატიაში პირველად არის მოცემული მხატვრის შემოქმედების არტ-დეკოს მხატვრული მიმართულების კონტექსტში განხილვის ცდა. სამწუხაროდ, იმდროისათვის უკურნებელმა სენმა - ტუბერკულოზმა მხატვარს სრულიად ახალგაზრდა ასაკში მოუსწრაფა სიცოცხლე. იგი გარდაიცვალა 1934 წელს და დასაფლავებულია ტიეს (საფრანგეთი) სასაფლაოზე.

ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებად არის შესწავლილი, ეპოქალურ - ესთეტიკური ტენდენციების ფონზე, მოდერნისტი მხატვრის, მიხეილ ბილანიშვილის (1901-1934) ცხოვრება და შემოქმედება. მიხეილ ბილანიშვილი დაიბადა 1901 წელს თებერვლის 23-ში, რუსეთის იმპერიის, ყარსის ოლქის, ქალაქ ყალიშმანში. მხატვრის ოჯახი თბილისში 1905 წლიდან ცხოვრობს. მამამისს, იოსებ ზაალის ძე ბილანიშვილს, პოლკოვნიკის ჩინით, საბჭოთა პერიოდში საბუღალტრო კურსების დასრულების შემდგომ, ბუღალტრად უმუშავია; დედა - ეკატერინე თუმანიშვილი, საშუალო განათლებით დი-

ასახლისი იყო, რომელიც სამი შვილის აღზრდით ყოფილა დაკავებული; მიხეილის ძმა - სოსო, სამწუხაროდ, ადრეულ ასაკში გარდაცვლილა, ხოლო და - ნინოს, უმცროსი ძმის - მიხეილის მსგავსად, ხატვის ნიჭით დაჯილდოვებულს, თბილისის სამხატვრო აკადემია დაუსსრულებია. მიხეილ ბილანიშვილი თბილისის მესამე ვაჟთა გიმნაზიაში სწავლობდა, პარალელურად კი, „კავკასიის ნატიფ ხელოვნებათა ხელისშემწყობ საზოგადოებასთან“ არსებულ სამხატვრო სასწავლებელში მეცადინეობებს ესწრებოდა, ჯერ ქანდაკების მიმართულებით - პედაგოგ გრაციან ჩმელევსკისთან, ხოლო შემდეგ, ფერწერის კლასში - ბორის ფოგელთან.

სასწავლებლის დასრულების შემდეგ, და-ძმა ბილანიშვილები თბილისის სამხატვრო აკადემიაში აგრძელებენ სწავლას, მიხეილი ფერწერის მიმართულებით – გიგო გაბაშვილის კლასში, ხოლო ნინო – ქანდაკების მიმართულებით იაკობ ნიკოლაძის კლასში. მხატვრის ხელით შევსებული ანკეტიით ირკვევა, რომ მიხეილ ბილანიშვილს, რომელმაც ძირითად პროფესიად მხატვრობა აირჩია, შემოქმედებით დაკვეთებზე, სტუდენტობის წლებშივე დაუწყია მუშაობა, პარალელურად კი, თბილისის მერვე შრომის სკოლაში ხატვის მასწავლებლად მსახურობდა. მას, თავისი გრაფიკული ჩანახატებით, 1923 წლის სამხატვრო გამოფენაში მიუღია მონაწილეობა. მხატვარ სამსონ ნადარეიშვილის ხელნაწერი მოგონებებიდან (დაცულია კერძო კოლექციაში) ირკვევა, რომ 1922–23 წლებში, მიხეილ ბილანიშვილს თავის მეგობრებთან: აპოლონ ქუთათელაძესთან და თვით სამსონ ნადარეიშვილთან ერთად, თბილისის რესტორანი „შამპანი“ მოუხატავს. რესტორნის ერთ-ერთ კედელზე, მიხეილ ბილანიშვილს ფრესკული კომპოზიცია „ბურთის თამაში“ შეუსრულებია. გიგო გაბაშვილის მეუღლის, ოლღა მიუნცერის, მოგონებით (დაცულია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში) კი ვიგებთ, რომ გიგო გაბაშვილი დიდად აფასებდა თავის ნიჭიერ სტუდენტს და იცოდა რა, რომ მიხეილი ჩინებულად ფლობდა ფრანგულ ენას, შუამდგომლობა გაუწევია „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ წინაშე, რათა იგი საფრანგეთში, სტიპენდიატად გაეგზავნათ. როგორც ჩანს, გიგო გაბაშვილის შუამდგომლობამ გაჭრა და მხატვარი საბჭოთა მთავრობამ პარიზში სამი წლით, მხატვარ-სტიპენდიატის რანგში გააგზავნა. 1928 წლის 12 აპრილის გაზეთი „მუშა“ აქვეყნებს ინფორმაციას სათაურით „ქართველი მხატვრები უცხოეთში“, საიდანაც ვიგებთ, რომ მიხეილ ბილანიშვილი, რომელიც 1924 წლის გაზაფხულიდან პარიზშია, ხელოვნების მოყვარული ფრანგი მაყურებლის წინაშე წარმდგარა რამდენიმე ნამუშევრით.

პარიზში, მიხეილ ბილანიშვილი მხატვარ ანდრე ლოტთან (1885–1962) სწავლობდა. თავისი შემოქმედებითი კარიერის დასაწყისში ანდრე ლოტი მოქანდაკე იყო, შემდეგ ფერწერაზე გადასულა. ამავედროულად, იგი აქტიურად იღვწოდა ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის სფეროშიც.

შეიძლება ითქვას, რომ მიხეილ ბილანიშვილს გაუმართლა, რომ თავისი პროფესიული ცოდნის სრულყოფას, სწორედ ამ მხატვართან შეუდგა. აქვე, ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართველი მხატვრის კუბისტური მხატვრობისკენ მკვეთრად გამოხატული ინტერესიც, მისი ფრანგი პედაგოგის დამსახურება უნდა იყოს. მართალია, ანდრე ლოტი კუბიზმს აღიარებდა, თუმცა, იგი, პაბლო პიკასოსა და ჟორჟ ბრაკისგან განსხვავებით, არ ჩამოყალიბებულა კლასიკური გაგებით კუბისტად. ლოტისთვის მაინც მთავარი ყოფილა გარემომცველ რეალობასთან მჭიდრო კავშირი. იგი, იმპრესიონისტების მსგავსად, პლენერზე ხატვას ემხრობოდა, რადგან თვლიდა, რომ ბუნების ცვლილებების დაფიქსირება სასურათე სიბრტყეზე, აუცილებლად ითხოვს სახვითი ხერხების გამოყენების ცვალებადობასაც. ანდრე ლოტი, პრაქტიკოს მხატვარზე მეტად, მაინც უფრო თეორეტიკოსი იყო. მის კალამს ეკუთვნის მონოგრაფიული ნაშრომები მხატვრებზე: კოროზე, სერაზე, ბონარზე, სეზანზე; თეორიული ნაშრომები: ფერწერაზე, მის საფუძვლებსა და ტექნიკაზე, რაშიც მას მხატვრობის პედაგოგობის მრავალწლიანი პრაქტიკა უწყობდა ხელს. ანდრე ლოტი, რომელიც 1908 წლიდან პედაგოგიურ სარბიელზე იყო, თავის თეორიულ სენტენციებს უშუაველად უზიარებდა საკუთარ შევირდებს, მათ რიცხვში, მიხეილ ბილანიშვილს. ვფიქრობ, სწორედ ამით უნდა აიხსნას მიხეილ ბილანიშვილის შესაშური პროფესიონალიზმით დაწერილი თეორიული ხასიათის წერილი „ხელოვნების პრინციპები და ნიკო ფიროსმანაშვილი“.¹ როგორც კერძო, კოლექციაში დაცულ მხატვრის ბარათებიდან და შემორჩენილი მეტად მწირი საარქივო დოკუმენტებიდან² ირკვევა, მიხეილი კონსტანტინოპოლის გავლით, პარიზში ჩასვლისთანავე ჩვეული ენერგიით შეუდგა მეცადინეობას. პარიზული გარემო ფრიალ დადებითად აისახა მის პროფესიულ წინსვლაზე, რასაც მოწმობს მისი პარიზში შესრულებული ნამუშევრები: განსაკუთრებით ეს ეხება კუბისტურ მანერაში შესრულებულ ექიმი ლამბარაშვილის პორტრეტს (სურ.1). პროფესორი გაბრიელ ლამბარაშვილი, იმ დროს საქართველოდან მივლინებული ყოფილა პარიზში დროებით, რითიც უსარგებლოა მხატვარს და მისი პორტრეტი ნატურიდან შეუსრულებია. განუწყვეტელი, თავდაუზოგავი მუშაობის შედეგად, მიხეილ ბილანიშვილს იმდენი სურათი დაუგროვ-

1 ბილანიშვილი, კავკასიონი, N1-2, 1929, გვ. 75–78.

2 აბესაძე, საქართველოს, 2022, გვ. 247–256.

და, რომ შეძლო პარიზში პერსონალური გამოფენა მოეწყო. აღსანიშნავია, რომ იგი საკუთარი შემოქმედებით, ფრანგი ხელოვნების მოყვარულთა წინაშე – „დამოუკიდებელ მხატვართა“ გამოფენებზე, სამჯერ წარდგა. 1927 წელს, მან მხატვარ-სტიპენდიატებთან: დავით კაკაბაძესა და ელენე ახვლედიანთან ერთად, პარიზის „დამოუკიდებელ მხატვართა 38-ე გამოფენაზე“, ორი ნამუშევრით მიიღო მონაწილეობა. ამ ფაქტს ემიგრანტული გამოცემა „თეთრი გიორგი“ გამოეხმაურა, სადაც კვითხულობთ „...მიხეილ ბილანიშვილი წარმოდგენილია გამოფენაზე ორი სურათით. ეს ახალგაზრდა მხატვარი სულ რამოდენიმე წელია გამოვიდა სამხატვრო ასპარეზზე და დღეს უკვე დიდ ინტერესს იპყრობს ყველასას. მასში უსათუოდ სჩანს შეგნება თანამედროვე მხატვრული გემოვნებისა. სამართლიანად აღნიშნავს ერთი გერმანული გაზეთი, როცა წერს: მ. ბილანიშვილი ერთი საუკეთესო მოვლენათაგანია ამ გამოფენაზე. მისი პორტრეტი მშვენიერ კონცეფციას წარმოადგენს. მისი ხაზობრივი მხარე ლამაზია, განაწილება სინათლისა და ჩრდილების იმსახურებს სრულ ცნობას და იძლევა ლამაზ ეფექტს“.³ 1928 წლის მაისში კი, პარიზის გამოფენაზე მიხეილ ბილანიშვილმა წარმოადგინა კიდევ რამდენიმე თბილისური პერიოდის ნამუშევარიც, რომელიც თან ჰქონია წაღებული. ესენია: „ნატურმორტი“, „ავტოპორტრეტი“, „ახალგაზრდა კაცის პორტრეტი“ (სურ. 2). ამ ნამუშევრებში კოლორიტისა და შესრულების მიხედვით, მისი მასწავლებლის, გიგო გაბაშვილის გავლენა იგრძნობა. აქვე იყო წარმოდგენილი აგრეთვე კუბისტური ტენდენციის ამსახველი ნაწარმოებებიც: „აბანო“ (1926, კერძო კოლექცია), ჩვენ მიერ ზემოაღნიშნული „გაბრიელ ლამბარაშვილის პორტრეტი“ (1926), ასევე, ფერთა ინტენსიური ჟღერადობით გამორჩეული ნაწარმოებები: „ქართველი ქალის პორტრეტი“ (1928), „პარიზი-ტრიუმფალური თაღი“ (1926), „ქუჩა პარიზში“ (1928, სურ. 3). განსაკუთრებით რეზონანსული აღმოჩნდა მხატვრის უკანასკნელი გამოფენა, რომელზეც მრავალი რეცენზია დაიბეჭდა, როგორც საფრანგეთის, ისე საქართველოში გამოშვებულ პერიოდულ გამოცემებში („მუშა“, 1928, 12/04, „Заря Востока“, 1928, 11/07).

დადებითი შეფასებების გარდა, გაზეთებში იბეჭდებოდა მხატვრის ნამუშევართა რეპროდუქციებიც. ერთხმად აღნიშნავდნენ მიხეილ ბილანიშვილის ნიჭიერებას, ფუნჯის მარჯვედ ფლობის

უნარს და რაც მთავარია, ახალ, ორიგინალურ ხედვას.

ამ გამოფენაზე, მრავლად ყოფილა წარმოდგენილი ქართულ მოტივებზე შესრულებული სურათები, რომელთა ესკიზებიც, როგორც უკვე ითქვა, მხატვარს საქართველოდან ჰქონია წაღებული. თვითონ მხატვარი, ახლობლებისადმი მიწერილ წერილებში აღნიშნავდა, რომ მისი მრავალი ნამუშევარი ამ გამოფენებიდან გაყიდულა და ისინი, სხვადასხვა სახელმწიფოთა მოქალაქეებს (ამერიკიდან, ინგლისიდან, პოლონეთიდან) შეუძენიათ. როგორც საფრანგეთის, ისე ჩვენამდე მოღწეული, მეტად მცირე არტეფაქტებზე დაყდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრის სამშობლოში შესრულებული რამდენიმე ფერწერული ნამუშევარი (ორი „ნატურმორტი“, „ავტოპორტრეტი“ და „ახალგაზრდა კაცის პორტრეტი“) კომპოზიციური აგებითა და სასურათე სიბრტყეზე ფერ-სინათლის გადანაწილებით, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შეთვისებული უნარებით, მხატვრის პედაგოგების: გიგო გაბაშვილისა და იოსებ შარლეშანის გავლენაზე მეტყველებს, ხოლო შედარებით დამოუკიდებელი – მხატვრისეული ხელწერა იგრძნობა მხატვრის ავტოპორტრეტისა და ახალგაზრდა კაცის სახეთა ნაკვთების მოდელირებისას, გამოყენებული გარკვეული ხაზობრივი დამუშავების ოდნავ ხისტ ექსპრესიაში. რაც შეეხება, მხატვრის პარიზული პერიოდის შემოქმედებას, აქ უკვე აშკარაა მიხეილ ბილანიშვილის დაინტერესება კუბიზმის მოდიფიკაციებით. აღსანიშნავია, რომ, მიხეილ ბილანიშვილი, როდესაც პარიზს ეწვია, კუბიზმი უკვე მინავლებული იყო. მხატვრის მიერ პარიზში შექმნილი ექიმ ლამბარაშვილის პორტრეტს და მრავალფიგურიან ფერწერულ კომპოზიციას „აბანო“ (კერძო კოლექცია. სურ. 4), თუ შევუდარებთ პაბლო პიკასოს, ან ჟორჟ ბრაკის კლასიკურ კუბისტურ ნაწარმოებებს (მაგალითად, ბრაკის მიერ 1909 წელს შესრულებულ ქალის პორტრეტს, ან პიკასოს „ავინიონელ ქალიშვილებს“), ბილანიშვილის არცერთი კომპოზიცია არ არის სუფთად კუბისტური. ისინი, არც 1920-იანი წლების დასაწყისის ქართულ არტ-სივრცეში გავრცელებული კირილე ზდანევიჩისა და ვოლდემარ ბობერმანისეული კუბო-ფუტურისტული ხასიათის ნიმუშებია, რომელთაც საკმაოდ კარგად იცნობდა მიხეილ ბილანიშვილი, სამშობლოში ყოფნის პერიოდიდან, მიხეილ ბილანიშვილის აღნიშნული ნიმუშების

3 კერესელიძე (რედ.), ქართველი, თეთრი გიორგი, თებერვალი, N3, 1927, გვ. 4.

კონტექსტში, სახეზეა კუბიზმის გარდამავალი ფაზა - არტ-დეკომდე. აქ, აშკარაა, კუბიზმის უფრო მეტად გლუვი, ვიდრე ხისტი, წახნაგოვანი გეომეტრიზირებული ფორმები, ასევე, არა ჩამუქებული ფერთა პალიტრა, რაც ასე ახასიათებდა კლასიკურ კუბიზმს, არამედ ხასხასა, ნათელი ფერები, სუფთა კოლორიტი. შეიძლება ითქვას, მიხეილ ბილანიშვილის პარიზში შესრულებულ ზემოაღნიშნულ ნამუშევრებში კუბიზმის ნიშნები გარდატეხება ფორმისა და ნეოკლასიციზმის ნიშნებთან, დაახლოებით ისე, როგორც მიხეილ ბილანიშვილის ფრანგი პედაგოგის, ანდრე ლოტის მიერ, XX საუკუნის 20-30-იან წლებში შესრულებულ ფერწერულ სურათებშია. მიხეილ ბილანიშვილის პარიზული პეიზაჟებიც გარკვეულად მათი მსგავსია. ქართველი მხატვრის შესრულებულ ქალთა პორტრეტებშიც რომანტიკულ-კუბისტური მიმართულების - ორფიზმიდან - არტ-დეკოში გარდასახვის იმ დროისათვის მოდური ერთგვარად ჰიბრიდული ხასიათის უახლესი ტენდენცია იკითხება (სურ. 5). ტენდენცია, რომელიც გაცილებით უფრო მძაფრად, ახასიათებდათ ანდრე ლოტის სკოლიდან გამოსულ მხატვრებს: თამარა დე ლემპიცკას და ალექსანდრ ექსტერს. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ მიხეილ ბილანიშვილის შემოქმედებაში თანმიმდევრულად აისახა კუბიზმის ბოლო ფორმისეული ექსპერიმენტები მიმართული ეგრეთ წოდებული „პარიზული სკოლის“ ერთ-ერთი ბოლო განშტოების „არტ-დეკო“ ჩასახვისაკენ. აღსანიშნავია, რომ არტ-დეკო, თავის საწყის ეტაპზე, საოცრად ეკლექტური სტილი იყო. იგი თავის თავში სხვადასხვა ისტორიული დროისა და ქვეყნისთვის დამახასიათებელ მოტივებს აერთიანებდა (იქნებოდა ეს ამპირი, თუ ნეოკლასიციზმი, ეგვიპტური კულტურის დიზაინერული ესთეტიკა, თუ სხვა). თუმცა, 1925 წელს, როდესაც პარიზში გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენა მოეწყო, არტ-დეკო, როგორც სტილი, თითქოს, შედარებით უფრო ერთიან, მწყობრ სისტემად ჩამოყალიბდა. მის მთავარ მახასიათებლად იქცა ოდნავ მომრგვალებული, გლუვი ფორმები, დაახლოვებით ისეთი, როგორიც უკვე მიხეილ ბილანიშვილის ახალგაზრდა ქალის პორტრეტებშია. ოდნავ ხისტი ხაზების ამგვარმა შერბილებამ თავი იჩინა ასევე, მხატვრის პარიზულ პეიზაჟებში („პარიზის ქუჩა“, „პარიზის კუთხე“, „ტრიუმფალური თაღი“). კუბიზმისთვის დამახასიათებელი ბნელი

კოლორიტი გალიავდა და თითქოს, გაცისკროვნდა კიდეც. არტ-დეკოს მკვლევრები (პატრიცია ბაიერი, ალუსტაირ დუნკანი, ბივის ჰილერი და სხვა)⁴ ერთხმად მიანიშნებენ, რომ არტ-დეკოს სტილისტიკის ესთეტიკა, თითქოს 1930-იანი წლების საყოველთაო ეკონომიკური კრიზისიდან თავდახსნის და - ნათელი მომავლისკენ სწრაფვის საზოგადოებრივი სურვილით განისაზღვრა. მიხეილ ბილანიშვილის პარიზული პერიოდის შემოქმედებაც ამ საზოგადოებრივი სურვილების ფარვატერში უნდა განვიხილოთ. ისიც, რომ მხატვარი პოლიტიკურად აქტიური პიროვნება აღმოჩნდა, ესეც დრომ მოიტანა, საოცრად მძიმე დრომ, როდესაც მის სანუკვარ სამშობლოში, თუ ბოლშევიკური იდეოლოგიის მარწუხები თანდათანობით სულს უხუთავდა შემოქმედის თავისუფლებას, დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში (იტალია, გერმანია) დაბადებული ნაციზმი, ფაშისტური ავტორიტარიზმით, მომავლის რწმენას უკარგავდა თავისუფლებას ჩვეულ ევროპულ საზოგადოებას. იმ დროს, თითქოს ხელოვნებისათვის არავის ეცალა, ყველა და ყველაფერი პოლიტიკამ მოიცვა. მათ შორის მიხეილ ბილანიშვილიც. მხატვრის ბიოგრაფიული ცნობები არასრული იქნება, თუ ერთი-ორი სიტყვით არ შევეხებით მიხეილ ბილანიშვილის პოლიტიკურ ორიენტაციებს. ჯერ კიდევ სამშობლოში ყოფნისას, იგი მხატვარ შალვა მაყაშვილთან ერთად, 1921 წელს კოჯრის მისადგომებთან იარაღით ხელში იცავდა საქართველოს დამოუკიდებლობას, ხოლო საფრანგეთში ცხოვრებისას, იგი გახდა ქართული ემიგრანტული ორგანიზაცია „თეთრი გიორგის“ აქტიური წევრი. ემიგრაციაში მყოფ ქართველთა ეროვნული ერთობის დარაზმულობა, „თეთრი გიორგი“ დაფუძნდა პარიზში 1924 წლის დამლევს, სწორედ მაშინ, როდესაც მიხეილ ბილანიშვილი პარიზში ჩავიდა. ამ პატრიოტულ ორგანიზაციას, რომელსაც მიზნად ჰქონდა საქართველოს დახსნა საბჭოთა რეჟიმის ტყვეობიდან და საქართველოში კონსტიტუციური მონარქიის დამყარება, სათავეში ედგნენ: გენერალი ლეო კერესელიძე და პროფესორი მიხეილ (მიხაკო) წერეთელი. მალე მათ შეუერთდა სვიმონ ციციშვილი და ახალგაზრდა პუბლიცისტი, პოეტი და კარიკატურისტი სიმონიკო ბერეჟიანი (ნამდვილი გვარი თაყაიშვილი). 1926 წელს სიმონ ბერეჟიანის უშუალო მონაწილეობით დაარსდა პარიზში აღნიშნული ორგანიზაციის გაზეთი „თეთრი გიორგი“, სადაც სათანამშრომლოდ

4 BAYER, Art Deco, 1992; Duncan, Art, 2009; HILLIER, Art, 1968.

მიიწვიეს მიხეილ ბილანიშვილიც, რომელმაც მხატვრულად გააფორმა აღნიშნული გაზეთის სათაურის ასოები. მალე მიხეილი ამ ორგანიზაციის აქტიური წევრი გახდა. მკვლევარი გურამ შარაძე მიხეილ ბილანიშვილზე დაწერილ მცირე ნარკვევში⁵ აღნიშნავს, რომ როდესაც 1920–30-იან წლებში მხატვარი მოღვაწეობდა პარიზში, იგი ჩაირიცხა ახალგაზრდა ქართველი პატრიოტების ორგანიზაცია „თეთრი გიორგის“ რიგებში, ამ ორგანიზაციის პერიოდული ორგანოს, გაზეთ „თეთრი გიორგის“ სათაურის ასოების გაფორმების გარდა, აღნიშნული ორგანიზაციის სახელით, პარიზთან მდებარე დაბა ვალენტინეს ქართულ სამკითხველო დარბაზში მას გამოუფენია საკუთრივ, დახატული შოთა რუსთაველისა და ალექსანდრე ბატონიშვილის პორტრეტები. აღსანიშნავია, რომ მანვე, ვიქტორ ნოზაძის რედაქტორობით გამოშვებულ ემიგრანტულ ჟურნალში „კავკასიონი“ (1929, N1-2, გვ. 75-78) დაბეჭდა „ქართველი ქალის პორტრეტი“. აქვე გამოქვეყნდა მიხეილ ბილანიშვილის ზემოაღნიშნული, თეორიული ხასიათის წერილი ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებითი პრინციპების შესახებ. ამ, ფიროსმანოლოგიური კუთხით, მეტად მნიშვნელოვან წერილში, 1925 წლიდან ევროპული კულტურის მექადწოდებულ პარიზში სასწავლებლად ჩასული ახალგაზრდა მხატვარი მიხეილ ბილანიშვილი ერთგვარად, გლობალისტის თვალთ უყურებს საკაცობრიო ხელოვნების ისტორიას. რეტროსპექციაში განხილვისას, იგი ცდილობს იმ საერთო პარადიგმების დაძებნას, რომელნიც სხვადასხვა ეთნოსის შექმნილ კულტურულ მემკვიდრეობას აერთიანებს. კარლ იუნგისეული არქეტიპების სიმტკიცეში დარწმუნებული ქართველი მხატვარი, მისი თანადროული ევროპული მოდერნიზმის ჩანასახს ჯერ კიდევ ძველი ეგვიპტის მოქანდაკეთა და მხატვართა სახელოვნებო პრინციპების დამკვიდრებაში ხედავს. შემდეგ უკვე რენესანსის ეპოქის ნოვაციებს დაეძებს აღმოსავლურირანული ხალიჩების მქსოველთა სუფიური ორნამენტული ნახტის ხვეულებში. დიად ეპოქათა შესაყარზე, სხვადასხვა გეოგრაფიულ განედზე აღმოცენებული ნოვატორული ხედვისთვის დამახასიათებელი პრინციპები მიხეილ ბილანიშვილისთვის, აღმოსავლეთ-დასავლეთის შესაყარზე მყოფ საქართველოში ჯერ კიდევ ადრეული შუასაუკუნეების ისეთ მნიშვნელოვან, ოქროს კვების პრინცი-

პით ნაგებ ხუროთმოძღვრულ შედეგში იყო საჩინო, როგორც მცხეთის ჯვარია, ხოლო ფიროსმანის შემოქმედების ფენომენი უშუალოდ ამ ტრადიციითაა ნაკვები. ამ დასკვნიდან იწყება მიხეილ ბილანიშვილის ზემოაღნიშნული ესეის მეორე ნაწილი, რომელიც კონკრეტულად ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში უნივერსალური სახელოვნებო პრინციპების დაძებნას ისახავს მიზნად და ფიროსმანის ხელოვნებას, ქართულ ქტონურ ტრადიციებთან ერთად, ევროპულ მოდერნისტულ მხატვრულ ძიებებთან აკავშირებს. ამავდროულად, მიხეილ ბილანიშვილის ამ ამბობრივი კონტრაპუნქტიდან თვალსაჩინო ხდება ამ საინტერესო ხელოვანის შემოქმედებითი მრწამსის მჭიდრო დაკავშირება იმ მაგისტრალურ ხაზთან, რომელიც დავით კაკაბაძემ და მისმა თანამოაზრეებმა ეროვნული მხატვრული ფორმის ძიების კალაპოტით წარმართეს და ნიკო ფიროსმანი ძიების ამ გზაზე, ერთგვარ ნიშანსვეტად იგულისხმებს მიხეილ ბილანიშვილისათვისაც, რომელიც დავით კაკაბაძეზე, ლადო გუდიაშვილზე, შალვა ქიქოძეზე და ქეთევან მაღალაშვილზე რამდენიმე წლით უმცროსი და ელენე ახვლედიანის თანატოლი იყო, ნიკო ფიროსმანაშვილის ფენომენი ერთგვარ მედიუმად – გამტარად იქცა ქართული ეროვნული ტრადიციებისა და ნოვატორული ევროპული მოდერნიზმის გათავისების გზაზე.

მიხეილ ბილანიშვილი გარდაიცვალა იმ დროისათვის უკურნებელი სენით – ტუბერკულოზით – 33 წლის ასაკში 1934 წელს. იგი დაკრძალულია საფრანგეთში ტიე-ს სასაფლაოზე.⁶ კვლავაც გურამ შარაძის დამოწმებით, ირკვევა, რომ გაზეთში „თეთრი გიორგი“ გამოქვეყნდა ნეკროლოგი „ს.ბ.“ (სიმონიკა ბერეჟიანის) ხელმოწერით. პარიზელი ქართველობა უდიდესი გულისტკივილით გამოემშვიდობა ახალგაზრდა, ნიჭიერ ხელოვანს. ქართველ პატრიოტს და შესანიშნავ ავანგარდისტ მხატვარს მიხეილ ბილანიშვილს.

5 შარაძე, უცხოეთის, 1993. გვ. 438–457.

6 პაპავა, ლტოლვილთა, 1971. გვ. 22;

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბესაძე ი., საქართველოს მხატვართა კავშირის შექმნის სათავეებთან, თბ., 2022.
- ბილანიშვილი მ., ხელოვნების პრინციპები და ნიკო ფიროსმანაშვილი, კავკასიონი/Kavkassioni, N1-2, პარიზი, 1929.
- კერესელიძე ლ. (რედ.), ქართველი მხატვრები პარიზში, თეთრი გიორგი/Thethri Guiorgui, თებერვალი, N3, პარიზი, 1927.
- პაპავა თ., ლტოლვილთა საძვალენი, პარიზი, 1971.
- ს. ბ. (სიმონიკა ბერეჟიანი), ნეკროლოგი, „თეთრი გიორგი, Thethri Guiorgui“, მარტი-აპრილი, N74-75, პარიზი, 1934.
- შარაძე გ., უცხოეთის ცის ქვეშ, წიგნი მეორე, თბ., 1993, გვ. 438-457.
- ქართველი მხატვრები უცხოეთში, მუშა, 12 აპრილი, 1928.
- BAYER Patricia, Art Deco Architecture: Design, Decoration and Detail from the Twenties and Thirties, New York, 1992.
- DUNCAN Alastair, Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s., New York, 2009.
- HILLIER Bevis, Art Deco of the 20s and 30s., London, 1968.

THE CREATIVE WORKS OF ARTIST MIKHEIL BILANISHVILI IN THE CONTEXT OF GEORGIAN-EUROPEAN POLITICAL-AESTHETIC CHALLENGES IN THE 1920S-1930S

Irine Abesadze

Keywords: branch of Cubism, Paris International Exhibition of 1925, Art Deco, organization “White George”.

The article examines the works of Mikheil Bilanishvili, a Georgian modernist painter active in the early decades of the 20th century, particularly in the 1920s and early 1930s. He was one of the successful graduates of the first class of the newly established Tbilisi State Academy of Arts. In 1924, the Soviet government sent him to France as a state-sponsored artist-scholar.

In Paris, the artist led an active creative life. He received professional training at André Lhote’s art school. In parallel, Bilanishvili participated in international art exhibitions and was involved in both the cultural and political activities of the Georgian émigré community.

The article offers the first attempt to interpret the artist’s works in the context of the Art Deco movement. Unfortunately, tuberculosis, an incurable illness at that time, cut his life short at a young age. He died in 1934 and is buried in the cemetery of Thiais (France).

The life and works of modernist artist Mikheil Bilanishvili (1901-1934), in light of the era’s aesthetic trends, have not been studied duly in Georgian art-historical scientific literature.

Mikheil Bilanishvili, was born in the village of Kaghzmani, Karsi District, on February 23, 1901. The artist’s family moved to Tbilisi since 1905. His father, Colonel Ioseb Bilanishvili, worked as an accountant during the Soviet period after completing accounting courses. Mother, Ekaterine Tumanishvili, a secondary-education graduate, was a housewife busy raising three children. Mikheil’s brother, Soso, died at an early age. Similar to Mikheil, his sister, Nino, a gifted painter, eventually graduated from the Tbilisi Academy of Fine Arts. Mikheil Bilanishvili studied at the Third Boys’ Gymnasium in Tbilisi, also attending

classes at the Art School affiliated with the Caucasian Society for the Encouragement of Fine Arts, first sculpture classes led by Aleksander Khmelevsky, and then painting under Boris Vogel. After graduating, the Bilanishvili siblings continued their studies at the Tbilisi Academy of Fine Arts, Mikheil attending Gigo Gabashvili’s classes, and Nino studying sculpture under Iakob Nikoladze’s guidance. A questionnaire filled up by the artist shows that Mikheil Bilanishvili, who chose painting as his major, was contracted to do commissioned work while still a student, also teaching in the Eighth Labor School, in Tbilisi. With his graphic sketches, he participated in the 1923 art exhibition.

From the handwritten memoirs of Samson Nadareishvili preserved in a private collection, we

learn that, in 1922-23, Bilanishvili, together with his friends: Apolon Kutateladze and Samson Nadareishvili painted Champagne Restaurant in Tbilisi. One of the walls of the restaurant featured his composition, *Ballgame*. According to the memoirs of Gigo Gabashvili's wife Olga Müntzer, preserved in the Sh. Amiranashvili Art Museum), Gigo Gabashvili highly valued his talented student and, knowing that Mikheil was fluent in French, petitioned the Society of Georgian Artists to award him a scholarship for studying in France. Apparently, Gigo Gabashvili's petition was successful, and the Soviet government sent the artist to Paris for three years as an artist-scholar. On April 12, 1928, *Musha* newspaper published an article, *Georgian Artists Abroad*, stating that Mikheil Bilanishvili, who had been in Paris since the spring of 1924, presented several works to French audiences of art aficionados.

In Paris, Bilanishvili's mentor was with André Lhote (1885-1962). A sculptor at the beginning of his career, Lhote eventually switched to painting, also being active in the fields of art theory and history. Bilanishvili was fortunate to perfect his professional knowledge precisely under this artist. Notably, Mikheil's keen interest in Cubism must be attributed to his French teacher. Among the European avant-garde movements of the 20th century, André Lhote embraced Cubism. However, unlike Pablo Picasso and Georges Braque, he did not develop into a Cubist *per se*. For Lhote, a close connection with surrounding reality remained essential. Like the Impressionists, he favored painting *en plein air*, believing that capturing nature's changes on a pictorial surface necessarily required the flexible application of artistic means. André Lhote was more of a theorist than a practicing painter. He authored monographic studies on Corot, Seurat, Bonnard, and Cézanne, as well as theoretical works on painting, its foundations, and techniques, supported by his many years of teaching practice. From 1908 onward, Lhote shared his theoretical insights generously with his students, including Mikheil Bilanishvili, plausibly explaining Bilanishvili's theoretical essay, written with enviable professionalism, *The Principles of Art and Niko Piroshmanashvili*, published by the

artist in 1929.¹ As it turns out from the artist's cards kept in a private collection and scarce surviving archival documents,² Mikheil immediately began his studies with his usual energy after arriving in Paris via Constantinople. The Parisian environment had a very positive effect on his professional progress, as seen in his works created in Paris, especially his portrait of Doctor Ghambarashvili (Ill. 1), executed in a Cubist manner. Professor Mikheil Ghambarashvili, dispatched briefly from Georgia to Paris, posed for the portrait. As a result of continuous, selfless work, Mikheil Bilanishvili accumulated so many pictures that he was able to organize a personal exhibition in Paris. Notably, he presented his own works to French art lovers at the exhibitions of Independent Artists three times. In 1927, together with fellow artists David Kakabadze and Elene Akhvlediani, he displayed two works at the 38th Exhibition of Independent Artists in Paris.

Émigré magazine *White George* responded by saying, "Mikheil Bilanishvili is represented at the exhibition with two paintings. This young artist has only been on the art scene for a few years, but he is already attracting great interest from everyone. He undoubtedly shows an awareness of modern artistic taste. A German newspaper rightly notes this when it writes: M. Bilanishvili is one of the best events at this exhibition. His portrait represents a wonderful concept. Its linear aspect is beautiful, the distribution of light and shadows deserves full recognition and gives a beautiful effect."³ In May 1928, at the Paris exhibition, Mikheil Bilanishvili presented several other works from the Tbilisi period, which he had taken with him. These are Still Life, *Self-Portrait*, *Portrait of a Young Man* (Ill. 2). In these works, according to the color and execution, the influence of his teacher Gigo Gabashvili is felt. Also presented here were works reflecting the Cubist trend: *Bathroom* (1926), *M. Ghambarashvili's Portrait* (1926) mentioned earlier, as well as works distinguished by their riot of color: *Georgian Portrait* (1928), *The Arc de Triomphe in Paris* (1926), *A Street in Paris* (1928, pic.3). The artist's last exhibition was particularly resonant, with numerous reviews published in both French and Georgian periodicals (*Musha*, April 4,

1 ბილანიშვილი მ., „კავკასიონი“ (№1-2), პარიზი, 1929, გვ. 75-78.

2 აბესაძე ი., „საქართველოს მხატვართა კავშირის შექმნის სათავეებთან“, 2022, გვ. 247-256.

3 კერესელიძე (რედ.), ქართველი მხატვრები, „თეთრი გიორგი“, პარიზი. თებერვალი, №3, 1927, გვ. 4.

1928, *Zarya Vostoka*, July 11, 1928).

Along with positive reviews, newspapers also published reproductions of the artist's works, unanimously noting M. Bilanishvili's talent, skillful use of the brush, and, most importantly, new, original vision. At this exhibition, many paintings based on Georgian motifs were presented, with their sketches previously brought by the artist from Georgia. The artist himself, in letters to his relatives, noted that many of his works were purchased at these exhibitions by citizens of France and other countries (from America, England, Poland).

Based on the very few surviving artifacts, it can be said that several paintings made in the artist's homeland (two versions of *Still Life*, *Self-Portrait*, and *Portrait of an Imeretian*), in their compositional structure and distribution of color and light on the picture plane, and the skills acquired at the Tbilisi Academy of Arts, testify to the influence of the artist's teachers Gigo Gabashvili and Ioseb Charlemagne, while a relatively independent artistic style is felt in the modeling of the artist's self-portrait and the facial features of a young man, with a slightly rigid expression in processing the paintings' linear aspects. As for the artist's Parisian period, his interest in modifications of Cubism is already evident here. Notably, when Mikheil Bilanishvili visited Paris, Cubism was already well-developed. Compared to the classic Cubist works of Pablo Picasso or Braque (e.g., *Portrait of a Woman* by Georges Braque in 1909, or P. Picasso's *Les Femmes d'Alger*), the portrait of Doctor F. Ghambarashvili and the multi-figure painting composition *Bathroom* (private col. III. 4) created by the artist in Paris, none of his compositions look purely Cubist. Nor are they examples of the Cubist-Futurist style prevalent in the Georgian art scene of the early 1920s, which Bilanishvili knew well from his years at home. Rather, what we observe is a transitional phase of Cubism toward Art Deco: forms are more smoothed than angular, geometrized rather than sharply faceted, the palette is not dark and muted, as in classical Cubism, but bright, luminous, and clean in color. In the above-mentioned works of Mikheil Bilanishvili painted in Paris, the signs of Cubism collide with the signs of Fauvism and Neoclassicism, in a similar way as in the paintings of Mikheil Bilanishvili's

French teacher, André Lhote, in the 1920-1930s. The same is true for Bilanishvili's Parisian landscapes. In the Georgian artist's portraits of women betray the latest fashionable trend of the Romantic-Cubist direction, the transformation into Art Deco—one far more characteristic of Tamara de Lepicka and Alexandra Ekster, students of Lhote's school. Thus, the works of Mikheil Bilanishvili consistently reflected the latest formal experiments of Cubism aimed at the emergence of one of the last branches of the so-called Parisian School, Art Deco. At its initial stage, it was a surprisingly eclectic style, combining motifs characteristic of different historical times and countries (Empire style, Neoclassicism, the design aesthetics of Ancient Egypt, among others). However, in 1925, when the International Exhibition of Applied and Decorative Arts was held in Paris, Art Deco, as a style, seemed to have developed into a relatively more unified, organized system. Its main characteristic was slightly rounded, smooth forms, approximately the same as those present in Mikheil Bilanishvili's portraits of young women. This softening of slightly rigid lines also manifested itself in the artist's Parisian landscapes (*A Street in Paris*, *Parisian Corner*, *The Arc de Triomphe in Paris*). The dark tonality typical of Cubism brightened, becoming almost luminous. Art Deco researchers (Patricia Bayer, Alistair Duncan, Bevis Hillier)⁴ unanimously indicate that the aesthetics of Art Deco were determined by the public desire to escape from the general economic crisis of the 1930s and strive for a brighter future. Mikheil Bilanishvili's Parisian period should also be considered in the light of these societal aspirations. The fact that the artist turned out to be a politically active person was also brought about by time, an incredibly difficult time, when in his beloved homeland, if the shackles of Bolshevik ideology were gradually stifling the freedom of the creator, then in Western European countries (Italy, Germany) with the birth of Nazism-fascist authoritarianism, European society was losing faith in the future of freedom. At that time when no one seemed to care about art, everyone, including Bilanishvili, was into politics. The artist's biography would be incomplete without Mikheil Bilanishvili's political compass. While still in his homeland, together with artist Shalva Makashvili, in 1921, he defended

4 Bayer, Art Deco, New York, 1992; Duncan, Art Deco, New York, 2009; Hillier, Art Deco, London, 1968.

Georgia's independence with weapons in his hands near Kojori. And, in France, he became an active member of a Georgian emigrant organization, *White George*. The Georgian National Unity Organization *White George* was founded in Paris at the end of 1924, when Mikheil Bilanishvili arrived in Paris. This patriotic organization, aiming to free Georgia from the captivity of the Soviet regime and establish a constitutional monarchy in Georgia, was headed by General Leo Kereselidze and Professor Mikheil (Mikhako) Tsereteli. Soon they were joined by Simon Tsitsishvili and young publicist, poet and caricaturist Simoniko Berezhiani (real name Takaishvili). In 1926, with the direct participation of Simon Berezhiani, the newspaper of the aforementioned organization *White George* was founded in Paris. Mikheil Bilanishvili was also invited to collaborate. Eventually, he artistically designed the letters of the title of the newspaper. Soon Mikheil became an active member of this organization.

Researcher Guram Sharadze, in a short essay about Mikheil Bilanishvili,⁵ notes that when in the 1920s-1930s the artist worked in Paris, he joined the ranks of the organization of young Georgian patriots, *White George*. Besides designing the newspaper's masthead, he also exhibited his portraits of Shota Rustaveli and Prince Alexander at the Georgian Reading Hall in the town of Valentin, near Paris, on behalf of the organization. Notably, in 1929, in émigré journal *Kavkasioni* (1-2, pp. 75-78), edited by Viktor Nozadze, Bilanishvili published *Portrait of a Georgian Woman* (Ill. 5), along with his theoretical essay on the creative principles of Niko Piroshmanashvili. In this letter, which is very important for studying Piroshmanashvili's oeuvre, young artist Mikheil Bilanishvili looks at the history of human art through the eyes of a globalist. When discussing it in retrospect, he tries to find these common paradigms that unite the cultural heritage created by different ethnic groups. Convinced of the strength of Carl Jung's archetypes, the Georgian artist sees the seeds of his contemporary European modernism in the establishment of the artistic principles of ancient Egyptian sculptors and painters. Then

he will look for innovations of the Renaissance

era in the Sufi ornamental scrolls of Eastern-Iranian carpet weavers. The principles characteristic of the innovative vision that emerged at the crossroads of many eras and at different geographical latitudes for Mikheil Bilanishvili were evident in such important early medieval architectural masterpieces built using the golden section principle as the Mtskheta Cross, located at the crossroads of East and West, and the phenomenon of Piroshmani's works is directly nourished by this tradition. From this conclusion begins the second part of Mikheil Bilanishvili's aforementioned essay, which specifically aims to find universal artistic principles in the work of Niko Piroshmanashvili and to compare his art, along with Georgian chthonic traditions, to European modernist connects with artistic searches. At the same time, from this ideological counterpoint of Mikheil Bilanishvili, it becomes clear that this interesting artist's creative beliefs are closely connected to the main line that Davit Kakabadze and his associates led along the path of searching for a national artistic form, and Niko Piroshmani was considered a kind of landmark on this path of search. For Mikheil Bilanishvili, who was several years younger than Davit Kakabadze, Lado Gudiashvili, Shalva Kikodze and Ketevan Maghalashvili and the same age as Elene Akhvediani, the phenomenon of Niko Piroshmani became a kind of medium-conductor on the path of mastering Georgian national traditions and innovative European modernism.

Mikheil Bilanishvili died of tuberculosis, an incurable disease at the time, aged 33 in 1934. He was buried at the Thiais cemetery in France⁶. According to Guram Sharadze's testimony, *White George* published an obituary signed by one S.B. (Simonika Berezhiani)⁷. Parisian Georgians mourned Mikheil Bilanishvili, a young, talented artist, Georgian patriot and outstanding avant-garde artist. It was with great pain that the Paris-based Georgians bid farewell to Mikheil Bilanishvili, a talented young creative, a Georgian patriot, and an outstanding avant-garde artist.

5 შარაძე, უცხოეთის, თბ. 1993. გვ. 438-457.

6 პაპავა, ლტოლვილთა, პარიზი, 1971. გვ.22.

7 ს. ბ. ნეკროლოგი, 1934, გვ. 6.

REFERENCES:

- აბესაძე ირინე, საქართველოს მხატვართა კავშირის შექმნის სათავეებთან, თბილისი, 2022.
- ბილანიშვილი მიხეილ, ხელოვნების პრინციპები და ნიკო ფიროსმანაშვილი, „კავკასიონი/Kavkassioni“, №1-2, პარიზი, 1929; გვ. 75-78.
- კერესელიძე ლეო (რედ.), ქართველი მხატვრები პარიზში, თეთრი გიორგი/Thethri Guiorgui, თებერვალი, №3, პარიზი, 1927, გვ. 4.
- პაპავა თამარ, „ლტოლვილთა საძვალენი“, პარიზი, 1971. 3.
- ს. ბ. (სიმონიკა ბერეჟიანი), ნეკროლოგი, „თეთრი გიორგი, Thethri Guiorgui“, მარტი-აპრილი, № 74-75, პარიზი, 1934, გვ. 6.
- შარაძე გურამ, „უცხოეთის ცის ქვეშ“, წიგნი მეორე, თბილისი, 1993, გვ. 438-457.
- ქართველი მხატვრები უცხოეთში „მუშა“, 12 აპრილი, 1928.
- Bayer, Patricia, Art Deco Architecture: Design, Decoration and Detail from the Twenties and Thirties, New York, 1992.
- Duncan, Alastair, Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. New York, 2009.
- Hillier, Bevis. Art Deco of the 20s and 30s. London, 1968.



1. მიხეილ ბილანიშვილი, გაბრიელ ღამბარაშვილის პორტრეტი, თილო, 1926. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი.

1. Mikheil Bilanishvili, Portrait of Gabriel Gambarashvili, oil on canvas, 1926. Georgian National Museum, Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts.



2. მიხეილ ბილანიშვილი, ახალგაზრდა კაცის პორტრეტი, ქაღალდი, აკვარელი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი.

2. Mikheil Bilanishvili, Portrait of a Young Man, watercolor on paper. Georgian National Museum, Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts.



3. მიხეილ ბილანიშვილი, ქუჩა, პარიზი, თილო, 1926. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი.

3. Mikheil Bilanishvili, Street, Paris, oil on canvas. Georgian National Museum, Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts.



4. მიხეილ ბილანიშვილი, აბანო, თილო, ზეთი.
კერძო კოლექცია (ფოტო).

4. MIKHEIL BILANISHVILI, BATHHOUSE, OIL ON CANVAS.
PRIVATE COLLECTION (PHOTOGRAPH).



5. მიხეილ ბილანიშვილი, ახალგაზრდა ქალის
პორტრეტი, თილო, ზეთი. საქართველოს ეროვნული
მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის
ხელოვნების მუზეუმი.

5. MIKHEIL BILANISHVILI, PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN,
OIL ON CANVAS. GEORGIAN NATIONAL MUSEUM, SHALVA
AMIRANASHVILI MUSEUM OF FINE ARTS.

ქართული ურბანული სივრცე, იმპერიული იდეოლოგია და ოთხი სობორო

ანა მგალობლიშვილი, ირინე გივიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: სობორო, თბილისი, ქუთაისი, ბათუმი, ფოთი, ნეოზიზანტიური, რუსეთის იმპერია, კავკასია.

XIX და XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ოთხი მნიშვნელოვანი სობოროს მშენებლობა კავკასიაში რუსეთის იმპერიის რელიგიურ, პოლიტიკურ და კულტურულ ამბიციებს ასახავდა. თბილისის, ბათუმის, ქუთაისისა და ფოთის კათედრალები სწრაფად ტრანსფორმირებად ურბანულ გარემოში დომინანტურ ნიშნულებად ჩამოყალიბდა. ეს ნაგებობები განასახიერებდნენ იმხანად დამკვიდრებულ ნეო-ბიზანტიურ, ნეო-რუსულ და ადგილობრივ ქართულ მხატვრულ მიმდინარეობებს. ამასთანავე, დანერგილი იყო ინოვაციური საინჟინრო ტექნოლოგიები. საბჭოთა პერიოდში კათედრალების განადგურება, ტრანსფორმაცია ან გადარჩენა საქართველოში რელიგიის, მეხსიერებისა და იდენტობის პოლიტიკის ცვალებადობას ასახავს. ნაშრომი კათედრალებს განიხილავს არა მხოლოდ როგორც არქიტექტურულ ობიექტებს, არამედ როგორც რუსეთის იმპერიული წარმომადგენლობისა და სიმბოლური ძალაუფლების ინსტრუმენტებს ქართულ ურბანულ სივრცეში.

XIX და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული არქიტექტურისა და ხელოვნების სამეცნიერო კვლევას საფუძველი ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში ჩაეყარა. კომუნისტური იდეოლოგიის პირობებში ამ ისტორიული მონაკვეთის მეცნიერული შესწავლა არსებით სირთულეებს აწყდებოდა. ერთი მხრივ, ცოცხალი ისტორიული და რელიგიური მეხსიერების გამო, რაც შეუთავსებელი იყო საბჭოთა იდეოლოგიურ დისკურსთან, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ ფაქტით, რომ ეპოქასთან დაკავშირებული მრავალი პიროვნების ბიოგრაფია საბჭოთა სისტემამ მტრულად შეაფასა და აკრძალა.

საბჭოთა პერიოდის პუბლიკაციებში კვლევა ძირითადად შემოიფარგლებოდა ზოგადი ტენდენციების ანალიზითა და ცალკეული ნაგებობების,

ნაგებობათა ჯგუფების ან მხატვრული ნაწარმოებების მონოგრაფიული განხილვით კონკრეტული ფაქტობრივი და საარქივო მასალის მოხმობით, განსაკუთრებული აქცენტით თბილისის არქიტექტურულ ძეგლებზე.¹

საბჭოთა სისტემის დაშლის შემდეგ, დამოუკიდებელი ქართული სახელმწიფოს პირობებში, მნიშვნელოვნად გაფართოვდა კვლევის თემატიკა და მეთოდოლოგიური არეალი. შეიქმნა ხელოვნებათმცოდნეობითი ნაშრომები, მიძღვნილი ქალაქების, ნაგებობების, არქიტექტორებისა და არტისტების შემოქმედებისადმი. არსებულ და ახლად აღმოჩენილ მასალას ახლებური ინტერპრეტაცია მიეცა, განსაკუთრებით კი ეროვნული იდენტობის ტრილში და გლობალური ტენდენციების ფონზე.²

XIX საუკუნის საქართველო და მისი კულტურა

1 ბერიძე, თბილისის, 1963; კვირკველია, ძველთბილისური, 1985; ციციშვილი, ქართული, 1995, გვ. 138-152.

2 მანია, ევროპელი, 2006; მგალობლიშვილი, XIX-XX საუკუნეების, 2013-2014, გვ. 59-64; Дзүцова, Народное, 2014; გენგიური, XIX საუკუნის, 2016, გვ. 14-25; ხოშტარია (რედ.) არქიტექტურა, 2016; გერსამია, ჯოვანი სკუდერი: 2016; მანია, გერმანელი, 2018; თათარაშვილი, გერმანული, 2018; ხოშტარია (რედ.), საქართველოს, 2019; თუმანიშვილი,

დასავლელი მკვლევრების ინტერესის სფეროშიც მოექცა, როგორც რუსეთის იმპერიული სივრცის, ასევე რეგიონული, კავკასიური კულტურის კონტექსტში, რასაც ადასტურებს, მათ შორის, მასარიკის უნივერსიტეტში შუა საუკუნეების ვიზუალური კულტურებისა და კვლევითი კომუნიკაციის ცენტრის RE:CENT ბაზაზე განხორციელებული კვლევები და პუბლიკაციები.³

მიუხედავად ამისა, საბჭოთა იდეოლოგიური პარადიგმით განპირობებულმა მემკვიდრეობამ დღემდე მრავალი საკითხი დატოვა შეუსწავლელი და სისტემურად მოუგვარებელი. წარმოდგენილი პუბლიკაცია XIX-XX საუკუნეში დაპროექტებულ და აგებულ ოთხ დიდ კათედრალს, ე.წ. სობოროს ეხება, რომელთაგან თანამედროვეობამდე მხოლოდ ერთმა მოაღწია. წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს იმ ძირითადი პრობლემური თემების წამოწევას, რომლებიც სამომავლო, სიღრმისეული კვლევების საფუძვლად შეიძლება იქცეს.

1802 წლის 12 აპრილს რუსის ჯარით გარშემორტყმულ სიონის ტაძარში შეკრებილ ქართველ თავადაზნაურობას ალექსანდრე I-ის (1777-1825) მანიფესტით ემცნო ქართული სამეფოს გაუქმება. ტაძარში შეკრებილ საზოგადოებას ერთგულების ფიცის დადება მოეთხოვა.⁴

1811 წელს გაუქმდა ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიაც. საქართველო პოლიტიკური თუ კულტურული თვალსაზრისით იმპერიაში შემავალ პერიფერიად იქცა. მიუხედავად იმისა, რომ იმპერიის ძალაუფლების განმასახიარებელი აქტი საკათედრო ტაძარში იქნა წაკითხული, სიონი მაინც ქართველი ერის და ეკლესიის ტრადიციებთან და წარსულთან ასოცირდებოდა და არა რუსულ იმპერიალიზმთან. რუსეთს კი კავკასიაზე გამარჯვების თავისი სიმბოლური ნიშნულები სჭირდებოდა.

1851-1907 წლებში საქართველოს ოთხ სხვადასხვა ქალაქში - თბილისში, ბათუმში, ქუთაისში, და ფოთში - დიდი კათედრალი, სობორო აიგო. უფრო ადრე, 1826 წლის 20 ნოემბრის N205 დადგე-

ნილებით კი ითქვა, რომ ყოველი ახალი ტაძარი უნდა აეგო, რუსეთში დამტკიცებული გეგმის შესაბამისად, ეგზარქოსების დანიშნულ არქიტექტორ-ზედამხედველს,⁵ რაც იმპერიული იდეოლოგიის გატარებისა და კულტურული ასიმილაციისთვის ხელშემწყობ გარემოებებს ქმნიდა.

თბილისის სობორო

თბილისი, შუა საუკუნეების ქალაქი, რომელიც გალავნით იყო მოსაზღვრული, იმპერიის ფარგლებში გაშლას იწყებს, გზა ძველი ქალაქიდან ჩრდილოეთით იმ მიმართულებით გადიოდა, რომელიც დღეს რუსთაველის პროსპექტს წარმოადგენს, და სანამ 1840-1850-იან წლებში ის ქუჩად ჩამოყალიბდებოდა და გოლოვნის პროსპექტი დაერქმეოდა, უბრალოდ „რუსეთისკენ მიმავალი გზა“ ერქვა.⁶ რუსეთისკენ მიმავალი გზა გახდა ადგილი, სადაც რუსული იმპერიული ინსტიტუციების და კულტურულ დაწესებულებათა შენობები განლაგდა. ადგილს, რომელიც ზუსტად მამადავითის მთის ძირში და ქაშვეთს შუა მდებარეობდა, ღუნიბის მოედანი ეწოდა.⁷ ეს სახელწოდება მოედანმა მიიღო რუსეთის ჯარის მიერ 1859 წლის 25 მარტს, დაღესტანში, შამილის ციხესიმაგრის, ღუნიბის ალების აღსანიშნავად, რითაც რუსეთმა კავკასიის დაპყრობა დაასრულა.⁸

1866 წლის 1 მაისს ღუნიბის მოედანზე სამხედრო ტაძრის ასაშენებლად ჩატარდა კონკურსი, რომელშიც არქ. ვიქტორ შრეტერის და ანდრეი ჰუნის პროექტმა გაიმარჯვა, თუმცა უპირატესობა პროფ. დავით გრიმსა (1823-1898) და რობერტ გეოდიკეს (1829-1910) პროექტს მიენიჭა.⁹

ტაძარი წმინდა ალექსანდრე ნეველის სახელზე იკურთხა. რომანოვების ეპოქაში ვლადიმირისა და ნოვგოროდის დიდი მთავარი ალექსანდრე ნეველი (1221-1263) ჩამოყალიბდა იმპერიულ არქიტექტურად, „წმინდა მხედართმთავრად“ და ერთ-ერთ მთავარ ფიგურად რუსული „პოლიტიკური რელიგიის“ სისტემაში, სადაც ეკლესია, არმია და

XX საუკუნის, 2020; თუმაიშვილი, ქართული, 2022; სილაგაძე, ჯაბუა, აბასთუმნის, 2023, გვ. 194-202; შონვაძე, XIX საუკუნის, 2023; GIVASHVILI, MGALOBILSHVILI, Neo-Byzantine, 2025, pp. 182-200.

3 BACCI, FOELTTI, (eds). Cultural, 2023; FORLTTI, Russian, 2024; PALLADINO (ed.). A Byzantine, 2025.

4 ქოქრაშვილი, ქართლ-კახეთის, გვ. 1-14.

5 ბერიძე, თბილისის, 1963, გვ. 30-32.

6 კვირკველია, ძველთბილისური, 1985, გვ. 27.

7 იქვე, 1985, გვ. 28.

8 ЭСАДЗЕ, Штурм, 1909.

9 Кавказ, 44, 1871.

მონარქიული ძალაუფლება ერთ სიმბოლურ სივრცეში ერთიანდებოდა. მისი სახელი მიზანმიმართულად ეწოდებოდა მონასტრებსა და საკათედრო ტაძრებს, განსაკუთრებით კი სამხედრო ტაძრებს, რომლებიც იქცეოდა არა მხოლოდ სალოცავ სივრცედ, არამედ იმპერიული ერთგულებისა და საბრძოლო მისიის სიმბოლოდ. ამასთან, სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებდა ისიც, რომ რომანოვთა დინასტიაში ხშირად გვხვდება სახელი ალექსანდრე, რაც კიდევ უფრო ამყარებდა კავშირს დინასტიურ ხელისუფლებასა და ალექსანდრე ნეველის კულტს შორის.¹⁰

თბილისის სობოროს ძალიან მასშტაბური პროექტი, შთაგონებული „აია სოფიას“ ტაძრის გეგმით, გადაწყვეტილი ნეობიზანტიურ სტილში,¹¹ დიდად მოიწონა იმპერატორმა ალექსანდრე II-მ (1818-1881). პროექტის ავტორი დავით გრიმი, ცნობილია მისი სამეცნიერო მოღვაწეობით. ის ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც კავკასიის და მათ შორის საქართველოს შუა საუკუნეების არქიტექტურა გულდასმით შეისწავლა და შედეგად რამდენიმე ალბომიც გამოცა.¹²

ერთი შეხედვით სრულიად გასაგებია, რომ იმპერიული დანიშნულების ტაძარში ქართული ფორმების გამოყენება მან არ ან ვერ შეძლო.¹³

თუმცა ის ფაქტი, რომ ეკლესია გეგმით ტეტრაკონქული იყო, უკვე მის კავკასიურ საფუძვლებზე მიუთითებს. მისი ფასადები მონაცვლეობით დაწყობილი ვარდისფერი და თეთრი ქვის ფილებით იყო მოპირკეთებული, რაც ბიზანტიური *opus listatum*-ის იმიტაციას წარმოადგენდა. ყოველ ფასადს ცენტრში თითო დიდი, მოჩუქურთმებული ჯვარი ამშვენებდა, რაც ქართულ ტრადიციის რეინტერპრეტაციადაც შეიძლება განვიხილოთ. ფერთა მონაცვლეობით დაწყობილი სარკმლის თავები, ტაო-კლარჯულ ტრადიციას მოგვაგონებს, რისი ილუსტრაციებიც დავიდ გრიმს საკუთარი ალბომისთვისაც აქვს თანდართული.

თანადროული პრესის თანახმად, მდიდრულად იყო მორთული კათედრალის ინტერიერი, იატა-

კები მარმარილოთი იყო გაწყობილი, ბრინჯაოს ჭაღები და შანდლები სპეციალურად მოსკოვიდან იყო ჩამოტანილი, მხატვრობა იტალიელ ლუდვიგ ლონგოსა (1831-1914) და რუს პეტრე კოლჩინს ეკუთვნოდა.¹⁴ რუსული ეკლესიებისათვის იმუამად დამახასიათებელი რამდენიმე იარუსიანი, მაღალი იკონოსტასის ნაცვლად, კათედრალის დაბალ-ზღუდიანი კანკელი გრიგოლ გაგარინის სიონის ეკლესიაში რეალიზებულ „ნეო-ბიზანტიურ“ კონცეფციას მიუყვებოდა, რომელიც, თავის მხრივ, ქართული ტრადიციული კანკელის ფორმების ინტერპრეტირებას ეფუძნებოდა.¹⁵

ტაძრის ინტერიერში, სამხრეთ მხარეს გაკეთებული რუსული წარწერა იტყობინებოდა, რომ კავკასიის დაპყრობა დასრულდა იმპერატორ ალექსანდრე II-ის მეფობისა და მეფისნაცვლის, დიდი თავადის, მიხეილ ნიკოლოზის ძის მმართველობის დროს, 1864 წლის 21 მაისს.

სრულიად ბუნებრივია, რომ ქართული საზოგადოება ტაძრის აგებას არაერთაზროვნად შეხვდა. გაზეთ „კავკაზის“ ცნობით, ქართველებისგან შემოწირულობის შეგროვება უცდიათ, თუმცა სამი დღის შემდეგ საძირკველთან არსებული ჯვრების წინ ჭურჭელში ჩაყრილმა ფულმა მხოლოდ 52 მანეთი შეადგინა.¹⁶ და ეს მაშინ, როცა, ჯამში, სობოროს აშენება რუსეთის იმპერიის ხაზინას 450 ათასი მანეთი დაუჯდა.

ცხადია, რომ ალექსანდრე ნეველის ეს ტაძარი, რომელიც თავისი მასშტაბითა და ფორმებით სრულიად დომინირებდა XIX საუკუნის ქალაქის განაშენიანებაზე, იმპერიამ საკუთარი მიზნებისა და სამხედროებისთვის ააგო როგორც სამხედრო-პოლიტიკური ძლიერების სიმბოლო კავკასიაში.¹⁷ მისი მასშტაბი და ფორმები სრულიად დომინირებდა XIX საუკუნის ქალაქის განაშენიანებაზე. შესაბამისად, მისი არსებობა საბჭოთა მმართველობისთვისაც მიუღებელი აღმოჩნდა. ეკლესიის ეზოში დასაფლავებული იუნკერების საფლავებმაც არ იმოქმედა – ქართულმა საზოგადოებამ ეს ტაძარი ვერ მიიღო. 1930 წელს ეკლესია დაანგრეს და მის

10 САВЕЛЬЕВ, Византийский, 2005, გვ. 26– 41

11 BULLEN, Byzantium, 2003.

12 ГРИММ, Памятники т.1, 1859; ГРИММ, Памятники, т.2 1866; ГРИММ, Monuments, 1864.

13 ბერიძე, თბილისის, 1963, გვ. 66.

14 ჭავჭავაძე (რედ), ივერია, 1897, პ. 1; БЕГИЧЕВ (ред.), Кавказ, 1902, с. 2–3.

15 მგალობლიშვილი, საეკლესიო, 2023, გვ. 77-116; GIVIASHVILI, MGALOBLSHVILI, Georgian, 2026, pp. 361-371.

16 СЛИВИЦКИЙ, 1871, N 44.

17 ბუბულაშვილი, კავკასიის, 2011, გვ. 304–323.

ადგილზე აშენდა მთავრობის სახლი, დღევანდელი პარლამენტი. თეთრი ქვით კი - ფუნიკულიორის ზედა გაჩერება.

ბათუმის სობორო

ალექსანდრე ნეველის სახელზე აშენდა კათედრალი ბათუმში, რომელიც იმპერიისთვის ასევე სტრატეგიულ პუნქტს წარმოადგენდა. ორასწლიანი ოსმალეთის ბატონობის შემდეგ, 1878 წელს რუსეთის იმპერიამ მოიპოვა ქალაქი და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პორტი შავ ზღვაზე. თუ გავითვალისწინებთ ბათუმის საკრალურ ტოპოგრაფიას, XIX საუკუნის ბათუმში ჯერ კიდევ არსებობდა ორი მეჩეთი მინარეთებით, კათოლიკური ეკლესია ნეოგოთურ სტილში, ბერძნული, სომხური ეკლესიები, სინაგოგა.¹⁸ ამათგან ალექსანდრე ნეველის ეკლესია სრულიად დომინირებდა ქალაქზე.

ბათუმში კათედრალისთვის ნეო-რუსული სტილის პროექტი შეირჩა, ხუთგუმბათიანი და მრავალფერადი. ეს ცხადია, სრულიად ლოგიკურად იჭდა იმ რუსოფილურ ტენდენციებში, რომლითაც იმპერია თავს აცხადებდა მეორე რომის სამართალმემკვიდრედ და საკუთარ მისიად მუსლიმთა გაქრისტიანებას ისახავდა მიზნად. იმპერიისთვის ბათუმის კათედრალის მნიშვნელოვნებაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ საძირკველი იმპერატორ ალექსანდრე III-ის (1845–1895) მონაწილეობით გაიჭრა.¹⁹

პროექტის ავტორი იყო არქიტექტორი ივან გოლენიშევი (1861–1888), მშენებლობა კი დაასრულა ვასილი კოსიაკოვმა (1962–1921).²⁰ მოხატა ალექსანდრე ნოვოსკოლცევმა. (1853–1919).²¹ ტაძრის ინტერიარში გამართული დაბალზღუდიანი კანკელი თბილისის სამხედრო ტაძრის მსგავსად „ნეობიზანტიური“ სტილისა იყო.²²

არც ამ კათედრალის დღე აღმოჩნდა გრძელი. გასაბჭოებისთანავე ეკლესიას ფუნქცია შეეცვალა და მის სივრცეში კინოთეატრი მოეწყო, იტალიური

ჟურნალი, *Del Popolo* ამ მოვლენას ეხმიანება, აქვეყნებს რა ალფრედო ორტელის ჩანახატს, სადაც აღბეჭდილია, თუ როგორ დაღეწეს მორწმუნეებმა სობოროს სივრცეში მოწყობილი კინოდარბაზის ინვენტარი.²³

შემდეგი ეტაპი ბათუმის ალექსანდრე ნეველის ისტორიაში მისი კიდევ ერთი ფუნქციით გაგრძელდა. ამჯერად, აქ ათეიზმის მუზეუმი მოეწყო. საბოლოოდ ვერც მან იხსნა კათედრალი ნგრევისგან, 1939 წელს მას ჯერ გუმბათი მოუშალეს, მოგვიანებით კი სამრეკლო, რაც ფოტოგრაფიებით დასტურდება.

ქუთაისის სობორო

ალექსანდრე ნეველის სახელისადმი იყო მიძღვნილი საქართველოს ძველ დედაქალაქ ქუთაისში აგებული კათედრალიც. საგულისხმოა, რომ კათედრალის კვლევა ჯერ კიდევ საწყის ეტაპზეა,²⁴ ხოლო მისი ადგილის განსაზღვრა ქართული ხელოვნების ისტორიის კონტექსტში დამატებით დაზუსტებასა და სიღრმისეულ ანალიზს მოითხოვს. ქუთაისში ახალი საკათედრო ტაძრის აგების იდეა 1851 წელს გაჩნდა. ამავე წელს, იმჟამინდელი ქუთაისის მმართველის, რუსი გენერლის ალექსანდრე გაგარინის თხოვნით მისმა ბიძაშვილმა, საქართველოში მოღვაწე გრიგოლ გაგარინმა (1810–1893) შექმნა ტაძრის არქიტექტურული გეგმის ჩანახატი, რომლის მიხედვითაც ქართულ ტრადიციულ სტილს მიმსგავსებული სობოროს მშენებლობა დაიწყო. მოკლე დროში ტაძრის აგება შეჩერდა და მხოლოდ 1860 წელს, მეუფე გაბრიელის (1825–1896) მღვდელმთავრობისას განახლდა. ქუთაისის გუბერნატორმა ლევაშოვმა გლეხობიდან მოკრეფილი შემოწირულობით 1871 წელს დაასრულა აღნიშნული საკათედრო ტაძრის შენება. სიდიდით იგი თითქმის ბაგრატის ტაძარს უტოლდებოდა, დამკვეთების სურვილით მას გელათთანაც უნდა ჰქონოდა მსგავსება.²⁵

18 გივიაშვილი, ბათუმი, 2009, გვ. 4–11; ჭიჭილეიშვილი, ძველი, 2012, გვ. 302–309.

19 მიხეილ ალშიბაიას პირად კოლექციაში დაცული თუჯის ქაფჩა წარწერით: 25 сентября 1888 год, Батуми, სავარაუდოდ, იმპერატორისთვის იქნა დამზადებული.

20 КИРИЧЕНКО, Архитектор, 2016. сс. 73–78.

21 ЦИТОВИЧ, Храмы 1913, с. 440.

22 GIVIASHVILI, MGALOBILSHVILI, Neo-Byzantine, 2025, pp. 192–193, fig.10.

23 Illustrazione del Popolo, 18/3, 1923.

24 კეზევაძე, ქუთაისის, 2021; ნაცვლიშვილი, ქუთაისი, 123–124; ლორთქიფანიძე, დოკუმენტები, 2023; GIVIASHVILI, MGALOBILSHVILI, Neo-Byzantine, 2025, გვ. 193–196.

25 კეზევაძე, ქუთაისის 2021, გვ. 4–5.

კათედრალი წარმოადგენდა მაღალ ციკოლზე მდგარ ჯვარ-გუმბათოვან ეკლესიას. მის ფასადებს ამკობდა სამთავნური მაღალი თაღნარი, მაღალ-ყელიანი გუმბათი კონუსით იყო დაბურული და მასზე აღმართულიყო ექვსმკლავა, რუსული ჯვარი. ერთადერთი, რაც ექსტერიერში ხაზს უსვამდა საავტორო ექსკლუზივს, იყო დასავლეთის მხრიდან პირდაპირ ფასადზე მიდგმული, ხუთწახნაგა ნარტექსი, რომელსაც აგვირგვინებდა სივრცე ღია თაღნარით, რაც მანამდე არსებულ ტაძრებთან მმართველბაში მეტად უჩვეულოდ გამოიყურებოდა. ვფიქრობთ, რომ ეს იყო ქართული სამრეკლოს მოდერნიზაციის ერთგვარი მცდელობა.

სობორო თავისი ფორმებით სრულიად ბუნებრივად ეწერებოდა ქართულ გარემოში, მეორე მხრივ კი, თუ ტაძრის გეგმის ავტორის, გრიგოლ გაგარინისეული ხედვით ვიხელმძღვანელებთ, ალბათ რუსეთის იმპერიის ფარგლებში ეს ტაძარი ერთ-ერთი პირველი გასწეულება იყო ნეო-ბიზანტიური სტილისა, რომელიც სიონის მხატვრობასთან ერთად ერთგვარი ექპერიმენტული ფიქსაციაა გაგარინის ახლებური ხედვებისა საეკლესიო ხელოვნებასთან დაკავშირებით და მისთვის, განიხილებოდა ნეო-ბიზანტიური ხელოვნების ნაირსახეობად.²⁶

ტაძარი მოხატული არ ყოფილა და წინა ორი კათედრალისაგან განსხვავებით აქ ხის მაღალი, მრავალბრუსიანი იკონოსტასი იყო აღმართული.²⁷

ის, რომ ამგვარი ტაძრის აგების ნება გაიცა, რამდენიმე მიზეზით აიხსნება: ჯერ ერთი, გაგარინი დიდი გავლენებით სარგებლობდა რუსეთის სამეფო ოჯახის კარზე, იმავდროულად, რუსი ხელისუფალნი ქართულ სტილში საფრთხეს ვერ ხედავდნენ, რადგანაც იმ დროისთვის მყარად გრძნობდნენ საქართველოში თავს და უკანასკნელი არ აღიქმებოდა მათთვის ქართველთა ეროვნული იდენტობის იდეის გამოხატულებად.

1920 წელს ტაძარი გახდა წმიდა კეთილმსახური მეფე დავით აღმაშენებლის სახელობის და შეიქმნა ჯერ იმერეთისა, შემდეგ კი ქუთათელ მღვდელმთავართა კათედრალად. თუმცა, მიუხედავად ყო-

ველივე ამისა, ალექსანდრე ნეველის კათედრალი ქუთაისში საბჭოთა რეჟიმს ვერ გადაურჩა.

1924 წლის 30 იანვარს გამოიცა ბოლშევიკური მმართველობის დადგენილება: „დაირღვეს საკათედრო ტაძარი (სობორო). მასალა გამოყენებულ იქნას ძმათა სასაფლაოს შემოსაღობად. იმ ადგილზე გაფართოვდეს მოედანი და ტაძრის ადგილზე დაიდგას ამხანაგ ლენინის ძეგლი“.²⁸ ტაძარი მოირღვა, მის ადგილას ახალი, ლენინის სახელობის მოედანი მოეწყო, ხოლო შენობის ერთ-ერთი ბურჯი შენარჩუნდა და ლენინის ძეგლის პოტსტამენტად გამოიყენეს. დღეს ეს ძეგლიც აღარ არსებობს.

ფოთის სობორო

დაბოლოს, XIX საუკუნის საკათედრო ეკლესიების მშენებლობის მაგალითად განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ფოთის კათედრალი, რომლის მშენებლობა საუკუნის მიწურულს დაიგეგმა და 1907 წელს დასრულდა. ფოთის კათედრალი ზემოთ ჩამოთვლილ ნაგებობებს შორის ერთადერთია, რომელიც, მიუხედავად მრავალი პერიპეტიისა, დღემდე პირველადი არქიტექტურული ფორმით დგას.

ნიკო ნიკოლაძის (1843-1928) თაოსნობით ქალაქი ფოთი, რომლის მერადაც ის მსახურობდა, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საპორტო ქალაქად გადაიქცა. მანვე შეიმუშავა ქალაქის უნიკალური სივრცითი გეგმარება და ფოთი ევროპული ყაიდის ქალაქად აქცია. 1895 წელს ნიკოლაძე სათავეში ჩაუდგა ტაძრის მშენებლობის კომიტეტს, რომელსაც ქართული არქიტექტურული სტილის ტაძრის აგება სურდა, მაგრამ პროექტი რუსულმა მმართველობამ დაიწუნა.²⁹ შემდგომ კი ქალაქისთვის არქიტექტორების - ზელენკოსა და მარფელდის შემუშავებული ნეობიზანტიური ტიპის პროექტი შეირჩა.³⁰

თავისი იერსახით ეს პროექტი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში კონსტანტინოპოლის აია სოფიას ტაძრის გეგმისა და ფორმების ერთ-ერთ ყველაზე ზუსტ, თუმცა კი გამარტივებულ გამეორებად მიიჩნევა.³¹

შიდა სივრცე მოხატული არ ყოფილა, დაბალ-

26 მგალობლიშვილი, ნეობიზანტიური 2016, გვ. 98-104.

27 კეზევაძე, ქუთაისის, 2021, გვ. 51.

28 ლორთქიფანიძე, დოკუმენტები, 2023.

29 ჭავჭავაძე, (რედ.) ივერია, 1900, გვ. 2.

30 გუგუშვილი, და სხვ. ნიკო ნიკოლაძე, 2004, გვ. 29-32.

31 მგალობლიშვილი, ზოგიერთი, 2020-2021, გვ. 98-104.

ზღუდიანი „ნეობიზანტიური“ კანკელის მხატვრობა ვიქტორ დუმიტრაშკომ შეასრულა.

რამდენადაც წარსულის იმიტირება გამოარჩევს კათედრალის გარეგნულ ფორმებს, იმდენად თანამედროვეა მისი საინჟინრო გადაწყვეტა. ბიზანტიის იმპერიის გრანდიოზულ კათედრალთან არქიტექტურული მიმსგავსება მიღწეულ იქნა მოდერნისტული არქიტექტურული პრინციპებით, რაც გულისხმობს რკინაბეტონისა და მასში ჩართული მრუდი არმატურის კონსტრუქციის გამოყენებას. ფოთის კათედრალი რკინაბეტონის კარკასული ეგრეთ წოდებული ჰენებაქის ტექნოლოგიის გამოყენების ერთ-ერთი პირველი მაგალითია რუსეთის იმპერიის არქიტექტურაში.³² იმავდროულად, ის იმ შენობათა რიგში ექცევა, მსოფლიოში მოდერნისტული არქიტექტურული პრინციპების შემუშავების გარიჟრაჟზე რომ აიგო.³³ ამ მოვლენას ფრანგული ჟურნალი ეხმარებოდა, სადაც ფოთის კათედრალის პროექტი და გუმბათის მშენებლობის პროცესია აღწერილი.³⁴

გასაბტოების შემდეგ ფოთის კათედრალმა ასევე იცვალა ფუნქცია, მისი შენობა თეატრისთვის იყო ადაპტირებული. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კი შენობა ეკლესიას დაუბრუნდა (2005 წელს) და მას რესტავრაცია Studio 9-მ ჩაუტარა.³⁵

როგორც ვნახეთ, ჩამოთვლილი კათედრალებისგან ფოთის კათედრალი ერთადერთია, რომელიც არ განადგურებულა. მიზეზი შესაძლოა ორი ფაქტორით იყო გამოწვეული, პირველი, ის არ იყო ალექსანდრე ნეველის სახელობისა, რაც რუსულ სამხედრო იმპერიულ ექსპანსიას განასახიარებდა და მეორეც, ფოთის კათედრალის მშენებლობა ადგილობრივი მეცენატის, ფოთისთვის სრულიად გამორჩეული ნიკო ნიკოლაძის სახელს უკავშირდებოდა.

დასკვნა

წარმოდგენილი სტატია არის მცდელობა - XIX–XX საუკუნეების ქართულ ურბანულ სივრცეში აგებული ოთხი სობორო გააზრებულ იყოს ერთიან, ისტორიულ, იდეოლოგიურ და არქიტექტურულ კონტექსტში. სტილისტურად, არქიტექტურული იერსახე მრავალფეროვანია: თბილისის და ფოთის ნეო - ბიზანტიური ნაგებობები კონცეპტუალუ-

რად აია სოფიას სტილს მიჰყვებოდნენ; ქუთაისის კათედრალი ნეო-ბიზანტიური მიმდინარეობის ფარგლებში ქართული ფორმების მატარებელია; ბათუმის კათედრალი კი ნეო-რუსული მიმართულების მახასიათებლებით გამოირჩევა. საინტერესოა, რომ რუსეთის იმპერიის ფარგლებში საქართველოში პირველად გამოჩნდა ნოვატორული სტრუქტურის დაბალზღუდიანი ნეო-ბიზანტიური კანკელი, რომელიც ქართული ტრადიციული ფორმებით იყო ნასაზრდოები და გაიმართა ყველა შემოთხსენებულ ეკლესიაში, ქუთაისის გარდა, რომელიც ყველაზე მეტად ქართულად გამოიყურებოდა. მნიშვნელოვანია ტექნიკური სიახლეების მხრივ, ფოთის ტაძარში არმატურის გამოყენება, რაც იმპერიის მასშტაბით ერთ-ერთი პირველი მაგალითია.

მიუხედავად ფორმისეული და სტილისტური განსხვავებებისა, ფართო ისტორიულ კონტექსტში ოთხი კათედრალი ნათლად ასახავს რუსეთის იმპერიის რელიგიურ-პოლიტიკურ სტრატეგიას კავკასიაში. ისინი წარმოადგენენ არა მხოლოდ საკულტო ნაგებობებს, არამედ იმპერიული იდეოლოგიის მატერიალიზებულ გამოხატულებას, რომელიც ურბანულ სივრცეში სიმბოლური დომინაციის დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად. საბჭოთა პერიოდში აღნიშნული კათედრალების უმრავლესობა განადგურდა ან ფუნქციურად შეიცვალა, რაც, ერთი მხრივ, ანტირელიგიური აქტის და, მეორე მხრივ, იმპერიული მეხსიერების ჩანაცვლების მცდელობას ასახავს. ამ გზით XIX საუკუნის ქართული სივრცე ორმაგი წაშლის მსხვერპლი გახდა, ჯერ რუსული იმპერიული გავლენის, შემდეგ კი საბჭოთა ნგრევის.

წარმოდგენილი ოთხი კათედრალის განხილვა გვაძლევს საშუალებას შევაფასოთ, თუ როგორ წარმოიქმნა, შეიცვალა და დაიკარგა სივრცის სიმბოლური და პოლიტიკური ნიშნულები და როგორ შეიძლება არქიტექტურა იყოს ისტორიული პროცესების პირდაპირი მონაწილე, მოწმე და კულტურული მეხსიერების საცავი.

32 БАРАНОВСКИЙ Г. (ред), Строитель № 18, 1905, с. 700

33 Van de VOORDE, Hennebique's 2009, pp. 1453–1461.

34 PRÉVOST, Cathédrale, 1908, pp. 147–153.

35 რადგან არ არსებობს პუბლიკაცია აღნიშნულ პროექტზე, იხ. ვიდეო სამშენებლო კომპანიის ფეისბუქ გვერდზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, ტომი 2, თბ., 1963.
- ბუბულაშვილი ე., კავკასიის არმიის სამხედრო ტაძრის ისტორიიდან, ქართული დიპლომატია, წელიწადი, N15, 2011.
- გენგიური ნ., XIX საუკუნის არქიტექტურა საქართველოში და კულტურული იდენტობა: ვილა „ფირუზე“ ბორჯომში, ძველი ხელოვნება დღეს, N7, 2016.
- გერსამია თ., ჯოვანი სკუდიერი: 1816-2016, თბ., 2016.
- გივიაშვილი ი., ბათუმი – მონატრების ქალაქი, ფიროსმანი (Pirosmani), N 9, სტამბოლი, 2009.
- გუგუშვილი ნ., ტალახაძე ი., მაჭარაშვილი შ., ჯაფარიძე ვ., ნიკო ნიკოლაძე, უღმობელი საქმის კაცი, თბ., 2004.
- თათარაშვილი ნ., გერმანული დასახლებები და არქიტექტურული მემკვიდრეობა საქართველოში, Die deutschen Siedlungen und das deutsche architektonische Erbe in Georgien, თბ., 2018.
- თუმანიშვილი დ., XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი, თბ., 2020.
- თუმანიშვილი დ., ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხები: უძველესი დროიდან XX საუკუნის ბოლომდე, თბ., 2022.
- კეზევაძე მ., ქუთაისის საკათედრო ტაძარი (სობორო), ქუთ., 2021.
- კვირკველია თ., ძველთბილისური დასახლებანი, თბ., 1985.
- ლორთქიფანიძე ი., დოკუმენტები და ბეჭდური მედია ქუთაისის საკათედრო ტაძრის (სობორის) დანგრევის შესახებ, ქუთ., 2023.
- მანია მ., გერმანელი არქიტექტორები თბილისში, თბ., 2018.
- მანია მ., ევროპელი არქიტექტორები თბილისში, თბ., 2006.
- მგალობლიშვილი ა., ნეობიზანტიური სტილი საეკლესიო ხელოვნებაში და საქართველო, ჯოვანი სკუდიერი: 1816-2016, გერსამია თ., (რედ.) თბ., 2016.
- მგალობლიშვილი ა., ზოგიერთი საკითხი ნეობიზანტიური ხელოვნების შესახებ, აკადემია, N 8-9, 2020-2021.
- მგალობლიშვილი ა., თანამედროვე ქრისტიანული ცნობიერების და ბიზანტიური კულტურის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, რელიგიათმცოდნეობითი კრებული, თბ., 2016.
- მგალობლიშვილი ა., საეკლესიო მხატვრობა საქართველოში (1900 - 1921), თბ., 2023.
- ნაცვლიშვილი ნ., ქუთაისი, საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801-1918 წლებში, თბ., 2019.
- სილაგაძე ნ., ჯაბუა ნ., აბასთუმნის წმ. ალექსანდრე ნეველის ეკლესია ისტორიციზმის კონტექსტში, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში“, კონფერენციის მასალები, ბათ., 2023.
- ქოქრაშვილი ხ., ქართლ-კახეთის და იმერეთის სამეფოების გაუქმება, რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის დასაწყისი, ქართლ-კახეთის და იმერეთის სამეფოების გაუქმება, რუსეთის ექსპანსია საქართველოში და კავკასია, მთავარი რედაქტორი: გიორგი ტეიშვილი, გვ. 5: <https://gfsis.org.ge/files/library/pdf/Georgian-2792.pdf> 08/05/2026
- შონგაძე თ., XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის საგანმანათლებლო დაწესებულებები და მათი არქიტექტურა თბილისში, თბ., 2023.
- ციციშვილი ი., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბილისი, 1995.
- ჭავჭავაძე ი. (რედ.), ივერია N 98, 1897.
- ჭავჭავაძე ი., (რედ.) ივერია, N 120, 1900.
- ჭიჭილეიშვილი მ., ძველი ბათუმის საკულტო არქიტექტურა (ზოგადი სურათის დასადგენად), ბათუმი: წარსული და თანამედროვეობა, II, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, ბათუმი, 2010 წლის 30-31 ოქტომბერი, ბათ., 2012.

- ხოშტარია დ. (რედ.), ქართული სტილი და იმპერიის არქიტექტორები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა XIX საუკუნის თბილისში (1801–1918), თბ., 2016.
- ხოშტარია დ. (რედ.), არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801–1918), თბ., 2016.
- ხოშტარია დ. (რედ.), საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801–1918 წლებში, თბ., 2019.
- BACCI, Michele, FOLETTI Ivan, (eds.). Cultural Interactions in the Medieval Subcaucasian Region: Historiographical and Art-Historical Perspectives. Vols. I–II. CONVIVIA IV. Rome / Brno: Viella; Masaryk University Press, 2023.
- BULLEN Barrie, Byzantium Rediscovered, London, 2003.
- FOLETTI Ivan, Russian Imperialism and the Medieval Past, Leeds, 2024.
- GENGIURI Nato, Architecture of the 19th Century in Georgia and Cultural Identity: Villa Firuze in Borjomi, #7, 2016, pp. 14–25.
- GIVIASHVILI Irene, & MGALOBlishvili Anna, Neo-Byzantine church architecture in Georgia: Between Empire and Nation (1800–1920). A Byzantine century: Political, colonial, and national uses of Neo-Byzantine architecture, 1820s–1920s. Turnhout: Brepols. 2025: pp. 182–200.
- GRIMM David, Monuments d’architecture byzantine en Géorgie et en Arménie, Saint-Petersbourg, 1864.
- KOKRASHVILI Khatuna, The abolition of the Kartli-Kakheti and Imereti Kingdoms, in Russia’s expansion in the Caucasus and Georgia, G. Cheishvili (ed.), Rondeli Foundation: <https://gfsis.org.ge/files/library/pdf/English-2792.pdf>
- MANIA Maia, European architects in Tbilisi, Tb., 2006.
- MANIA Maia, German architects in Tbilisi, Tb., 2018.
- PALLADINO Adrien (ed.), A Byzantine century: Political, colonial, and national uses of Neo-Byzantine architecture, 1820s–1920s. Turnhout: Brepols. 2025.
- PREVOST Henri, “Cathédrale de Poti (Russie)”, Le béton armé: organe des concessionnaires et agents du système Hennebique, 126, 1908, pp. 147–153.
- TATARASHVILI N., Die deutschen Siedlungen und das deutsche architektonische Erbe in Georgien German settlements and architectural heritage in Georgia. Tb., 2018.
- Van de VOORDE Stephanie, Hennebique’s Journal le Béton Armé. A Close Reading of the Genesis of Concrete Construction in Belgium, Proceedings of the Third International Congress on Construction History, Cottbus, May 2009, Gent, 2009, pp. 1453–1461.
- БАРАНОВСКИЙ Гавриил (ред.), Строитель #18, СПб, 1905.
- БЕГИЧЕВ Константин (ред.), «Кавказ», #133, Тиф., 1902. с. 2–3.
- ГРИММ Давид, Памятники византийской архитектуры Грузии и Армении, т. 1, СПб, 1859.
- ГРИММ Давид, Памятники византийской архитектуры Грузии и Армении, т. 2, СПб, 1866.
- ДЗУЦОВА Ирина, Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII–XIX веков, Тб., 2014.
- СЛИВИЦКИЙ Иван (ред.), Кавказ, 1871, N44.
- КИРИЧЕНКО Евгения, Архитектор Василий Косяков. М., 2016, с. 73–78.
- ЦИТОВИЧ Григорий, Храмы армии и флота. Пятигорск, 1913, с. 440.
- ЭСАДЗЕ Семен, Штурм Гуниба и пленение Шамиля. Тифлис, 1909.
- ЭСАДЗЕ Борис, Боевые подвиги Кавказской армии: альбом Картинной галереи Кавказского военно-исторического музея, с пояснительным текстом, Тифлис, 1919.
- САВЕЛЬЕВ Юрий, “Византийский стиль” в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века, СПб, 2005, с. 26– 41.

GEORGIAN URBAN SPACE, IMPERIAL IDEOLOGY, AND THE FOUR SOBORS

Anna Mgaloblishvili, Irene Giviashvili

Keywords: Sobor, Tiflis, Kutaisi, Batumi, Poti, Neo-Byzantine, Russian Empire, Caucasus.

The construction of four major sobors in Georgia during the 19th and early 20th centuries reflected the religious, political and cultural ambitions of the Russian Empire in the Caucasus. The cathedrals of Tiflis, Batumi, Kutaisi and Poti emerged as dominant landmarks within rapidly transforming urban environments. These edifices displayed trendy Neo-Byzantine, Neo-Russian and local Georgian artistic traditions. Furthermore, innovative engineering technologies were introduced. The destruction, transformation or survival of the cathedrals during the Soviet period is indicative of Georgia's shifting politics of religion, memory and identity. The study examines cathedrals not merely as architectural structures, but also as tools of Russian imperial representation and symbolic power within the urban space of Georgia.

The scholarly study of Georgian architecture and art of the late 19th and early 20th centuries was initiated during the Soviet period. However, within the context of Communist ideology, academic investigation of this historical period was met with significant challenges. This phenomenon may be primarily attributed to the presence of a living historical and religious memory, which proved to be incompatible with the Soviet ideological discourse. Additionally, the biographies of numerous individuals associated with this period were regarded as hostile by the Soviet system and consequently suppressed.

In Soviet-era publications, research was largely confined to the analysis of general trends and monographic examinations of individual buildings, groups of structures, or works of art. These monographic studies drew on specific factual and archival ma-

terial, with particular emphasis on the architectural monuments of Tbilisi.¹

In the aftermath of the collapse of the Soviet system and the subsequent establishment of an independent Georgian state, there was a substantial expansion in both the thematic scope and methodological range of research. A significant corpus of art-historical scholarship emerged, devoted to urban spaces, individual buildings, architects, and artists and their creative output. A re-evaluation of extant and newly discovered materials was conducted through the lens of newly formulated analytical frameworks, with a particular focus on issues of national identity and within the broader context of global developments.²

Furthermore, the culture of 19th-century Georgia has attracted the attention of scholars within the field, who have examined it from two perspectives:

¹ ბერიძე, თბილისის, 1963; კვირკველია, ძველთბილისური, 1985; ციციშვილი, ქართული, 1995, გვ. 138-152.

² MANIA, European 2006; მგალობლიშვილი ა., XIX-XX საუკუნეების, 2013-2014, გვ. 59-64; ДЗУЦОБА, Народное, 2014; GENGIURI, Architecture 2016, pp. 14-25; ხოშტარია (რედ.), არქიტექტურა, 2016; მგალობლიშვილი, თანამედროვე, 2016; გერსამია, ჯოვანი სკუდიერი: 2016; MANIA, German, 2018; თათარაშვილი ნ., გერმანული, 2018; ხოშტარია დ. (რედ.) საქართველოს, 2019; თუმანიშვილი, დ., XX საუკუნის, 2020; სილაგაძე ნ., ჯაბუა ნ., აბასთუმნის, 2023, გვ. 194-202; შონგაძე თ., XIX საუკუნის, 2023; GIVIASHVILI, MGALOBlishvili, Neo-Byzantine, 2025, pp. 182-200.

firstly, within the broader context of Russian imperial space; secondly, within the context of regional Caucasian culture more broadly. Evidence for this can be found in the research and publications carried out within the framework of the RE:CENT Centre for Medieval Visual Cultures and Research Communication at Masaryk University.³

Nevertheless, the legacy shaped by the Soviet ideological paradigm has left many issues insufficiently studied and systemically unresolved to this day. The present publication addresses four major cathedrals (so-called *sobors*, deriving from the Russian word Собор for a *cathedral*) designed and constructed in the 19th–20th centuries, of which only one has survived to this day. Its objective is to foreground the principal problematics that may act as the foundation for future, in-depth research.

On April 12, 1802, Georgia's nobility, assembled and surrounded by Russian troops, were informed of the abolition of the Georgian monarchy through the manifesto of Emperor Alexander I (1777–1825) proclaimed in the Cathedral of Sioni. Those congregated at the cathedral were obligated to swear an oath of allegiance.⁴ In 1811, the autocephaly of the Georgian Church was similarly annulled. Consequently, Georgia underwent a profound transformation, both politically and culturally, becoming a peripheral province of the Russian Empire. Though the act declaring the empire's authority was read in the cathedral, Sioni remained associated with the traditions and past of the Georgian nation and its Church rather than Russian imperialism. Meanwhile, Russia needed its own symbolic landmarks of victory over the Caucasus.

Between 1851 and 1907, large *sobor* cathedrals were constructed in four different cities of Georgia: Tbilisi, Batumi, Kutaisi, and Poti. In accordance with the provisions set out in decree N 205 of 20 November 1826, the construction of all new churches was to be undertaken in accordance with architectural plans approved in Russia. The supervision of these

construction projects was to be conducted by architects appointed by exarchs⁵. The implementation of this policy fostered the spread of imperial ideology and facilitated processes of cultural assimilation.

The Tiflis *Sobor*

Tiflis, a medieval city once enclosed by defensive walls, began to expand within the framework of the Russian Empire. The route leading northward from the old city followed the direction of what is today Rustaveli Avenue. Before it was formally laid out as a street in the 1840s–1850s and named Golovin Prospect, it was simply known as the “Road to Russia.”⁶ This route became the principal axis along which Russian imperial institutions and cultural establishments were constructed. The site located precisely between the foothills of Mtatsminda and the Kashveti Church was designated as Ghunib Square⁷. The square derived its name from the capture of the fortress of Ghunib in Dagestan by Russian forces on March 25, 1859, an event marking the completion of Russia's conquest of the Caucasus⁸.

On May 1, 1866, a competition was announced for the construction of a military cathedral on Ghunib Square. Although the project submitted by architects Viktor Schröter and Andrei Huhn initially won the competition, preference was ultimately given to the design by Professor David Grimm (1823–1898) and Robert Gedike (1829–1910).⁹

The cathedral was consecrated in the name of St. Alexander Nevsky. During the Romanov era, Alexander Nevsky (1221–1263), Grand Prince of Vladimir and Novgorod, emerged as an imperial archetype, a “holy military leader” and a central figure within the system of Russian “political religion,” in which the Church, the army, and monarchical authority were symbolically unified. His name was deliberately assigned to monasteries and cathedrals, particularly military churches, which functioned not only as places of worship but also as symbols of imperial loyalty and martial purpose. The symbolic dimension was

3 BACCI, FOLETTI, (eds). Cultural, 2023; FOLETTI, Russian, 2024; PALLADINO (ed.). A Byzantine, 2025.

4 KOKRASHVILI, Begining, pp.1–12.

5 ბერიძე, 1963, გვ. 30–32.

6 კვირკველია, 1985, გვ. 27

7 Ibid., 1985, გვ. 28.

8 ЭСАДЗЕ, Штурм, 1909.

9 СЛИВИЦКИЙ, 44, 1871.

further reinforced by the recurrence of the name *Alexander* within the Romanov dynasty, strengthening the association between dynastic authority and the cult of Alexander Nevsky.¹⁰

The Tiflis *Sobor* was conceived on a monumental scale. Its design, inspired by the plan of Hagia Sophia, was executed in the Neo-Byzantine style,¹¹ one highly favored by Emperor Alexander II (1818–1881). The project's author, David Grimm, was also a distinguished scholar. He was among the first to systematically study the medieval architecture of the Caucasus, including Georgia, and published several albums documenting his research.¹²

At first glance, it is understandable that Georgian architectural forms were not, or could not, be incorporated into a structure of explicit imperial function¹³. Nevertheless, the tetraconch plan of the church already points to its Caucasian architectural roots. The façades were decorated with alternating courses of pink and white stone, imitating the Byzantine *opus listatum*. Each façade was adorned with a large, carved cross at its center, which may be interpreted as a reinterpretation of Georgian tradition. The alternating coloration of the window heads evokes the Tao-Klarjeti architectural tradition, examples of which Grimm himself had illustrated in his published albums.

According to contemporary press accounts, the cathedral's interior was richly decorated: the floors were paved with marble; bronze chandeliers and candelabra were specially imported from Moscow; and the wall paintings were executed by Italian artist Ludwig Longo (1831–1914) and Russian painter Petr Kolchin.¹⁴ Instead of the tall, multi-tiered iconostasis typical of Russian churches of the time, the cathedral featured a low chancel screen following the Neo-Byzantine concept realized by Grigol Gagarin in Sioni Cathedral, itself based on an interpretation of traditional Georgian chancel screen forms.¹⁵

An inscription in Russian, placed on the southern

side of the interior, recorded that the conquest of the Caucasus had been completed on May 21, 1864, during the reign of Emperor Alexander II (1818–1881) and the viceroyalty of Grand Duke Mikhail Nikolaevich.

Unsurprisingly, Georgian society responded doubtfully to the construction of the cathedral. According to newspaper *Kavkaz*, attempts were made to collect donations from the local population; however, after three days, the funds gathered amounted to only 52 rubles.¹⁶ This stands in stark contrast to the total cost of the construction, which reached 450,000 rubles from the imperial treasury.

Clearly, Alexander Nevsky Cathedral was constructed by the Russian Empire as a symbol of its military and political power in the Caucasus, intended primarily for imperial purposes and military personnel.¹⁷ Its substantial scale and distinctive form exerted a profound effect on the urban fabric of 19th-century Tiflis. Consequently, its presence was also perceived as unacceptable by the Soviet regime. Despite the fact that military cadets were buried in the churchyard, this did not make the place more acceptable to Georgian society. In 1930, the *sobor* was demolished and a Soviet government building, today's Parliament, was erected in its place. The white stone from the site was reused for the upper station of the funicular.

The Batumi *Sobor*

Another cathedral dedicated to St. Alexander Nevsky was constructed in Batumi, a city that too held strategic importance for the Russian Empire. Following two centuries of Ottoman rule, the city was annexed by the Russian Empire in 1878, becoming one of its key ports on the Black Sea.

In light of the sacral topography of 19th-century Batumi, the urban landscape still included two mosques with minarets, a Catholic church in the Neo-Gothic style, as well as Greek and Armenian

10 САВЕЛЬЕВ, Византийский, 2005, сс. 26–41

11 BULLEN, Byzantium, 2003.

12 ГРИММ, Памятники т.1, 1859; ГРИММ, Памятники, т.2 1866; ГРИММ, Monuments, 1864.

13 ბერიძე, თბილისი, 1963, გვ. 66

14 ჭავჭავაძე (რედ), ივერია, 1897, პ. 1; БЕГИЧЕВ (ред.), Кавказ, 1902, с. 2–3.

15 მგალობლიშვილი, საეკლესიო, 2023, გვ. 77–116; GIVIASHVILI, MGALOBLSHVILI, Georgian, 2026 pp.

16 Кавказ 1871, N 44

17 ბუბულაშვილი, კავკასიის, 2011, გვ. 304–323.

churches, and a synagogue.¹⁸ Among these, the Church of Alexander Nevsky likewise came to dominate the city's skyline.

The project selected for the Batumi cathedral was executed in the Neo-Russian style, featuring a five-domed, polychromatic composition. This choice was evidently in alignment with the Russophile tendencies through which the Empire sought to present itself as the successor to the "Second Rome" and to frame the Christianization of Muslim populations as part of its civilizational mission. The profound importance attributed to the Batumi Cathedral by the imperial authorities is evidenced by the fact that Emperor Alexander III (1845–1895) personally attended the laying of its cornerstone.¹⁹

The project was designed by architect Ivan Golenishchev (1861–1888), while the construction was completed by Vasily Kosyakov (1862–1921).²⁰ The interior decoration was executed by Alexander Novoskoltsev (1853–1919).²¹ As in the military cathedral in Tbilisi, the interior featured a low altar screen in the Neo-Byzantine style.²²

The fate of this cathedral, too, proved short-lived. Following the Sovietization its function of the *sobor*, which was repurposed and a cinema was opened inside it. Italian journal *Del Popolo* responded to this development by publishing a sketch by Alfredo Ortelli depicting how believers destroyed the furnishings of the cinema hall arranged within the former cathedral space.²³

The subsequent phase in the history of the Batumi Cathedral of Alexander Nevsky witnessed yet another functional transformation, as the edifice was converted into the Museum of Atheism. However, this did not ultimately prevent the cathedral's demolition. Photographic evidence indicates that the dismantling of the dome commenced in 1939, followed by the bell tower.

The Kutaisi *Sobor*

The cathedral constructed in Kutaisi, the former capital of Georgia, was likewise dedicated to St. Alexander Nevsky. The study of this cathedral remains in its early stages of research, and its precise placement within the context of Georgian art history necessitates further investigation and in-depth analysis.²⁴

The idea of constructing a new cathedral in Kutaisi emerged in 1851. In the same year, at the request of the then-governor of Kutaisi, Russian general Alexander Gagarin, an initial architectural design was prepared by his cousin, Grigol Gagarin (1810–1893), an artist and architect active in Georgia. The design for the construction of the *sobor* was initiated with the intention of creating a structure that would resemble traditional Georgian architectural forms. Yet this work was soon suspended and only resumed in 1860, during the episcopate of Bishop Gabriel (1825–1896). Construction of the cathedral was completed in 1871 under the auspices of the governor of Kutaisi, Levashov, with financial resources procured from the rural population. The structure was almost equivalent in scale to Bagrati Cathedral (XI c), and, at the request of its patrons, it was also intended to bear resemblance to the Gelati Monastery church (XII c).²⁵

The cathedral was conceived as a cross-domed church set upon a high base. Its exterior was articulated by a tall arcade, an elevated drum supporting a high dome with a conical roof, and a six-armed Russian-style cross surmounting the dome. The only feature in the exterior that emphasized a degree of authorial exclusivity was the pentagonal narthex directly attached to the western façade and crowned with an open arcade, an element that appeared highly unusual in relation to earlier ecclesiastical

18 გივიაშვილი, ბათუმი, 2009, გვ. 4–11; ჭიჭილაშვილი, ძველი, 2012, გვ. 302–309.

19 A cast-iron trowel bearing the inscription 25 сентября 1888 год, Батуми held in the private collection of Mikhail Alshibaya, was most likely produced specifically for the emperor.

20 КИРИЧЕНКО, Архитектор 2016. с. 73–78

21 ЦИТОВИЧ, Храмы 1913, с. 439–440.

22 GIVIASHVILI, MGALOBILISHVILI, Neo-Byzantine, 2025, pp. 192–193, fig.10

23 Illustrazione del Popolo, 18/3, 1923.

24 კებევაძე, ქუთაისის, 2021; ნაცვლიშვილი, ქუთაისი, 123–124; ლორთქიფანიძე, დოკუმენტები, 2023; GIVIASHVILI, MGALOBILISHVILI, Neo-Byzantine, 2025, pp. 193–196.

25 კებევაძე, ქუთაისის 2021, გვ.4–5.

buildings. This may be interpreted as an attempt to modernize the traditional Georgian bell tower.

In terms of form, the *sobor* integrated naturally into the Georgian architectural environment. Moreover, following the vision of its designer, Grigol Gagarin, the structure can be regarded as one of the earliest manifestations of the Neo-Byzantine style in the Russian Empire. In conjunction with the painted decoration of Sioni, it exemplifies an experimental articulation of Gagarin's innovative approach to ecclesiastical art. Gagarin regarded it as a variant of Neo-Byzantine expression.²⁶ The cathedral was not painted, and unlike the previous two cathedrals, a tall multi-tiered wooden iconostasis had been installed here.²⁷

The construction of such a church can be explained by several factors. Firstly, Gagarin had considerable influence at the Russian imperial court. Secondly, Russian authorities did not perceive the Georgian architectural style as a threat, as they felt firmly established in Georgia at the time and did not interpret it as an expression of Georgian national identity.

The cathedral itself was not frescoed; unlike the two preceding cathedrals, it contained a tall, multi-tiered wooden iconostasis. Owing to its formal characteristics, the building did not appear as an alien element within the Georgian context. In 1920, the cathedral was dedicated to the Holy King David the Builder and became the episcopal seat—first of Imereti and subsequently Kutaisi hierarchs. Nevertheless, despite all these circumstances, Alexander Nevsky Cathedral in Kutaisi did not survive the Soviet regime.

On January 30, 1924, a decree was issued by the Bolshevik authorities, which declared that: “The cathedral (*sobor*) is to be demolished. The material is to be used for the fencing of the Brotherhood Cemetery. The square is to be expanded on that site, and a monument to Comrade Lenin is to be erected in place of the cathedral.”²⁸ The cathedral was subsequently dismantled, and a new square was

established in its location, named after Lenin. One of the columns from the building was preserved and used as the pedestal for Lenin's statue. However, the monument is no longer extant.

The Poti *Sobor*

Finally, among the examples of 19th-century cathedral construction, special attention should be given to the Poti Cathedral, whose construction was planned at the end of the century and completed in 1907. In the context of the edifices previously examined, the Poti Cathedral constitutes a remarkable exception, having withstood the vicissitudes of time to maintain its original architecture.

The city experienced significant development into a prominent port center under the leadership of Niko Nikoladze (1843–1928), who served as mayor of Poti. Nikoladze was also responsible for the development of the city's distinctive urban plan, transforming Poti into a European-style city whilst maintaining its function as a maritime hub. In 1895, he presided over the cathedral construction committee, which initially sought to erect a church in the Georgian architectural style. However, this proposal was rejected by the Russian authorities.²⁹ Consequently, a Neo-Byzantine design by architects Zelenko and Marfeld, was selected for implementation.³⁰

This project despite its simplification is regarded as one of the most accurate reinterpretations of the plan and forms of Hagia Sophia in Constantinople within the Russian Empire.³¹ The interior space was not frescoed; instead, the painting of the low Neo-Byzantine iconostasis was executed by Viktor Dumitrashko.

While the cathedral's forms are characterized by the imitation of historical models, its engineering solutions are distinctly modern. The architectural resemblance to the grand cathedral of the Byzantine Empire was achieved through the application of modernist construction principles, most notably the use of reinforced concrete and curved reinforcement within the structural system. The Poti Cathe-

26 მგალობლიშვილი, ნეობიზანტიური 2016, გვ. 98–104.

27 კეზევაძე, ქუთაისის, 2021, გვ. 51.

28 ლორთქიფანიძე ი., დოკუმენტები, 2023.

29 ჭავჭავაძე, (რედ) ივერია, 1900, გვ. 2.

30 გუგუშვილი ნ., და სხვ. ნიკო ნიკოლაძე, 2004, გვ. 29–32.

31 მგალობლიშვილი, ზოგიერთი, 2020–2021, გვ. 98–104.

dral is widely regarded as one of the earliest examples in the architecture of the Russian Empire of the so-called Hennebique reinforced concrete framing system.³² Concomitantly, it is positioned within the category of edifices constructed during the early stages of the emergence of modernist architectural principles on a global scale.³³ This innovation was reported in a French journal, which described both the cathedral's design and the process of constructing its dome.³⁴

During the Sovietization of Georgia, the Poti Cathedral, like many religious structures, underwent a change in function. Its building was adapted for use as a theatre. Following the collapse of the Soviet Union, the structure was repatriated to the Church in 2005 and underwent the restoration conducted by the Studio 9.³⁵

As demonstrated above, the Poti Cathedral is the sole cathedral among the ones discussed that has withstood destruction. This can be explained by two factors. Firstly, the cathedral was not dedicated to Alexander Nevsky, whose name was closely associated with Russian military-imperial expansion. Secondly, the construction of the Poti Cathedral was initiated by a local patron, Niko Nikoladze, a figure of exceptional significance for the city of Poti.

Conclusion

The present study is an attempt to interpret four *sobors* constructed within the Georgian urban space of the 19th and 20th centuries within a unified historical, ideological, and architectural framework. From a stylistic perspective, the architectural expression of the aforementioned cathedrals is highly diverse. The neo-Byzantine structures of Tiflis and Poti conceptually follow the model of Hagia Sophia, while the cathedral of Kutaisi incorporates Georgian architectural forms within the neo-Byzantine traditional idiom. The Batumi cathedral, by contrast, is distin-

guished by characteristics of the neo-Russian style.

Notably, within the Russian Empire, an innovative low-partitioned "neo-Byzantine" altar screen first emerged in Georgia. This form, inspired by traditional Georgian architectural models, was installed in all of the aforementioned churches except the Kutaisi Cathedral, which is the most distinctly Georgian in character. From a technological standpoint, the implementation of reinforced concrete in the construction of the Poti Cathedral constitutes one of the earliest examples of modern construction techniques within the Russian Empire.

Despite the presence of formal and stylistic differences, a close examination of the four cathedrals, when viewed within a broad historical context, clearly reflects the religious and political strategy of the Russian Empire in the Caucasus. These edifices do not merely serve as places of worship; rather, they are materialized expressions of imperial ideology, intended to establish symbolic dominance within the urban landscape. During the Soviet period, the majority of these cathedrals were either destroyed or functionally transformed, reflecting, on the one hand, an anti-religious agenda and, on the other, an attempt to overwrite imperial memory. It is evident that the 19th-century Georgian spatial and cultural environment was subjected to a double erasure. Firstly, it was erased under the auspices of Russian imperial dominance, and subsequently, it was eradicated through the actions of the Soviet regime.

The examination of these four cathedrals enables us to assess how symbolic and political markers of space were constructed, transformed, and ultimately lost, as well as how architecture can function as a direct participant in historical processes, a witness to historical change, and a repository of cultural memory.

32 БАРАНОВСКИЙ (ред.), Строитель, 1905, с. 700

33 Van de VOORDE, Hennebique's 2009, pp. 1453–1461

34 PREVOST, Cathédrale, 1908, pp. 147–153

35 As there is no publication on the mentioned project, see the video on the construction company's social media: <https://www.facebook.com/reel/334588301401340> (last seen: 14.04.2026)

REFERENCES:

- ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, ტომი 2, თბ., 1963.
- ბუბულაშვილი ე., კავკასიის არმიის სამხედრო ტაძრის ისტორიიდან, ქართული დიპლომატია, წელიწდეული, #15, 2011, გვ. 304-323.
- გერსამია თ., ჯოვანი სკუდიერი: 1816-2016, თბ., 2016.
- გივიაშვილი ი., ბათუმი – მონატრების ქალაქი, ფიროსმანი (Pirosmani), #9, სტამბოლი, 2009, გვ. 4-11.
- გუგუშვილი ნ., ტალახაძე ი., მაჭარაშვილი შ., ჯაფარიძე გ., ნიკოლაძე ნ., უღმობელი საქმის კაცი, თბ. 2004.
- თუმანიშვილი, დ., XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი, თბ., 2020.
- თუმანიშვილი, დ., ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხები: უძველესი დროიდან XX საუკუნის ბოლომდე, თბ., 2022.
- კეზევაძე მ., ქუთაისის საკათედრო ტაძარი (სობორო), ქუთაისი, 2021.
- კვირკველია თ., ძველთბილისური დასახლებანი, თბ., 1985.
- ლორთქიფანიძე ი., დოკუმენტები და ბეჭდური მედია ქუთაისის საკათედრო ტაძრის (სობორის) დანგრევის შესახებ. ქუთ., 2023.
- მგალობლიშვილი ა. ნეობიზანტიური სტილი საეკლესიო ხელოვნებაში და საქართველო, ჯოვანი სკუდიერი: 1816-2016, გერსამია თ., (რედ).თბ., 2016, გვ. 98-104.
- მგალობლიშვილი ა., მოგიერთი საკითხი ნეობიზანტიური ხელოვნების შესახებ, აკადემია, 8-9 (2020-2021), გვ. 98-104.
- მგალობლიშვილი ა., თანამედროვე ქრისტიანული ცნობიერების და ბიზანტიური კულტურის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, რელიგიათმცოდნეობითი კრებული, თბ., 2016.
- მგალობლიშვილი ა., საეკლესიო მხატვრობა საქართველოში (1900 - 1921), თბ., 2023.
- ნაცვლიშვილი ნ., ქუთაისი, საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801-1918 წლებში, თბ., 2019, გვ. 113-156.
- სილაგაძე ნ., ჯაბუა ნ., აბასთუმნის წმ. ალექსანდრე ნეველის ეკლესია ისტორიციზმის კონტექსტში, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში“, კონფერენციის მასალები, ბათ., 2023, გვ. 194-202.
- შონვაძე თ., XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის საგანმანათლებლო დაწესებულებები და მათი არქიტექტურა თბილისში, თბ., 2023.
- ციციშვილი ი., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბ., 1995, გვ. 138-152.
- ჭავჭავაძე ი. (რედ), ივერია #98, 1897.
- ჭავჭავაძე ი. (რედ), ივერია, #120, 1900.
- ჭიჭილეიშვილი მ., ძველი ბათუმის საკულტო არქიტექტურა (ზოგადი სურათის დასადგენად), ბათუმი: წარსული და თანამედროვეობა, II, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, ბათუმი, 2010 წლის 30-31 ოქტომბერი, ბათ., 2012, გვ. 302-309.
- ხოშტარია დ., ქართული სტილი და იმპერიის არქიტექტორები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა XIX საუკუნის თბილისში (1801-1918), დ. ხოშტარია (რედ.), თბ. 2016, გვ. 31-49.
- ხოშტარია დ. (რედ.), არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ. 2016.
- ხოშტარია დ. (რედ.), საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801-1918 წლებში, თბ., 2019.
- ხოშტარია დ. (რედ.), საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801-1918 წლებში, თბ., 2019.
- BACCI, Michele, FOLETTI Ivan, (eds.). Cultural Interactions in the Medieval Subcaucasian Region: Historiographical and Art-Historical Perspectives. Vols. I-II. CONVIVIA IV. Rome / Brno: Viella; Masaryk University Press, 2023.
- BULLEN Barrie, Byzantium Rediscovered, London, 2003.
- FOLETTI Ivan, Russian Imperialism and the Medieval Past, Leeds, 2024.
- GENGIURI Nato, Architecture of the 19th Century in Georgia and Cultural Identity: Villa Firuze in Borjomi, #7, 2016, pp. 14-25.

- GIVIASHVILI Irene, & MGALOBlishvili Anna, Neo-Byzantine church architecture in Georgia: Between Empire and Nation (1800–1920). A Byzantine century: Political, colonial, and national uses of Neo-Byzantine architecture, 1820s–1920s. Turnhout: Brepols. 2025: pp. 182–200.
- GRIMM David, Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie, Saint-Petersbourg, 1864.
- KOKRASHVILI Khatuna, The abolition of the Kartli-Kakheti and Imereti Kingdoms, in Russia's expansion in the Caucasus and Georgia, G. Cheishvili (ed.), Rondeli Foundation: <https://gfsis.org.ge/files/library/pdf/English-2792.pdf>
- MANIA Maia, European architects in Tbilisi, Tb., 2006.
- MANIA Maia, German architects in Tbilisi, Tb., 2018.
- PALLADINO Adrien (ed.), A Byzantine century: Political, colonial, and national uses of Neo-Byzantine architecture, 1820s–1920s. Turnhout: Brepols. 2025.
- PREVOST Henri, “Cathédrale de Poti (Russie)”, Le béton armé: organe des concessionnaires et agents du système Hennebique, 126, 1908, pp. 147–153.
- TATARASHVILI N., Die deutschen Siedlungen und das deutsche architektonische Erbe in Georgien German settlements and architectural heritage in Georgia. Tb., 2018.
- Van de VOORDE Stephanie, Hennebique's Journal le Béton Armé. A Close Reading of the Genesis of Concrete Construction in Belgium, Proceedings of the Third International Congress on Construction History, Cottbus, May 2009, Gent, 2009, pp. 1453–1461.
- БАРАНОВСКИЙ Гавриил (ред.), Строитель #18, СПб, 1905.
- БЕГИЧЕВ Константин (ред.), «Кавказ», #133, Тиф., 1902. с. 2–3.
- ГРИММ Давид, Памятники византийской архитектуры Грузии и Армении, т. 1, СПб, 1859.
- ГРИММ Давид, Памятники византийской архитектуры Грузии и Армении, т. 2, СПб, 1866.
- ДЗУЦОВА Ирина, Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII–XIX веков, Тб., 2014.
- СЛИВИЦКИЙ Иван (ред.), Кавказ, 1871, N44.
- КИРИЧЕНКО Евгения, Архитектор Василий Косяков. М., 2016, с. 73–78.
- ЦИТОВИЧ Григорий, Храмы армии и флота. Пятигорск, 1913, с. 440.
- ЭСАДЗЕ Семен, Штурм Гуниба и пленение Шамиля. Тифлис, 1909.
- ЭСАДЗЕ Борис, Боевые подвиги Кавказской армии: альбом Картинной галереи Кавказского военно-исторического музея, с пояснительным текстом, Тифлис, 1919.
- САВЕЛЬЕВ Юрий, “Византийский стиль” в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века, СПб, 2005, с. 26– 41.



1. თფილისი 1911-19 წწ. ცენტრში მოსრანს ქალაქის ურბანული დომინანტი, ე.წ. სობორო; წყარო: დიმიტრი ერმაკოვის კოლექცია, ეროვნული არქივი:

NAG_FPA_P_A799_P008_S1_2016_06_28

1. TIFLIS, 1911-1919. AT THE CENTER APPEARS THE CITY'S DOMINANT URBAN LANDMARK, SOBORO, ALEXANDER NEVSKY

MILITARY CATHEDRAL. SOURCE: DMITRI YERMAKOV COLLECTION, NATIONAL ARCHIVES OF GEORGIA: NAG_FPA_P_A799_P008_S1_2016_06_28.



2. აფლში თფილისის ალექსანდრე ნეველის სახმედრო ტაძრის წინ;
წყარო: ეროვნული ბიბლიოთეკა, ბაადურ კობლიანიძის კოლექცია.

2. PARADE IN FRONT OF THE ALEXANDER NEVSKY MILITARY CATHEDRAL IN TIFLIS.

SOURCE: BAADUR KOBLIANIDZE COLLECTION. NATIONAL LIBRARY OF GEORGIA.



3. ბათუმი, სავრთო ხედი ზღვიდან, ცენტრში მოჩანს ურბანული სივრცის დომინანტი, ა.წ. სობორო; წყარო: შოთა გუჯაბიძის კოლექცია
3. BATUMI, PANORAMIC VIEW FROM THE SEA. AT THE CENTER STANDS THE DOMINANT LANDMARK OF THE URBAN LANDSCAPE, SOBORO, ALEXANDER NEVSKY MILITARY CATHEDRAL.
SOURCE: SHOTA GUJABIDZE COLLECTION.



4. ბათუმის ბულვარი, უკანა ფონზე სობორო; წყარო: მიხეილ ალშიბაიას კოლექცია.
4. BATUMI BOULEVARD, WITH THE CATHEDRAL VISIBLE IN THE BACKGROUND.
SOURCE: MIKHEIL ALSHIBAIA COLLECTION.



5. ბათუმის კათედრალის ნგრევა, დაახლოებით 1931, უცნობი ფოტოგრაფი.
წყარო: შოთა გუჯაბიძის კოლექცია.
5. DEMOLITION OF THE BATUMI CATHEDRAL, AROUND 1931. UNKNOWN PHOTOGRAPHER.
SOURCE: SHOTA GUJABIDZE COLLECTION.



6. ჰერის მოხსნა ქუთაისის ალექსანდრე ნეველის კათედრალის გუმბათიდან, 1924 წელი. წყარო: ეროვნული არქივის კოლექცია: FPA_P_F1_45553_F120_BW_NEG_2017_11_21.
6. REMOVAL OF THE CROSS FROM THE DOME OF THE ALEXANDER NEVSKY CATHEDRAL IN KUTAI, 1924.
SOURCE: NATIONAL ARCHIVES OF GEORGIA
COLLECTION: FPA_P_F1_45553_F120_BW_NEG_2017_11_21.

8. ფოთის კათედრალი ჩვენს დროში.
წყარო: Wikipedia
8. THE POTI CATHEDRAL IN THE PRESENT DAY SOURCE: WIKIPEDIA.



7. ფოთის თეატრი, რომელიც საბჭოთა პერიოდში ფოთის კათედრალის ადაპტირებულ შენობაში მდებარეობდა.
წყარო: შოთა გუჯაბიძის კოლექცია
7. THE POTI THEATRE, LOCATED DURING THE SOVIET PERIOD IN THE ADAPTED BUILDING OF THE FORMER POTI CATHEDRAL.
SOURCE: SHOTA GUJABIDZE COLLECTION.



უპირველეს ყოვლისა, მადლობას მოვასხენებთ ხელოვნების მკვლევართა XVIII საერთაშორისო კონფერენციის ორგანიზატორებს, სადაც შესაძლებლობა მოგვცა წარმოგვედგინა წინამდებარე ნაშრომი. ასევე გვსურს გულ-წრფელი მადლობა მოვასხენოთ საქართველოს ეროვნულ არქივს, საქართველოს ეროვნულ ბიბლიოთეკასა და ბატონ შოთა გუჯაბიძეს, კვლევაში გამოყენებული ფოტომასალის გადმოცემისთვის. განსაკუთრებულ პატივს მივაგებთ მიხეილ ალშიბაიას ხსოვნას, რომელმაც გაგვიზიარა არაერთი ფოტო და ცოდნა ბათუმის ისტორიისა და კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ.

First and foremost, we would like to express our gratitude to the organizers of the 18th International Conference of Arts Researchers, where we had the opportunity to present the present study. We also wish to extend our sincere thanks to the National Archives of Georgia, the National Library of Georgia, and Mr. Shota Gujabidze for generously providing the photographic material used in this research. Finally, we respectfully commemorate the late Mikheil Alshibaia, who shared with us numerous photographs and his extensive knowledge of the history and cultural heritage of Batumi.

ქუთაისის თეატრის არქიტექტურა და საბჭოთა იდეოლოგიური დისკურსი

ირმა დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა არქიტექტურა; სათეატრო ნაგებობები, შალვა თავაძე, მიხეილ შავიშვილი, ქუთაისის თეატრი.

საბჭოთა პერიოდში არქიტექტურა მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა იდეოლოგიური დისკურსების ფორმირებასა და გავრცელებაში. სათეატრო არქიტექტურა, როგორც სივრცითი „მედია“, პოლიტიკური და სახელმწიფოებრივი თვითპრეზენტაციის შესაძლებლობაც იყო და ინსტრუმენტიც.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში ოთხი ათეული მოქმედი თეატრია. შთამბეჭდავია დაპროექტებულ-აგებული სათეატრო ნაგებობების რაოდენობაც.

1930-50-იან წლებში საქართველოს რეგიონებში, ინტენსიურად მიმდინარეობს სათეატრო ნაგებობების, სახალხო კლუბების, კულტურის სასახლეების მშენებლობა. ისინი შენდება ქალაქებში, რაიონულ ცენტრებში, სოფლებშიც კი. ასეთია სათეატრო ნაგებობები: სოფელ ველისციხეში (1931), ქ. ზუგდიდში (1932; 1944-47), დაბა ჩოხატაურში (1932-33), ქუთაისში (1933-40; 1955), ოზურგეთში (1934; 1962), ხონში (1934-39), გორში (1934/5-1939), ლანჩხუთში (1936), ფოთში (1931-36), დაბა ხულოში (1931-1937), ბათუმში (1930-იანი წლები; 1953), ჭიათურაში (1949), რუსთავში (1950-იანი წლები), სოხუმში (1952), სენაკში (1953-1959) და სხვა.

როგორია ამ პერიოდის სათეატრო არქიტექტურა? არის თუ არა ის საბჭოთა პროპაგანდის ნაწილი? როგორ, რა ფორმით ისახება იდეოლოგია არქიტექტურის კონცეპტუალურ გადაწყვეტასა თუ ინტერპრეტაციაში? არქიტექტურული ერთგვაროვნება თუ პირიქით, მრავალფეროვანი ტრანსფორმაცია? როგორია ადგილობრივი მხატვრული ტრადიცია და რა გავლენას ახდენს ის საბჭოთა პერიოდის სათეატრო არქიტექტურაზე საქართველოში. ეს არის კითხვები, რომლებზეც პასუხის გაცემას ამ სტატიაში შევეცდებით.

1921 წელს ბოლშევიკური რუსეთის მიერ ოკუპირებულმა საქართველოს დამოუკიდებელმა რესპუბლიკამ (1918-1921) შეწყვიტა არსებობა. საქართველო საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შევიდა. „საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირად (სსრკ) სახელდებული უზარმაზრი სახელმწიფო გაერთიანება მკაცრად ცენტრალიზებული მმართველობის სისტემით, სოციალისტურ-კომუნისტური იდეოლოგიით, ახალი პოლიტიკური და ეკონომიკური სტრუქტურებით, საბჭოთა ადა-

მიანის შექმნის იდეა-კონცეფციით და, რა თქმა უნდა, სრულიად იდეოლოგიზებული ხედვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაზე. „სოციალისტური რეალიზმი“ წამყვან პოზიციებს იკავებს და საბჭოთა ხელოვნების ერთადერთ ოფიციალურ მართულეზად ყალიბდება. ცხადია, ეს ყველაფერი ერთბაშად არ მომხადარა და იმ მნიშვნელოვანი პოლიტიკურ-ეკონომიკური პროცესების თანმდევი იყო, რომელიც 1920-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო ფართო მასშტაბსა და გავლენას იძენდა“.¹

¹ დოლიძე, სათეატრო, VII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 2025, გვ. 297.

საბჭოთა კავშირში და, მათ შორის საქართველოში, გაშლილია ფართომასშტაბიანი მშენებლობები, მზადდება ქალაქების განვითარების გენერალური გეგმები, შენდება სამრეწველო კომპლექსები, მზარდია ქვეყნის ინდუსტრიალიზაცია და ამ ვითარებაში განსკუთრებული ყურადღება ეთმობა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების: სათეატრო შენობების, სახალხო კლუბების, კინოთეატრების, კულტურის სასახლეების მშენებლობას, როგორც ქალაქებში, ისე დაბებსა და სოფლებში, რაც, ბუნებრივია, არ არის შემთხვევითი და იდეოლოგიური დატვირთვის მატარებელია.

XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის არქიტექტურაში გავრცელებული ეკლექტიკური სტილის საპირისპიროდ „ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების პირველ ეტაპზე ორი მიმართულება გამოიყოფა. ეს იყო, ერთი მხრივ, ცდა თანამედროვე ხუროთმოძღვრებაში ეროვნული არქიტექტურული ფორმების გამოვლენისა, ან როგორც მაშინ ამბობდნენ, „ქართული სტილის“ შექმნისა, ხოლო მეორე მხრივ – რაციონალიზმისა და კონსტრუქტივისტული არქიტექტურის პრინციპების შეთავსება“.²

XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან საქართველოში ინტენსიურად მიმდინარეობს სათეატრო ნაგებობებისა და კულტურის სახლების მშენებლობა. წინა საუკუნისგან განსხვავებით, ამ პროექტებზე ქართველი არქიტექტორები მუშაობენ. პროფესიული განათლება მათ უკვე სამშობლოში აქვთ მიღებული.

სათეატრო არქიტექტურისადმი გამოკვეთილი ინტერესი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არ იყო შემთხვევითი. უპირველეს ყოვლისა, ის ახალი, საბჭოთა იდეოლოგიის ამსახველ-გამომხატველი უნდა გამხდარიყო, რომლის მთავარი გზავნილი – კულტურა მასებისთვის და არა საზოგადოების პრივილეგირებული ფენისთვის (როგორც ეს მაინამდე იყო), საყოველთაო ხელმისაწვდომობის კეთილშობილურ მიზნებსაც ემსახურებოდა. ამასთან, სათეატრო შენობებს თავისი მონუმენტურობითა და გამორჩეული დეკორატიული მორთულობით, ვიზუალურად უნდა მოეხდინა სახელმწიფოს სიდიადის დემონსტრირება. ამ მხრივ საბჭოთა სათეატრო არქიტექტურა იდეოლოგიური გავლენის

ინსტრუმენტია, რომლის დახმარებითაც საბჭოთა მოქალაქე ამ „სიდიადის“ ნაწილად მოიაზრებს თავს.

საბჭოთა სახელმწიფო დიდ ინვესტიციებს დებადა ფართომასშტაბიან, შენებლობებში, მათ შორის თეატრებში და ეს პროცესი თვალსაჩინოა მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით.

მნიშვნელოვანი და გასათვალისწინებელია, რომ ამ პერიოდის საბჭოთა საქართველოში ათეულობით თეატრია. 1935 წლის სტატისტიკით – 35 მოქმედი თეატრი.³ შესაბამისია ამ პერიოდში დაპროექტებული და აგებული სათეატრო შენობების რაოდენობაც.

1930-იანი წლები სტალინური ამპირის დამკვიდრების ხანაა. „სტალინური ამპირი“, იგივე „სოციალისტური კლასიციზმი“ მკვეთრად გამოყოფილ დროით საზღვრებში თავსდება: ესაა 1933-1955 წლები. მისი დასაწყისიც და დასასრულიც პარტიულ გადაწყვეტილებებს უკავშირდება და სამთავრობო დადგენილებების თარიღებითაა განსაზღვრული. ის მკაფიოდ განსხვავდება საბჭოთა არქიტექტურის როგორც წინა, 1920-იანი წლების ეტაპისაგან, ისე – 1955 წელს მომხდარი ცვლილების შემდგომი პერიოდის არქიტექტურისგან.⁴

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს მართლაც გრანდიოზული მშენებლობების ხანაა საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. გრანდიოზულია არა მხოლოდ სამთავრობო-ადმინისტრაციული, არამედ სათეატრო ნაგებობები (ქუთაისი, ერევანი, მინსკი, ნოვოსიბირსკი, როსტოვი და სხვა), კულტურის სასახლეები, კლუბები, 1 500-დან 2 500 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზებით (სანქტ-პეტერბურგი, ხარკოვი, მოსკოვი, ბაქო, კიევი).

1930-იან წლებში დაპროექტებული თეატრები ნათლად აჩვენებს კლასიკური არქიტექტურისადმი სწრაფვას, რაც არა მარტო დეკორში, არამედ, პირველ ყოვლისა, საერთო არქიტექტურულ გადაწყვეტაში ისახება, განმასხვავებელი თავისებურებაა – პომპეზურობისა და გიგანტურობისკენ მიდრეკილება. რითაც ხაზი ესმება საბჭოთა კავშირის ძლევამოსილ სახელმწიფოს. „ოცდაათი წლის განმავლობაში საბჭოთა კავშირში აშენებულია ბევრად მეტი სათეატრო შენობა, ვიდრე ერთად აღებული ევროპის ქვეყნებში. თეატრების კაპიტალური ნაგებობები, 800-დან 2 500-მდე ტევა-

2 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 99-100.

3 რა ხდება საბჭოთა კავშირში, საბჭოთა ხელოვნება, N1, 1935, გვ. 61.

4 გენგიური, სტალინური, 2012, გვ. 228.

დობის, აგებულია საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკათა დედაქალებსა და მსხვილ ქალაქებში“.⁵

აღსანიშნავია, რომ არც თუ იშვიათად სათეატრო ნაგებობების მშენებლობა წლები გრძელდებოდა, ამ ვითარებაზე გავლენა მოახდინა მეორე მსოფლიო ომამაც (1939–1945), რომელშიც საბჭოთა კავშირი 1941 წლიდან ჩაერთო. ამიტომ 1930–იან წლებში დაწყებული არაერთი სათეატრო ნაგებობის მშენებლობა ომის დასრულების შემდეგ გაგრძელდა, რამაც, ბუნებრივად განაპირობა ცვლილებები ნაგებობათა როგორც არქიტექტურულ (მასშტაბი, მოცულობა, ტევადობა და ასე შემდეგ), ისე დეკორატიულ გადაწყვეტაშიც.

1930–50–იანი წლების სათეატრო არქიტექტურის საინტერესო და ამავდროულად ტიპური ნიმუშია ქუთაისის თეატრის შენობა. მისი მშენებლობა 1933 წელს დაიწყო არქიტექტორ შალვა თავაძის პროექტით და 1940 წლამდე გაგრძელდა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, 1945 წელს, კვლავ განახლდა, მხოლოდ არა შალვა თავაძის, არამედ მიხეილ შავიშვილის პროექტით.

ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის შენობა 1955 წელს დასრულდა.

ამდენად, ორ ეტაპად აგებული ქუთაისის სათეატრო ნაგებობის მაგალითზე, რომლის თავდაპირველი პროექტი 1930–იან, საბოლოო კი 1950–იანი წლებს ეკუთვნის. შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ 1930–იანი და 1950–იანი წლების საბჭოთა არქიტექტურის ძირითად ტენდენციებს საქართველოში (სურ. 1, 2).

ახალი სათეატრო შენობის აგების საკითხი ქუთაისში წლების მანძილზე იდგა. ამის დასტურია 1933 წლის „სალიტერატურო გაზეთში“ გამოქვეყნებული ინფორმაცია: „უკანაკნელი ორი წლის განმავლობაში ქუთაისში აშენდა 4 ახალი მუშათა კლუბი, 2 კინო თეატრი და რამდენიმე სამკითხველო მუშათა საწარმოო რაიონებში; მიუხედავად ამისა, ქალაქის წინაშე მაინც გადაუჭრელი დარჩა ერთი მთავარი საკითხი, – სახელდობრ ქალაქის ცენტრალურ თეატრის აშენების საკითხი“.⁶

ამ მიზნით ქუთაისში თეატრის სააღმშენებ-

ლო კომიტეტიც ჩამოყალიბებულა და 1933 წლის დასაწყისში გამართულ კომიტეტის პირველივე სხდომაზე სათეატრო ნაგებობის მშენებლობის ხარჯთაღრიცხვაც დაუმტკიცებიათ. 1300 მაყურებელზე გათვლილ თეატრს 700–ადგილიანი საკონცერტო დარბაზიც უნდა ჰქონოდა. მშენებლობის დაწყება 1933 წელსვე იყო ნავარაუდევო, დასრულება კი 1935 წელს.

ამ ინფორმაციიდან გამომდინარე, ქუთაისის თეატრის პროექტი 1933 წელს უკვე არსებობს. მისი ავტორი ახალგაზრდა არქიტექტორი შალვა თავაძეა, რომელმაც 1928 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია, 1931 წელს კი მოსკოვის უმაღლესი არქიტექტურულ-სამშენებლო ინსტიტუტი. სავარაუდოდ, ქუთაისის თეატრის პროექტი შალვა თავაძის ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარია, თითქმის პარალელურად ის გორის თეატრის პროექტზეც იწყებს მუშაობას არქიტექტორ მიხეილ ჩხიკვაძესთან ერთად.⁷

ქუთაისის თეატრის პროექტზე წარმოდგენას გვიქმნის შალვა თავაძის სტატია, „სოციალისტური ხუროთმოძღვრების მორიგი გიგანტი (ქუთაისის თეატრი)“, დაბეჭდილი 1936 წელს, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ და თავად სათეატრო ნაგებობის ნახაზი ავტორისავე ხელმოწერით (ინჟინერ-არქიტექტორი შალვა თავაძე).⁸ ეს მცირე მოცულობის სტატიან გარდა იმისა, რომ თავად თავაძის მიერაა დაწერილი, ნათლად გვიჩვენებს მისი ჩანაფიქრის მასშტაბურობას და ასახავს ეპოქის საერთო სურათსა და სულისკვეთებას.

„ქუთაისის თეატრი, რომელიც დაიტევს 900 მაყურებელს, ახლო მომავალში აღიმართება ერთიან მონუმენტად. მას ირგვლივ ახლავს თავისუფალი ვრცელი მოედანი, საიდანაც განიერ კიბეებით გადადიხართ მეორე მოედანზე. აქ გხვდებათ ღირსეულ მოღვაწეთა სახეები და ტრიბუნები. წინ გაშლილია პარიზის კომუნის სახელობის საზეიმო მოედანი გამშენებული შადრევნებით, აუზით. თეატრი შემკობილია თეთრი, ალისფერი ქვისგან, მაღალი სვეტებით, ფართე ფანჯრებით, რომლის შიგნით გამართულია სართულშორისი ბალკონები. კედლები, ბოძები, ფანჯრები, მორთულია

5 Корнфельд, Архитектура, 1948, с. 8–16.

6 სალიტერატურო გაზეთი, #5 (32), 1933, გვ. 4.

7 1941–1955 წლების პერიოდი შალვა თავაძის ბიოგრაფიაში არ ჩანს. ქრონოლოგიურად იგი ქუთაისის თეატრის მშენებლობის შეჩერებასაც ემთხვევა. ამ „დუმილის“ მიზეზი უცნობია, თუმცა 1930–იანი წლების პოლიტიკური რეპრესიები გვაფიქრებინებს, რომ შალვა თავაძეც (1907–1989) რეპრესირებული იყო, თუმცა ის არ დაუხვრეტიათ.

8 საბჭოთა ხელოვნება, N1–2, 1936, გვ. 65.

ქართული ჩუქურთმებით, რომელთა შემკულობაში ჩასმულია ბელადების და ცნობილ მოღვაწეთა სახეები.

შედიხარ თეატრში, ირგვლივ თითქოს ფარშევანგის ფრთის ციმციმია. დარბაზი განათებულია გამჭვირვალე ქვის თასებიდან და ბოძებიდან. ჭერიდან თითქოს ვარსკვლავებიდან, შუქის სვეტები ანათებენ დარბაზის შუა აუზში მოცურავე პირებს. უეცრად დარბაზში გაიღება ხიდი და ქანდარიდან სცენისკენ გაივლის პიონერთა რაზმი, საყვირზე დაიძვრება ერთი წყება საჯდომი ადგილებისა და მოექცევა სცენის მოპირდაპირე მხარეს. აუზი იხურება. შუა დარბაზში გაიშლება მოედანი, რომელზედაც პანდუსებით ამოდის მანქანები, სცენის გუმბათზე ეფინება კინოსურათი, იხურება ფარდა და სხვა.

დასვენების დროს მაყურებლები ათვალიერებენ თეატრალურ მუზეუმს, დასაყრდენს სახურავის ვერანდაზე, საიდანაც მოსჩანს ქუთაისის მშვენიერი პანორამა.

თეატრის ნაგებობის მეორე სართული უკვე მთავრდება.⁹

ამდენად, 1936 წლისთვის თეატრის მშენებლობა აქტიურ ფაზაშია. ეს არ არის მხოლოდ ერთი ნაგებობა, არამედ მთელი კომპლექსია, რომელიც ცვლის და აყალიბებს ქალაქის ცენტრალური მოედნის ახალ ურბანულ, მხატვრულ და იდეოლოგიურ აქცენტებს, თეატრის შენობა, რომელიც „ალიმართება ერთიან მონუმენტად“ ქართული ჩუქურთმებითაა მორთული.

თავად არქიტექტორის აღწერილობიდან ვიგებთ, რომ ქუთაისის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი და სცენა სრულადაა მექანიზებული და ითვალისწინებს როგორც დრამატული წარმოდგენის, ისე სპორტული სანახაობის გამართვის შესაძლებლობას (მაგ. სათამაშო მოედნად ტრანსფორმირებული აუზი, დარბაზისა და ქანდარის დამაკავშირებელი მოძრავი კონსტრუქცია და სხვა). იმ დროისათვის ამ უახლესი ტექნოლოგიების გამოყენება, ბუნებრივია, უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო, თუმცა დღის წესრიგში თეატრის „რეალისტურ მოთხოვნებთან შესაბამისობის“ ვალდებულებაც იდგა. ეს კი მთელ რიგ ცვლილებებს განაპირობებდა პროექტშიც და მშენებე-

ლობის დროსაც. ასე მოხდა ქუთაისის თეატრის შემთხვევაშიც. თავდაპირველად 2 000 ადგილზე¹⁰ გათვლილი მაყურებელთა დარბაზი 1500-მდე, შემდეგ კი 900 მაყურებელამდე შემცირდა. 1936 წლისთვის, როდესაც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ შალვა თავაძის ზემომოყვანილი სტატია დაიბეჭდა, სათეატრო შენობის მოცულობა უკვე 900 ადგილზეა განსაზღვრული..

გამოქვეყნებული ნახაზის მიხედვით, ქუთაისის თეატრის შენობა უზარმაზარი მასშტაბისაა. „ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე განლაგებული გრანდიოზული კომპლექსი განსხვავებულ დონეებადაა დაპროექტებული. თავად სათეატრო ნაგებობა საფეხურებიან შემადგენელ დგას და ვრცელი გარშემოსავლელი აქვს. გეგმაში წაკვეთილი ოვალის ფორმის შენობა უხვადაა დეკორირებული. მრგვალი ქანდაკებებითაა შემკული გარშემო მოედანი, ასევე, სამ საფეხურად დანაწევრებული ნაგებობის დამასრულებელი ბალუსტრადები. შენობა ოთხი მხრიდან სვეტებიანი პორტალებითაა დამშვენებული. ცენტრალური (აუზისა და შადრევნისკენ გახსნილი) – გამორჩეულია ზომებითა და კოლოსალური ორდერით. ექსტერიერი შემკულია თაღნარით, ღია კოლონადით, მრავალრიცხოვანი ცალკე მდგარი ქანდაკებით, სხვადასხვა ტიპის დეკორით. მათ შორის ქართული ჩუქურთმებით. კლასიკური არქიტექტურის ფორმებთან ერთად, გამოყენებულია ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების მოტივები“.¹¹

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქუთაისის თეატრის მშენებლობა მეორე მსოფლიო ომის დაწყების დროს დაკონსერვდა (ამოყვანილი იყო ცოკოლის და პირველი სართულის კედლები. სცენის მხარეს კი მესამე სართულის ნაწილიც). მშენებლობის პროცესი განახლდა 1945 წელს, არქიტექტორ მიხეილ შავიშვილის (1894-1958) პროექტით. თეატრის შენობა საზეიმოდ გაიხსნა 1955 წლის 7 ნოემბერს ლეო ქიაჩელის პიესით „ტარიელ გოლუა“. სტალინის სახელობის მოედანზე აგებული თეატრის წინ, პირველი პროექტით გათვალისწინებულ მრავალრიცხოვან ქანდაკებათა ნაცვლად, ამჯერად ერთადერთი მონუმენტური ქანდაკება ალიმართა და, რა თქმა უნდა, ეს საბჭოთა ბელადის, სტალინის, ძეგლი იყო.

9 საბჭოთა ხელოვნება, N1- 2, 1936, გვ. 64.

10 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 325.

11 დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა XX საუკუნის 30-იან წლების საქართველოში – ქუთაისის თეატრის შენობის თავდაპირველი პროექტი, VII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 2025, გვ. 303

ახალი სათეატრო ნაგებობის გახსნა ქუთაისში დიდი მნიშვნელობის მოვლენა იყო. ამ ფაქტს მომდევნო დღესვე გამოეხმაურა პრესა. გაზეთი „კომუნისტი“ სტატიაში „ძვირფასი სადღესასწაულო საჩუქარი ქუთაისის მშრომელებს“ დეტალურ ინფორმაციას აწვდის მკითხველს თეატრზე. აღნიშნული ინფორმაცია, ბუნებრივია, ჩვენთვისაც მნიშვნელოვანია, ამიტომ ვრცელი ამონარიდი მოგვყავს სტატიიდან:

„ქუთაისელმა მშრომელებმა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 28-ე წლისთავის დღესასწაულისათვის მიიღეს ძვირფასი საჩუქარი – თეატრის ახალი შენობა... ახლა ქალაქის თითქმის ყველა კუთხიდან გარკვევით მოჩანს დიდებული, მონუმენტური შენობა. ქართული არქიტექტურის წინსვლის მკაფიო მაგალითია გამოჩენილი ქართველი ხუროთმოძღვრის, მიხეილ შავიშვილის მიერ შექმნილი ეს შესანიშნავი ნაგებობა.

თეატრის მთავარი შესასვლელი შემოსილია ეკლარის მოჩუქურთმებული ქვით. მნახველის თვალს იტაცებს ქართული მარმარილოს მრავალფეროვნება, მარმარილოს სვეტები, მხატვრული მოზაიკით შესრულებული იატაკი, ფერადი პარკეტი, წითელის ხის კარ-ფანჯრები.

თეატრის სასცენო ნაწილი სავსებით აკმაყოფილებს თანამედროვე საბჭოთა თეატრის ყველა მოთხოვნას. თეატრის სცენა მთლიანად მექანიზებულია. მოძრავი წრის დიამეტრი 15 მეტრს უდრის, რაც უაღრესად გააადვილებს დეკორაციების შეცვლას და სპექტაკლების მსვლელობას.

მაყურებელთა დარბაზს, რომელიც 1 100 კაცს იტევს, ამშვენებს დიდი ჭალი 120 ელექტროლამპიონით. დარბაზი ნალისებური ფორმისაა, რაც უზრუნველყოფს სმენისა და ხედვის ერთნაირად კარგ პირობებს პარტერში და იარუსებზე.

თეატრის დარბაზი და მის ირგვლივ სათავსები გემოვნებით არის გაფორმებული. არქიტექტურულ გაფორმებაში გამოყენებულია ფერწერული ფრესკული ორნამენტი, ბუნებრივი და ხელოვნური მარმარილო, მხატვრული მოზაიკა, მაგარი ჯიშის ხე და სხვ... აქ არის ნიჭიერი მოქანდაკის ვ. მიზანდარის, გამოჩენილი მეჩუქურთმეების პ. აბესაძის, ლ. ბაზაძის, დ. მამრიკიშვილის და სხვათა მაღალი ოსტატობით შესრულებული ქართული ჩუქურთმები. სამხატვრო სამუშაოების შესრულებაში თავი ისახელეს მხატვრებმა: გ. ცაგარეიშვილმა, ჯ. ქათამაძემ, გ. ჩხარტიშვილმა და ნ. ლარიბაშვილ-

მა. თეატრის მთავარი დარბაზის ჭერის სამხატვრო სამუშაოები მაღალხარისხოვნად შეუსრულებიათ მ. თოიძის სახელობის თბილისის სამხატვრო სასწავლებლის კურსდამთავრებულებსა და მოსწავლეებს...

ქუთაისის ახალი დრამატული თეატრი ჩვენი რესპუბლიკის მშვენიერაა თავისი ტექნიკური აღჭურვილობით და არქიტექტურული გაფორმებით. ეს შესანიშნავი შენობა ჩვენი ქვეყნის პირველხარისხოვანი დრამატული თეატრების გვერდით შეიძლება დავაყენოთ“.¹²

ქუთაისის სათეატრო ნაგებობის რთული სტრუქტურის მქონე გეგმა ოვალშია ჩაწერილი და ოთხივ მხრივ სიმეტრიულად განლაგებული შესასვლელებით აქცენტირებული, რომელთაგან უმთავრესი მოედნისკენ გახსნილი მთავარი შესასვლელია. იგი 4 შეწყვილებული სვეტის მონუმენტური პორტიკითაა წარმოდგენილი, მოედანთან დამაკავშირებელი ფართო კიბეებითაა და პანდუსებით.

მაყურებელთა დარბაზის გეგმა ნალისებური ფორმისაა (ერთ-ერთი საუკეთესო გადაწყვეტა ხედვითი და აკუსტიკური თვალსაზრისით). იგი სამ იარუსს აერთიანებს. თანდათან ამალელებული პარტერის რიგები უკან ლოჟებით სრულდება. მართალია, მიხეილ შავიშვილმა გაითვალისწინა სათეატრო ნაგებობის უკვე არსებული, აშენებული სტრუქტურა, თუმცა, 900 ადგილზე გათვლილი მაყურებელთა დარბაზის ტევადობა ახალი პროექტით 1100-მდე გაზარდა.

დარბაზის გარშემო მოწყობილია გალერეები, გარეთ გასასვლელი ტერასები და აივნები. თავად დარბაზის კედლები დაფარულია მცენარეულ მოტივებზე შექმნილი ორნამენტული მხატვრობით, რომელიც ზევით კედლის თაღოვანი რიგით სრულდება. მხატვრობითაა შემკული დარბაზის პლაფონიც, ცენტრში ბრინჯაოს ორნამენტებიანი ნახევარსფერული ბროლის ჭალით. მთლიანობაში მაყურებელთა დარბაზი საზეიმო ხასიათისაა და ჟღერადი კოლორიტით გამოირჩევა.

ოთხსართულიანი სათეატრო ნაგებობის ბოლო სართულზე წარმოდგენილია მუზეუმი, ბუფეტი, სარეპეტიციო დარბაზი, სამხატვრო სახელოსნო და ასე შემდეგ. სასცენო ნაწილის გარშემო კი – მსახიობთა საპირფარეშოები, გრიმიორის, რეჟისორის ოთახები, მსახიობთა ფოიე და სხვა სივრცეები. ზოგადად, სათეატრო ნაგებობის გეგმაში გათვა-

12 მეფისაშვილი, კინწურაშვილი, ძვირფასი, კომუნისტი, 08.11, N264, 1955.

ლისწინებულება თეატრის სრულფასოვანი ფუნქციონირებისთვის აუცილებელი ყველა პირობა.

შთამბეჭდავია სათეატრო ნაგებობის ექსტერიერი. ერთიანი არქიტექტურული მოცულობა პორტიკისა და ლოჯიათა სვეტნარით შუქ-ჩრდილისა და ფორმათა ერთმანეთში გადასვლის ფერწერულ ეფექტს ქმნის. წამყვანი როლი აქ თაღედის სისტემას ენიჭება. იგი საერთო არქიტექტურული და მხატვრული გადაწყვეტის გამაერთიანებლადაც გვევლინება. „ისევე, როგორც ინტერიერში, დეკორი ქართული არქიტექტურის ორნამენტული მოტივებისა და საერთო გაფორმების პრინციპებს ეყრდნობა. ასეა შედგენილი ეკლარის ქვის კედელზე ვიწრო და მაღალი კედლის თაღები, ლოჯიათა სვეტების კაპიტელები, მოჩარჩოებანი გვერდის პორტიკებზე და სხვ. მთავარი პორტიკის კაპიტელთა ელემენტები აგრეთვე ქართული ხუროთმოძღვრების რეპერტუარიდან არის აღებული, მაგრამ მათი ნახატი ორიგინალურია. კოლონების ვიწრო სვეტების „კონად“ წარმოდგენაც ქართული არქიტექტურის მოტივებითაა ნაკარნახევი, ისევე როგორც რთული კარნიზის მორთულობის ელემენტები და სხვ.“¹³

თავდაპირველ ჩანაფიქრთან შედარებით, ქუთაისის თეატრი შედარებით სადა ნაგებობაა, აქ აღარ არის მრგვალი ქანდაკების ათეულობით ნიმუში, რომელიც 1930-იანი წლების პროექტით იყო გათვალისწინებული. შენობა, რა თქმა უნდა, კვლავინდებურად მონუმენტურია, თუმცა ის გიგანტური მასშტაბი აღარ აქვს.

1933 წლის პროექტის მსგავსად, თეატრის შენობა ქალაქის ცენტრალური მოედნის სივრცითი დომინანტია. სამიარუსიანი მონუმენტური ნაგებობა მოედნისკენ საზეიმო პორტიკით, პანდუსებითა და კიბეებითაა გახსნილი. შენობის მთელ სიმაღლეზე, კოლოსალური ორდერის შეყვანილებული სვეტებით გამოთლიანებული მთავარი ფასადია (სურ. 3, 4).

თეატრის ექსტერიერის დეკორატიულ გადაწყვეტაში ერთნაირად მონაწილეობს კლასიკური არქიტექტურა და შუა საუკუნეების ეროვნული საკულტო ხუროთმოძღვრების დეკორატიული მოტივები. ასეთია, მეორე სართულის თაღნარით შემკული ღია გალერეები, იონური და კორინთული კაპიტელებით შემკული სვეტები. მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტით დამშვენებული კარნიზები, სარკმელთა საპირეები, მოაჯირები,

თაღის ტიმპანები.

მიხეილ შავიშვილის შემოქმედებაში ქუთაისის თეატრი ერთადერთი ამ ტიპის ნამუშევარია, შალვა თავაძისგან განსხვავებით, რომელსაც ეკუთვნის გორის დრამატული თეატრის პროექტი (მიხეილ ჩხიკვაძესთან ერთად, 1934/5-1939), შავიშვილს სათეატრო არქიტექტურის მიმართულებით აღარ უმუშავია, იგი 1958 წელს გარდაიცვალა.

ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის შენობა, რომელსაც დღეს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი აქვს მინიჭებული, ერთი ეპოქისა და ორი ავტორის შემოქმედების ნაყოფია. ქუთაისის თეატრის ამ მაგალითზე შესაძლებელია რიგი იმ მახასიათებლების გამოყოფა, რომლებიც აღნიშნული ეპოქისთვისაა ნიშანდობლივი. ასეთია სათეატრო ნაგებობათა მნიშვნელოვანი ადგილი და როლი ქალაქებისა თუ სოფლების განაშენიანებაში. ისინი პროექტდება და შენდება მოედნებზე, არქიტექტურული ანსამბლების ცენტრში და ორგანულად ერთვება ურბანულ გარემოში. ქუთაისის თეატრის გარდა, ამის მკაფიო მაგალითებია გორში, ხულოში, ლანჩხუთში, ზუგდიდში, ჭიათურაში, ბათუმში, სოხუმში აგებული სათეატრო ნაგებობები. მათ არქიტექტურულ გადაწყვეტაში კლასიკური მოტივების პარალელურად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ეროვნული ხუროთმოძღვრების ფორმები, რაც ამ პერიოდის არქიტექტურის თავისებურებადაც გვევლინება.

ცნობილ ფორმულას „შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ნაციონალური“¹⁴

თითქოს ხელიც უნდა შეეწყო ამ პროცესისთვის, თუმცა დღევანდელი გადმოსახედიდან ჩანს, რომ გასული საუკუნის 1930-50-იან წლების საბჭოთა საქართველოში, ქართული კულტურული მემკვიდრეობისადმი არსებული და, ამავდროულად, სულ უფრო მზარდი ინტერესი, პირველ ყოვლისა, საკუთარი იდენტობის გამოხატვისა და მხატვრული ენის ძიების პროცესის მაჩვენებელია. ქვეყანა, რომელმაც დაკარგა პოლიტიკური დამოუკიდებლობა, თვითგამოხატვას ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიებასა და რეპრეზენტაციაში ცდილობს. მით უფრო იმ იდეოლოგიური წნეხის პირობებში, როდესაც ხელოვნებას და არქიტექტურას მკაცრად განსაზღვრულ იდეოლოგიურ ჩარჩოშია მოქცეული და ერთადერთ მხატვრულ

13 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 330.

14 Сталин, О политических, Речь на собрании студентов КУТВ, 18 мая 1925 г. Сталин И.В. Сочинения, 1952. Т. 7., с. 138.

მეთოდად „სოციალისტური რეალიზმის“ პრინციპია აღიარებული. მიუხედავად ამისა, სახეზეა საბჭოთა პერიოდის სათეატრო არქიტექტურის ერთ-ერთი სახასიათო და, ამავედროულად, გამორჩეული ნიმუში, რომელიც 1930-იანი და 1950-

იანი წლების სტალინური ამპირისა და ეროვნული ხუროთმოძღვრების ტრადიციითა თანაარსებობის საინტერესო მაგალითად გვევლინება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გიური ნ., სტალინური ამპირი - იდეოლოგიური ინსცენირება (შედარებითი ანალიზი გერმანიისა და იტალიის ფაშისტურ არქიტექტურასთან), კრებული XX საუკუნის ხელოვნება, ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში 1930-1960, თბ., 2012.
- დოლიძე ი., სათეატრო არქიტექტურა XX საუკუნის 30-იანი წლების საქართველოში - ქუთაისის თეატრის შენობის თავდაპირველი პროექტი, VII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში, კონფერენციის მასალები, ბათუმი, 2025.
- თავაძე შ., სოციალისტური ხუროთმოძღვრების მორიგი გიგანტი, საბჭოთა ხელოვნება, N1-2, 1936.
- რა ხდება საბჭოთა კავშირში, საბჭოთა ხელოვნება, N1, 1935.
- ციციშვილი ირ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა 50 წლის მანძილზე, თბ., 1970.
- ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, ხელოვნება, თბ., 1971.
- სალიტერატურო გაზეთი, N5 (32), 1933.
- კომუნისტი, 08.11, N264, 1955.
- კომუნისტი, N168, 1930.
- Корнфельд Я., Архитектура Страны Советов, Театры, Издательство Академии Архитектуры СССР, Москва, 1948.
- 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.
- Чантурия А., Капитальное строительство Грузии и перспективы его развития, Тб., 1975.
- Paperny V., Architecture in the Age of Stalin: Culture Two, Cambridge, 2002. <https://www.scribd.com/doc/210969794/Architecture-in-the-Age-of-Stalin-Vladimir-Paperny> 04/08/2026.

ARCHITECTURE OF THE KUTAIISI THEATER AS AN EXPRESSION OF SOVIET IDEOLOGICAL DISCOURSE

Irma Dolidze

Keywords: Soviet architecture; theatre buildings; Shalva Tavadze; Mikheil Shavishvili; Kutaisi Theatre

Architecture in the Soviet period played a significant role in shaping and disseminating ideological discourses. Theatre architecture, as a spatial “medium,” functioned both as an opportunity and as an instrument for political and state self-representation.

In the first half of the 20th century, there were around forty active theatres in Georgia. The number of designed and constructed theatre buildings is also impressive.

During the 1930s–1950s, the construction of theatre buildings, people’s clubs, and palaces of culture proceeded intensively in the regions of Georgia. These were built not only in cities, but also in district centers and villages. Examples of such theatre buildings include those in the village of Velistsikhe (1931), the city of Zugdidi (1932; 1944–47), the town of Chokhatauri (1932–33), the city of Kutaisi (1933–40; 1955), the city of Ozurgeti (1934; 1962), the city of Khoni (1934–39), the city of Gori (1934/5–1939), the city of Lanchkhuti (1936), the city of Poti (1931–36), the town of Khulo (1931–1937), the city of Batumi (1930s; 1953), the city of Chiatura (1949), the city of Rustavi (1950s), the city of Sukhumi (1952), Senaki (1953/1959), and others.

What characterizes theatre architecture of this period? Is it part of Soviet propaganda? In what ways, and in what forms, is ideology reflected in the conceptual design or interpretation of architecture? Does architectural uniformity prevail, or, on the contrary, do we observe diverse transformations? What is the role of local artistic tradition, and how does it influence Soviet-period theatre architecture in Georgia? These are the questions this article seeks to address.

In 1921, the independent Republic of Georgia (1918–1921) ceased to exist following its occupation by Bolshevik Russia. Georgia became part of the Soviet Union. “The vast state formation known as the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) was characterized by a strictly centralized system of governance, a socialist-communist ideology, new political and economic structures, the concept and

idea of creating the “Soviet person,” and, of course, a fully ideologized view of art and architecture. “Socialist Realism” came to occupy a leading position and was established as the only official direction of Soviet art. Naturally, all of this did not occur overnight; rather, it accompanied significant political and economic processes that, beginning in the 1920s, gradually expanded in scale and influence.”¹

1 Dolidze, I. Theatre Architecture in Georgia in the 1930s. The initial project of the Kutaisi Theatre Building Proceedings of the 7th International Scientific Conference, 2025, p. 297. (in Georgian).

In the Soviet Union, including Georgia, large-scale construction projects were underway: master plans for urban development were being prepared, industrial complexes were built, and the process of industrialization was rapidly expanding. In this context, particular attention was given to the construction of theatre buildings, people's clubs, cinemas, and palaces of culture in cities as well as in towns and villages. This focus was by no means accidental and clearly carried an ideological charge.

In contrast to the eclectic style prevalent in 19th-century and early 20th-century architecture, "at the first stage of the development of Georgian Soviet architecture two directions emerged. On the one hand, there was an attempt to reveal national architectural forms within modern architecture, or, as it was said at the time, to create a 'Georgian style'; on the other hand, there was an effort to integrate the principles of rationalism and constructivist architecture."²

Since the 1930s, the construction of theatre buildings and cultural houses has been actively underway in Georgia. Unlike the previous century, Georgian architects are now working on these projects. They have already received their professional education in their homeland.

The pronounced interest in theatre architecture, as noted above, was by no means accidental. First and foremost, it was intended to embody and express the new Soviet ideology, whose main message was that culture belonged to the masses, not to a privileged segment of society (as had been the case previously), thereby serving the noble goal of universal accessibility. At the same time, theatre buildings, through their monumentality and distinctive decorative ornamentation, were meant to visually demonstrate the grandeur of the state. In this respect, Soviet theatre architecture functioned as an instrument of ideological influence, through which the Soviet citizen could perceive themselves as part of this "grandeur."

The Soviet state made significant investments in large-scale buildings, including theatres, and this

process was evident throughout the entire Soviet Union.

It is important to note that during this period in Soviet Georgia, there were dozens of theatres. According to 1935 statistics, there were 35 active theatres.³ This corresponds to the number of theatre buildings designed and constructed during this period.

The 1930s mark the consolidation of the Stalinist Empire style. "Stalinist Empire," also known as "Socialist Classicism," is clearly defined within specific temporal boundaries: 1933–1955. Its beginning and end are linked to party decisions and are determined by the dates of governmental decrees. It differs distinctly both from the previous stage of Soviet architecture in the 1920s and from the architectural developments that followed the changes of 1955.⁴

As noted earlier, this was indeed an era of grandiose construction across the Soviet Union. The grandeur was not limited to government and administrative buildings, but extended to theatre buildings (Kutaisi, Yerevan, Minsk, Novosibirsk, Rostov, and others), palaces of culture, and clubs, featuring halls designed for 1,500 to 2,500 spectators (Saint Petersburg, Kharkiv, Moscow, Baku, Kyiv).

The theatres designed in the 1930s clearly demonstrate a turn toward classical architecture, reflected not only in decoration but, above all, in the overall architectural solution. A distinguishing feature is their tendency toward pomp and grandeur, emphasizing the power of the Soviet state. "Over thirty years, far more theatre buildings were constructed in the Soviet Union than in all the countries of Europe combined. The major theatre buildings, with capacities ranging from 800 to 2,500, were erected in the capitals and large cities of the Soviet republics."⁵ In Georgia, as noted earlier, theatres and cultural houses—almost identical in structure and purpose—were constructed not only in cities but also in towns, administrative centers, and villages.

It is noteworthy that the construction of theatre buildings often lasted for several years, a situation further impacted by World War II (1939–1945), in

2 Janberidze, N. *Georgian Soviet Architecture*. 1971, pp. 99–100 (in Georgian).

3 What Is Happening in the Soviet Union, *Soviet Art*, No. 1, 1935, p. 61. (in Georgian).

4 Gengiuri N. *Stalinist Empire – Ideological Staging (A Comparative Analysis with Fascist Architecture in Germany and Italy)*. In: *Art of the 20th Century: Art in the Period of Totalitarianism (1930–1960)*. Tbilisi, 2012. pp. 228

5 Kornfeld, Ya., *Architecture of the Land of the Soviets: Theatres*, 1948, pp. 8–16 (in Russian).

which the Soviet Union became involved from 1941. As a result, the construction of many theatres that began in the 1930s continued after the end of the war, naturally leading to changes in both the architectural aspects of the buildings (scale, volume, capacity, etc.) and their decorative design.

An interesting and at the same time typical example of theatre architecture from the 1930s–1950s is the building of the Kutaisi Theatre. Its construction began in 1933 based on a project by architect Shalva Tavadze and continued until 1940. After World War II, in 1945, construction resumed, this time based not on Tavadze's project but on a design by Mikheil Shavishvili. The building of the Lado Meskhishvili State Professional Drama Theatre in Kutaisi was completed in 1955.

Thus, using the Kutaisi theatre building – constructed in two stages, with the original project dating to the 1930s and the final stage to the 1950s – as an example, we can trace the main trends of Soviet architecture in Georgia during the 1930s and 1950s (Figs. 1 and 2).

The question of constructing a new theatre building in Kutaisi had been under consideration for many years. Evidence of this is found in a report published in the 1933 issue of *Literary Newspaper*, which stated: “Over the past two years, four new workers’ clubs, two cinemas, and several reading rooms have been built in the industrial districts of Kutaisi; nevertheless, one major problem still remains unresolved for the city—namely, the construction of a central city theatre.”⁶

For this purpose, a theatre construction committee was established in Kutaisi, and at the very first meeting held in early 1933, the committee approved the cost estimate for the building of the new theatre. The theatre was planned to accommodate 1,300 spectators and to include a 700-seat concert hall. Construction was scheduled to begin in 1933 and to be completed by 1935.

Thus, by 1933, Tavadze's project already existed. A graduate of the Tbilisi State Academy of Arts (1928) and the Moscow Higher Architectural and Construction Institute (1931), Tavadze was just beginning his career. Around the same time, he start-

ed work on the Gori Theatre project with architect Mikheil Chkikvadze.

A clear picture of Tavadze's design emerges from his own 1936 article, “Another Giant of Socialist Architecture (Kutaisi Theatre),” published in *Soviet Art*, as well as from his signed architectural drawings. The article not only describes the architectural concept but also reflects the era's spirit of scale and ambition.⁷

“The Kutaisi Theatre, which will accommodate 900 spectators, will soon rise as a single monumental structure. It will be surrounded by an open, spacious square from which broad stairways will lead to an elevated second square. Here, the visitor will encounter the figures of distinguished public figures and ceremonial tribunes. Before the theatre will stretch the festive Paris Commune Square, adorned with fountains and a pool. The theatre will be embellished with white and pink stone, tall columns, and wide windows, inside which inter-storey balconies will be arranged. The walls, pillars, and windows will be decorated with Georgian ornamental motifs incorporating the likenesses of leaders and eminent personalities.

Upon entering the theatre, one seems to be enveloped by the shimmering of a peacock's wing. The auditorium will be illuminated by translucent stone bowls and lighted columns. From the ceiling, as though from the stars themselves, shafts of light will shine upon the figures floating in the central pool of the hall. Suddenly, a bridge will extend across the auditorium, and a group of Pioneers will pass from the parterre toward the stage. At the sound of the trumpet, an entire row of seats will rise and reposition itself opposite the stage. The pool will close. In the middle of the auditorium, a platform will unfold upon which automobiles will ascend via ramps; a film will be projected onto the dome of the stage; the curtain will close, and so forth.

During intermissions, spectators will visit the theatre museum and stroll on the rooftop veranda, from which the beautiful panorama of Kutaisi may be observed. The construction of the theatre's second floor is already nearing completion.”⁸

By 1936, construction was in full progress. The

6 *Literary Newspaper*, No. 5 (32), 1933, p. 4 (in Georgian).

7 *Journal Soviet Art*, No. 1–2, 1936, p. 65 (in Georgian).

8 *Journal Soviet Art*, No. 1–2, 1936, p. 64 (in Georgian).

building was conceived not merely as a single structure but as an entire complex redefining the central square of the city with new urban, artistic, and ideological accents.

The auditorium and stage were designed to be fully mechanized, accommodating theatrical as well as sports events—a highly innovative technological vision for its time. However, this ambitious plan had to be adjusted to meet the “realistic requirements” of theatre practice. As a result, the initially planned 2,000-seat auditorium was reduced first to 1,500 and eventually to 900 seats.

The published architectural drawing reveals that the theatre was designed on a monumental scale. The grand complex, located on the central square of the city, was planned on several levels. The theatre itself stood on a stepped platform with a spacious surrounding terrace. The building – an oval form in plan – was richly decorated. The square around it was adorned with numerous round sculptures and tiered balustrades completing the stepped massing. Porticoes with columns framed all four sides of the structure. The central portico (opening toward the fountain and pool) stood out due to its larger dimensions and colossal order. The exterior featured arcades, open colonnades, numerous freestanding sculptures, and varied decorative elements, including Georgian ornamental motifs alongside classical architectural forms and patterns derived from Georgian ecclesiastical architecture.

As noted, construction of the Kutaisi Theatre was halted during the Second World War. By then, the socle and first-floor walls were completed, and parts of the third floor had been erected on the stage side. Work resumed in 1945 with a new project by architect Mikheil Shavishvili (1894–1958). The building of the theatre was officially inaugurated on 7 November 1955 with Leo Kiacheli’s play Taniel Golua. Instead of the numerous sculptures envisioned in the 1930s project, only a single monument was erected on the square in front of the theatre – an imposing statue of Stalin.

The opening of the new theatre was a significant event for Kutaisi. The following day, the newspaper Communist published an article titled “A Precious Festive Gift to the Workers of Kutaisi” (by G. Mefisashvili and R. Kintsurashvili), offering detailed

information on the new building. Because this article is highly informative, a substantial excerpt is provided below:

“On the occasion of the 28th anniversary of the Great October Socialist Revolution, the workers of Kutaisi have received a valuable gift – the new theatre building...

The magnificent, monumental structure can now be clearly seen from almost every corner of the city. This remarkable work, created by the distinguished Georgian architect M. Shavishvili, is a vivid example of the progress of Georgian architecture.

The main entrance of the theatre is clad in carved Eklari stone. The rich variety of Georgian marble, the marble columns, the mosaic floors, the colorful parquet, and the redwood doors and windows immediately capture the viewer’s attention.

The stage area fully meets all the requirements of a modern Soviet theatre. The stage is entirely mechanized. The diameter of the rotating circular platform is fifteen meters, which considerably facilitates the changing of scenery and the conduct of performances.

The auditorium, which seats 1,100 spectators, is adorned with a large chandelier containing 120 electric bulbs. Shaped like a horseshoe, the hall provides equally excellent conditions of acoustics and visibility from both the parterre and the balconies.

The auditorium and surrounding rooms are tastefully decorated. The architectural ornamentation includes fresco-style painting, natural and artificial marble, artistic mosaic, hardwood, and more. The building features stone carvings by the talented sculptor V. Mizandari and by master carvers P. Abesadze, L. Bazadze, D. Mamrikishvili, and others. Painters G. Tsagareishvili, J. Katamadze, G. Chkharishvili, and N. Gharibashvili distinguished themselves in the artistic work. The ceiling paintings of the main hall were executed to a high professional standard by graduates and students of the M. Toidze Art School...

The new dramatic theatre of Kutaisi, with its technical equipment and architectural design, is one of the finest buildings in our republic. It may be placed alongside the foremost dramatic theatres of our country.”⁹

The complex architectural plan of the Kutaisi

9 Communist Newspaper, 8 November, No. 264, 1955. (in Georgian).

Theatre is inscribed into an oval and accentuated by four symmetrically arranged entrances, the principal one facing the square. This monumental entrance consists of a portico with four pairs of columns and is approached through broad steps and ramps.

The horseshoe-shaped plan of the auditorium—one of the best configurations for visibility and acoustics—includes three tiers. The gradually rising rows of the parterre culminate in loges at the back. Although Shavishvili incorporated the existing structural elements already built before the war, he increased the seating capacity from Tavadze's revised 900 seats to 1,100.

Galleries, outdoor terraces, and balconies surround the auditorium. The walls of the hall are decorated with ornamental painting based on vegetal motifs, culminating at the top in a series of arched bays. The painted plafond is crowned by a central half-spherical crystal chandelier with bronze ornamentation. Overall, the auditorium conveys a festive character distinguished by a vivid and resonant color palette.

The fourth floor houses a museum, a buffet, a rehearsal hall, an art studio, and other rooms. The stage area is surrounded by dressing rooms, make-up rooms, the director's office, actors' foyers, and various functional spaces. The plan accommodates all facilities necessary for a fully equipped theatre.

The exterior is equally impressive. The unified architectural mass creates painterly effects of light and shadow through the interplay of porticoes and arcaded loggias. The system of arches—central to Georgian medieval architecture—plays a leading role, functioning as a unifying architectural and artistic element. The decorative scheme combines classical architectural motifs with those of Georgian ecclesiastical architecture: tall, narrow arches, column capitals, window surrounds, balustrades, cornice ornaments, and tympanum decorations all draw from the traditional Georgian repertoire, though interpreted in an original manner.¹⁰

Compared with the ambitious initial concept, the executed building is relatively restrained, lacking the multitude of sculptures envisioned in the 1930s

project. Although still monumental, the final structure does not possess the same colossal scale.

Yet, like the earlier design, the completed theatre dominates the central urban space. Its three-tiered monumental façade opens toward the square with a ceremonial portico, steps, and ramps. The entire height of the façade is unified by colossal paired columns. (see Figs. 3 and 4).

The decorative exterior combines classical motifs with medieval Georgian ecclesiastical ornamentation: Ionic and Corinthian capitals, vegetal and geometric ornamented friezes, carved window surrounds, railings, and arched tympana.

In Shavishvili's oeuvre, the Kutaisi Theatre stands as a unique example of this architectural genre. Unlike Shalva Tavadze—who also designed the Gori Drama Theatre (with architect Mikheil Chikvadze, 1934/5–1939)—Shavishvili did not continue working on theatre architecture after this building; he passed away in 1958.

The Lado Meskhishvili Kutaisi State Drama Theatre building – today listed as a monument of cultural heritage – is the product of two eras and two authors. Its history allows us to identify a number of defining characteristics of Soviet theatre architecture in Georgia. These include the central role of theatre buildings in urban and rural development: theatres were designed as focal elements of squares and architectural ensembles, integrating organically into the urban environment. Examples include theatres built in Gori, Khulo, Lanchkhuti, Zugdidi, Chiatura, Batumi, and Sokhumi.

Alongside classical motifs, national architectural forms played a significant role in these buildings—one of the key features of the era. The well-known ideological formula “socialist in content, national in form”¹¹ was ostensibly meant to encourage the use of national heritage in Soviet art and architecture. Yet, from today's perspective, the growing interest in Georgian cultural heritage in the 1930s–1950s appears primarily as an expression of the search for artistic identity—a cultural response from a nation deprived of political independence. Within the constraints of rigid ideological control and the dom-

10 Janberidze, N. *Georgian Soviet Architecture*. 1971, p. 330 (in Georgian).

11 Stalin, I.V., *On the Political Tasks of the University of the Peoples of the East*. Speech at a Meeting of KUTV Students. May 18, 1925. Stalin, I.V. *Works*, Moscow, 1952. Vol. 7, p. 138 (In Russian).

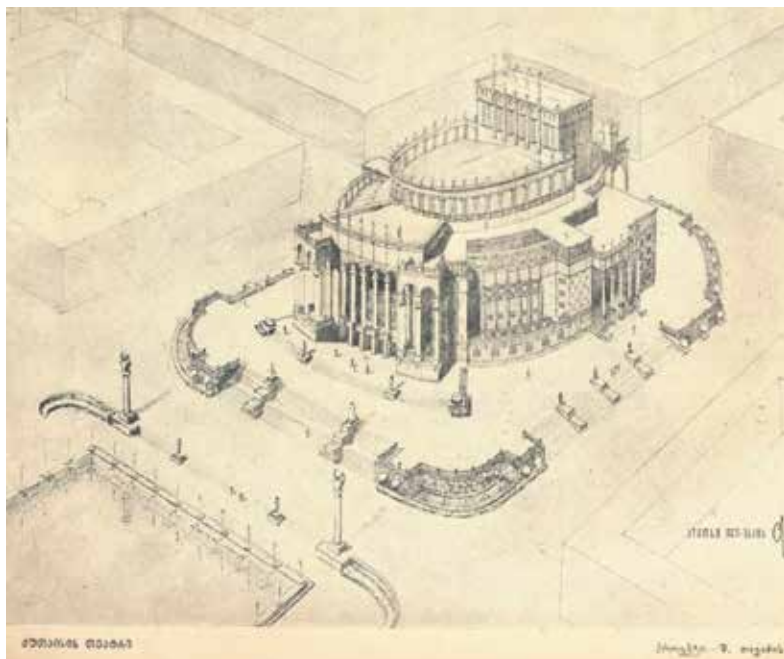
inance of Socialist Realism as the only permitted artistic method, architects nonetheless sought to express national identity through form.

As a result, Soviet-period theatre architecture in

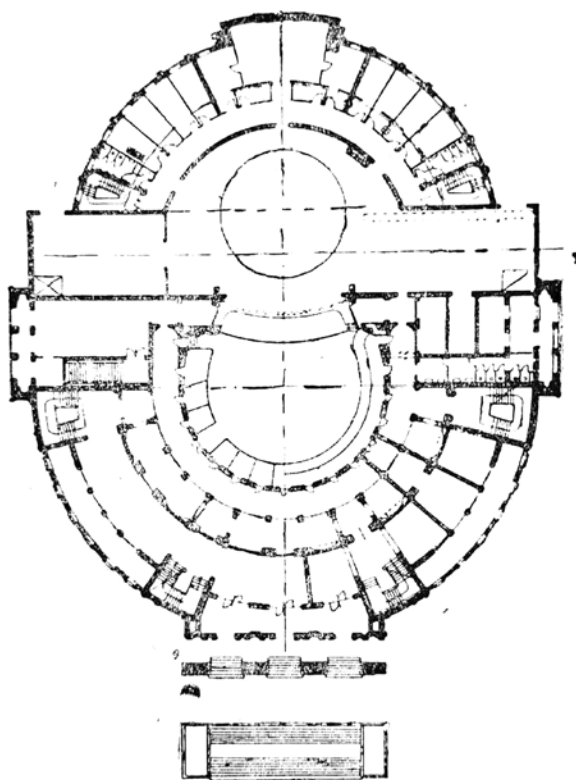
Georgia produced some distinctive and significant examples—Kutaisi Theatre among them – demonstrating the coexistence of Stalinist Empire style and traditions of Georgian architecture.

REFERENCES:

- **Gengiuri N.** Stalinist Empire – Ideological Staging (A Comparative Analysis with Fascist Architecture in Germany and Italy). In: *Art of the 20th Century: Art in the Period of Totalitarianism (1930–1960)*. Tbilisi, 2012. pp. 228–240
- Dolidze, I. Theatre Architecture in Georgia in the 1930s. The initial project of the Kutaisi Theatre Building. *Proceedings of the 7th International Scientific Conference “Culture and Art in Contemporary Context”*. Conference Proceedings. Batumi, 2025. pp. 296–305.
- Tavadze Sh. Another Giant of Socialist Architecture. *Soviet Art*, No. 1-2, 1936 (in Georgian).
- Kornfeld Ya. *Architecture of the Land of the Soviets: Theatres*. Publishing House of the Academy of Architecture of the USSR, Moscow, 1948 (in Russian).
- What Is Happening in the Soviet Union. *Soviet Art*, No. 1, 1935. p. 61. (in Georgian).
- Tsitsishvili I. *Fifty Years of Georgian Soviet Architecture*. Tbilisi, 1970 (in Georgian).
- Janberidze N. *Georgian Soviet Architecture*. “Khelovneba” Publishing House, Tbilisi, 1971. (in Georgian).
- *Literary Newspaper*, No. 5 (32), 1933. (in Georgian).
- *Communist Newspaper*, 8 November, No. 264, 1955. (in Georgian).
- *Journal Soviet Art*, No. 1–2, 1936, pp. 64–65 (in Georgian).
- Stalin, I.V., On the Political Tasks of the University of the Peoples of the East. Speech at a Meeting of KUTV Students. May 18, 1925. Stalin, I.V. *Works*, Moscow, 1952. Vol. 7, p. 138 (In Russian).
- Chanturia, A., *Capital Construction of Georgia and Prospects for Its Development*, Tbilisi, 1975 (In Russian).
- PAPERNY Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, 2002. <https://www.scribd.com/doc/210969794/Architecture-in-the-Age-of-Stalin-Vladimir-Paperny>



1. ქუთაისის თეატრის პროექტი.
 არქიტექტორი შოთა თავაძე, 1933-1935.
 1. Project of the Kutaisi Theatre. Architect:
 Shota Tavadze, 1933-1935.
 SOURCE: შურ. „საბჭოთა ხელოვნება“,
 #1-2. 1936, გვ. 65



2. ქუთაისის თეატრის გეგმა. არქიტექტორი მიხეილ შავიშვილი, 1955.
 2. PLAN OF THE KUTAI SI THEATRE. ARCHITECT: MIKHEIL SHAVISHVILI, 1955.
 SOURCE: NODAR JANBERIDZE, GEORGIAN SOVIET ARCHITECTURE. TBILISI, 1971, P. 326.



3–4. ქუთაისის თეატრი.

3-4. Kutaisi Theatre.

SOURCE: CULTURAL HERITAGE PORTAL. [HTTPS://MEMKVIDREOBA.GOV.GE/OBJECTS/IMMOVABLE/IMMOVABLEOBJECT?ID=18308](https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableobject?id=18308)

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.30>

გმირი ქალები - გამოფენა-კვლევა ქალთა მოდისა და როლის შესახებ მეორე მსოფლიო ომის დროს

ეკატერინა კენიგსბერგი

საკვანძო სიტყვები: გამოფენა, კურატორი, კვლევა, იაარა კეიდარი, მეორე მსოფლიო ომი, მოდა, ჰოლოკოსტის დიზაინის მუზეუმი.

2025 წლის 31 მარტიდან 2026 წლის იანვრამდე ჰოლოკოსტის დიზაინის მუზეუმში (ისრაელი) გაიმართა იაარა კეიდარის კურატორობით ორგანიზებული გამოფენა-კვლევა სახელწოდებით „გმირი ქალები“ (Heroines). კურატორი მოდის ისტორიისა და სამოსის კულტურის განვითარებას მეორე მსოფლიო ომის კონტექსტში განიხილავს. იაარა კეიდარი მრავალი წლის განმავლობაში აგროვებდა ნარატივებს იმის შესახებ, თუ როგორ იქცევა მოდა და სამოსი ადამიანებისთვის ძალისა და შინაგანი გამძლეობის წყაროდ ცხოვრების ყველაზე მძიმე და ბნელპერიოდებში. გამოფენა „გმირი ქალები“ (Heroines) წარმოადგენს ავტორის მრავალწლიანი შრომის შედეგს.

იაარა კეიდარის კურატორობით განხორციელებული გამოფენა „გმირი ქალები“, რომელიც ჰოლოკოსტის დიზაინის მუზეუმში (ისრაელი) გაიმართა, მეორე მსოფლიო ომის ისტორიულ ტერიტორიაში იკვლევს მოდისა და სამოსის განვითარების პროცესებსა და მათ სოციალურ მნიშვნელობას. „მეორე მსოფლიო ომის თემისადმი მიძღვნილი გამოფენის კურატორობა, განსაკუთრებით კი ორი ებრაელი მოდის დიზაინერის ისტორიის წარმოჩენა, რომელთა ბედიც გადაჯაჭვულია ჰოლოკოსტთან, უჩვეულო წამოწყებაა კეიდარისთვის (რომელიც თავად გახლავთ ჰოლოკოსტის გადარჩენილთა შვილიშვილი). წლების განმავლობაში იაარა აგროვებდა ომთან დაკავშირებული მოდისა და თავის მოვლის ნივთების შთამბეჭდავ კოლექციას. იგი ასევე ესწრებოდა აუქციონებს, იძენდა ნივთებს eBay-ზე და თავს უყრიდა ამ ნიმუშებთან დაკავშირებულ ისტორიებს“, – წერს ოფირ ჰოვა-ვი გაზეთში Haaretz. „გამოფენაში „გმირი ქალები“

გამოყენებულია „ქალების“ თემა, რომლის გარშემოც ერთმანეთთან არის ჩაქსოვილი სხვადასხვა თხრობითი „ძაფი“, პიროვნების და ისტორიის დიზაინთან დაკავშირებული და ადამიანური ამბები“.¹

როგორც მეორე მსოფლიო ომამდე, ისე მისი დასრულების შემდეგ, ქალები ამზადებდნენ იმპროვიზებულ ტანისამოსს, აქსესუარებს და სამკაულებს ყველაფრისგან, რაზეც მათ ხელი მიუწევდებოდათ. მოდამ წაახალისა შემოქმედებითი წვა და იქცა ემოციების გამოხატვის, გზავნილების მიწოდების, შეშფოთების გაზიარების და ღრმა გაურკვევლობის გადალახვის საშუალებად. ამ ობიექტებში ჩაქსოვილია ადამიანის სულის ძალა. მუზეუმში გამოფენის შემდეგ ისინი იქცნენ შთაგონებისა და ნუგეშისცემის წყაროდ, რეალობასთან შესარკინებლად აუცილებელი სიმტკიცის და უკეთესი მომავლის იმედის მომცემად. იაარა კეიდარი წლების განმავლობაში ეძებდა და იკვლევდა

1 HOVAV, Two Stylish, 2025.

ისტორიებს იმის შესახებ, თუ რა ძალის მინიჭება შეუძლია მოდას და სამოსს ყველაზე მძიმე დროს. ადამიანური ღირსების შენარჩუნების სურვილმა, ხშირად უიმედო სიტუაციებშიც კი, გამოხატულება ჰპოვა საზრიანობაში, ინიციატივის გამოჩენასა და გამბედაობაში, ანუ ისტორიებში, რომლებიც სხეულს სიმტკიცეს ჰმატებენ, ხოლო სულს იმედს უღვივებენ. „ჩემი ოჯახის ისტორია ყოველთვის მაფიქრებდა, რომ ჩემს სფეროს მეორე მსოფლიო ომის თემასთან არანაირი შეხება არ აქვს, ამბობს კეიდარი, მაგრამ ცხოვრებამ საუცხოო გმირი ქალების თავგადასავალში ჩამითრია, რომელთათვის მოდა და სამოსი კაცობრიობის ურთულეს ჟამს გადარჩენის და ოპტიმიზმის წყაროს წარმოადგენდა“.²

გამოფენა „გმირი ქალები“ ურთიერთდაკავშირებული თემატური ნაწილებისგან შედგება. „გადავწყვიტე, თავი მომეყარა ისეთი ისტორიებისთვის, რომლებმაც ბოლო ათწლეულის განმავლობაში ჩემში გამოიწვია განსაკუთრებული ინტერესი ჰოლოკოსტისა და მეორე მსოფლიო ომის მიმართ და მათი მეშვეობით მომეთხრო ქალთა გმირობის ამბები, რომლებიც სამოსის, მოდისა და გარეგნობის დახმარებით ინარჩუნებდნენ ოპტიმიზმსა და ადამიანურობას უკიდურესად უიმედო, სასტიკ პირობებშიც კი“, – ამბობს კურატორი იაარა კეიდარი.³

ჰოლოკოსტიდან კონსტრუირებული ისტორია

გამოფენა იწყება სხვადასხვა ეკრანზე გაშვებული კინოქრონიკით. შემდეგ დამთვალეირებლები კიბის მეშვეობით ჩადიან ატელიე Strnad-ისკენ, რომელიც 1939 წელს მდებარეობდა პრაღის ერთ-ერთ გადატვირთულ ქუჩაზე და ითვლებოდა მოდის უპირობო ცენტრად. პირველი სექცია სახელწოდებით „ჰოლოკასტიდან კონსტრუირებული ისტორია“ ეძღვნება მოდის დიზაინერის – ჰედვიგ (ჰედი) სტრნადის ისტორიას. 1930-იანი წლების ბოლოს პრაღა ითვლებოდა მოდის ცენტრად, ხოლო ჩეხოსლოვაკიელი ებრაელები ამ მხრივ გამოირჩეოდნენ თავიანთი ხელობით. 1939 წელს ორმოცი წლის ჰედი სტრნადი სათავეში ედგა ბუტიკსა და ატელიეს პრაღაში. მისი დიზაინები გამოირჩეოდა დახვეწილი სტილით და დიდი მოთხოვნით სარგებლობდა. ჰედის დიზაინები არა მხოლოდ პასუხობდა საერთაშორისო ტენდენციებს, არამედ

ასევე ინარჩუნებდა უნიკალურ ადგილობრივ ესთეტიკას.

გამოფენის იდეა გაჩნდა ერთი საოცარი ამბის მოსმენის შემდეგ. მილუოკის შტატში ერთ-ერთი ებრაული ოჯახის სარდაფში აღმოაჩინეს 1939 წელს ჩეხოსლოვაკიიდან გაგზავნილი წერილი, რომლის კონვერტზეც დატანებული იყოს სვასტიკა. წერილის ავტორია პოლ სტრნადი, რომელიც მეუღლესთან ერთად ცდილობდა, გაქცეოდა ომის საშინელებს და თავისი ოჯახისგან აშშ-ში ითხოვდა დახმარებას. ამ წერილში სტრნადი აღწერს პრაღის პირქუშ რეალობას და ითხოვს ხელშეწყობას ამერიკული სამუშაო ვიზის მოპოვებაში. მან წერილს ასევე დაურთო რვა დიზაინის ესკიზი, რომლებიც მეტყველებდა მისი მეუღლის, მოდის დიზაინერის – ჰედი სტრნადის ნიჭზე, და ასევე საოჯახო ფოტო. სამოც წელზე მეტი დასჭირდა ვიდრე ეს წერილი აღმოჩენილი იქნებოდა და გადაეცემოდა მილუოკის ებრაულ მუზეუმს. ექსპერტების ჯგუფი შეუდგა მისი ისტორიის და დიზაინის ესკიზების აღდგენას. ჰედის ილუსტრაციებში იგრძნობა ნიჭიერება, პერსპექტივა და ასახულია მტკივნეული შესხენება სამუდამოდ დაკარგული სიცოცხლისა და უზარმაზარი ნიჭის შესახებ. სამწუხაროდ, სტრნადებმა ვერ მოიპოვეს ვიზა და ჰოლოკოსტს ემსხვერპლნენ.

გამოფენისთვის მზადების პროცესში მოულოდნელად აღმოაჩინეს ჰედის მიერ ხელმოწერილი გზავნილი, რომელიც შემდგომში იქცა მნიშვნელოვან დეტალად ექსპოზიციის ფარგლებში. მილუოკის ებრაულ მუზეუმმა ჰედის ხელმოწერა აქცია აბრეშუმის გრძელ ეტიკეტად, რომელიც სიმბოლურად ასახავს დიზაინერის სტილს მისი სტუდიის პიკზე ყოფნის პერიოდში, ანუ ხელმოწერის საფუძველზე შექმნილ ლოგოდ. ეს ნაქარგი ლოგო მისი ხელმოწერით ჩაქსოვილია რვავე ხსენებული ესკიზის ინტერიერში, რომლებიც აღდგენილია 1939 წლის წერილის შიგთავსის ჩანახატების საფუძველზე. გამოფენილი მოდის ანსამბლები ზუსტად იმეორებს ჰედი სტრნადის დიზაინებს. თითოეული სამოსი, დაწყებული სარჩულით თუ დახვეწილი ნაკერებითა და დამთავრებული ღილებით თუ სილუეტების ჩრდილებით – ყველა დეტალი შექმნილია 1930 წლებში პრაღაში არსებული მასალებითა და მეთოდებით, ხოლო ყველა აქსესუარი შეესაბამება ხსენებულ პერიოდს. ამ დიზაინებით

2 STEINBERG, Fashion, 2025.

3 HOVAV, Two Stylish, 2025.

ავტორი პატივს მიაგებს ტრადიციულ სტილებს, იმავდროულად იყენებს რა იმ პერიოდისთვის დამახასიათებელ ჭრა-კერვისა და მოდის მეთოდებს. ყალიბები ხელითაა შექმნილი და დატანებულია ქსოვილზე ტრაფარეტული ბეჭდვის ორიგინალური ტექნიკით. გრაციოზულ პოზებში მდგომი მანეკენები, გამოწყობილნი ელეგანტურ კოსტიუმებში, კაბებში, პალტოებსა და ქუდებში ნელა ბრუნავენ საკუთარი ღერძის გარშემო მოძრავ წრიულ პოდიუმზე, რომელიც სკამებით არის გარშემორტყმული და დამთვალიერებლებს შესაძლებლობას აძლევს იხილონ დიზაინები უწვრილეს დეტალებში. ექსპოზიციამდე გამოტანილი ვერცხლისფერი საღამოს კაბა მთლიანად შემკობილია გაფურჩხნული წითელი ვარდებით, ზუსტად ისე, როგორც ოდესღაც მათ შექმნაში პოლ სტრნადი ეხმარებოდა თავის მეუღლის ატელიეში. ოჯახისადმი წერილში პოლი აღწერს იმ სირთულეებს, რომლებსაც იგი წააწყდა სამუშაოს ძებნისას. შედეგად, იგი შეუერთდა ჰედის გუნდს და აბრეშუმისგან ქმნიდა ხელნაკეთ ყვავილებს. ხელნაწერი ლოგო მოხდენილად მოჩანს კაშკაშა ლურჯი მატერიის ფონზე, რომლის ერთი კიდე გადაწეულია მანეკენის ხელის მეშვეობით. იგი თითქოს არაფრისგან ქმნის მოგონებებს, რითაც უბრუნებს ჰედი სტრნადს იმას, რაც მას ოდესღაც წაართვეს – საკუთარი ნამუშევრების ხელმოწერის უფლებას.

სამკერვალო ატელიეს ფრაგმენტების, ჰედი სტრნადის სამუშაო გარემოს რეკონსტრუქცია, დიზაინერის ორიგინალური ესკიზების ასლები, სამკერვალო თარგები, ქსოვილების რულონები, სარკეები და იმდროინდელი კინოქრონიკის კადრები დამთვალიერებელს დროის მიღმა მოგზაურობისა და იმ ეპოქის ატმოსფეროს უშუალოდ განცდის შესაძლებლობას აძლევს. მოდის ეს გამოფენა აცოცხლებს უღმისეულ ილუსტრაციებს, თუმცა ეს ასევე, არის ქსოვილით შექმნილი მონუმენტი. სამოსი განასახიერებს ისტორიულ უფსკრულზე ხიდის აგების ადამიანურ და საზოგადოებრივ საჭიროებას. ჰედი სტრნადის დიზაინი ასახავს მოდის უნარს, დაიჭიროს მომენტი და შეინახოს მოგონება, ასევე გამოამჟღავნოს სამოსის თვისება, გასცდეს დროის ფარგლებს, იქცეს თავისი შემქმნელის სულის მატარებელად და, თუნდაც წამიერად, ახალი ცხოვრება შთაბეროს მას.

ჯარისკაცები იარაღის გარეშე

„ჯარისკაცები იარაღის გარეშე“ წარმოადგენს გამოფენის მეორე ბლოკს. მეორე მსოფლიო ომის დროს ზოგად ატმოსფეროს გავლენა ჰქონდა ყოველდღიური ცხოვრების წესზე და ამ კონტექსტში პატრიოტულმა მოდამ უპირატესობა მოიპოვა. ითვლებოდა, რომ მოვლილი იერი და კარგი ჩაცმულობა მნიშვნელოვანია ეროვნული მორალის ასამაღლებლად. კვების რაციონებისა და გაჭირვების მიუხედავად, იმართებოდა თავის მოვლის კამპანიები, ხოლო მწარმოებლები აგრძელებდნენ ელემენტარული კოსმეტიკისა და მოდის აქსესუარების წარმოებას. წითელი ტუჩის საცხი, რომელიც იქცა წინააღმდეგობის, გამარჯვებისა და პატრიოტიზმის სიმბოლოდ, წარმოადგენს გამოფენის ერთ-ერთ საკულტო ექსპონატს. 1940-იანი წლების დასაწყისში ელიზაბეტ არდენმა გამოუშვა კაშკაშა წითელი ტუჩსაცხი, რომელიც ეხმარებოდა ამერიკელი ქალების სამხედრო უნიფორმებზე არსებულ განმასხვავებელ ნიშნებს. ამ უნიკალურ საცხთან ერთად ქალ სამხედროებს დაურიგდათ წითელი პუდრი და ფრჩხილის ლაქი. წითელი ფერი უმაღლეს შემოვიდა მოდაში და ახლა რიგითი მოქალაქე ქალები ითხოვდნენ მსგავს პროდუქციას, რის პასუხადაც ელიზაბეტ არდენმა შექმნა Victory Red, განკუთვნილი ყოველდღიური მოხმარებისთვის, რითაც ქალები გამოხატავდნენ სოლიდარობას და პატრიოტიზმს.

ფრონტის წინა ხაზზე მამაკაცთა საყოველთაო მობილიზაციის შედეგად ქალებმა დაიკავეს მათი ადგილი მძიმე და თავდაცვის ინდუსტრიაში, რამაც გააჩინა კიდევ ერთი მოთხოვნა. მათმა გამოჩენამ ქარხნებში და შეიარაღებულ ძალებში ყველაფერი შეცვალა: ქალებმა დაიწყეს უნიფორმების ტარება. ჰუმანიტარულ და მოხალისეთა ორგანიზაციებში აშკარა გახდა, რომ სამოსელს ღრმა ემოციური დატვირთვა მიენიჭა რამეთუ აღძრავდა კოლექტიურ სიამაყეს. მძიმე ინდუსტრიაში ახალი თანამშრომლებისთვის დანერგეს სათანადო პირობები, რათა ხელი შეეწყობა ქალებისთვის, რომლებსაც შეეძლოთ საერთო საქმეში წვლილის შეტანა და, ამავე დროს, შეენარჩუნებინათ ქალურობა და მაღალი მორალური სტანდარტები. კაცების შარვლებისა და კომბინიზონების ნაცვლად შემუშავდა ქალის სხეულზე მორგებული ახალი სტილი. პუდრი, ტუჩის საცხი და სხვა კოსმეტიკური ნაწარმი ხელმისაწვდომი გახდა ქარხნების გასახდელებში. გარდა ამისა, უზრუნველყოფილი იყო სპეციალური საცხები საშიში ნივთიერებებისგან თავდასაცა-

ვად. იქმნებოდა აქსესუარები პატრიოტული გზავნილებით, რომლებშიც ხაზგასმული იყო ეროვნული იდენტობა და მხარდაჭერა ომში გაწეული ძალისხმევის მიმართ. მოდის აქსესუარები შეღებილი იყო დროშის ფერებში, ხოლო სხვადასხვა სამოსელს ამშვენებდა ასო V სამხედრო ემბლემების შუაგულში. ვარცხნილობის სტილი Victory Roll, რომელიც თავდაპირველად შეიქმნა პრაქტიკული მიზნით და განასახიერებდა საბრძოლო თვითმფრინავის მანევრს გამარჯვების აღსანიშნავად, მალე პატრიოტიზმის სიმბოლოდ იქცა.

მეორე მსოფლიო ომის დროს შუქშენიღების ტაქტიკა ბრიტანეთში იქცა ყოველდღიურობის განუყოფელ ნაწილად. სამოქალაქო და სამხედრო ობიექტების დაბომბვის თავიდან ასაცილებლად ღამე ქუჩის განათება და ელექტრონული აბრები ითიშებოდა, მანქანის ფარები დაბურულ რეჟიმზე გადაჰყავდათ, ხოლო სიგარეტზე ცეცხლის მოკიდება აკრძალული იყო. გამოინახა ორიგინალური გადაწყვეტილებები მოქალაქეთათვის ომის პერიოდში ყოველდღიური ცხოვრების გასაგრძელებლად: სამოსზე აკერებდნენ მანათობელ ღილაკებს, მუქი ფერის სამოსი ჩაანაცვლა ღია ფერის ტანსაცმელმა, ხოლო სიბნელეში მოკიაფე აქსესუარები ეხმარებოდნენ მძღოლებს ფეხით მოსიარულებთა დანახვაში. ლონდონის სუპერმარკეტში Selfridges იყიდებოდა შესაბამისი ქინძისთავები, პალტოები, ქუდები და ძაღლის სამოსი. ბრიტანეთის ხელისუფლება ახალისებდა ამ ნივთების შეძენას და წამოიწყო კიდეც კამპანია „ნათელი იდეა სიბნელეში“. ერთ-ერთი მაღაზიის ჩაბნელებულ ვიტრინაში დღემდე შემორჩა ომის პერიოდის შესაბამისი მეთოდების სია.

არმიის მხრიდან ნედლეულზე მზარდმა მოთხოვნამ გავლენა იქონია მოდის ინდუსტრიაზე და გამოიწვია ისეთი საბაზისო მასალების დეფიციტი, როგორებიცაა ტყავი, ქსოვილები და ნეილონი. ქალებს შიდა ფრონტზე უწევდათ შემოქმედებითი მიდგომებით ხელმისაწვდომი მასალებისგან მაქსიმალურის შექმნა: იმპროვიზებული ჩანთების შეკოწიწება ტელეფონის სადენების გამოყენებით და ლაცკანის გულსაბნევებისა და ყელსაბამების შექმნა ფერადი ელექტრონული მავთულებისგან. მოდურ ნივთებზე მაღალმა მოთხოვნამ განაპირობა ხელნაკეთი საიუველირო ნაწარმის შესახებ პოპულარული სახელმძღვანელოების გამოცემა. ამერიკის დროშის ფერების: წითლის, თეთრისა და ლურჯის მოხმარებამ პრაქტიკული აქსესუარები აქცია პატრიოტულ სიმბოლოებად და სიამაყის

მიზეზად. ტყავის დეფიციტმა გამოიწვია ფეხსაცმლის ნაკლებობა, რომელიც, როგორც შეუცვლელი და გამძლე პროდუქცია, განსაკუთრებით საჭიროა სუსხიან ზამთარში. 1943 წლის თებერვალში აშშ-ის მთავრობამ შემოიღო რაციონის სისტემა, რომლითაც ფეხსაცმლის შესყიდვა წელიწადში მხოლოდ სამჯერ იყო შესაძლებელი. შემდგომში, ნედლეულის მოხმარების კიდეც უფრო მეტად შეზღუდვის მიზნით, დაწესდა ფეხსაცმლის ქუსლის სიმაღლის, ფერის და ჩექმების სიგრძის სტანდარტები. ამის საპასუხოდ მწარმოებლებმა დაიწყეს უფრო ხელმისაწვდომი მასალების გამოყენება: პლასტმასა, საფეიქრო ნაწარმი, კორპი და ხე, რითაც ქმნიდნენ ტყავის ფეხსაცმლის ალტერნატივას, რომლის დიზაინი უფრო მრავალფეროვანი და პრაქტიკული იყო და შემდგომში იქცა კიდეც ეპოქის ერთ-ერთ მთავარ სიმბოლოდ.

მეორე მსოფლიო ომის დროს მოდის ინდუსტრიის რესურსები გადატყორცნეს სამხედრო წარმოების გასაძლიერებლად. პარაშუტები, რომლებსაც წარსულში აბრეშუმისგან ამზადებდნენ, ახლა იკერებოდა ნეილონისგან, 1930-იანი წლების ბოლოს ფირმა DuPont-ის შექმნილი სინთეტიკური ბოტკოსგან, რამაც ნამდვილი რევოლუცია გამოიწვია საფეიქრო ინდუსტრიაში. ნეილონი კი, როგორც აბრეშუმთან შედარებით უფრო გამძლე, წელვადი და იაფი მასალა, გამოიყენებოდა ბევრი ქალისთვის ხელმისაწვდომი მაღალყელიანი წინდების წარმოებაში. მილისებრი ნეილონისგან ნაქსოვ წინდებს აგვირგვინებდა მაღლივი ნაკერი უკანა მხარეს, რაც იქცა მთავარ მახასიათებლად ფეხის სასურველი სილუეტის ხაზგასასმელად და ქალური ელევანტურობის სიმბოლოდ. რადგან ნედლეული სამხედრო წარმოებისთვის იყო განკუთვნილი, ნეილონის წარმოება სამოქალაქო სექტორისთვის შეჩერდა. შედეგად, ერთ-ერთი ძირითადი პროდუქტი ქალებისთვის - ნეილონის მაღალყელიანი წინდები გაქრა მაღაზიების თაროებიდან, რამაც გამოიწვია ახალი ესთეტიკური ალტერნატივების გაჩენა. ქალებმა მიაგნეს ახალ შემოქმედებით გზებს პრობლემის გადასაჭრელად: დაიწყეს ფეხების გაპარსვა, ისვამდნენ სხეულის საღებავს წინდების ტარების ნაცვლად და წარბის ფანქრით ფეხებზე იხაზავდნენ არარსებულ ნაკერს მაღალყელიანი წინდის ილუზიის შესაქმნელად. აქსესუარებს გამოფენის ამ სექციაში ახლავს შესაბამისი რეკლამები 1940-იანი წლების პერიოდული გამოცემებიდან.

ცხოვრებისეული ნივთები: იად ვაშემის კოლექციიდან

გამოფენის მესამე ნაწილი: „ცხოვრებისეული ნივთები: იად ვაშემის კოლექციიდან“ მოიცავს საკონცენტრაციო ბანაკებში გადარჩენილთა ისეთ პირად ნივთებს, როგორიცაა, მაგალითად, ჰოლოკოსტში გადარჩენილი მარგიტ ზინგერის სათითო, რომელიც გადაურჩა ომს სწორედ მკერავის უნარების წყალობით, ასევე 1944 წელს რაიხენბახის ბანაკში მარგო ფინკის მიერ რკინის მავთულისგან შექმნილი სავარცხელი, სიმა რუბენშტაინის მიერ ელექტროსადენებისგან შექმნილი ქამარი რავენსბრუკის ბანაკში, პურისგან გაკეთებული კულონი, რომელიც ჰანა ფრენკლს მეგობრებმა შრომით ბანაკში აჩუქეს მისი 21-ე წლისთავის აღსანიშნავად, რომა ალტერის მიერ შექმნილი თოჯინა: 1942 წელს ალტერი ჯერ დეპორტირებული იქნა ვარშავის გეტოდან, შემდეგ გამოიარა ოსვენციმი და რავენსბრუკი. ბოლოს კი, 1945 წელს, იგი გაათავისუფლეს და გააგზავნეს შვედეთში რეაბილიტაციის მისაღებად. თოჯინები გამოყენებული იყო რეაბილიტაციის პროცესში ტრავმის დასაძლევად. ალტერის თოჯინას გამოფენის ფარგლებში აცვია პოლიტპატიმრის უნიფორმა წითელი სამკუთხედით, ებრაელთა განმასხვავებელი ყვითელი ზონრით, პოლონეთის აღმნიშვნელი ასოთო P და ოსვენციმში რომა ალტერის პატიმრის ნომრით A-15539. არტეფაქტების კოლექცია ასევე მოიცავს ლინა ბერზინ-ფრიდშტადტის მიერ 1944 წელს შტუტგოფის ბანაკში შეკერილ ბიუსტჰალტერს, რომლისთვისაც მან გამოიყენა კონტრაბანდული მასალები და ხელნაკეთი ინსტრუმენტები და რომელსაც იგი ატარებდა ბანაკის გათავისუფლებამდე. ლინა იყო ერთადერთი პატიმარი, რომელიც ატარებდა ბიუსტჰალტერს. ეს ქვედა საცვალი ქმნიდა უხილავ ბარიერს მის სხეულსა და პატიმრის უნიფორმას შორის, რომელსაც წაეშალა ინდივიდუალობისა და იდენტობის ყველა ატრიბუტი. გამოფენა ასევე მოიცავდა გუჩია ვალდ ტაიბლუმის მიერ მოქსოვილ სვიტრს, რისთვისაც მან გამოიყენა ხის ჯოხები და გერმანელი ჯარისკაცების წინდების მატყლი, ასევე პარაშუტის მატერიისგან შექმნილი თავშალი, რომელიც შევიდა თეოდორ ფელდმანის კოლექციაში ტერეზიენშტადტის ბანაკიდან მისი გათავისუფლების შემდეგ; როზა როზენშტრაუსის ქვედატანი ჩერნოვცის ბანაკიდან (ბუკოვინას რეგიონი), რომელიც ოჯახთან ერთად დნესტრისპირეთში გადაასახლეს, ასევე ლიპშტადტის საავიაციო ქარხანაში მომუშავე ებრაელი პატიმრების მიერ ესთერ

ფარკაშ-პატონის საპატივცემულოდ შეკერილი კაბა. მოდა იქცა გამოხატვის საშუალებად, რომელიც ურთულეს პერიოდში იძლეოდა იმედს, განამტკიცებდა კავშირებს და ღირსებას. ესთერის ლიდერობისთვის მადლიერების გამოსახატად ახალგაზრდა პატიმრებმა საკუთარი სიცოცხლე რისკის ქვეშ დააყენეს, რათა შეეგროვებინათ თვითმფრინავების გასაწმენდი ტილოს ნაფლეთები და შეეკერათ ხსენებული კაბა. როზა სპერლინგი და მისი ქალიშვილი მარილა ცელულოიდის ნაჭერში ინახავდნენ წითელ პუდრს და ლოყებზე ისვამდნენ მას, რათა სელექციის დროს უფრო სიცოცხლით სავსენი გამოჩენილიყვნენ და ამ გზით გადარჩენილიყვნენ საკონცენტრაციო ბანაკში სელექციის დროს. გამოფენის კიდევ ერთი ექსპონატია იეჰეკელ ფლაიშერის მიერ გაკეთებული ჩანთა, როცა იგი იმალებოდა ლიტვის ტელსიას რეგიონში, რომლისთვისაც მან გამოიყენა თავისი სახლიდან, შიშულიაი გეტოდან, წამოღებული ინსტრუმენტები და ტყავის ნაჭრები, ასევე სოსნოვიცეელი (პოლონეთი) ბრაინდელ გიტლერის მიერ ლანგენბიელაუს ბანაკიდან გათავისუფლების შემდეგ შეკერილი ღამის პერანგი: პირველი სამოქალაქო სამოსი, როგორც ომის დასრულების, ტყვეობიდან თავისუფლებისკენ მიმავალი გზის სიმბოლო და ახალი მომავლის საწინდარი, ასევე ზმირა აბუკასის მიერ ლიბიაში შეძენილი საათი, რომელიც მან პურის ნაჭერზე გადაცვალა ბერგენ-ბელზენში ჩასვლის შემდეგ.

სადაც ფქვილია, იქ მოდაა.

გამოფენის მეოთხე სექცია სახელწოდებით „სადაც ფქვილია, იქ მოდაა“ მოგვითხრობს არატრადიციული შემოქმედებითი გადაწყვეტილებების ისტორიას. ათწლეული მეორე მსოფლიო ომამდე ასოცირებულია „დიდი დეპრესიის“ სახელით ცნობილ გლობალურ ეკონომიკურ კრიზისთან, რომელიც გამოიწვია 1929 წლის კოლაფსმა აშშ-ის აქციების ბირჟაზე. ოჯახებს ძირითადი მოხმარების საგნებზე თუ ჰყოფნიდათ სახსრები, ასევე შეიმჩნეოდა სამოსის მძაფრი დეფიციტი. მოსავალი მდგომარეობდა თეთრი ბამბის ტომრებში, რომლებსაც ოდესღაც იყენებდნენ ფქვილის, ხორბლისა თუ სიმინდის შესანახად. ქალებმა ახალი ფუნქცია შესძინეს ამ ტომრებს, როგორც მასალას სამოსის შესაკერად. მეორე მსოფლიო ომის დროს საფეიქრო კრიზისი კიდევ უფრო გაღრმავდა. შესაბამისად, მოთხოვნაც ბამბის ტომრებზე საგრძნობლად გაიზარდა. აცნობიერებდნენ რა ამ

მოთხოვნას, მწარმოებლებმა დაიწყეს ყვავილების, პეპლებისა და გულების გამოსახულებებით შემკული ფერადი ტომრების გამოშვება, რაც მძიმე რეალობასთან თვალშისაცემ კონტრასტს ქმნიდა. ტომრებს ასევე ერთვოდა ბროშურები მოდის თემატიკაზე აგებული ილუსტრაციებით და შაბლონებით ნებისმიერი სახის სამოსის შესაკერად, დაწყებული კაბებით და დამთავრებული წინსაფრებით და თოჯინების ტანისამოსითაც კი. ეს დამატებითი ელემენტები მიუთითებდა კომერციული კომპანიების მონაწილეობაზე პატრიოტულ ძალისხმევაში, შიდა ფრონტის მხარდასაჭერად ინოვაციური მეთოდების გამოყენებასა და მოსახლეობის სულისკვეთების ამაღლებაზე. საყოფაცხოვრებო ქსოვილების მოდურ ნივთებად გარდაქმნის უნარი იძლეოდა ომის პერიოდის სიდუხჭირის ფონზე შემოქმედების და სილამაზის წარმავალი მომენტების შეგრძნების შესაძლებლობას.

„გასაოცარია, თუ რამდენად აქტუალური იყო მოდის ინდუსტრიის მდგრადობის საკითხი ომის პერიოდში, – აღნიშნავს იაარა კეიდარი, – შეძენიდან მალევე ნაწარმს არავინ აგდებდა. ნაცვლად ამისა, გოგონები სწავლობდნენ სამოსის კერვასა და საკერებლების დადებას. აქტიურად გამოიყენებოდა საღებავების კომპლექტები ფეხზე არარსებული ტრიკოტაჟის ნაწარმის დასახატად. ჩემთვის ეს მნიშვნელოვანი შთაგონების წყაროა“.⁴

ცხოვრება ომის შემდეგ

გამოფენის მეხუთე ნაწილი სახელწოდებით „ცხოვრება ომის შემდეგ“ წარმოდგენილია დიდ დარბაზში. მარჯვენა მხარეს, ადრიატიკის ზღვისა და მის გარშემო მდებარე ქვეყნების დიდი ზომის ოვალური რუკის ფონზე, სხვადასხვა სიმაღლის პოდიუმზე დგას ექვსი ქალი-მანეკენი სახასიათო Victory Rolls ვარცხნილობით. მათ აცვიათ გვიანი 1940-იან წლების მოდური სამოსი: აბრეშუმის ბლუმები, ქვედატანები, კაბები და განიერი შარვლები. ამ პრაქტიკულ ნივთებს გამოარჩევს მათი დეკორატიული გაფორმება: სხვადასხვა მასშტაბის სამხედრო რუკები, რომლებიც ტრაფარეტული ბეჭდვის მეთოდით იყო შესრულებული.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში აბრეშუმისგან შექმნეს „გაქცევის გეგმა/რუკა“, რომელიც სპეციალურად შემუშავდა მტრის ზურგში მებრძოლი პილოტებისა და ჯარისკაცებისთვის. კაცობრიობის ისტორიაში აბრეშუმი ყოველთვის იყო ასოცირე-

ბული მეფის ძალაუფლებასა და მაღალ საზოგადოებრივ წრეებთან. მაგრამ მეორე მსოფლიო ომის დროს დაიწერა ამ ისტორიის ახალი თავი. მისი სიმსუბუქე, გლუვი ზედაპირი და წარმოების უნიკალური მეთოდები სასარგებლო აღმოჩნდა სამხედრო წარმოებისთვის. ხსენებული გაქცევის გეგმისთვის აბრეშუმის შერჩევას რამდენიმე მიზეზი აქვს: იგი წყალგაუმტარია, რღვევისაგან დაცული, ხმარებისას „ჩუმი“, კომპაქტურად იკეცება და მარტივად შეიძლება დაიმალოს სამოსის თუ ფეხსაცმლის ქუსლში. ომისშემდგომ ბრიტანეთში ქსოვილების დეფიციტისა და პროდუქტების ნორმირების (ტალონები) პოლიტიკის პირობებში წახალისებული იყო მასალების ხელახლა გამოყენება. განსაკუთრებული მოთხოვნით ამ მხრივ გამოირჩეოდა გაქცევის გეგმები. მათ წარმოებაში გამოყენებული აბრეშუმი არ ითვლებოდა ნედლეულად და, შესაბამისად, თავისუფლდებოდა ნორმირების პოლიტიკის შეზღუდვებისგან. აბრეშუმის რუკები იქცა ნამდვილ საგანძურად ქალებისთვის, რომელთაც სურდათ თავიანთი ტანსაცმლის მარაგის განახლება და შევსება მოდური პროდუქციით. ის, რაც ოდესღაც წარმოადგენდა მტრის ტერიტორიიდან გაქცევის საიდუმლო ინსტრუმენტს, ახლა იქცა კაბებად: გაქცევის მარშრუტების მონიშვნის ნაცვლად, ისინი ახლა მიუთითებდნენ უსაფრთხო თავშესაფრისკენ.

დარბაზის მარცხენა მხარეს ორი მოზრდილი ვენტილატორი ჰაერით ავსებს თეთრ პარაშუტს, რომლის წინ სხვადასხვა სიმაღლის ექვს პლატფორმაზე დგანან პარაშუტის ქსოვილისგან შეკერილ, ელევანტურ საქორწინო კაბებში გამოწყობილი ქალი-მანეკენები. კაცობრიობის ისტორია მოწმობს, რომ საქორწინო კაბა ყოველთვის ასრულებდა ცენტრალურ როლს ქორწილის რიტუალში. 1840 წელს დედოფალმა ვიქტორიამ თავისი ქორწილისთვის შეარჩია თეთრი კაბა, რითაც ამ ფერის სამოსი საკულტო რანგში აიყვანა. მანამდე კი თეთრი ფერი დასავლეთში ასოცირებული იყო უცოდველობასა და სიწმინდესთან, ხოლო დედოფლის გადაწყვეტილებამ მას პრესტიჟი და ნათელი მომავლის იმედის სიმბოლოს სტატუსი შეჰმატა.

მეორე მსოფლიო ომი დასრულდა, მაგრამ მისი შედეგები შიდა ფრონტზე თვალშისაცემი იყო მისი დასრულების შემდეგაც კი, რაც გამოიხატებოდა ნედლეულის მუდმივ დეფიციტში. კერძოდ,

4 HOVAV, Two Stylish, 2025.

საფეიქრო ინდუსტრია განიცდიდა აბრეშუმის დეფიციტს, რომლის დიდი ნაწილი ომის დროს იქნა გამოყენებული პარაშუტების დასამზადებლად. აბრეშუმზე და საღამოს კაბისთვის გამოყენებულ სხვა ქსოვილებზე შეზღუდული წვდომის გათვალისწინებით, ბევრი ქალი იძულებული გახდა, ეპოვა ტრადიციული საქორწინო კაბის შემოქმედებითი ალტერნატივა. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ვარიანტი იყო პარაშუტის მატერიის გამოყენება. მომავალ ქმრებს ხშირად მიჰქონდათ სახლში თავიანთი პირადი პარაშუტები და რიგ შემთხვევებში ეს მასალა წარმოადგენდა სხვადასხვა ქარხანაში დარჩენილ ჭარბ ნედლეულს. პარაშუტების უმრავლესობას ეტყობოდა ლაქები, იყო გახეული ან გაჭრილი, რაც ამ ნაკლოვანებების დასამალად კერვის შემოქმედებით მეთოდებს ითხოვდა. ქორწილში პატარძლებს ეცვათ კაბები წარწერით „წარმოებულია აშშ-ში“. ეს გახლდათ კაბაზე „გამოყოლილი“ პარაშუტის იარაღი. სიყვარულმა დაამარცხა გაჭირვება და სიდუხჭირე, შეაკოწიწა რა სამხედრო მასალის ნარჩენები და გარდაქმნა ისინი საერთო ოცნებებად და იმედიანი მომავლის ახალ დასაწყისად.

მართალია, მშვიდობიან ცხოვრებაში ახალი დასაწყისის სურვილი მკვეთრ წინააღმდეგობაში იყო ნედლეულის მწვავე დეფიციტთან, მაგრამ ასეთ პირობებში გამოჩენილმა საზრიანობამ და ინიციატივამ გამოიწვია ისეთი დიზაინების შექმნა, რომლებიც შემდგომში ახალი ეპოქის სიმბოლოდ იქცნენ. პარაშუტის მატერიისა და აბრეშუმზე დაბეჭდილი მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი გაქცევის რუკებიდან შექმნილი საქორწინო კაბები და სხვა სამოსი იქცა ოპტიმიზმისა და განახლების იმედის გამოხატულებად.

Gottex - ლეა გოტლიბის ისტორია

გამოფენის მე-6 ნაწილი: „Gottex - ლეა გოტლიბის ისტორია“ წარმოადგენილია საცურაო აუზის სახით, რომლის კიდეებზე დგანან ქალი-მანეკენები მრავალფეროვან საცურაო კოსტიუმებში. ისინი ისვენებენ, ირუჯებიან, აკეთებენ იოგის ვარჯიშებს, ემზადებიან წყალში ჩასაშვებად ან უბრალოდ ნელ-ნელა ჩადიან აუზში სპეციალური კიბეების მეშვეობით.

ლეა გოტლიბმა (1918–2012) გამოიარა ჰოლოკოსტი, 1949 წელს ოჯახთან ერთად წავიდა ემიგრაციაში ისრაელში, შემდგომში იქცა ერთ-ერთ ნოვატორ დიზაინერად და 1956 წელს დააარსა Gottex - საცურაო კოსტიუმების მწარმოებელი იმ-

პერია. მისი ინოვაციური დიზაინები პოპულარული გახდა ადგილობრივ ბაზარზე და ადგილი მოუპოვა ისრაელს მსოფლიოს დიზაინერულ რუკაზე. მაღევე მისი ინტელექტუალური და შემოქმედებითი გარჯისა და შრომის ნაყოფმა - კომპანია Gottex თავბრუდამხვევ წარმატებას მიაღწია, მოიპოვა რა საყოველთაო აღიარება. შედეგად, გოტლიბის პოპულარული დიზაინები ამშვენებდნენ წამყვანი უნივერსალების თაროებს მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. როგორც ისრაელელი მოდის დიზაინერების პირველი თაობის გამოჩენილი წარმომადგენელი, ლეა გოტლიბი 90 წლის ასაკამდე ყოველწლიურად აცნობდა აუდიტორიას თავისი საცურაო კოსტიუმების ახალ-ახალ კოლექციებს. პოპულარობის ზენიტში მყოფი Gottex-ის იმპერიის საცურაო კოსტიუმები იყიდებოდა საუკეთესო უნივერსალებში და ამშვენებდა ისეთი ცნობილი ქალების სამოსის გარდერობს, როგორიცაა პრინცესა დიანა, ასევე სუპერმოდელები: კლაუდია შიფერი და ნაომი კემპბელი.

ნაყოფიერი კარიერის განმავლობაში ლეა გოტლიბის შთაგონების წყაროს წარმოადგენდა ტრადიციული სამოსები მთელი მსოფლიოდან, ასევე განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა მისი მშობლიური მხარის - უნგრეთის მდიდარ ლანდშაფტს და მრავალფეროვან სამოსებს. კოლექცია The Czárdás (1991), რომლის სახელწოდება მომდინარეობს ტრადიციული უნგრული ცეკვიდან, ეძღვნება სპეციფიკურ სამოსს მდინარე დუნაის პირას მდებარე ქალაქ კლაჩეიდან. ეს რეგიონი ცნობილია დახვეწილი ნაქარგებით, რომლებშიც ფერის ტონი აღნიშნავს მისი მფლობელის ვინაობასა და წარმომავლობას. ამ ნათელი და ოპტიმისტური კოლექციის ფარგლებში გოტლიბმა ერთმანეთს შეუხამა ტრადიცია და ინოვაცია: რთული ნაქარგი ჩაანაცვლა ბეჭდური ნაწარმით და შექმნა ეთნიკური მოტივებისა და თანამედროვე ენის ნაზავი. კოლექცია The Czárdás წარმოადგენს გოტლიბის ერთ-ერთ ყველაზე „ცოცხალ“ და ოპტიმისტურ ნამუშევარს.

კოლექცია „ოქროს იერუსალიმი“, რომელსაც (1992) განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ლეა გოტლიბის გულში, წარმოადგენს მისი ნამუშევრების გაცნობიერების გასაღებს. წლების განმავლობაში იგი სთავაზობდა აუდიტორიას ამ თემის მუდმივად განახლებად ვერსიებს, თუმცა ყოველთვის ინარჩუნებდა თავის სახასიათო ვიზუალურ ენას. ოქროსფერ და თეთრ ფერში გადაწყვეტილი ეს კოლექცია მოიცავს ებრაული სიმბოლოების: და-

ვითის ვარსკვლავისა და მენორას კომბინაციებს. შთაგონების წყაროდ ამ შემთხვევაში გვევლინება „ოქროს ქალაქი“ – ლეგენდარული სამკაული, რომელზეც ამოკვეთილია იერუსალიმი. ეს სამკაული რაბი აკივამ მიართვა თავის მეუღლეს – რეიჩელს სულიერების მადლიერების ნიშნად სამყაროში მოგზაურობის დროს მხარდაჭერისთვის. ფირუზისფერი მძივები და მოოქროვილი ელემენტები ჩაქსოვილია საცურაო სამოსისთვის უჩვეულოდ რთულ დიზაინში, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ კოლექცია განკუთვნილი იყო უფრო გამოფენისთვის, ვიდრე ყოველდღიური გამოყენებისთვის. ეს კოლექცია, რომელშიც თავმოყრილია შემოქმედებითი ექსპრესია, მოდასთან დაკავშირებული მისწრაფებები და კულტურული მემკვიდრეობა, წარმატებით იყო წარმოდგენილი პოდიუმებზე მთელ მსოფლიოში. 2013 წელს, ჰოლონის დიზაინის მუზეუმში საიუბილეო გამოფენისთვის მომზადების პროცესში, მისმა კურატორმა, მოდის დიზაინერმა – აიალა რაზმა აღმოაჩინა დამალული საგანძური: გოტლიბის საძინებლის კომოდის უჯრებში შენახული ყოფილა 30-ზე მეტი ნიმუშისგან შემდგარი ძვირფასი კოლექცია. ეს ნიმუშები, ებრაული ლოცვების წიგნთან ერთად, სათუთად იყო დაკეცილი და მზრუნველი ხელით შეხვეული თხელ ქალაქში. ამ აღმოჩენამ ნათელი მოჰფინა გოტლიბის ღრმა პატივისცემას და მოწიწებას იერუსალიმის მიმართ, რითაც იგი ეხმარება რაბი აკივას ხსენებულ ჟესტს.

1998 წელს ევროპაში მოგზაურობამ ის შთაგონა შეექმნა კოლექცია ნეფერტიტის თემაზე, რადგან ამ ექსპონატებმა უაღრესად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა დიზაინერზე. ფირუზისფერ-მწვანე კოლექციაში „ნეფერტიტი“ (1999) შევიდა ოქროსფერი, ვერცხლისფერი და ფირუზისფერი ლითონის კილიტა, შერწყმული ქსოვილში ჩაქარგულ მძივებთან, რითაც კიდევ უფრო ხაზგასმულია ფერთა ბრწყინვალეობა. ეს კოლექცია მოწმობს ლეა გოტლიბის უნარს, გარდაქმნას მხატვრული შთაგონება ხასხასა ექსპონატებად და ამ პროცესში ერთმანეთს შეუხამოს ტრადიციული რეწვა და ქსოვის ინოვაციური მეთოდები.

საცურაო სამოსისთვის ერთ-ერთი კოლექციიდან, რომელიც ამშვენებდა აუზის შუაგულის თავზე თითქოს მოლივლივ მანეკენებს, გამოყენებულია ყვითელგულიანი თეთრი გვირილის ფორმის მაქმანის ქსოვილი. ლეა გოტლიბი ხშირად იყენებდა

ამ ყვავილს თავის ნამუშევრებში და ამას თავისი მიზეზი აქვს. იად ვაშემის მუზეუმში მან ერთხელ განაცხადა, რომ გვირილებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს მის გადარჩენაში. იძულებითი შრომის ბანაკში მეუღლის მოსანახულებლად მისულს, მას ყოველთვის მიჰქონდა გვირილების დიდი თაიგული, რომელიც ლეას უფარავდა ყვითელ სამკლავურს – მისი ებრაული წარმოშობის დამადასტურებელ ატრიბუტს. დროთა განმავლობაში გვირილა იქცა მის საყვარელ სიმბოლოდ, რომელმაც მთელი ცხოვრების მანძილზე შემოუნახა მას ომისდროინდელი მოგონებები. როგორც მთელ მსოფლიოში განსაკუთრებით პოპულარული ყვავილი, გვირილა გოტლიბის ბიოგრაფიაში განასახიერებს საზრიანობასა და გადარჩენის იმედს. გვირილა ხშირად გვხვდება მის კოლექციებში და წარმოაჩენს ყვითელს, როგორც სიცოცხლისა და ოპტიმიზმის ფერს.

„სხვადასხვა საგამოფენო სივრცეში ექოდ ისმის ფუნდამენტური შეკითხვა: რა როლს ასრულებს მოდა, როცა მსოფლიო წყვდიადში იძირება? გამოფენის ფარგლებში წარმოჩენილი სამოსი და აქსესუარები ერთგვარად აჯამებენ შინაგანი სიმტკიცის, შეუძლებლის შეძლების და ადამიანურობის შენარჩუნების გაბედული გადაწყვეტილების პირად ისტორიებს, რომლებიც კონცენტრირებულია ერთ საერთო ელემენტზე: მოდის უნიკალურ, მაცოცხლებელ ძალაზე, მის ფარულ შარმზე და მარადიულ მიმზიდველობაზე. ეს გამოფენა გვაძლევს საშუალებას, გავითავისოთ ეს ისტორიები, შევხედოთ მათ დროის ლინზების ქვეშ და ვიპოვოთ შთაგონება, ხედვა და ჰუმანურობის სულისკვეთების რწმენა. ამ პირადი ამბების გვერდით მოდა წარმოჩენილია, როგორც სამოქმედო გეგმა, რომელიც განამტკიცებს ერის ზნეობას და ასაზრდოებს ეროვნული კუთვნილების განცდას, აგულიანებს რა მოქალაქეებს შიდა ფრონტზე და მებრძოლებს წინა ხაზზე და აგზავნის სიყვარულის და ნათელი მომავლის გზავნილს.“⁵ 2023 წლის 7 ოქტომბრის გმირი ქალების პატივსაცემად

გამოფენის დასკვნითი, მეშვიდე სექცია სახელწოდებით „2023 წლის 7 ოქტომბრის გმირი ქალების პატივსაცემად“ განთავსებული იყო მუზეუმის მიმდებარე დიზაინის ლაბორატორიაში და ეძღვნებოდა 2023 წლის 7 ოქტომბრის მოვლენების მსხვერპლ ქალებს, როცა განხორციელდა თავდასხმა ფესტივალ NOVA-ს მონაწილეებზე. სამო-

5 Fashion and Hope.

ქალაქო თუ სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი გოგონების დიდი ზომის ფოტოსურათებს ახლავს მათი ისტორიების მოკლე აღწერა და გამოფენის დამთვალიერებელთა ათასობით სამახსოვრო ჩანაწერი ებრაულ, ინგლისურ, რუსულ და სხვა ენებზე. 2023 წლის 7 ოქტომბერმა შეარყია ჩვენი არსებობის საფუძვლები. გამოფენის მსვლელობაში წარსულის მოგონებები იქცა ხიდად აწმყოში, ხოლო დიდი ხნის განმავლობაში დამალული ისტორიები გაცოცხლდა. წარსულის გმირი ქალები კი შეხვდნენ დღევანდელი გმირ ქალებს.

გამოფენა „გმირი ქალების“ ფარგლებში გამოკვლეულია, თუ რა როლს ასრულებდნენ სამოსი და აქსესუარები იმ ქალთა ისტორიებში, რომლებმაც შეძლეს ომის რეალობის მორევში სწორი გზის აღება, მტრულ გარემოში ადამიანურობის და იმედის შენარჩუნება. გამოფენაზე წარმოდგენილი ექსპონატები განასახიერებენ ადამიანის სიმტკიცეს და ჰუმანურობის სულისკვეთებას. გამოფენა მოიცავს ათობით დასრულებულ სამოსს და ასობით აქსესუარს, ასევე ვიდეო და ფოტომახას, რომლებშიც მოთხრობილია ქალთა ისტორიები მეორე მსოფლიო ომის დროს.

როგორც იაარა კეიდარი აღნიშნავს, სამოსი არ აყალიბებს ადამიანს, თუმცა გაჭირვების ჟამს მისი წყალობით ჩვენ შეგვიძლია, ვიცინებოთ უკეთეს მომავალზე. ქსოვილის, ნედლი მასალის, ოსტატობის მცირედ დეტალებშიც კი სიზუსტისა და წარმოსახვის უნარის ერთიანობა ასაზრდოებს იმედს და იძლევა უსაფრთხოების შეგრძნებას. სამოსი და სხვა საგნები გვევლინებიან, როგორც იმედისა და ადამიანის სიმტკიცის სიმბოლოები, და შეგვახსენებენ, რომ ჩვენ შეგვიძლია გავძლიერდეთ მათი დახმარებით და ვიქონიოთ მომავლის რწმენა.

გამოფენაზე წარმოდგენილი სამოსი და მოდის აქსესუარები მოგვითხრობენ ადამიანთა შინაგანი ძალისა და იმედის, თითქოს შეუძლებელ სიტუაციებში გამძლეობის და ადამიანურობის გამბედავი არჩევანის ისტორიებს, რომლებიც ადასტურებენ მოდის სიცოცხლისუნარიანობას: მისი მომხიბვლელობისა და შარმის საიდუმლოს. ეს გამოფენა გვაძლევს საშუალებას, შევხედოთ მათ სივრცისა და დროის მიღმა, როგორც შთაგონების, რწმენისა და ადამიანურობის წყაროს. პირადი ისტორიების გარდა, მოდა ასევე წარმოჩენილი, როგორც ეროვნული სულისკვეთების გაძლიერების, შიდა ფრონტზე მუშაკთა და წინა ხაზზე მებრძოლთა

წახალისების და უკეთესი მომავლის რწმენის საფუძველი. გამოფენა „გმირი ქალები“ წარმოადგენს კურატორის კვლევას, რომელიც ხაზს უსვამს სამოსის დიზაინის ძალას, როგორც იმედის, ორიგინალურობისა და სიმტკიცის სიმბოლოს მეორე მსოფლიო ომის დროს.

დასკვნა

თანამედროვე კულტურულ პრაქტიკასა და დისკურსში კურატორობა კულტურისა და ხელოვნების პრაქტიკულად მთელ სფეროს მოიცავს. კურატორის საქმიანობა დღეს ინტერდისციპლინურ სფეროს წარმოადგენს და აღარ შემოიფარგლება მხოლოდ მხატვრული პროექტების შექმნით; იგი აერთიანებს თეორიულ კვლევას, ანალიზს, კრიტიკას, საგანმანათლებლო საქმიანობასა და სხვა მრავალ მიმართულებას.

თანამედროვე კურატორული და მხატვრული პრაქტიკის ამოსავალ წერტილად სულ უფრო მეტად გვევლინება კრიტიკისა და მოქმედების ერთიანობა, რომელიც აჩენს ახალ კითხვებს და ხშირად პროფესიული თუ საზოგადოებრივი დისკუსიის საფუძველს ქმნის.⁶

კურატორული პრაქტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ამოცანას წარმოადგენს ახალი მნიშვნელობებისა და ინტერპრეტაციების გენერირება. ბოლო ათწლეულების განმავლობაში წამყვან კურატორულ სტრატეგიად ჩამოყალიბდა კურატორული კვლევა, რომელიც პირობითად თეორიულ და პრაქტიკულ კომპონენტებად იყოფა.

კურატორული კვლევის თეორიული კომპონენტი მოიცავს ხელოვნების ისტორიის, ხელოვნების ნიმუშების, დოკუმენტური და საინფორმაციო მასალების შესწავლას, აგრეთვე დისკუსიებსა და პროფესიულ განხილვებში მონაწილეობას. პრაქტიკული კომპონენტი კი გულისხმობს მუშაობას მხატვართა სახელოსნოებში, გალერეებში, გამოფენებსა და სხვადასხვა შემოქმედებით ღონისძიებაზე, ასევე შეხვედრებს მხატვრებთან, ხელოვნებათმცოდნეებთან, კურატორებთან და ხელოვნების კრიტიკოსებთან.

კურატორული კვლევის საბოლოო შედეგი, დასახული მიზნებისა და ამოცანების შესაბამისად, შეიძლება იყოს შემოქმედებითი ღონისძიების, საგამოფენო პროექტის, თანამედროვე ხელოვნების კონცეფციის, სიმპოზიუმის ან სამეცნიერო პუბლიკაციის იდეისა თუ კონცეფციის ჩამოყალიბება.

6 KENINSBERG, 2023.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- HOVAV Ofir, Two Stylish Jewish Women, Only One Survived the Holocaust and Became a Fashion Icon. <https://www.haaretz.com/life/2025-04-20/ty-article-magazine/premium/two-stylish-jewish-women-only-one-survived-the-holocaust-and-became-a-fashion-icon/00000195-f56a-dfc7-a5dd-f5fab5830000?v=1746105395989> 04/08/2026
- Fashion and Hope in World War II. <https://www.dmh.org.il/en/exhibitions/heroines/> 04/08/2026
- KENIGSBURG Ekaterina, Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries. Minsk: BSAA, 2023
- STEINBERG Jessica, Fashion exhibit looks at design as symbol of hope during World War II, The Times of Israel. <https://www.timesofisrael.com/fashion-exhibit-looks-at-design-as-symbol-of-hope-during-world-war-ii/> 04/08/2026

International Journal of Arts and Media Researches - #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.30>

“HEROINES” – AN EXHIBITION-STUDY OF WOMEN’S FASHION AND THE ROLE OF WOMEN DURING WORLD WAR II

Ekaterina Kenigsberg

Keywords: exhibition, curator, research, Ya’ara Keydar, World War II, fashion, Design Museum Holon

From 31 March 2025 to January 2026, the Design Museum Holon (Israel) will host Ya’ara Keydar’s curatorial exhibition-study “Heroines”. The curator explores the history of fashion and clothing through the lens of World War II. Ya’ara Keydar spent a long time collecting stories about how fashion and clothing empower people in the darkest moments. The result of her many years of work is the exhibition “Heroines”.

The curator Ya’ara Keydar’s exhibition “Heroines” at the Design Museum Holon, Israel, explores the history of fashion and clothing through the lens of World War II. “The idea of curating an exhibition about World War II, specifically the stories of two Jewish fashion designers whose fates became intertwined with the Holocaust, was not a natural one for Keydar (who is herself the grandchild of Holocaust survivors). For some years, she had been building an impressive collection of fashion and grooming items related to the war. She has assembled items, attended auctions, shopped on eBay and accumulated small stories connected to the items,” Ofir Hovav writes in the Haaretz newspaper. “‘Heroines’ uses the theme of ‘womanhood’ to weave together various strands, figures, and historical, design and human stories”¹.

Before, during and after World War II, women improvised clothing, accessories and jewellery from whatever materials they could find. Fashion fuelled creativity, becoming a way of expressing emotions, conveying messages, sharing concerns and overcoming deep uncertainties. The power of the human

spirit is embedded in these objects. Displayed in the museum, they become sources of inspiration and comfort, giving strength to face reality and hope for a better future. Ya’ara Keydar has been researching for a number of years, finding stories of how fashion and clothing provide strength in the darkest moments. The desire to maintain human dignity, often against all odds, manifested itself in stories of resourcefulness, initiative and courage – stories that gave a glimmer of strength to the body and hope to the soul. “My family history always made me think that World War II was not a topic that should be addressed in my field,” said Keydar, “but life took me on a journey following inspiring heroines, who saw fashion and clothing as a way to hold on to life and optimism in humanity’s most difficult moments.”²

The exhibition “Heroines” consists of communicating thematic parts. “I decided to gather together stories that had piqued my interest over the last decade concerning the Holocaust and World War II – and through them, tell stories of heroism by women who used clothing, fashion and appearance in order to maintain optimism and their humanity even under

¹ HOVAV, Two Stylish, 2025.

² STEINBERG, Fashion, 2025.

the darkest, harshest conditions”, says the curator Ya’ara Keydar³.

Stitching History from the Holocaust.

The exhibition starts with a wall of newsreels broadcast on a multitude of screens. Steps leading downwards lead visitors to the entrance of the Strnad atelier, located on a busy street in Prague in 1939, which at the time was considered a real fashion centre. The first block, “Stitching History from the Holocaust”, is dedicated to the history of the fashion designer Hedwig (Hedy) Strnad. In the late 1930s, Prague was considered a fashion centre and Czechoslovakian Jews were renowned for their craftsmanship. In 1939, forty-year-old Hedy Strnad ran a boutique and atelier in Prague. Her designs were distinguished by their refined style and were in high demand. Hedy’s designs not only corresponded to international trends, but also preserved a unique local aesthetic.

The idea came from an amazing story: in the basement of a Jewish family’s home in Milwaukee, USA, an old envelope sent from Czechoslovakia in 1939 was found. The envelope was stamped with a swastika. The letter was sent by Paul Strnad, who together with his wife was trying to escape the horrors of war and had sought help from his family in the United States. In the letter, Strnad described the grim reality of Prague and asked for help in obtaining a work visa to the USA. He enclosed eight fashion drawings attesting to the talent of his wife, the fashion designer Hedy Strnad, and a family photograph. It took more than sixty years before the letter was discovered and given to the Jewish Museum Milwaukee, where a team of experts began a search to uncover the letter’s history and recreate the design drawings. Hedy’s illustrations reveal a gifted talent and hopeful hand. A glance at them serves as a poignant reminder of the unimaginable loss of life and the immense talent that was forever gone. Unfortunately, the Strnads were never able to obtain a visa and perished in the Holocaust.

While preparing the exhibition, a letter from Hedy with her signature was unexpectedly discovered. This was an important touch to the exhibition. The Jewish Museum Milwaukee transformed Hedy’s signature into a long silk label reflecting the

emblematic style of designers in her studio’s heyday – a logo based on a handwritten signature. A woven label bearing her signature was sewn into the interior of all eight designs, recreated from surviving drawings for a 1939 letter. The fashion ensembles on display are faithful reproductions of Hedy Strnad’s original drawings. Each piece of clothing, from the lining to the buttons, from the delicate stitching to the shades and the silhouettes, every detail was created using materials and techniques available in Prague in the 1930s, with all accessories true to the period. The designs pay homage to historical styles and were created using cutting and fashion techniques common during Strnad’s time. The patterns were reproduced by hand and printed on fabric using the original silkscreen printing technique. Mannequins in graceful poses, dressed in elegant suits, dresses, coats, hats, slowly turn on their axis on a moving circular catwalk surrounded by chairs, giving viewers the opportunity to examine the designs in great detail. The silver evening gown on display at the exhibition is adorned with blooming red roses along its entire length, just like the ones Paul Strnad helped create in his wife’s atelier. In a letter to his family, he described the difficulties he had finding work and, as a result, joined Hedy’s team to make silk flowers by hand. The handwritten logo, clearly visible sewn inside a bright blue coat, the edge of which is pulled back by one of the mannequins, creates memories out of thin air, giving Hedy Strnad back the most important thing that was stolen from her—the right to sign her creations.

The recreated fragments of the tailoring workshop, Hedy Strnad’s workplace, copies of the designer’s original drawings, patterns, rolls of fabrics, mirrors, newsreel footage of those years help the viewer to make a journey through time. The fashion show brings her illustrations to life, but it is also a monument captured in fabric. Clothing embodies the human and social need to bridge the gap torn apart by history. Hedy Strnad’s design reflects the power of fashion to capture a moment and preserve memory, while demonstrating the ability of clothing to transcend time, carry the spirit of its creator, and, for a moment, give her new life.

Soldiers Without Guns

3 HOVAV, Two Stylish, 2025.

“Soldiers Without Guns” is the second part of the exhibition. During World War II, the general atmosphere influenced habitual lifestyles and patriotic fashion prevailed. Looking good was considered important to boost national morale; despite rationing and scarcity, campaigns to encourage grooming were carried out and manufacturers continued to produce basic cosmetics and fashion accessories. The red lipstick, which became a symbol of resistance, victory and patriotism, is one of the iconic pieces in this part of the exhibition. In the early 1940s, Elizabeth Arden introduced Montezuma Red lipstick, a bright shade that echoed the patches on American women’s military uniforms. Servicewomen received this unique lipstick in an official kit that included rouge and nail polish. The shade’s popularity skyrocketed, and soon civilian women demanded their own version. In response, Elizabeth Arden created Victory Red, a shade suitable for everyday wear and allowing women to express solidarity and patriotism.

The widespread conscription of men to the front created a new demand: women took men’s jobs in heavy and defence industries. Their arrival at work in factories and in the military changed everyday clothing, and many women began to wear uniforms. In humanitarian and volunteer organisations, it became clear that clothing had a deeper emotional significance, fostering collective pride. In heavy industry, working conditions were adapted to the new workers in order to support women contributing to the common cause while helping them maintain their femininity and high morale. Instead of men’s trousers and overalls, new styles were developed to suit the female figure. Rouge, lipstick and other cosmetics were provided in the fitting rooms at the factories, and protective creams were offered to protect against harmful substances. Accessories were created with patriotic messages emphasising national identity and expressing support for the war effort. Fashion accessories were painted in the colours of the flag, and various articles of clothing featured the letter “V” surrounded by military insignia. The “Victory Roll” hairstyle, initially a practical necessity, named after a fighter jet manoeuvre during a victory celebration, soon became a patriotic emblem.

During World War II, blackout tactics became an integral part of British life. To prevent enemy bomb-

ing of civilian and military targets, street lights and illuminated signs were turned off, headlights were dimmed and cigarettes were forbidden to be lit. Creative solutions were devised to help civilians maintain their wartime routines: luminous buttons were sewn onto clothing, dark clothes were changed to lighter colours, and glow-in-the-dark accessories were made for drivers to help them spot pedestrians. Selfridges, the London department store, sold pins, coats, hats and reflective clothing for dogs. The British government encouraged the purchase of these items and launched the campaign “A Bright Idea for the Blackout”. One of the darkened shop windows shows original wartime solutions.

The growing demand for raw materials in the army affected the fashion industry, causing shortages of basic materials such as leather, cloth and nylon. Women on the home front had to be inventive to make the most of the materials at hand, improvising bags from telephone wires and making lapel pins and necklaces from coloured electrical wires. High demand for fashionable items led to the emergence of popular books on how to make jewellery by hand. The use of the colours of the American flag, red, white and blue, transformed practical accessories into patriotic symbols that inspire pride. The shortage of leather also led to a shortage of footwear—an indispensable and durable item, especially necessary during harsh winters. In February 1943, the US government introduced a ration card system, limiting the purchase of leather shoes to three pairs per year. Later, to further reduce raw material consumption, restrictions were imposed on heel height, shoe colour and boot length. In response, manufacturers turned to more affordable materials such as plastic, textiles, cork and wood, offering new alternatives to leather shoes. The shoes were designed to be versatile and practical, becoming one of the defining symbols of the era.

During World War II, the fashion industry’s resources were diverted to the war effort. Parachutes, which had traditionally been made of silk, were now made of nylon, a synthetic fibre developed by DuPont in the late 1930s that revolutionised the textile industry. Nylon was strong, stretchy and cheaper than silk, making stockings affordable for many women. Tubular knit nylon stockings were finished with a back seam that became a defining feature of the coveted leg silhouette and a sym-

bol of feminine elegance. As the war required raw materials for military use, the production of nylon for the civilian market was halted, and one of the most essential consumer goods for women at the time – nylon stockings – disappeared from the shop shelves. The disappearance of stockings led to the emergence of new aesthetic alternatives. Women found creative solutions that had not been common before: they shaved their legs, applied body paint instead of stockings, and drew a fake seam line with an eyebrow pencil. The accessories featured in this section are accompanied by adverts in magazines and newspapers from the 1940s that promoted these items.

Objects of Life: From the Yad Vashem Collection

“Objects of Life: From the Yad Vashem Collection”, the third part of the exhibition, presents preserved personal items of concentration camp prisoners: a sewing thimble belonging to Margit Singer, a Holocaust survivor, whose sewing skills saved her life during the war; an iron wire comb made in 1944 by Margot Fink in the Reichenbach camp; a belt made of electrical wires by Sima Rubinstein in the Ravensbrück camp; a bread pendant given to Hana Frenkl on her 21st birthday by two labour camp friends; a doll created by Roma Alter, who was deported from the Warsaw ghetto in 1942, went through Auschwitz and Ravensbrück, was liberated in 1945 and sent to Sweden for rehabilitation. Dolls were used as part of the rehabilitation process to help cope with the trauma. The doll in the exhibition is wearing a prisoner’s uniform with a red triangle for political prisoners, a yellow stripe for Jews, the letter “P” for Poland and the prisoner number A-15539, which Roma received in Auschwitz. The collection of artefacts includes a bra sewn by Lina Berzin-Friedstadt from contraband materials and using makeshift tools at the Stutthof camp in 1944, which she wore until the camp was liberated. Lina was the only prisoner to wear a bra. This piece of underwear formed an invisible barrier between her body and the prisoner uniform, which erased all traces of individuality and self-identity; a sweater knitted by hand by Gucia Wald Tajblum using two wooden sticks and wool she unravelled from German soldiers’ socks; a headscarf made of parachute fabric, which was among the items collected by Theodor Feldman after his liberation from Theresienstadt; a skirt that belonged to Rosa Ro-

senstrauss from Czernowitz, Bukovina, who was deported to Transnistria with her family; a dress sewn by Jewish prisoners in an aircraft parts factory in Lippstadt in honour of Esther Farkash-Patton. Fashion became a form of expression, offering hope, connection, and a sense of self-worth in the darkest of times. Grateful to Esther’s leadership, the young prisoners risked their lives to gather scraps of fabric used for cleaning the aircraft and sewed her a dress as a token of their gratitude; the remnants of rouge preserved in a piece of celluloid, which Rosa Sperling and her daughter Marila applied to their cheeks to make themselves look more alive before each selection, helping them to pass the selection process in the concentration camps; a bag made by Yehezkel Fleischer while in hiding in the Telsiai area of Lithuania, using tools and pieces of leather he salvaged from his home in the Siauliai ghetto; a nightshirt sewn by Breindel Gittler from Sosnowiec, Poland, after her liberation from the Langenbielau camp—the first civilian garment that symbolised the end of the war, the transition from imprisonment to freedom, and the promise of a new future; a watch purchased by Zmira Abukasis from Libya in exchange for bread upon her arrival at Bergen-Belsen.

Where There is Flour, There is Fashion.

“Where There is Flour, There is Fashion”, the fourth part of the exhibition, tells the story of unconventional creative solutions. The decade preceding World War II is associated with the global economic crisis known as the Great Depression, which erupted after the collapse of the US stock market in 1929. Households could barely afford basic goods, and there was a shortage of clothing. The solution was found in white cotton sacks that had once been used to store dry goods such as flour, wheat and corn. Many women repurposed these empty sacks, using them as raw material for sewing clothes. During World War II, the textile crisis worsened, and cotton flour sacks became even more desirable. Manufacturers recognised this demand and began selling sacks in cheerful colours, decorated with prints of flowers, butterflies and hearts—a stark contrast to the harsh reality. The sacks came with brochures featuring fashion illustrations and patterns for sewing any kind of clothing, from dresses to aprons and even doll clothes. The prints on flour sacks reflect how commercial companies joined in patriotic ef-

forts, finding innovative ways to support the home front and lift the spirits of the population. The ability to transform utilitarian textiles into fashionable items provided an opportunity to experience fleeting moments of creativity and beauty against the backdrop of wartime hardship.

“It’s quite insane to what extent the issue of sustainability in the fashion industry was present during the war,” notes Ya’ara Keydar. “There was no such thing as buying and disposing of things quickly. Instead, girls would learn how to sew and patch clothes, and products such as a kit for painting hosiery on the leg came into use. I found that inspiring”⁴.

Life after the War

“Life after the War”, the fifth part of the exhibition, is located in the large passage hall. On the right side, against the backdrop of a large oval map of the Adriatic Sea and the countries surrounding it, six female mannequins with characteristic “Victory Rolls” hairstyles are installed on catwalks of varying heights. Each of the figures wears characteristic fashionable clothing from the late 1940s: silk blouses, skirts, scarves, dresses, and wide trousers. A distinctive feature of the utilitarian items is their pattern: military maps of various scales, printed using the silkscreen method. During World War II, one of the inventions was an escape map with silk printing, developed specifically for pilots and soldiers operating behind enemy lines. Throughout human history, silk had been associated with royal power and the upper classes, but the war opened a new chapter in its history. Its lightness, smooth texture and unique manufacturing process were used for military purposes. Silk was chosen for evacuation maps because it was waterproof, tear-resistant, silent, folded into a compact size and could be easily hidden in the lining of clothing or the heel of a shoe. In post-war Britain, due to fabric shortages and rationing policies, the reuse of materials was encouraged, and escape maps were particularly in demand. The silk on which the maps were printed was not classified as a raw material, and thus was exempt from rationing restrictions. The silk maps became a real treasure for women seeking to update their wardrobes with stylish items. Once a secret tool for escaping enemy territory, these maps

were then transformed into dresses, and instead of marking escape routes, they pointed the way back to a safe haven.

On the left side of the hall, two large fans blow air into a white parachute. In front of it, also on six catwalks of varying heights, are female mannequins wearing elegant wedding dresses made of parachute fabric. Throughout history, the wedding dress has played a central role in the marriage ritual. Queen Victoria’s choice of a white dress for her wedding in 1840 elevated the white dress to cult status. Until then, the colour white had been associated in the West with purity and innocence, and the queen’s decision endowed it with prestige and a desire for a bright future.

World War II had ended, but its consequences remained on the home front, where there was a constant shortage of raw materials. The textile industry, in particular, struggled with a shortage of silk, most of which had been used during the war to make parachutes. With limited access to silk and other fabrics typically used for evening gowns, many women were forced to seek creative alternatives to the traditional wedding dress. One common solution was to create dresses from parachute fabric. The future husband would often bring home his personal parachute for his beloved, and in some cases, the fabric came from surplus stock left over in various factories. Most parachutes were stained, torn or cut, which required inventive sewing to hide their flaws. Women walked down the aisle in dresses bearing the words “Made in the USA”—originally, this label was found on parachutes. Love triumphed over scarcity and hardship, stitching together army surplus remnants into shared dreams and hopeful new beginnings.

The desire for new beginnings in peaceful life contrasted sharply with the shortage of raw materials, but the ingenuity and initiative displayed in these conditions led to the emergence of designs that became symbols of a new era. Wedding dresses made of parachute fabric and dresses made of World War II escape maps printed on silk demonstrated optimism and hope for renewal.

Gottex. Lea Gottlieb’s Story

“Gottex. Lea Gottlieb’s Story”, the sixth part of the exhibition, is designed as a swimming pool, on

4 HOVAV, *Two Stylish*, 2025.

the edges of which numerous female mannequins in a wide variety of swimsuits relax, sunbathe, practise yoga, prepare to dive, or slowly descend into the water down the steps.

Lea Gottlieb (1918–2012) survived the Holocaust, immigrated to Israel with her family in 1949, and became one of the pioneering designers, founding the Gottex swimwear empire in 1956. Her innovative designs quickly gained popularity in the local market and put Israel on the global fashion map. In a short period of time, Gottex, her brainchild and life's work, achieved dizzying success. The brand became a household name in Israel, and Gottlieb's popular designs graced the shelves of leading department stores around the world. As a pioneer among the first generation of Israeli fashion designers, Lea Gottlieb designed a new swimwear collection every year until she was 90 years old. During the heyday of the Gottex empire, Gottex swimsuits were sold in department stores and found their way into the wardrobes of famous women around the world, including Princess Diana, and supermodels such as Claudia Schiffer and Naomi Campbell.

Throughout her prolific career, Lea Gottlieb drew inspiration from traditional clothing around the world, paying particular attention to the rich landscapes and colourful costumes of her homeland, Hungary. The *Czárdás* collection (1991), named after a traditional Hungarian dance, is dedicated to the distinctive clothing of the town of Kőce, located on the banks of the Danube. This region is famous for its exquisite embroidery, where each shade signifies the personality and origin of the owner. In this bright and optimistic collection, Gottlieb combined tradition and innovation: she replaced intricate embroidery with prints, combining ethnic motifs with a contemporary language. The *Czárdás* collection emerged as one of Gottlieb's most vivid and optimistic creations.

The "Jerusalem of Gold" collection (1992) held a special place in Lea Gottlieb's heart and is the key to understanding her work. Over the years, she constantly introduced new variations on this theme, while retaining her characteristic visual language. Designed in gold and white, the collection features a blend of cuts and Jewish symbols such as the Star of David and the Menorah. It was inspired by the legendary "City of Gold" jewel, an engraving depict-

ing Jerusalem, which Rabbi Akiva gave to his wife Rachel as a token of gratitude for her support of his spiritual journey. Turquoise beads and gold-plated elements are woven into the design using a delicate technique that is unusual for swimwear, suggesting that the collection was intended more for display than for everyday wear. The collection combines artistic expression, fashion aspirations and cultural heritage, and was celebrated on catwalks around the world. While preparing for the tribute exhibition she curated at the Design Museum Holon in 2013, the fashion researcher Ayala Raz discovered a hidden treasure: in the drawers of a chest of drawers in Gottlieb's bedroom was a precious collection of more than thirty samples, neatly folded and carefully wrapped in tissue paper, as well as a Jewish prayer book. This discovery shed light on Gottlieb's deep reverence for Jerusalem, echoing Rabbi Akiva's gesture.

A visit to Europe in 1998 inspired the designer to create a collection in the spirit of Nefertiti, who had made a deep impression on her. The turquoise-green "Nefertiti" collection (1999) featured gold, silver and turquoise metallic foil combined with intricate beadwork woven into the fabric, enhancing the brilliance of the colours. This collection demonstrates Lea Gottlieb's skill in transforming artistic inspiration into vibrant prints while blending traditional craftsmanship with innovative weaving techniques.

One of the swimwear collections, displayed on mannequins that appear to be floating above the centre of the pool, is made of lace fabric in the shape of white daisies with yellow centres. Lea Gottlieb often used these flowers in her work, and there is an explanation for this. In her testimony at the Yad Vashem Museum, Gottlieb said that daisies played an important role in saving her life. When she went to visit her husband in a forced labour camp, she always carried a large bouquet of daisies with her to hide the yellow armband that revealed her Jewish identity. Over time, daisies became her favourite symbol, preserving memories of the war that never left her. Beloved around the world, in Gottlieb's biography these flowers symbolise resourcefulness and hope for salvation. They are present in many of her collections, representing yellow as the colour of life and optimism.

"A fundamental question echoes across the ex-

hibition's multiple spaces: What is the role of fashion when darkness descends upon the world? The garments and fashion accessories on display encapsulate personal stories of inner fortitude, survival against all odds, and the brave choice to maintain a semblance of humanity. All these stories are centered on a common element: fashion's unique, life-giving force, its secret charm, and enduring allure. The exhibition allows us to engage with these stories through the lens of time, and find inspiration, vision, and faith in the human spirit. Alongside these personal tales, fashion is revealed as a course of action that strengthens national morale and nurtures a sense of belonging, emboldening citizens on the home front and soldiers on the front lines, and carrying messages of love and belief in a brighter tomorrow".⁵

A Tribute to Remarkable Women of October 7th. The seventh and final section of the exhibition, "A Tribute to Remarkable Women of October 7th", located in the design laboratory adjacent to the museum, tells the story of women affected by the events of 7 October 2023, when participants in the NOVA festival were attacked. Large photographs of girls in civilian clothes and military uniforms, accompanied by brief descriptions of their stories, are accompanied by thousands of notes in Hebrew, English, Russian and other languages written by visitors to the exhibition. 7 October 2023 destroyed the very essence of our existence. As the exhibition progressed, memories from the past became a bridge to the present, and long-hidden stories came to life. Heroines from the past joined the heroines of today.

The exhibition "Heroines" explores how clothing and attire played a part in the stories of women who found ways to navigate the realities of war, preserve their humanity and maintain hope in the face of adversity. The items on display embody the strength of the human spirit. The exhibition features dozens of complete outfits and hundreds of accessories, as well as video and photographic materials that convey the stories of women during World War II.

As Ya'ara Keidar notes, clothing does not shape a person, but in difficult times, it enables us to dream of a better tomorrow. The interplay of fabrics, raw materials, craftsmanship, touch and imagination in-

stills hope and provides protection. Clothes and other objects symbolise hope and human resilience. They remind us of our experiences and our ability to draw strength from them and have faith in the future.

The clothing and fashion accessories on display tell personal stories of inner strength and hope, of survival against all odds, and of humanity's courageous choices. All of these stories speak to the unique vitality of fashion, the secret of its charm and appeal. The exhibition allows us to look at them across distance and time, and to draw inspiration and faith in humanity from them. Alongside personal stories, fashion is revealed as a way of strengthening national spirit, inspiring workers on the home front and soldiers on the front lines, and believing in a better future. The exhibition "Heroines" is a curatorial study that celebrates the power of clothing design as a symbol of hope, ingenuity, and survival during World War II.

Conclusion. In contemporary cultural practice and discourse, curating encompasses the entire field of culture and art. The work of a curator is now an interdisciplinary field, which not only involves the creation of artistic projects but also combines theory, analysis, criticism, teaching, etc. The starting points of curatorial and artistic practices are becoming a combination of criticism and action, asking questions that often provoke discussion⁶.

An important task of curatorial practices is the generation of new meanings. The leading curatorial strategy of the last decades has been curatorial research, which is rather conventionally divided into a theoretical and a practical component. The theoretical component includes the study of art history, art, information and related materials, discussions and debates; the practical component includes visits to artists' studios, galleries, exhibitions, creative events, meetings with artists, art historians, curators, art critics, etc. The outcome of the curatorial research, depending on the task at hand, could be the idea or concept for a creative event, an art exhibition or contemporary art project, a symposium or a scientific publication, etc.

⁵ Fashion and Hope

⁶ KENIGSBURG, 2023

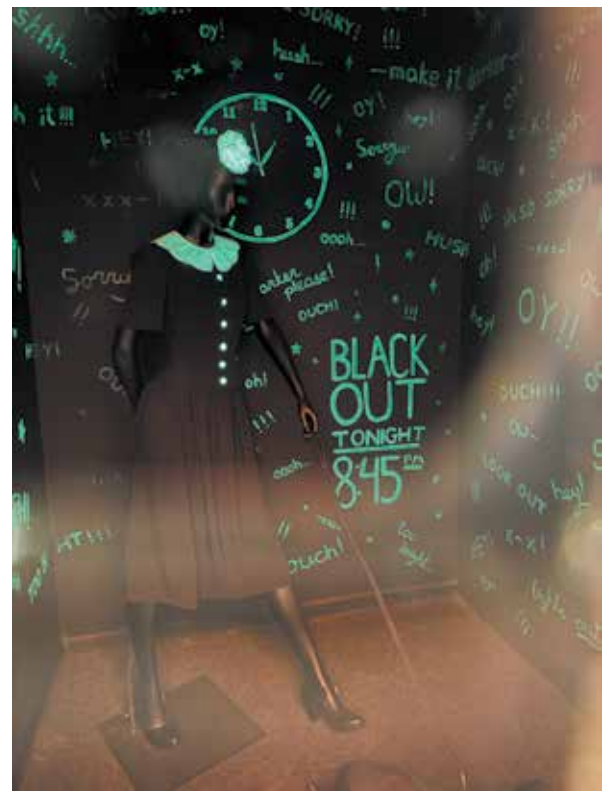
REFERENCES:

- Ofir HOVAV. Two Stylish Jewish Women. Only One Survived the Holocaust and Became a Fashion Icon. – Haaretz. –<https://www.haaretz.com/life/2025-04-20/ty-article-magazine/.premium/two-stylish-jewish-women-only-one-survived-the-holocaust-and-became-a-fashion-icon/00000195-f56a-dfc7-a5dd-f5fab5830000?v=1746105395989> (25.05.2025).
- Jessica STEINBERG. Fashion exhibit looks at design as symbol of hope during World War II/ – The Times of Israel. – URL: <https://www.timesofisrael.com/fashion-exhibit-looks-at-design-as-symbol-of-hope-during-world-war-ii/> (26.05.2025).
- Fashion and Hope in World War II. – Design Museum Holon. – URL: <https://www.dmh.org.il/en/exhibitions/heroines/> (31.05.2025).
- Ekaterina KENIGSBERG. Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries. Minsk: BSAA, 2023

1. გაბოფენა „გმირი ქალები“. შესასვლელი. დიზაინის მუზეუმი ჰოლონში (ისრაელი).
1. ENTRANCE TO THE EXHIBITION HEROINES, DESIGN MUSEUM HOLON (ISRAEL).



2. მოდის დიზაინერ ჰედი შტრნადის სამუშაო ადგილის რეკონსტრუქცია, მისი მოდის ატელიე, პრაღა, 1939.
2. RECONSTRUCTION OF FASHION DESIGNER HEDY STRNAD'S WORKPLACE IN HER FASHION ATELIER, PRAGUE, 1939.



3. მანათობელი ტანსაცმლის დეტალები, საათები და მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის წარწერები.
3. LUMINOUS CLOTHING DETAILS, WATCHES, AND INSCRIPTIONS FROM THE SECOND WORLD WAR.



4. აუშვიცისა და რავენსბრიუკის საკონცენტრაციო ბანაკების გადარჩენილი პატიმრის, რომა ალტერის მიერ შვედეთში რეაბილიტაციის პერიოდში შექმნილი თოჯინა.
4. A DOLL CREATED BY ROMA ALTER, A SURVIVOR OF THE AUSCHWITZ AND RAVENSBRÜCK CONCENTRATION CAMPS, DURING HER REHABILITATION IN SWEDEN.



5. ექსპოზიციის განყოფილების „სადაც ფქვილია, იქ მოდაცაა“ საერთო ხედი.
5. GENERAL VIEW OF THE EXHIBITION SECTION WHERE THERE IS FLOUR, THERE IS FASHION.



6. ქალის სამოსი, დამზადებული აბრეშუმის საიდუმლო რუკებისგან, რომლებსაც მეორე მსოფლიო ომის დროს მძრის ზურგში მოქმედი მფრინავები და სამხედროები იყენებდნენ.
6. WOMEN'S CLOTHING MADE FROM SILK ESCAPE MAPS USED BY PILOTS AND SOLDIERS OPERATING BEHIND ENEMY LINES DURING THE SECOND WORLD WAR.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.24>

იმპერიული მითი პროგრესისა და მეგობრობის შესახებ: მიხაილ ვორონცოვისა და ალექსანდრე გრიბოედოვის ძეგლები თბილისში

ეკატერინე კიკნაძე
გიორგი ფარცხალაძე

საკვანძო სიტყვები: მონუმენტური ქანდაკება, იმპერიული მეხსიერება, საბჭოთა მეხსიერების პოლიტიკა, ცენტრი-პერიფერია, ურბანული სივრცე, თბილისი, ვორონცოვის ძეგლი, გრიბოედოვის ძეგლი.

სტატია იკვლევს იმპერიული მეხსიერების პოლიტიკას თბილისის ორი მონუმენტის – მიხაილ ვორონცოვის (1867) და ალექსანდრე გრიბოედოვის (1961) ძეგლებისა და მათი ისტორიული კონტექსტის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე. კვლევა აჩვენებს, თუ როგორ იცვლებოდა რუსეთის იმპერიული და საბჭოთა ნარატივების ენა ისტორიულ-პოლიტიკური კონტექსტის შესაბამისად: XIX საუკუნეში ძალაუფლება პროგრესისა და მოდერნიზაციის რიტორიკას ეყრდნობოდა, ხოლო XX საუკუნეში – ხალხთა მეგობრობისა და კულტურული სიახლოვის იდეას. მიუხედავად ამ განსხვავებებისა, ორივე მონუმენტი ერთსა და იმავე ცენტრი-პერიფერიის მოდელს ასახავს, რომლის მეშვეობითაც ქალაქის სივრცეში მეხსიერების ოფიციალური ჩარჩოები იქმნებოდა. სტატია ეფუძნება საარქივო დოკუმენტებს, პრესის მასალებისა და სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზს.

ძალაუფლება ქალაქში მხოლოდ ადმინისტრაციულ შენობებსა თუ ტოპონიმიკაში არ ჩანს, ის საჯარო სივრცეში განთავსებული ობიექტებითაც გამოიხატება. მათ შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მონუმენტურ ქანდაკებას აქვს. თითოეული მონუმენტი კონკრეტული პირის ან მოვლენის ხსოვნას ემსახურება, მაგრამ ამავე დროს ადგენს: ვის უნდა დაეთმოს მთავარი ადგილი; წარსულის რომელი ეპიზოდი უნდა გახდეს ქალაქის მეხსიერების ნაწილი და ვის ეკუთვნის მისი ინტერპრეტაციის უფლება. მონუმენტური ქანდაკების ეს ფუნქცია განსაკუთრებით აქტიურია კოლონიურ და პერიფერიულ სივრცეებში, სადაც ცენტრი მას სივრცისა და იდენტობის გადაწყვეტის საშუალებად იყენებს.

თბილისში სხვადასხვა ეპოქაში აღმართული მიხაილ ვორონცოვისა და ალექსანდრე გრიბოე-

დოვის ძეგლები იმპერიული მეხსიერების პოლიტიკის ორ განსხვავებულ, მაგრამ ურთიერთდაკავშირებულ ფორმას აჩვენებს. 1867 წელს გახსნილი ვორონცოვის მონუმენტი მეფის რუსეთის იმპერიულ ნარატივს გამოხატავდა. კავკასიის მეფის-ნაცვალი წარმოდგენილი იყო როგორც რეგიონის პროგრესის, კულტურული აღმავლობისა და ურბანული მოდერნიზაციის განმასახიერებელი ადმინისტრატორი. 1961 წელს, პოსტსტალინური საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის კონტექსტში აღმართული ალექსანდრე გრიბოედოვის ძეგლი კი იმავე ცენტრი-პერიფერიის იერარქიას უკვე სხვაგვარად წარმოადგენდა. ადმინისტრაციული ძალაუფლების ფიგურა აქ მწერალმა და დიპლომატმა შეცვალა; პროგრესისა და მადლიერების იმპერიულ რიტორიკას კი – ხალხთა მეგობრობის საბჭოთა ნარატივი ჩაენაცვლა.

ამ ორი მონუმენტის შედარება მნიშვნელოვანია არა მათი პირდაპირი მსგავსების, არამედ იმ სხვაობების გამო, რომლებიც იმპერიული ნარატივის დროში ცვლილებას აჩვენებს. ვორონცოვის ძეგლის სახით ძალაუფლება საკუთარ თავს მმართველობის, აღმშენებლობისა და პოლიტიკური პატერნალიზმის ერთ წარმომადგენდა, გრიბოედოვის ძეგლმა კი იგივე იერარქია უფრო რბილი - კულტურული და ემოციური - ფორმით გამოხატა. როგორ იცვლება იმპერიული მეხსიერების ენა ისტორიულ-პოლიტიკურ კონტექსტთან ერთად და რა რჩება ამ ცვლილების მიუხედავად უცვლელი - ეს არის სტატიის მთავარი კითხვა.

ვორონცოვის ძეგლი და პროგრესის იმპერიული მითი

თბილისში - კავკასიის ადმინისტრაციულ ცენტრში - ვორონცოვის ქანდაკება - რეალისტური მონუმენტის პირველი ნიმუში რეგიონში - 1867 წლის 25 მარტს გაიხსნა. თარიღს სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა: 1845 წლის 25 მარტს ვორონცოვი კავკასიის მეფისნაცვლის სტატუსით პირველად შემოვიდა თბილისში. ოცდამეცხრე წლის თავზე მისი ძეგლის გახსნა ქალაქის მეხსიერებაში მისი სახელის მყარად დამკვიდრებას და მისი მმართველობის სიმბოლურ გაგრძელებას ემსახურებოდა.

სიმბოლურ მნიშვნელობას აძლიერებდა სივრცეც, სადაც მონუმენტი დაიდგა. მტკვრის მარცხენა ნაპირზე მდებარე კუკია ვორონცოვის მმართველობამდე ქალაქის პერიფერიული და ქაოტურად განაშენიანებული ადგილი იყო. ვორონცოვი იმპერატორისადმი გაგზავნილ ანგარიშში წერდა, რომ კუკია, სადაც ახლო წარსულში „ლეკთა რამები აწყობდნენ თავდასხმებს“ მისი ურბანული რეფორმების შედეგად ახალ, პრესტიჟულ უბნად ჩამოყალიბდა - რეგულარული განაშენიანებით, ევროპული არქიტექტურითა და თანამედროვე ინფრასტრუქტურით.¹ კუკიის განვითარებას განსა-

კუთრებით შეუწყო ხელი ჯოვანი სკუდიერის პროექტით აგებულმა ქვის ხიდებმა, რომლებმაც კუკია ქალაქის ისტორიულ და ადმინისტრაციულ ცენტრს დაუკავშირეს.² 1853 წელს გახსნილი დიდი ხიდის ღერძზე ჩამოყალიბდა მოედანი, რომლის საზოგადოებრივი და სავაჭრო მნიშვნელობა სწრაფად იზრდებოდა. სწორედ ამ მოედანზე აღიმართა ვორონცოვის ძეგლი, ხოლო ძეგლის ირგვლივ არსებული სივრცეს - ხიდს, მოედანს და მოედნის გასწვრივ განვითარებულ ქუჩას - ვორონცოვის სახელი მიენიჭა.³ ეს სივრცე, ტოპონიმების მეშვეობით, სრულად გაიგივდა მეფისნაცვლის სახელთან.

ვორონცოვის ძეგლი კავკასიის მეფისნაცვლის ადმინისტრაციამ მოქანდაკე ნიკოლაი პიმენოვს (1812-1864) დაუკვეთა. სანქტ-პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი, სახელმწიფო დაკვეთების ერთ-ერთი მთავარი შემსრულებელი პიმენოვი რუსული აკადემიური მონუმენტური ქანდაკების სკოლის წარმომადგენელი იყო. ძეგლზე მუშაობისას მოქანდაკე თბილისში არ ჩამოსულა. მოედნისა და ძეგლის მასშტაბები მისთვის არქიტექტორმა ოტო სიმონსონმა განსაზღვრა. სიმონსონი ქანდაკების მასშტაბს ადგენდა არა მხოლოდ არსებული მოედნის, არამედ ხიდიდან მისი აღქმისა და კუკიაზე სამომავლოდ დაგეგმილი რკინიგზის სადგურის გათვალისწინებით, რადგან ძეგლი თავიდანვე გააზრებული იყო როგორც მარცხენა სანაპიროს ახალი ურბანული სივრცის მთავარი ვიზუალური აქცენტი.⁴ პიმენოვი 1864 წელს გარდაიცვალა. ძეგლი, არსებული მოდელის მიხედვით მისმა მოწაფემ, ფიოდორ კრეიტანმა დაასრულა.⁵ ქანდაკება ბრინჯაოში პეტერბურგში ჩამოისხა. ძეგლის ისტორია მკაფიოდ მისდევს ცენტრი-პერიფერიის ლოგიკას: თბილისის ახალი ურბანული სივრცისთვის განკუთვნილი ქანდაკება იმპერიის ცენტრში შეიქმნა და პერიფერიაში უკვე დასრულებული, მეტროპოლიური ობიექტის სახით შემოვიდა.⁶

1 Акты, т. 10, 1885, с. 846, 870, 881; ბერიძე, ძეგლი, 1977, გვ. 193-218.

2 გერსამია, ჯოვანი, 2017, გვ. 14-15.

3 Кавказский календарь, 1855, с. 511-512; ჭანიშვილი, თბილისი, 2019, გვ. 27-112.

4 საქართველოს ეროვნული არქივი (შემდეგში: სეა), საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი (შემდეგში: სცსა), ფ. 8, ა. 1, ს. 8, ფურც. 82-85.

5 Кривдина, Скульпторы, 2008, გვ. 86-87, 90.

6 ადგილზე მხოლოდ ქანდაკების პოსტამენტი შესრულდა. პოსტამენტის პირველი ვერსია არქიტექტორ ედვინ რაისის დაუკვეთეს, თუმცა უხარისხოდ ჩატარებული სამუშაოს გამო, მისი შეცვლა გახდა საჭირო. პოსტამენტის საბოლოო ვერსია ოტო სიმონსონს ეკუთვნოდა. Jahn, Bronze Viceroy, 2014, p. 171; სეა, სცსა, ფ. 8, ა. 1, ს. 8, ფურც. 298, 300.

სიმონსონის განსაზღვრული მასშტაბის მიხედვით პედესტალის და ქანდაკების ზომა თითოეულის ხუთი არშინი იყო, მთლიანობაში მონუმენტი დაახლოებით ათ არშინს, ანუ 7.1 მეტრს აღწევდა.⁷ ფიგურა ფრონტალურ, მშვიდ და ოფიციალურ პოზაში იყო წარმოდგენილი. მუნდირი, ორდენები და ფელდმარშლის კვერთხი მის სახელმწიფოებრივ სტატუსს უსვამდა ხაზს, ფართო მოსასხამი ერთიან ფორმად კრავდა სილუეტს. მეფისნაცვლის ფიგურას წელზე მახვილი ეკეთა, თუმცა ის პრაქტიკულად სრულად იფარებოდა მოსასხამის დრაპირებით და აქტიური სამხედრო ატრიბუტის შთაბეჭდილებას არ ქმნიდა. კავკასიის ომის დასრულებიდან სამი წლის შემდეგ ქანდაკების ასეთი ვიზუალური ენა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: ვორონცოვი წარმოდგენილი იყო არა როგორც ბრძოლაში მყოფი დამპყრობელი, არამედ როგორც მმართველი, რომლის ძალაუფლება უკვე დამყარებულ წესრიგსა და ადმინისტრაციულ სიმშვიდეს უკავშირდებოდა. ამ ძეგლით იმპერია ამბობდა, რომ კავკასიის ომი დამთავრდა და მან ამ სივრცეში მყარად დაიმკვიდრა თავი.

ვორონცოვის მონუმენტის ეს შინაარსი განსაკუთრებით მკაფიო ხდება პავლე ციციანოვის მონუმენტთან დაკავშირებული ისტორიის ფონზე. თბილისში, სიონის ტაძართან ციციანოვისთვის ძეგლის აღმართვა ჯერ კიდევ 1830-იან წლებში იგეგმებოდა. პროექტი დამტკიცდა, მაგრამ საბოლოოდ, მასზე მუშაობა ვორონცოვის მეფისნაცვლობის დროს შეჩერდა.⁸ ციციანოვის სახელი ადგილობრივ მეხსიერებაში მკაცრ სამხედრო მმართველობასა და ძალადობრივ იმპერიულ პოლიტიკასთან იყო დაკავშირებული. ამიტომ მისი ძეგლის პროექტის შეჩერება შეესაბამებოდა ვორონცოვის კავკასიური პოლიტიკის მოქნილ ლოგიკას: კულტურულ-საგანმანათლებლო და ურბანულ რეფორმებთან ერთად, ეს პოლიტიკა ადგილობრივ ელიტებთან შეთანხმებას, მათ იმპერიულ სისტემაში ჩართვას და პოლიტიკური ლოიალობის შექმნას ეყრდნობოდა.⁹

მიხაილ ვორონცოვის ძეგლი თბილისში იყო ნაწილი რუსეთის იმპერიის მონუმენტური პოლიტიკისა, რომელიც 1863–1870 წლებში, ომებისა და პოლიტიკური დაძაბულობის შემდგომ პერიოდში, იმპერიამ სასაზღვრო ქალაქებში გაატარა. 1863 წელს ოდესაში – ვორონცოვის, 1867 წელს სევასტოპოლში – ადმირალ ლაზარევის, ხოლო 1870 წელს ვარშავაში – გენერალ პასკევიჩის ძეგლები დაიდგა.¹⁰ თითოეული მათგანის ადგილობრივი კონტექსტი განსხვავებული იყო. ვორონცოვი, რომელიც 1823–1844 წლებში ნოვოროსიისა და ბესარაბიის გენერალ-გუბერნატორის პოსტს იკავებდა, ოდესაში ქალაქის ეკონომიკური და კულტურული აღმავლობის სიმბოლოდ იყო წარმოდგენილი; სევასტოპოლში, სადაც ყირიმის ომში დამარცხების შემდეგ იმპერია „რუსული იარაღისა და დიდების ქალაქის“ მითოლოგიას ქმნიდა, ლაზარევის ძეგლი საზღვაო ფლოტის დიდებას განასახიერებდა; ვარშავის პასკევიჩის მონუმენტი კი ღია რეპრესიულ აქტს წარმოადგენდა: 1830–1831 წლების პოლონური აჯანყების ჩამხშობი, ეროვნული ჩაგვრისა და რუსიფიკაციის პოლიტიკით გამორჩეული ვარშავის მთავრისა და პოლონეთის სამეფოს გუბერნატორ პასკევიჩის ქანდაკება დაიდგა იმ ადგილას, რომელიც პოლონეთის ეროვნული გმირის, იოზეფ პონიატოვსკის ქანდაკებისთვის იყო განკუთვნილი. პონიატოვსკის ადგილზე აღმართული პასკევიჩის ქანდაკება პოლონეთის ისტორიული მეხსიერების წაშლისა და რუსული რეპრესიული ძალაუფლების დამკვიდრების სიმბოლოს წარმოადგენდა.¹¹

ამ შედარებით კონტექსტში თბილისის შემთხვევის მთავარი თავისებურება მაღლიერების ნარატივში გამოიხატება. საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული კავკასიის მეფისნაცვლის ადმინისტრაციის ოფიციალური დოკუმენტაციის თანახმად, ძეგლის აღმართვის ინიციატივა, ვორონცოვისადმი „სახალხო მაღლიერების“ გამოხატვის ნიშნად, ქართველ თავადაზნაურობას ეკუთვნოდა.¹² თუმცა, საზოგადოებრივი ინიციატივა კავკასიის

7 სეა, სცსა, ფ. 8, ა. 1, ს. 8, ფურც. 82–85.

8 Ткаченко, Невозвдвигнутый, 2016, გვ. 70–71; სეა, სცსა, ფ. 205 ა. 1, ს. 117, ფურც. 2–5.

9 ჯოლოგუა, ვორონცოვის, 2011, გვ. 132–139; ჭაღუა, მიხეილ, 2025, გვ. 115–116; სუნი, ქართველი, 2022, გვ. 133.

10 Kavkaz, № 93, 1863, p. 551–552; Otkrytie pamiatnika admiralu M.P. Lazarevu, 1867, p. 40–44; Paszkiewicz, Carskie pomniki, 1990, p. 309–310; Szyrkman, Pomnik, 1918, p. 14–15.

11 HERLIHY, Odessa, 1986, p. 121–122; Plokhly, City, 2000, p. 374–377; Ivaniuk, and Osetianova, Konstruiuvannia, 2025, p. 32–39; Paszkiewicz, Carskie, 1990, p. 309–310; Szyrkman, Pomnik, 1918, p. 15.

12 სეა, სცსა, ფ. 8, ა. 1, ს. 8, ფურც. 17.

მეფისნაცვლის ადმინისტრაციამ განახორციელა: იმპერატორის ბრძანებით მთელ ამიერკავკასიაში გაიხსნა შემოწირულობათა კამპანია, ხოლო ბარი-ატინსკის კანცელარიამ ყველა ადმინისტრაციულ, სამხედრო და რელიგიურ ინსტიტუციაში დაგზავნა შემოწირულობის ოფიციალური ფორმები კამპანიაში მონაწილეობის მისაღებად.¹³ თავადანაურობის ინიციატივა ფორმალური იყო, ის მხოლოდ ძეგლის ლეგიტიმაციის საფუძვლად გამოიყენებოდა, ხოლო რეალური გადაწყვეტილება, დაფინანსება და აღსრულება სრულად იმპერიული ადმინისტრაციის კონტროლქვეშ რჩებოდა.

მადლიერების ნარატივის ვიზუალური და ემოციური ძალა ძეგლის გახსნის შემდეგ განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდა. ოფიციალური ტექსტების მიხედვით, ძეგლის სანახავად მისულთაგან ნაწილი ქანდაკების წინ მუხლს იდრეკდა და თაყვანისცემის ნიშნად პირჯვარს იწერდა.¹⁴ რეალისტური მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც ადგილობრივი ვიზუალური კულტურისთვის უცხო გამოცდილება იყო, ადამიანების აღქმაში საკრალურ, თაყვანსაცემ ობიექტებს დაუკავშირდა. ამგვარი აღქმა მხოლოდ ამყარებდა ვორონცოვის, როგორც იმპერიული პროგრესის სიმბოლოს დამკვიდრებას კავკასიურ კულტურაში.

ალექსანდრე გრიბოედოვის ძეგლი - იმპერიული მითი მეგობრობის შესახებ

ალექსანდრე გრიბოედოვის ხსოვნა საქართველოში ვორონცოვისგან განსხვავებული შინაარსისა იყო და მას განვითარების ორი ეტაპი ჰქონდა: იმპერიული და საბჭოთა. თუ ვორონცოვის ფიგურა ადმინისტრაციულ ძალაუფლებას, ურბანულ გარდაქმნასა და იმპერიულ წესრიგს განასახიერებდა; გრიბოედოვის სახელი XIX საუკუნის ქართულ კულტურაში, უპირატესად, ლიტერატურული ავტორიტეტისა და პირადი ტრაგედიის ენით შემოვიდა. თბილისთან მას კავკასიის რუსულ ადმინისტრაციაში დიპლომატიური სამსახური, ნინო ჭავჭავაძესთან ქორწინება, ჭავჭავაძეების არისტოკრატიულ-ლიტერატურულ წრესთან კავშირი და

მთაწმინდაზე დაკრძალვა აკავშირებდა.¹⁵ სწორედ ამ გარემოებებმა განაპირობა ის განსაკუთრებული ადგილი, რომელიც მან ქართულ მეხსიერებაში დაიკავა: რუსი მწერალი არა მხოლოდ იმპერიული სამსახურის წარმომადგენლად დამკვიდრდა, არამედ რუსულ-ქართული კავშირის განმასახიერებელ „საქართველოს სიძე“.¹⁶

გრიბოედოვისა და ჭავჭავაძის ქორწინება პირადი, რომანტიკული ისტორიის მიღმა პოლიტიკურ შინაარსსაც ატარებდა. გარსევან და ალექსანდრე ჭავჭავაძეების ოჯახი რუსეთის იმპერიის პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცეში მჭიდროდ იყო ინტეგრირებული და საქართველოში იმპერიის ინტერესების განმტკიცებას ემსახურებოდა. გარსევან ჭავჭავაძე გეორგიევსკის ტრაქტატის ხელმოწერი იყო, ხოლო მისი ვაჟი, ალექსანდრე, ერთი მხრივ იმპერიულ სამხედრო-ადმინისტრაციულ სისტემასთან დაკავშირებული არისტოკრატი, მეორე მხრივ კი ახალი ქართული კულტურის ერთ-ერთი მთავარი მამოძრავებელი ფიგურა. მისი უფროსი ქალიშვილისა და რუსი დიპლომატის ქორწინება ნათესაური კავშირებით რუსეთ-საქართველოს დაახლოებისკენ გადადგმულ კიდევ ერთ ნაბიჯად განიხილებოდა.¹⁷ ამ ოჯახში გრიბოედოვის „საქართველოს სიძე“ დამკვიდრება ერთდროულად განასახიერებდა პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული შინაარსის კავშირს.

ქორწინებიდან მალევე, 1829 წლის იანვარში, გრიბოედოვი თეირანში მოკლეს. რუსი მწერლის სახელი, ნინო ჭავჭავაძის მისდამი ერთგულების ისტორია და ქართულ-რუსული კავშირის სიმბოლური მნიშვნელობა ქალაქის სივრცეში კონკრეტულ ადგილს - მთაწმინდას - დაუკავშირდა, სადაც გრიბოედოვი დაკრძალეს. ჯერ კიდევ პანთეონის ოფიციალურ ჩამოყალიბებამდე გრიბოედოვისა და, მოგვიანებით, 1857 წელს, მასთან დაკრძალული ნინო ჭავჭავაძის აკლდამა მამადავითის ეკლესიასთან, თბილისის ღირსშესანიშნაობათა რიცხვში მოექცა.¹⁸

მას სტუმრობდნენ ქალაქში ჩამოსული მოგზაურები; კედლებზე დატოვებული ლექსები და წარწე-

13 იქვე, ფურც. 12–13, 17–18, 26–26; ფ. 8, ა. 1, ს. 2506, ფურც. 2, 15, 103.

14 Otkrytie pamiatnika v Tiflise, 1867, გვ. 29; Jahn, Bronze, 2014, pp. 175–179.

15 ბალახაშვილი, გრიბოედოვი, 1966, გვ. 3–6; Кавказ, Жизнь, 1895, №4, გვ. 2–3.

16 Maisuradze, Genealogisierungen, 2015, pp. 207–212.

17 ცქიტიშვილი, გარსევან, 1982, გვ. 2–3, 30; Maisuradze, Genealogisierungen, 2015, pp. 208–209.

18 ბალახაშვილი, გრიბოედოვი, 1966, გვ. 218–223; Кавказ, Мтацминдский, 1890, № 108, გვ. 1–2; ჩიქოვანი, მთაწმინდის, 2022, გვ. 63–64.

რები კი აჩვენებდა, რომ ეს ადგილი არა მხოლოდ ოფიციალური ხსოვნის, არამედ თაყვანისცემისა და რომანტიკული პილიგრიმობის სივრცედაც აღიქმებოდა.¹⁹ ამ საფლავის მეშვეობით გრიბოედოვის ხსოვნის პირველი მონუმენტალიზაცია არა საქალაქო მოედანზე, არამედ მთაწმინდაზე შედგა. სახელმწიფოს მიერ დადგმულ ძეგლამდე სწორედ ამ საფლავმა და ნინო ჭავჭავაძის გლოვის ისტორიამ შექმნა ის ემოციური და მემორიალური საფუძველი, რომელზეც გრიბოედოვისა და ნინოს საჯარო მემსიერება, როგორც ქართულ-რუსული კავშირის უწყვეტობის ალევორია, აიგო.²⁰

გრიბოედოვის სახელი თბილისის ტოპონიმიკასა და კულტურულ ცხოვრებაშიც დამკვიდრდა. 1879 წელს, გრიბოედოვის გარდაცვალებიდან 50 წლის აღსანიშნავად, მთაწმინდაზე მდებარე ერთ-ერთ ქუჩას (ყოფ. კომენდანტის ქუჩა) მისი სახელი ეწოდა. „ვაი ჭკუისაგან“ კი თბილისში ჯერ კიდევ 1832 წლიდან გაჩნდა სამოყვარულო სპექტაკლის სახით – რომან ბაგრატიონის სახლში, 1846 წლიდან რუსულენოვან, 1886 წლიდან კი ქართულ სათეატრო სცენაზე.²¹

გრიბოედოვის სახელის ირგვლივ ახალი მემსიერების ფორმირება საბჭოთა საქართველოში გაგრძელდა. 1929 წელს, მისი გარდაცვალების 100 წლისთავის აღსანიშნავად, მთაწმინდაზე მამადავითის ეკლესიის შემოგარენს საქართველოს მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონის სტატუსი მიენიჭა.²² მის შესასვლელში მდებარე გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის საფლავი, გიორგი მაისურაძის მიხედვით, ქართულ-რუსული კულტურული „ქორწინების“ სიმბოლოდ იქცა. პანთეონის სახით წარმოდგენილი ქართული კულტურული მემსიერება კი რუსი მწერლის საფლავით იწყებოდა.²³

1934 წელს გრიბოედოვის სახელი მიენიჭა თბილისის სახელმწიფო რუსულ დრამატულ თეატრს,²⁴ რაც 1930-იანი წლების საბჭოთა კულტურული პო-

ლიტიკის ფართო კონტექსტში თავსდება: კლასიკოსთა სახელებით ინსტიტუციების, პანთეონებისა და მემსიერების სივრცეების ორგანიზება საბჭოთა კულტურული კანონის შექმნის ერთ-ერთი მეთოდი იყო.

გრიბოედოვის მემსიერების აქტუალიზაცია განსაკუთრებით გაძლიერდა 1950-იან წლებში. 1954 წელს მისი სიკვდილიდან 125, ხოლო 1955 წელს დაბადებიდან 160 წელი აღინიშნა. გრიბოედოვი წარმოდგენილი იყო რუსული კულტურის უდიდეს ფიგურად, რომლის ცხოვრება და შემოქმედება საქართველოსთან განსაკუთრებით იყო დაკავშირებული. მისი სახელი „ორ ხალხს“ შორის კავშირის სიმბოლოდ იქცა და ხალხთა მეგობრობის საბჭოთა ნარატივში ჩაეწერა.²⁵ XIX საუკუნეში საფლავით, ქუჩითა და თეატრალური ხელოვნებით დაწყებულმა მემსიერებამ XX საუკუნის შუა ხანებიდან ახალი იდეოლოგიური ფორმა მიიღო. ამ კონტექსტში იქნა მიღებული თბილისში მისი ძეგლის დადგმის გადაწყვეტილებაც.

1950-იანი წლების მიწურულიდან ქართული საბჭოთა მონუმენტური ქანდაკების თემატიკა შესამჩნევად გაფართოვდა. პარტიულ-რევოლუციური გმირების გვერდით, საჯარო სივრცეში, სულ უფრო მეტად შემოვიდა ქართული კულტურული პანთეონი და ისტორიული სახეები.²⁶

ამავე დროს, 1950-1960-იანი წლებიდან მონუმენტური ქანდაკება მჭიდროდ დაუკავშირდა ახალი საბჭოთა თბილისის მშენებლობას. ძეგლი უნდა გამხდარიყო მოედნის, სკვერის, სანაპიროს, საცხოვრებელი ანსამბლის ვიზუალური და იდეოლოგიური აქცენტი. ამ ლოგიკით შეირჩა ადგილი გრიბოედოვის ძეგლისთვისაც: კარლ მარქსის სახელობის მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, კამოს სახელობის ქუჩაზე აგებული ორი მრავალბინიანი საცხოვრებელი სახლის შუაში მოწყობილი სკვერის ცენტრში, სახით მტკვრისკენ.²⁷

ძეგლისთვის შერჩეული ადგილი დისკუსიის

19 Вещь Тифлисы, 1906, с. 10.

20 MAISURADZE, Genealogisierungen, 2015, p. 211.

21 თბილისი, ქუჩები, გაშორები, მოედნები, 2008, გვ. 48; კიკნაძე, ქართული, ტ. I, 2003, გვ. 17–18.

22 ჩორგოლაშვილი, მთაწმინდა, 1991, გვ. 68.

23 MAISURADZE, Genealogisierungen, 2015, p. 212.

24 Шах-Азизов, Тифлисскому русскому театру – имя А. С. Грибоедова, 1934, с. 4.

25 SLEZKINE, The USSR, 1994, pp. 443–448; Заря Востока, 1954, № 38, с. 3; Заря Востока, 1955, № 13, с. 3; Maisuradze, Genealogisierungen, 2015, p. 211–212.

26 სეა, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი (უიკა), ფ. 10, ა. 1, საქმე 723, ფურც. 1–6; შანიძე, ქართული საბჭოთა ქანდაკება, 1975, გვ. 27–34.

27 სეა, თბილისის ცენტრალური არქივი (თცა), ფ. 14, ა. 5, საქმე 199, ფურც. 1–6; Кайшаури, Победа молодого скульптора,

საგანი გახდა. მხატვარ ლადო გუდიაშვილსა და ისტორიკოს ივანე ენიკოლოპოვს, მართალია, ადგილი ეფექტურად მიაჩნდათ, მაგრამ უფრო შესაფერისად ძეგლის დადგმას გრიბოედოვის ქუჩის დასაწყისში, ალექსანდრე ჭავჭავაძის სახლის სიახლოვეს ან ბესიკის ქუჩის სკვერში, ახვერდოვების ბაღის ყოფილ ტერიტორიაზე მიიჩნევდნენ – სადაც გრიბოედოვი და ნინო ჭავჭავაძე დაინიშნენ.²⁸ აზრთა ეს სხვადასხვაობა აჩვენებს უთანხმოებას ბიოგრაფიულ მეხსიერებასა და საბჭოთა ქალაქგეგმარებით ლოგიკას შორის. ძეგლის საბოლოო ადგილად არა ძველი თბილისური მეხსიერების ტოპოგრაფია, არამედ ახალი საბჭოთა სანაპირო ანსამბლი შეირჩა.

გრიბოედოვის ძეგლის დამკვეთი სსრკ კულტურის სამინისტრო იყო.²⁹ ძეგლის ავტორია – მოქანდაკე მერაბ მერაბიშვილი, არქიტექტორები კი შოთა ყავლაშვილი და გივი მელქაძე. ძეგლი მერაბიშვილის სადიპლომო ნამუშევარი იყო, რომელიც მოსკოვში, საკავშირო გამოფენაზე ჰქონდა წარდგენილი. გამოფენაზე მოპოვებული წარმატების შემდეგ საბჭოთა სახვითი ხელოვნების მთავარმა სამმართველომ თბილისის საქალაქო საბჭოს დაავალა ახალგაზრდა მოქანდაკეს გრიბოედოვის ძეგლის ესკიზურ პროექტზე მუშაობის შესაძლებლობა მისცემოდა.³⁰ ნამუშევრის მხატვრულ ღირსებებთან ერთად, აღინიშნებოდა მერაბიშვილის პროფესიული მემკვიდრეობაც: იგი ცნობილი მოქანდაკის, თბილისის შოთა რუსთაველის მონუმენტის ავტორის, კონსტანტინე მერაბიშვილის ვაჟი იყო და პრესაში „მემკვიდრეობით მოქანდაკედ“ მოიხსენიებოდა.³¹ ეს გარემოება ასეთი მასშტაბის დაკვეთისთვის ლეგიტიმაციის დამატებით წყაროდ იქცა.

ვორონცოვის ძეგლის მსგავსად, გრიბოედოვის მონუმენტიც ცენტრი-პერიფერიის ლოგიკას ეფუძნება, თუმცა ის სხვა ისტორიულ და ინსტიტუციურ ენაშია გამოხატული. თუ XIX საუკუნეში ეს ლოგიკა იმპერიული ადმინისტრაციის, პეტერბურგის აკადემიური სკოლისა და ინფრასტრუქტურის მეშვეობით განხორციელდა, გრიბოედოვის შემთხვევაში ამ ფუნქციას კულტურის სამინისტრო, საკავშირო გამოფენა და საბჭოთა სამხატვრო ინფრასტრუქტურა ასრულებდა. გრიბოედოვის ძეგლი ქართველი მოქანდაკის ნამუშევარი იყო, თბილისურ მეხსიერებას უკავშირდებოდა, თუმცა, მერაბიშვილი ძეგლზე მოსკოვის სამხატვრო სახელოსნოში მუშაობდა, ქანდაკება ლენინგრადის ქარხანა *Монументальная скульптура*-ში ჩამოისხა და ისიც დასრულებული სახით ჩამოვიდა თბილისში.³²

მონუმენტის საერთო სიმაღლე 9.50 მეტრი იყო.³³ ძეგლი არა მხოლოდ მწერლის ხსოვნას უკავდაცოდდა, არამედ ახალი საცხოვრებელი ანსამბლის სივრცითი აქცენტიც იყო. ის არ ქმნიდა ისეთ მასშტაბურ ურბანულ დომინანტს, როგორც ვორონცოვის ძეგლი ხიდისა და მოედნის ღერძზე. მარცხენა სანაპიროზე განთავსებით, გრიბოედოვის მეხსიერება ძველ თბილისს – მთაწმინდას, მისი სახელობის ქუჩას, ჭავჭავაძეების სახლსა და ახვერდოვების ბაღს – დასცილდა და ახალი საბჭოთა საცხოვრებელი სივრცის ნაწილად იქცა. მისი ბიოგრაფიული მეხსიერება მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე ძველ თბილისურ სივრცეებში დარჩა. ახალ სივრცეში კი გრიბოედოვი, უპირველესად, რუსულ-ქართული კულტურული კავშირისა და ხალხთა მეგობრობის განმასახიერებელ ფიგურად იყო წარმოდგენილი.

პლასტიკური გადაწყვეტის თვალსაზრისით, გრიბოედოვის ძეგლი განსხვავდება ვორონცოვის მონუმენტისგან. ვორონცოვი მუნდირით, ორდენებითა და ფელდმარშლის კვერთხით სამხედრო-ადმინისტრაციულ ძალაუფლებას განასახიერებდა. გრიბოედოვი კი, კრამსკოის პორტრეტის მიხედვით შესრულებული ჩაფიქრებული სახით, დახრილი თავით და წიგნით ხელში, პირველ რიგში, მწერლად და მოაზროვნედაა წარმოდგენილი.³⁴ ფელდმარშლის კვერთხი წიგნმა შეცვალა, ხოლო იმპერიული მმართველობის ფიგურის ადგილი კულტურისა და აზროვნების სიმბოლომ დაიკავა.

ორივე ძეგლი კლასიკური მონუმენტის ტიპს

1959.

28 გუდიაშვილი, Ениколопов, Где установить, 1959, с. 4.

29 სეა, თცა, ფ. 14, ა. 5, საქმე 199, ფურც. 1.

30 Кайшаури, Победа, 1959.

31 Лаине, Грибоедов, 1963, с. 4.

32 იქვე; გუდიაშვილი, Ениколопов, Где установить, 1959, с. 4.

33 სეა, თცა, ფ. 14, ა. 5, საქმე 199, ფურც. 1-6.

34 Лаине, Грибоедов, 1963, გვ. 4; Урушадзе, Ум, 1962, с. 4.

მიეკუთვნება: მაღალი პიედესტალი, ვერტიკალურად აღმართული მონუმენტური ფიგურა, პორტრეტული მსგავსება და რეალისტური პლასტიკა. თუ XIX საუკუნის იმპერიულ მონუმენტში კლასიკური რეალისტური ფორმა ძალაუფლების ბუნებრივ ოფიციალურ ენას წარმოადგენდა, XX საუკუნის 60-იან წლებში სოცრეალისტური დოქტრინის ფარგლებში შენარჩუნებული რეალიზმი უკვე ამ ენის ატავისტური გაგრძელებაა. ამ საერთო ფორმის შიგნით იცვლება არა მონუმენტის ტიპი, არამედ მისი იდეოლოგიური ენა.

თუმცა, ამ აკადემიურ წესრიგში გარკვეული პლასტიკური თავისუფლებაც ჩანს. სხეულის პლასტიკა და სადგამის საზღვრებს გაცდენილი ნაბიჯი კლასიკური ოფიციალურობის ფარგლებში რჩება, თუმცა გრიბოედოვის ფიგურის სტატიკურობას არბილებს და მას უფრო ცოცხალ, ბუნებრივ სახეს აძლევს. ეს ვიზუალური ცვლილება პოსტსტალინურ პერიოდში სახვითი ხელოვნების ენის ცვლილებასაც უკავშირდებოდა: სტალინური ეპოქის გმირული და ჰიპერბოლიზებული მონუმენტურობის შემდეგ გრიბოედოვის ფიგურაში წინა პლანზე ფსიქოლოგიზებული, ინტელექტუალური და ნაკლებად პათეტიკური სახე გამოვიდა.

ამავე კონტექსტში იკითხება ძეგლის თანამედროვე იდეოლოგიური ინტერპრეტაცია. მის შესახებ დაწერილ ოფიციალურ ტექსტებში საქართველო გრიბოედოვის „მეორე სამშობლოდ“ იყო წარმოდგენილი, ხოლო მისი ცხოვრება და შემოქმედება – ქართულ-რუსული კულტურული ურთიერთობის გაღრმავების მნიშვნელოვან ფაქტორად.³⁵ 1961 წელს შალვა კვასხვაძე მონუმენტს „ხალხთა ერთობისა და სიყვარულის ძეგლს“ უწოდებდა;³⁶ იგორ ურუშაძე მას გრიბოედოვისადმი ქართველი ხალხის „უსაზღვრო სიყვარულისა და მადლიერების“ გამოხატულებად აფასებდა.³⁷ ამგვარი ინტერპრეტაცია ხრუშჩოვის „დათბობის“ ენას შეესაბამებოდა: სტალინური ეპოქის შემდეგ ძალაუფლების ენა თავს უფრო რბილი ფორმით – მეგობრული კავშირისა და კულტურული სიახლოვის რიტორიკით გამოხატავდა.

1964 წელს ძეგლს დამატებითი სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭა, როდესაც მის გვერდით, კამოს №2 საცხოვრებელი სახლის პირველ სარ-

თულზე ქორწინების სახლი გაიხსნა.³⁸ ხანმოკლე და ტრაგიკული ქორწინების გმირისა და საბჭოთა ქორწინების სახლის უშუალო მეზობლობა ირონიულ სიმძაფრეს ატარებს. გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის ძველი რომანტიკული ისტორია, რომელიც მთაწმინდასა და ძველ თბილისურ მეხსიერებაში არსებობდა, საბჭოთა სამოქალაქო რიტუალის სივრცეს დაუკავშირდა.

დასკვნა

ვორონცოვისა და გრიბოედოვის ძეგლები ცენტრი-პერიფერიის პრინციპის ორ, სხვადასხვა ენაზე გამოხატულ მაგალითს წარმოადგენენ. ვორონცოვის მონუმენტში იმპერიული ძალაუფლება ადმინისტრატორის, პროგრესისა და „მადლიერების“ ნარატივს ეყრდნობოდა. გრიბოედოვის ძეგლში ის მწერლის, კულტურული კავშირისა და ხალხთა მეგობრობის ნარატივში გამოიხატა. შეიცვალა ფიგურა – მმართველის ადგილი მწერალმა დაიკავა; შეიცვალა სივრცე – წარმომადგენლობითი მოედანი – საცხოვრებელი ანსამბლის სკვერმა შეცვალა; შეიცვალა ენა – ძალაუფლება კულტურის ენით ალაპარაკდა. მაგრამ უცვლელი დარჩა მთავარი პრინციპი: ცენტრი განსაზღვრავდა, ვის ხსოვნას უნდა მინიჭებოდა ოფიციალური მნიშვნელობა და რა იდეოლოგიურ ჩარჩოში უნდა წაკითხულიყო ეს მეხსიერება ქალაქის სივრცეში.

ეს ამოცანა ორ ეპოქაში სხვადასხვა ინსტიტუციური გზით განხორციელდა. ვორონცოვის ქანდაკება იმპერიის ცენტრში შეიქმნა და თბილისში დასრულებული მეტროპოლიური ობიექტის სახით შემოვიდა. გრიბოედოვის ძეგლი ქართველი მოქანდაკის ნამუშევარი იყო, თუმცა მისი დაკვეთა და წარმოება ცენტრალური საკავშირო სისტემის ფარგლებში განხორციელდა. ადგილობრივი მონაწილეობა – XIX საუკუნეში ქართველი თავადაზნაურობის მადლიერება, XX საუკუნეში კი ქართველი მოქანდაკის ავტორობა, ოფიციალურ ნარატივს ადგილობრივ საფუძველს უქმნიდა. იმპერიულმა ეპოქამ ცენტრი-პერიფერიის ეს ლოგიკა მმართველობისა და პროგრესის ენით გამოხატა; საბჭოთა ეპოქამ კი იგივე ლოგიკა კულტურისა და მეგობრობის ენას დაუკავშირა. ნარატივი შეიცვალა. ცენტრი-პერიფერიის პრინციპი – არა.

35 Заря Востока, 1954, № 38, с. 3; Заря Востока, 1955, № 13, с. 3.

36 კვასხვაძე, ძეგლი, 1963, გვ. 1.

37 Урушадзе, Ум, 1962, გვ. 4.

38 ხუბულური, იხარეთ, რეპორტაჟი ქორწინების სახლიდან, 1964, გვ. 4.

ამ ორ ძეგლს განსხვავებული ისტორია აქვს. ვორონცოვის ძეგლი 1920-იან წლებში აიღეს, მოედნის ოფიციალური სახელწოდება მას შემდეგ ორჯერ შეიცვალა,³⁹ იმპერიული შინაარსიც დავიწყებას მიეცა, თუმცა, ქალაქის ყოველდღიურ ენაში ეს სივრცე დღემდე ვორონცოვის სახელით მოიხსენიება. გრიბოედოვის ძეგლი კი კვლავ დგას, თუმცა ხალხთა მეგობრობის ნარატივი, რომელსაც მისი მნიშვნელობა ეფუძნებოდა, საბჭოთა კავშირთან ერთად დაიშალა. ვორონცოვის სახელი ადგილად იქცა, გრიბოედოვი კი – მხოლოდ ძეგლად დარჩა.

ეს ასიმეტრია აჩვენებს, რომ ქალაქური მეხსიერება ოფიციალური მეხსიერების უბრალო გაგრძე-

ლება არ არის. ძალაუფლებას შეუძლია განსაზღვროს ძეგლის თემა, მასშტაბი და იდეოლოგიური წაკითხვა, მაგრამ იმას, თუ როგორ აითვისებს ამ ნიშნებს ქალაქის ყოველდღიური ცხოვრება, სრულად ვერ აკონტროლებს. გარედან მინიჭებული შინაარსი ქრება, თუ ის ქალაქის სივრცით პრაქტიკაში ვერ ჩაეწერა; ადგილი კი, რომელიც ქალაქის ფუნქციური ცხოვრების ნაწილი გახდა, იდეოლოგიური შინაარსის გაქრობის შემდეგაც განაგრძობს არსებობას. პროგრესისა და მეგობრობის იმპერიული მითები სხვადასხვა ენით მოქმედებენ, მაგრამ ორივეს მიღმა პერიფერიის სივრცის სიმბოლური კონტროლის ერთი და იგივე მექანიზმი დგას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბალახაშვილი ი., გრიბოედოვი და ნინო ჭავჭავაძე, თბ., 1966.
- ბერიძე თ., ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია, თბ., 1977.
- გერსამია თ., ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა, სამეცნიერო კონფერენცია ჯოვანი სკუდიერი და საქართველო, რედ. როინ მეტრეველი, თბ., 2017.
- ენციკლოპედია თბილისი: ქუჩები, გამზირები, მოედნები, თბ., 2008.
- კვასხვაძე შ., ძეგლი ხალხთა ერთობისა და სიყვარულისა, ლიტერატურული საქართველო, №7, თბ., 1963.
- კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბ., 2003.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფ. 8, ა. 1, საქ. 8.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფ. 205 ა. 1, საქ. 117.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, თბილისის ცენტრალური არქივი, ფ. 14, ა. 5, საქ. 199.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფ. 10, ა. 1, საქ. 723.
- სუნი რ. გ., ქართველი ერის ჩამოყალიბება, თბ., 2022.
- შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, თბ., 1975.
- ჩიქოვანი ნ., მთაწმინდის პანთეონი – მეხსიერების ადგილი და იდენტობის სიმბოლო, მეხსიერების ადგილები და ქართული ნაციონალური იდენტობის სიმბოლური გარემო, შემდგ. სტივენ ჯონსი და მალხაზ თორია, თბ., 2022.
- ჩორგოლაშვილი მ., მთაწმინდა, მეორე გამოცემა, თბ., 1991.
- ცქიტიშვილი ზ., გარსევან ჭავჭავაძის სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობა: საქართველოს საგარეო პოლიტიკური ისტორიიდან XVIII საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში, თბ., 1982.
- ჭანიშვილი გ., თბილისი, საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801-1918 წლებში, დავით ხოშტარაის საერთო რედაქციით, თბ., 2019.
- ჭკადუა გ., მიხეილ ვორონცოვი და კავკასიის სამეფისნაცვლო, თბ., 2025.
- ხუბულური ლ., იხარეთ, იმრავლეთ. რეპორტაჟი ქორწინების სახლიდან, კომუნისტი, №204, 1964.
- ჯოლოგუა თ., მიხეილ ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ შესახებ, აკაკი წერეთელი 170. საიუბილეო

39 1925 წელს მოედანს კარლ მარქსის სახელი, 1978 წელს კი ზაარბიუკენის სახელი მიენიჭა; იხ: თბილისი, ქუჩები, გამზირები, მოედნები, 2008, გვ. 79.

- კრებული, რედ. ირმა რატიანი, თბ., 2011.
- HERLIHY PATRICIA, ODESSA: A HISTORY, 1794–1914, CAMBRIDGE, MASS., 1986.
 - JAHN Hubertus F., The Bronze Viceroy: Mikhail Vorontsov’s Statue and Russian Imperial Representation in the South Caucasus in the Mid-Nineteenth Century, *Russian History*, Vol. 41, No. 2, 2014, DOI: 10.1163/18763316-04102004.
 - MAISURADZE Giorgi, Genealogisierungen, in: Giorgi Maisuradze, Franziska Thun-Hohenstein, *Sonniges Georgien: Figurationen des Nationalen im Sowjetimperium*, Berlin, 2015.
 - PASZKIEWICZ Piotr, Carskie pomniki i architektura okazjonalna w Warszawie (1815–1915). Treści i funkcje ideowe, *Biuletyn Historii Sztuki*, t. 52, nr 3–4, 1990.
 - PLOKHY Serhii, The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology, *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, No. 3, 2000, DOI: 10.1177/002200940003500303.
 - SLEZKINE Yuri, The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism, *Slavic Review*, Vol. 53, No. 2, 1994.
 - SZYNKMAN Henric, *Pomnik Paskiewicza w Warszawie*, Warszawa, 1918.
 - Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею, т. X, под ред. А. П. Берже, Тиф., 1885.
 - Александр Сергеевич Грибоедов, *Заря Востока*, № 38 (8920), 14 февраля, 1954.
 - Афанасьев Д., Открытие памятника адмиралу М. П. Лазареву, *Морской сборник*, № 10, 1867.
 - Весь Тифлиς: справочно-адресный альбом на 1906 год, изд. 1-е, Тифлис, 1906.
 - Гудиашили Л., Ениколопов И., Где установить памятник А. С. Грибоедову?, *Заря Востока*, № 200 (10614), 28 августа, 1959.
 - Ениколопов И., А. С. Грибоедов в Грузии, *Заря Востока*, № 13 (9205), 16 января, 1955.
 - Жизнь А. С. Грибоедова на Кавказе, *Кавказ*, № 4, 5 января, 1895.
 - Іванюк О., Осетянова Д., Конструювання «російського» Криму: імперські монументи та пам’ятні знаки XIX – початку XX століть, *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Історія. Політологія*, вип. 41, 2025, с. 32–47. DOI: 10.34079/2518-1521-2025-16-41-32-47.
 - Кавказский календарь на 1856 год, Тиф., 1855.
 - Кайшаური В., Победа молодого скульптора, *Вечерний Тбилиси*, № 29, 9 июня 1959 г.
 - Кривдина О. А., Скульпторы братья Крейтаны, Немцы в Санкт-Петербурге: биографический аспект, вып. 4, Санкт-Петербург, 2008, с. 81–90.
 - Лаине О., Грибоедов в Тбилиси, *Заря Востока*, № 79 (11704), 4 апреля 1963 г., с. 4.
 - Мтацминдский монастырь, *Кавказ*, № 108, 26 апреля 1890 г., с. 1–2.
 - Открытие памятника в Тифлисе Светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову 25-го марта 1867 г., Тифлис, 1867.
 - Открытие памятника князю М. С. Воронцову в Одессе, *Кавказ*, № 93, 28 ноября 1863 г., с. 551–552.
 - Ткаченко Д. С., Невоздвигнутый памятник П. Д. Цицианову: Имперская идея в мемориальной деятельности Кавказской администрации во второй половине XIX – начале XX вв., *Научная мысль Кавказа*, № 3, 2016, с. 68–73. DOI: 10.18522/2072-0181-2016-87-3-68-73.
 - Урушадзе И., Ум и дела твои бессмертны. Памятник А. С. Грибоедову, *Заря Востока*, № 4 (11324), 5 января 1962 г., с. 4.
 - Шах-Азизов Н., Тифлисскому русскому театру – имя А. С. Грибоедова, *Заря Востока*, № 244 (3355), 20 октября 1934 г., с. 4.

THE IMPERIAL MYTH OF PROGRESS AND FRIENDSHIP: THE MONUMENTS TO MIKHAIL VORONTSOV AND ALEXANDER GRIBOYEDOV IN TBILISI

Ekaterine Kiknadze
George Partskhaladze

Keywords: *monumental sculpture, imperial memory, Soviet memory politics, center–periphery, urban space, Tbilisi, Vorontsov monument, Griboyedov monument.*

| This article examines the politics of imperial memory through a comparative analysis of two monuments in Tbilisi celebrating Mikhail Vorontsov (1867) and Alexander Griboyedov (1961) and their historical contexts.

Introduction

Power in the city is visible not only in administrative buildings or toponymy; it is also expressed through objects placed in public spaces. Among these, monumental sculpture has particular significance. Each monument serves to commemorate a specific person or event, but at the same time it establishes who should be granted the central place, which episode of the past should become part of the city's memory, and who has the right to interpret it. This function of monumental sculpture is especially active in colonial and peripheral spaces, where the center uses it as a means of rewriting space and identity.

The monuments to Mikhail Vorontsov and Alexander Griboyedov, erected in Tbilisi in different periods, reveal two distinct yet interconnected forms of the politics of imperial memory. The Vorontsov Monument, unveiled in 1867, articulated the imperial narrative of Tsarist Russia. Mikhail Vorontsov, the Viceroy of the Caucasus, was represented as an administrator embodying the region's progress,

cultural advancement and urban modernization. The Monument to Alexander Griboyedov, erected in 1961 in the context of post-Stalinist Soviet cultural policy, presented the same center–periphery hierarchy in a different idiom. Here,

the figure of administrative power was replaced by a writer and diplomat, while the imperial rhetoric of progress and gratitude gave way to the Soviet narrative of the friendship of peoples.

The comparison of these two monuments is important not because of their direct similarity, but because of the differences that reveal how the imperial narrative changed over time. In the Vorontsov Monument, power represented itself through the language of governance, development and political paternalism; the Griboyedov Monument, by contrast, expressed the same hierarchy in a softer—cultural and emotional—form. How the language of imperial memory changes together with its historical and political context, and what remains unchanged despite this change, is the central question of this article.

The Vorontsov Monument and the Imperial Myth

of Progress

The Statue of Vorontsov in Tbilisi, the administrative center of the Caucasus, and the first realist monument in the region, was unveiled on March 25, 1867. The date had symbolic significance: on March 25, 1845, Vorontsov first entered Tbilisi in his capacity of Viceroy of the Caucasus. Twenty-two years later, the unveiling of his monument served to secure his name firmly within the city's memory and to function as a symbolic continuation of his governance.

The symbolic meaning was reinforced by the space in which the monument was erected. Before Vorontsov's administration, Kukia, situated on the left bank of the Mtkvari, was a peripheral and chaotically developed area of the city. In a report sent to the emperor, Vorontsov wrote that Kukia, where, in the recent past, "Lezgin detachments carried out raids," had, as a result of his urban reforms, become a new and prestigious district, with a regular urban layout, European architecture and modern infrastructure.¹ The development of Kukia was especially facilitated by the stone bridges built to Giovanni Scudieri's design, which connected Kukia with the city's historical and administrative center.² Along the axis of the large bridge opened in 1853, a square took shape whose public and commercial significance grew rapidly. It was on this square that the Vorontsov monument was erected, while the space around the monument: the bridge, the square and the street developed along the square was given Vorontsov's name.³ Through these toponyms, the space became fully identified with the name of the Viceroy.

The Vorontsov Monument was commissioned by the administration of the Viceroy of the Caucasus from the sculptor Nikolai Pimenov (1812–1864). A professor at the Imperial Academy of Arts in St Petersburg and one of the principal executors of

state commissions, Pimenov represented the Russian school of academic monumental sculpture. The sculptor did not come to Tbilisi while working on the monument. The scale of the square and of the monument was determined for him by the architect Otto Simonson. Simonson calculated the scale of the sculpture with regard not only to the existing square, but also to its visibility from the bridge and to the railway station planned for Kukia in the future, since the monument had from the outset been conceived as the main visual accent of the new urban space on the left bank.⁴ Pimenov died in 1864. The monument was completed, according to the existing model, by his pupil Fyodor Kreitan.⁵ The sculpture was cast in bronze in St Petersburg. The history of the monument clearly reflects the center–periphery logic: the sculpture intended for Tbilisi's new urban space was created at the center of the empire and arrived in the periphery as a completed metropolitan object.⁶

According to the scale determined by Simonson, the pedestal and the sculpture each measured five arshins; overall, the monument reached approximately ten arshins, or 7.1 meters.⁷ The figure was presented in a frontal, calm and official pose. The uniform, orders and field marshal's baton emphasized his state status, while the broad cloak gathered the silhouette into a unified form. The figure of the Viceroy wore a sword at his waist, yet it was almost entirely concealed by the drapery of the cloak and did not create the impression of an active military attribute. Three years after the end of the Caucasian War, such a visual language was particularly significant: Vorontsov was presented not as a conqueror engaged in battle, but as a ruler whose power was associated with an already established order and administrative calm. Through this monument, the empire was saying that the Caucasian War was over and that it had firmly established it-

1 Акты, т. 10, 1885, p. 846, 870, 881; ბერიძე, ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია, 1977, გვ. 193–218.

2 გერსამია, ჯოვანი სკუდერი, თბ., 2017, გვ. 14–15.

3 Кавказский календарь, 1855, p. 511–512; ჭანიშვილი, თბილისი, 2019, გვ. 27–112.

4 The National Archives of Georgia, the Central Historical Archive, repository 8, list 1, case 8, sheets 82–85.

5 Кривдина, Скульпторы братья Крейтан, 2008, გვ. 86–87, 90.

6 Only the pedestal was executed on site. The first version of the pedestal was commissioned from the architect Edwin Reiss, but had to be replaced due to poor workmanship. The final version of the pedestal was by Otto Simonson. Jahn, *Bronze Viceroy*, 2014, p. 171; სეა, სეა, ფ. 8, ა. 1, ს. 8, ფურც. 298, 300.

7 The National Archives of Georgia, the Tbilisi Central Archive, repository 8, list 1, case 8, sheets 82–85.

self in this space.

The meaning of the Vorontsov Monument becomes particularly clear against the background of the history associated with the monument to Pavel Tsitsianov. Plans to erect a monument to Tsitsianov in Tbilisi, near Sioni Cathedral, had already been made in the 1830s. The project was approved, but work on it was eventually halted during Vorontsov's viceroyalty.⁸ In local memory, Tsitsianov's name was associated with harsh military rule and violent imperial policy. The suspension of his monument project therefore corresponded to the flexible logic of Vorontsov's Caucasian policy: alongside cultural-educational and urban reforms, this policy relied on accommodation with local elites, their incorporation into the imperial system, and the creation of political loyalty.⁹

The Monument to Mikhail Vorontsov in Tbilisi formed part of the Russian Empire's monumental policy, which the empire pursued in frontier cities in 1863–1870, in the aftermath of wars and political tensions. Monuments were erected to Vorontsov in Odessa in 1863, to Admiral Lazarev in Sevastopol in 1867, and to General Paskevich in Warsaw in 1870.¹⁰ Each of these had a different local context. In Odessa, Vorontsov, who served as Governor-General of Novorossiia and Bessarabia in 1823–1844, was represented as a symbol of the city's economic and cultural rise; in Sevastopol, where, after defeat in the Crimean War, the empire was constructing the mythology of a “city of Russian arms and glory,” Lazarev's monument embodied the glory of the navy; the Paskevich monument in Warsaw, by contrast, was an openly repressive act: the statue of Paskevich, who had suppressed the Polish uprising of 1830–1831 and was distinguished by policies of national oppression and Russification as Prince of Warsaw and

Governor of the Kingdom of Poland, was erected on the site intended for the statue of the Polish national hero Józef Poniatowski. The statue of Paskevich erected in place of Poniatowski's represented a symbol of the erasure of Polish historical memory and the establishment of Russian repressive power.¹¹

In this comparative context, the main specificity of the Tbilisi case lies in the narrative of gratitude. According to the official documentation of the administration of the Viceroy of the Caucasus preserved in the National Archives of Georgia, the initiative to erect the monument belonged to the Georgian nobility, as an expression of *popular gratitude* to Vorontsov.¹² Yet this public initiative was carried out by the administration of the Viceroy of the Caucasus: by imperial order, a donation campaign was opened throughout Transcaucasia, while Bariatinsky's chancellery sent official donation forms to all administrative, military and religious institutions inviting participation in the campaign.¹³ The initiative of the nobility was formal; it was used only as a basis for legitimizing the monument, while the actual decision-making, funding and execution remained fully under the control of the imperial administration.

The visual and emotional force of the narrative of gratitude became particularly clear after the unveiling of the monument. According to official texts, some of those who came to see the monument knelt before the statue and crossed themselves as a sign of veneration.¹⁴ Realist monumental sculpture, which was an unfamiliar experience for local visual culture, became associated in people's perception with sacred, venerated objects. Such a perception only reinforced the entrenchment of Vorontsov as a symbol of imperial progress within Caucasian cul-

8 Ткаченко, Невоздвиженный памятник, 2016, გვ. 70–71; The National Archives of Georgia, the Central Historical Archive, repository 205, list 1, case 117, sheets 2–5.

9 ჯოღოგუა, ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკა“, 2011, გვ. 132–139; ჭკადუა, მიხეილ ვორონცოვი, 2025, გვ. 115–116; სუნი, ქართველი ერის ჩამოყალიბება, 2022, გვ. 133.

10 Кавказ, № 93, 1863, p. 551–552; Открытие памятника адмиралу М. П. Лазареву, 1867, p. 40–44; Paszkiewicz, Carskie pomniki, 1990, p. 309–310; Szykman, Pomnik Paskiewicza, 1918, p. 14–15.

11 Herlihy, Odessa, 1986, p. 121–122; Plokh, City of Glory, 2000, p. 374–377; Ivaniuk, and Osetianova, Konstruiuvannia “rosiiskoho” Krymu, 2025, p. 32–39; Paszkiewicz, Carskie pomniki, 1990, p. 309–310; Szykman, Pomnik Paskiewicza, 1918, p. 15.

12 The National Archives of Georgia, the Central Historical Archive, repository 8, list 1, case 8, sheets 17.

13 Ibid: sheets 12–13, 17–18, 26–26a; repository 8, list 1, case 2506, sheets 2, 15, 103.

14 Otkrytie pamiatnika v Tiflise, 1867, გვ. 29; Jahn, Bronze Viceroy, 2014, pp. 175–179.

ture.

Alexander Griboyedov's Monument: The Imperial Myth of Friendship

The memory of Alexander Griboyedov in Georgia was of a different character from that of Vorontsov, and it developed in two stages: imperial and Soviet. If the figure of Vorontsov embodied administrative power, urban transformation and imperial order, Griboyedov's name entered 19th-century Georgian culture primarily through the language of literary authority and personal tragedy. His connection with Tbilisi was shaped by his diplomatic service in the Russian administration of the Caucasus, his marriage to Nino Chavchavadze, his ties with the aristocratic and literary circle of the Chavchavadze family, and his burial on Mtatsminda.¹⁵ It was precisely these circumstances that determined the special place he came to occupy in Georgian memory: the Russian writer was established not only as a representative of imperial service, but also as the son-in-law of Georgia, embodying the Russian-Georgian bond.¹⁶

The marriage of Griboyedov and Chavchavadze carried a political meaning beyond its personal, romantic story. The family of Garsevan and Alexander Chavchavadze was a symbol of the Georgian aristocracy's entry into imperial service and its co-optation. Garsevan Chavchavadze was a signatory of the Treaty of Georgievsk, while his son, Alexander, was, on the one hand, an aristocrat connected to the imperial military-administrative system, and, on the other, one of the principal driving forces of new Georgian culture. The marriage of his eldest daughter to a Russian diplomat was regarded as another step towards the rapprochement of Russia and Georgia through kinship ties.¹⁷ Griboyedov's establishment within this family as the son-in-law of Georgia simultaneously embodied a connection of political, social and cultural meaning.

Shortly after the marriage, in January 1829, Griboyedov was killed in Tehran. The name of the Russian writer, the story of Nino Chavchavadze's devotion to him, and the symbolic meaning of the Georgian-Russian bond became attached to a specific place in the city's space, Mtatsminda, where Griboyedov was buried. Even before the official formation of the pantheon, the tomb of Griboyedov and, later, of Nino Chavchavadze, who was buried beside him in 1857, at the Mamadaviti Church, had become one of Tbilisi's landmarks.¹⁸ It was visited by travellers arriving in the city; the poems and inscriptions left on the walls show that this place was perceived not only as a space of official memory, but also as one of veneration and romantic pilgrimage.¹⁹ Through this grave, the first monumentalization of Griboyedov's memory took place not in an urban square, but on Mtatsminda. Before a state monument was erected, it was precisely this grave and the story of Nino Chavchavadze's mourning that created the emotional and memorial foundation on which the public memory of Griboyedov and Nino was built as an allegory of the continuity of the Georgian-Russian bond.²⁰

Griboyedov's name also became established in Tbilisi's toponymy and cultural life. In 1879, to mark the fiftieth anniversary of Griboyedov's death, one of the streets on Mtatsminda, the former Komendant Street, was named after him. *Woe from Wit* had appeared in Tbilisi as early as 1832 in the form of an amateur performance at Roman Bagrationi's house; from 1846 it was present on the Russian-language stage, and from 1886 on the Georgian theatrical stage.²¹

The formation of a new memory around Griboyedov's name continued in Soviet Georgia. In 1929, to mark the centenary of his death, the area around the Mamadaviti Church on Mtatsminda was given the status of the Pantheon of Georgian Writers and

15 ბალახაშვილი, გრიბოედოვი, 1966, გვ. 3–6; Кавказ, Жизнь А. С. Грибоедова на Кавказе, 1895, №4, გვ. 2–3.

16 Maisuradze G., *Genealogisierungen*, 2015, pp. 207–212.

17 ცქიტიშვილი, გარსევან ჯავახვაძე, 1982, გვ. 2–3, 30; Maisuradze, *Genealogisierungen*, 2015, pp. 208–209.

18 ბალახაშვილი, გრიბოედოვი და ნინო ჯავახვაძე, 1966, გვ. 218–223; Кавказ, Мтацминдский монастырь, 1890, № 108, გვ. 1–2; ჩიქოვანი, მთაწმინდის პანთეონი, 2022, გვ. 63–64.

19 *Весь Тифлиς*, 1906, გვ. 10.

20 Maisuradze, *Genealogisierungen*, 2015, p. 211.

21 თბილისი. ქუჩები, გამზირები, მოედნები, 2008, გვ. 48; კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, 2003, გვ. 17–18.

Public Figures.²² According to Giorgi Maisuradze, the grave of Griboyedov and Nino Chavchavadze at its entrance became a symbol of the Georgian-Russian cultural *marriage*. Georgian cultural memory, represented in the form of the pantheon, began with the grave of a Russian writer.²³

In 1934, the Tbilisi State Russian Drama Theater was named after Griboyedov,²⁴ which belonged to the broader context of Soviet cultural policy in the 1930s: organizing institutions, pantheons and spaces of memory under the names of classical authors was one of the methods through which the Soviet cultural canon was created.

The activation of Griboyedov's memory became particularly pronounced in the 1950s. In 1954, the 125th anniversary of his death was commemorated, and in 1955, the 160th anniversary of his birth. Griboyedov was presented as one of the greatest figures of Russian culture, whose life and work were especially closely connected with Georgia. His name became a symbol of the bond between the 'two peoples' and was inscribed into the Soviet narrative of the friendship of peoples.²⁵ The memory that had begun in the nineteenth century with a grave, a street and theatrical art acquired a new ideological form from the mid-twentieth century onwards. It was in this context that the decision was made to erect his monument in Tbilisi.

From the late 1950s, the thematic range of Georgian Soviet monumental sculpture expanded noticeably. Alongside party and revolutionary heroes, the Georgian cultural pantheon and historical figures increasingly entered public space.²⁶ At the same time, from the 1950s and 1960s, monumental sculpture became closely connected with the construction of the new Soviet Tbilisi. A monument was intended

to serve as the visual and ideological accent of a square, a garden, an embankment or a residential ensemble. The site for the Griboyedov monument was selected according to this logic: at the center of a garden laid out between two apartment blocks built on Kamo Street, on the left embankment of the Mtkvari named after Karl Marx, facing the Mtkvari.²⁷

The site selected for the monument became a subject of debate. Artist Lado Gudishvili and historian Ivane Enikolopov considered the site effective, but regarded the beginning of Griboyedov Street, near Alexander Chavchavadze's house, or the garden on Besiki Street, on the former territory of the Akhverdovs' garden, where Griboyedov and Nino Chavchavadze became engaged, as more appropriate locations for the monument.²⁸ This difference of opinion reveals a tension between biographical memory and Soviet urban-planning logic. The final site chosen for the monument was not the topography of old Tbilisi memory, but the new Soviet embankment ensemble.

The commissioning body for the Griboyedov monument was the Ministry of Culture of the USSR.²⁹ The author of the monument was the sculptor Merab Merabishvili, while the architects were Shota Kavlashvili and Givi Melkadze. The monument was Merabishvili's diploma work, which he had presented in Moscow at an all-Union exhibition. After his success at the exhibition, the Main Administration of Soviet Fine Arts instructed the Tbilisi City Council to give the young sculptor the opportunity to work on a preliminary design for the Griboyedov monument.³⁰ Alongside the artistic merits of the work, Merabishvili's professional lineage was also noted: he was the son of Konstantine Merabishvili, the well-known sculptor and author of the Shota

22 ჩორგოლაშვილი, მთაწმინდა, 1991, გვ. 68.

23 Maisuradze, *Genealogisierungen*, 2015, p. 212.

24 Шах-Азизов, Тифлисскому русскому театру — имя А. С. Грибоедова, 1934, გვ. 4.

25 Slezkine, *The USSR as a Communal Apartment*, 1994, pp. 443–448; Заря Востока, 1954, № 38, გვ. 3; Заря Востока, 1955, № 13, გვ. 3; Maisuradze, *Genealogisierungen*, 2015, p. 211–212.

26 The National Archives of Georgia, the Central Archive of Contemporary History, repository 10, list 1, case 723, sheets 1–6; შანიძე, ქართული საბჭოთა ქანდაკება, 1975, გვ. 27–34.

27 The National Archives of Georgia, the Tbilisi Central Archive, repository 14, list 5, case 199, sheets 1–6; Кайшаури, Победа молодого скульптора, 1959.

28 Гудиаშвили, Ениколов, Где установить памятник А. С. Грибоедову?, 1959, გვ. 4.

29 The National Archives of Georgia, the Tbilisi Central Archive, repository 14, list 5, case 199, sheet 1.

30 Кайшаури, Победа молодого скульптора, 1959.

Rustaveli monument in Tbilisi, and was referred to in the press as a *hereditary sculptor*.³¹ This circumstance became an additional source of legitimation for a commission of such scale.

Like the Vorontsov Monument, the Griboyedov Monument was also grounded in the center–periphery logic, although it was expressed in a different historical and institutional idiom. If, in the nineteenth century, this logic was realized through the imperial administration, the St Petersburg academic school and infrastructure, in Griboyedov's case this function was performed by the Ministry of Culture, the all-Union exhibition and the Soviet artistic infrastructure. The Griboyedov Monument was the work of a Georgian sculptor and was connected to Tbilisi's memory; however, Merabishvili worked on the monument in an art studio in Moscow, the sculpture was cast at the Monumentskulptura Factory in Leningrad, and arrived in Tbilisi as a completed object.³²

The overall height of the monument was 9.50 meters.³³ The monument not only commemorated the writer, but also served as the spatial focal point of the new residential ensemble. It did not create such a large-scale urban dominant as the Vorontsov monument had done on the axis of the bridge and square. By being placed on the left bank, Griboyedov's memory was distanced from old Tbilisi, Mtatsminda, the street bearing his name, the Chavchavadze house and the Akhverdovs' garden, and became part of a new Soviet residential space. His biographical memory remained in the old Tbilisi spaces on the right bank of the Mtkvari. In the new space, by contrast, Griboyedov was presented primarily as a figure embodying the Georgian–Russian cultural bond and the friendship of peoples.

In terms of its sculptural treatment, the Griboyedov monument differs from the Vorontsov monument. Vorontsov, with his uniform, orders and field marshal's baton, embodied military-administrative power. Griboyedov, by contrast, with a contemplative face based on Kramskoi's portrait, his head

bowed and a book in his hand, is presented first and foremost as a writer and thinker.³⁴ The field marshal's baton was replaced by a book, while the figure of imperial governance gave way to a symbol of culture and thought.

Both monuments belong to the type of the classical monument: a high pedestal, a vertically raised monumental figure, portrait likeness and realist modelling. If, in the nineteenth-century imperial monument, classical realist form constituted the natural official language of power, in the 1960s the realism preserved within the framework of the doctrine of socialist realism was already an atavistic continuation of that language. Within this shared form, what changes is not the type of monument, but its ideological language.

Yet a certain plastic freedom is also visible within this academic order. The modelling of the body and the step extending beyond the limits of the base remain within the framework of classical officialdom, yet they soften the static quality of Griboyedov's figure and give it a more vivid, natural appearance. This visual change was also connected with the transformation of the language of fine art in the post-Stalinist period: after the heroic and hyperbolized monumentality of the Stalinist era, a psychologized, intellectual and less declamatory image came to the fore in Griboyedov's figure.

The ideological interpretation of the monument at the time can be read in the same context. In official texts written about it, Georgia was presented as Griboyedov's *second homeland*, while his life and work were described as an important factor in the deepening of Georgian–Russian cultural relations.³⁵ In 1961, Shalva Kvasvadze called the monument a 'monument to the unity and love of peoples';³⁶ Igor Urushadze assessed it as an expression of the Georgian people's 'boundless love and gratitude' towards Griboyedov.³⁷ Such an interpretation corresponded to the language of Khrushchev's Thaw: after the Stalinist era, the language of power ex-

31 Лаине, Грибоедов в Тбилиси, 1963, გვ. 4.

32 იქვე; გუდიაშვილი, Ениколопов, Где установить памятник А. С. Грибоедову?, 1959, გვ. 4.

33 The National Archives of Georgia, the Tbilisi Central Archive, repository 14, list 5, case 199, sheets 1–6.

34 Лаине, Грибоедов в Тбилиси, 1963, გვ. 4; Урушадзе, Ум и дела твои бессмертны, 1962, გვ. 4.

35 Заря Востока, 1954, № 38, გვ. 3; Заря Востока, 1955, № 13, გვ. 3.

36 კვასვადე, ძეგლი ხალხთა ერთობისა და სიყვარულისა, 1963, გვ. 1.

37 Урушадзе, Ум и дела твои бессмертны, 1962, გვ. 4.

pressed itself in a softer form, through the rhetoric of friendly bonds and cultural closeness.

In 1964, the monument acquired an additional symbolic meaning when, next to it, on the ground floor of the residential building at 2 Kamo Street, a Wedding House was opened.³⁸ The immediate proximity of the hero of a short and tragic marriage to the Soviet Wedding House carries an ironic intensity. The old romantic story of Griboyedov and Nino Chavchavadze, which existed in Mtatsminda and in old Tbilisi memory, became connected to the space of a Soviet civil ritual.

Conclusion

The monuments to Vorontsov and Griboyedov represent two examples of the center–periphery principle expressed in different languages. In the Vorontsov monument, imperial power rested on the narrative of the administrator, progress and *gratitude*. In the Griboyedov monument, it was expressed through the narrative of the writer, cultural connection and the friendship of peoples. The figure changed – the writer took the place of the ruler; the space changed: the representative square was replaced by the garden of a residential ensemble; the language changed: power began to speak in the language of culture. Yet the main principle remained unchanged: the center determined whose memory should be granted official significance and within what ideological framework this memory should be read in the city's space.

This task was carried out in the two periods through different institutional channels. The Vorontsov Sculpture was created at the center of the empire and entered Tbilisi as a completed metropolitan object. The Griboyedov Monument was the work of a Georgian sculptor, yet its commissioning and production took place within the framework of

the central all-Union system. Local participation – in the nineteenth century, the gratitude of the Georgian nobility, and in the twentieth century, the authorship of a Georgian sculptor – provided the official narrative with a local foundation. The imperial period expressed this center–periphery logic through the language of governance and progress; the Soviet period connected the same logic to the language of culture and friendship. The narrative changed. The center–periphery principle did not.

These two monuments have different histories. The Vorontsov Monument was removed in the 1920s, and the official name of the square has since changed twice;³⁹ its imperial meaning also fell into oblivion, yet in the city's everyday language this space is still referred to by Vorontsov's name. The Griboyedov Monument, by contrast, still stands, although the narrative of the friendship of peoples on which its meaning rested collapsed together with the Soviet Union. Vorontsov's name became a place; Griboyedov remained only a monument.

This asymmetry shows that urban memory is not a simple continuation of official memory. Power can determine the theme, scale and ideological reading of a monument, but it cannot fully control how the city's everyday life will appropriate these signs. Externally assigned meaning disappears if it cannot be inscribed into the city's spatial practice; a place that has become part of the city's functional life continues to exist even after its ideological meaning has vanished. The imperial myths of progress and friendship operate in different languages, but behind both lies the same mechanism of symbolic control over the space of the periphery.

This work was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) [FR-23-6740].

38 სუბულური, იხარეთ, იმრავლეთ. რეპორტაჟი ქორწინების სახლიდან, 1964, გვ. 4.

39 In 1925, the square was named after Karl Marx, and in 1978 after Saarbrücken; see: თბილისი. ქუჩები, გამზირები, მოედნები, 2008, გვ. 79.

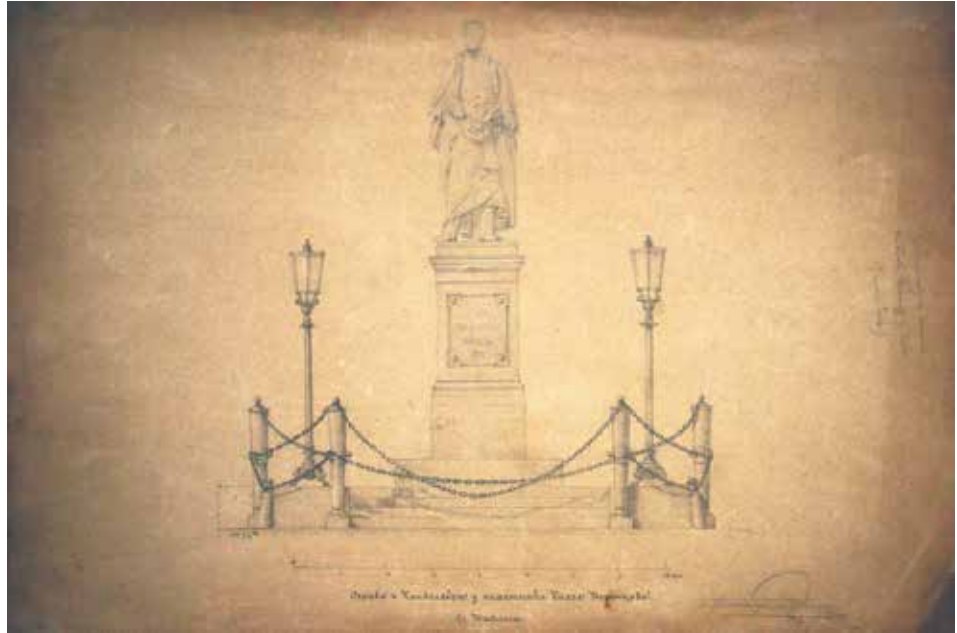
REFERENCES:

- ბალახაშვილი ი., გრიბოედოვი და ნინო ჭავჭავაძე, თბ., 1966.
- ბერიძე თ., ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია, თბ., 1977.
- გერსამია თ., ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა, სამეცნიერო კონფერენცია ჯოვანი სკუდიერი და საქართველო, რედ. როინ მეტრეველი, თბ., 2017, გვ. 9–34.
- ენციკლოპედია თბილისი: ქუჩები, გამზირები, მოედნები, თბ., 2008.
- კვასავაძე შ., ძველი ხალხთა ერთობისა და სიყვარულისა, ლიტერატურული საქართველო, №7, 1963, გვ. 1.
- კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბ., 2003.
- The National Archives of Georgia, the Central Historical Archive, repository 8, list 1, case 8.
- The National Archives of Georgia, the Central Historical Archive, repository 205 list 1, case 117.
- The National Archives of Georgia, the Tbilisi Central Archive, repository 14, list 5, case 199.
- The National Archives of Georgia, the Central Archive of Contemporary History, repository 10, list 1, case 723.
- სუნი რ. გ., ქართველი ერის ჩამოყალიბება, თბ., 2022.
- შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, თბ., 1975.
- ჩიქოვანი ნ., მთაწმინდის პანთეონი – მეხსიერების ადგილი და იდენტობის სიმბოლო, მეხსიერების ადგილები და ქართული ნაციონალური იდენტობის სიმბოლური გარემო, შემდგ. სტივენ ჯონსი და მალხაზ თორია, თბ., 2022, გვ. 58–94.
- ჩორგოლაშვილი მ., მთაწმინდა, მეორე გამოცემა, თბ., 1991.
- ცეციტიშვილი ზ., გარსევან ჭავჭავაძის სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობა: საქართველოს საგარეო პოლიტიკური ისტორიიდან XVIII საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში, თბ., 1982.
- ჭანიშვილი გ., თბილისი, საქართველოს ქალაქების ურბანული განვითარება 1801–1918 წლებში, დავით ხოშტარია საერთო რედაქციით, თბ., 2019, გვ. 27–112.
- ჭკადუა გ., მიხეილ ვორონცოვი და კავკასიის სამეფისნაცვლო, თბ., 2025.
- ხუბულური ლ., იხარეთ, იმრავლეთ. რეპორტაჟი ქორწინების სახლიდან, კომუნისტი, №204, 1964 გვ. 4.
- ჯოლოგუა თ., მიხეილ ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ შესახებ, აკაკი წერეთელი 170. საიუბილეო კრებული, რედ. ირმა რატიანი, თბ., 2011, გვ. 121–145.
- HERLIHY Patricia, *Odessa: A History, 1794–1914*, Cambridge, Mass., 1986.
- JAHN Hubertus F., *The Bronze Viceroy: Mikhail Vorontsov's Statue and Russian Imperial Representation in the South Caucasus in the Mid-Nineteenth Century*, Russian History, Vol. 41, No. 2, 2014, pp. 163–180. DOI: 10.1163/18763316-04102004.
- MAISURADZE Giorgi, *Genealogisierungen*, in: Giorgi Maisuradze, Franziska Thun-Hohenstein, »Sonniges Georgien«: Figurationen des Nationalen im Sowjetimperium, Berlin, 2015, S. 205–304.
- PASZKIEWICZ Piotr, *Carskie pomniki i architektura okazjonalna w Warszawie (1815–1915). Treści i funkcje ideowe*, Biuletyn Historii Sztuki, t. 52, nr 3–4, 1990, s. 287–315.
- PLOKHY Serhii, *The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology*, Journal of Contemporary History, Vol. 35, No. 3, 2000, pp. 369–383. DOI: 10.1177/002200940003500303.
- SLEZKINE Yuri, *The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism*, Slavic Review, Vol. 53, No. 2, 1994, pp. 414–452.
- SZYNKMAN Henryk, *Pomnik Paskiewicza w Warszawie*, Warszawa, 1918.
- Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею, т. X, под ред. А. П. Берже, Тифлис, 1885.
- Александр Сергеевич Грибоедов, *Заря Востока*, № 38 (8920), 14 февраля 1954 г., с. 3.
- Афанасьев Д., *Открытие памятника адмиралу М. П. Лазареву*, Морской сборник, № 10, 1867, с. 40–44.
- *Весь Тифлисъ: справочно-адресный альбомъ на 1906 годъ*, изд. 1-е, Тифлис, 1906.
- Гудиашвили Л., Ениколопов И., *Где установить памятник А. С. Грибоедову?*, Заря Востока, № 200 (10614), 28 августа 1959 г., с. 4.

- Ениколопов И., А. С. Грибоедов в Грузии, Заря Востока, № 13 (9205), 16 января 1955 г., с. 3.
- Жизнь А. С. Грибоедова на Кавказе, Кавказ, № 4, 5 января 1895 г., с. 2–3.
- Іванюк О., Осетянова Д., Конструювання «російського» Криму: імперські монументи та пам'ятні знаки XIX – початку XX століть, Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Історія. Політологія, вип. 41, 2025, с. 32–47. DOI: 10.34079/2518-1521-2025-16-41-32-47.
- Кавказский календарь на 1856 год, Тифлис, 1855.
- Кайшаури В., Победа молодого скульптора, Вечерний Тбилиси, № 29, 9 июня 1959 г.
- Кривдина О. А., Скульпторы братья Крейтаны, Немцы в Санкт-Петербурге: биографический аспект, вып. 4, Санкт-Петербург, 2008, с. 81–90.
- Лаине О., Грибоедов в Тбилиси, Заря Востока, № 79 (11704), 4 апреля 1963 г., с. 4.
- Мтацминдский монастырь, Кавказ, № 108, 26 апреля 1890 г., с. 1–2.
- Открытие памятника в Тифлисе Светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову 25-го марта 1867 г., Тифлис, 1867.
- Открытие памятника князю М. С. Воронцову в Одессе, Кавказ, № 93, 28 ноября 1863 г., с. 551–552.
- Ткаченко Д. С., Невоздвигнутый памятник П. Д. Цицианову: Имперская идея в мемориальной деятельности Кавказской администрации во второй половине XIX – начале XX вв., Научная мысль Кавказа, № 3, 2016, с. 68–73. DOI: 10.18522/2072-0181-2016-87-3-68-73.
- Урушадзе И., Ум и дела твои бессмертны. Памятник А. С. Грибоедову, Заря Востока, № 4 (11324), 5 января 1962 г., с. 4.
- Шах-Азизов К., Тифлисскому русскому театру — имя А. С. Грибоедова, Заря Востока, № 244 (3355), 20 октября 1934 г., с. 4.

1. ოტო სიმონსონი.
ვორონცოვის მონუმენტი
(უ-8091; I 2056/42), პაღალდი,
ფანქარი, 25 × 32 სმ.
საქართველოს ეროვნული
მუზეუმი, თბილისის
ისტორიის მუზეუმი. ©
საქართველოს ეროვნული
მუზეუმი.

1. OTTO SIMONSON. THE
VORONTSOV MONUMENT
(U-8091; I 2056/42), PAPER,
PENCIL, 25 × 32 CM.
GEORGIAN NATIONAL
MUSEUM, TBILISI HISTORY
MUSEUM. © GEORGIAN
NATIONAL MUSEUM.



2. ვორონცოვის ძეგლი, თფილისი. გრავიორი:
დიურსტერდიკი; ლითოგრაფი: კ. თომსონი.
გამოცემიდან: Открытие памятника в Тифлисе Светлейшему
князю Михаилу Семеновичу Воронцову 25-го марта 1867 г.,
Тифлис, 1867.

© საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა.

2. THE VORONTSOV MONUMENT, TIFLIS. ENGRAVER:
DÜRSTERDICK; LITHOGRAPHER: K. THOMSON. FROM
THE PUBLICATION: OTKRYTIE PAMYATNIKA V TIFLISE
SVETLEYSHEMU KNYAZYU MIKHAILU SEMENOVICHU
VORONTSOVU 25-GO MARTA 1867 G. [THE UNVEILING OF THE
MONUMENT TO HIS SERENE HIGHNESS PRINCE MIKHAIL
SEMOVICH VORONTSOV IN TIFLIS ON MARCH 25, 1867],
TIFLIS, 1867. © NATIONAL LIBRARY OF GEORGIA.



3. ალექსანდრე გრიბოედოვის ძეგლი თბილისში © საქართო
ველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა.

3. THE MONUMENT TO ALEXANDER GRIBOYEDOV IN TBILISI.
© NATIONAL LIBRARY OF GEORGIA.



4. ალექსანდრე გრიბოედოვის ძეგლი თბილისში
© გიორგი ფარცხალაძე

4. THE MONUMENT TO ALEXANDER GRIBOYEDOV IN TBILISI.
© GIORGI PARTSKHALADZE

თბილისის მარცხენა სანაპიროს ურბანული ტრანსფორმაცია და საბჭოთა არქიტექტურული პოლიტიკა (1935-1955)

დავით ნიორაძე

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა არქიტექტურა, დადგენილება, კამოს/უზნადის ქუჩა, საცხოვრებელი სახლი, გიორგი ხიმშიაშვილი, შოთა ყავლაშვილი.

თბილისის მარცხენა სანაპიროს ურბანულ და სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ჩამოსახლებულმა გერმანელმა კოლონისტებმა. სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა სანაპიროს ქუჩა (დღევანდელი დიმიტრი უზნადის ქუჩა), სადაც ბოლო საუკუნენახევრის განმავლობაში შენდებოდა ფუნქციურად და სტილისტურად განსხვავებული შენობები: საცხოვრებელი სახლები, საგანმანათლებლო დაწესებულებები და ინდუსტრიული ობიექტები. ურბანულ ქსოვილში მნიშვნელოვანი ცვლილებები დაიწყო 1930-იანი წლების შუა ხანებიდან, როდესაც გაფართოვდა ვორონცოვის (დღეს საარბრიუკენის) მოედანი, ხოლო განსაკუთრებით მასშტაბური ჩარევები განხორციელდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ წლებში. დიმიტრი უზნადის ქუჩაზე 1930-50-იან წლებში აგებული რამდენიმე შენობა, ერთი მხრივ, ასახავს საბჭოთა ეპოქის არქიტექტურის სტილისტურ ტრანსფორმაციებს, მეორე, მხრივ კი, იმ პოლიტიკურ ცვლილებებს, რომლებმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა თბილისის მარცხენა სანაპიროს ურბანული განვითარება და არქიტექტურული სახე. სტატიაში განხილული პროექტებისა და ნაგებობების მაგალითზე ნაჩვენებია, თუ როგორ აისახა საბჭოთა სახელმწიფოს არქიტექტურული და ქალაქთმშენებლობითი პოლიტიკა თბილისის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ისტორიული უბნის ფორმირებაზე.

თბილისის მარცხენა სანაპირო, კერძოდ დიმიტრი უზნადის ქუჩა, ქალაქის ერთ-ერთი ისტორიული და გამორჩეული ნაწილია. ქუჩის ურბანული ქსოვილის ძირითადი ჩამოყალიბება XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან დაიწყო, რომელშიც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა იმ პერიოდში ჩამოსახლებულმა გერმანულმა მოსახლეობამ. უზნადის ქუჩაზე თავმოყრილია სხვადასხვა დანიშნულების, სტილისა და ეპოქის გამორჩეული შენობები, მათ შორის თბილისის არქიტექტურის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშებიც. ეს არქიტექტურა კარგად ასახავს ეპოქებს, საზოგადოებებსა და მმართველობის დამოკიდებულებას არქიტექტურის მიმართ. უზნადის ქუჩის ისტორიის

ხანგრძლივი პერიოდი საბჭოთა კავშირს უკავშირდება. სტატია შეეხება უზნადის ქუჩის ურბანულ ტრანსფორმაციას საარბრიუკენის მოედნიდან, უზნადის N4 საცხოვრებელი სახლის ჩათვლით. ეს მონაკვეთი 1935-50-იან წლებში ერთ-ერთი აქტიური სამშენებლო არეალი იყო. სტატიის მიზანია გავანალიზო, როგორც განხორციელებული პროექტები, ასევე პროექტები, რომლებიც მხოლოდ ქალაქში დარჩა და კარგად გვიჩვენებს იმ სახეცვლილებას არქიტექტურასა და მშენებლობაში, რომელიც საბჭოთა იმპერიაში მომხდარი პოლიტიკური ცვლილებების შედეგად დადგა. უზნადის ქუჩამ რამდენჯერმე შეიცვალა სახელწოდება, რუსეთის იმპერიის პერიოდში ერქვა სანაპიროსა და

დიდი მთავრის ქუჩა. 1922 წელს ქუჩას მიენიჭა რევოლუციონერ კამოს სახელი.¹ 1990 წლიდან ქუჩა ატარებს დიმიტრი უზნაძის სახელს.²

ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი ჩარევა თბილისის მარცხენა სანაპიროს ურბანულ ქსოვილში 1930-იანი წლების შუა ხანებში განხორციელდა. კარლ მარქსის მოედნის (დღეს საარბრიუკენის) გაფართოების მიზნით აიღეს არაერთი შენობა, მათ შორის სომხური ეკლესია,³ მის წინ, ვორონცოვის სანაპიროსა და ეკლესიის შესახვევის კუთხეში მდებარე სამრევლო სკოლა,⁴ რის შედეგადაც მოედნის ფართობი თითქმის ხუთჯერ გაიზარდა.⁵ (სურ. 1) ამ შენობების აღებით გამოთავისუფლებული ტერიტორიის დასავლეთ ნაწილში აშენდა დიდი საცხოვრებელი სახლი, რომელიც არა მხოლოდ მოედნის, ქალაქის მარცხენა სანაპიროს ერთ-ერთი დომინანტი ნაგებობა გახდა. მოედანი XIX საუკუნის 50-იან წლებში ჩამოყალიბდა,⁶ რომლის მთავარი აქცენტი 1867 წელს დადგმული რუსეთის იმპერიის მეფისნაცვალ მიხეილ ვორონცოვის ქანდაკება იყო,⁷ რომელიც იდგა მოედნის ცენტრში იმ მკაფიო ჰორიზონტალურ ღერძზე, რომელსაც ქმნიდა ხიდი, მოედანი და ნიკოლოზის ქუჩა (დღევანდელი ივანე ჯავახიშვილის).⁸ 1935-1936 წლებში განხორციელებულმა ცვლილებებმა ეს მდგომარეობა შეცვალა და ღერძი მოარღვია.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული მასალის მიხედვით, საარბრიუკენის მოედანთან (საბჭოთა პერიოდში კარლ მარქსის სახელობის) მდებარე სახლის პროექტი შეადგინა გიორგი ხიმშიაშვილმა⁹ 935 წლის აგვისტოში „თბილისის

საბჭოს“¹⁰ დაკვეთით. პროექტის მიხედვით ჯამში ხუთსართულიან შენობაში გათვალისწინებული იყო, როგორც საცხოვრებელი ნაწილი, ისე ფართები მაღაზიებისთვის.¹¹

ურბანულ სივრცეში შენობის დომინანტობას რამდენიმე ფაქტორი განსაზღვრავდა. მნიშვნელოვანია მდებარეობის გათვალისწინება, კერძოდ დამრეცი რელიეფი შენობის დასავლეთ მხარეს, რომელიც ისედაც სხვა შენობებზე მაღალ სახლს, მეტად შემაღლებულს წარმოაჩენდა. (სურ. 2) ამასთანავე, მდებარეობამ დიდწილად განსაზღვრა შენობის სამ ფასადზე (მეოთხე ფასადი აგურის, შეუღესავი კედელია) მხატვრული აქცენტების გადანაწილება. მუქი ფერის პირველი სართულის რუსტირებული კედელი, რომელიც კიდევ უფრო მეტ სიმძიმეს ანიჭებს შენობას, მკაფიო ზღვარს ავლენს ზედა სართულებთან. მარჯანიშვილის ქუჩის მხარეს სახლს ორი შესასვლელი და ორი კიბის უჯრედი აქვს. მოედნის მხარეს მიმართულ ფასადზე სამთალოვან პორტიკში მთავარი შესასვლელია განთავსებული და კიბის უჯრედთან ერთად ლიფტია დამონტაჟებული. ფასადის კომპოზიცია შედგენილია ოთხი პილასტრისა და ქვის მცირე აივნების კომბინაციით, რომელშიც პარალელები იკვეთება ანდრეა პალადიოს Palazzo del Capitanio-ს (პალაცო დელ კაპიტანო, ვიჩენცა) საფასადო კომპოზიციიდან¹² (სურ. 3). ამასთანავე, მსგავსებას ამჟღავნებს 1909 წელს სანკტ-პეტერბურგში აშენებულ სახლთან ვლადიმერ შუკოს პროექტით, მოსკოვში 1932-1934 წლებში აგებული სახლთან ივანე ჟოლტოვსკის პროექტით¹³ და კიევში 1934-1936 წლებში მიხეილ გრეჩინის დაპროექტებული შვიდ-

1 კომუნისტი, N161, 1923, გვ. 1.

2 გაზეთ კომუნისტის 1990 წლის 13 ივნისის ნომერში ქუჩას უკვე უზნაძის სახელით მოიხსენიებდნენ. კომუნისტი, N138, 1990, გვ. 3.

3 ხოშტარია, ქართული, 2016, გვ. 37.

4 შონვაძე, XIX საუკუნის, გვ. 108.

5 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 155.

6 მოედნის ჩამოყალიბებასა და ზოგადად მარცხენა სანაპიროს სწრაფ განვითარებასა და გაფართოებას ხელი შეუწყო 1851-1853 წლებში აგებულმა ორმა ხიდმა, რომლითაც ქალაქის ცენტრალური ნაწილი დაუკავშირა „ნოიტფილისს“. ბერიძე, თბილისის, ტ. I, 1960, გვ. 26.

7 მოქანდაკე ნიკოლოზ პიმენოვი, არქიტექტორი ოტო სიმონსონი.

8 გერსამია, ჯოვანი, 2017, გვ. 28.

9 სეა, უიგა, ტქ. ფ. 40, ან. 4-1. საქ. 5708. ჯამში, ხელოვნების, 1957, გვ. 123.

10 Тифлисский Совет депутатов трудящихся – Тифсовет, პროექტის ნახაზი გამოხაზა Короли-მა. შეამოწმა – Якупович-მა.

11 ხიმშიაშვილი სტატიაში წერს, რომ შენობა 7 – სართულიანი უნდა ყოფილიყო, სადაც პირველი სამი სართული მაღაზიებს დაეთმოზოდა. კომუნისტი, შევქმნათ, 1936, N40, გვ. 3.

12 Печёнкин, Апофеоз, 2021, с. 248.

13 იქვე, გვ. 244.

სართულიან საცხოვრებელ სახლთან.¹⁴

მხატვრულად კი, ალბათ, ყველაზე საინტერესო ფასადი უზნადის მხარეს ექცევა და გახსნილია მტკვრის სანაპიროსკენ. მესამე სართულზეა შიდა ეზო, რომელშიც ხილია განთავსებული, სანაპიროს მხარეს შენობის კიდეების დასაკავშირებლად. გამოსარჩევია სახლის საფასადო გაფორმებაში გამოყენებული ეგვიპტური ტიპის, ლოტოსისებური კაპიტელები. საინტერესოა, რომ ფასადზე რელიეფური პანოებიც გამოიყენეს, რომელიც, ნოდარ ჯანბერიძის ცნობით, მშენებლობის პროცესში მოხსნეს.¹⁵ შენობას სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთი ავტორი შეხებია და ყველა აღნიშნავს გეგმის მოუხერხებლობასა და, ამავდროულად, ეკლექტიზმს.¹⁶

მტკვრის მარცხენა სანაპიროს განაშენიანებაში მორიგი დიდი ჩარევა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ განხორციელდა. საკვანძო პროექტად იქცა მტკვრის ორივე სანაპიროს (იმ დროისთვის – სტალინის სახელობის) კეთილმოწყობა. ეს გულისხმობდა მაგისტრალისა და მტკვრის კალაპოტის საყრდენი კედლების მშენებლობას. სამუშაოები 1947¹⁷ წლიდან იწყება და პრესაშიც ინტენსიურად შუქდება.¹⁸ 1948 წლიდან აქტიურად იწყება ტიპური საცხოვრებელი სახლების მშენებლობაც.¹⁹ განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა არქიტექტურული ანსამბლების დაგეგმარება და მშენებლობა 1949–1954 წლებში – სანაპიროების, მოედნების და პროსპექტების გასწვრივ.²⁰

დღევანდელი ქორწინების სახლის ტერიტორია 1940-იანი წლების ბოლოსა და 1950-იან წლებში ერთ-ერთი აქტიური მშენებლობის არეალი იყო საბინაო და სახელმწიფო დანიშნულების ნაგებობების ასაშენებლად. ფაქტობრივ, ერთ პერიოდში დაპროექტდა და აშენდა სატყეო მრეწველობის სამინისტროს ადმინისტრაციული შენობა უზნადის

N37 და ორი დიდი საცხოვრებელი სახლი უზნადის N2 და N4. (სურ. 4)

დღევანდელი ანზორ ერქომაიშვილისა და უზნადის ქუჩების კუთხეში 1950–1953 წლებში აშენდა საქართველოს სატყეო მრეწველობის სამინისტროს ადმინისტრაციული შენობა. XX საუკუნის დასაწყისის ფოტოებზე ამ ტერიტორიაზე რამდენიმე დაბალი, ორფერდაგადახურვიანი შენობა დგას. უკვე 1940-იანი წლების ფოტოზე აღნიშნული ადგილი თავისუფალია. საინტერესოა, რომ სატყეო სამინისტროს შენობის აგებამდე, განიხილებოდა ბულაჩაურის წყალმომარაგების ადმინისტრაციული შენობის აშენება იური კასრადის პროექტით.²¹ პროექტის მიხედვით შენობა და ტერიტორიის განაშენიანება იკავებდა მონაკვეთს უზნადის ქუჩიდან კოტე და სოსო წერეთლების ქუჩამდე, შესაბამისად განიხილებოდა იქ მდგარი რამდენიმე შენობის დემონტაჟი (დღევანდელი უზნადის N: 35, 33, 31). პროექტი არ განხორციელდა.

სატყეო მრეწველობის სამინისტროს შენობა 1953 წლის 15 იანვარს უკვე დასრულდა იყო.²² პროექტის ავტორი იყო სერგო დემინელი, რომელმაც 1930–50-იანი წლებში რამდენიმე მნიშვნელოვანი და განსხვავებული დანიშნულების მქონე ნაგებობა დააპროექტა თბილისში.²³

ოთხსართულიანი შენობა ადმინისტრაციული შენობისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურითაა დაგეგმარებული და დგას ოდნავ დამრეც რელიეფზე. არქიტექტორმა შენობის საფასადო გაფორმებაში განსაკუთრებული მხატვრული აქცენტი დასვა მეოთხე სართულზე: ფანჯრების დეკორატიული გაფორმება, მაღალი და ორნამენტირებული კარნიზი, სადაც გამოყენებულია ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურის ერთ-ერთი გამორჩეული ორნამენტული მოტივი: სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმა. (სურ. 5)

14 Широчин, Архитектура, 2023, с. 222–227.

15 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 157 (ჩემთვის ამ ეტაპზე უცნობია რელიეფების თემატიკა, ავტორი და განთავსების ადგილი შენობის ფასადზე. დ.ნ).

16 იქვე; კვირკველია, ქართული, საბჭოთა ხელოვნება, N1, 1978, გვ. 16.

17 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 264.

18 მტკვრის მარცხენა სანაპიროს მშენებლობაზე, კომუნისტი, N179, 1950, გვ. 3.

19 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 264.

20 ამაშუკელი, არქიტექტურის, 2019, გვ. 162.

21 სეა, თცა, ფ.14, ა. 1, ს. 945.

22 Заря Востока, N12, 1953, с. 4.

23 დღევანდელი ბარათაშვილის ქუჩაზე მდებარე საცხოვრებელი სახლი N8, 1936; მარჯანიშვილის ქუჩის საცხოვრებელი სახლი N83, 1941; მეტეხის ხიდი, 1951; კინოთეატრი „გამაფხული“, 1960-იანი წლები, გენგიური, საბჭოთა, 2021, გვ. 191–205.

უმნადის ქუჩის N2 და N4 სახლების ადგილზე იყო დაბალი, ერთსართულიანი შენობები, სამხერხაოები და საწყობები. ამ შენობების ალებით გამოთავისუფლდა დიდი ტერიტორია, სადაც 1949 წლიდან დაგეგმარდა ორი დიდი საცხოვრებელი სახლი. თუმცა, მათი დაპროექტებისა და მშენებლობის პროცესი არაერთგვაროვნად წარიმართა.

მდებარეობიდან გამომდინარე, ორივე საცხოვრებელი სახლისთვის შეირჩა მკაფიო ჰორიზონტალური, გრძივი სტრუქტურა, რომელიც ვერტიკალური აქცენტით სრულდებოდა. სახლებს შორის კი დაიგეგმა სანაპიროზე გამავალი მოედანი, რომლის ცენტრში გათვალისწინებული იყო ქანდაკების დადგმა.²⁴ შენობის მსგავსი სტრუქტურა - ჰორიზონტალური ფორმა დასრულებული ვერტიკალით - თბილისის არქიტექტურისთვის უცხო არ ყოფილა. ჯერ კიდევ 1911-1913 წლებში აშენდა, სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკი (დღეს ეროვნული ბიბლიოთეკა), ანატოლი კალგინისა და ჰენრიკ ჰრინევსკის მიერ შემუშავებული,²⁵ თუმცა სრულიად სხვა ურბანულ სივრცეში. საბჭოთა პერიოდიდან კი, უნდა გამოვყოთ მიხეილ კალაშნიკოვის²⁶ მიერ დაპროექტებული 100-ბინიანი საცხოვრებელი სახლი გმირთა მოედანზე (1938-1939), რომლის მშენებლობაც თბილისის 1930-იანი წლების ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი ურბანული პროექტი იყო. სახლი მოედანზე რკალს ხაზავს და ბოლოვდება თერთმეტსართულიანი კოშკით, რომელიც იმ დროის ყველაზე მაღალი შენობა იყო თბილისში.²⁷ მსგავსი სტრუქტურისაა ქალაქ გორში სტალინის მუზეუმი,²⁸ რომელიც 1950 წელს დააპროექტა არჩილ ქურდიანმა, მაგრამ ოფიციალურად გაიხსნა 1957 წელს.²⁹ 1953 წელს დასრულდა საქნახშირის ადმინისტრაციული შენობის ერთი ნაწილი (არქიტექტორები: მიხეილ ჩხიკვაძე და აკაკი ჩხენკელი).

1949-1950 წლებში მიხეილ მელიამ შეიმუშავა N4 სახლის რამდენიმე პროექტი, რომელიც

გულისხმობდა სანაპიროს გასწვრივ სამი მართკუთხა, გრძელი მოცულობის დადგმას, რომელთაგან ცენტრალური ოდნავ მაღალი და სიღრმეში შეწეული იქნებოდა.³⁰ შენობა აღმოსავლეთ მხარეს ბოლოვდებოდა ვერტიკალური, შვიდსართულიანი ბლოკით, რომლის მთავარი ფასადი მოედნის მხარეს ექცეოდა. ფასადის გასაფორმებლად განიხილებოდა რამდენიმე ვერსია, მათ შორის საფასადო სიბრტყის დანაწევრება თაღების რიგით, შპილისმაგვარი დეკორატიული ელემენტების გამოყენება აივნებისათვის, რომლებიც მიხეილ მელიამ მარჯანიშვილის მოედანზე 1946-1947 წლებში დაპროექტებულ სახლებშიც გამოიყენა.³¹ საბოლოოდ არჩეული უფრო მკაცრ ვარიანტზე შეჩერდა, სახლის მშენებლობა კი 1955 წელს დასრულდა. (სურ. 6)

N2 სახლის დაპროექტება თითქმის ათი წელი გაგრძელდა. პირველი პროექტი შეადგინა ივანე ჩხენკელმა 1950 წელს. ეს იყო გრძივი სტრუქტურის შენობა, რომელსაც, N4 პროექტისგან განსხვავებით, ორი ვერტიკალური აქცენტი ჰქონდა შენობის თავსა (დასავლეთ ნაწილში) და ბოლოში (აღმოსავლეთ ნაწილში). 1952 წლიდან პროექტი გადააბარეს არქიტექტორთა ჯგუფს, რომელშიც შედიოდნენ შოთა ყავლაშვილი, გივი მეღვინე და ლევან ხარაშვილი. მათ დაპროექტების ორი ეტაპი გაიარეს. პირველ ეტაპზე არქიტექტორებმა საცხოვრებელი სახლის გეგმარებითი სტრუქტურა უფრო გაამთლიანეს, რაც შენობის ცენტრალური ნაწილის დაგრძელებით მოახერხეს და მას სრულად მართკუთხა ფორმა მისცეს. თაღების რიგით, მოჩუქურთმებული სარკმლებითა და აივნებით დეკორატიული აქცენტები დასვეს. ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება კი შეეხო შენობის აღმოსავლეთ ნაწილს, სადაც ავტორებმა თოთხმეტსართულიანი კოშკი დააპროექტეს, რითაც ივანე ჩხენკელის ჩანაფიქრი გააგრძელეს და, შეიძლება ითქვას, უფრო გრანდიოზულიც გახადეს,

24 მოედანზე 1961 წელს დაიდგა ალექსანდრე გრიბოედოვის ქანდაკება, ავტორი მერაბ მერაბიშვილი. კომუნისტი, N107, 1961, გვ. 6.

25 შენობის ისტორიის შესახებ იხ.: ბერიძე, თბილისის, ტ. II, 1963; კიკნაძე, ჰენრიკ, 2019; ბერძენიშვილი, ანატოლი, 2020.

26 ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 160.

27 ამაშუკელი, არქიტექტურის, 2019, გვ. 125.

28 დაახლოებით მსგავსი სტრუქტურის შენობები აშენდა საქართველოს რეგიონის სხვა ცენტრებშიც, თელავსა და ქუთაისში.

29 გივიაშვილი, ქალაქ, 2024, გვ. 183.

30 სეა, უიგა, ტვ, ფ. 40, ან. 4-1, ს. N 6405, ფურც. 7, 8, 9.

31 ჯაში, სოციალისტური, 1983, გვ. 44-45.

რადგან კოშკი არა მხოლოდ მრავალბინიანი სახლისთვის, არამედ მთლიანად მტკვრის მარცხენა სანაპიროსთვის გახდებოდა დომინანტი. 1952-1953 წლებში შემუშავებული კოშკის ვარიანტები მსგავსია არაერთი შენობისა, რომელიც იმ პერიოდში აშენდა საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ცენტრალური კორპუსი. მსგავსება განსაკუთრებით კოშკის სტრუქტურასა და გაფორმების დამაგვირგვინებელ ნაწილშია. თუმცა არა სიმაღლესა და გაბარიტებში, რადგან ის, რაც მოსკოვისთვის იყო დაშვებული, იმპერიის სხვა ქალებში უნდა განმეორებულიყო მცირე მასშტაბითა და დანახარჯით.³² ამავდროულად, მსგავსებები აშკარაა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში აგებულ შენობებთან და, რა თქმა უნდა, ამ ყველაფრის მთავარ წინამორბედთან – ამერიკულ არ-დეკოსთან.³³ (სურ. 7-8)

დიმიტრი უზნაძის ქუჩა N2 სახლის ეს გრანდიოზული პროექტები არ განხორციელდა, მიზეზი – იმპერიაში მომხდარი პოლიტიკური ცვლილებები იყო, რომლებმაც დიდი გავლენა მოახდინა არქიტექტურაზე. 1955 წლიდან დაიწყო სახლის დაპროექტების მეორე ეტაპი. ეს გარდამტეხი წელი იყო საბჭოთა არქიტექტურისთვის, რადგან 1955 წლის 4 ნოემბერს მიიღეს დადგენილება (N1870) „არქიტექტურაში ზედმეტობის აღმოფხვრის შესახებ“. დადგენილების მიღებას წინ უსწრებდა 1953 წელს იოსებ სტალინის გარდაცვალება, სათავეში ნიკიტა ხრუშჩოვის მოსვლა, რომელმაც სულ სხვა მიზნები დაუსახა არქიტექტურასა და მშენებლობას. „მშენებლობის ინდუსტრიალიზაციას ინტერესები გვიკარნახებს“ – ამბობდა ის.³⁴ ხრუშოვი იცნობდა სამშენებლო სფეროს, რადგან 1930-იან წლებში რამდენიმე მსხვილ პროექტს ხელმძღვანელობდა მოსკოვსა და კიევში.³⁵ დადგენილება ითვალისწინებდა სამი თვის ვა-

დაში გადახედვილიყო მშენებლობის პროცესში მყოფი ობიექტების საპროექტო და სახარჯთაღრიცხვო დოკუმენტაცია, რათა აღმოფხვრილიყო პროექტებში არქიტექტურული მოპირკეთების, დაგეგმვისა და კონსტრუქციული გადაწყვეტის ზედმეტობები,³⁶ რაც დიდ გავლენას ახდენდა, როგორც მშენებარე, ისე უკვე დაპროექტებულ შენობებზე და არქიტექტურას ახალ მოთხოვნებს უყენებდა: სიმარტივე, მკაცრი ფორმები და ეკონომიური გადაწყვეტა. დადგენილების მიღებას წინ უსწრებდა არქიტექტორთა და მშენებელთა საკავშირო თათბირი.³⁷ პარალელურად დაიწყო აქტიური კრიტიკა, როგორც ქართულ ისე რუსულ პრესაში იმ არქიტექტორებისა, რომელთა შენობებს ახასიათებდა პომპეზური ფორმები და ზედმეტი დეკორატიულობა. „შეიძლება ითქვას, რომ არქიტექტურული ზედმეტობები ბოლო წლებში მოსკოველი არქიტექტორების მიერ შესრულებული პროექტებისთვის ტიპურ მოვლენად იქცა“³⁸ – წერდნენ მოსკოვში 1954 წლის ბოლოს. „ამ ბოლო დროს არქიტექტურული კრიტიკა ხშირად აღნიშნავს ქართველი არქიტექტორების კოშკებით ზედმეტად გატაცებას“³⁹ – წერდნენ თბილისში 1954 წელს. უშუალოდ კრიტიკა შეეხო სწორედ სანაპირო სახლების შენობებსაც, თვლიდნენ, რომ ასე ჩამწკრივებულმა გრძივმა შენობებმა კამოს ქუჩა მოწყვიტა მტკვარს.⁴⁰ საინტერესოა, რომ კრიტიკა არა მხოლოდ ოფიციალურ დონეზე წარმოებდა, არამედ იუმორის საშუალებითაც. მაგ: ჟურნალ „ნიაგში“ გამოქვეყნდა არაერთი შარჟი, რომელიც არქიტექტურულ ზედმეტობებს ეხებოდა.⁴¹ ეს მეტყველებს იმაზე, რომ არქიტექტურული ზედმეტობების კრიტიკა საბჭოთა იდეოლოგიის ინსტრუმენტად იქცა და სატირულ პრესაშიც აისახა (სურ. 9).

1955 წლის 4 ნოემბრის დადგენილების შედეგად დაწყებული არქიტექტურული რეფორმე-

32 Хмельницкий, Архитектура, 2006, с. 315.

33 ასევე უნდა ვახსენოთ: სასტუმრო „ლენინგრადი“ 1952, საგარეო საქმეთა სამინისტრო 1953, სასტუმრო „უკრაინა“ 1957, ვარშავის კულტურისა და მეცნიერების სახლი 1955, Murawski, The Palace, 2019, pp. 49-50; ბერლინის Frankfurter Tor 1953-1956, Bellat, Les architectes soviétiques, 2017, გვ. 61.

34 დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობების აღმოფხვრის შესახებ, საბჭოთა ხელოვნება, N6, 1955, გვ. 146.

35 ZUBOVICH, Moscow, 2021, p. 192.

36 დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობების აღმოფხვრის შესახებ, საბჭოთა ხელოვნება, N6, 1955, გვ. 9.

37 ჯანბერიძე, ქართული, მნათობი, 1955, გვ. 146.

38 Колесников, Архитектура СССР, 1954, с. 3.

39 ჯანბერიძე, ქართული, მნათობი, 1955, გვ. 149.

40 ხიზანიშვილი, თბილისის, საბჭოთა ხელოვნება, 1957, გვ. 60-64.

41 ZUBOVICH, Moscow, 2021, p. 205; Крокодил, N30, 1955, с. 76.

ბი შეეხო საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ყველა რესპუბლიკას და მათ შორის საქართველოსაც. დადგენილებამ კონკრეტული მოთხოვნები წაუყენა არქიტექტორებს, რა უნდა გამოეყენებინათ მშენებლობაში და რა იყო პარტიის გენერალური ხაზი. დადგენილების გამო მთელი რიგი პროექტებისა აღარ განხორციელებულა. მათ შორის იყო უზნაძის N2 სახლიც. არქიტექტორებმა შეინარჩუნეს შენობის სიგრიდითი სტრუქტურა, ფასადზე ვერტიკალური აქცენტების კომპოზიცია, რომელიც სადად დატოვეს. პროექტიდან ამოიღეს კოშკი, რის შედეგადაც მთავარი აქცენტი დასავლეთ მხარეს არსებულმა ათსართულიანმა ნაწილმა იკისრა, სადაც 1965 წელს ქორწინების სახლი გაიხსნა.⁴² მოიხსნა ღია გაღერვა პირველ სართულზე, დეკორატიული თაღები ზედა სართულებზე, ორნამენტირებული აივნები და შენობამ საბოლოო სახე საბჭოთა არქიტექტურის ახალ ეტაპზე მიიღო 1962-1965 წლებში.

დასკვნა

1955 წლის 4 ნოემბრის დადგენილება საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკას შეეხო, რის შედეგადაც მთელი რიგი პროექტებისა აღარ განხორციელებულა. თბილისის მარცხენა სანაპიროს პროექტების მაგალითზე ვნახეთ, თუ რა გავლენა იქონია დადგენილებამ არქიტექტურასა და მშენებლობაზე, როგორ გარდაიქმნა სტალინური არქიტექტურის პომპეზური, კლასიკური ფორმები სადა ფორმებად, შეიცვალა მხატვრული და იდეოლოგიური აქცენტები, რამაც თბილისის მარცხენა სანაპიროს იერსახე განაპირობა.

ამრიგად, თბილისის მარცხენა სანაპირო აჩვენებს, რომ 1955 წლის დადგენილება არა მხოლოდ არქიტექტურულ-ესთეტიკური, არამედ პოლიტიკური გარდატეხის გამოხატულება იყო, რომელმაც განსაზღვრა საბჭოთა ქალაქმშენებლობის შემდგომი განვითარება

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამაშუკელი თ., არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი: 1921-1956 წლების თბილისის არქიტექტურის მაგალითზე, თბ., 2019.
- ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, ტ. I, თბ., 1960.
- გენგიური ნ., საბჭოთა მოდერნიზმის ეპოქის კინოთეატრების არქიტექტურა საქართველოში (თანამედროვეობა და საბჭოთა არქიტექტურული მემკვიდრეობა), ხელოვნება და თანამედროვეობა, N1 (11), 2021.
- გერსამია თ., ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა, სამეცნიერო კონფერენცია ჯოვანი სკუდიერი და საქართველო, თბ., 2017.
- გივიაშვილი ი., ქალაქ გორის საბჭოთა ტოპოგრაფია, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული, N4 (14), 2024.
- კიკნაძე ე., ჰენრიკ ჰრინგესკი 150, თბ., 2019.
- კვირკველია თ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების გზები, საბჭოთა ხელოვნება, N1, თბ., 1978.
- შონვაძე თ., XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის საგანმანათლებლო დაწესებულებები და მათი არქიტექტურა თბილისში (საქართველოს ეროვნული არქივის მასალის მიხედვით), თბ., 2023.
- ხიზანიშვილი გ., თბილისის სანაპიროების განაშენიანების შესახებ, საბჭოთა ხელოვნება, N6, 1957.
- ხოშტარია დ., ქართული სტილი და იმპერიის არქიტექტორები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო

42 კომუნისტი, N204, 1 სექტემბერი, 1964, გვ. 4.

- მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
- ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა – განვითარების გზა, თბ., 1971.
 - ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ზოგიერთი შემოქმედებითი საკითხი, მნათობი, N6, თბ., 1955.
 - ჯაში ნ., ხელოვნების საკითხები, თბ., 1957.
 - კომუნისტი, შევემნათ მონუმენტალური ნაგებობანი, 1936, N40; მტკვრის მარცხენა სანაპიროს მშენებლობაზე, N179, 1950.
 - Заря Востока, N12 (8586), 15 января, 1953.
 - საბჭოთა ხელოვნება, დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობების აღმოფხვრის შესახებ, N6, 1955.
 - საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის არქივის ტექნიკური განყოფილება, ფ. 40, ან. 4-1. ს. 6405.
 - საქართველოს ეროვნული არქივის თბილისის ცენტრალური არქივი, ფ.14, ა. 1, ს. 945.
 - MURAWSKI Michal, The Palace Complex, A Stalinist Skyscraper, Capitalist Warsaw, and a City Transfixed, 2019.
 - BELLAT Fabien, Les architectes soviétiques, „conseillers“ des républiques du Bloc de l’Est, Studia Politica: Romanian Political Science Review, 2017.
 - ZUBOVICH Katherine, Moscow Monumental, Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin’s Capital, chapt. 8, De-Stalinization and the Battle against Excess, Princeton, 2021.
 - Печёнкин И., Апостроф фасада. Дом И. В. Жолтовского на Моховой улице в контексте архитектурной неоклассики первой половины XX века, 2021.
 - Хмельницкий Д., Архитектура Сталина. Психология и стиль, М., 2006.
 - Широкин С., Архитектура межвоенного Киева, Сталинка, часть II, Киев, 2023.
 - Колесников С. К итогам архитектурной практики в городах РСФСР за 1953 г. Архитектура СССР, N11 1954.
 - Крокодил, N30, 1955.

ნაშრომის მომზადების პროცესში გამოყენებულ იქნა ChatGPT (OpenAI) ტექსტის თარგმანის მიზნით. ნაშრომში წარმოდგენილი ყველა ანალიზი, ინტერპრეტაცია და დასკვნა ეკუთვნის ავტორს.

THE URBAN TRANSFORMATION OF TBILISI'S LEFT BANK AND SOVIET ARCHITECTURAL POLICY (1935-1955)

David Nioradze

Keywords: Soviet architecture, 1955 resolution, Kamo/Uznadze Street, residential building, Giorgi Khimshiashvili, Shota Kavlashvili.

German colonists who settled in the area during the first half of the 19th century played a significant role in the urban and socioeconomic development of the left bank of the Mtkvari in Tbilisi. It was during this period that Embankment Street, present-day Dimitri Uznadze Street, took shape. Over the past 150 years, the street has been built up with functionally and stylistically diverse structures, including residential buildings, educational institutions, and industrial facilities. Significant changes to the urban fabric began in the mid-1930s, when Vorontsov Square, present-day Saarbrücken Square, was enlarged. Even more extensive interventions, however, were carried out in the years following World War II. Several buildings erected on Dimitri Uznadze Street between the 1930s and 1950s illustrate both the stylistic transformations of Soviet architecture and the political transformations that profoundly influenced the urban development and architectural character of Tbilisi's left bank. Drawing on the examples of the projects and buildings examined in this article, the study demonstrates how the architectural and urban planning policies of the Soviet state shaped the development of one of Tbilisi's most significant historic districts.

Tbilisi's left bank, particularly Dimitri Uznadze Street, is one of the city's most historic and distinctive areas. The street's urban fabric began to take shape in the first half of the 19th century, a process to which the German settlers who arrived during this period made a significant contribution. Dimitri Uznadze Street contains a diverse range of notable buildings representing different functions, styles, and historical periods, including some of the finest examples of Tbilisi's architecture. This architectural heritage offers valuable insight into different historical eras, social contexts, and the attitudes of successive governing authorities toward architecture. A substantial part of Uznadze Street's modern history is linked to the Soviet period. This article

focuses on the urban transformation of the section stretching from Saarbrücken Square to the residential building at 4 Uznadze Street. Between 1935 and the 1950s, this area constituted one of the most intensive sites of construction activity in Tbilisi. The aim of this study is to analyze both realized projects and those that remained on paper, as together they reveal the transformations in architecture and construction that resulted from political changes within the Soviet empire. Over the course of its history, Uznadze Street has been renamed several times. During the Russian Imperial period, it was known as Embankment Street and Grand Duke Street. In 1922, it was renamed in honor of the revolutionary Kamo¹. Since 1990, the street has borne the name of Dimitri

¹ გაბ. კომუნისტო, 1923, N 161, გვ. 1.

Uznadze².

One of the first major interventions in the urban fabric of Tbilisi's left bank took place in the mid-1930s. In order to enlarge Karl Marx Square, present-day Saarbrücken Square, several buildings were demolished, including an Armenian church³ and a parish school situated in front of it, at the corner of Vorontsov Embankment and Church Lane⁴. These demolitions increased the area of the square nearly fivefold⁵ (Illustration. 1). A large residential building was erected on the western part of the site cleared by these demolitions. It became a dominant feature not only of the square itself, but also of Tbilisi's left bank as a whole. The square was established in the 1850s⁶; its principal focal point was the monument to Mikhail Vorontsov, Viceroy of the Russian Empire, erected in 1867⁷. Located at the center of the square, the monument formed part of a clearly articulated horizontal urban axis defined by the bridge, the square, and Nikolai Street, present-day Ivane Javakhishvili Street⁸. The redevelopment undertaken in 1935–1936 altered this spatial configuration and disrupted the previously coherent urban axis.

According to documents preserved in the Georgian National Archives, the project for the residential building located near Saarbrücken Square, Karl Marx Square during the Soviet period, was designed by Giorgi Khimshiashvili⁹ in August 1935, on commission from the Tbilisi Soviet¹⁰. The project envisaged a five-storey building incorporating both residential accommodation and spaces for shops¹¹.

The building's dominance within the urban land-

scape was determined by several factors. Of particular importance was its location, specifically the sloping topography to the west, which further enhanced the perceived height and visual prominence of a structure that already exceeded the surrounding buildings in scale. (Illustration 2) The building's location also largely determined the distribution of architectural emphasis across its three principal façades, the fourth being a non-plastered brick wall. The dark-colored, rusticated ground floor reinforces the building's sense of weight and establishes a pronounced visual separation from the upper floors. On the Marjanishvili Street side, the building has two entrances and two stairwells. The principal entrance is located within a triple-arched portico on the façade facing the square, where a lift was installed adjacent to the main stairwell. The façade composition is articulated through four pilasters and a series of small stone balconies, a combination that reveals compositional parallels with the façade of Andrea Palladio's Palazzo del Capitano in Vicenza¹² (Illustration 3). The façade also reveals affinities with the apartment building designed by Vladimir Shchuko and constructed in Saint Petersburg in 1909, with the residential building designed by Ivan Zholtovsky and built in Moscow between 1932 and 1934¹³, and with the seven-floor residential building designed by Mykhailo Grechina and constructed in Kyiv between 1934 and 1936¹⁴.

Arguably, the most architecturally accomplished façade is the one facing Uznadze Street and overlooking the Mtkvari embankment. At the level of the third floor, the building incorporates an internal

2 By the June 13, 1990 issue of newspaper *Komunisti*, the street was already being referred to as Uznadze Street (*Komunisti*, 1990, no. 138, p. 3).

3 ხოშტარია, ქართული სტილი, 2016, გვ. 37.

4 შონვაძე, XIX საუკუნის მეორე, გვ. 108.

5 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, 1971, გვ. 155.

6 The square's shaping and the development and expansion of the left bank of the Mtkvari in general were promoted by two bridges built in 1851–1853 to connect the city's central section to so-called Neo-Tiflis. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. I, 1960, გვ. 26.

7 Sculptor Nikolay Pimenov, architect Otto Simonson.

8 გერსამია, ჯოვანი სკუდვიერის ცხოვრება, 2017, გვ. 28.

9 სეა, უცა, ტქ, ფ. 40, ან. 4–1, საქ. 5708; ჯაში, ხელოვნების საკითხები, 1957, გვ. 123.

10 Тифлисский Совет депутатов трудящихся – Тифсовет; პროექტის ნახაზი გამოსაზღვრა Корოლი-მა; შეამოწმა Янұбович-მა.

11 Khimshiashvili writes in an article that the building was supposed to comprise seven floors, with the first three floors occupied by shops. გაბ. კომუნისტი, შევქმნათ მონუმენტალური ნაგებობანი, 1936, N40, გვ. 3.

12 Печёнкин, Апофеоз фасада, 2021, გვ. 248.

13 Печёнкин, Апофеоз фасада, 2021, გვ. 244.

14 Широчин, Архитектура межвоенного Киева, 2023, გვ. 222–227.

courtyard traversed by a bridge that connects the two wings of the structure on the embankment side. Particularly noteworthy are the Egyptian-style lotus capitals employed in the architectural decoration of the façades. Of particular interest is the fact that the original façade design included relief panels which, according to Nodar Janberidze, were removed during construction¹⁵. The building has attracted considerable attention in scholarly literature, with virtually all authors noting both the shortcomings of its plan and its stylistic eclecticism¹⁶.

The next major intervention in the development of the Mtkvari's left bank took place in the aftermath of World War II. The principal undertaking was the redevelopment of both embankments of the Mtkvari River, then named after Stalin. This project involved the construction of a riverside thoroughfare together with retaining walls along the river channel. The works commenced in 1947¹⁷ and were extensively covered in the contemporary press¹⁸. From 1948 onwards, the construction of standardized residential buildings also began to accelerate¹⁹. Between 1949 and 1954, the planning and execution of large-scale architectural ensembles became particularly intensive, especially along the river embankments, public squares, and major avenues²⁰. The site now occupied by the Wedding Palace became one of the principal construction zones in the late 1940s and 1950s, earmarked for the development of residential and public buildings. Within a relatively short period, the administrative building of the Ministry of Forestry at 37 Uznadze Street, together with two large residential buildings at 2 and 4 Uznadze Street, was designed and constructed within the same broader phase of urban development. (Illustration 4)

At the present-day corner of Anzor Erkomaishvili and Uznadze Streets, the administrative build-

ing of the Ministry of Forestry Industry of Georgia was erected in 1950–1953. Early 20th-century photographic evidence reveals several low-rise structures with gabled roofs located on this site. By the 1940s, however, the area appears to have been cleared. Interestingly, before the construction of the Ministry of Forestry building, the site was considered for the administrative building of the Bulachauri Water Supply System, designed by Yuri Kasradze²¹. According to the design proposal, the building and its surrounding development were planned to occupy the section of the urban block stretching from Uznadze Street to Kote and Soso Tsereteli Streets. The realization of the project therefore envisaged the demolition of several existing structures on the site, present-day 35, 33, and 31 Uznadze Street. However, the proposal was never executed.

By January 15, 1953, the building of the Ministry of Forestry Industry had already been completed²². Its design was authored by Sergo Demchineli, an architect who, during the 1930s–1950s, produced a number of significant projects in Tbilisi representing diverse functional typologies²³.

The four-floor building follows the spatial organization typical of an administrative structure and is positioned on a gently sloping site. The architect introduced a particular artistic emphasis in the treatment of the façade at the level of the fourth floor, expressed through the decorative framing of the windows and the prominent, richly ornamented cornice. The latter incorporates one of the characteristic ornamental motifs of Georgian medieval architecture — the carved motif of wedge-shaped leaves. (Illustration 5)

The sites currently occupied by 2 and 4 Uznadze Street were previously occupied by low-rise, single-floor structures, including sawmills and ware-

15 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, 1971, გვ. 157. The subject matter, authorship, and exact placement of the reliefs on the façade remain unclear at this stage. D.N.

16 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა; კვირკველია, ქართული საბჭოთა არქიტექტურის, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1978, N1, გვ. 16.

17 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, 1971, გვ. 264.

18 მტკვრის მარცხენა სანაპიროს მშენებლობაზე, გაზ. კომუნისტი, 1950, N179, გვ. 3.

19 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, 1971, გვ. 264.

20 ამაშუკელი, არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი, 2019, გვ. 162.

21 სეა, თგა, ფ.14, ა. 1, ს. 945.

22 გაზ. Заря Востока, N12, 1953, გვ. 4.

23 დღევანდელი ბარათაშვილის ქუჩაზე მდებარე საცხოვრებელი სახლი N8, 1936; მარჯანიშვილის ქუჩის საცხოვრებელი სახლი N83, 1941; მეტეხის ხიდი, 1951; კინოთეატრი „გამაფხული“, 1960–იანი წლები; გენგური, საბჭოთა მოდერნიზმის, 2021, გვ. 191–205.

houses. Their demolition created a large vacant plot, on which the construction of two substantial residential buildings was planned beginning in 1949. Nevertheless, the design and construction history of these projects developed through a complicated and uneven process.

Given their location, both residential buildings were conceived as clearly defined horizontal, longitudinal structures, each articulated by a vertical accent. The space between the buildings was planned as a public square facing the embankment, with a sculpture intended to serve as its central focal point²⁴. This type of architectural composition, based on a horizontal mass terminating in a vertical element, was not unprecedented in Tbilisi's architectural history. An earlier example is the Noble Landowners' Bank, constructed in 1911–1913, today housing the National Library, designed by Anatoly Kalgin and Henryk Hryniewski, yet conceived for a completely different urban setting²⁵. Among the examples from the Soviet period, particular attention should be given to the 100-apartment residential building at Heroes' Square, designed by Mikhail Kallashnikov in 1938–1939. Its construction constituted one of the major urban development projects implemented in Tbilisi during the 1930s²⁶. The building forms an arc along the square and terminates with an eleven-floor tower, which was the tallest building in Tbilisi at the time²⁷. A similar compositional structure can be observed in the Stalin Museum in the city of Gori²⁸, designed by Archil Kurdiani in 1950, although it was officially opened only in 1957²⁹. In 1953, one section of the administrative building of Sakhnakhshiri, Georgian Coal, was completed, designed by Mikhail Chkhikvadze and Akaki Chkhenkeli.

Between 1949 and 1950, Mikheil Melia prepared several design proposals for Building No. 4, envisioning three elongated rectangular blocks arranged along the embankment. The central block was

conceived as a slightly higher element, recessed in relation to the two flanking volumes³⁰. On the eastern side, the building culminated in a vertical seven-floor block, with its principal façade oriented toward the square. A number of façade treatment proposals were considered, among them the subdivision of the façade surface by a sequence of arches and the incorporation of spire-like decorative motifs into the balcony design — an approach previously used by Mikheil Melia in the residential buildings he designed at Marjanishvili Square in 1946–1947³¹. In the final version, however, a more austere architectural solution was adopted, and construction of the building was completed in 1955. (Illustration 6)

The design development of Building No. 2 extended over nearly ten years. The initial proposal was prepared by Ivane Chkhenkeli in 1950. It envisaged an elongated longitudinal composition which, in contrast to the project for Building No. 4, was articulated by two vertical accents positioned at the western and eastern ends of the building. Beginning in 1952, the project was reassigned to an architectural team consisting of Shota Kavlashvili, Givi Melkadze, and Levan Kharashvili. Their work proceeded through two distinct stages of design development. During the first stage, the architects consolidated the spatial and planning structure of the residential building by extending its central section and giving it a fully rectangular form. Decorative accents were introduced through an arcade-like sequence of arches, carved window surrounds, and balconies. The most substantial transformation affected the eastern part of the building, where the architects introduced a fourteen-floor tower. This solution developed and amplified Ivane Chkhenkeli's initial concept, making it even more monumental, as the tower was conceived not merely as the dominant element of the residential building, but as a visual landmark for the entire left bank of the Mtkvari River. The tower proposals developed

24 მოედანზე 1961 წელს დაიდგა ალექსანდრე გრიბოედოვის ქანდაკება, ავტორი მერაბ მერაბიშვილი. გაზ. კომუნისტი, 1961, N107, გვ. 6.

25 About the history of the building, see: ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. II, 1963; კიკნაძე, ჰენრიკ ჰრინევსკი 150, 2019; ბერძენიშვილი, ანატოლი კალგინი 145, 2020.

26 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, 1971, გვ. 160.

27 ამაშუკელი, არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი, 2019, გვ. 125.

28 Similar structural buildings were erected in other regional centers of Georgia, Telavi and Kutaisi.

29 გივიაშვილი, ქალაქ გორის საბჭოთა ტოპოგრაფია, 2024, გვ. 183.

30 სეა, უიგა, ტგ, ფ. N40, ან. 4-1, ს. N6405, ფ. 7, 8, 9.

31 ჯაში, სოციალისტური თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1983, გვ. 44–45.

in 1952–1953 correspond closely to the architectural language of numerous buildings erected across the Soviet Union during this period. Among these, the main building of Moscow State University is of particular relevance. The similarity is most apparent in the structural composition of the tower and in the design of its upper terminating section. However, the resemblance was not expressed in terms of height or overall scale, since what was permitted in Moscow was to be reproduced in other cities of the empire on a smaller scale and at lower cost³². At the same time, evident parallels can be drawn with buildings erected in Eastern European countries and, of course, with the principal predecessor of this architectural language—American Art Deco³³. (Illustrations 7–8)

These ambitious design proposals for 2 Dimitri Uznadze Street were ultimately not realized as a result of political transformations within the Soviet empire, which significantly influenced the development of architecture. The second phase of the building's design commenced in 1955. This year represented a decisive turning point in the history of Soviet architecture, marked by the adoption, on November 4, 1955, of Resolution No. 1870, On the Elimination of Excesses in Design and Construction. The decree followed the death of Joseph Stalin in 1953 and the subsequent rise of Nikita Khrushchev to power, whose policies established a fundamentally different direction for architectural practice and construction. “The interests of the industrialization of construction dictate this to us,” he argued³⁴. Khrushchev had extensive experience in the construction field, having overseen several large-scale projects in Moscow and Kyiv during the 1930s³⁵. The resolution stipulated that, within three months, the design and budget documentation of buildings un-

der construction was to be revised in order to eliminate excessive elements of architectural decoration, planning, and structural solutions incorporated into the projects³⁶. These requirements had a profound influence on both ongoing construction projects and buildings that were still at the design stage, establishing a new set of criteria for architectural practice: simplicity, formal restraint, and economic efficiency. The adoption of the resolution was preceded by the All-Union Conference of Architects and Builders³⁷. Simultaneously, an intensive critical discourse emerged in both the Georgian and Russian press, targeting architects whose works were associated with pompous forms and excessive decorative treatment. “It may be said that architectural excesses had become a typical characteristic of projects produced by Moscow architects in recent years,” stated a publication in Moscow at the end of 1954³⁸. “Recently, architectural criticism has often drawn attention to Georgian architects’ excessive enthusiasm for towers,” wrote the Tbilisi press in 1954³⁹. The riverside residential buildings themselves became the subject of direct criticism, with commentators arguing that the linear arrangement of these elongated structures had cut Kamo Street off from the Mtkvari River⁴⁰. Interestingly, criticism was articulated not only through official channels but also through humor. For instance, magazine *Niangi* published a number of satirical cartoons addressing the issue of architectural excesses⁴¹. This indicates that the critique of architectural excesses became an instrument of Soviet ideology and was reflected even in the satirical press. (Illustration 9)

The architectural reforms launched following the Resolution of November 4, 1955 extended throughout all republics of the Soviet Union, including Georgia. The decree imposed specific directives upon

32 Хмельницкий, Архитектура Сталина, 2006, გვ. 315.

33 Also Hotel Leningrad (1952), Foreign Ministry (1953), Hotel Ukraine (1957), Warsaw House of Culture and Science (1955), Murawski M., The Palace Complex, 2019, გვ. 49–50; Berlin Frankfurter Tor, 1953–1956; Bellat F., Les architectes soviétiques, 2017, გვ. 61.

34 Ibid.

35 Zubovich, Moscow Monumental, 2021, გვ. 192.

36 დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობების აღმოფხვრის შესახებ, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1955, N6, გვ. 9.

37 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურის, ჟურ. მნათობი, 1955, გვ. 146.

38 Колесников С., К итогам архитектурной, Архитектура СССР, 1954, გვ. 3.

39 ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურის, ჟურ. მნათობი, 1955, გვ. 149.

40 ხიზანიშვილი, თბილისის სანაპიროების, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1957, გვ. 60–64.

41 Zubovich, Moscow Monumental, 2021, გვ. 205. ჟურ. Крокодил, N30, 1955, გვ. 76.

architects, determining what was to be used in construction and what constituted the Party's general line. The implementation of the resolution resulted in the abandonment of numerous architectural projects, including the earlier towered design proposals for the residential building at 2 Uznadze Street. The architects retained the building's elongated longitudinal composition and the arrangement of vertical accents on the façade; however, these elements were simplified and treated with greater restraint. The tower element was excluded from the final design, transferring the principal architectural emphasis to the ten-floor western section, where the Wedding Palace opened in 1965⁴². The open ground-floor gallery, decorative arches on the upper levels, and ornamented balconies were also removed. The building received its definitive form between 1962 and 1965, corresponding to the new phase of Soviet architectural development that emerged after the mid-1950s reforms.

Conclusion

The November 4, 1955 Resolution affected all republics of the Soviet Union and led to the cancellation of numerous architectural projects. The case studies of the developments on the left bank of the Mtkvari River in Tbilisi demonstrate the extent to which the resolution transformed architectural practice and construction processes. The pompous, classical forms of Stalinist architecture gave way to simpler and more restrained forms, accompanied by a shift in artistic and ideological priorities. These transformations played a decisive role in shaping the architectural appearance of Tbilisi's left bank.

Thus, the case of Tbilisi's left bank demonstrates that the 1955 resolution was not merely an architectural and aesthetic shift, but also a manifestation of a broader political transformation that shaped the subsequent trajectory of Soviet urban development.

REFERENCES:

- ამაშუკელი თ., არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი: 1921-1956 წლების თბილისის არქიტექტურის მაგალითზე, თბ. 2019.
- ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, ტ. I, თბ. 1960.
- გენგიური ნ., საბჭოთა მოდერნიზმის ეპოქის კინოთეატრების არქიტექტურა საქართველოში (თანამედროვეობა და საბჭოთა არქიტექტურული მემკვიდრეობა), ხელოვნება და თანამედროვეობა, N1 (11) 2021, გვ. 191-205.
- გერსამია თ., ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა, სამეცნიერო კონფერენცია „ჯოვანი სკუდიერი და საქართველო“, თბ. 2017.
- გივიაშვილი ი., ქალაქ გორის საბჭოთა ტოპოგრაფია, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული, N4 (14), 2024, გვ. 177-202.
- კიკნაძე ე., ჰენრიკ ჰრინესკი 150, თბ. 2019.
- კვირკველია თ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების გზები, საბჭოთა ხელოვნება, N1, თბ. 1978, გვ. 14-22.
- შონვაძე თ., XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის
- საგანმანათლებლო დაწესებულებები და მათი არქიტექტურა თბილისში (საქართველოს ეროვნული არქივის მასალის მიხედვით), თბ. 2023.
- ხიზანიშვილი გ., თბილისის სანაპიროების განაშენიანების შესახებ, საბჭოთა ხელოვნება, N6, 1957, გვ. 60-64.
- ხოშტარია დ., ქართული სტილი და იმპერიის არქიტექტორები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ. 2016.
- ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა - განვითარების გზა, თბ. 1971.
- ჯაბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ზოგიერთი შემოქმედებითი საკითხი, ჟურ. მნათობი, თბ. 1955, N6: გვ. 146-151.

42 გაზ. კომუნისტი, N204, 1 სექტემბერი, 1964, გვ. 4.

- ჯაში ნ., ხელოვნების საკითხები, თბ. 1957.
- გაზ. კომუნისტი, შევექმნათ მონუმენტალური ნაგებობანი, 1936, N40; მტკვრის მარცხენა სანაპიროს მშენებლობაზე, 1950, N179.
- გაზ. Заря Востока, N12 (8586) 15 января 1953.
- ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობების აღმოფხვრის შესახებ, 1955, N 6, გვ.
- საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის არქივის ტექნიკური განყოფილება, ფ. 40, ან. 4-1. ს. 6405.
- საქართველოს ეროვნული არქივის თბილისის ცენტრალური არქივი, ფ.14, ა. 1, ს. 945.
- Murawski M., The PALACE COMPLEX, A Stalinist Skyscraper, Capitalist Warsaw, and a City Transfixed, Indiana University Press, 2019.
- Bellat, F., Les architectes soviétiques, “conseillers” des républiques du Bloc de l’Est. Studia Politica: Romanian Political Science Review, 2017.
- ZUBOVICH K. MOSCOW MONUMENTAL, Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin’s Capital, chapter 8, De-Stalinization and the Battle against “Excess, Princeton University Press, 2021.
- Печёнкин И., Апофеоз фасада. Дом И. В. Жолтовского на Моховой улице в контексте архитектурной неоклассики первой половины XX века. 2021.
- Хмельницкий Д., Архитектура Сталина. Психология и стиль, Москва, 2006.
- Широчин С. , Архитектура межвоенного Киева, Сталинка, часть II, Киев, 2023.
- Колесников С. К итогам архитектурной практики в городах РСФСР за 1953 г. Архитектура СССР. 1954, N11, გვ. 3.
- ჟურ. Крокодил, N30, 1955, გვ. 76.

ChatGPT (OpenAI) was used during the preparation of this paper for the purpose of text translation. All analyses, interpretations, and conclusions presented in the paper are solely those of the author.



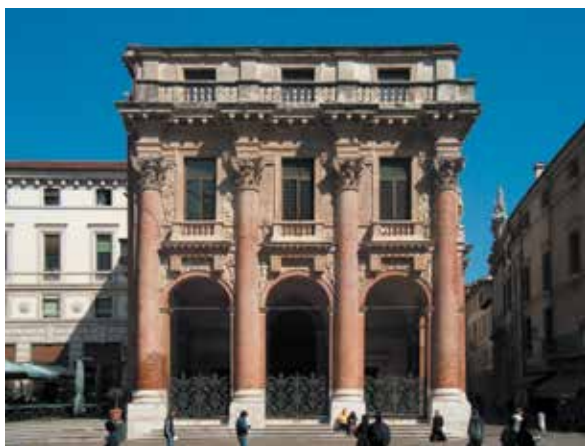
1. მძკვრის მარცხენა სანაპიროს ხედი კარლ მარქსის მოედნის რეკონსტრუქციამდე; წყარო: ციფრული ბიბლიოთეკა „ივერიელი“.

1. VIEW OF THE LEFT BANK OF THE MTKVARI RIVER BEFORE THE RECONSTRUCTION OF KARL MARX SQUARE; SOURCE: IVERIELI DIGITAL LIBRARY.



2. საცხოვრებელი სახლი საარბრუკენის მოედანზე. არქიტექტორი გიორგი ხიმშიაშვილი. წყარო: ციფრული ბიბლიოთეკა „ივერიელი“.

2. RESIDENTIAL BUILDING ON SAARBRÜCKEN SQUARE. ARCHITECT: GIORGI KHMISHIASHVILI; SOURCE: IVERIELI DIGITAL LIBRARY.

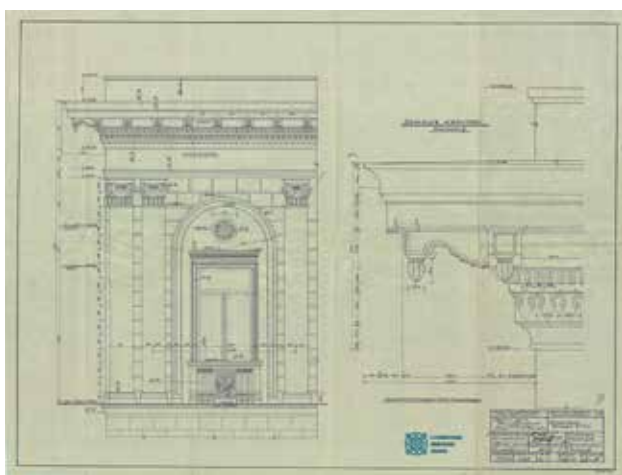


3. Palazzo del Capitaniato, ვენეცია, XVI საუკუნე, არქიტექტორი ანდრეა პალადიო.

3. PALAZZO DEL CAPITANIATO, VENICE, SIXTEENTH CENTURY. ARCHITECT: ANDREA PALLADIO.



4. მთკვრის მარცხენა სანაპიროს ხედი რეკონსტრუქციამდე, 1940-იანი წლები. (საქართველოს ეროვნული არქივი).
4. VIEW OF THE LEFT BANK OF THE MTKVARI RIVER BEFORE ITS RECONSTRUCTION, 1940S.
(GEORGIAN NATIONAL ARCHIVES).



5. უზნაძის ქ. №37-ის შენობის პროექტის დეტალი.
(საქართველოს ეროვნული არქივი).
5. DETAIL OF THE DESIGN FOR THE BUILDING AT 37 UZNADZE STREET. (GEORGIAN NATIONAL ARCHIVES).



6. უზნაძის ქ. №2-ისა და №4-ის საცხოვრებელი სახლები; წყარო: საქართველოს ეროვნული არქივი.
6. RESIDENTIAL BUILDINGS AT 2 AND 4 UZNADZE STREET.
SOURCE: NATIONAL ARCHIVES OF GEORGIA.



7. უზნაძის ქ. №2-ის საცხოვრებელი სახლის განუხორციელებელი პროექტი, 1953. (საქართველოს ეროვნული არქივი).
7. UNBUILT DESIGN FOR THE RESIDENTIAL BUILDING AT 2 UZNADZE STREET, 1953. (GEORGIAN NATIONAL ARCHIVES).



8. ვარშავის კულტურისა და მეცნიერების სასახლე. არქიტექტორი ლევ რუდნევი, 1955.
8. PALACE OF CULTURE AND SCIENCE, WARSAW. ARCHITECT: LEV RUDNEV, 1955.



9. შარჟი „არქიტექტორის ოჯახში“. მხატვარი ნ. ლისოგორსკი. ჟურნალი ნიანგი (Крокодил), 30 ოქტომბერი, 1955. წარწერა: „— დედა, შეხედე, რა ტორტი იყიდა მამამ! — რას ამბობ? ეს მისი ახალი შენობის პროექტია.“
9. CARTOON "IN THE FAMILY OF AN ARCHITECT." ARTIST: N. LISOGORSKY. PUBLISHED IN KROKODIL, 30 OCTOBER 1955. CAPTION: "—MOM, LOOK WHAT A CAKE DAD BOUGHT! —WHAT ARE YOU TALKING ABOUT? THAT'S THE DESIGN FOR HIS NEW BUILDING."

გვიან ბიზანტიური სამეცნიერო მიღწევები და სვეტიცხოვლის სამხრეთი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი

ლალი ოსეთაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ქართული ხელოვნება, შუა საუკუნეების ხელოვნება, სვეტიცხოველი, ზოდიაქოს ნიშნები, ასტრალური იკონოგრაფია.

ნაშრომში შესწავლილია სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი მოხატულობა: ქრისტე პანტოკრატორი და მის ირგვლივ 12 ზოდიაქოს ნიშანი, რომელიც ფსალმუნთან მომდინარე ფართო კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილადაა გააზრებული. დღეისათვის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში შემორჩენილი ზოდიაქოს ნიშნების ეს ერთადერთი ნიმუში, განხილულია ქრისტიანული აღმოსავლეთის (მაკედონიის, რუმინეთის, საბერძნეთის და ასე შემდეგ) ასტრალური გამოსახულებების იკონოგრაფიის ნიმუშების მოხმობით, პოსტბიზანტიურ ხანის ხელოვნების კონტექსტში და ნაჩვენებია სვეტიცხოვლის კედლის მხატვრობაში ზოდიაქოს წრის გამოსახვის მხატვრული თავისებურებები. ნაჩვენებია, რომ სვეტიცხოვლის კომპოზიცია არ წარმოადგენს იზოლირებულ მოვლენას, არამედ ასახავს ქრისტეს, როგორც კოსმოკრატორის, სახის იკონოგრაფიულ განვითარებას, რომელიც დაკავშირებულია ბიზანტიურ ასტრონომიულ და კოსმოლოგიურ წარმოდგენებთან.

სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარმა, თითქმის, ქვეყნის ისტორიის შესაბამისი ეტაპები გაიარა და მისი დღევანდელი იერი ზუსტად ასახავს ქვეყნისა და ტაძრის წარსულს. მის სამხრეთ კედელზე დღეისათვის შემორჩენილია უზარმაზარი, მასშტაბური კომპოზიცია, რომელსაც მეცნიერებმა 148–150-ე ფსალმუნთა ილუსტრაცია, ანუ „ყოველი სული აქებდით უფალსა“. ამ კედლის მოხატულობის ცენტრშია ფართო წრე, მედალიონი, სადაც აღსაყდრებული უფალია, მარცხენა ხელში გაშლილი გრაგნილით, ტექსტი შეიცავს შემდეგ ბერძნულ ენოვან წარწერას: „იხილეთ, იხილეთ, რამეთუ მე ვარ ღმერთი შენი“.¹ თავის მხრივ სადაფისფერი წრიული მედალიონი ბერძნული წარწერის შემცველია, ხოლო ქრისტეს ფიგურას ეკვრის მოყვითალო რომბული მოჩარჩოება, მის ოთხივე

ფერდზე ოთხი აპოკალიფსური არსებაა: ანგელოზი, ლომი, ხარი და არწივი. ამ მედალიონს შემოუყვება ასევე ფართო ლურჯფონიანი წრე, რომელშიც ჩართულია ათი ანგელოზისა და სერაფიმ-ქერუბიმთა გამოსახულებანი. ასევე სადაფისფერი ფართო წრეა, რომლის შიგნით აღბეჭდილია მზის, მთვარის, ვარსკვლავთა და თორმეტი ზოდიაქოს აღმნიშვნელი სიმბოლო, ხოლო ამ რკალს რუხი ფერის გრეხილი მოტივი შემოწერს, კედლის დანარჩენ ნაწილებში, როგორც აღვნიშნე, ფსალმუნთა სტროფებია დასურათებული.

მოხატულობა პოსტბიზანტიური ხანითაა დათარიღებული. მის შესახებ, აღწერითი ხასიათის ნაშრომის გარდა, საგანგებო კვლევა ჯერ არ გამოქვეყნებულა. თუმცა, ინტერესი მისადმი ყოველთვის დიდი იყო და არაერთგვაროვანი აზრებია

1 ეს სიტყვები ბიბლიიდანაა აღებული, როგორც ამას მეცნიერი თინათინ ყაუხჩიშვილი მიუთითებს (მეორე სვ. 32, 39) ყაუხჩიშვილი, საქართველოს, 2009, გვ. 218.

გამოთქმული. წინამდებარე ნაშრომის მიზანია სვეტიცხოვლის სამხრეთი კედლის კომპოზიციის შესწავლა, იმ სამეცნიერო მიღწევებისა და ცოდნის გათვალისწინებით, რაც, ასე ვთქვათ, დაგროვდა პოსტბიზანტიურ პერიოდში. იგი, თითქოს, დღემდე ეულად გამოიყურებოდა და რადგან პარალელი არ იძებნებოდა, მისი შესწავლის საკითხი რთულად იდგა სამეცნიერო ლიტერატურაში. ახლა შეიცვალა ვითარება, ფართოდ გავრცელდა პარალელური მასალა და ასევე მკვლევართ მიეცათ მათი გააზრებისა და შეჯერების საშუალება. ესენია: მათგან უადრესი ლესნოვოში (ჩრდილოეთ მაკედონია, XIV საუკუნე), ხოლო გვიანია პრობოტაში (რუმინეთი, XVI საუკუნე), საბერძნეთში დეკულუს მონასტერში მანის ნახევარკუნძულზე (XVII საუკუნე), ასევე მანის ნახევარკუნძულზე სოფ. კასტანიას წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიაში (XVII საუკუნე) და სვეტიცხოველში (XVII საუკუნე).² ამ ნიმუშებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ამ პერიოდშიც, ისევე, როგორც შუა საუკუნეების ეპოქის წინა ეტაპებზე სხვადასხვა ქვეყნაში მცხოვრები ადამიანები ინტელექტუალურად, სულიერად ერთმანეთთან იყვნენ დაკავშირებულნი. დღესდღეობით, საკმაოდ ვრცლად იწერება ზოდიაქოთა სისტემებზე, რომლებიც ფართოდ გავრცელდა, როგორც დასავლეთ ევროპაში, ისე ბიზანტიაში, ანუ ქრისტიანულ სამყაროში, თუმცა, ქართულ მასალაზე,³ შედარებით ნაკლებად. წინამდებარე ნაშრომი ერთგვარი ცდაა, რომ წარმოვადგინო საკმაოდ რთული თემატიკა, რომელიც უდავოდ მომგებლის, ანუ დამკვეთის ფართო თეოლოგიური ერუდიციის მაჩვენებელია. ჯდმ, ბერძნული სიტყვაა - ზოდია. ბიზანტიელები არ აშორებდნენ ერთმანეთს ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის აღქმის ორ გზას - ასტრონომიასა და ასტროლოგიას - მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ ისინი უპირატესობას ანიჭებდნენ ერთს ან მეორეს.

როგორც მეცნიერი დორუ კოსტაკე შენიშნავს,

„გვიან ბიზანტიურ ხანაში და მის შემდეგ აგებულ ეკლესიებში ბალკანეთიდან კავკასიამდე და თანამედროვე რუმინეთამდე, გამოვლენილია უჩვეულო იკონოგრაფიული ნიმუში, ეს არის ქრისტე პანტოკრატორი (παντοκράτωρ)... ციური მოტივები როგორიცაა: ცალკე ვარსკვლავები, ვარსკვლავთა ჯგუფები და ვარსკვლავთა რთული ველები უკვე იყო წარმოდგენილი ადრე ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში, მაგრამ პანტოკრატორის ზოდიაქოსთან ერთად გამოსახვა ბიზანტიის გვიან საუკუნეებს უკავშირდება“.⁴ მკვლევრის შენიშვნით, „ამ მოტივის სათავე იუპიტერის, მითრას და Sol Invictus-ის რომაული იკონოგრაფიაა, რომელთა ფიგურებიც გარშემორტყმულია ზოდიაქოს ნიშნებით, რაც ამ ღვთაებების კოსმოკრატორის („სამყაროს მმართველის“) სტატუსზე მიუთითებს“.⁵ ამის სახვითი ნიმუშია ასტიპალეის კუნძულის IV ან V საუკუნის მოზაიკა, სადაც ცენტრალური ფიგურა, შესაძლოა, ჰელიოსი ან Sol Invictus ზოდიაქოს ბორბლითა და ოთხი სემონის ანთროპომორფული გამოსახულებებითაა შემოსაზღვრული.⁶

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ იგივე რომაული გამოსახულება ასევე გვხვდება რამდენიმე გვიანბიზანტიურ სინაგოგაში, რამაც, სავარაუდოდ, გზა გაუხსნა მის ქრისტიანულ სამყაროში დამკვიდრებას, როგორც დასავლეთში, შემდეგ მის აღმოსავლეთში.

იესოს ფიგურის ცენტრში განთავსებით, ნაცვლად რომაული ღვთაებისა, ზოდიაქოთი შემოსაზღვრული ბიზანტიური ქრისტე პანტოკრატორი წარმოადგენს ამ უძველესი და გვიანბიზანტიური წარმოდგენების ქრისტიანულ იტერაციას. დორუ კოსტაკეს მითითებით, იესო არის ვარსკვლავებისა და მთლიანად კოსმოსის შემოქმედი და არა მხოლოდ, კაცობრიობის მხსნელი. ეს კულტურული ტრანსფორმაციის პროცესი გარკვეულწილად გასაკვირია, იმის გათვალისწინებით, თუ რა შემოთება ჰქონდათ ადრეული ხანის ქრისტიანებს

2 ყველა ეს მასალა ერთადაა თავმოყრილი ერთ-ერთ უკანასკნელ გამოკვლევაში. იხ.: D. Costache, Astral, 2024, გვ. 321-351.

3 ამ ბოლო ხანს გამოიცა საყურადღებო ნაშრომი, სადაც ერთიანობაშია წარმოდგენილი ასტრონომია-ასტროლოგია დაწყებული ქრისტიანობამდეელი ხომლის მთის ქვაბულის პიქტოგრამებიდან XVIII საუკუნის დიდი ქართველი მოღვაწეების სულხან-საბა ორბელიანისა და ვახტანგ VI-ის ასტრონომიის სფეროში ღრმა დაკვირვებების ჩათვლით. რაც მიაჩნია, რომ ასტრონომია მეცნიერების დარგია, მსგავსად ყველა სხვა დარგისა და არაა მკითხაობა. იხ.: ჯულელი, ასტრონომია-ასტროლოგია... გვ. 201-217.

4 COSTACHE, Astral, p. 322.

5 იქვე, გვ. 323.

6 იქვე, ტაბ. 1.

და მათ ბიზანტიელ შთამომავლებს – ასტროლოგიისა და სხვა ოკულტური მეცნიერებების მიმართ.⁷

მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ათწლეულების განმავლობაში, ბიზანტიური „ნატურალისტური ფილოსოფიისა“ („natural philosophy“) და ტექნოლოგიური ინოვაციების შესწავლა, მათ შორის ცის შესწავლა ჩამორჩებოდა კვლევის სხვა შესაფერის სფეროებს. და აქვე დასძენს, რომ ბიზანტიური მეცნიერების როლი ასტრალური და ზოდიაქოს იკონოგრაფიის განვითარებაში, კიდევ უფრო ნაკლებადაა შესწავლილი, ან თუ საერთოდ არის.⁸

მეტად საგულისხმოა, რომ მკვლევარმა სტავროს ლაზარისმა შეისწავლა „ფიზიოლოგის“- ბუნებისმეტყველების პირველი ქრისტიანული წიგნის – ცამეტი დასურათებული ხელნაწერი და აღმოაჩინა, რომ თანმხლები გამოსახულებების უმეტესობა ასახავს ბიზანტიურ „ნატურალისტურ ფილოსოფიას“ და არა უძველეს ცოდნას.⁹ იგივე ეხება ასტრონომიულ დიაგრამებს, რომლებიც შედის კლეომედეს „ცის“ XIV საუკუნის ბიზანტიურ ხელნაწერში, იგი შეისწავლა დივანა მანოლოვამ.¹⁰ როგორც მკვლევარი დორუ კოსტაკე მიუთითებს: ბიზანტიურ ხელნაწერებში გადაწერილი უძველესი სამეცნიერო ტრაქტატების მკითხველები იღებენ თავად ბიზანტიური მეცნიერების ხედვას. და აქვე განმარტავს, რომ ბიზანტიური სამეცნიერო ხელნაწერების ილუსტრაციები წარმოადგენდა საეკლესიო იკონოგრაფიის შთაგონების მდიდარ წყაროს, რაც განსაკუთრებით ეხება ზოდიაქოს გამოსახულებებს.¹¹ მკვლევარი საკმაოდ საინტერესოდ მსჯელობს: ასტრონომიისა და ასტროლოგიის პროგრესმა, მათ შორის სამეცნიერო ტრაქტატებთან თანმხლებმა ტექნიკურმა ილუსტრაციებმა, გზა გაუხსნეს საეკლესიო იკონოგრაფიაში ციური მოტივების განვითარებას, მაშინ როდესაც ეს მოტივები ძირითადად თეოლოგიურ და არასამეცნიერო მნიშვნელობებს გადმოსცემდა. ცნობილია, რომ ბიზანტიელი სასულიერო წრეები, თეოლოგები ადრეულ პერიოდში ეწინააღმდეგებოდნენ

ასტროლოგიას, განსაკუთრებით ზოდიაქოს პოპულარული გამოყენების გამო, ჰოროსკოპებისა და მკითხაობისთვის. ბევრმა ბიზანტიელმა ზოდიაქოში დაინახა დემონური გავლენის კარიბჭის გახსნა. როგორც მკვლევარი შენიშნავს, გასაკვირი არ არის, რომ პირველი კონსტანტინოპოლური ტაძრის ბერებმა, რომელიც ზოდიაქოს მოზაიკით იყო მორთული პანტოკრატორის მონასტერში, XII საუკუნეში, დაგმეს ყველა ასტროლოგი და ასტროლოგიის მიმდევარი. ანათემა კვლავაც აქტუალური იყო.¹²

ქრისტიანი თეოლოგები თანამიმდევრულად უწყობდნენ ხელს ოპტიმისტურ კოსმოლოგიას, რომელიც დაფუძნებული იყო წმიდა წერილის დოქტრინაზე შესაქმნის შესახებ, როგორც „კარგი“ და ღმრთეებრივად მორგებული (დაბადება 1:1 – 2:4; ფს.148–150; კოლასელთა 1:15–18)¹³ წამყვანი თეოლოგები ითვალისწინებდნენ მონაცემებს საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებიდან. მკვლევართა შორის ვრცელი დისკუსი გაიმართა, ყველა საკითხს ფართოდ ვერ შევხები, დავურთავ ყველაზე მთავარს, ტიმ ჰეგედუსმა აჩვენა, რომ „შობის ვარსკვლავის“ ნარატივმა მათეს სახარებაში, ხელი შეუწყო ასტროლოგიის მიღებას.¹⁴ ფაქტია, რომ იგნატიუს ანტიოქიელმა ვარსკვლავი ქრისტესთან გააიგივა ან, სულ მცირე, იგი ქრისტეს კოსმიური ძალის გამოვლინებად მიიჩნია. მკვლევარ კოსტაკეს რამდენიმე მაგალითი მოჰყავს ისეთი ადრეული ქრისტიანი ავტორები, როგორებიც არიან: იგნატიუსი, არისტიდესი, იუსტინე და დიოგენეტუსი – სადმი მიწერილი წერილის ანონიმური ავტორი. ბევრი მათგანი აღნიშნავდა კოსმოსურ წესრიგსა და ვარსკვლავური ცის სილამაზეს.¹⁵ მოგვიანებით ისეთმა ავტორებმა, როგორებიც იყვნენ: ბასილი კესარიელი და გრიგოლ ნოსელი, მიიღეს პტოლომეოსის კოსმოგრაფია და გაცემა გამოთქვეს ასტრონომების ძიებებით, აღმოჩენებითა და თეორიებით, მათ შორის ზოდიაქოს გამოყენების ოსტატობით. მოგვიანებით, იოანე დამასკელმა

7 COSTACHE, Astral, გვ. 323.

8 იქვე, გვ. 324.

9 LAZARIS, Le Physiologus, pp. 25, 89, 93–94, 293–295, 336–339, 342.

10 MANOLOVA, Space, 2022, pp. 149–165 (and figs 6.3–5).

11 COSTACHE, Astral, 2024, p. 326.

12 Ibid.

13 BLOWERS, Doctrine, 2008, pp. 906–931.

14 HEGEDUS, Early, 2007, pp. 201–222.

15 COSTACHE, Astral, 2024, p. 328.

ლიად მოახდინა ზოდიაქოს ინტეგრირება წამყვან თეოლოგიურ კოსმოლოგიაში.¹⁶ ბევრი სხვა ავტორი კოსმოსს თეოლოგიის ბუნებრივ ფონად მოიხსენიებდა, ზემოთ ცა და მისი მოსახლეობა კი, ქრისტიანული ყოვლისმომცველი მსოფლმხედველობის განუყოფელი ნაწილი იყო.

ბიზანტიაში უკვე ისმება ვარსკვლავებით მოჭედული ცის შესწავლის საკითხი. თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაშიც არა ერთი მეცნიერი გამოჩნდა, რომელთაც დაიწვეს ბიზანტიური მეცნიერებების, ცოდნის კვლევა, ერთ-ერთი მათგანია ანა-ლორენს კაუდანო, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ბიზანტიელი ასტრონომები ზოგადად სხვა სფეროებშიც ერკვეოდნენ; ასტრონომია იშვიათად იყო მათი ერთადერთი საქმიანობა“. მათი ინტერესები ენციკლოპედიური იყო. მიუხედავად ამისა, მათ „გაიგეს და გადაიტანეს [ცის ცოდნა] მათემატიკური თვალსაზრისით, გეომეტრიული მოდელებისა და არითმეტიკული პროცედურების საშუალებით“, დატოვეს რა ცის ბუნება ფილოსოფოსების განსახილველად.¹⁷

ბიზანტიელები იყვნენ დიდებული მათემატიკოსები და ინოვატორები, რომლებმაც წინ წაწიეს ცოდნის საზღვრები. სწორედ, ეს პროგრესი, რელიგიური ტრადიციის კვლევისადმი მჭარდატერა - თეოლოგიური ტრადიციით, მიიტანეს ბიზანტიელმა ლტოლვილებმა - XIV საუკუნიდან მოყოლებული - დასავლეთში, რითაც ხელი შეუწყვეს თანამედროვე მეცნიერების დაბადებას.¹⁸

ბიზანტიელები საკუთარ თავს ღვთის შექმნილ სამყაროში მცხოვრებ ადამიანებად მიიჩნევდნენ. გონების ეს კოსმოსური მდგომარეობა აშკარაა მათი მსოფლმხედველობის სხვადასხვა გამოხატულებაში - ასტრონომიული და ასტროლოგიური ტრაქტატებიდან დაწყებული, თეოლოგიური და ეგზეგეტიკური ნაშრომებით, ჰაგიოგრაფიით, ლიტურგიკული ტექსტებით, იკონოგრაფიით დასრულებული.¹⁹ ბიზანტიის ასტრალური იკონოგრაფია სულ უფრო რთული გახდა და განაგრძო განვითარება პოსტ ბიზანტიურ ეპოქაში. იგი მოიცავს იზოლირებული ვარსკვლავებისა და სხვა ნაცნო-

ბი ელემენტების გამოსახულებებს, როგორიცაა მზე და მთვარე, ზოგჯერ ძლიერ სტილიზებული; მთლიანი ზეციური სცენები, განსაკუთრებით ჭერზე გამოსახული; და სტრუქტურირებული წარმოდგენები, როგორიცაა ზოდიაქოს ციკლი, რომელიც უფრო რთული კომპოზიციების განუყოფელი ნაწილი ხდება.

ვარსკვლავებიან ფონზე ნაჩვენები ქრისტე პანტოკრატორი, ვითარცა კოსმოსური ბატონობის მაუწყებელი. ამის ნიმუშია, მისტრას წმიდა დემეტრეს ეკლესიის გუმბათის მოხატულობაში.²⁰

ეს მხატვრობა თითქოს ერთგვარი წინასახეა იმ კომპოზიციებისა, პოსტბიზანტიურ ხანაში რომ გაჩნდებოდა. ერთგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ყოველთვის ტაძრის ჭერში იკავებენ ადგილს: გუმბათში ან კამარაში, გამონაკლისად ჩაითვლება სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე განთავსებული ვრცელი, მონუმენტური სცენა. შუა საუკუნეთა სახისმეტყველებიდან ყურადღებას იპყრობს, ასეთი სიტყვათწყობა „**ცათა მობაძავნი**“, „აღმართეს ეკლესიანი ცათა მობაძავნი“, ასეა მოწოდებული ივირონიში წმ. იოანესა და წმ. ექვთიმეს მშენებლობანი გიორგი ათონელის მიერ,²¹ აღნიშნავდა რევაზ სირაძე. ანუ აღნიშნულ მოტივს სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა და რეალურად ზეციურ სამყაროს გააზრებას გვთავაზობდნენ იკონოგრაფიული მოტივების დამწერგავნი. ასევე საყურადღებოა პოლიევექტოს კარბელაშვილის ფონდში დაცული საარქივო მასალები სვეტიცხოველზე, რომლებიც დღემდე გამოუქვეყნებელი იყო. მას გადმოუტანია გონიოიანი ხელის გამოსახულება წარწერით, არსუკისძის მოხსენიებით და ფანქარში შესრულებული ქრისტეს ხატისებრი გამოსახულება.²² 32-ე ფურცელზე ვკითხულობთ: „მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედელზედ არის მხედრული წარწერა 1685 წ. „ქ. მეფობასა გიორგისასა ქ. ჩ'ნ ქართლის კათალიკოზმან ამილახორის იოთამის ძემან პატრონმან ნიკოლაოზ განგიახლე მეორედ კედელი ესე შენ **ცათა მობაძავსა** წმიდასა კათოლიკე ეკლესიასა და სვეტსა ცხოველსა ცოდვათა ჩვენთა საოხად, რათა მცველ-მფარველ მექმნე

16 COSTACHE, Astral, 2024, გვ. 329.

17 CAUDANO, Astronomy, 2020, pp. 202-230.

18 COSTACHE, Astral, 2024, p. 332.

19 იქვე, გვ. 333.

20 იხ. მისტრის წმიდა დემეტრეს ეკლესიის გუმბათის მოხატულობა.

21 სირაძე, ქართული, 1987, გვ. 169.

22 სეა, ფონდი 1461, საქმე 48, ფ. 18. პოლიევექტოს კარბელაშვილი, სვეტიცხოველი

დღესა მას განკითხვისასა. ქვს.ტოგ.“²³ კათოლიკოს ნიკოლოზ ამილახვრის მიერ სვეტიცხოველში ჩატარებულ სამუშაოებზე მოგვითხრობს ასევე 1687 წლის სიგელი N216, სადაც შემდეგს ვკითხულობთ: „[...]ძველითგან: დაფუძნებული: კედელი: სუეტისცხოვლის: ტაძრისა: მჯარსა: სამჯრეთისას: ახლად: აღვაშენეთ.“²⁴ ამრიგად, მოტანილი აქამდე გამოუქვეყნებელი წყაროებით ცხადი ხდება, რომ კათოლიკოს ნიკოლოზ ამილახვარს სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთი კედელი განუახლებია, თანაც მეორედ და ასევე ყურადღებას იპყრობს მისი, ასე ვთქვათ, მეტაფორა „ცათა მბაძავი კათოლიკე ეკლესია“, ანუ როგორც გიორგი მთაწმინდელთან შეგვხვდა „ეკლესიანი - ცათა მობაძავნიო“. 864 წლის სინური მრავალთავი შეიცავს ათანასე ალექსანდრიელის თხრობას „შობისათვის“, სადაც გვხვდება ანალოგიური სიტყვათწყობა: „დღეს ბეთლემი მეცისა მობაძავ იქმნა, ვარსკვლავთა წილ ანგელოზნი მაცებელად ჰქონან, მზისა წილ მზე იგი სიმართლისად“.²⁵ ასევე რევამ სირაძეს მოტანილი აქვს ციტატა ივირონის დაარსების ამბებიდან, იგი ასეა შესხმული: „ლავრაჲ ესე დიდებული და ყოვლითა შუენიერებითა შემკული და ყოვლითა სამკაულითა გაშუენებული, რომელი-ესე მრავლითა შრომითა და ოფლითა აღაშენეს მათ ნეტართა განსასუენებლად სულთა მრავალთა, რომელსაც შინა აღჰმართეს ეკლესიანი ცათა მობაძავნი და აღავსნენ იგინი წიგნთა მიერ ღმრთივ-სულიერთა და განაბრწყინვეს იგინი ხატთა მიერ პატიოსანთა“.²⁶ „ცათა მობაძავნი“ სახისმეტყველურადაა გააზრებული და სამყაროს კოსმოლოგიურ სახე-სურათს გვთავაზობს. რევამ სირაძის მიხედვით: „ივირონელები თავიანთი ღვაწლით მიისწრაფოდნენ სიწმინდის ცათაკენ (ანუ 7 ცისაკენ)“.²⁷ თუ მოტანილ მასალებს გავიაზრებთ, უნდა ვთქვათ, რომ კათოლიკოს ნიკოლოზ ამილახვარს ორჯერ განუახლებია სვეტიცხოვლის სამხრეთი კედელი „მჯარსა: სამჯრეთისას“: სამხრეთ

მკლავს უნდა ნიშნავდეს.²⁸ მხატვრულად გამოთქმულ სიტყვათწყობა „ცათა მბაძავ“-ში შესაძლოა, ვიგულისხმოთ ის ცნება, რომელშიც აგრეთვე უნდა მოიაზრებოდეს სამხრეთ კედელზე არსებული მასშტაბური კომპოზიცია 148-150-ე ფსალმუნებისა, რომლის ცენტრში ფართო წრეში ოთხი აპოკალიფსისური არსებით შემორტყმულია ღრუბლებზე აღსაყდრებული მაცხოვარი, ვითარცა მეორედ მოსვლის ჟამს, მეუფე და სამყაროს განმსჯელი. იგი, თავის მხრივ, შეიცავს ორ წრეს ანგელოზთა დასისა და ზოდიაქოს 12 ნიშნის გამოსახულებებით. შესაძლოა, XVII საუკუნემდე იყო აღნიშნული კომპოზიცია ამ კედელზე და კათოლიკოსმა ნიკოლოზმა განაახლა, მაგრამ რა კორექტივები შეიტანა, რას გულისხმობს იგი „განახლებაში“ და „აღშენებაში“ დღეს შეუძლებელია მისი დადგენა და მასზე მტკიცებით საუბარი. თუმცა ვთვლი, რომ მთლიანი კედლის კომპოზიცია უნდა იქნეს კომპლექსურად შესწავლილი და შემდეგ შეიძლება ვარაუდებზე მსჯელობა, ახლა მიზანშეუწონლად მეჩვენება. საკითხს მომდევნო კვლევაში დავუბრუნდები.

აქვე შევნიშნავ, რომ კომპოზიცია, რომელიც სვეტიცხოვლის ტაძარში საკურთხეველთან ახლოსაა განთავსებული, დიონისე ფურნეაგრაფიოტის მიხედვით, ნარტექსთან, შესასვლელთანაა დაკავშირებული.²⁹ ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ სვეტიცხოვლის კომპოზიცია ყოველმხრივ იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს, შევეცდები ბემოთ ჩამოთვლილი ნიმუშები იკონოგრაფიული მოტივების გააზრებით წარმოვადგინო.

როგორც აღვნიშნე, ეგრეთ წოდებული „კოსმოსური ბორბალი“, როგორც დორუ კოსტაკე უწოდებს, მოგვიანებით ლესნოვოს ეკლესიაში (ჩრდილოეთ მაკედონია, XIV საუკუნე) ჩნდება³⁰ იგი ნარტექსშია განთავსებული. ყველა ამ კომპოზიციაში ცენტრში წარმოდგენილია ქრისტე, ვითარცა შემოქმედი სამყაროსი. მზე, მთვარე და ზოდიაქოს

23 სეა, ფონდი 1461, საქმე 48, ფ. 32. პოლიევექტოს კარბელაშვილი, სვეტიცხოველი

24 კაკაბაძე, ისტორიული, 1913, გვ. 65. ნიკოლოზ კათოლიკოსის ღვაწლზე საკმაოდ ბევრი მასალა შეაგროვა და გამოაქვეყნა ქალბატონმა ფლერ დევდარიანმა, ამიტომ სხვა ცნობები აქ არ მომაქვს. იხ.: Ф. Девдариани, Миниатюры, 1990, с. 10-20.

25 სინური მრავალთავი, გვ. 31.

26 რ. სირაძე, ქართული, გვ. 170.

27 იქვე, გვ. 169.

28 „სამჯრო“-ს მარი ბროსე თარგმნის, როგორც საყრდენ კედელს, Brosset, Reports, 1851, III, 6, p. 72.

29 Дионисий Фурнографиот, Ерминия, 1868, т. I, ч, III.

30 COSTACHE, Astral, 2024, p. 342.

ნიშნები აშკარად მიმართულია ქრისტესკენ, ისევე როგორც ანგელოზები. ეს არის პროგრესი ზოდი-აქოს, ქრისტიანული თვალსაზრისით, საღმრთო გარემოში წარმოდგენისა.³¹ ლესნოვოში ქრისტეს ირგვლივა შემოკრებილი ანგელოზთა დასი წრიულად, ხოლო ზოდი-აქოს ნიშნები ამ წრის გარეთაა. თითქოს, დაკავშირებულნი არ არიან ერთმანეთთან და ქრისტე ანგელოზებით შემოხვეული, ცალკე აღიქმებიან, ზოდი-აქოს ნიშნები კი, ცალკე.³² როგორც ივანა ლემკოლი შენიშნავს, ქრისტე პანტოკრატორი გარშემორტყმული ანგელოზთა დასით, ზოდი-აქოს ნიშნებითა და 148-ე ფსალმუნის სტროფებით არც ლესნოვოს სინქრონულ პერიოდში და არც ადრინდელ ხანაში არ გვხვდება, თუმცა, მოგვიანებით ფართოდ ვრცელდება. მაგალითად, XVII საუკუნის დასაწყისის კუჩევისტიხატზე, ან პოლოშკოს წმიდა გიორგის ეკლესიის ნარტექსის ფრესკაზე, ასევე საბერძნეთის პოსტ-ბიზანტიური ხანის ბევრ ეკლესიაში, ათონის მთის დიდი ლავრის მონასტრის კოკუმელისას ეკლესიაში და სხვა.³³

პრობოტას (რუმინეთი, წმიდა ნიკოლოზის ეკლესია, XVI საუკუნე) კომპოზიცია კი, შემდეგნაირადაა გადაწყვეტილი: წრიულ მოჩარჩოებაში წარმოდგენილია ქრისტე „ძველი დღეთას“ გამოსახულება, ანუ აპოკალიფსური და ესქატოლოგიური მოტივი და არა პანტოკრატორი, როგორც ეს ლესნოვოში შეგვხვდა, ანგელოზებს გაუშლიათ ერთობ „ცის კამარა“ (Carpet of Firmament) როგორც ამას მკვლევარი ტერეზა სინიგალია უწოდებს. მყისიერად, შეხედვისთანავე ჯვრისებრი არე მიიღება, ერთგვარი ხალიჩა, რომელიც ანგელოზებს გაუშლიათ, მონაცრისფროა და მის ფონზეა წარმოდგენილი ექვ-სექსი ნიშანი ზოდი-აქოსი, ოთხ-ოთხი ანგელოზი სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, აღებენ სარკმელს ქრისტესთვის, „ძველი დღეთასათვის“, რათა გამოჩნდეს სრულად ცეცხლოვანი დიდებით სავსე. ანგელოზები, როგორც ჩანს, ასრულებენ სულიერი ბუფერული ზონის როლს ქრისტესა და მატერიალურ სამყაროს შორის, რომელიც წარმოდგენილია ზოდი-აქოს ნიშნებით.³⁴ როგორც ჩანს, პრობოტაში ქრისტე პანტოკრატორის ჩანაცვლება ქრისტე „ძველი დღეთათი“, მისი „მეორედ მოსვლის“ თემასთან კავშირშია და არ აბუნდოვანებს კოსმოსურ პარამეტრს.³⁵

როს შორის, რომელიც წარმოდგენილია ზოდი-აქოს ნიშნებით.³⁴ როგორც ჩანს, პრობოტაში ქრისტე პანტოკრატორის ჩანაცვლება ქრისტე „ძველი დღეთათი“, მისი „მეორედ მოსვლის“ თემასთან კავშირშია და არ აბუნდოვანებს კოსმოსურ პარამეტრს.³⁵

ლესნოვოში დამკვიდრებული სცენა - ქრისტე პანტოკრატორი, მის ირგვლივ წრიულად გარშემორტყმული ოცდაცამეტი ანგელოზით და ასევე ზოდი-აქოს ნიშნებით, 148-150-ე ფსალმუნებით, ასევე გვხვდება სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარში, რომელსაც საქართველოში უშუალო პარალელი არ ეძებნება, ხოლო პოსტბიზანტიურ ნიმუშებში საკითხის განვითარების მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს. ქრისტეს ღმრთეებრივი საყდრის ირგვლივ შემოკრებილია ათი ანგელოზი და სამი: სერაფიმ ქერუბიმი და ცეცხლის თვალნი. ცენტრში გამოსახულ ანგელოზზე სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ ის მაცხოვრის იკონოგრაფიული სახე - „დიდისა ზრახვის ანგელოზზე“ უნდა იყოს მინიშნება.³⁶ ამ კომპოზიციაში წარმოდგენილია სამი კოსმოსური რეგიონი - ზეციური, მიწიერი და ზღვის, ანუ ოკეანური - მათი შესაბამისი მკვიდრებით, როგორც რეალურად არსებულით, ისე წარმოსახვითი, ფანტასტიკური. ზოდი-აქოს გამოსახულებების გარეთა წრე ნაცრისფერი გრეხილი მოტივითაა შემოფარგლული და ამით ემიჯნება მიწისა და წყლის სტიქიებს, ეს ნაცრისფერი წრე დაბადების 1:6-8-ის წმიდა წერილის „მყარს“ უნდა წარმოადგენდეს, აღნიშნავს დორუ კოსტაკე³⁷ („მყარს ღმერთმა უწოდა ცა“ - დაბადება, 1:8).

ვარსკვლავური ცის ანარეკლი, რაც სვეტიცხოველში გვხვდება, მუღავნდება აგრეთვე საბერძნეთში მანის ორ ეკლესიაში, დეკულუს მონასტერში (XVI საუკუნე) და სოფელ კასტანიის წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიაში (XVI საუკუნე), ასახულია ქრისტე პანტოკრატორის გამოსახულება, ვითარცა ხილული და უხილავი სამყაროს ცენტრი, რაც თავისთავში მოიცავს ზოდი-აქოსა და ანგელოზთა

31 Ibid, p. 342.

32 Ibid.

33 LEMCOOI, p. 481.

34 იქვე.

35 იქვე.

36 ჩიხლაძე, სვეტიცხოვლის, 2010, გვ. 246. იმდენად ვრცელია კომპოზიცია და ფართოდ საკვლევი, მას სკრუპულოზური ჩაღრმავება სჭირდება, ამიტომ ამ საკითხის აქ ვერ ვიკვლევ, ცალკე მიუძღვნი ნაშრომს.

37 COSTACHE, Astral, 2024, p. 343.

გამოსახულებებს. მკაცრად და დაცული კლასიკური წესრიგი, როგორც სვეტიცხოველში, აქაც მკაფიოდ გამოკვეთილი ღია, სადაფისფერ ფონზე თორმეტი ნიშანი ზოდიაქოსი და თითოეულს ახლავს მიწერილი მათი სახელები. აქ, ცხრა ანგელოზია აღბეჭდილი, ვითარცა, „ცათა ცხრა იერარქია“. ანგელოზები ანთროპომორფულია და ზოდიაქოს ნიშნებზე მცირე ზომისანი არიან, თითოეულ მათგანს ხელში კვერთხი უკავია, ეს კვერთხები, თავის მხრივ, გვირგვინდება ჯვრებითა და ორბებით, სადაც ჩაქსოვილია ქრისტეგრამა, რის შედეგადაც მიიღება ექვსხივიანი კოსმოსური ბორბალი. ანგელოზთა უკან ფონი ორ ნაწილიანია, ქვემოთ მუქი მწვანე, ხოლო ზემოთ ლურჯი. სვეტიცხოველში ერთიანად მუქი ლურჯია ფონი ანგელოზებთან და ამით თითქოს, მისტიკაა გაძლიერებული. როგორც მკვლევარი დორუ კოსტაკე მიუთითებს დეკულუსში 148-ე და 150-ე ფსალმუნებიდანაა დართული სტროფები და პარალელის გაგებაა შესაძლებელი ლესნოვოს ფრესკასთან.³⁸

კომპოზიციის ანალოგიურ გადაწყვეტას ვხედავთ მანის კიდეც ერთ ეკლესიაში, სოფელ კასტანიაში ქრისტეს ირგვლივ ცხრა ანგელოზია, მანდორლის მსგავს წრიულ ნათებაში სხივები უფრო მუქი, რუხი ფერით გამოირჩევა, მახარებელთა სიმბოლოებიც არაა. გარეთა წრეზე მზისა და მთვარის და ზოდიაქოს თორმეტი ნიშნის გამოსახულებებია ფართო სადაფისფერ ფონზე, სულ ბოლო რუხი ნაცრისფრით დატანილია წრეზე, ისევე როგორც იყო სვეტიცხოველსა და დეკულუს ეკლესიებში.

ამდენად, სვეტიცხოველსა და მანის ორ ეკლესიაში კომპოზიციები ზოდიაქოს ასახავს ბორბლად, რომელიც ჩანდა ზეირეკ ჯამის (პანტოკრატორის ეკლესია, კონსტანტინოპოლი, XII საუკუნე) მოზაიკაზე. პანტოკრატორის დიდება ვლინდება სამყაროს გონივრულ წესრიგში, ხილულსა და უხილავში. დორუ კოსტაკე აღნიშნავს, რომ დეკულუსა და სვეტიცხოველში უშუალო მსგავსებაა და გონივრული იქნება, ვივარაუდოთ, რომ ისინი ეყრდნობიან ადრინდელ იკონოგრაფიულ ნიმუშს, სადაც ზეირეკ ჯამის ზოდიაქოს წრიული და ტრადიციული პანტოკრატორის ფიგურა, რომელსაც გარს აკრავს ანგელოზები, ლესნოვოდან და მრავალი სხვა ად-

გილიდან, გაერთიანებულია.³⁹ ასევე საბერძნეთში, პლაცის (დაახლოებით XII საუკუნე) წმიდა იოანეს ეკლესიის მოხატულობაშიც გვხვდება მაცხოვრის გარშემო ოთხი მახარებელი, მათ გასწვრივ წრეში კი – ზოდიაქოს ნიშნები.⁴⁰

როგორც ვნახეთ, დიდია მსგავსება ჩამოთვლილ ნიმუშებს შორის, სვეტიცხოველის კომპოზიცია საკითხის გენეზისის კვლევისას მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, შესაძლოა, არსებობდეს კიდეც სხვა ნიმუშებიც მსგავსი თემატიკით, რაც სამეცნიერო ლიტერატურაში მეტ სიცხადეს შეიტანს. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ზოდიაქოთა გამოსახვა ქართული ხელოვნებისთვის არ იყო უცხო თემა, გვხვდებოდა როგორც ქართულ ხელნაწერთა მინიატიურებში (A-65, 1188 წელი; ქართულ-ბერძნული კრებული, XV-XVI საუკუნეები, დაცულია რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკაში, рязном. О. I. 58 და აგრეთვე 1746 წლის კრებული A-1454, ეს უკანასკნელი ხელნაწერი ზემო ჭალელი აბაშიძიანთა საკუთრება ყოფილა, ასევე მონუმენტურ მხატვრობაშიც, რომლის ნიმუში ქაშვეთის მოხატულობაშიც ყოფილა, რასაც ქვემოთ მივუბრუნდები. ციურ სხეულებზე დაკვირვების და ტაძარზე ასახვის ერთ-ერთ შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ლიხნის ეკლესიის ასომთავრული ლაპიდარული წარწერა (1066 წელი), რომელიც მარი ბროსეს წაუკითხავს და თავის ცნობილ ნაშრომში გამოუქვეყნებია. იგი უკავშირდება ჰალეს კომეტის გამოჩენას ბაგრატ II-ის ზეობისას, აპრილის თვეში, ერთი კვირის განმავლობაში ბზობიდან აღდგომამდე, ანუ აღვსებამდე, ცაზე კომეტა გამოჩენილა. გამოთვლილია, რომ 1066 წელს აღდგომა 16 აპრილს იყო, ხოლო ბზობა 9 აპრილს, შესაბამისად კომეტა შეუნიშნავთ 9-16 აპრილს.⁴¹ ადრექრისტიანული ხანის ბიჭვინთის სანათლავის მოზაიკებზე მსჯელობისას, ლეონიდე შერვაშიძე შენიშნავს ფართოდ გავრცელებულ თევზების გამოსახულებებზე. ისინი სანათლავის მოჩარჩოებაში დეკორატიულ ფრიზულ მორთულობაშია ჩართული. თევზების სიმბოლიკის შერჩევას უკავშირებს ანტიკური დეკორის მდიდარ მასალას და აღნიშნავს, რომ მხატვარი ყურადღებით აკვირდებოდა ცოცხალ ბუნებას, წყლის ფაუნას, ზღვის, მდინარის ღვთაებებს და მკვლევარს მოტანილი აქვს ჰენრი სტერნის

38 Ibid, p. 344.

39 Ibid.

40 ჯუღელი, ასტრონომია-ასტროლოგია, 2024, გვ. 212.

41 სილოგავა, ქართული, 1986, გვ. 5-6; ჯუღელი, ასტრონომია-ასტროლოგია, 2024, გვ. 203-204.

ნაშრომის ციტირება და ილუსტრაციის მითითება თევზზე, როგორც ზოდიაქოს ერთ-ერთ ნიშანზე.⁴² რაც მიწიერი და კოსმიური სამყაროს ერთიანობაში გააზრებაზე უნდა მიუთითებდეს.

ასტროლოგიის გააზრებისა და ასახვის სურათს მონუმენტურ მხატვრობაში, გარდა სვეტიცხოვლისა, თბილისში ქაშვეთის წმიდა გიორგის სახელობის ძველი ტაძრის (აქ იდგა წმ. დავით გარეჯელთან დაკავშირებული ტაძარი, რომელიც XVIII საუკუნეში ამილახვრების აგებულმა აგურის ეკლესიამ შეცვალა) ფრესკებიც ინახავდა, რის შესახებაც კალისტრატე ცინცაძე გვაუწყებს.⁴³ მისი ვარაუდით, მოხატულობა უნდა შესრულებულიყო 1817-1818 წლებში, ან არა უგვიანეს 1829 წლისა, იგი აღნიშნავს, რომ მხატვრის ვინაობა უცნობია, თუმცა კარგად სცოდნია ასომთავრული, ხუცური და რუსული დამწერლობა, წარწერები ორენოვანი იყო. მხატვარს, რომლის ხელს ანჩისხატის მხატვრობასთანაც აკავშირებს, გუმბათში დაუხატავს მამალმერთი (საბაოთი) სამკუთხა შარავანდით, ანგელოზთა გუნდით, წიაღში დახატული სულიწმიდა – ღმერთი, საბაოთის მარცხნივ მზე, მარჯვნივ მთვარე და ვარსკვლავები. გუმბათის ყელის 12 სარკმელს შორის კი, ზოდიაქოს ნიშნები, თვეები და მოციქულთა გამოსახულებები, მინიშნებულია მათი სახელებიც.⁴⁴ ვიქტორია ჯუღელი ქაშვეთის მოციქულთა ციურ ეტლებთან კავშირის პარალელს სულხან-საბა ორბელიანის სასულიერო შინაარსის ნაშრომში „სწავლანი“, კერძოდ, ქადაგებაში „სწავლა წმიდათა მოციქულთა დღესასწაულისა“ ხედავს. ასტროლოგიურ ნიშანთა დაკავშირება მოციქულებთან იოანეს სახარებიდან მომდინარედ წარმოაჩენს, როგორც იოანე მახარებელი ორგზის ბრძანებს: „თომა, რომელსა ერქუა მარჩბიც“ (ინ. 20:24; 21:2). ქაშვეთის მოხატულობაში მოციქულები ზოდიაქოებს, ვერძიდან თევზებამდე, შემდეგი მიმდევრობით უკავშირდებიან: ფილიპე, თომა, მათე, ბართლომე, იაკობი (ზებედესი), იოანე, პეტრე, პავლე, ანდრია, იაკობი (ძმა უფლისა), თადეოზი, სიმონი. ხოლო სულხან-საბასთან „სწავლანში“ სხვა თანამიმდევრობაა მოცემული.⁴⁵ მკვლევრის აზრით, დასახელებული ქართული

ფრესკები განსხვავდება მსგავსი მოხატულობით გამშვენებულ საბერძნეთის მართლმადიდებლურ ტაძართა მოხატულობისგანაც, მათ შორის სოფელ მანის დეკულუს მონასტრის ეკლესიაში (XVI საუკუნე) და პლაცის (დაახლოებით XII საუკუნე) წმიდა იოანეს ეკლესიის მოხატულობისგან.⁴⁶

ოშკის სამხრეთ ფასადის სარკმლის წარბზე გამოსახული კომპოზიცია ნადირობის სცენით ვახტანგ ჯობაძის კვლევის არეალში მოხვდა, თუმცა ცალკე არ გამხდარა მისი შესწავლის საგანი. ამ ბოლო წლებში გამოქვეყნდა ნატო გენგიურისა და ნინო გოდერძიშვილის გამოკვლევა ოშკის ნადირობის სცენაზე.⁴⁷ მშვილდმოზიდული ქვეითი მონადირე მშვილდოსნის ზოდიაქოსთანაა გაიგივებული და დაძებნილი აქვს პარალელები, როგორც ქართულ, ისე ეგვიპტურ, ისრაელის, ქრისტიანულ და ისლამის ხელოვნებაში, თან ერთვის უხვი საილუსტრაციო მასალაც.

ამდენად, წინამდებარე კვლევაში განვიხილეთ სვეტიცხოვლის ტაძარში შემორჩენილი ზოდიაქოს გამოსახულებები, ისინი ეულად ჩანან მთლიან, ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, თუმცა, პარალელები სინქრონული პერიოდის სხვა მართლმადიდებლურ ქვეყანათა მოხატულობებში იმდენად ახლოა და მრავალია, მისი შესწავლა ბევრ საინტერესო პლასტს ავლენს. სვეტიცხოვლის ზოდიაქოს რკალის გამოსახულება წარმოგვიდგენს, ერთი მხრივ, ქართულ გარემოში ჩვენამდე მწირად, მაგრამ მაინც შემორჩენილ წარმოდგენებს ასტრონომია-ასტროლოგიის სფეროში და, მეორე მხრივ, იმ საერთო ჯაჭვში ზოდიაქოთა გამოსახულებებისა, რაც შუა საუკუნეთა ქრისტიანულმა მხატვრობამ შემოგვინახა (ირდილოეთ მაკედონია, რუმინეთი, საბერძნეთი და სხვა), რასაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს მიჩენილი და ერთიანობაში მისი გააზრება აქტუალურია იმდროინდელი პოსტიზმანტიური აზროვნების წარმოსაჩენად. რაც ჩემს მომავალ ნაშრომში უფრო საფუძვლიანად იქნება განხილული.

42 STERN, Recueil, 1957, ტაბ. XIII; Шервашидзе, Средневековая, 1980, გვ. 26, ტაბ. VIII-2,3; IX-3.

43 ცინცაძე, ქაშვეთის, 1994, გვ. 23-24. აქ ადრევე მდგარა ეკლესია, XVIII საუკუნეში გაუფართოებიათ.

44 იქვე, გვ. 21, 23-24.

45 ჯუღელი, ასტრონომია-ასტროლოგია, 2024, გვ. 211-212.

46 იქვე.

47 გენგიური, გოდერძიშვილი, ნადირობის, 2020, გვ. 30-36.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გენგიური ნ., გოდერძიშვილი ნ., ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე მნიშვნელობა და სიმბოლიკა, ძველი ხელოვნება დღეს, 10, 2020.
- კაკაბაძე ს., ისტორიული საბუთები, წგნ. IV, თბ., 1913.
- სილოგავა ვ., ქართული წარწერა კომეტის გამოჩენის შესახებ, ლიტერატურული საქართველო, 7 თებერვალი, თბ., 1986.
- სინური მრავალთავი 864 წლისა, სასტამბოდ მოამზადეს კათედრის წევრებმა აკაკი შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თსუ, ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, 5, თბ., 1959.
- სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია, თბ., 1987.
- ყაუხიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2009.
- ჩიხლაძე ნ., სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, კრ. სვეტიცხოველი, თბ., 2010.
- ცინცაძე კ., ქვაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ., 1994.
- ჯუღელი ვ., ასტრონომია-ასტროლოგია, ქართულ-ბიზანტიური ურთიერთობის ძირითადი მიმართულებები, IV-XV საუკუნეები, ნაკვეთი II, თბ., 2024.
- BLOWERS Paul M., Doctrine of Creation, in The Oxford Handbook of Early Christian Studies, ed. Ashbrook H. S. and Hunter D. G., Oxford, 2008.
- BROSSET Marie-Félicité, Reports sur un voyage archeologique dans la Georgie et dans l' Armenie, St. Peterbourg, III, 1851.
- CAUDANO Anna, Astronomy and Astrology, in A Companion to Byzantine Science, Leined/Boston, 2020.
- COSTACHE Dragos, Astral Iconography and the Byzantine Study of the Heavens, De Medio Aevo, 13(2), Madrid, 2024.
- HEGEDUS Tibor, Early Christianity and Ancient Astrology, New York, 2007.
- LAZARIS Sofia, Le Physiologus grec, vol. 2: Donner à voir la nature, Micrologus Library 77/2 Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, Florence, 2021.
- MANOLOVA Diana, Space, Place, Diagram: Cleomedes and the Visual Program of Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.gr. 482, in The Diagram as Paradigm Cross-Cultural Approaches, ed. Jeffrey F. Hamburger et al., Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2022.
- STERN Henri, Recueil general des mosaïques de la Gaule, t. I, Paris, 1957.
- Девдариани Ф., Миниатюры Анчисхатского Гүлани, Тб., 1990.
- Дионисий Фурноаграфиот, Ерминия или наставление в живописном искусстве, Труды киевской духовной академии, 1868, т. I, ч. III.
- Л. Шервашидзе, Средневековая Монументальная Живопись в Абхазии, Тб., 1980.
- სება, ფონდი 1461, საქმე 48, ფ.18. პოლიეფქტოს კარბელაშვილი, სვეტიცხოველი, ფონდი 1461, საქმეები N48, 128, 143, პირადი არქივი, მოკლე ნარკვევი სვეტიცხოვლის ტაძრის შესახებ.
- ქრისტე პანტოკრატორი, მისტრის წმიდა დემეტრეს ეკლესია. <https://tinyurl.com/jyzrr8z3> 05/08/2026
- ზოდიაქოთა გამოსახულებანი, ლესნოვოს (ჩრდილოეთ მაკედონია). <https://tinyurl.com/59fhc79r> 05/08/2026

LATE BYZANTINE SCIENTIFIC ACHIEVEMENTS AND A FRAGMENT OF THE SOUTH WALL PAINTING OF SVETITSKHOVELI

Lali Osepashvili

Keywords: Georgian art, medieval art, Svetitskhoveli, zodiac signs, astral iconography

The paper explores the painting on the southern wall of the Svetitskhoveli Cathedral depicting Christ Pantokrator surrounded by the twelve zodiac signs. Interpreted as components of a broader composition based on Psalm-based imagery, this mural constitutes the only preserved example of zodiac imagery in Georgian monumental painting. It is discussed in the context of the iconography of celestial imagery of the Eastern Christian world (Macedonia, Romania, Greece, etc.), as well as within the artistic context of the post-Byzantine period. Particular attention is given to the stylistic and iconographic features of the zodiac circle in the Svetitskhoveli mural. From this perspective, the Svetitskhoveli mural represents an important source for the study of both Georgian and post-Byzantine art and highlights the need for further research into this iconographic tradition.

Svetitskhoveli Cathedral has witnessed nearly every major stage of Georgian history, and its present form accurately reflects both the country's past and the historical development of the cathedral itself. On its southern wall, a monumental composition has survived to this day, which scholars interpret as an illustration of Psalms 148–150, namely, “Let every thing that hath breath praise the Lord.” At the center of the mural is a wide circular medallion depicting Christ enthroned and holding an open scroll in his left hand. The scroll bears the Greek inscription: “See, see, for I am your God.”¹ The figure of Christ is enclosed within a yellowish rhombic frame, on whose four sides are represented the four apocalyptic creatures: the angel, the lion, the bull and the eagle. This central medallion is further surrounded by a wide blue circular band containing images of ten angels and the seraphim and cheru-

bim. Beyond this appears another wide light-toned circle in which are depicted the symbols of the sun, the moon, the stars, and the twelve zodiac signs, bordered by a gray interlacing ornamental motif. The remaining areas of the wall are filled with scenes and inscriptions derived from the Psalms.

The painting dates back to the post-Byzantine period. Apart from a descriptive work, no specialized scholarly study has yet been devoted to it. Nevertheless, the composition has long attracted considerable interest and has given rise to various interpretations. The aim of the present study is to examine the composition of the southern wall of Svetitskhoveli, taking into account the scientific achievements and knowledge that, so to speak, have accumulated in the post-Byzantine period. Until recently, the monument was generally considered an isolated example, since no close parallels had

¹ These words are taken from the Bible, as noted by the scholar Th. Kaukhchishvili (Deuteronomy 32:39). Th. Kaukhchishvili, *Sakartvelos* [Georgia], 2009, p. 218.

been identified, which made its interpretation difficult in the scholarly literature. The situation has now changed: comparative material has become widely available, and researchers have also been given the opportunity to understand and reconcile them. Relevant parallels include the earliest known example at Lesnovo Monastery (14th century), later representations at Probota Monastery (16th century), the Monastery of Dekoulou on the Mani Peninsula in Greece (17th century), the Church of St. Nicholas at Kastania (17th century), and the Svetitskhoveli Cathedral proper (17th century)². Observation of these monuments reveals that, during this period, as well as in the earlier phases of the medieval era, communities living in different countries were intellectually and spiritually interconnected. Considerable scholarship has been devoted to zodiacal systems as they circulated in both Western Europe and Byzantium, that is, throughout the Christian world, whereas Georgian material³ has received comparatively limited attention. The present article seeks to address this rather complex topic, and to show that the program of the Svetitskhoveli mural reflects the broad theological and intellectual erudition of its donor. The term ζῳα, is the Greek term for the zodiac. In Byzantine thought, the observation of the heavens was not always sharply divided into the modern categories of astronomy and astrology, although emphasis could shift between the two according to context.

As scholar Doru Costache notes, “In churches built in the late Byzantine period and thereafter, from the Balkans to the Caucasus and present-day Romania, an unusual iconographic pattern has been identified, namely Christ Pantokrator (παντοκράτωρ)... Celestial motifs such as individual stars, constellations, and complex star fields were already present in early Christian iconography, but the depiction of

Pantokrator together with the zodiac dates back to the late Byzantine centuries.”⁴ According to the same researcher, “the origin of this motif lies in the Roman iconography of Jupiter, Mithras and Sol Invictus, whose figures are surrounded by the signs of the zodiac, thereby indicating the status of these deities as kosmocrats (“rulers of the universe”).”⁵ A notable example is a 4th or 5th century mosaic from the island of Astypalaia, where the central figure, possibly Helios or Sol Invictus, is surrounded by the zodiacal wheel and anthropomorphic representations of the four seasons.⁶

Scholarly literature suggests that the same Roman imagery also appears in several late antique synagogues, which likely paved the way for its introduction into the Christian world, first in the West and subsequently in the East.

By placing the figure of Christ at the center, in place of the Roman deity, the Byzantine image of Christ Pantokrator, surrounded by the zodiac, represents a Christian iteration of earlier Roman and Late Antique cosmological representations. According to Doru Costache, Christ is understood not only as the Saviour of humanity but also as the creator of the stars and the entire cosmos. This process of cultural transformation is somewhat surprising, given the preoccupation of early Christians and their Byzantine descendants with astrology and other occult sciences.⁷

The scholar notes that, for decades, the study of Byzantine “natural philosophy” and technological innovations, including astronomical observation, has lagged behind other related fields of research. He adds that the role of Byzantine science in the development of astral and zodiacal iconography has been studied even less, if at all.⁸

Most notably, researcher Stavros Lazaris studied

2 All this material has been brought together in one of the most recent studies; see D. Costache, *Astral*, 2024, pp. 321–351.

3 Recently, a noteworthy study was published in which astronomy and astrology are presented as a unified tradition, beginning with the pictograms of the pre-Christian cave on Khomli Mountain and extending to the profound astronomical observations of the great eighteenth-century Georgian figures Sul Khan-Saba Orbeliani and Vakhtang VI. This demonstrates that astronomy is a branch of science, like any other discipline, and not a form of divination. See V. Jugheli, *Astronomia-Astrologia...*, pp. 201–217.

4 Doru Costache, *Astral*, p. 322.

5 *Ibid.*, p. 323.

6 *Ibid.*, fig. 1.

7 *Ibid.*, p. 323.

8 *Ibid.*, p. 324.

thirteen illustrated manuscripts of the *Physiognomy*, regarded as one of the earliest Christian texts on natural science, and has shown that most of the accompanying illustrations reflect Byzantine “natural philosophical” traditions rather than classical antiquity in a direct sense.⁹ The same applies to the astronomical diagrams included in the 14th-century Byzantine manuscript of Cleomedes’ *The Heavens*, studied by Divna Manolova.¹⁰ As researcher Doru Costache points out: “Readers of ancient scientific treatises copied in Byzantine manuscripts receive the vision of the Byzantine scientists themselves.” And he further explains that the illustrations of Byzantine scientific manuscripts were a rich source of inspiration for church iconography, which especially applies to the depictions of the zodiac.¹¹ In this regard, he argues that the development of astronomy and astrology, together with the technical diagrams accompanying scientific treatises, contributed to the emergence of celestial motifs in church art, although these motifs primarily conveyed theological rather than scientific meanings. It is well known that Byzantine clerical circles, theologians, were early critics of astrology, especially due to the popular use of the zodiac for horoscopes and divination. In many cases, the zodiac was perceived as a potential medium of demonic influence. As the researcher notes, it is therefore not surprising that monastic circles associated with major Constantinopolitan institutions, such as the Pantokrator Monastery, which was adorned with zodiac imagery in the 12th century, condemned all astrologers and followers of astrology. Such anathemas, he concludes, remained relevant for a considerable period.¹²

Christian theologians have consistently promoted an optimistic cosmology grounded in the biblical doctrine of creation as “good” and divinely ordained (Genesis 1:1–2:4; Psalm 148–150; Colossians 1:15–18).¹³ Leading theologians also engaged with ideas de-

rived from the natural sciences. While the scholarly literature on these issues is extensive and cannot be discussed in full here, a few key points may be highlighted. Tim Hegedus has argued that the Matthew narrative of the “star of the Nativity” contributed to the acceptance of astrology.¹⁴ The fact that Ignatius of Antioch identified the star with Christ, or at least saw it as a manifestation of his cosmic power, is a clear indication of the fact that the star was a symbol of the birth of Christ. As Doru Costache notes, several early Christian authors, including Ignatius, Aristides the Apologist, Justin Martyr, and the anonymous author of the *Epistle to Diognetus*, reflect on the order and beauty of the cosmos, particularly the starry heavens.¹⁵ Later authors such as Basil of Caesarea and Gregory of Nyssa adopted Ptolemy’s cosmography and expressed amazement at the astronomers’ explorations, discoveries, and theories, including their mastery of the zodiac. Later, John of Damascus openly integrated the zodiac into mainstream theological cosmology.¹⁶ Many other authors referred to the cosmos as the natural backdrop to theology, and the heavens above and its inhabitants were an integral part of the Christian overarching worldview.

The study of the starry sky was already well developed in Byzantium. In modern scientific literature, several researchers have contributed to the study of Byzantine science and knowledge, one of whom is Anna-Laurence Caudano, who notes that “Byzantine astronomers were generally knowledgeable in other fields; astronomy was rarely their sole occupation.” Their interests were encyclopedic. Nevertheless, they “understood and conveyed [astronomical knowledge] in mathematical terms, through geometric models and arithmetical procedures,” leaving the nature of the heavens to philosophers to discuss.¹⁷ Byzantine scholars thus demonstrated considerable expertise in mathematics and contrib-

9 S. Lazaris, *Le Physiologus*, 25, 89, 93–94, 293–295, 336–339, 342.

10 D. Manolova, “Space”, 2022, 149–165 (and figs 6.3–5).

11 D. Costache, *Astral*, p. 326.

12 *Ibid.*

13 P. M. Blowers, “Doctrine”, p., 906–931.

14 T. Hegedus, *Early*, p., 201–222.

15 Costache, *Astral*, p., 328.

16 *Ibid.*, p. 329.

17 A. Caudano, “Astronomy”, p. 202–230.

uted to the development of scientific methods and conceptual tools. It was this progress, supported by a theological tradition of openness to inquiry, that Byzantine refugees brought to the West from the 14th century onwards, thereby facilitating the birth of modern science.¹⁸

The Byzantines saw themselves as living with-in God's created universe. This "cosmic consciousness" is evident in the various expressions of their worldview, ranging from astronomical and astrological treatises to theological and exegetical works, hagiography, liturgical texts, and iconography.¹⁹ Byzantine astral iconography developed progressively in complexity and continued to evolve into the post-Byzantine era. It includes depictions of isolated celestial bodies such as stars, as well as more familiar motifs like the sun and moon, sometimes highly stylized; It also encompasses extensive celestial scenes, particularly in monumental decoration such as dome and ceiling painting, and more structured cosmological schemes, notably the zodiac cycle, which frequently functions as an integral component of broader iconographic compositions.

Christ Pantokrator depicted against a starry background functions as an image of cosmic sovereignty. A relevant example is the dome painting of the Church of Saint Demetrios in Mystras.²⁰ This painting may be understood as a precursor to visual compositions that became more fully developed in the post-Byzantine period. In many cases, such imagery was traditionally placed in the uppermost zones of sacred architecture—dome or vault—although an important exception is the large-scale composition on the southern wall of Svetitskhoveli Cathedral. From medieval iconographic discourse, the expression "imitation of the heavens" is noteworthy: "the heavens are imitated," "They erected churches in imitation of Heaven." This is how the church-building activities of St. John and St. Euthymius at Iviron

Monastery were originally described by George the Hagiorite, as noted by Revaz Siradze.²¹ In this sense, the motif carries a symbolic meaning, reflecting a broader understanding of the celestial order as expressed through iconography. Of particular interest are the archival materials related to Svetitskhoveli Cathedral, preserved in the Polyektos Karbelashvili collection, which have not been published until now. Among them are a depiction of a right arm and hand holding a mason's square, accompanied by an inscription referring to Arsukidze, as well as a pencil drawing of an icon-like image of Christ.²² On fol. 32 we read: "On the southern wall of the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta there is a Mkhedruli inscription from 1685. "In the reign of George, the Catholicos of Kartli, the son of Amilakhvari, lotam, patron Nikolaoz, renewed this wall for the second time, you, the imitator of heaven, the Holy Catholic Church and the pillar of life, accept us as a place of repentance of our sins, and be my protector on the day of judgment."²³ A further document (1687, No. 216) also mentions the work of Catholicos Nikoloz Amilakhvari at Svetitskhoveli, stating that "the ancient wall of the Svetitskhoveli Cathedral was rebuilt after the destruction of the church."²⁴ These sources confirm that Catholicos Nikoloz Amilakhvari restored the southern wall of the cathedral. The metaphor of the Church as an "imitator of heaven" (or "sky-imag-ing church") thus appears in both inscriptions and theological discourse. Similar terminology is found in the writings associated with Giorgi Mtsire and earlier Byzantine sources, including the Sinaiticus manuscript of 864, which contains Athanasius of Alexandria's narrative *On the Nativity*. There, Bethlehem is described as: "Today Bethlehem has become an imitation of heaven; instead of stars, it has angels praising; instead of the sun, it has that Sun of Righteousness."²⁵ Revaz Siradze also quotes from the history of the founding of Iviron, which reads as

18 D. Costache, *Astral*, p., 332.

19 Ibid., p. 333.

20 See the dome painting of the Church of St. Demetrius, Church of St. Demetrius, available at: <https://tinyurl.com/jyzrr8z3>

21 R. Siradze, *Georgian Hagiography*, Tbilisi, 1987, p. 169.

22 CSA, Fund 1461, Case 48, fol. 18. Polyektos Karbelashvili, Svetitskhoveli, unpublished manuscript, personal archive.

23 Ibid., fol. 32.

24 S. Kakabadze, *Historical Documents*, vol. IV, Tbilisi, 1913, p. 65.

25 The Sinai Miscellany (Polycephalon), p. 31.

follows: “This glorious Lavra, adorned with every beauty and embellished with every ornament, which they built with much labor and sweat for the repose of those blessed ones and for the salvation of many souls—within it they raised churches resembling the heavens, filled them with divinely inspired books, and made them radiant with precious icons.”²⁶ The expression “imitation of the heavens” is understood in a symbolic-theological sense and offers a cosmological image of the universe. According to Revaz Siradze: “The Iviron monks, through their spiritual labor, strove toward the heavens of holiness (that is, toward the seven heavens).”²⁷

If the available sources are interpreted correctly, it may be inferred that Catholicos Nikoloz Amilakhvari undertook two renovations of the southern wall of Svetitskhoveli Cathedral. The phrase “მცარსა: სამცრეთისას:” most likely refers to the southern arm of the cathedral.²⁸ The artistically formulated expression “imitating the heavens” may be understood as denoting a broader conceptual framework that also encompasses the monumental composition of Psalms 148–150 on the southern wall. At the center of this composition, within a large circular medallion, the Savior is enthroned upon clouds and encircled by the four apocalyptic creatures, evoking the imagery of the Second Coming, where Christ appears as sovereign and judge of the universe. This central image is further surrounded by two concentric circles containing representations of angelic hosts and the twelve signs of the zodiac. It is possible that the aforementioned composition was on this wall before the 17th century and Catholicos Nicholas renewed it, but what corrections he made, what he meant by “renewal” and “reconstruction” is impossible to determine today. However, in my view, the iconographic program of the entire wall requires comprehensive study as an integrated whole before hypotheses may be advanced with greater confi-

dence. A more detailed discussion of this question will be undertaken in a subsequent study.

It should be noted that the composition, which is located near the altar in the Svetitskhoveli Cathedral occupies an unusual position. According to Dionysius of Fournas, such imagery is ordinarily associated with the narthex or entrance zone of a church.²⁹ In this respect, the Svetitskhoveli example may be regarded as a rare exception. The following comparative examples may help clarify the development and meaning of its iconographic motifs.

As noted above, the so-called “cosmic wheel”, a term employed by Doru Costache, appears later in the church of Lesnovo Monastery (14th century),³⁰ where it is likewise situated in the narthex. In all these compositions, Christ is represented in the center as the creator of the world. The sun, moon and signs of the zodiac are clearly directed towards Christ, as are the angels. This is a progression of the representation of the zodiac, from a Christian point of view, in the divine environment.³¹ At Lesnovo, a circle of angels surrounds Christ, while the zodiacal signs are placed beyond this inner ring. The two spheres thus appear visually distinct: Christ, surrounded by angels, is perceived separately, and the signs of the zodiac are perceived separately.³² As Ivana Lemcool notes, Christ Pantokrator surrounded by a group of angels, signs of the zodiac and verses of Psalm 148 is not attested at Lesnovo, nor is it known from earlier or contemporary examples, although it becomes more widespread in later centuries. For example, on the Kuchevist icon of the early 17th century, or in the fresco in the narthex of the Church of St. George in Poloshko, as well as in many churches of the post-Byzantine period in Greece. In the Kokouzelissa Church of the Great Lavra Monastery on Mount Athos, etc.³³

The composition at Probota (Romania, Church of St. Nicholas, 16th century) is as follows: within a

26 R. Siradze, *Georgian Hagiography*, Tbilisi, 1987, p. 170.

27 Ibid., p. 169.

28 M. Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie*, vol. III, St. Petersburg, 1851, p. 72.

29 Dionysios of Fournas, *Hermeneia*, 1868, vol. I, ch. III.

30 D. Costache, *Astral*, p. 342.

31 Ibid.,

32 Ibid.,

33 I. Lemcool, p. 481.

circular frame appears the image of Christ as the “Ancient of Days,” thereby foregrounding an eschatological and apocalyptic semantic register rather than the more commonly attested type of Christ Pantokrator, as observed in the program at Lesnovo Monastery. Within this scheme, angels have spread what Teresa Sinigalia has termed the “Carpet of the Firmament.” Instantly, upon viewing, a cross-shaped field emerges, a kind of carpet spread out by angels, of a greyish hue, against which six signs of the zodiac are depicted. Four angels, illustrated in an explicitly corporeal manner, operate as active agents who, as it were, unfold this celestial veil, thereby creating a visual “opening” through which Christ as the Ancient of Days is revealed in the fullness of His fiery glory. In this configuration, the angelic figures assume the role of an intermediary or liminal zone, mediating between the divine manifestation of Christ and the ordered structure of the material cosmos, symbolically represented by the zodiac.³⁴ The replacement of the Christ Pantokrator type with the image of the Ancient of Days at Probota appears to be thematically consistent with an emphasis on the Second Coming and eschatological judgment. At the same time, this substitution does not diminish the integrity of the cosmological framework; rather, it reconfigures it within a more explicitly apocalyptic theological paradigm.³⁵

The scene established in Lesnovo – Christ Pantokrator, enthroned at the center of a circular composition, surrounded by a celestial choir of thirty-three angels and integrated with the imagery of the zodiac and Psalms 148–150—is also attested in a developed form at Svetitskhoveli Cathedral. In the Georgian context, this represents an important example with no direct local parallels, and should be regarded as an important example of the development of the iconographic scene in post-Byzantine samples. In the Svetitskhoveli composition, around the divine throne of Christ are arranged ten angels together with three higher angelic orders: seraphim, cherubim and the “eyes of fire”. In the scholarly

literature the angel depicted in the center is interpreted as a reference to the iconographic image of the Savior, the “Angel of the Great Counsel”.³⁶ The composition articulates a tripartite cosmological structure comprising the celestial, terrestrial, and maritime (or oceanic) realms, each populated by corresponding beings, both real and imaginary, including fantastical creatures. The outer circle of the zodiac images is framed by a gray, interlaced ornamental motif and thus separates the elements of land and water. According to Doru Costache, this grey circular band may be interpreted as an allusion to the “firmament” (Genesis 1:6–8), thereby evoking the biblical cosmology of creation (“And God called the firmament Heaven,” Genesis 1:8).³⁷

The reflection of the starry sky, which is found in Svetitskhoveli, is also revealed in two churches of Mani in Greece, in the Dekoulou Monastery (16th century) and in the Church of St. Nicholas in the village of Kastania (16th century), depicting the image of Christ Pantokrator, as the center of the visible and invisible world, which includes images of the zodiac and angels. In both monuments, as in Svetitskhoveli, a strict hierarchical and geometrically ordered structure is maintained. The twelve zodiac signs are clearly delineated against a luminous, pearlescent background, each accompanied by its corresponding inscription. Here, nine angels are depicted, as if they were the “nine celestial hierarchies.” These angelic figures are rendered in anthropomorphic form and are smaller in scale than the zodiacal signs; each holds a scepter surmounted by a cross and orb, within which the Christogram is inscribed, thus generating a six-pointed cosmological configuration. The background behind the angels is divided in two registers, dark green below and blue above. In Svetitskhoveli, the background with the angels is uniformly dark blue, and this seems to enhance the mysticism. As noted by Doru Costache, the inclusion of verses from Psalms 148 and 150 in the Dekoulou Monastery composition establishes a further parallel with the program at Lesnovo Monastery, con-

34 Ibid.,

35 Ibid.,

36 N. Chikhladze, *Svetitskhoveli*, Tbilisi, 2010, p. 246. The composition is so extensive and complex that it requires a more detailed and systematic analysis; therefore, it cannot be examined in full within the present study. This issue will be addressed in a separate, dedicated publication.

37 D. Costache, *Astral*, p. 343.

firming the broader liturgical and cosmological coherence of this iconographic tradition.³⁸

On the outer circular zone, representations of the sun and moon are combined with the twelve signs of the zodiac, arranged against a broad, pearlescent ground. This outer band is further delimited by a grey circular border, a formal device that finds close parallels in the programs of the Svetitskhoveli Cathedral and the Dekoulou Monastery.

Thus, in the two churches of Svetitskhoveli and Mani, the compositions depict the zodiac as a circular schema, functioning as a cosmological wheel. A comparable conception is already attested in the mosaic decoration of the Church of the Zeyrek Camii (Church of the Pantokrator) (12th century). The glory of Pantokrator is revealed in the reasonable order of the world, visible and invisible. As Doru Costache observes, there is a direct similarity between the Dekoulou Monastery and Svetitskhoveli, and it would be reasonable to assume that they are based on an earlier iconographic pattern, the zodiacal circle of Zeyrek is integrated with the traditional Pantokrator composition surrounded by angelic hosts, as attested in Lesnovo Monastery and numerous other Byzantine contexts.³⁹ A related configuration is also found in the wall paintings of the Church of St. John (ca. 12th century), where the four Evangelists encircle the Savior, while the zodiacal signs are arranged in a surrounding circular register.⁴⁰

As the comparative material indicates, a strong structural and thematic affinity exists among the cited examples. The composition of Svetitskhoveli occupies an important place in the study of the genesis of the issue. It is possible that there are other samples with similar themes, which will bring greater clarity to the scientific literature. It should also be noted that the depiction of the zodiac was not a foreign theme to Georgian art. It appears both in manuscript illumination (e.g. A-65, 1188; Georgian–Greek collection, 15th–16th centuries, National Library of Russia, разнояз. О. I. 58; and A-1454, 1746, formerly belonging to the Abashidze family of Zemo Chala) and in monumental painting, as exemplified by the lost decoration of Kashveti Church, to which reference will be made below. One of the remarkable examples of observing celestial bodies and their reflection on the temple is the Asomtavruli lapidary inscription of the Likhni Church (1066), which was read by Marie Brossét and published in her famous work. The inscription records the appearance of Halley's Comet during the reign of Bagrat II, correlating it with the liturgical calendar between Palm Sunday and Easter. Astronomical calculations suggest that in 1066 Easter fell on 16 April and the full moon on 9 April; accordingly, the comet would have been visible between 9 and 16 April.⁴¹ When discussing the mosaics of the early Christian baptistery of the Bichvinta Cathedral, Leonid Shervashidze notes the widespread use of fish imagery within the decorative frieze. He interprets this iconography in relation to both antique ornamental traditions and close observation of the natural world, including aquatic fauna and sea deities. Citing H. Stern, he further notes that fish may also be understood as one of the zodiacal signs,⁴² thereby underscoring the conceptual unity between terrestrial and cosmic orders.

The image of the understanding and reflection of astrology in monumental painting is preserved in the frescoes of old St. George's church at the Kashveti Church, Tbilisi (a church associated with St. David of Gareja stood here, which was replaced by a brick church built by Amilakhvari in the 18th century), as documented by Kalistrate Tsintsadze.⁴³ According to his assumption, the painting must have been executed in 1817–1818, or no later than 1829. He notes that the identity of the artist is unknown, although he was well versed in Asomtavruli, Khutsuri and Russian scripts, and the inscriptions were bilin-

38 Ibid., p. 344

39 D. Costache, *Astral*, p. 344.

40 V. Jugeli, *Astronomy and Astrology*, p. 212.

41 V. Silogava, "Georgian Inscription about the Appearance of a Comet," *Literary Georgia*, 7 1986, pp. 5–6.; V. Jugeli, *Astronomy and Astrology: Main Directions of Georgian–Byzantine Relations (4th–15th Centuries)*, Tbilisi, 2024, pp. 203–204.

42 H. Stern, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, vol. I, Paris, 1957, pl. XIII.

L. Shervashidze, *Medieval Monumental Painting in Abkhazia*, Tbilisi, 1980, p. 26, pls. VIII.2–3; IX.3.

43 K. Tsintsadze, *Kvashveti Church*, Tbilisi, 1994, pp. 23–24.

gual. The painter—also associated with the decoration of Anchiskhati Basilica—depicts God the Father (Sabaoth) within a triangular mandorla in the dome, accompanied by angelic hosts, with the Holy Spirit represented in His bosom. The sun is placed to the left of Sabaoth, while the moon and stars appear to the right. Between the twelve window openings of the drum are arranged the signs of the zodiac, months, and apostolic figures, each identified by name.⁴⁴ Victoria Jugeli sees a parallel between the connection of Kashveti with the celestial chariots of the apostles in Sulkhan-Saba Orbeliani's theological work "Teachings", in particular in the sermon "On the Feast of the Holy Apostles." The connection of astrological signs with the apostles is presented as coming from the Gospel of John, as John the Evangelist twice says: "Thomas, who was called Didymus (the Twin)" (John 20:24; 21:2). In the Kashveti fresco program, the apostles are correlated with the zodiacal cycle from Aries to Pisces in the following sequence: Philip, Thomas, Matthew, Bartholomew, James (son of Zebedee), John, Peter, Paul, Andrew, James (brother of the Lord), Thaddeus, and Simon. By contrast, Sulkhan-Saba's Teachings preserve a different ordering.⁴⁵ According to the same scholar, these Georgian examples differ in significant respects from comparable decorative programs in Greek Orthodox churches, including those of Dekoulou Monastery (16th century) and St. John's Church of Platz (ca. 12th century).⁴⁶

The composition depicting a hunting scene on

the window lintel of the southern facade of Oshki Monastery fell into the scope of Vakhtang Jobadze's research, although it did not become a separate subject of his study. In recent years, a study by Nato Gengiuri and Nino Goderdzishvili was been published.⁴⁷ In this study, the infantry hunter armed with a bow has been identified with the zodiacal sign of Sagittarius, and a wide range of comparative material from Georgian, Egyptian, Israelite, Christian, and Islamic artistic traditions has been assembled and analyzed.

Thus, in the present study, I have examined the zodiacal imagery preserved in the Svetitskhoveli Cathedral. They appear to be unique within the corpus of entire Georgian monumental painting, however, the existence of close and numerous parallels in the synchronous artistic production of other Orthodox regions renders their analysis particularly fruitful. The zodiacal arc at Svetitskhoveli thus reflects, on the one hand, the survival—albeit fragmentary—of astronomical and astrological conceptions within the Georgian cultural milieu. On the other hand, it occupies an important position within the broader tradition of zodiacal imagery preserved in medieval Christian art, including monuments in North Macedonia, Romania, Greece, and other regions. A holistic interpretation of these materials within a unified comparative framework is therefore essential for understanding the intellectual and visual culture of the post-Byzantine world. This issue will be further developed in my forthcoming study.

44 Ibid., pp. 21, 23–24.

45 V. Jugeli, *Astronomy and Astrology: Main Directions of Georgian–Byzantine Relations (4th–15th Centuries)*, Tbilisi, 2024, pp. 211–212.

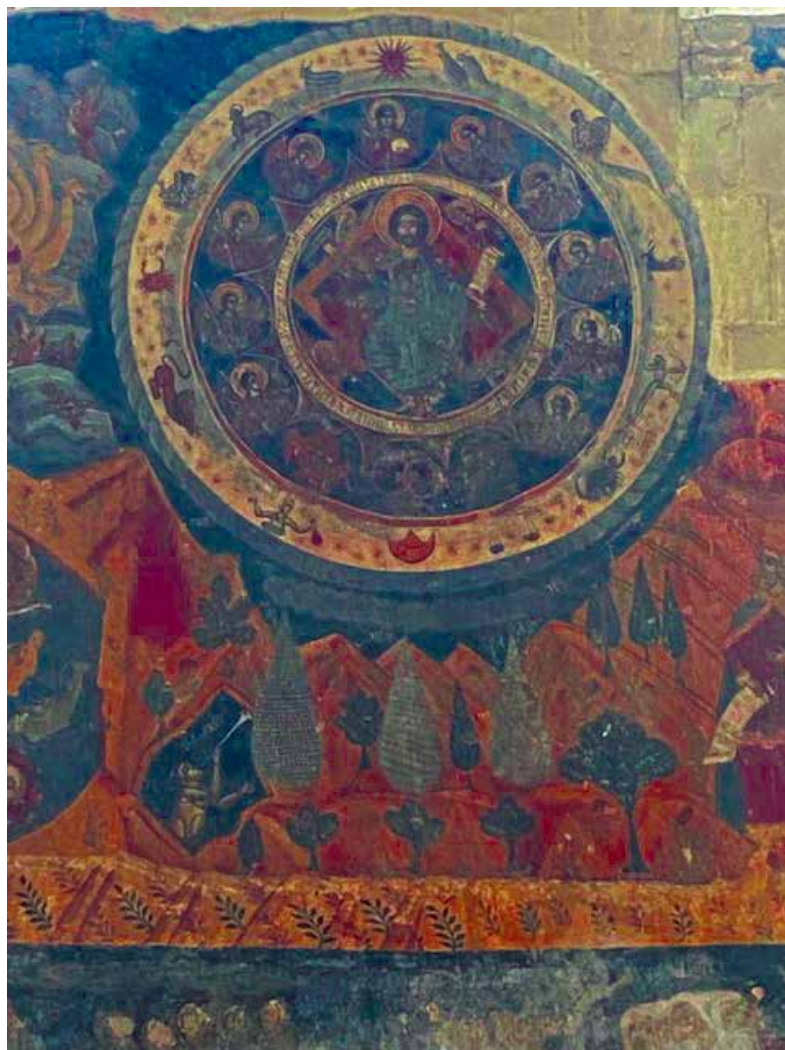
46 Ibid.,

47 N. Gengiuri, N. Goderdzishvili, "The Hunting Scene on the Relief of the Oshki Temple: Its Meaning and Symbolism," *Ancient Art Today*, 10 (2020), pp. 30–36.



1. სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობა, ფოტო ავტორისა.

1. SVETITSKHOVELI CATEDRAL, MURAL PAINTING OF SOUTH WALL, PHOTO BY THE AUTHOR.



2. სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობა, დეტალი, ზოდიაქოს ნიშნებით, ფოტო ავტორისა.

2. SVETITSKHOVELI CATEDRAL, MURAL PAINTING OF SOUTH WALL, DETAIL, WITH SIGNS OF ZODIAC, PHOTO BY THE AUTHOR.

დეკოლონიური ნარატივები თბილისის გრაფიკის კულტურაში

გიორგი რაზმაძე

საკვანძო სიტყვები: თბილისის გრაფიტი, დეკოლონიალიზმი, ვირტუალური გეოგრაფია, ლიბერალიზმი.

უკანასკნელ წლებში გრაფიტისა და სტენსილის კულტურა თბილისში საკმაოდ პოპულარულ მოვლენად იქცა. ურბანული და ანონიმური ხელოვნების ამ მოდუსში ქალაქის კედლები წარმოადგენენ საგამოფენო სივრცეს, მოსახლეობა კი – დამთვალიერებლებს. გივი მარგველაშვილმა გრაფიტის ქალაქის „კედლის გაზეთი“ უწოდა. მისი აზრით, ავტორი ქუჩას/კედელს ისევე იყენებს, როგორც მწერალი გაზეთის ფურცელს. ხანდახან გრაფიტის ნარატივები ყოფითია, მაგრამ ძირითადად გამოძახილია მნიშვნელოვან მოვლენებზე ქალაქისა თუ ქვეყნის საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან.

ვიზუალური ხელოვნების სხვა ფორმებისგან განსხვავებით, გრაფიტის სპეციფიკა არსებობის ხანმოკლე ციკლშია, რის გამოც უფრო მეტად პოლიტიკური, მწვავე, უცნებურო და თავისუფალია, ვიდრე სხვა რომელიმე მედიუმი.

გრაფიტის ანონიმურობა რელიგიური ხელოვნების ტრადიციასთან გვაბრუნებს. მაგრამ თუ წარსულში კედლის მხატვრობა საკრალურ შინაარსებსა და განწყობას ქმნიდა, ძირითადად, ნაგებობის ინტერიერში, თანამედროვე კედლის მხატვრობა ქალაქის საკრალიზმებას ცდილობს არაკონვენციური გზებით. დროებითი შინაარსები ქალაქის იერსახეს ქმნიან. ეს წარმავალობა ქუჩის ხელოვნებას აიძულებს ორიენტირებულნი იყვნენ მხოლოდ მიმდინარე და აქტუალურ საკითხებზე, რომელიც საზოგადოებას მოცემულ მომენტში აწუხებს.

სწორედ ასეთი საკითხი იყო რუსეთ-უკრაინის ომის შემდეგ საქართველოში საცხოვრებლად გადმოსული რუსეთის ძალიან ბევრი მოქალაქე. მასობრივმა საემიგრაციო ტალღამ ადგილობრივთა ცხოვრება საგრძნობლად გააძვირა და გამოიწვია სოციალური და კულტურული, ასევე პოლიტიკური ცვლილებები. სწორედ ამ პერიოდის შემდეგ თბილისის ქუჩებში შესამჩნევი გახდა ანტირუსული შინაარსის მქონე გრაფიტი და სტენსილი, რაც, ერთი შეხედვით, დეკოლონიურ ხასიათს ატარებდა. ეს კვლევა სწორედ ამ ანტიკოლონიური ნარატივებისა და დისკურსების შესწავლას ეძღვნება და იმის გაანალიზებას, რამდენად არის შესაძლებელი და შედეგის მომტანი იდეოლოგიური ჩარჩოს გარეშე დეკოლონიური პოლიტიკის წარმართვა.

21-ე საუკუნის ნეოკოლონიალიზმი

2022 წლის 24 თებერვალს რუსეთი უკრაინაში შეიჭრა და ამ აქტით საბოლოოდ დაასრულა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ არსებული ისედაც მყიფე წესრიგი. რუსეთის ფედერაციამ დასავლეთს ომი გამოუცხადა, რომელიც 2014 წლიდან, ყირიმის ანექსიის გამო აგრესორი ქვეყნის დასუსტებას ცდილობდა. ფართომასშტაბიანი საომარი მოქმე-

დებებით რუსეთმა საერთაშორისო პოლიტიკაში მე-19 საუკუნის კოლონიალიზმი პოსტმოდერნისტულად დააბრუნა და ჰეგემონიის შენარჩუნებას არა ეკონომიკური და ეგრეთ წოდებული რბილი ძალის მეთოდით, არამედ ძალმომრეობით შეეცადა.

მე-20 საუკუნეში კოლონიალიზმი, ძირითადად, ფარული სახით არსებობდა. მაგალითად, 1960-იან წლებში დამოუკიდებლობის მოპოვების მიუხედავად, ყოფილი აფრიკული კოლონიების დიდი

ნაწილი დღემდე ეკონომიკური ექსპლუატაციის სუბიექტები არიან. საფრანგეთი 14 აფრიკული ქვეყნის ეროვნულ ვალუტას ფლობს და მათ მონეტარულ პოლიტიკას განკარგავს.¹ ანალოგიური მოცემულობაა პოსტსაბჭოთა რესპუბლიკებშიც, რომლებსაც რუსეთის ფედერაცია საკუთარი სავაჭრო სივრცის ნაწილად და გავლენის სფეროდ განიხილავს. უკრაინის ომიც სწორედ ამ წესრიგის რღვევის საფრთხის ტრილში უნდა განვიხილოთ.

ვლადიმერ პუტინი მეზობელ სახელმწიფოში იბრძვის არა მხოლოდ რუსეთის იმპერიის შენარჩუნებისთვის, არამედ ეწინააღმდეგება ზოგადად ანტიიმიპერიალურ მოძრაობას, რომელიც პოსტსაბჭოთა სივრცეში ნელი ტემპით მაგრამ მაინც დაწყებული იყო. საგულისხმოა პუტინის სატელევიზიო მიმართვა, რომელიც 2022 წელს, ომის დაწყებამდე რამდენიმე დღით ადრე გააკეთა და უკრაინა ლენინის მიერ მოგონილ „საბჭოთა ფანტაზიად“ მონათლა.² მისთვის ამ ომში ერთადერთი მეტოქე ლენინია. ბევრისთვის გაუგებარი იყო რუსეთის პრეზიდენტის სიტყვის ეს პასაჟი, მაგრამ ამას ახსნა მოქმედება ლენინისვე შრომებში, რომელშიც კაპიტალიზმის უკანასკნელ სტადიად იმპერიალიზმია დასახელებული.³ პუტინი ცდილობს ბორის ელცინის მიერ დაწყებული პროცესის დასრულებას, რომ რუსეთში კაპიტალისტურმა სისტემამ საბოლოოდ გაიმარჯვოს, რომელსაც პოსტსაბჭოთა რესპუბლიკები საარსებო სივრცედ (ბაზრად) ესაჩიროება.

რუსეთში, საბჭოთა კავშირის ნგრევის შემდეგ „ველური“, სხვა სიტყვებით – „ბანდიტური კაპიტალიზმი“ დამკვიდრდა. პლუტოკრატის რუსულმა მოდელმა განვითარების ბოლო სტადიას 2010-იან წლებში მიაღწია, რასაც ჯერ საქართველოსთან ომი, შემდეგ კი უკრაინაში შეჭრა მოჰყვა.

უკრაინასთან ომის დაწყებამ რუსეთიდან ემიგრაციული ტალღების რეკორდული ზრდა გამოიწვია. მათ შორის საქართველოში კვირებისა და თვეების განმავლობაში გეომეტრიული პროგ-

ნოზით იზრდებოდა რუსი „რელოკანტების“ (ასე უწოდებენ თავს პირები, რომლებმაც ომის შემდეგ სამშობლო დატოვეს) რიცხვი.⁴ ისინი ძირითადად ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში მიემგზავრებოდნენ, როგორებიცაა: სომხეთი, ყაზახეთი, საქართველო და ასე შემდეგ.

იმიგრაციულმა ტალღებმა ამ ქვეყნებში რუსული სამყაროს განვრცობა გამოიწვია, თუმცა საბრძოლო მოქმედებების გარეშე. ამ პროცესს რბილი კოლონიალიზმი შეგვიძლია ვუწოდოთ. რელოკანტებმა მასპინძელ ქვეყნებში ჯენტრიფიკაციის პროცესი დააჩქარეს. საგრძნობლად გაიზარდა უძრავ ქონებაზე ფასები. განსაკუთრებით შესამჩნევი და მტკვინელი იყო საქართველოში ქირაზე მომატებული საფასური, რის გამოც ადგილობრივი მოსახლეობის ცხოვრების დონე გაუარესდა, ბევრს საცხოვრებლად გარეუბნებში გადასვლა მოუწია. ასევე ამ პერიოდიდან დაიწყო სერვისებსა და პროდუქტებზე ფასების შესამჩნევი ზრდა,⁵ რომელიც რამდენჯერმე აჭარბებდა წლიური ინფლაციის დონეს.⁶

ჯენტრიფიკაციაზე საპასუხოდ, ქართულ ვირტუალურ გეოგრაფიაში გაძლიერდა დეკოლონური ნარატივები, რომლებიც ქალაქის სხვადასხვა სივრცეში რუს კოლონიზატორებს ახსენებდნენ, რომ ისინი სისხლიანი იმპერიის შვილები იყვნენ და მოუწოდებდნენ საქართველოს დატოვებისკენ. საზოგადოებრივი განწყობების ზუსტი კვლევა არ ჩატარებულა, თუმცა ემპირიული დაკვირვებით, მოულოდნელად გაზრდილ ფასებს ადგილობრივები სწორედ რუსი მიგრანტების მოზღვავენას უკავშირებდნენ.

რუსულ მიგრაციულ ტალღებსა და ფასების ზრდის კავშირზე მასმედიაში მრავალი მასალა მომზადდა,⁷ თუმცა მათში არ განიხილებოდა მთავარი – გამოსავალი.

საბჭოთა კავშირის ნგრევისა და განსაკუთრებით სამხედრო პუტინის შემდეგ, საქართველოში ნეოლიბერალიზმი აგრესიულად იკიდებდა ფეხს.

1 KING, True, 2022.

2 Address by the President of the Russian Federation, February 21, 2022.

3 Ленин, Полное, 1960, с. 302.

4 მონაცემები წლების მიხედვით მოცემულია საქსტატის „უცხოელ ვიზიტორთა სტატისტიკის“ მონაცემებში.

5 „თიბისი კაპიტალის“ მონაცემებით, 2022 წელს საცხოვრებელი ბინის ქირის ფასმა 77%-ით მოიმატა, რაც ისტორიული რეკორდია. წყარო: Tbilisi Residential Market: Monthly Watch, TBC Capital, 2023.

6 საქართველოს ეროვნული ბანკის მონაცემებით, წლიური ინფლაცია 11.5% იყო. წყარო: მონეტარული პოლიტიკის ანგარიში, საქართველოს ეროვნული ბანკი, აგვისტო, 2022, გვ. 2.

7 ჩილაჩავა, რა გავლენა, ტაბულა, 2023; ჭანია, შურღაია, ჩიტაია, რუსული, On.ge, 2023.

2003 წლის 25 სექტემბერს რუსეთში საპარლამენტო არჩევნების წინ ყოფილმა ფინანსთა მინისტრმა და ელცინის ნეოლიბერალური რეფორმების თანაავტორმა ანატოლი ჩუბაისმა (ეგორ გაიდაის თანაშემწე და თანამოაზრე) პირველად იხმარა ტერმინი „ლიბერალური იმპერიალიზმი“.⁸ ამ კონცეფციაში იგულისხმება რუსული იმპერიის ახალი ფორმით შენება, რომელიც ეკონომიკური თავისუფლების პრინციპზეა დაფუძნებული. რუსეთმა საკუთარი გავლენა თავისუფლების გზით უნდა მოიპოვოს ყოფილ კოლონიებზე, თუმცა ეს თავისუფლება, რა თქმა უნდა, ცალმხრივია. მაგალითად ეკონომიკაში, რუსეთი საკუთარ ბაზარს შეზღუდულად უხსნიდა მეზობელ ქვეყნებს, თუმცა მისი პროდუქცია დსთ-ის ქვეყნებში შეუფერხებლად უნდა გავრცელებულიყო. იგივე მდგომარეობაა ენასთან, კულტურასთან და ცხოვრების თითქმის ყველა ასპექტთან დაკავშირებითაც.

რუსეთის ნეოლიბერალიზმი კლასიკურ ხასიათს ატარებს, არაფრით განსხვავდება დასავლური ნეოლიბერალიზმისა თუ იმპერიალიზმისგან. მსოფლიო ბანკი და სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციები განვითარებად ქვეყნებს სთხოვენ ნეოლიბერალიზმის ქვაკუთხედის – ღია ბაზრის პრინციპის ერთგულებას, როდესაც საკუთარ ბაზრებს პროტექციონიზმით იცავენ. ეს ფენომენი კარგად აქვთ შესწავლილი ნობელიანტ ეკონომისტებს, დარონ აჯემოლლუსა და ჯეიმზ რობინსონს.⁹ ამაზე წერს ერიკ რეინერტიც წიგნში „როგორ გამდიდრდნენ მდიდარი ქვეყნები... და რატომ რჩებიან ღარიბი ქვეყნები ღარიბებად“.¹⁰ მთავარი ამრი მდგომარეობს იმაში, რომ მდიდარი ქვეყნები აგრძელებენ გამდიდრებას ღარიბი ქვეყნების ხარჯზე, რომლებსაც უკრძალავენ ისეთი ეკონომიკური მოდელის ქონას, რის წყალობითაც თავად გამდიდრდნენ. პროტექციონიზმი თუ დასაშვებია აშშ-სა და რუსეთისთვის, ის ეკრძალება უმბეკეთსა (რობინსონი და აჯემოლლუ უმბეკეთს ცალკე თავს უძღვნიან) და საქართველოს.

პოსტსაბჭოთა რესპუბლიკებისთვის ნეოლიბერალიზმი წარმოადგენს წინასწარ განსაზღვრულ აუცილებლობას. დემოკრატიის დაბალი ხარისხი, ავტორიტარიზმი, ეკონომიკური ჩამორჩენილობა და ოლიგარქიული სისტემები – რაც პოსტსაბჭოთა რესპუბლიკების უმეტესობაში თითქმის იდენტური სახით არსებობს – უზრუნველყოფილია ნეოლიბერალიზმით. რევოლუციებისა თუ ხელისუფლებათა ცვლილებების მიუხედავად, პოლიტ-ეკონომიკური მოდელი ამ ქვეყნებში ყოველთვის ხელუხლებელი რჩებოდა.

უკანასკნელი წლების განმავლობაში საქართველოში ანტირუსული განწყობები სტაბილურად ძლიერი იყო. 9 აპრილის ტრაგედიის შემდეგ, სამხედრო პუტჩისა და აგვისტოს ომის ფაქტორების გათვალისწინებით საზოგადოებრივი განწყობების კვლევებში რუსეთი ცალსახა ბოროტებად არის მიჩნეული.¹¹

ამიტომ ბუნებრივია, რომ დეკოლონიზაციის ნარატივები აქტუალურია ისეთ ხელოვნებაში, როგორიც გრაფიტი. თუმცა, წინამდებარე კვლევა შეეცდება იმის დადგენას, რამდენად არის ნეოლიბერალიზმის პირობებში შესაძლებელი დეკოლონიური პოლიტიკის წარმოება, მით უფრო რაიმე ხელშესახები შედეგის მიღწევა. ქართული ქუჩის ხელოვნება, უმეტესად, ლიბერალურ დღის წესრიგზეა დაფუძნებული. ლიბერალიზმი კი ეკონომიკაში გულისხმობს თავისუფლების პრინციპის დაცვას, მათ შორის ოკუპანტი ქვეყნის მიმართ.

ლიბერალური დეკოლონიალიზმი

ლიბერალიზმი თავისუფალი ბაზრისა და კონკურენციის იდეის აპოლოგეტიკას მოიცავს, რის გამოც ქართულ დეკოლონიურ მოძრაობებში ვერ შეხვდებით რუსული კაპიტალის ნაციონალიზაციის ან შეზღუდვის მოთხოვნებს.¹² როგორც ქვემოთ მოყვანილ ფოტოებშიც გამოჩნდება, გრაფიტების უმრავლესობაში რუსეთი არათავისუფალ და აგრესორ ქვეყნად არის თეგირებული (ამ ტერმინს

8 Чубайс, Миссия, tringer-news.com, 2003.

9 ACEMOGLU, ROBINSON, Why Nations, 2012.

10 REINERT, How Rich, 2007.

11 მაგალითად, ერთ-ერთ უკანასკნელ კვლევაში, რუსეთის მიმართ საქართველოს მოსახლეობის 52 პროცენტი პოზიტიურად განწყობილი, თუმცა 74% აღიარებს, რომ რუსეთსა და საქართველოს მტრული ურთიერთობები აქვთ. იხ.: რუსეთის მიმართ საქართველოში არსებული დამოკიდებულება და აღქმა, საქართველოს სტრატეგიისა და საერთაშორისო ურთიერთობების კვლევის ფონდი, 2021, გვ. 8-7.

12 თვალსაჩინოებისთვის გათვალისწინებულია კვლევას, რომელიც ქართულ ბიზნესში რუსული კაპიტალის კვალს იკვლევს. იხ.: რუსული კაპიტალი ქართულ ბიზნესში, ინფორმაციის თავისუფლების განვითარების ინსტიტუტი, 2022.

იყენებენ გრაფიკისთან მიმართებაში, რაც გულისხმობს ქუჩის მხატვრობით რაიმე შინაარსის – მათ შორის კომერციულის – დაფიქსირებას), მაგრამ არა კოლონიზატორ ძალად, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში საქართველოდან ბუნებრივი წიაღისეულისა და ფულადი რესურსების ექსტრაქციას ეწეოდა.

რუსეთ-უკრაინის ომის შემდეგ დაწყებულ ანტირუსულ კამპანიას (რომელიც საკმაოდ მასშტაბური იყო, ძირითადად, ურბანულ სივრცეებში და სწორედ ქუჩის მხატვრობის მედიუმის გამოყენებით) პრაქტიკულად არანაირი შედეგი არ გამოუღია. მიზეზი ალბათ ის იყო, რომ გრაფიკის უმრავლესობაში პრობლემის არსზე არ ისმებოდა კითხვა (მაგალითად ის, რომ საქართველოში სიღარიბის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი რუსეთის ექსტრაქტული პოლიტიკაა).¹³

ლიბერალურმა და ნეოლიბერალურმა წესრიგმა შექმნა ანტიკოლონიალიზმის ერზაცი. სუროგატული დეკოლონიალიზმი არ ითხოვს ძირეულ ცვლილებებს და მხოლოდ აბსტრაქტულ დისკურსებს აწარმოებს, რაც კარგად ჩანს ვანო ბურდულის 2006 წელს გადაღებულ მოკლემეტრაჟიან ფილმში „გრაფიტი“.

ფილმი სამხედრო დიქტატურის დროს ფოტოგრაფიისა და მწერლის სიყვარულის ისტორიაზე გვიყვება. პერსონაჟები ერთმანეთს კედელზე გაკეთებული წარწერებით ეკონტაქტებიან. პოლიტიკურმა რეჟიმმა გრაფიტი აკრძალა და სწორედ ეს აკრძალული მედიუმი გახდება ორი ადამიანის დამაკავშირებელი. ხულიო კორტასარის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციის სიუჟეტი პოსტსაბჭოთა საქართველოშია გადმოტანილი, რომელსაც სამხედრო ხუნტა მართავს.

ვანო ბურდულმა შექმნა პოსტაპოკალიფსური გარემო, თუმცა, ალეგორიულად ნეოლიბერალიზმის განსაკუთრებულ რეჟიმზე მიუთითა. ველური ნეოლიბერალიზმი ძალის ფეტიშიზმზეა დაფუძნებული. ლიბერალურ წრეებში უკრაინის მხარდაჭერაც შესაძლოა განხილულ იყოს როგორც უფრო ადმატებული და ძლიერი კულტურის გულშემატკივრობა, ვიდრე ზოგადსაკაცობრიო ჭეშმარიტების მხარეს დგომა. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება ერთი თბილისური გრაფიტი, რომელშიც

პროპალესტინური წარწერა გადაშლილია, თუმცა დღემდე უკრაინის მხარდამჭერი გრაფიტი მეტნაკლებად ხელუხლებელი რჩება.

ლიბერალური ინტენციებით ნასაზრდოები თბილისური გრაფიკის არათანმიმდევრობა (როდესაც ერთ შემთხვევაში მსხვერპლისა და მეორე შემთხვევაში აგრესორი ქვეყნის მხარდაჭერა იკითხება) მიუთითებს სულ მცირე იმაზე, რომ ქართულ საზოგადოებაში დეკოლონიალიზმის საკითხი ზედაპირულია და საფუძვლიანად გააზრებული არაა.

ვირტუალური გეოგრაფია და გრაფიტი

საქართველოში გრაფიკის ისტორია საბჭოთა კავშირის ნგრევის შემდეგ დაიწყო (უფრო ზუსტად ნგრევის მიჯნაზე). სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლებაზე ცენზურის მოხსნამ თბილისის ქუჩები ტრანსგრესიულებით წააღწია. ყველაზე თვალშისაცემი და გავრცელებული გრაფიტი გენიტალიზმის სიმბოლოები თუ უცენზურო წარწერები იყო.

პოსტსაბჭოთა „თავისუფლების“ პერიოდი დიდხანს არ გაგრძელდებოდა. 2003 წლის ვარდების რევოლუციის შემდეგ ახალმა ხელისუფლებამ (რომელიც აცხადებდა, რომ ევრო-ატლანტიკური კურსი ჰქონდა) პროგრესის დემონსტრირება თბილისის შენობების შეღებვით დაიწყო (ნიშანდობლივია საღებავის ფერები. თბილისი შეიღება სტაფილოსფერ, ვარდისფერ და ღია მწვანე ფერებში. განსაკუთრებით თამამი ფერები გამოიყენეს გარეუბნებში).¹⁴ ნეოლიბერალური რეჟიმი ურბანულ სივრცეზე კონტროლის დაწესებას პირველ ეტაპზე ფერის მეშვეობით ცდილობდა, რაც ასევე ნორმისა და ნორმიდან გადახრის სტანდარტის დაწესებასაც გულისხმობდა. შემდეგი ნაბიჯი იყო მედიის კონტროლი, ხელოვნების მოთვინიერება ბაზრის პრინციპებითა და პროტექციონიზმით და ასე შემდეგ.

დღეს საქართველოში გრაფიტი ისევ დაბრუნდა ქალაქის ქუჩებში, თუმცა, 1990-იანი წლებისგან განსხვავებით, ტრანსგრესიული მუხტისგან სრულიად დაცლილი. მაგალითად, 2017 წელს თბილისის მერიამ თავად დაიწყო მიწისქვეშა გადასასვლელების სტენსილით მოხატვა და ხელოვნების ეს დარგი სრულიად ბუტაფორიულ მოვლენად აქცია

13 ექსტრაქტივიზმის განმარტებას კოლონიალიზმის პერსპექტივაში გვთავაზობს ედუარდო გიდინესი სტატიაში „ექსტრაქტივიზმი: ტენდენციები და შედეგები. იხ. Gudynas, Extractivisms, 2018, pp. 61-76.

14 ჟაკ რანსიერი ფერისა და პოლიტიკის მიმართებას ურბანულ სივრცეებში დაკვირვების საფუძველზე იკვლევს. მისი აზრით, ფერს იყენებს ძალაუფლება პოლიტიკის მნიშვნელოვანი შემადგენელია. იხ. Rancière, The Politics, 2004, p. 12.

(ილუსტრაცია #2). თუმცა, იმის შემდეგ, რაც საქართველოში საპროტესტო მოძრაობა კვლავ გაძლიერდა და მათ შორის ქუჩებიც დაიკავა, მერიამ მისივე ნებართვით მოხატული სივრცეები თეთრად გადაღება.¹⁵

ავსტრალიელმა ფილოსოფოსმა მაკენზი ვარკმა შექმნა ვირტუალური გეოგრაფიის კონცეფცია, რომელიც თანამედროვე სამყაროში მედიის მიერ ვირტუალური სივრცის შექმნის პროცესს აღწერს.¹⁶ ომებისა და გლობალური მოვლენების საფუძველზე გაჩენილი მოსაზრება კარგად მიესადაგება გრაფიტიზმს, რომელიც რეალური ქალაქის კედლებზე ქმნის ვირტუალურ სივრცეს. ქალაქის პოლიტიკური ველი სწორედ და, პირველ რიგში, გრაფიტის ვირტუალურ გეოგრაფიაში არსებობს.

ისევე როგორც ინტერნეტში, გრაფიტის შემთხვევაშიც ანონიმურობა საკმაოდ მაღალია. კედლებზე დატოვებული ხელმოწერელი გზავნილები ჰგავს საინფორმაციო სააგენტოს ინფორმაციას ან, მეორე შემთხვევაში, სოციალურ ქსელში ინკოგნიტო ანგარიშით გაკეთებულ კომენტარს, რომელიც არა კონკრეტული ადამიანის შეხედულებას, არამედ „ხალხის ხმას“ წარმოადგენს.

თბილისში გრაფიტის ყველაზე დიდი „აფეთქება“ 2022 წელს მოხდა. როგორც ვთქვით, რუსეთ-უკრაინის ომს დაწყების შემდეგ საქართველოში რუსების ძალიან დიდი რაოდენობა შემოვიდა. რამდენიმე თვეში ბინებზე ფასებმა იმდენად მოიმატა, რომ ჯენტრიფიკაციამ შეუძლებადი სახე მიიღო. ხელისუფლებამ ამ პროცესის საწინააღმდეგო ზომებს არ მიმართა.

კედლებზე დატოვებულმა „ხალხის ხმამ“ რეალური შედეგი არ გამოიღო. პროცესის ანალიზი იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ პრობლემა თავად საკითხის დასმაში იყო. ჯენტრიფიკაცია რუსმა რელოკანტებმა მხოლოდ გაამძაფრეს, რომელიც საქართველოში დიდი ხნის დაწყებული იყო და რაც სოციალიზმის ალტერნატივად არჩეულმა ეკონომიკურმა მოდელმა განაპირობა.

ქუჩის ხელოვნებაში დომინირებს ლიბერალური დისკურსი, რის გამოც თბილისის „კედლის გაზეთში“ სოციალური თუ პოლიტიკური პრობლემების ზუსტი არტიკულაცია არ მომხდარა.

„რუსებო, წადით სახლში“ – ყველაზე გავრცელებული გრაფიტია. ეს იმპერატივი ადამიანების

გარკვეულ ეთნიკურ ჯგუფს „სახლში“ დაბრუნებისკენ მოუწოდებს და არაფერ მეტს. ქართულ კედლის მხატვრობაში დეოკუპაციის სურვილსა და ქსენოფობიას შორის განსხვავება მყიფეა და ბუნდოვანი. არ არსებობს დამატებითი შინაარსები, რომლებიც „კედლის გაზეთის“ მკითხველს აუხსნიან, რატომ და რისთვის ითხოვენ რუსების საქართველოდან გაძევებას.

ამასთან, წლების განმავლობაში ბათუმსა და ახლა უკვე თბილისშიც მრავალმა რუსმა, არარეგულირებული „თავისუფალი ბაზრის“ დამსახურებით, კერძო საკუთრება შეიძინა. ამიტომ სახლში დაბრუნებისკენ მოუწოდება, რიგ შემთხვევებში, სრულიად აბსურდულად ჟღერს. სწორედ ლიბერალური და ლიბერტარიანული რეფორმების შედეგად, ერთ-ერთი მონაცემით, ბათუმში კერძო საკუთრების „60–70% ყოველწლიურად იყიდება უცხო ქვეყნის მოქალაქეებზე“.¹⁷ ლიბერალიზმით ნასაზრდოები ხელოვნება არ სვამს კითხვას, რატომ გახდა უამრავი უცხოელისთვის და მათ შორის, რუსისთვის საქართველო „სახლი“, მაშინ როდესაც უკანასკნელ წლებში ათასობით ქართველი წავიდა ეკონომიკურ ემიგრაციაში უმეტესად საცხოვრისთან დაკავშირებული პრობლემების გამო.

თბილისურ გრაფიტიში არ არის დასმული საკითხი, თუ რატომ არ შენდება სახლები ქართველებისთვის, რა განაპირობებს სიდუხჭირეს, როდესაც ქვეყანა ბუნებრივი რესურსებით მდიდარია და წარსულში მძლავრი ინდუსტრიული ეკონომიკა ჰქონდა. რესურსების უმეტესობა დღეს რუსულ კომპანიებს ეკუთვნით, რომლებიც ხელს უწყობენ პლუტოკრატისა და მოსახლეობის გაღარიბებას. სწორედ ლიბერალიზმმა დეკოლონიალიზმის მთავარი მტერი, რომელიც აფერხებს მოსახლეობის გამდიდრებასა და ჯენტრიფიკაციის შეჩერებას. გრაფიტიში, ისევე როგორც თანამედროვე ხელოვნებასა თუ აქტივიზმში ყურადღება გადატანილია კულტურულ ომებზე, ზედაპირულ ანტიკოლონიალიზმზე და ასე შემდეგ.

სიმულაციურებისა და წინააღმდეგობის მუხტის განვლებების ერთ-ერთი მაგალითია წარწერა, რომელიც ძველი თბილისის კედლებზეა გაკეთებული და მოგვიწოდებს პუტინის საფლავზე რეივისკენ (ილუსტრაცია #1). ეს გრაფიტი სრული სისავსით

15 მიწისქვეშა გადასასვლელის მოხატვა გმირთა მოედანზე – ფოტომბავი, 2017.

16 WARK, Virtual, 1994.

17 ბათუმში უძრავი ქონების 60–70% ყოველწლიურად უცხო ქვეყნის მოქალაქეებზე იყიდება, წყარო: bm.ge, 2025.

ასახავს ლიბერალურ ცრუ დეკოლონალიზმს. ქართული ლიბერალური ანტიიმპერიალიზმი სიმბოლურ და მითურ მოდუსშია მოქცეული, რისი მიზანიც კულტურული ომის წარმოებაა.

პუტინის საფლავზე ცეკვა მხოლოდ პოეტური სახე არაა, ეს არის დეკოლონური პერსპექტივის დერაციონალიზაცია. რეივი ხშირად იგივეა ვუდუსა თუ პირველყოფილი ადამიანების მაგიურ რიტუალებთან. მტრის ცხედრის შეურაცხყოფა პრიმიტიულ კულტურებში ხშირი იყო. ზოგიერთ ტომში მტრის მოჭრილი კიდურით ან თავით სრულდებოდა რიტუალური ცეკვა.¹⁸ თუმცა, უპირველეს ყოვლისა, მტრის საფლავზე როკვა წარმოადგენს სიმბოლური ძალაუფლების მოპოვების მცდელობას. ძალაუფლება, პიროვნების ავტორიტეტი სიმბოლურ ველში არსებობს. ამაზე წერდა ჟაკ ლაკანი, რომელიც აღნიშნავდა, რომ კანონი, საუბრის აქტი თუ კონტრაქტი – ყველაფერი ეს სიმბოლურ ძალაუფლებაზეა დამყარებული, რისი საწყისიც მამის ფიგურაა.¹⁹ საფლავზე რიტუალური ცეკვა მამის კანონის დარღვევად, ფროიდისეული „დიდი მამის“ მკვლელობად და მასზე სიმბოლურ გამარჯვებად უნდა წავიკითხოთ.

გემოსხენებული გრაფიტის მიხედვით პუტინი „დიდი მამა“, რომლის პოლიტიკური სხეულიც უნდა მოკვდეს. ასევე საყურადღებოა რიტუალის სპეციფიკაც. პუტინიზმის კონსერვატორული ბუნების მოწინააღმდეგე აჯანყებული შვილები რიტუალს „ლიბერალური ცეკვით“ – რეივით ასრულებენ. მეორე მხრივ, ლიბერალურ დისკურსში რეივი სრულიად გამოშიგნული და შინაარსშეცვლილი ფენომენია, რომელშიც პირველსაწყისი მნიშვნელობა დაკარგულია.

1980-იან წლებში დასავლეთში ნეოლიბერალიზმის დეინდუსტრიალიზაციაზე საპასუხოდ გაჩენილი ელექტრონული მუსიკის სუბკულტურა ნაწილობრივ იქცა იდენტობის პოლიტიკის, ანუ კულტურული ომების მოედნად. რეივს მრავალმხრივი დატვირთვა აქვს, თუმცა საქართველოში ის ძირითადად აღიქმება „ინდივიდუალური გათავისუფლების აქტად“, ვიდრე ანტიკაპიტალისტურ საპროტესტო ცეკვად.

ბლოგერი გიორგი კიკონიშვილი სტატიაში „ჩვენი დროის BASSIANI“ წერს ქართული რეივის სპეციფიკაზე და ხაზს უსვამს ამ კულტურაში ქვიარ საზოგადოების ხილვადობისა და მიმღებლობის ზრდას.²⁰ გუკი გიუნაშვილის სტატიაში „ღამის კლუბები, როგორც პროტესტისა და სოციალური აქტივიზმის კერა თბილისში“ კლუბ „ბასიანის“ დამფუძნებელი ნაჯა ორაშვილი ქართული რეივ კულტურის სოციალურ პროტესტს მხოლოდ ქვიარ პოლიტიკისა და ქალთა უფლებებს ჭრილში განიხილავს.²¹

დასკვნა

ლიბერალურმა დისკურსმა რეივი პოლიტიკურ-ეკონომიკური დისკურსიდან გათიშა და კონსერვატიზმთან საბრძოლველ იარაღად აქცია. მსგავსი დიფუზია განიცადა ანტიკოლონიურმა მოძრაობამ, რის გამოც საქართველოში დეკოლონიზაციის მომხრეები არ ითხოვენ პოლიტიკურ და რაც მთავარია – ეკონომიკურ დამოუკიდებლობას, განსხვავებით აფრიკული, ლათინური ამერიკისა თუ აზიის ყოფილი კოლონიების მსგავსად, სადაც დეკოლონალიზმი, პირველ რიგში, ქვეყნების რესურსებზე წვდომის მოპოვება-აღდგენას გულისხმობს.

ლიბერალური ანტიკოლონიური პროტესტი საქართველოში ცარიელია. ასეთ პროტესტს „ცარიელი პროტესტი“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. კლოდ ლევი-სტროსის ტერმინი „მანა“ საუკეთესოდ ასახავს უშინაარსო ფენომენებს, როგორიც ქართული ლიბერალური დეკოლონალიზმია. „მანა“ მხოლოდ პირობითად გამოხატავს ღვთაებრივ სუბსტანციას, მაგრამ რეალურად არ აქვს კონკრეტული მნიშვნელობა.²² საქართველოში პოლიტიკური დიალექტიკა თითქოს არსებობს, მაგრამ დაცლილია რეალური შინაარსისგან, რადგან არ აქვს დღის წესრიგი, მოთხოვნები და მიზნები.

2023 წელს თბილისის ეროვნულ გალერეაში თანამედროვე მხატვრების გამოფენაზე არტისტმა სანდრო სულაბერიძემ საკუთარ ნამუშევარზე პროტესტის ნიშნად დაწერა ფრაზა „ხელოვნება ცოცხალი და დამოუკიდებელია“ (ილუსტრაცია

18 MCCALL, DANCING, Africa Today, N3, 2004, pp. 77–93.

19 LACAN, Écrits, 2001, p. 67.

20 კიკონიშვილი, ჩვენი, ინდიგო, 2016.

21 გიუნაშვილი, ღამის, ნეტგაზეთი, 2017.

22 Lévi-Strauss, Introduction, 1987, pp. 63–64.

#3), რომელსაც მალევე სხვა სახელოვნებო მოძრაობებში დაემატა ცნება – „პოლიტიკური“.²³ ჯერჯერობით ქართული ხელოვნება კვლავ ვერ აწარმოებს შინაარსებს, რადგან გარემოს პოლიტიკონომიკური ლინზებით ვერ აფასებს, რის

გამოც საკუთარ არსებობას აყალიბებს. ქართული ხელოვნება დაიბადება მაშინ, როდესაც ცნობიერს შეიძენს და ამით სიცარიელეც ამოივსება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გოგბერაშვილი ე., ბათუმში უძრავი ქონების 60-70% ყოველწლიურად უცხო ქვეყნის მოქალაქეებზე იყიდება – G&T-ის მკვლევარი, bm.ge, 2025. <https://rb.gy/a0f5w2> 04/08/2026
- გიუნაშვილი გ., ღამის კლუბები, როგორც პროტესტისა და სოციალური აქტივიზმის კერა თბილისში, ნეტგაზეთი, 12 ივლისი, 2017. <https://rb.gy/12y7lk> 04/08/2026
- კიკონიშვილი გ., ჩვენი დროის BASSIANI, ინდიგო, 17 ივნისი, 2016. <https://rb.gy/u0pykv> 04/08/2026
- მონეტარული პოლიტიკის ანგარიში, საქართველოს ეროვნული ბანკი, აგვისტო, 2022. <https://rb.gy/8up59g> 04/08/2026
- რუსეთის მიმართ საქართველოში არსებული დამოკიდებულება და აღქმა, საქართველოს სტრატეგიისა და საერთაშორისო ურთიერთობების კვლევის ფონდი, თბ., 2021. <https://rb.gy/y3o8cj> 04/08/2026
- რუსული კაპიტალი ქართულ ბიზნესში, ინფორმაციის თავისუფლების განვითარების ინსტიტუტი, თბ., 2022. <https://rb.gy/eu5rab> 04/08/2026
- „ხელოვნება ცოცხალი, დამოუკიდებელი და პოლიტიკურია“ – საქართველოს კინოინსტიტუტი დაფუძნდა, ტაბულა, 30 ნოემბერი, 2023. <https://rb.gy/kji7k6> 04/08/2026
- ჩილაჩავა ნ., რა გავლენა იქონია რუსი მიგრანტების შემოსვლამ საქართველოს ეკონომიკაზე?, ტაბულა, 9 ნოემბერი, 2023. <https://rb.gy/uxg1nz> 04/08/2026
- ჭანია ე., შურღაია თ., ჩიტაია მ., რუსული მიგრაცია და უძრავი ქონების კრიზისი, ანუ რატომ ვეღარ ვქირაობთ ბინას, On.ge, 21 მარტი, 2023. <https://rb.gy/mlq466> 04/08/2026
- ACEMOGLU Daron, ROBINSON James A., Why Nations Fail: The Origins of Power, Prosperity, and Poverty, New York, 2012.
- Address by the President of the Russian Federation, February 21, 2022. <https://rb.gy/kvyuur> 04/08/2026
- GUDYNAS Eduardo, Extractivisms: Tendencies and Consequences, In: Reframing Latin American Development, London & New York, 2018.
- KING Isabelle, True Sovereignty? The CFA Franc and French Influence in West and Central Africa, Harvard Review, 18 March, 2022. <https://rb.gy/gnqfo8> 04/08/2026
- LACAN Jacques, Écrits: A Selection, Oxford, 2001.
- LÉVI-STRAUSS Claude, Introduction to the Work of Marcel Mauss, London, 1987.
- MCCALL JOHN CHRISTENSEN, Dancing the Past: Experiencing Historical Knowledge in Ohafia, Nigeria, Africa Today, Vol. 50, N3, 2004.
- RANCIÈRE Jacques, The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible, London, 2004.
- REINERT Erik S., How Rich Countries Got Rich... and Why Poor Countries Stay Poor, London, 2007.
- Tbilisi Residential Market: Monthly Watch, TBC Capital, 30 January, 2023. <https://rb.gy/frrwvc> 04/08/2026
- WARK McKenzie, Virtual Geography: Living with Global Media Events, Bloomington, 1994.
- Ленин В. И., Полное собрание сочинений, Издание пятое, том 27, Москва, 1960.
- Чубайс А. Б., Миссия России, Выступление А. Б. Чубайса в Санкт-Петербургском государственном инженерно-экономическом университете, tringer-news.com, 27 Октября, 2003. <https://rb.gy/8vwdex> 04/08/2026

23 „ხელოვნება ცოცხალი, დამოუკიდებელი და პოლიტიკურია“ – საქართველოს კინოინსტიტუტი დაფუძნდა, ტაბულა, 30 ნოემბერი, 2023.

DE-COLONIAL NARRATIVES IN TBILISI GRAFFITI CULTURE

Giorgi Razmadze

Keywords: Tbilisi graffiti, de-colonialism, virtual geography, liberalism

In recent years, graffiti and stencil culture has become a rather popular phenomenon in Tbilisi. In this mode of urban and anonymous art, the city's walls serve as exhibition spaces, while the public becomes the audience. Givi Margvelashvili referred to graffiti as the city's "wall newspaper." According to him, the author uses the street/wall just as a writer uses a newspaper page. Sometimes, graffiti narratives are mundane, but more often they respond to significant events in the social life of the city or the country.

Unlike other forms of visual arts, graffiti's specificity lies in its short lifespan, making it more political, provocative, uncensored, and free than any other medium. The anonymity of graffiti also links us the tradition of religious art. However, while wall painting in the past was intended to convey sacred content and atmosphere, primarily within building interior, contemporary wall art seeks to sanctify the city through unconventional means. Temporary messages shape the city's visual identity. This transience compels street artists to focus exclusively on current and pressing issues that concern society at a given moment.

One such issue was the large influx of Russian citizens who moved to Georgia after the outbreak of the Russia-Ukraine war. This mass immigration significantly increased the cost of living for locals and triggered social, cultural, and political changes. It was precisely after this period that graffiti and stencils with anti-Russian content became visible in the streets of Tbilisi, messages that, at first glance, were de-colonial in character. This research is dedicated to the study of these anti-colonial narratives and discourses, analyzing the extent to which it is possible and effective to pursue de-colonial politics outside of an ideological framework.

21st-Century Neocolonialism

On February 24, 2022, Russia invaded Ukraine, an act that definitively shattered the already fragile post-World War II order. The Russian Federation declared war on the West, which had been attempting to weaken the aggressor state since the 2014 annexation of Crimea. Through large-scale military operations, Russia reintroduced 19th-century colonialism into international politics in postmodern form, seeking to maintain hegemony not through economic means or so-called soft power, but through coercion.

In the 20th century, colonialism existed mostly in

covert forms. For example, despite gaining independence in the 1960s, many former African colonies remain subjects of economic exploitation. France controls the national currencies of 14 African countries and manages their monetary policies.¹ A similar dynamic exists in post-Soviet republics viewed by the Russian Federation as part of its trade sphere and zone of influence. The war in Ukraine must be understood within the context of this order and the threat of its disruption.

Vladimir Putin is fighting in a neighboring state not only to preserve the Russian empire but also

¹ King, True Sovereignty? Harvard Review, 2022.

to oppose the broader anti-imperialist movement that, however slowly, had begun in the post-Soviet space. Notably, in a televised address delivered days before the war in 2022, Putin referred to Ukraine as a “Soviet fantasy” invented by Lenin.² For him, the only rival in this war is Lenin himself. Many found this passage of the Russian president’s speech perplexing, but an explanation can be found in Lenin’s own works, which designate imperialism as the final stage of capitalism.³ Putin seeks to complete the process initiated by Boris Yeltsin, ensuring the triumph of a capitalist system in Russia that requires post-Soviet republics as its economic lifeline (market).

Following the collapse of the Soviet Union, “wild” or, in other words, “bandit” capitalism took root in Russia. The Russian model of plutocracy reached its final stage of development in the 2010s, leading first to the war with Georgia and later to the invasion of Ukraine.

The onset of the war with Ukraine triggered an unprecedented wave of migration from Russia. In Georgia, among other places, the number of Russian “relocants” (an autonym used by migrants themselves grew geometrically over weeks and months.⁴ They primarily migrated to former Soviet republics: Armenia, Kazakhstan, Georgia, etc.

The migration waves to these countries led to the spread of the Russian world, albeit without military conflict. This process can be termed soft colonialism. The relocants accelerated the process of gentrification in host countries. Real estate prices rose significantly. The increase in rental costs was particularly noticeable and painful in Georgia, leading to deteriorated standards of living for the locals, forcing many to relocate to suburbs. Also, from this period onward, there was a marked increase in the prices of services and products,⁵ which exceeded

the annual inflation rate several times over.⁶

In response to gentrification, de-colonial narratives gained strength in Georgia’s virtual geography, reminding Russian colonizers in various urban spaces that they were the offspring of a blood-stained empire and urging them to leave Georgia. No precise studies of public sentiments have been conducted, but empirical observations suggest that locals directly attributed the sudden price increases to the influx of Russian migrants.

Numerous media reports addressed the connection between Russian migration waves and rising prices,⁷ but they failed to discuss the main issue, i.e. solutions.

Following the collapse of the Soviet Union and, notably the military coup, neoliberalism aggressively took root in Georgia. On September 25, 2003, ahead of Russia’s parliamentary elections, former Finance Minister and co-author of Yeltsin’s neoliberal reforms, Anatoly Chubais (an associate and ideological ally of Yegor Gaidar), first used the term “liberal imperialism.”⁸ This concept implies the construction of a new form of the Russian empire based on the principle of economic freedom. Russia is to gain influence over its former colonies through freedom, though this freedom is, of course, one-sided. For instance, in the economic sphere, Russia selectively opened its market to neighboring countries while expecting its products to flow freely into CIS countries. The same dynamic applies to language, culture, and nearly every aspect of life.

Russian neoliberalism is classical by nature, indistinguishable from Western neoliberalism or imperialism. The World Bank and other international organizations urge developing countries to adhere to the cornerstone of neoliberalism, the open market principle, and secure their own markets through protectionism, a phenomenon thoroughly studied

2 Address by the President of the Russian Federation, February 21, 2022. <https://rb.gy/kvyuur>.

3 Lenin, Complete Works, 1960, p. 302.

4 Data by year is provided in the “Foreign Visitors Statistics” by Sakstat, available at: <https://rb.gy/ahummt>.

5 According to TBC Capital data, in 2022, the cost of renting residential apartments increased by 77%, a historical record. Source: Tbilisi Residential Market: Monthly Watch, TBC Capital, 2023.

6 According to the National Bank of Georgia, annual inflation was 11.5%. Source: Monetary Policy Report, National Bank of Georgia, August 2022, p. 2.

7 Chilachava, What Impact Did the Arrival of Russian Migrants Have on Georgia’s Economy?, Tabula, 2023; Chania, Shurgaia, Chitaya, Russian Migration and the Real Estate Crisis, On.ge, 2023.

8 Chubais, Russia’s Mission, tringer-news.com, 2003.

by Nobel laureate economists Daron Acemoglu and James Robinson.⁹ Erik Reinert also addresses this in his book *How Rich Countries Got Rich... and Why Poor Countries Stay Poor*.¹⁰ The key argument is that wealthy countries keep growing rich at the expense of poor ones banned from adopting the economic models that enabled the wealthier nations' prosperity. While protectionism is permissible for the US and Russia, it is forbidden for Uzbekistan (which Robinson and Acemoglu dedicate a separate chapter to) and Georgia.

For post-Soviet republics, neoliberalism is a predetermined necessity. Low levels of democracy, authoritarianism, economic backwardness, and oligarchic systems—present in nearly identical forms across most post-Soviet republics—are sustained by neoliberalism. Despite revolutions or changes of government, the political-economic model in these countries has consistently remained intact.

In recent years, anti-Russian sentiments in Georgia have been consistently strong. Following the tragedy of April 9, the military coup, and the August War, public opinion surveys unequivocally portray Russia as a malevolent force.¹¹

It is therefore natural that decolonization narratives remain relevant in artistic expressions such as graffiti. However, this study seeks to determine the extent to which de-colonial politics can be pursued under neoliberal conditions, let alone achieve tangible results. Georgian street art is rooted mostly in a liberal agenda. In the economic sphere, liberalism implies adherence to the principle of freedom, including toward the occupying country.

Liberal De-Colonialism

Liberalism advocates the principles of a free market and competition, explaining why demands for the nationalization or restriction of Russian capital are absent in Georgian de-colonial movements.¹² As

will be evident in the photographs provided below, the majority of graffiti label Russia as an unfree and aggressor state (a term used in relation to graffiti, which refers to the expression of content—including commercial content—through street art), but not as a colonial power that has engaged in the extraction of natural resources and financial assets from Georgia for decades.

The anti-Russian campaign that began after the Russia-Ukraine war (which was quite large-scale, primarily in urban spaces and through the medium of street art) has yielded practically no results. The likely reason is that the majority of graffiti did not address the essence of the problem (for example, the fact that one of the main causes of poverty in Georgia is Russia's extractive policies¹³).

The liberal and neoliberal order has created an ersatz form of anti-colonialism. This surrogate de-colonialism does not demand fundamental changes and engages only in abstract discourses, as clearly seen in Vano Burduli's 2006 short film *Graffiti*.

The film tells the story of a love affair between a photographer and a writer under a military dictatorship. The characters communicate through inscriptions on walls. Graffiti is banned by the political regime, and it is this forbidden medium that becomes the link between the two individuals. The plot, an adaptation of Julio Cortázar's story of the same name, is transposed to post-Soviet Georgia, governed by a military junta.

Vano Burduli created a post-apocalyptic setting, yet allegorically pointed to the particular regime of neoliberalism. Wild neoliberalism is founded on fixation on power. In liberal circles, support for Ukraine may be viewed as cheering for a superior and stronger culture rather than standing on the side of universal human truth. This is illustrated by a graffiti in Tbilisi which a pro-Palestinian inscription has been painted over, while pro-Ukraine graffiti remains

9 Acemoglu, Robinson, *Why Nations Fail*, New York, 2012.

10 Reinert, *How Rich Countries Got Rich*, London, 2007.

11 For example, in one of the latest studies, 52 percent of Georgia's population holds a positive view toward Russia, yet 74 percent acknowledge that Russia and Georgia have hostile relations. See: *Attitudes and Perceptions Toward Russia in Georgia*, Georgian Foundation for Strategic and International Studies, Tbilisi, 2021, pp. 7-8.

12 For clarity, we offer a study that traces the presence of Russian capital in Georgian business. See: *Russian Capital in Georgian Business*, Institute for Development of Freedom of Information, Tbilisi, 2022

13 Eduardo Gudynas provides an explanation of extractivism in the context of colonialism in the article "Extractivism: Trends and Consequences." See: Gudynas, *Extractivisms*, London & New York, 2018, pp. 61-76.

largely untouched to this day.

The inconsistency of Tbilisi's graffiti, nurtured by liberal intentions (supporting the victim in one case and the aggressor state in another), indicates at the very least that the issue of de-colonialism in Georgian society is superficial and not thoroughly considered.

Virtual Geography and Graffiti

The history of graffiti in Georgia began after the collapse of the Soviet Union (or, more precisely, at the cusp of its dissolution). The lifting of censorship on freedom of speech and expression flooded Tbilisi's streets with transgressive acts. The most conspicuous and widespread forms of graffiti were symbols of genitalia or obscene inscriptions.

The period of post-Soviet "freedom" did not last long. Following the 2003 Rose Revolution, the new government (which claimed to pursue a Euro-Atlantic course) began demonstrating progress by repainting Tbilisi's buildings (notably, the choice of colors: Tbilisi was painted in shades of carrot, pink, and light green. Particularly bold colors were used in the suburbs¹⁴). The neoliberal regime initially sought to establish control over urban spaces through color, which also implied the imposition of norms and standards for deviation from them. The next steps included controlling the media, taming the arts through market principles and protectionism, and so forth.

Today, graffiti are back in the streets of Georgia's cities, but, unlike in the 1990s, it is entirely devoid of its transgressive charge. For example, in 2017, Tbilisi City Hall itself began decorating underground passages with stencils, turning this form of art into a completely performative phenomenon (Illustration #2). However, after protest movements in Georgia regained strength and took to the streets, the city hall repainted the spaces it had previously authorized in white.¹⁵

Australian philosopher McKenzie Wark developed the concept of virtual geography describing the process of creating virtual spaces through media

in the modern world.¹⁶ This idea, born from wars and global events, is well-suited to graffiti, which creates a virtual space on the real walls of a city. The political field of a city exists primarily and foremost in the virtual geography of graffiti.

As with the internet, graffiti is characterized by a high degree of anonymity. Unsigned messages left on walls resemble news agency reports or, in another case, comments made on social media by anonymous accounts, representing not the views of a specific individual but the "voice of the people."

The largest "explosion" of graffiti in Tbilisi occurred in 2022. As mentioned earlier, following the onset of the Russia-Ukraine war, a significant number of Russians arrived in Georgia. Within a few months, housing prices rose so sharply that gentrification became irreversible. The government took no measures to counter this process.

The "voice of the people" expressed on walls yielded no tangible results. An analysis of the process suggests that the problem lay in how the issue was framed. Gentrification was only exacerbated by Russian *relocants*, but it had long been underway in Georgia, driven by the economic model chosen as an alternative to socialism.

Street art in Georgia is dominated by liberal discourse, which has prevented precise articulation of social or political issues in Tbilisi's "wall newspaper."

"Go home, Russians" is the most common graffiti. This imperative urges a specific ethnic group to "return home" and nothing more. In Georgian wall art, the distinction between the desire for de-occupation and xenophobia is fragile and ambiguous. There are no additional messages to explain to the readers of the "wall newspaper" why or for what purpose the expulsion of Russians from Georgia is demanded.

Moreover, over the years, many Russians have acquired private property in Batumi and now in Tbilisi, thanks to an unregulated "free market." Thus, the call to return home sounds entirely absurd in some cases. As a result of liberal and libertarian reforms,

¹⁴ Jacques Rancière examines the relationship between color and politics in urban spaces based on observation. According to him, color is used by those in power and is a significant component of politics. See Rancière, J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004, p. 12.

¹⁵ <https://rb.gy/vt4ouv>

¹⁶ Wark, M., *Virtual Geography: Living with Global Media Events*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

according to one source, “60–70% of private property in Batumi is purchased annually by foreign citizens.”¹⁷ Art nurtured by liberalism does not question why Georgia has become a “home” for numerous foreigners, including Russians, while in recent years thousands of Georgians have left for economic emigration, primarily due to housing-related issues.

Tbilisi’s graffiti do not address why homes are not being built for Georgians, what causes poverty in a country boasting rich natural resources and a historically robust industrial economy. Most resources today belong to Russian companies, which contribute to plutocracy and the impoverishment of the population. Liberalism itself is the primary enemy of de-colonialism, hindering the enrichment of the population and the halting of gentrification. In graffiti, as in contemporary art or activism, attention is diverted to cultural wars, superficial anti-colonialism, and the like.

One example of simulation and the dissipation of resistance is an inscription on the walls of Old Tbilisi calling for a rave on Putin’s grave (Illustration #1). This piece of graffiti fully embodies liberal pseudo-de-colonialism. Georgian liberal anti-imperialism is confined to a symbolic and mythical mode, aimed at waging cultural wars.

Dancing on Putin’s grave is not just a poetic image; it also represents the de-rationalization of the de-colonial perspective. Raves are often equated with voodoo or the magical rituals of primitive peoples. Desecrating an enemy’s corpse was common in primitive cultures. In some tribes, ritual dances were performed with the severed limbs or head of an enemy.¹⁸

Above all, dancing on an enemy’s grave is an attempt to gain symbolic power. Power and personal authority exist in the symbolic field. Jacques Lacan wrote about this, noting that law, speech acts, or contracts are all grounded in symbolic power, the origin of which is the figure of the father.¹⁹ A ritual dance on a grave should be read as a violation of the father’s law, a Freudian murder of the “great father,” and a symbolic victory over him.

According to the aforementioned graffiti, Putin is the “great father” whose political body must be killed. The specificity of the ritual is also noteworthy. The rebellious children opposing Putinism’s conservative nature perform the ritual through a “liberal dance,” a rave. On the other hand, within liberal discourse, the rave is a thoroughly sanitized and transformed phenomenon, in which its original meaning has been lost.

In the 1980s, electronic music subculture that emerged in the West as a response to neoliberal deindustrialization partially became a battleground for identity politics, or cultural wars. The rave carries multiple meanings, but in Georgia, it is primarily perceived as an “act of individual liberation” rather than an anticapitalistic protest dance.

Blogger Giorgi Kikoniashvili, in the article *The BASSIANI of Our Time*, discusses the specificity of Georgian rave culture and emphasizes the growing visibility and acceptance of the queer community within this culture.²⁰ In Guka Giunashvili’s article *Nightclubs as Hubs of Protest and Social Activism in Tbilisi*, Nadja Orashvili, the founder of the club BASSIANI, examines the social protest aspect of Georgian rave culture solely through the lens of queer politics and women’s rights.²¹

Conclusion

Liberal discourse has disconnected the rave from political-economic discourse, transforming it into a weapon against conservatism. A similar diffusion has affected the anticolonial movement, as a result of which advocates of decolonization in Georgia do not demand political and, more importantly, economic independence, unlike former colonies in Africa, Latin America, or Asia, where de-colonialism primarily entails regaining or restoring access to a country’s resources.

Liberal anticolonial protest in Georgia is empty. Such protest can be termed “empty protest.” Claude Lévi-Strauss’s concept of *mana* best describes meaningless phenomena like Georgian liberal

17 60–70% of Real Estate in Batumi is Purchased Annually by Foreign Citizens, *bm.ge*, 2025.

18 McCall, *Dancing the Past*, *Africa Today*, #3, 2004, pp. 77–93.

19 Lacan, *Écrits: A Selection*, Oxford, 2001, p. 67.

20 Kikoniashvili, *The BASSIANI of Our Time*, Indigo, 2016.

21 Giunashvili, *Nightclubs*, *Netgazeti*, 2017.

de-colonialism. *Mana* only conditionally expresses a divine substance but, in reality, lacks specific meaning.²² In Georgia, political dialectics seem to exist but are devoid of real substance, as they lack an agenda, demands, or goals.

In 2023, at an exhibition of contemporary artists at the Tbilisi National Gallery, artist Sandro Sulaberidze wrote “Art is alive and independent” on his own

work as an act of protest (Illustration #3). Shortly, the word “political” was added to this phrase by other artistic movements.²³ For now, Georgian art still fails to produce meaningful content, unable to assess its environment through politico-economic lenses, thus falsifying its own existence. Georgian art will be born when it attains consciousness, and through this, the void will be filled.

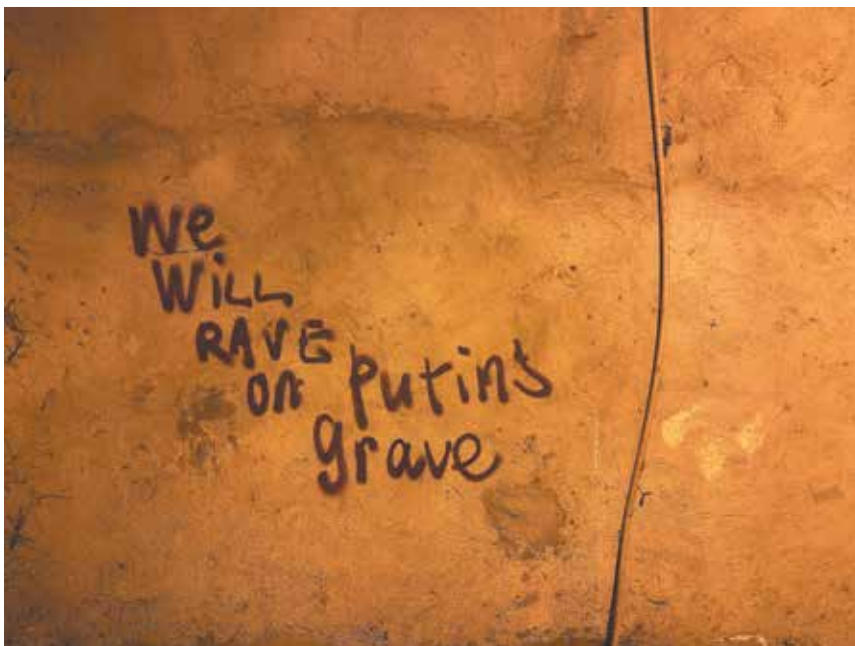
REFERENCES:

- 60–70% of Real Estate in Batumi is Purchased Annually by Foreign Citizens, G&T Researcher, bm.ge, July 12, 2025. <https://rb.gy/a0f5w2> (In Georgian)
- “Art is Alive, Independent, and Political” – Georgian Film Institute was Founded, Tabula, November 30, 2023. <https://rb.gy/kji7k6> (In Georgian)
- Giunashvili, G., Nightclubs as Hubs of Protest and Social Activism in Tbilisi, Netgazeti, July 12, 2017. <https://rb.gy/12y7lk> (In Georgian)
- Kikoniashvili, G., The BASSIANI of Our Time, Indigo, June 17, 2016. <https://rb.gy/u0pykv> (In Georgian)
- Monetary Policy Report, National Bank of Georgia, August 2022. <https://rb.gy/8up59g> (In Georgian)
- Attitudes and Perceptions Toward Russia in Georgia, Georgian Foundation for Strategic and International Studies, Tbilisi, 2021. <https://rb.gy/y3o8cj> (In Georgian)
- Russian Capital in Georgian Business, Institute for Development of Freedom of Information, Tbilisi, 2022. <https://rb.gy/eu5rab> (In Georgian)
- Chilachava, N., What Impact Did the Arrival of Russian Migrants Have on Georgia’s Economy?, Tabula, November 9, 2023. <https://rb.gy/uxglnz> (In Georgian)
- Chania, E., Shurgaia, T., Chitaya, M., Russian Migration and the Real Estate Crisis, or Why We Can No Longer Rent Apartments, On.ge, March 21, 2023. <https://rb.gy/mlq466> (In Georgian)
- Acemoglu, Daron, and James A. Robinson, *Why Nations Fail: The Origins of Power, Prosperity, and Poverty*, New York: Crown Business, 2012.
- Address by the President of the Russian Federation, February 21, 2022. <https://rb.gy/kvyuur>
- Gudynas, Eduardo, *Extractivisms: Tendencies and Consequences*, in *Reframing Latin American Development*, London & New York: Routledge, 2018.
- King, Isabelle, *True Sovereignty? The CFA Franc and French Influence in West and Central Africa*, Harvard Review, March 18, 2022. <https://rb.gy/gnqfo8>
- Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection*, Oxford: Routledge, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude, *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, London: Routledge, 1987.
- McCall, John C., *Dancing the Past: Experiencing Historical Knowledge in Ohafia, Nigeria*, *Africa Today*, Vol. 50, No. 3, 2004, pp. 77–93.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004.
- Reinert, Erik S., *How Rich Countries Got Rich... and Why Poor Countries Stay Poor*, London: Constable, 2007.
- Tbilisi Residential Market: Monthly Watch, TBC Capital, January 30, 2023. <https://rb.gy/frwvvc>

22 Lévi-Strauss, *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, London, 1987, pp. 63–64.

23 “Art is Alive, Independent, and Political”, Tabula, November 30, 2023.

- Wark, McKenzie, Virtual Geography: Living with Global Media Events, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Lenin, V. I., Complete Works, Fifth Edition, Vol. 27, Moscow, 1960, p. 302. (In Russian)
- Chubais, A. B., Russia's Mission, Speech at the Saint Petersburg State University of Engineering and Economics, tringer-news.com, October 27, 2003. <https://rb.gy/8vwdx> (In Russian)



1. გრაფიტი ინგოროვას ქუჩაზე,
თბილისი. ფოტო ავტორის.
1. GRAFFITI ON INGOROKVA STREET,
TBILISI. PHOTOGRAPH BY THE AUTHOR.



2. გრაფიტი არსენას ქუჩაზე,
თბილისი. ფოტო ავტორის.
2. GRAFFITI ON ARSENA STREET,
TBILISI. PHOTOGRAPH BY THE AUTHOR.

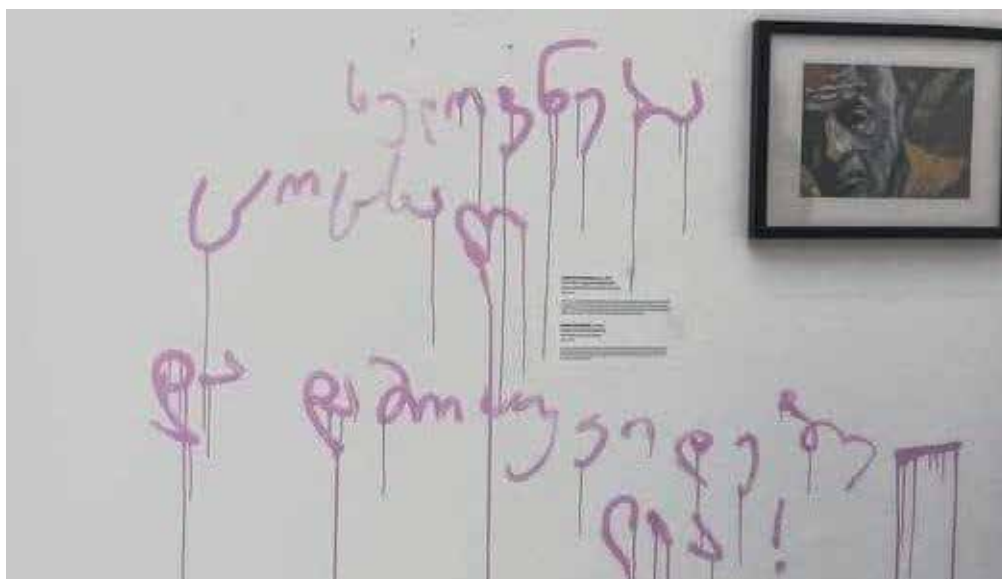


3. თბილისის მერიის მიერ გმირთა მოედნის მიწისქვეშა გადასასვლელის დასუფთავების ამსახველი კადრი.

წყარო: ჟურნალი „ტაბულა“.

3. PHOTOGRAPH OF THE TBILISI CITY HALL CLEANING THE UNDERPASS AT HEROES' SQUARE.

SOURCE: TABULA.



4. სანდრო სულაბერიძის წარწერა საპარტველოს ეროვნული გალერეის გამოფანაზე „ავტოპორტრეტი სარკესთან“.

4. SANDRO SULABERIDZE'S INSCRIPTION AT THE EXHIBITION SELF-PORTRAIT WITH A MIRROR, GEORGIAN NATIONAL GALLERY.

ქრისტიანული კვართი და მისი თაყვანისცემა ქართულ ქრისტიანულ ტრადიციაში

ქეთევან ოჩიკიძე

საკვანძო სიტყვები: ქრისტეს კვართი, სვეტიცხოველი, ტრირი, არჟანტეი, რელიქვიების თაყვანისცემა, პილიგრიმობა, კვართის იკონოგრაფია.

სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქრისტიანული ეკლესიები, ქრისტიანობის ერთ-ერთი ყველაზე საკრალური სიწმინდის – ქრისტეს კვართის დავანების ადგილად სვეტიცხოვლის (საქართველო), ტრირის (გერმანია), არჟანტეის (საფრანგეთი) ტაძრებს ასახელებენ, სადაც მის მიმართ განსაკუთრებით ძლიერი თაყვანისცემის ტრადიცია ჩამოყალიბდა.

სვეტიცხოვლის საძირკველში ქრისტეს კვართის არსებობა ქართული მართლმადიდებლობის ქვაკუთხედად, ქართველი ხალხის ეროვნული იდენტობისა და სულიერი ერთობის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა, ხოლო ტრირისა და არჟანტეის კათედრალურებში მან საფუძველი ჩაუყარა წმინდა რელიქვიის მომლოცველობისა და მძლავრი პილიგრიმული მოძრაობის განვითარებას.

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქრისტიანოში ქრისტეს კვართის თაყვანისცემა ადგილობრივ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტს დაუკავშირდა, რამაც განაპირობა მასთან დაკავშირებული სიუჟეტების მხატვრული ასახვის სპეციფიკა. ქართულ ხელოვნებაში, დასავლეთეგრობული მაგალითების მსგავსად, კვართი ვნების ციკლის ნაწილია, თუმცა, ამავდროულად იგი მჭიდროდ უკავშირდება ეროვნულ იკონოგრაფიას, ხოლო გვიან შუა საუკუნეებში სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის სიმბოლოდაც ყალიბდება. თავის მხრივ, დასავლეთ ევროპის მხატვრულ ტრადიციაში კვართი, როგორც დამოუკიდებელი საკულტო სიმბოლო, უპირატესად მომლოცველობის ფენომენთან მჭიდრო კავშირში განიხილება.

წინამდებარე კვლევა წარმოაჩენს, თუ როგორ იქნა გააზრებული ერთი და იგივე სიწმინდე ორ განსხვავებულ ისტორიულ-კულტურულ სივრცეში და როგორც ჰპოვა მან უნიკალური ვიზუალური გამოხატულება აღმოსავლეთის და დასავლეთის ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ქრისტიანობის ერთ-ერთ მთავარ სიწმინდეს – ქრისტეს კვართს საკუთარ სულიერ და მატერიალურ მემკვიდრეობად მიიჩნევენ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქრისტიანული ეკლესიები. კვართის დავანების ადგილად რამდენიმე ქვეყანა სახელდება – საქართველო, გერმანია, საფრანგეთი. მიუხედავად საერთოქრისტიანული საფუძველისა, მართლმადიდებლური აღმოსავლეთისა და კათოლიკური დასავლეთის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით, მაცხოვრის კვართის მნიშვნელობა და თაყვანისცემის ტრადიცია ორ სივრცეში განსხვავებული სა-

ხით ჩამოყალიბდა.

ზემოაღნიშნული კონტექსტების გამორკვევის პარალელურად, წინამდებარე კვლევის მიზანია ქრისტეს კვართის მხატვრულ-იკონოგრაფიული მახასიათებლების წარმოჩენა ქართული ხელოვნების ქრონოლოგიურ ჭრილში. სხვადასხვა ეპოქისა და კულტურული გარემოს პირობებში კვართმა ახალი ფორმა და შინაარსი შეიძინა. მათი კომპლექსური შესწავლა საშუალებას გვაძლევს გამოიკვეთოს გამოსახულებათა როგორც სიუჟეტურ-კომპოზიციური თავისებურებანი, ისე სიმბოლურ-თეოლოგიური შინაარსი და განისაზღვროს,

თუ როგორ ყალიბდება მხატვრულ პრაქტიკაში სიწმინდისადმი დამოკიდებულება და იკონოგრაფიული ტრადიციის ჩამოყალიბების გზები, ორ ქრისტიანულ სამყაროში; როგორ გარდაიქმნება ერთი და იგივე რელიგიური ფენომენის მნიშვნელობა სხვადასხვა გეოგრაფიულ და კულტურულ არეალში. აღნიშნული საკითხების გამორკვევა მნიშვნელოვნად გვესახება, ვინაიდან, ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეში, ისინი სპეციალური შესწავლის საგანი არ გამხდარა. ჩვენი კვლევა წარმოადგენს ცდას - ერთიან პერსპექტივაში გავიაზროთ ქრისტეს კვარტის თაყვანისცემისა და გამოსახვის ფენომენი და სამეცნიერო დაკვირვებების საფუძველზე, ამ მიმართულებით გავამდიდროთ ცოდნა.

ქართული ქრისტიანული ტრადიციის მიხედვით, მაცხოვრის კვარტის ადგილსამყოფელად მიჩნეულია სვეტიცხოვლის ტაძარი მცხეთაში. წყაროებზე დაყრდნობით,¹ ქრისტეს ჯვარცმის² შემდეგ, მისი კვარტი მცხეთაში იქნა გადმოტანილი, სადაც ადგილობრივი საკულტო და სიმბოლური სივრცის ცენტრალურ ელემენტად იქცა. ამ ტრადიციასთან დაკავშირებული ნარატივები, მათ შორის წმინდა ნინოს მოღვაწეობა და კვარტის დაფლვის ადგილზე ამოსული ხისგან დამზადებული „სუეტი ცხოველის“ სასწაულების აღწერა, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კვარტის კულტის ფორმირებასა და მის ვიზუალურ რეპრეზენტაციაში.

ამრიგად, ქრისტეს კვარტი და ცხოველი სვეტი ერთმანეთს მჭიდროდ დაუკავშირდა სვეტიცხოვლის ტაძარში, რომელიც ქართველთა სულიერი ერთობის ნიშანსცედად იქცა. აღნიშნული გადმოცემები განსაკუთრებული სიმბოლური მნიშვნელობით აღიბეჭდა ქართველი ხალხის კოლექტიურ მეხსიერებაში.

ქართლის გაქრისტიანებიდან მოყოლებული,

ახალ და ძველათქმისეულ წმინდა ადგილებთან დაკავშირებულ ხატებათა შექმნის კვალდაკვალ, ქართველთა ცნობიერებაში ქალაქი მცხეთა მეორე იერუსალიმად იქცა. ქრისტეს კვარტის დაფლვის ადგილი - მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარი - იერუსალიმის მაცხოვრის საფლავის ერთგვარი განსახიერება გახდა,³ სადაც ღმრთისმსახურების იერუსალიმური წესიც აღესრულებოდა.⁴ ტაძრის საფუძველში ქრისტეს კვარტისა და ცხოველი სვეტის არსებობამ საკრალური და ისტორიული შინაარსი შეიძინა - ეს მოვლენა არა მხოლოდ ქართლის მოქცევის ამბავს დაუკავშირდა, არამედ საფუძველი ჩაუყარა სვეტიცხოვლის ტაძრის - როგორც სულიერი და კულტურული ერთიანობის ერთგვარ სიმბოლოდ ჩამოყალიბებას და ეროვნული იდენტობის განსაზღვრას. თავს დატეხილი არაერთი განსაცდელის ჟამს, სვეტიცხოველი ახსენებდა ქართველებს სიწმინდის ფლობით ხამგასმულ ღვთივგამორჩეულობას. ისტორიული თუ ლეგენდარული ფორმით ქრისტეს კვარტის არსებობა სვეტიცხოველში საქართველოს ეკლესიას საფუძველს უმაგრებდა ქრისტიანულ სამყაროში.

თვალისთვის უხილავი მაცხოვრის კვარტი, ქართველი ხალხისთვის ქრისტიანული რწმენის მატერიალურ სიმბოლოდ წარმოგვიდგება, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. ამ რწმენისა და ქრისტიანული სიწმინდეების თაყვანისცემის მაგალითია XII საუკუნის მეორე ნახევრის საეკლესიო მოღვაწის, ქართლის კათოლიკოს-პატრიარქის, ნიკოლოზ გულაბერისძის მიერ დაწერილი საკითხავი და საგალობელი „სუეტისა ცხოველისად, კუარტისა საუფლოსად და კათოლიკე ეკლესიისად“,⁵ რომლის საფუძველზე მოგვიანებით შექმნილი აკათისტო და პარაკლისი მათ მიმართ ქებისა და ვედრების გამოხატულებაა. შუა საუკუნეებში წმინდა რელიქვიის ძალით

1 აბულაძე (რედ.), ძველი, 1963.

2 „და ვითარცა ჯუარს-აგუეს იგი, განიყვეს სამოსელი მისი და განიგდეს წილი, რაითა აღესრულოს თქმული იგი წინაგწარმეტყუელისა მიერ, რომელსა იტყვს: განიყვეს სამოსელი მისი მათ შორის და კუარტსა ჩემსა ზედა განიგდეს წილი“ (იოანე 19:23-24, მათე 27:35, ლუკა 23:34, ფს.: 21:18). მცხეთელი ებრაელების მიერ კვარტის მცხეთაში ჩამოტანის შესახებ უძველესი წერილობითი ცნობა „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს VII საუკუნის ტექსტშია დაცული და სავარაუდოდ, ეფუძნება ქართულის გაქრისტიანების უფრო ადრეულ გადმოცემას: Rapp, Studies, 2003, გვ. 111; ალექსიძე, მოქცევა, 2007, გვ. 7. მცხეთაში დაბრუნებული ელიოზის დამკანცდით „შეიტკბო მკერდსა მისსა“ ქრისტეს კვარტი და იქვე აღესრულა. უძველეს საისტორიო წყაროებში ელიოზის დის სახელი არსად იხსენიება, ის უცნობია. XIX საუკუნის შუა ხანებიდან ლიტერატურაში მკვიდრდება ქალწულის სახელი - „სიდონია“, რასაც რეალური საფუძველი არ გააჩნია. იხ.: გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014.

3 გენგიური, არქიტექტურის, 2008, გვ. 278-279.

4 მგალობლიშვილი, ახალი, 2013, გვ. 16.

5 გულაბერისძე, საკითხავი, 2007.

და ცხოველი სვეტის საშუალებით აღსრულებული სასწაულები კვართის აქ მყოფობას ადასტურებს.⁶ ქართული მართლმადიდებელი ეკლესია, ყოველწლიურად, ახალი სტილით 14 ოქტომბერს, სვეტიცხოვლის ტაძარში საზეიმო მსახურებით აღნიშნავს დღესასწაულს კვართისა საუფლოდსა და სვეტისა ღმრთივბრწყინვალისა და მირონმდინარისა, მთელი ქვეყნიდან შეკრებილი მრევლის მონაწილეობით. ამრიგად, ჩვენთვის კვართის სულიერი ღირებულება და მისდამი განსაკუთრებული დამოკიდებულება საუკუნეთა სიღრმეებიდან მომდინარეობს. სვეტიცხოველი და მასში დაფლული კვართი წარმოადგენდა და წარმოადგენს ეროვნული იდენტობის ღერძს, სახელმწიფოებრივ სიმბოლოს, ქვეყნის საკრალურ ცენტრს, საქართველოს „ღმრთისაგან რჩეულობის“ იდეის საფუძველს.

რაც შეეხება კათოლიკური ეკლესიის გადმოცემებს მაცხოვრის კვართის ადგილსამყოფელის შესახებ,⁷ მათ მიხედვით, ქრისტეს უნაკერო კვართი გერმანიის ქალაქ ტირის წმინდა პეტრეს კათედრალში დღემდე ინახება.⁸ საუკუნეების განმავლობაში, წმინდა რელიქვია არაერთხელ გამოიფინა მომლოცველებისთვის, რამაც მძლავრი პილიგრიმული მოძრაობა გამოიწვია.

შუა საუკუნეების კიდევ ერთი ცნობა კი – რუ-

ანის მთავარეპისკოპოსის, ჰუგოს მიერ 1156 წელს შედგენილი საბუთი (სავარაუდოდ, ადრეული ხანის ქრონიკების საფუძველზე მომზადებული) – შეიცავს ამბავს იმის შესახებ, რომ IX საუკუნის I ნახევარში, საფრანგეთის ქალაქ არჟანტეის (ფრანგულად: Argentueil) ბენედიქტელთა მონასტრის საგანძურში აღმოჩნდა ჩვილი იესოს შესამოსელი, რომელიც აქ კარლოს დიდის წყალობით მოხვდა.⁹ მოგვიანებით მას მოიხსენებენ უნაკერო კვართად¹⁰. რელიქვია დღეს არჟანტეის წმინდა დიონისეს ტაძარშია (XIX საუკუნე) დაცული.

რომის კათოლიკური ეკლესია ტირისა და არჟანტეიში არ აღნიშნავს კვართთან დაკავშირებულ რეგულარულ დღესასწაულს,¹¹ თუმცა, განსაკუთრებული გადაწყვეტილებით, დროგამოშვებით (იშვიათად) აწყობს რელიქვიის საზეიმოდ გამოფენას თავგანისცემისთვის, ლიტურგიისა და საჯარო მსვლელობების თანხლებით. აღნიშნული პრაქტიკა მიუთითებს რელიქვიის მიმართ არსებული კულტის სპეციფიკურ ფორმაზე, რომელიც არ არის ჩართული სტატიკურ ლიტურგიულ კალენდარში, თუმცა ინარჩუნებს მაღალი რელიგიური და სიმბოლური მნიშვნელობის სტატუსს. ამასთან, თანამედროვე კვლევებში არ მოიპოვება კონსენსუსი, რომელიც ტირისა და არჟანტეიში დაცული რელიქვიების ქრისტესადმი კუთვნილებას უტყუ-

6 Натроев, Мцхет, 1901, с. 99.

7 არსებობს ცნობა ქრისტეს კვართის ირანში გატანის შესახებ 1617 წელს ქართლ-კახეთი ააოხრა შაჰ აბასმა, რომელმაც მიტროპოლიტის ჯვარში მოთავსებულ სიწმინდეს მიაგნო. ამასთან დაკავშირებით იხ.: Белокуров, Дели, 1891. 1625 წელს შაჰმა სიწმინდე რუსეთის მეფე მიხეილ თევდორეს ძეს და პატრიარქ ფილარეტს მიაართვა. თხზულებაში ქრისტეს სამოსი აღნიშნულია სიტყვით – *Српчица*, რაც ითარგმნება როგორც შიდა შესამოსელი. ნაშრომში არაერთხელ მეორდება, რომ ის ეცვა ქრისტეს ჯვარცმისას და სისხლით შეიღება როდესაც ჯვარცმულ იესოს ფერდში შუბი აძგერეს (გვ. 13, 20–21, 40). ამ გარემოებაზე ჯეროვანი ყურადღება არ გამახვილებულა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, „*Српчица*“ არ შეიძლება წარმოადგენდეს მაცხოვრის კვართს. სვეტიცხოვლიდან კვართის გატანის ფაქტს, გარკვეული არგუმენტების მოშველიებით ეწინააღმდეგება ეგრის (ფსევდონიმით – „ეგრი“ თედო ჟორდანია მოიხსენიება) მიერ ხელმოწერილი სტატია: იხ.: ივერია, 1892, გვ. 2–3.

8 ლეგენდის თანახმად, იმპერატორ კონსტანტინეს დედამ, ელენემ, 327–328 წლებში წმინდა მიწაზე ქრისტიანული სიწმინდეების მოძიებისას, ძელიცხოველთან და სხვა რელიქვიებთან ერთად მაცხოვრის ჯვარცმის დროინდელი შესამოსელი აღმოაჩინა, რომელიც ტირიში იქნა გადატანილი. უძველეს ცნობას რელიქვიის შესახებ წარმოადგენს XII საუკუნის დოკუმენტი, თანახმად ამ საბუთისა, 1196 წელს, კვართი ტირის კათედრალის კაპელა–სამლოცველოდან მთავარ საკურთხეველში გადააბრძანეს. იხ.: Nickell, Relics 2007, p. 105.

9 გადმოცემის მიხედვით, კვართი საფრანგეთში მოხვდა კონსტანტინოპოლიდან. ბიზანტიის დედოფალმა ირინემ კვართი გადასცა კარლოს დიდს, მისი კორონისაციის შემდეგ. კარლოს დიდმა ის ქალიშვილს, თეორადას (თეოდრადა) უბოძა, რომელიც არჟანტეის მონასტრის წინამძღვარი იყო. Treppa (ed.), Sindonological, 2025, გვ. 147.

10 ჩვილი იესოს შემოსევის შემდგომში უწოდებენ უნაკერო კვართს, რომელიც თითქოს ღმრთისმშობელმა მარიამმა პატარა იესოს მოუქსოვა. შესამოსელი სასწაულებრივად იზრდებოდა იესოსთან ერთად და მთელი ცხოვრების მანძილზე ეცვა. აქ მოხდა ორი გადმოცემის აღრევა. XVIII საუკუნის ბოლოს, ფრანგული რევოლუციის დესტრუქციისაგან გადარჩენის მიზნით, შესამოსელი დაანაწევრეს, მისი ნაწილები კი სხვადასხვა ადგილას გადამალეს. 1980-იან წლებში ნაწილები შეკრიბეს და კვართი შეძლებისდაგვარად აღადგინეს.

11 რომის ეკლესიის დღესასწაულთა კალენდარი.

არად დაადასტურებდა.¹² აღნიშნული გარემოება განაპირობებს რელიქვიის მნიშვნელობის ინტერპრეტაციის არა მხოლოდ როგორც ისტორიული ავთენტურობის საკითხს, არამედ როგორც რელიგიური რწმენის, ტრადიციისა და კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილს.

რომის ეკლესიის აქტიური ჩართულობით, შუა საუკუნეების ქრისტიანულ სამყაროში ფართოდ იყო გავრცელებული სიწმინდეებითა და რელიქვიებით ვაჭრობა, წმინდა ნაწილების ქურდობა. რელიქვიებისთვის ნამდვილობის წარმოსახენად მათი მფლობელები არ ერიდებოდნენ ტყუილსა და ფალსიფიკაციას. რელიქვიების ფლობა ცალკეული კათედრალის, მონასტერის ეკომონიკურ, სოციალურ, კულტურულ პოტენციალს აძლიერებდა და მათ განსაკუთრებული რელიგიური ცენტრის ლეგიტიმაციას ანიჭებდა. ეკლესია დაინტერესებული იყო შეექმნა სიწმინდის ადგილი, რომელიც მოუტანდა შემოსავალს პილიგრიმობისა და მომლოცველობის პრაქტიკით; გაზრდიდა მის ავტორიტეტს და ამით განავითარებდა მონასტერს, როგორც რელიგიურ ცენტრს, მოიპოვებდა გავლენას მორწმუნეებზე.¹³

ასეთ ვითარებაში პილიგრიმობამ დიდ მასშტაბებს მიაღწია და მთელი ევროპა მოიცვა.¹⁴ წმინდანთა ნაწილების, სხვადასხვა სიწმინდეების, მათ შორის ტრირის და არჟანტენის კვართისთვის თავყანსაცემად მისული მორწმუნეებისთვის ინდულგენციები გაიცემოდა¹⁵ და შუა საუკუნეების ადამიანს ცოდვებისგან სიცოცხლეშივე გამოხსნის შესაძლებლობას აძლევდა.

მომლოცველობასა და რელიქვიების თავყანსაცემას საქართველოშიც ღრმა ფესვები აქვს, მაგრამ საქართველოში ქრისტეს კვართის მოლოცვისთვის ფართომასშტაბიანი პილიგრიმული მოძრაობის შესახებ ინფორმაცია ჩვენთვის ცნობილი არაა.¹⁶

აღნიშნულმა გარემოებებმა განაპირობეს საქართველოსა და დასავლეთის ქრისტიანულ ხე-

ლოვნებაში კვართთან დაკავშირებული სიუჟეტების გამოსახვის თავისებურებები, რომელთა შესწავლამ საინტერესო მასალა გამოავლინა.

ცხადია, ასეთი დიდი სიწმინდის ფლობას უკვალოდ არ ჩაუვლია და ქართულ ხელოვნებაში ამ თემამ ორიგინალური ასახვა პოვა. კვართისა და სვეტი ცხოველის ამბავმა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება ეროვნული იკონოგრაფიული თემით გაამდიდრა. ქრისტეს კვართის გამოსახვა მჭიდროდ დაუკავშირდა ცხოველი სვეტის მისტერიას, რის გამოც წმიდა ნინო, ცხოველი სვეტი, წმიდა ქალწული – ელიოზის და, კვართი და ასე შემდეგ, კომპოზიციებში თითქმის ყოველთვის ერთად გამოისახებიან. კვართი, ასევე, ვნების ციკლის ნაწილი გახდა და ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჯვარცმის სცენაში დამკვიდრდა. ჩვენამდე შემორჩენილი ქართული მაგალითები მაცხოვრის კვართისა, გვხვდება შუა საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა ფორმით, ესაა – შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნის მინიატურა, კედლის მხატვრობა, ლიტურგიკული ნივთები, სფრაგისტიკა და ჰერალდიკა, მისი გამოსახულება შემოინახა ბეჭდურმა და გრაფიკულმა მასალამ.

კვართის უძველესი მხატვრული ნიმუშები ხელნაწერი წიგნის მინიატურებშია დაცული. მათ შორის ყველაზე ადრეულია XII საუკუნის გელათის ოთხთავის ჯვარცმის კომპოზიციები, კვართისთვის წილის ყრის სახარებისეული თხრობით (Q – 908, 215v, 272r) (სურ. 1). იგივე სცენაა მოქვის სახარების (1300 წელი) მინიატურაში (Q – 902, 98v), სადაც ჯვარცმული ქრისტეს ფეხებით ჯარისკაცები (გელათის ოთხთავის მინიატურებზე საერო პირები არიან) წილს იყრიან კვართისთვის. ბიბლიური თხრობის თითოეული დეტალი აქ ღრმა სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. სახარებისაგან განსხვავებით, ფსალმუნთა (ფს. 3, 21:19) ილუსტრაციებში კვართი სხვაგვარადაა გადმოცემული. ეგრეთ წოდებული თეთროსნის დავითნისა (XVI საუკუნე) (H – 75, 20r) (სურ. 2) და ეგრეთ წოდებული ჯრუჭის

12 PETITFILS, La Sainte, 2024.

13 GEARY, Furta, 1990.

14 უამრავი ადამიანი მიდიოდა წმინდა ნაწილებისა და რელიქვიების მოსალოცად. მაგალითად: 1891 წელს, ქრისტეს კვართის მოსალოცად ტრირში თითქმის 2 მილიონი ადამიანი მივიდა, 1840 წელს კი – დაახლოებით 1 მილიონი.

15 Lauchert, Holy.

16 სვეტიცხოვლის ტაძარში პილიგრიმული წარწერების არსებობის საკითხი სპეციალურად შესწავლილი არ ჩანს. ამასთან, ხელოვნებათმცოდნე ეკატერინე გედევანიშვილის მითითებით, მსგავსი მასალა შესაძლოა იძებნებოდეს მცხეთასთან დაკავშირებულ დოკუმენტურ წყაროებში, მაგალითად: მცხეთის საბუთებში (პირადი კომუნიკაცია).

ფსალმუნის (XVII საუკუნე) (H – 1665, 172v) მინიატურები¹⁷ ერთმანეთის იდენტურია – კომპოზიციის ცენტრში ერთგვარ ტახტრევანზე დასვენებული კვართის ირგვლივ შემოკრებილი ძვირფასი სამოსით შემოსილი ადამიანები ერთმანეთში ბჭობენ და მოწიწებით მიუთითებენ კვართზე.¹⁸ სახარებებში კვართი ლურჯი ფერის ნაოჭებიანი ქსოვილია, მას არა აქვს გარკვეული ფორმა და პირობითად ასახავს სამოსს. ფერით ის ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში მიღებული ქრისტე პანტოკრატორის ჰიმაციონის იდენტურია. ფსალმუნებში კი კვართი პირიქით, კონკრეტული თარგის მქონე, მეწამული/მოლურჯო ფერის სახეებიანი ტექსტილის, ხალათის ტიპის ძვირფასი შესამოსელია – საყელოთი, ოქროს ფოლადებით, ორნამენტული ოქროქსოვილი სამკლავრებითა და ქობით. სახარებისეული თხრობა კვართს სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს (ჰიმაციონის მსგავსად), თეოლოგიური იდეის აქცენტირებას ახდენს და განზოგადებულად წარმოაჩენს, მაშინ როცა ფსალმუნთა მინიატურებში ის მკაფიოდ მატერიალურია, კონკრეტულ ფორმასა და მდიდარ დეკორატიულ დამუშავებას დაქვემდებარებული, რითიც, თითქოსდა, მისი საკულტო მნიშვნელობაა ხაზგასმული.

XVIII და XIX საუკუნის ქართულ ხელნაწერთა მინიატურებში (სადღესასწაულოები, ალბომი), კვართის იკონოგრაფია სვეტიცხოვლის კულტის კონტექსტში განიხილება. აღნიშნული პერიოდისთვის სახეზეა ლოკალური ტრადიციის გაძლიერება, რაც შესაძლოა კავშირში იყოს რუსეთის კავკასიით დაინტერესების პირობებში კულტურული

იდენტობის ჩვენება-შენარჩუნებასთან. მინიატურებში მოცემულია წმინდა ნინო და ცხოველი სვეტის ქვეშ დასვენებული ქალი, გულში ჩაკრული საუფლო კვართით (A – 152, 37v,¹⁹ A – 425, 58r,²⁰ S – 4978, 015r²¹). ქალს განმარტებითი წარწერა არ აქვს. ნიშანდობლივია, რომ უძველეს ქართული ხელნაწერებში და უცხოურ წყაროებში არც ერთში არ არის ნახსენები ელიოზის დის სახელი, შესაბამისად, მის გამოსახულებაზეც სახელი არ არის მითითებული მე-19 საუკუნემდე. პირველად ელიოზის დის სახელი „სიდონია“ იხსენიება თეიმურაზ ბაგრატიონის თხზულებაში „ისტორია დაწყებითგან ივერიისა“ (1848). ძველ ქართულ ტექსტებში ის მოიხსენიება როგორც „დაი ელიოზისი“, „დედაკაცი“, „მკუდარი“, ხოლო მოგვიანო ტექსტებში „და“, „ქალწული“.²²

მინიატურებზე კვართი თეთრი, ცისფერი ან წითელი ფერის, დრპირებული, სადა ან მსუბუქად დეკორირებული კონკრეტული სამოსია, ის აღარ არის დაკავშირებული მხოლოდ ქრისტეს ვნებასთან, არამედ წარმოდგენილია ქართლის მოქცევის ნარატივთან დაკავშირებულ სიწმინდედ, რომელიც დამოუკიდებელ იკონოგრაფიულ თემად გვევლინება.

გემოაღნიშნული იკონოგრაფიული სიუჟეტი ფართოდ გავრცელდა ქართულ ხელოვნებაში და ძირითადად გვიანი შუა საუკუნეებიდან შემოგვრჩა ტედური და ფერწერული ნამუშევრების სახით – სვეტიცხოვლის ვერცხლის სანაწილე (ლუსკუმა, XVIII საუკუნე) (სურ. 3) და ცხოველი სვეტის სამირონე ნიშის კარის ვერცხლის შეჭედულობა,²³

17 „თეთროსნის“ დავითნის ტექსტი XVI ს-ის ბოლოს უნდა იყოს გადაწერილი, ხოლო მინიატურები უფრო ადრეული ხანისაა, ჯრუჭის ფსალმუნის მინიატურები კი, სხვადასხვა ვარაუდით, XIII ან XV საუკუნეებს განეკუთვნება. იხ.: კარანაძე და სხვა, ქართული ხელნაწერი მეცნიერება, 2025, გვ. 72-73. მინიატურები ერთმანეთს იმდენად ჰგავს, რომ ჩვენი მოსაზრებით, ისინი, შესაძლოა, ერთ პერიოდში არიან შექმნილნი.

18 კვართის იკონოგრაფია არაერთგვაროვანია: სხვადასხვა ნიმუშზე ის წარმოდგენს მეწამულ, ცისფერ, თეთრ ქსოვილს, მკლავებიან პერანგს და სხვ.

19 XVIII საუკუნის სადღესასწაულოს მინიატურაზე ევროპული მინიატურის აშკარა გავლენაა, ხელნაწერი გადაწერილი და მოხატულია 1742 წელს, მოსკოვში, პეტრე ეპიტაშვილის მიერ. იხ.: ივერია, 1892, გვ. 3; Жордания, Описание, 1902, გვ. 155; Дзюцова, Народное, 2014, გვ. 144.

20 სადღესასწაულო, დომენტი კათალიკოსის რედაქცია, 1718 წ.

21 ალბომი წმინდანთა გამოსახულებებითა და ახალი აღთქმის სიუჟეტური კომპოზიციებით, 1856. იხ.: ბრეგაძე და სხვა (რედ. მეტრეველი), ქართულ, 1969, გვ. 289-291.

22 გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014, გვ. 134.

23 ლუსკუმისა და კარის შეჭედულობის ფოტოები დ. ერმაკოვის ფოტოკოლექციაშია დაცული. ლუსკუმა ამჟამად ინახება ხელოვნების ისტორიის მუზეუმში, ვერცხლის კარი კი, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, აღარ არსებობს. ფოტოზე ჩანს, რომ ცენტრში ანგელოზი და ცხოველი სვეტია, მის გვერდებზე წმინდა ნინოსა და მირიან მეფის ფიგურებია. სვეტის ძირში დასვენებულია ქალი კვართით. კვართი თითქოს მისი სამოსის ნაწილია – ყელის ზონიდან ეშვება და მუხლს ქვემოთ ერთგვარ დრპირებას ქმნის.

სვეტიცხოვლის საქადაგე ხატის ვერცხლის ბუდის (1716) ზედა ნაწილი, ფერწერულ ხატები (XIX საუკუნე) საქართველოს ხელოვნების მუზეუმიდან („ხ“ 676, „ხ“ 598, „ხ“ 786,²⁴ მათ შორის ყველაზე ცნობილია მიხეილ საბინინის შექმნილი ხატი „საქართველოს დიდება“ (1889) – ცხოველი სვეტის გარშემო შეკრებილი ქართველი წმინდანები და, რა თქმა უნდა, კვართის მიმრქმელი ქალწული, რომელსაც აწერია „სიდონია“; XIX საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე (სამთავროს წმ. ნინოს ეკლესია, ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესია). ყველა მათგანზე იკონოგრაფიულად სტაბილური სტანდარტული სქემაა მოცემული. ქრისტეს კვართი მეტ-ნაკლებად ერთნაირია ჭედურ ნიმუშებზე – პირობითი ფორმით, სამოსის ან ქსოვილის სახით, რასაც ვერ ვიტყვით ხატებსა და ფრესკებზე, სადაც კვართი მკაფიოდ მატერიალური და დეტალიზებულია – ის სპეტაკი თეთრი ფერის ერთგვარი პერანგია – გრძელი, მკლავებიანი. კედლის მხატვრობაში სიუჟეტი ხატის სტრუქტურასა და პრინციპს იმეორებს – ჩარჩოშია მოთავსებული ან ცენტრალური გამოსახულება შემოსაზღვრულია წმიდა ნინოს ცხოვრების სცენებით. ასე სიუჟეტი აღიქმება არა მხოლოდ ისტორიულ-ლიტერატურულ გადმოცემად, არამედ საკულტო გამოსახულებად.

ძალზე უჩვეულო კომპოზიციას ვხედავთ სვეტიცხოველში, XVII საუკუნეში მოხატულ გრიგოლ გულჯავარასშვილის „სვეტზე“ „ქართლის მოქცევის“ სიუჟეტებით.²⁵

ჯვარცმის სცენაში ჩართულია მამაკაცი კვართით ხელში – მცხეთელი ელიოზი ჯვარცმულს შესცქერის. სახარებისა და ქართლის მოქცევის პასაჟების ამგვარი გაერთიანებით იქმნება ერთიანი თეოლოგიური ნარატივი, სადაც ქრისტეს ჯვარცმა და ქართლის მოქცევა ერთიან პრიზმაში წარმოგვიდგება. ის აღარ არის მხოლოდ სიმბოლო, ის არის წმინდა რელიქვია – მოწითალო-ყავიფერი სადა შესამოსელი ორივე ხელით უჭირავს ელიოზს, რომლის საშუალებით კვართი ქართულ რეალობას უკავშირდება.

კვართისა და სვეტიცხოვლის თემატიკა დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებზეც საინტერესოდ აღიბეჭდა, ესენია – XVIII საუკუნის ფერწერული მინანქარი ცხოველი სვეტისა და კვართის მიმრქ-

მელი წმინდა ქალწულის ფიგურებით ხელოვნების მუზეუმის საგანძურებიდან (სურ. 4), ვახტანგ VI-ის დროშა (1711), ამ უკანასკნელზე სვეტის ქვემოთ მხოლოდ კვართია გამოსახული (სურ. 5).²⁶ ის, რომ მინანქარზე ქალის გულში ჩახუტებული ნივთი წიგნს უფრო ჰგავს ვიდრე შესამოსელს, ფართოდ უხსნის გზას ინტერპრეტაციებს. ერთ-ერთ შესაძლო ახსნას ვუკავშირებთ წიგნის, როგორც ღვთის სიტყვის – ლოგოსის – მნიშვნელობას, რომელიც ქრისტიანულ თეოლოგიაში თავად განკაცებულ ღმერთს აღნიშნავს: „დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“ (იოანე 1:1). იკონოგრაფიაში წიგნით გამოსახებიან ქრისტე, მახარებლები, ეპისტოლეთა ავტორები, წმინდანები და ასე შემდეგ, მაგრამ ელიოზის დის წიგნით გამოსახვა უჩვეულოა. საფიქრებელია, რომ აქ კვართი ჩანაცვლებულია ქრისტეს სიმბოლური გამოსახულებით, რითიც აქცენტი რელიქვიიდან გადანაცვლებულია ქრისტეს არსის გამომხატველ ნიშანზე. ორივე შემთხვევაში, კვართისა და წიგნის მიღმა ქრისტე მოიხარება და გამოსახულების ზოგადი იდეა არსებითად უცვლელი რჩება, თუმცა, ყურადღება გამახვილებულია არა მატერიალურ სიწმინდეზე, არამედ მის დოგმატურ და სულიერ მნიშვნელობაზე. ფერწერული მინანქარის დეტალური კვლევა მომავალში საშუალებას მოგვცემს საფუძვლიანად შევისწავლოთ ზემოაღნიშნული საკითხი და სწორად გავიაზროთ მოცემული იკონოგრაფიული რედაქცია. რაც შეეხება ვახტანგ VI-ის დროშას, აქ ჰორიზონტალურად დასვენებული მოწითალო ფერის კვართი, მკლავებითა და საკინძით, ქალწულის გარეშეა გამოსახული. მსგავსი რედაქცია აწმყო დროის საეკლესიო ხელოვნებაში გვხვდება.

აღსანიშნავია, რომ კვართისა და სვეტის გამოსახვას თანამედროვე ხატწერას (მაგალითად: შალვა ცინცაძის ნამუშევრები) და ეკლესიათა მოხატულობაშიც (ზემო ბეთლემის, ლურჯი მონასტრის, საბურთალოს წმ. კვირიკესა და ივლიტას, ჩიტაძის წმ. ნინოს ეკლესიის და ასე შემდეგ მოხატულობები)²⁷ არ დაუკარგავს აქტუალობა და მნიშვნელოვან მოტივად რჩება, როგორც დროში გამოცდილი თემა. ჩვენს ეპოქაში ძველი გადმოცემის განახლებული ფორმით ასახვა მხატვრული

24 ღლონტი (რედ.), წმინდაა, 2015. ილუსტრაციები 65, 86, 87, გვ. 672-674.

25 ბერიძე, მცხეთის, 1948, გვ. 135-164.

26 ღლონტი (რედ.), წმინდაა, 2015, ილუსტრაციები 92, 103, გვ. 675-686.

27 ოსეფაშვილი, ზემო, 2021, გვ. 95-103.

ტრადიციის უწყვეტობაზე მიუთითებს.

საინტერესო მასალას იძლევა სფრაგისტიკა - XVII-XVIII საუკუნეების სამეფო (ერეკლე II-ისა და გიორგი XII-ის საბეჭდავები) და საკათალიკოსო საბეჭდავები (დომენტი II-ის, დომენტი III-ის, ბესარიონ ორბელიშვილის საბეჭდავები) შეიცავენ ცხოველი სვეტის სასწაულებრივი აღმართვის სცენას, სადაც სვეტის ქვემოთ ასვენია ქალწული მაცხოვრის კვართით. იგივე სიუჟეტი უნდა ყოფილიყო გამოყენებული ადრეულ საბეჭდავებზეც.²⁸ საკათალიკოსო საბეჭდავებისთვის ამ კომპოზიციის სახისმეტყველება სვეტიცხოვლის საკათალიკოსო ეკლესიის ფენომენს უკავშირდება და მისი ლეგიტიმაციის დადასტურებაა. ის წარმოაჩენს სვეტიცხოვლის - საკათალიკოსო ეკლესიის განსაკუთრებულ სტატუსს და ავტორიტეტს. საბეჭდავების მცირე ზომებიდან გამომდინარე, კომპოზიცია შემჭიდროებულია, გრაფიკულადაა მოცემული ქსოვილი ქალის მკერდთან.

მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ მაცხოვრის კვართი საქართველოს სამეფო ღერბზე დამკვიდრდა. ამით ბაგრატიონები წარმოჩენილნი არიან ქრისტეს კვართის, შესაბამისად, ქრისტიანობის მცველებად. ქართლ-კახეთისა და იმერეთის სამეფოების მეფეთა (ვახტანგ VI, ერეკლე II, გიორგი XII, სოლომონ II) ღერბებზე კვართის გამოსახვა ნათლად ავლენს სიმბოლურ ძალას აღნიშნული სიწმინდისა, რომელიც არა მხოლოდ რელიგიური, არამედ დინასტიური და პოლიტიკური ლეგიტიმაციის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტადაც ყალიბდება. ზემოხსენებულ მაგალითებზე, კვართი წარმოდგენილია ცენტრში, დამოუკიდებლად (სვეტისა თუ ქალწულის გარეშე), სამეფო ინსიგნიების, მართვისა და პყრობის ნიშნებთან ერთად. კვართი ნარატიული კონტექსტიდან ჰერალდიკურ სიმბოლოდ და სამეფო იდენტობის ერთ-ერთი მთავარ ატრიბუტად ტრანსფორმირდა. სტამბის დაარსებისა და ბეჭდური კულტურის განვითარების კვალდაკვალ, სამეფო ღერბი აქტიურად გვხვდება ნაბეჭდ გამოცემებში (მაგალითად: ვახტანგ VI-ის დროინდელი ნაბეჭდი წიგნები), რაც ხელს უწყობს აღნიშნული სიმბოლოს ფართოდ გავრცელებასა და პოპულარიზაციას და მისი იდეოლოგიური მნიშვნელობის გამყარებას.

ამრიგად, კვართი ხდება ეკლესიისა და სახელმწიფოს პოლიტიკური იდენტობის ოფიციალური ნიშანი, ძალაუფლების ლეგიტიმაციის აღმნიშვნე-

ლი, გამოყენებული როგორც საკათალიკოსო, ისე სამეფო ინსტიტუტების მიერ.

ქართული ნიმუშების განხილვა ცხადყოფს, რომ ქრისტეს კვართის გამოსახვა ხასიათდება ფორმის სტაბილურობით, მისი იკონოგრაფიული სქემა მდგრადია, ვიზუალური გადაწყვეტა კი ცვალებადი: ის შეიძლება წარმოდგენილი იყოს პირობითი, სქემატურად გადმოცემული ქსოვილის ან პირიქით - დეტალიზებული, კონკრეტული, დეკორატიულად დამუშავებული სამოსის სახით. ფერწერულ ნამუშევრებში ის მეტად მოცულობითია, შედარებით ადვილი აღსაქმელია ფერი, ფაქტურა და შესაბამისად, რეალისტურია, მაშინ როდესაც ჭედურ ნიმუშებში გამოსახულება უფრო სიმბოლურია. ამასთან, გვხვდება კვართის სხვა ნიშნით (წიგნით) ჩანაცვლების შემთხვევაც, რაც მიუთითებს მის გააზრებაზე არა მხოლოდ მატერიალურ სიწმინდედ, არამედ ქრისტეს სახისმეტყველებით ხატებად. სხვადასხვა მედიუმში გამოსახულება ფუნქციურად განსხვავებულია და აღინიშნება ნარატიული, ლიტურგიკული, სალოცავი ხასიათით.

კვართის გამოსახვასთან დაკავშირებით განსხვავებული სურათი იკვეთება შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ ხელოვნებაში. აქ ხშირია ჯვარცმის სცენები კვართზე წილის ყრის მომენტით, სადაც ის პირობითად ასახული ქსოვილი ან კონკრეტული სამოსია, ძირითადად მეწამული ან ღურჯი ფერისა, მაგრამ ძალზე იშვიათია გამოსახულება, რომელიც აქცენტს გააკეთებდა უშუალოდ კვართზე, როგორც დიდ სიწმინდებზე, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე რელიქვიამზე. ფსალმუნთა დასურათებაში კვართისთვის წილყრა მოცემულია ცალკეც, დამოუკიდებლად (ულტრეხტის ფსალმუნი, 830 წელი, 12r.) და ჯვარცმის სცენაშიც (შტუტგარტის (820-830 წლები) (სურ. 6), ხლუდოვის (IX ს.), დედოფალ მერის (1310-1320 წლები (fol. 256v) ფსალმუნები). XIV-XIX საუკუნეების ფერწერულ ნამუშევრებზე (მათ შორის ხატებზე), ხშირად შევხვდებით ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებულ ორივე სცენას. თავად ტრირის (1235-1270 წლები) ტაძარი, მისი ფასადები, შიდა მორთულობა არ შეიცავს გამოსახულებას, კომპოზიციას მიძღვნილს წმინდა კვართისადმი. არჟანტეის კათედრალში (1861-1866 წლები) კი, კვართის რამდენიმე გამოსახულება მხოლოდ მისი გამოფენის ადგილს მიუთითებს და სიძველეს არ წარმოადგენს. ტრირის კათედრალის დეკორატი-

28 ბარნაველი, საქართველოს, 1965, გვ. 142.

ულ მორთულობაში კვართის თემატიკის არარსებობის საპირისპიროდ შეიძლება ითქვას, რომ მრავლადაა ილუსტრაციები, რომელიც ტრირის კვართის მომლოცველობის სხვადასხვა პერიოდს ასახავს. XVI საუკუნის გერმანულ გრაფიურებზე გამოჩნდა კვართის თაყვანისცემის სცენა, რომელიც ერთეულ ნიმუშებად დარჩა. ასეთია, მაგალითად, მეტწილად ისტორიული კონტექსტით განპირობებული იოსტ დე ნეგკერისა და ალბრეხტ დიურერის (მაქსიმილიან I-ის მიერ კვართის თაყვანისცემა) გრაფიურები (სურ. 7). XIX საუკუნიდან უკვე მრავლად არის ტიპოგრაფიული მასალა, ძირითადად, საინფორმაციო აფიშა, ბარათი და ასე შემდეგ, ტრირის კვართის მოსალოცად გამოფენის შესახებ და მასში მონაწილეობის მიღების მოწოდებით (სურ. 8).

დასავლეთევროპული მასალის მიხედვით, ქრისტეს კვართის გამოსახვა აქ განსხვავებულად ვითარდება: ჯვარცმისას სამოსზე წილის ყრის ეპიზოდი ნარატიული ხასიათისაა, კვართი იშვიათად იძენს დამოუკიდებელ, საკულტო მნიშვნელობას. ის ფსალმუნთა დასურათებაშიც სიუჟეტის ნაწილად რჩება, მიუხედავად მისგან გამოყოფის ცალკეული შემთხვევებისა. ისეთი მნიშვნელოვანი რელიქვიის არსებობის მიუხედავად, როგორიცაა ტრირის კვართი, უშუალოდ მასზე, მის მნიშვნელობაზე ორიენტირებული გამოსახულება შუა საუკუნეების დასავლურ ხელოვნებაში თითქმის არ გვხვდება. ამის ნაცვლად ყურადღება მიმართულია მომლოცველობის პრაქტიკის გამოსახვაზე.

ამრიგად, ქრისტეს კვართი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად გვესახება საქართველოსა და დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ ტრადიციაში, თუმცა ამ ორ სივრცეში მისი თაყვანისცემისა და გამოსახვის ჩვეულება არსებითად განსხვავებულად ვლინდება: თუკი დასავლეთის კათოლიკური ეკლესიისთვის ქრისტეს კვართი წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ქრისტოლოგიურ რელიქვიას, რომელიც სამონასტრო თუ რეგიონული პრესტიჟისა და ძალაუფლების წყაროა, საქართველოში მას გაცილებით ფუნდამენტური მნიშვნელობა ენიჭება – კვართი არა მხოლოდ თაყვანისცემის ობიექტია, ქართულ ქრისტიანულ ცნობიერებაში ის განუყოფლად დაუკავშირდა ქართლის მოქცევის ამბავს, ცხოველი სვეტის მისტერიას და რწმენის, ეროვნული და სულიერი იდენტობის სიმბოლოდ იქცა. სიწმინდის თეოლოგიურმა გააზრებამ განაპირობა უნიკალური ლიტურგიული ტრადიციის ჩამოყალიბებაც

– საქართველოს ეკლესიამ საუკუნეების წინ დააწესა კვართისადმი მიძღვნილი სპეციალური დღესასწაული და შექმნა ლიტურგიული ტექსტებისა თუ საგალობლების ვრცელი კრებული. მაშინ, როდესაც ტრირსა თუ არჟანტეში სიწმინდის თაყვანისცემა პერიოდულ მომლოცველობას ეფუძნება და არ წამოადგენს ყოველწლიური ლიტურგიული ციკლის ნაწილს, ევროპის სახვით ხელოვნებაში კვართი მხოლოდ ეპიზოდულ ატრიბუტად რჩება (ჯვარცმისას წილის ყრა სამოსზე) და არ გააჩნია გამოსახვის ისეთი მხატვრული ტრადიცია, როგორიც ჩამოყალიბდა საქართველოში: ზემოაღნიშნულმა მიმართებამ განსაზღვრა ქართულ ხელოვნებაში მისი ასახვის ფორმაც – კვართი და მასთან დაკავშირებული გადმოცემები დროში გამოცდილ, თვითმყოფად ეროვნულ იკონოგრაფიულ თემად ჩამოყალიბდა, სადაც რელიქვია სიუჟეტური კომპოზიციის ცენტრალური ელემენტია.

კვართის იკონოგრაფიამ ქართულ ხელოვნებაში XII–XIV საუკუნეებიდან XIX საუკუნემდე მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა. უძველეს ნიმუშებზე ის ჯერ კიდევ ჯვარცმის კომპოზიციის ნაწილია, სადაც აქცენტირებულია კვართზე წილის ყრის მომენტი, სიწმინდისადმი განსაკუთრებული ყურადღება კი გვიან შუასაუკუნეებში, XVII–XVIII საუკუნეებში გამახვილდა. ეს პროცესი პირდაპირ კავშირშია აღნიშნული პერიოდის რთულ პოლიტიკურ ვითარებასთან, როდესაც ქვეყნის გადარჩენის გზად ერთიანობა და სულიერი იდენტობის გაძლიერება იქცა. ამ ისტორიულ ფონზე, კვართი ეპიზოდული ატრიბუტიდან დამოუკიდებელ, სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის სიმბოლოდ ჩამოყალიბდა და შესაბამისი ასახვაც ჰპოვა.

დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ სამყაროში კვართი აღიქმება მატერიალურ სიწმინდედ, რომლის ფლობამ ხელი შეუწყო პილიგრიმობის განვითარებას, ეკლესიის ავტორიტეტისა და გავლენის ზრდას, ინდულგენციებით ვაჭრობის პრაქტიკას. მიუხედავად ამისა, კვართი რჩება ღმრთაებრივი მსხვერპლისა და სასწაულებრივი რწმენის სიმბოლოდ. ევროპულ ხელოვნებაში მაცხოვრის კვართი მეტწილად დასტურდება ჯვარცმის სცენებში ან მისი გამოსახულება დაკავშირებულია მომლოცველობასთან.

სვეტიცხოველში დაფლული უხილავი ქრისტეს კვართი და ტრირსა და არჟანტეში დაცული ხილული შესამოსელი საერთოქრისტიანული მემკ-

ვიდრეობაა, გაერთიანებული სულიერი მნიშვნელობით, ესაა – რწმენა ღმერთის განკაცებისა და ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვებისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალექსიძე ზ., მოქცევა ქართლისაჲ, ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, თბ., 2007.
- ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები, თბ., 1965.
- ბერიძე ვ., მცხეთის კათედრალის „სვეტი-ცხოველი“ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV-B, თბ., 1948.
- ბრეგაძე თ. და სხვა (რედ.: მეტრეველი ე.), ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა VI, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, თბილისი, 1969.
- გენგიური ნ., არქიტექტურის სიმბოლიკა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 4 (37), 2008.
- გონჯილაშვილი ნ., იკონოგრაფიის გზით გაცხადებული და დამკვიდრებული წმინდანის სახელი, ქართველოლოგი, N20, (1), 2014.
- გულაბერისძე ნ., საკითხი სუეტისა ცხოველისაჲ კუართისა საუფლოდსა და კათოლიკე ეკლესიისაჲ (გამოსაცემდ მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ნესტან სულავამ), თბ., 2007.
- „ივერია“, N 9, იანვარი 14, 1892.
- კარანაძე მ. და სხვა (რედ.: აბაშიძე ზ.), ქართული ხელნაწერი მემკვიდრეობა, თბილისი, 2025.
- მგალობლიშვილი თ., ახალი იერუსალიმები საქართველოში, თბ., 2013.
- მოქცევაი ქართლისაი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, რედ. ილია აბულაძე, თბ., 1963.
- ოსეფაშვილი ლ., ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ (XXI საუკუნე), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 2 (87), 2021.
- საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურგი, 1882.
- ლლონტი დ. მ. (რედ.), წმინდა ნინო ემბაზი ქართლისაჲ, მცხეთა, 2015.
- ჩხატარაიშვილი ქ., თეთროსანი და თეთროსნის დავითნი, საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, კრ. 5, 1986.
- ძველი აღთქმის მინიატურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII საუკუნეები, ალბომი, 2016.
- Белокуров С. А., Дело о присылке шахом Аббасом Ризы Господней царю Михаилу Федоровичу в 1625 году, М., 1891.
- Дзуцова И., Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII-XIX веков, Тб., 2014.
- Жордания Ф.Д., Описание рукописей и старопечатных книг Тифлисского церковного музея Карталино-Хакетинского Духовенства, Тиф., 1902.
- Натроев А., Мцхет и его соборъ Свети-Цховели, Тиф., 1901.
- Geary Patrick J., Furta Sacra, Thefts Of Relics In The Central Middle Ages, 1990.
- Lauchert Friedrich, Holy Coat. <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm> 05/08/2026
- Nickell Joe, Relics of The Christ, Lexington, 2007.
- Petitfils Jean-Christian, La Sainte Tunique d'Argenteuil, Authentique Relique de la Passion du Christ, Tallandier, 2024.
- Rapp Stephen H., Studies in Medieval Georgian Historiography: Early Texts and Eurasian Contexts, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 601, Tomus 113, 2003.
- Treppa Zbigniew, The Tunic of Argenteuil. <https://leksykonsyndonologiczny.pl/en/history-of-the-research-on-the-shroud/comparative-analyses/tunic-of-argenteuil/> 05/08/2026

CHRIST'S ROBE AND ITS VENERATION IN GEORGIAN CHRISTIAN TRADITION

Ketevan Ochkhikidze

Keywords: The Seamless Robe of Christ, Svetitskhoveli, Trier, Argenteuil, veneration of holy relics, pilgrimage, the iconography of Christ's Robe.

Based on various sources, the Eastern and Western Christian Churches identify the Cathedrals of Svetitskhoveli in Georgia, cathedral of Trier in Germany, and Argenteuil Basilica in France claim as the resting places of the Christ's Robe, "Seamless Robe of Christ" one of the most sacred Christian relics, with especially strong traditions of its veneration developed therein.

The presence of the Christ's Robe in the foundation of Svetitskhoveli has evolved as the cornerstone of Georgian Orthodoxy, a factor defining the national identity and spiritual unity of the Georgian people. In the Cathedrals of Trier and Argenteuil, it set the stage for the mass veneration of this holy relic and a powerful pilgrimage movement. In Eastern and Western Christendom, the veneration of the Christ's Robe is linked to local historical and cultural contexts, in this way underpinning the specifics of artistic representation in compositions related to it. In Georgian art, similar to Western European examples, the Christ's Robe is part of the Passion Cycle, though it is also closely tied to national iconography, emerging as a symbol of state importance in the Middle Ages. For its part, Western European artistic tradition views the Robe, an independent religious symbol, mostly in close relation to the phenomenon of pilgrimage.

Our study explores how the same holy relic was perceived across two distinct historical and cultural spaces, revealing its unique visual representations in Eastern and Western Christian arts.

The Seamless Robe of Christ, one of the greatest holy relics in Christianity, is claimed by both the Eastern and Western Christian Churches as their own spiritual and material heritage. Different countries, namely Georgia, Germany, and France, have been proposed as the resting place of the Robe. Despite their common Christian foundations, the importance and the traditions of the veneration of the Robe of the Savior evolved differently, shaped by distinct historical and cultural contexts of the Orthodox East and the Catholic West.

Alongside delving into the contexts mentioned earlier, this study also seeks to highlight, in chronological terms, the artistic and iconographic characteristics of the Robe of Christ in Georgian art. In different eras and cultural environments, the Robe would acquire new forms and meanings. Their com-

plex research allows us to identify both the compositional peculiarities and the symbolic and theological meanings of them. Furthermore, it defines how attitudes toward this relic were shaped by artistic practice, how iconographic traditions developed across these two Christian worlds, and how the meaning of the single religious phenomenon transformed within different geographic and cultural settings. We believe studying these matters to be important because, until now, they have never been purposely examined in the field of Georgian art studies. Our research attempts to examine the phenomenon of the veneration and representation of the Robe of Christ in a single perspective/comparative lens, thereby establishing a new knowledge.

Georgian Christian tradition argues in favor of the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta as the

resting place of the Robe of the Savior. According to historical sources¹, the Robe of Christ was brought to Mtskheta in the wake of the Crucifixion², eventually reshaping the local sacred topography, establishing the relic as the central/focal point of the local religious and symbolic scene. Narratives linked to this tradition, including the works of Saint Nino and the accounts of the miracles arising from the *Living Pillar or Pillar of Life* that grew above the buried relic, were instrumental/playd a pivotal role in shaping both the cult of the relic and its visual representation.

Thus, the Robe of Christ and the Living Pillar are intertwined at the Svetitskhoveli Cathedral, creating the milestone and symbol of the spiritual unity of the Georgian nation. It was imprinted upon the collective memory of the Georgian nation through narratives charged with deep symbolic meaning.

Starting from the conversion of Kartli to Christianity, along with creating images linked to the holy places from the Old and New Testaments, the city of Mtskheta transformed into the *Second Jerusalem* in the minds of the Georgian people. The burial place of the Robe of Christ at Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta was metamorphosed into a symbolic equivalent of the Holy Sepulcher³, serving as a locus where the ancient Jerusalem Rite was served⁴. The presence of the Robe of Christ and the Living Pillar in the cathedral's foundation acquired sacred and historical significance, with this phenomenon not only going to be linked to the story of Kartli's conversion, but also setting the stage for shaping the Svetitskhoveli Cathedral into a symbol of spiritual and cultural unity and defining national identity. Amidst the countless trials that befell the nation, Svetitskhoveli stood as a constant reminder to the Georgian people

of their divine election, a sacred status uniquely manifested in their possession of this holy relic. The presence of the Robe of Christ at Svetitskhoveli, in its historical or legendary form, has cemented the Georgian Church's foundation in the Christian world.

Though remaining invisible, the Robe of the Savior comes across as a material symbol underpinning the Christian faith of the Georgian people, one that has not lost its relevance even today. An example of this faith and veneration of Christian holy relics is the reading and sacred chant celebrating *The Living Pillar, the Lord's Robe, and the Catholic Church*⁵ composed by Nikoloz (Gulaberidze), the Catholicos-Patriarch of Kartli from the second half of the 12th century. The Akathist Hymn and the supplicatory canon composed in its wake exemplify laudations and prayers of intercession dedicated to them. The miracles performed through the power of both, the holy relic and the Life-Giving Pillar during the Middle Ages further attest to the presence of the Robe here⁶.

On October 14 on the Julian calendar, the Georgian Orthodox Christian Church performs a festive service at the Svetitskhoveli Cathedral to celebrate the Feast of the Robe of the Lord and the Divine Light-Bearing and Myrrh-streaming Living Pillar, with believers from all over the country participating. Thus, the Robe's spiritual value to us, and the special attitude toward it, has its roots in the depth of centuries. Svetitskhoveli along with the Robe of Christ buried within it has always stood as an axis of national identity, a symbol of statehood, the sacred center of the country; it serves as the bedrock for the concept of Georgia as a land being „chosen by God“.

The traditions of the Roman Catholic Church

1 აბულაძე (რედ.), ძველი, თბ, 1963.

2 “And they crucified Him, and parted His garments, casting lots: that it might be fulfilled which was spoken by the prophet, They parted My garments among them, and upon My vesture did they cast lots” (John 19:23-24, Matthew 27:35, Luke 23:34, Psalm 21:18). The earliest written accounts about Mtskheta Jews delivering the Robe to their hometown are preserves in the 7th-century text of The Conversion of Kartli, being likely based on an earlier edition describing the conversion of Kartli: Rapp, Studies, 2003, p. 111; ალექსიძე, მოქცევა, 2007, გვ. 7. Upon Eliaz's return to Mtskheta, his sister “pressed [the Robe of Christ] against her chest” and, overwhelmed with emotions, died on the spot. The earliest historical sources do not identify the sister of Eliaz by name, i.e. her exact identity is unknown. From the mid-19th century onward, the name Saint Sidonia the Virgin appears to take root in literature, with no actual basis for it in place. See: გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014, გვ. 126-140.

3 გენგიური, არქიტექტურის, 2008, გვ. 278-279.

4 მგალობლიშვილი, ახალი, 2013, გვ. 16.

5 გულაბერისძე, საკითხავი, 2007.

6 Натроев, Мцхет, 1901, ст. 99.

about the whereabouts of the Robe of the Savior⁷, on the other hand, argue that the Seamless Robe of Christ is preserved to this day at the High Cathedral of Saint Peter in Trier⁸. Over the centuries, this holy relic has been repeatedly put on display for veneration, in this way triggering powerful pilgrimage movements.

Another medieval account, namely a document drawn up by Archbishop Hugo of Rouen in 1156—likely to have been based on chronicles from earlier periods, relates that, in the first half of the 9th century, the garments of the Infant Christ was discovered in the treasury of one Benedictine monastery, in the city of Argenteuil, France, crediting its delivery to the abbey to Charlemagne⁹. Later on, it would be referred to as the Seamless Robe¹⁰. This holy relic is presently preserved at the 19th-century Basilica of Saint-Denis in Argenteuil.

The Roman Catholic Church does not celebrate regular feasts dedicated to the robes in Trier and Argenteuil¹¹. However, special ordinances occasionally prescribe rare festive displays for veneration accompanied by Masses, i.e. liturgical services, and public processions. This practice is indicative of a specific form of worship of the holy relic, one ex-

cluded from the fixed liturgical calendar, though maintaining major religious and symbolic significance. In addition, there is no consensus in contemporary studies concerning any watertight evidence proving that the holy relics preserved in Trier and Argenteuil indeed belonged to Christ¹². This circumstance preconditions the interpretation of the relic's significance not only as a matter of historical authenticity, but also as part of religious belief, tradition, and cultural memory.

With the active involvement of the Roman Catholic Church, the exchange and trade of sacred relics and holy objects together with theft (*Furta Sacra*) were widespread practices across the medieval Christian world. To establish the authenticity of relics, their custodians did not hesitate to resort deception and forgery. The possession of holy relics enhanced the economic, social, and cultural significance of individual cathedrals or monasteries, while also legitimizing them as important religious centers. The Church had a strong interest in creating sacred sites that would generate revenue through pilgrimage and devotional practices, increase ecclesiastical authority, promote the development of monasteries as religious centers, and expand their

7 One account claims that the Robe of Christ was transported to Iran following Shah-Abbas's discovery of the relic embedded in the metropolitan's cross, during his devastating 1617 campaign in Kartli and Kakheti. See: Белокуров, Дено, 1891. In 1625, the shah presented the holy relic to King Michael I and Patriarch Filaret of Russia. The work above refers to Christ's attire as Срачица, i.e. an undergarment in Russian. The work repeatedly reports that it was worn by Christ at His Crucifixion, being covered in His Blood after Jesus' side was pierced with a spear (pp. 13, 20–21, 40), with no due attention paid yet to this circumstance. In light of the foregoing, Срачица cannot be the same as the Robe of the Savior. A possible removal of the Robe from Svetitskhoveli is refuted, with the help of certain arguments, by an article signed by Egri, with Tedo Zhordania believed to be the author under the penname Egri. See: „ივეროსი“, 1892, გვ. 2–3.

8 Oral tradition has it that Helena, the mother of Emperor Constantine, while seeking Christian relics in the Holy Land in 327–328, discovered a piece of garment from the time of the Savior's Crucifixion, along with the True Cross and other holy relics. The garment was subsequently translated to Trier. The earliest account concerning this holy relic is a document dated the 12th century which claims that it was removed from the chapel of the Trier Cathedral and deposited in the church's main altar in 1196. See: Nickell, Relics 2007, p. 105.

9 According to tradition, this holy relic was delivered to Paris from Constantinople. Byzantine Empress Irene is said to have presented it to Charlemagne following his coronation. Next, Charlemagne granted the holy relic to his daughter, Theodora (Theodrada), the abbess of a convent in Argenteuil at that time. Treppa (ed.), Sindonological, 2025, p. 174. <https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.13109/9783666573606> – last checked on March 25, 2026.

10 The clothing of the Infant Jesus would go on to be known as the Seamless Robe supposedly woven by the Virgin Mary for the Christ Child. The clothing miraculously grew together with Jesus Who wore it throughout His life. And here two conventions become mixed. In the late 18th century, in order to save it from destruction during the French Revolution, the clothing was taken to pieces, with individual parts hidden at different locations. In the 1980s, the pieces were put back together, and the attire was restored as much as possible. See: <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm>, last checked on March 25, 2026.

11 The Roman Catholic Calendar of Feast Days: <https://www.catholicapostolatecenterfeastdays.org/feast-day-calendar>, last checked on March 25, 2026.

12 Petitfils, La Sainte, 2024.

influence over believers¹³.

Against this backdrop, pilgrimage developed on a large scale to encompass all of Europe¹⁴. The faithful who traveled to venerate saints' relics and other sacred objects¹⁵, including the Holy Robes of Trier and Argenteuil, were granted indulgences, a medieval practice granting the absolution of sins in one's lifetime.

Pilgrimages and veneration of holy relics in Georgia have centuries-old roots. However, no known information is available to attest to any large-scale pilgrimage movements with a view to venerating the Robe of Christ in the country¹⁶.

The circumstance above underpins the peculiarities of compositions depicting the Robe as found in the arts of Georgian and the Western Christian art. Comparative study of which has brought light to a number of important observations. It is evident that the possession of such a reverted holy relic has had its mark, and the theme eventually found an original expression/representation in the Georgian art. The story of the Christ's Robe and the Living Pillar enriched medieval Georgian art with a novel national iconographic theme. In Georgian tradition, the Robe is closely linked to the mysteries of the Living Pillar, explaining why St. Nino, the Living Pillar, Saint Virgin (i.e. sister of Elioz), the Robe, etc. are almost invariably depicted together within the same composition. The Robe also became a part of the Passion Cycle, taking root in Christian art in the scene of the Crucifixion. The surviving Georgian examples depicting the Robe of the Savior showcase various forms of medieval art, including manuscript miniatures, wall-painting, liturgical items, sigillography, and heraldry from the Middle Ages, with its images preserved in print and graphic materials as well.

The earliest surviving images of the Robe are

found in manuscript illumination. The oldest known examples occur in the Crucifixion compositions of the 12th-century Gelati Gospels (Q – 908, 215v, 272r) which include the casting of lots for the Christ's Robe (Fig. 1). The same scene is found in one of the miniatures of the Mokvi Gospels, dated 1300 (Q – 902, 98v), where soldiers cast lots for the Christ's Robe at the feet of the Crucifixion. In contrast to the Gelati Gospel miniatures, where the figures are represented as laymen, the Mokvi artist portrays them as soldiers. Each detail of biblical narrative acquires here a deep symbolic meaning. The Robe in the illustrations for the Psalms (Ps. 3, 21:19) is depicted differently from what we see in the Gospels above. The miniatures for the so-called Tetrosani Psalter, dated back to the 16th century (H – 75, 20r) (Fig. 2), and the so-called Jruchi Psalter, dated back to the 17th century (H – 1665, 172v)¹⁷, are identical, in the middle of the composition Christ's Robe is displayed upon a throne-like platform; Gathered around it are people clad in sumptuous garments, who appear to be engaged in discussion while reverently gesturing toward the sacred relic¹⁸. In the Gospels, the Robe is an azure blue, draped piece of fabric, with no particular form, in this way hypothetically standing for a garment. In terms of color, it is identical to the himation of Christ Pantocrator accepted in Christian iconography. In the Psalter, on the contrary, it is a luxury purple/bluish garment, a type of robe, made of printed textile and featuring a collar, golden buttons, and ornamented gold-work cuffs and border trims. Similar to the himation, biblical narrative lends a symbolic meaning to the Christ's Robe as well, bringing the theological idea to the fore, and generalizing it, while in the miniatures for the Psalter it is clearly a material object with a defined shape/form and elaborate decorative treatment, in this way seemingly

13 Geary, Furta, 1990.

14 Scores of people flocked to venerate the remains of saints and holy objects. For example, in 1891 and 1840, almost two million and one million people, respectively, visited Trier to venerate Christ's robe.

15 <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm>, last checked on March 25, 2026.

16 Apparently, the issue of the presence of pilgrim inscriptions at the Svetitskhoveli Cathedral has not been studied in particular. In addition, as suggested by art researcher Ekaterine Gedevisanishvili, similar materials may be found in document sources related to Mtskheta, such as The Mtskheta Documents (private communication).

17 The text of the „Tetrosani“ Psalter must have been written in the late 16th century, while its miniatures likely date to an earlier period. According to various suppositions, the miniatures for the Jruchi Psalter should be dated the 13th or the 15th century. See: ქართული, 2025, გვ. 72–73. These miniatures look so similar that we believe that they may have been created in the same period.

18 The iconography of the Robe is non-uniform, with it being represented as a sleeved garment made of crimson, azure, white, and other fabrics.

underscoring its devotional meaning.

In the Georgian manuscript miniatures of the eighteenth and nineteenth centuries (*Festal Menologia* and *Album*), the iconography of Christ's Robe is presented within the context of the cult of Svetitskhoveli. This period reflects the strengthening of a local tradition, which may be associated with the effort to assert and preserve Georgian cultural identity amid Russia's growing interest in the Caucasus. The miniatures depict Saint Nino and the woman resting beneath the Living Pillar, embracing Christ's Robe (A-152, fol. 37v; A-425, fol. 58r; S-4978, fol. 15r). The female figure is not identified by an inscription. It is noteworthy that neither the earliest Georgian manuscripts nor foreign sources mention the name of Elio's sister. Consequently, her name does not appear in her iconographic representations before the nineteenth century. The name Sidonia is first recorded in Teimuraz Bagrationi's *History from the Beginning of Iberia* (1848). In Old Georgian texts she is referred to as "Elio's sister," "the woman," or "the deceased woman," while later sources designate her as "the sister" or "the Virgin."¹⁹

In these miniatures, Christ's Robe is represented as a distinct garment, rendered in white, azure blue, or red, either plain or lightly ornamented. No longer associated with the Passion of Christ, it is presented as a holy relic linked to the Christianization of Kartli, thereby acquiring the status of an independent iconographic theme.

The iconographic subject discussed above achieved wide circulation in Georgian art. Examples are known primarily from repoussé metalwork and painted works of the late medieval and early modern periods. Among them are the now-lost silver reliquary (*luskuma*) of Svetitskhoveli Cathedral (18th century) (Fig. 3); the silver revetment of the door of the myrrh-streaming niche of the Living Pillar²⁰; the upper section of the silver cover of the icon of Svetitskhoveli Cathedral (1716); and several painted icons of the 19th century preserved in the Georgian National Museum (inv. nos. „Kh“ 676, „Kh“ 598, and

„Kh“ 786²¹). Particularly noteworthy among these is the icon created by Mikhail Sabinin, depicting Georgian saints gathered around the Living Pillar and, finally, St. Virgin (Elio's sister), the embracer of the Lord's tunic. The subject also appears in nineteenth-century mural paintings, including those in St. Nino's Church at Samtavro and St. George's Church at Bodbe. They all feature a consistent, standard iconographic pattern. The Christ's Robe is more or less similar in the repousse/chasing examples, with a hypothetical form and either as a garment or as a piece of cloth, a factor that sets them apart from the relevant icons and murals in which the Robe is clearly rendered as a distinctly material and detailed object being a pure white garment, a type of shirt, long and sleeved. The composition of the wall-paintings repeats the structure and principle found in the icons, being framed or having the central image delineated by scenes from the life of St. Nino. This kind of composition is perceived not only as a piece of historical and literary tradition, but also as a devotional religious representation.

A particularly unusual composition appears in Svetitskhoveli Cathedral on the „Pillar“ paintings of The Conversion of Kartli executed in the 17th c. by Grogol Guljavarasshvili²². The scene of the Crucifixion incorporates an image of a man with the Robe in his hands, i.e. Elio of Mtskheta looking up at the Crucified Christ. By combining passages from the Gospels and The Conversion of Kartli creates a coherent theological narrative presenting the Christ's Crucifixion and the conversion of Kartli within a unified conceptual framework. It is no longer just a symbol but a holy relic, the plain reddish-brown garment is held by Elio with both hands, through which the Robe is connected to the Georgian realities.

Equally exciting are the ways in which the Christ's Robe and the Living Pillar were depicted in significant works of decorative art. These include the 18th-century oil-painted enameled works from the treasury of the State Museum of Arts of Georgia depicting the Living Pillar and Elio's sister the

19 გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014, გვ. 134.

20 Photos of the tabernacle and the door are preserved in D. Yermakov's collection. The tabernacle is presently preserved in the Museum of Fine Arts. As far as we know, the silver door has not survived. The photo depicts an angel and the Living Pillar in the center, with figures of Saint Nino and King Mirian on either side. A woman with the Robe is laid to rest at the foot of the Living Pillar. The Robe seems to be a part of her garment, stretching down from her neck and creating a peculiar kind of draping below her knees.

21 წმინდად, 2015. Illustrations 65, 86, 87, pp. 672-674.

22 ბერიძე, მცხეთის, 1948, გვ. 135-164.

embracer of the Lord's tunic, maiden with the Robe (Fig. 4), the banner of King Vakhtang VI (1711) with only the Christ's Robe featured under the Living Pillar (Fig. 5)²³. The depiction of the object held tightly to the woman's chest on the enamel as resembling a book rather than a garment invites a wide range of interpretative possibilities. One plausible explanation relates to the meaning of a book as the *Logos*, i.e. the Word of God, which stands for God Incarnate Himself in Christian theology: "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God" (John 1:1). In iconography, usually Christ, the Evangelists, the authors of the Epistles, saints, and others are depicted holding books. But portraying Elioz's sister with a book is still unusual. Here the Robe is replaced by a symbolic representation of Christ, thereby transferring the focus from the relic to a visual sign that embodies the presence and essence of Christ. In either case, the Robe and the book signify Christ, and the general idea of the image remains basically intact, even though what is highlighted here is not a material holy relic but its dogmatic and spiritual significance. Further detailed investigation of the painted enamel may provide the necessary foundation for a more thorough examination of this issue and enable a more accurate interpretation of the iconographic version represented here. As for the banner of Vakhtang VI, the reddish Robe, with cuffs and buttons, is rested horizontally, with no maiden (Elioz's sister) in sight. Similar interpretations are also found in contemporary church art.

It is noteworthy that the depiction of the Robe and the Living Pillar has retained its relevance in contemporary icon painting (e.g., in the works of S. Tsintsadze) and in modern ecclesiastical mural programs, including those of the Zemo Betlemi (Upper Bethlehem) Church, Lurji Monastery (Blue monastery), church of Saints Kvirike and Ivlita (Cyriacus and Julitta) in Saburtalo, Saint Nino on Chitadze street, among others²⁴. As a theme that has stood the test of time, it continues to occupy a significant place in sacred art. In the contemporary era, the renewed representation of this ancient tradition points to the continuity and enduring vitality of the artistic tradition.

Sigillography offers important material, such as the 17th-18th-centuries royal seals of Kings Erekle II and of Giorgi XII, also the seals of Catholicos Patriarchs of Georgia Domenti II and Domenti III, and of Besarion (Orbelashvili), depicting the scene of the miraculous erection of the Living Pillar, with the maiden Virgin laid to rest with the Christ's Robe underneath. The same composition must have been used in earlier seals²⁵. For Catholicos seals, the iconographic and symbolic meaning of this composition is closely associated with the phenomenon of *Svetitskhoveli* as the Catholicos Church and serves as an affirmation of its legitimacy. It highlights the exceptional status and authority of *Svetitskhoveli*. The limited size of the seals necessitates a compressed rendering of the composition, in which the cloth is represented schematically at the woman's breast.

Importantly, the Christ's Robe gained a foothold in the coat of arms of the Kingdom of Georgia, in this way positioning the House of Bagrationi as the protectors of the Christ's Robe, hence Christendom. The depiction of the Robe on the coats of arms of the kings of Kartli-Kakheti and Imereti, such as Vakhtang VI, Erekle II, Giorgi XII, and Solomon II, clearly testifies to the symbolic power of this holy relic that eventually transformed into a formidable tool for not only religious but also dynastic and political legitimation. In the examples above, the Christ's Robe is positioned in the center, independently from the Living Pillar or the Virgin, alongside royal insignia, and marks signifying rule and sovereignty. The Christ's Robe transforms from the narrative context into a heraldic symbol and one of the key attributes of royal identity. Along with the founding of printing press and the development of printing culture, the royal coat of arms started to appear in printed publications, such as the books issued under King Vakhtang VI. This way contributed to the widespread dissemination and popularization of the symbol, while also reinforcing its ideological significance.

Thus, the Christ's Robe became an official emblem of the political identity of both Church and the state, signifying the legitimization of authority and employed alike by the Catholicosa/patriarchal and royal institutions.

23 ჟმინდაძე, 2015. Illustrations 92, 103, pp. 675-686.

24 ოსეფაშვილი, გემო, 2021, pp. 95-103.

25 ბარნაველი, საქართველოს, 1965, გვ. 142.

Studying Georgian examples reveals that depicting the Christ's Robe is characterized by the stability of form and richness of its iconographic scheme, with changing visual solutions, i.e. it may be represented in the form of a hypothetical, schematically conveyed piece of fabric or, the other way around, as a detailed, clearly defined, decoratively elaborated garment. In paintings, it is quite sizeable, with its colors and texture perceivable relatively easier and thus being realistic, while repousse/chasing images are more symbolic. At the same time, there are instances in which the Robe is replaced by another attribute, namely a book. This substitution suggests that it was understood not merely as a material relic, but also as an image bearing Christological significance. Across different media, the representation assumes distinct functions and may be characterized as narrative, liturgical, or devotional in nature.

A different picture emerges when considering the depiction of the Christ's Robe in the medieval Christian art of Western Europe. Scenes of the Crucifixion that include the casting of lots for Christ's Robe are common. In such presentations the Christ's Robe is depicted either schematically as a piece of cloth or as a well-defined garment, mostly purple or blue. However, images that place particular emphasis on the Robe itself, as a major sacred object and a relic of exceptional significance, are exceedingly rare.

In the Illustration cycles of the Psalters, the Book of Psalms depict the casting of lots for the Christ's Robe is sometimes depicted as an independent scene, as in the Utrecht Psalter (c. 830, fol. 12r), and also within Crucifixion compositions, as seen in the Stuttgart Psalter (c. 820–830) (Fig. 6), the Chludov Psalter (9th century), and the Queen Mary Psalter (c. 1310–1320, fol. 256v). Paintings from the 14th–19th centuries, including icons, often combine both scenes into one composition. The Trier Cathedral (1235–1270) itself, its façades or interior decoration, does not feature a composition dedicated to the Holy Robe. On the other hand, in the Cathedral of Argenteuil (1861–1866), several depictions of the Holy Tunic merely indicate the location where the relic is displayed and do not themselves constitute objects of antiquity.

In contrast to the absence of the Holy Robe's themes imagery within the decorative program of Trier Cathedral, there exists a considerable number of illustrations depicting various periods of pilgrimage associated with the Holy Tunic of Trier. Scenes

of veneration of the Christ's Tunic appeared in sixteenth-century German engravings, although these remained isolated examples. Notable among them are the engravings by Jost de Negker and Albrecht Dürer, which were largely shaped by their historical context and depict the veneration of the Tunic by Maximilian I (Fig. 7). From the nineteenth century onward, however, typographic materials became increasingly abundant, primarily in the form of informational posters, cards, and similar publications announcing exhibitions of the Holy Tunic of Trier for pilgrimage and encouraging participation in these events (Fig. 8).

Judging by Western European materials, the depiction of the Seamless Robe developed along a different trajectory. The episode of casting lots for the Crucifixion garment is of narrative character, with the Christ's Robe rarely acquiring an independent, devotional meaning. Even in Psalter illustrations, it remains part of the composition despite individual cases when the Robe is separated from it. Notwithstanding the existence of such significant relics as the Trier Robe, there are hardly any images focusing on its importance in medieval Western art. Instead, attention is drawn to portraying the practice of pilgrimages. Unlike in Georgian artistic traditions, the Seamless Robe is not assigned the same sacred significance in Western art.

Thus, the Christ's Robe seems to be one of the most important phenomena in the Christian traditions of Georgia and Western Europe, though the two differ in essence when it comes to its veneration and way of representation. If the Western Catholic Church views the Christ's Robe as a major Christological relic underpinning monastic or regional prestige and authority; In Georgian tradition it is ascribed a far more fundamental meaning, the Christ's Robe is not only an object of veneration, but it is also linked to the story of Kartli's conversion and the mysteries of the Living Pillar as their inseparable part in Georgian Christian thought, also transforming into a symbol of faith and national and spiritual identity. The theological conceptualization of this holy relic also defined formation of a unique liturgical tradition. Centuries ago, the Georgian Church established a special feast celebrating the Christ's Robe and developed an extensive corpus of liturgical texts and hymns in its honor. As the veneration of this holy relic in Trier and Argenteuil builds on periodical pilgrimages, and does not constitute a part of the liturgical cycle, in European visual art it remains

only an episodic attribute most commonly appearing in the scene of casting lots for the garment at the Crucifixion. It did not acquire an independent artistic tradition of representation comparable to that which developed in Georgia. The Robe and the convention related to it have shaped as a time-tested, unique national iconographic theme, with the holy relic as the central element of the composition.

In the periods from the 12th-16th centuries to the 19th century, the iconography of the Christ's Robe in Georgian art went through a considerable evolutionary process. In the earlier examples, it is still a part of the Crucifixion composition, with emphasis on the moment of casting lots for the Robe. A more pronounced focus on the relic in the late medieval period on the holy relic itself emerged during the Late Middle Ages, namely the 17th-18th centuries. This development was closely connected to the complex political circumstances of the time, when unity and stronger spiritual identity turned into

a way to save the country. Against this histori-

cal background, the Christ's Robe transformed from an occasional attribute into an independent and duly autonomous symbol of national importance, a transformation that found corresponding expression in the visual arts.

In the Christian world of Western Europe, the Christ's Robe is perceived as a material holy relic, with its ownership spurring pilgrimages and the growth of the authority and influence of individual churches, along with the practice of trade in indulgences. Nonetheless, the Christ's Robe remained a symbol of divine sacrifice and miraculous faith. In European art, the Christ's Robe is found mostly in Crucifixion scenes or its images featured in relation to pilgrimages.

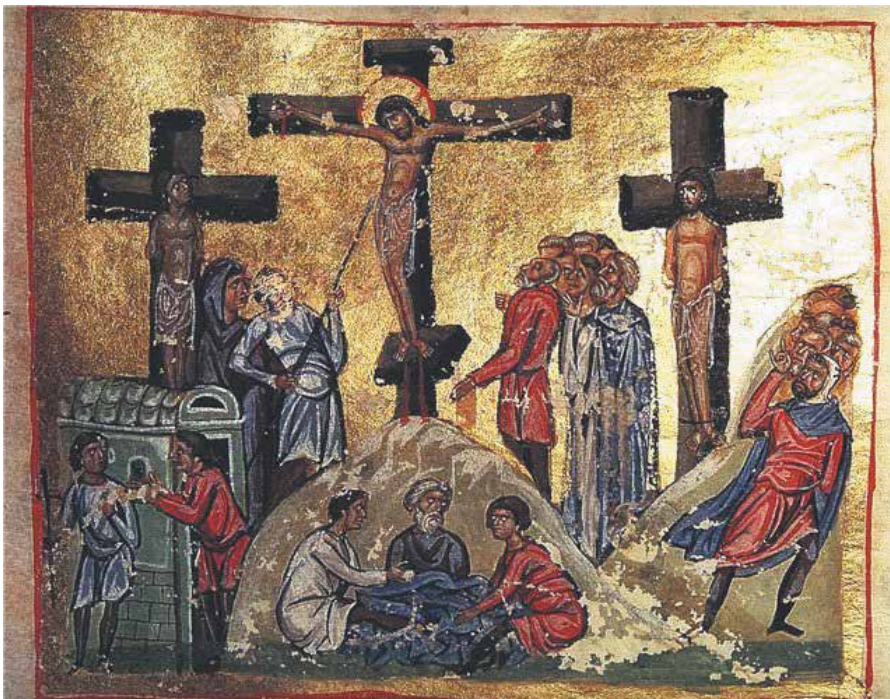
The invisible Robe of Christ believed to be buried in Svetitskhoveli, and the visible garment preserved in Trier and Argenteuil constitute a shared Christian heritage, through its common spiritual significance, the affirmation of faith in the Incarnation of God and Christ's victory over death.

REFERENCES:

- ალექსიძე ზ., მოქცევაჲ ქართლისაჲ, ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, თბ. 2007.
- ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები, თბ., 1965.
- ბერიძე ვ., მცხეთის კათედრალის „სვეტი-ცხოველი“ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV-B, თბილისი, 1948, გვ. 135-164.
- გენგიური ნ., არქიტექტურის სიმბოლიკა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 4 (37), 2008, გვ. 277-283.
- გონჯილაშვილი ნ., იკონოგრაფიის გზით გაცხადებული და დამკვიდრებული წმინდანის სახელი, ქართველოლოგი, N20, (1), 2014, გვ. 126-140 (ქართულ ენაზე).
- გულაბერისძე ნ., საკითხები სუეტისა ცხოველისაჲ კუართისა საუფლოდსა და კათოლიკე ეკლესიისაჲ (გამოსაცემდ მოამბადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ნესტან სულავამ), თბ., 2007, გვ. 5-63.
- „ივერია“, N 9, იანვარი 14, 1892, გვ. 2-3.
- მგალობლიშვილი თ., ახალი იერუსალიმები საქართველოში, თბ., 2013.
- მოქცევაი ქართლისაი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, რედ. ილია აბულაძე, თბ, 1963.
- ოსეფაშვილი ლ., ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ (XXI საუკუნე), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 2 (87), 2021, გვ. 95-103.
- საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურგი, 1882.
- ბრეგაძე თ. და სხვ. (რედ. მერტველი ე.), ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა VI, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, თბილისი, 1969.
- კარანაძე მ., და სხვ. (რედ. ზ. აბაშიძე), ქართული ხელნაწერი მემკვიდრეობა, თბილისი, 2025.
- ჩხატარაიშვილი ქ., თეთროსანი და თეთროსნის დავითნი, საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის

საკითხები, კრ. 5, 1986, გვ. 102-112.

- ძველი აღთქმის მინიატურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII საუკუნეები, ალბომი, 2016.
- ღლონტი დ. მ. (რედ.),)წმინდა ნინო ემბაში ქართლისად, მცხეთა, 2015.
- Белокуров С. А., Дело о присылке шахом Аббасом Ризы Господней царю Михаилу Федоровичу в 1625 году, Москва, 1891.
- Дзуцова И., Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII-XIX веков, Тбилиси, 2014.
- Жордания Ф.Д., Описание рукописей и старопечатных книг Тифлисского церковного музея Карталино-Нахетинского Духовенства. Тифлис, 1902.
- Натроев А., Мцхет и его собор Свети-Цховели, Тифлис, 1901.
- Geary J. P., Furta Sacra, Thefts Of Relics In The Central Middle Ages, Princeton University Press, 1990.
- Lauchert, F., Holy Coat - <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm> - შემოწმებულია 25.03.2026.
- Nickell J., Relics of The Christ, Lexington, 2007.
- Petitfils J.-C., La Sainte Tunique d'Argenteuil, Authentique Relique de la Passion du Christ, Tallandier, 2024.
- Rapp S. H., Studies in Medieval Georgian Historiography: Early Texts and Eurasian Contexts, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 601, Tomus 113, LOVANII, 2003.
- Treppa Z., The Tunic of Argenteuil - <https://leksykonsyndonologiczny.pl/en/history-of-the-research-on-the-shroud/comparative-analyses/tunic-of-argenteuil/> - შემოწმებულია 25.03.2026.



1. გელათის ოთხთავი. ჭვარცმა და ქრისტეს კვართზე წილის ყრა. XII ს.

1. THE GELATI GOSPELS. THE CRUCIFIXION AND THE CASTING OF LOTS FOR CHRIST'S ROBE. 12TH CENTURY.

SOURCE: [HTTPS://JENIKIRBYHISTORY.GETARCHIVE.NET/MEDIA/GELATI-GOSPELS-THE-CRUCIFIXION-432318](https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/gelati-gospels-the-crucifixion-432318)



2. თეთროსნის დაპითენი. ქრისტეს კვარტის გაყოფა. XVI ს.
2. THE TETROSANI PSALTER. THE DIVISION OF CHRIST'S ROBE.
16TH CENTURY. SOURCE: SOURCE: MAIA KARANADZE, MAIA
MACHAVARIANI, TAMAR OTKHMEZURI, DALI CHITUNASHVILI, AND
NESTAN CHKHIKVADZE. GEORGIAN MANUSCRIPT HERITAGE. 2025.



3. სვეტიცხოვლის ტაძრის ვერცხლის სანაწილე
(ლუსკუმა). ელიოზის და (შემდგომად სიდონია) ქრისტეს კვარტით
და ცხოველი სვეტის სასწაული. XVIII ს.
3. THE SILVER RELIQUARY (LUSKUMA) OF
SVETITSKHOVELI CATHEDRAL. ELIOZ'S SISTER (LATER
KNOWN AS SAINT SIDONIA) WITH CHRIST'S ROBE AND
THE MIRACLE OF THE LIVING PILLAR. 18TH CENTURY.



4. ცხოველი სვეტი და ელიოზის და (შემდგომად სიდონია)
ქრისტეს კვარტით. ფერწერული მინანქარი. XVIII ს.
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, საქართველოს
ხელოვნების მუზეუმი.
4. THE LIVING PILLAR AND ELIOZ'S SISTER (SAINT SIDONIA)
WITH CHRIST'S ROBE. PAINTED ENAMEL. 18TH CENTURY. GEORGIAN
NATIONAL MUSEUM, ART MUSEUM OF GEORGIA.



5. ქრისტის კვართი და სვეტიცხოველი. ვახტანგ VI-ის დროშა. 1711. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი.
5. CHRIST'S ROBE AND THE LIVING PILLAR. BANNER OF VAKHTANG VI. 1711. GEORGIAN NATIONAL MUSEUM, SIMON JANASHIA MUSEUM OF GEORGIA.

SOURCE: DODO GHLONTI, ASMAT OKROPIRIDZE, AND MAKACHKHAI DZE, COMPS., TSMINDAY NINO – EMBAZI KARTLISAY: RCHEULI TSKAROEBI [SAINT NINO – THE FONT OF GEORGIA: SELECTED SOURCES]. TBILISI: PATRIARCHATE OF GEORGIA, 2016.



6. ჰვარცხა და ქრისტის კვართის გაყოფა. შტუტგარტის ფსალმუნი. 820–830.

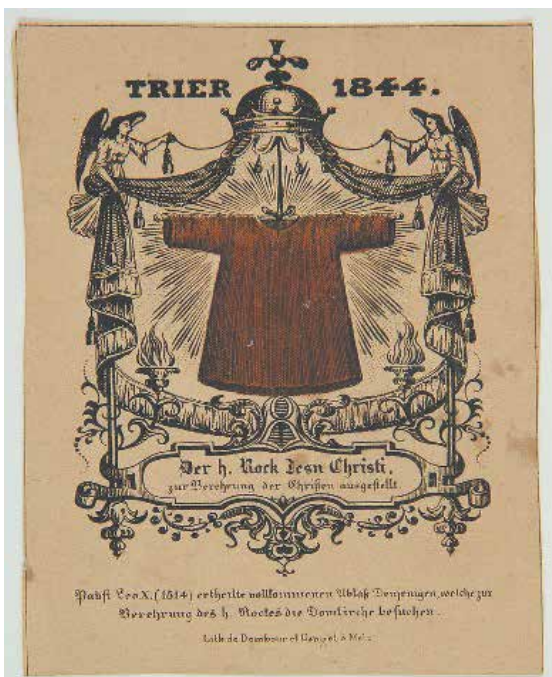
6. THE CRUCIFIXION AND THE DIVISION OF CHRIST'S ROBE. THE STUTTGART PSALTER. 820–830.

SOURCE: [HTTPS://FAIDUTTI.COM/BLOG/LICORNES/2021/08/05/PECHE-DORGUEIL/](https://faidutti.com/blog/licornes/2021/08/05/peche-dorgueil/)



7. ალბრეხტ დიურერი. მაქსიმილიან I-ის მიერ ქრისტის კვარტის თავყვანისცემა.
ტრიუმფალური თაღი, დეტალი. გრავეირა. 1515–1517.

7. ALBRECHT DÜRER. THE VENERATION OF CHRIST'S ROBE BY MAXIMILIAN I. TRIUMPHAL ARCH, DETAIL. 1515–1517.
SOURCE: [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:DURER,_ARCO_TRIONFALE,_13.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_Arco_Trionfale,_13.JPG)



8. ტრიერის წმინდა კვარტის მომლოცველთა საინფორმაციო ბარათი. 1844.

8. DEVOTIONAL CARD OF THE HOLY TUNIC OF TRIER. 1844.
SOURCE: [HTTPS://WWW.BISTUM-TRIER.DE/EXPORT/SITES/PORTAL/GALLERIES/50_KULTUR_MUSIK/004-CSM_HR1810-8_CC79B8DE99.JPG_1150281703.JPG](https://www.bistum-trier.de/export/sites/portal/galleries/50_kultur_musik/004-CSM_HR1810-8_CC79B8DE99.JPG_1150281703.JPG)

ადოლფ ლოოსის მანიფესტი „ორნამენტი და დანაშაული“: კონტექსტები და ინტერპრეტაციები¹

ქრისტიან ფრაიგანგი

საკვანძო სიტყვები: ადოლფ ლოოსი, ანრი ვან დე ველდე, ოგიუსტ პერე, ლე კორბუზიე; ორნამენტი არქიტექტურაში, თანამედროვე არქიტექტურის საერთაშორისო კონგრესი.

ვენელი არქიტექტორის – ადოლფ ლოოსის პოლემიკური ხასიათის ესეები: „ორნამენტი და დანაშაული“ და „არქიტექტურა“ (დაწერილი დაახლოებით 1908 წელს) პირველად გამოქვეყნდა ფრანგულ ენაზე 1912 წელს. საფრანგეთში ლოოსის მიერ ორნამენტის, როგორც ცივილიზაციის ნაკლებობის, კრიტიკა სრულიად ახალ კონტექსტში იქნა გააზრებული. ოგიუსტ პერემ გამოიყენა ლოოსის ავტორიტეტი, როგორც არგუმენტი არტ-ნუვოს მიმართულებით თავისი კონკურენტის – ანრი ვან დე ველდეს წინააღმდეგ, რის საფუძველზეც იგი შეეცადა, ჩამოეყალიბებინა ბეტონის არქიტექტურის საკუთარი თეორია. ლე კორბუზიემ კი იგი გამოიყენა თავისი სტატიისთვის თანამედროვე არქიტექტურის შესახებ. პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ლე კორბუზიე იქცა თანამედროვე არქიტექტურის მნიშვნელოვან აპოლოგეტად, რომელმაც არაერთხელ გამოსცა ლოოსის ესეები ფრანგული არქიტექტურის უარსაყოფად. თავად ლოოსი კი სულ უფრო ჩრდილში ექცეოდა, სანამ 1929 წელს გერმანიაში არ გამოსცეს მისი „ორნამენტი და დანაშაული“, რამაც ხელი შეუწყო მკაცრად ფუნქციონალური არქიტექტურის აღზევებას.

3 ენაში მდებარე ცნობილი Michaeler-House-ის (1909–1912) ავტორი, ვენელი არქიტექტორი ადოლფ ლოოსი (1870–1933) ევგვარეშე წარმოადგენს თანამედროვე არქიტექტურის ერთ-ერთ მამამთავარს, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს მკაფიო ფორმებს სტილისტური რეფერენციების გარეშე. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი პამფლეტი „ორნამენტი და დანაშაული“, რომელიც პირველად 1908 წელს შემუშავდა. ამ ტექსტს აქვს გავრცელების, თარგმნის, ხელახლა კონტექსტუალიზაციისა და არასწორი ინტერპრეტაციის საკმაოდ უცნაური ისტორია, რის შედეგადაც იგი იქცა ავტორიტეტულ ნაშრომად „მრავლობითი თანამედროვეობების“² სფეროში. მეორე მხრივ, ამ პო-

ლემიკური ხასიათის ესეიმ, რომელმაც საზოგადოებაში დამკვიდრების საკმაოდ ხანგრძლივი და მრავალფეროვანი გზა გამოიარა, საბოლოოდ გაამყარა გარკვეული მოდერნისტული დისკურსების ფიქსაცია ორნამენტის საკითხზე.

როგორც ცნობილია, ამ პამფლეტში დაგმოილია არქიტექტურაში ისტორიული ორნამენტების გამოყენება, რადგან ეს უკანასკნელი აღარ პასუხობს ტექნოლოგიებისკენ მიდრეკილი თანამედროვეობის მოთხოვნებს და აღარ ასახავს თანამედროვე ადამიანის თავშეკავებულ, ნეიტრალურ საზოგადოებრივ სახეს. პოლემიკა აქ ძირითადად მოიცავს შედარებას ორნამენტებსა და ადამიანის სხეულის მორთულობას შორის: სვირინგი ცივი-

¹ წინამდებარე ტექსტი წარმოადგენს ჩემი სტატიის – FREIGANG, Ornament, 2022 მოდიფიცირებულ ვერსიას.

² LOOS, Ornament, 2000; GLÜCK, Adolf Loos, 1962, pp. 276–288 and 457–458. სარედაქციო ისტორიისთვის იხ. ECKEL, Werk, 1996, pp. 193–194.

ლიზებულობის ნაკლებობაზე მიუთითებს, რადგან მას მხოლოდ კრიმინალები და „პაპუასები“ იყენებენ. თავდაპირველად, 1908 და 1913 წლებში, ლოოსმა ეს დებულებები მხოლოდ ზეპირად, საჯარო ლექციების ფარგლებში ჩამოაყალიბა.³ 1912 წელს პარიზში მოღვაწე გერმანელმა ფილოლოგმა - მარსელ რეიმ (1878-1951) შესთავაზა ლოოსს, რომელიც იმ დროს ვენაში იმყოფებოდა, მისი „ორნამენტისა და დანაშაულის“ და კიდევ ერთი ცნობილი მანიფესტის - „არქიტექტურის“ თარგმანა ფრანგულ ენაზე და Cahiers d'aujourd'hui-ს⁴ ფარგლებში გამოცემა. შედეგად, 1912 წლის დეკემბერში გამოქვეყნდა „ორნამენტი და დანაშაული“, ხოლო 1913 წლის ივნისში - „არქიტექტურა“, თუმცა, მათი ტექსტები მნიშვნელოვნად შეიკვეცა და საგრძნობი რედაქტირება განიცადა და, შედეგად, დამახინჯდა კიდევ.⁵ მაგალითად, ორნამენტების შესახებ ესედან ამოღებულია პასაჟები, რომლებშიც ავტორი ხელოვნების ამოსავალ წერტილად პორნოგრაფიულ გრაფიკის მიიჩნევს და მიწასთან ასწორებს ორნამენტების მოყვარულთ, ადარებს რა მათ საპირფარეშოს კედლებზე წარწერების ავტორებს. ნაშრომის დასკვნითი ნაწილი მნიშვნელოვნადაა შეკვეცილი, ხოლო ლოოსის ეთნიკური მეტაფორები მხოლოდ მოკლე სიის სახითაა მოცემული. მეორე მხრივ, მაინც უნდა აღვნიშნოთ ჟორჟ ბესონის (1882-1971) და ლეონ ვერტის (1878-1955) რედაქტირებით გამოცემული პატარა ჟურნალის პოლიტიკური ზეგავლენა: ეს იყო ერთ-ერთი იმ მცირერიცხოვან გამოცემათა შორის, რომელიც გაბედულად აღუდგა წინ ნაციონალიზმს და მემარჯვენე რადიკალიზმს. ხელოვნების სფეროში ჟურნალი განსაკუთრებით აქტიურად თანამშრომლობდა ფრანსის ჟურდენთან (1876-

1958), არქიტექტორ ფრანც ჟურდენის (1847-1935) ვაჟთან.⁶ იმ პერიოდში ჟურდენი მუშაობდა მარტივი და ხელმისაწვდომი თანამედროვე ავეჯის დიზაინზე, რომელიც აშკარად ეყრდნობოდა ვენურ მოდელებს. ამ ნამუშევრების სარეკლამო კამპანიაში ხაზგასმული იყო ლოოსის მწირი ორნამენტები, როგორც თანამედროვე დიზაინის კონცეფცია.⁷ ლოოსის ორივე გამოქვეყნებულ ესეის ეტყობოდა ომამდელ საფრანგეთში ვენური მოდერნიზმისადმი სიმპათიები, თუმცა მათში ასევე შეიმჩნეოდა ინტერნაციონალიზმის და პროგრესის, როგორც ქვეტექსტის, მიმართ პროვოკაციული ერთგულება, რაც წინააღმდეგობაში მოდიოდა იმ პერიოდში მძვინვარე ნაციონალიზმთან და ტრადიციებზე დაფუძნებულ მეინსტრიმთან.⁸ ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა იმის გათვალისწინებით, რომ ჟურნალი არ წარმოადგენდა ფორუმს არქიტექტურული დებატებისთვის. ნაცვლად ამისა, ლოოსის პოსტულატების მიზანი იყო „განსხვავებული“, თანამედროვე ავსტრიის წარმოჩენა.⁹

ხსენებულ ესეებს მოჰყვა არაერთგვაროვანი რეაქცია ჟურნალისტურ წრეებში. ასევე გაისმა მკაცრი კრიტიკა შინაარსობრივი მხარისა და არაპატრიოტული ტონის გამო.¹⁰ მეორე მხრივ, 1913 წლის დასაწყისში არქიტექტურულ ესეის დადებითად გამოეხმაურა ნაციონალისტური ავანგარდული ჟურნალი Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique Français.¹¹ ლოოსის ღვაწლმა ახლებური აქტუალობა შეიძინა მას შემდეგ, რაც მრავალმხრივ ბელგიელ ხელოვან ანრი ვან დე ველდესა (1863-1957) და ბეტონის არქიტექტურის სპეციალისტ ოგიუსტ პერეს (1874-1954) შორის დაიწყო კამათი პარიზში იმ დროისთვის თითქმის დასრულებული შანზ-ელიზეს თეატრის დიზაინის ავტო-

3 LOOS, Ornament, 2000, p. 18-19; ECKEL, Das frühe, 1996, p. 193 (ვერკი ტექსტის შექმნის თარიღად მიიჩნევს 1910 წელს).

4 Cf. FANUELE/VERHOEVEN, Loos, 1983, p. 145, 147; [ANON.], Loos, 1930, p. 44-45 (მოწოდებულია მარსელ რეის მიერ).

5 LOOS, Architecture, 1912; LOOS, Ornament, 1913.

6 BARRÉ-DESPOND, TISE, Jourdain, 1988, pp. 240-247.

7 იხ., მაგალითად, რეკლამა Cahiers d'aujourd'hui-ის დანართში, n° 5, 1913 (June). ჟურდენის როლისთვის დეკორატიულ ხელოვნებაში, იხ.: Nancy TROY, Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier. New Haven/London 1991, p. 134-139.

8 ამის ერთ-ერთი გამოხატულებაა ის ფაქტი, რომ 1906 წელს Société des Architectes diplômés par le Gouvernement დააფინანსა ჟურნალი L'Architecte, რომლის სახელწოდებაც, დიდი ალბათობით, მომდინარეობს ვენური არქიტექტურული ჟურნალიდან Der Architekt, რომელიც საწყის ეტაპზე აქტიურად ადევნებდა თვალყურს ვენურ მოდერნიზმს.

9 [ANON.], Loos, 1930, pp. 44-45.

10 BARRÉ-DESPOND, Tise, Jourdain, 1988, pp. 244-247.

11 MULLER, Movement, 1913.

რობის საკითხთან დაკავშირებით. ბელგიელი ხელოვანი იმ დროისთვის უკვე ჩაანაცვლეს ამ პროექტის მთავარი არქიტექტორის პოსტზე, ხოლო კრიტიკოსები, როგორც წესი, არ აღიარებდნენ მის ავტორობას. ამ კონტექსტში გავლენიანმა ავტორმა – პასკალ ფორტუნმა გამოიყენა ლოოსის მიერ სტატიაში გამოთქმული კრიტიკა ვან დე ვალეს მიერ არტ-ნუვოს სტილში შესრულებული ორნამენტების წინააღმდეგ და დაადანაშაულა ეს უკანასკნელი ტექნიკური კომპეტენციების ნაკლებობაში.¹²

ლოოსის ტექსტების ბოროტად გამოყენების საპასუხოდ პერემ და მისმა სიძემ – სებასტიენ ვუაროლმა (1870–1930) 1914 წელს შეიმუშავეს თანამედროვე არქიტექტურის თეორიის სამუშაო ვერსია: „სტილი ორნამენტის გარეშე“, რომელიც სრული სახით დღესაც არ გამოქვეყნებულა.¹³ 1914 წლის შუა პერიოდში ვუაროლმა მხოლოდ მცირე ამონარიდი დაბეჭდა ჟურნალში *Montjoie!*, რადგან იგი და პერე იმ პერიოდში ფუტურისტულ წრეებში ტრიალებდნენ.¹⁴ ხსენებული თეორია მიზნად ისახავდა ისეთი არქიტექტურის აპოლოგიას, რომელიც არსებითაც ეყრდნობოდა რკინაბეტონის გაბედული, უტოპიური ცათამბჯენების მშენებლობის კრიტერიუმს,¹⁵ რის ანტითეზად დასახული იყო დეკორაციებისა და ორნამენტების ასპექტი. ამ ეტაპზე დავის საგანს წარმოადგენს თავად ლოოსის სტატია ორნამენტების შესახებ, რომლის პასაჟები პერიფრაზის სახითაა გადმოცემული და მთლიანობაში შეკვეცილია. ჩვენი მიზანია, მკაფიოდ წარმოვაჩინოთ ეს საერთაშორისოდ აღიარებული ავტორიტეტი, რომელიც იღვწოდა ვან დე ველდეს წინააღმდეგ და ბეტონის არქიტექტურის მხარდასაჭერად. ის ფაქტი, რომ გერმანული რეფორმის გარკვეული მიდგომები ნახსენებია ქედმაღლურ ტონში, ასევე ხაზს უსვამს ნაშრომის „თანამედროვე“ მიდგომას საზღვრებს გარეშე.

პერეს თანახმად, ლოოსის ესეები არსებითად

მნიშვნელოვანია რეფორმების პროგრამისთვის, რის გამოც მან დაუყოვნებლივ გაუგზავნა ხსენებული ნაშრომები თავის ყოფილ შეგირდს – შარლ-ედუარდ ჟანარეს (1887–1965), რომელიც შემდგომში ცნობილი გახდა, როგორც ლე კორბუზიე.¹⁶ ჟანარემ, რომელიც იმხანად ცხოვრობდა შვეიცარიაში, იურის მთებში მდებარე ქალაქ ლა-შოდე-ფონში, უმაღლესად გამოაცხადა ლოოსი თავისი რეფორმების წინასწარმეტყველად და 1914 წელს მისი ტექსტები ავტორის მითითების გარეშე შეიტანა თავის ერთ-ერთ პირველ ესეში სახელწოდებით *Le Renouveau dans l'Architecture*.¹⁷ ამ ნაშრომში უხვად ვხვდებით ვუაროლისა და პერეს არგუმენტების პარაფრაზებს. მასში ასევე ნახსენებია, რომ შანზ-ელიზეს თეატრი, რომელის ავტორობაც მიეწერება პერეს, წარმოადგენს კარგი თანამედროვე არქიტექტურის მაგალითს.

ორნამენტების შესახებ ესეს წყალობით ლოოსის მიერ მოპოვებული ავტორიტეტი ასევე ეყრდნობოდა ჟურნალში *Art de France* გამოქვეყნებულ გამოხმაურებას. 1913 წელს დაარსებული ეს გამოცემა დეკორატიული ხელოვნების გამოყენების მოლოდინში მხარს უჭერდა ფრანგული ხელოვნებისა და ხელსაქმის განვითარებას, აქცენტი ელევანტურობასა და დახვეწილობაზე. მასში იბეჭდებოდა აქტიური დისკუსიები ინდუსტრიულ წარმოებასა და ფუნქციონალიზმზე მორგებული სახელოვნებო პოლიტიკის წინააღმდეგ.¹⁸ ხსენებულ სტატიაში განხილულია ლოოსის მხრიდან ორნამენტების – გავრცელებული ამრის თანახმად, თანამედროვეობის ძირითადი არჩევანის დომინირების კრიტიკა, თუმცა ასევე ვხედავთ ლოოსის ღვაწლის გაუფასურებას, რა მიზნითაც ხაზგასმულია სიმარტივის მარადიული ფრანგული პრინციპი და არა ორნამენტების არარსებობა, როგორც გადამწყვეტი პოსტულატი.¹⁹

პირველი მსოფლიო ომის დროს ლოოსის ტექ-

12 FORTUNY, Théâtre, 1913, p. 1; JAMOT, Perret, 1927, pp. 83–88.

13 Paris, Centre d'archives d'architecture contemporaine, 535 AP 548 and 559; LAURENT, Quand Auguste Perret, 1998; LAURENT/LAMBERT/ABRAM, Perret, 2006, p. 75–98; FREIGANG, Perret, 2003, p. 201–205.

14 VOIROL, Architectes, 1914; FREIGANG, Perret, 2003, p. 206–209.

15 Cf. PASSANTI, Le Corbusier, 1993, p. 171–189; FANELLI/GARGIANI, Perret, 1990, p. 40–51.

16 Letter by Jeanneret to Perret, dated November 27, 1913 (DUMONT, Le Corbusier, 2002, p. 87–89). იხ. ასევე TROY, Modernism, p. 134–146.

17 JEANNERET, Renouveau, 1914. დასკვნით ნაწილში, ყოველგვარი მითითების გარეშე, ციტირებულია არქიტექტურული ესეის ფრანგულენოვანი გამოცემის საწყისი პასაჟები. სტატიის დასაწყისში განხილულია ლოოსის მიერ აღწერილი თემა: დისონანსი ბუნებასა და არქიტექტურას შორის, ასევე ნახსენებია სვირინგის მეტაფორა (p. 35).

18 FREIGANG, Perret, 2003, pp. 196–197.

19 [ANON.], L'exposition, 1914.

სტები აღარ გამოიყენებოდა, რაც გერმანიის შემთხვევაში აიხსნება იმ ფაქტით, რომ „ორნამენტი და დანაშაული“ იმ დროს მხოლოდ ფრანგულ ენაზე არსებობდა. მიუხედავად ამისა, 1920 წელს ლე კორბუზიეს მიერ პროგრამული ავანგარდული ჟურნალის – *L'Esprit nouveau* მეორე ნომრის ფურცლებზე თავისი ნაშრომის – *Cahiers d'aujourd'hui* გამოქვეყნებას აფეთქების ეფექტი ჰქონდა.²⁰ ტექსტმა, რომელიც, როგორც ამბობენ, თავად ლოოსის მოთხოვნის საფუძველზე გამოქვეყნდა, შესარულა ლე კორბუზიეს ცნობილი პოლემიკური არქიტექტურული დებულებების მხარდამჭერის როლი. შემდგომში ლე კორბუზიემ თავი მოუყარა ამ დებულებებს და გამოაქვეყნა წიგნის სახით სახელწოდებით *Vers une architecture*. ლოოსის წვლილი საუცხოოდ შეერწყა ფრანგი არქიტექტორების „დაწიოკებას“ ლე კორბუზიეს მხრიდან, რომელთა თვალთახედვის სივიწროვის გაკრიტიკების მიზნით ავტორი მიუთითებს უცხო ენებზე გაკეთებულ რადიკალურ განცხადებებზე, რომელთა მთავარი მიზანია ვენელი არქიტექტორის პოლემიკური სტილი და გაურკვეველი საერთაშორისო ავტორიტეტი. მიუხედავად ამისა, ლოოსის სტატია რჩებოდა ჟურნალ *L'Esprit nouveau*-ში გამოქვეყნებულ ერთადერთ ნაშრომად, რომლის ავტორიც არ იყო მოშურნე შვეიცარიელი თეორეტიკოსი. შემდეგი გერმანულენოვანი სტატია გამოქვეყნდა მხოლოდ 1924 წელს. ავტორი, ვალტერ გროპიუსი (1883-1969), განიხილავს თანამედროვე გერმანული არქიტექტურის განვითარებას.²¹ იმას, რაც თავდაპირველად მოჩანდა, როგორც მოულოდნელი ღიაობა „რაინის მიღმა“ არქიტექტურის მიმართ, დაუპირისპირდა მისივე უკიდურესად უარყოფითი, კლიშეებით სავსე დახასიათება წინამორბედ სტატიაში.²²

ასე რომ, 1920 წლისთვის, როცა ლე კორბუზიემ „მიითვისა“ სტატია „ორნამენტი და დანაშაული“, ეს ნაშრომი უკვე იქცა საკუთარი ინტერესების საზიანოდ მოქმედების სინონიმად. შესაბამისად, ის

კრიტიკული რეაქცია, რომელიც მოჰყვა ლოოსის და ლე კორბუზიეს წვლილს 1923 წლის შემოდგომის სალონის წარმართვაში, კერძოდ კი ნიცაში სასტუმროს დიზაინსა და სხვადასხვა ვილის პროექტებს, მოულოდნელი არ იყო. ხსენებული არქიტექტურული დიზაინები გამოირჩეოდა გეომეტრიული სისადავით და მომჭირნეობით ორნამენტების მხრივ, რისთვისაც შვეიცარიელი არქიტექტორი, მისი ავსტრიელი კოლეგისგან განსხვავებით, სასტიკად გააკრიტიკეს: „წმინდა წყლის მონოტონურობა და შემოქმედებას მოკლებული სიშიშვლე“.²³ იმავე პერიოდში სხვა ფრანგი არქიტექტორები, რომლებიც თავს ავანგარდის წარმომადგენლებად მიიჩნევდნენ: რობერ მალე-სტივენსი (1886-1945), ჟან-შარლ მორო (1889-1956) და ოგიუსტ პერე ასევე იყენებდნენ შედარებით იდიომებს,²⁴ თუმცა, ოგიუსტ პერე მიმართავდა პოლემიკას ლე კორბუზიეს წინააღმდეგ მისგან და ლოოსისგან დისტანცირების მიზნით, მიიჩნევდა რა ამ უკანასკნელის საფეხურიანი სასტუმროს პროექტს ბარბაროსულ, ექსცენტრიულ და ნაკლოვან წამოწყებად. უფრო მეტიც, პერემ ჩამოაყალიბა ბეტონის არქიტექტურის კლასიკური დოქტრინის საფუძვლები, რომლებიც ათწლეულების განმავლობაში ითვლებოდა ყველაზე ავტორიტეტულ სწავლებად ინტერპრეტაციების სფეროში.²⁵

მიუხედავად ამისა, ლოოსის ტექსტების „ძირგამომთხრელი“ პოტენციალი ინარჩუნებდა თავის გავლენას. ოგიუსტ პერემ გადამწყვეტი როლი შეასრულა იმავე წელს თანამედროვე არქიტექტურული ჟურნალის *L'Architecture vivante* დაარსებაში, რომელიც ჩაფიქრებული იყო, როგორც კლასიკური მოდერნიზმის იდეების გამტარი თავად პერეს თაოსნობით. მაგრამ მთავარმა რედაქტორმა – ჟან ბადოვიჩიმ პერეს იმედები გაუცრუა, გამოიჩინა რა სიჯიუტე: აშუქებდა ისეთ ავანგარდულ ჯგუფებს, როგორიცაა *De Stijl*, და აძლევდა ტეო ვან დუსბურგს (1883-1931), ხოლო დაახლოებით 1926 წლიდან მოყოლებული – ლე

20 LOOS, Ornament, 1920.

21 GROPIUS, Développement, 1924.

22 BOULARD, Allemagne, 1924. ამ სტატიებს მოჰყვება მფარველობითი ტონით გამოთქმული თხოვნა, არ დაუშვან ვაიმარის ხელოვნების სკოლის დახურვა (ცხადია, გროპიუსის ინიციატივით, რომელიც შემდგომში ცალსახად გააცამტვერა ბულარის სტატიაში).

23 RAMBOSSON, Salon d'Automne, 1923; VAUXCELLES, Vie artistique, 1923; VAILLAT, décor, 1923; M., cher ami, 1923; see also FANELLI/GARGIANI, Perret, 1990, p. 145-160.

24 FREIGANG, Perret, 2003, pp. 279-281.

25 BADERRE, Auguste Perret (LAURENT/LAMBERT/ABRAM, Auguste Perret, 2006, p. 116-118).

კორბუზიეს, თავიანთი იდეების გამოხატვის საშუალებას.²⁶ პერეს უგულებელყოფის კიდევ ერთი გამოხატულება იყო 1923 წელს ლოოსის ესეის – „არქიტექტურის“ ხელახლა გამოცემა, რომელსაც დართული ჰქონდა პოზიტიური წინასიტყვაობა, ხოლო 1926 წელს „ორნამენტისა და დანაშაულის“ უკიდურესად შემოკლებული ვერსიის გამოქვეყნება.²⁷ ერთი მხრივ, ყოველივე ეს მიუთითებდა გამოცემის ინტერნაციონალურ ხასიათზე, მაგრამ, მეორე მხრივ, წააგავდა „ანჩხლი ბავშვის“ პროვოკაციულ მოწოდებებს, მით უმეტეს, რომ ჟურნალში არ დაბეჭდილა ლოოსის რომელიმე სხვა ტექსტი, ხოლო გამოქვეყნებულ ნაშრომს თითქმის არანაირი კავშირი არ ჰქონდა დაახლოებით 1925 წელს წარმოებულ დებატებთან.

ამით დასრულდა საფრანგეთში ლოოსის ესეების გამოყენება ინტერპრეტაციების სფეროში უზენაესობისთვის ბრძოლაში იარაღის სახით. მართალია, ლოოსი გახდა პარიზის შემოდგომის სალონების ასოციაციის წევრი 1923 წელს, ცხოვრობდა პარიზში 1924 წლიდან მოყოლებული და შექმნა ორიგინალური დიზაინის პროექტები ტრისტან ცარასა (1896–1963) და ჯოზეფინ ბეიკერის (1906–1975) დაკვეთით, მაგრამ იგი მაინც გარიყული იყო ფრანგული გარემოდან.²⁸ 1931 წელს ჟურნალში *magazine L'architecture d'aujourd'hui* დაიბეჭდა ლოოსის „არქიტექტურის“ შემოკლებული ვერსია მისი მე-60 წლისთავის აღსანიშნავად, ხოლო გამოცემის გერმანელმა თანამშრომელმა – იულიუს პოზნერმა (1904–1996) პატივი მიაგო ვენელ არქიტექტორს, როგორც მოდერნიზმის მნიშვნელოვან ნოვატორს.²⁹ 1931 წელს ფრანგულ ენაზე გამოქვეყნდა მცირე მონოგრაფია ლოოსის შესახებ,³⁰ ხოლო ჟურნალში *Vient de paraître* (რედაქტორი ჟორჟ ბესონი, გამოცემა *Cahiers d'aujourd'hui*-ს ყოფილი რედაქტორი), რომელიც კონცენტრირებულია რეცენზიებზე, დაიბეჭდა ფრანსის ჟურდენის, ლე

კორბუზიეს, ვალტერ გროპიუსის, შტეფან ცვაიგის (1881–1942) და მარსელ რეის სიტყვები, რომლებითაც ისინი ხოტბას ასხამენ „წინამორბედ“ ლოოსს.³¹ მიუხედავად შემოთქმულისა, ლოოსი მაინც მარგინალად რჩებოდა. როგორც ჩანს, ისტორიული თვალსაზრისით გარიყული ნაშრომი „ორნამენტი და დანაშაული“ საფრანგეთში აღარ იყო აქტუალური ინტერპრეტაციისა თუ ხელახლა კონტექსტუალიზაციის თვალსაზრისით.

მეორე მხრივ, გერმანიაში გამოითქვა მანიფესტის გამოქვეყნების დიდი სურვილი. მართლაც, 1929 წლის 24 ოქტომბერს ლიბერალურ-დემოკრატიულ გაზეთში *Frankfurter Zeitung* კონკრეტულ კონტექსტში დაიბეჭდა მისი გერმანული ვერსია დღესაც პოპულარული ფელეტონის სახით.³² ესეის მოკლე წინასიტყვაობაში ხაზგასმულია კონკრეტულ იმ დღეს მისი გამოქვეყნების მიზანი: შესაფერისი კომენტარის გაკეთება თანამედროვე არქიტექტურის მე-3 საერთაშორისო კონგრესთან დაკავშირებით, რომელიც ზუსტად იმ დღეს გაიხსნა ფრანკფურტში. ამ კომენტარის თანახმად, ტექსტი, როგორც ძლიერი სტიმულის მიმცემი არტ-ნუვოს ეპოქაში, „გამოირჩევა ფუნქციური ფორმის თავისთავადი და მკაფიო სისპეტაკით“, ისევე როგორც თავად ლოოსის სახლები.³³ შედეგად, კონგრესი მოექცა ისტორიული ტრადიციის ფარგლებში. მეორე მხრივ, ორნამენტის საკითხი იქცა ეკონომიკურ საკითხად: ქალაქ ფრანკფურტის მთავარი არქიტექტორის – ერნსტ მაის (1886–1970) თაოსნობით კონგრესი ახლა უკიდურესად უტილიტარულ ტრილში განიხილავდა „მინიმალური საარსებო პირობების მქონე საცხოვრისის“ საკითხს.

26 FREIGANG, Texier, Jean Badovici, 2002.

27 [ANON.], En Autriche, 1923; LOOS, Ornament, 1926.

28 [ANON.], Adolf Loos, 1930.

29 LOOS, *L'architecture*, 1930–31; POSENER, *Bibliographie*, 1931, with a brief review of Adolf Kulka's book on the architect (KULKA, Adolf Loos, 1931).

30 GLÜCK, Adolf Loos, 1931. 1921 წელს, ხანგრძლივი დისკუსიების შემდეგ, გამომცემელმა კრემ, რომელსაც ჰქონდა განყოფილებები ციურიხსა და პარიზში, გამოაქვეყნა ლოოსის ადრეული სტატიები: Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen*, 1897 – 1900. Zürich/Paris 1921. როგორც ჩანს, ეს წიგნი არ გავრცელებულა საფრანგეთში: მაგალითად, იგი არ არის შეტანილი საფრანგეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.

31 BESSON, Hommage, 1931.

32 OPEL, Adolf Loos, 2000, p. 202, GLÜCK, Adolf Loos, 1962, pp. 457–458.

33 „in der Selbstverständlichkeit reinsten Zweckform dastehen“ (ibid.).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- [ANON.], *Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Vienna, 1930.
- [ANON.], En Autriche: L'architecture et le style moderne, in: *L'architecture vivante*, 1, 1923, pp. 26–34.
- [ANON.], L'exposition, in: *Art de France*, n° 6 (January 15, 1914), pp. 32–35.
- BADERRE Guillaume, M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au Salon d'automne, in: *Paris Journal*, December 7, 1923.
- BARRÉ-DESPOND Arlette / TISE Suzanne, *Jourdain. Frantz 1847–1935, Francis 1876–1958, Frantz-Philippe 1906*. Paris, 1988.
- BESSON G. B. [Georges], Hommage à Adolf Loos, in: *Vient de paraître*, 11/1931, n° 102 (February), pp. 87–89.
- BOULARD Paul [= Le Corbusier], Allemagne ..., in: *L'Esprit nouveau*, n° 27, 1924 (no pagination).
- DUMONT Jeanne-Marie (ed.), *Le Corbusier. Lettres à ses maîtres. I. Lettres à Auguste Perret*. Paris, 2002.
- ECKEL Susanne, *Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos. Mit einem kritisch-kommentierten Schriften- und Vortragsverzeichnis*, Ph.D. Heidelberg, 1996.
- FANELLI Giovanni / GARGIANI Roberto, *Perret e Le Corbusier. Confronti*. Rome and Bari, 1990 (Biblioteca di Cultura Moderna, 985).
- FANUELE Felice / VERHOEVEN Patrice (ed.), *Adolf Loos 1870–1933*. Brussels, [1983].
- FORTHUNY Pascal, Le Théâtre des Champs-Élysées. Deuxième article, in: *Les Cahiers de l'Art moderne*, n° 7, 1913 (October 30, 1913), pp. 1–15.
- FREIGANG Christian, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich, 1900–1930*. Berlin and Munich, 2003.
- FREIGANG Christian / TEXIER Simon, Jean Badovici et L'Architecture vivante, in: Ewig Isabelle / Gaehtgens Thomas W. / Noell Matthias (ed.), *Das Bauhaus und Frankreich / Le Bauhaus et la France 1919–1940*. Berlin, 2002 (Passagen / Passages, 4), pp. 365–376.
- FREIGANG Christian, „Ornament und Verbrechen“: Missverständnisse, Umdeutungen, Vereinnahmungen, in: *Dialoge. Magdalena Bushart zum 65. Geburtstag (2022)*: <https://dialogemb.hypotheses.org/901> (last consultation December 1, 2025).
- GLÜCK Franz, *Adolf Loos*. Paris, 1931.
- GLÜCK Franz (ed.), *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden* [only volume 1 was published]. Vienna and Munich, 1962.
- GROPIUS Walter, Développement de l'esprit architectural en Allemagne, in: *L'Esprit nouveau*, n° 27, 1924 (no pagination).
- JAMOT Paul, *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*. Paris and Brussels, 1927.
- JEANNERET Ch[arles]. E[douard], Le Renouveau dans l'Architecture, in: *L'Œuvre*, n° 2, 1914, pp. 33–37.
- KULKA Adolf, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*. Vienna, 1931.
- LAURENT Christophe / LAMBERT Guy / ABRAM Joseph (ed.), *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*. Paris, 2006.
- LAURENT Christophe, Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne du XXe siècle, in: *Revue de l'art*, 121, 1998, n° 3, pp. 61–78.
- LOOS Adolf, *Ins Leere gesprochen, 1897–1900*. Zurich and Paris, 1921.
- LOOS Adolphe, L'Architecture et le Style moderne, in: *Cahiers d'aujourd'hui*, n° 2, 1912 (December), pp. 82–92.
- LOOS Adolphe, L'architecture, in: *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 1, 1930–31, pp. 12–14.
- LOOS Adolf, Ornament und Verbrechen, in: OPEL Adolf, *Adolf Loos*, 2000, pp. 192–202.
- LOOS Adolphe, Ornament et crime, in: *Cahiers d'aujourd'hui*, n° 5, 1913 (June), pp. 247–256.

- LOOS Adolphe, Ornement et Crime, in: *L'Esprit nouveau*, n° 2, 1920, pp. 159–168.
- LOOS Adolphe, Ornement et crime, in: *L'architecture vivante*, 4, 1926, pp. 28–30.
- M. Henry, Mon cher ami, in: *L'Eclair*, November 24, 1923.
- MULLER Jean, Le mouvement des idées, in: *Montjoie!*, n° 2, February 25, 1913, p. 8.
- OPEL Adolf (ed.), *Adolf Loos. Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften, die Originaltexte*. Vienna, 2000.
- PASSANTI Francesco, Le Corbusier et le gratte-ciel. Aux origines du plan Voisin, in: Cohen Jean-Louis / Damisch Hubert (ed.), *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*. Paris, 1993, pp. 171–189.
- POSENER [Julius], Bibliographie, in: *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 5, 1931, pp. 79–80.
- RAMBOSSON Yvanhoé, Le Salon d'Automne. III. Les Arts appliqués, in: *L'Amour de l'art*, n° 11, 1923, pp. 743–745.
- TROY Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier*. New Haven and London, 1991.
- VAILLAT Léandre, Le décor de la vie: L'art de la trompette, in: *Le Temps*, November 7, 1923.
- VAUXCELLES Louis, La Vie artistique. Le Salon d'Automne, in: *L'Eclair*, November 3, 1923.
- VOIROL Sébastien, Où en sont les Architectes, in: *Montjoie!*, 2, 1914, n° 4–5–6, pp. 12–13.

ADOLF LOOS' MANIFESTO "ORNAMENT AND CRIME": CONTEXTS AND APPROPRIATIONS¹

Christian Freigang

Keywords: Adolf Loos, Henry van de Velde, Auguste Perret, Le Corbusier; Ornament in architecture, Congrès international d'architecture moderne

The polemical essays "Ornament and Crime" and "Architecture" (written around 1908) by the Viennese architect Adolf Loos were first published in French, since 1912. Loos' condemnation of ornamentation as evidence of a lack of civilization was completely recontextualized in France. Auguste Perret used Loos' authority as an argument against his art nouveau rival Henri van de Velde. He attempted to develop his own theory of concrete architecture on this basis. Le Corbusier adopted this for his first essay on modern architecture. After the First World War, Le Corbusier rose to become the spokesman for modern architecture and published Loos' essays several times in order to disavow French architecture. Loos himself, however, fell increasingly into oblivion until "Ornament and Crime" was also published in German in 1929, this time to promote strictly functional architecture.

The Viennese architect Adolf Loos (1870-1933), author of the famous Michaeler-House in Vienna (1909-1912, fig. 1), is undoubtedly one of the founding fathers of modern architecture, which values clear forms without stylistic references. His pamphlet "Ornament and Crime", elaborated first in 1908, is a famous manifesto in this vein. However, the text has a curious history of dissemination, translation, re-contextualization and misreading, and it thus became an authority on diverse "multiple modernities."² In the end, however, this long and varied reception of the polemical essay cemented the fixation of certain modernist discourses on the question of ornament.

As is well known, the pamphlet condemns the use of historicist ornamentation in architecture, arguing that it no longer corresponds to a technologically de-

termined present and the discreet and neutral public appearance of contemporary man. The polemic consists primarily of a comparison between the use of ornamentation and the decoration of the human body: tattooing shows a lack of civilization, practiced only by criminals and "Papuanians". Loos initially presented these statements only orally between 1908 and 1913, in the form of public lectures.³ In 1912 however, the Parisian German philologist Marcel Ray (1878-1951) became aware of Loos during a stay in Vienna and offered to translate "Ornament and Crime" as well as "Architecture", Loos' other well-known manifesto, into French and publish them in the *Cahiers d'aujourd'hui*.⁴ This is what happened in December 1912 and June 1913, respectively, although their content was shortened and tamed to the point of distortion.⁵

¹ This text is a modified version of my article FREIGANG, Ornament, 2022.

² LOOS, Ornament, 2000; GLÜCK, Adolf Loos, 1962, p. 276-288 and 457-458. On the editorial history see ECKEL, Werk, 1996, p. 193-194.

³ LOOS, Ornament, 2000, p. 18-19; ECKEL, Werk, 1996, p. 193 dates the text in 1910.

⁴ Cf. FANUELE/VERHOEVEN, Loos, 1983, p. 145, 147; [ANON.], Loos, 1930, p. 44-45 (contribution by Marcel Ray).

⁵ LOOS, Architecture, 1912; LOOS, Ornament, 1913.

For example, the essay on ornamentation lacks the passages that claim the origins of art in pornographic graffiti and defame ornamentation enthusiasts as toilet scribblers; the last part is heavily condensed, and Loos' ethnic metaphors are reduced to a list. However, the political positioning of the small magazine, edited by Georges Besson (1882–1971) and Léon Werth (1878–1955), is noteworthy: it was one of the few intellectual journals that took a decisive stand against nationalism and right-wing radicalism. In the artistic field, it worked primarily with Francis Jourdain (1876–1958), the son of the architect Frantz Jourdain (1847–1935).⁶ At that time, Jourdain was designing simple and inexpensive modern furniture which was unmistakably based on Viennese models. (fig. 2) The advertising campaigns for these pieces overtly referred to Loos' reduced ornamentation as a contemporary design concept.⁷ The publication of Loos's two essays was also based on a certain appreciation of Viennese Modernism in pre-war France, but contained nevertheless a provocative commitment to internationalism and progress as a subtext, in contrast to the rampant nationalist and tradition-bound mainstream at the time.⁸ This is all the more true given that the magazine was not a forum for architectural debate, but rather Loos' statements were intended to present a "different," modern Austria.⁹

The essays received mixed reactions within the journal's circle and were even sharply criticized for their content and non-patriotic tone.¹⁰ In early 1913, however, the architecture essay received a positive review in the futuristic and nationalistic avant-garde journal *Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique Français*.¹¹ Loos' contributions gained new relevance shortly afterwards in the dispute that broke out be-

tween the Belgian all-round artist Henry van de Velde (1863–1957) and Auguste Perret (1874–1954), specialist in concrete architecture, over the authorship of the then almost completed Théâtre des Champs Élysées in Paris. (fig. 3) The Belgian had been ousted from his post as chief architect by the concrete specialist, and architectural critics of the time also largely denied his authorship. In this context, the influential writer Pascal Forthuny (1872–1962) turned the criticism that Loos had expressed in his article against van de Velde's art nouveau ornaments into a malicious critique of his lack of technical competences.¹²

Building on these abuse of Loos, Perret and his brother-in-law Sébastien Voirol (1870–1930) developed a draft of a modern architectural theory in 1914, entitled "Le style sans ornement" (Style without ornament), which was never published in its entirety.¹³ Only a small excerpt was published by Voirol in *Montjoie!* in mid-1914, because he and Perret were involved in these futuristic circles at that time.¹⁴ The theory is intended as a detailed apology for an architecture essentially based on the criterion of construction, envisioned in utopian bold skyscrapers in reinforced concrete.¹⁵ The aspects of decoration and ornamentation appear as the antithesis to this. The main argument is now explicitly Loos's article on ornamentation, which is paraphrased in passages but appears completely abbreviated. The aim is clearly to present a supposedly internationally recognized authority in the fight against van de Velde and in favor of concrete architecture. The fact that some German reform approaches are mentioned in a patronizing manner also demonstrates the "modern," supranational thrust.

Perret considered Loos' essays to be so essential

6 BARRÉ-DESPOND/TISE, Jourdain, 1988, p. 240–247.

7 See, for example, the advertisement in the appendix to *Cahiers d'aujourd'hui*, n° 5, 1913 (June). For Jourdain's role in the Decorative Arts see TROY, *Modernism*, 1991, p. 134–139.

8 One indication of this is that in 1906, the *Société des Architectes diplômés par le Gouvernement* founded the magazine *L'Architecte* – the title probably inspired by the Viennese architecture magazine *Der Architekt* – which initially followed Viennese Modernism with great interest.

9 [ANON.], Loos, 1930, p. 44–45.

10 BARRÉ-DESPOND/TISE, Jourdain, 1988, p. 244–247.

11 MULLER, *movement*, 1913.

12 FORTHUNY, *Théâtre*, 1913, p. 1; reprinted in JAMOT, Perret, 1927, p. 83–88.

13 Paris, Centre d'archives d'architecture contemporaine, 535 AP 548 and 559; LAURENT, *Quand Auguste Perret*, 1998; LAURENT/LAMBERT/ABRAM, PERRET, 2006, p. 75–98; FREIGANG, Perret, 2003, p. 201–205.

14 VOIROL, *Architectes*, 1914; FREIGANG, Perret, 2003, p. 206–209.

15 Cf. PASSANTI, *Le Corbusier*, 1993, p. 171–189; FANELLI/GARGIANI, Perret, 1990, p. 40–51.

as a reform program that he immediately sent them to his former apprentice Charles-Edouard Jeanneret (1887–1965), later known as Le Corbusier, in La Chaux-de-Fonds in the Swiss Jura.¹⁶ Jeanneret immediately made Loos the prophet of his own reform efforts and incorporated the texts – without citing the references – into one of his first essays, “Le Renouveau dans l’Architecture” from 1914.¹⁷ Overall, this essay largely paraphrases the arguments of Voirol and Perret and presents the Théâtre des Champs Élysées, attributed to Perret, as the only example of good contemporary architecture.

Loos’ authority, based on his essay on ornamentation, is also evident in the contemporary reception in *Art de France*. Founded in 1913, the magazine programmatically advocated the promotion of a specifically French arts and crafts production focused on elegance and luxury in the run-up to the aforementioned Decorative Arts Exhibition, and led an intense discussion against the alleged dominance of an art policy geared toward industrial production and functionalism.¹⁸ The article cites Loos’ critique of ornament as key option for modernity, but devalues it by pointing out that the allegedly eternal French principle of simplicity, not the absence of ornament, should be considered the decisive postulate.¹⁹

During the First World War, Loos’s texts were no longer used (which is not surprising in Germany, since “Ornament and Crime” was only available in French). However, it came as a bombshell when Le Corbusier reprinted the version from *Cahiers d’aujourd’hui* in the second issue of the programmatic avant-garde magazine *L’Esprit nouveau* in 1920.²⁰ The text, allegedly published at Loos’s own instigation, thus served as an early supporting argument to Le

Corbusier’s famous polemical architectural statements, which were compiled into his famous book in 1923 under the title *Vers une architecture*. Loos’ contribution fitted in well with Le Corbusier’s concerted bashing of French architects. They were to be exposed in their narrow-mindedness by reference to radical non-French statements, mainly because of its polemical diction and the vague international authority of the Viennese architect. Nevertheless, Loos’ article remained the only statement on architecture in *L’Esprit nouveau* that was not written by the zealous Swiss theorist. It was not until 1924 that another German article, by Walter Gropius (1883–1969), on the development of contemporary German architecture, was published.²¹ What initially appeared to be surprising openness towards architecture *outré-Rhin* was counteracted by its extremely negative, clichéd portrayal in the preceding article.²²

So, in 1920, when Le Corbusier appropriated it, “Ornément et crime” had become synonymous with nest-fouling. The critical reactions to Loos’ and Le Corbusier’s contributions to the 1923 Autumn Salon, in particular a hotel design for Nice (fig. 4) and various villa projects, were therefore only to be expected. These were geometrically clear, ornament-free architectural designs, for which the Swiss architect in particular, rather than the Austrian was criticized: pure monotony and uncreative nakedness was the accusation.²³ However, at that time, other French architects who considered themselves avant-garde, such as Robert Mallet-Stevens (1886–1945), Jean-Charles Moreux (1889–1956), and also Auguste Perret, used comparable idioms as well.²⁴ The latter, however, used the polemic against Le Corbusier to clearly distance himself from him and Loos, whose stepped

16 Letter by Jeanneret to Perret, dated November 27, 1913 (DUMONT, Le Corbusier, 2002, p. 87–89). See also TROY, *Modernism*, p. 134–146.

17 JEANNERET, *Renouveau*, 1914. At the end, without citation reference, the opening sentences of Loos, *L’Architecture*, 1912, are quoted. The beginning of the article takes up the theme described by LOOS of the dissonance between nature and architecture, and the tattoo metaphor is also mentioned (p. 35).

18 FREIGANG, Perret, 2003, p. 196–197.

19 [ANON.], *L’exposition*, 1914.

20 LOOS, *Ornement*, 1920.

21 GROPIUS, *Développement*, 1924.

22 BOULARD, *Allemagne*, 1924. The articles are followed by a patronizing appeal against the closure of the Weimar Bauhaus, certainly on Gropius’ initiative, which was however implicitly thwarted by Boulard’s article.

23 RAMBOSSON, *Salon d’Automne*, 1923; VAUXCELLES, *Vie artistique*, 1923; VAILLAT, *décor*, 1923; M., *cher ami*, 1923; see also FANELLI/GARGIANI, Perret, 1990, p. 145–160.

24 FREIGANG, Perret, 2003, p. 279–281.

hotel project he considered barbaric, eccentric, and flawed. What is more, Perret formulated the beginnings of a classicist doctrine of concrete architecture, which was to claim interpretive authority in French debates for many decades.²⁵

However, the subversive potential of Loos' text continued to have an impact. When Auguste Perret played a decisive role in founding the modern architecture magazine *L'Architecture vivante* in the same year, his aim was to establish it as the mouthpiece of a classicist modernism under his leadership. (fig. 5) But the editor-in-chief, Jean Badovici (1893–1956), did not obey as hoped, soon reporting on avant-garde groups such as De Stijl, giving Theo van Doesburg (1883–1931) a voice, and from around 1926 onwards increasingly leaving the field to Le Corbusier.²⁶ This dismissal of Perret was supported in 1923 by the republication of Loos' architectural essay – accompanied by a favorable introduction – and in 1926 by a heavily abridged version of “Ornement et Crime.”²⁷ On the one hand, this signaled the internationality of the periodical, but on the other hand, it seemed like a provocative call from the enfant terrible of 1923, all the more so because the magazine did not otherwise present any projects by Loos and the text itself contained hardly any connections to the debates of the time around 1925.

This marked the end of the use of Loos' famous essays as a weapon in the French battle for interpretive supremacy. Although Loos had been accepted into the Paris Autumn Salon association in 1923, lived in Paris intermittently from 1924 onwards, and designed original projects for Tristan Tzara (1896–1963) and Josephine Baker (1906–1975), he was in fact marginalized in the French context.²⁸ After all, in 1931, the magazine *L'architecture d'aujourd'hui* republished an abridged version of “Architecture” – certainly as an

unspoken tribute on the occasion of the architect's 60th birthday – and Julius Posener (1904–1996), the magazine's German collaborator, honored the Viennese architect as an important pioneer of modernism.²⁹ In 1931, a small monograph on the architect was published in French³⁰, and the review journal *Vient de paraître*, edited by Georges Besson, former editor of *Cahiers d'aujourd'hui*, paid tribute to the forerunner Loos in the form of a few short words of praise by Francis Jourdain, Le Corbusier, Walter Gropius, Stefan Zweig (1881–1942), and once again Marcel Ray.³¹ But all this was marginalia. Having been pushed into historical distance in this way, “Ornament and Crime” was apparently no longer suitable for appropriation or re-contextualization, in France.

On the contrary, a desire in Germany awoke to activate the manifesto. On October 24th, 1929, the decidedly liberal and democratic *Frankfurter Zeitung* published the German version currently in circulation in its famous feuilleton, once again in a very specific context.³² The short introduction to the essay confirms what the publication date suggests: the aim was to provide an appropriate commentary on the *III. Congrès international d'architecture moderne* (CIAM) in Frankfurt on the Main, which opened on that very day. As the comment pointed out, the text was an important stimulus during the Art Nouveau era, just as Loos' houses at that time “stand in the self-evident purity of their functional form.”³³ This placed the congress in a historical tradition, but turned the question of ornament into a question of economics: under the aegis of Frankfurt's city architect Ernst May (1886–1970), the congress dealt with the topic of “dwelling for the minimum subsistence level” (*Die Wohnung für das Existenzminimum*) from an extremely utilitarian perspective.

25 BADERRE, Auguste Perret (LAURENT/LAMBERT/ABRAM, Auguste Perret, 2006, p. 116–118).

26 FREIGANG/TEXIER, Jean Badovici, 2002.

27 [ANON.], En Autriche, 1923; LOOS, Ornament, 1926.

28 [ANON.], Adolf Loos, 1930.

29 LOOS, L'architecture, 1930–31; POSENER, Bibliographie, 1931, with a brief review of Adolf Kulka's book on the architect (KULKA, Adolf Loos, 1931).

30 GLÜCK, Adolf Loos, 1931. In 1921, after lengthy disputes and as a stopgap solution, the publisher Crès, which had a branch in Zurich as well as in Paris, published Loos's early articles: Loos, Ins Leere gesprochen, 1921. The book was apparently not distributed in France; it is missing from the Bibliothèque nationale de France, for example.

31 BESSON, Hommage, 1931.

32 OPEL, Adolf Loos, 2000, p. 202, GLÜCK, Adolf Loos, 1962, p. 457–458.

33 „in der Selbstverständlichkeit reinsten Zweckform dastehen“ (ibid.).

REFERENCES:

- [ANON.], *Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Vienna, 1930.
- [ANON.], En Autriche: L'architecture et le style moderne, in: *L'architecture vivante*, 1, 1923, pp. 26–34.
- [ANON.], L'exposition, in: *Art de France*, n° 6 (January 15, 1914), pp. 32–35.
- BADERRE Guillaume, M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au Salon d'automne, in: *Paris Journal*, December 7, 1923.
- BARRÉ-DESPOND Arlette / TISE Suzanne, *Jourdain. Frantz 1847–1935, Francis 1876–1958, Frantz-Philippe 1906*. Paris, 1988.
- BESSON G. B. [Georges], Hommage à Adolf Loos, in: *Vient de paraître*, 11/1931, n° 102 (February), pp. 87–89.
- BOULARD Paul [= Le Corbusier], Allemagne ..., in: *L'Esprit nouveau*, n° 27, 1924 (no pagination).
- DUMONT Jeanne-Marie (ed.), *Le Corbusier. Lettres à ses maîtres. I. Lettres à Auguste Perret*. Paris, 2002.
- ECKEL Susanne, *Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos. Mit einem kritisch-kommentierten Schriften- und Vortragsverzeichnis*, Ph.D. Heidelberg, 1996.
- FANELLI Giovanni / GARGIANI Roberto, *Perret e Le Corbusier. Confronti*. Rome and Bari, 1990 (Biblioteca di Cultura Moderna, 985).
- FANUELE Felice / VERHOEVEN Patrice (ed.), *Adolf Loos 1870–1933*. Brussels, [1983].
- FORTHUNY Pascal, Le Théâtre des Champs-Élysées. Deuxième article, in: *Les Cahiers de l'Art moderne*, n° 7, 1913 (October 30, 1913), pp. 1–15.
- FREIGANG Christian, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich, 1900–1930*. Berlin and Munich, 2003.
- FREIGANG Christian / TEXIER Simon, Jean Badovici et L'Architecture vivante, in: Ewig Isabelle / Gaehtgens Thomas W. / Noell Matthias (ed.), *Das Bauhaus und Frankreich / Le Bauhaus et la France 1919–1940*. Berlin, 2002 (Passagen / Passages, 4), pp. 365–376.
- FREIGANG Christian, „Ornament und Verbrechen“: Missverständnisse, Umdeutungen, Vereinnahmungen, in: *Dialoge. Magdalena Bushart zum 65. Geburtstag (2022)*: <https://dialogemb.hypotheses.org/901> (last consultation December 1, 2025).
- GLÜCK Franz, *Adolf Loos*. Paris, 1931.
- GLÜCK Franz (ed.), *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden* [only volume 1 was published]. Vienna and Munich, 1962.
- GROPIUS Walter, Développement de l'esprit architectural en Allemagne, in: *L'Esprit nouveau*, n° 27, 1924 (no pagination).
- JAMOT Paul, *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*. Paris and Brussels, 1927.
- JEANNERET Ch[arles]. E[douard]., Le Renouveau dans l'Architecture, in: *L'Œuvre*, n° 2, 1914, pp. 33–37.
- KULKA Adolf, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*. Vienna, 1931.
- LAURENT Christophe / LAMBERT Guy / ABRAM Joseph (ed.), *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*. Paris, 2006.
- LAURENT Christophe, Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne du XXe siècle, in: *Revue de l'art*, 121, 1998, n° 3, pp. 61–78.
- LOOS Adolf, *Ins Leere gesprochen, 1897–1900*. Zurich and Paris, 1921.
- LOOS Adolphe, L'Architecture et le Style moderne, in: *Cahiers d'aujourd'hui*, n° 2, 1912 (December), pp. 82–92.
- LOOS Adolphe, L'architecture, in: *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 1, 1930–31, pp. 12–14.
- LOOS Adolf, Ornament und Verbrechen, in: OPEL Adolf, *Adolf Loos*, 2000, pp. 192–202.
- LOOS Adolphe, Ornament et crime, in: *Cahiers d'aujourd'hui*, n° 5, 1913 (June), pp. 247–256.

- LOOS Adolphe, Ornement et Crime, in: *L'Esprit nouveau*, n° 2, 1920, pp. 159–168.
- LOOS Adolphe, Ornement et crime, in: *L'architecture vivante*, 4, 1926, pp. 28–30.
- M. Henry, Mon cher ami, in: *L'Eclair*, November 24, 1923.
- MULLER Jean, Le mouvement des idées, in: *Montjoie!*, n° 2, February 25, 1913, p. 8.
- OPEL Adolf (ed.), *Adolf Loos. Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften, die Originaltexte*. Vienna, 2000.
- PASSANTI Francesco, Le Corbusier et le gratte-ciel. Aux origines du plan Voisin, in: Cohen Jean-Louis / Damisch Hubert (ed.), *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*. Paris, 1993, pp. 171–189.
- POSENER [Julius], Bibliographie, in: *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 5, 1931, pp. 79–80.
- RAMBOSSON Yvanhoé, Le Salon d'Automne. III. Les Arts appliqués, in: *L'Amour de l'art*, n° 11, 1923, pp. 743–745.
- TROY Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier*. New Haven and London, 1991.
- VAILLAT Léandre, Le décor de la vie: L'art de la trompette, in: *Le Temps*, November 7, 1923.
- VAUXCELLES Louis, La Vie artistique. Le Salon d'Automne, in: *L'Eclair*, November 3, 1923.
- VOIROL Sébastien, Où en sont les Architectes, in: *Montjoie!*, 2, 1914, n° 4–5–6, pp. 12–13.



1. ვენა. გოლდმანის ტანსაცმლის ყოფილი მაღაზია Goldmann & Salatsch („მიხაელერის სახლი“), 1909–1912.

არქიტექტორი ადოლფ ლოოსი. © Christian Freigang.

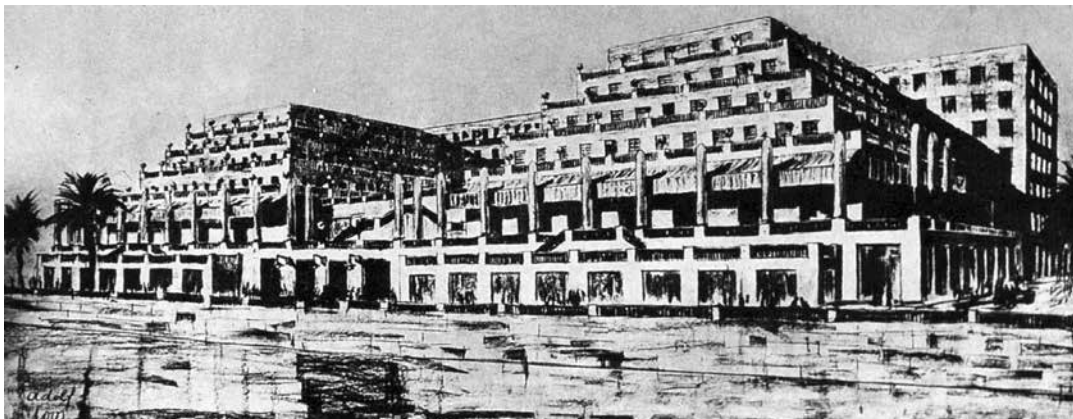
1. VIENNA. FORMER MEN'S CLOTHING STORE GOLDMANN & SALATSCH ("MICHAELER HOUSE"), 1909–1912. ARCHITECT: ADOLF LOOS. © CHRISTIAN FREIGANG.



2. ფრანსის ჟურდენი. ბავშვის ოთახის პროექტი, დაახლ. 1913. Répertoire du goût moderne. პარიზი, 1929, ტაბ. 24-ის მიხედვით.
2. FRANCIS JOURDAIN. PROJECT FOR A CHILDREN'S ROOM, C. 1913. AFTER RÉPERTOIRE DU GOÛT MODERNE, PARIS, 1929, PL. 24.



3. პარიზი. Théâtre des Champs-Élysées, 1911–1913. არქიტექტორები: როჟე ბუვარი, ანრი ვან დე ველდე, ავგუსტ პერე.
© Christian Freigang.
3. PARIS. THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, 1911–1913. ARCHITECTS: ROGER BOUVARD, HENRY VAN DE VELDE, AUGUSTE PERRET.
© CHRISTIAN FREIGANG.



4. ადოლფ ლოოსი. სასტუმროს პროექტი ნიცისთვის, 1922. Kurt Lustenberger, Adolf Loos. გიურინი-ბიუნხეინი-ლონდონი, 1994, გვ. 141-ის მიხედვით.
4. ADOLF LOOS. PROJECT FOR A HOTEL IN NICE, 1922. AFTER KURT LUSTENBERGER, ADOLF LOOS. ZÜRICH-MÜNCHEN-LONDON, 1994, P. 141.



5. ლე-რანსი. Notre-Dame-de-Consolation, 1922–1923. არქიტექტორი ოგისტ პერე.
© Wikimedia Commons, PMRMaeyaert.
5. LE RAINCY. NOTRE-DAME-DE-CONSOLATION, 1922–1923. ARCHITECT: AUGUSTE PERRET.
© Wikimedia Commons, PMRMaeyaert.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.26>

ინოვაციური მასალები და ციფრული თექნოლოგიები თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების კონტექსტში

შორენა ფხაკაძე

საკვანძო სიტყვები: ტექნოლოგიები, ინოვაციური მასალები, თანამედროვე ხელოვნება, ინტერაქტიური ინსტალაცია.

თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში ტექნოლოგიები და ინოვაციური მასალები აფართოებენ საზღვრებს. ანიშ კაპური, რეფიკ ანადოლი და ტომას სარასენო ქმნიან ინტერდისციპლინარულ, ინტერაქტიურ ნამუშევრებს, სადაც ხელოვნება, მეცნიერება და ტექნოლოგია ერთიანდება.

თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში ახალი ტექნოლოგიებისა და მასალების როლი მნიშვნელოვნად გაიზარდა და ეს უკვე თვალსაჩინო გახდა სახელოვნებო-შემოქმედებით პროცესებში. ისინი აფართოებენ ტრადიციულ საზღვრებს და ქმნიან ახალ გზებს, რომლითაც ხელოვანი საკუთარ იდეებს გამოხატავს. განსაკუთრებით აქტუალურია 3D პრინტირების გამოყენება, რომელიც ხელოვანს საშუალებას აძლევს შექმნას სივრცეში ფიზიკურად რეალური, დეტალური სტრუქტურები; ინტერაქტიური ინსტალაციები, რომლებიც მაყურებელს ჩართვისა და გამოცდილების ახალ დონეს სთავაზობენ; ნანოტექნოლოგიები, რომელთა გამოყენებითაც თვალსაჩინო, კომპლექსური ფორმები იქმნება.¹ ამ სიახლეებმა ვიზუალური ხელოვნების ევოლუციური ბუნება კიდევ უფრო გამოაცოცხლა, რადგან ისინი არა მხოლოდ ვიზუალურ მხარეს აძლიერებენ, არამედ ხელოვანს სამომავლო ექსპერიმენტების საშუალებას აძლევენ. შედეგად თანამედროვე ტექნოლოგიები უკვე აღარ არის მხოლოდ დამხმარე ინსტრუმენტები, არამედ ელემენტი, რომელიც განსაზღვრავს ვიზუალური ხელოვნების

განვითარების მიმართულებას.

ანიშ კაპური 3D მოდელოებისა და თანამედროვე მასალების გამოყენებით ქმნის სივრცულ და ემოციურ გამოცდილებებს, რომლებიც მაყურებელში ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ რეაქციას იწვევს. ანიშ კაპურს დღეს მოიაზრებენ, როგორც თავისი თაობის ყველაზე გავლენიან სკულპტორს, რომელიც განსხვავებული მასალების გამოყენებითა და სივრცით სპეციფიკურ დიდ სკულპტურებზე მუშაობით გამოირჩევა. მის შემოქმედებაში აღსანიშნავია რამდენიმე ნამუშევარი, მათ შორის: Marsyans – 150 მეტრი სიგრძის სკულპტურა. ამავე მასშტაბის სკულპტურა ხელოვანმა ბილბაოს გუგენჰაიმის მუზეუმისთვისაც შექმნა. ნამუშევრის სახელწოდებაა all Tree & The Eye და უჟანგავი ფოლადით არის შესრულებული.²

რეფიკ ანადოლი ინტეგრირებს ციფრულ მედიასა და ხელოვნურ ინტელექტს ვიზუალურ ინსტალაციებში, სადაც მონაცემები გარდაიქმნება დინამიკურ, ცვალებად არტ ნარატივებად. რეფიკ ანადოლი (1985, სტამბოლი) საერთაშორისო აღიარების მქონე მედია ხელოვანი, მონაცემთა და მანქანური ინტელექტის ერთ-ერთი პირველი წარ-

1 ARREOLA, GARDNER, LENZ, (eds.), Digital , 2024, p. 2.

2 Hammock Magazine, ანიშ კაპურის ხელოვნება, 2020.

მომადგენელია. ლოს-ანჯელესში მოქმედი Refik Anadol Studio-ს დირექტორი და თანადამფუძნებელია. ასევე ასწავლის UCLA-ს დიზაინის მედია ხელოვნების დეპარტამენტში, სადაც თავის დროზე თავად მიიღო მაგისტრის ხარისხი. Refik Anadol Studio აერთიანებს დიზაინერების, არქიტექტორების, მონაცემთა მეცნიერების და მკვლევართა მრავალფეროვან გლობალურ გუნდს, რომლებიც წარმოშობით 10 ქვეყნიდან არიან და 12 ენაზე საუბრობენ და რომლებიც ინკლუზიის, თანასწორობისა და კულტურათაშორისი ერთგულნი არიან თანამშრომლობის მიმართ შემოქმედების ყველა ეტაპზე. ანადოლი ასევე Dataland-ის თანადამფუძნებელია, რომელიც მსოფლიოში პირველი ხელოვნური ინტელექტის მუზეუმი. ის 2025 წელს გაიხსნა The Grand LA-ში.

ანადოლის შემოქმედება მოიცავს ადამიანისა და მანქანის ურთიერთქმედების საზღვარს. ის ჩვენ ირგვლივ არსებულ მონაცემებს ძირითად მასალად იღებს, ხოლო კომპიუტერული „გონების“ ნეირონულ ქსელს – სამუშაო პრინციპად. შედეგად, გვთავაზობს ციფრულ მეხსიერებაზე აგებულ რადიკალურ ვიზუალიზაციებს და აფართოებს ინტერდისციპლინარული ხელოვნების შესაძლებლობებს.³

თომას სარასენო (1973) არგენტინაში დაბადებული და ბერლინში მოღვაწე ხელოვანია, რომლის პროექტებიც ქმნიან პლატფორმებს ეკოსოციალური, მონაწილეობითი და ინსტალაციური შეხვედრებისათვის – სივრცეებს, რომლებიც ხელს უწყობენ და აძლიერებენ ცოდნის რეგენერაციულ ფორმებს. სარასენოს შემოქმედება აკავშირებს მასშტაბებსა და სპექტრებს: დაწყებული ობობას ქსელით დასრულებული მოძრავი სკულპტურების აეროსტატიკით. უკვე ორი ათწლეულის განმავლობაში სარასენო ხელმძღვანელობს კოლექტიური ფორმატით განხორციელებულ პროექტებს, რომლებიც ცილდებიან დისციპლინარულ და გეოგრაფიულ საზღვრებს. მისი ეკო-ინსტალაციები ინტერაქტიურობის პრინციპზეა დაფუძნებული და აერთიანებს საზოგადოებრივ ჩართულობას და სივრცის შემოქმედებით შეგრძნებას.

პროექტებით Museo Aero Solar (2007) და Aerocence Foundation (2015) – ეკოსოციალური სამართლიანობისათვის შექმნილი საერთაშორისო მოძრაობით თომას სარასენომ ხელი შეუწყო

ნავთობზე დამოკიდებულებისაგან თავისუფალი ფრენის იდეისა და პრაქტიკის განვითარებას აეროსოლარული სკულპტურების მეშვეობით. ის თანამშრომლობს ისეთ წამყვან ინსტიტუტებთან, როგორებიც არის MIT, CNES და Greenpeace. მათი დახმარებით აწყობს ვორკშოპებს, ფესტივალებსა და გამოფენებს 36 ქვეყნის 152 ქალაქში. 2020 წლის 25 იანვარს არგენტინაში ჰაერში აუშვა Aerocene Pacha მხოლოდ ჰაერისა და მზის ენერგიის გამოყენებით, დაამყარა 32 მსოფლიო რეკორდი და დასახელდა კაცობრიობის ისტორიაში ყველაზე მდგრად ფრენად.

პროექტით Arachnophilia (2018) სარასენომ წინ წასწია კვლევები ობობის ქსელების არქიტექტურაზე, ბიოტრემოლოგიასა და სახეობებს შორის კომუნიკაციაზე. პროექტი განხორციელდა ისეთ ინსტიტუტებთან თანამშრომლობით, როგორებიცაა Max Planck Institute, TU Darmstadt და Museum für Naturkunde Berlin.⁴

თომას სარასენოს ხელოვნება გვახვედრებს, რომ ხელოვნება შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ვიზუალური ან ესთეტიკური, არამედ სოციალური, მეცნიერული და ეკოლოგიური ინსტრუმენტიც, რომლებიც ადამიანებს ერთმანეთთან და გარემოსთან ჰარმონიაში ყოფნას სთავაზობს.

რა თქმა უნდა, ჩნდება კითხვა, რამდენად კავშირშია ეს ყველაფერი ინოვაციურ მასალებთან, ციფრულ ტექნოლოგიებთან და მათ გამოყენებასთან თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში. Museo Aero Solar იყენებს მზის ენერგიას, ფოლადის, პოლიეთილენისა და პლასტმასის რესურსებისაგან შექმნილ აეროსკულპტურებს. ეს უკვე ინოვაციურ, ეკო-მეგობრულ მასალათა ტექნიკაა, რომელიც ვიზუალური ხელოვნების კონტექსტში პროტოტიპებისა და ინსტალაციების ახალ მიდგომებს აყალიბებს. Arachnophilia-ში კვლევის პროცესში ქმნიან სამგაზომილებიან სკანირებებს ობობას ქსელებზე: ეს ერთგვარი ბიო მასალაა, რომელიც ციფრული ტექნოლოგიების მეშვეობით ხელოვნებაში ინოვაციურ ელემენტებად იქცევა. 3D სკანირების ტექნოლოგიები, მონაცემთა არქივები ციფრულ ტექნოლოგიებს იყენებენ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესში არა მხოლოდ ვიზუალური ეფექტის შექმნისათვის, არამედ ეკოსისტემებთან მუშაობის, ინფორმაციის გაცვლისა და ცოდნის გავრცელების მიზნით. სარასენოს

3 ANADOL, Biography.

4 Studio Tomás Saraceno.

ინსტალაციები კოლექტიურ და მონაწილეობით პროცესებზეა დაფუძნებული. ეს უკავშირდება თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში ინოვაციურ მეთოდებს, სადაც ტექნოლოგია არა მხოლოდ გამოსახულების მისაღებად გამოიყენება, არამედ მაყურებლის ჩართვისა და გამოცდილების გენერაციისათვის. მისი პროექტები აერთიანებენ ხელოვნებას, მეცნიერებასა და ტექნოლოგიას, რაც თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ტრენდია: ინტერდისციპლინარული, მრავალმხრივი, ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით შემუშავებული სახელოვნებო პრაქტიკა.

ტექნოლოგიური ინოვაციები აჩენენ ეთიკურ და ფილოსოფიურ კითხვებს ავტორობის, ორიგინალობისა და ხელოვნების სოციალური ფუნქციის შესახებ. ციფრული ტექნოლოგიები, 3D სკანირება, ინტერაქტიური და ვირტუალური პლატფორმები შესაძლებელს ხდიან ნამუშევრების კოლექტიურ, მრავალშრიან შექმნას, სადაც ინდივიდუალური ავტორის კონტროლი ნაწილობრივ დელეგირებულია ტექნოლოგიებს ან ბუნებრივ პროცესებს შორის. შედეგად, ტრადიციული ორიენტაციები ავტენტურობაზე იძლევა სივრცეს დისკუსიისათვის, თუ რა ითვლება ნამდვილ ნამუშევრად იმ შემთხვევაში, როდესაც ის მრავალჯერადი კოპირებისა და ვერსიის შესაძლებლობას იძლევა. ამ საკითხ-

ზე ჯერ კიდევ ვალტერ ბენჯამინი საუბრობს თავის წიგნში „ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“, სადაც ავტორი ხაზს უსვამს, რომ რეპროდუცირებადი ტექნოლოგიები ცვლიან ნამუშევრის ორიგინალობას, ავტორობას და სოციალურ ფუნქციას, რაც თანამედროვე ინოვაციურ ხელოვნებაში დღემდე აქტუალურია.⁵

ტექნიკური ინოვაციების ინტეგრაცია თანამედროვე ვიზუალურ პრაქტიკაში არა მხოლოდ ვიზუალური ფორმების გარდაქმნას განაპირობებს, არამედ ხელოვნების შინაარსისა და ზემოქმედების არეალის რადიკალურ ცვლილებასაც. ინოვაციური მასალები და ციფრული ტექნოლოგიები მნიშვნელოვნად ცვლიან თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ბუნებას. ისინი მხატვრებს ექსპერიმენტების მეტ საშუალებას აძლევენ.⁶ ანიშ კაპური, რეფიკ ანადოლი და ტომას სარასენო წარმოადგენენ ხელოვნებას, რომლებიც ტექნოლოგიურ ინოვაციებს არა მხოლოდ ფორმების შეცვლისათვის, არამედ ახალი გამოცდილებების, ემოციური და ფიზიკური ურთიერთქმედების შესაქმნელად იყენებენ. თანამედროვე ხელოვნება უკვე აღარ განისაზღვრება როგორც მხოლოდ ობიექტი, არამედ როგორც პროცესი.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- ბენიამინი ვ., ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში. თბ., 2013.
- ARREOLA Pita, GARDNER CORINNA, AND LENZ Melanie (eds.), Digital Art: 1960s to Now, London, 2024.
- ANADOL Refik, Biography. <https://refikanadol.com/refik-anadol/> 04/08/2026
- Studio Tomás Saraceno. <https://studiotomassaraceno.org/about/> 04/08/2026
- Hammock Magazine, ანიშ კაპურის ხელოვნება, 2020. <https://hammockmagazine.ge/articles/379/n-a> 04/08/2026

5 ბენიამინი, ხელოვნების, 2013, გვ. 15-25.

6 Arreola, Gardner, Lenz, (eds.), Digital, 2024, p. 2.03.

INNOVATIVE MATERIALS AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VISUAL ART

Shorena Pkhakadze

Keywords: Technologies, innovative materials, contemporary art, interactive installation.

The article examines the role of innovative materials and digital technologies in contemporary visual art. Focusing on the works of Anish Kapoor, Refik Anadol, and Tomás Saraceno, it explores how digital media, artificial intelligence, interactive installations, and innovative materials expand traditional artistic practices and create new forms of interdisciplinary expression. Particular attention is paid to the relationship between art, science, and technology, as well as to the transformation of originality, authorship, and audience engagement in the digital age, interpreted through Walter Benjamin's concept of technological reproducibility. The study concludes that technological innovations have become an integral component of contemporary visual art, shaping both its creative processes and its social function.

In contemporary visual art, the role of new technologies and materials has significantly increased and become evident in artistic and creative processes. They expand traditional boundaries and create new ways for artists to express their ideas. Particularly relevant are 3D printing, which allows artists to create physically tangible, detailed structures in space; interactive installations, which offer audiences a new level of engagement and experience; and nanotechnologies, used to create visually striking and complex forms.¹ These innovations have further enlivened the evolutionary nature of visual art, as they not only enhance its visual side but also provide artists with opportunities for future experimentation. As a result, modern technologies are no longer merely auxiliary tools but elements that define the direction of visual art's development.

Anish Kapoor uses 3D modeling and modern ma-

terials to create spatial and emotional experiences that evoke both physical and psychological reactions in viewers. He is considered one of the most influential sculptors of his generation, distinguished by his use of diverse materials and large, site-specific sculptures. Among his notable works is *Marsyas* – a 150-meter-long sculpture designed in collaboration with Cecil Balmond. Kapoor created a sculpture of similar scale for the Guggenheim Museum Bilbao titled *Tall Tree & The Eye*, made of stainless steel.²

Refik Anadol integrates digital media and artificial intelligence into visual installations, transforming data into dynamic and ever-changing art narratives. Refik Anadol (born 1985, Istanbul) is an internationally recognized media artist and one of the pioneers in data and machine intelligence art. He is the director and co-founder of Refik Anadol Studio in Los Angeles and teaches at UCLA's Design

1 ARREOLA, GARDNER, LENZ (eds.), *Digital*, 2024, p. 2.03.

2 ანიშ კაპუორის ხელოვნება (last accessed: October 10, 2025).

Media Arts Department, where he earned his master's degree. Refik Anadol Studio unites designers, architects, data scientists, and researchers from 10 countries speaking 12 languages, committed to inclusion, equality, and intercultural collaboration at every stage of the creative process. Anadol is also the co-founder of **Dataland**, the world's first museum of artificial intelligence, opened in 2025 at The Grand LA.

Anadol's work explores the boundaries between human and machine interaction. He uses the data surrounding us as his main material and the neural network of the computer "mind" as his working principle, offering radical visualizations based on digital memory and expanding the possibilities of interdisciplinary art.³

Tomás Saraceno (born 1973, Argentina) is a Berlin-based artist whose projects create platforms for eco-social, participatory, and installation-based encounters—spaces that promote and strengthen regenerative forms of knowledge. His work spans a wide range of scales and phenomena, from spider webs to aerostatic sculptures. For over two decades, Saraceno has led collective, cross-disciplinary, and transnational projects. His eco-installations, founded on interactivity, combine public engagement and spatial creativity.

Through projects such as *Museo Aero Solar* (2007) and the *Aerocene Foundation* (2015), Saraceno has promoted oil-free flight using solar-powered aerosolar sculptures. He collaborates with leading institutions such as MIT, CNES, and Greenpeace, organizing workshops, festivals, and exhibitions in 152 cities across 36 countries. On January 25, 2020, in Argentina, he launched *Aerocene Pacha*—powered solely by air and sunlight—setting 32 world records and being named the most sustainable flight in human history.

With his *Arachnophilia* project (2018), Saraceno advanced research on spiderweb architecture, biotremology, and interspecies communication in collaboration with institutions such as the Max Planck Institute, TU Darmstadt, and the Museum für Naturkunde Berlin.⁴

Saraceno's art demonstrates that art can be not

only visual or aesthetic but also social, scientific, and ecological – a tool that promotes harmony between people and their environment.

Naturally, questions arise about how all this connects to innovative materials, digital technologies, and their use in contemporary visual art. Museo Aero Solar employs solar energy and materials such as steel, polyethylene, and plastic—an example of innovative, eco-friendly material techniques that create new approaches to prototypes and installations in visual art. In *Arachnophilia*, the research process involves 3D scanning of spider webs—a kind of bio-material transformed into an artistic element through digital technology. 3D scanning technologies and data archives are used not only to produce visual effects but also to engage with ecosystems, exchange information, and disseminate knowledge. Saraceno's installations are collective and participatory processes, linking with contemporary innovative methods in visual art where technology serves not only image production but also audience engagement and experience generation. His projects unite art, science, and technology – the central trend in contemporary visual art: interdisciplinary, multifaceted artistic practice developed through digital technologies.

Technological innovations raise ethical and philosophical questions about authorship, originality, and the social function of art. Digital technologies, 3D scanning, and interactive or virtual platforms enable collective, multilayered creation, where individual authorship is partially delegated to technology or natural processes. Consequently, traditional notions of authenticity open new discussions about what constitutes an original artwork in an age of infinite reproduction and variation. Walter Benjamin addressed this issue in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, emphasizing how reproductive technologies transform originality, authorship, and the social role of art—a question that remains relevant in contemporary innovative art.⁵

The integration of technical innovations into contemporary visual practice transforms not only the visual forms but also the content and impact of art. Innovative materials and digital technologies

3 ANADOL, Biography (last accessed: October 5, 2025).

4 Studio Tomás Saraceno (last accessed: October 10, 2025).

5 BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. 2013. p.15–25.

fundamentally alter the nature of visual art, granting artists greater freedom for experimentation.⁶ Anish Kapoor, Refik Anadol, and Tomás Saraceno exemplify artists who use technological innovation not

merely to change form but to create new experiences and foster emotional and physical interaction. Contemporary art is no longer defined solely as an object, but as an evolving process.

REFERENCES:

- ბენიამინი ვ., ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში. თბილისი 2013 (Georgian translation; originally published in German, 1936).
- Arreola, P., C. Gardner, and M. Lenz, eds. Digital Art: 1960s to Now. London: Thames & Hudson, 2024.
- Refik Anadol. Biography. <https://refikanadol.com/refik-anadol/> (last accessed: October 5, 2025).
- Studio Tomas Saraceno. <https://studiotomassaraceno.org/about/> (last accessed: October 10, 2025).
- ანიშ კაპურის ხელოვნება. <https://hammockmagazine.ge/articles/379/n-a> (last accessed: October 10, 2025).

6 ARREOLA, GARDNER, LENZ, (eds.), Digital, 2024, p. 2.05.

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.28>

იყიდება ღარიბების ქვეყანა! ხელოვნება, როგორც პროტესტი და დროის კრიტიკული დისკურსი

ნათია წულუკიძე

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე ხელოვნება, პროტესტი, პოსტკოლონიური ხელოვნება, ქართული ხელოვნება, მარინა აბრამოვიჩი, ანიშ კაპური, იინკა შონიბარე, დეშნა, გაგოშა.

თანამედროვე ქართული ხელოვნების ტენდენციების განხილვა მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართული კულტურის პასიურობასა და ემოციურ სტერილურობას უახლესი ისტორიული წარსულის გააზრებისა და გაცნობიერების კუთხით. მუდმივად წარსულის განდიდებაზე ორიენტირებული, თითქმის „ნეკროფილურად“ გარდაქმნილი ქართული იდენტობა ვერ ახერხებს რუსული და საბჭოთა იმპერიალიზმის მიერ მიყენებული ეროვნული და ისტორიული ტკივილის ხელოვნების ნაწარმოებად ტრანსფორმირებას. კოლონიური წნეხისაგან განთავისუფლებულ ქვეყანას თითქმის აფრთხობს ეს თავისუფლება, ცნობიერ ტყვეობაში რჩება და მის წიაღში ვერ იბადება სახელოვნებო პროტესტი, ტრავმულ პერიოდს ვერ ანაცვლებს პოსტტრავმული პერიოდი. 1990-იანი წლებიდან უამრავი ქვეყნის კულტურაში ჩნდება პოსტკოლონიური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშები (მათ შორის ირანულშიც. მაგალითად შირინ ნეშატი ან სალმან რუშდი). ქართული ხელოვნება სამწუხარო გამოწვევად რჩება, ის დღემდე ვერ გათავისუფლდა საბჭოეთისაგან შემკვიდრეობით დატოვებული დუმილის კულტურისა და ტრავმის გაუთქმელობის ესთეტიკისაგან. მასში ისტორიული თუ თანამედროვე ტკივილი, ჩაგვრა, უსამართლობა კვლავ ტაბუირებულ თემებად რჩება. ამ ფონზე ყველაზე საშიში და სამწუხარო შეკითხვა ჩნდება – ქართულ წიაღში პოსტკოლონიური კულტურის ვერ დაბადება, ეროვნული მენტალიტეტის კვლავ კოლონიალიზმისთვის მზაობას ხომ არ ნიშნავს?

პარადოქსია, რომ „ხელოვნება დამოუკიდებელია და ამავე დროს არ არის. ის ერთდროულად ორივეა“¹. თუმცა, ის სწორედ მაშინ იძენს ნამდვილ ძალას, როდესაც ახერხებს ამ პარადოქსის გადაჭრას, შემოქმედებითი ნებისა და პროტესტის შერწყმას. ხელოვნების დისკურსი დროის მიმართ კრიტიკულია. ის არის წინააღმდეგობის ფორმა არა მხოლოდ პოლიტიკურ ძალაუფლებასთან, არამედ იმ ნორმალიზებულ სიჩუმესთანაც, რომელსაც საზოგადოება იკავებს. XX საუკუნის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ყველა-

ზე ძლიერი არტისტული ენები სწორედ საზოგადოებრივი კრიზისის ეპოქაში იქმნებოდა (დადა, ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი, პოსტკოლონიური არტი, აღმოსავლეთ ევროპის დისიდენტური ხელოვნება), როგორც დროის ერთ-ერთი ყველაზე მგრძნობიარე მაჩვენებელი და ეპოქის სოციალური, პოლიტიკური და სულიერი მდგომარეობის ამსახველი მედიუმი. თუმცა არა როგორც დროის მექანიკური აღბეჭდვა, არამედ მისი შინაგანი ტემპის, რწმენისა და ტრაგედიის გადმოცემა. ნათელია, რომ „ისტორიის ასახვა არ ნიშნავს მის

1 ADORNO, Aesthetic, 1997, p. 5.

მართებულ გააზრებას“.² შესაბამისად, ხელოვნება არა მხოლოდ რეალობის ესთეტიზაციაა, არამედ იმ ისტორიული მომენტის შინაგანი ენერგიის გამოხატვაა, რომელშიც იგი იქმნება. თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც სოციალური და პოლიტიკური კრიზისები მუდმივი თანმხლები მოვლენაა, ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად რჩება პროტესტი – არსებული წესრიგის, ძალადობრივი დისკურსების, სოციალური უთანასწორობისა და ინდივიდუალური განადგურების წინააღმდეგ.

თუ ვიტყვით, რომ ხელოვნება, ნებისმიერი ეპოქის თუ ჟანრის, სწორედ პროტესტი, აჯანყება და ამბოხია, ხოლო ხელოვანი აჯანყებული ნონკონფორმისტი, სიახლე ნამდვილად არ იქნება. ხშირად ხელოვნებაში, წმინდა არტისტული თემებისა და სტილური დაპირისპირების პარალელურად, ამბოხების მიზეზი ისტორიულად არსებული უსამართლობა ან ტრაგედიები ხდება. განსაკუთრებით თანამედროვე ხელოვნებას ახასიათებს საპროტესტო თემებზე რეფლექსია და ეკოლოგიიდან დაწყებული, გენდერული თემით დამთავრებული, ყველა თანამედროვე პრობლემაზე შეგვიძლია გავიხსენოთ სრულიად შესანიშნავი არტისტები და არტეფაქტები.

ბალკანეთის ომს მარინა აბრამოვიჩი პერფორმანსით „ბალკანური ბაროკო“³ ეხმიანება, ვენეციის ბიენალეზე 1997 წელს ბნელ, უფანჯრო ოთახში გრძელ თეთრ პერანგში გამოწყობილი ძვლების ნარჩენების გროვაში ჯდება, მღერის ბალკანურ სიმღერებს და სამი დღის განმავლობაში გულმოდგინედ ცდილობს ძროხის ძვლების გაწმენდას სისხლისა და ხორცის ნაწილაკებისაგან. აბრამოვიჩის პერფორმანსების მთავარი კონცეფცია საკუთარი ფიზიკური შესაძლებლობების ზღვრის ძიება და გამოცდაა. თუმცა, ამ შემთხვევაში, უკვე გამოცდილმა და საყოველთაოდ აღიარებულმა პერფორმერმა მაყურებლის ფიზიკური შესაძლებლობებიც გამოსცადა: 1997 წელს განსაკუთრებით ცხელი ზაფხული იყო ვენეციაში, გახრწნილ ძვლებს მატლები ესეოდა და საშინელი სუნი ჰქონა. აბრამოვიჩი მეტაფორულად ბალკანეთის ომის ხატს ქმნიდა და მისი შემადარწუნებლობის სრულყოფილი რეპრეზენტაციისთვის ყველაზე ეფექტურ და პირდაპირ ხერხს მიაგნო. ეროვნული ტკივილი მსოფლიო სცენაზე გაიტანა, უსიტყვო

პერფორმანსით ყველაზე ხმამაღალი განაცხადი გააკეთა და ბიენალეს ვენეციის ოქროს ლომთან ერთად საკუთარი სამშობლოსთვის საჭირო და აუცილებელი ყურადღება მოიპოვა საერთაშორისო საზოგადოებისაგან.

ანიშ კაპურის ინსტალაცია – „კუთხეში სროლა“⁴ (2008–2009) ძალადობის ესთეტიზაციისა და ისტორიული ტრავმის მატერიალიზაციის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ ნიმუშს წარმოადგენს. ბრინჯაოს დიდი ქვემეხი გარკვეული ინტერვალით ისვრის სისხლისფერი წითელი ცვილის ყუმბარებს გალერეის ნეიტრალურ თეთრ კუთხეში. ყოველი გასროლა ტოვებს ფიზიკურ და ვიზუალურ კვალს – წითელი მასა ფეთქდება, იფანტება, იშლება, სვრის კედლებსა და იატაკს. შედეგად ჩნდება ექსპრესიული, სისხლისმაგვარი ლაქები და გროვები. ნამუშევარი პროცესუალურია და დროში ვითრდება – თითოეული გასროლა მთლიან კომპოზიციას ცვლის. კაპური რიტუალურ განზომილებას ქმნის და მაყურებელი არა მხოლოდ შედეგს, არამედ თავად პროცესსაც ხედავს. ცვილის გასროლა შეიძლება აღვიქვათ როგორც სულიერი კათარზისი, ძალადობისაგან გათავისუფლების აქტი, ისტორიული ტრავმისა და გამოცდილების ალეგორია, რომელიც არ იშლება, არამედ კულტურულ მეხსიერებაში ილექება.

მიუხედავად იმისა, რომ ანიშ კაპური ამ ნამუშევარს არ აძლევს უშუალოდ პოლიტიკურ ინტერპრეტაციას, ნამუშევარი ხშირად იკითხება პოსტიმპერიალისტურ და პოსტტრავმულ კონტექსტში. პირდაპირი ძალადობითა და შიშველი აგრესიით სივრცის დამორჩილების ვიზუალს უპირობოდ მივყავართ ნამუშევრის პოსტკოლონიურ გააზრებაში. ისტორიული ფაქტების გათვალისწინებით შეიძლება პერიფერიული მოდერნიზმის ნიმუშადც განვიხილოთ, მითუმეტეს, რომ მას დიდ ბრიტანეთში, ლონდონში მცხოვრები ინდოელი არტისტი ქმნის.

ინკა შონიბარეს, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ბრიტანელ-ნიგერიელი კონცეპტუალური არტისტის, შემოქმედება მუდმივად სვამს კითხვებს კულტურული იდენტობის, ძალაუფლებისა და ისტორიული მეხსიერების შესახებ. მისი ნამუშევრები ხშირად ეფუძნება დასავლური ვიზუალური ხელოვნების ტრადიციას და ცნობილ ნიმუშებს

2 BENJAMIN, Illuminations, 1969, p. 255.

3 ResearchGate, Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Biennale di Venezia.

4 Anish Kapoor, Shooting into the Corner, 2008–2009.

აფრიკული ქსოვილის - ეგრეთ წოდებული Dutch wax fabric-ის გამოყენებით „აბინძურებს“.

შონიბარე კულტურულ იდენტობას განიხილავს ჰიბრიდულ სივრცედ, რომელშიც კოლონიურ წარსულს და თანამედროვე გლობალიზაციას აერთიანებს. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი, „საქანელა (ფრაგონარის მიხედვით)“ (2001), როგორც ეპოქის კლასიკური ნიმუშის ტრანსფორმირებულ რეპლიკას წარმოადგენს - ფიგურას არ აქვს თავი, ვეროპული კოსტიუმი კი აფრიკული ფერადი ქსოვილით დამზადებული კაბით აქვს ჩანაცვლებული. ამ ფორმით ხელოვანი ქმნის პარადოქსულ სურათს, სადაც ევროპული ელევანტურობა და იდილიის ესთეტიკა თანაარსებობს ძალადობისა და ექსპლუატაციის ალუზიებთან. მოკვეთილი თავი იქცევა კოლონიალიზმის ძალადობის სიმბოლოდ, ხოლო აფრიკული ქსოვილი - იმ კულტურული ჰიბრიდულობის ნიშნად, რომელიც კოლონიალიზმის შედეგად ჩაისახა. შონიბარე მშვენიერებას ცდუნების ფორმად იყენებს, რათა მაყურებელი ძალაუფლების, რასის, ისტორიის რთულ და კონფრონტაციულ საკითხებში შეიტყუოს. მისთვის „ისტორიული შეცდომების გააზრება სამყაროს გაუმჯობესების გზაა“.⁵

შონიბარე მშვენიერებასა და დეკორატიულობას იდეოლოგიურ მახედ იყენებს - მაყურებელი თავდაპირველად აღფრთოვანებულია დახვეწილი ფორმებით, მაგრამ შემდეგ იძულებულია დაინახოს ის უსამართლობა, რომელიც დასავლური კულტურის ესთეტიკურ იდილიას უდევს საფუძვლად. ამგვარი პროტესტის ფორმა ძალადობის პირდაპირი ასახვის ნაცვლად სტრუქტურული დეკონსტრუქციით, ფორმის დესტაბილიზაციით, ინტელექტუალური ირონიით მუშაობს. შონიბარე ესთეტიკურ ფორმას პროტესტის ფორმად გარდაქმნის. მისი სტრატეგია, პოლიტიკური მოვლენების თუ ისტორიული სცენების პირდაპირი ასახვის ნაცვლად, გულისხმობს თეატრალიზებულ სარკაზმს, ისტორიული ძალადობის ინტელექტუალურ გადაამუშავებას.

პოსტკოლონიური კულტურიდან კიდევ უამრავი მაგალითის მოყვანა შეგვიძლია. თუმცა უკვე განხილული მაგალითებიც საკმარისია დავინახოთ თანამედროვე ქართული ხელოვნების პარადოქსული მდგომარეობა: ქვეყანას, რომელსაც ტრავმებისა და სოციალური დრამების მთელი კასკადი აქვს - კოლონიური წარსული, ომები, ტე-

რიტორიული დანაკარგები, ეკონომიკური ნგრევა, პოლიტიკური პოლარიზაცია - თითქმის არ გააჩნია ხელოვნების ისეთი ფორმები ან ნიმუშები, რომლებიც ამ გამოცდილებას პროტესტის ენით გარდაქმნიან და არტობიქტად აქცევენ. თანამედროვე ქართული ხელოვნება თითქმის მოწყვეტილია საკუთარ დროს, ვერ ან არ ხედავს იმ ეპოქის ტკივილს, რომელშიც არსებობს. ქართველი ხელოვანი და ქვეყანაში არსებული რეალობა აბსოლუტურად აცდენილია ერთმანეთს: სად გაქრა ქართულ ხელოვნებაში გაუქმებული სამართლის და სამართლიანობის, ყოველდღიურად მიტაცებული ქართული ტერიტორიების, ეკლესიის კართან მოკლული კაცის, ჯგუფურად ნაწამები ქართველი ჯარისკაცის, ქუჩაში ხელგაწვდილი მშვიერი ადამიანების, „შავ მუშებად“ გადახვეწილი არალეგალი ემიგრანტების, ფეხით გადალახული მექსიკის და კიდევ უამრავი ტკივილი? თუ თავის გასამართლებელ არგუმენტად მოვიყვანთ, რომ ხელოვანებს დროითი დისტანცია და კონტემპლაცია სჭირდება, მაშინ ახალი კითხვების კასკადი გაჩნდება და ამ არგუმენტსაც უღმობლად გაანადგურებს - 33 წლის წინ ბავშვების თავებით ნათამაშები ფეხბურთი? ნაწამები შვილის გადაყლაპული თვალი? 34 წლის წინ სამოქალაქო ომით განადგურებული და გვამებით გავსებული თბილისი? სამაჩაბლოში გაწირული ადამიანები?

სამწუხაროა, თუმცა აშკარაა, რომ ქართულ ხელოვნებაში კრიტიკული ენერგია თითქმის გაუჩინარდა, ვეღარ ახერხებს ისტორიის, როგორც შემოქმედებითი იმპულსის წვდომას. თუ ხელოვნება არის დროის სარკე, მაშინ თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას დროის ანარეკლი დაეკარგა. წარსულის ტრავმა არა აქტუალურ გამოცდილებად, შემოქმედებით ენად, არამედ პაუზად იქცა. ვფიქრობ, სწორედ ამ „ისტორიული გაჩერების“, კულტურულ-შემოქმედებითი პაუზის გამო, ქართული ხელოვნება ვერც აწმყოში ახერხებს მორალური პოზიციის დაცვას - რკინის ფარდის მიღმა გალესულმა ვერც შემოქმედებითმა მუხტმა და ვერც პიროვნულმა გამბედაობამ ჯერ კიდევ ვერ მოახერხა რეაბილიტაცია.

ამ ხარვეზის გამოსწორებას თითქმის ქართული კინო ცდილობს. თუმცა, „მანდარინების“, „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“, „სოხუმის“ მიერ შემოთავაზებული პრობლემის ზედაპირული და პათეტიკური გააზრება ოდნავადაც ვერ არხევს, ვერ ეხება

5 ELKAN, Yinka, 2024.

ნერვს, რომელსაც რეალურად აქვს ეს ტკივილი განცდილი და გადატანილი. მოკლედ, ქართული ხელოვნება თუ თანადროული ეპოქის პრობლემებს ვერ იაზრებს, ჯერ ვერც უახლესი წარსულის ტკივილის ტრანსფორმაციას ახერხებს მხატვრულ ფორმად.

ქართული ხელოვნებაში დაბლოკილი პროტესტის, გაუზიარებელი ეროვნული ტრაგედიების, შემოქმედებითი და იდეური სტერილურობისა და უნაყოფოების რამდენიმე მიზეზი შეიძლება დავასახელოთ:

1. ისტორიული წყვეტა და მეხსიერების პრობლემა

პირველი მიზეზი, ალბათ, ისტორიული წყვეტაა. საბჭოთა ცენზურამ ხელოვნება მკაცრ იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოაქცია. ეს კულტურა არანაირ კრიტიკას არ ითმენდა, შესაბამისად, პროტესტი მეტაფორად, მინიმუმად, ალეგორიად გადაიქცა. საბჭოთა ეპოქის შემდეგ კი 1990-იანი წლების პოლიტიკურმა ქაოსმა, ეკონომიკურმა ნგრევამ, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომებმა, სამოქალაქო დაპირისპირებამ ხელოვნება თვითგადარჩენის რეჟიმში ჩააყენა: მას აღარ ჰქონდა ტრავმის ესთეტიკურად გააზრების რესურსი.

მძიმე სოციალურ-პოლიტიკურმა ფონმა საზოგადოების კულტურული ფსიქიკის რეპრესია მოახდინა და ჩამოაყალიბა კულტურული ჰაბიტუსი, რომელშიც სოციალური ტკივილი დუმილის ნორმად იქცა. ასეთ გარემოში ხელოვნებას აღარ შესწევს ძალა პროტესტის იარაღად იქცეს და გაეცევის, ანთროპოლოგიური სიჩუმის ფორმა ხდება. შედეგად, თანამედროვე ქართული ხელოვნება საკუთარი ისტორიის ტკივილზე დაფუძნებული თვითგამოხატვის ნაცვლად ცდილობს იპოვოს უნივერსალური ესთეტიკური ენა, რომელიც საერთაშორისო სცენისთვის იქნება მისაღები. ის ეხება ეროვნულ ნიადაგზე არსებულ გლობალურ პრობლემებს: ქორწინება მცირეწლოვან ასაკში, გენდერული თანასწორობა, სექსუალურ უმცირესობათა პრობლემები, რელიგიური ტოლერანტობა, ეკოლოგიური პრობლემები და ასე შემდეგ. თუმცა, ამ მიმართულებით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშები საერთაშორისო დონეზე ანგაჟირებულ თემებზე მორგების მცდელობა უფროა, ვიდრე შინაგანი, ეროვნული თუ პიროვნული განცდის სიღრმიდან

ამოხეთქილი შემოქმედებითი მუხტის შედეგი.

2. ინსტიტუციური ჩარჩოები და კონფორმიზმი

პროტესტის ფორმის არარსებობა მხოლოდ შემოქმედებითი მუხტის სიმცირით, ეროვნული ტკივილის ნიველირებით არ არის განპირობებული. კიდევ ერთ ობიექტურ მიზეზად, შესაძლოა, ინსტიტუციური სივრცე განვიხილოთ. ქართული ხელოვნების განვითარების ბოლო ორ ათწლეულში დაიწყო საერთაშორისო არტ-სისტემაში ინტეგრაციის პროცესი — ბიენალები, რეზიდენტული პროგრამები, კერძო გალერეები, საერთაშორისო თუ ადგილობრივი კულტურის ფონდების გრანტები. ეს ინტეგრაცია, ერთი მხრივ, პროგრესია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოაქვს ახალი კონფორმიზმი: აწესებს ესთეტიკური და პოლიტიკური ნეიტრალობის სტანდარტს. თანამედროვე დაფინანსების წყაროები, კერძო კოლექციონერები, ოფიციალური და განსაკუთრებით სახელმწიფო ინსტიტუციები დიდწილად სწორედ „სალონურ“ ნეიტრალობას მოითხოვენ. შესაბამისად, კრიტიკული პოტენციალი ნელ-ნელა დეკორატიული ხდება და მიმდინარეობს ქართული კულტურის „სალონიზაციის“ პროცესი, რაც თავისთავად გულისხმობს კონფორმისტულ პოზიციას. თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბჭოთა წარსულში „სალონიზაციის“ თვითება ქართულ კულტურას ისედაც კარგად ჰქონდა გათავისებული და ამ კუთხით ნამდვილად გვევლინება ტრადიციის გამგრძელებლად.⁶ ნათელია, რომ სისტემის მიერ აღიარებულ ხელოვნებას არ შესწევს სისტემის კრიტიკის ძალა. ისედაც მცირე ინსტიტუციურ ველზე დამოკიდებული თანამედროვე ქართველი არტისტისათვის კი პირდაპირი პოლიტიკური პროტესტი, გლობალურის ნაცვლად, ლოკალური, ეროვნული თემატიკის არტისტული გადამუშავება შეიძლება ნიშნავდეს მარგინალიზაციას, გამორიცხვას ფინანსური მხარდაჭერის ქსელიდან. ამიტომაც ჩნდება ეგრეთ წოდებული „სალონური ხელოვნება“ — ფორმალურად ავანგარდული, მაგრამ შინაარსობრივად ნეიტრალური.

ქართული თანამედროვე კულტურა ვერ უარყოფს ხელოვნებას როგორც ინსტიტუციურ პრაქტიკას, ვერ უზრუნველყოფს მის პოლიტიკურ ჟესტად გადაქცევას. ხელოვნება, რომელიც მთლიან-

6 მნიშვნელოვანია, რომ სალონურ ქართულ მხატვრობას საბჭოთა პერიოდშიც ჰყავდა შესანიშნავი გამონაკლისები. მაგალითად ავთო ვარაზი ან ალექსანდრე ბანძელაძე. თუმცა მათი შემოქმედება ვერ ცვლიდა ეროვნული კულტურის ზოგად ნეიტრალურ სახესა და ხასიათს.

ნად ემსახურება რეალობას, კარგავს თავის კრიტიკულ ფუნქციას; ხოლო ხელოვნება, რომელიც სრულიად შორდება რეალობას, კარგავს მნიშვნელობასაგ.⁷ შესაბამისად, ქართულ თანამედროვე ხელოვნებას მნიშვნელობაც დაკარგული აქვს და ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი არსიც – კრიტიკული ფუნქციაც.

3. ტრავმის გამოთქმის აკრძალვა

საბჭოთა ცენზურამ ქართულ კულტურულ ჰაბიტუსს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხი დაუტოვა მემკვიდრეობად – ტრავმის გამოთქმის აკრძალვა. ეს ჩვევა დღემდე აქტუალურია და საუკეთესო გამოვლენას თვითცენზურის ფორმით პოულობს. ქართული კულტურა ვერ ახერხებს საბჭოთა მემკვიდრეობისაგან გათავისუფლებას და ახალ არტისტულ ველში გადანაცვლებას. ქართული შემოქმედება ვერ ააქტიურებს თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ფუნქციას – ტრავმული გამოცდილების არტისტულ ტრანსფორმაციას.

თანამედროვე საქართველოს პრობლემა, ხშირად, დასავლურ სივრცეში უფრო ადეკვატურ და დროულ ასახვას პოულობს ვიდრე საქართველოში. საკვირველია, მაგრამ ძირს დაგდებულ პროტესტანტს, რომელსაც თეთრ პარიკსა და შავ მანტიასში გამოწყობილი მოსამართლე უღმობლად უღერებს საკუთარ ჩაქუჩს ბრიტანელი სთრით არტისტი, ბენქსი ხატავს. თუმცა, მწვავე სიმართლეს ხშირად ვერც დასავლური დემოკრატია უსწორებს თვალს – ეს სტენსილი, ლონდონშიც წაშაღეს პოლიციის მეთვალყურეობის ქვეშ. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს:

- რომ სამართლის პრობლემა გლობალურია, და მხოლოდ ქართულ რეალობას არ ეხება.
- ქართული ხელოვნება არ და ვერ ახერხებს რეალობის არტისტულ ფორმაში გააზრებას.

4. „ისკუსტვოვრედები“⁸

ჩამოთვლილ მიზეზებთან ერთად, მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს ქართველი არტისტების საკმაოდ მყიფე და ზედაპირული თეორიული ბაზა, რომელიც აიძულებს ისევ ახსოვდეთ საბჭოთა თუ პოსტსაბჭოთა ხუმრობა, ხელოვნების თეორიის ავტორები „ისკუსტვოვრედებად“ მოიხსენიონ და თავი დაირწმუნონ, რომ კარგი ხელოვნების ნიმუშის შესაქმნელად ჯერ კიდევ საკმარისია იცოდე სწორად ხატვა, გადაღება, კვეთა და ასე შემდეგ.⁹ არადა, თანამედროვე სამყარო უკვე საუკუნეზე მეტია შეთანხმდა, რომ ხელოვნება ფილოსოფიაა, ფილოსოფია კი სიბრძნის სიყვარულია, სიბრძნე ჭეშმარიტების ძიებაა. სამწუხაროა, მაგრამ ვიდრე ქართული კულტურა ამ ჭეშმარიტების ძიებას არის აცდენილი და ჯერ კიდევ სწამს, რომ შემოქმედება ერთპლასტიანია და მხოლოდ მოქნილ ხელს მოითხოვს, ისევ დარჩება ნელ-თბილ მდგომარეობაში და ცოცხალ-მკვდრის პოზიციაში.

გამონაკლისები

ქართული ხელოვნება ჯერ ვერ ახერხებს ტრავმის გარდაქმნას ფორმად, თუმცა მაინც შეიძლება რამდენიმე ნიმუშის დასახელება, რომლებიც ეროვნული ტრადიციების სახელოვნებო ფორმით გაცნობიერების მცდელობას წარმოადგენს.

ბემოთ გაშლილი მსჯელობა მხოლოდ ზოგადი სურათის დახასიათებაა და გამონაკლისების განხილვა მეტნაკლებად მაინც შეამსუბუქებს ქართული კულტურისათვის გამოტანილ განაჩენს. ყველა სათვის კარგად ცნობილი თენგიზ აბულაძის ფილმ „მონანიების“ და იური მეჩითოვის 9 აპრილის ფოტოს გარდა, ტკივილისა და პროტესტის მხატვრულ ფორმაში გარდაქმნის საუკეთესო მაგალითებად შეგვიძლია გავიხსენოთ ქართველი მხატვრების 80-იანელთა თაობის – ირაკლი ფარჯიანის, გია ბულაძის, მერაბ აბრამიშვილის – ბიბლიურ-ისტორიულ სიუჟეტებზე შექმნილი ტილოები. პროტესტის კონტექსტში განსაკუთრებით რელევანტურია ლევან ჭოლოშვილის ფერწერული

7 BAUDRILLARD, Simulacra, 1981, pp. 251-252

8 რუსულ ენაზე დაფუძნებული ხუმრობა: искусствовед – ხელოვნებათმცოდნე, искусствовред – ხელოვნების მავნებელი.

9 საბედნიეროდ, ქართულ რეალობას ამ კუთხითაც ჰყავს გამონაკლისები. კარლო კაჭარავა მხატვრობაში ხელოვნებათმცოდნეობიდან მივიდა. 1990-იან წლებში შექმნილი მისი თეორიული ნაშრომები დღემდე ფუნდამენტურ სამეცნიერო მასალას წარმოადგენს თანამედროვე ქართული ხელოვნების კვლევისათვის. გია ბულაძე ნამდვილად გამოირჩევა ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის საოცრად ღრმა ცოდნით. იგი ამ მიმართულებით აქტიურ პროფესიულ საქმიანობასაც ეწევა. მონაწილეობს სამეცნიერო კონფერენციებში, აქვს სალექციო კურსები, გადაცემები, ბლოგები და ასე შემდეგ.

სერია - „განადგურებული არისტოკრატია“. 1980-იანი წლების ქართულ კულტურაში, ნამდვილად იყო გარღვევა ჯოლოშვილის მიერ ძველი ფოტოების საფუძველზე შექმნილი მართლაც შესანიშნავი ნიმუშები და ფარჯანის, ბუღაძის, აბრამიშვილის ბიბლიურ-ისტორიული სიუჟეტები. თუმცა, დღეს ზედმეტად შეფარული და არისტოკრატული საპროტესტო მუხტი და ნოსტალგიური განწყობა საერთო ობიექტულ გემოვნებისათვის მისაღებ, ესთეტიკური ტკბობის ობიექტად აქცევს ნამუშევრებს. ტრაგედია უკანა ხედზე ინაცვლებს და მთავარ ეფექტს საინტერესო ფერწერული ხერხებით ამოწერილი მომხიბვლელი პერსონაჟები ახდენენ. პროტესტი კი დიდად აღარც მაშინ იყო ამგვარი სიუჟეტები, საბჭოთა „პერესტროიკამ“ ისედაც დასაშვები გახადა ისტორიული თუ რელიგიური თემების ასახვა.

ოკუპაციისა და რუსული სისასტიკის თემა ეფექტურად არის ასახული მიშა შენგელიას 2000-იან წლებში შექმნილ ნამუშევრებში. მხატვარი მისთვის სახასიათო სარკაზმით ხატავს კონსერვის ქილას წარწერით „тушонка из чеченского мяса“ (ჩეჩნური ხორცის კონსერვი) ან კავკასიონის პეიზაჟს ცნობილი სიმღერის სათაურით „одногодичный русский генерал“ (ერთხელ რუსმა გენერალმა) და ორივე სურათით ზუსტად ახასიათებს რუსი გენერლების მიერ კავკასიაში დატოვებულ ნაკვალევს. მხატვარი ხშირად წინასწარმეტყველურიც არის და სამხედრო გემს ბალტიის ზღვაში ჯერ კიდევ 2017 წელს ხატავს, 2015-ში კი პირდაპირ გვაფრთხილებს „война на носу, сер!“ (ომი ცხვირწინაა სერ!) და პიერო დელა ფრანჩესკას ცნობილ პერსონაჟს - ფედერიკო და მონტეფელროს ცხვირზე ბუზივით ციცქნა, შავ ტანკს ახატავს.

ფოტოგრაფიას, როგორც რეალობის ამსახველს უფრო მარტივად უნდა ეპასუხა ამ გამოწვევისათვის და ბუნებრივად აესახა მოვლენები, რომლებმაც უამრავი ღრმა ჭრილობა დაუტოვა ეროვნულ ცნობიერებას. თუმცა შესანიშნავი გამოწვევის დასახელება არც ფოტოგრაფიის შემთხვევაში გაგვიადვილდება. მეტაფორად ქცეული მეჩითოვის 9 აპრილის ფოტოს გვერდით იგივე მხატვრული წონისა და მნიშვნელობის ნიმუშებს თითქმის ვერ დავასახლებთ. მიუხედავად იმისა, რომ გოგი ცაგარელი და შახვალდ აივაზოვი პროფესიულად იღებენ თანამედროვე ომების ქრონიკებს.

1990-იანი წლების პრობლემებს მისთვის სახასიათო კონცეპტუალური ხერხებით ასახავს გურამ

წიბახაშვილი ფოტოწიგნით „ზამთარი გადატანილია“. ფოტოგრაფი მძიმე, ბნელ გარემოს იმავე პერიოდის ახალგაზრდა არტისტების შემოქმედებითი თუ ყოველდღიური ყოფის კადრებით აცოცხლებს და შთაბეჭდილებას თავისივე მცირე ზომის საავტორო ტექსტებით ამძაფრებს. ლოკალურ, მეგობრების გარემოში გადაღებული ფოტოებით და ურბანული პეიზაჟებით ქვეყნის გლობალური პრობლემების სიმძაფრეს ასახავს. თუმცა, თუ ფოტოწიგნის სტრუქტურაზე ვისაუბრებთ, ვფიქრობ, ფოტოები და წიბახაშვილისვე ტექსტები გაცილებით უკეთ იმუშავებდა ანა კორძაია-სამადაშვილის ცოტა არაორგანულად ჩართული დოკუმენტური პროზის გარეშე. ამასთანავე, ზამთრის გადატანილად მიჩნევა ზედმეტად ოპტიმისტურ პოზიციად მიმაჩნია, რადგანაც იმ ეპოქამ უამრავი ღრმა ჭრილობა დაუტოვა ქართულ ეროვნულ ცნობიერებას და მისი დასრულებულად გამოცხადება ამ იარაღის გააზრებისა და გამოცდილების გათვალისწინების მცდელობის უარყოფას ნიშნავს.

თანამედროვე ქართულ სახელოვნებო სივრცეში მნიშვნელოვანი იმპულსები შემოაქვს ჩვენთვის ახალ მიმართულებას - სთრით არტს. სთრით არტის უმთავრესი კონცეფცია სწორედ პროტესტია, უმეტესად ანონიმურად გამოხატული. ამიტომაც თუკი ეგრეთ წოდებულ ტრადიციულ ხელოვნებას გავცდებით, მუზეუმებიდან და გალერეებიდან ქუჩაში გავალთ და შენობებზე გაფანტულ ნიმუშებს „შევაგროვებთ“ მარო მაყაშვილის და გიორგი ანწუხელიძის სტენსილებს ან ჩამოშლილ კედელზე ქართველი სთრით არტისტის, გაგოშას მიხატულ „სარეკლამო განაცხადს“ წავიკითხავთ:

„იყიდება ღარიბების ქვეყანა. კარგი ლოკაციით, სარემონტო მდგომარეობაში“.

ნათელია, რომ ამ ქუჩის ხელოვნების ნიმუშის მთავარი ღირსება ნონკონფორმისტი ხელოვანის მიერ თანამედროვე ტრაგედიის გააზრება, გულწრფელი ასახვაა. ეს ფრაზა თითქოს მთელი ეპოქის სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და მორალური პოზიციის ფორმულირებას ახდენს და ქვეყნის დღევანდელი მდგომარეობის დიაგნოზიც არის. ეს მინიმალისტური მანიფესტი, როგორც სოციალური სარკე, ასახავს იმას, რაც ოფიციალურ ხელოვნებაში ვერ ითქვა. ამგვარი ტექსტი-გრაფიტი გვიჩვენებს, რომ პროტესტის ენერგია ბოლომდე არ გამქრალა - ის უბრალოდ სხვა სივრცეში - ქუჩაში გადავიდა, სადაც მას შეუძლია იყოს პირდაპირი, გულწრფელი და დაუფარავი.

თუმცა, ყველა ეს მაგალითი ქართული კულტუ-

რის ემოციური სტერილურობის, გამოფიტულობის გამართლებებისა და გადარჩენის მცდელობად უფრო მეჩვენება. თამამ გამონაკლისად, ქართული ტრაგედიების ხელოვნებად, შემოქმედებით გამოცდილებად ქცევის და აფეთქების ნამდვილ მაგალითად ქართველი დიზაინერის - დემნას შემოქმედება შემოიძლია დავასახელო. მან ქართული რეპრესიული კულტურის ნიუანსები თამამად გაუზიარა დასავლურ აუდიტორიას. შეძლო და უამრავ ვარსკვლავს ჩააცვა ვაჟას და გალაკტიონის ფრაზებით აჭრელებული „ბოლო ზარის“ პერანგები და ქუსლჩათელილი ფეხსაცმელები, Ghana Must Go ჩანთებიც¹⁰ დააჭერინა, მათი მთავარი სიამაყე - ათლეტური სხეულების დახვეწილი ფორმები „oversize“ სამოსში ჩაკარგა, მოდელები, გაწკრივებული პოდიუმის ნაცვლად ტალახში ატარა და საპატიო „front row“-ც დასვარა. თუმცა, დემნა ყოველთვის ასეთი ეპატაჟურიც არ არის - ლუვრში გამოფენილი ძალიან სადა, ელეგანტური, შავი აბრეშუმის გრძელი კაბა¹¹ არქიტექტურულ მაკეტს უფრო ჰგავს ვიდრე სამოსს. მისი სილუეტი, ფერი, ფაქტურა ეფექტურად აცოცხლებს ქართული კულტურის კოდს. დიახ, ქართულ კულტურას ნამდვილად ორგანული იყო ეს თავშეკავებული არისტოკრატიზმი. საბოლოოდ დემნა ამ კოსტიუმით სწორედ საქართველოსათვის დამახასიათებელ პომპეზური გლოვის ასოციაციას ბადებს. ლუვრში დატოვებული მშრალი, ლაკონური საავტორო მითითება - „დემნა, სოხუმი, საქართველო“ - კი ის პუნქტიუმი, რომელიც ამ გლოვის შინაარსს ხსნის და სრულყოფილ კონცეფციას და მანიფესტს წარმოადგენს.

თუნდაც მხოლოდ დემნას მაგალითზე, ნათელია, რომ დასავლეთი ღიაა და აქვს ნაციონალური ტკივილის გაზიარების რესურსი, როდესაც ეს სწორად არის მიწოდებული. ფაქტია, რომ ისევ ქართველი არტისტები ვერ პოულობენ სწორ

ფორმას სასურველი თემების აქცენტებისთვის. მაგრამ, აქ ახალი კითხვა ჩნდება - რამდენად სწორია დემნას ქართული კულტურისთვის მიკუთვნება? ერთადერთი, რაც სამშობლოდან საგზლად გავატანეთ, ტკივილია - დევნილობის, გენდერული შეუწყნარებლობის, სოციალური უთანასწორობის. მტკივნეული გამოცდილების ხელოვნების ფორმად გარდაქმნა კი ევროპაში ისწავლა, მას ევროპამ მისცა ეს შესაძლებლობა. გაგებდით ვიყოთ გულახდილები - იგივე პროდუქტი რომ საქართველოში გაეკეთებინა ხომ ზუსტად ვიცით, როგორ „იხალისებდა“ ქართული საზოგადოება „უცნაურ ბიჭზე“. ვფიქრობ, ისევ დავაგვიანეთ: საუკუნის შემდეგ ბალანჩინიც ძალიან გვინდა ქართველი ქორეოგრაფი იყოს. დიახ, დაუფასებელი ნიჭი და დაკარგული შესაძლებლობები ქართული კულტურისა და ისტორიის კიდევ ცალკე ტრაგედიაა.

გამონაკლისების მაგალითზე განვიხილოთ, რა ფორმით ცდილობს ქართული ხელოვნება ეროვნული ტრაგედიებისა და ტრავმების გააზრებას, მათთვის შემოქმედებითი სახის მიცემას. თუმცა, აღიარებული ჭეშმარიტების - „გამონაკლისი წესს ამტკიცებს“ გათვალისწინებით, გვიწევს განვაცხადოთ, რომ ქართული თანამედროვე ხელოვნება მხოლოდ პასიური აღმქმელია, ისტორიული ტრავმების ვიზუალიზაცია იშვიათად იღებს ეფექტურ ესთეტიკურ ფორმას და უფრო ხშირად ანთროპოლოგიური დუმილის ან პათეტიკური გააზრების ფარგლებში რჩება. ასახვის შემთხვევაში კი ხშირად ისეთივე მცირე და მოკრძალებული მასშტაბი აქვს, როგორც საქართველოს მსოფლიოს ფიზიკურ რუკაზე. შესაბამისად კითხვა - რატომ არ არის პროტესტი ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში? - კვლავ ღიაა და უპასუხოდ რჩება.

დღეს ქართული ხელოვნების გამოწვევა არის არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ეთიკური და მორალური ხელოვნების შექმნა. რადგანაც ხე-

10 Ghana Must Go - საქართველოში ცნობილია, როგორც „ლილოს ჩანთა“ - იკონური, იაფი, გამძლე კუბოკრული ნეილონის ჩანთა. სახელწოდება უკავშირდება 1983 წელს ნიგერიიდან დასავლეთაფრიკელი, ძირითადად განელი, მიგრანტების მასობრივ დეპორტაციას. საკუთარი ნივთების გადასატანად მიგრანტები სწორედ ამ ტიპის ჩანთებს იყენებდნენ, რის გამოც მას ირონიულად „Ghana Must Go“ („განელები უნდა წავიდნენ“) შეარქვეს.

ამ ჩანთის მაღალ მოდაში ინტეგრირებით დემნა მიმართავს რეაპროპრიაციის მეთოდს, ყოველდღიური მოხმარების საგანს ახალი კულტურული და სიმბოლური მნიშვნელობით ტვირთავს. ამასთანავე, ეხმანება იძულებითი მიგრაციისა და გადაადგილების როგორც გლობალურ, ასევე პირად - ლტოლვილისა და მიგრანტის - გამოცდილებას. ამგვარად, ერთი შეხედვით სრულიად ბანალური საგანი კოლექტიური და ინდივიდუალური მეხსიერების, ტრავმისა და იდენტობის მატარებელ სიმბოლოდ გარდაიქმნება.

11 2025 წელს კოსტიუმი წარმოდგენილი ლუვრის ისტორიაში მოდის პირველ გამოფენაზე „Louvre Couture. Art and Fashion: Statement Pieces“, მსოფლიოს 65 ყველაზე იკონური დიზაინერის ნამუშევრებს შორის. კოსტიუმის ფოტო, ფაქტობრივად, გამოფენის სავიზიტო ბარათად იქცა. (იხ. ლუვრის ოფიციალური ვებსაიტი)

ლოვნება, რომელიც არ ავლენს ტკივილს, არ არის კრიტიკული, კარგავს პასუხისმგებლობას საკუთარი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მიმართ. ამდენად, ხელოვნების მოვალეობა დღეს არის წარსულის რედემპცია – დავიწყებული ტრავმული გამოცდილების გამოხსნა და მათი გარდაქმნა სიმართლის ფორმად და ახალი მნიშვნელობით აღჭურვა დღევანდელობაში, არა ნოსტალგიური დაბრუნება წარსულთან, არამედ წარსულის და თანამედროვე ტრავმების გააზრებული აქტუალიზაცია დღევანდელობაში. ყოველი თაობა მორალურად ვალდებულია გადაარჩინოს ისტორიის

ჩრდილში დატოვებული წარსულის მსხვერპლი და დამარცხებულები. იმედია, ქართული ხელოვნება სწრაფად განიკურნება საბჭოეთისაგან მემკვიდრეობით დატოვებული დუმილის კულტურისა და ტკივილის გაუთქმელობის ესთეტიკისაგან, შეძლებს საკუთარი დროის სირცხვილისა და ტრავმების ესთეტიკურ ფორმად გარდაქმნას. მაშინ, ის მართლაც დაბრუნდება თავის მთავარ დანიშნულებასთან – იქნება არა მხოლოდ დროის ანარეკლი, არამედ მისი გადარჩენის შანსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Adorno Theodore, *Aesthetic Theory*, Minnesota, 1997.
- Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, Michigan, 1981.
- Benjamin Walter, *Illuminations, Theses on the Philosophy of History*, 1969.
- Elkann Alain, Interview with Yinka Shonibare. <https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/04/08/2026>

International Journal of Arts and Media Researches – #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.28>

A COUNTRY OF THE POOR FOR SALE! ART AS PROTEST AND A CRITICAL DISCOURSE ON TIME

Natia Tsulukidze

Keywords: contemporary art, protest, postcolonial art, Georgian art, Marina Abramović, Anish Kapoor, Yinka Shonibare, Demna, Gagosh

An examination of contemporary Georgian art clearly reveals its passivity and emotional sterility in reflecting upon and processing its recent historical past. Perpetually oriented toward the glorification of a former era and drawn toward a kind of “necrophiliac” identity, Georgian culture has failed to transform the national and historical trauma inflicted by Russian and Soviet imperialism into works of art. A country liberated from colonial pressure appears intimidated by that very freedom: it remains in a state of conscious captivity, unable to move from a traumatic condition into a post-traumatic one.

Since the 1990s, numerous cultures have produced outstanding examples of postcolonial art (including Iranian culture, for instance, Shirin Neshat or Salman Rushdie). Georgian art remains a regrettable exception; it has not yet freed itself from the culture of silence and the aesthetics of unarticulated trauma inherited from the Soviet era. Both historical and contemporary pain, oppression, and injustice remain taboo subjects. Against this background, a deeply troubling question arises: *does the failure of postcolonial art to emerge within Georgian culture indicate that the national mentality remains conditioned for colonial domination?*

It is paradoxical that “Art is autonomous and it is not; it is both at once”¹. However, art acquires its true power precisely when it succeeds in resolving this paradox by merging creative will with protest. The discourse of art is inherently critical toward its time. It constitutes a form of resistance not only to political power, but also to socially normalized silence. The history of the 20th century demonstrates that the most powerful artistic languages were created precisely in periods of social crisis (Dada, Expressionism, Surrealism, postcolonial art, dissident art of Eastern Europe), functioning as one of the most sensitive indicators of their time and as a medium reflecting the social, political, and spiritual condition of an era. Yet this is not a mechanical recording of time,

but rather the transmission of its inner tempo, belief, and tragedy. It is clear that “To articulate the past historically does not mean to recognize it ‘the way it really was’”². Accordingly, art is not merely the aestheticization of reality, but the expression of the inner energy of the historical moment in which it is created. In the contemporary era, when social and political crises are constant, one of the principal tasks of art remains protest—against existing orders, discourses of violence, social inequality, and the destruction of the individual.

To claim that art, regardless of period or genre, is fundamentally protest, rebellion, and insurrection, and that the artist is a rebellious nonconformist, would hardly be a novel assertion. Often, alongside

¹ ADORNO, Aesthetic, 1997, p. 5.

² BENJAMIN, Illuminations, 1969, p. 255

purely artistic concerns and stylistic confrontations, the causes of revolt in art are rooted in historically existing injustices or tragedies. Contemporary art, in particular, is characterized by reflection on protest-related themes, and across issues ranging from ecology to gender, we can recall numerous remarkable artists and artworks.

In response to the Balkan War, Marina Abramović presented her performance *Balkan Baroque*³ at the Venice Biennale in 1997. In a dark, windowless room, dressed in a long white garment, she sat in a pile of cow bones, sang Balkan songs, and for three days meticulously attempted to clean the bones of flesh and blood. The central concept of Abramović's performances is the exploration and testing of the limits of her own physical endurance. However, in this case, the already experienced and widely recognized performer also tested the physical endurance of the audience: the summer of 1997 in Venice was exceptionally hot; the decaying bones were infested with maggots and emitted a horrific odor. Abramović metaphorically constructed an image of the Balkan war and found the most direct and effective means to fully represent its horror. She brought national pain onto the global stage, made one of the most powerful statements through a wordless performance, and, along with the Golden Lion of the Venice Biennale, secured the necessary and urgent attention of the international community for her homeland.

Anish Kapoor's installation *Shooting into the Corner*⁴ (2008–2009) is one of the most striking examples of the aestheticization of violence and the materialization of historical trauma. A large bronze cannon periodically fires blood-red wax projectiles into a gallery's neutral white corner. Each shot leaves both a physical and a visual mark—the red mass explodes, disperses, and stains the walls and floor, building up expressive, blood-like accumulations over time. The work is durational; each discharge transforms the overall composition. Kapoor creates a ritual dimension in which the viewer witnesses not only the result but the unfolding process itself. The wax-firing can be read as a form of spiritual catharsis, an act of release from violence, and an allegory of historical trauma—of experience that does not vanish but accu-

mulates within cultural memory.

Although Kapoor does not assign an explicitly political interpretation to this work, it is often read within post-imperialist and post-traumatic contexts. The visualization of domination through direct violence and raw aggression inevitably leads to postcolonial reading. Considering historical factors, the work may also be interpreted as an example of peripheral modernism, particularly given that it is created by an Indian artist living in London.

The work of Yinka Shonibare, one of the most significant British Nigerian conceptual artists, consistently raises questions about cultural identity, power, and historical memory. His works often draw upon the traditions of Western visual art and well-known canonical images, which he "contaminates" using African textiles—the so-called *Dutch wax fabric*.

Shonibare conceptualizes cultural identity as a hybrid space in which colonial history and contemporary globalization intersect. One of his most well-known works, *The Swing (after Fragonard)* (2001), is a transformed replica of a Rococo masterpiece: the figure is headless, and the European costume is replaced with a dress made of colorful African fabric. The result is a paradoxical image in which European elegance and idyllic aesthetics coexist with allusions to violence and exploitation. The severed head becomes a symbol of colonial brutality, while the African textile evokes the cultural hybridity produced by colonial processes. Shonibare uses beauty as seduction, drawing viewers into unsettling questions of power, race, and history. For him, "understanding historical errors is a way to improve the world."⁵

Shonibare uses beauty and decorativeness as an ideological trap: the viewer is initially captivated by refined forms but is subsequently compelled to confront the injustice that underlies the aesthetic idyll of Western culture. This form of protest operates not through the direct depiction of violence, but through structural deconstruction, destabilization of form, and intellectual irony. Shonibare transforms aesthetic form into a mode of protest. His strategy does not involve the direct representation of political events or historical scenes, but rather theatricalized sarcasm and the intellectual reworking of historical violence.

3 https://www.researchgate.net/figure/Marina-Abramovic-Balkan-Baroque-1997-Biennale-di-Venezia_fig9_309552193

4 <https://anishkapoor.com/139/shooting-into-the-corner>

5 Ellkann, Shonibare; <https://www.alainellkanninterviews.com/yinka-shonibare/>

Numerous additional examples could be drawn from postcolonial culture. However, the cases already discussed are sufficient to reveal the paradoxical condition of contemporary Georgian art: a country burdened with an entire cascade of traumas and social dramas—wars, territorial losses, economic collapse, political polarization—has produced almost no works capable of translating this experience into protest art. Contemporary Georgian art appears detached from its own time; it either cannot or does not perceive the pain of the epoch in which it exists. The Georgian artist and the reality of the country seem to be entirely misaligned: where, within Georgian art, has the reflection of abolished justice and law gone? Where are the representations of the daily appropriation of Georgian territories, the man murdered at the entrance of a church, the Georgian soldier subjected to collective torture, the starving individuals begging in the streets, the illegal migrants forced abroad as “black laborers,” those who have crossed Mexico on foot, and countless other forms of suffering?⁶ If, as a justification, we argue that artists need historical distance and contemplation, then a cascade of new questions emerges that mercilessly dismantles this argument: football played with children’s heads 33 years ago? tortured son’s eye swallowed by mother?⁷ Tbilisi devastated by civil war and filled with corpses 34 years ago? People sacrificed in Samachablo?

Regrettably, it is evident that critical energy has disappeared within Georgian art; it can no longer access history as a source of creative impulse. If art is a mirror of time, then contemporary Georgian art has lost its reflection. The trauma of the past has not been transformed into a living experience or a creative language, but rather into a pause. It is precisely because

of this “historical standstill,” this cultural and creative suspension, that Georgian art is unable to maintain a moral position even in the present: both creative energy and personal courage, exhausted behind the Iron Curtain, have not yet recovered.

Georgian cinema appears to attempt to address this deficiency. However, films such as *Tangerines*, *Vegetable Garden in the Conflict Zone* and *Sokhumi* offer only superficial and pathetically framed interpretations of the issues, failing to touch the nerve of those who have truly experienced and endured this pain. In short, if Georgian art is unable to comprehend the problems of its contemporary epoch, it has not yet succeeded in transforming even the trauma of the recent past into artistic form.

The suppression of protest, the absence of a collectively articulated national trauma, and the creative and ideological stagnation in Georgian art may be attributed to several interrelated factors:

Historical Rupture and the Problem of Memory

The first factor is, perhaps, historical rupture. Soviet censorship confined art within rigid ideological frameworks. That culture tolerated no form of critique; protest was consequently driven into metaphor, allusion, and allegory. In the post-Soviet era, however, the political chaos of the 1990s, economic collapse, the wars in Abkhazia and Samachablo, and civil conflict pushed art into a mode of self-preservation: it no longer had the resources for the aesthetic processing of trauma.

The severe socio-political context repressed the cultural psyche of society and shaped a cultural habitus in which social suffering has become a norm of silence. In such an environment, art no longer has

6 Facts from the recent history of Georgia:

“Creeping occupation” or “Borderization” – Initiated around 2009–2011 and intensifying after 2013, Russia’s ongoing, illegal installation of fences, barbed wire, and surveillance infrastructure along the Administrative Boundary Lines separating Georgia from the occupied regions of South Ossetia and Abkhazia.

On November 6, 2023, in the occupied territory of Tskhinvali, Georgian citizen Tamaz Ginturi was killed by Russian military personnel after opening the door of a church that had been sealed by Russian forces: <https://www.youtube.com/watch?v=qPsiQ2DNNbU>

On August 9, 2008, during the Russia-Georgia war, Georgian soldier Giorgi Antsukhelidze was captured following a military engagement. While in detention in Tskhinvali, he was tortured and killed by Russian military personnel. Video footage of the torture was later released by the perpetrators. In 2013, Giorgi Antsukhelidze was posthumously awarded the title of National Hero of Georgia.

In the past five years, the number of socially vulnerable individuals in Georgia has increased. In the context of economic and social hardship, individuals frequently resort to such measures.

7 Facts from the war in Abkhazia (1992–93)

the capacity to function as a tool of protest and instead assumes the form of escape—an anthropological silence. As a result, rather than articulating itself through the pain of its own history, contemporary Georgian art attempts to find a universal aesthetic language acceptable to the international stage. It addresses global issues rooted in national contexts: early marriage, gender equality, the problems of sexual minorities, religious tolerance, environmental concerns, and so on. However, artworks produced in this direction often appear more as attempts to align with internationally relevant themes than as the outcome of a creative impulse emerging from the depth of internal, national, or personal experience.

Institutional Frameworks and Conformism

The absence of protest cannot be explained solely by a lack of creative energy or by neglect of national trauma. Another objective factor may be found in the institutional sphere. Over the past two decades, Georgian art has undergone a process of integration into the international art system—biennials, residency programs, private galleries, and grants from international and local cultural foundations. While this integration represents progress on the one hand, on the other it introduces a new form of conformism, establishing standards of aesthetic and political neutrality. Contemporary sources of funding, private collectors, official, and especially state, institutions largely demand precisely this kind of “salon” neutrality. As a result, critical potential gradually becomes decorative, and a process of the “salonization” of Georgian culture unfolds, which inherently implies a conformist position. It should also be noted that Georgian culture had already internalized this tendency toward “salonization” during the Soviet period and thus appears, in this respect, as a continuation of that tradition.⁸

It is evident that art recognized by the system lacks the capacity to critique that system. For the contemporary Georgian artist, already dependent on a limited institutional field, direct political protest, or the artistic processing of local and national themes

rather than global ones, may result in marginalization and exclusion from networks of financial support. This gives rise to so-called “salon art”: formally avant-garde, yet substantively neutral.

Contemporary Georgian culture is unable to reject art as an institutional practice, nor can it transform art into a political gesture. Art that wholly serves established reality surrenders its critical function; art that wholly detaches from reality loses its meaning.⁹ Contemporary Georgian art has consequently forfeited both its significance and one of its core functions—its critical capacity.

The Prohibition of Expressing Trauma

Soviet censorship has bequeathed yet another significant legacy to the Georgian cultural habitus—the prohibition on expressing trauma. This inhibition persists to the present day and finds its most powerful expression in the form of self-censorship. Georgian culture has been unable to shed its Soviet inheritance and move into a new artistic register. Georgian artistic practice thus fails to activate one of the fundamental functions of contemporary art—the transformation of traumatic experience into artistic form.

The problems of contemporary Georgia are often reflected more adequately and more promptly in Western contexts than within Georgia itself. Paradoxically, it is the England-based street artist Banksy who depicts a fallen protester, over whom a judge, dressed in a white wig and black robe mercilessly raises his gavel. Yet even Western democracy often fails to confront uncomfortable truths: this stencil was erased under police supervision. This fact once again confirms that:

- the problem of justice is global and does not pertain solely to Georgian reality.
- Georgian art does not, and cannot, adequately process reality into artistic form.

“Iskusstvovredy”¹⁰

Alongside the factors listed above, another significant problem is the rather fragile and superficial the-

⁸ It is important to note that even salon-oriented Georgian painting during the Soviet period had notable exceptions, such as Avto Varazi and Alexander Bandzeladze. However, their work did not alter the overall neutral character of national culture.

⁹ BAUDRILLARD, *Simulacra*, 1981, p. 251-252

¹⁰ A Russian-language pun plays on the words *iskusstvoved* (искусствовед – art historian) and *iskusstvovred* (искусствовред –literally, “art-harm-er”)

oretical grounding of Georgian artists. This condition perpetuates a Soviet and post-Soviet joke, whereby authors of art theory are dismissively referred to as “*iskusstvovedy*”, reinforcing the belief that producing a successful work of art still primarily requires technical skill—knowing how to draw, photograph, sculpt, and so forth.¹¹ However, for over a century, the modern world has recognized that art is philosophy; philosophy—the love of wisdom, and wisdom—the pursuit of truth. It is regrettable that, as long as Georgian culture remains disconnected from this pursuit of truth and continues to believe that art is one-dimensional and dependent solely on manual skill, it will remain in a state of stagnation, suspended in a lifeless, in-between condition.

Exceptions

Georgian art has not yet succeeded in transforming trauma into form; nevertheless, several examples may still be identified that represent attempts to conceptualize national tragedies in artistic terms.

The discussion presented above outlines only a general picture, and the consideration of exceptions somewhat mitigates the severity of the judgment passed on Georgian culture. In addition to well-known examples such as Tengiz Abuladze’s film *Repentance* and Yuri Mechitov’s photograph of April 9, we may recall as significant instances of transforming pain and protest into artistic form the works of the generation of Georgian painters of the 1980s—Irakli Parjiani, Gia Bugadze, and Merab Abramishvili—particularly their canvases based on biblical and historical narratives. Within the context of protest, Levan Chogoshvili’s painting series *Destroyed Aristocracy* is especially relevant.

Indeed, in the cultural landscape of the 1980s, there was a breakthrough: Chogoshvili’s remarkable works based on old photographs, as well as the biblical-historical compositions of Parjiani, Bugadze, and Abramishvili. Today, however, their overly veiled, aristocratic protest—combined with a nostalgic tone—renders these works palatable to conventional taste as objects of aesthetic pleasure. The tragedy

recedes into the background, the primary effect produced by appealing figures rendered through sophisticated painterly technique. Moreover, even at that time, such works could hardly be considered fully protest-oriented, as Soviet Perestroika had already made the depiction of historical and religious themes permissible.

The theme of occupation and Russian brutality is effectively addressed in the works of Misha Shengelia from the 2000s. The artist sarcastically depicts a can labeled “*тушёнка из чеченского мяса*” (“canned stew made of Chechen meat”) or a Caucasus landscape titled after the well-known Russian song “*однажды русский генерал*” (“once a Russian general”), both of which sharply convey the traces left by Russian generals in the Caucasus. Shengelia often demonstrates a prophetic dimension as well: he paints a military ship in the Baltic Sea as early as 2017, and in 2015 directly warns, “*война на носу, сэр!*” (“war is imminent, sir!”), placing a tiny black tank on the nose of Federico da Montefeltro, a well-known figure from Piero della Francesca.

Photography, as a medium inherently tied to the representation of reality, might have been expected to respond more directly to this challenge and to naturally document events that have left deep wounds in national consciousness. However, identifying strong exceptions in photography is equally difficult. Alongside Mechitov’s iconic April 9 photograph—already transformed into a metaphor—it is nearly impossible to name works of comparable artistic weight and significance, despite the fact that photographers such as Gogi Tsagareli and Shakhvald Aivazov have professionally documented contemporary wars.

The problems of the 1990s are addressed through distinctive conceptual means in Guram Tsibakhashvili’s photobook *The Winter Has Been Overcome*. Through images capturing both the creative and everyday lives of young artists of that period, the photographer brings to life a harsh, dark environment, intensifying the effect with his own short accompanying texts. Through locally grounded photographs, depicting friends and urban landscapes, he conveys

11 At the same time, the Georgian context is not without important exceptions. Karlo Kacharava transitioned into painting from art history, and his theoretical writings of the 1990s continue to constitute a key scholarly foundation for research on contemporary Georgian art.

Gia Bugadze is similarly distinguished by an exceptionally deep knowledge of art history and theory. He remains actively engaged in this field through sustained professional activity, including participation in academic conferences, the delivery of lecture courses, and the production of media programs and blogs.

the broader gravity of the country's global problems. However, in terms of the book's structure, the photographs and Tsibakhashvili's own texts would arguably function more effectively without the somewhat inorganic inclusion of documentary prose by Ana Kordzaia-Samadashvili. At the same time, viewing the "winter" as something that has been overcome appears overly optimistic, since that period inflicted profound wounds on the Georgian national consciousness, and to declare it over is to reject the necessity of confronting and understanding those traumas.

In contemporary Georgian artistic space, a new direction, street art, introduces significant impulses. The principal concept of street art is precisely protest, most often expressed anonymously. Thus, if we move beyond so-called traditional art, leave museums and galleries, and "collect" the scattered works across urban surfaces, we may encounter stencils depicting national heroes of Georgia Maro Makhashvili, Giorgi Antsukhelidze¹² or an "advertisement" on a crumbling wall, painted by the contemporary Georgian street artist Gagosh: *"A country of the poor for sale. Good location. In need of renovation."*

It is evident that the primary strength of this work of street art lies in the nonconformist artist's ability to comprehend and sincerely articulate contemporary tragedy. This phrase effectively formulates the social, political, economic, and moral condition of an entire epoch, while also serving as a diagnosis of the country's present state. As a minimalist manifesto,

it functions as a social mirror, reflecting what official art has failed to express. Such text-based graffiti demonstrates that the energy of protest has not entirely disappeared; rather, it has shifted into another space—the street, where it can exist in a direct, honest, and unmediated form.

Yet all these examples appear, in the end, as attempts to compensate for the emotional sterility and exhaustion of Georgian culture. As a striking exception, I would point to the work of the Georgian designer Demna as a genuine instance of transforming national tragedy into artistic expression—one that has brought the nuances of Georgia's repressive cultural experience to Western audiences without apology.

He has dressed global celebrities in "last bell"¹³ shirts printed with lines from the poetry of the great Georgian poets Vazha-Pshavela (1861-1915) and Galaktion Tabidze (1892 -1959) paired with worn shoes with the folded down hills and even made them carry the iconic *Ghana Must Go*¹⁴ bags. He has obscured their carefully sculpted athletic bodies, symbols of their pride, within oversized garments, staged his models in mud instead of pristine runways, and disrupted even the sanctity of the front row.

However, Demna is not always overtly provocative. The austere, elegant long black silk dress exhibited at the Louvre functions less as a garment than as an architectural object¹⁵. Its silhouette, chromatic restraint, and material texture activate a specific cultural code embedded in Georgian visual memory. This aristocratic restraint can be understood as a histor-

12 Maro Makhashvili (25 August 1901–19 February 1921) Georgian student killed at the age of 19 during the Soviet Red Army invasion of Georgia in 1921. She was posthumously awarded the Order of National Hero in 2015, becoming the first woman to receive the distinction.

Giorgi Antsukhelidze (18 August 1984 – c. 9–10 August 2008) – Georgian soldier murdered in the Russo-Georgian War of August 2008. He was posthumously awarded the Order of National Hero in 2013.

13 In Georgia a secondary school graduation ceremony held on the final day of the academic year. During the Last Bell celebration, students wear white shirts that become covered with commemorative messages, signatures, and sketches left by friends, family members, teachers, and peers.

14 Ghana Must Go – iconic, cheap, nylon checkered utility bag derives its name from the mass deportation of Ghanaians migrants from Nigeria in 1983. Many of those forced to leave used these bags to carry their belongings, leading Nigerians often mockingly refer to them as Ghana Must Go bags.

By incorporating this bag into high fashion, Demna employs the strategy of reappropriation, transforming an everyday object marked by displacement and migration into a luxury fashion item. At the same time, the gesture resonates with both global histories of forced migration and Demna's own experience as a Georgian refugee and migrant, creating a connection between collective and personal narratives of displacement.

15 In 2025, the costume was presented at the first fashion exhibition in the history of the Louvre, Louvre Couture. Art and Fashion: Statement Pieces, among works by 65 of the world's most iconic designers. The photograph of the costume effectively (see the official Louvre website <https://www.louvre.fr/en/exhibitions-and-events/exhibitions/louvre-couture>).

ically organic element of Georgian culture. Through this work, Demna ultimately evokes a distinctively Georgian mode of monumental mourning. The dry, laconic inscription left at the Louvre—"Demna, Sukhumi, Georgia"¹⁶, operates as a Barthesian punctum, the detail that pierces the image and discloses its latent meaning, transforming the piece into a fully articulated conceptual statement and manifesto.

Demna's case, even standing alone, suggests that Western art systems remain open to narratives of national trauma, provided they are successfully channeled through appropriate aesthetic and discursive frameworks. At the same time, it is clear that Georgian contemporary artists continue to face structural difficulties in developing the conceptual language needed to give adequate form to such concerns.

At this point, another question arises: to what extent can Demna be meaningfully situated within Georgian cultural identity? What he carries from the homeland is less a stable cultural framework than a set of unresolved historical experiences—displacement, gender-based intolerance, and social inequality. The transformation of such experience into an articulated artistic language has been enabled within a European cultural context. To speak more directly, similar practices, if developed locally, would likely encounter a very different form of reception—one shaped by ridicule, moral suspicion, or the rejection of deviation from normative cultural expectations.

Once again, the logic of belatedness asserts itself: even a century later, there remains a desire to reclaim Balanchine as a "Georgian" choreographer. Indeed, unrecognized talent and lost opportunities constitute yet another tragedy within Georgian culture and history.

Through these exceptions, we have examined

the ways in which Georgian art attempts to engage with national tragedies and traumas, and to translate them into artistic form. However, if we consider the well-known principle that "the exception proves the rule," we are compelled to conclude that contemporary Georgian art largely remains a passive receptor. The visualization of historical trauma only rarely assumes an effective aesthetic form and more often remains confined to modes of anthropological silence or pathos-driven interpretation.

Even when such experiences are articulated, they tend to operate on a scale that is as limited and modest as Georgia's presence on the physical map of the world. Accordingly, the question—why protest is largely absent from contemporary Georgian art—remains open and unresolved.

Today, the challenge facing Georgian art is not only aesthetic, but also ethical and moral. Art that fails to register pain, that does not operate critically, forfeits its responsibility toward the past, the present, and the future. In this sense, the task of art today is not a nostalgic return to the past, but the recovery of suppressed traumatic experience and its transformation into a form of truth endowed with renewed meaning in the present.

Every generation bears a moral responsibility to recover those victims and defeated figures left in the shadow of history. It is to be hoped that Georgian art will overcome the inherited culture of silence—and the aesthetics of unarticulated pain carried forward from the Soviet past—and find the means to transform the shames and traumas of its own time into adequate aesthetic form. Only then can it reclaim its fundamental function: not merely to reflect the times, but to offer the possibility of their redemption.

REFERENCES:

- ADORNO T., *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, 1997.
- BENJAMIN W., *Illuminations, Theses on the Philosophy of History*, Schocken Books, 1969.
- BAUDRILLARD J., *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, 1981.
- ELLKANN A., Interview with Yinka Shonibare, <https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/>, retrieved 15.08.2025

16 Sokhumi is the capital of Abkhazia. Following the 1992–1993 war, Abkhazia has been under Russian occupation. As a result of the conflict, the Georgian population was either killed or entirely expelled from the territory of Abkhazia.



1. მარინა აბრამოვიჩი, „ბალკანური ბაროკო“, 1997.

1. MARINA ABRAMOVIĆ, BALKAN BAROQUE, 1997.

SOURCE: [HTTPS://WWW.LISSONGALLERY.COM/ARTISTS/MARINA-ABRAMOVIC/ARTWORKS/BALKAN-BAROQUE-1?IMAGE_ID=882](https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/artworks/balkan-baroque-1?image_id=882)



2. ანიშ კაპური, ინსტალაცია „ჭუთხები სროლა“, 2008–2009.

2. ANISH KAPOOR, SHOOTING INTO THE CORNER, INSTALLATION, 2008-2009.

SOURCE: [HTTPS://ANISHKAPOOR.COM/139/SHOOTING-INTO-THE-CORNER](https://anishkapoor.com/139/shooting-into-the-corner)



3. იინკა შონიბარე, „საშანელა (ფრაგონარის მიხედვით)“, 2001.

3. YINKA SHONIBARE, THE SWING

(AFTER FRAGONARD), 2001.

COURTESY OF: STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.

SOURCE: [HTTPS://WWW.TATE.ORG.UK/ART/ARTWORKS/SHONIBARE-THE-SWING-AFTER-FRAGONARD-T07952](https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952)



4. ბენქსი, სტენსილი სამეფო მართლმსაჯულების სასამართლოს კედელზე, ლონდონი, 2025.

4. BANKSY, STENCIL ON THE WALL OF THE ROYAL COURTS OF JUSTICE, LONDON, 2025.



5. იინკა შონიბარე, „საქანელა
5. ლევან ჭოღოშვილი,
სერიიდან „განადგურებული
არისტოკრატია“, შერეული
მედიუმი, 1990-იანი წლები.
5. LEVAN CHOGOSHVILI, FROM THE
SERIES DESTROYED ARISTOCRACY,
MIXED MEDIA, 1990S.



6. მიშა შენგელია, „ომი ახლოს არის, სერ!“
(Война на носу, сэр!),
თილო, 8000, 2015.
6. MISHA SHENGELIA, WAR IS IMMINENT, SIR!
(ВОЙНА НА НОСУ, СЭР!), OIL ON CANVAS, 2015.



7. გურამ წიბახაშვილი, ირაკლი ფარჯიანი ერთ-ერთ „ჯვარცმას“
ხატავს, 1989. ფოტოწიგნიდან „გამთბარი გადბანილი“, 2019.
7. GURAM TSIBAKHASHVILI, IRAKLI PARJIANI PAINTING ONE OF HIS
CRUCIFIXIONS, 1989. FROM THE WINTER HAS BEEN OVERCOME, 2019.



8. გაგოშა, „იყიდება ღარიბების ქვეყანა“, სტენსილი, 2025.
8. GAGOSH, A COUNTRY OF THE POOR FOR SALE, STENCIL, 2025.



9. დემნა, „სოხუმი, სპარტოველო“, კოსტიუმი, წარმოდგენილი გამოფენაზე Louvre Couture: Art and Fashion – Statement Pieces, ლუვრი, 2025.
9. DEMNA, SUKHUMI, GEORGIA, COSTUME PRESENTED AT THE EXHIBITION LOUVRE COUTURE: ART AND FASHION – STATEMENT PIECES, LOUVRE, 2025.

ՃՄԻՋՄՈՐՄՈՅՈՆ
CHOREOLOGY

ქორეოგრაფია - მყარი, დაკარგული, მოდერნიზებული

(ქართული საცეკვაო ფოლკლორი)

ხათუნა დამჩიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, საცეკვაო ფოლკლორი, ფერხული, სასცენო ქორეოგრაფია, მოდერნიზაცია, კულტურული მემკვიდრეობა, ფოლკლორული ტრადიცია.

სტატიაში განხილულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების პროცესი კულტურულ-ისტორიული ცვლილებების კონტექსტში. გამოყოფილია ფოლკლორული ქორეოგრაფიის არსებობის სამი ძირითადი ფორმა: ტრადიციით უწყვეტად შემონახული, ისტორიული განვითარების პროცესში დაკარგული და პროფესიულ სცენაზე მოდერნიზებული ნიმუშები. განხილულია ცოცხალი ფოლკლორული ტრადიციის მდგრადობა, სხვადასხვა ისტორიული მიზეზით გამქრალი ქორეოგრაფიული ფორმები და სასცენო ინტერპრეტაციის შედეგად სახეცვლილი საცეკვაო კომპოზიციები. ნაჩვენებია, რომ ქორეოგრაფია, როგორც დინამიკური ხელოვნება, საზოგადოების სოციალურ, კულტურულ და ესთეტიკურ ცვლილებებთან ერთად ვითარდება. დასკვნის სახით წარმოჩენილია, რომ არსებული, დაკარგული და მოდერნიზებული ქორეოგრაფიული ფორმები ერთობლივად ქმნის ქართული ხალხური საცეკვაო კულტურის ისტორიულ მეხსიერებასა და განვითარების უწყვეტ პროცესს.

ხელოვნება ყოველთვის კაცობრიობის კულტურისა და ისტორიის განუყოფელი თანამგზავრია, მისი განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება დროის იმ კონტექსტს, რომელშიც წარმოიქმნება და არსებობას აგრძელებს. ის ყოველ ისტორიულ მონაკვეთში ირეკლავს არა მხოლოდ ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ესთეტიკურ ნიშან-თვისებებს, არამედ სოციალურ თუ პოლიტიკურ ცვლილებებს. ხელოვნება, ფაქტობრივად, ეპოქის სარკეა.

მოძრაობა, მიმიკა, ჟესტი გონიერი ადამიანის ჩამოყალიბებასთან ერთად წარმოიქმნა. მოძრაობა იქცა ადამიანის კომუნიკაციის უადრეს ფორმად, რომელიც შემდეგ რიტუალის მამოძრავებელ მექანიზმად ჩამოყალიბდა. ასეული საუკუნეების შემდეგ ცეკვა აღარ არის რელიგიური რიტუალის ელემენტი, როგორც ეს იყო პრიმიტიულ კულტურებში.

მთელი თავისი ისტორიის განმავლობაში, ცეკვის ენა ვითარდებოდა და იცვლებოდა.

ქორეოგრაფია მოძრავი - არასტატიკური ხელოვნებაა. იგი ქრონოტოპულია - სივრცესა და დროში განფენილი და ადამიანი მას საკუთარი სხეულით თავად ქმნის. სხვადასხვა სოციალური, რელიგიური, ისტორიულ-ყოფითი ფაქტორებიდან გამომდინარე, მოძრაობის გამომსახველობითი ხერხები, ადამიანის გემოვნება მუდმივ ცვლილებას განიცდის, შესაბამისად, მრავალფეროვანია მის მიერ შექმნილი პროდუქტიც.

ქორეოგრაფიის ისტორიის გრძელ გზაზე ორი მსხვილი კატეგორია წარმოიქმნა: 1. ფოლკლორული - მცირედ მოძრავი, დროის ცვლილებებს ნაკლებად დაქვემდებარებული, კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი; 2. სასცენო - ქორეოგრაფიის ინტერპრეტაციას დაქვემდებარებული, სცენის

სპეციფიკური პრინციპების გათვალისწინებით მაყურებლისათვის განსაზღვრული.

თავის მხრივ, ფოლკლორულ შემოქმედებაში განვასხვავებთ: 1. ტრადიციის სიმყარითა და უწყვეტობით ონტოლოგიურ, ცოცხალ ფოლკლორულ ხელოვნებას, 2. ისტორიის გრძელ გზაზე დაკარგულ და სხვადასხვა საინფორმაციო წყაროს წყალობით ჩვენამდე მოღწეულ ნიმუშთა კატეგორიას.

ადამიანის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ჩამოყალიბებული, ერთმანეთს მყარად დაკავშირებული მონაწილეებით შეკრული კონსტრუქცია - წრიული ფერხული - ყველაზე მდგრადი აღმოჩნდა. ქართულ საცეკვაო დიალექტებში სწორედ ამგვარი კონფიგურაციის ნიმუშები სჭარბობს. ამ თვალსაზრისით, უმდიდრესი შემოქმედება სვანეთმა და რაჭამ შეინარჩუნა. საფერხულო ფოლკლორულ ნიმუშებში დაილექა საუკუნეების განმავლობაში მომხდარი მოვლენები, ისტორიული პერიპეტიები. დრო, რომელიც ხალხურმა შემოქმედებამ ფერხულებში „გაყინა“, ისტორიის უდიდეს პერიოდს მოიცავს. მისი უადრესი ელემენტი - სამონადირო ეპოსის ამსახველი - ღრმა არქაულ ეპოქას უკავშირდება თავისი მითოლოგიური პერსონაჟებით. საბრძოლო შინაარსის ფერხულებმა ასახა შეტაკებები როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მეზობელ ეთნოსებთან. საზოგადოების ცნობიერებაზე ღრმა კვალის დატოვებაზე მეტყველებს ისტორიული პერსონაჟებისადმი (თამარ მეფე) მიძღვნილი სადიდებელი ფერხულები და ასე შემდეგ. ყოველივე ზემოთ წარმოდგენილმა გადალახა დროის საზღვარი და ცოცხალია სრულად სინკრეტული ფოლკლორული შემოქმედების სახით.

გარდა ფერხულებისა, ყოფაში დაცულია და დღესაც სრულდება თეატრალიზებული „ბერიკაობა“, აჭარული „ფადიკო“, თუშური სართულეზიანი ფერხული „ქორბელელა“.

დროს გაუძლო სახელგანთქმულმა „ლეკურმაგ“. თავის დროზე სინანულს გამოთქვამდა გრიგოლ ორბელიანი: „ნეტავ ეს ლეკური მაინც დარჩეს ჩვენის საბრალე ქართველობისაგან, რომელიც ასე ადვილად და დაუდევნელად იცვლის თავის ლამაზსა ფერსა“.¹ ამონარიდიდან ცხადია, რომ ახალი ეპოქის კვალდაკვალ დამდგარი ცვლილებების პროცესი დაუნდობლად უცვლის იერსახეს

ქართველ ხალხს. არ ვიცით, დროის მდინარეებამ როგორ შეცვლა სახელგანთქმული „ლეკური“, მაგრამ დღეს დადასტურებულად შეგვიძლია იმის თქმა, რომ წყვილის ცეკვა „ქართული“, მიუხედავად მისი აკადემიურობისა, ერთ-ერთი ყველაზე ავთენტური საცეკვაო კომპოზიციაა და ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება მას უცვლელად ინახავს.

ისტორიის გრძელ გზაზე დაკარგულ და სხვადასხვა საინფორმაციო წყაროთი ჩვენამდე მოღწეულ ფერხულთა კატეგორიას განეკუთვნება ფოლკლორული ნიმუშები, სადაც სრული სინკრეტიზმი დაირღვა და ქორეოგრაფიული ელემენტი დრომ შეიწირა. საცეკვაო კომპონენტი ნაკლებად მყარი აღმოჩნდა ბარის დიალექტებში. აქ, მთის ფოლკლორული ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ფერხულთა მხოლოდ ტექსტური და მუსიკალური ნაწილი შემორჩა. ამგვარ ფერხულთა მასშტაბი ქორეოლოგიურ თუ სხვადასხვა სახის ლიტერატურულ წყაროებში აღმოჩენილ წერილობით მასალაზე დაყრდნობით, საკმაოდ ფართოა. აფხაზურ, მეგრულ, გურულ, ქართლ-კახურ, იმერულ ფერხულთა დიდი რაოდენობა დაიკარგა არა მხოლოდ საცეკვაო კომპონენტის გათვალისწინებით, არამედ მთლიანად. თითქმის წაშლილია ლეჩხუმური ხალხური საცეკვაო შემოქმედება. დროს ვერ გაუძლო ისეთმა საინტერესო სადღესასწაულო თავყრილობის ტრადიციამ, როგორიც მეგრული „ოსხაპუე“ იყო თავისი მრავალფეროვანი ქორეოგრაფიით - ფერხულებითა და „სხაპუათა“ ფერადოვნებით.² ოდესღაც საცეკვაო ნიმუშებით დატვირთული იყო მესხური³ და ინგილოური⁴ ქორწილიც. აღარ სრულდება ამინდის გამოსათხივარი „ლაზარობა“, „გონჯაობა“ და მისი დიალექტური სახეობები. ამინდის მართვის რიტუალმა ნაყოფიერი, უხვი მოსავლის მიღების მისაღწევად, ინდუსტრიალიზაციის პირობებში, აქტუალობა დაკარგა და დროში ჩაიკარგა. მედიცინის განვითარების კვალდაკვალ გაქრა ბატონებთან და ძეობასთან დაკავშირებული რიტუალები თავისი შემადგენელი ქორეოგრაფიული კომპოზიციებითა და ლექსიკით და კიდევ ბევრი სხვა, რომელთა ჩამოთვლა შორს წავიყვანს.

1 ბალახაშვილი, ძველი, 1951, გვ. 192.

2 Тепцов, Из быта, Вып. XVIII, отдел 2 Тифлис, 1894, ст. 1.

3 იველაშვილი, საქორწინო, 1987, გვ. 79.

4 ჯანაშვილი, საინგილო, 1996, გვ. 132-133.

მე-20 საუკუნე განსაკუთრებული დინამიკითა და სწრაფი განვითარებით დაიწყო. პროგრესის ტემპის ზრდასთან ერთად, ეპოქის რიტმიც აჩქარდა. ტემპის აჩქარების პროცესს ქორეოგრაფიამაც აუწყო ფეხი. საქართველოში საცეკვაო ხელოვნებამ ავთენტური გარემოდან თეატრის გავლით პროფესიულ სცენზე გადაინაცვლა. დრამატულ სპექტაკლებში დადგმულმა ქორეოგრაფიულმა კომპოზიციებმა და განსაკუთრებით, სპექტაკლების შემდეგ ტრადიციად ქცეულმა დივერტისმენტებმა, სასცენო ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბებას ჩაუყარა საფუძველი. თეატრალური აფიშები გვამცნობენ იმ ქორეოგრაფიული კომპოზიციების ჩამონათვალს, რომელსაც ქართული დრამის მსახიობები დივერტისმენტებზე ცეკვავდნენ. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ქეთო ანდრონიკაშვილი, ელო ანდრონიკაშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი ასრულებდნენ „ლეკურს“, „ჩეჩნურს“, „ქისტურს“, „ნაურულს“, „უზუნდარას“, მოხეურს. იქმნება ქორეოგრაფიული სტუდიები, სადაც ცეკვის სისტემურ სწავლებას ეყრება საფუძველი. ქართული ცეკვის შემსწავლელი სტუდიებიდან გამორჩეული იყო მოცეკვავისა და პირველი პროფესიონალი ქორეოგრაფის – ალექსი ალექსიძის (სონდულაშვილის) „აზიური ცეკვის სტუდია“ (1902).⁵

ნიშანდობლივია, რომ ალექსიძეც დრამატული თეატრის სცენაზე ჩამოყალიბდა როგორც მოცეკვავე. ჩამონათვალში წარმოდგენილი ყოფილი ცეკვები მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე დამკვიდრდნენ, ბუნებრივ გარემოსთან ჯერ კიდევ მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებდნენ. ყოველი მათგანი ცალკე ან წყვილად სრულდებოდა. ცეკვა „ლეკურს“ ალექსიძის ინიციატივით „ქართული“ ჰქვია, აღმოსავლეთ მთისათვის დამახასიათებელი ქორეოგრაფია კი, მთიელთა ცეკვებში გაერთიანდა და სხვადასხვა სახელწოდებით – „ხანჯლური“, „მთიულური“, „ყაზბეგური“ და ასე შემდეგ არის დღეს წარმოდგენილი.

სასცენო-საავტორო ქორეოგრაფია პროფესიული ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბების შემდეგ (მე-20 საუკუნის დასაწყისი) მუდმივ ცვლილებას განიცდის. ფოლკლორის გადანაცვლებამ პროფესიულ სცენაზე, მისმა კულტივირებამ დროთა განმავლობაში, უკან, ფოლკლორულ სივრცეშიც კი, უკვე სახეცვლილი ფორმით დაბრუნება გამოიწვია. თავად საავტორო-პროფესიონალური შე-

მოქმედება, რომელიც **მოდერნიზაციის** მოცულობითი დოზირებით განაგრძობს არსებობას, თანამედროვე ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში ქმნის დღევანდელობასთან ასოცირებულ, თუმცა რიგ შემთხვევაში, ძალზე ტრანსფორმირებულ ხელოვნებას. როდესაც ვამბობთ – „დრომ მოიტანა“, ვგულისხმობთ, რომ გარკვეული ისტორიული ეტაპის გავლის შემდეგ შეიცვალა, რაღაც ახალი დაიწყო. ამ ცვლილების ავტორი კი, ქორეოგრაფიაში არის ადამიანი მთელი თავისი ფიზიკური თუ კოგნიტური შესაძლებლობით.

ქორეოგრაფია სახეს ანსამბლების ჩამოყალიბების შემდეგ იცვლის. სცენაზე ჩნდება მასობრივი ცეკვები. მრავალი შემსრულებლისაგან შემდგარი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია სცენის პროფესიონალურ შესწავლას და რეჟისორულ უნარ-ჩვევებს ითხოვდა. ფოლკლორული ტრადიციების სცენაზე გადანაცვლება კულტურული მემკვიდრეობის კულტივირების გარეშე ვერ წარიმართებოდა. სახეცვლას თავად ქორეოგრაფებმაც შეუწყვეს ხელი. მაგალითად: ქორეოგრაფი და ქორეოლოგი დავით ჯავრიშვილი თვლიდა, რომ ფოლკლორული ნიმუში სცენაზე გადანაცვლებისას უსათუოდ უნდა შეცვლილიყო, სცენის პრინციპებს მორგებოდა.⁶ იმისათვის, რომ მაყურებლის ინტერესი გამოეწვია, საჭირო და აუცილებელი იყო მისი დახვეწა, დინამიკური მუხტის მინიჭება, საცეკვაო ლექსიკის მრავალფეროვნების შექმნა.

სწორედ ამ პროცესის შედეგია ის კომპოზიციები, რომლებიც ყოველი ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპერტუარშია. მაგალითად ცეკვა „კინტოური“, რომელიც ქალაქური სიუჟეტის ამსახველი ვოდევილების განუყოფელ ელემენტს წარმოადგენდა, სპექტაკლში ერთი, ორი ან სამი შემსრულებელი ასრულებდა. ქორეოგრაფმა კი იგი მასობრივად აქცია და „ძველი თბილისის სურათების“ სახელწოდებით სცენაზე დადგა. სახელგანთქმული „ხორუმი“ ავთენტურ გარემოში მცირეტანიანი წრიული ფერხულია მამაკაცების შესრულებით. სცენაზე კი მას მკაფიოდ გაწერილი სიუჟეტი, დრამატურგიული აღნაგობას დაქვემდებარებული ქორეოგრაფიული ნაგებობა გააჩნია, რომელიც რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება. საბრძოლო ფერხულად სახელდებული სასცენო კომპოზიცია შედგება: დაზვერვის, დასაბანაკებელი ადგილის მოძებნის, ბრძოლისა და დასასრულის-

5 გვარამაძე, მოცეკვავე, 2017, გვ. 32.

6 ჯავრიშვილი, ქართული, 2018, გვ. 25.

გამარჯვებისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიცია საავტოროა, იგი მაინც ამ არქიტექტონიკით დამკვიდრდა და დარჩა ქორეოგრაფიული ანსამბლების შემოქმედებაში. აჭარული „განდაგანა“ არც კომპოზიციით და არც სახელწოდებით ბუნებრივ გარემოში არ არსებობდა. იგი სრულად შექმნილი სასცენო ნიმუშია, რომელმაც მრავალი ეტაპი გაიარა, სანამ მასობრივ გამომსახველობას მიაღწებდა ქორეოგრაფი. „განდაგანა“ რამდენიმე ცეკვისაგან შემდგარი კომპოზიტი⁷. აჭარაში არსებული რელიგიური ფაქტორიდან გამომდინარე, ქალისა და მამაკაცის მხოლოდ ცალ-ცალკე ცეკვა იყო დაშვებული, სცენაზე კი იგი გაერთიანდა, მონაწილეთა რაოდენობა გაიზარდა და საბოლოოდ „განდაგანად“ დამკვიდრდა. ასევე შექმნილი ცეკვების კატეგორიას განეკუთვნება „სამაია“, რომელიც მცხეთის სვეტიცხოვლის ფრესკის – „ძნობის“ კომპოზიციიდან სამი ქალის „ამოკვეთის“ შედეგად შეიქმნა.

მოდერნიზებული ქორეოგრაფიის ნიმუშებია სოციალიზმის იდეოლოგიის კარნახითა და ანგარიშგაწევით შექმნილი საცეკვაო კომპოზიციები: „საკოლმეურნეო“, „თამბაქოს კრეფა“ და სხვა ამგვარი ნიმუში. ღარიბი საცეკვაო ლექსიკით ნიშანდებულმა ხელოვნურად შექმნილმა ცეკვებმა დროს ვერ გაუძლო და სცენიდან გაქრა.

სასცენო ქორეოგრაფიის საცეკვაო მანერის დახვეწა და რაფინირება მეტად გამოკვეთილი ასპექტია. იგი თვალსაჩინო და შესამჩნევია მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში. დაკვირვების საშუალებას ისტორიას შემორჩენილი უნიკალური საარქივო ჩანაწერები იძლევა.

ამგვარად, ხალხური ქორეოგრაფიის სამი ეგზისტენციალური ფაზა – არსებული, დაკარგული, მოდერნიზებული, მისი დროში განფენილი სხეულებით, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიას ქმნის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბალახაშვილი ი., ძველი თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1951.
- გვარამაძე ლ., მთაწმინდელი მოცეკვავე, თბ., 2017.
- იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში (XIX ს. II ნახ- XXს.), თბ., 1987.
- კომახიძე თ., აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, ბათ., 2001.
- ჯავრიშვილი დ., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2018.
- ჯანაშვილი მ., საინგილო, „ნაკადული“, თბ., 1996.
- Тепцов Я., Из быта и веровании Мингрелцев, Сборник материалов местности и племен Кавказа, Вып. XVIII, отдел 2, Тифлис, 1894.

⁷ კომახიძე, განვითარების, 2001, გვ. 222.

International Journal of Arts and Media Researches – #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.36>

CHOREOGRAPHY: EXISTING, LOST, AND MODERNIZED

Georgian Dance Folklore

Khatuna Damchidze

Keywords: Georgian folk choreography, Georgian dance folklore, perkhuli (round dance), stage choreography, modernization, cultural heritage, folk tradition.

This article examines the historical development of Georgian dance folklore and proposes its classification into three principal categories: preserved (living), lost, and modernized. It explores the continuity of authentic folk dance traditions, choreographic forms that disappeared over the course of history, and stage compositions transformed through professional interpretation and theatrical adaptation. The study demonstrates that choreography, as a dynamic art form, evolves in response to social, cultural, and historical change. By analyzing representative examples from Georgian dance folklore, the article argues that these three categories collectively reflect both the continuity and transformation of Georgia's choreographic heritage.

Art has always been an inseparable companion of human culture and history, and its development has been closely linked to the context of the time in which it was created and existed. In each historical period, it has reflected not only the aesthetic characteristics characteristic of a given era but also social or political changes. Art, in essence, is a mirror of the era.

Movement, facial expressions, and gestures emerged with the development of rational man. Movement became the oldest form of human communication, which subsequently developed into the driving mechanism of ritual. Hundreds of centuries later, dance ceased to be an element of religious ritual, as it was in primitive cultures. Throughout its history, the language of dance has evolved and changed.

Choreography is a moving, non-static art. It is chronotopic, i.e. it unfolds in space and time, and man creates it with his body. Modes of expression and tastes are constantly changing under the influence of various social, religious, historical and existential factors, so the works they create are also diverse.

Over the long history of choreography, two main categories have emerged: 1. Folklore, less fluid, less subject to change over time, the fruit of collective

creativity; 2. Stage, subject to the choreographer's interpretation, determined for the audience by the specific principles of the stage.

In turn, in folklore, we distinguish 1. ontological, living folk art, possessing the strength and continuity of tradition, and 2. the category of examples lost over the long historical path and transmitted to us through various sources of information.

The most **stable** dance structure was the circular one—round dance, which developed early in human development and consists of closely connected participants. This configuration predominates in Georgian dance dialects. In this regard, Svaneti and Racha have retained a rich creative potential. The folkloric patterns of the *perkhuli*—round dance capture events and historical twists and turns that have unfolded over the centuries. The period when folk art “froze” in the *perkhuli* spans the longest historical period. Its early element—a reflection of the hunting epic—is linked to a profound archaism with its mythological figures. *Perkhuli* of a martial nature depicted clashes with neighboring ethnic groups. The deep imprint left on the public consciousness is evidenced by laudatory *perkhuli* dedicated to historical figures (Queen Tamar), etc. All of this has transcended time and lives

on in the form of a completely syncretic folklore.

In addition to the *perkhuli*, the theatrical *Berikao-ba*, Adjarian Padiko, Tushian multi-tiered dance *Kor-beghela*, and Megrelian *Zhabrale* have survived and are still performed.

The famous *Lekuri* has also stood the test of time. Grigol Orbeliani once expressed regret: "I wish this *Lekuri* would at least remain from our poor Georgians, who so easily and carelessly change their beautiful color." From the excerpt, it is clear that the process of changes that has emerged in the wake of the new era is mercilessly changing the appearance of the Georgian people. We do not know how the passage of time will change the famous *Lekuri* but today we can say with certainty that the couple's dance *Georgian/Qartuli*, despite its academicism, is one of the most authentic dance compositions and Georgian choreographic art has preserved it unchanged.

The category of folk dances, lost over a long historical path and reaching us through various sources of information, includes examples of folklore, where complete syncretism was violated, and the choreographic element was sacrificed to time. In lowland dialects, the dance component turned out to be less durable. Unlike samples of mountain folklore, only textual and musical parts of folk dances have been preserved. The scale of such folk dances, based on material found in choreology or various types of literary sources, is very extensive. A large number of Abkhaz, Megrelian, Ghurian, Kartlian, Kakhetian and Imeretian folk dances have been lost not only in terms of dance components, but also in general. Lechkhumian national dance art practically disappeared. Such an interesting tradition of festive gatherings as the Megrelian *oskhapue* with its varied choreography, colorful round dances and *skhapua*¹ has not stood the test of time. Once Meskhetian² and Ingilo³ weddings were also filled with dance patterns. *Lazaroba*, *Gonjaoba* and their dialectal variants, which were used for requests about the weather and its management, are no longer performed. The ritual of controlling the weather with the goal of obtaining a rich harvest lost its relevance in the context of industrialization and

was lost in time. With the development of medicine, rituals related to infectious diseases, their choreographic compositions and vocabulary, and many others, whose list would take us far, disappeared.

The 20th century began with special dynamics and rapid development. Together with the acceleration of the pace of progress, the rhythm of the epoch also accelerated. Choreography also joined this process. In Georgia, dance art passed through the theater from the authentic environment to the professional stage. Choreographic compositions performed in dramatic performances, and especially diversions, which became a tradition after the performances, laid the foundation for the formation of stage choreography. Theater posters inform us of the list of choreographic compositions that Georgian dramatic actors danced in diversions. Elisabed Cherkezishvili, Keto Andronikashvili, Elo Andronikashvili, Alexander Kazbegi performed *Lekuri*, *Chechnuri*, *Kisturi*, *Nauruli*, *Uzundara*, *Mokheuri*. Choreographic studies are created, which lay the foundation for systematic dance training. Among the studios for the study of Georgian dance, the Asian Dance Studio (1902)⁴ of the dancer and the first professional choreographer – Aleksi Aleksidze (Songulashvili) stood out. It is noteworthy that Aleksidze also developed as a dancer on the stage of the Drama Theater. Folk dances, presented in the list, despite the fact that they were established on the stage, still kept a close connection with the natural environment. Each of them was performed singly or in pairs. Today, on the initiative of Aleksidze, *Lekuri* is called *Georgian*, and the choreography, characteristic of the eastern mountains, was combined into the dances of the Eastern mountains and was established under different names: *Khanjluri*, *Mtiuluri*, *Kazbeguri*, etc.

Popular choreography has undergone constant change since the emergence of professional choreography (early 20th century). The transfer of folklore to the professional stage and its cultivation over time led to its return, even to the folklore space, in a modified form. The very author's professional creativity, continuing to exist with a generous dose of **transformation and modernization**, creates in contemporary

1 Teptsov. Ya., From the Life and Beliefs of the Mingrelians, Collection of Materials on the Locality and Tribes of the Caucasus. Issue XVIII, Section 2, Tiflis, 1894, p. 1.

2 Ivelashvili T., Wedding Customs in Samtskhe-Javakheti, 1987, p. 79.

Janashvili M., Saingilo, 1996, p. 132-133.

3 Janashvili M., Saingilo, 1996, p. 132-133.

4 Gvaramadze L., Dancer, 2017, p. 32.

choreographic ensembles an art form connected to the present, albeit in some cases quite transformed. When we say “time has brought” we mean that, having passed a certain historical stage, something has changed, something new has begun. And the author of these changes in choreography is the individual, with all their physical and cognitive capabilities.

Choreography changes after the formation of ensembles. Mass dances appear on the scene. Choreographic composition, consisting of multiple performers, required professional study of the stage and directing skills. The transfer of folklore traditions to the scene could not have taken place without being connected to the cultural heritage. The choreographers themselves contributed their contribution. For example, the choreographer-director David Dzhavrisvili believed that the folklore sample, when transferred to the stage, should certainly change, adapting to stage principles.⁵ In order to arouse the interest of the viewer, it was necessary to refine it, give it dynamism and create a diverse dance vocabulary.

The result of this process became the compositions included in the repertoire of each choreographic ensemble. For example, the dance *Kintouri*, which was an integral element of vaudevilles on urban scenes, was performed in the performance by one, two or three performers. The choreographer, however, made it mass and put it under the title *Pictures of Old Tbilisi*. The famous Khorumi is a small round dance performed by men in an authentic setting. On the stage, he has a clearly written plot, a choreographic structure, subordinate to a dramaturgical structure

consisting of several parts. The stage composition, called the battle dance, consists of: scouting, determining the location of the camp, the battle and the final – victory. Despite the fact that the composition is author’s, it has, nevertheless, established itself with this architectonic and has been preserved in the work of choreographic ensembles. Adjarian *Gandagana* did not exist in the natural environment either with its composition or with its name. This is a completely created stage model that has passed through many stages before the ballet master gave it mass expression. Gandagana is a composition consisting of several dances.⁶ In Adjara, due to religious reasons, only separate performances of men’s and women’s dances were allowed, but they were combined on stage, the number of participants increased, and, finally, *Gandagana* appeared. The category of created dances also includes *Samaya*, which was created by “cutting out” three women from the composition *Dznoba* of the fresco Svetiskhoveli in Mtskheta.

The best examples of modernized choreography are the dance compositions *Sakolmeurneo*, *Tambaqos Krepa* and other similar examples created under ideological dictates and in accordance with the socialist mentality. The dances, distinguished by the poverty of dance vocabulary, did not stand the test of time and disappeared from the scene.

Thus, three existential phases of folk choreography—existing, lost, modernized, with a body unfolded in time—make up the history of Georgian folk choreography.

REFERENCES:

- 1. Balakhashvili I., Old Tbilisi, State Publishing House, Tbilisi, 1951.
- 2. Gvaramadze L., Mtatsminda Dancer, “Kentavr”, Tbilisi, 2017.
- 3. Ivelashvili T., Wedding Customs in Samtskhe-Javakheti (XIX century II century – XX century), Tbilisi, “Science”, 1987.
- 4. Komakhidze T., History of the Development of Georgian Dance Folklore in Adjara, “Adjara”, Bat., 2001.
- 5. Javrisvili D., Georgian Folk Dance, Tbilisi, 2018.
- 6. Janashvili M., Saingilo, “Nkaduli”, Tbilisi, 1996.
- 7. Teptsov. Я., Из быта и веровании Мингрельцев, Сборник материов доставка и племе Кавказа. Вып. XVIII, department 2 Tiflis, 1894 г.

⁵ Javrisvili D., Georgian Folk Dance, 2018, p. 25

⁶ Komakhidze T., History of Development, 2001, p. 222.

მუსიკოლოგია
MUSICOLOGY

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟიურნალი/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.39>

ახალი დროის ხმოვანება: ტექნოლოგია და იმპროვიზაცია რეზო კიკნაძის კომპოზიციურ პროცესში

ნია ბარაბაძე

საკვანძო სიტყვები: ელექტრონული, ტექნოლოგია, მუსიკალური მასალა, რეზო კიკნაძე, საკომპოზიციო ტექნიკა, რიტმობრიობა.

1990-იანი წლების დასაწყისში, საბჭოთა კავშირის ნგრევისა და საქართველოს სახელმწიფო დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, ჩვენი ქვეყნის კულტურულ და სოციალურ სივრცეში ახალი პროცესები დაიწყო. ქართულ აკადემიურ მუსიკაში გამოჩნდა კომპოზიტორთა თაობა, რომელმაც ელექტრონული მუსიკა მხოლოდ ინოვაციად კი არ მოიხზრა, არამედ ის დროის, სივრცისა და საზოგადოებრივი დისკურსის მუსიკალური გააზრების საშუალებად გარდაქმნა. სტატია ფოკუსირებულია კომპოზიტორისა და იმპროვიზატორის, რეზო კიკნაძის ელექტრონულ ოპუსებზე, ავტორი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურად გვევლინება თანამედროვე ქართული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ფორმირებაში.

მე-20 საუკუნის ხელოვნება იქცა გარდატეხის წერტილად, სადაც ტრადიციული ესთეტიკა და ფორმალური საზღვრები წაიშალა, ხოლო შემოქმედება კვლევის, აზროვნებისა და თვითგამოხატვის ახალი ფორმების ძიების პროცესად ჩამოყალიბდა. ტექნოლოგიურმა განვითარებამ არაერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება გამოიწვია, მაგრამ მათში ყველაზე საგულისხმო ალბათ, მეცნიერებისა და ხელოვნების დაახლოებაში გამოვლინდა, რამაც მუსიკაში რაციონალური მხარის წინა პლანზე წამოწევა გამოიწვია. ტექნოლოგია იქცა არა მხოლოდ საშუალებად, არამედ აზროვნების მოდელად, რომელმაც განსაზღვრა ახალი სმენითი გამოცდილება/რეალობა.

ელექტრონულმა ტექნოლოგიებმა შესაძლებელი გახადა სუფთა, უობერტონო ბგერის გენერირება, რაც ბუნებაში არსებული, თუ სხვა რამ კონცეფციით აგებული ტემბრების შედგენისა და მათი კონტროლის შესაძლებლობას ქმნის. ხმოვანებამ მოიპოვა ავტონომია, ის გათავისუფლდა ნოტის

თუ ინსტრუმენტის დომინაციისგან, იქცა მატერიალად, რომელიც შეიძლება ნულიდან შეიქმნას, დამუშავდეს და სხვადასხვა მანიპულაციით უსასრულო ვარიანტულობას დაეცემდებაროს. შედეგად, მუსიკა აღარ აღიქმება მხოლოდ არსებული ჟღერადობებისა და ფორმების სისტემად, არამედ იქმნება სრულიად ახალი ხმოვანი სამყარო, რომელიც, მიუხედავად თავისი აბსტრაქტულობისა და თავისუფლებისა, კვლავაც ინარჩუნებს „შინაგან მიზიდულობას“ წესრიგისა და სიზუსტის მიმართ.

სტატია ფოკუსირებულია კომპოზიტორისა და იმპროვიზატორის, რეზო კიკნაძის ელექტრონულ ოპუსებზე, ავტორი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურად გვევლინება თანამედროვე ქართული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ფორმირებაში. ჩვენი მიზანია შემდეგ კითხვებს გაეცეს პასუხი: როგორ იყენებს ის მუსიკის ტექნოლოგიას კონცეპტუალურ დონეზე, როგორ იქმნება ინტერაქცია იმპროვიზაციას, სივრცესა და ხმოვან ტექსტურებს შორის? როგორ შეიძლება „ხმაური“ და „არამუსიკალური“ ჟღერადობები იქცეს მუსიკად? როგორ გამოიყენ-

ნება field recording მის ელექტრონულ მუსიკაში? რამდენად იშლება ზღვარი „ხმასა“ და „მუსიკას“ შორის? როგორ იქცევა ტექნოლოგია პოეტური ხაზის ბაზისად? დასმულ შეკითხვებს მოხსენებაში შემდეგი ნაწარმოებების მაგალითზე გაცემა პასუხი: „FOF-ვარიაციები“, „მენატრები“, „სურომ ფით-რით გადაბარდნა“.

ჩვეულებრივში არაჩვეულებრივის დანახვა

მუსიკა დიდი ხანია გასცდა იმ ტრადიციულ გაგებას, რომლის თანახმადაც ის განისაზღვრებოდა როგორც ინსტრუმენტული, ტონალური და ყურისთვის მარტივად აღსაქმელი. „სმენა ისეთივე რამეა, როგორც ხედვა. შემოქმედება იწყება რაღაცის დანახვით – რაღაც სრულიად ჩვეულებრივში არაჩვეულებრივის დანახვით, ხო სწორია?“¹ – ეს ციტატა კარგად გამოხატავს კომპოზიტორის, შემსრულებლისა და პედაგოგის, რებო კიკნაძის დამოკიდებულებას და ხედვას მუსიკისადმი. კლასიკური ფილოლოგიის შესწავლის შემდეგ, ის მალევე ინაცვლებს მუსიკის უსაზღვრო სამყაროში, რომელიც მისთვის მხოლოდ კომპოზიციით ან შემსრულებლობით არ შემოფარგლულა, ხშირად კი ეს ორი მხარე ურთიერთგავლენას ახდენს და იჭრება ერთმანეთში (იგულისხმება სააზროვნო პრინციპები).

ქართული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ერთ-ერთი პიონერის, მიხეილ შულღიაშვილის მოწაფეს თავის სადოქტორო ნაშრომში „ექსტრამუსიკალური – მუსიკაში“, რომელიც კომპოზიტორის თვითრეფლექსიურ კვლევას წარმოადგენს და მის საკომპოზიციო პროცესში ესთეტიკური და მეთოდოლოგიური პრინციპების გააზრებას გულისხმოს, უჭირს, ერთ აბზაცში მოიცვას ის ყველაფერი, რაც მისთვის ძვირფასი პედაგოგისა და ადამიანისგან მიიღო, მაგრამ საბოლოოდ ასე აყალიბებს აზრს: „ესთეტიკურად – ალბათ ყველაფერი საიმისოდ, რაც დღეს მიმაჩნია ჩემს მთავარ მუსიკალურ ინტერესად. ტექნოლოგიურადაც – პრაქტიკულად ყველაფერი, ამ ჩემი ადრინდელი მთავარი დაბრკოლების სრულად აღმოსაფხვრელად, მაგრამ ზოგადი მუსიკალური (საკომპოზიციო) კატეგორიებიდან ორი მაინც განსაკუთრებით უნდა გამოვყო,

სხვა დანარჩენების ფონზე, პირველი – რიტმიკა, სტრუქტურა, დრო და მეორე, ამის შედეგით, – ფაქტურა იქნებოდა ის მთავარი ნასწავლი, რამაც შემდგომი კომპოზიციური განვითარებისთვის გზა გამიხსნა“.²

რებო კიკნაძე თავის ავანგარდულ შემოქმედებაში თანაბარ ადგილს უთმობს ელექტროაკუსტიკურ თუ ინსტრუმენტულ მუსიკას, ორივე მათგანში კი გარკვეულ ანარეკლს პოულობს მისი საშემსრულებლო გამოცდილება და პირველადი პროფესიაც, რაც ლიტერატურისა და მუსიკის მჭიდრო კავშირში გამოიხატება.

FOF ვარიაციები (1998 წელი)

საანალიზო მასალად შეგნებულად შევარჩიე კომპოზიტორის შემოქმედებიდან სხვადასხვა პერიოდის სამი ნაწარმოები, რომელშიც მუსიკალური მასალის მოპოვების და ტრანსფორმაციის განსხვავებული ტექნიკაა გამოყენებული. FOF ვარიაციები 1998 წელს ფირისთვის (ოთხი არხი, ლაივ მიქსინგი) დაწერილი ნაწარმოებია, რომლის საფუძვლადაც გამოყენებულია იმ პერიოდისთვის ციფრული სინთეზის, კომპოზიტორისთვის ხელმისაწვდომი პროგრამა Csound. იმ დროს რებო კიკნაძე გერმანიაში, ლიუბეკის მუსიკალურ უმაღლეს სასწავლებელში სწავლობდა. სწორედ ამ სასწავლებლის ელექტრონულ სტუდიაში, 1990-იან წლებში, აღნიშნული პროგრამა ციფრული ხმოვანი სინთეზის პრაქტიკულად ერთადერთ გარემოს წარმოადგენდა და ერთდროულად ასრულებდა როგორც სასწავლო, ისე საკომპოზიციო ინსტრუმენტის ფუნქციას. ნაწარმოების საფუძველს წარმოადგენს პროგრამა Csound და მისი ერთ-ერთი ოპკოდი FOF, რომელიც ეფუძნება ადამიანის ხმის მოდელირების პრინციპს.³ ოპკოდი FOF და მისი თხუთმეტი პარამეტრი, რომელთა ინდივიდუალური ან ჯგუფური მანიპულაცია სუბ-აუდიო და აუდიო სიხშირულ დიაპაზონებს შორის მიმდინარეობს. ამ მრავალმხრივი ცვლილებების შედეგად ყალიბდება მრავალმხრივი ხმოვანი ტექსტურა, თითქოსდა დემონური ვიბრაციებით სავსე პეიზაჟი, რომელიც ოთხარხიან სივრცეში მოძრაობს.⁴ გრაფიკული ნოტაცია, რომელიც წარმოდგენილია ლოგიკუ-

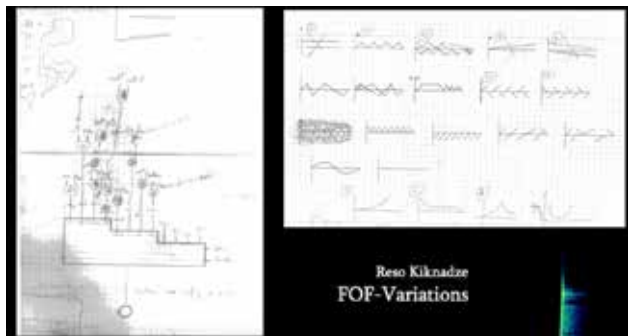
1 ასათიანი, მოსმენა, 2020.

2 კიკნაძე, ექსტრამუსიკალური, 2021, გვ. 7.

3 აღნიშნული ალგორითმი წარმოიშვა IRCAM-ში შექმნილი პროექტის Chant ფარგლებში და დაკავშირებულია იქვე შემუშავებულ სინთეზის მეთოდთან Fonction d'onde formantique.

4 კიკნაძე, ექსტრამუსიკალური, 2021, გვ. 42-43.

რი დიაგრამის სახით, გვაძლევს ინფორმაციას იმ ოპკოდების შესახებ, რომლებიც გამოყენებულია ნაწარმოების საშენ მასალად, მეორე მხარეს კი მოცემულია სხვადასხვა ფუნქციური მრუდები, რის შედეგადაც იცვლება ერთმანეთზე დაშრეკებული სუბ-აუდიო და აუდიო სიხშირეები.



მენატრები (2008 წელი)

„ექსტრამუსიკალური“⁵ – მუსიკად ჯერ არ განსაზღვრული, რეზო კიკნაძის ნაწარმოებების საფუძველი არაერთხელ გამხდარა. ეს მუსიკალური მასალის მოპოვების ერთ-ერთი გზაა, სადაც რიცხვობრიობა კომპოზიტორის ხელში მთავარ ინსტრუმენტად იქცევა. სწორედ მისი მეშვეობით, შემთხვევითი ხმები თუ პროცესები მუსიკალურ მატერიალად გარდაისახება და ბოლოს, კომპოზიტორის განაცხადად მოგვევლინება. სწორედ ამ გარდაქმნის პროცესში იბადება თავად მუსიკა.

შემდეგი ნაწარმოები, რომელსაც უნდა შევეხოთ, არის 2008 წელს დაწერილი „მენატრები“ საქსოფონისა და ოთხარხიანი ფირისთვის. ამ ნაწარმოებში რეზო კიკნაძე იყენებს აუდიოწერილებს, რომელთაც მიხეილ შულღიაშვილი კასეტების სახით უგზავნიდა მას 90-იანი წლების საქართველოდან გერმანიაში. პედაგოგის მუდერი ბარიტონი კომპოზიტორისთვის ნაწარმოების ერთ-ერთ შრედ იქცა, წერილების საკმაოდ გრძელი პასაჟები კვადროფონულ გარემოში სოლო საქსოფონის პარალელურად ჟღერს.⁶ მიხეილის ხმასთან ერთად, ისმის ბავშვის, მისი შვილის ხმა, რომელიც თავისი განსხვავებული რეგისტრითა და ბგერადსიმალებრიობით ხასიათდება. ბავშვი მეგობარს, რეზო კიკნაძის შვილს, გიორგი კიკნაძეს მიმართავს და მონატრებას უზიარებს. მათი ხმები მალევე მიიღება და საქსოფონისა და ელექტრონიკის შრეში

იკარგება. ძირითად ნაწილში მხოლოდ საქსოფონი და ელექტრონიკა რჩება, ბოლო 5-6 წუთის მანძილზე კი ისევ ვისმენთ შულღიაშვილის და მისი შვილის (დიტოს) ჩანაწერებიდან პასაჟებს. ჟღერს მიხეილის ტექსტი, სადაც ის ქსენაკისის ხედვაზე საუბრობს, ეხება ჟღერადობის მასის დრამატურგიას... რაღაც მომენტში ბავშვის ხმა წინა პლანზეა, მერე კი მამის ორი სხვადასხვა ფრაგმენტი დიტოს ჩანაწერის პარალელურად მიდის, სხვადასხვა ინტენსივობით ისმის ეს მონაკვეთები.

აუდიოწერილები თავისთავად მნიშვნელოვანი და ძალიან ძვირფასია რეზო კიკნაძისთვის, რაღაც მომენტებში ტექსტი კარგად გარჩევადია, ვისმენთ პედაგოგის რჩევა-დარიგებებს თავისი ძვირფასი მოწაფისადმი, კარგად ისმის ორშრიანი მონატრება – მიხო რეზოს უზიარებს თავის მონატრებას, დიტო კი გიორგის, რეზოს შვილს. რაღაც მომენტში თითქოს ორივეს ხმა იცვლება შინაარსისგან, მხოლოდ ტემბრალური ფუნქცია რჩება და იკარგება სემპლების ხმოვანებაში. ოთხარხიან პლემბეჭში ყველა ჟღერადობაა ჩაწერილი, კომპოზიტორი ამ ნაწარმოების შემთხვევაშიც მიმართავს Csound-ის ოპკოდს pvc, რომლის მეშვეობითაც აუდიოფაილებად შლის ხმებს და მათ რესინთეზს აკეთებს.

ჩემთან საუბარში რეზო კიკნაძე იხსენებს, რომ მაშინდელი კომპიუტერების სიმძლავრე, იმათიც კი, რომელიც სწრაფად ითვლებოდა, იმდენად ნელა ასრულებდა დავალებას, რომ ლიუბეკის ელექტრონულ სტუდიაში გაცემული ოპერაციული ბრძანების შემდეგ სახლში მიდიოდა და მხოლოდ მეორე დღეს, ისიც კარგ შემთხვევაში, დავალება შესრულებული ხვდებოდა. საქსოფონის იმპროვიზაციებიც ჩაწერილი და შემდეგ დამუშავებულია, დაჭრილი და სასურველი ფრაგმენტები ამორჩეული. პლემბეჭში გამოყენებული ყველა ხმა წარმოადგენს სემპლებს – სხვადასხვა ხანგრძლივობისა და სხვადასხვა ხარისხით ტრანსფორმირებულ აუდიოფრაგმენტებს; მათ შორისაა მიხეილ შულღიაშვილის და მისი შვილის აუდიოწერილები, კაკუნი, საქსოფონით მიღებული მულტიფონიკები თუ სხვა ხმები. ამ ნაწარმოების არანაირი ნოტაციური ჩანაწერი არ არსებობს. კომპოზიტორს თავდაპირველად ჰქონდა მცდელობა გრაფიკულად ჩაეწერა, მაგრამ ფუნქციურად ამას არანაირი მნიშვნელობა არ ჰქონია არც საკომპოზიტორო და

5 „ყველაფერი, რაც მუსიკასთან კავშირში საერთოდ არ არის, მუსიკად არც ჩაფიქრებულია, არც დაზიანებული, არც ასეთად ფუნქციონირებს, არც პირდაპირ არ აღიქმება“. კიკნაძე, „ექსტრამუსიკალური“ – მუსიკაში, 2021, vi.

6 კიკნაძე, ექსტრამუსიკალური, 2021, გვ. 63.

არც საშემსრულებლო თვალსაზრისით, ამიტომაც ნოტაცია ნოტაციისთვის უარყო და დატოვა საკმაოდ სივრცე საქსოფონის პარტიის იმპროვიზაციისთვის. ეს ნაწარმოები არაერთხელ აჟღერებულა ცოცხლად და მისი ვარიანტულობა საინტერესოდ ვლინდება ხოლმე.

სურომ ფითრით გადაბარდნა (2021 წელი)

კომპიუტერული ტექნოლოგიების სწრაფ განვითარებასთან ერთად, ეს ახალი ინსტრუმენტი თანდათანობით იქცა ყოველდღიური სამუშაო პროცესის განუყოფელ ნაწილად. მისმა დანერგვამ არა მხოლოდ მნიშვნელოვნად გაზარდა კომპოზიტორის შრომის ეფექტიანობა, არამედ სრულიად ახალი ტიპის შემოქმედებითი ამოცანების მოდელიც ჩამოაყალიბა. კომპიუტერის სპეციფიკამ, მონაცემთა დამუშავების სისწრაფემ, სიზუსტემ და ექსპერიმენტისთვის შეუზღუდავმა სივრცემ გააჩინა სრულიად ახალი შესაძლებლობები, რომლებიც მანამდე კომპოზიტორისთვის მიუწვდომელი იყო.⁷

რეზო კიკნაძე თავის ნაშრომში აღნიშნავს: „მცირედიდან მრავლის“ მიღების ტექნიკურ არსენალში 1994–95 წლებიდან უკვე გამოიკვეთა კომპიუტერული საშუალებების როლი საკომპოზიციო პროცესის დამხმარე სხვადასხვა ალგორითმული მუსიკალური პროგრამების სახით: მას დღემდე არ განელებია კომპიუტერული შესაძლებლობების, სხვადასხვა პროგრამის მიმართ ინტერესი, მათი შესწავლისა და შემდეგ საკომპოზიციო პროცესში ჩართვის სურვილი.

ამ შემთხვევაში, ჩვენი ყურადღება უნდა გავამახვილოთ რეზო კიკნაძის 2021 წლის აუდიოვიზუალურ ინსტალაციაზე „სურომ ფითრით გადაბარდნა“. ციფრული ტექნოლოგიის უსაზღვრო შესაძლებლობებს უკვე არაერთხელ გავუსვით ხაზი, ამჯერად, სონიფიკაციის პრინციპებზე უნდა ვკონცენტრირდეთ. სონიფიკაცია, ეს არის პროცესი, რომელიც გულისხმობს არახმოვანი ინფორმაციის ან მონაცემების გადათარგმნას ჟღერად პარამეტრებად, როგორცაა, მაგალითად სიმაღლე, ტემბრი, ინტენსივობა ან რიტმული სტრუქტურა. „თენგიზ მირზაშვილის ბოლო, დაუმთავრებელ ნამუშევარზე შემთხვევით მოძრავი კურსორის მიერ ამოკითხული RGB-სიდიდეები ამ რიცხვების შესაბამის აუდიო ფრაგმენტებს აჟღერებს ჩუბჩიკასა-

ვე წაკითხული სამი სხვადასხვა ლექსიდან, სანამ უკვე ამოკითხული პიქსელები თეთრად იქცევა და „დუმდება“.⁸

ავტორს ერთი კომპიუტერული პროგრამის მონაცემები მეორე პროგრამაში გადაჰყავს. ჟღერადობა ნელ-ნელა უფრო მკაფიო ხდება, ჯერ ცალკეული მარცვლები გამოიკვეთება, მერე კი უცებ მთელი სიტყვები ჩაგვესმის, ბოლოს კი სამი პოეტის სამივე ლექსი, ჩინელი პოეტის – ბო ძიუს თამაზ ჩხენკელისეული თარგმანი, სრულად ჟღერს მთლად გადათეთრებულ სიბრტყეზე. თენგიზ მირზაშვილის ნახატის პიქსელები თანდათანობით ქრება და ბოლოს სრულ სითეთრეში გადაიბრდება. ინსტალაცია თენგიზ მირზაშვილის ერთი ანიმირებული ხატვით სრულდება, რომელიც რეზო კიკნაძეს აღუბეჭდავს, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი ისე დაუმონტაჟებია, რომ დახატული ელემენტები ნელ-ნელა ჩნდებიან, პასტელის მონასმი მონასმს მოჰყვება, მხატვრის ჯერ ლექსებისა და ბოლოს ჩუმი ღიღინის ფონზე...⁹

დასკვნა

ამრიგად, რიცხვობრიობა რეზო კიკნაძის საკომპოზიციო მიდგომაში ფუნდამენტურ საყრდენად გვევლინება, ეს არის ორგანიზების პრინციპი და ამავდროულად ხიდი განსხვავებულ სისტემებსა და პროგრამულ პროცესებს შორის. მის ნაწარმოებებში ზუსტი განსაზღვრა და თავისუფალი სივრცის დატოვება ბუნებრივად და ლოგიკურად თანაარსებობს. ეს ორი, თითქოს ურთიერთსაპირისპირო მიდგომა, არა მხოლოდ თანაარსებობს, არამედ ერთმანეთს ავსებს და საბოლოოდ ერთ მთლიან, გამოკვეთილ სათქმელად გარდაიქმნება. ტექნოლოგიის გავლენით მუსიკა თანდათან კარგავს დროის და სივრცის ერთჯერადობას, ის აღარ არის მხოლოდ შედეგი ან დასრულებული ფორმა, ის გადაიქცა პროცესად, რომელიც ერთდროულად არის მატერიალური და კონცეპტუალური, ჟღერადი და ვიზუალური. ტექნოლოგიები წინ მიიწევენ, რესურსები და შესაძლებლობები ფართოვდება, მეთოდები სრულყოფილდება, მაგრამ უცვლელი რჩება მთავარი, რეფლექსიისა და ინტერპრეტაციის უსაზღვროობა. ტექნოლოგია არ არის უბრალოდ საშუალება, არამედ ამოცანების, ხედვისა და შემოქმედებითი მანიფესტაციის ინსტრუმენტი.

7 MANNING, Electronic, 2004, p. 198.

8 კიკნაძე, სურომ, 2021.

9 კიკნაძე, ექსტრამუსიკალური, 2021, გვ. 38–39.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასათიანი ე., მოსმენა | კომპოზიტორი, საქსოფონისტი - რეზო კიკნაძე, 12.02.2020 <https://indigo.com.ge/articles/mosmena> 24/07/2026
- კიკნაძე რ., „ექსტრამუსიკალური“ - მუსიკაში, თბ., 2021 წელი.
- კიკნაძე რ., სურომ ფიორით გადაბარდნა, ანოტაცია, 2021 <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2021-surom.pdf> 24/07/2026
- MANNING Peter, Electronic and computer music, From Computer Technology to Musical Creativity, Oxford, 2004.

THE SONORITY OF THE NEW ERA: TECHNOLOGY AND IMPROVISATION IN REZO KIKNADZE'S COMPOSITIONAL PROCESS

Nia Barabadze

Keywords: electronic, technology, musical material, Rezo Kiknadze, compositional technique.

In the early 1990s, following the collapse of the Soviet Union and the gaining of independence, new processes began to emerge within Georgia's cultural and social space. A new generation of composers appeared in Georgian academic music, one that viewed electronic music not merely as an innovation, but as a means of transforming it into a musical analysis of time, space, and public discourse. The paper focuses on the electronic works of composer and improviser Rezo Kiknadze, who stands out as one of the key figures in the formation of contemporary Georgian electroacoustic music.

Introduction

Twentieth-century art became a turning point with traditional aesthetics and formal boundaries were eroding and creative practice evolving into a process of exploring new forms of research and self-expression. Technological development brought about numerous significant changes. Still, perhaps its most notable manifestation was the growing convergence of science and art, which in turn foregrounded the rational dimension of music. Technology thus became not merely a tool, but a model of thinking that shaped a new auditory experience/reality.

Electronic technologies made it possible to generate pure, overtone-free sounds, enabling the construction and control of timbres based either on naturally existing sonic models or on entirely conceptual designs. Sound acquired a new autonomy, it was liberated from the dominance of the musical note and the instrument and came to be regarded as a material that could be created from scratch, processed, and manipulated, generating an infinite range of varia-

tions. As a result, music is no longer perceived merely as a system of existing sonorities and forms; rather, it gives rise to an entirely new sonic world which, despite its abstraction and freedom, still retains an inherent inclination toward order and precision.

This paper focuses on the electronic works of composer and improviser Rezo Kiknadze, who stands out as one of the key figures in the formation of contemporary Georgian electroacoustic music. Our aim is to address the following questions: How does he use music technology on a conceptual level? How is interaction created between improvisation, space, and sonic textures? How can noise and non-musical sounds become music? How is field recording employed in his electronic compositions? To what extent is the boundary between “sound” and “music” dissolved? How does technology become the foundation for a poetic line? These questions will be explored through the analysis of works: FOF-variations, „მენატრები“, „სურომ ფიორით გადაბარდნა“.

Seeing the extraordinary in the ordinary

Music has long moved beyond the traditional understanding according to which it was defined as in-

strumental, tonal, and easily perceptible to the ear. “Hearing is much like seeing. Creation begins with perceiving something – with recognizing the extraordinary within the ordinary.”¹ This quote well expresses the attitude and vision of composer, performer, and teacher Rezo Kiknadze towards music. After initially studying classical philology, he soon turned to the boundless world of music, which for him has never been limited solely to composition or performance. Often, these two domains overlap and share similar principles of thought.

In his doctoral thesis *Extramusical in Music*, which is a self-reflective study of the composer and involves understanding the aesthetic and methodological principles in his compositional process, the student of Mikheil Shughliashvili finds it difficult to summarize in one paragraph everything he learned from his dear teacher and person, but in the end he formulates his thoughts as follows: “Aesthetically, probably everything that I consider my main musical interest today. Technologically, practically everything, in order to completely eliminate this main obstacle of mine, but from the general musical (compositional) categories I must especially single out two, against the background of the rest, the first rhythm, structure, time, and the second, as a result of this, texture would be the main learning that opened the way for my further compositional development.”²

Rezo Kiknadze devotes equal space to electro-acoustic and instrumental music in his avant-garde work, and both of them reflect his performing experience and primary profession, which is expressed in the close connection between literature and music.

FOF Variations (1998)

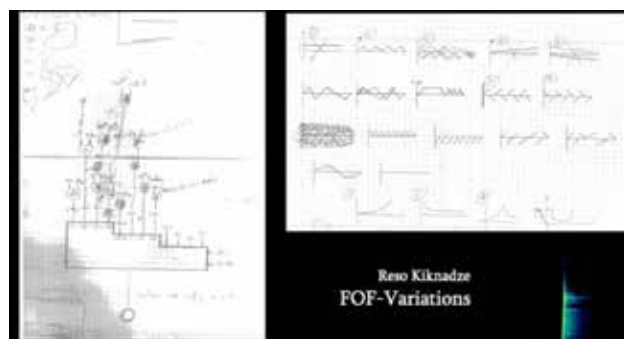
As material for analysis, these works from different periods of the composer’s output were selected, each demonstrating different techniques of extracting and transforming musical material. *FOF Variations* is a work written for tape (four channels, live mixing) in 1998, which is based on the digital synthesis program Csound, which was available to the composer at that time. At that time, Rezo Kiknadze was study-

ing at the Lübeck Academy of Music in Germany. In the electronic studio of this institution, in the 1990s, the aforementioned program was practically the only environment for digital sound synthesis and simultaneously served as both a teaching and compositional tool. The basis of the work is the Csound program and one of its opcodes, FOF, which is based on the principle of modeling the human voice.³

This opcode, FOF, and its fifteen parameters, whose individual or collective manipulation occurs between the sub-audio and audio frequency ranges. As a result of these multiple transformations, a multilayered sonic texture is formed, resembling a landscape filled with almost demonic vibrations moving within a four-channel space.⁴ The graphical notation, presented in the form of a logical diagram, provides information about the opcodes used as the structural material of the composition. On the other side, various functional curves are presented, through which the superimposed sub-audio and audio frequencies are modified.

მენატრები / I Miss You (2008)

The concept of the extramusical⁵, not yet defined as music, repeatedly becomes the basis of Kiknadze’s works. This is one of the ways of obtaining musical material, where numbers become the main instru-



ment in the hands of the composer, through which random sounds or processes are transformed into musical matter and finally appear to us as the composer’s statement. It is in this process of transformation that music itself is born.

1 Asatiani, listening, 2020

2 Kiknadze, „Extramusical” – in *Music*, 2021, p.7

3 This algorithm originated within the framework of the Chant project created at IRCAM and is related to the Fonction d’onde formantique synthesis method developed there.

4 Kiknadze, „Extramusical” – in *Music*, 2021, p.42-43.

5 “Everything that is not related to music at all is neither conceived of as music, nor designed, nor functions as such, nor is it directly perceived.” Kiknadze, “Extramusical” – in *Music*, 2021, vi

The next piece we should touch on is *I Miss You*, written in 2008 for saxophone and four-channel tape. In this piece, Rezo Kiknadze uses audio messages that Mikheil Shugliashvili sent to Germany in the form of cassettes from Georgia in the 1990s. The teacher's sonorous baritone has become one of the layers of the work for the composer, quite long passages of letters sound in a quadrophonic environment in parallel with the solo saxophone.⁶ Along with Mikhail's voice, the voice of the child, his son, is heard, which is characterized by its different register and pitch. The child turns to his friend, Rezo Kiknadze's son, Giorgi Kiknadze, and shares his longing. Their voices soon fade away and are lost in the layer of saxophone and electronics. For the main part, only the saxophone and electronics remain, and for the last 5-6 minutes we again hear passages from the recordings of Shugliashvili and his son. Mikheil's text is heard, where he talks about Xenakis' vision, touching on the dramaturgy of the sound mass.... At some point, the child's voice is in the foreground, and then two different fragments of the father go parallel to Dito's recording, these sections are heard with different intensities.

Audio recordings are important and very precious to Rezo Kiknadze, at some moments the text is clearly distinguishable, we hear the teacher's advice to his dear student, a two-layered longing is clearly heard: Mikho shares his longing with Rezo, and Dito with Giorgi, Rezo's son. At some point, it seems that both voices are emptied of content, only the timbral function remains and is lost in the sound of the samples. All sounds are recorded in four-channel playback, and in this work, the composer also uses the Csound opcode *pvoc*, through which he extracts sounds into audio files and re-synthesizes them.

In a conversation with me, he recalls that the power of computers at that time, even those that were considered fast, performed the task so slowly that after the operational order was issued in the electronic studio in Lübeck, he would go home and only the next day, in good cases, would he find the task completed. The saxophone improvisations were also recorded and then processed, cut, and the desired fragments selected. All the sounds used in the playback are samples—audio fragments of different durations and transformed to varying degrees; among

them are audio letters of Mikheil Shugliashvili and his son, a knock, multiphonics obtained on the saxophone, and other sounds. There is no notational recording of this work. The composer initially attempted to record it graphically, but functionally this had no meaning either from a compositional or performance point of view, so he rejected notation for the sake of notation and left ample space for improvisation of the saxophone part. This work has been performed live many times, and its variations are often interestingly revealed.

სურომ ფითრიტ გადაბარდნა (2021 წელი)

With the rapid development of computer technology, this new tool gradually became an integral part of the daily work process. Its introduction not only significantly increased the efficiency of the composer's work, but also formed a completely new type of creative thinking model. The specificity of the computer, the speed of data processing, accuracy and unlimited space for experimentation created completely new opportunities that were previously inaccessible to the composer.⁷ Rezo Kiknadze notes in his work: "In the technical arsenal of obtaining *many from little*, the role of computer tools in the form of various algorithmic musical programs supporting the compositional process has already been highlighted since 1994-1995."⁸ He has not lost interest in computer capabilities, various programs, and the desire to study them and then include them in the compositional process.

In this case, we should focus our attention on Rezo Kiknadze's 2021 audiovisual installation „სურომ ფითრიტ გადაბარდნა“. Having already highlighted the limitless possibilities of digital technology many times, this time we should focus on the principles of sonification. Sonification is the process of translating non-sound information or data into sound parameters, such as pitch, timbre, intensity, or rhythmic structure. "In Tengiz Mirzashvili's latest, unfinished work, the RGB values read by a randomly moving cursor on the RGB values corresponding to these numbers play audio fragments corresponding to these numbers from three different poems read by Chubchik, until the pixels that have already been read turn white and "fall silent."⁹

The author transfers data from one computer pro-

6 Kiknadze, „Extramusical“ - in *Music*, 2021, p.63

7 Manning, „Electronic and computer music“, 2004, p.198

8 Kiknadze, „Extramusical“ - in *Music*, 2021, p.31

9 Kiknadze, „სურომ ფითრიტ გადაბარდნა“, 2021

gram to another. The sound gradually becomes clearer, first individual syllables are distinguished, then suddenly we hear whole words, and finally all three poems by three poets, Tamaz Chkhenkeli's translation of the Chinese poet Bo Dzu, sound in full on a completely whitened plane. The pixels of Tengiz Mirzashvili's painting gradually disappear and finally grow into complete whiteness, the installation ends with one animated drawing by Tengiz Mirzashvili, which impresses Rezo Kiknadze, and in this particular case he has installed it in such a way that the drawn elements slowly appear, one pastel monastery follows another, against the background of the artist's poems and finally his silent laughter....¹⁰

Conclusion

Thus, this number appears as a fundamental pillar in Rezo Kiknadze's compositional approach, it is

an organizing principle and at the same time a bridge between different systems and programmatic processes. In his works, precise definition and leaving free space coexist naturally and logically. These two, seemingly opposite approaches, not only coexist, but also complement each other and ultimately transform into a single, distinct utterance. Under the influence of technology, music gradually loses the uniqueness of time and space, it is no longer just a result or a finished form, it has turned into a process that is simultaneously material and conceptual, sound and visual. Technologies advance, resources and capabilities expand, methods are perfected, but the main thing remains unchanged, the boundlessness of reflection and interpretation. Technology is not just a means, but an instrument of thought, vision and creative manifestation.

REFERENCES:

- 1. Asatiani E., „listening |composer, saxophonist—Rezo Kiknadze”, 12.02.2020 <https://indigo.com.ge/articles/mosmena>
- 2. Kiknadze R., „„Extramusical” – in Music” Ilia state University, Tbilisi, 2021
- 3. Kiknadze R., „სურომ ფიორით გადაბარდნა“, annotation, 2021 <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2021-surom.pdf>
- 4. Manning P. „Electronic and computer music”, Oxford University Press 2004, chapter: From Computer Technology to Musical Creativity, p.198

¹⁰ Kiknadze, „Extramusical” – in Music, 2021, p.38-39

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.38>

ყანჩელის ოპერის რეცეფცია XXI საუკუნეში

მარინა ქავთარაძე

საკვანძო სიტყვები: გია ყანჩელი, ოპერა „მუსიკა ცოცხალთათვის“, „და არს მუსიკა“, ბონის საოპერო თეატრი, კვლევითი პროექტი FOKUS'33, მაქსიმ დიდენკო, რობერტ სტურუა.

სტატიაში განიხილება გია ყანჩელის ოპერის „მუსიკა ცოცხალთათვის“ („და არს მუსიკის“ მეორე რედაქცია) მუსიკალურ-სცენური ინტერპრეტაციის თავისებურებები ბონის საოპერო თეატრის სცენაზე კვლევითი პროექტის FOKUS'33-ის ფარგლებში, რომლის მიზანია მე-20 საუკუნეში დავიწყებული საოპერო რარიტეტების აღორძინება. კვლევის ამოცანაა – კომპლექსური მეთოდის გამოყენებით ყანჩელის ოპერის იმ მახასიათებლების გამოკვეთა, რომლებიც 21-ე საუკუნეში ამ ნაწარმოების აქტუალობის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა.

კვლევითი პროექტი FOKUS'33

სტატიაში განიხილება გია ყანჩელის ოპერა „მუსიკა ცოცხალთათვის“ (ოპერა „და არს მუსიკის“ მეორე რედაქცია¹) და მისი ინტერპრეტაციის თავისებურებები ბონის საოპერო თეატრის სცენაზე კვლევითი პროექტის FOKUS'33-ის ფარგლებში, რომელიც განხორციელდა 2025 წლის ივნისში.

ყანჩელის ერთადერთი ოპერის გერმანული პრემიერა შედგა თბილისური პრემიერიდან 40 წლის შემდეგ და დიდი რეზონანსი გამოიწვია. სტატია წარმოადგენს მცდელობას, გავანალიზოთ ყანჩელის ოპერის აქტუალობის მიზეზები გლობალური პრობლემების კონტექსტში.

ბონის თეატრის კვლევითი პროექტი FOKUS'33 წარმოადგენს XX საუკუნის ოპერის სამყაროში საინტერესო მოგზაურობას მისი დავიწყების მიზეზების ძიებით, რომლებიც ხშირად ისტორიულ და პოლიტიკურ პროცესებს უკავშირდება. FOKUS'33-ის პროექტი იმ საოპერო რარიტეტების აღმოჩენას

ეძღვნება, რომლებმაც XX საუკუნის ოპერის სამყაროში ახალი გზები გაკვალეს, კვლევის ეპიცენტრში კი 1933 წლის შემდგომი პერიოდის ოპერებია, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზით გაქრა სცენიდან. ოპერა ხდება მხატვრული კვლევის საგანი როგორც სცენური განხორციელების, ასევე სამეცნიერო პუბლიკაციების, ლექციების, გამოფენების, აუდიტორიასთან დისკუსიებისა და ვრცელი ორიგინალური პროგრამული ბუკლეტების გამოცემის გზით. ამ პროექტის ფარგლებში უკვე შესრულდა ალბერტო ფრანკეტის, კლემენს ფონ ფრანკენშტეინის, როლფ ლიბერმანის, ფრანც შრეკერის, რიჰარდ შტრაუსის, ვერნერ ეგკის, კურტ ვაილის, არნოლდ შონბერგის ნაწარმოებები.²

ამ სერიის თითოეული ოპერა წარმოადგენს შეუსწავლელი თემების, მუსიკალური იდეებისა და სრულიად განსხვავებული, მუდმივად ცვალებადი ისტორიული კონტექსტის შედეგს, რომელიც აწმყოს პრიზმაშია დანახული. ეს მიდგომა საუკეთესო საშუალებაა არა მხოლოდ ოპერის ჟანრის შე-

1 სახელწოდებით „მუსიკა ცოცხალთათვის“, მეორე რედაქციით, ოპერა დაიდგა ვაიმარში 1999 წელს.

2 2024 წელს ბონის თეატრის შონბერგის „მოსე და აარონი“ გერმანიის წლის საუკეთესო სპექტაკლად დასახელდა, ხოლო 2023 წელს კვლევითმა პროექტმა FOKUS'33 მიიღო OPER! AWARD-ის ჯილდო კატეგორიაში „საუკეთესო ხელახალი აღმოჩენა“.

სასწავლად, არამედ მისი პოპულარიზაციისთვის, მე-20 საუკუნის ოპერის აუდიტორიასთან დასაახლოებლად, რის დადასტურებასაც წარმოადგენს ყანჩელის ოპერის პრემიერა ბონში, ერთადერთი ნაწარმოებისა ყოფილი საბჭოთა კავშირის ხელოვნებიდან, რომელიც ამ პროექტის ფარგლებში იყო წარმოდგენილი.

კითხვაზე, თუ რატომ მოხვდა 1980-იან წლებში შექმნილი ყანჩელის ოპერა FOKUS 33-ის ციკლში, რით შეიძლება ყოფილიყო საინტერესო და მიმზიდველი ეს ოპერა ევროპელი მსმენელისათვის 21-ე საუკუნეში, პასუხი არ არის ერთგვაროვანი.

არგუმენტი I: თემის აქტუალობა

განზრახ თუ უნებლიედ, დიდი ხელოვნება მოვლენებს წინასწარ განჭვრეტს. 1983 წელს თბილისში დადგმული ყანჩელ-სტურუას ოპერა კაცობრიობის ყოფნა-არყოფნის მარადიულ კითხვებს სვამს ჩვენს დაუნდობელ სამყაროში და მეტაფორული ენით მოგვითხრობს მის სისასტიკეზე, ჩვენს პასუხისმგებლობაზე მომავალი თაობის წინაშე და თავისი ენით ცდილობს დაგვანახოს რეალური საფრთხე. დღეს, როდესაც კაცობრიობა მესამე მსოფლიო ომის საშიშროების და ძალთა გადანაწილების პრობლემის წინაშე დგას, ეს პრობლემა აქტუალურია ისე როგორც არასდროს. ამიტომ ცხადია, რომ „და არს მუსიკის“ მიმართ ინტერესი, მხოლოდ მისი უჩვეულობით და ყანჩელის მუსიკის მიმზიდველობით არ არის გამოწვეული.

დღევანდელი გადასახედიდან „და არს მუსიკა“ საბჭოთა კავშირის დაშლის წინარე პერიოდში, თენგიზ აბულაძის „მონანიების“ (1984) მსგავსად, „Перестройка“-სა (1985) და „Гласность“-ის (1987) წინასწარმეტყველებად აღიქმება, რომელიც პარადიულად, მეტაფორული ენით, არაერთგვაროვანი მხატვრული საშუალებებით გვესაუბრება რთულ თემებზე, ისეთებზე როგორიცაა ავტორიტარიზმი, დიქტატურა, ძალადობა და ბავშვები, როგორც სამყაროს მომავალზე ფიქრის სიმბოლო.³ სამწუხაროდ, ამ თემას აქტუალობა არ დაუკარგავს და კიდევ უფრო მეტი სიმძაფრე შეიძინა უკრაინის ომის შემდეგ. ამ კონტექსტში, შესაბამისი ინსცენირებით ოპერა ბონის თეატრის სცენაზე კიდევ უფრო მეტ მიმზიდველობას იძენს. ასეთია მაქსიმ დიდენკოს, ამჟამად ბერლინში მოღვაწე რუსი რეჟისორის ხედვა, რომელიც დღეს ევროპაში უკ-

რაინის მხარდამჭერად და ომის მოწინააღმდეგედ პოზიციონირებს. გალია სოლოდოვნიკოვას დეკორაციები მარიუპოლის თეატრის ინტერიერს მოგვაგონებს, რომელიც 2022 წლის მარტში დაიბომბა, მაშინ როდესაც იქ მშვიდობიანი მოქალაქეები, მათ შორის ბავშვები აფარებდნენ თავს. ამ გზით რეჟისორი ქმნის კონკრეტულ ამოსავალს, პირდაპირ დაკავშირებულს ომთან. ეს არის ერთი, რეალისტური მხარე. მეორე უკავშირდება ფერადოვან, ხშირად სრულიად უჩვეულო ჰიპერტროფირებულ პარადიულ სახეებს. მაგალითად, კურდღლისა და ნიანგის იგავს, სცენაზე წარმოდგენილს კიჩის სახით, რომელიც საბჭოთა მულტფილში-პარადიიდან არის ნასესხები „Пиф-паф - ой-ой-ой“ (1980).

მრავალფეროვნებით, მკვეთრი კონტრასტებით, ზოგჯერ სიურრეალისტური, ზოგჯერ კი სრულიად რეალისტური სცენებით ასახულია დღევანდელი ქაოტური სამყარო, რომელშიც ყოველგვარი მსაზღვრელი დაკარგულია. სამყარო, რომელშიც ომი და ძალადობა დომინირებენ, ისეთ ფასეულობებს უპირისპირდება, როგორიც ბავშვია. ყანჩელის ოპერაში არა მხოლოდ თავშესაფრად ქცეული თეატრის შენობაა ნანგრევებად ქცეული, არამედ თავად ბავშვების სამეტყველო „ენაც“. ბავშვები არქაული, შუმერული ენით მეტყველებენ და ამ არქაული შრეებიდან იხადება „მუსიკა“.

არგუმენტი II: პოლიმორფულობა

ოპერაა კი „მუსიკა ცოცხალთათვის“?

21-ე საუკუნეში ჩვეულ მოვლენად აღიქმება ის, რომ მუსიკალურ ხელოვნებაში წაიშალა ზღვარი ტრადიციულ ჟანრებს შორის, მაგრამ 1983 წელს ყანჩელის „და არს მუსიკის“ დადგმამ, მისი „უჩვეულობის“ გამო, კრიტიკოსთა მწვავე დებატები გამოიწვია იმის თაობაზე, ოპერა იყო ის თუ არა. მავანნი კომპოზიტორს თეატრის კანონების უგულებელყოფაში, ზოგიც ოპერის სიმფონიად გადაქცევაში ადანაშაულებდა. ამ კითხვაზე კომპოზიტორის პასუხი ერთ-ერთ ინტერვიუში ასეთი იყო: „მე ვერ გიპასუხებთ კითხვაზე, ოპერაა ეს თუ არა, რადგან მე თვითონ არ ვიცი. მეტს ვიტყვი - ეს საერთოდ არ მაინტერესებს. მხოლოდ ერთი რამ ვიცი: „მუსიკა ცოცხალთათვის“ მხოლოდ ოპერის თეატრში შეიძლება დაიდგას“.⁴

ოპერის დაწერას ორი განმსაზღვრელი წინაპირობა უძღოდა წინ, თანამოაზრეების არსებობა

3 ქავთარაძე, ომისა, 1987.

4 შახნაზაროვა, სულიერება, 1986.

- დამდგმელი დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე, რომელიც იმდროინდელი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო და ლიბრეტისტი და რეჟისორი რობერტ სტურუა, რომელთანაც ყანჩელს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში მუშაობისას მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა. და თუ სპექტაკლის მუსიკის წერისას დამკვეთი რობერტ სტურუა იყო, ოპერის წერისას სტურუას დამკვეთი ყანჩელი გახდა, რომელიც თავად კარნახობდა, როგორი უნდა ყოფილიყო ლიბრეტო:

1. ოპერის მთავარი პირები - ბავშვები;
2. მოქმედება მოვლენათა განვითარების ერთიანი სიუჟეტური ხაზის გარეშე, სიმბოლური განზოგადებული სქემით;
3. ტექსტი შემდგარი ცალკეული სიტყვებისა და დანაწევრებული ფრაზებისგან.

„პირველად იყო სიმღერა, სიმღერა იყო ღმერთთან და იგი იყო ღმერთი“ - კომპოზიტორი გია ყანჩელი და ლიბრეტისტი რობერტ სტურუა ცვლიან იოანეს სახარების შესავალს, მუსიკას კვაზი-რელიგიური მნიშვნელობით ავსებენ, რაც ქაოსის სამყაროში მართლმადიდებლური საეკლესიო მუსიკის მსგავსად ქმნის საკრალურ აურას და უნიკალური სულიერების განცდას.⁵ „მუსიკაცოცხალთათვის“ გარკვეულ სცენებში სწორედ ეს მოდელი აღწევს განსაკუთრებულ ეფექტს - მშვიდ, წყნარ ხმოვან ლანდშაფტებს, რომლებიც ლიტანიას მოგვაგონებს ნაწარმოების, რომელიც მთლიანობაში უჩვეულოდ მღელვარება.

მართლმადიდებლური საეკლესიო მუსიკის გამოძახილებით, ეს ქმნის წმინდა აურას და უნიკალურ სულიერებას. „მუსიკაცოცხალთათვის“ გარკვეულ სცენებში სწორედ ეს მოდელი აღწევს განსაკუთრებულ ეფექტს - მშვიდ, წყნარ ხმოვან პეიზაჟებს, რომლებიც ლიტანიას მოგვაგონებს ნაწარმოებში, რომელიც მთლიანობაში უჩვეულოდ მღელვარება. აქედან გამომდინარე, ოპერაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მეტაფორულ ენას და სიმბოლურ პერსონაჟებს. ეს არის რამდენიმეშრიანი ინტელექტუალური ნაწარმოები, რომელთაგან ერთის არსი ზედაპირზე ძვეს და ადვილად გასაგებია, მეორე კი ღრმა ფიქრს მოითხოვს.

თავდაპირველ ვერსიაში ავტორებმა ბუკლეთ-

ში ოპერის ჟანრს იგავი უწოდეს. ლოგიკურია, რომ სწორედ ტოტალიტარული რეჟიმის შეზღუდვებმა და ცენზურის აკრძალვებმა აიძულა ხელოვნებს მიემართათ ალეგორიული ფორმებისთვის მითისა და იგავის სახით, ორმაგი კოდირების პრინციპით.⁶

ოპერის სათაური მის პირვანდელ ვერსიაში „და არს მუსიკა“ ასოციაციურად მიანიშნებს, რომ ნაწარმოები ეხება მუსიკის ყოვლისშემძლეობის მითოლოგიურ მოტივს და მისი მეშვეობით სამყაროს განწმენდას, ხსნას. ანტიმილიტარისტული სულისკვეთებით, სამყაროს პოსტკატასტროფული სურათით ის ტარკოვსკის ფილმი-ალეგორია „სტალკერის“ (1979) მსგავსია, როდესაც კითხვას, უნდა იყოს თუ არა კაცობრიობა, ტრადიციულად თან ახლავს სიკეთის და ბოროტების, სიბნელისა და სინათლის პოლარული საწყისების დაპირისპირების სემანტიკური სფერო. ასეთი ტიპის პოლარული კონფლიქტი ყანჩელი სიმფონისტის სტილისა და დრამატურგიის იმანენტური თვისებაა, რომელიც ოპერაშიც ნათლად ჩანს. Pro და Contra საწყისები წარმოდგენილია მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების სრული კომპლექსით, ინტონაციურიდან დაწყებული, ნიუანსებით, შტრიხებით და ტემბრებით დამთავრებული. ყანჩელის პარტიტურა შთამბეჭდავ ხმოვან ლანდშაფტს ქმნის, რომლის მუსიკალური ფერებიც უკიდურესი კონტრასტებით ხასიათდება.⁷

სხვადასხვა ეპოქის სტილისტური სტერეოტიპების ინტონაციურ-ჟანრული კომპლექსები მოქმედებენ როგორც მუსიკალური მეტაფორები. ავტორი გროტესკულად იყენებს მე-19 საუკუნის იტალიურ bel canto ტექნიკას, მას უპირისპირებს ბაროკოს ელემენტებს და მე-20 საუკუნის მუსიკას, წარმოდგენილს ინსტრუმენტული თეატრით, კიჩით, პოპ-მუსიკით, ალექტორული ტექნიკით, გროტესკისა და პაროდის თავისებურებებით. პირველ მოქმედებასა და ფინალში, ბავშვების და ბრმა მოხუცის სცენებში ორატორიისა და მისტერიის ჟანრული ნიშნები დომინირებს; კინოს გავლენა კადრიებისა და მონტაჟის ტექნიკაშია ჩადგმულ ოპერაში „სიყვარული და მოვალეობა“ შეინიშნება ჟანრული გადახრა მე-19 საუკუნის ისტორიულ-რომანტიკულ ოპერაში, ბელ კანტოსა და ვერდისა და პუჩინის სტილიზაციით.

5 Зейфас, Гия, 2005, с. 312.

6 ოთარ ჭილაძის რომანები, თემურ აბულაძის „ნატურის ხე“, „ვედრება“, „მონანიება“, ელდარ შენგელაიას „შერეკილები“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“ და სხვა.

7 ქავთარაძე, 80-იანი, 1992, გვ. 38.

მუსიკალური ინტერტექსტუალობის გამოვლენა ხდება ლაიტმოტივური სისტემის საშუალებით, რითაც იქმნება ამ პოლიჟანრული კომპოზიციის უნიკალური სახე.⁸

ყანჩელის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალობა ვლინდება როგორც მუსიკალურ, ისე ვერბალურ დონეზე ინტონირებულ შუმერულ, ინგლისურ, იტალიურ, ფრანგულ, ქართულ ენებზე. მუსიკალური ენა ეკლექტიკურია, რომელიც შთაგონებულია გვიანი რომანტიზმით, განსაკუთრებით იტალიური ოპერის ოსტატური პაროდირების წყალობით ინტერმეცოში. ოპერის ბგერით ლანდშაფტში დომინირებს მრავალხმიანი საგუნდო სიმღერა, რომელიც ყველაზე ძლიერ დრამატურგიულ მომენტებს ქმნის.

ირღვევა „მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრების იერარქია, მელოდრამატული ოპერის კარიკატურულ საოპერო მონოლოგს ცვლის საგალობლის ამაღლებული სტილი, გროტესკული მარში, რეგ-ტაიმი და ვალსი, რომელთა თანაარსებობაც ქმნის პოლისტილისტურ მოზაიკას, გაერთიანებულს ყანჩელისეული ესთეტიკით.

როგორც ჩანს, კითხვაზე, არის თუ არა „მუსიკა ცოცხალთათვის“ ოპერა, შეიძლება დადებითი პასუხის გაცემა. თუმცა, „მუსიკა ცოცხალთათვის“ არის ოპერის ალტერნატიული ვერსია, რომელიც გაჩნდა ამ ჟანრის მორიგი კრიზისის დროს და ასახავს მისი ევოლუციის ძირითად ტენდენციებს მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულებში. მისი ლიბრეტო ვერ იარსებებს, როგორც დრამატული ნაწარმოები მუსიკის გარეშე, არა მხოლოდ მისი ლაკონურობისა და სქემატურობის გამო, არამედ მისი არათანმიმდევრულობის გამოც. მუსიკა მას კავშირებს სძენს. ანალოგიურად, მუსიკაც ბევრს დაკარგავდა სასცენო მოქმედების გარეშე ოპერის საკონცერტო წარმოდგენის შემთხვევაში. ამდენად, „მუსიკა ცოცხალთათვის“ არის ოპერა, რადგან ინარჩუნებს საოპერო დრამატურგიის ფუნდამენტურ თვისებებს (მუსიკა, სიტყვა, სცენური მოქმედება და საშემსრულებლო რესურსი - სოლისტები, გუნდი, ორკესტრი), რომლებიც ვერ იარსებებენ დამოუკიდებლად, ერთმანეთთან ურთიერთობის გარეშე.⁹

არგუმენტი III: მრავალფეროვანი სცენური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა

კიდევ ერთი მიზეზი ამ ნაწარმოებით დაინტერესებისა, მისი პოლიმორფულობიდან გამომდინარე, სცენური განხორციელების მრავალფეროვანი შესაძლებლობაა. ყანჩელის ოპერის სცენური განსახიერების გასაღები კარნავალურ თეატრს უკავშირდება მისი სხვადასხვა ტრანსფორმაციით, რომელიც აერთიანებს მე-20 საუკუნის ინოვაციური რეჟისურის თავისებურებებს - ბერტოლტ ბრეტის ეპიკური, პოლიტიკური თეატრის გავლენას, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის და აბსურდის თეატრს, რაც სცენური განხორციელებისას რეჟისორის ფანტაზიას უკიდევანო შესაძლებლობებს აძლევს. ეს ოპერის ორივე რედაქციის დადგმისას ნათლად გამოჩნდა, როგორც სტურუასეულ, ისე დიდენკოს სადადგმო ვერსიებში.

ამაზე მეტყველებს თბილისისა და ბონის დადგმებს შორის არსებითი განსხვავება.

ოპერის ორიგინალური და მისი ახალი ვერსიის დადგმების შედარებისას აშკარაა, რომ ლიბრეტოდან გამოტოვებულია რამდენიმე პერსონაჟი და შეცვლილია თავად კონცეფცია. ოპერაში მნიშვნელოვანია მუსიკის თემა, მისი ღვთაებრივი, ყოვლისშემძლე ძალა, რაც პირვანდელი სათაურიდანაც - „და არს მუსიკა“ ჩანს, ომის თემა უფრო ფონია, რომელიც აძლიერებს სიკეთესა და ბოროტებას შორის ბრძოლის იდეას. ბონის თეატრის მაქსიმ დიდენკოს დადგმაში ომი მთავარ თემად იქცა, რაც განსაკუთრებით აქტუალურია დღეს მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენების ფონზე; ყველაფერი ჯდება იმ კონკრეტული ომის ლოგიკაში, რომელსაც ყველა განვიცდით და სიმბოლური ფიგურებიც, ასე ვთქვათ, უფრო რეალურ კონტურებს იძენენ. შოუბიზნესისადმი პატივისცემის ნიშნად, დიდენკო ყოველივე ამას რევიუს სტილში აქცევს და დადგმას ჭეშმარიტად „სისხლიან სანახაობად“ აქცევს. დადგმა თავისი ცოცხალი ვიზუალით იპყრობს ყურადღებას. გალია სოლოდოვნიკოვა მას ორიგინალური, ფერადი კოსტიუმებითა და არანაკლებ კრეატიული დეკორაციებით ქმნის. კულისებს მიღმა არსებული სივრცე - სცენის ერთგვარი გაფართოება, - დამატებითი სივრცითი ეფექტების საშუალებას იძლევა, სადაც ხანდახან შეუძლებელია იმის განსაზღვრა, რა უფრო ჭარბობს, ექსპრესია და სიმძაფრე თუ საცირკო სცენოგრაფია.

8 ქავთარაძე, ოპერა, 2004, გვ. 47.

9 Kavtaradze, ARS MUSICA!. 2025, p. 40.

რეჟისორული ტექნიკის ფეიერვერკით (რომელიც შეიძლება ზოგს მოეწონოს და ზოგს არა), მაქსიმ დიდენკომ მიაღწია მთავარს – განვითარების თანმიმდევრულობას და ეს აშკარად დაეტყო დრამატურგიას. ფინალურ საგუნდო სცენაში ყველაფერს გაანათებს იმედის მწვანე შუქი, როდესაც ომითა და ტანჯვით დანგრეული საზოგადოება ბავშვების წინამძღოლობით ავანსცენისკენ მოემართება. მწვანე ბალახით, მცენარეებით, კაშკაშა მწვანე ფერით ბავშვები გაანათებენ ნანგრევებიან მიდამოს და იმედს აჩენენ.

თავად გია ყანჩელს არ სჯეროდა მუსიკის კათარზისული ძალის, მაგრამ თავისი ანტიოპერით მან სამყაროს გადარჩენის აპოთეოზი გვაუწყა. არა იაფფასიანი იმედი, არა ცრუ ნუგეში, არამედ მუსი-

კა, როგორც შესაძლებლობა, როგორც წინააღმდეგობა, მშვიდი, უპირობო პასუხი ძალადობაზე, ან თუნდაც როგორც ომის აბსურდულობის დანახვის საშუალება. ბონის თეატრის სცენაზე ამის ნამდვილი განცდა გაჩნდა.

ყანჩელის ოპერა უხსოვარი დროიდან ადამიანის არსებობის ყველაზე მნიშვნელოვან შეკითხვებზე პასუხის ძებნისა და სათავესთან მიყვანის მცდელობაა და რაც მეტი დრო გავა, ამ ნაწარმოების აქტუალობა და მისი ღირებულება უფრო გაიზრდება. ის იძლევა უამრავი ინტერპრეტაციის საშუალებას, ამიტომაც თითოეული მათგანი გამართლებული და თავისებურად მშვენიერი იქნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქავთარაძე მ. ოპერა, თბილისის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული: XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 2004, გვ. 3-69.
- ქავთარაძე მ., 80-იანი წლების ქართული ოპერა (ჟანრულ-სტილური სინთეზის პრობლემა გ.ყანჩელის ოპერაში „და არს მუსიკა“), „ხელოვნება“, #9-10, 1992, გვ. 34-50.
- ქავთარაძე მ., ომისა და მშვიდობის თემა გია ყანჩელის ოპერაში „და არს მუსიკა“, თბილისის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული: ქართული მუსიკის მელოდიის, ჰარმონიის და ფორმის საკითხები, თბ., 1987.
- შახნაზაროვა ნ., გოლოვინსკი გ., სულიერება აღბეჭდილი სილამაზით (ინტერვიუ გია ყანჩელთან): „საბჭოთა ხელოვნება“ #6. 1986.
- Kavtaradze M., „ARS MUSICA!“, „Musik, für die Lebenden“, Theater Bonn, Project „Focus-33“, 2025, pp. 29-44.
- Зейфас Н., Гия Канчели в диалогах, Москва, 2005.

THE RECEPTION OF KANCHELI'S OPERA IN THE 21ST CENTURY

Marina Kavtaradze

Keywords: Giya Kancheli, opera Music for the Living, Da ars Musica, Bonn Opera House, FOKUS'33 research project, Maxim Didenko, Robert Sturua

This article examines the musical and theatrical interpretation of Giya Kancheli's opera *Music for the Living* (second edition, *And There Is Music*) at the Bonn Opera House as part of the FOKUS'33 research project, which aims to revive opera rarities forgotten in the 20th century. The study aims to use a comprehensive method to identify the features of Kancheli's opera that have determined its relevance in the 21st century.

Introduction.

Research Project FOKUS'33

This article discusses Giya Kancheli's opera *Music for the Living* (the second edition of the opera *Da ars Musica/And Let There Be Music*¹) and the features of its staging at the Bonn Opera House as part of the FOKUS'33 research project, which took place in June 2025.

The German premiere of Kancheli's only opera occurred 40 years after its debut in Tbilisi and generated significant resonance. This article seeks to analyse the reasons for the continued relevance of Kancheli's opera in the context of global issues.

The FOKUS'33 research project is an exploration of 20th-century opera, seeking the reasons for its neglect, often linked to historical and political developments. The FOKUS'33 project is dedicated to the rediscovery of forgotten operatic rarities that have contributed to 20th-century music. The research focuses on operas from the period after 1933 that disappeared from the stage for various reasons. Opera becomes the subject of artistic research both in the context of stage performance and in academic publications, lectures, exhibitions, and public relations. As part of this project, works by Alberto Francetti,

Klemens von Frankenstein, Rolf Liebermann, Franz Schreker, Richard Strauss, Werner Egk, Kurt Weill, and Arnold Schoenberg were performed.²

Each opera in this series results from research into unexplored themes, musical ideas, and a completely different, constantly changing historical context viewed through the prism of modernity. This approach is the best way not only to study the opera genre but also to popularise it and bring 20th-century opera closer to the public, as confirmed by the premiere of Kancheli's opera in Bonn, the only work of art from the former Soviet Union presented as part of this project. The answer to why Kancheli's opera, created in the 1980s, was included in the FOKUS '33 cycle, and what could make this opera interesting and attractive to a European audience in the 21st century, is ambiguous.

Argument 1: The relevance of the theme

Often, true art anticipates events. Kancheli-Sturua's opera, staged in Tbilisi in 1983, raises the eternal questions of whether humanity will survive in our ruthless world and, using metaphorical language, speaks of its cruelty, our responsibility to future generations, and seeks to show us the real danger in its own language. Today, as humanity fac-

1 Entitled *Music for the Living*, the second edition of the opera was staged in Weimar in 1999.

2 In 2024, Schoenberg's *Moses and Aaron* at the Bonn Theater was named the best German production of the year, and in 2023, the research project FOKUS'33 received the OPER! AWARD in the category Best Rediscovery.

es the danger of World War III, this issue is more relevant than ever. Therefore, it is clear that the interest in *Da ars Musica (And Let There Be Music)* is not only due to its uniqueness and the appeal of Kancheli's music.

From today's perspective, *Da ars Musica* is seen as a prophecy of Perestroika (1985) and Glasnost (1987) in the period preceding the collapse of the Soviet Union, similar to Tengiz Abuladze's *Repentance* (1984), which employs parody, metaphor, and various artistic devices to explore complex themes such as authoritarianism, dictatorship, violence, and children as symbols reflecting on the future of the world. Unfortunately,³ this theme has not lost its relevance and has become even more acute during the war in Ukraine. In this context, with appropriate staging, the opera becomes even more compelling on the stage of the Bonn Theater. This is the vision of Maxim Didenko, a Russian director currently working in Berlin, who now positions himself in Europe as a supporter of Ukraine and an opponent of war. Galina Solodovnikova's sets resemble the interior of the Mariupol Theater, which was bombed in March 2022 while sheltering civilians, including children. In this way, the director creates a specific setting directly related to the war. This is, on the one hand, the realistic aspect. The other is connected with colourful, often highly unusual, exaggerated, grotesque characterisations. For example, the fable about the hare and the crocodile, presented on stage in a kitsch form, is borrowed from the Soviet parody cartoon *Piff-Paff-Oy-Oy-Oy* (1980).

Diversity, sharp contrasts, and scenes that are sometimes surreal, sometimes completely realistic—all this depicts the chaotic world of modernity, in which all boundaries have disappeared. A world where war and violence reign supreme is confronted with values such as children. In Kancheli's opera, not only is the theater building, which has become a refuge, reduced to ruins, but also the "language" spoken by children, the archaic Sumerian language, and from these archaic layers, "Music" is born.

Argument II: Polymorphism

Can *Music for the Living* be called an opera?

In the 21st century, blurring the lines between traditional genres of musical art is considered normal,

but in 1983 it was unusual. In 1983, the staging of Kancheli's opera *Da ars Musica* sparked heated debate among critics about whether it was an opera or not, due to its "unusualness." The composer was accused of ignoring the laws of theater, and some accused him of turning opera into a symphony. In an interview, the composer responded to this question as follows: "I cannot answer the question of whether it is an opera or not, because I myself do not know. I will say more. I am completely indifferent to this. I know only one thing: Music for the Living can only be staged in an opera house."⁴

The composition of the opera was influenced by two key factors: the presence of like-minded collaborators – conductor and director Jansug Kakhidze, who was then the artistic director of the Tbilisi Opera and Ballet Theater, and librettist and director Robert Sturua, with whom Kancheli maintained a close creative partnership while working at the Shota Rustaveli Theater. While Robert Sturua was the client when Kancheli composed the music for the play, Kancheli became Sturua's client when writing the opera and dictated the requirements for the libretto:

- The main protagonists must be children.
- The action should not follow a linear plot, but instead favour a symbolic, generalised structure.
- The text must consist of isolated words and fragmentary phrases.

Therefore, metaphorical language and symbolic characters are of great importance in the opera. These are intellectual works with several layers: one is easily accessible on the surface, while another requires deep reflection.

"In the beginning was the song. And God was the song." Composer Giya Kancheli and librettist Robert Sturua adapt the opening of the Gospel of John, giving the music a quasi-religious significance. Here, salvation and redemption are born in a world of chaos.⁵ Echoes of Orthodox church music create a sacred aura and distinctive spirituality. In some scenes of *Music for the Living*, this approach achieves a special effect: calm, quiet soundscapes reminiscent of a litany in a work that, overall, is unusually turbulent.

In the original version, the authors in the booklet described the genre of the opera as a parable. It is

³ Kavtaradze, omisa da, 1987.

⁴ Shachnazarova, suliereba, 1986

⁵ Зейфас, Гия Канчели, 2005, p.316

logical that the restrictions of the totalitarian regime and the prohibitions of censorship forced artists to resort to allegorical forms such as myths and parables, employing the principle of double coding.⁶

The title of the opera in its original version, *Da ars Musica/And Let There Be Music*, suggests that the work addresses the mythological motif of the omnipotence of music and the purification and salvation of the world through it. In its anti-militaristic spirit and post-catastrophic vision, it resembles Tarkovsky's allegorical film *Stalker* (1979), where the question of whether humanity should exist is traditionally accompanied by the semantic opposition between the polar principles of good and evil, darkness and light. This type of polar conflict is an integral feature of the style and dramaturgy of the symphonist Kancheli, which is also clearly evident in the opera. The principles of "for" and "against" are presented through the full range of musical means of expression, from intonation to nuances, articulation, and timbres Kancheli's music creates an impressive soundscape, characterised by sharp contrasts in musical colour.⁷

Intonational genre complexes of stylistic stereotypes from different eras serve as musical metaphors. The composer employs the Italian bel canto technique of the 19th century in a grotesque manner, contrasting it with elements of Baroque and 20th-century music, represented by instrumental theater, kitsch, pop music, aleatoric technique, and features of the grotesque and parody. In the first act and finale, in scenes with children and a blind old man, the genre markers of oratorio and mystery predominate; the influence of cinema is evident in the framing and editing techniques. The opera *Love and Duty* departs from the historical-romantic opera of the 19th century with its stylisation of bel canto, Verdi, and Puccini.

Musical intertextuality is unified by a system of leitmotifs, creating the unique character of this multi-genre composition. The intertextuality characteristic of Kancheli's work is evident both in the music and in the speech in Sumerian, English, Italian, French, and Georgian. The musical language is eclectic, drawing inspiration from late Romanticism,

particularly in the masterful parody of Italian opera in the intermezzo.⁸ The opera's soundscape is dominated by polyphonic choral singing, which creates the most powerful dramatic moments. The hierarchy of "high" and "low" genres is dismantled; the caricatured operatic monologue of melodramatic opera is replaced by the sublime style of hymns, grotesque marches, ragtime, and waltzes, whose coexistence forms a polystylistic mosaic unified by Kancheli's aesthetics.

It appears that the question of whether *Music for the Living* is an opera can be answered affirmatively. However, *Music for the Living* represents an alternative version of opera, which emerged during another crisis of the genre and reflects the main trends in its evolution in the final decades of the 20th century. Its libretto cannot exist as a dramatic work without music, not only because of its conciseness and schematism, but also due to its inconsistency. Music provides the necessary connections. Similarly, music would lose much without stage action in the case of a concert performance of an opera. Thus, *Music for the Living* is an opera because it retains the fundamental properties of operatic dramaturgy: music, words, stage action, and performing resources (soloists, choir, orchestra), which cannot exist independently, but only through their interaction.⁹

Argument III: The possibility of various stage interpretations

Another reason for interest in this work, owing to its polymorphism, is the range of possibilities for stage production. The key to staging Kancheli's opera lies in carnival theater, with its numerous transformations, which combines features of innovative 20th-century directing—the influence of the epic and political theater of Bertolt Brecht, Vladimir Meyerhold, and the theater of the absurd—offering the director immense opportunities for staging. This is clearly evident in the productions of both versions of the opera, by Sturua and Didenko.

This is confirmed by the significant differences between the Tbilisi and Bonn productions.

When comparing the original and new versions of the opera, it becomes clear that several charac-

6 O. Chiladze's novels, T. Abuladze's "The Tree of Desire", "Prayer", "Repentance", E. Shengelaia's "Sherekileb", "An Extraordinary Exhibition", O. Ioseliani's "St. George's Month" and others.

7 Kavtaradze, 80-iani, 1992, p.38.

8 Kavtaradze, Opera, 2004, p. 47

9 Kavtaradze, Musik, 2025, p. 40

ters have been removed from the libretto and the concept itself has changed. The theme of music, its divine and almighty power, plays an important role in the opera, as indicated by the original title, *Da ars Musica/And Let There Be Music*. The theme of war recedes, reinforcing the idea of the struggle between good and evil. In Maxim Didenko's production at the Bonn Theater, war has become the main theme, which is particularly relevant against the backdrop of current political events; everything fits into the logic of the specific war we are all experiencing, and the symbolic figures, so to speak, take on more realistic contours. As a mark of respect for show business, Didenko designs the entire production in the style of a revue, transforming it into a truly "bloody spectacle". The performance stands out for its striking visual elements. Galya Solodovnikova achieves this with original, colourful costumes and equally inventive sets. The space behind the scenes, a continuation of the stage, enables additional spatial effects, making it at times impossible to determine which dominates: expression and intensity, or circus scenography.

Thanks to the use of enchanting directorial tech-

niques (which some may appreciate and others may not), Maxim Didenko achieves the main goal: the consistency of plot development, which is clearly reflected in the dramaturgy. In the final choral scene, everything is illuminated by the green light of hope, as a society destroyed by war and suffering, led by children, comes to the fore. With green grass, plants, and bright green colours, the children illuminate the ruins and offer hope.

Giya Kancheli himself did not believe in the cathartic power of music, but with his anti-opera he presented the apotheosis of world salvation. Not cheap hope, not false consolation, but music as opportunity, as resistance, a calm, unconditional response to violence, or even as a way to reveal the absurdity of war. A real sense of this emerged on the stage of the Bonn Theater.

Kancheli's opera seeks answers to the most important questions of human existence and aims to reach their roots. As time passes, this work becomes increasingly relevant and valuable. It allows for many interpretations, each justified and beautiful in its own way.

REFERENCES:

- Kavtaradze, M., Opera: in Tbilisis sax. konservatoriis samecniero shromebis krebuli "XX saukunis 60-90iani wlebis qarTuli musikis istoriis narkvevebi" In Essays on the History of Georgian Music (1960s-90s). Tbilisi State Conservatory, pp. 3-69, 2004
- Kavtaradze, M., 80-iani wlebis qartuli opera (Janrul-stiluri sintezis problema gia yanchelis operashi "da ars musika"). "Georgian Opera of the 80s (Problems of Genre and Style Synthesis in Kancheli's And Let There Be Music)", khelovneba, 1992 #9-10, p.34-50, Tbilisi, 1992
- Kavtaradze, M., omisa da mshvidobis tema gija yanchelis operashi "da ars musika" (The theme of war and peace in Giya Kancheli's opera "And There Is Music"), Tbilisis sax. konservatoriis samecniero shromebis krebulshi: qarTuli musikis melodiis, harmoniis da formis sakitchebi, 1987
- Kavtaradze, M., „ARS MUSICA!“. „Musik, für die Lebenden“. Theater Bonn, Project "Focus-33", pp. 29-44. 2025
- Shashnazarova N., Golovinski G., suliereba agbechdili silamazit ("Spirituality Imprinted with Beauty") (interview via yancheltan): „Sabchota khelovneba“ #6, 1986
- Зейфас Н., Гия Канчели в диалогах, Москва. Издательство: Музыка, 2005.

სამგალობლო ტრადიცია გარეშში: ლიტურგიკული წყაროების ანალიზი

თამარ ჩხეიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული გალობა, დავით-გარეჯის მონასტერი, გერონტი სოლოლაშვილი, რომელი ქერაბინთა, დედან-ჰანგი.

დავით-გარეჯის მონასტერში XVII-XIX საუკუნეებში მდიდარი სამგალობლო ტრადიციის არსებობაზე, ისტორიული ცნობების გარდა, ჩვენამდე მოღწეული ამავე მონასტრის კუთვნილი ლიტურგიკული ხელნაწერები მეტყველებენ. ასეთ ხელნაწერს მიეკუთვნება საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული XIX საუკუნის დასაწყისით (1806) დათარიღებული ლიტურგიკული კრებული. კრებულში ჩართული „რომელი ქერაბინთას“ რვახმაზე დაფიქსირებული ჰანგი, თანდართული ნევმებით, ჭრელებითა და დედან-ჰანგებით, ადასტურებს კრებულის პრაქტიკულ დანიშნულებას და მონასტერში სამგალობლო-შემოქმედებითი პროცესების აქტიურ მიმდინარეობას. ამ პროცესების შედეგია ინდივიდუალური-შემოქმედებითი სტილების ჩამოყალიბება, როგორებიცაა „კილო ბიძინა არხიმანდრიტისა“, „კილო გერონტი სოლოლაშვილისა“, „კილო ტარასი არხიმანდრიტისა“, „კილო სოფრონ არხიმანდრიტისა“ და სხვა, რაც დადასტურებულია არაერთი წყაროთი და ბოლოდროინდელი გამოკვლევით.

ხელნაწერის შესწავლის და სხვა ლიტურგიკულ წყაროებში მოცემული რელევანტური საგალობლების კომპარატული შესწავლის საფუძველზე მოხსენებაში წარმოჩენილია გარეშში მოღვაწე სრულ მგალობელთა სამგალობლო-შემოქმედებითი მიდგომები და წარმოდგენილია ჩვენი მცდელობა, „რომელი ქერაბინთას“ რვახმათა ჰანგების გაშიფრვა-აღდგენისა.

6 აშრომი ეძღვნება ქართული გალობის ისტორიაში დავით-გარეჯის სამონასტრო სკოლის როლის გამოკვეთას და ამ კულტურულ კერაში სამგალობლო ხელოვნების განვითარების ტენდენციების მიმოხილვას, XVII-XVIII საუკუნეებში სამონასტრო კომპლექსში მიმდინარე კულტურულ-საგანმანათლებლო ცხოვრების კონტექსტში.

დავით-გარეჯის სამონასტრო სკოლა XVII-XVIII საუკუნეებში ქართული გალობისა და კულტურული ტრადიციების აღორძინების ცენტრია. VI საუკუნეში დაარსებული მონასტერი, მიუხედავად ის-

ტორიული განსაცდელებისა, განაგრძობდა სულიერ და საგანმანათლებლო საქმიანობას. ონოფრე მაჭუტაძის¹ მოღვაწეობით მონასტერმა კვლავაც შეიძინა კულტურული ლიდერის როლი და გააგრძელა ძველი სამწიგნობრო ტრადიციების განვითარება.

მონასტერში საკუთარი ლიტერატურული სკოლა და სტილიც კი ჩამოყალიბდა, რომლის თავისებურებების შესწავლა მეცნიერებმა ისტორიული წყაროების და ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერების შესწავლის საფუძველზე განახორციელეს.² სასიხარულოა, რომ ბოლო წლებში ინტენსიურად

¹ დავით-გარეჯის მონასტრის წინამძღვარი (XVII-XVIII სს.). XVII საუკუნის 80-იანი წლებიდან მონასტრის აღმავლობის პერიოდი მის სახელს უკავშირდება, რის გამოც წყაროებში გარეჯის მეორედ აღმშენებლად მოიხსენიება (ქავთარია, 1965).

² მენაბდე, ძველი, 1962; ქავთარია, დავით, 1965.

მიმდინარეობს საქართველოს ეროვნულ არქივში ხელნაწერთა განყოფილების თანამშრომელთა მუშაობა და შედეგად მომზადდა გარეჯული ხელნაწერების ახალი აღწერილობები, რაც გალობის ტრადიციის კვლევის ახალ შესაძლებლობებს გვიხსნის. მიუხედავად ბოლო წლებში განხორციელებული მნიშვნელოვანი კვლევებისა,³ გარეჯის სამგალობლო სკოლის თავისებურებები ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შესწავლილი. მთავარი დამაბრკოლებელი გარემოება იმ წყაროთა სიმცირეა, რაც გალობის პრაქტიკის, სწავლების მეთოდების, ან მუსიკალურ-შემოქმედებითი თავისებურებების შესახებ გახდიდა შესაძლებელს საუბარს. ამ პირობებში ნებისმიერი ახალი ცნობის, მით უფრო ხელნაწერი წყაროს მიკვლევა მეტად მნიშვნელოვანია გარეჯის სამონასტრო სამგალობლო სკოლის ტრადიციების შესწავლისათვის.

ჩვენამდე მოღწეულია XIX საუკუნის ავტორთა მოსაზრებები, გადმოცემები, რომლებიც ზოგად წარმოდგენას გვიქმნიან მგალობელ-ჰიმნოგრაფთა საქმიანობაზე. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდიან იოანე ბატონიშვილი⁴ და პოლიევქტოს კარბელაშვილი⁵. „დაუვიწყარია ამაგი ამა უდაბნოსი საქართველოსათვის: არა ერთი და ორი ბრწყინვალე მოღვაწე აღიზარდა აქ სამოქმედოდ ეკლესიისა და მამულის დაცვისათვის. გიორგი მთაწმინდელის შემდეგ ათონის ივერიის მონასტერს ამა უდაბნომ ჩამოართვა ყრმათა აღზრდის საქმე საქართველოში... აი ეს ამოდენა ბინადრობა ბერ-მონაზონთა XVI საუკუნის გასულს სავსე იყო ღვთის მოსავთა კაცთა დასებით: აქ იყო დასი მგალობელთა, წიგნთა გადამწერალთა, ხუროთ მოძღვართა, ხელოვანთა, ღვთის-მეტყველთა, ყრმათა აღმზრდელთა და სხვა“.⁶ პოლიევქტოს კარბელაშვილი გვაწვდის ცნობებს გარეჯში მოღვაწე და გარეჯში აღზრდილი მგალობლების შესახებ.

ბოლოდროინდელი კვლევებიდან გამოვყოფთ გიორგი ბიძინაშვილის ნაშრომს,⁷ რომელშიც იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის სამგალობლო

ტრადიცია სოფრონ არქიმანდრიტის გადმოცემული საგალობლების საფუძველზეა შესწავლილი. ნაშრომში მნიშვნელოვანი დასკვნებია გამოტანილი გარეჯული გალობის სტილური თავისებურებების შესახებ. ჩვენთვის ცნობილია, რომ დავით გარეჯის მონასტერში არსებობდა საგანმანათლებლო სკოლა, სადაც განვითარებული შუა საუკუნეების საქართველოში არსებული ტრადიციის მსგავსად, 7-დან 10 წლამდე მოსწავლეები მრავალმხრივ განათლებას იღებდნენ და მწიგნობარ-მგალობლებად ყალიბდებოდნენ. მონასტერში მწიგნობარ-მგალობელთა აღზრდაზე ზრუნავდნენ ბერები, რომელთაც „მოძღვრისა და მასწავლებლის“ მოვალეობის შესრულება ეკისრებოდათ.⁸

ჩვენი კვლევა მიემართება მონასტერში მუსიკალურ-შემოქმედებითი საქმიანობის შესწავლას და ხელნაწერთა ანალიზის საფუძველზე სამგალობლო პრაქტიკაში შემოქმედებითი საქმიანობის წარმოჩენას და დადასტურებას.

იოანე ბატონიშვილის ზემოხსენებულ ცნობაში დოდორქის მონასტერში მოღვაწე გერმანე ხუცეს-მონაზონის (+1748) შესახებ ნათქვამია: „ჩინებული მგალობელი ქართულთა ხმათა ზედა და ახალთა ხმებთა და კილოთა დამთხველი“.⁹ ჩვენთვის საინტერესოა ცნობის მეორე მონაკვეთი, სადაც ხაზგასმულია რომ გერმანე ხუცეს მონაზონი „ახალთა ხმებთა და კილოთა დამთხველი“ იყო. მონასტერში მიმდინარე აქტიური შემოქმედებითი საქმიანობის შედეგია ინდივიდუალური-შემოქმედებითი სტილების ჩამოყალიბება, რომელთა შორის წყაროებში გამოიყოფა „კილო ბიძინა არხიმანდრიტისა, გერონტი სოლოლაშვილისა, ტარასი არხიმანდრიტისა, სოფრონ არხიმანდრიტისა“ და სხვა.¹⁰

დავით-გარეჯის მონასტერში XVII-XVIII საუკუნეებში მდიდარი სამგალობლო ტრადიციის არსებობაზე ისტორიული ცნობების გარდა, ჩვენამდე მოღწეული ამავე მონასტრის კუთვნილი ლიტურგიკული ხელნაწერები მეტყველებენ. ჩვენი კვლევის არეალში მოექცა საქართველოს ეროვ-

3 ბიძინაშვილი, სამაგისტრო ნაშრომი, 2021.

4 ბატონიშვილი, შემოკლებით, 1984, გვ. 510; მენაბდე, ძველი, 1962, გვ. 31.

5 კარბელაშვილი, ქართული, 1898.

6 გაზეთი ივერია, №64, 1893.

7 ბიძინაშვილი, სამაგისტრო ნაშრომი, 2021.

8 ქავთარია, დავით, 1965, გვ. 119.

9 ბატონიშვილი, შემოკლებით, 1984, გვ. 510; მენაბდე, ძველი, 1961, გვ. 31.

10 კარბელაშვილი, ქართული, 1898.

ნულ არქივში დაცული XIX საუკუნის დასაწყისით (1806) დათარიღებული ლიტურგიკული კრებული N 1446/217.¹¹ ეს მეტად საინტერესო ხელნაწერი - ჰიმნოგრაფიული კრებული, ჩვენი ყურადღების ცენტრში მასში ჩართულ სამ ფურცელზე (34r-v 35r-ზე) არსებული ხანაწერის გამო აღმოჩნდა.

ხსენებული ხელნაწერი უნიკალურია იმ თვალსაზრისით, რომ ჩვენთვის აქამდე ნაცნობ წყაროებს შორის ერთადერთია, სადაც ერთდროულად, ნეკუმური დამწერლობით, ინციპიტით (დედან ჰანგზე მითითებით) და ტრელების სისტემით გამოცემა საგალობლის მუსიკალური ჰანგი. ამას გარდა, ხელნაწერში საგალობელი „რომელნი ქერაბინთა“ წარმოდგენილია რვახმათა სისტემით, რაც ასევე ქართულ წყაროებში ხსენებული საგალობლის რვახმათა ჰანგზე არსებობის ერთადერთ (ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით) შემთხვევას წარმოადგენს. შესაბამისად, ამ ხელნაწერის სამეცნიერო მიმოცევაში შემოსვლა კვლევის მეტად საინტერესო პერსპექტივებს სახავს.

ხელნაწერის მინაწერების ანალიზმა და დავითგარეჯის სამონასტრო სკოლაში მოღვაწე პირთა შესახებ ისტორიული ცნობების მოძიებამ და მათი საქმიანობის შესწავლამ (აქამდე არსებული კვლევის შედეგების გათვალისწინებით), საშუალება მოგვცა დაგვედგინა ხელნაწერის გადამწერის, ასევე ხელნაწერში არსებული მოგვიანო პერიოდის მინაწერების შინაარსი და მათ ავტორთა ვინაობა.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული ხელნაწერის N 1446/217 აღწერილობიდან ირკვევა: რომ ჰიმნოგრაფიული კრებულის (დათარიღებულია 1806 წლით) გადამწერია **იეროდიაკონი გერონტი** (236r), ხოლო გადამწერის ადგილი გარეჯის მრავალმთის მონასტერია (236r). ხელნაწერი ეროვნულ არქივში შემოსულია **პოლიევქტოს**

კარბელაშვილისაგან 1925 წელს (გურჯაანი). ხელნაწერის ძირითადი ტექსტი შესრულებულია 1806 წელს; და მოგვიანებით მასზე რამდენიმე ადგილზე პოლიევქტოს კარბელაშვილმა დაურთო ანდერძ-მინაწერები - მხედრულით.¹² ამ მინაწერთაგან განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს მონაკვეთი, რომელიც „ქერუბიმთა ჰიმნის“ რვახმათას მოიცავს და მინაწერი, რომელიც ამ საგალობელთა ტექსტებს მოსდევს: „ესე „რომელნი ქერუბიმთა“ გადმოვსწერე უმეტნაკლებოდ „ნათლისმცემლის მონასტრის“ საგალობლიდამ N66, რომელიც დაუწერია ახალ მოსწავლე პანტელეიმონს ჩღუგ (ესე იგი, 1793) - წელსა - აგვისტოს გ.“ (ესე იგი, 6 აგვისტოს). ეს მინაწერი კარბელაშვილს 1882 წლის 28 თებერვალს დაურთავს (დანართი 1).

ანდერძ-მინაწერის საშუალებით დამატებით ვიგებთ, რომ ხელნაწერი რომელიც წარმოადგენს იეროდიაკონი გერონტის გადაწერილ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტს, მოიცავს კარბელაშვილის მიერ „ნათლისმცემლის მონასტრის“ „საგალობლიდამ“ N66 „უმეტნაკლებოდ“ გადმოღებულ მასალას, რომელიც დაუწერია ახალ მოსწავლე პანტელეიმონს 1793 წლის 6 აგვისტოს. ამრიგად, გაირკვა, რომ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო ხანართის პირველწყარო ყოფილა ახალ მოსწავლე პანტელეიმონის მიერ 1793 წელს ჩაწერილი საგალობლები.

კვლევის პროცესში გამოვარკვიეთ იეროდიაკონი გერონტისა და ახალ მოსწავლე პანტელეიმონის ვინაობა.

გარეჯის მონასტრის მოღვაწეთა შორის XVII-XVIII სს-ში ორი გერონტი გამოირჩევა. ერთი - არქიმანდრიტი გერონტი **მეფე ერეკლე II-ის კარის მოძღვარი**, ცნობილი მგალობელი და მრავალ მოწაფეთა აღმზრდელია;¹³ იოანე ბატონიშვილის თხზულებაში მის შესახებ ვკითხულობთ:

11 ხელნაწერი დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში. მისი მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორს, ეროვნული არქივის ხელნაწერთა განყოფილების მეცნიერ თანამშრომელს, ქეთევან ასათიანს.

12 ხელნაწერის N 1446/217 აღწერილობა.

13 გარეჯის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მოღვაწე გერონტი სოლოლაშვილი - ჯერ ბერ-დიაკვანი (1785), შემდეგ მღვდელ-მონაზონი (1791) და შემდგომ (1794) არქიმანდრიტის ხარისხში აყვანილი, თბილისის კარის წმ. გიორგის ტაძრის წინამძღვრად დაინიშნა, სადაც ერეკლე მეფის გარდაცვალებამდე იმსახურა. არქიმანდრიტი გერონტი აქტიურად მონაწილეობდა საეკლესიო-საგანმანათლებლო საქმიანობაში და მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული საეკლესიო მუსიკისა და ჰიმნოგრაფიის განვითარებაში. გარეჯის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერში ხელმძღვანელობდა სასწავლო საქმიანობას, სადაც ასწავლიდა გალობასა და მწიგნობრობას. აღზარდა მრავალი მოწაფე, მათ შორის შემდგომში წმინდანად შერაცხილი პირები - სახელოვანი მგალობელი და მწერალ-მწიგნობარი წმ. გერასიმე (ერისკაცობაში თავადი გერონტი სვიმონის ძე ვაჩნაძე), 1851 წ. ლეკთაგან გარეჯში წამებული და წმ. ილარიონ ახალი ქართველი (ერისკაცობაში აზნაური იესე ხახულის ძე ყანჩაველი), იმერეთის წმ. მეფე სოლომონ

„მღვდელ-მონაზონი ლეონტი სოლოლაშვილი: ესე იყო საფილოსოფოსო სწავლასა შინა გამოცდილი და მგალობლობასა შინა პირველი მგალობელი, რომელმან უწყოდა ვიდრე ხუთასამდის ჭრელი და სხვანი გალობანი. ამან განსწავლა მრავალნი მგალობელნი და კეთილად განვლო წელიწადი თვისნი“.¹⁴ ხოლო მეორე გერონტი - ღირს გარეჯელ მამებს შორის ერთ-ერთი მოწამე გერონტია. ხელნაწერში მოხსენიებული იეროდიაკონი გერონტი, როგორც გამოვავლინეთ, მომავალში არქიმანდრიტის ხარისხის მქონე ცნობილი მგალობელი, მრავალ მოწაფეთა აღმზრდელი გერონტი სოლოლაშვილი უნდა იყოს, რადგან ხელნაწერის შექმნის თარიღი (1806) მისი მოღვაწეობის წლებს (1757-1813) ემთხვევა. ამას გვაფიქრებინებს ისიც, რომ განთქმული მგალობლის გერონტი სოლოლაშვილის სახელს უკავშირდება არა მარტო მგალობელთა და სასულიერო პირთა აღზრდა-განათლება,¹⁵ არამედ წიგნადი ფონდის გამდიდრება, ხელნაწერთა გადაწერა¹⁶ და თხზულებათა შედგენა;¹⁷ და ამ საქმიანობაში გვერდით ედგა მისივე შეგირდი - იეროდიაკონი პანტელეიმონ ბეჟან მდივანბეგის ძე. შესაბამისად, გაირკვა, ისიც, რომ ხელნაწერში მოხსენიებული ახალ მოსწავლე პანტელეიმონი (ბეჟან მდივანბეგის ძე), გერონტი სოლოლაშვილის უმცროსი თანამედროვე და მისი შეგირდი უნდა იყოს. პანტელეიმონს კალიგრაფიული საქმიანობა XVIII საუკუნის

ბოლოს დაუწყია. გერონტი სოლოლაშვილის დავალებით მას 1792 წელს გადაუწერია „ძლისპირ-გულანი“ S 1360: „აღიწერა წიგნი ესე სძლისპირ-გულანი ჴელითა იეროდიაკონისა ბეჟან მდივანბეგის ზის პანტელეიმონისათა უდაბნოსა გარევისასა, მონასტერსა მრავალმთის ნათლისმცემლისასა“.¹⁸ ზემოაღნიშნული ანდერძი მოცემულია მიხეილ ქავთარიას ნაშრომში,¹⁹ სადაც პანტელეიმონის შესახებ სხვა ცნობა არ გვხვდება. ჩვენ მიერ განხილულ ხელნაწერში მოცემული კარბელაშვილის მინაწერიდან ირკვევა, რომ იმავე ტიპის საქმიანობა პანტელეიმონს შეუსრულებია 1793 წელს, სადაც რვახმათა „რომელი ქერაბინთა“ გადაუწერია“. და სავარაუდებელია, რომ ეს სამუშაოც გერონტი სოლოლაშვილის მითითებით შესრულებოდა. ამ ეტაპზე, „რომელი ქერაბინთა“ რვახმათას პანტელეიმონისეული პირველწყარო ჯერჯერობით მიკვლეული არ არის. კარბელაშვილის მინაწერის მიხედვით კი, ეს მასალა წარმოადგენს ასლს, გადმონაწერს ნათლისმცემლის საგალობელთა კრებულისა N66, „რომელიც დაუწერია ახალ მოსწავლე პანტელეიმონს“.²⁰

შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ჩვენ იეროდიაკონ პანტელეიმონის გადაწერილი საგალობლების შემცველი კიდევ ერთი ნუსხა გვაქვს. ამდენად, ეს ასლი დედნის მნიშვნელობას იძენს.

განვიხილოთ ხელნაწერი უფრო საფუძვლი-

II-ის მოძღვარი (ქავთარია, დავით, 1965; საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 19).

14 ბატონიშვილი, შემოკლებით, 1997.

15 მაგალითად, წმ. ილარიონ ახლის (ყანჩაველი) ცხოვრებიდან ირკვევა, რომ თავადმა გიორგი წერეთელმა, როდესაც აღსაზრდელში სულიერი საგნებისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება შენიშნა, მისი შემდგომი სულიერი და საგანმანათლებლო აღზრდა არქიმანდრიტ გერონტის (ერისკაცობაში თავად სოლოლაშვილი) მიანდო. გერონტი ცდილობდა მოწაფეში ლოცვისადმი სიყვარული გაეღრმავებინა და მკაცრი მონაზვნური დისციპლინით ზრდიდა. ილარიონი მოგვიანებით იხსენებდა მოძღვრის მკაცრ ასკეტურ ცხოვრებას, კერძოდ, ღამისთევის ლოცვაზე მწუხრიდან გათენებამდე დგომის პრაქტიკას, რომლის შესრულებასაც იგი თავის მოწაფესაც ავალდებულებდა. „იხილა რა თავადმა გიორგი წერეთელმა აღსაზრდელში სულიერი საგნებისადმი ძლიერი სწრაფვა, ცოდნის გასაღრმავებლად ჯრუჭის წმ. გიორგის მონასტერში მცხოვრებ არქიმანდრიტ გერონტის, ერისკაცობაში თავად სოლოლაშვილს მიანდო“ (საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 19).

16 გერონტი სოლოლაშვილი აქტიურად ეწეოდა საგალობელთა კრებულების გადაწერას: 1786 წელს გადაწერა სრული „სძლისპირი“, ხოლო 1788 წლით თარიღდება მის მიერ შესრულებული „ძლისპირნი საცისკრონი“ (Q-593), რომელიც სამწუხრო ძლისპირებსაც აერთიანებს და გადაწერილია მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში (საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 18-20; აბრამიშვილი, სამაგისტრო ნაშრომი. გვ. 40).

17 ცნობილია გერონტი სოლოლაშვილის იამბიკური ჰიმნოგრაფიული ტექსტები. აღსანიშნავია 1801 წელს შექმნილი თხზულება „ნაცვალსიტყვაობა“, რომელიც დოგმატურ-საღვთისმეტყველო საკითხებს კითხვა-მიგების ფორმით განიხილავს. წინასიტყვაობად ერთვის ავტორის მიმართვა ნინოწმინდელ მიტროპოლიტისა და ექვთიმე არქიმანდრიტისადმი. აღნიშნული ნაშრომი შექმნილია ქართველ სასულიერო პირთა განათლების ხელშეწყობის მიზნით (საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 18-20);.

18 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, S კოლექცია, 1961, გვ. 173.

19 ქავთარია, დავით, 1965, გვ. 149.

20 ხელნაწერი N 1446/217.

ნად. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჰიმნოგრაფიული კრებულის ფურცლებზე (34r-35r) მოცემულია ლიტურგიის უმნიშვნელოვანესი საგალობლის „რომელი ქერაბინთას“ რვა ვარიანტი, რვა განსხვავებული ჰანგით. ჩვენთვის აქამდე ნაცნობ წყაროებს შორის იგი ერთადერთია, სადაც ერთდროულად, ნეგმური დამწერლობით და ჭრელების სისტემით გადმოიცემა საგალობლის მუსიკალური ჰანგი (დანართი 2).

ქართული გალობის ტრადიციაში დიდი შესვლის რიტუალის თანმხლები საგალობლის „რომელი ქერაბინთას“ მრავალი ნოტირებული ვერსია არსებობს, ჰანგის რამდენიმე ვარიანტით, სხვადასხვა სამგალობლო სკოლისა და სტილის (სადა, გამშვენებული, ჭრელი).

ამასთან, მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ „დღესაც არ არის ბოლომდე შესწავლილი რომელი ქერაბინთასა და რვახმის სისტემის ურთიერთმიმართების თავისებურებები ქართული გალობის ტრადიციაში. დღეისათვის უცნობია, მიკუთვნებოდა თუ არა „რომელნი ქერუბიმთა“ და „დავითარცა“ 8 ხმის სისტემას შუა საუკუნეების ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში“. ²¹ ამ სიტყვების ავტორი „რომელი ქერუბიმთას“ სანოტო ჩანაწერების ვრცელი, დეტალური მიმოხილვისას გვაწვდის საგულისხმო ცნობას: ²² „აღსანიშნავია, რომ სტ. კარბელაშვილის არქივში „რომელნი ქერუბიმთას“ ხსენებული ნიმუშების ხელნაწერები მოთავსებული იყო **ორად გაკეცილ ფურცელში, ავტორის მინაწერით: „რომელნი ქერაბინნი რვა ჳმაზედ და წმიდაო ღმერთოები“**. ასევე, აღსანიშნავია, რომ N193-218, „თვითხმოვანი ჰიმნების იდენტური, „რომელნი ქერუბიმთას“ ერთ-ერთ ბოლონაკლულ ხელნაწერში, სტ. კარბელაშვილს მითითებული აქვს, რომ იგი „ა“ ხმისაა“. მოყვანილი ფაქტებისა და ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი აყალიბებს ვარაუდს, რომ „სტ. კარბელაშვილმა იცოდა (ან აპირებდა აღედგინა) 8 ხმის ხსენებული ჰიმნები; თუმცა, მისი მემკვიდრეობის ამ ნაწილიდან ჩვენამდე სამწუხაროდ, მხოლოდ რამდენიმე ნიმუში მოვიდა“.

ასე რომ, რვახმათას ვარიანტების არსებობა აქამდე, განხილული ხელნაწერის შესწავლამდე დადასტურებული არ ყოფილა. ამ მხრივ განსა-

ხილვენ წყაროს საეკლესიო მუსიკოლოგიურ სივრცეში სიახლე შემოაქვს.

ხელნაწერის საფუძველზე ჩვენ განვახორციელეთ კვლევა „რომელი ქერაბიმთა“-ს რვახმათა ჰანგების იდენტიფიცირების მიმართულებით და გამოვარკვიეთ:

ა) სხვადასხვა ხმაში საგალობლებს სხვადასხვა ნიშანი, სხვადასხვა ინციპიტი და „ჭრელები“ აქვთ; რაც ბუნებრივია რვა განსხვავებული ჰანგის აღსანიშნავად; წარმოდგენილ ცხრილში მოცემულია ჭრელებზე მითითება და ასევე აშიაზე არსებული მინაწერები ხელნაწერის მიხედვით. და ჩანს, რომ ერთი და იგივე სიტყვიერი ტექსტი საგალობლისა, შესაბამისად, განკვეთილია განსხვავებულად. (იხ. დანართი 2).

ბ) ხელნაწერის შესწავლამ კიდევ ერთი მეცნიერული ვარაუდის სისწორე დაადასტურა. მკვლევარი სვიმონ ჯანგულაშვილი აღნიშნავს, რომ ამ ჰანგის მქონე საგალობლები IV ხმას მიეკუთვნებიან (მიუხედავად იმისა, რომ დავით მოლოდინაშვილი და მიხეილ ელიზბარაშვილი სხვა ხმებს ასახელებენ, უფრო სარწმუნოდ კარბელაშვილის ვერსიას მიიჩნევენ). ამასთან აღნიშნავს, რომ სტ. კარბელაშვილისეულ ორ ხელნაწერში, ეს ჰანგი ჩაწერილია როგორც „რომელნი ქერუბიმთას“, ასევე, ხარების IX ძლისპირის - „კიდობანსა მას სჯულისასას“ სიტყვიერი ტექსტით.

განსახილველმა ხელნაწერმა დაადასტურა სვიმონ ჯანგულაშვილის ვარაუდის სისწორე. ჩვენ კი ხსენებული ჰანგთა ხმაზე მიკუთვნებულობის და საგალობლების ჰანგთა მიმართების თავისებურების ახსნის შესაძლებლობა მოგვცა.

ამრიგად, დ - ხმის „რომელი ქერუბიმთას“ თავზე ინციპიტად წაწერილია: „კიდობანსა მას სჯულისასას“ (იხ. დანართი 3). ხოლო სტ. კარბელაშვილისეულ ორ ხელნაწერში, ერთ ჰანგზე ორი სხვადასხვა სიტყვიერი ტექსტის „რომელნი ქერუბიმთას“, ასევე, ხარების IX ძლისპირის - „კიდობანსა მას სჯულისასას“-ს არსებობა აიხსნება ჭრელთა ნუსხებში „კიდობანსა მას სჯულისასას“-ს მოდელის ფიგურირებით. ²³ აქვე გასათვალისწინებელია იოანე ბატონიშვილის ცნობაც, სადაც იგი ჭრელს მიმსგავსებულ საგალობლებს შორის მოიხსენიებს „რომელნი ქერუბიმთასაც“: „ესრეთვე ჭრე-

21 ჯანგულაშვილი, ანთოლოგია, 2018, გვ. 19-20.

22 ახალი დასკვნების გამოტანა ძალიან გაგვიადვილა რომელნი ქერაბინთას ნოტირებული ვერსიების კონცენტრირებამ ერთ კრებულში, რომელიც შეიცავს ნოტირებული წყაროების დეტალურ ანალიზსაც.

23 ჩხეიძე, ქართული გალობის ჭრელები, 2022.

ლის გვარნი არიან თვით წირვასა ზედა გალობანი. ესე იგი, – „რომელი ხერუვიმთა“ და „ვითარცა“, „განიცადე“ მეორე კილო და სხვანი. ეგრეთვე არიან **ძღლისპირნი საცისკროთა და სამწუხაროთა და სერობის გალობათა შინა**, რომელნიცა მსგავსებენ ჭრელთა, რომელ არიან „შეძრწუნდა უბიწოსაგან სიტყვა მძლავრისა“, „ნუ მტირ მე, დედაო“ და სხვანი მსგავსნი ამათნი“.²⁴

გ) ხელნაწერზე მუშაობისას მოვახდინეთ ინციპიტად გამოყენებული ძღლისპირების იდენტიფიცირება, ქართულ ხელნაწერ წყაროებში,²⁵ მათ შორის ძღლისპირთა კრებულებში პარალელური ტექსტების დაძებნის გზით და ძალიან საინტერესო სურათი გამოიკვეთა (იხ. დანართი 4). როგორც სქემიდან ჩანს, „რომელი ქერაბინთას“ ყველა ხმას, განსხვავებულ დედან-ჰანგებზე მითითება გააჩნია. აღმოჩნდა, რომ „რომელი ქერუბიმთას“ რვახმის ნიმუშებზე მოდელებად, დედან-ჰანგებად შესაბამებული ძღლისპირებიც, ძირითადად,²⁶ შესატყვისი ხმებისაა. მაგალითად: „რომელი ქერუბიმთას“ ა-ხმის ჰანგს შესატყვისება უფალო ღალად-ყყავის ა-ხმის ძღლისპირი – „ქრისტე კაცთმოყვარე“; „რომელი ქერუბიმთას“ გ-ხმის ჰანგს სტიქარონის გ-ხმის ძღლისპირი – „ქერაბინთა მიერ ქებული“, „რომელი ქერუბიმთას“ დ-ხმის ჰანგს ტაძრად მიყვანებისა და ხარების დ-ხმის ძღლისპირი „კიდობანსა მას სჯულისასა“ და ა.შ.

ზოგიერთი მათაგანი დღეს საღვთისმსახურო პრაქტიკის მიღმაა და ზოგიერთის სანოტო ვერსიებიც არაა შემორჩენილი. მაგრამ, მოდელად გამოყენების პრაქტიკის გათვალისწინებით, ჰანგის იდენტიფიცირება მაინც შესაძლებელი გახდა.

როგორ გაგრძელდება იდენტიფიცირების პროცესი? და რა შედეგთან მიგვიყვანს კვლევა? მოხდება ყველა ინციპიტის ჰანგის შესწავლა პირდაპირ, არ ირიბი გზით, რაც გულისხმობს ამავე დედან-ჰანგის მქონე მელოდიური მოდელების მოძიებას, თუ თავად დედან-ჰანგი არ მოგვეპოვება ნოტირებული სახით.

მაგალითისთვის წარმოვადგენთ სამომავლო კვლევის მეთოდოლოგიას. მაგ.: რომელი ქერაბიმთა-ს მე-7 ხმის ჰანგი განმარტებულია ინციპიტით – „ამაღლდა ზეცად“. ეს არის ამაღლების სამ-

წუხრო ძღლისპირი ხმა 7; ამ ძღლისპირის ნოტირებული ვერსია ჯერ არ არის მიკვლეული. თუმცა ჰანგის იდენტიფიცირების პროცესში ეს არ წარმოადგენს პრობლემას, ვინაიდან, იმავე დედან-ჰანგზე (მელოდიურ მოდელებზე) სხვა პროსოდიკა ნოტირებული ჰიმნები არსებობს. იგივე დედან-ჰანგი დასტურდება შეხვეტილიანის ციკლის ძღლისპირებად. მაგალითად: ანალოგი ჰანგი არის შეხვეტილიანის 5 დასდებელში. მაგალითად: მე-ნ აღსავლის I და II დასდებლებში (მაგალითად: „დღეს ჯვარსა შემსჭვალეს“).²⁷

როგორც კვლევამ აჩვენა, 1-ელი, მე-3, მე-6 და მე-7 ხმებში სტიქარონის ძღლისპირებია მისადაგებული, ხოლო მე-2, მე-4 და მე-8 ხმებში საცისკრო ძღლისპირების ჰანგები. რა პრინციპით და რატომ არის შერჩეული ეს ძღლისპირები ჯერჯერობით უცნობია, თუმცა იმედი გვაქვს, შემდგომი კვლევა ამ საკითხსაც მოჰფენს ნათელს.

ერთი რამ ცხადია, გარეჯის სამონასტრო სკოლა აგრძელებდა და შემოქმედებითად ავითარებდა ცნობილ ძღლისპირებზე ახალი საგალობლების შეთხზვის, ჰანგის მორგების იმ ძველ ტრადიციას, რომელსაც ქართველი ჰიმნოგრაფები ფლობდნენ შუა საუკუნეებში. „ახალთა ხმებთა და კილოთა დათხზვა“ დავით გარეჯის სამგალობლო სკოლის პრაქტიკაში განხილული ხელნაწერით დადასტურებული ფაქტი გახდა. თუ გავითვალისწინებთ ნათლისმცემლის მონასტერში გერონტი სოლოლაშვილის მოღვაწეობის არეალს და მასშტაბებს, ასევე, საგალობელთა გადაწერის, პანტელეიმონის მონაწილობას საგალობლების გადაწერის პროცესში, ხელნაწერში ჩართული რვახმითა ავტორად არქიმანდრიტი გერონტი სოლოლაშვილი შეიძლება მივიჩნიოთ.

ამრიგად, საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული ხელნაწერის შესწავლამ და სხვა ლიტურგიკულ წყაროებში მოცემული რელევანტური საგალობლების კომპარატულმა კვლევამ საშუალება მოგვცა წარმოგვეჩინა გარეჯში მოღვაწე სრულ მგალობელთა სამგალობლო-შემოქმედებითი მიდგომები და დაისახა პერსპექტივები „რომელი ქერაბინთას“ რვახმათა ჰანგების გაშიფრვა-აღდგენის მიმართულებით.

24 ბატონიშვილი, კალმასობა, 1991, გვ. 521-523.

25 ხელნაწერები: Q 690:210, Q 693:77, H154\8:210; Sin 1, A-603 (იორდანეს ძღლისპირთა კრებული).

26 კანონზომიერება გარკვეულად დარღვეულია ბ-ხმის „რომელი ქერუბიმთას“ შემთხვევაში, რადგან მას შესაბამება მე-5 ხმის ძღლისპირი „მამისაგან შობილი“, თუმცა იგი ბ-გვერდ ხმას წარმოადგენს.

27 სამხარაძე, რვახმის, 2020, გვ. 22-37.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბრამიშვილი გ., სამაგისტრო ნაშრომი: სტიქარონთა ძლისპირები ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში, თბ., 2023.
- ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, წიგნი II, თბ., 1991.
- ბატონიშვილი იოანე, მცირე უწყებანი ქართველთა მწერალთათვის XVI-XIX სს, თბ., 1982.
- ბატონიშვილი იოანე, შემოკლებით აღწერა საქართველოს შინა მცხოვრებთა თავადთა და აზნაურთა გვარებისა, თბ., 1997.
- ბიძინაშვილი გ., სამაგისტრო ნაშრომი: გარეჯის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტრის სამგალობლო სკოლა, თბ., 2021.
- ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, წგ.: ქართლის ცხოვრება, ტ. 4, თბ., 1973.
- თაყაიშვილი ექვთ. (რედ.), ძველი საქართველო, ტომი 1, ტფ., 1909.
- გაზეთი ივერია, თბ., №64, 1893.
- კარბელაშვილი პ., ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ისტორიული მიმოხილვა, ტფ., 1898.
- კეკელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, ძველი მწერლობა, თბ., 1960.
- მენაბდე ლ., ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. 1, 1962.
- მეტრეველი ელ., (რედ.), ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექციისა, ტ. II. 1961.
- სამხარაძე ნ. (მონაზონი), რვახმის სისტემის ფუნქციონირების პრინციპი „შეხვეტილიანის“ ძლისპირებში. კრებულში „სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებების კრებული“, გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის ბათუმის მე-15 საერთაშორისო ფესტივალი, ბათ., 2020. გვ. 22-37.
- საპატრიარქოს უწყებანი, №22, 23-29 ივნისი, თბ., 2016.
- ქავთარია მ., დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა, თბ., 1965.
- ჩხეიძე თ., ქართული გალობის ტრელები, თბ., 2022.
- ჯანგულაშვილი ს., ვეშაპიძე ლ. (რედ.), ქართული გალობის ანთოლოგია, III ტომი, თბ., 2018.

ხელნაწერები:

- S 1360. ძლისპირ-გულანი. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი;
- Q 690:210, Q 693:77, H-154\8:210. ნოტირებული საგალობლები. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი;
- A 603 (იორდანეს ძლისპირთა კრებული). საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი;
- Sin 1. ამერიკის კონგრესის ბიბლიოთეკა, ხელნაწერთა ფოტოფირები;
- N 1446/217. ჰიმნოგრაფიული კრებული. საქართველოს ეროვნული არქივი.

SACRED CHANT TRADITIONS IN GAREJI: ANALYZING LITURGICAL SOURCES

Tamar Chkheidze

Keywords: Georgian sacred chant, David Gareji Monastery, Geronti Sologhashvili, Cherubic Hymn, original source tune/ melodic prototype.

Besides historical accounts, the David Gareji Monastery's surviving liturgical manuscripts also speak to the abbey's rich sacred chant traditions in the 17th–18th centuries. These manuscripts include a liturgical collection dated the early 19th century, namely 1806, and currently preserved at the National Archives of Georgia. The presence of neumes, *chreli* (ornamented) notations, and original source tunes (melodic prototypes) for the Cherubic Hymn in eight modes, as found in this collection, confirm the compilation's practical purpose and the monastery's active efforts toward performing and composing sacred chants. These processes eventually brought about the emergence of such individual artistic styles as *Archimandrite Bidzina's mode*, *Geronti Sologhashvili's mode*, *Archimandrite Tarasi's mode*, *Archimandrite Sopron's mode*, and others—as attested to by more than one source and recent study. Based on the comparative study of the manuscript's foreword and relevant sacred chants from other liturgical sources, this article highlights artistic approaches to sacred chant employed by Gareji's career chanters, also setting forth our attempt to decipher and restore the Cherubic Hymn's eight-mode tunes.

This work seeks to bring to the fore the role of the David Gareji monastic school in the history of Georgian sacred chant, also reviewing the developmental trends of the art of sacred chant in this cultural hub in the context of the cultural and educational life of the monastic complex in the 17th–18th centuries.

In the 17th–18th centuries, the David Gareji Monastic school served as a hub for the revival of Georgian sacred chant and cultural traditions. Founded in the 6th century, the monastery pressed on with its spiritual and educational work in defiance of historical hardships. Thanks to the efforts of Onophre (Onuphrius) Machutadze¹, the monastery regained the role of a cultural torchbearer and continued the development of ancient literary traditions.

The monastery went so far as to develop its own school and style, with modern historians studying its individual characteristics based on historical sources and surviving manuscripts.² Thankfully, the employees of the manuscripts department at the National Archives of Georgia have been involved in intensive work that has resulted in the creation of new descriptions of Gareji manuscripts, in this way offering new opportunities for delving into sacred chant traditions. Despite formidable researches conducted in recent years³, the peculiar features of the David Gareji school of sacred chant have yet to be studied duly. The main obstacle to that end is lack of sources clarifying sacred chant practices, teaching techniques, or musical and creative characteristics. Consequently, obtaining any new infor-

1 The abbot of the David Gareji Monastery (17th–18th cc.). The monastery's rise since the 1680s is linked to his name, explaining why sources frequently laud him as the Rebuilder of Gareji (ქავთარია, 1965).

2 მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, 1962; ქავთარია, დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა, 1965.

3 ბიძინაშვილი, სამაგისტრო ნაშრომი, 2021.

mation, especially manuscripts sources, is of crucial importance for studying the traditions of the David Gareji school of sacred chant.

Surviving sources include the opinions and accounts by 19th-century authors that draw a general picture of the activities of sacred chanters and hymnodists. In this context, significant information is provided by Prince Ioane Bagrationi⁴ and Polievktos Karbelashvili⁵. “Ever-memorable is the merit of this desert [*monastery*] in service to Georgia—numerous brilliant figures were raised here to labor for the Church and to defend their homeland. After Giorgi Mtatsmindeli [George of Mount Athos], this desert replaced the Iviron Monastery to take over the cause of raising the young in Georgia.... This assembly of monastics boasted myriad pious men in the late 16th century. There were whole congregations of sacred chant performers, scribes, architects, artists, theologians, tutors, and others” (*Iveria*, 1893, #64)⁶. Polievktos Karbelashvili reports about sacred chant performers working or trained in Gareji.

Especially noteworthy among recent studies is a work by G. Bidzinashvili⁷, one probing into the sacred chant traditions of the Monastery of Saint John the Forerunner based on the chants set forth by Archimandrite Sopron. The work draws important conclusions about the stylistic features of Gareji sacred chant. It is known for a fact that a school of education operated at the David Gareji Monastery. In line with the tradition observed elsewhere in medieval Georgia, students aged 7-10 were educated here in a number of disciplines, eventually to mature into scholars and sacred chant performers. Assigned the role of “spiritual guides and tutors,” the monastery’s monks were in charge of bringing up future scholars and chanters.⁸

Our research seeks to study the monastery’s musical and artistic endeavors, to shed a light on and

verify creative activities in the practice of sacred chant, based on the analysis of manuscripts.

Especially important to us in the account by Prince Ioane Bagrationi above—one dedicated to Hieromonk Germane (+1748) from the Dodos Rka (Dodo Horn) Monastery: “an excellent performer of Georgian modes and a composer of new modes and tunes”⁹—is the second part of this passage which emphasizes that Germane was a “**composer of new modes and tunes.**” It must have been thanks to the active creative works underway at the monastery that individual artistic styles were developed. Among them, sources underline “*Archimandrite Bidzina’s mode, Geronti Sologhashvili’s mode, Archimandrite Tarasi’s mode, Archimandrite Sopron’s mode,*” and others.¹⁰

Besides historical accounts, the David Gareji Monastery’s surviving liturgical manuscripts also speak to the abbey’s rich sacred chant traditions in the 17th–18th centuries. Dated the early 19th century, namely 1806, and preserved at the National Archives of Georgia, the liturgical collection **N 1446/217**¹¹ found itself within the scope of our study. This extremely exciting manuscript, a compilation of hymns, drew our attention thanks to the superscriptions on three leaves (34r–v and 35r) inserted in the work.

This manuscript is unique in that it is the only surviving source **simultaneously** to utilize **neumes, incipits (referring to original tunes/melodic prototypes), and the *chreli* system of notation** to transcribe the tune of a sacred chant. In addition, the Cherubic Hymn is set forth using the eight-mode system, the only Georgian source—at least at this point—to mention this tune performed in eight modes. Thus, the manuscript’s entry into scientific circulation offers exciting prospects.

Analyzing the manuscript’s inscriptions, and seeking historical data about the relevant figures

4 ბატონიშვილი, 1984, გვ. 510; მენაბდე, 1961, გვ. 31.

5 კარბელაშვილი პ., ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ისტორიული მიმოხილვა, 1898.

6 Iveria Newspaper, 1893, #64.

7 ბიძინაშვილი, სამაგისტრო ნაშრომი, 2021.

8 ქავთარია, 1965, გვ. 119.

9 ბატონიშვილი, 1984, გვ. 510; მენაბდე, 1961, გვ. 31.

10 კარბელაშვილი პ., ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ისტორიული მიმოხილვა, 1898.

11 The manuscript is preserved at the National Archives of Georgia. We are grateful to Ketevan Asatiani, PhD in Philology/Research Fellow of the Manuscripts Department at the National Archives of Georgia, for providing this document.

operating in the David Gareji monastic school and studying their works—with the results of available studies in mind—we have been able to identify the manuscript's copyist, also the contents and authors of the superscriptions from a later period.

The description of the manuscript #1446/217 preserved at the National Archives of Georgia reveals that this collection of hymns, dated 1806, was copied by Hierodeacon Geronti (236r) at the David Gareji Mravalmta Monastery (236r). The manuscript was submitted to the National Archives by Polievktos Karbelashvili in 1925 (in Gurjaani). The document's body text was written in 1806. Later on, Polievktos Karbelashvili added several explanatory notes/superscriptions in *Mkhedruli* Georgian script.¹²

Especially interesting among these superscriptions is the section dedicated to the Cherubic Hymn performed in eight modes, also the one following the texts of these sacred chants: "I have copied this Cherubic Hymn in a precise manner from the sacred chanted #66 of the Monastery of Saint John the Forerunner, composed by Panteleimon, a new disciple, on August 6, 1793." This superscription was made by Karbelashvili on February 28, 1882 (appendix 1).

These explanatory notes/superscriptions inform us that the manuscript—i.e. the text of a hymn copied by Hierodeacon Geronti—contains material copied by Karbelashvili "in a precise manner" from the sacred chant #66 of "the Monastery of Saint John

the Forerunner," previously composed by one Panteleimon, a new disciple, on August 6, 1793. Thus, it becomes clear that the original source of the insert of our interest consists of the hymns written down by new student Panteleimon in 1793.

In the process of research, we also pinpointed the identities of Hierodeacon Geronti and the new student Panteleimon.

Among the Gareji Monastery's monastics in the 17th–18th centuries, we find two monks named Geronti. One was Archimandrite Geronti, the chaplain of the royal court of King Erekle II, a famous sacred chant performer and the tutor of myriad students¹³. This is what the work by Prince Ioane Bagrationi has to say about him: "Hieromonk Leonti [Geronti] (Sologhashvili) was versed in philosophical studies. Chief among the performers of sacred chants, he knew about 500 *chreli* and other hymns. He tutored many chanters, running his course in good work."¹⁴ The other Geronti is a martyr, one of the fathers slain at the David Gareji Monastery. As we found out in the process, the Hierodeacon Geronti mentioned in the manuscript must be future Archimandrite Geronti (Sologhashvili), a prominent chanter who raised scores of students, because the date of the manuscript's creation, i.e. 1806, coincides with the period of his activities, i.e. 1757–1813. Our assertion is also backed up by the fact that the name of Geronti (Sologhashvili) is associated not only with raising chanters and clerics¹⁵, but also with enriching the rel-

12 The description of the manuscript #1446/217.

13 Geronti (Sologhashvili) of the Gareji Monastery of Saint John the Forerunner became hierodeacon in 1785, then hieromonk in 1791, being subsequently elevated to the rank of archimandrite in 1794. He was then appointed rector of the Church of Saint George in the royal court, in Tbilisi, where he would serve until the passing of King Erekle II. Archimandrite Geronti was actively engaged in ecclesiastical education, having made a major contribution to the development of Georgian sacred music and hymnography. He was in charge of education at the Gareji Monastery of Saint John the Forerunner, teaching sacred chant and literacy, eventually bringing up scores of students, including those who would be glorified as saints: St. Gerasime (born nobleman Geronti Vachnadze, son of Svimon), a famed sacred chant performer and scholar martyred by Leki Daghestanis at Gareji in 1851, also St. Ilarion the New Georgian (born petty nobleman Iese Kanchaveli, son of Khakhuli), father confessor of the Holy King Solomon II (ქავთარია, 1965; საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 19).

14 იოანე ბატონიშვილი, შემოკლებით აღწერა, 1997.

15 For example, the life of St. Ilarion the New (Kanchaveli) reveals that nobleman Giorgi Tsereteli, upon discerning his disciple's special inclination toward things spiritual, entrusted Archimandrite Geronti (born nobleman Sologhashvili) with the further care for the young man's spiritual and educational upbringing. Geronti tried to nourish love for prayer in his disciple, raising him in strict monastic discipline. Later on, Ilarion would recall his spiritual father's tough ascetic lifestyle, namely the practice of standing through the All-Night Vigil, from dusk to dawn, something he instructed his disciple to observe as well. "Having discerned a strong longing for things spiritual in his pupil, nobleman Giorgi Tsereteli put him under the care of Archimandrite Geronti (born nobleman Sologhashvili) who lived in the Jruchi

evant collection of books, copying manuscripts¹⁶, and composing new works¹⁷. In this cause, he enjoyed support from his student, Hierodeacon Panteleimon, son of Bezhan the *Mdivanbegi* (Justice of the High Court). Thus, it also becomes clear that the new student Panteleimon from the manuscript is son of Bezhan the *Mdivanbegi* (Justice of the High Court) and a younger contemporary and pupil of Archimandrite Geronti (Sologhashvili). Apparently, Panteleimon took up calligraphy in the late 18th century. By order of Archimandrite Geronti (Sologhashvili), he copied a Dzlispir-Gulani (S 1360) collection of liturgical books in 1792: “This *Dzlispir-Gulani* has been copied by Hierodeacon Panteleimon, son of Bezhan the *Mdivanbegi*, in the Gareji Desert, at the Mravalmta Monastery of Saint John the Forerunner.”¹⁸ This inscription is quoted in M. Kavtaria’s work¹⁹ that otherwise provides no additional information about Panteleimon. Karbelashvili’s note from the manuscript in discussion reveals that Panteleimon completed this type of work in 1793 by “copying the Cherubic Hymn” in eight modes—likely under the command of Geronti (Sologhashvili). The original source of the eight-mode Cherubic Hymn by Panteleimon has yet to be discovered. According to Karbelashvili’s superscription, this material is a copy of the hymn #66 from a collection of sacred chants from the Monastery of John the Forerunner “composed by Panteleimon, a new disciple.”²⁰ We may assume that what we have here is another reproduction of the hymns copied by Hierodeacon Panteleimon. Thus, this copy acquires the significance of the original version.

Let’s have a closer look at the manuscript. As mentioned earlier, the leaves (34r-35r) of this collec-

tion of hymns feature eight tunes of the enormously important Cherubic Hymn to be performed in eight different modes. Among the sources known to us, it is the only one **simultaneously** to utilize **neumes** and **the chreli system of notation to transcribe the tune of a sacred chant** (appendix 2).

Accompanying the Great Entrance, the Cherubic Hymn comes in numerous notation versions in Georgian sacred chant tradition, with several versions of the tune practiced by different schools and styles of sacred chant, such as *sada*, *gamshveebuli*, *chreli*.

In addition, researchers point out that “the peculiarities of interaction between the Cherubic Hymn and the eight mode in Georgian sacred chant tradition have yet to be studied in full. Presently, it is unknown whether or not the Cherubic Hymn and *That we may receive* were parts of the eight-mode system in the liturgical practice of medieval Georgia.”²¹ Offering a vast, detailed overview of notations for the Cherubic Hymn, the author of these words provides noteworthy information²²: “Notably, the manuscripts of these examples of the Cherubic Hymn were present in the archive of Stephane Karbelashvili in the form of a **leaf folded in two, with the author’s superscription that read: ‘The Cherubic Hymn in eight modes and the Trisagia.’**” It is equally notable that, in one of the Cherubic Hymn manuscripts with its ending missing, S. Karbelashvili asserts that #193-218, one identical to *idiomela*, is in Mode 1. Based on these facts and analysis, the researcher suggests that “**S. Karbelashvili knew the abovementioned hymns in eight modes, or intended to restore them. Unfortunately, however, only a few examples from this portion of his legacy have survived to this day.**”

Monastery of Saint George at that time” (საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 19).

16 Geronti (Sologhashvili) was actively engaged in copying collections of hymns. In 1786, he copied the full version of the *Irmoi*. In 1788, he completed the *Matins Irmoi* (Q-593) that also includes the *Vespers irmoi*, having been copied at the Mravalmta Monastery of Saint John the Forerunner (საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 18-20; აბრამიშვილი, სამაგისტრო ნაშრომი. გვ. 40).

17 The iambic hymnography texts by Geronti (Sologhashvili) are also known. Especially noteworthy is his 1801 work *Natsvalsitkvaoba* discussing dogmatic and theological issues in the form of questions and answers. In the work’s foreword, the author addresses the Metropolitan of Ninotsminda and Archimandrite Ekvtime. This work was created with a view to promoting the education of Georgian clerics (საპატრიარქოს უწყებანი, 2016, გვ. 18-20).

18 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, S კოლექცია. 1961, გვ. 173.

19 ქავთარია, 1965, გვ. 149.

20 Manuscript #1446/217.

21 ჯანგულაშვილი. ანთოლოგია, 2018, გვ. 19-20.

22 What made drawing conclusions easier was the presence of different notated versions of the Cherubic Hymn in one compilation containing, among others, a detailed analysis of the notated sources.

Thus, the presence of versions in eight modes had not been confirmed prior to studying the manuscript in discussion, in this way introducing a novel source for consideration into the church musicology space.

Based on this manuscript, we carried out a study toward identifying the eight-mode tunes of the Cherubic Hymn. Our findings are as follows:

- A) The hymns in different modes feature different musical notation marks, incipits, and *chreli* notations, which only makes sense in transcribing eight different tunes. The attached table indicates *chreli* notations and the superscriptions on the margins of the manuscripts. Apparently, the same text of a given hymn, therefore, features different syllabic divisions (see appendix 2).
- B) Studying the manuscript has confirmed the truthfulness of another scientific hypothesis. Researcher Svimon Jangulashvili asserts that the hymns building on this tune are categorized as Mode 4 pieces—and, even though D. Molodinashvili and M. Elizbarashvili refer to different modes, the researcher gives priority to Karbelashvili's version. He also notes that two manuscripts by S. Karbelashvili feature this tune with the texts of the Cherubic Hymn and the irmos of Ode 9 of the Canon for the Annunciation: *Let no profane hand touch the living Ark of God*.

The manuscript in discussion has confirmed the truthfulness of S. Jangulashvili's hypothesis, also allowing us to ascribe the tunes above to particular modes and explain the peculiarities of interconnection between tunes and modes.

Thus, the incipit above the Cherubic Hymn in Mode 4 reads: *Let no profane hand touch the living Ark of God*" (see appendix 3). And the presence of two different texts for the tune of the Cherubic Hymn in one and the same mode in S. Karbelashvili's two manuscripts, and the existence of the irmos of Ode 9 of the Canon for Annunciation: *Let no profane hand touch the living Ark of God*, can be explained by the presence of the *Let no profane hand touch the living Ark of God* model in the *chreli* chant texts.²³ Equally importantly, Prince Ioane Bagrationi mentions the Cherubic Hymn among the hymns similar to *chreli*: "These hymns chanted during the Divine Liturgy are

similar to *chreli*, that is, the Cherubic Hymn and that we may receive, also the Hymn during the Communion of the Clergy (*O taste and see that the Lord is good*) in Mode 2, and others. Similar are the irmoi of the odes for canons during the Matins, Vespers, and Compline—these too are similar to such *chreli* as *The tyrant trembled, Weep not for Me, O Mother*, and many others."²⁴

- C) While working on the manuscript, we identified the irmoi used as incipits in Georgian manuscript sources²⁵, including by pinpointing parallel texts in collections of irmoi, consequently painting an exciting picture (see appendix 4). As the table shows, the Cherubic Hymn in every mode is referenced to a different original source tune. As it turns out, the troparia matching the Cherubic Hymn in eight modes as models, original source tunes are, for the most part, given in corresponding modes²⁶. For example, the Cherubic Hymn in Mode 1 corresponds to *Christ the Lover of mankind*, i.e. the tune of the irmos of *Lord, I have cried* in Mode 1, the Cherubic Hymn in Mode 3 to *The Cherubim praise*, i.e. Aposticha stichera tune in Mode 3, while the Cherubic Hymn in Mode 4 to *Let no profane hand touch the living Ark of God*, i.e. the irmos tune in Mode 4 for the Feasts of the Entry of the Most Holy Virgin Mary into the Temple and the Annunciation, etc.

Some of these chants are presently absent from liturgical practice, and the notated versions of some have not survived. However, given the practice of using tunes as models, the tune could be nonetheless identified.

How will this process of identification unfold? And what results will our research bring about? Will every incipit tune be studied, be it directly or indirectly, calling for seeking melodic models containing original source tunes if such sources are unavailable in the form of notations?

As an example, we present our future study's methodology. For instance, the tune of the Cherubic Hymn in Mode 7 is defined with an incipit reading *He ascended into Heaven*, i.e. the Aposticha in Mode 7 for the Vespers on the Feast of the Ascension, with its notated version yet to be discovered, a factor that nonetheless does not pose a problem to iden-

23 ჩხეიძე, ქართული გალობის ტრელები, 2022.

24 ბატონიშვილი, კალმასობა, 1991, გვ. 521-523.

25 Manuscripts Q 690:210, Q 693:77, H154\8:210; Sin 1, A-603 (the Jordan Collection of Irmoi).

26 This rule is somewhat broken in the case of the Cherubic Hymn in Mode 2 as it corresponds to Begotten of the Father, an irmos in Mode 5, though it is nonetheless a chant in Plagal Mode 2.

tifying the relevant melody, because other available automela (prosodia) build on the same original source tune (melodic model). The presence of the same original source tune is confirmed in the form of the stichera for Shekhvetiliani cycle (Holy Friday Matins). For example, an analogous tune is found in five Shekhvetiliani troparia, such as Troparia 1 and 2 of Antiphon 6 (for example, *Thou wast nailed to the Cross today*).²⁷

As our study reveals, the document's Aposticha stichera match Mods 1, 3, 6, and 7, while the tunes of Matins irmoi correspond to Modes 2, 4, and 8. It is presently unknown how, based on what principles, these troparia were selected, though we certainly hope that further research will shed light on this issue as well.

But one thing is clear. The Gareji monastic school continued and artistically developed the practice of composing new chants building on existing troparia and harmonizing tunes with the ancient tradition up-

held by Georgia hymnists in the Middle Ages. Thanks to the manuscript in discussion, **“composing new modes and tunes”** as part of the practice of the David Gareji school of sacred chant is now a well-established fact. Given the scope and magnitude of the activities carried out by Geronti (Sologhashvili) in the Monastery of Saint John the Forerunner, also the participation of Panteleimon, a copyist of sacred chants, in the relevant process of copying, we may assert that Archimandrite Geronti (Sologhashvili) did author the eight modes included in the manuscript.

Thus, studying the manuscript preserved at the National Archives of Georgia, along with our comparative research involving relevant hymns from other liturgical sources, has enabled us to spotlight the performance and creative approaches of Gareji's career chanters, also identifying prospects for deciphering and restoring Cherubic Hymn tunes in eight modes.

REFERENCES

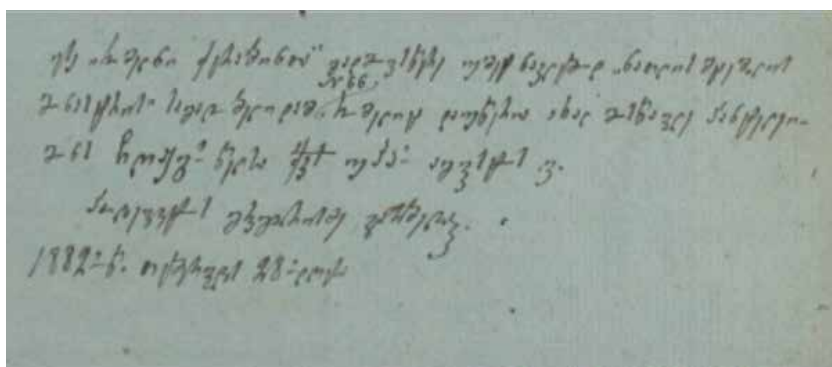
- აბრამიშვილი, გ., სამაგისტრო ნაშრომი „სტიქარონთა ძლისპირები ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში“, თბ., 2023. გვ. 40.
- ბიძინაშვილი გ., სამაგისტრო ნაშრომი „გარეჯის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტრის სამგალობლო სკოლა“, თბ., 2021.
- ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა. წიგნი II. თბ., 1991, გვ. 521-523.
- ბატონიშვილი იოანე, მცირე უწყებანი ქართველთა მწერალთათვის XVI-XIX სს, თბ., 1982;
- ბატონიშვილი იოანე, შემოკლებით აღწერა საქართველოს შინა მცხოვრებთა თავადთა და აზნაურთა გვარებისა, თბ., 1997.
- ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, წგ.: ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც.: ტ. 4, თბ., 1973.
- თაყაიშვილი ექვთ., (რედ.), ძველი საქართველო, ტომი 1., ტფ., 1909.
- ივერია, თბ. 1893, №64.
- კარბელაშვილი პ., ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ისტორიული მიმოხილვა, ტფ., 1898.
- კეკელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, ძველი მწერლობა, თბ., 1960;
- მენაბდე ლ., ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. 1, 1962.
- მეტრეველი ელ., (რედ.), ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექციისა, ტ. II. 1961, გვ. 173.
- სამხარაძე, ნინო (მონაზონი), რვახმის სისტემის ფუნქციონირების პრინციპი „შეხვეტილიანის“ ძლისპირებში. კრებულში „სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებების კრებული“. გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის ბათუმის მე-15 საერთაშორისო ფესტივალი. ბათ., 2020. გვ. 22-37.
- საპატრიარქოს უწყებანი, №22, 23-29 ივნისი, თბ., 2016.
- ქავთარია მ., დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა, თბ., 1965.

²⁷ სამხარაძე, რვახმის სისტემის ფუნქციონირების პრინციპი „შეხვეტილიანის“ ძლისპირებში, 2020, გვ. 22-37.

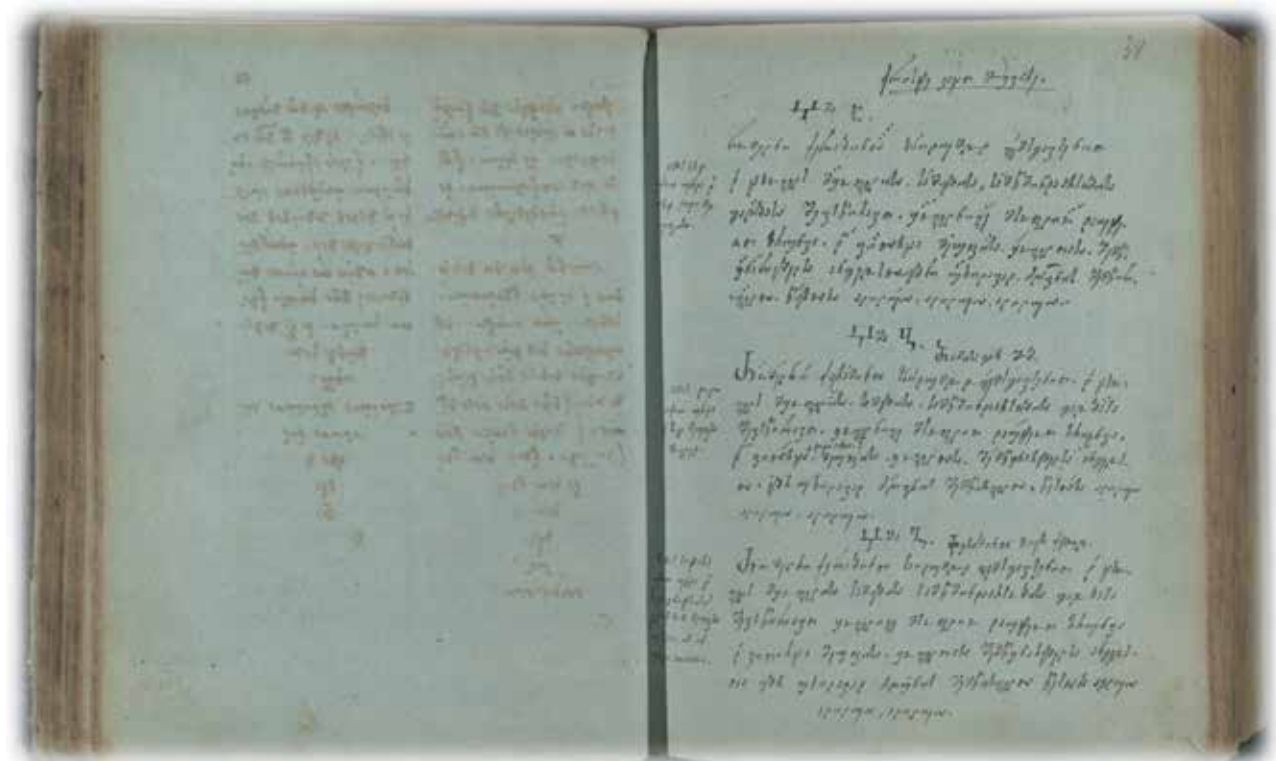
- ჩხეიძე, თ., ქართული გალობის ტრადიციები, თბ., 2022.
- ჯანგულაშვილი ს, კემაბიძე ლ. (რედ.) „ქართული გალობის ანთოლოგია“, III ტომი, თბ., 2018, გვ. 19-20.

MANUSCRIPTS

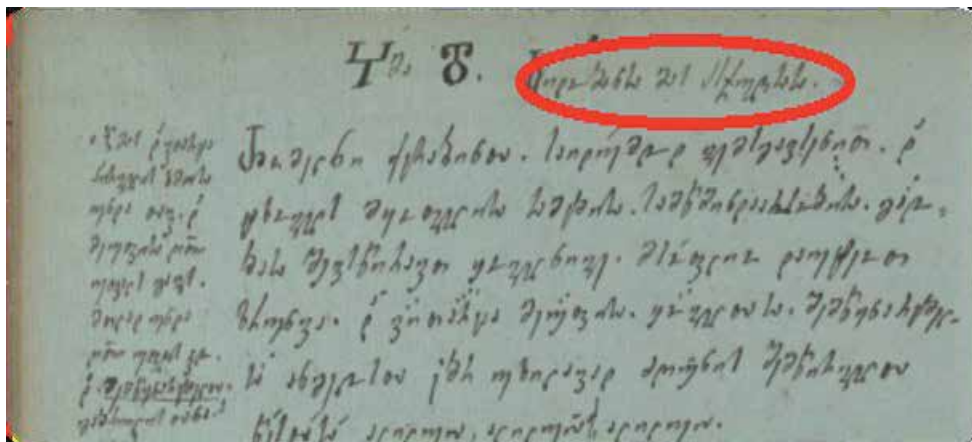
- S 1360. ძლისპირ-გულანი. Georgian National Center of Manuscripts.
- Q 690:210, Q 693:77, H-154\8:210. Notated Hymns. Georgian National Center of Manuscripts.
- A 603 (Jordan Collection of Irmoi). Georgian National Center of Manuscripts.
- Sin 1. The US Library of Congress, microfilm photos.
- N 1446/217. A Collection of Hymns. The National Archives of Georgia.



1. საპარტეზლოს ეროვნული არქივი.
ხელნაწერი № 1446/217, ფ. 35რ.
1. NATIONAL ARCHIVES OF GEORGIA.
Manuscript No. 1446/217, fol. 35r.



2. საპარტეზლოს ეროვნული არქივი. ხელნაწერი № 1446/217, ფ. 34რ.
2. NATIONAL ARCHIVES OF GEORGIA. MANUSCRIPT NO. 1446/217, FOL. 34R.



3. სამართვამლოს
ეროვნული არქივი.
ხელნაწერი № 1446/217,
ფ. 34v.
3. NATIONAL ARCHIVES OF
GEORGIA. MANUSCRIPT
NO. 1446/217, FOL. 34V.

The Cherubic Hymn in Eight Modes								
Mode	ⴐ	ⴑ	ⴒ	ⴓ	ⴔ	ⴕ	ⴖ	ⴗ
	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>Chreli</i> Original source tune	<i>Christ the Lover of mankind</i>	<i>Begotten of the Father</i>	<i>The Cherubim praise</i>	<i>Let no profane hand touch the living Ark of God</i>		<i>In despair</i>	<i>He ascended into Heaven</i>	<i>Having rejected</i>
	Stichera of <i>Lord, I have cried</i> in Mode 1	Ode 8, Mode 5	Aposticha stichera, Mode 3	Feasts of the Entry of the Most Holy Virgin Mary into the Temple and the Annunciation		Great and Holy Wednesday, <i>Filled with repentance</i> , Mode 6	The Feast of the Ascension, Vespers stichera, Mode 7	Ode 8, Mode 8
Supersc ription on margins	This requires no <i>chreli</i> verses or a longer <i>Meupisa</i> version	This requires longer <i>chreli</i> verses and a short <i>Meupisa</i> version	This requires a shorter <i>chreli</i> verse and <i>All long for thee, O Master; Meupisa</i> with a <i>chreli</i> verse is performed	<i>Similar to “God is the Lord,” Mode 1; “God is the Lord” in full and similar to “Together with Gabriel”</i>			Similar to Mode 3, neither longer nor shorter <i>chreli</i> verses. <i>Romelta mier</i>	Structured similar to <i>That we may receive; requires no chreli verses or long or short versions of “God is the Lord.”</i>

4. ცხრილში წარმოდგენილია ხელნაწერში ინციპიტებად მითითებული დედან-ჰანგები (წითელი ფერით), შესაბამისი ჰანგების განმარტებები (რუხი ფერით) და ჩვენს მიერ იდენტიფიცირებული ძლისპირთა სახეობები და მათი ლიტურგიკული ფუნქციები (ლურჯი ფერით).

4. THE TABLE PRESENTS THE DEDAN-KHANGI (PROTOTYPE MELODIES) INDICATED AS INCIPITS IN THE MANUSCRIPT (MARKED IN RED), EXPLANATIONS OF THE CORRESPONDING MELODIES (MARKED IN GREY), AND THE TYPES OF DZLISPIRI TOGETHER WITH THEIR LITURGICAL FUNCTIONS, AS IDENTIFIED BY THE AUTHORS (MARKED IN BLUE).

მედიის კვლევები
MEDIA RESEARCHES

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟიურნალი/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.34>

კინო, როგორც ისტორიული დროის რეპრეზენტატორი და მესხიერების არქივი

(ომი, რომელიც დღემდე გრძელდება – 2008 წლის 5-დღიანი ომის
ისტორია რუსულ კინოში)

ნანა დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: კინემატოგრაფი და კოლექტიური მესხიერება, მესხიერების პოლიტიკა, რუსული კინემატოგრაფი, რუსეთ-საქართველოს ომი (2008 წელი), კინემატოგრაფიული პროპაგანდა, რბილი ძალა.

კინემატოგრაფის ისტორია ნათლად ადასტურებს, რომ ის დროთა განმავლობაში, არა მხოლოდ მხატვრული თვითგამოხატვის საშუალებად, არამედ კოლექტიური მესხიერების კონსტრუირებისა და პოლიტიკური ნარატივების ფორმირების ძლიერ იარაღადც ჩამოყალიბდა. განსაკუთრებით, დოკუმენტური და ფსევდოდოკუმენტური ფორმატები, არა მხოლოდ წარსულის ინტერპრეტაციისთვის, არამედ მომავლის ფორმირების იარაღადც გამოიყენება – როდესაც მესხიერება პოლიტიკურ ინსტრუმენტად იქცევა. სახელმწიფო კინემატოგრაფს, როგორც რბილი ძალის უმნიშვნელოვანეს მექანიზმს, მიზანმიმართულად იყენებს ისტორიის „სასურველი“ ვერსიის განსამტკიცებლად, იდეოლოგიური ღირებულებების გადაცემისა და საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედების მიზნით.

რა ისტორიას მოგვითხრობს რუსული კინემატოგრაფი, განსაკუთრებით 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის შემდგომ? რა არქივდება საზოგადოების მესხიერებაში და როგორ იყენებს რუსეთის ხელისუფლება კინემატოგრაფს იდეოლოგიური გავლენის იარაღად? ყურადღება გამახვილებულია აგვისტოს ომის და სამაჩაბლოს კონფლიქტის ინტერპრეტაციებზე რუსულ სამხედრო-პატრიოტულ ფილმებში, მესხიერების პოლიტიკისა და პოლიტიკური ნარატივების ჭრილში.

კვლევის საგანია, თუ როგორ ხდება კინემატოგრაფიული ენით ისტორიული კონფლიქტის გადაკეთება „გმირული გადარჩენის“, „რუსული სამშვიდობო მისიისა“ თუ „სამართლებრივი ჩარევის“ ნარატივად, რაც ხელს უწყობს რუსეთის მიზანს – შეინარჩუნოს გეოპოლიტიკური გავლენა და მოახდინოს ეროვნული იდენტობის პოლიტიკური მობილიზაცია.

პირველი ფილმი 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის დამთავრებიდან სულ რამდენიმე თვეში გამოვიდა „ოლიმპუს ინფერნო“ („Olympus Inferno“, 2009 წლის 29 მარტი) და ნათელი გახდა, რომ ომი მხოლოდ ფრონტის ხაზზე არ მიმდინარეობს, ის განაგრძობს არსებობას მათ შორის კინემატოგრაფიულ სივრცეშიც, სადაც იდეოლოგიური დაპირისპირება მედიისა და კულტურის ენით განაგრძობს არსებობას. კინო, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დროის ამსახველი საშუალება კი არაა, არამედ თვითონვე ხდება ისტორიის კონსტრუირების აქტიური ნაწილი და იდეოლოგიური სურათის ჩამოყალიბების მექანიზმიც.

კინემატოგრაფის ისტორია ნათლად ადასტურებს, რომ ის დროთა განმავლობაში, არა მხოლოდ მხატვრული თვითგამოხატვის საშუალებად, არამედ კოლექტიური მეხსიერების კონსტრუირებისა და პოლიტიკური ნარატივების ფორმირების ძლიერ იარაღადაც ჩამოყალიბდა. განსაკუთრებით, დოკუმენტური და ფსევდოდოკუმენტური ფორმატები, რომელთაც არა მხოლოდ წარსულის ინტერპრეტაციისთვის, არამედ მომავლის ფორმირების იარაღადაც იყენებენ.

სახელმწიფოები მიზანმიმართულად მიმართავენ კინემატოგრაფს, როგორც რბილი ძალის უმნიშვნელოვანეს მექანიზმს, ისტორიის „სასურველი“ ვერსიის შესაქმნელად და მის განსამტკიცებლად, ასევე იდეოლოგიური ღირებულებების გადაცემისა და საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედების მიზნით.

განსაკუთრებით თვალშისაცემია ის შემთხვევები, სადაც სახელმწიფო კულტურულ პროდუქციაზე მაკონტროლებლის ფუნქციით გამოდის და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ისტორიული ნარატივების ფორმირებასა და კოლექტიური მეხსიერების კონსტრუირებაში. ამგვარი კულტურული პროდუქტი არა იმდენად რეალობის ამსახველია, რამდენადაც მისი ინტერპრეტატორი, მხოლოდ ერთი მიზნით – აქციოს „მეხსიერება“ პოლიტიკურ ინსტრუმენტად, რომელსაც შემდგომში მართავს და საჭიროებისამებრ გამოიყენებს.

ამ პროცესს იან ასმანი აღწერს, როგორც „კულტურული მეხსიერების“ ფორმირებას – სიმბოლური ფორმების (მათ შორის კინოს) საშუალებით წარსულის გარდაქმნას „ნორმატიულ წარსულად“, რომელიც განსაზღვრავს საზოგადოების თვითაღქმასა და იდენტობას.¹ სწორედ ამ კონტექსტში კინემატოგრაფი გარდაიქმნება იმ სივრცედ, სადაც ისტორია არა უბრალოდ არქივდება, არამედ გადამუშავდება და იდეოლოგიურად კონსტრუირდება.

სახელმწიფო, როგორც მეხსიერების პოლიტიკის მთავარი აგენტი, მიზანმიმართულად იყენებს კინოს „სასურველი“ ვერსიების შესაქმნელად, მსხვერპლისა და აგრესორის როლების განსაზღვრისათვის და საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მათ ჩასამაგრებლად. სწორედ ამგვარი „სინამდვილე“ სალდება ლეგიტიმურ „სინამდვილედ“. აღნიშნუ-

ლი პროცესი მჭიდროდ უკავშირდება იოსეფ ნაის მიერ შემუშავებულ „რბილი ძალის“ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც კულტურული პროდუქცია სახელმწიფოს საშუალებას აძლევს გავლენა მოახდინოს არა იძულების, არამედ სიმბოლური და ნარატიული დომინაციის გზით.² ამგვარად, კინო იქცევა არა მხოლოდ კულტურულ პროდუქტად, არამედ საერთაშორისო პოლიტიკური კომუნიკაციის ინსტრუმენტად.

რუსული კინემატოგრაფის მაგალითზე, განსაკუთრებით 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის შემდგომ პერიოდში, ნათლად ჩანს, თუ როგორ ხდება კულტურული პროდუქციის ინსტრუმენტალიზაცია იდეოლოგიური მიზნებისთვის. ფილმი, როგორიცაა „ოლიმპუს ინფერნო“, ფუნქციონირებს არა მხოლოდ როგორც მხატვრული ნარატივი, არამედ როგორც პოლიტიკური კომუნიკაციის ფორმა, რომელიც მაყურებელს სთავაზობს წინასწარ კონსტრუირებულ ინტერპრეტაციას. სწორედ, ამგვარი ფილმები ქმნის იმ ემოციურ ჩარჩოებს (ემპათია, შიში, აღშფოთება), რომლებიც აუდიტორიას არა კრიტიკული გააზრებისკენ, არამედ მზა ნარატივის მიღებისთვის ამზადებს.

ამ პროცესში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფსევდოდოკუმენტური ესთეტიკა და „რეალობის ეფექტი“, რომელიც აუდიტორიაში სანდოობის ილუზიას აყალიბებს. როგორც ენდრიუ ჰოსკინსი აღნიშნავს, თანამედროვე მედია ქმნის „ციფრულ მეხსიერებას“, სადაც წარსული და აწმყო ერთმანეთში ირევა და ისტორია იმ ნარატიულ კონსტრუქტად გარდაიქმნება, რომელიც მუდმივად რეპროდუცირდება მედიასივრცეში.³ შედეგად კი, ისტორიული ფაქტი აღარ აღიქმება, როგორც დისკუსიისა და მრავალპერსპექტიული ანალიზის საგანი, არამედ გარდაიქმნება ერთმნიშვნელოვან მეხსიერებით კონსტრუქტად. სწორედ ამგვარად კინო ხდება არა მხოლოდ ისტორიის ამსახველი მედიუმი, არამედ მისი ფორმირების აქტიური ინსტრუმენტი – მეხსიერების არქიტექტორი, რომელიც განსაზღვრავს, თუ როგორ უნდა გაიგოს საზოგადოებამ წარსული და როგორ უნდა აღიქვას მიმდინარე პოლიტიკური რეალობა.

რა ისტორიის მოგვითხრობს რუსული კინემატოგრაფი, განსაკუთრებით 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის შემდგომ? რა არქივდება

1 ASSMANN, Collective, , no. 65, 1995, pp. 125–133.

2 NYE, Soft, 2004, pg. 5.

3 HOSKINS, Television, Time & Society 13, no. 1, 2004, pp. 109–127.

სამოგადოების მეხსიერებაში და როგორ იყენებს რუსეთის ხელისუფლება კინემატოგრაფს იდეოლოგიური გავლენის იარაღად? როგორ არის ინტერპრეტირებული აგვისტოს ომი რუსულ ფილმებში, მეხსიერების პოლიტიკისა და პოლიტიკური ნარატივების ჭრილში? როგორ ხდება კინემატოგრაფიული ენით ისტორიული კონფლიქტის გადაკეთება „გმირული გადარჩენის“, „მხაგრელისაგან - ჩაგრულის გადარჩენის“, „სამართლიანობის“, „რუსული სამშვიდობო მისიისა“ თუ „სამართლებრივი ჩარევის“ ნარატივად, რაც ხელს უწყობს რუსეთის მიზანს - შეინარჩუნოს გეოპოლიტიკური გავლენა და მოახდინოს ეროვნული იდენტობის პოლიტიკური მობილიზაცია.

ნებისმიერი ისტორიული ფილმი ასახავს არა მხოლოდ წარსულს, არამედ იმ პოლიტიკური და კულტურული კონტექსტის იდეოლოგიას, რომელიც მის შექმნას განაპირობებს. ის გვაჩვენებს დროს და ამასთან ერთად წერს ისტორიას, თან იმ ემოციურ განზომილებაშია, რომელიც კოლექტიური მეხსიერების ფუნდამენტს ქმნის. მისი მიზანი არაა ობიექტურად ასახოს წარსულის მოვლენები - ის უფრო წარსულის ინტერპრეტაციაა, რომელიც ეხმიანება კონკრეტული პერიოდის კულტურულ და იდეოლოგიურ დისკურსს. ფილმი არ გვიყვება რა მოხდა, არამედ გვიჩვენებს, თუ როგორ „გვიჩვენა“ ან/და „უნდათ“ გვახსოვდეს ის, რაც მოხდა.

პირველი მხატვრული ფილმი, რომელიც 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის მოვლენებს შეეხო, ომის დამთავრებიდან სულ რამდენიმე თვეში გამოვიდა „ოლიმპუს ინფერნო“ (2009 წლის 29 მარტი, რეჟისორი იგორ ვოლოშინი) და ნათელი გახდა, რომ ომი მხოლოდ ფრონტის ხაზზე არ მიმდინარეობს და იქ არ სრულდება, არამედ ეძებს ახალ ფიზიკურ სივრცეს, სადაც „საომარ“ მოქმედებებს უკვე სხვა ფორმით გააგრძელებს. ასეთია კინემატოგრაფიული სივრცე, სადაც იდეოლოგიური დაპირისპირება მედიისა და კულტურის ენაზე ითარგმნება. კინო, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დროის ამსახველი საშუალება კი არაა, არამედ თვითონვე ხდება ისტორიის კონსტრუირების აქტიური ნაწილი და იდეოლოგიური სურათის ჩამოყალიბების მექანიზმიც.

ფილმის სახელწოდებაც სიმბოლურად აღიქმება და რამდენიმე მიმართულებით იწვევს ჩვენს ასოციაციებს, ერთი მხრივ, ოლიმპუსი მითოლოგიურ ოლიმპთან გვაბრუნებს, ღმერთების სამყოფელთან და, მეორე მხრივ - „ინფერნო“ - ანუ ჯოჯოხეთთან. სიმბოლური ინტერპრეტაციით, ყვე-

ლაფერი, რაც მიწაზე „ჯოჯოხეთის“ სახეს იღებს, ზემოდან, ძალაუფლების მქონე სუბიექტების მიერ მართული სისტემიდან მომდინარეობს. ამავდროულად, ოლიმპოსის სახე შესაძლოა ოლიმპიური თამაშების ალუზიადაც განიხილებოდეს, რაც განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს იმის გათვალისწინებით, რომ 2008 წლის აგვისტოს ომი სწორედ ოლიმპიური თამაშების მიმდინარეობისას დაიწყო. პრინციპში, ისტორიული მოვლენა და მასთან დაკავშირებული, თუ მასში ასახული გმირები, რომლებზეც ფილმი მოგვითხრობს, პირველ განმარტებას უფრო აძლიერებს. თუმცა, ფილმის ავტორები ოლიმპუს ინფერნოდ „პეპლის“ ერთ-ერთ სახეობას აღნიშნავენ, რომლის საძებნელადაც რუსი ჟურნალისტი და რუსეთიდან ამერიკაში ემიგრირებული ენტიმოლოგი კონფლიქტის ზონაში მიემგზავრებიან.

სათაურში მოაზრებული სიმბოლური დუალიზმი - („Olympus“ vs „Inferno“) ორ-საფეხურიან ნარატივს ქმნის: ერთი მხრივ, მაღალ პოლიტიკურ/სტრატეგიულ დონეზე მიღებული გადაწყვეტილებები და რეალობაში ამ გადაწყვეტილებების შედეგად დატრიალებული ადამიანური ტრაგედიები და დაკარგული ტერიტორიები.

უკვე სათაურში დევს იდეოლოგიური მინიშნებები, რომ ფილმი ისტორიული მოვლენის წარმოსახვის მხოლოდ მხატვრულ მიზნებს კი არ ემსახურება, არამედ საინფორმაციო/იდეოლოგიურ ფუნქციასაც ითავსებს. ქმნის ერთგვარ იდეოლოგიურ ჩარჩოს, სადაც „დამკვირვებლის“ ცნობიერება ყალიბდება ომზე, როგორც არა უბრალოდ ძალადობრივ მოვლენაზე, არამედ როგორც „სამართლიანობისა“ და „ჰეროიზმის“ გამოვლენის აქტზე. მთელი ფილმის მანძილზე კამერა გაუჩერებლად მოძრაობს, როგორც ფილმის პერსონაჟი, რომლის ხედვამაც მაყურებელში ნამდვილობის, დოკუმენტურობის განცდა უნდა შექმნას. ფილმის მთავარი გმირების სამეცნიერო ექსპედიცია საომარი მოქმედებების დასაწყისს ემთხვევა. მეცნიერები იშვიათი ჯიშის პეპელას „ოლიმპუს ინფერნოს“ ეძებენ, რომლის დაჭერაც საქართველოს იმ ტერიტორიაზეა შესაძლებელი, სადაც რამდენიმე დღეში ომი დაიწყება. პეპლის ძიებაში დამონტაჟებული კამერები, რომლებმაც ოლიმპუს ინფერნო უნდა აღბეჭდონ, შემთხვევით აღბეჭდავენ ომის დამწყებ მხარეს. მთელი ფილმი აგებულია ქართული სამხედროების მიერ ამ მასალის მოპოვებაზე, რუსი ჟურნალისტისა და ამერიკელი მეცნიერის დევნაზე, რომლებმაც განიზრახეს მსოფლიოს მი-

აწვდინონ ხმა ამ ომის სისასტიკისა და ნამდვილი დამნაშავეების შესახებ. მთავარი გმირები ობიექტური დამკვირვებლების როლში არიან, თუ რუსი ჟურნალისტი კონფლიქტში მონაწილე მხარესთან ასოცირდება, ამერიკელი მეცნიერი ხომ სრულად თავისუფალია ამ ასოციაციური კავშირისგან, შესაბამისად, მაყურებლისთვის უფრო სარწმუნო – რომ ამერიკელმა კი დაინახა „ვინ დაიწყო ომი“. თუმცა, მისი პოზიციაც რუსული მხარის ნარატივზე იგება და საბოლოოდ მისი სიმართლეც რუსეთის ოფიციალურ პოზიციას დაემთხვევა.

რა პოზიციას ეს და ვინ არიან დამნაშავეები?

ფილმში რუსები და ოსები წარმოდგენილნი არიან, როგორც დაუცველი მსხვერპლნი, ხოლო ქართველები – როგორც აგრესორები, ვინც მშვიდობიან მოსახლეობას ბომბავს.

სცენები, სადაც ბავშვები, მოხუცები და ქალები იღუპებიან, ემსახურება ერთ მიზანს:

მაყურებელში გამოიწვიოს ემპათია რუსეთისა და ოსების მიმართ და ზიზღი საქართველოსადმი.

მექანიზმი: ვიზუალური ტრავმა ემოციური შოკი მორალური იერარქიის შექმნა („რუსეთი იცავს ადამიანობას“).

ინტერვიუებში სარდაფებს თავშეფარებული ადამიანები ყვებიან ქართველი ჯარისკაცების გაუგონარ სისასტიკეზე:

– „ქართველები ყუმბარებს გარდაცვლილი სხეულის ქვეშ ამაგრებენ და ასე ნაღმავენ, ახლობლები დასამარხად რომ უახლოვდებიან, ფეთქდებიან“, „ჩემი საკუთარი თვალებით დავინახე, როგორ გარბოდა მოხუცი ქალი პატარა ბავშვებით და როგორ გადაუარა მათ ტანკმა“ – ყვებიან ომის თვითმხილველები ჟურნალისტ გოგონასთან.

ობიექტურობის ნიღბით გადმოცემული რუსული ვერსია ამტკიცებს ისტორიულ „სიმართლედ“ საკუთარ ნარატივს. სწორედ ეს არის მეხსიერების პოლიტიკის ერთ-ერთი ყველაზე დახვეწილი ფორმა – როცა მაყურებელი არ ფიქრობს, რომ პროპაგანდას უყურებს და მისი თანაგრძნობა ეგრეთ წოდებული თვითმხილველების მისამართით, სინამდვილეში აგრესორისკენ, თავდამსხმელისკენ მიიმართება.

ქალაქში მიმდინარე საომარი მოქმედებების ფონზე კამერას ერთ-ერთ სახლში შევყავართ, ჩართულ ტელევიზორში რუსეთის პრეზიდენტის, მედვედევის, მიმართვა ხმოვანდება:

„მშვიდობიანი მოქალაქეები, ქალები ბავშვები მოხუცები. მათი უმრავლესობა რუსეთის მოქალაქეა, კონსტიტუციის შესაბამისად მე ვალდებული

ვარ დავიცვა რუსეთის მოქალაქეების სიცოცხლე და ღირსება, სადაც არ უნდა იყვნენ ისინი. მათ ხოცვას დაუსჯელად არ დავტოვებ“.

ეს რუსეთის საგარეო პოლიტიკის ცენტრალური თეზაა: რომ „რუსეთი იძულებულია დაიცვას ოსი მოსახლეობა გენოციდისგან“ და ეს ნარატივი „მშობლიური რუსულენოვანი მოქალაქეების დაცვის“ შესახებ, პირდაპირ უკავშირდება პუტინის რეჟიმის პოლიტიკურ დისკურსს 2008 წლის შემდეგ დღემდე.

კინო აქცევს პოლიტიკურ პროპაგანდას კულტურულ მეხსიერებად – „ისტორიად“, რომელიც მაყურებლის ცნობიერებაში ღრმად იდგამს ფესვებს. დოკუმენტური სიმართლის ილუმინის წყალობით მაყურებელი იჭერებს ნანახს არა იმიტომ, რომ ძლიერი არგუმენტია, არამედ იმიტომ, რომ ის „ისე გამოიყურება, თითქოს რეალურად მოხდა“.

ფილმი 2008 წლის ომის ერთ-ერთ პირველ ვიზუალურ ინტერპრეტაციად იქცა რუსულ საზოგადოებაში. მას შემდეგ რუსეთის მედიასა და სკოლების სასწავლო პროგრამებში სწორედ ამ ტიპის ვიზუალური რეპრეზენტაციები გახდა მეხსიერების არქივის ნაწილი, რაც შემდეგი თაობებისთვის ისტორიულ ნარატივად ჩამოყალიბდა. ის არ არის უბრალოდ მხატვრული ფილმი, არამედ ეს არის მეხსიერების პოლიტიკის აგენტი, რომელიც ომზე „საერთო ეროვნულ მოგონებას“ რუსეთის სასარგებლოდ აყალიბებს და გზას უხსნის მას ყირიმის ანექსიისკენ (2014) და უკრაინასთან ფართომასშტაბიანი ომისკენ 2022 წლიდან დღემდე.

როგორ ხდება კინოს მეშვეობით კოლექტიური მეხსიერების ფორმირება და რატომ იქცევა „ოლიმპუს ინფერნო“ (და მსგავსი სახელმწიფო-იდეოლოგიური ფილმები) ისტორიის „კულტურულ არქიტექტორად“. პოპკულტურის ნიმუში – ბოევიკის, თრილერის ნაზავი ჟანრი, მელოდრამის ინტონაციებით – განსაკუთრებით მოქმედებს მაყურებელზე, როგორც ისეთი საზოგადოებრივი სარკე, რომელიც გვიჩვენებს, თუ „როგორ უნდა გვახსოვდეს“ წარსული.

იან ასმანი „კულტურულ მეხსიერებაზე“ – აღნიშნავს, რომ კულტურული მეხსიერება ეს არის სიმბოლური ფორმები (კინო, ხელოვნება, სიუჟეტები), რომლებიც წარსულს აქცევს „ნორმატიულ წარსულად“. ფილმი იქცევა იმგვარი მეხსიერების მატარებლად, სადაც აღარ არის მნიშვნელოვანი იყო თუ არა ეს? ჰქონდა თუ არა ადგილი ამ კონკრეტულ ფაქტს, ისტორიულად ზუსტია თუ არა ის, რასაც ვხედავთ – მთავარია,

რომ „ასე გვახსოვს/ან და ასე დაგვამახსოვრდეს“.

და დიახ, სახელმწიფო ხშირად იყენებს კულტურულ მეხსიერებას, რათა: შექმნას საერთო ეროვნული ნარატივი, განსაზღვროს „ვინ იყო გმირი და ვინ მტერი“, ჩამოაყალიბოს მოქალაქეობრივი იდენტობა. ამიტომაც, ისტორიული ფილმი იქცევა იმ ერთგვარ „საგანმანათლებლო ინსტრუმენტად“, რომელიც, ისტორიის ნაცვლად, წარსულზე პოლიტიკურ ხედვას გვაწვდის.

ისტორიული სინამდვილის ნაცვლად - დასამახსოვრებლად ინტერპრეტირებული/ შეთხზული ისტორია

ფილმში 2008 წლის ომი არ არის უბრალოდ მოვლენათა გადმოცემა. ის ინტერპრეტირებული ისტორიაა - ისეთი, როგორიც რუსულ საზოგადოებას სურს, რომ ახსოვდეს: რომ საქართველო ესხმოდა თავს, რუსეთი კი იცავდა, დასავლეთი და დანარჩენი მსოფლიო თვალს ხუჭავდა ამ აგრესიაზე. ამ გზით, „ოლიმპუს ინფერნო“ ქმნის არა ისტორიულ ფაქტს, არამედ „მეხსიერების იმ ნორმას“, რომლითაც მხარემ შემდეგ უნდა იხელმძღვანელოს. მაყურებელი ხედავს ქართველთა ხელით განადგურებულ სიცოცხლეს, მათ შორის ბავშვების სიკვდილს, აფეთქებულ ქალაქს, ნანგრევებში დარჩენილ ცხედრებს. ეს ემოციური შოკი მყისიერად იბეჭდება მეხსიერებაში ერთი მარტივი სქემით: ომი = საქართველო = აგრესორი. ტოლობის ნიშნები კი ამ სქემას „ემოციური კოდირების“ იმ ტექნიკად აქცევს, რომელიც კინოსთვის დიდი ხანია კლასიკურ პროპაგანდისტულ ხერხად იქცა.

„დიდი სამამულო ომის“ საბჭოური და მიმდინარე პოლიტიკური კონფლიქტების ასახვის კინოსტილი, ერთიანი რუსული ისტორიაა, „დამცველისა“ და „მხსნელის“ მისიის ნაწილი. 1941 = 1993 = 2008 = 2014 = 2022 = ? - ეს არის ისტორიის ციკლური იდეოლოგიზაცია, სადაც ყველა ომი „მამულის დაცვის“ იდეის გაგრძელებაა.

შესაბამისად, ის არ არის მხოლოდ იმისთვის, თუ როგორ გვახსოვდეს წარსული, არამედ წინასწარი შემზადებაა იმისთვისაც, თუ როგორ შევხვდეთ მომავალს. თუ კინო პოლიტიკას აქცევს მეხსიერებად, მეხსიერება შემდეგ ხდება იდენტობის საფუძველი. სწორედ ამიტომაც რუსეთის სკოლებში, საზოგადოებაში და ზოგადად მედიაში ეს ნარა-

ტივი განმტკიცდა, როგორც ოფიციალური ისტორია.

„ოლიმპუს ინფერნო“ არ ასახავს ომს, არამედ ქმნის მის შესახებ კოლექტიურ წარმოდგენას, რომელიც სახელმწიფო ინტერესებს ემსახურება და ამისთვის ფილმი იყენებს ვიზუალურ ტრავმას, ემოციურ დრამატიზმსა და ფსევდოდოკუმენტურ სტილს, რათა უფრო დახვეწილი ფორმით წარმოადგინოს პროპაგანდა. ისტორიული რეალობა აქ იცვლება „მეხსიერებაში ჩაბეჭდილი რეალობით“ - მაყურებლის ცნობიერებისთვის ერთადერთ შესაძლო ვერსიად აღქმული.

ამგვარად, კინო იქცევა ისტორიის ნაცვლად მეხსიერების არქიტექტორად, ხოლო მეხსიერება - პოლიტიკის იარაღად.

ინფორმაციული ომი ამ კონტექსტში ნიშნავს ბრძოლას არა მხოლოდ ტერიტორიის ან სამხედრო უპირატესობისთვის, არამედ ინტერპრეტაციისთვის - თუ ვინ გააკონტროლებს ისტორიის თხრობას. ნაის „რბილი ძალის“ კონცეფციის თანახმად, „რბილი ძალა“ სახელმწიფოს საშუალებას აძლევს გავლენა მოახდინოს არა იძულებით, არამედ კულტურული და სიმბოლური დომინაციით.⁴ სწორედ ამ გზით რუსეთის სახელმწიფო პოლიტიკა აქტიურად იყენებს კინოს, როგორც მეხსიერების პოლიტიკის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტს, რათა შექმნას საკუთარი ისტორიული ვერსია და გაამყაროს საზოგადოებრივი აღქმა კონფლიქტებში რუსეთის აუცილებელი, მზრუნველი, „სამართლიანი“ ჩარევისა და მორალურად გამართლებული ქმედების შესახებ. კინემატოგრაფი აქცევს ისტორიულ ტრავმას პოლიტიკური ლეგიტიმაციის ინსტრუმენტად და ქმნის „ალტერნატიულ მეხსიერებას“, რომელიც საერთაშორისო აუდიტორიაზე გათვლილი პროპაგანდის ფორმას იღებს. სადაც ისტორია არა ფაქტების, არამედ ემოციებისა და სიმბოლური ფორმების საშუალებით იქმნება.

როგორც ჰოსკინსი⁵ წერს, თანამედროვე მედია ქმნის „ციფრულ მეხსიერებას“, რომელიც ცვლის წარსულისა და აწმყოს ურთიერთობას და ისტორიულ რეალობას ნარატიულ ინსტრუმენტად აქცევს. სწორედ ამ კონტექსტში „ოლიმპუს ინფერნო“ არა მხოლოდ უბრალოდ ომის მხატვრულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს - არამედ თავადვე ხდება ისტორიის კონსტრუირების მონაწილე, იდეოლოგიური ჩარჩოს და კოლექტიური მეხსიერების

4 NYE, Soft, 2004, pg. 5.

5 HOSKINS, Media, 2004, pg. 57.

მიმართულების განმსაზღვრელი.

ფილმი არ ემსახურება ფაქტების „დამახსოვრებას“, არამედ აყალიბებს კოლექტიურ მეხსიერებას, თუნდაც „ალტერნატიულ მეხსიერებას“ მათ შორის გარე აუდიტორიისთვისაც, სადაც ომის მოვლენები აღიქმება პოლიტიკურად და სტრატეგიულად მნიშვნელოვანი პროცესის ნაწილად.

კინემატოგრაფი, განსაკუთრებით სახელმწიფოს მხრიდან კონტროლირებადი კულტურული პროდუქცია, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ისტორიული ნარატივების ფორმირებასა და კოლექტიური მეხსიერების კონსტრუირებაში. „ოლიმპუს ინფერნო“ და მსგავსი ტიპის ფილმები არ წარმოადგენენ ნეიტრალურ მხატვრულ რეპრეზენტაციებს; ისინი ფუნქციონირებენ როგორც იდეოლოგიური ინსტრუმენტები, რომლებიც მიზანმიმართულად ქმნიან და ამყარებენ კონკრეტულ პოლიტიკურ ინტერპრეტაციებს. სწორედ ამიტომ, ეს არ არის თხრობა ომზე, ეს ომის დასრულების შემდგომი ფაზაა, ისტორიის გადაწყვერის მცდელობა, რომელმაც მაყურებლის მეხსიერების „დარედაქტირება“ უნდა მოახდინოს. ანუ, თვალსაჩინო მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება, ემოციის, ფორმისა და იდეოლოგიის ერთობლივი ზემოქმედებით, კინემატოგრაფი ისტორიის დოკუმენტირებიდან, ისტორიის მაკონსტრუირებლად გადაიქცეს.

ისიც ფაქტია, რომ კინო თანამედროვე საინფორმაციო ომის განუყოფელი ნაწილია, სადაც ბრძოლა მიმდინარეობს არა მხოლოდ ფიზიკურ სივრცეში, არამედ ნარატივებისა და ინტერპრეტაციების დონეზე. სწორედ ამიტომ, კინემატოგრაფის კრიტიკული გააზრება აუცილებელია, რათა შესაძლებელი გახდეს ისტორიისა და მეხსიერების ერთმანეთისგან გამიჯვნა და იმ მექანიზმების ამოცნობა, რომლებიც კულტურულ პროდუქტებს პოლიტიკურ იარაღად აქცევენ. ამგვარად, კინო გვევლინება არა მხოლოდ წარსულის ამსახველად, არამედ მისი ფორმირების აქტიურ აგენტად – სივრცედ, სადაც ისტორია გარდაიქმნება მეხსიერებად, ხოლო მეხსიერება – ძალაუფლების ინსტრუმენტად.

და მიუხედავად იმისა, რომ 2008 წელს ტერიტორიისთვის ომი რუსეთმა მოიგო, მან საქართველოსთან საინფორმაციო ომი წააგო – რისი ნათელი დადასტურებაც არის ომიდან 17 წლის შემდეგ, 2025 წელს ევროსასამართლოს მიერ მიღებული კიდევ ერთი გადაწყვეტილება 2008 წლის აგვისტოს ომის საქმეზე, რომლითაც აგვისტოს ომისა და შემდგომ პერიოდში ქართული მოსახლეობის მასობრივი შევიწროების, საქართველოს მოქალაქეების მიმართ ჩადენილი მასობრივი დარღვევებისთვის რუსეთის ფედერაციას 130 მილიონამდე ევროს გადახდის ვალდებულება დაეკისრა.⁶

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ASSMANN Jan, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, no. 65, 1995.
- JOSEPH S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, 2004.
- HOSKINS Andrew, *Television and the Collapse of Memory*, Time & Society 13, no. 1, 2004.
- HOSKINS Andrew, *Media, Memory, Metaphor*. London, 2004. https://www.researchgate.net/publication/233239293_Media_Memory_Metaphor_Remembering_and_the_Connective_Turn 01/07/2026
- MAKHORTYKH Mykola, *Mediating the Russo-Georgian War: Memory, Narratives and Propaganda in Russian Media*, Media, War & Conflict, 2019.
- ETKIND Alexander, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, 2013.
- HUTCHINGS Stephen, TOLZ V., *Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference*, 2015.

6 განგრძობადი ოკუპაციის საქმეზე რუსეთს საქართველოს სასარგებლოდ 253 მილიონ ევროზე მეტი კომპენსაციის გადახდის ვალდებულება დაეკისრა,

International Journal of Arts and Media Researches - #6 (16) 2026
<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.34>

CINEMA AS A REPRESENTATION OF HISTORICAL TIME AND AN ARCHIVE OF MEMORY

(The War That Continues—The 2008 Russo-Georgian War
in Russian Cinema)

Nana Dolidze

Keywords: Cinema and Collective Memory; Memory Politics; Russian Cinema; Russo-Georgian War (2008); Film Propaganda; Soft Power.

Throughout its history, cinema has served not only as a medium for artistic expression, but also as a powerful tool for constructing collective memory and shaping political narratives. Documentary and pseudo-documentary formats, in particular, have the capacity to interpret the past and influence perceptions of the future—especially when memory itself is instrumentalized for political purposes. In this context, the state strategically employs cinema as a key soft power mechanism, reinforcing a “preferred” version of history, transmitting ideological values, and exerting influence over public consciousness.

This presentation examines how Russian cinematography—particularly in the period following the 2008 Russo-Georgian war—serves both as an archive of historical memory and as a means of ideological influence. The focus is on how the August War and the South Ossetian conflict are interpreted in Russian military-patriotic films through the lens of memory politics and political narratives.

The research explores how cinematic language transforms historical conflict into narratives of “heroic survival,” “Russian peacekeeping missions,” or “legitimate intervention”—contributing to Russia’s aim to maintain geopolitical influence and mobilize national identity through political means.

The first film on the 2008 war, *Olympus Inferno* (released on March 29, 2009), appeared just months after the war ended, signaling that the conflict extended beyond the battlefield. It continues in the cinematic realm, where ideological confrontation persists through the language of media and culture. In this context, cinema is not merely a reflection of time but becomes an active participant in the construction of history and a mechanism for shaping ideological narratives.

The history of cinema clearly demonstrates that over time it has evolved not only into a medium of artistic self-expression, but also into a powerful tool for constructing collective memory and shaping political narratives. This is particularly evident in documentary and pseudo-documenta-

ry formats, which are used not only to interpret the past but also as tools for shaping the future.

States deliberately use cinema as one of the most significant mechanisms of soft power – to create and reinforce “preferred” versions of history, to transmit ideological values, and to influence public

consciousness. This is especially visible in cases where the state assumes the role of regulator of cultural production and plays a decisive role in shaping historical narratives and constructing collective memory. Such cultural products reflect reality not as much as they interpret it, with the primary aim of transforming “memory” into a political tool that can later be managed and deployed as needed.

Jan Assmann describes this process as the formation of “cultural memory”—the transformation of the past into a “normative past” through symbolic forms (including cinema), which in turn shapes a society’s self-perception and identity.¹ In this context, cinema becomes a space where history is not merely archived but processed and ideologically constructed.

The state, as the principal agent of memory politics, intentionally uses cinema to create “preferred” versions of events, define the roles of victim and aggressor, and embed these roles in public consciousness. Constructed “reality” eventually becomes accepted as legitimate reality. This process is closely linked to Joseph Nye’s concept of “soft power,” according to which cultural production enables a state to influence not through coercion but through symbolic and narrative dominance². Thus, cinema becomes not only a cultural product but also a tool of international political communication.

The case of Russian cinema, especially in the period following the 2008 Russo-Georgian War, clearly illustrates how cultural production is instrumentalized for ideological purposes. Films such as *Olympus Inferno* function not only as artistic narratives but also as forms of political communication, offering audiences pre-constructed interpretations. These films create emotional frameworks – empathy, fear, outrage – guiding audiences not toward critical reflection but toward accepting a ready-made narrative.

In this process, pseudo-documentary aesthetics and the “effect of reality” play a crucial role, creating an illusion of credibility. As Andrew Hoskins states, modern media produces “digital memory,” where past and present blur together and history becomes a constantly reproduced narrative construct.³ As a

result, historical fact is no longer perceived as a subject of discussion and multi-perspective analysis, but is transformed into a fixed memory construct. In this way, cinema becomes not merely a medium that reflects history, but an active instrument in its formation – an architect of memory that determines how society understands the past and perceives current political realities.

What story does Russian cinema tell, particularly after the 2008 war? What is archived in collective memory, and how does the Russian state use cinema as a tool of ideological influence? How is the August War interpreted in Russian films within the framework of memory politics and political narratives? How is a historical conflict transformed, through cinematic language, into narratives of “heroic rescue,” “saving the oppressed from the oppressor,” “justice,” “peacekeeping mission,” or “legitimate intervention” – all of which serve Russia’s aim of maintaining geopolitical influence and mobilizing national identity?

Any historical film reflects not only the past but also the ideology of the political and cultural context in which it is produced. It represents its time while simultaneously creating history, operating within the emotional dimension that forms the foundation of collective memory. It does not aim to objectively depict past events; rather, it interprets the past in line with the cultural and ideological discourse of a particular period. A film does not tell us what happened – it shows us how we “want” or are made to remember what happened.

The first feature film to address the events of the 2008 Russo-Georgian War appeared just a few months after the end of the conflict – *Olympus Inferno* (March 29, 2009, directed by Igor Voloshin). It became clear that the war did not end on the battlefield; instead, it sought new spaces in which to continue in different forms. One such space is the cinematic sphere, where ideological confrontation is translated into the language of media and culture. In this sense, cinema is not merely a reflection of time but an active participant in constructing history and shaping ideological imagery.

The film’s title itself is symbolic and evokes mul-

1 Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, no. 65 (1995): 125–133.

2 Joseph S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (New York: PublicAffairs, 2004), 5.

3 Andrew Hoskins, “Television and the Collapse of Memory,” *Time & Society* 13, no. 1 (2004): 109–127

tiple associations. On one hand, “Olympus” recalls the mythological dwelling place of the gods; on the other, “Inferno” suggests hell. Symbolically, everything that turns into “hell” on earth appears to be controlled from above by those in power. Alternatively, “Olympus” may also allude to the Olympic Games, which coincided with the August 2008 war. The film’s authors, however, refer to *Olympus Inferno* as a species of butterfly, which a Russian journalist and an American entomologist of Russian origin travel to the conflict zone to find.

This symbolic dualism (“Olympus” vs. “Inferno”) creates a two-level narrative: high-level political decisions on one side and the human tragedies and territorial losses resulting from those decisions on the other.

The film constructs a narrative in which Russians and Ossetians are portrayed as vulnerable victims, while Georgians are depicted as aggressors bombing civilians. Scenes of children, elderly people, and women dying serve a single purpose: to evoke empathy toward Russians and Ossetians and hostility toward Georgians. The mechanism is clear: visual trauma – emotional shock creation of a moral hierarchy (“Russia protects humanity”).

Presented under the guise of objectivity, the Russian version of events establishes its narrative as historical “truth.” This is one of the most refined forms of memory politics: the viewer does not perceive propaganda as such, and their sympathy—directed toward so-called eyewitnesses – is in fact redirected toward the aggressor.

The film integrates political messaging directly, including a televised address by then-Russian President Dmitry Medvedev, emphasizing Russia’s duty to protect its citizens. This reflects a central thesis of Russian foreign policy: that Russia is compelled to defend populations (in this case Ossetians) from alleged genocide—a narrative that has remained central in Russian political discourse since 2008.

Cinema thus transforms political propaganda into cultural memory—a “history” that takes root in the viewer’s consciousness. The illusion of documentary truth leads audiences to believe what they see not because of strong evidence, but because it appears real.

Olympus Inferno became one of the first visual interpretations of the 2008 war in Russian society. Such representations later became embedded in

media and educational systems, forming a lasting historical narrative for future generations. The film is not merely a work of fiction; it is an agent of memory politics that shapes a collective national memory in Russia’s favor and contributes to broader geopolitical narratives, including the annexation of Crimea (2014) and the ongoing war in Ukraine since 2022.

The film exemplifies how cinema constructs collective memory and becomes a “cultural architect” of history. As Assmann notes, cultural memory transforms the past into a “normative past,” where factual accuracy becomes secondary to the persistence of memory – what matters is not whether events occurred as depicted, but that they are remembered that way.

Thus, historical cinema becomes an “educational tool” that conveys political interpretations of the past rather than objective history. In *Olympus Inferno*, the 2008 war is not simply recounted; it is reinterpreted in a way that aligns with Russian societal memory: Georgia attacked, Russia defended, and the West remained passive.

Through emotional shock and simplified narrative structures (war = Georgia = aggressor), the film encodes memory using classic propaganda techniques. This approach aligns with a broader Russian historical narrative that frames conflicts—from World War II to contemporary wars—as part of a continuous mission of defense and salvation.

Cinema, therefore, not only shapes how the past is remembered but also prepares society for the future. If cinema turns politics into memory, memory becomes the foundation of identity. This is why such narratives are reinforced in Russian schools, media, and public discourse as official history.

Olympus Inferno does not depict war; it constructs a collective perception of it. Using visual trauma, emotional dramatization, and pseudo-documentary style, it presents propaganda in a sophisticated form. Historical reality is replaced by “memory-imprinted reality,” perceived as the only possible version of events.

In this sense, cinema becomes an architect of memory rather than a recorder of history, and memory becomes a tool of politics.

Information warfare, in this context, is not only about territory or military advantage, but about control over interpretation—who controls the narrative of history. According to Nye’s concept of soft power,

states influence others through cultural and symbolic dominance rather than coercion⁴. Russian state policy actively uses cinema as a key instrument of memory politics to construct its own version of history and reinforce perceptions of its actions as necessary, protective, and morally justified.

Cinema transforms historical trauma into a tool of political legitimation and creates an “alternative memory,” often aimed at international audiences. As Hoskins argues, modern media produces “digital memory” that reshapes the relationship between past and present, turning history into a narrative instrument⁵.

Thus, *Olympus Inferno* is not merely an artistic interpretation of war—it is an active participant in constructing history and directing collective memory.

Cinema does not aim to preserve facts; it shapes collective memory, including “alternative memory” for external audiences, framing war as part of a broader political and strategic process.

State-controlled cinema plays a crucial role in shaping historical narratives and constructing col-

lective memory. Films like *Olympus Inferno* are not neutral artistic representations; they function as ideological tools that deliberately create and reinforce specific political interpretations. This is not merely a story about war—it is a continuation of war by other means, an attempt to rewrite history and “edit” the viewer’s memory.

Cinema today is an integral part of information warfare, where battles are fought not only in physical space but also at the level of narratives and interpretations. Therefore, critical analysis of cinema is essential to distinguish history from memory and to identify the mechanisms that transform cultural products into political instruments.

Despite Russia’s military victory in 2008, it lost the information war with Georgia. A clear indication of this is the 2025 ruling of the European Court of Human Rights on the August War, which ordered the Russian Federation to pay up to €130 million in compensation for mass violations against Georgian citizens⁶.

REFERENCES:

- Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, no. 65 (1995):
- Joseph S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (New York: PublicAffairs, 2004), 5.
- Andrew Hoskins, “Television and the Collapse of Memory,” *Time & Society* 13, no. 1 (2004):
- Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- Hoskins, A. (2004). *Media, Memory, Metaphor*. London: Routledge. https://www.researchgate.net/publication/233239293_Media_Memory_Metaphor_Remembering_and_the_Connective_Turn
- Makhortykh, Mykola. “Mediating the Russo-Georgian War: Memory, Narratives and Propaganda in Russian Media.” *Media, War & Conflict*, 2019.
- Etkind, Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford University Press, 2013
- Hutchings, Stephen & Tolz, Vera. *Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference*. Routledge, 2015.
- Ministry of Justice of Georgia. *Russia Ordered to Pay More Than €253 Million in Compensation to Georgia in the Continuing Occupation Case*. (in Georgian). Available at: <https://justice.gov.ge/> (accessed July 24, 2026).

4 Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs. p. 5

5 Hoskins, A. (2004). *Media, Memory, Metaphor*. London: Routledge. p. 57

6 Ministry of Justice of Georgia. *Russia Ordered to Pay More Than €253 Million in Compensation to Georgia in the Continuing Occupation Case*. (in Georgian)

რადიო, როგორც კულტურული დიფუზიის ინსტრუმენტი

თეონა ზედანია

საკვანძო სიტყვები: რადიო, კულტურული დიფუზია, კულტურული ტრანსფორმაცია, მასობრივი კომუნიკაცია, მედიისტორია, ტრანსნაციონალური მაუწყებლობა, ენობრივი სტანდარტიზაცია, კულტურული იდენტობა.

რადიომ, როგორც კომუნიკაციის პირველმა რეალურმა მასობრივმა საშუალებამ, ფუნდამენტური და, ამასთანავე, დღეისათვის ნაკლებად გამოკვლეული როლი შეასრულა XX საუკუნის კულტურული დიფუზიის პროცესებში, რადგან სწორედ რადიო ახდენდა ნაციონალური იდენტობების ტრანსფორმაციას და აყალიბებდა გლობალურ კულტურულ ნაკადებს. ნაშრომში რადიო განხილულია როგორც:

1. მუსიკალური ჟანრების ტრანსნაციონალური გავრცელების მძლავრი აგენტი, რომელიც ხელს უწყობდა გლობალური მუსიკალური კულტურისა და ლოკალური ჰიბრიდული ფორმების ჩამოყალიბებას;
2. პოლიტიკური იდეებისა, იდეოლოგიური და კულტურული ღირებულებების დისემინაციის საკვანძო არხი, რომელიც უდიდეს გავლენას ახდენდა საზოგადოებრივ აზრსა და კულტურული უპირატესობების განსაზღვრაზე „ცივი ომისა“ და დეკოლონიზაციის პირობებში;
3. ეროვნული კულტურის შენახვისა და ნებისმიერ მანძილზე ტრანსლირების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტი;

4. ყველა რადიოფიციურულ ქვეყანაში ენის ნორმათა სტანდარტიზაციის ძირითადი ინსტრუმენტი; სამომხმარებლო კულტურის გლობალიზაციის მთავარი მედიატორი, რომელმაც პირველად გამოიყენა რეკლამა ცხოვრების გარკვეული სტილების პოპულარიზაციის მიზნით.

ნაშრომის მთავარი მიგნება მდგომარეობს იმის დადასტურებაში, რომ რადიო წარმოადგენდა არა უბრალოდ ინფორმაციის გადაცემის საშუალებას, არამედ XX საუკუნის კულტურული დიფუზიის საკვანძო ტექნოლოგიურ და სოციალურ ინსტიტუტს. ის დაბრკოლების გარეშე არღვევდა გეოგრაფიულ და სოციალურ საზღვრებს, აჩქარებდა კულტურული ექსპორტ-იმპორტისა და ჰიბრიდიზაციის პროცესს, აყალიბებდა ახალ იდენტობებს და ახდენდა ღრმა გავლენას მილიონობით ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებასა და მსოფლმხედველობაზე მთელ მსოფლოში.

მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები გადამწყვეტ როლს თამაშობენ თანამედროვე საზოგადოების ფორმირებასა და ტრანსფორმაციაში.¹ ისინი არა მხოლოდ ასახავენ არსებულ ღირებულებებს, არამედ აქტიურად ქმნიან ახალ კულტურულ ორიენტირებს. ტელევიზიის, რადიოს, ბეჭდური გამოცემებისა და ციფრული პლატფორმების მეშვეობით, ვრცელდება და

მკვიდრდება იდეები და ქცევის პატერნები.

მედიის ერთ-ერთ უმთავრეს ეფექტს წარმოადგენს კულტურის უნიფიკაცია.² ფართო აუდიტორიისთვის ხელმისაწვდომია ერთი და იმავე შინაარსის შეტყობინებები, რაც ხელს უწყობს საერთო სიმბოლოების, ცხოვრების სტილისა და სტანდარტების დამკვიდრებას. ასე მაგალითად, Netflix-ის ან YouTube-ის მსგავსი პლატფორმები, ერთდრო-

1 BRIGGS, BURKE, A Social, 2009, p. 21; Scannell, Radio, 2010, p. 31.

2 MORLEY, SILVERSTONE, Domestic, 1990, p. 46.

ულად, მილიონობით ადამიანს აწოდებენ ერთსა და იმავე სერიალებსა და ფილმებს, რის შედეგადაც, მრავალ ქვეყანაში, მიუხედავად ეროვნებისა, რელიგიისა თუ სოციალური სტატუსისა, ადამიანებს უყალიბდებათ ერთმანეთის მსგავსი კულტურული კოდი.³

მედიის უნიკალური, პარადოქსული ბუნების მეორე მხარე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის, ამავდროულად, აქტიურად უწყობს ხელს მსოფლიოს კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნებას. ნაციონალური ტელეკომპანიები, რადიოსადგურები და ონლაინპლატფორმები უზრუნველყოფენ იმ კულტურული პროდუქტების მითხრობას მომხმარებელამდე, რომლებიც კონკრეტული თანასაზოგადოებების თვითმყოფადობას ასახავს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა მასობრივმა საინფორმაციო საშუალებებმა სამომხმარებლო კულტურის ფორმირების საქმეში.⁴ თანამედროვე სამყაროში, რეკლამა, შოუბიზნესი და მოდა აყალიბებენ ახალ მოთხოვნილებებსა და ნორმებს. მედიასაშუალებები აკავშირებენ ადამიანის პირად წარმატებას ცხოვრების გარკვეულ წესთან; შედეგად, მომხმარებელს სჯერა, რომ Apple ან Nike პრესტიჟის განუყოფელი ნაწილია და ცხოვრების გარკვეული სტილი მხოლოდ ამ პროდუქტის მოხმარებით მიიღწევა.

ამრიგად, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მასმედიის გავლენა კულტურაზე საკმაოდ ორგანოვანია - ერთი მხრივ, ის ახდენს კულტურის უნიფიკაციას და ერთიანი კულტურული კოდებისა და ფსიქოლოგიური და ბიჰევიორისტული პატერნების დანერგვას, ხოლო მეორე მხრივ, ინარჩუნებს თვითმყოფადობის წარმოჩენისა და თვითგამოხატვის ინსტრუმენტის ფუნქციებს.⁵

რადიომ, როგორც კომუნიკაციის პირველმა რეალურად მასობრივმა საშუალებამ, ფუნდამენტალური და, ამასთანავე, დღეისათვის ნაკლები როლი შეასრულა XX საუკუნის კულტურული დიფუზიის პროცესებში, რადგან სწორედ რადიო ახდენდა ნაციონალური იდენტობების ტრანსფორმაციას და აყალიბებდა გლობალურ კულტურულ

ნაკადებს.

XX საუკუნეში რადიო გადაიქცა რეალურად მასობრივი კომუნიკაციის უპირველეს ინსტრუმენტად, რაც საშუალებას აძლევდა მას, უზრუნველყო მუსიკალური, პოლიტიკური და კულტურული ღირებულებების ტრანსნაციონალური გავრცელება და, ამავდროულად, გავლენა მოეხდინა მილიონობით ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაზე.⁶

ნაშრომში, ჩვენ განვიხილავთ რადიოს მიმართებას გლობალური კულტურის ისეთ არსებით შემადგენელ ნაწილებთან, როგორებიცაა:

- 1) გლობალური მუსიკალური კულტურა;
- 2) პოლიტიკური იდეებისა და იდეოლოგიური და კულტურული ღირებულებები;
- 3) ნაციონალური კულტურა;
- 4) ენობრივი ნორმები;
- 5) გლობალური სამომხმარებლო კულტურა.

კულტურული დიფუზიის კონტექსტში, რადიო, უპირველეს ყოვლისა, განიხილება მუსიკალური ჟანრების გავრცელების ტრანსნაციონალურ აგენტად, რომელიც ხელს უწყობს გლობალური მუსიკალური კულტურისა და ლოკალიზებული ჰიბრიდული ფორმების ჩამოყალიბებას. ჯაზი, ბლუზი, როკენროლი და პოპ-მუსიკა მუსიკის ის ჟანრებია, რომელთა მშობლიური ქვეყნების საზღვრებს გარეთ სწრაფი გავრცელება, სწორედ რადიოს მეშვეობით გახდა შესაძლებელი.⁷

ეს მოვლენა ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ ჯაზის მაგალითზე. მიუხედავად იმისა, რომ ჯაზი, როგორც ჟანრი, 1910-20-იან წლებში ჩამოყალიბდა, რადიოში ის ცოტათი უფრო გვიან გამოჩნდა, რადგან პირველ ეტაპზე, რადიო უნდობლობით მოეკიდა ჯაზს, „უწყესო“ „შავ“ მუსიკად მიიჩნეოდა. თუმცა, სულ რაღაც 10 წელიწადში დაიწყო პროცესი, რომელმაც, საბოლოოდ, ჯაზი აქცია თანამედროვე, ურბანისტული ამერიკის ერთ-ერთ მთავარ სიმბოლოდ. რადიომ გამოიყვანა ჯაზი საკონცერტო დარბაზებიდან, კლუბებიდან, მისცა მასობრივი აუდიტორია და სრულიად შეცვალა მისი ბედი. უკვე 1930-40-იან წლებში, გადაცემები ჯაზ-ორკესტრებით - ამერიკული რადიოეთერის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პროგრამებია. პარალელურად, იწყება ჯაზის ტრანსლირება სამხრეთამე-

3 CASTELLS, The Rise, 2010, p. 67.

4 BRIGGS, BURKEY, A Social, 2009, p. 149.

5 MCLUHAN, Understanding, 1964, p. 59.

6 DOUGLAS, Listening, 2004, p. 75; Hilmes, Only, 2012, p. 128.

7 STARKEY, Radio, 2014, p. 60.

რიკული, ევროპული, იაპონური რადიოსადგურებით. იცვლება არა მხოლოდ ერთი ქვეყნის, არამედ მთელი მსოფლიოს „მუსიკალური სურათი“ და დგება ახალი ეპოქა, რომელშიც ჯაზი აღიქმება, როგორც მოძრაობის, ენერგიის, იმპროვიზაციის მუსიკა, რომელიც ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. ახალგაზრდებისათვის ეს არის გათავისუფლება არა მხოლოდ ტრადიციული მუსიკალური ნორმებისაგან, არამედ მოძველებული და შემზღუდველი სოციალური მარწმუნებისგანაც.⁸

აღმოცენდა სრულიად განსხვავებული, ახალი, საერთაშორისო „მუსიკალური იდენტობა“, რომელმაც გააერთიანა თავისუფალი, მოაზროვნე, ლიბერალური, დახვეწილი გემოვნების მქონე მსმენელი მთელ მსოფლიოში.

1950-60-იან წლებში რადიომ დიდად შეუწყო ხელი როკენროლის პოპულარიზაციას ევროპასა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებში.⁹

ტრანსნაციონალური კულტურული გაცვლის საქმეში წამყვანი როლი დაიკავეს როგორც მსხვილმა რადიოარხებმა (NBC, BBC), ასევე, მცირე ზომის ეგრეთ წოდებულმა „მეკობრესადგურებმა“ (Radio Caroline, ინგლისი).

კვლევის ფარგლებში, ჩვენთვის საინტერესოა ის ფაქტი, რომ რადიომ შეასრულა საკვანძო როლი არა მხოლოდ გლობალიზაციისა და საერთაშორისო გემოვნებისა თუ უპირატესობების ჩამოყალიბებაში, არამედ ქვეყნის კულტურულ იდენტობაზე დაფუძნებული ლოკალური ჰიბრიდების აღმოცენებაშიც. მაგალითად, 1960-იანი წლების იაპონური როკი მოიცავდა როგორც დასავლური როკის, ისე ტრადიციული იაპონური მუსიკის ელემენტებს, ხოლო ლათინურ ამერიკაში ჯაზი და ბლუზი შეერწყა ადგილობრივ რიტმებს, რის შედეგადაც შეიქმნა უნიკალური მუსიკალური ფორმები.¹⁰ რადიო რჩებოდა იმ მთავარ ინსტრუმენტად, რომელიც აცნობდა მსმენელს მის მიერ კულტივირებული ჟანრის ყველა ნაირსახეობასა და მოდიფიკაციას და ხელს უწყობდა ახალი მუსიკის საყოველთაო ხელმისაწვდომობას.

გემოთქმულიდან გამომდინარე, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რადიო, როგორც მუსიკა-

ლური დიფუზიის ინსტრუმენტი, უბრალოდ კი არ „გადასცემდა“ მუსიკას ეთერში, არამედ აყალიბებდა კულტურულ კოდებსა და გლობალურ მუსიკალურ ბადეს და ახდენდა კულტურული ჰიბრიდიზაციის სტიმულირებას.

არსებით როლს ასრულებდა რადიო, როგორც პოლიტიკური იდეებისა და იდეოლოგიური და კულტურული ღირებულებების დისემინაციის საკვანძო არხი, რომელიც უდიდეს გავლენას ახდენდა საზოგადოებრივი აზრსა და კულტურული უპირატესობების განსაზღვრაზე „ცივი ომისა“ და დეკოლონიზაციის პირობებში.¹¹

სწორედ რადიომ იკისრა პოლიტიკური იდეებისა და ღირებულებების გავრცელების მთავარი ფუნქცია, რადგან მას შეეძლო არსებითი გავლენის მოხდენა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე.

რადიო უზრუნველყოფდა მომენტალურ და მასობრივ წვდომას პოლიტიკურ ინფორმაციაზე. პირდაპირი ტრანსლაციები, რეპორტაჟები და ანალიტიკური პროგრამები საშუალებას აძლევდა მსმენელს, სწრაფად გაეგო პოლიტიკური მოვლენების შესახებ, მოესმინა პოლიტიკური ლიდერების მოსაზრებები. ამასთან, გარკვეული აუდიტორიისათვის, რადიო იყო ალტერნატიული პოლიტიკური მოსაზრებებისა და იდეოლოგიის მიღების ერთადერთი გზა, რის ნათელ მაგალითსაც წარმოადგენენ რადიოსადგურები „ამერიკის ხმა“ და „რადიო თავისუფლება - ევროპა“, რომელთა ტრანსლაციაც „აღმოსავლეთის ბლოკისა“ და სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში დემოკრატიული ღირებულებებისა და დასავლეთის ეკონომიკური და პოლიტიკური სისტემების შესახებ ინფორმაციის იმპორტირების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და ხანდახან - ერთადერთ გზას წარმოადგენდა.¹²

მთელი მეოცე საუკუნის განმავლობაში, რადიომ უდიდესი როლი შეასრულა საზოგადოებრივი აზრისა ჩამოყალიბებასა და პოლიტიკური პრიორიტეტების ფორმირების საქმეში. ისეთი რადიოგადაცემები, როგორიცაა, მაგალითად ფრანკინ დელანო რუზველტის „Fireside Chats“, რომელშიც ის უხსნიდა მოსახლეობას მთავრობის ამა თუ იმ გადაწყვეტილებას, ამყარებდა სათითაოდ ყველა

8 DOUGLAS, Listening, 2004, p. 141.

9 HILMES, Only, 2012, p. 135.

10 STARKEY, Radio, 2014, p. 98.

11 SCANNELL, Radio, 1996, pp. 67-68.

12 HILMES, Only, 2012, p. 161.

ამერიკელს რწმენაში, რომ თითოეული მონაწილეობდა სახელმწიფოს მართვაში¹³ და შესაბამისად, პრეზიდენტთან ერთად წყვეტდა ქვეყნის ბედს. რადიოს, როგორც მეოცე საუკუნის საკვანძო პოლიტიკური ინსტრუმენტის მასშტაბების შესაფასებლად, ალბათ, ნაცისტური გერმანიის რადიოს მაგალითიც საკმარისი იქნებოდა, რადგან სწორედ რადიო გამოიყენა მესამე რეიხმა ნაცისტური იდეოლოგიის კონსოლიდაციისა და მისი გავრცელების მიზნით.¹⁴

რადიოს პოლიტიკური და იდეოლოგიური გავლენა გამძაფრებული იყო იმიტაც, რომ მას მარტივად შეეძლო ტერიტორიული და სოციალური საზღვრების გადალახვა. სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა ეკონომიკურ ფორმაციაში, სხვადასხვა სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანები ერთდროულად უსმენდნენ ერთსა და იმავე გადაცემებს და ეზიარებოდნენ იდეებს, რომელთა გასავრცელებლად, რადიოს გაჩენამდე, წლების დახარჯვა იქნებოდა საჭირო.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ რადიოს მუსიკალური დიფუზიის ფუნქცია, „ცივი ომის“ პერიოდში, მჭიდროდ გადაიკვეთა პოლიტიკური დიფუზიის ფუნქციასთან, რადგან დასავლური მუსიკა თავსუფლებისა და დემოკრატიის განუყოფელ ნაწილად მოიაზრებოდა.

ამრიგად, მთელი მეოცე საუკუნის მანძილზე, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში, რადიო ფუნქციონირებდა, როგორც პოლიტიკური დიფუზიის მძლავრი ელემენტი, უწყობდა რა ხელს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებას, იდეოლოგიური და კულტურული ღირებულებების გავრცელებასა და დამკვიდრებას. ის აჩქარებდა პოლიტიკურ და კულტურულ ინტეგრაციას, დაუბრკოლებლად არღვევდა გეოგრაფიულ საზღვრებს და აყალიბებდა ახალ პოლიტიკურ და კულტურულ იდენტობებს.

განსაკუთრებული როლი შეასრულა რადიომ **ეროვნული კულტურის შენახვისა და ნებისმიერ მანძილზე ტრანსლირების საქმეში**. ეროვნული ფოლკლორისა და ტრადიციული მუსიკის ნიმუშები, რომელთა ტრანსლირებაც რადიოს მეშვეობით ხდებოდა, წარმოადგენდა არა მხოლოდ ერის

კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშებს, არამედ ნაციონალური იდენტობის დანერგვის ხერხსაც. ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის ხალხური შემოქმედების მთელი ქვეყნის მასშტაბით ტრანსლირება ქმნიდა ერთიანობის, თანაზიარობის განცდას, რომელიც მყარი ეთნიკურ-ტერიტორიული თანასაზოგადოების ფორმირებას უწყობდა ხელს.¹⁵

საინტერესოა, რომ მაგალითად, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში და საბჭოთა კავშირში არსებობდა სპეციალური რადიოპროგრამები, რომელთა მეშვეობითაც ხდებოდა ხალხური სიმღერების, ფოლკლორის ნიმუშების - ხალხური პოეზიის, ზღაპრებისა და ლეგენდების ტრანსლირება;¹⁶ ხოლო იმ ქვეყნებში, სადაც მიგრაციის მაღალი მაჩვენებელი იყო, მაგალითად, კანადასა და აშშ-ში, რადიო ხელს უწყობდა იმიგრანტთა მშობლიური ენისა და კულტურული ტრადიციების შენარჩუნებას.

ასევე ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია საგანმანათლებლო გადაცემებიც, რომლებიც საშუალებას აძლევდა ახალგაზრდებს, შეესწავლათ საკუთარი ქვეყნის ისტორიისა და კულტურის დეტალები, რაც ამყარებდა კონკრეტული ერისადმი კუთვნილების განცდას.¹⁷ შესაბამისად, უდავოა ის ფაქტიც, რომ რადიო გადაიქცა უმნიშვნელოვანეს სოციალურ ინსტიტუტად, რომელიც ნაციონალური კულტურის ძირითადი მდგენელების შენახვასა და გადაცემას ემსახურებოდა.

გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ მრავალ ქვეყანაში, **ერთიანი სალიტერატურო ენის დამკვიდრების საქმეში**, გრამატიკის სახელმძღვანელოების შემქმნელ მეცნიერებთან ერთად, უდიდესი როლი სწორედ რადიომ ითამაშა. მეოცე საუკუნეში, ენის სტანდარტიზაცია სწორედ რადიოს პრეროგატივად იქცა, რადგან მხოლოდ მას შეეძლო ყველასთვის მიეწოდებინა სამეტყველო ენის ერთიანი ნიმუში.¹⁸ აღსანიშნავია, რომ რადიოს გაჩენამდე, მრავალი ქვეყანა რჩებოდა ლინგვისტური ფრაგმენტაციის პირობებში. მოსახლეობა იყენებდა დიალექტებსა და რეგიონული მეტყველების სხვადასხვა ფორმას. ამ ფონზე, რადიო იყო პირველი მასობრივი დაფარვის ინსტრუმენტი, რომელმაც შეძლო ენის სალიტერატურო ნორმების საყო-

13 DOUGLAS, Listening, 2004, p. 263.

14 SCANNELL, Radio, 1996, p. 172.

15 BRIGGS, BURKE, A Social, 2009, p. 154.

16 LACEY, Listening, 2013, p. 24.

17 HILMES, Only, 2012, p. 110.

18 SCANNELL, Radio, 1996, p. 36-40.

ველთაო გავრცელება და ნაციონალური ენობრივი ერთიანობის ჩამოყალიბება.

რადიო უზრუნველყოფდა მასობრივ წვდომას წარმოთქმისა და სიტყვათგამოყენების ერთიან პატერნზე. მსმენელები, მიუხედავად რეგიონისა და სოციალური მდგომარეობისა, აღიქვამდნენ სალიტერატურო ენას ზეპირმეტყველების სახით, რაც ასუსტებდა დიალექტურ სახესხვაობებს.

ასე, მაგალითად:

იტალიაში, მეოცე საუკუნის 1920-იან წლებამდე, მოსახლეობის დიდი უმრავლესობა რეგიონულ დიალექტებზე ლაპარაკობდა. 1920-30 წლებიდან, იტალიის ნაციონალური რადიოს ერთ-ერთ პრიორიტეტად განისაზღვრა სალიტერატურო იტალიური ენის სისტემატური გამოყენება ეთერში, რამაც ეს ენა ქვეყანაში კომუნიკაციის საერთო საშუალებად გადააქცია;¹⁹

გერმანიაში რადიო გამოიყენებოდა ნორმის ნიმუშის - Hochdeutsch (მაღალი გერმანული) ტრანსლირებისა და დანერგვის მიზნით;

დიდ ბრიტანეთში 1922 წელს რადიოსადგურ BBC-ის დაარსების დღიდან, ის გადაიქცა მეტყველების ბრიტანული სტანდარტის ეტალონად. ეგრეთ წოდებული „BBC English“ აღიარეს ინგლისური ენის პრესტიჟულ ნიმუშად, რომელიც დამკვიდრდა, როგორც ენის „სწორი“ ვარიანტი;²⁰

ამერიკის რადიო ხელი შეუწყო სტანდარტის „General American English“ ფორმირებას. ენაში წარმოთქმის სწორედ ეს ვარიანტი დამკვიდრდა, როგორც მეტად ნეიტრალური და გავრცელებული, მთელი ქვეყნისათვის ერთნაირად გასაგები ფორმა.²¹

საბჭოთა კავშირი იყენებდა რადიოს, უპირველეს ყოვლისა, რუსულის, როგორც კავშირში გაერთიანებული ქვეყნების ძირითადი საკომუნიკაციო ენის დასამკვიდრებლად;²² სალიტერატურო რუსული ენის გავრცელება ხდებოდა ყველა მოკავშირე რესპუბლიკაში. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თითოეული ამ ქვეყნის შიგნით, მაგალითად საქართველოში, ქვეყნის ენაზე მაუწყებლობამ, შემეცნებითმა და კულტურულმა, საბავშვო და საინფორმაციო გადაცემებმა, ცალსახად უდიდესი გავლენა იქონია სალიტერატურო ენის ნორმების

დამკვიდრებაზე როგორც საქმიან, ისე ყოველდღიურ მეტყველებაში.

რადიოს, როგორც ლინგვისტური დიფუზიის ერთ-ერთი ცენტრალური აქტორის განხილვისას, მნიშვნელოვანია ყურადღება გავამახვილოთ იმაზე, რომ აღნიშნულ კონტექსტში რადიო იძენდა არესებით სოციალურ დატვირთვასაც, ის ამცირებდა სოციალური და რეგიონალური ბარიერების რაოდენობას: სოფლად მცხოვრებნი ისმენდნენ იმავე სამეტყველო ნაკადს, რასაც ქალაქის მოსახლეობა, რის შედეგადაც ყალიბდებოდა ერთიანი ნაციონალური კულტურული და ენობრივი კოდი. ეს აიოლებდა ქვეყანაში სწავლების, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ინტეგრაციისა და ნაციონალური თვითიდენტიფიკაციის პროცესებს. ამასთანავე, რადიო არა მხოლოდ ახდენდა ენის სტანდარტიზაციას, არამედ ხელს უწყობდა კულტურის უნიფიკაციასაც. სწორედ მისი მეშვეობით, მასობრივი გამოყენებისათვის მკვიდრდებოდა ახალი სიტყვები, ტერმინები და გამოთქმები, რომლებიც უკავშირდებოდა მეცნიერებას, ტექნიკურ პროგრესს, მოხმარების სფეროს და სხვა.

რადიოს, როგორც კულტურული დიფუზიის ცენტრალური ელემენტის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქცია მდგომარეობს **გლობალური სამომხმარებლო კულტურის ფორმირებაში**. რეკლამის, მუსიკისა და საერთაშორისო ტრანსლაციების მეშვეობით, რადიო არა მხოლოდ აერთიანებდა სხვადასხვა ქვეყანაში მცხოვრებ ადამიანებს, არამედ ამკვიდრებდა მათ შორის უნივერსალურ სამომხმარებლო სტანდარტებს, ავრცელებდა რა თანამედროვე ცხოვრების წესებს.

როგორც უკვე აღინიშნა, რადიო წარმოადგენდა პირველ მედიასაშუალებას, რომელმაც შეიძლო სახელმწიფოთა საზღვრების გადალახვა რეალურ დროში. მოკლეთალოვანი მაუწყებლობა შესაძლებელს ხდიდა პროგრამებისა და რეკლამის ტრანსლირებას უზარმაზარ ტერიტორიაზე. სწორედ ასე ჩამოყალიბდა გლობალური აუდიტორია, რომელიც რეაგირებდა ერთსა და იმავე ბრენდებსა და სამომხმარებლო პროდუქტებზე.²³

რადიო-რეკლამა იმთავითვე ავითარებდა მსმენელში უნივერსალური ღირებულებებისად-

19 Ibid, p. 58.

20 Ibid, pp. 60-61.

21 HILMES, Only, 2012, p. 87.

22 BRIGGS, BURKE, A Social, 2009, p. 67.

23 MCLUHAN, Understanding, 1964, p. 145.

მი ერთგულებას - ეს იყო სისუფთავე, კომფორტი, ჯანმრთელობა, წარმატება, ოჯახი. ეს ღირებულებები, რადიოს წყალობით, ასოცირდებოდა კონკრეტულ ბრენდებთან (Colgate, Coca-Cola, Procter&Gamble...). გლობალურ ბრენდებთან მიმართებაში მყარი ასოციაციების შექმნის გზით, რადიო ხელს უწყობდა სამომხმარებლო იდეალების უნიფიკაციასა და „თანამედროვე“ ყოფის საერთო, სტანდარტული მოდელის დამკვიდრებას.

1930-50-იან წლებში ჩამოყალიბდა საერთაშორისო სარეკლამო ქსელები (მაგალითად Walter Thompson), რომლებმაც დაიწყეს კამპანიების შექმნა სხვადასხვა ბაზრისათვის.²⁴ რადიო მათ საშუალებას აძლევდა, გაეგრძელებინათ ბრენდის ერთიანი სტილი სარეკლამო შეტყობინებების სხვადასხვა ენაზე თარგმნის გზით. სწორედ ამ კოლაბორაციამ ჩაუყარა საფუძველი გლობალურ მარკეტინგსა და ტრანსნაციონალური კორპორაციების განვითარებას.

ამ თვალსაზრისით რევოლუციური რადიოგამოგონება გახლდათ ეგრეთ წოდებული „ჰინგლი“ - მელოდია ან სიმღერის ფრაგმენტი, რომელიც სრულდებოდა კონკრეტული პროდუქციის რეკლამისას. ჰინგლები ხშირად შეიცავდნენ კომპანიის სლოგანს, გარითმულსა და მუსიკალურ ფრაზად ნამღერს, რაც არსებითად ზრდიდა კომპანიის ცნობადობისა და სასურველობის ინდექსს. ამასთანავე, ჰინგლებისა და რეკლამის მოსმენა ადამიანებს უქმნიდა გლობალური თანამედროვეობისა და მსოფლიო კულტურული სივრცეში არსებობის განცდას. ერთნაირი პროდუქციის მოხმარება კი ტრანსკონტინენტალურ ტენდენციებში მონაწილეობის სიმბოლოდ გადაიქცა.²⁵

რადიომ გააერთიანა ლოკალური ბაზრები და გააჩინა ერთიანი კულტურული სივრცე, მოახდინა სურვილებისა და ცხოვრების წესის სტანდარტიზება, გაამყარა მსხვილი საერთაშორისო კორპორაციების პოზიციები.²⁶ სწორედ რადიომ მოამზადა

საფუძველი სატელევიზიო და ინტერნეტრეკლამისთვის, დაამკვიდრა რა გლობალური სამომხმარებლო კულტურის ძირითადი წესები.

დასკვნა

რადიო, როგორც მასობრივი ელექტრონული კომუნიკაციის პირველი საშუალება, წარმოადგენს მეოცე საუკუნის კულტურული დიფუზიის ფუნდამენტალურ ინსტრუმენტს. მისი გავლენა შორს სცდება ტექნიკურ და მედიის ინოვაციებს - რადიომაუწყებლობა აყალიბებდა ახალ სოციალურ პრაქტიკებს, აწესრიგებდა და სტანდარტიზაციას უკეთებდა ენობრივ სივრცეს და ხელს უწყობდა ზოგადეროვნული და გლობალური კულტურული კოდების გავრცელებას.²⁷ ამასთანავე, ის გვევლინება ეკონომიკური და კულტურული გლობალიზაციის მექანიზმადაც - სარეკლამო პრაქტიკის მეშვეობით რადიო აყალიბებდა სამომხმარებლო ჩვევებს, ხოლო მუსიკალური და სახელოვნებო გადაცემების საშუალებით - უზრუნველყოფდა კულტურათა გაზიარებას ტრანსნაციონალურ დონეზე.²⁸

რადიო წარმოადგენდა არა უბრალოდ ინფორმაციის გადაცემის საშუალებას, არამედ XX საუკუნის კულტურული დიფუზიის საკვანძო ტექნოლოგიურ და სოციალურ ინსტიტუტს. ის დაბრკოლების გარეშე არღვევდა გეოგრაფიულ და სოციალურ საზღვრებს, აჩქარებდა კულტურული ექსპორტ-იმპორტისა და ჰიბრიდიზაციის პროცესს, აყალიბებდა ახალ იდენტობებს და ახდენდა ღრმა გავლენას მილიონობით ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებასა და მსოფლმხედველობაზე მთელ მსოფლოში.

ამრიგად, რადიო უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც ტექნოლოგია, არამედ როგორც კულტურული პროცესების მედიატორი, რომელმაც მოახდინა გრძელვადიანი ზეგავლენა იდენტობის ფორმულირებასა და კულტურული ლანდშაფტების ტრანსფორმირებაზე.²⁹

24 CASTELLS, *The Rise*, 2010, p. 78.

25 MCLUHAN, *Understanding*, 1964, p. 47.

26 MORLEY, SILVERSTONE, *Domestic*, 1990, p. 134.

27 SCANNELL, *Radio*, 1996, p. 89; BRIGGS, BRUKE, *A Social*, 2009, p. 102.

28 MCLUHAN, *Understanding*, 1964, p. 76.

29 DOUGLAS, *Listening*, 2004, p. 90.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, 2006.
- CASTELLS Manuel, *The Rise of the Network Society*, Oxford, 2010.
- DOUGLAS Susan J., *Listening In: Radio and the American Imagination*, Minneapolis, 2004.
- HILMES Michele, *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Boston, 2012.
- BRIGGS ASA, BURKE Peter, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*, Cambridge, 2009.
- SCANNELL Paddy, *Radio, Television and Modern Life*, Oxford, 1996.
- LACEY Kate, *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Cambridge, 2013.
- MORLEY DAVID, SILVERSTONE R., *Domestic Communication – Technologies and Meanings // Media, Culture & Society*, Vol. 12, №1, 1990.
- STARKEY Guy, *Radio: The Resilient Medium*, London, 2014.
- MCLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, 1964.

THE RADIO AS AN INSTRUMENT OF CULTURAL DIFFUSION

Theona Zedania

Keywords: Radio, cultural diffusion, cultural transformation, mass communication, media history, transnational broadcasting, language standardization, cultural identity.

As the first truly mass medium of communication, the radio played a fundamental, though still understudied, role in the processes of cultural diffusion in the 20th century. The radio was instrumental in transforming national identities and shaping global cultural flows. This paper explores the radio as: A powerful agent in the transnational dissemination of musical genres, contributing to the formation of global musical culture and localized hybrid forms; A key channel for the dissemination of political ideas, ideological and cultural values, significantly influencing public opinion and the definition of cultural priorities during the Cold War and decolonization era; One of the most important tools for preserving and transmitting national culture across any distance; A primary instrument for language standardization in all countries with developed radio broadcasting; A major mediator in the globalization of consumer culture, being the first medium to use advertising as a means to popularize certain lifestyles.

The central finding of this research is the confirmation that the radio functioned not merely as a means of transmitting information, but as a key technological and social institution in 20th-century cultural diffusion. It transcended geographical and social boundaries without barriers, accelerated the processes of cultural export, import, and hybridization, shaped new identities, and exerted a profound influence on the everyday lives and worldviews of millions of people across the globe.

Introduction

The mass media play a decisive role in shaping and transforming modern society.¹ They not only reflect existing values but also actively create new cultural orientations. Through television, radio, print media, and digital platforms, ideas and behavioral patterns are disseminated and entrenched.

One of the main effects of the media is the unification of culture.² Messages of the same content are accessible to a wide audience, contributing to the establishment of common symbols, lifestyles, and standards. For example, platforms like Netflix

or YouTube deliver the same series and films to millions of people simultaneously, resulting in similar cultural codes forming across multiple countries, regardless of nationality, religion, or social status.³

The paradoxical nature of the media lies in the fact that it also actively contributes to preserving the world's cultural diversity. National TV channels, radio stations, and online platforms ensure the delivery of cultural products that reflect the uniqueness of specific communities.

The mass media have also played a significant role in shaping consumer culture.⁴ In the modern world, advertising, show business, and fashion create new demands and norms. Media link personal

¹ Briggs & Burke, 2009, p. 21; Scannell, 2010, p. 31.

² Morley & Silverstone, 1990, p. 46.

³ Castells, 2010, p. 67.

⁴ Briggs & Burke, 2009, p. 149.

success to certain lifestyles. Consequently, consumers believe that brands like Apple or Nike are inseparable from prestige, and that a certain style of life can be achieved only through these products.

Thus, the influence of the mass media on culture is twofold: on one hand, it unifies culture by establishing common cultural codes and psychological and behavioral patterns; on the other, it maintains functions as a tool for self-expression and the demonstration of individuality.⁵

The radio, as the first truly mass medium, played a fundamental and, to this day, relatively enduring role in the cultural diffusion processes of the 20th century, transforming national identities and shaping global cultural flows. In the 20th century, the radio became a primary instrument of mass communication, enabling the transnational dissemination of musical, political, and cultural values while simultaneously influencing the daily lives of millions.⁶

In this study, we consider the radio in relation to essential components of global culture, such as:

1. Global musical culture
2. Political ideas and ideological and cultural values
3. National culture
4. Linguistic norms
5. Global consumer culture.

In the context of cultural diffusion, the radio is primarily viewed as a transnational agent for spreading musical genres, contributing to the formation of global musical culture and localized hybrid forms. Jazz, blues, rock and roll, and pop music are genres whose rapid dissemination beyond their countries of origin became possible through the radio.⁷

For example, jazz, which developed as a genre in the 1910s–1920s, appeared on the radio somewhat later due to initial skepticism, being considered “immoral” or “black” music. Within just ten years, however, jazz became a major symbol of modern urban America. Radio brought jazz from concert halls

and clubs to a mass audience, completely changing its fate. By the 1930s–1940s, jazz orchestra programs were among the most popular on American radio, and jazz was simultaneously broadcast by South American, European, and Japanese radio stations. A new era emerged in which jazz was perceived as music of movement, energy, and improvisation, a part of everyday life and a symbol of liberation from traditional musical norms and restrictive social constraints for young people.⁸

In the 1950s–1960s, the radio played a major role in popularizing rock and roll in Europe and Latin America.⁹ Both large (NBC, BBC) and smaller “pirate” stations (Radio Caroline, UK) led the way in transnational cultural exchange.

The radio played a key role not only in shaping globalization and international tastes and preferences but also in the emergence of local hybrids based on national cultural identity. For instance, 1960s Japanese rock incorporated both Western rock and traditional Japanese music, while in Latin America, jazz and blues merged with local rhythms, creating unique musical forms.¹⁰ The radio remained the main instrument informing audiences about every variation and modification of these genres, ensuring universal access to new music.

Thus, the radio, as an instrument of musical diffusion, did not merely “broadcast” music; it formed cultural codes and a global musical network, stimulating cultural hybridization.

The radio also played an essential role as a key channel for disseminating political ideas and ideological and cultural values, greatly influencing public opinion and defining cultural priorities during the Cold War and decolonization.¹¹ It was uniquely positioned to shape public opinion because it could reach large audiences quickly and widely. Live broadcasts, reports, and analytical programs allowed listeners to learn about political events and hear leaders’ opinions. For some audiences, the radio was the only source of alternative political views and ideology, as

⁵ McLuhan, 1964, p. 59.

⁶ Douglas, 2004, p. 75. Hilmes, 2012, p. 128.

⁷ Starkey, 2014, p. 60.

⁸ Douglas, 2004, p. 141.

⁹ Hilmes, 2012, p. 135.

¹⁰ Starkey, 2014, p. 98.

¹¹ Scannell, 1996, p.p. 67–68.

exemplified by **Voice of America** and **Radio Free Europe**, whose broadcasts brought information about democratic values and Western political and economic systems to countries in the Eastern Bloc and socialist camps.¹²

Throughout the 20th century, the radio played a crucial role in forming public opinion and political priorities. Programs such as Franklin Delano Roosevelt's "Fireside Chats" reinforced the belief among Americans that each individual participated in governance¹³ and, together with the president, influenced the country's fate. The scale of radio as a political instrument in the 20th century is exemplified by Nazi Germany, where radio was used to consolidate and disseminate Nazi ideology.¹⁴

The radio's political and ideological influence was enhanced by its ability to transcend territorial and social boundaries. People in different countries, economic systems, and social statuses listened simultaneously to the same broadcasts and shared ideas that previously would have taken years to spread.

The musical diffusion function of radio also intersected with political diffusion during the Cold War, as Western music was associated with freedom and democracy.

In the second half of the 20th century, the radio functioned as a powerful element of political diffusion, shaping public opinion, spreading ideological and cultural values, accelerating political and cultural integration, transcending geographic boundaries, and forming new political and cultural identities.

The radio played a particularly important role in preserving national culture and broadcasting it across distances. Examples of national folklore and traditional music transmitted via radio represented not only the cultural heritage of a nation but also served as a means of reinforcing national identity. Broadcasting folk creations from different regions across the entire country fostered a sense of unity

and shared experience, contributing to the formation of cohesive ethnic-territorial communities.¹⁵

Interestingly, in countries such as those in Latin America and the Soviet Union, there were special radio programs dedicated to transmitting folk songs, folklore, poetry, stories, and legends. In countries with languages and cultural traditions.¹⁶

Educational programs were also highly significant, allowing young people to learn about the history and culture of their country, strengthening their sense of belonging.¹⁷ Consequently, it is undeniable that the radio became a key social institution, serving to preserve and transmit the main components of national culture.

No stretch, in many countries the radio played a major role in establishing a unified literary language, alongside linguists and creators of grammar textbooks. In the 20th century, language standardization became a prerogative of radio, as it was the only medium capable of providing a consistent model of spoken language to the entire population.¹⁸ Before the advent of the radio, many countries experienced linguistic fragmentation, with populations using dialects and regional speech variations. The radio became the first mass instrument to widely disseminate literary norms and establish national linguistic unity.

The radio provided mass access to standardized pronunciation and usage patterns. Listeners, regardless of region or social status, perceived the literary language in spoken form, which weakened dialectal differences. For example:

- In Italy, until the 1920s, the majority of the population spoke regional dialects. From the 1920s–1930s, national radio prioritized the systematic use of standard Italian on air, making it the common means of communication nationwide¹⁹
- In Germany, the radio was used to broadcast and promote *Hochdeutsch* (High German) as the standard

12 Hilmes, 2012, p. 161.

13 Douglas, 2004, p. 263.

14 Scannell, 1996, p. 172

15 Briggs & Burke, 2009, p. 154.

16 Lacey, 2013, p. 24.

17 Hilmes, 2012, p. 110.

18 Scannell, 1996, p.p. 36–40

19 Scannell, 1996, p. 58.

- In Great Britain, from the founding of the BBC in 1922, radio became a model for British standard speech. “BBC English” was recognized as a prestigious form, establishing itself as the “correct” variant of the language²⁰
- In the United States, radio contributed to the development of “General American English,” which became the neutral and widely understood pronunciation across the country.²¹

In the Soviet Union, the radio was primarily used to establish Russian as the main language of communication across the union, spreading literary Russian to all allied republics.²² Within each country, for example Georgia, broadcasting in the local language: educational, cultural, children’s, and informational programs had a major impact on standardizing literary norms in both formal and everyday speech.

The radio, as a central actor in linguistic diffusion, also had significant social impact. It reduced social and regional barriers: rural residents listened to the same spoken content as urban populations, creating a unified national cultural and linguistic code. This facilitated education, social integration, and national self-identification. The radio not only standardized language but also promoted cultural unification, introducing new words, terms, and expressions related to science, technology, and consumption for mass use.

Another important function of the radio as a central element of cultural diffusion was in shaping global consumer culture. Through advertising, music, and international broadcasts, the radio not only connected people across countries but also established universal consumer standards and spread modern lifestyles.

As noted earlier, the radio was the first medium capable of crossing state borders in real time. Shortwave broadcasting enabled programs and advertisements to reach vast territories, forming a global audience that responded to the same brands

and consumer products.²³

Radio advertising promoted loyalty to universal values such as cleanliness, comfort, health, success, and family. These values became associated with specific brands (Colgate, Coca-Cola, Procter & Gamble). By creating strong associations with global brands, radio contributed to the unification of consumer ideals and the establishment of a standardized model of “modern” life.

In the 1930s–1950s, international advertising networks (e.g., Walter Thompson) emerged, creating campaigns for various markets.²⁴ The radio allowed them to disseminate a brand’s uniform style through advertisements translated into different languages. This collaboration laid the foundation for global marketing and the development of transnational corporations.

The invention of the radio “jingle” was revolutionary, a melody or fragment of a song concluding with a product advertisement. Jingles often included company slogans set to music, significantly increasing brand recognition and desirability. Listening to jingles and advertisements also gave people a sense of being part of global modernity and the world cultural space. Consuming the same products became a symbol of participation in transcontinental trends.²⁵

The radio unified local markets, created a shared cultural space, standardized desires and lifestyles, and strengthened the position of major international corporations.²⁶ It laid the groundwork for television and internet advertising, establishing the basic rules of global consumer culture.

Conclusion

The radio, as the first mass electronic communication medium, represents a fundamental instrument of cultural diffusion in the 20th century. Its influence extends far beyond technical and media innovations—radio broadcasting shaped new social practices, organized and standardized linguistic space, and facilitated the spread of national and

20 Scannell, 1996, p.p. 60–61.

21 Hilmes, 2012, p. 87.

22 Briggs & Burke, 2009, p. 67.

23 McLuhan, 1964, p. 145.

24 Castells, 2010, p. 78.

25 McLuhan, 1964, 47.

26 Morley & Silverstone, 1990, p. 134.

global cultural codes.²⁷ It also acted as a mechanism of economic and cultural globalization, through advertising, it shaped consumer habits, while music and artistic programs ensured the transnational sharing of cultures.²⁸

The radio was not merely a means of transmitting information but a key technological and social institution of 20th-century cultural diffusion. It crossed

geographic and social boundaries, accelerated cultural export, import, and hybridization, shaped new identities, and deeply influenced the daily lives and worldviews of millions of people globally.

Thus, the radio should be viewed not just as a technology but as a mediator of cultural processes, having a long-term impact on identity formation and the transformation of cultural landscapes.²⁹

REFERENCES:

- Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. – London: Verso, 2006. – 288 p.
- Castells M. *The Rise of the Network Society*. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. – 606 p.
- Douglas S. J. *Listening In: Radio and the American Imagination*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. – 432 p.
- Hilmes M. *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. – Boston: Wadsworth, 2012. – 496 p.
- Briggs A., Burke P. *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*. – Cambridge: Polity Press, 2009. – 400 p.
- Scannell P. *Radio, Television and Modern Life*. – Oxford: Blackwell, 1996. – 320 p.
- Lacey K. *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. – Cambridge: Polity Press, 2013. – 240 p.
- Morley D., Silverstone R. *Domestic Communication – Technologies and Meanings // Media, Culture & Society*. – 1990. – Vol. 12, №1. – P. 31–55.
- Starkey G. *Radio: The Resilient Medium*. – London: Palgrave Macmillan, 2014. – 248 p.
- McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. – New York: McGraw-Hill, 1964. – 359 p.

²⁷ Scannell, 1996, p. 89; Briggs & Bruke, 2009, p. 102.

²⁸ McLuhan, 1964, p. 76.

²⁹ Douglas, 2004, p. 90.

ციფრული მაუწყებლობა და Z თაობის ყურების პრაქტიკა: კვლევა კულტურული ინდუსტრიისა და ჰაბიტუსის კონტექსტში

ბილგე კალკავანი
ზიუბეიდე გამზე შაჰინი

საკვანძო სიტყვები: კულტურის ინდუსტრია, ჰაბიტუსი, მოხმარებისა და კმაყოფილების მიდგომა, ზუმერები, ციფრული მედია, ხელოვნება.

ზუმერებმა (თაობა Z), ანუ 2000 წლის შემდგომ დაბადებულებმა, ცხოვრებასა და მედიის მოხმარებაზე თავიანთი მკვეთრად გამოხატული შეხედულებებით, მნიშვნელოვანი გავლენა იქონიეს ციფრული საშუალებების ჩამოყალიბებაზე. ციფრულ მასალებზე ხელმისაწვდომობა დროისა და სივრცის უგულებელყოფით ზრდის მის პოპულარობას და აქცევს მას არა მხოლოდ მედიის წარმოების და გავრცელების გზად, არამედ ხელოვნების ნიმუშების მოხმარების საშუალებადაც. ჩვენი კვლევა მოიცავს ზუმერების ქცევას მედიის გამოყენების მხრივ და ამ ქცევის გავლენას მათ პირად საკომუნიკაციო უნარებზე. ციფრულ გარემოზე სრული წვდომის წყალობით ხელოვნების ნიმუშები სწრაფად ვრცელდება, ხდება მათი მოხმარება და გამრავლება, რაც თანხმობაშია კრიტიკული თეორიის შეხედულებასთან, რომ ხელოვნება იქცევა მოხმარების საგნად კულტურის ინდუსტრიის ფარგლებში. გარდა ამისა, პიერ ბურდიეს „ჰაბიტუსის“ თეორიის და „მოხმარებისა და კმაყოფილების მიდგომის“ საფუძველზე, კვლევაში განხილულია ახალგაზრდებში ციფრული მედიის მოხმარების მოტივაცია და ნაჩვენებია, რომ ხელოვნებას სულ უფრო აქტიურად განიხილავენ, როგორც იდენტობის კონსტრუქციის და სოციალური ურთიერთობების

ინსტრუმენტად და არა მხოლოდ ესთეტიკური ობიექტის სახით. კვლევაში გამოყენებულია ხარისხობრივი მეთოდი და 18+ წლის ასაკის 50 ზუმერთან ჩატარებული სტრუქტურული ინტერვიუები. შედეგები გვიჩვენებს, რომ პირადი არჩევანი და სოციოდემოგრაფიული ფაქტორები: ასაკი, სქესი და ოჯახის სტრუქტურა განსაზღვრავს მედიისა და ხელოვნების მოხმარებას. უფრო მეტიც, მართალია, ციფრული ხელოვნების გავრცელება ხელს უწყობს კომუნიკაციას და კავშირებს, მაგრამ მან ასევე შეიძლება შექმნას სტანდარტიზებული ხელოვნების გამოცდილება. ასე რომ, კვლევა აჩვენებს, თუ რამდენად დიდი გავლენა აქვს „კულტურის ინდუსტრიის“ დინამიკას და ჰაბიტუსს ზუმერების აღქმებსა და ჩართულობაზე ხელოვნებაში.

📌 ელევზიზიამ და სატელევზიზიო კულტურამ გზა დაუთმო ციფრულ მაუწყებლობას. წარსულში ტელევზიზია ასრულებდა სოციალიზაციის, გართობის, მოტივაციის და მანიპულაციის საშუ-

ალების როლს. დღეს ეს ფუნქციები ციფრულმა მაუწყებლობამ „ჩაიბარა“. „ზუმერების“ სახელით ცნობილ, 2000 წლის შემდეგ დაბადებულთა შორის გავრცელებულ კონკრეტულ შეხედულებებს

ცხოვრებაზე და მოვლენათა შეფასებებს დიდი გავლენა აქვს მოცემულ სიტუაციაზე. ციფრული მაუწყებლობა იმდენად „მეინსტრიმი“ გახდა, რომ იგი „ხელმისაწვდომია“ ყველგან და ნებისმიერ პირობებში.

ჩვენს ცვალებად სამყაროში ზუმერების დამოკიდებულება ციფრული სფეროს მიმართ დიდ სოციოლოგიურ და კულტურულ ინტერესს იწვევს, მიუხედავად იმისა, რომ მათი ცხოვრებისეული არჩევანი ჯერ კიდევ დაუდგენელია. ეს კვლევა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან მასში განხილულია ზუმერი მაყურებლების ქცევა, რომლებიც ახლა შედიან სიყმაწვილის ასაკში, ასევე მშობლების შეშფოთება ციფრული პლატფორმების მომრავლების გამო.

კვლევის მიზანია, შეისწავლოს ციფრული მაუწყებლობის გავლენა სხვადასხვა თაობაზე „კულტურის ინდუსტრიის“ კონცეფციის ფარგლებში, რომელიც ეყრდნობა კრიტიკულ თეორიას და ბურდიეს „ჰაბიტუსის“ კონცეფციას. ორივე ხაზს უსვამს მასის მომხმარებლურ ქცევას. კაპიტალისტურ წყობილებაში მედიის ინტენსიური მოხმარება და მისი სახეები განსხვავდება თაობების და, შესაბამისად, ასაკობრივი ჯგუფების მიხედვით. ჩვენი კვლევის მიზანია ზუმერების მიერ მედიის მოხმარების შესწავლა და იმის დადგენა, თუ რამდენად სწორად და ეფექტიანად იყენებენ ისინი მას. პირველ რიგში, ჩვენ გამოვიკვლევთ ახალგაზრდების მიერ მედიის მოხმარებას და დავადგენთ მნიშვნელოვან მონაცემებს მათ ცხოვრებაში დიგიტალიზაციის ადგილის და გავლენის შესახებ. გარდა ამისა, კვლევაში განხილულია ოჯახების სტრუქტურა და დამოკიდებულება ახალგაზრდების მიერ ციფრული პლატფორმების გამოყენების მიმართ.

იმის გათვალისწინებით, რომ ახალგაზრდებს შორის პოპულარობა განსაზღვრავს ზუმერების მიერ ციფრული მედიის გამოყენებას, კვლევის მიზანია, უპასუხოს შემდეგ კითხვებს:

- რით განსხვავდება ზუმერი მაყურებლების ქცევა წინა თაობებისგან?
- რა გავლენა აქვს ციფრული პლატფორმების მოხმარებას პოპულარულ კულტურაზე?
- რა გავლენა აქვს სოციალური მედიით მაუწყებლობას ახალგაზრდების ქცევაზე?

ციფრული მაუწყებლობის აღზევების შედეგად, აკადემიურ მედიასა და საკომუნიკაციო დებატებში

სატელევიზიო კვლევები მოექცა ციფრული პლატფორმების შესწავლის ჩრდილში. ამ ფენომენის სიახლე აუცილებლად ნიშნავს კვლევების სიმწირეს ამ სფეროში და, შესაბამისად, ხაზს უსვამს მის მნიშვნელობას განხილული საკითხის გასაშუქებლად. ჩვენი კვლევა უჩვენებს მსგავსებებს და განსხვავებებს თაობათა შორის ციფრული მედიის მოხმარებაში. ჩვენი მეთოდები ხსნის ზუმერების პერსპექტივებს და შეხედულებებს ციფრულ მაუწყებლობაზე.

თეორიული ბაზა

(ლიტერატურული მიმოხილვა)

ჩვენი კვლევა ეყრდნობა პიერ ბურდიეს სოციოლოგიას და ფრანკფურტის სკოლის მიერ წამოყენებულ „კულტურის ინდუსტრიის“ კონცეფციას. ბურდიესთვის ჰაბიტუსის კონცეფცია აღნიშნავს ყოველდღიურ ცხოვრებაში გამომუშავებულ წინასწარ განწყობებს. ჰაბიტუსი არ არის არც მკაცრად ინდივიდუალური თვისება და არც ფაქტორი, რომელიც დამოუკიდებლად განსაზღვრავს ქცევას. ჰაბიტუსი უფრო ინდივიდუალური სტრუქტურის შემქმნელი მექანიზმია, რომელიც ეხმარება პიროვნებას სტრატეგიების ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა სიტუაციასთან თავის გასართვებად.¹ მართალია, ბევრი კომენტატორის თანახმად, ჰაბიტუსის კონცეფცია, როგორც ჩანს, კავშირშია ჩვევის კონცეფციასთან, მაგრამ, ბურდიეს მიხედვით, ჰაბიტუსი შემუშავებულია და იმყოფება ფიზიკურ სხეულში. ასე რომ, ჰაბიტუსი დაკავშირებულია პიროვნებასა და ისტორიულ მეხსიერებასთან, რომელიც ეკუთვნის აზროვნების კონკრეტულ სახეს. ჰაბიტუსი არის პრინციპი, რომელიც წარსულის გამოცდილების საფუძველზე ქმნის სტრატეგიებს და სძენს ტემპერამენტსა და ტენდენციას პიროვნების მოქმედებას. აბდულა პალაბიკის თანახმად, ჰაბიტუსი არის იმ ტენდენციების ჯამი, რომლებიც ასაზრდოებენ ადამიანის მოლოდინებს იმასთან შეფარდებით, თუ რა უნდა მათ და რის მიღწევა შეუძლიათ ურთიერთობებში.² ამ კონტექსტში ჰაბიტუსი გამოხატავს ჩვევებს, რომლებსაც ადამიანი აყალიბებს ახალ სიტუაციასთან მიმართებით. ის ფაქტი, რომ ციფრული მაუწყებლობის მომხმარებლებს ეს პროცესი ჩვევად და მათი ყოველდღიური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად ექცევათ, დაკავშირებულია სწორედ ამ კონცეფციასთან.

1 BOURDIEU, WACQUANT, Answers, 2003, pp. 121-125.

2 PALABIYIK, On „Habitus“, 2011, p. 129.

„კულტურის ინდუსტრიის“ კონცეფცია, რომელიც შეიმუშავეს ფრანკფურტის სკოლის თეორეტიკოსებმა, შეიძლება განიმარტოს, როგორც მოგების მოტივაციის პროდუქტი, გამომუშავებული კონკრეტული იდეოლოგიის ფარგლებში, რომელიც ატყუებს ადამიანებს და ახდენს მათ სტანდარტიზაციას, რისთვისაც კაპიტალისტურ სისტემაში კულტურულ პროდუქტებს აქცევს მოხმარების საგნებად. როგორც კულაკი აღნიშნავს, აღორნოს თანახმად, „კულტურის ინდუსტრია“ არის პროცესი, რომლის ფარგლებში კულტურის ელემენტები იქცევა მოხმარების საგნებად, რომლებიც შეიძლება გავყიდოთ ან ვიყიდოთ ისევე, როგორც სხვა ნივთები.³ „კულტურის ინდუსტრია“ სპეკულირებს მასების ცნობიერ დონეზე, როცა მიმართავს მილიონობით ადამიანს. ამ კონტექსტში მასებს არ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, რადგან მათი იდენტიფიცირება და სისტემის ნაწილად გადაქცევა წინასწარ ხდება. მოხმარებელი „კულტურის ინდუსტრიის“ ფარგლებში არ არის სისტემის „მეფე“: იგი პასიური ობიექტია და არა აქტიური სუბიექტი. გადამწყვეტ როლს აქ არც მასები და არც კომუნიკაციის საშუალებები ასრულებენ. გადამწყვეტი ფაქტორია მათში ჩანერგილი იდეები, ანუ დომინანტი ძალების ხმა. თეოდორ აღორნოს თანახმად, მასების მიმართ თანაგრძნობის ნაცვლად, „კულტურის ინდუსტრია“ განამტკიცებს მათ არსებულ და თითქოსდა უცვლელ მენტალობას და იყენებს მას თავის სასიკეთოდ. მენტალობის გარდაქმნის საკითხი სრულიად იგნორირებულია. შედეგად, იდეოლოგიური საფუძველი და არა მასები წარმოადგენს „კულტურის ინდუსტრიის“ საზომს.⁴

„კულტურის ინდუსტრიის“ ფარგლებში ტელევიზია არის მოხმარების ძირითადი ობიექტი. ტელევიზია არის არა უბრალო თავშესაქცევი, არამედ პროცესი, როცა მაყურებელი იღებს კონკრეტული იდეოლოგიის ფარგლებში კონკრეტული მიზნით შექმნილ გზავნილებს. ჯონ ფისკეს თანახმად, აუდიტორია ინახავს და აძლიერებს სოციალურ ურთიერთობებს ტელევიზიასთან „ჩართულობის“ შესანარჩუნებლად.⁵ როგორც ნეილ პოსტმანი აღნიშნავს თავის ნაშრომში „ტელევიზიის შესახებ“, ტელევიზიის მთავარი ფუნქციაა გართობა, რო-

გორც ამ მედიუმის ყველა დისკურსის მეტაიდეოლოგია. არ აქვს მნიშვნელობა, რამდენს უჩვენებენ ან რა რაკურსით, რადგან მთავარია იმ შთაბეჭდილების შექმნა, რომ ყველაფერი კეთდება ჩვენს გასართობად და საამებლად.⁶ მაგრამ ბოლო წლებში ტელევიზია მოექცა ციფრული მაუწყებლობის ჩრდილში.

მურატ სარისა და ჰასან ტურკერის თანახმად, კონტენტის არჩევის თავისუფლება, რომელსაც ინტერნეტი სთავაზობს მოხმარებელს, ასევე ახდენს გავლენას მაყურებლის ქცევაზე. დღეს ადამიანებს შეუძლიათ ნებისმიერი კონტენტის მოხმარება ყველგან და ნებისმიერ დროს. წვდომისა და სასურველი კონტენტის ყურების სურვილმა მასებში უზიძგა მედიის მესვეურთ ახალი გარემოს შექმნისკენ, რომელიც აკმაყოფილებს ამ სურვილს სხვადასხვა ფუნქციის ანუ ციფრული პლატფორმის მეშვეობით.⁷ ციფრულ მაუწყებლობაზე გადასვლის კვალდაკვალ შეიცვალა სატელევიზიო ფორმატიც, ხოლო წარსულში მხოლოდ ტრადიციული ტელევიზიით გადაცემული სერიალები და ფილმები ახლა ციფრულ სატელევიზიო პლატფორმებზე გადის. როგორც მეშვე ბურჩი და ემელ მაზიჩი აღნიშნავენ, ციფრული სტრიმინგის პლატფორმებს: Netflix, Amazon Prime და BluTV, რომლებიც ბოლო წლებში ძალიან პოპულარულნი გახდნენ, მთელ მსოფლიოში უყურებენ, მათ შორის თურქეთშიც. ამის მიზეზია აუდიტორიების მოსაზრება, რომ ციფრული ტექნოლოგია უზრუნველყოფს უფრო მაღალ ხარისხს და მდიდარ კონტენტს, რაც პასუხობს მათ საჭიროებებს ყურების, გართობის და მოხმარების თვალსაზრისით.⁸

მასობრივი კომუნიკაციების თეორიების განვითარების კვალდაკვალ აუდიტორიის ანალიზი სულ უფრო აქტიურად ეყრდნობა მასობრივი კომუნიკაციების ინსტრუმენტების ეფექტს აუდიტორიაზე, რომელმაც მოხმარებისა და კმაყოფილების მიდგომის წყალობით შეიძინა ახალი განზომილება. კომუნიკაციების კვლევის ტრილში ამ საკითხის განსახილველად აუცილებელია მოხმარებისა და კმაყოფილების მიდგომის გათვალისწინება. სიბელ ქარადუმანისა და ნაგიან უნლუ კარატაჩის თანახმად, მედიის გავლენა პიროვნებაზე, რო-

3 KULAK, Theodor, 2017, p. 88.

4 ADORNO, Culture, 2014, p. 110.

5 FISKE, Understanding, 2012, p. 186.

6 POSTMAN, Television, 2014, p. 102.

7 SARI, TÜRKER, A Study, 2011, p. 61.

8 BURÇ, MAZICI, Digital, 2023, p. 138.

გორც აუდიტორიაზე, გადაიზარდა მედიაზე პიროვნების გავლენის საკითხში, რითაც აქცენტმა გადაინაცვლა თავად აუდიტორიაზე.⁹ ისმია ოზმენის მიერ აღწერილი მოხმარებისა და კმაყოფილების მიდგომის თანახმად, საზოგადოების წევრები იყენებენ მედიას საკუთარი საჭიროებების შესაბამისად. კაცი, ბლუმერი და გურევიჩი აცხადებენ, რომ მედიის მიერ დაკმაყოფილებულ საჭიროებებს სოციალური საფუძველი აქვს, ხოლო მოხმარებისა და კმაყოფილების მეცნიერება ეფუძნება 5 პრინციპს:¹⁰

- აუდიტორია აქტიურია, მისი წევრები არ არიან პასიური მიმღებები ყველაფრისა, რასაც მედია მათ აწვდით. ისინი თავად ირჩევენ და მოიხმარენ კონტენტს.
- მაყურებლები და მსმენელები თავისუფლად ირჩევენ მედიასა და პროგრამებს, რომლებიც საუკეთესოა მათი საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად.
- მედიის მწარმოებლები შეიძლება არ იცნობდნენ პროგრამების გამოყენების გზებს, ხოლო სხვადასხვა მომხმარებელს შეუძლია იმავე პროგრამების გამოყენება საკუთარი საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად.
- მედია არ არის საჭიროების დაკმაყოფილების ერთადერთი წყარო. შვებულება, ცეკვა და სპორტი ასევე შეიძლება იყოს ასეთი წყარო.
- მედიის მნიშვნელობის შესახებ ღირებულებებითი მსჯელობა იგნორირებული უნდა იყოს.¹¹

ზუმერები, როგორც ნამდვილი ციფრული თაობა, დაიბადნენ ციფრულ სამყაროში და განუყოფელი არიან ტექნოლოგიებისაგან. აი, როგორ განმარტავს ზუმერებს ციან თოლუსლუ: „ის, რაც განასხვავებს მათ სხვა თაობებისგან, მათი ოჯახებისა და მასწავლებლების ჩათვლით, მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ ისინი განსხვავებულად სწავლობენ, არამედ ისიც, რომ ისინი მუშაობენ, თამაშობენ, ერთობიან, ურთიერთობენ განსხვავებულად, ხოლო ციფრულ მედიას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში“.¹²

შესაბამისად, ზუმერები შეადგენენ მასების

მნიშვნელოვან ნაწილს, რომელიც იყენებს ციფრულ ინსტრუმენტებს. იესიმ იარდიმჩის თანახმად, თაობა, რომელიც აქტიურია ციფრულ პლატფორმებზე, ასახავს საკუთარ ურთიერთობას მედიასთან, ურთიერთობს სხვებთან და საზოგადოებასთან მედიის ფარგლებში და პოულობს თვითგამოხატვის საშუალებებს.¹³

როგორც მინე ოიმანი და სემრა აკინჩი აღნიშნავენ, ზუმერები დაიბადნენ ტექნოლოგიასთან გადაჯაჭვულ ეპოქაში და მათთვის წარმოუდგენელია სამყარო ტექნოლოგიების/ინტერნეტის გარეშე. ზუმერები მიმართავენ ციფრულ სამყაროს, როგორც პრობლემის გადაჭრის გზას, რომელიც ზოგჯერ გვევლინება YouTube საგანმანათლებლო ვიდეოს სახით, რის გამოც ისინი საათობით უყურებენ YouTube ვლოგერებს.¹⁴ დუიგუ კოჩუნის თანახმად, ზუმერები, რომლებიც ყველა გაგებით იყენებენ განვითარებად ტექნოლოგიებს, ითხოვენ შეუფერხებელ კომუნიკაციასა და კავშირგაბმულობას. მაშინაც კი, როცა მათ ფიზიკური დისტანცია აშორებთ, ისინი ვერბალურად და ვიზუალურად ეკონტაქტებიან ერთმანეთს საკომუნიკაციო ინსტრუმენტების მეშვეობით, რომლებიც მათ ჯიბეში ეტევა. ასე რომ, ლილაკის ერთი დატერით დაუძლეველი მანძილი იქცა დაძლევად დისტანციად.¹⁵

2021 წლის კვლევის თანახმად, თურქეთში ინტერნეტის მოხმარება 16-24 წლის ასაკობრივ ჯგუფში შეადგენს 97.1%-ს, ინტერნეტით (WhatsApp, Facetime, Viber, Messenger, Skype, Snapchat) ვიდეოზარები - 87.6%-ს, პროფილის შექმნა, კონტენტის გაზიარება (მაგ., ფოტო) სოციალურ მედიაში (Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat) - 81.5%-ს, გზავნილები (WhatsApp, Messenger, Skype, BIP, Viber, Snapchat) - 92.1%-ს, ხოლო ინტერნეტით პროდუქტებისა და მომსახურების შესახებ ინფორმაციის ძიება - 59.9%-ს (TÜİK, 2022). 16-74 წლის ასაკობრივ ჯგუფში ჩატარებული კვლევის თანახმად, ვიდეოების ნახვები სტრიმინგის სერვისების (Netflix, Exxen, Amazon Prime, Blu TV, puhutv, Gain) მეშვეობით შეადგენს 23.8%-ს, ხოლო გაზიარება გვერდების (მაგ., YouTube) მეშვეობით - 84.3%-ს.¹⁶

9 KARADUMAN, ÜNLÜ KARATAŞ, Digital, 2022, p. 986.

10 FISKE, Understanding, 1996, pp. 199-200.

11 ÖZMEN, Reception, 2020, pp.15-16.

12 TOĞUŞLU, Evaluation, 2021, p. 12.

13 YARDIMCI, The Importance, 2021, p. 14.

14 OYMAN, AKINCI, Vloggers, 2019, p. 449.

15 COŞKUN, Social, 2019, p. 49.

16 TÜİK, 2022.

მეთოდი

ხარისხობრივი კვლევის მეთოდის ფარგლებში ზუმერ სტუდენტებთან გამოყენებული იყო ნახევრადსტრუქტურირებული ინტერვიუს მეთოდი, ასევე კონტენტანალიზის მეთოდი, რომლითაც ახსნილია კვლევის დინამიკა და ზუმერი მომხმარებლების ქცევა. მონაცემები შეგროვდა 18 წლის ასაკის სტუდენტებს (სულ 50 რესპონდენტი) შორის, რომელთაგან 20-ის მონაცემები შევიდა კვლევაში. მონაცემთა ანალიზის მიზნით ჩატარებული ინტერვიუები წარმოდგენილი იყო თემების/ქვეთემების კოდების მოდელის სახით,

კონტენტის ანალიზის მეთოდის გამოყენებით.

მიგნებები და დასკვნები

კვლევის მთავარი თემა: „ციფრული პრაქტიკის გამოყენება პირად ურთიერთობებსა და ხელოვნებაში“ ასახავს ციფრული მედიის გავლენას ზუმერების სოციალურ ურთიერთობებზე და ხელოვნების მოხმარების მიმართ მათ მიდგომებზე. ეს თემა ეყრდნობა მონაწილეთა ყოველდღიურ რუტინას და ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ციფრული გარემო განუყოფელია მათი სოციალური რეალობისა და ცხოვრების წესისგან.

კონტენტის ანალიზის მეთოდის გამოყენებისას დადგენილი თემები, ქვეთემები და კოდები:

თემა	ქვეთემები	კოდები
ციფრული პრაქტიკის გამოყენება პირად ურთიერთობებსა და ხელოვნებაში	ციფრული პლატფორმების გამოყენება	პოპულარული სოციალური პლატფორმები
		ყოველდღიურ ცხოვრებაში ციფრული მედიის ინტეგრირება (ეკრანის 3-8 საათი დღეში)
		ფირების და მოკლე ფორმატების არჩევანი
		დროსტარების და მოწყენილობის გაქარვების სურვილი
		ცოდნის მიღების და კულტურული განვითარების მოტივაცია
		საგანმანათლებლო და გასართობი კონტენტის მიმართ მიდრეკილება
	პირად ურთიერთობებზე ციფრული პრაქტიკის გავლენა	მსგავსებები რეალურ და ვირტუალურ კომუნიკაციას შორის
		კონტენტის გაზიარებით გამყარებული მეგობრობა
	მედიისა და ხელოვნების მოხმარება	
	ციფრული ხელოვნება, როგორც შუამავალი	ემოციური და ინტელექტუალური ცნობიერება
		ხელმისაწვდომობა და დროის მოქნილობა
		ტექნოლოგია, როგორც შემოქმედებითი თვითგამოხატვის ინსტრუმენტი
		ციფრული ხელოვნება, როგორც შთაგონების წყარო
	ციფრული ხელოვნება, როგორც შემზღუდველი	ნეიტრალური დამოკიდებულების არაეფექტიანობა
		მხატვრული სიღრმის აღქმის დაბალი დონე

პირველი ქვეთემა: „ციფრული პლატფორმების გამოყენება“ კონცენტრირებულია ზუმერების ჩვევებზე მედიასთან მიმართებით. ჩვენი მიგნებები ცხადყოფს დომინანტ დამოკიდებულებას ისეთ პოპულარულ პლატფორმებზე, როგორებიცაა Instagram, YouTube და TikTok. მონაწილეთა თანახმად, ისინი დღეში 3-8 საათს ატარებენ ეკრანთან და ყოველდღიურ ცხოვრებაში აქტიურად იყენებენ ციფრულ ინსტრუმენტებს. მცირე ფორმატის კონტენტის (ფირები და მოკლე ვიდეოები) პოპულარობა ეყრდნობა მის სისწრაფეს და ხელმისაწვდომობას. მოხმარების მოტივაცია მრავალწახნაგოვანია და მოიცავს გართობას, დროსტარებას, მოწყენილობისგან თავის დაღწევას, ცოდნის მიღებას და კულტურულ განვითარებას. ეს კი მიუთითებს იმაზე, რომ ციფრული მედია ერთდროულად შეიძლება გამოვიყენოთ როგორც გართობის, ისე განათლების მიზნით. შერჩეულმა მონაწილეებმა განაცხადეს შემდეგი:

„მე უფრო ფირებს ვუყურებ... ვუყურებ, რადგან მოწყენილი ვარ“ (GZ-1).

ეს ციტატა გვიჩვენებს, რომ ციფრული მოხმარება მჭიდრო კავშირშია ყოველდღიურ მოტივაციასთან: მაგალითად, „დროის მოკლეა“ და მოწყენილობისგან თავის დაღწევა.

„ხშირად ვუყურებ მოკლე ვიდეოებს. ისინი მოკლეა და სხარტი, ამიტომაც მომწონს“ (GZ-20).

ორივე ციტატა ცხადყოფს სისწრაფისა და ხელმისაწვდომობის (მეისიერი კმაყოფილება) სასარგებლოდ გაკეთებულ არჩევანს.

მეორე ქვეთემის: „პირად ურთიერთობებზე ციფრული პრაქტიკის გავლენის“ თანახმად, კომუნიკაცია ინტერნეტში დიდი დოზით ასახავს რეალურ ურთიერთობებს. მონაწილეები აცხადებენ, რომ გაზიარებული ციფრული კონტენტი, ერთობლივი მოქმედებები და უწყვეტი კავშირები განამტკიცებენ მათ მეგობრობას. სოციალური პლატფორმები აღქმულია, როგორც სივრცე, სადაც განმტკიცებულია და განვრცობილია მეგობრული კავშირები, რაც ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ ციფრული კომუნიკაცია ამდიდრებს რეალურ ურთიერთობებს და არ ანაცვლებს მათ. მონაწილეთა პასუხები:

„სოციალურ მედიაში იგივე ვარ, რაც რეალურ ცხოვრებაში“ (GZ-1).

„მადლობა ღმერთს, ჩვენ არ განვსხვავდებით რეალურ ცხოვრებაში და სოციალურ მედიაში“

(GZ-19).

ამ ტიპის აღქმული ავთენტურობა განამტკიცებს სოციალურ კავშირებს. ამგვარად, ციფრული კონტენტი ქმნის კულტურულ შეხების წერტილებს, რომლებითაც წახალისებულია კომუნიკაცია.

„როცა სასაცილო ან სასიამოვნო რამეს ვუყურებთ, უმაღლესი ვიზიარებთ მას ერთმანეთს და ყველა ხედავს ამას მაშინაც კი, როცა ერთად არ ვართ. მაშინაც კი, როცა არ ვაზიარებთ, თუკი ვიდეო სასაცილოა, ლამაზია ან საინტერესო, მთელი თურქეთი მაინც უყურებს მას. ქუჩაში უცნობებსაც კი შევიძლია ელაპარაკო ასეთ ვიდეოებზე“ (GZ-3).

„ციფრული პლატფორმების კონტენტი ალვივებს ინტერესს ჩემს მეგობრებში, ამდიდრებს ჩვენს საუბრებს და ხელს უწყობს ჩვენს კომუნიკაციას“ (GZ-1).

შესაბამისად, ციფრული კომუნიკაცია ამდიდრებს რეალურ ურთიერთობებს და არ ანაცვლებს მათ.

მესამე ქვეთემა: „მედიისა და ხელოვნების მოხმარება“ იყოფა ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო განზომილებად: „ციფრული ხელოვნება, როგორც შუამავალი“ და „ციფრული ხელოვნება, როგორც შემზღუდველი“. ერთი მხრივ, ციფრული მედია აღიქმება, როგორც ემოციური და ინტელექტუალური ცნობიერების წყარო. ხელმისაწვდომობა, მოქნილობა დროის მხრივ და ტექნოლოგიური პოტენციალი ხელს უწყობს შემოქმედებითი უნარების განვითარებას და იძლევა მხატვრული თვითგამოხატვის შესაძლებლობას. მეორე მხრივ, ზოგი მონაწილე ამჟღავნებს ნეიტრალურ ან გულგრილ დამოკიდებულებას, უჩივის რა მხატვრული სიღრმის სიმწირეს სწრაფი მოხმარებისა და სტანდარტიზაციის მიზეზით. ეს კი ადასტურებს, რომ მართალია, ციფრული პლატფორმები უზრუნველყოფენ ხელოვნების ხელმისაწვდომობის დემოკრატიზაციას, მაგრამ მათ ასევე შეუძლიათ, წახალისონ მისი გადაქცევა მოხმარების საგნად და დააკნინონ მისი ორიგინალობა. მონაწილეთა ციტატები:

„მხატვრული კონტენტი, რომელსაც მე მოვიხმარ, მეხმარება უცნობი თუ მივიწყებული ემოციების განცდაში, ასევე იძლევა სხვადასხვა ინტელექტუალურ პერსპექტივას“ (GZ-9).

„ის ჩემში აღძრავს ემოციებს და ამძაფრებს სხვადასხვა შეგრძნებას, რაც ძალიან მომწონს“ (GZ-11).

ხელოვნების ხელმისაწვდომობის წყალობით

მეტ ადამიანს შეუძლია შემოქმედებით პროცესში ჩართვა. როგორც ბრიუს უონდსი აღნიშნავს, „ციფრული ხელოვნების“ ცნების აღმოცენების და ტექნოლოგიური წინსვლის კვალდაკვალ ფართოვდება ხელოვნების საზღვრებიც. ეს ციფრული ტრანსფორმაცია უწყვეტად ამდიდრებს და ამრავალფეროვნებს არა მხოლოდ ხელოვანთა შემოქმედებით პრაქტიკას, არამედ აუდიტორიის ემპირიულ სამყაროსაც.¹⁷

„ის, რაც ტრადიციულ ხელოვნებაში რთულად ხელმისაწვდომია, მარტივად შეიძლება იპოვო ციფრულ პლატფორმებზე. ამ ხელმისაწვდომობის წყალობით ის, ვინც ვერ შეძლო ტრადიციულ ხელოვნებაში თავისი ოცნებების ასრულება, ამ მიზანს იოლად აღწევს ციფრული ხელოვნების გარემოში“ (GZ-18).

როგორც ქრისტიან პოლი აღნიშნავს, ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი კომპონენტების – ციფრული ხელოვნების ნიმუშების დაცვას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების სიცოცხლისუნარიანობისა და მიუკერძოებლობისთვის ეპოქაში, როცა ტექნოლოგიები სწრაფად ვითარდება და იცვლება.¹⁸ მეორე მხრივ, მოხმარების სწრაფმა ტემპმა შეიძლება წაახალისოს მოხმარების საგნად ქცევის და მხატვრული ზედაპირულობის მოზღვაება.

ჩემი მიგნებების თანახმად, ზუმერების სოციალურ და სახელოვნებო გამოცდილებას ამდიდრებენ ციფრული პრაქტიკები, თუმცა, ამ პროცესში ისინი ასევე აწყდებიან გარკვეულ შეზღუდვებს: დიგიტალიზაციის შედეგად იცვლება კომუნიკაციის სტილი და ხელოვნების აღქმა. მიუხედავად ამისა, მხატვრული კონტენტის სწრაფმა მოხმარებამ შეიძლება გამოიწვიოს მხატვრული სიღრმის აღქმის დაბალი დონე, რასაც შედეგად მოაქვს ხელოვნებასთან ზედაპირული გაცნობა. კვლევის თანახმად, მიუხედავად ციფრული კონტენტის ფართო არჩევანისა, ასევე ხშირია ყურადღების გაფანტვა და კონცენტრირების ნაკლებობა. შესაბამისად, ციფრული პრაქტიკა არის მნიშვნელოვანი რესურსი ზუმერების კულტურული კაპიტალის გასაზრდელად, თუმცა, მას ასევე ახლავს რისკები და გამოწვევები კრიტიკული აზროვნებისა და მხატვრული შეფასების უნარების მხრივ. „კულტურის

ინდუსტრიის“ კონცეფციის გათვალისწინებით, მოცემული მიგნებები მიუთითებს, რომ ხელოვნებაზე სულ უფრო დიდი გავლენა აქვს ციფრული პლატფორმების ფარგლებში მოხმარების საგნად ქცევის და სტანდარტიზაციის ფაქტორებს. როგორც ბესიმ დელაოლლუ აღნიშნავს, ჩვენს ეპოქაში, რომელშიც დომინირებს „კულტურის ინდუსტრია“, ძალაუფლება იძლევა ფიზიკურ თავისუფლებას, მაგრამ რეალურ ზეწოლას ახდენს ადამიანის გონებაზე. დღეს სისტემა აღარ ითხოვს კატეგორიულად: „იფიქრე, როგორც მე“. ნაცვლად ამისა, მისი გზავნილია: „შენ შეგიძლია იფიქრო განსხვავებულად; შენ შეგიძლია იცხოვრო, როგორც გსურს, და გქონდეს, რაც გსურს, მაგრამ ამიერიდან შენ აღარ იქნები ერთ-ერთი ჩვენგანი“.¹⁹

ამ კონტექსტში, კულტურის წარმოებისა და მოხმარების პროცესებით ფორმირებული ცხოვრების საერთო პრაქტიკის ფარგლებში, შეიძლება ითქვას, რომ ზუმერებს აერთიანებთ საერთო გემოვნება, ქცევის მოდელები და ციფრული ჩვევები, რაც მათ გარკვეული თვალსაზრისით ერთგვაროვან თაობად წარმოაჩენს. გარდა ამისა, ჰაბიტუის თვალსაზრისით, ახალგაზრდების არჩევანზე გავლენა აქვს სოციოკულტურულ სტრუქტურებს, რომლებიც წარმართავენ მათ მედია პრაქტიკას. ფატი ბაირამის თანახმად, მოხმარებისა და კმაყოფილების თეორია ეჭვის ქვეშ აყენებს მაყურებელთა გულწრფელ კმაყოფილებას თავიანთი არჩევანით. აქ კმაყოფილება ნიშნავს, თუ რამდენად მოსწონს მაყურებელს მის მიერ არჩეული კონტენტი თუ მედიასაშუალება.²⁰ ზუმერებში შეგროვებული მონაცემები ადასტურებს მაყურებელთა კმაყოფილების მაღალ დონეს. შედეგად, მოხმარებისა და კმაყოფილების მიდგომის თანახმად, ზუმერები აქტიურად იყენებენ ციფრულ კონტენტს ისეთი პირადი საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად, როგორებიცაა გართობა, ინფორმაცია, იდენტობის ჩამოყალიბება და სოციალური ურთიერთობები, რასაც ეფუძნება მათი, როგორც შერჩევითი და მიზანზე ორიენტირებული მედია მომხმარებლების, როლი.

17 WANDS, Art, 2006, p. 10.

18 PAUL, Digital, 2015, p. 22.

19 DELLALOGLU, Art, 2014, p. 117.

20 BAYRAM, A Uses, 2008, p. 323.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ADORNO Theodor W., Culture Industry, Cultural Administration, İstanbul, 2014.
- BAYRAM Fatih, Uses and Gratifications Study on Newspaper Readers' Reading Motivations and Gratifications, Anadolu University Journal of Social Sciences, 8(1), pp. 321–336, 2008.
- BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc J. D., Answers for a Reflexive Anthropology, İstanbul, 2003.
- BURÇ Murat, MAZICI Esra, Digital Broadcasting as an Agent of Culture Industry: A Case Study on Digital TV Platforms, JCSS, (3), pp. 133–166, 2023.
- COŞKUN D., Social Media Usage Habits of Generation Z Students (Master's thesis), Beykent University, 2019.
- DELLALOĞLU Bülent, Art and Society in the Frankfurt School, İstanbul, 2014.
- FISKE John, Understanding Popular Culture, Trans.: S. İrvan, İstanbul, 2012.
- KARADUMAN Sinem, KARATAŞ Neslihan Ünlü, Digital Broadcasting and Viewing Practices: An Analysis on „Gain“, İstanbul Commerce University Journal of Social Sciences, 21(45), pp. 982–1007, 2022.
- KULAK Ömer, Theodor Adorno: Culture under the Grip of the Culture Industry, İstanbul, 2017.
- OYMAN Mine, AKINCI Semra, Vloggers of Social Media Influencers: A Study on Parasocial Relationships, Purchase Intention, and YouTube Behaviors on Generation Z., Akdeniz Communication Journal, pp. 441–464, 2019.
- ÖXMEN İ., Reception of Digital Platforms in the Context of Uses and Gratifications: The Case of Netflix and BluTV (Master's thesis), Fırat University, 2020. →
- PAUL Christiane, Digital Art, London, 2015.
- PALABIYIK Ali, On „Habitus“, „Capital“ and „Field“ in Pierre Bourdieu's Sociology, Liberal Thought, 2011.
- POSTMAN Neil, Television: The Killer Entertainment, Trans.: O. Akinhay, İstanbul, 2014.
- SARI Ümit, Türker Halil, A Study on the Level of Digital Literacy: Turkey's First Digital Literacy Map, In E. Doğan (Ed.), Current Debates in Film & Media Studies, 2011.
- TOĞUŞLU Cihan, Evaluation of Audience Habits After Digital Platforms by Generations (Master's thesis), Işık University, 2021.
- TÜİK, Information and Communication Technology (ICT) Usage Survey, Retrieved from (URL removed per guidelines), 2022.
- WANDS Bruce, Art of the Digital Age, Trans.: Osman Akinhay, İstanbul, 2006.
- YARDIMCI Yeşim, The Importance of Media Literacy in Examining the Values and Social Media Usage Habits of Generation Z: The Case of Sakarya University Faculty of Communication (Master's thesis), Sakarya University, 2021.

DIGITAL BROADCASTING AND THE VIEWING PRACTICES OF GENERATION Z: A STUDY IN THE CONTEXT OF CULTURAL INDUSTRY AND HABITUS

Bilge Kalkavan
Zübeyde Gamze Şahin

Keywords: Culture industry, habitus, uses and gratifications approach, generation z, digital media, art.

Generation Z, born after 2000, has significantly shaped digital publishing through their distinct perspectives on life and media consumption. The accessibility of digital content regardless of time and space increases its popularity, transforming not only the production and circulation of media but also the way artworks are consumed. This study focuses on Generation Z's media viewing habits and how these habits influence their interpersonal communication skills. Unlimited access to digital environments enables artworks to be rapidly circulated, consumed, and reproduced, which aligns with the Critical Theory perspective that art becomes commodified within the "culture industry." Additionally, using Bourdieu's "habitus" theory and the Uses and Gratifications Approach, the study examines young people's motivations for digital media use, showing that art is increasingly seen as a tool for identity construction and social interaction rather than solely an aesthetic object. The research employs a qualitative method through structured interviews with 50 Generation Z participants aged 18 and over. The findings indicate that personal preferences and socio-demographic factors such as age, gender, and family structure shape digital media and art consumption. Furthermore, while digital art circulation facilitates communication and connection, it may also create limitations by standardizing artistic experience. Thus, the study demonstrates how culture industry dynamics and habitus collectively influence Generation Z's perception and engagement with art.

Introduction

Television and television culture has given way to digital broadcasting. Television functioned as a medium for socialization, entertainment, motivation, and manipulation, functions that have now been passed on to digital broadcasting. The particular perspectives on life and ways of evaluating events of those born after 2000, which is known as Generation Z, have had a great impact on this situation. Digital broadcasting has become so mainstream because it is "accessible" anywhere and under any circumstances.

In this changing world, the attitudes of Genera-

tion Z in the digital sphere is an area of great sociological and cultural interest, despite their life choices being yet to be defined. This study is especially important in terms of shedding light on the changing viewing habits of Generation Z as they enter adolescence and how parents are overwhelmed by the proliferation of digital platforms.

The aim of the research is to examine the effect of digital broadcasting on generations within the context of the "culture industry" concept put forward by Critical Theory and Bourdieu's "habitus" concept. Both conceptualizations emphasize the consumption habits of the masses. In the capitalist social order, the intense use of media and its vari-

ties of consumption differ across generations and, therefore, by age group. The purpose of this study is to investigate the media use habits of Generation Z youth, looking at how correctly and effectively they use the media. First, the research will investigate how young people use media and provide important clues about the position and effect of digitalization in their lives. Second, the research examines the organization and attitudes of families regarding the use of digital platforms by young people.

Anticipating that Generation Z's digital media use is influenced by popularity among young people, this study seeks to answer to the following questions:

- In what respects do the viewing habits of Generation Z differ from previous generations?
- In what respects does the consumption of digital platforms affect popular culture?
- How does broadcasting via social media tools affect the viewing habits of young people?

The rise of digital broadcasting has meant television studies have given way to digital platform studies in academic media and communication debate. The newness of the phenomenon necessarily means there are insufficient studies in this area and, therefore, this study is important in terms of shedding light on the subject matter. The research reveals the similarities and differences in digital media usage across generations. The research methods used will explain the perspectives and attitudes of Generation Z students towards digital broadcasting.

Theoretical Framework (Literature Review)

This study takes as its basis the sociology of Bourdieu and the concept of "culture industry", propounded by the Frankfurt School. For Bourdieu, the concept of habitus refers to the predispositions developed when encountering new situations in daily life. Habitus can be seen neither as a feature entirely specific to the individual nor as a factor that solely determines behaviors. It is rather a structuring mechanism that operates within individuals and helps them produce strategies to cope with various situations.¹ Although, according to many commenta-

tors, the concept of habitus seems to be connected with the concept of habit, for Bourdieu it is something acquired and embodied in the body. Thus, habitus is linked to an individual and collective history belonging to a specific way of thinking. Habitus is a principle that generates strategies based on past experiences and gives temperament and inclination to the action the person will perform. According to Palabiyık, habitus is the sum of tendencies that nourish a person's expectations about what they want and what they can achieve in their relationships.² In this framework, habitus expresses the habits an individual develops towards a newly emerging situation. The fact that individuals who use digital broadcasting make this process a habit and an indispensable part of their daily life practices will be associated with this concept.

The concept of culture industry, put forward by the theorists of the Frankfurt School, can be defined as a product of a profit motive that has developed within a certain ideology, which deceives individuals and standardizes them by making cultural products a commodity within the capitalist social system. As Kulak states, according to Adorno, the Culture Industry is a process in which all kinds of cultural elements are commodified and transformed into something that can be bought and sold like objects.³ The Culture Industry seriously speculates on the consciousness level of the masses while addressing millions of people. In this context, the masses are not in the primary, but in the secondary position; they are calculated in advance and made a part of the system. The customer, as presented by the culture industry, is not "king"; in this system. They are passive objects not active subjects. What is decisive here is neither the masses nor the means of communication. The decisive factor is the ideas instilled in them, that is, the voice of the dominant powers. According to Adorno, instead of really trying to understand the masses, the Culture Industry reinforces their existing and supposedly unchanging mentality and uses it for its own benefit. The question of how this mentality can be transformed has been completely ignored. Consequently, the masses are not

¹ Bourdieu & Wacquant, *Answers*, 2003, p. 121-125.

² Palabiyık., *On "Habitus"*, 2011, p. 129.

³ Kulak, Theodor Adorno, 2017, p. 88.

the measure of the culture industry, but its ideological basis.⁴

The object of consumption in the viewing habits of the culture industry is primarily television. Watching television is not simply an activity; it is the process of the viewer receiving messages created with a certain purpose within the framework of a certain ideology. According to Fiske, the audience preserves and strengthens social relations in order to “engage” with television.⁵ As Postman states in his work *On Television*, the primary function of television is entertainment. Entertainment is the meta-ideology of all discourse on television. It does not matter what is shown or what perspective is reflected; above all else, the assumption that everything is presented with our entertainment and enjoyment in mind prevails.⁶ However, in recent years, television has given way to the use of digital broadcasting.

According to Sarı and Türker, the freedom to choose content that the internet has given to the individual also shows its effect on viewing behavior today. Individuals can access the content they want to watch regardless of place and time. The desire to access and watch desired content has led media executives to develop a new environment that serves this desire through various functions: Digital platforms.⁷ With the transition to digital broadcasting, the television format has also changed, and TV series and movies that were previously broadcast only on traditional television are now being broadcast on digital TV platforms. As Burç and Mazıcı point out, digital streaming platforms such as Netflix, Amazon Prime, and BluTV, which have become extremely popular in recent years, are watched by a large number of people around the world and in Türkiye. The reason for this is that audiences believe digital technology offers higher quality and richer content in terms of meeting their viewing, entertainment, and consumption needs.⁸

With the development of mass communication

theories, the audience analysis based on the effect of mass communication tools on the audience gained a new dimension with the uses and gratifications approach. Looking at this issue within communication studies, it is necessary to include the Uses and Gratifications Approach here. According to Karaduman and Ünlü Karataş, the problematic of what the media does to individuals as an audience has evolved into the problematic of what individuals do with the media, transforming into a dimension centered on the audience.⁹ According to the Uses and Gratifications approach, as described by Özmen, individuals in society use the media according to their own needs. Katz, Blumer, and Gurevitch have pointed out that the needs met by the media have social origins. According to them, the foundations of Uses and Gratifications studies are based on five principles:¹⁰

- The audience is active. They are not passive recipients of everything the media broadcasts. They choose and use the program content themselves.
- Viewers and listeners freely choose the media and programs that will best satisfy their own needs.
- The media producer may not be aware of the ways the program is used, and different viewers can use the same program to satisfy different needs.
- Media is not the only source of gratification. Vacation, dancing, and sports can also be sources of gratification.
- People are aware, or can be made aware, of their own interests and motives in some situations.
- Value judgments about the cultural importance of the media must be ignored¹¹

Generation Z, described as true digital natives, is a generation born into the digital world and is inseparable from technology. Toğuşlu defines Generation Z as follows: “What distinguishes this generation from other generations, including their families and

4 Adorno, *Culture Industry*, 2014, p. 110.

5 Fiske, *Understanding Popular Culture*, 2012, p. 186.

6 Postman, *Television*, 2014, p. 102.

7 Sarı & Türker, *A Study on the Level*, 2011, p. 61.

8 Burç & Mazıcı, *Digital Broadcasting*, 2023, p. 138.

9 Karaduman & Ünlü Karataş, *Digital Broadcasting and Viewing*, 2022, p. 986.

10 Fiske, *Understanding Popular Culture*, 1996, p. 199–200.

11 Özmen, *Reception of Digital Platforms*, 2020, p.15–16.

educators, is not only that they learn differently, but that they work differently, play differently, have fun differently, socialize differently, and digital media takes up a significant place in their daily lives while doing these”.¹² Therefore, Generation Z individuals constitute an important place among the masses who use digital tools. According to Yardımçı, the generation that maintains its activity in digital platforms reflects its personal relationship to the media, interacts with other individuals and communities in the media, and finds the opportunity to express themselves.¹³

As Oyman and Akıncı state, Generation Z individuals were born into a life intertwined with technology, so they do not know a world without technology/the internet; Generation Z individuals who spend their time online turn to the digital world as a problem solver when they encounter a problem. These solutions sometimes take the form of educational videos on YouTube, which is why they spend hours watching vloggers on YouTube.¹⁴ According to Coşkun, Generation Z, which uses developing technology in every sense, is always together with the convenience of communication and transportation. Even if they are far apart, they can communicate with each other verbally and visually at any moment with communication tools that fit in their pockets. Thus, insurmountable distances become surmountable with a single click.¹⁵

According to 2021 research, the internet use rate of the 16–24 age group in Türkiye is 97.1%; making voice or video calls over the internet (using WhatsApp, Facetime, Viber, Messenger, Skype, Snapchat, etc.) is 87.6%; creating a profile, sending messages, or sharing content such as photos on social media (Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat, etc.) is 81.5%; messaging (WhatsApp, Messenger, Skype, BİP, Viber, Snapchat, etc.) is 92.1%; and searching for information about goods and services is 59.9% (TÜİK, 2022). According to research conducted in the 16–74 age group, watching videos from video streaming services (Netflix, Exxen, Amazon Prime, Blu TV, puhutv, Gain, etc.) is 23.8%, and

watching videos from sharing sites such as YouTube is 84.3%.¹⁶

Method

Within the scope of the qualitative research method, a semi-structured interview technique was used with Generation Z students. The content analysis method was used to explain the internal dynamics of the study and to interpret the usage practices of Generation Z individuals. Data was collected from university students over the age of 18, and interviews were conducted with 50 students. Twenty of the obtained data were included in the study. The interviews conducted for the analysis of the data were presented with the theme-sub-theme-codes model using the content analysis method.

Findings and Conclusion

In this study, the overarching theme titled “The Use of Digital Practices on Interpersonal Relations and Art” reflects how Generation Z’s engagement with digital media shapes both their social interactions and their approaches to art consumption. The theme is grounded in participants’ daily digital routines, highlighting that digital environments are not separate from their social reality but embedded into their lifestyles.

The theme, sub-themes, and codes that emerged in the study using the content analysis method are as follows (fig. 1).

The first sub-theme, “Digital platform use,” centers on the media habits of Generation Z. Findings indicate a dominant reliance on popular social platforms such as Instagram, YouTube, and TikTok. Participants report spending between three to eight hours per day on screens, showing high integration of digital tools into daily life. Short-form content like Reels and Shorts is highly preferred due to its fast and accessible nature. The motivations behind consumption are multifaceted, including entertainment, passing time, escaping boredom, acquiring knowledge, and cultural development. This suggests that digital media serves both recreational and educa-

12 Toğuşlu, *Evaluation of Audience*, 2021, p. 12.

13 Yardımçı, *The Importance of Media*, 2021, p. 14.

14 Oyman & Akıncı, *Vloggers of Social Media*, 2019, p. 449.

15 Coşkun, *Social Media*, 2019, p. 49.

16 TÜİK, 2022. <https://data.tuik.gov.tr>.

The theme	Sub-themes	Codes
The Use of Digital Practices on Interpersonal Relations and Art	Digital platforms use	Popular Social Platforms
		Integration of digital media into daily life (3–8 hours of screen time per day)
		Preference for Reels and Shorts formats
		Desire to pass time and relieve boredom
		Motivation for gaining knowledge and cultural development
		Tendency toward educational and entertainment content
	Reflection of digital practices on interpersonal relations	Similarity between real and virtual communication
		Strengthening of friendships through shared content
	Media and art consumption	
	Digital art as a facilitator	Emotional and intellectual awareness
		Ease of access and time flexibility
		Technology as a tool for creative expression
		Digital art as a source of inspiration
	Digital art as a limiter	Ineffectiveness or neutral attitude
		Perception of reduced artistic depth

fig. 1

tional purposes simultaneously. Sample participant statements are as follows:

“I watch Reels more... I watch them because I’m bored.” (GZ-1)

This indicates that digital consumption is closely linked to everyday motivations such as killing time and escaping boredom.

“I often watch Shorts; they’re short and catchy, and I like that they’re brief.” (GZ-20)

Together, these statements show a preference for fast-access, instantly gratifying content.

The second sub-theme, “Reflection of digital practices on interpersonal relations,” reveals that online communication largely mirrors real-life interactions. Participants express that friendships are strengthened through shared digital content, mutual interaction, and continuous connection. Social

platforms are seen as spaces where relational ties are maintained and extended, indicating that digital communication complements rather than replaces face-to-face engagement. Sample participant statements are as follows:

“I am the same on social media as I am in real life.” (GZ-1)

“We are the same in real life and on social media, alhamdulillah.” (GZ-19)

This perceived authenticity supports the maintenance of social bonds. Digital content thus creates shared cultural touchpoints that facilitate communication.

“When we see something funny or nice, we immediately send it to each other, and everyone sees it — even if we’re not together. Even if we don’t share it, if a video is funny, beautiful, or interesting, almost

all of Türkiye sees it. So we can even talk about that video with a stranger on the street.” (GZ-3)

“The content on digital platforms creates shared interests with my friends, diversifies our conversations, and strengthens our communication.” (GZ-1)

Therefore, digital communication complements rather than replaces face-to-face interaction.

The third sub-theme, “Media and art consumption,” is divided into two contrasting dimensions: digital art as a facilitator and digital art as a limiter. On one hand, digital art is perceived as a source of emotional and intellectual awareness. The ease of access, time flexibility, and technological affordances promote creativity and enable individuals to express themselves artistically. On the other hand, some participants exhibit neutral or indifferent attitudes, noting a perceived decline in artistic depth due to rapid consumption and standardization. This indicates that while digital platforms democratize access to art, they may also contribute to its commodification and reduced originality. Sample participant statements are as follows:

“The artistic content I consume helps me experience many emotions that were previously unfelt or forgotten, while also offering different intellectual perspectives.” (GZ-9)
 “It brings out my emotions, makes me feel different things, and I enjoy that.” (GZ-11)

The ease of access to art enables more people to participate in the production processes. As Wands also states, the emergence of the concept of “digital art” has expanded the boundaries of art and enabled the development of new forms of expression through technological advancements. This digital transformation continuously enriches and diversifies not only the creative practices of artists but also the experiential realms of audiences.¹⁷

“Everything that is hard to access in traditional art can be easily found by the audience on digital platforms. Thanks to this accessibility, producers who couldn’t realize their dreams in traditional art can easily do so in digital art environments.” (GZ-18)

As Paul emphasizes, preserving digital artworks as a significant component of our cultural heritage

is crucial for ensuring the continuity and integrity of art in an era where technology is rapidly evolving and transforming.¹⁸ Yet, the rapid pace of consumption may contribute to commodification and reduced artistic depth.

Overall, the findings indicate that Generation Z enriches its social and artistic experiences through digital practices, yet also encounters certain limitations in this process. In this regard, digitalization redefines communication styles and transforms the way art is perceived. However, the rapid consumption of artistic content may lead young individuals to move away from artistic depth, resulting in a more superficial engagement with art. The study also reveals that while the abundance of digital content facilitates choice, it may simultaneously cause distractions and concentration difficulties. Therefore, digital practices serve as a significant resource that enhances the cultural capital of Generation Z, but they also involve risks and challenges in terms of fostering critical thinking and artistic evaluation skills. In line with the concept of the “culture industry,” the findings suggest that art is increasingly shaped by commodification and standardization within digital platforms. As Dellaloğlu points out, in this era dominated by the culture industry, power grants physical freedom while exerting its real pressure on minds. The system no longer explicitly demands “think like me,” but rather conveys the message: “You can think differently; you can continue your life and keep what you have, but from that moment on, you will no longer be one of us.”¹⁹ In this context, within the shared life practices defined by cultural production and consumption processes, it can be said that Generation Z is also homogenized around similar tastes, behavioral patterns, and digital habits. Additionally, from a habitus perspective, the choices and preferences of young individuals are influenced by the socio-cultural structures they are embedded in, which guide their digital media practices. As Bayram states, the Uses and Gratifications Theory questions whether viewers are truly satisfied with their choices. This satisfaction, or gratification, refers to the viewer’s enjoyment of the content and medium they have

17 Wands, 2006, *Art of the Digital Age*, p.10

18 Paul, 2015, *Digital Art*, p. 22.

19 Dellaloğlu, 2014, *Art and Society*, p. 117.

chosen.²⁰ Data obtained from Generation Z supports the satisfaction achieved by viewers. As a result, according to the Usage and Satisfaction Approach, Generation Z actively engages with digital content to meet personal needs such as entertainment, information, identity formation, and social interaction, thereby establishing their roles as selective and goal-oriented media users.

REFERENCES:

- ADORNO, T. W. Culture Industry, Cultural Administration. İstanbul: İletişim Publications, 2014.
- BAYRAM, A. Uses and Gratifications Study on Newspaper Readers' Reading Motivations and Gratifications. *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 2008. 8(1), pp. 321-336.
- BOURDIEU, P., & WACQUANT, L. J. D. Answers for a Reflexive Anthropology. İstanbul: İletişim Publications, 2003.
- BURÇ, M., & MAZICI, E. Digital Broadcasting as an Agent of Culture Industry: A Case Study on Digital TV Platforms. 2023. *JCSS*, (3), pp. 133-166.
- COŞKUN, D. Social Media Usage Habits of Generation Z Students (Master's thesis). Beykent University, 2019.
- DELLALOĞLU, B. Art and Society in the Frankfurt School. İstanbul: Say Publishing, 2014.
- FİSKE, J. Understanding Popular Culture (Trans. S. İrvan). İstanbul: Parşömen Publishing, 2012.
- KARADUMAN, S., & ÜNLÜ KARATAŞ, N. Digital broadcasting and viewing practices: An analysis on "Gain". *İstanbul Commerce University Journal of Social Sciences*, 2022. 21(45), pp. 982-1007.
- KULAK, Ö. Theodor Adorno: Culture under the Grip of the Culture Industry. İstanbul: İthaki Publishing, 2017.
- OYMAN, M., & AKINCI, S. Vloggers of Social Media Influencers: A Study on Parasocial Relationships, Purchase Intention, and YouTube Behaviors on Generation Z. 2019. *Akdeniz Communication Journal*, pp. 441-464.
- ÖZMEN, İ. Reception of Digital Platforms in the Context of Uses and Gratifications: The Case of Netflix and BluTV (Master's thesis). Fırat University, 2020.
- PAUL, C. Digital Art. London: Thames & Hudson. 2015.
- PALABIYIK, A. On "Habitus", "Capital" and "Field" in Pierre Bourdieu's Sociology. *Liberal Thought*, 2011. (61-62), pp. 121-141.
- POSTMAN, N. Television: The Killer Entertainment (Trans. O. Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Publishing, 2014.
- SARI, Ü., & TÜRKER, H. A Study on the Level of Digital Literacy: Turkey's First Digital Literacy Map. In E. Doğan (Ed.), 2011. *Current Debates in Film & Media Studies*, pp. 59-67.
- TOĞUŞLU, C. Evaluation of Audience Habits After Digital Platforms by Generations (Master's thesis). Işık University. 2021.
- TÜİK. Information and Communication Technology (ICT) Usage Survey. Retrieved from (URL removed per guidelines), 2022.
- WANDS, B. Art of the Digital Age. Trans. Osman Akinhay. İstanbul: Akbank Culture and Arts Series, 2006.
- YARDIMCI, Y. The Importance of Media Literacy in Examining the Values and Social Media Usage Habits of Generation Z: The Case of Sakarya University Faculty of Communication (Master's thesis). Sakarya University. 2021.

20 BAYRAM, A Uses, 2008, p. 323.

ვირტუალური რეალობა (VR), ხელოვნების ახალი მედიუმი

გიორგი ხართოლანი

საკვანძო სიტყვები: ვირტუალური რეალობა (VR), ახალი სახელოვნებო წესრიგი, მედიუმი, ციფრული თაობა.

კვლევის საგანია, რა გავლენას ახდენს ვირტუალური რეალობა (VR) სახელოვნებო სივრცეზე. ციფრული (მეტა) სათვალე უმოკლესი გზა იმისთვის, რომ ადამიანებმა „შეაღწიონ“ შემოქმედებით პროდუქტში და იყვნენ არა დამკვირვებლები, არამედ პროცესის სრულფასოვანი მონაწილეები. ვირტუალური, ციფრული რეალობის (VR) ტექნიკური მოწყობილობების საშუალებით, ადამიანს შეუძლია არა მხოლოდ უყუროს, დაესწროს რომელიმე თეატრის წარმოდგენას, არამედ თავად იქცეს ამ სპექტაკლის მოქმედ გმირად. იშლება ზღვარი შემქმნელსა და მომხმარებელს შორის.

მომავალ ხელოვნებას, ან სახელოვნებო ინსტიტუტებს, მოუწევთ გახდნენ მოქნილები და ელასტიკურები, რათა შეძლონ სწრაფად და თანმიმდევრულად აჰყვანონ (VR)-ის შემოთავაზებულ ახალ სახელოვნებო წესრიგს. ახალი „ციფრული თაობისთვის“, ციფრული სამყარო უფრო რეალურია, ვიდრე არსებული და ესთეტიკურ ტკბობასაც უფრო მეტად, სწორედ ციფრულ ფორმატში შექმნილი ნიმუშები ანიჭებენ. დღეს ვირტუალური რეალობა აღარ არის მხოლოდ ტექნოლოგიური ხელსაწყო, ის ხელოვნების ახალი მედიუმი, რომელიც 21-ე საუკუნის ხელოვნების ნიმუშების შექმნის, აღქმის და მასში მონაწილეობის პროცესს თავიდან განსაზღვრავს.

რას ნიშნავს ვირტუალური რეალობა (VR)? რამდენად ინტერნსიურად იყენებს მას თანამედროვე ადამიანი საქმიანობის ამა თუ იმ საფეროში? ამ კითხვებს ბევრმა მკვლევარმა და მეცნიერმა ბევრჯერ გასცა პასუხი. დღეს ისიც ცნობილია, თუ რამდენად ეფექტურად გამოიყენება ვირტუალური რეალობის შესაძლებლობები არა მხოლოდ ყოველდღიურ საქმიანობაში, არამედ სამხედრო და თავდაცვის სისტემებშიც – სამხედრო მოსამსახურეების ფიზიკური და ფსიქოლოგიური მომზადების პროცესებში.

დღეს ბევრი იწერება იმის თაობაზე, სარგებლისა და პროგრესის გარდა, ვირტუალური (ციფრული) რეალობა რა საფრთხეს უქმნის ადამიანის არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ ფსიქო-ემოციურ მდგომარეობას. ბევრ მკვლევარს ვირტუალური რეალობის ყველაზე დიდ საფრთხედ მიაჩნია ადამიანებს შორის პირდაპირი კომუნი-

კაციის მოშლა, რაც მათი ფიზიკური და სულიერი მართობის მიზეზი შეიძლება გახდეს. მეცნიერთა აზრით, სახლში, დაკეტილ სივრცეში მყოფ ადამიანს ციფრული მეტა სათვალის საშუალებით მართივად შეუძლია იმოგზაუროს ვირტუალურ სამყაროში, რაც მას სულ უფრო და უფრო დააშორებს რეალობას. ვირტუალური რეალობის კრიტიკოსები, მათ შორის შერი ტურკლე (Sherry Turkle) თავის წიგნში აღნიშნავს: „ტექნოლოგია არა მხოლოდ იმას ცვლის, რასაც ვაკეთებთ, ის ცვლის ჩვენს ვინაობას“ („Technology doesn't just change what we do; it changes who we are“).¹

ციფრულ სამყაროში ინტენსიური ყოფნა ხშირად იწვევს ადამიანთა შორის უშუალო კომუნიკაციის შემცირებას, რაც ფსიქოლოგიური იზოლაციის რისკს ზრდის.

მედიკოსები, განსაკუთრებით, ფსიქოთერაპევტები და ენდოკრინოლოგები შემოფოთებულ-

1 TURKLE, Alone, 2011.

ბი არიან იმით, რომ ადამიანები, განსაკუთრებით ისინი, რომლებიც დისტანციურად ონლაინ საქმიანობას ეწევიან, შესაძლოა საერთოდ აღარ გავიდნენ დახურული სივრცეებიდან და დღე გაატარონ უძრავ, მჯდომარე მდგომარეობაში. კურიერების საშუალებით მიიღონ მათთვის აუცილებელი პროდუქტი და ნივთები, ხოლო საქმის დასრულების შემდეგ, დასვენების და გართობისთვის მოიმარჯვონ ვირტუალური სათვალე და მიიღონ სიამოვნება ციფრულ ფორმატში არსებული ყველა იმ გასართობი, კულტურული, შემეცნებითი თუ სხვა სახის პროდუქტით, რისი სურვილიც მათ ექნებათ კონკრეტულ მომენტში, განწყობის და მოთხოვნის შესაბამისად. დაახლოებით ისე, როგორც სახლში ადამიანი უყურებს, ან უსმენს აუდიო და ვიზუალურ პროდუქტს ამა თუ იმ მოწყობილობის (რადიომიმღები, ტელევიზორი, კომპიუტერი და სხვა) საშუალებით. მათ შესაძლებლობა ექნებათ სახლიდან გაუსვლელად, იმოგზაურონ მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში, ზღვასა თუ მთაში, დაათვალიერონ ამა თუ იმ მუზეუმში დაცული კოლექცია, აღმოჩნდნენ მათთვის სასურველი თეატრის მაცურებელთა დარბაზში და იქედან უცქირონ ამა თუ იმ წამოდგენას თუ კონცერტს და ასე შემდეგ.

ადამიანის ფიზიკური აქტივობის შეზღუდვა, ზოგადად, სერიოზულ ზიანს აყენებს მის ჯანმრთელობას, განსაკუთრებით მის წონას, ეს უკანასკნელი კი, იწვევს მწვავე ენდოკრინოლოგიურ პრობლემებს, განსაკუთრებით ზრდის შეჩერების დიაბეტის განვითარების საფრთხეებს. ამას ემატება ფსიქოლოგთა და ფსიქიატრთა დასკვნები. ისინი ამტკიცებენ, რომ ადამიანი, რომელსაც აქვს სოციალური იზოლაცია კომუნიკაცია და მხოლოდ ციფრულ სამყაროში „მოძრაობს“, შესაძლოა, წააწყდეს ფსიქოლოგიურ და ფსიქიკურ პრობლემებსაც. მიუხედავად იმისა, რომ ვირტუალური (ციფრული) სამყაროს მკვლევარი მეცნიერები მუდმივად ახალ კვლევებს გვთავაზობენ, გვაფრთხილებენ მოსალოდნელი რისკებისა და ნეგატიური გავლენების თობაზე, არის კი შესაძლებელი დღეს ადამიანმა უარი თქვას იმ „კომფორტზე“, რასაც ეს სამყარო გვთავაზობს? უარი თქვას მისთვის შეთავაზებულ იმ რეალობაზე, რომელშიც შესაძლოა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ვერასდროს მოხვდეს? რთული კითხვაა და ამ კითხვაზე არ არსებობს ერთმნიშვნელოვანი პასუხი. ჯერჯერობით გვაქვს მხოლოდ ვირტუალური რეალობა (VR) და ის სულ

უფრო აქტიურად იჭრება ჩვენს ცხოვრებაში.

ამჯერად, მინდა შევჩერდე ამ „შემოტრის“ მნიშვნელოვან არეალზე – სახელოვნებო სივრცეზე, რომლის მომხმარებელიც ერთ-ერთი ყველაზე მოწყვლადი აღმოჩნდა ციფრული რეალობის მიერ შემოთავაზებული შესაძლებლობების გამოყენების წინაშე. გაბრიელა ჯანაჩი (Gabriella Giannachi) წერს: „ვირტუალური რეალობის თეატრი მაცურებელს საშუალებას აძლევს არა მხოლოდ უყუროს, არამედ შეისწავლოს, ურთიერთქმედება მოახდინოს და გავლენა იქონიოს ვირტუალურ წარმოდგენის გარემოზე“ ("Virtual reality theatre enables the audience not only to watch but to explore, interact with and even influence the virtual performance environment").² დღეს უკვე VR ტექნოლოგიები შესაძლებლობას აძლევს მაცურებელს ჩაერთოს, მაგალითად, სასცენო წარმოდგენაში საკუთარი ავტარის საშუალებით.

ხელოვნების ნიმუშებს ქმნიან ადამიანები ადამიანებისთვის. ეს ოდითგანვე ასე იყო. ხელოვანის ერთ-ერთი მთავარი მიზანიც ისაა, მისი შექმნილი შემოქმედებითი პროდუქტი მივიდეს მომხმარებელთან, რამაც ამ უკანასკნელს უნდა მიანიჭოს, როგორც მინიმუმ, სიამოვნება. ანუ, ერთი ქმნის – მეორე მოიხმარს. ეს მეორე არის პირველის მიერ შექმნილის დამკვირვებელი/შემფასებელი. ხელოვნების ნიმუში მასზე ახდენს გარკვეული სახის გავლენას, რაც შესაძლოა იყოს მკვეთრად ემოციურიც და ნაკლებად გამაღიზიანებელიც. გავიხსენოთ, რამდენი ცრემლი დაგვიღვრია რომელიმე ლიტერატურული გმირის დრამატული ცხოვრების ეპიზოდებზე, მის განცდებსა და ემოციებზე; რამდენი გვითხრობს კინოფილმების ფინალზე; რამდენი მეტყვარე ტაში დაგვიკრავს სცენაზე კარგად შესრულებული როლის, კარგად დაკრული მუსიკის, ან ნაცეკვ-ნამღერის ხილვის შემდეგ. როგორ აღფრთოვანებით გავგვიზიარებია სხვისთვის ჩვენი შთაბეჭდილებები და დაუინებით გვირჩევია – ისინიც გასცნობოდნენ ჩვენ ნაწახს, მოსმენილს ან წაკითხულს. ასეა ადამიანების მიერ ხელოვნების ნიმუშების შექმნის დღიდან, დღემდე.

თავდაპირველად, ადამიანი უშუალოდ ეხებოდა სხვის შექმნილ შემოქმედებით პროდუქტს. ის საკუთარი თვალით ხედავდა მხატვრის დახატულ ტილოს, ეცნობდა მწერლის დაწერილ ტექსტს, ესწრებოდა მუსიკალურ, ან სათეატროს წარმოდგენას. ანუ, ის ცოცხლად ეხებოდა ავტორს, ან შემს-

2 GIANNACHI, Virtual, 2004.

რულებელს.

ფოტოაპარატის, ფონოგრაფის და შემდეგ კინოაპარატის გამოგონებამ პირველად „დააშორა“ მომხმარებელი ხელოვანს. წარმოიშვა ეგრეთ წოდებული ფიქსირებული ხელოვნება, რომელიც ოდესღაც, სადღაც იყო შექმნილი და შემდეგ ან ფოტო და კინო ფირზე იყო აღბეჭდილი, ან ფირფიტაზე, თუ მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი. ანუ, კინოფილმის მაყურებელი ცოცხლად, რეალურ დროში ვერ ხედავდა არტისტის მიერ განსახიერებულ გმირს, ვერც იმ გარემოს, სადაც თამაშდებოდა ამბავი.

ხმის ჩამწერი და გადამცემი ტექნიკის გამოგონებამ, შესაძლებელი გახადა მსმენელს მრავალი ათასი კილომეტრის დაშორებით მოესმინა ნებისმიერი სახის მუსიკალური ნაწარმოები, მომღერლის ნამღერი, თუ არტისტის წაკითხული ლექსი. ამგვარმა ტექნოლოგიურმა სიახლეებმა თვისებრივად შეცვალა ხელოვნების მიმართ მომხმარებლის დამოკიდებულება, რადგან გააჩინა ხელოვნების ახალი, მანამდე არარსებული დარგები.

ფირზე აღბეჭდვის ტექნიკამ და ტექნოლოგიამ რეალურ დროში არსებული ისეთი სახელოვნებო ნიმუშების და შემოქმედებითი პროცესების დაფიქსირებაც კი გახადა შესაძლებელი, როგორებიცაა საკონცერტო დარბაზებში მიმდინარე კონცერტები თუ სათეატრო წარმოდგენები. ერთი სიტყვით, ხელოვნება „დაფიქსირდა“, რამაც შესაძლებელი გახადა მისი მობილობაც – ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ ადგილზე მისი „წაღება“ და მომხმარებლისთვის მისთვის სასურველ დროს „გამოყენება“.

ამ გაფართოებული შესაძლებლობების მიუხედავად, სახელოვნებო შემოქმედებითი პროდუქტის მიმართ, ნებისმიერ შემთხვევაში, მომხმარებელი იყო მხოლოდ დამკვირვებელი. ის უშუალოდ არ იღებდა პროდუქტის შექმნის პროცესში მონაწილეობას და არც უკვე შექმნილ პროდუქტში შეეძლო უშუალოდ ჩართვა. არადა, ამის სურვილი, დამეთანხმებით, ბევრ მაყურებელს, მსმენელს და მკითხველს აქვს. ეს იყო მიზეზი, რომ სხვადასხვა დროს, მომხმარებელთან ინტერაქციის მრავალი სახის ფორმას მიმართეს ხელოვანებმა. ბევრი მწერალი ეკითხებოდა მკითხველს, როგორ გაგრძელებულიყო მისი ამა თუ იმ რომანის სიუჟეტი, რით დასრულებულიყო მისი ლიტერატურული გმირის ცხოვრება და ასე შემდეგ. ზოგიერთი მხატვარი ატარებდა ექსპერიმენტულ სეანსებს, სადაც უბ-

რალო, მხატვრობით დაინტერესებულ ადამიანებს მოუხმობდა ერთობლივად შეექმნათ ნამუშევარი, საკუთარი შტრიხები შეეტანათ პროდუქტის შექმნაში. თეატრშიც იყო ისეთი დადგმები, სადაც მაყურებელი წარმოდგენის სიუჟეტური განვითარების თანამონაწილე ხდებოდა და გარკვეული დოზით ერთვებოდა კიდევ წარმოდგენის მსვლელობაში. საკონცერტო დარბაზებშიც, განსაკუთრებით ეგრეთ წოდებული პოპულარული მუსიკის კონცერტებზე, მუსიკოსების თაყვანისმცემლებს ხშირად უფლებას აძლევდნენ ასულიყვნენ სცენაზე და მათ კერპებთან ერთად შეესრულებიათ საყვარელი სიმღერები და მელოდიები. როგორც ვხედავთ, ხელოვნება რაღაც ეტაპზე და გარკვეული დოზით ცდილობდა მომხმარებლის საკუთარი პროდუქტის შექმნის პროცესში ჩართვას. ამას სხვადასხვა, მათ შორის მარკეტინგული მიზანიც ჰქონდა, მაგრამ, ფაქტია, ადამიანების, არახელოვანების გარკვეულ კატეგორიას, გააჩნდა სურვილი – გამხდარიყო შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილე.

XXI საუკუნემ და ეგრეთ წოდებული ვირტუალური რეალობის (VR) შექმნამ ეს შესაძლებლობა გაცილებით მარტივი და სრულფასოვანი გახადა. ვირტუალური რეალობა ახალ წესრიგს ამყარებს სახელოვნებო სივრცეში. ბევრ სფეროში იგი უკვე იქცა და მალე თითქმის სრულად გადაიქცევა ხელოვნებასა და მის მომხმარებელს შორის ახალ მედიუმად. ციფრული (მეტა) სათვალე, რომელიც სულ უფრო მარტივი და ხელმისაწვდომი ხდება ნებისმიერი სოციალური სტატუსისა და შემოსავლების მქონე ადამიანისთვის, უმოკლესი გზაა იმისთვის, რომ ადამიანებმა „შეაღწიონ“ შემოქმედებით პროდუქტში და იყვნენ არა დამკვირვებლები, არამედ პროცესის სრულფასოვანი მონაწილეები. როგორც ბრენტ ოლსონი და პაულა მაკდაუელი (Brent Olson და Paula MacDowell) აღნიშნავენ: „ინრეტაქტიურ ამბავში გარდასახვის წყალობით, დამსწრე აუდიტორიის წევრებს შუძლიათ თავად გახდნენ შემსრულებლები და ამით გავლენა მოახდინონ ვირტუალური თხრობის განვითარებაზე“ ("Through embodied participation and interactive storytelling, audience members can become performers in their own right, influencing the unfolding of the virtual narrative").³ ამ გზით იშლება ზღვარი შემქმნელსა და მომხმარებელს შორის.

მოკლედ შევხვით ვირტუალური რეალობის

3 OLSON, MACDOWELL, Performing, 2023.

(VR) იმ შესაძლებლობას, რითაც ადამიანს შეუძლია თავად შექმნას სასურველი ციფრული რეალობა (რაც შეიძლება იყოს ნამდვილიც და გამოგონილიც) და თავადვე გახადოს საკუთარი თავი ამ რეალობის მონაწილე. ჩვენ შეგვიძლია ჩავტვირთოთ ნებისმიერი ციფრული ფაილი მეტა სათვალის მესხიერებაში, მაგალითად, რომელიმე ქალაქის ხედები, ქუჩები, მუზეუმები და სხვა, შემდეგ ჩავსვათ ამ ფაილში საკუთარ გამოსახულება (ავატარი) და ვიმოგზაუროთ ვირტუალურად არჩეულ არეალში რამდენჯერაც გვინდა და როდესაც გვინდა. თანამედროვე ციფრული სათვალე ისე დაიხვეწა, რომ სიმულაციური რეალობა ადამიანის არა მხოლოდ ვიზუალურ, არამედ სენსორულ აღქმებსაც მოერგო, სადაც წარმოსახვა იმდენად ძლიერდება, რომ უკვე გემოვნებისა და სუნის რეცეპტორებიც აქტიურდებიან.

XXI საუკუნის ადამიანის ტვინი იმ ციფრულ მასივს ჰგავს, რომელიც ვირტუალური რეალობის ფაილებს ფოლდერებში ანაწილებს და ინახავს. ეს ფაილები კი აძლიერებს ადამიანის წარმოსახვის უნარს და საბოლოოდ უჩენს განცდას, რომ რეალურად იმყოფება ამა თუ იმ სივრცეში, ან რეალურად აწყდება გარკვეულ წინააღმდეგობებს და სხვა. ანუ, ადამიანი ცხოვრობს, მართალია, ციფრულ, მაგრამ მისთვის რეალურ სამყაროში რეალური შეგრძნებებით, განცდებით და აღქმებით. სწორედ ეს უკანასკნელია ის უნიკალური შესაძლებლობა, რაც ციფრში გადატანილ ხელოვნებას და მისი მომხმარებელს ერთიან ციფრულ სხეულად აქცევს.

ვირტუალური რეალობის (VR) ციფრული მოწყობილობების საშუალებით ადამიანს შეუძლია არა მხოლოდ უყუროს, რომელიმე თეატრალურ წარმოდგენას, არამედ თავად გახდეს სპექტაკლის მოქმედი გმირი. აიხდინოს ბავშვობის ოცნება, გამოსცადოს - რას ნიშნავს მსახიობის სხვადაცვლის ხელოვნება. სპექტაკლის შემდეგ კი, თავად მიიღოს აღფრთოვანებული მაყურებლის მიერ დაკრული ტაში და დატკბეს საკუთარი ტრიუმფით. დიახ, ეს რეალობაა, რომელიც ადამიანებს

თავად აქცევს სახელოვნებო სივრცის ნაწილად. VR ტექნოლოგიები იწვევს არა მხოლოდ ვიზუალურ, არამედ სენსორულ, ემოციურ და ნეირონულ რეაქციებს. ადამიანი რეალურად გრძნობს საკუთარ თავს ციფრულ სივრცეში, როგორც წარმოდგენის მონაწილე და იზლება ზღვარი შემქმნელს და მომხმარებელს შორის. როგორც ჯერემი ბეილენსონი (Jeremy Bailenson) აღნიშნავს: „ვირტუალური რეალობა არ არის მედიური გამოცდილება. ეს რეალური გამოცდილებაა, რომელიც თქვენს ტვინში ხდება და თქვენი ტვინი მას ასე აღიქვამს“ ("VR is not a media experience. It's an actual experience that takes place in your brain, and your brain treats it that way").⁴ რა თქმა უნდა, მხატვრული ნაწარმოების შექმნას ჯერ კიდევ, ხაზს ვუსვამ, ჯერ კიდევ სჭირდება შესაბამისი ნიჭის მქონე ადამიანი, ვინც დაწერს მუსიკას, დახატავს, გადაიღებს, ან დადგამს ამა თუ იმ შემოქმედებით პროდუქტს. რატომ ჯერ კიდევ? იმიტომ, რომ არავინ იცის VR - ის და AI - ის (ხელოვნური ინტელექტი) ეპოქაში, კვლავ იქნება თუ არა აქტუალური ადამიანის თანდაყოლილი შემოქმედებითი ნიჭი და, რაც მთავარია, იქნება თუ არა ამ „ბუნებრივი გზით“ მიღებულ პროდუქტზე მომხმარებლის მხრიდან მოთხოვნა?! რა იქნება ხვალ უცნობია, მაგრამ საბედნიეროდ, ვიცით, რომ დღეს ჯერ კიდევ საჭროა ის, ვინც შექმნის, თუნდაც იმისთვის, რომ ამ შექმნილში სხვა „შევიდეს“ და თავი მის ნაწილად შეიგრძნოს. თუმცა, არ არის შორს ის დროც, როდესაც ნებისმიერ ადამიანს შეეძლება შექმნას მისთვის სასურველი, მომხიბლელი, მისი ემოციის, ინტელექტის, განცდის და გემოვნების შესაფერისი სახელოვნებო ნიმუში, სადაც თავად იქნება, მაგალითად, ოტელო, ან ჰამლეტი, დეზდემონა თუ ოფელია...

საინტერესოა, მაინც რა ძირითადი საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები აქვს ტრადიციული და ვირტუალური რეალობის (VR) ხელოვნებას:

განმასხვავებელი

ტრადიციული ხელოვნება:	VR ხელოვნება:
ავტორის (ხელოვანის) უპირატესობა	მომხმარებლის თანამონაწილეობა
ფიზიკურად არსებული გარემო	ინტერაქტიურობა
უშუალო შეხება	იმერსიული გამოცდილება

4 BAILENSON, EXperience, 2018.

საერთო მახასიათებლები:

- ესთეტიკური განცდა
- ემოციური ჩართულობა
- არტისტული ნარატივი

ვირტუალური რეალობა (VR) უკვე არ წარმოადგენს მხოლოდ ტექნოლოგიურ ექსპერიმენტს. ის თანდათან იქცა თანამედროვე ხელოვნების ახალ მედიუმად, რადგან იმერსიული ტექნოლოგიების განვითარება შლის ზღვარს შემქმნელსა და მომხმარებელს შორის და ადამიანი აღარ არის მხოლოდ დამკვირვებლის როლში. მას შეუძლია თავად გახდეს შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილე. ეს ცვლილება შემოქმედებითი პროცესისადმი ტრადიციულ მიდგომებს ეჭვქვეშ აყენებს და გვავალდებულებს დავფიქრდეთ ავტორობის, ავთენტიკურობისა და ესთეტიკური შეგრძნებების მიმართ აქამდე არასებულებ შეხედულებებზე.

„ციფრული თაობისთვის“ ვირტუალური გარემო ხშირად რეალობაზე მეტად იწვევს ემოციურ უკუკავშირსა და ესთეტიკურ სიამოვნებას. მისთვის, შესაძლოა, გაუგებარი იყოს, მაგალითად, ლეონარდო და ვინჩის „მონა ლიზას“ მშვენიერება, რადგან ის არ გაიზარდა იმ ეპოქაში, სადაც კედელზე ჩამოკიდებული, ლამაზ ჩარჩოში ჩასმული შედეგები, ადამიანებში მშვენიერების ესთეტიკურ შეგრძნებებს იწვევდა. ის გაიზარდა გაჯეტებთან ერთად, სადაც ყველაფერია, აბსოლუტურად ყველაფერი, ოღონდ ციფრში. „ციფრული თაობისთვის“, ციფრული ხელოვნება, რომელიც ვირტუალური რეალობის (VR) და ხელოვნური ინტელექტის (AI) წყალობით, მათთან ერთად და მათი მონაწილეობით

შეიქმნება, დაბადებს ახალ ემოციებს და განცდებს. როგორც ჟან ბოდრიარი (Jean Baudrillard) აღნიშნავს თავის ნაშრომში „სიმულაციები და სიმულაციები“ (Simulacra and Simulation), პოსტმოდერნულ რეალობაში სიმულაცია ხშირად ანაცვლებს რეალობას. „სიმულაცია აღარ არის ტერიტორიის, რეფერენციული არსების, ან სუბსტანციის სიმულაცია. ეს არის მოდელებით შექმნილი რეალობის გენერირება წარმოშობისა და რეალობის გარეშე“ ("Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality").⁵

მომავალ ხელოვნებს, ან სახელოვნებო ინსტიტუტებს, პროფესიონალ ხელოვანთა აღმზრდელ ორგანიზაციებს, მოუწევთ სრულად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც, გაითვალისწინონ ვირტუალური რეალობის სახელოვნებო სივრცეში ადაპტაციის მნიშვნელობა და გახდნენ იმდენად მოქნილები და ელასტიკურები, რომ შეძლონ სწრაფად და თანმიმდევრულად აპყვნენ VR-ის შემოთავაზებულ ახალ სახელოვნებო წესრიგს. პროფილური სახელოვნებო უნივერსიტეტების სწავლების სტრუქტურაში უნდა დაინერგოს ის მექანიზმები, სწავლების მეთოდოლოგია, რაც ხელს შეუწყობს ხელოვნების ისეთი ციფრული პროდუქტის შექმნას, სადაც ნებისმიერ მომხმარებელს შეეძლება მის სტრუქტურაში ადაპტაცია, ანუ მის ნაწილად ქცევა.

ვირტუალური რეალობის (VR) გამოყენების სფეროები და მისი გავლენა ხელოვნებაზე შეგვიძლია შემდეგი სახით ჩამოვაყალიბოთ:

სფერო	VR-ის გამოყენებით	ეფექტი
თეატრი	მაცურებლის ავტარის მონაწილეობა	ტრანსფორმაცია - დამკვირვებლიდან -მონაწილემდე
ვიზუალური ხელოვნება	360° ექსპოზიციები, ვირტუალური გალერეები	ხელმისაწვდომობა, ინტერაქცია
განათლება	VR-სიმულაციები ხელოვნების დარგების სწავლების პროცესში	ახალ გამოცდილებაზე დაფუძნებული სწავლება
მუსიკა	VR-კონცერტები, აუდიო-სენსორული იმერსია	უშუალო ემოციური ჩართულობა

5 BAUDRILLARD, Simulacra, 1981.

ხელოვნური ინტელექტის და ვირტუალური რელობის შერწყმა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ შემქმნელი შესაძლებელია გახდეს ხელოვნური ინტელექტი (AI), ხოლო შემსრულებელი – მომხმარებლის ვირტუალურ რეალობაში (VR) გენერირებული ავტარი. ასე რომ, ვირტუალური რეალობა აღარ არის

მხოლოდ ტექნოლოგიური ხელსაწყო, ის ხელოვნების ახალი მედიუმია, რომელიც 21-ე საუკუნის ხელოვნების ნიმუშების შექმნის, აღქმისა და მასში მონაწილეობის პროცესს თავიდან განსაზღვრავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- BAILENSEN Jeremy, Experience on Demand: What Virtual Reality Is, How It Works, and What It Can Do. Norton, New York, 2018.
- BAUDRILLARD Jean, Simulacra and Simulation, Paris, 1981.
- GIANNACHI Gabriella, Virtual Theatres: An Introduction, London, New York, 2004.
- MICHAELAH Wales M., WHEELER Michael, CIMOLINO Gabriele, LEVIN Laura, MEES Jayna, GRAHAM Nicholas, Process, Roles, Tools, and Team: Understanding the Emerging Medium of Virtual Reality Theatre, New York, 2024.
- OLSON B., MACDOWELL P., Performing with Me: Enhancing Audience–Performer Interaction in An Immersive Virtual Play, New York, 2023.
- SCHMID Marianne M., KLEINLOGEL Emmanuelle P., TUR Benjamin, BACHMANN Manuel, The Future of Interpersonal Skills Development: Immersive Virtual Reality Training with Virtual Humans, San Francisco, 2018.
- TURKLE Sherry, Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other, Basic Books, New York, 2011.

VIRTUAL REALITY (VR), A NEW MEDIUM FOR ART

George Chartolani

Keywords: virtual reality (VR), new artistic order, environment, digital generation.

What is virtual reality (VR)? How extensively is it used by modern humans across various fields of activity? Many researchers see virtual reality as a threat to direct human communication, potentially leading to both physical and spiritual loneliness. Nevertheless, is it possible today for someone to give up the “comforts” this digital world offers? The focus of our research is the impact of virtual reality (VR) on the artistic space. In the traditional structure of the art world, one (the artist) creates and the other consumes in this relationship, the consumer is merely an observer. However, art has, at various points, sought to involve the user in the creative process. The twenty-first century, with the advent of virtual reality, has made this participation more accessible and immersive. Virtual reality is reshaping the artistic landscape.

Digital (meta) glasses offer the shortest route for users to immerse themselves in a creative product not as passive observers but as active participants. Through VR devices, a person can not only watch or attend a theater performance but also become its protagonist. The boundary between creator and consumer is beginning to blur.

Future artists and art institutions will need to become more adaptable and resilient to keep pace with the evolving artistic order brought about by VR.

For the emerging “digital generation,” the digital world often feels more tangible than the physical one, and the aesthetic enjoyment they derive from digitally created works can be even greater. Virtual reality is not just a tool it is a new medium that’s transforming how art is created, experienced, and understood in the 21st century.

What is virtual reality (VR)? How intensively is it used by modern humans across different areas of life? These questions have been addressed countless times by researchers and scientists. Today, it’s also well known how effectively VR is used not only in daily life, but also in military and defense systems for both physical and psychological training of personnel.

Much has been written about the dangers posed by virtual (digital) reality not just to people’s physical health but also to their psycho-emotional well-being despite its clear benefits and technological advancements.

Many researchers believe that the greatest threat of virtual reality is the disruption of direct human communication, potentially leading to physi-

cal and emotional isolation. According to scientists, someone confined to their home can easily “travel” to a virtual world via digital meta-glasses, further detaching themselves from reality. Critics of virtual reality, including Sherry Turkle, note in her book: “*Technology doesn’t just change what we do; it changes who we are.*” Deep immersion in the digital world often leads to reduced interpersonal communication, increasing the risk of psychological isolation.

Doctors, particularly psychotherapists and endocrinologists are concerned that people, especially those who work or socialize online, may never leave their closed environments. They may spend their days in a stationary, sedentary position, receiving everything they need via delivery services. After

1 Turkle, S. (2011). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Basic Books.

finishing their work, they might simply put on their virtual glasses for relaxation or entertainment, accessing any cultural, educational, or leisure content they want, tailored to their mood and preferences.

This mirrors how people currently watch or listen to audio-visual content at home via radios, televisions, computers, or smartphones. VR just expands this capability. Users will be able to virtually travel to any country, to the sea or mountains, explore museum collections, or sit in the audience of their favorite theater to watch a performance all without leaving their homes.

Limiting physical activity has serious consequences for health especially with regard to weight, which in turn increases the risk of endocrine disorders like diabetes. Psychologists and psychiatrists add that a person with minimal social interaction who “moves” only through the digital world may also face serious mental health challenges.

Despite ongoing research and repeated warnings from scientists, is it really possible for people today to reject the comfort and convenience offered by the digital world? Should we deny ourselves experiences that we might never have in real life? These are difficult questions with no single answer. What we do know is that virtual reality is already an integral part of modern life and it’s only becoming more deeply embedded.

This time, I would like to focus on one particularly vulnerable area affected by this “invasion”: the artistic space. Its users have shown themselves to be especially receptive to the opportunities offered by digital reality. As Gabriella Giannachi writes: “*Virtual reality theatre enables the audience not only to watch but to explore, interact with and even influence the virtual performance environment*”². Today, VR technologies allow viewers to participate in performances through their own avatars.

Art has always been made by people for people. That has never changed. One of the main goals of an artist is to deliver their creative product to an audience and bring them pleasure or emotional impact. In this model, one person creates while another consumes. The second person becomes the observer or evaluator. A work of art affects them in some way sometimes intensely, sometimes subtly. Think of the tears we’ve shed over literary characters, or the

emotions stirred by a film’s ending. Or the applause for a brilliant stage performance, music, or dance. Or the enthusiasm we feel when sharing those experiences with others.

Originally, people engaged with creative works in direct, physical ways. They saw paintings in person, read physical books, and attended live performances. That meant real-time, live interaction with the artist or performer.

But with the invention of the camera, the phonograph, and eventually the cinematograph, the consumer became “separated” from the creator. Fixed art emerged created at one point in time and then captured, stored, and replayed. Viewers could no longer experience live performances or original settings in real time.

The development of sound recording and broadcast technology meant that people could hear music or performance from thousands of kilometers away. These innovations changed the consumer’s relationship to art, giving rise to entirely new forms of creative expression.

Eventually, even real-time recordings of performances concerts or plays became accessible via tape, film, or digital formats. In other words, art became mobile something people could take anywhere and experience anytime.

Still, the consumer remained only an observer. They didn’t directly participate in creating or influencing the product. But many wanted to. Over time, various artists invited this kind of interaction. Some writers polled readers about plot directions or character outcomes. Others ran experimental projects that allowed amateurs to add their own touches. Theater groups staged performances where the audience could interact with the story. At pop concerts, fans were sometimes invited on stage to sing along.

As we can see, art has at different times and in different ways attempted to involve its audience in the creative process. This often served marketing purposes, but it also reflected a real desire among non-artists to become participants.

The 21st century and the emergence of virtual reality (VR) have made that participation far easier and more fulfilling. VR is establishing a new order in the artistic space. In many areas, it has already become and is quickly becoming the dominant medium

2 Giannachi, G. (2004). *Virtual Theatres: An Introduction*. Routledge.

between art and its audience. Digital (meta) glasses allow people to dive into a creative experience, not as spectators but as collaborators. As Brent Olson and Paula MacDowell write: “Through embodied participation and interactive storytelling, audience members can become performers in their own right, influencing the unfolding of the virtual narrative.”³

Let’s briefly consider VR’s potential: it allows people to create their own digital realities real or imaginary and place themselves inside them. They can upload digital files of cityscapes, museums, or landscapes and insert their own avatars to explore them endlessly.

Modern digital glasses are so advanced that simulated environments respond not just to sight but also to other senses. They can even stimulate taste and smell receptors, creating a deeply immersive experience.

Traditional Art	Shared Features	VR Art
Primacy of the artist	Aesthetic experience	User participation
Physical environment	Emotional engagement	Interactivity
Direct contact with the artwork	Artistic narrative	Immersive experience

The modern human brain functions like a digital archive, storing VR files into mental folders that expand imagination. The result: people feel they’re physically present in those virtual spaces, facing real obstacles and experiences. In short, they live in a digital world that feels emotionally and physically real. This unique experience transforms the relationship between artist and audience into a shared digital existence.

Through VR devices, people can not only watch performances, they can become the main character. They can receive the applause and bask in the spotlight. This is how VR makes people true participants in the artistic space. It triggers not just visual reactions but emotional, sensory, and neural responses. As Jeremy Bailenson puts it: “VR is not a media experience. It’s an actual experience that takes place in your brain, and your brain treats it that way.”⁴

Of course, for now, creating a work of art still re-

quires human talent—someone to write, compose, paint, or direct. But will natural creative ability still matter in the era of VR and AI? Will there even be a demand for “organic” artistic products?

We do not know what tomorrow holds, but thankfully, for now, we still need someone to create, even if it’s just so someone else can step inside that creation and feel part of it. But that day is coming perhaps soon when anyone will be able to generate their own deeply personal artistic experience. A person will be able to play Othello or Hamlet, Desdemona or Ophelia all in their own custom-built digital stage.

It is interesting to note what the main common and distinguishing features are between traditional and virtual reality (VR) art:

Virtual reality (VR) is no longer just a technological experiment. It has evolved into a new artistic medium. As immersive technologies develop, the lines between creator and consumer are dissolving. People are no longer just observers; they can actively participate in the creative process. This evolution challenges traditional notions of authorship, originality, and artistic perception.

For the digital generation, virtual environments often evoke more emotional intensity than physical reality. The beauty of The *Mona Lisa* by da Vinci, for instance, may not resonate with someone raised on digital screens and interactions. They grew up with gadgets that contain everything digitally. For this generation, art made with their own input via VR and AI may produce new forms of emotion and meaning.

As Jean Baudrillard writes in *Simulacra and Simulation*: “Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation

3 Olson, B., & MacDowell, P. (2023). Performing with Me: Enhancing Audience–Performer Interaction in An Immersive Virtual Play.

4 Bailenson, J. (2018). Experience on Demand: What Virtual Reality Is, How It Works, and What It Can Do. Norton.

by models of a real without origin or reality.”⁵

Artists, institutions, and academies must now seriously confront the sweeping influence of VR in the art world. They’ll need to become agile and open to transformation, developing curricula and platforms that allow users to co-create digital art. That means building flexible education systems that prepare future professionals for this new reality.

The areas of application of virtual reality (VR) and its impact on art can be summarized as follows:

As artificial intelligence merges with virtual reality, the “artist” may be an AI and the “performer” an avatar inside a VR-generated world. Virtual reality is not just a tool; it is a new medium that’s transforming how art is created, experienced, and understood in the 21st century.

Field	With VR	Effect
Theater	Avatar participation by audience members	Transformation from observer to participant
Visual Art	360° exhibitions, virtual galleries	Accessibility, interaction
Education	VR simulations in art education	Experience-based learning
Music	VR concerts, audio-sensory immersion	Direct emotional involvement

REFERENCES:

- Olson, B., & MacDowell, P. (2023). *Performing with Me: Enhancing Audience–Performer Interaction in An Immersive Virtual Play*.
- Giannachi, G. (2004). *Virtual Theatres: An Introduction*. Routledge.
- Turkle, S. (2011). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Basic Books.
- Bailenson, J. (2018). *Experience on Demand: What Virtual Reality Is, How It Works, and What It Can Do*. Norton.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*.
- Schmid Mast, M., Kleinlogel, E. P., Tur, B., & Bachmann, M. (2018). The future of interpersonal skills development: Immersive virtual reality training with virtual humans.
- Michaelah Wales, M. Wheeler M. Cimolino, G. Levin, L. Mees, J. Graham, N. (2024). *Process, Roles, Tools, and Team: Understanding the Emerging Medium of Virtual Reality Theatre*.

⁵ Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*.

ՀԱՅԺՄԻՋԵՐ
AUTHORS



ნატო გენგიური
NATO GENGIURI

ნატო გენგიური არის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის პროფესორი, International Journal of Arts and Media Researches-ის დამფუძნებელი და მთავარი რედაქტორი, ხელოვნების მკვლევართა საერთაშორისო ყოველწლიური კონფერენციის დამფუძნებელი, მუდმივი ორგანიზატორი და სამეცნიერო ხელმძღვანელი.

დაამთავრა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობით. 2004 წელს გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ხელმძღვანელობს ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების საბაკალავრო, სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამებს და ეწევა ახალგაზრდა მკვლევართა სამეცნიერო ხელმძღვანელობას.

მისი კვლევის ძირითადი სფეროა ქართული არქიტექტურის ისტორია, განსაკუთრებით შუა საუკუნეების საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, ქრისტიანული ხელოვნება და არქიტექტურის სიმბოლიკა, კულტურული მემკვიდრეობა, ასევე XIX–XX საუკუნეების, მათ შორის საბჭოთა პერიოდის, არქიტექტურა. იგი არის მონოგრაფიის, სახელმძღვანელოებისა და 60-ზე მეტი სამეცნიერო პუბლიკაციის ავტორი.

ნატო გენგიური არაერთგზის იყო გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახურის (DAAD) სტიპენდიატი და სამეცნიერო-კვლევით საქმიანობას ეწეოდა მიუნხენის, ფრანკფურტისა და ბერლინის უნივერსიტეტებში. 2025 წელს იგი გახდა Culture Moves Europe-ის საერთაშორისო პროგრამის გამარჯვებული, რომლის ფარგლებში მისი კვლევა თანამედროვე მდგრად არქიტექტურას ეძღვნება.

2008 წელს მისი ინიციატივით უნივერსიტეტში დაფუძნდა ხელოვნების მკვლევართა ყოველწლიური სამეცნიერო კონფერენცია, რომელმაც 2020 წელს საერთაშორისო სტატუსი მიიღო, და ბაკალავრიატისა და მაგისტრატურის სტუდენტთა ყოველწლიური სამეცნიერო კონფერენცია. კონფერენციასთან დაკავშირებული სამეცნიერო გამოცემების საფუძველზე ჩამოყალიბდა International Journal of Arts and Media Researches (2021 წლამდე — „XX საუკუნის ხელოვნება“), რომლის დამფუძნებელი და მთავარი რედაქტორია.

Nato Gengiuri holds a PhD in Art History and is Professor of Art History at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. She is the founder and Editor-in-Chief of the International Journal of Arts and Media Researches, as well as the founder, permanent organiser, and academic director of the annual International Conference of Art Researchers.

She graduated in Art History from Ivane Javakhishvili Tbilisi State University and defended her doctoral dissertation at the G. Chubinashvili Institute of Georgian Art History in 2004. At Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, she heads the Bachelor's, Master's, and Doctoral programmes in Art History and supervises emerging researchers.

Her principal research field is the history of Georgian architecture, with particular emphasis on medieval ecclesiastical architecture, Christian art and architectural symbolism, cultural heritage, and nineteenth- and twentieth-century architecture, including that of the Soviet period. She is the author of a monograph, textbooks, and more than sixty scholarly publications.

Gengiuri has received several scholarships from the German Academic Exchange Service (DAAD) and has conducted research at universities in Munich, Frankfurt, and Berlin. In 2025, she was selected for the international Culture Moves Europe programme, within which her research focuses on contemporary sustainable architecture.

In 2008, on her initiative, an annual academic conference for art researchers and an annual academic conference for Bachelor's and Master's students were established at the University. The former acquired international status in 2020. The scholarly publication series associated with the conference subsequently developed into the International Journal of Arts and Media Researches (published as 20th Century Art until 2021), of which Gengiuri is the founder and Editor-in-Chief.

არმანდო როტონდი არის მკვლევარი, თეატრმცოდნე, მწერალი, დრამატურგი და საშემსრულებლო ხელოვნების პრაქტიკოსი, რომლის საქმიანობა აერთიანებს შემოქმედებით პრაქტიკასა და აკადემიურ კვლევას. იგი არის ბარსელონას ხელოვნების ინსტიტუტის (Institute of the Arts Barcelona – IAB) საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიის პროფესორი, სადაც თითქმის ათი წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა MA Acting და MA Creative Performance Practice სამაგისტრო პროგრამებს. ამასთან, არის კატალონიის საერთაშორისო უნივერსიტეტის (International University of Catalonia) საშემსრულებლო ხელოვნების მენეჯმენტის პროფესორი.

როტონდიმ განათლება მიიღო ნეაპოლის ფედერიკო II-ის უნივერსიტეტში, რომის საპიენცას უნივერსიტეტსა და სტრატკლაიდის უნივერსიტეტში, სადაც დოქტორის ხარისხი მოიპოვა თეატრის, კინოსა და საშემსრულებლო ხელოვნების თარგმანისა და ადაპტაციის კვლევაში. მას მიღებული აქვს იტალიის ეროვნული სამეცნიერო ჰაბილიტაციის სამი კვალიფიკაცია. მისი სამეცნიერო ინტერესები მოიცავს თეატრისა და პერფორმანსის კვლევებს, შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობას, კულტურის კვლევებს, თარგმანს, ადაპტაციასა და თანამედროვე დრამატურგიას.

იგი არის ათზე მეტი სამეცნიერო წიგნის ავტორი და რედაქტორი და 60-ზე მეტი რეცენზირებული სტატიისა და წიგნის თავის ავტორი. აკადემიური საქმიანობის პარალელურად მუშაობს როგორც კულტურის მენეჯერი და ევროპული პროექტების შემმუშავებელი და მონაწილეობს საერთაშორისო სამეცნიერო და შემოქმედებით პროექტებში, მათ შორის Creative Europe-ის პროექტში Make a Move. როგორც თეატრის პრაქტიკოსი, მუშაობს დრამატურგად, პიესების ავტორად, რეჟისორად და შემსრულებლად; მისი ინტერესები ასევე მოიცავს ციფრულ და იმერსიულ პერფორმანსსა და ტექნოლოგიებისა და საშემსრულებლო ხელოვნების ურთიერთმიმართებას.

არმანდო როტონდი არის European Journal of Theatre and Performance-ის სარედაქციო საბჭოს წევრი (European Association for the Study of Theatre and Performance; University of Groningen Press).

Armando Rotondi is an academic, theatre scholar, writer, dramaturg, and performance practitioner whose work bridges artistic practice and academic research. He is Full Professor in Performance Theory at the Institute of the Arts Barcelona (IAB), where he led the MA Acting and MA Creative Performance Practice programmes for almost a decade. He is also Professor in Performing Arts Management at the International University of Catalonia.

Rotondi studied at the University of Naples Federico II, Sapienza University of Rome, and the University of Strathclyde, where he earned his PhD specialising in translation and adaptation for theatre, film, and performance. He has also obtained three Italian national academic habilitations. His research interests include theatre and performance studies, comparative literature, cultural studies, translation, adaptation, and contemporary dramaturgy.

He has authored and edited more than ten books and published over sixty peer-reviewed articles and book chapters. Alongside his academic work, he is active as a cultural manager and European project developer and has participated in international research and artistic initiatives, including the Creative Europe project Make a Move. As a theatre practitioner, he works as a playwright, dramaturg, director, and performer, with interests also extending to digital and immersive performance and the relationship between technology and the performing arts.

Rotondi serves on the Editorial Board of the European Journal of Theatre and Performance (European Association for the Study of Theatre and Performance; University of Groningen Press).



არმანდო როტონდი
ARMANDO ROTONDI



ქრისტიან ფრაიგანგი
CHRISTIAN FREIGANG

პროფ. დოქტ. ქრისტიან ფრაიგანგი არის ხელოვნებისა და არქიტექტურის ისტორიკოსი, რომლის სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა არქიტექტურის ისტორია და თეორია, განსაკუთრებული ყურადღებით XII–XVI და XIX–XX საუკუნეების არქიტექტურაზე. სწავლობდა ხელოვნების ისტორიასა და კლასიკურ არქეოლოგიას მიუნხენში, ბონში და ბერლინის თავისუფალ უნივერსიტეტში. 1990 წელს დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია სამხრეთ საფრანგეთის გოტიკურ არქიტექტურაზე, ხოლო 1999 წელს გაიარა ჰაბილიტაცია ნაშრომით, რომელიც 1900–1930 წლების საფრანგეთში მიმდინარე არქიტექტურულ დებატებს ეძღვნებოდა.

1987–1991 წლებში ასწავლიდა ჟენევაში, ხოლო 1991–1999 წლებში იყო გიოტინგენის უნივერსიტეტის ლექტორი. 2002–2012 წლებში იყო ფრანკფურტის გოეთეს უნივერსიტეტის არქიტექტურის ისტორიის პროფესორი, ხოლო 2012–2025 წლებში — ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის არქიტექტურის ისტორიის პროფესორი.

ქრისტიან ფრაიგანგი მიწვეული პროფესორის სტატუსით ასევე მოღვაწეობდა პარიზში, რომსა და თბილისში. მისი სამეცნიერო საქმიანობა მოიცავს შუა საუკუნეებისა და ახალი და უახლესი პერიოდის არქიტექტურის ისტორიასა და თეორიას, განსაკუთრებული ყურადღებით არქიტექტურის კულტურულ და თეორიულ კონტექსტებზე.

Prof. Dr. Christian Freigang is an art and architectural historian whose research focuses on the history and theory of architecture, particularly from the twelfth to the sixteenth centuries and the nineteenth to the twentieth centuries. He studied Art History and Classical Archaeology in Munich, Bonn, and at Freie Universität Berlin. In 1990, he received his PhD with a dissertation on Gothic architecture in Southern France. He completed his Habilitation in 1999 with a study of architectural debates in France between 1900 and 1930.

From 1987 to 1991, Freigang taught in Geneva, and from 1991 to 1999 he was a lecturer at the University of Göttingen. From 2002 to 2012, he was Professor of Architectural History at Goethe University Frankfurt, and from 2012 to 2025, Professor of Architectural History at Freie Universität Berlin.

Freigang has also held visiting professorships in Paris, Rome, and Tbilisi. His scholarly work encompasses medieval and modern architectural history and theory, with particular emphasis on the cultural and theoretical contexts of architecture.



ზვიად დოლიძე
ZVIAD DOLIDZE

კინოისტორიკოსი, 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 of 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.

He is the author of seven books (textbooks and monographs), research projects and co-authorship in collections about world and Georgian cinema. He was a participant in research 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.

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 საგაზეთო 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 Theatrology, Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Since 2017, he has served as 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

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 პრობლემატიკის 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 „კადრიერება“, „კენტავრი“, The Sculpture and Art of Gogi Ochiauri, Nova Sciaence Publishers, Inc. New York; Свой Среди Своих, Русский Клуб. სახელმძღვანელოს „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 Film Studies; Full Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University; Member of A.I.C.T. (International Association of Theatre Critics); Board and Recommendation Council group member of TBILISI INTERNATIONAL FESTIVAL of THEATRE; Member of the National 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, Otari 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, Science, 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.



გიორგი ტყეშელაშვილი
GIORGI TSKITISHVILI



ლელა ოჩიაური
LELA OCHIAURI



ნადეჟდა მარინჩევსკა
NADEZHDA MARINCHEVSKA

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



ირინე გივიაშვილი
IRENE GIVIAHVILI

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.



რევაზ ჭიჭინაძე
REVAZ CHICHINADZE

სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო 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. Associate 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 scholarly 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.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილე, კინოხელოვნების დეპარტამენტის მთავარი მკვლევარი. არის კინოკრიტიკოსი და უნივერსიტეტის პედაგოგი აზიურ კინოში. ორი მონოგრაფიისა და არაერთი პუბლიკაციის ავტორი აზიური და ბულგარული კინოკულტურების სფეროში. სოფიის უნივერსიტეტისა და თეატრალური და კინოხელოვნებების ეროვნული აკადემიის მიწვეული ლექტორი.

Prof. PhD Andronika Martonova is a Deputy Director of Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, staff researcher at Screen Art Dep. She is a film critic and university lecturer in Asian cinema. Author of two monographs and numerous publications in the field of Asian and Bulgarian film cultures. Guest-lecturer at the National Academy for Theatre and Film Arts and at Sofia University.

a.martonova@artstudies.bg / ORCID ID: 0000-0002-5304-4408



ანდრონიკა მარტონოვა
ANDRONIKA MARTONOVA

თამარ ჩხეიძე - მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის და გიორგი მთაწმინდელის სახ. გალობის უნივერსიტეტის პროფესორი, პრორექტორი. მისი სამეცნიერო ინტერესები დაკავშირებულია მუსიკის თეორიის, ქართული საეკლესიო გალობის ისტორიისა და თეორიის, მუსიკალურ-ლიტურგიკული საკითხების შესწავლასთან. მიჰყავს მუსიკალურ-თეორიული და მუსიკალურ-ლიტურგიკული დისციპლინები სწავლების სამივე საფეხურზე. სისტემატურად მონაწილეობს სამეცნიერო კონფერენციებსა და ფორუმებში საქართველოსა და უცხოეთში, გამოქვეყნებული აქვს 50-ზე მეტი სამეცნიერო სტატია, არის ავტორი წიგნებისა „ქართული საეკლესიო მუსიკის თეორიის საფუძვლები“ (ლექციები. 2020); ქართულ-ინგლისურენოვანი მონოგრაფიისა - „ქართული გალობის ტრელები“, 2022. თანაავტორი „სამგალობლო ტერმინთა ლექსიკონისა“ (2015), ჰარმონიის ქრესტომათიისა (2023). მონაწილეობს და ხელმძღვანელობს თბილისის სახ. კონსერვატორიისა და გალობის უნივერსიტეტის ინსტიტუციურ, საგანმანათლებლო და სამეცნიერო პროექტებს. მისი კვლევა მხარდაჭერილ იქნა სხვადასხვა ფონდების მიერ (DAAD - 2014), შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი (2022, 2023-2026), საქველმოქმედო ფონდი - „ქართული გალობა“ (2022-2026). არის კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა კავშირის წევრი; ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებულის სარედაქციო საბჭოს წევრი. თანამშრომლობს ჟურნალის The Journal of the International Society for Orthodox Church Music სარედაქციო ჯგუფთან.

Tamar Chkheidze is a musicologist and Doctor of Art Studies, Professor at the Tbilisi State Conservatoire, and Professor and Vice-Rector at the Giorgi Mtatsmindeli University of Chant. Her scholarly and pedagogical activities are dedicated to the study and teaching of Georgian ecclesiastical chant, encompassing its historical, theoretical, and musical-liturgical dimensions. She delivers lectures in musical-theoretical and musical-liturgical subjects. Her research focuses on music theory; medieval Georgian ecclesiastical chant, addressing issues of form, texture, and harmony, the systems of musical notation, and the interrelationship between liturgical structures and musical organization. She is the author of more than fifty scholarly publications, including articles in academic journals and entries in musical encyclopedias and liturgical dictionaries. Her monographs include Foundations of the Theory of Georgian Ecclesiastical Music (lectures, 2020) and the bilingual Georgian-English study Modes of Georgian Chant (2023). She is also a co-author of The Dictionary of Chanting Terms and a Harmony chrestomathy (2023).

She regularly participates in national and international conferences and symposia and is actively engaged in academic, educational, and interinstitutional research projects, including leading initiatives at the Tbilisi State Conservatoire and the University of Chant.

Her research has received support from prestigious funding bodies, including the German Academic Exchange Service (DAAD, 2014), the Shota Rustaveli National Science Foundation (2022; 2023-2026), and the charitable foundation “Georgian Chant” (2022-2026).

Professor Chkheidze is a member of the Creative Union of Georgian Composers and Musicologists. She collaborates with the editorial board of the international scholarly collection Art and Media Studies and the editorial team of The Journal of the International Society for Orthodox Church Music.



თამარ ჩხეიძე
TAMAR CHKHEIDZE



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 «ნ. ხრექტაშვილის პ. სურგა»; 2008 შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის საპატიო სიგელი მასმედიაში მხარდაჭერისათვის (გაზ. „კულტურა“, „დურუჯი“, ჟურნ. ავტორი, თანაავტორი, რედაქტორი, შემდგენელ-რედაქტორი, სარედაქციო კოლეგიის წევრი ტომეულების, მონოგრაფიების, სახელმძღვანელოების, დამხმარე სახელმძღვანელოების.

The Doctor of Art Studies, 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, Petersburg). First place with work «ნ. ხრექტაშვილის პ. სურგა»; (B. The author, editor, compiler-editor, member of editorial board of several Books.



თეიმურაზ კეჟერაძე
TEIMURAZ KEZHERADZE

თეიმურაზ კეჟერაძე არის თეატრმცოდნე, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორი და პროფესორი. 1991 წელს დაამთავრა მოსკოვის ა. ლუნჩარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის (ГИТИС) თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. პროფესიული საქმიანობა დაიწყო ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, სადაც მსახიობის, ადმინისტრაციული და სამხატვრო ხელმძღვანელის პოზიციებზე მუშაობდა. იგი სხვადასხვა წლებში ხელმძღვანელობდა აჭარის კულტურის სფეროს დაწესებულებებს და ეწეოდა პედაგოგიურ საქმიანობას ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტში. 2020–2023 წლებში იყო პროფესორი და ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, 2023 წლიდან კი ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორია. არის სამეცნიერო ნაშრომების ავტორი თეატრის ისტორიის, თეორიისა და მართვის საკითხებზე.

Teimuraz Kezheradze is a theatre scholar, Doctor of Art History and Theory, and Professor. He graduated in Theatre Studies from the Lunacharsky State Institute of Theatre Arts (GITIS) in Moscow in 1991. From 2020 to 2023 he served as Professor and Head of the Department of Art Theory and History; since 2023 he has been Rector of Batumi Art State University. He is the author of scholarly works on theatre history, theory, and management.



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 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.

ნარინე სარგსიანი არის თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი და ერევნის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის სასწავლო დარგის პრორექტორი. ნარინე სარგსიანს თეატრალური განათლების სფეროში ოთხი ათწლეულის პედაგოგიური და აკადემიური გამოცდილება აქვს. ნარინე სარგსიანი მონაწილეობს საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში, სემინარებსა და პროფესიულ ფორუმებში და აქტიურად არის ჩართული თეატრმცოდნეობისა და თეატრალური განათლების განვითარებაში როგორც სომხეთში, ისე საერთაშორისო აკადემიურ სივრცეში. მისი აკადემიური და პროფესიული საქმიანობა აღნიშნულია არაერთი ჯილდოთი, მათ შორის სომხეთის პრემიერ-მინისტრის მადლობის სიგელით (2004) და მოვსეს ხორენაცის მედლით (2014).

Narine Sargsyan is a theatre scholar, Professor, and Vice-Rector for Academic Affairs at Yerevan State Theatre and Film Institute. Her principal scholarly and professional interests include theatre history, theatre theory and criticism, and theatre education. She graduated with honours in Drama Directing from the Yerevan State Art-Theatrical Institute in 1981. Professor Sargsyan has four decades of teaching and academic experience in theatre education. She is the author of numerous scholarly articles, textbooks, and methodological works in the field of Theatre Studies.



ნარინე სარგსიანი
NARINE SARGSYAN

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი. ავტორი წიგნებისა: „შალვა გატსერელია – 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 Aesthetics of director Shota Gatserelia” (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”, “Teaching theatre and its plays”. Author of the books: “Shalva Gatserelia – 80” (2011), “Director’s notes” (2016), “History of Georgian dramaturgy” (2014), “Theatre by Shalva Gatserelia” (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 of 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 is a member of the International University Theatre Association (IUTA) and the International Association of Theatre Critics.



ლაშა ჩხარტიშვილი
LASHA CHKHARTISHVILI



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 საშემსრულებლო 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.



იოსიფ ასტრუკოვი
IOSIF ASTRUKOV

იოსიფ ასტრუკოვი არის ბულგარელი მკვლევარი, კინორეჟისორი, ფოტოგრაფი და მულტიმედიური ხელოვანი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნების კვლევების ინსტიტუტის ასოცირებული პროფესორი. 2002 წელს დაამთავრა სოფიის უნივერსიტეტი სამედიცინო ფიზიკის სპეციალობით, შემდგომ კი სწავლობდა თეატრისა და კინოს ხელოვნების ეროვნულ აკადემიაში კინოსა და ტელევიზიის რეჟისურის მიმართულებით, რომელიც 2007 წელს დაამთავრა. 2014 წელს ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნების კვლევების ინსტიტუტში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია. მისი სამეცნიერო გამოცემებიდან აღსანიშნავია სადოქტორო კვლევის საფუძველზე შექმნილი VideoDance (2015), Stage and Screen: New Multimedia Performances (2018) და Photography as...-ის მეორე გამოცემა (2023). ასტრუკოვის შემოქმედებითი საქმიანობა მოიცავს კინოს, ფოტოგრაფიის, ლიტერატურასა და ინტერდისციპლინურ ვიზუალურ პროექტებს.

Iosif Astrukov is a Bulgarian scholar, filmmaker, photographer, and multimedia artist. He is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. His publications include VideoDance (2015), based on his doctoral research, Stage and Screen: New Multimedia Performances (2018), and the second edition of Photography as... (2023). His creative practice encompasses filmmaking, photography, literature, and interdisciplinary visual projects. Alongside his academic and independent artistic work, he has collaborated on a wide range of creative projects as a director, photographer, cinematographer, and stage lighting designer.



თათია ახალშენაშვილი
TATIA AKHALSHENASHVILI

თათია ახალშენაშვილი არის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი და ამავე უნივერსიტეტის დოკუმენტური კინოს მიმართულების ასისტენტი. მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინო, მისი ისტორიული განვითარება, მხატვრული თავისებურებები და იდეურ-სტრუქტურული მახასიათებლები. აკადემიური საქმიანობის პარალელურად თათია ახალშენაშვილი მუშაობს როგორც დოკუმენტური კინოს რეჟისორი და არის რამდენიმე მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის ავტორი. კვლევითი და შემოქმედებითი საქმიანობის ურთიერთშეთავსება განსაზღვრავს მის ინტერესს დოკუმენტური კინოს როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული ასპექტების მიმართ.

Tatia Akhalshenashvili is a PhD candidate in Film Studies at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, where she also serves as an Assistant in Documentary Film. Her principal research interests focus on contemporary Georgian documentary cinema, its historical development, artistic characteristics, and conceptual and structural features. Alongside her academic work, Akhalshenashvili is a documentary filmmaker and has directed several short documentary films. The combination of scholarly research and creative practice shapes her engagement with both the theoretical and practical dimensions of documentary cinema.

ელეონორა გოგოლაშვილი არის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი და ქუთაისის მუნიციპალიტეტის მერიის კულტურის, სპორტის, განათლებისა და ახალგაზრდობის საქმეთა სამსახურის ხელმძღვანელი. მას აქვს კულტურის სფეროში საქმიანობისა და კულტურული პროექტების მართვის მრავალწლიანი პროფესიული გამოცდილება. მისი აკადემიური საქმიანობა უკავშირდება კინომცოდნეობის სფეროს, ხოლო პროფესიული გამოცდილება მოიცავს კულტურის პოლიტიკისა და კულტურული პროექტების მართვის პრაქტიკულ მიმართულებებს.

Eleonora Gogolashvili is a PhD candidate in Film Studies at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University and Head of the Department of Culture, Sports, Education and Youth Affairs at Kutaisi City Hall. She has extensive professional experience in the cultural sector, particularly in the management of cultural projects. Her academic work is focused on Film Studies, while her professional experience encompasses the practical dimensions of cultural policy and cultural project management.



ელეონორა გოგოლაშვილი
ELEONORA GOGOLASHVILI

ბარბარე კალაიჯიშვილი არის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი. მისი სამეცნიერო ინტერესები უკავშირდება თანამედროვე ამერიკულ და იტალიურ კინოს, განსაკუთრებული ყურადღებით პიროვნების იდენტობის, მარტოობის, გაუცხოებისა და ფსიქოლოგიური ტრანსფორმაციის საკითხებზე. საბაკალავრო ნაშრომში იგი იკვლევდა უმიზეზო მეამბოხის ფენომენს თანამედროვე ამერიკულ კინოში, ხოლო სამაგისტრო კვლევა მიუძღვნა მარტოობის პრობლემას 1950–1970-იანი წლების იტალიურ კინოში. ამჟამად მუშაობს სადოქტორო დისერტაციაზე, რომელიც თანამედროვე ამერიკულ კინოში პიროვნების გაორების საკითხს შეისწავლის. სამეცნიერო საქმიანობის პარალელურად ბარბარე კალაიჯიშვილი თანამშრომლობს უნივერსიტეტის ვებგვერდთან gfr.ge, სადაც აქვეყნებს ქართული კინოს შესახებ რეცენზიებს.

Barbare Kalaijishvili is a PhD candidate in Film Studies at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Her research examines contemporary American and Italian cinema, focusing on identity, loneliness, alienation, and psychological transformation. Her bachelor's thesis explored the "rebel without a cause" in American cinema, while her master's research addressed loneliness in Italian films of the 1950s–1970s. Her doctoral dissertation investigates the divided self in contemporary American cinema. She also publishes reviews of Georgian films on the university website gfr.ge.



ბარბარე კალაიჯიშვილი
BARBARE KALAIJISHVILI

გვანტა კუპრაშვილი არის კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი კინომცოდნეობის მიმართულებით. დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი კინომცოდნეობის სპეციალობით. ამავე უნივერსიტეტში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე „ქართველი კინორეჟისორები უცხოეთში — კინომიგრაცია, მიზეზები და შედეგები“. მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა ემიგრირებული ქართველი ხელოვნების შემოქმედებითი მეშვეობით, ქართული კინოს ისტორია და კინომიგრაციის საკითხები. კვლევით საქმიანობაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ქართული კინოსა და თეატრის წარმომადგენელთა საარტივო მეშვეობით შესწავლასა და დამუშავებას. 2013 წლიდან მუშაობს საქართველოს ხელოვნების სასახლე — კულტურის ისტორიის მუზეუმში. თავდაპირველად იყო კინოხელოვნების მიმართულების მეცნიერ-თანამშრომელი, ხოლო 2017 წლიდან ხელმძღვანელობს მუზეუმის აფიშების ფონდს.

Gvantsa Kuprashvili is a film scholar and holds a PhD in Art History, specialising in Film Studies. She graduated in Film Studies from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, where she later defended her doctoral dissertation entitled "Georgian Film Directors Abroad: Film Migration, Its Causes and Consequences." Her principal research interests include the creative heritage of Georgian émigré artists, the history of Georgian cinema, and film migration. She is actively involved in the Museum's research, publishing, and exhibition activities. Kuprashvili has extensive research and teaching experience.



გვანტა კუპრაშვილი
GVANTSA KUPRASHVILI



მაია ლევანიძე
MAIA LEVANIDZE

მაია ლევანიძე არის კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი და საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. 1991 წელს დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. 2002 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე „ქართული საოპერატორო ხელოვნება: ტრადიციები, ძიებანი“. 1991–2005 წლებში მუშაობდა უნივერსიტეტის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის კინოს სექტორში, ხოლო 1993 წლიდან ეწევა პედაგოგიურ საქმიანობას. 2004–2006 წლებში იყო კინო-ტელე ფაკულტეტის დეკანი. არის კინოს ისტორიისა და თეორიის საკითხებზე გამოქვეყნებული სამეცნიერო ნაშრომებისა და სახელმძღვანელოების ავტორი და თანაავტორი.

Maia Levanidze is a film scholar, Doctor of Art Studies, and Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. She graduated from the university's Faculty of Film Studies in 1991 and defended her doctoral dissertation, "Georgian Cinematographic Art: Traditions and Explorations," in 2002. From 1991 to 2005 she worked in the Film Department of the university's Research Centre, and she has taught at several Georgian universities since 1993. She is the author and co-author of scholarly publications and textbooks on film history and theory.



მანანა ლეკბორაშვილი
MANANA LEBORASHVILI

კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. ის იყო კინო-კაბინეტის გამგე (1990–1993), სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი (1993–2006), ასოცირებული პროფესორი (2006–დან დღემდე). კითხულობს ლექციების კურსს თეორიასა და კრიტიკაში, სამღვარგარეთის კინოს ისტორიაში. 2005 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე «სამოცი-სამოცდაათიანი წლების ქართული კინოს ჟანრული ტენდენციები». არის ავტორი რიგი სამეცნიერო სტატიების, წიგნის: «სამღვარგარეთის კინოს ისტორია. ლექციების კურსი» (2004) და თანაავტორი სახელმძღვანელოსი: „კინოკრიტიკა და თეორია. ფილმის ანალიზის საფუძვლები“. 2016 (ლია კალანდარიშვილთან და მაია ლევანიძესთან ერთად).

Manana Lekborashvili is a film scholar, Doctor of Art Studies, and Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. She teaches film theory and criticism and the history of international cinema. In 2005, she defended her dissertation on genre tendencies in Georgian cinema of the 1960s and 1970s. She is the author of scholarly articles and the book History of International Cinema: A Lecture Course, and co-author of the textbook Film Criticism and Theory: Fundamentals of Film Analysis.



ქეთევან ღონღაძე
KETEVAN GHONGHADZE

ქეთევან ღონღაძე არის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი. ამავე უნივერსიტეტში მიიღო განათლება კინომცოდნეობისა და კინოს ისტორიის მიმართულებით. ამჟამად მუშაობს სადოქტორო დისერტაციაზე „კონტრკულტურა 1960–1970-იანი წლების ამერიკულ კინოში“ (სამეცნიერო ხელმძღვანელი — პროფესორი ზვიად დოლიძე). მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა კინოს ისტორია, განსაკუთრებული ყურადღებით ამერიკული კინოს, კონტრკულტურისა და კინოს სოციალურ-კულტურულ კონტექსტთან ურთიერთმიმართების საკითხებზე. იგი არის წიგნის „ბრიტანული უხმო კინო“ (2006) და რეცენზირებად სამეცნიერო გამოცემებში გამოქვეყნებული არაერთი სტატიის ავტორი. მონაწილეობს საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში.

Ketevan Ghonghadze is a PhD candidate in Film Studies at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, where she also received her academic training in Film Studies and Film History. She is currently working on her doctoral dissertation, "Counterculture in American Cinema of the 1960s–1970s," under the supervision of Professor Zviad Dolidze. Her principal research interests lie in film history, with particular emphasis on American cinema, counterculture, and the relationship between cinema and its broader social and cultural contexts. She has also presented her research at international academic conferences.

მარიან ცუცუი ბალკანეთის კინოს წამყვანი მკვლევარია. 2017 წლიდან ბუქარესტის ჰიპერ-რიონის უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის სრული პროფესორია, ხოლო 2014 წლიდან — რუმინეთის აკადემიის ჯორჯ ოპრესკუს ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მკვლევარი. 1996–2013 წლებში მუშაობდა რუმინეთის კინოარქივის კურატორად. რუმინულ და ინგლისურ ენებზე გამოცემული აქვს სამი წიგნი: „ძმები მანაკია, ანუ ბალკანეთის სახე“, „რუმინული კინოს მოკლე ისტორია“ და „ორიენტ ექსპრესი: რუმინული და ბალკანური კინო“.

Marian Țuțui is a leading scholar of Balkan cinema. Since 2017, he has been Professor of Film Studies at Hyperion University in Bucharest, and since 2014, a researcher at the George Oprescu Institute of Art History of the Romanian Academy. From 1996 to 2013, he served as curator of the Romanian Film Archive. He has published three books in Romanian and English: *The Manakia Brothers, or the Image of the Balkans*; *A Short History of Romanian Cinema*; and *Orient Express: Romanian and Balkan Cinema*.



მარიან ცუცუი
MARIAN ȚUȚUI

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. ქ. ბაგრატიშვილის თანაავტორობით); ასევე, წიგნი-ალბომისა: „რუსუდან ჯავრიშვილი“ (1990); „დიმიტრი შევარდნაძე“ (2001); „შალვა ქიქოძის კულტურული მემკვიდრეობა“ (2005); კატალოგის „თანამედროვე ქართული ხელოვნება“. იგი არის საქართველოს მხატვართა შემოქმედებითი კავშირის გამგეობის წევრი, დაჯილდოებულია — „ღირსების ორდენით“.

Irine Abesadze holds doctorates in Art History and Historical Sciences and is Professor Emerita at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. She is the author of approximately 150 scholarly publications, including eight monographic studies. Her books and catalogues address the work of Shalva Kikodze, Dimitri Shevardnadze, Rusudan Javriashvili, and modern Georgian art. She is a board member of the Georgian Artists' Union and has been awarded the Georgian Order of Honour.



ირინე აბესაძე
IRINE ABESADZE

ანა მგალობლიშვილი არის მხატვარი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი და კავკასიის უნივერსიტეტის პროფესორი. დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია ფერწერის სპეციალობით. 2004 წელს მიენიჭა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხი. მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროებია XIX–XX საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნება და ვიზუალური კულტურა. იგი არის წიგნის „საეკლესიო მხატვრობა საქართველოში (1900–1921 წწ.)“ და ათეულობით სამეცნიერო ნაშრომის ავტორი. სამეცნიერო საქმიანობის პარალელურად, ანა მგალობლიშვილი აქტიურად მუშაობს როგორც მხატვარი და კურატორი. არის არაერთი სახელოვნებო და საგამოფენო პროექტის კურატორი, მათ შორის: „უხილავი წიგნის პოეტიკა“ (გალერეა „ვანდა“), „ვიზუალური კულტურა და რელიგიური იმპულსები“ (თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია) და „საეკლესიო ხელოვნება საქართველოში“ (საქართველოს ეროვნული არქივი).

Ana Mgaloblishvili is an artist, art historian, and Professor at Caucasus University. She graduated from the Tbilisi State Academy of Arts with a degree in Painting and received her PhD in Art History in 2004. She has been a scholarship holder at the University of Athens and the Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments in Greece. Her main research interests include nineteenth- and twentieth-century ecclesiastical art and visual culture. She is the author of the book *Church Painting in Georgia (1900–1921)* and dozens of scholarly publications.



ანა მგალობლიშვილი
ANA MGALOBlishvili



ირმა დოლიძე
IRMA DOLIDZE

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. დაამთავრა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობით. დაიცვა დისერტაცია თემაზე: „სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში უძველესი დროიდან 1921 წლამდე“. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს სამუშეოში მიმართულების კურატორი. არაერთი მუზეოგრაფიული პროგრამის, სამუშეო კონცეფციის ავტორი და თანაავტორი. გამოცემათა სერიის „მუზეუმი, ისტორია, არტეფაქტი“ – ავტორი (2015–2020 წლებში გამოცემულია ხუთი წიგნი). სამეცნიერო სესიის „ფიროსმანი დღეს“ – ავტორი და კრებულის „ფიროსმანი დღეს“ შემდგენელ-გამომცემელი. ყოველწლიური სამეცნიერო კონფერენციის „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა“ (2014 წლიდან) თანაავტორი და განმარტებელი, კრებულის „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა“ შემდგენელ-გამომცემელი. ათეულობით პუბლიკაციის (მონოგრაფია, წიგნი, კრებული, სტატია) ავტორი და რედაქტორი.

PhD in History of Art, the Head of the Museums and Museum-Reserves Department of the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia; the author and co-author of a number of programs and concepts in the Museum studies. The author of the “Museum, History, Artifact” series (5 volumes published in 2015–2020). The “Pirosmeni Today” project leader and the contributor-editor of the “Pirosmeni Today” collection; Irma Dolidze graduated from the department of art history of the Tbilisi I. Javakhishvili State University. Sr.



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, Associate Professor. The author of over 300 publications on contemporary Belarusian and international fine art in Belarus and abroad.



გიორგი ფარცხალაძე
GEORGE PARTSKHALADZE

გიორგი ფარცხალაძე არის ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიზნესის, ტექნოლოგიისა და განათლების ფაკულტეტის ტექნოლოგიის სკოლის ასოცირებული პროფესორი. 1996 წელს საქართველოს ტექნიკურ უნივერსიტეტში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია ჩარხის სამარჯვების კომპიუტერული პროექტირების საკითხებზე. 1992–1996 წლებში სწავლობდა საქართველოს ტექნიკურ და ბაარლანდის უნივერსიტეტებში; 1993–1995 წლებში იყო DAAD-ის სტიპენდიატი. ხელმძღვანელობს ინტერდისციპლინურ კვლევით პროექტებს და არის კომპიუტერული გრაფიკისა და პროგრამირების ტექნიკების შესახებ სამი სასწავლო მონოგრაფიის ავტორი.

George Partskhaladze is Associate Professor at the School of Technology, Faculty of Business, Technology and Education, Ilia State University. He earned his PhD from Georgian Technical University in 1996 with a dissertation on computer-aided design of machine-tool fixtures. From 1992 to 1996, he pursued postgraduate studies at Georgian Technical University and Saarland University, where he was a DAAD fellow from 1993 to 1995. He leads interdisciplinary research projects and has authored three teaching monographs on computer graphics and programming techniques.

ეკატერინე კიკნაძე არის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მან დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის სპეციალობით; 2006 წელს მიენიჭა დოქტორის აკადემიური ხარისხი გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში. ეკა კიკნაძე არის რამდენიმე სამეცნიერო და საკურატორო პროექტის ავტორი და ხელმძღვანელი. მისი პუბლიკაციები ეხება ქართულ მოდერნიზმს, საბჭოთა პერიოდის ხელოვნებას, იაკობ ნიკოლაძეს, ჰენრიკ ჰრინევსკის, ნიკო ფიროსმანაშვილის სამუზეუმო კოლექციას და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დასავლეთევროპული ხელოვნების კოლექციებს. 2022 წელს დაჯილდოვდა პოლონეთის რესპუბლიკის კულტურისა და ეროვნული მემკვიდრეობის Gloria Artis სამინისტროს მედლით.

Ekaterine Kiknadze is an art historian, PhD, and Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Her research interests include nineteenth- and twentieth-century Georgian art, imperial and colonial studies, Soviet cultural policy, museum history, cultural memory, architectural heritage, and the institutional history of art. Eka Kiknadze has authored and led several research, exhibition, and cultural heritage projects. Her publications address Georgian modernism, Soviet-period art, Iakob Nikoladze, Henryk Hryniewski, Niko Pirosmiani's museum collection, and the Western European art collections of the Georgian National Museum.

ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი, 2023 წლიდან არის თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის დოქტორანტი. 2016 წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის საბაკალავრო პროგრამა (BA). 2021 წელს დაიცვა სამაგისტრო ნაშრომი თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში. 2016-2021 წლებში მუშაობდა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში. 2022 წლიდან მუშაობს გამომცემლობა „არტანუჯის“ სამეცნიერო მიმართულების პროექტების კოორდინატორად. 2024 წლიდან არის კავკასიის უნივერსიტეტის აკადემიური პერსონალი. თანაავტორია წიგნი-ალბომებისა: ანატოლი კალგინი 145 (2020) და ეროვნული გალერეა 100 (2020). მისი კვლევის სფეროა შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, საბჭოთა პერიოდის სახვითი ხელოვნება და არქიტექტურა.

Master of Arts (MA). Since 2023, he has been a PhD candidate at the Tbilisi Apollon Kutateladze State Academy of Arts. In 2016, he graduated from the bachelor's program (BA) in Art History at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. In 2021, he defended his master's thesis at Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts. Co-author (Main author Gvantsa Berdenishvili) of book-albums: Anatoly Kalgin 145 (2020) and National Gallery 100 (2020). His research topics are Medieval Georgian Architecture, fine arts and architecture of the Soviet period.

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო 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 როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში.

Art critic, Assistant-Professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film University, Doctor of Arts. Her subject courses are at all three levels of study: 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 and abroad. She often participates in local and international conferences.



ეკატერინე კიკნაძე
EKATERINE KIKNADZE



დავით ნიორაძე
DAVIT NIORADZE



ლალი ოსეფაშვილი
LALI OSEFASHVILI



გიორგი რაზმაძე
GIORGI RAZMADZE

კინომცოდნე. ჟურნალ „კინოს“ მთავარი რედაქტორი. შოთა რუსთაველის კინოსა და თეატრის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ასწავლის კინოს ისტორიას. ასევე იკვლევს კინოს თეორიას. მისი ავტორობითა და თანაავტორობით რამდენიმე წიგნია გამოცემული.

Film critic. Editor of magazine KINO. He is a lecturer of film history at the Shota Rustaveli Theatre and Film State University. He also studies the theory of cinema. Giorgi Razmadze is author and co-author of several books.



ქეთევან ოჩხიკიძე
KETEVAN OCHKHIKIDZE

ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორი. საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების ასისტენტი. 2017 წლიდან ამავე უნივერსიტეტში მონაწილეობს ხელოვნების ისტორიისა და პრაქტიკული სასწავლო კურსების განხორციელებაში, კითხულობს ლექციებს ქართული ხელოვნების ისტორიაში. მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა შუა საუკუნეების ქანდაკება. არის არაერთი პუბლიკაციის ავტორი, ადგილობრივი და საერთაშორისო კონფერენციების მომხსენებელი, საერთაშორისო პროექტების მონაწილე.

PhD in Art History and Theory. Assistant in the Art History Department at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Since 2017, she has taught art history and practice-based courses at the university, including lectures on the history of Georgian art. Her primary research interest is medieval sculpture. She is the author of numerous publications, has presented papers at national and international conferences, and has participated in international projects.



შორენა ფხაკაძე
SHORENA PKHAKADZE

შორენა ფხაკაძე არის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი და ქალაქ ქუთაისის №21 საჯარო სკოლის სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მენტორი მასწავლებელი. იგი არის საქართველოს მხატვართა კავშირის ქუთაისის (იმერეთის) რეგიონული ორგანიზაციის წევრი. შორენა ფხაკაძე არის 30-მდე სამეცნიერო სტატიისა და სხვა აკადემიური პუბლიკაციის ავტორი. მას ეკუთვნის წიგნები „სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მოკლე გერმანულ-ქართული და ქართულ-გერმანული ლექსიკონი“ და „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“. აკადემიური საქმიანობის პარალელურად იგი წერს ლექსებს. მისი პოეტური ნაწარმოებები ქვეყნდება პერიოდულ გამოცემებში.

Shorena Pkhakadze holds a PhD in Art History and is Assistant Professor at Akaki Tsereteli State University. Pkhakadze is the author of around thirty scholarly articles and other academic publications. Her books include A Concise German–Georgian and Georgian–German Dictionary of Fine and Applied Arts and Abstract Expressionism. Alongside her academic work, Pkhakadze also writes poetry, which has been published in periodicals.

ნათია წულუკიძე არის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი და საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლექტორი. იგი არის საქართველოს ფოტოგრაფთა ასოციაციის დამფუძნებელი და ხელმძღვანელი. 2010 წლიდან მონაწილეობს ადგილობრივ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში, ხოლო 2015 წლიდან ორგანიზებას უწევს ყოველწლიურ კონფერენციას „ფოტოგრაფიული მემართულებები“. არის წიგნის „ქართული ფოტოკონცეპტუალიზმი: ფოტოგრაფიისა და ფერწერის სინთეზი“ და 50-მდე სამეცნიერო სტატიის ავტორი.

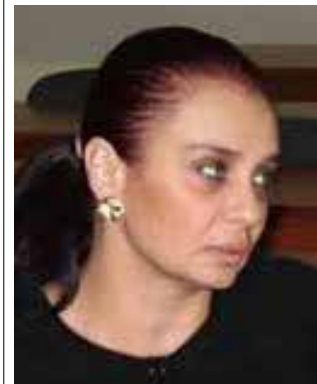
Natia Tsulukidze holds a PhD in Art History and lectures at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. She is the founder and director of the Georgian Photography Association. Since 2010, she has participated in national and international academic conferences, and since 2015, she has organised the annual conference Photographic Trends. She is the author of the book Georgian Photoconceptualism: A Synthesis of Photography and Painting and approximately fifty scholarly articles.



ნათია წულუკიძე
NATIA TSULUKIDZE

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-შავშურის, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმომართების ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები (2019 წ.). წლების განმავლობაში მიჰყავდა 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”).



ხათუნა დამჩიძე
KHATUNA DAMCHIDZE

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მიმართულების დოქტორანტი. დოქტორანტურისა და მაგისტრატურის საფეხურებზე Erasmus + პროგრამით იმყოფებოდა ვენის მუსიკისა და სამემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტში. 2016 წლიდან დღემდე საზოგადოებრივი მაუწყებლის თანამშრომელი, ამჟამად აღმასრულებელი პროდიუსერი გადაცემაში „ამ შაბათ-კვირას“, წლების მანძილზე არაერთი პროექტის შემოქმედებითი გუნდის წევრი. მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა ელექტრონული, ელექტროაკუსტიკური მუსიკა. არის არაერთი პუბლიკაციის ავტორი, ადგილობრივი და საერთაშორისო კონფერენციების მომხსენებელი.

PhD Student at the Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. She has participated in the Erasmus+ program while studying for a Master's and PhD at the University of Music and Performing Arts Vienna. The main field of her scientific interests is electronic, electroacoustic music. She is the author of publications and a participant at local and international conferences.



ნია ბარაბაძე
NIA BARABADZE



მარინა ქავთარაძე
MARINA KAVTARADZE

მარინა ქავთარაძე არის მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი და ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი. 1973 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიციო ფაკულტეტი. მუშაობდა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მუსიკალურ რედაქტორად და საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის ლექტორ-მუსიკისმცოდნედ. 1978 წლიდან პედაგოგიურ და სამეცნიერო საქმიანობას ეწევა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. მისი კვლევითი ინტერესებია ძველი და ახალი ქართული მუსიკა, საოპერო სინთეზი, კულტურათაშორისი ურთიერთობები და მულტიკულტურალიზმი. არის მრავალი სამეცნიერო სტატიისა და ნარკვევის ავტორი, სამეცნიერო გამოცემების რედაქტორი და კონფერენციების მონაწილე და ორგანიზატორი.

Marina Kavtaradze is a music historian, Doctor of Art Studies, and Professor at the Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. She graduated from the Conservatoire's Department of Music Theory and Composition in 1973. Since 1978 she has taught and conducted research at the Tbilisi State Conservatoire. Her scholarly interests include historical and contemporary Georgian music, operatic synthesis, intercultural relations, and multiculturalism. She is the author of numerous scholarly articles and essays, an editor of academic publications, and a participant and organizer of scientific conferences.



ნანა დოლიძე
NANA DOLIDZE

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, დიგიტალიზაციისა 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. Associate Professor for Media and Mass Communication at 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. She is the author of many scientific articles and publications in the field of Culture and Media research.



ბილგე კალკავანი
BILGE KALKAVAN

ბილგე კალკავანი არის ჰასან კალიონჯუს უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი. გამოყენებითი ლინგვისტიკის მიმართულებით დოქტორის ხარისხი მოიპოვა Hellenic American University-ში; ასევე აქვს ჰასან კალიონჯუს უნივერსიტეტში მიღებული დოქტორის ხარისხი კომუნიკაციის კვლევებში. მისი განსაკუთრებული სამეცნიერო ინტერესია მედიაკონტენტის დისკურსული და კრიტიკული ანალიზი. საბაკალავრო საფეხურზე ასწავლის მედიაწიგნიერებას, ინტერკულტურულ კომუნიკაციასა და ეფექტურ კომუნიკაციას; სამაგისტრო საფეხურზე — ციფრულ მედიაწიგნიერებას; ხოლო სამაგისტრო და სადოქტორო საფეხურებზე — კულტურისა და მედიის კვლევებსა და კვლევის მეთოდებს. იგი მონაწილეობდა ეროვნულ და საერთაშორისო პროექტებში. მისი კვლევითი ინტერესები მოიცავს ინტერაქციის კვლევებს, ინტერკულტურულ კომუნიკაციას, მედიაწიგნიერებას, ციფრულ კომუნიკაციას, კომუნიკაციის ახალ ტექნოლოგიებსა და მეორე ენის ათვისების საკითხებს.

Bilge Kalkavan is an Assistant Professor at Hasan Kalyoncu University. She completed her Ph.D. in Applied Linguistics at Hellenic American University and also holds a doctoral degree in Communication Studies from Hasan Kalyoncu University. She teaches courses on media literacy, intercultural communication and effective communication at the undergraduate level; digital media literacy at the graduate level; cultural studies and media and research methods at both the graduate and doctoral levels. Her research interests include interaction studies, intercultural communication, media literacy, digital communication, new communication technologies and second language acquisition.

თეონა ზედანია არის ჟურნალისტი, რადიოწამყვანი და კულტურული პროექტების ავტორი. იგი მუშაობს აჭარის საზოგადოებრივი მაუწყებლის აჭარის რადიოში და არის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამის „კულტურა მედიაში“ დოქტორანტი. 2006 წელს დაამთავრა ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი მსოფლიო ისტორიის სპეციალობით და მიენიჭა ისტორიის მაგისტრის აკადემიური ხარისხი. მისი პროფესიული და კვლევითი ინტერესები უკავშირდება მედიისა და კულტურის ურთიერთმიმართებას, რადიოჟურნალისტიკასა და კულტურული პროექტების შექმნას. იგი არის პროექტ „კადანსის“ (2020–2024), საავტორო მუსიკის რადიოფესტივალის „მუსიკა ბათუმშიდან“ და პროექტის „სიმღერა ბათუმზე“ ავტორი.

Teona Zedania is a journalist, radio host, and author of cultural projects. She graduated from the Faculty of Social Sciences at Shota Rustaveli Batumi State University in 2006, specialising in World History and receiving a Master's degree in History. Her professional and research interests focus on the relationship between media and culture, radio journalism, and the development of cultural projects. She is the author of the Kadansi project (2020–2024), the original music radio festival Music from Batumi, and the project A Song About Batumi.



თეონა ზედანია
TEONA ZEDANIA

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 ჟურნალისტიკური პრემიის „ოქროს ფრთა“ ლაურეატი. მრავალი სატელევიზიო პროექტის და ვიდეოფილმის ავტორი, პროდიუსერი, რეჟისორი და წამყვანი. მრავალი სამეცნიერო სამუშაოს ავტორი. ავტორი სახელმძღვანელოებისა: „ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა“ 2008 წ., „სატელევიზიო პროდუსერი“ 2015 წ., მონოგრაფიის „XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია)“ 2019, კრებულის „კულტურა მედიაში“ (თანაავტორი) 2020.

Doctor of Arts Studies, Head of Media and Mass Communication, Professor 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.



გიორგი ჩართოლანი
GEORGE CHARTOLANI

ზიუბეიდე გამზე შაჰინი არის ჰასან კალიონჯუს უნივერსიტეტის კომუნიკაციის კვლევების მიმართულების დოქტორანტი. 2014 წელს დაამთავრა გაზიანთეფის უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტის სოციოლოგიის მიმართულება, ხოლო 2018 წელს ამავე უნივერსიტეტში მიიღო სოციოლოგიის მაგისტრის ხარისხი. პროფესიული საქმიანობის განმავლობაში იგი ათ წელზე მეტი ხნის განმავლობაში მუშაობდა კერძო სკოლებში ფსიქოლოგიურ კონსულტანტად და პროფესიული ორიენტაციის პედაგოგად. მისი სამეცნიერო ინტერესები მოიცავს კომუნიკაციის კვლევებს, გენდერის კვლევებს, მედიისა და კულტურის კვლევებს.

Zübeyde Gamze Şahin is a doctoral student in Communication Studies at Hasan Kalyoncu University. She graduated from the Department of Sociology at the Faculty of Arts and Sciences, Gaziantep University, in 2014. She obtained her Master's degree in Sociology from the same university in 2018. During her professional career, she has worked for over 10 years as a psychological counsellor and guidance teacher in private schools. Her academic research focuses on communication, gender studies, media and cultural studies.



ზიუბეიდე გამზე შაჰინი
ZÜBEYDE GAMZE ŞAHIN

ISSN 2667-9914



9 772667 991007

