

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელმწიფო მაცნეორებათა პირანი
№1 (42), 2010

ART SCIENCE STUDIES
№1 (42), 2010



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2010

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელმწიფო მეცნიერებათა ძიებაზი №1 (42), 2010

სარედაქციო საბჭო
გიგ გმრსამია
მაია კიკაძე
ნინო მხმიძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დაღიანი

დაკაბადონება
მკატერინება
ოქროპირიძე

კორექტურა
მანანა გოშაძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაპა გასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო
კვლევით ცენტრებს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.
ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408
მობ: +995 (95) 305 060
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

Art Science Studies №1 (42), 2010

Editorial Group

GIA GERSAMIA
MAIA KIKNADZE
NINO MKHEIDZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Cover Design

LEVAN DADIANI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Proofreading

MANANA GOSHADZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

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

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

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

Tel/Fax: +995 (32) 936 408
Mob: +995 (95) 305 060
+995 (55) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

შინაარსი

თ ე ა ტ რ მ ც მ დ ნ ე ო ბ ა

ლაშა ჩხარტიშვილი

ქართული წყევლის ფორმულების შინაარსობრივ-მსატვრული	
და სათეატრო ბენება	9
ლევან ხეთაგური	
თეატრალური ხელოვნების	
მითოლოგიურ-რიტუალური ფესვები	23

პ ი ნ რ მ ც მ დ ნ ე ო ბ ა

ზვიად ღოღიძე

მარადიული ჩარლი ჩაპლინი	40
ელისო ერისთავი	
დავით ჯანელიძის „ჯაყოს ზიზნები“	46
თამთა თურმანიძე	
ქართველის სახე კინოში	51
ლია პალანდარიშვილი	
მთელი სამყარო თეატრია!	
(თანამედროვე ქართული დეტექტივი.	
დიტო ცინცაძის „მედიატორი“)	56
მაია ლევანიძე	
ქართული დოკუმენტური კინო: რეკონსტუირებული	
რეალობა და რეალიზმი	64

გ ე დ ი რ ლ რ გ ი ა

გიორგი თარგამაძე

ჟურნალიზმის შესაძლო შეცდომები, მათი	
თავიდან აცილების გზები	73

კ უ ლ ტ უ რ ი ს მ ა ნ ე ჯ მ ე ნ ტ ი

კ უ ლ ტ უ რ ი ს პ ი ლ ი ტ ი კ ა

ხია პაგორაძე	
ინტერაქტიული მენეჯმენტის შემოქმედებითი ძალა	80
იური მლებარიშვილი	
მომავლის ლიდერი	96

ს ე ლ ო ვ ა ნ ე ბ ა თ მ ც მ დ ნ ე ო ბ ა

ეგა კიბაძე

ტოტალიტარული აზროვნების კავშირები, ანუ,	
სტილისტური გადაძახილი საბჭოთა კავშირსა და	
ნაცისტურ გერმანიას შორის	104

უ 6 0 3 ე რ ს ი ტ ე ტ ი ს

ს ა მ ა გ ი ს ტ რ რ პ რ ა მ ა

XX ს ა უ კ უ ნ ი ს ს ე ლ ო ვ ა ნ ე ბ ა

ანასტასია ლოლაძე

ეპოქის მეტაფორა	
(20-იანი წლების ქართული ავტოპორტრეტი)	113

ენსტან მერმანიშვილი

ქართული საექსპოზიციო ხელოვნება - სერგო კენჭაძე	124
--	-----

სალომე ფერაძე

შშვენიერების რაობის პრობლემა XX საუკუნის დასავლეთ-ევროპულ	
ესთეტიკურ ცნობიერებაში	132

თეონა ჭითაძე

„ვეფხისტყაოსანი“ ლევან ცუცქირიძის შემოქმედებაში	141
---	-----

უ 6 0 3 ე რ ს ი ტ ე ტ ი ს

ს ა დ ი ე ტ რ რ პ რ ა მ ა

ტ ე ლ ე რ ე ჭ ი ს უ რ ა

მაია პიგაბიძე

ოპტიკური ილუზია	151
-----------------	-----

კ უ ლ ტ უ რ ი ს პ ი ლ ი ტ ი კ ა

კ უ ლ ტ უ რ ი ს მ ა ნ ე ჯ მ ე ნ ტ ი

ნინო აზარიშვარიშვილი

ცივილიზაციები კულტურის გლობალიზაციის	
ისტორიულ ასპექტში	159

მ ს ე რ ვ ლ ი რ ს კ ი ნ ე რ მ რ ი ა

რ უ ს უ დ ა ნ კ ვ ა რ ა ც ხ ე ლ ი ა

დროისა და კინომეტაფორის ურთიერთდამოკიდებულება	168
---	-----

ა ე ტ ი რ თა შ ე ს ა ხ ე ბ

CONTENTS

THEATRE STUDIES

LASHA CHKHARTISHVILI

Creative context and theatrical nature of Georgian cursing formulas 179

LEVAN KHETAGURI

Mythological-Ritualistic Background Of Theatre 180

FILM STUDIES

ZVIADDOLIDZE

Charlie Chaplin Forever 182

ELIZABETH ERISTAVI

The Film By Dato Janelidze “Jacko’s Lodgers” 183

TAMTA TURMANIDZE

Image Of A Georgian In Cinema 184

LIA KALANDARISHVILI

All The World Is A Stage 185

MAIA LEVANIDZE

Georgian Documentary Film: Restored Reality And Realism 186

MEDIA STUDIES

GIORGI TARGAMADZE

Anticipated Mistakes Of Journalism And The Ways To Avoid Them 187

CULTURAL MANAGEMENT

CULTURAL POLICY

GIEP HAGOORT

The Creative Power Of Interactive Management Interview: Gerardo Neugovsen Summary Version 188

IURI MGEBRISHVILI

A Future Leader 190

ART STUDIES

EKA KIKNADZE

Links of Totalitarian thought Or the Stilistic similarities Between the Soviet Union And Nazi Germany 191

UNIVERSITY’ MA PROGRAM

XX CENTURY ART

ANASTASIA LOLADZE

METAPHOR OF THE EPOCH (Georgian self-portrait of 1920s) 192

NESTAN MERMANISHVILI

Georgian Art of Exposition – Sergo Kenchadze 193

SALOME PERADZE

On Essence Of Beauty In XX Century Western European Esthetic Thought 194

TEONA CHITADZE

“The Knight In The Panther’s Skin” In Work Of Levan Tsutskiridze 195

UNIVERSITY’ PH.D PROGRAM

TV MEDIA PRACTICE STUDY

MAIA KIKABIDZE

Optical Illusion 196

CULTURAL MANAGEMENT

CULTURAL POLICY

NINO AZMAIPARASHVILI

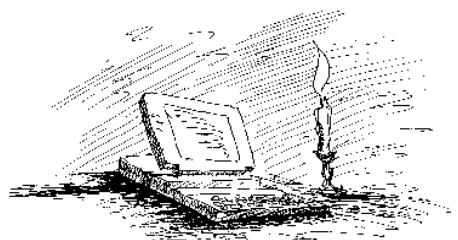
The Civilizations In Historical Aspect Of Cultural Globalization 198

HISTORY OF WORLD CINEMA

RUSUDAN KVARATSKHELIA

Common Classification Of A Metaphor 199

თეატრმცოდნეობა



ლაშა ჩხარტიშვილი

ძართული ფესტივალის ფორმულების შინაარსობრივ-მხატვრული და სათეატრო პუნქტები

წყევლა – ღმერთის სახელით კაცის შეჩერება, წყევლა ქრისტიანული ზნეობის საწინააღმდევო და ყველაზე საშინელი ცოდვაა. მიუხედავად ამისა, ქრისტიანები იყენებდნენ ანათემაზე გადაცემას, რაც იგივე წყევლაა. იგი სათავეს წარმართული და შეიძლება ითქვას, უხსოვარი დროიდან იღებს, ოღონდ მაშინ მას მაგიური რიტუალი ეწოდებოდა.

ადამიანის აზროვნებისა და საუბრის პროცესი ეს არის ენერგიის გამომუშავება და გადაცემა. ეს ენერგია ქმნის ე.წ. აზრ-ფორმას, ანუ აფირმაციას, როგორც მას ეზოთერიკაში უწოდებენ. თუ უფრო დაგაზუსტებთ, აფირმაცია ეს არის მიზანმიმართული აზრ-ფორმა, რომელსაც ადამიანი კოსმოსში აგზავნის და მის გავლენას ბუმერანგის პრინციპით უკან იღებს, ანუ რასაც აგზავნის, იმასვე იღებს უკან. ადამიანი, რომელიც ლოცულობს, მისი დადებითი ენერგია მიღის კოსმოსში და გარკვეული პერიოდის შემდეგ უკან უბრუნდება ამ ადამიანს და მის გარემოცვას. ლოცვა და არა მხოლოდ ლოცვა, არამედ წყევლაც განსაკუთრებით მაშინ მატერიალიზდება, როდესაც ის დიდ ემოციურ მუხტის შეიცავს. ადამიანში ემოციური სხეულის ცენტრი გულია. ის ფიზიკური ენერგეტიკული აგრეგატია. სწორედ ამიტომ, ლოცვა უნდა ხდებოდეს ასე ვთქვათ, „გულით“ და არა „ტვინით“, ანუ მხოლოდ გონებრივად, ემოციის გარეშე. ეს არის ენერგეტიკული გაცვლა, გავიხსენოთ ფიზიკაში ენერგიის მუდმივობის კანონი. წარმოოქმული სიტყვა შინაგან ენერგიის ვერბალურ ენერგიად იქცევა და ხდება მისი გაშვება კოსმოსში, ანუ ემოცია ენერგეტიკულ გამოხატულებად იქცევა.

ასევე წყევლა, იგი აზრ-ფორმის მიზანმიმართული გავრცელებაა, ანუ ის ნეგატიური აფირმაცია არის, რომელსაც ადამიანი კოსმოსში აგზავნის იმ იმედით, რომ მისი წყევლა, ასე ვთქვათ, მის მტერს, მოძულეს დაზიანებს. პრინციპში ეს ასეც ხდება. ძველ აღთქმაში, კონკრეტულად კი „სიბრძნე ზირაქისა“ ვკითხულობთ: „ადამიანს თავს ნუ დააწყევლინებ, რადგან იმ ადამიანის ველრებას, ვინც გამწარებული სულით დაგწყევლის, შეისმენს მისი დამბადებელი“. 9

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ წყველა აზიანებს არა მხოლოდ იმ ადამიანის ბიოველის სტრუქტურებს, ვისკენაც არის მიმართული ეს წყველა, არამედ ის მოქმედებს მასზეც, ვისგანაც მოდის. ეს ქართულ ანდაზაშიც კარგად ჩანს, რომელიც ასე უდერს: „წყველა – მაწყვევარისაა“.

ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი ყველაზე უძველესი და საინტერესო უანრია წყველა. სიტყვას „წყველა“ რამდენიმე სინონიმი მოეპოვება. აღმოჩენა 1979 წელს გამოცემულ „სინონიმთა ლექსიკონში“ წყველის თვრამეტი სინონიმი დააფიქსირა: წყვა, საწყვერი, ანაოქა, დაკრულვა, კრულვა, დაშანთუა, ჩვენება (შეჩვენება), ქოქით ამოღება, დაქოლვა, ქოქოლა, დალახვრა, ვალალას დაყრა, ხატზე გადაცემა, მოჯოჯოხეთუა, შერისხვა, შეკვრა, დაშამათუა. წყველის სინონიმად თავის დროზე აპოლონ წულაძემ საზოგადოებას და მკვლევარებს თავიდან გააცნო ძველი ტერმინი-ილანჯუხობა, რომელიც მან გურიაში ჩაიწერა XX საუკუნის 40-ანი წლებში. ილანჯუხს, როგორც ლექსიკურ ერთეულს, სხვადასხვა მკვლევარი სხვადასხვაგვარად განმარტავს. ალექსანდრე ლლონტი: დაკრულვა, ხატზე გადაცემა; ილია აბულაძე: მახეა გალიის მსგვასი, ფრინველთ საჭერი; თედო სახოკა: მახე – პირდაპირი გაებით, ხატოვნად – დალატი, დაღუპვა. „ქართული ფოლკლორის ლექსიკონში“ (1, გვ.173) კი ილანზუხის სინონიმებად მოხსენიებულია წყვა, შეჩვენება, დარისხება, დაკრულვა. ზემოთ ჩამოთვლილ წყველის სინონიმთა რიგს უნდა მიერაცხოს ჩვენს მიერ გურიაში, კერძოდ, ჩოხატაურის რაიონში დაფიქსირებული ლექსიკოლოგიური ერთეული – ლუგება, რაც წყველის მნიშვნელობით გამოიყენება (იდუგება-იწყველება, ნადუგარი-ნაწყევარი). წყევლის ეს აღმნიშვნელი ტერმინები „განაწილებული“ აქვს საქართველოს სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ მხარეს, რეგიონს. მაგალითად, დალახვრა, ქოქოლა ქართლში უფრო გვხვდება, ღუგება, კრულვა-გურიაში, შერისხვა, ხატზე გადაცემა-იმერეთში, შეჩვენება, ჰყალა-სამეგრელოში და ა. შ. თვისობრივი შინაარსობრივი განსხვავება ამ სინონიმებს შორის არ არის. სხვადასხვა ტერმინი სხვადასხვა ქართულ ეთნოგრაფიულ კუთხშია გავრცელებული.

წყევლის, როგორც ხალხური მაგიური პოეზიის უანრის ტრადიციული, აკადემიური დეფინიცია ამგვარია: „მაგიური ფორმულა რისამე აღსაკვთად, შესაჩებელად, გასაქრობად“; ფოლკლორისტის, პროფესორ მიხეილ ჩიქვანისეული ეს განმარტება, ვფიქრობ, სწორად

გადმოსცემს წყევლის არსება და ბუნებას. წყევლა ასევე ბრძოლის საშუალებაა, რომელსაც საფუძვლად შეიძი უდევს.

წყევლა, როგორც მაგიური სიტყვაკაზულობის (როგორც ზეპირსიტყვიერი, ისე წერილობითი ლიტერატურის) ერთ-ერთი გავრცელებული და დამოუკიდებელი უბანი თავისთავად საფურადლებოა და ბევრ საინტერესო საკითხს აღმრავს, სპეციალური სამცნიერო ლიტერატურა ამ რიტუალის შემცველი, მაგიური ფუნქციონალური დატვირთვის სიტყვათაწყობის შესახებ საქართველოში არ მოიპოვება. პირველად მკვლევარმა აპოლონ წულაძემ წყევლის ტექსტები გამოაქვეყნა წიგნში „ეთნოგრაფიული გურია“. ასევე, აზრი აქვთ გამოთქმული პროფესორებს მ. ჩიქვანს, ქს. სიხარულიძეს. ქართული წყველის ერთგვარი ანთოლოგია სახლწოდებით „პრი ხისკნ მიქა...“ 2007 წელს გამოსცა ფოლკლორისტმა, პროფესორმა თინა შიომშვილმა. თუმცა წყევლა, როგორც მაგიური პოეზიის ერთ-ერთი სახე, როგორც მას მკვლევარები უწოდებენ, დღგმდე მაინც სათანადო არ არის შესწავლილი. არადა, ფოლკლორისტიკის ეს უცნაური უანრი საინტერესო უნდა იყოს არა მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნებისა და ენათმეცნიერთათვის, არამედ რელიგიის ისტორიით დაინტერესებულ მკვლევართათვის და სათეატრო ანთროპოლოგიაში მოღვაწე მეცნიერთათვის, რადგან წყევლა წარმოადგენს ისეთ სიტყვათა წყობას, რომლის წარმოთქმის საფუძველი და შედეგიც არის ქმედება, რიტმი, ენერგეტიკული სქემა, ხშირ შემთხვევაში წინასწარ დაგეგმილი თეატრალიზებული წარმოდგენა.

წყევლის წარმოშობას, ისევე როგორც მაგიური პოეზიის უანრს შელოცვას, სიტყვის მაგიური ძალის რწმენა და როგორც ეზოთერული ცოდნა, ასევე ეზოთერული გამოცდილება უდევს საფუძვლად. სიტყვას რომ დიდი ძალა აქვს, აღბათ, ამაში არავის ეჭვი არ ეპარება. იოანეს სახარებაში ვკითხულობთ: „დასაბამიდნ იყო სიტყვა, და სიტყვა იყო ღმერთიან და ღმერთი იყო სიტყვა“ (სიტყვა აქ უნდა გავიგოთ როგორც „ლოგოსი“, სიტყვა ბიბლიური გაებით იგივე ლოგოსია). რა თქმა უნდა, სხვა არის ღვთისური სიტყვა, და სხვა არის ადამიანის მიერ ნათქვამი სიტყვა, თუმცა სიტყვას საკუთარი ენერგია და სიხშირე გააჩნია, რომელიც ადამიანის გონიერივ, ემოციურ და ფიზიკურ დონეზე მოქმედებს. თუმცა ადამიანი ღმერთის მსგავსია და როცა ადამიანი იწყველება, ის ღმერთს ეტოლება, უთანაბრება, მის ფუნქციაში იჭრება. ის კი ვინც, ღვთის ფუნქციაში იჭრება ცოდვილია და დაჯილი, შესაბამისად დაწყველილიც.

თუ ადამიანი ვედრებით მიმართავს რაღაცა ძალას, არსებას, რომ მან დააკმაყოფილოს მისი მოთხოვნილებანი, წყვლა ავი ძალისადმი სასჯელის გამოყენებაა, ერთგვარი მუქარა, ამავე სურვილის ენერგოული და შეტევები გამოხატვაა. გრიგოლ კიქნაძის აზრით, „მუქარასთან შედარებით წყვლია გარკვეული ნაბიჯია იმ მიზნის რეალიზაციისაქნ, რომ ადამიანის სურვილთა შემაფერხებელი, ჩამოცილებული იქნეს გზიდან. ის ვინც, ან რაც აფერხებს სურვილთა განხორციელებას, ის ვინც ხელყოფს ადამიანის საარსებო ინტერესებს, სრულიად ბუნებრივად იმსახურებს რისხებს“, თუმცა ქრისტიანული რელიგიის თვალსაზრისით ასეთი რამ თეორიულად მიუღებელია. იესო ასე მოძღვრავს მოწაფეებს: „უფალმან, მამამან ჩვენმან რქუა: რაც შენთვის არ გინდა, სხვისთვის არ ისურვო, ხოლო კარგი რაც შენთვის ისურვო, სხვასაც უსურვე“ (მათე; 4:6.)

წყვლა წარმართული ხანიდან იღებს სათავეს. მისი განვითარების შეფერხებაზე დიდი გავლენა იქონია ქრისტიანობის გავრცელებამ, ხოლო შემდეგ სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებამ საქართველოში, თუმცა მისი განვითარება დღემდე არ შეწყვეტილა. ზეპირისტყვიერებაში ის კვლავ არსებობს. მიუხედავად იმისა, რომ ახალი რელიგია (ქრისტიანობა) გამაღებით ებრძოდა წყვლას, ისვე როგორც ყველაფერ დანარჩენ კულტურულ ფასეულობებს, როგორც ბოროტ მოვლენას. თუმცა ისტორიულად ცნობილია არა ერთი ფაქტი, როცა თავად ეკლესია გამოდიოდა მაწყვევარის როლში. ხშირად ყოფილა შემთხვევა ანათემაზე გადაცემის. ეს ერთგვარი სასჯელი იყო. ქართული, ისე როგორც სხვა ეკლესიების მიერ - იწყველებოდა, ანუ შეჩერებული იყო, როგორც საერო, ისე სასულიერო პირები. შეა საუკუნეებში ქრისტიანული რელიგია მისი მოძღვრების საფუძველზე კატეგორიულად კრძალავდა წყვლას, გაბრიელ ეპისკოპოსის ქადაგებიდან ვკითხულობი: „წყვევა არს ბოროტი თავად, მას არამც შესწევს ძალა ბოროტების დასათრგუნად, ნურამც წამოვა იგი თქვენს ბაგეთაგან...“ ამის მიუხედავად ეკლესია დაკანონებულად იტოვებდა უფლებას რელიგიური კოდექსის დამრღვევის დასჯის მიზნით დაწყვლის, ანუ ანათემაზე გადაცემის რიტუალური ქმედების შემცველ ფუნქციას.

ბიბლიის პირველ თავში „დაბადება“ გვითხულობთ: „და ჰქა უფალმან ღმერთმან გუელსა: ესე წყეულ იყავნ შენ ყოველთაგან პირუტყუთა და ყოველგან მხეცთა ქუეყნასათა“ (2:11). ბიბლიური თქმულების თანახმად, ყველასთვის ცნობილია, რომ დაწყვლის ფორმით

დასაჯა უფალმა ჯერ ანგელოზები, შემდეგ ადამი და გველი. გამოდის, რომ პირველი წყვლა დედამიწაზე ქრისტიანული რელიგიის მიხედვით, უზენაესს, თავად ღმერთს ეკუთვნობა. ამ საკითხთან დაკავშირებით სასულიერო ღიტერატურა არ არსებობს. შესაბამისად, ჩვენ კითხვით მივმართეთ ქართული მართმადიდგბლური ტაძრის მღვდელმსახურებს. ისინი მიიჩნევნ, რომ ეს არ იყო წყველა პირდაპირი მნიშვნელობით. ეს იყო დასჯის კანონიკური წესი და „წყეულნ იყავნ.“ ძველი კანონიკური ტერმინოლოგია. სასულიერო პირების აზრით, სიტყვათწყობას „წყეულ იყავნ“ უძველეს დროში სხვა სემნტიკური დატვირთვა ჰქონდა. მღვდელი გრიგოლ დიახენკო „საკირაო სახარებათა განმარტებაში“ (თბილისი, 2001) წერდა: „წყევლა – ეს განსაკუთრებული საუბრის თემაა. სიტყვას უდიდესი ძალა აქვს. უფალმა სწორედ სიტყვით შექმნა სამყარო. სიტყვა უბრალო ბგერები არ არის, რომელიც წარმოითქმება და ჰყაუში გაიფანტება, წავა, უკალოდ გაქრება, როგორც ამას, სამწუხაროდ, ბევრი ფიქრობს. მას უდიდესი დატვირთვა აქვს. აღარაფერს ვამბობთ „საფუძვლიან“ წყევლა-კრულვაზე, რომელიც ასაფერქებელად გამზადებული დენთივით არის.“

წყევლასთან დაკავშირებით, საქართველოს ისტორიაში ცნობილია ერთი შემთხვევი ფაქტი. V საუკუნეში, ქართლის კათალიკოსმა მიქაელმა დაწყევლა გახტანგ გორგასალი და ფიზიკური შეურაცხოფაც კი მიაყენა მეფეს. „ამადაც წამოვიდა მისგან ყოველგვარი ბოროტი“- წერს „ქართლის ცოხვრება“. მომხდარ ისტორიულ ფაქტს შეიძლება სხვადასხვა ახსნა და გამართლება ჰქონდეს, მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ დაწყევლის, შეჩერების, ანათემაზე გადაცემის რიტუალი დიდი ხნის წინ არსებობდა და იგი თეატრალიზებულ ფორმებსაც შეიცავდა.

ხატზე გადაცემის, დაკრულვის რიტუალი უძველესი წარმართული წეს-ჩერებულებაა, რომელიც XIX საუკუნის ბოლომდე შემორჩენილი იყო საქართველოს ზოგიერთ მხარეში, მათ შორის, სვანეთში, ხევსურეთში, მთიულეთში. დაწყევლის წარმართულ სანახაობას საუკუნეთა მანძილზე როგორად, მაგრამ მაინც ერწყმიდა ქრისტიანული რელიგია. მოხდა ერთგვარი ადაპტაცია, ისევე როგორც მსხვერპლშეწირვის დროს. ტერმინი „ხატზე გადაცემა“ სწორედ V საუკუნის შემდეგ გაჩნდა და იგი პირდაპირ უკავშირდება ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებას საქართველოში, წერილობით ძეგლებში „ხატზე გადაცემა“ X საუკუნის ბოლოს ფიქსირდება, მან ტერმინი „ანათემაზე გადაცემა“ მაღლევი ჩანაცვლა.

დაქრულვის რიტუალის ფორმა თეატრალიზებული იყო და მას თუ ეგვიპტეში ქურუმები, საქართველოში ხევის ბერები, თემის სულიერი წინამდობლები ასრულებდნენ. თეატრალიზებული წარმოდგენა მაყურებელზე იყო გათვლილი და რიტუალის შემადგენელ დეტალთა უმეტესობა მისი მზერისთვის მისაწვდომი იყო, რადგანაც აღნიშნული რიტუალი დამსჯელობით-აღმასრულებელ სანახაობას წარმოადგენდა. მას თემზე, განსაკუთრებული ემციური გავლენა უნდა მოეხდინა, რათა სხვებს აღარ ჩაედინათ იგივე, ან მსგავსი ცოდვა.

დაწყევლის რიტუალის შესრულებისას მთავარი იყო ხევის ბერი – იგივე წარმოდგენის პროტოგონისტი, მასში მონაწილეობას იღებდნენ სხვა ქურუმები და ასისტენტები, რომლებთაც მეორე ხარისხოვანი როლები ჰქონდათ. ქურუმის ხმა და ვიზუალური მხარე შთაბეჭდილების და ეფექტის მომზღვინი უნდა ყოფილიყო საზოგადოებაზე. მას ეცვა საგანგებო კოსტიუმი, რომლის გარეშეც რიტუალი არ ტარდებოდა. ყოველივე ეს გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ისე როგორც ნებისმიერი რელიგიურ-მაგიური რიტუალი შეიცავდა თეატრის ელემენტებს, დაწყევლაც თეატრალური მოვლენა.

წყევლამ დღემდე მოაღწია, როგორც წერილობითი, ისე ზეპირი სახით. ზეპირ წყევლას საყოფაცხოვრებო ხასიათი ჰქონდა და ყოველდღიურ ურთიერთობაში იჩენდა თავს. წერილობითი სახის წყევლა საგვარუულო წყევლა იყო და შთამომავლობით გადადიოდა. ასეთი სახის ქიქლას დაყრა ჯერ კიდევ ძეველ ბერძნულ-რომაულ იურიდიულ ძეგლებშია დაცული. ამ ცნობებზე, ბიბლიაზე დაყრდნობით და რასაკვირველია, თავად შემორჩენილ ტექსტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დაესაკვნათ, რომ წყევლა-კრულვა უძველესი სახეა მაგიური სიტყვიერების და იგი თავის დადასტურებას წერილობით ძეგლებში პოულობს.

უძველესი წერილობითი ტექსტები, რომლებიც დაცულია ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორისტიკის განყოფილების ხელნაწერთა არქივებსა და ფონდებში, შინაარსით კანონიკურ ძეგლს წააგვა:

1. „წყეულ იყავნ, რომელმან შეურაცხყოს მამაი თავისი, გინა თუ დედა თავისი;
2. წყეულ იყავნ, რომელმან ცნოს საზღაური მოყუასისა თვისისანი;
3. წყეულ იყავნ, რომელმან აცდუნოს ბრმაი გზასა;
4. წყეულ იყავნ, რომელი დაწვეს მამის ცოლისა თვისისა თანა.

წყევლასთან დაკავშირებით რამდენიმე სახის ტრადიცია არსებობს. დასავლეთ საქართველოში დაფიქსირებულია ამგვარი ჩვეულება: თუ ვინმებს კაცი დაწყევლიდა, მაშინვე ეკლესიას მიაშურებდნენ გნერგეტიკული განწმენდისთვის. მაწყევარს ღმერთის საშუალებით თხოვდნენ უკან წაეღო თავისი სიტყვები, დაელოცა და ამით წყევლა განეიტრალდებოდა. ხალხური გამოტემით, ყველაზე საშიში და მოსარიდებელი მაწყევარი – კაცი იყო. გარდა ამისა, წყევლა, თუკი მაწყევარი გულით იწყევლებოდა, უარყოფითი ენერგია დაწყევლილის თაობებს გადაეცემოდა. ასეთი წყევლა მღვდლის წყევლაზე უარესია, რადგანაც ძლიერი უარყოფითი ენერგია გადადის დაწყევლილ ობიექტზე. შესაძლოა დაუვადდეს რაიმე, ან ისე წარიმართოს მისი მისი ცხოვრება არც ცოცხლებში ეწერის და არც მკადრებში.

საუკუნეების წინ, ქართველებს ასევე განსაკუთრებით საშიშად წარმოედგინა ბავშვის მიერ წარმოთქმული წყევლის ფორმულა. ბავშვი გარუეცნელი, ნაკლები ცოდვის მატარებელი და ალალია, ენერგეტიკულად სუფთაა. ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორისტული დაკვირვებით, ბავშვი თუ დაიწყევლება, გულით დაიწყევლება. მოხუცი კი ემოციებისგან დაცლილია და თუ ძლიერ განვარისხებთ, მისგან წამოსული უარყოფითი ენერგია უთუთდ ზიანს მოგვიტანს. წყევლასთან დაკავშირებით სხვა ხალხური მოსაზრებაც არსებობს: თუ მაწყევარს წყევლისას მიაძახებ სიტყვას „ამინ“, ის წყევლა რაც არ უნდა ხემრობით იყოს ნათქვამი, უმოკლეს ვადაში აუცილებლად ასრულდება.

წყევლაში, როგორც მაგიურ ფორმულაში, აისახა ქართველთა უძველესი მაგიური რწმენა-წარმოდგენები. ჩვენამდე მოღწეული უძველესი წყევლის ფორმულების დიდი ნაწილი ღერესის ფორმითაა წარმოდგენილი, ნაწილი კი ჩვეულებრივი, პროზაული ტექსტებია.

ბუნებრივა, უძველესი წარმართული ატრიბუტიკის შემცველმა წყევლის ფორმულებმა ჩვენამდე ევრ მოაღწიეს. ამის ერთადერთი მიზეზი საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებაა. წყევლამ ვერ შეძლო, ისე როგორც ფოლკლორის სხვა უანგებმა, (მაგ. შეღოცამ) ქრისტიანულ რელიგიასთან თანაცხოვრება და სინთეზი. თუმცა იმდენად პოპულარული იყო იგი, მოახერხა დღემდე ზეპირი გზით თავის გადარჩენა და ტრანსფორმაციაც კი.

წყევლის ფორმულების გაცნობა-შესწავლისას გამოიყოფა ორი ძირითადი სახი: წყევლათა ერთი ჯგუფი აშკარად მიეკუთვნება იმპოვიზირებულ ტექსტს, მაგრამ არსებობს ისეთი კატეგორიაც,

რომელიც უძველეს დროში წინასწარ დაწერილი, შედგენილი (სავარაუდოდ განათლებული და გავლენიანი ადამიანის ან ადამიანების მიერ შექმნილი) დოგმატური ტექსტია, რომელიც იმპროვიზირებული წყევლისგან გასხვავებით თავისი ფორმითაც გამოირჩევა-მას ლექსის ფორმა აქვს და ის პოეტურ პროდუქტს წარმოადგენს. ამიტომაც, გამოვყოფთ წყევლას კრულვისაგან. ჩენი აზრით, წყევლა იმპროვიზირებული, პროზაული ტექსტია, რომელიც მაგიურ შინაარს შეიცავს, ხოლო კრულვა პოეტური ფორმის წყევლაა, რომელიც საგანგებოდ წარმოითქმის დათქმულ დროს და ადგილას, ამავდროულად შეიცავს რიტუალის ელემენტებს, ანუ ქმდებას. შესაბამისად, კრულვა თეატრალიზებული წარმოდგენა.

ქართული წყევლა, ისევე როგორც შელოცვა, შეიცავს: რიტმს (თანაზომიერი პერიოდული მონაცვლეობა), რითმს (სალექსო ფორმა), ანაფორას, ფრაზეოლოგიზმებს, მეტრული წყობის სხვადასხვა შემადგრელ ნაწილაკებს. „სწორედ რიტმულობა და ორგანიზებულობა იყო ის აუცილებელი პირობა, რაც უზრუნველყოფდა ასეთი ტექსტების დამახსოვრებას და ზეპირი გზით გავრცელებას. ბეჭრითი შეთანხმებებისგან წარმოიშვა რითმები და მთელ რიგ წყევლის ფორმულებში გვაქვს ნამდვიალდ გარითმული ტაეპები“ (ჯ. ბარდაველიძე, ქართული შელოცვების ლექსთწერა, 1979) შელოცვების მსგავსად, წყევლას ვერ ვუწოდებთ, ვერც პროზას, ვერც პოეზიას.

წყევლათა უმრავლესობა აგებულია მიმართვით ფორმებზე:

„გაწყვიტე ხმა, თვარა გაგწყვიტავ წელში!“,

„მუურთე ცუცხლი კარდალას, შენ დეიწვი მაგ ცუცხლში !“ და სხვა.

გვხდება დიალოგის ფორმის წყევლაც:

„დაკარგე ცა თოხი?! იმ თოხით ვნახე შენი საფლავი გათხრილი!“

ქართული წყევლისთვის არაა უცხო ფერთა სიმბოლური გააზრება. წყევლაში, ისე როგორც ხალხური მაგიური პოეზიის სხვა ჟანრებში, დომინირებს სამი ფერი: წითელი, შავი და თეთრი.

წითელი ფერი სიკითის, სიყვარულის სიმბოლოდ წარმოდგება-ერთ ხეგსურულ სატრფიალო ლექსში წარმოდგენილ წყევლაში:

„ქოხის კარებზე ტრიალებს,“

წითელკაბა ქალია,

შორიდან კონა დაგუწევე

ტყუილად ყები ვიტკინე,

უძროოდ ჩამოგეშალოს

შევიდი ნაწანვი თმანია...“ (თსუფა, №10818)

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ შავი ფერი ბოროტების, სიბიწის, უწმუნდურობის, ყოველივე ბნელის სიმბოლოა. ამგვარი სიმბოლური აღქმაა ერთ-ერთი წყევლის ფორმულა, რომელშიც შევვარებული ვაჟი სატრფოს წყევლის, მაგრამ ბუნებრივია, არ შეუძლია იგი გულით გაიმეტოს:

„შენი შავი წარბები,

მასზე შავი თვალები,

შავ კუბოში დამხახე,

მე თუ არ გებრალები“ (თსუფა, №10724)

ქართულ წყევლაში გვხვდება თეთრი ფერიც.

„ვერ იხეირე შავი ბედისაო,

ვერ იბოგინე,

არ გვლირსოს თეთრი კაბა“ (თსუფა, №10618)

თეთრი კაბა აქ სიწმინდის, სათნოების, სილამაზის, მაღალი სულის გამოსახატავად უნდა იყოს გამოყენებული.

ქართულ წყევლა იძდება დრაგალფეროვანია შინაარსის მიხედვით, რომ შეიძლება მისი თემატური დაჯგუფება. პროფესორი მიხეილ ჩიქოვანი წყევლას ეპოსს მიაკუთვნებს, როგორც ჟანრს, ხოლო საკუთრივ წყევლას სამ სახედ ჰყოფს: დემონოლოგიური, საყოფიერო და კულტურულ-ისტორიული.

დღემდე მოპოვებული ტექსტების მიხედვით, დემონოლოგიური ხასიათის წყევლა ფაქტოტურად არ გვაქვს, თუ არ ჩავთვლით თითო-ოროლა ფორმულას, ასე მაგალითად,

„შენ შეგჭამა მამალმა მგელმა, გამხმარმა და მჭლემა!“,

„შენ ჩაყვი ჩამავალ მზეს და არ ამოყვე ამომავალს!“,

„წინ წყალი, უკან მეწყერი, შუაში შენი თავი!“,

„შენ გახდი კლდის წერა, შენ გახდი უშბის წერა!“ და სხვ.

ცნებაში „კულტურულ-ისტორიული“ მ. ჩიქოვანი უნდა გულისხმობდეს წერილობითი სახით, დოგმად მოღწეულ წყევლის ფორმულებს, რომლებსაც ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდათ, ან რომელიმე ისტორიულ პიროვნებას ეკუთვნოდა. ასეთი სახის წყევლის რიგს მიეკუთვნება სოლომონ მეფის, დავით აღმაშენებლის, მელქისედექ კათალიკოსის კანონიკური სახის წყევლები. ასეთი ფორმულები საყოფიერო წყევლისგან განსხვავებით, ნაკლებად შეიძლება მივაკუთვნოდ ზეპირსიტყვიერების საგანმუქოს.

საყოფიერო შინაარსის წყევლა ყოველთვის ხალხში იბადებოდა და ვრცელდებოდა. ასეა დღესაც. ყოფითი წყევლის ნიმუშები დიდ წყებას ქმნიან, რაც ქვეჯგუფების გამოყოფის საშუალებას იძლევა. ჩვენს ხელთ არსებულ მასალებზე დაყრდნობით შეიძლება გამოვყოთ წყევლის შემდეგი ჯგუფები: საკუთრივ ყოფითი, დედისმიერი და ე.წ. გაბათილებული წყევლა ყოველდღიურ ცხოვრებაში იჩენდა თავს. არაა გამორიცხული, რომ იგი იმპროვიზაციის ნაყოფი იყოს: „ღმერთო, მოსპე მაგნის რჯული! ღმერთო მორეცხე მაგნი!“, „ხროი გეცა მაგ პირში!“, „გოგო, შენ დეგებქცა როგო!“ და სხვ.

ადვილი გამოსარჩევია დედისმიერი წყევლა:

„თქვენ გავიხმათ თავი, მოუკვდით დედათქვენს!“

„ვინც ჩემს შვილებს ლუკმა შეუჭამა, იო შეჭამა მიწამ!“

„შენი ყაზირლობა დეიღუპა საცხა შვილო, შენ გასაცვეთელო!“

„არ გეიზარდე დია ამაზე მეტი!“

მშობლებს, განსაკუთრებით დედებს, მუდამ უნდა ახსოვდეთ, რომ, როგორც გულმურვალე ლოცვით შეუძლიათ შვილებისათვის ღვთისაგან უსაზღვრო მადლი მიიღონ, ასევე გაღიზიანებულად ნათქვამით, წყვლით, რისხვით შეიძლება შვილებს უბელურება დაატეხონ თავს. „მშობლების სიტყვას განსაკუთრებული ძალა აქვს. ამიტომ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება შვილის დაწყევლა. არცერთი წუთით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ, როგორც დედის ლოცვა აღწევს ღმერთამდე, ისევე – წყევლაც. დედის ყოველი სიტყვა, ზოგჯერ უგუნურად და გაუაზრებლად ნათქამი, როდესმე მაინც ახდება. ამიტომ დედებს ვურჩევთ ყოველი სიტყვა მოზომონ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საქმე შვილს ეხება. ზოგჯერ მეტისმეტი გულისტყივილის გამოსახატავად დედებმა იციან თქმა: „მოგიკვდეს დედა, შვილო!“ აბა დაუუფიქრდეთ, როგორ უნდა დაწყევლი შვილი უარესად – ბავშვისთვის დედის სიკვდილზე უარესი რა შეიძლება იყოს?! თვითონვე ვუსურვებთ ჩვენს შვილს ყველაზე უარესს?!- წერს თავის წერილში მღვდელი გრივოლ დიაჩენკო (ჟურნალი „დედის ცრემლები“, საპატრიარქოს გამოცემა, 2004;)

შემდეგ ჯგუფს შეგვიძლია პირობითად „სამართლიანი“ წყევლა ვუწოდოთ, რადგან სუბიექტი ამ შემთხვევაში სამართლიანად მიმართავს ობიექტს:

„დააჭერე, დააღრე, კოზმანო ადამიანო, მკურნალო დაფარული მტერი, ხარბი და ლაზო!“,

„ვინცხა რაცხას ფიქრობს ჩემზა, იი მიცა მას! მე რო მაქ, იი ქონდეს მას!“

ან კიდევ, „თუ სამართალი ვერ გიყონ

ამოწყდეს ფშავის ხევია

ძირიდამც ამოცარდება

გონია თორმეტ თემია!“ (თსუფა, №10662)

საყოფიერო წყევლის ერთი ჯგუფია ე.წ. უკან წაღებული, გაბათილებული წყევლა, მაგალითად,

„შენ არ გავიხმა მაი ენა!“,

„შენ მოუკტი დედაშენს აღარა!“,

„შენ არ წაი მარილზე!“,

„კისერი მოგეტეხოს აღარა!“.

წყევლაში, როგორც ზეპირისტყვიერების სხვა უანრებში იკვეთება ქართველი ხალხის უძველესი კულტურული წარსული, მითოლოგიურ-მაგიური წმინდა-წარმოდგენები, ქართველი ხალხის მსოფლმუდველობა. მაგიური სიტყვიერების ამ სახემ მეტად რთული და გრძელი გზა განვლო, დღემდე მოიტანა ჩვენი წინაპრების ნაფიქრ-ნააზრევი, მათუელი შეფასებანი საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ სფეროს შესახებ. ქართული მაგიური პოეზიის ეს საინტერესო უბანი უფრო მეტ ყურადღებას და მეცნიერულ შესწავლას საჭიროებს.

P.S.

პირი ქვისებენ მიქნია, ხეს ესმოდეს ქვამ გაიგონს!... ყველას კვარი გვეწეროს და ღმერთი გვფარავდეს!..

1. თ. სახოკია, „ქართული ფოლკლორის ლექსიკონში“, ტ. II; თბ., 1975, გვ.173
2. ჯ. ბარდაველიძე, ქართული შელოცვების ლექსიტწყობა, 1979
3. თსუფა, №10818
4. იქვე, №10724
5. იქვე, №10618
6. ჟურნალი „დედის ცრემლები“, საპატრიარქოს გამოცემა, 2004;
7. თსუფა, №10662
8. ქველი აღთქმა, თბილისი, 1994
9. პირი ხისკენ მიქნია, (თინა შიომვიდის რედაქციით), თბ., 2007

ქართული ხალხური წყევლის ნიმუშები:
(ჩაწერილი და შეგროვებული ავტორის მიერ)

1. ავი ენისას ენა ჩავარდეს!
2. გაწყვიტე ხმა, თვარა გაგწყვიტავ წელში!
3. დეილუპა შენი აბდლური!
4. გაგიხმა მაი ამოხახილი, გაგიხმა ტუჩი!
5. ამოგივარდა მაი სატლიკინო!
6. ხროი გეცა მაგ პირში!
7. შენს ენაზე მაისის გველი!
8. თქვენ გაგიხმათ თავი, მოკვდით დედათქვენს!
9. ვინც ჩემს შვილებს ღუჯმას შუუჭამს, იმ შეჭამა მიწამ!
10. შენი ყაზირალობა დეილუპა საცხა შვილო, შე გასაცვეთელო!
11. არ გაიზარდე ამაზე ემტი!
12. შენი კუბო დუუდგეს დედაშენს!
13. ვინც შენ მოგქლა, მოკვდეს თვითონც,
ვინც შენ სული დაგილია,
მასაც სული დეელიოს,
ვინც შენ ხორცი დაგიფლითა,
მასაც გული დეეფლითოს,
ვინც ობლები დამიტია,
მას ობლები დეეტიოს!“
14. განა ლალი ვარ, რომ ვიმღერ,
გულისა დარდსა ვიქარვი,
ვინც ჩემზე თქოს ლალია,
ისეთიმც ლალი ის არის!
15. ჩემიც მევალე გახდება,
ი ჩემი მაჭანკალიო,
არც კაცის ხელი ეღირსოს,
არც სამისკვარი ცხვარიო!
16. ქალავ ხელები მაიღე,
ვერ იხეირე შავი ბედისაო,
ვერ იბოგინე,
არ გეღირსოს თეთრი კაბა,
შე ჩანაყვრებულო,
პირქვედასამარხო,
არ გასახარებო!

17. დაგიმიწდეს ხელები!
18. კისერი მოგეტეხოს აღარა, შენს მტრებს და
ავადსახსენებელს!
19. დააჭენე, დააღრე, კოზმანო ადამიანო, მქურნალო დაფარული
მტერი, ხარბი და დაზო!
20. ვინცხა რაცხას ფიქრობს ჩემზა,
იმ მიცა მას!
მე რო მაქ,
იმ ქონდეს მას!
21. გაწყვიტე ხმა, თვარა გაგწყვიტავ წელში!
22. შუურთე ცეცხლი კარდალას, შენ დეიწვი მაგ ცეცხლში!
23. დაკარგე ცა თოხი?! იმ თოხით ვნახე შენი საფლავი
გათხრილი!
24. შენ შეგჭამა მამალმა მგელმა, გამხმარმა და მჭლემა!
25. შენ ჩაყვი ჩამავალ მზეს და არ ამოყეო ამომავალს!
26. წინ წყალი, უკან მეწყერი, შუაში შენი თავი!
27. შენ გახდი კლდის წერა, შენ გახდი უშბის წერა!
28. შენ არ გაგიხმა მაი ენა!
29. შენ მოუკტი დედაშენს აღარა!
30. შენ არ წაი მარილზე!
31. კისერი მოგეტეხოს აღარა!
32. შენ არ მენახვე ცოცხალი!
33. შენ არ დაბრუნდი სახლში ცოცხალი!
34. შენ მოუიკვდი დედაშენს!
35. შენ აღარ ნახე ქვეყანა!
36. შენ მეისპე!
37. შენ არ გამრავლდი!
38. შენ ამოიძირკვე!
39. შენ ამოიყარე!
40. შენ ამოგივიდეს გულზე ბალახი!
41. შენ დაიკარგე!
42. შენ ვერ ეღირსე სიკვდილის დღეს!
43. შენ არ მოიყარე! (გაიზარდე)
44. შენ გადაშენდი!
45. შენ არ აახილე თვალი!
46. შენ დაისვენე კუბოში!

47. კილებით გეჭამოს შვილები!
48. გული გაგისკდეს!
49. თავში ქვა გეხალოს და მუცელში სამართებელი!
50. შენ არ შემჯდარხარ ცხენზე!
51. შენ დაგეფსო თვალები!
52. შენ არ დაბერდი!
53. შენ მიგიტანონ სახლში!
54. შენ დალპი და დამჟავდი, რავარც ვაშლი მიწაში!
55. შენ მოგეხარშოს გული!
56. შენ არ გაიგონე ნათქვამი!
57. შენ დაიჟატე და დაგვალდი!
58. შენ გაგიმწმრდა სიცოცხლე!
59. ჯანდაბაძეც პირი გიქნია!
60. ჯალხანაშიც წასულხარ!
61. თავი ალთას გქონდეს და ტანი ბალთას! (ალთა და ბალთა სოფლებია ჩრდილო კავკასიასა და ლაზეთში);
62. შენი თავის კვახანი გევიგონე!
63. შენ მეიმრავლე მტერი!
64. შენ გადაგიშენდა პატრონი!
65. შენ ჩამოლპი ცოცხლად!
66. ცხრა მთას იქით დაკარგული მენახე!

თეატრალური ხელოვნების მითოლოგიურ-რიტუალური ფესტები

მითოსი და ისტორია

დრამის წარმოქმნა მჭიდროდა დაკავშირებული ბუნების, მითის, რიტუალის და ხელოვნების ურთიერთობაზე. ამიტომაც, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გარკვეული ასპექტით შევხოთ ხელოვნების წარმოქმნის საკითხებს და ასევე მის კავშირს კოსმოსის კანონზომიერებთან, რაც განაპირობებს ადამიანური ყოფის თავისებურებებს. საჭიროა, თავიდანვე გამოვყოთ, რომ პრობლემა ისტორიის, მითის და ხელოვნების წარმოქმნისა განიხილება მხოლოდ თეატრალურ ხელოვნებასთან კავშირში, ანუ, ამ მომენტში – დრამის პრობლემასთან.

კაცობრიობის ისტორია იწყება ჩვენთვის უხსოვარ დროში, გაცილებით ადრე, ვიდრე ჩვენამდე მოღწეული კედლის მხატვრობა, სარიტუალო ფერურა ანდა კველაზე ძველი მითები. ცნობილია, რომ ცივილიზაციის გარიურაჟზე ადამიანის ცნობიერება იყო სინკრეტული და მასში წარმოსახვა უდიდეს როლს თამაშობდა.

მითოლოგიური ცნობიერების სინკრეტულობა გულისხმობდა მასში ცნობიერების სხვადასხვა ფორმათა განუყოფელობას. მითი არის კოსმოგონია და თეოგონია, ისტორია და რელიგია, კონკრეტული ხალხის – ადამიანთა ჯგუფების (ჯერ კიდევ რთულა ვისაუბროთ ეროვნულ იდენტობაზე, რაღაც ხშირად მითოლოგიური სივრცე აერთიანებდა სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფს) ხელოვნება. ერთი სიტყვით, მითი გახლავთ ბუნებისა და საზოგადოებრივ ურთიერთობათა კანონზომიერებების გაცნობიერება პირველფოფილი ადამიანთა მიერ.

მეცნიერთა გარკვეული ჯგუფი მითოლოგიურ ცნობიერებას უწოდებს წინარე ლოგიკურს, თუმცადა მისი წინარე ლოგიკურობა სრულებითაც არ ნიშნავს მის ალოგიკურობას ანდა პრიმიტიულობას. ჯერ კიდევ არ არის რა დისკურსიული აზროვნება, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მითოლოგიური აზროვნება უკვე ხასიათდება

მის მიერ განხილულ მოვლენათა განზოგადების მაღალი ხარისხით, მის მიერ შექმნილ ქმნილებებში დიდი სიღრმის მქონე სიმბოლოებით.

„ადამიანი, — წერს ე. კასირერი, — დღეის აქეთ ცხოვრობს არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ სიმბოლურ უნივერსუმში. ენა, მითი, ხელოვნება, რელიგია ამ უნივერსუმის ნაწილებია, ის განსხვავებული ძაფები, რომელთაგანაც იქსოვება სიმბოლური ბადე (ქსელი), როგორ ქსოვილი ადამიანური გამოცდილებისა“.

საუკუნეთა მანძილზე მითები იქმნებოდა კოლექტიური გონის მიერ: ისინი ადამიანის სულიერი სამყაროს განვითარების განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან ეტაპს მიეკუთვნება. მათ მისცეს ადამიანს საშუალება, გაუცნობიერებინათ არა მხოლოდ ბუნების მთელი რიგი კანონზომიერებანი, არამედ საკუთარი და მათთვის ცნობილი სხვა ხალხთა ისტორია და ასევე შესაძლებლობა კოლექტივიდან საკუთარი „გამოყოფის“ გაგების განვითარების. „მითი, — წერს ზ. ფრონდი, — წარმოადგენს ნაბიჯს, რომლის საშუალებითაც ინდივიდი გამოდის მასობრივი ფსიქოლოგიდან“.² სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, განვითარებას იწყებს ინდივიდუალური ცნობიერება, იმიტომ რომ მითში ადამიანი პოულობს არა მხოლოდ საკუთარი ხალხის „სახეს“, არამედ საკუთარ „მე“-საც. თუმცადა მოწყვეტა მასობრივი ფსიქოლოგისაგან სრულებითაც არ ნიშნავს მასობრივი და ინდივიდუალური ფსიქოლოგის მჭიდრო ურთიერთკავშირის ხარისხის დაკინიებას. ინდივიდის მასობრივი ფსიქოლოგიდან „გამოყოფის“ ნაბიჯს მისთვის შეუძნევლად მოჰყვება მითის წიაღში დაბრუნება და იგი კვლავ მის ტუსაღად იქცევა. მითოსი იქცევა თავისებურ ხიდად ინდივიდსა და მასას შორის. მიზეზშედეგობრივი კავშირის დამყარებისას მოვლენასთან მითი, იმავდროულად, ახდენს პარმონიზაციას, მოწესრიგებას, გარკვეულ მთლიანობაში აქცევს გაუგებარ მოვლენათა ქაოტურობას, „ქაოსს“ გარდაქმნის „ქოსმოსად“ და, იმავდროულად, მასში შეაქვს შეფასების ელემენტი.

მითოსი, როგორც „ისტორიის“ ჩვენთვის ცნობილი პირველი ფირმა, გამომდინარეობდა ამა თუ იმ ხალხის, ამა თუ იმ ცივილიზაციის ისტორიული გამოცდილებიდან, ამიტომაც იგი თავად იქცევა ისტორიულ გამოცდილებად, რომელიც თავის თავში აერთიანებს მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ განაზოგადებებს, რაც, პირველ რიგში, ეხებოდა არსებობის აზრს (მაგალითისათვის იგივე გილგამეშიანი).

მითოსი წარმოადგენს არა უბრალოდ ისტორიას იმისა, რაც იყო, არამედ იმასაც, თუ რა არის და რა იქნება; მითოსი არა მხოლოდ ისტორიაა, არამედ პარადიგმა, ცხოვრების მარადიული მ ო დ ე ლ ი, მოდელი იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს ადამიანი. მირჩა ელიადე აღნიშვნავს, რომ როგორც ანტიკურ, ასევე თანამედროვე დროში ადამიანთა მასები „თანადგომას და დაშვიდებას პოვებდნებ“ ცნებებში, რომელშიც ისინი „განიცდითნებ“ არა იმდენად კოსმიურ-გალაქტიკურ, რამდენადაც მითოლოგიურ-ისტორიულ ჭრილში (გარდაქმნიდნენ რა ისტორიულ პიროვნებებს სამაგალითო გმირებად, ხოლო ისტორიულ მოვლენებს – მითოლოგიურ კატეგორიებად და ა. შ.).

თუკი ვისაუბრებთ მითოლოგიურ გმირებზე, მაშინ მითოსი, მირჩა ელიადეს სიტყვებით, გახლავთ უკანასკნელი და არა პირველი მათი განვითარების სტადიაში. ხალხის მეხსიერება რთულად ინარჩუნებს „ცალკეულ“ მოვლენებს და „ცალკეულ“ სახეებს – პიროვნებებს. „ისტორიული პიროვნება (უძველეს დროში) სახიერდება მის მითოსურ წინარე სახესთან, ხოლო მოვლენა ასიმილირდება მითოლოგიური ქმედების კატეგორიასთან...“³

ისტორიის (ისტორიული გამოცდილების გადაქცევა მითოსად, მისთვის პარადიგმული ფუნქციის მინიჭება, თითქოსდა, ანადგურებს მასში დროს, მასში მიმდინარე მოვლენებს აქცევს ზედროულად. ისტორია შემთხვევით არ გახლავთ ერთ-ერთი უძველესი მეცნიერება, ხოლო ისტორიული ჟანრი – ერთ-ერთი პირველთაგანი. ადამიანი თავისი შეგნებული არსებობის „პირველ დღესაც“ კი უნდა დაფიქტებულიყო, თუ რა იყო „გუშინ“, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ჯერ კიდევ არ იყო მზად, ეფიქრა იმაზე, თუ რა იქნება ან რა მოხდება ხვალ. „ხვალ“ ჯერ არ არსებობდა.

„როგორც მისტიკოსი და საერთოდ რელიგიური ადამიანი, პირველყოფილი ადამიანი ცხოვრობს მუზამ ახლანდელობაში. სწორედ ამ მნიშვნელობით შეიძლება ვუწოდოთ რელიგიურ ადამიანს „პირველყოფილი“: იგი იმეორებს სხვის შესტებს და ამ გამეორების წყალობით ცხოვრობს ახლანდელობაში.“

„გუშინ“, თითქოსდა, გრძელდება ახლანდელ დროში, ხოლო მომავალი ჯერ არ არსებობს (იგულისხმება, რასაკვირველია,

ცნობიერებაში). ციკლი წარმოადგენს დაძინება-გაღვიძებას, როგორც სიკვდილი და გაცოცხლება, ამიტომაც სიკვდილი დასასრულის ფორმას, გარკვეულ ზღვარს წარმოადგენს. გუშინ სრულდება მხოლოდ „სიკვდილით“ ნგრევით ან სტიქიური უბედურებებით. დროთა განმავლობაში, როცა გასაგები გახდა, რომ „გუშინ“-ის განმეორება არის დღისა და ღამის, სინათლისა და წყვდიადის, წელიწადის დროების და ა. შ. განმეორების მსგავსი. ყოველივე ამან საშუალება მისცათ გაეკეთებინათ დასკვნა, „გუშინ“ ყოველთვის იწყება „დღეს“ ისევე, როგორც დღე და ღამე. სინათლისა და წყვდიადის ციკლის საშუალებით ხდება „გუშინ“ და „დღეს“ გამოივინა. „გუშინ“ არის ის, რაც კვდება წყვდიადთან ერთად, ხოლო „დღეს“ არის ის, რაც იძალება სინათლესთან ერთად; ანდა სრულებით შესაძლებელია, რომ კვლავ თავიდან იძალება „გუშინ“ და თუკი თავიდან იძალება „გუშინ“, მისი დამახსოვრებით შეიძლება გავიგოთ, რა იქნება „დღეს“. ანუ, სანამ ცნობიერებაში ჯერ კიდევ არ არსებობს მომავალი, იგი იგივედება წარსულთან – „გუშინ“-თან. „გუშინ“ არის „დღეს“, ის იქნება ხვალაც, ანუ ყოველთვის. აქედან გამომდინარე, ეს ნიშნავს, რომ „გუშინ“ არის ის, რაც საჭიროა გინწავლოთ და რაც უნდა გადავცეთ „დღეს“, ანუ „ხვალ“. ეს მექანიზმი მრავალმხრივ ხსნის მითობზეასა და მითოლოგიურ ცნობიერებას, კატასტროფის შეგრძებას მომავალში. რამეთუ „გუშინ“ ყოველთვის დაკავშირებულია მხოლოდ სიკვდილთან, უფრო ზუსტად, იგი მოდის სიკვდილის, დასასრულის გავლით იმისათვის, რომ „გუშინ“ აღორძინდეს „დღეს“-ში. ეს გარემოება სხვადასხვა ინტერპრეტაციის სახით იყო ასახული ესქატოლოგიურ მითებში.

„მითობზეას ანალიზში – ადამიანის ამ პირველ მცდელობაში ახსნას „მითოსის“ და „მე“-ს კავშირი – დიდ ინტერესს იწვევს წარმოსახვისა და გამოცდილების თანაფარდობის საკითხი, აღბეჭდილი მეხსიერებაში“.

გამოცდილების გადაცემის საშუალება გახლავთ – მეხსიერება (ხსოვნა), ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, წინარე ისტორია, რომელიც ქმნიდა ადამიანთა ჯგუფის მეხსიერების სისტემას, რომელიც იმახსოვრებდა, აზოგადებდა რა საერთო თვისებებს მრავალრიცხოვან „გუშინ-დღეს“ შორის და ამით ქმნიდა საფუძველს მითოსი-წინარე ისტორიისათვის. ისტორიის „გუშინ“-ის ფიქსრების ერთ-ერთი პირველი ფორმა გახლდათ თხრობა ქმედების საშუალებით. ასე გაჩნდა რიტუალი და მისი სიტყვიერი გადაწყობა – მითოსი.

„ახალი წლის სცენარები, რომელშიც მეორდება თანა შექმნა, განსაკუთრებით გამოკვეთილია ისტორიულ ხალხებში, ხალხებში, რომელთაგანაც იწყება ისტორია ამ სიტყვის კერძო გაგებით, ანუ ბაბილონელები, ეგვიპტელები, ებრაელები. მსურს ვთქვა, რომ ეს ხალხი, აცნობიერებს რა, რომ მათ პირველებს ერგოთ „ისტორიის“ აგება, აფიქსირებდნენ საკუთარ ქმედებებს, იმათ გამოსაყენებლად, ვინც მოვიდოდა მათ მაგიერ...“

ადამიანში მომავლის შეგრძნების აღქმის გაჩნდა გაცილებით გვიანი მოვლენაა, ამიტომაც იგი თავის თავში ატარებს ყოყმანსა და საკუთარ თავში დაურწმუნებლობას. ჩვენ ხშირად ვამბობთ მასზე, რომ იგი განსაზღვრულია.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს სქემა – შეკრული წრე – შეიძლება გადმოცეთ ასე: „დღეს“ არის ის, რაც „გუშინ“ იყო „ხვალ“, ანუ, ის, რომ „ხვალ“ იქნება „გუშინ“, ანუ გუშინდელი დღე.

უკვე ანტიკური ისტორიკოსები იმდოვნებდნენ, რომ მათ მიერ შექმნილ შრომებს შეუძლიათ დიდი დახმარება გაუწიონ მომდევნო თაობებს არა მხოლოდ წარსულის გაგებაში, არამედ მომავლის წინასწარმეტყველებაში.

„ოუკი, – წერდა თუკიდიდესი, – ვინმე მოისურვებს გამოიკვლიოს წარსული და შესაძლებელი მომავალი მოვლენების უტყუარობა, რომელიც ოდესებები შესაძლებელია გამეორდეს ადამიანური ბუნების გამო ამა თუ იმ მსგავსი სახით და თუკი ის ჩათვლის ჩემს ძიებებს სასარგებლოდ – ჩემთვის ამოცანა მიღწულად ჩაითვლება“. ისტორია, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება, ჰეროდოტემდე არ არსებობდა, ის ჯერჯერობით უფრო მეტად ახალ ლიტერატურულ ჟანრს წარმოადგენდა. „ეს, – წერდა ბარტი, – ნიშნავდა კიდევაც ახალი ლიტერატურული ჟანრის აღმოჩენას (ისტორია ხომ ჰეროდოტეს შედეგ აქ მრავალი ასწლეულის განმავლობაში განიხილებოდა, როგორც ლიტერატურა) ისტორიული თხრობის ურთიერთდაკავშირებულ მოვლენათა ჯაჭვისა, განპირობებული მიზეზობრივად და რომელსაც მივყავდით განსაზღვრებებთან, უმეტესწილად – განუჭვრეტელ შედეგებამდე, მსგავსი ისტორია არსებობს მხოლოდ ჰეროდოტეს დროიდან მოყოლებული“.

ჩვენი კვლევისათვის სწორედ ეს ისტორიული მომენტი წარმოადგენს მნიშვნელოვან ათვლის წერტილს. ერთი მხრივ, ეს არის გზა წინ მომავლისაკენ, მეორე მხრივ კი – უკან ფესვებისაკენ.

ხოლო ფეხურის ჩვენ მივყავართ მთოლოგისაკენ. მიუხედავად იმისა, რომ დროთა განმავლობაში ისტორია სულ უფრო და უფრო შორდება მითოლოგიას, იგი მაინც რჩება ხელოვნების სიუჟეტის არსენალად და ასევე ახალი მითების შექმნის წყაროდ – შთაგონებად. მოცემულ პირობებში მნიშვნელოვნად მესახება გავიაზროთ ხელოვნებაში ისტორიული ფაქტების ინტერპრეტაცია და ვაჩვენოთ ამ ინტერპრეტაციისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერება: მისწრაფება მითების შექმნისაკენ.

ეს კანონზომიერება ნათელია უკვე პირველყოფილ ხელოვნებაში, რომელშიც მითოლოგიური ისტორია აგებულია და ვითარდება უწყვეტ კავშირში თხზვასთან – „შესაძლებელია, – წერდა ტაილორი, – არაფერზე არ შეიძლება ისე კარგად წარმოსახვის კანონების შესწავლა, როგორც მითოლოგიურ ისტორიის გარკვეულ მოვლენებზე იმ სახით, რა სახითაც ისინი გაივლიან ცივილიზაციის ყველა ცნობილ პერიოდს, გვერდს უვლის რა ადამიანთა მოდელის ფიზიკურად განსხვავებულ ტომებს“⁹.

პირველყოფილ ჯულტურაში ისტორია და ხელოვნება ვითარდება უწყვეტ კავშირში და ამიტომაც ფანტაზიის შექმნელი, წარმოსახვა მკვეთრად შეიმჩნევა მითოლოგიური ისტორიის მრავალ მოვლენაში, თუმცადა მისწრაფება გამოიყენო ისტორია მითოზევისათვის ძალაში რჩება შემდგომ ეპოქებშიც. იგი დღემდე რჩება ხელოვნების ერთ-ერთ კანონზომიერებად თანამედროვე სამყაროშიც.

შემთხვევითი არაა, რომ მრავალი თეორია მითოსის შესახებ თვლის, რომ ისინი იქმნება საინტერესო შემოქმედებითი აქტივობით და რომ პრინციპში ზოგიერთი მათი კანონზომიერებანი ეხმიანება ხელოვნების კანონზომიერებებს. უპრველეს ყოვლისა, ეს ესება ხელოვნების მიერ ევზისტენციის თავისებური მოდელების შექმნას, დამოუკიდებლად იმისა კეთდება ეს არაცნობიერად თუ ცნობიერად. მაგალითისათვის, კანალელი მეცნიერის ი. ჯაიგის წიგნში „ეინო და საზოგადოება“ ვესტერნი განიხილება როგორც მითოლოგიური. ვესტერნში ისევე, როგორც ნებისმიერ მითში, საფუძვლად ძევს ახლებურად ინტერპრეტირებული ისტორიული ფაქტი. ი ჯაიგი წერს, რომ ვესტერნი და განგსტერული ფილმები დაკავშირებულია ერთმანეთთან რიტუალური ქმედებითა და მითოლოგიური გმირით.¹⁰

მითის, რიტუალის და ისტორიის ურთიერთკავშირის შესახებ ჩვენ ასევე შეგვიძლია მოვიძიოთ მასაზრებები და მოსაზრებები ვ. ი. პროპის ნაშრომებშიც. მაგალითად, განსაკუთრებით კარგად ჩანს ურთიერთკავშირი და მსგავსება ისტორიისა და სათეატრო ხელოვნების მისი წარმოქმნის პირველ საფეხურზე: ასე მაგალითად, ომი – ყველაზე მოსახერხებელი თემაა ისტორიის ჩაწერისა დრამის კანონებით (ვითარების, დროის და ადგილის ერთიანობა).

თუკი მივუბრუნდებით ბიბლიას, იგი არა მხოლოდ საფუძველია რელიგიებისა და თავად წარმოადგენს წინარე რელიგიების გაგრძელებას, არამედ ისტორიასაც იმ ხალხებისა, რომლებმაც ჩვენამდე მოიტანეს კაცობრიობის ეს ბრწყინვალე ძეგლი, მათი აზროვნების მსოფლმხედველობის განვითარების ისტორიაა. თუმცადა აქ ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ბიბლიური ისტორია გადაჯაჭვულია მითოლოგიასთან, ანუ, იგი სინკრეტულ მდგომარეობაშია, სადაც ზღვარი მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის ჯერ კიდევ არ არის გამიჯნული.

ცნობილია, რომ ბიბლიურ სიუჟეტებთან მიბრუნება დღემდე დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს ხელოვნებისათვის. აუცილებელია, ისიც აღვინშნოთ, რომ ნებისმიერი ისტორია – მითოსური ან უკვე გამიჯნული მითოსისაგან – ხელოვანთ იზიდავს ორი მნიშვნელოვანი ასპექტით: პირველ რიგში, ის მათ აძლევს გამოსახვის თავისუფლებას; ასე მაგალითად, ფრანგი რეჟისორი მარსელ კარნე თვლიდა: იმისათვის, რომ თავისუფლად გამოხატო საკუთარი სათემელი, უნდა ისტორიას მიმართო. მეორე მხრივ, ისტორიასთან მიმართვა ხელოვანს საშუალებას აძლევს წარსულზე დაყრდნობით მსოფლიო ისტორიული პროცესის გათვალისწინებით იმსჯელოს თანამედროვე პრობლემებზე, გამოავლინოს რა ამით მისი უნივერსალური კანონზომიერებანი, რომლებიც გადაიქცევა ადამიანური ყოფის მოდელად და გარკვეულწილად – შეიძლება კვლავ მითოსად. სრულიად სამართლიანად აღნიშვნას რ. პაროდი, რომ „... ხელოვნების ნებისმიერი მსხვილი ნაწარმოები მითოსია. რაც არის სკრეკანტესიდან სეზანამდე, კლეუდან ბრეხტის ეგრეთ წოდებულ გაუცხოებამდე, სინამდვილეში, ნამდვილად არის სინამდვილის მითოლოგიური სახება“¹¹. ხელოვნებაში მითების, ისტორიული ქრონიკების და ა. შ. გამოყენების მაგალითები მრავალრიცხოვანია. მათი ჩამოთვლა შეიძლება უსასრულოდ ანტიკურობიდან მოყოლებული დღემდე, თანაც

მოგვიწევს გამეორება, რომ ეს ხდება როგორც გაუცნობიერებლად ასევე გაცნობიერებულადაც.

მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს: აღორძინების ეპოქის რომანი „დონ კიხოტი“ იქმნებოდა, როგორც ნაწარმოები წარმავალ რაინდობაზე. თუმცადა მწუხარე სახის რაინდის დონ კიხოტის სახე დღემდე რჩება ცოცხალ წინარესახედ ჰუმანიზმისა და ღირსეულობისა. ნებით თუ უნგბლიერ ის ეგზისტენციალურ მოდელში გადაიზარდა. ასეთივე ბედის გახლავთ სახეები ფაუსტისა მარლოსთან და გოეთესთან, ჰამლეტისა შექსპირთან, დონ ჟუანისა და ა. შ.

თუკი ადრეულ ეპოქებში მითოზვის პროცესი პრინციპში არაცნობიერი იყო, XIX ს.-დან დაწყებული და უკვე XX საუკუნეში იგი უმრავლეს შემთხვევაში ხდება ცნობიერად და გამიზნულად. საკმარისია გავითხენოთ ჯონისი, ერიოტი, თ. მანი, კოკტე, უისოდუ, ანუი, კამიუ, სარტრი, ბეკტი, ო ნილი და ა. შ სარტრი პირდაპირ აღნიშნავს, რომ დრამატურგ-ეგზისტენციალისტები არიან მითის მჭედელნი. ამასთანავე ჩვენი თანამედროვენი ხშირად მიმართავნ მითოსის შესაქმნელად წარსულის უდიდეს ხელოვანთა ნაწარმოებებს, მაგალითად, შექსპირს, რადგანაც მისი შემოქმედება მათ უქმნის ფართო შესაძლებლობებს ახალი მითების შესაქმნელად, რომელიც იქმნება წინასწარ მოფიქრებული გეგმის მიხედვით.

რაც შეეხება სახვით და გამომსახველობით ხელოვნებას, ის იყენებს ვიზუალურ მითოლოგიურ მოდელებს. როგორც უკვე იყო აღნიშნული ზემოთ, როგორც მითის მქმნელები სეზანი და კლევ, როდენ და პიკასო და ა. შ.; ვფიქრობ, აქვე უცილებელია კუბისტების, სიურეალისტების და თუნდაც ფიროსმანის ნამუშევრების გახსენება. როდენსაც კუბისტებისა და სიურეალისტების შემოქმედებაში ჭარბობს რაციონალური, გრინი საწყისი, მაშინ როცა ფიროსმანის მითოლოგიზმი უშეტესად სპონტანურად და არაცნობიერად წარმოიქმნება.

არსებობის პარადიგმული მოდელების შესაქმნელად ხელოვანნი ასევე ხშირად მიმართავნ იგავს. იგავი გაცილებით გვიანდელი მოვლენაა, ვიდრე მითი, როგორც შემოქმედებითი ქარაგმელი ხასიათისა. იგავი უფრო მეტად „პროფესიული ხელოვნების“ ნაწილია, ხოლო თანამედროვე იგავი მითოლოგიზებულია, იმიტომ რომ მისი ფეხსვები

ზღაპრიდან მოდის: ხოლო თავად ზღაპარი მითის წიაღშია წარმოქმნილი. იესო ქრისტეს, რომ დავესესხოთ:

„13 იგავებით იმიტომ ველაპარაკები მათ, რომ ისინი უყურებენ და ვერ ხდავენ, უსმენენ და არ ესმით და ვერ ხდებიან.“

14 სრულდება მათზე ესაიას წინაწარმეტყველება, რომელიც ამბობს: „სმენით მოისმინეთ, მაგრამ ვერ გაიგებთ, ხილვით იხილავთ, მაგრამ ვერ მიხვდებით.“

მარ. 4.12; ლუკ. 8.10; იოა. 12.40; საქ.28.26; რომ.11.8.

15 ვინაიდან გაუქვავდა ამ ხალხის გული, ყურით მძიმედ ესმით და დასუჭუჭეს თვალები, რომ თვალით არ დაინახონ და ყურით არ მოისმინონ, გულით არ გაიგონ და არ მოიქცნენ, რათა განვკურნო ისინი“ ეს. 6.9-10

მათე 13.13,14,15.¹²

როგორც წესი, იგავს არა აქვს კავშირი ისტორიასთან, ამით გამოიჩინა იგი მითოსისაგან; იგავში ისტორია არსებობს მხოლოდ როგორც გადამუშავებული „კერძო“ გამოცდილება, რომელიც ზოგადდება, როგორც საზოგადო, ამიტომაც მითში ყოველთვის შეიძლება იპოვოთ „მე“, როგორც მთხოვბელი. იგავში ხანდახან ჩვენ ვხვდებით მომავლის წინათვრმნის ელემენტებსაც. აქ ვლინდება იგავისა და მითის გარკვეული კავშირი. განვაზოგადებთ ვიქტორ როზანოვის აზრს, რომელსაც იგი თავის უკანასკნელ წერილში ავითარებდა პ. პეტროვთან: „შეიძლება ითქვას, რომ მითოლოგია ხალხის (ერის) წინათვრმნისა (წინასწარმეტყველება, მისნობა). ამ ჭრილში, მაგალითად, ანალოგიურია ცნობილი ფრანგი მეცნიერისა და მკვლევრის კლოდ ლევი-სტრონის აზრი: „მითი ხსნის როგორც აწყოსა და წარსულს, ასევე მომავალს“.¹³

ხელოვანთა მისწრაფება გამოიყენოს იგავი და მითი იმ ფაქტით აიხსნება, რომ მათში ისინი ხელავენ საშუალებას, გახსნან თანამედროვე პიროვნების რთული ხასიათი, იპოვონ და განსაზღვრონ მისი ადგილი ისტორიაში, აზრი და დანიშნულება ცხოვრებაში. მითოლოგიური ფონი, დეკორაცია, პარადიგმა მატრიცას ხასიათს იძენს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იგავის ფორმაში სწორედ ქრისტიანულ შუასაუკუნეებში შეიძინა განსაკუთრებული როლი თეატრალური ფორმისათვის, როდესაც შუასაუკუნეების თეატრში სრულდებოდა მორალიტე.

ხელოვნების წარმოქმნის საკითხისათვის

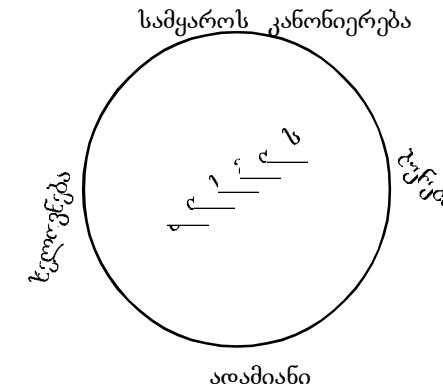
როგორია ხელოვნების წარმოქმნის უნივერსალური კანონზომიერებანი? რითი არიან მონათესავენი მითოლოგია და ხელოვნება, რით არის განპირობებული მათ მიერ მათთვის დამახასიათებელი ყოფიერების მოდელირების ტენდენცია?

ვიმედოვნებ, რომ აღნიშნული საკითხების განხილვა აუცილებელია იმისათვის, რათა გასაგები გახდეს დრომის – თეატრის დაკავშირება მითოლოგიასთან, მითებთან და ის ტრანსფორმაცია, რომელსაც ისინი განიცდიან მათი გადამუშავების დროს თუნდაც ისტორიულ ანდა ფილოსოფიურ დრამაში (ეს საზღვრები სულ უფრო და უფრო გაფართოებული), თუმცა სინამდვილეში ასეთი ტრანსფორმაცია გვხვდება არა მხოლოდ დრამაში, არამედ ხელოვნების ყველა დარგში. მიხეილ ბახტინი აღნიშნავს, რომ ნებისმიერი ხელოვნება მოცემული რეალობის გადამუშავებას წარმოადგენს, ხოლო გაბრიელ მარკესთან კითხულობთ: „კარგი რომანი უნდა იყოს სინამდვილის პოეტური ტრანსფორმაცია“.¹⁴

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნების წარმოქმნის საკითხი განიხილება მხოლოდ კონკრეტული განსაზღვრული ასპექტით, ხოლო პასუხი მასზე ჰიპოთეზური ხასიათისაა სრული, ამომწურავი არგუმენტის პრეტენზის გარეშე.

დღიამიწა – ჩვენი გალაქტიკის ერთ-ერთი პლანეტაა, რომელიც დასახლებულია მოაზროვნე არსებებით – ადამიანებით. დამახასიათებელი, ამომწურავი ცოდნა სხვა მოაზროვნე არსებების შესახებ, რომელიც ცხოვრობენ ჩვენთვის ხელმისაწვდომ პლანეტებზე ჯერჯერობით არ მოგვპოვება, თუმცადა მათი არსებობის უარყოფაც არ შევგვძლია. ერთი ნათელია, რომ უსასრულო სამყაროში თითოეული გალაქტიკისათვის (მაკროკოსმოსი) დამახასიათებელია თავისი კანონზომიერებანი, მაგრამ სამყაროს მთლიანობაში უნდა გააჩნდეს საერთო კანონზომიერებანიც. ეს თავისი არსით სამყაროს უნივერსალური კანონზომიერებანია. მათი გაერთიანება შეიძლება ცნებაში „სამყაროს კანონზომიერებანი“ ანდა, თუ გნებავთ, ცნებაში კოსმოსი, როგორც სამყაროს (მსოფლიოს წესრიგი, როგორც საწყისი), რომელიც მოდელირებას ახდენს საყოველთაოდ არსებულის იდეალური წინარესახისა, მაკრო და მიკრო სამყაროთა ჩამოყალიბების პროცესს (სამყაროში მიმდინარე „გარდაქმათა“ – გარდასახვათა პროცესს).

მატერიისათვის – სამყაროსათვის დამახასიათებელი კანონზომიერების ძალით იგი „ასაგნობრივებს“ საკუთარ თავს კონკრეტულ ფორმებში. მატერია საერთოდ არსებობს „გასაგნობრივებული“ სახით. ჩვენი პლანეტა, მისი ბუნება სხვა არას წარმოადგენს, თუ არა შედეგს არსებული კანონზომიერებისა. ბუნების ამ კანონზომიერებათა ძალითვე იქმნება ადამიანი, ხოლო ადამიანი ასაგნობრივებს საკუთარ თავს მის მიერვე შექმნილ მატერიალურ თუ სულიერ ფასეულობებში.



სემა 1.

აღნიშნულ პროცესს გააჩნია გარკვეულწილად ციკლური ხასიათი. ადამიანის ცნობიერებაში ჩნდება სიმბოლური, თითქოსდა, როგორც წრიული მისწრაფება – უკან კოსმოსისაკენ, რათა ახლა „გაიაროს“, „გაიმეოროს“ მისი გზა თავიდან, მაგრამ უკვე „სულიერ“ სიბრტყეში, მის მიერვე შექმნილი ადამიანური ხატებების სამყაროში. ამ სიმბოლოების საშუალებით ადამიანი კოსმოსის „მსგავსად“ ყოფიერების იდეალური წინარესახების მოდელირებას ახდენს.

ისტორიული ასპექტით ეს ციკლური გზა, უპირველეს ყოვლისა, თავის გამოხატვას პოულობს მითოლიგიურ კოსმოგონიაში, თეოგონიაში, მითებში ადამიანებისა და მათი გმირების წარმოშობაზე. ასე მაგალითად, ტელერემნულ მითოლოგიაში ეს გზა იწყება ქასში, რომლისგანც იძალება „კოსმოსი“, როგორც სამყაროს წესი, თავისი არსით მშვენიერი, წარმოადგენს რა მოდელს, იდეალს ყოველივე არსებულისა.

სულიერ ფასეულობათა რიგში, რომელშიც „საგნობრივდება“ ადამიანი, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხელოვნებას. მთების მსგავსად ხელოვნება ასევე პარადიგმულია, რამეთუ იგი ქმნის ყოფიერების „იდეალურ“ მოდელებს. ამითაა ხელოვნება მსგავსი მითისა და ამითვე აისხება ხელოვნების დაკავშირება მითოლოგიასთან და მასთან დაკავშირებულ სიმბოლიკასთან. მთები, თითქოსდა, „ეხმარება“ ხელოვანს გრძნობების, აზრებისა და იდეების თვითგამოხატვაში. ამიტომაც ისინი ხელოვნებისათვის იქცევა თავისებური სიუჟეტების, თემებისა და პრობლემათა არსებალად. ეს გარემოება განსაკუთრებით ხილულია უძველეს დროში, რამეთუ ადრეული ცივილიზაციისათვის მითოლოგია წარმოადგენს ასევე მათ ისტორიასაც, კოსმოგონიასაც და თეოგონიასაც, ანუ, იმ სინამდვილეს, რომელიც ითხოვს მხატვრულ გააზრებასა და გამოხატვას.

ბუნებრივი გარემო წარმოადგენს თავისებურ შუამაგალს მაკრო და მიკრო კოსმოსებს შორის, ადამიანი კი წარმოადგენს შუამაგალს ბუნებასა და ხელოვნებას (და მის ყველა სულიერ ფერმენტს) შორის იმდენად. რამდენადაც მოთხოვნილება შემოქმედებაში სინამდვილის გამოხატვის გარდაქმნისა ჩადებულია მის გენოტიპში.

აქვე მიმაჩნია საჭიროდ ცნება „ბუნების“ მაგივრად გამოვიყენოთ გაცილებით უფრო ფართო და მოცემულ კონტექსტში ზუსტი ცნება-განმარტება – „PHYSYS“, რომელსაც ბარგი სხნის შემდეგი სახით: „ბერძნული ტერმინი PHYSYS, – წერს იგი, – შინაარსობრივად უფრო ძირითადი, ვიდრე თანამედროვე გაეგება „ბუნება“. მასში ძლიერადაა გამოხატული სრულფასოვანი ყოფიერების თავდაპირველი მოწესრიგების მომენტი, მასში ასევე ჩადებული წარმოდგენა ზრდაზე, „განვითარებაზე“ და ამიტომაც ის ასევე გამოიყენება ბუნებრივად მოცემული მიკუთვნების აღნიშვნისათვის – ყველაფერი ზრდადი დაკავშირებულია „ბუნებასთან“.

ერთი სიტყვით, PHYSYS-ი ეს ორგანული განვითარებაა იმისა, რაც ჩადებულია თესლში, ჩანასახში, ეს სპონტანური, შინაგანი ნორმაა დაუქვემდებარებული ძალადობრივ ცვლილებებს, გარეშე შემოჭრას. აქედან გადატანითი აზრი: PHYSYS-ი ეს არის ყველაფერი, რაც ადამიანის მიერ არაა შექმნილი, მაგრამ მისი ნამოქმედარია. მის მიერ შექმნილი კი აღნიშვნება ტერმინით „TECHNE“.

დამახასიათებელია, რომ ტერმინ PHYSYS-ის შემდგომი აზრობრივი ევოლუცია სულ უფრო აფართოვებდა მის შინაარსს, არა მხოლოდ ათავსებდა მის ჩარჩოებში სოციალურ სამყაროსთან, მაგრამ დროთა განმავლობაში სწორედ მასზე მოხდა ამ სიტყვის გამოყენების ფოკუსირება¹⁵.

თავდაპირველად PHYSYS-ი თრგუნავდა ადამიანს. მისი პირველადი შეგრძნებები PHYSYS-ის მიმართ გახლდათ საკუთარი სისუსტის აღქმა. გამოცდილების შემენასთან ერთად, აკვირდებოდნენ რა PHYSYS-ს, ადამიანმა კანონზომიერებების გამოყენება დაიწყო თავისი მიზნებისათვის. ამრიგად, გაჩნდა პირველი საფეხური ადამიანის მიერ PHYSYS-ის კანონზომიერებათა შეცნობაში. როგორც შედეგი გაჩნდა აუცილებლობა მათ ფეტიშიზაციაში, მოვლენათა ახსნაში მათი გასაგნობრივების გზით. თუმცა აქვე უნდა აღნიშნოთ, რომ სამყაროს აღქმის პროცესთან ერთად ჩნდება დაფარული საკრალური ცოდნის სისტემაც, რის შესახებაც დაწვრილებით ცოტა მოგვიანებით ვისაუბრებთ. ანუ, სამყაროს კანონზომიერებათა ცოდნა – წმინდა ცოდნაა, რომელიც თავიდანვე გამიჯნულია და ყველასათვის არმისაღწევია. ტერმინ „გასაგნობრივებასთან“ ერთად შეგვიძლია გამოვიყენოთ ასევე ტერმინი „გადაქცევა-გარდაქმნა“ (კლიას კესიდი). განსაკუთრებით ადამიანთან მიმართებაში, რამდენადაც გარდაქმნა-გადაქცევა თავის თავში ატარებს და გულისხმობს თამაშის (გათამაშების) ელემენტებსაც, რომელიც გახვდება გარდაქმნათა აღნიშნულ ციკლში. ასეთი სახით გარდაიქმნება ბუნება უძველეს ცივილიზაციებში და ანტიკურ სამყაროში ღმერთებივე წარმოადგენებ ძირითად ობიექტებს და შთაგონების წყაროს მითოლოგიის შესაქმნელად. ამრიგად, ბუნება გარდაიქმნება მითოლოგიად. ამდაგვარი გარდაქმნის შუამავლად გვევლინება ადამიანი.

„ანტიკური ღმერთები, – წერს ლოსევი, – არ არიან იდეები, რომლებიც ხორცს ისხამენ კოსმოსში, ისინი ბუნების კანონებია, რომელსაც ისინი მართავენ... მსჯელობა იმაზე, რომ „ღმერთები“ შედეგია ბუნებრივი ძალების გაღმერთებისა და ადამიანის თვისება საკმარის ბანალური და ტრივიალურია, მაგრამ იგი სრული ჭეშმარიტებაა“¹⁶. აქვე შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ აბსოლუტი გურჯივთან, ნეოსუსტიზმის ფუძემდებლთან რელიგიათა გაერთიანებისა

და ღმრთის იდეათა სამყაროდან მატერიალიზებულად წარმოდგენის საშუალებაა. აბსოლუტი არის ყველასათვის და ყველგან. მას უკვე აღარ აქვს კონკრეტული საზღვრები, ეთნიკური წინაპირობები ან კულტურული საფუძველი.

ანალოგიურ აზრს ისტორიასთან მიმართებაში გამოთქვამს ტაილორი, ამბობს რა, რომ „კაცობრიობის ისტორია არის ნაწილი ანდა უფრო ნაწილაკი ბუნების ისტორიისა“.¹⁷

კუბიკუნდებით რა უკვე ადრე მოყვანილ „გასაგნობრივობის – გარდაქმნათა“ ციკლს, შეიძლება მაგალითად მოვიყვანოთ ჯონ ურჩერის მიერ შეკრებილი მასალები წიგნიდან: „ფოლკლორი ჰველ აღთქმაში“, თავი „ადამიანის შექმნა“, სადაც იგი ეყრდნობა რა იახვისტურ ავტორს და სხვა მითებს, წერს, რომ ადამიანი თითქმის ყოველთვის იქმნებოდა თიხისაგან. თიხა შეგვიძლია განვიხილოთ მხოლოდ როგორც ბუნების ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი, ხოლო ღმერთის მიერ ადამიანის შექმნა ბუნების წიაღში, როგორც ციკლი ბუნების გარდაქმნისა ადამიანში. ასეთ შემთხვევაში ადამიანს შეუძლია უწოდოს ღმერთს სამყაროს კანონზომიერება (მაგალითად, უკვე ნახსენები გიორგი გურჯიევი ღმერთს უწოდებს აბსოლუტს და ასევე მასთან აიგივებს სამყაროს-გალაქტიკის კანონზომიერებებს). ამრიგად, იქმნება მოდელი ღმერთ-ადამიანისა. შემთხვევითი არ არის, ალბათ, გადმოცემა ბრიტანული კუნძულებიდან, სადაც პირველ ადამიანს უწოდებენ ტაინა კუმიკს, ანუ „ფორმირებულ – ფორმა მიცემულ – ადამიანს“¹⁸ (ფრეზერი ჯ. იქვე).

ადამიანი, ისევე როგორც ცხოველთა სამყარო, წარმოდგენს რა ბუნების ნაწილს, გამოირჩევა მისგან იმით, რომ იგი უპირისპირდება ბუნებას, არ ერწყმის რა მას და (ურავლეს შემთხვევაში მცირე გამონაკლისების გარდა) ცდილობს გახდეს მისი მბრძანებელი. ამ ტიპის მისწრაფებას იგი ასევე ასაგნობრივებს ხელოვნებაში.

ბუნების ფენომენთა „გარდაქმნის“ პროცესში ადამიანი ასევე მიმართავს გეომეტრიულ სიმბოლოებსაც (ფიგურებს), მაგალითად: წრეს, ბირთვს, ბორბალს. წრე, ბირთვი, ბორბალი ერთ-ერთი უსრულყოფილები ფორმაა ადამიანის მიერ შექმნილი, ალბათ, კონკრეტული გავლენების შედეგად მზისაგან, მთვარისაგან, პლანეტებისაგან. მაგალითად, დედამიწა ანტიკურობაში აღიქმებოდა,

როგორც მოცურავე წრე, ბირთვი. შეგვიძლია ვივარაულოთ, რომ ჩვენი პლანეტის ეს სიმბოლო ხელს უწყობდა ასევე სამყაროს განვითარების ციკლურობის თეორიის წარმოქმნასაც.

შემდეგი გეომეტრიული სიმბოლო – სამკუთხედი (პირამიდა) – წარმოქმნება, როგორც „გარდაქმნა“ მთისა. წმინდა მთის თემა – ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მითოლოგიური თემაა. ასეთი ლოგიკით ცისარტყელაში შეიძლება ხიდის წინარესახის ამოკითხვა (ხიდიც მითოლოგიური სიმბოლოა, კავშირი იქვემდიურ სამყაროსთან). შეგავსი მეთოდის გაგრძელება შეიძლება მრავალი მაგალითის მოყვანით.

რაში მდგომარეობს ამგვარი გეომეტრიული სიმბოლოების მნიშვნელობა ხელოვნების გაგებისათვის? მითოლოგია ხომ არ ამუშავებს ხელოვნების კანონებს. თუმცალა იგი შეიცავს ქმედით, პლასტიკურ სტრუქტურებს, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია „ძერწო“ ზოგიერთი შემოქმედებითი კანონები ან პირობები. ამის მსგავსად იქმნება, ალბათ, წრიული და სამკუთხა კომპოზიციები – ყველაზე ტერიტორიული წესები, რომელიც დღემდე გამოიყენება ფერწერასა და ქანდაკებაში და ა. შ. (განსაკუთრებით სცენოგრაფიაში თეატრში, კინოსა და ტელევიზიაში).

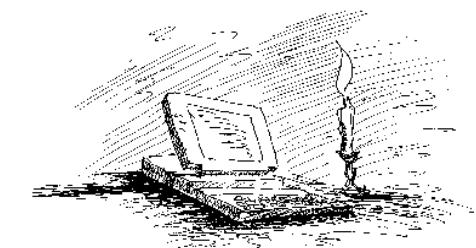
თუკი გავისწენებთ ანტიკური ნაწარმოებების ფილოლოგიურ კვლევებს, მათში ხშირად შეხვდებით მოსაზრებებს, რომ ბერძნულ პოეზიაში ხშირია გეომეტრიული ფორმების გავლენა. მეორე მხრივ, კვიქრობ, შეგვიძლია მოვძებნოთ არანაკლებ მნიშვნელოვანი მონაცემები ანტიკურ ღრამასთან მიმართებაში, რომელიც სცენაზე გადატანისას ასევე იგება გეომეტრიულ კანონებზე. შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, ტრაგედიის ტექსტის მიხედვით, რამდენად ზუსტად იყო აწყობილი ანტიკური საექტაკლი მოძრაობის თვალსაზრისით – ქორი შესახიობის მიმართ ანდა ორად გაყოფილი ქორო ერთმანეთის მიმართ (სტროფისა და ანტისტროფის წარმოთქმის დროს). მათი კომპოზიციების აღდგენა შესაძლებელია როგორც ფერწერიდან კარშიკაზე, ასევე ბარელიეფებისა და ქანდაკებების საშუალებით. მათში ასევე არსებობს გეომეტრიული ფიგურებით განპირობებული კომპოზიციური კანონები.

ამრიგად, ხელოვნების წარმოქმნა ისევე, როგორც მითოლოგიისა განპირობებულია სამყაროს მოწყობის უნივერსალური კანონზომიერებებით. ბუნების გარდაქმნათა „პროცესი“ ადამიანის

მიერ გრძელდება „სულიერ შემოქმედებაში“, კერძოდ მითოლოგიის შექმნაში, რომელიც ბუნებას „გარდაქმნის“ ღმერთებად, გმირებად და ა. შ. გრძელდება ო „გარდაქმნების“ პროცესი, ხელოვნება იყენებს მითოლოგიურ სახეებს და სიმბოლოებს და გარდაქმნის მათ საკუთარი შემოქმედების მხატვრულ სახეებად და სიმბოლოებად, რომელიც ისევე, როგორც მითები გვთავაზობენ ყოფიერების პარადიგმებს; იმავდროულად, მითოლოგიისათვის და ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ყოფიერების მოდელირება, რაც განპირობებულია კოსმოსის კანონზომიერებებით, როგორც სამყაროს უნივერსალური მოწყობისა.

1. Э. Кассирер. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. – М., 1988 с. 28-29.
2. Фрейд З., «Психология масс и анализ Человеческого Я», М., 1925, 88.
3. Элиаде М., Космос и история. М., с. 133.
4. იქვე, გვ.62.
5. Барг М. А., Эпохи и идеи, 1987, М., №.19.
6. Элиаде М., Космос и история, с. 83.
7. Фукидид История, Л., 1981, I, 22.
8. Барг М.А. Эпохи и идеи, 1987, с. 19.
9. Тайлор Э. Б., Первобытная культура, М., 1989., с.122-23.
10. Jawie I. Mowies and Society. N.Y. 1970, p. 152.
11. Гароди Р., О реализме без берегов. М., 1966, с.64.
12. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, ბიბლიის თარგმანის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი, 1991, გვ. 27-28.
13. Lewi-Strauss C. The structural study of Myth// Journal of American Folklore V 68, 1951, p.430/7
14. მარკესი გ. სინამდვილის პოეზია და ფანტაზიის სიფხაზლე საუნკე, ქ. 1985, №1.
15. Барг М. А., Эпохи и идеи, 1987, с.19.
16. Лосев А. Ф., Дерзание духа. М., 1989, с. 156
17. Тайлор Э. Б., Первобытная культура, М., 1989, с. 19.
18. Фрезер Дж., Фольклер в Ветхом завете, М., с. 20.
19. Барг М. А., Эпохи и идеи, 1987, Ларичев В. Е., Мудрость змеи, Новосибирск, 1989.
20. Элиаде М., Космос и История, Квсюков В. В., Мифы о вселенной, Новосибирск, 1988.

პირველი დანართი



ჩარადიული ჩარლი ჩაპლინი

2009 წელს ჩარლი ჩაპლინის დაბადებიდან 120 წელი შესრულდა. ჯერ კიდევ უხმო პერიოდის კანქმატოგრაფიულ ასპარეზზე გამოჩენილმა ამ ადამიანმა უმოკლეს ვადაში მოიპოვა ისეთი პოპულარობა, რაც დიდების ნებისმიერ მაძიებელს შეშურდებოდა. მან დამტკიცა, რომ კანოს წარუშლელი, შთამაგონებელი ძალა გააჩნია, შექმნა საკუთარი სტილი, საკუთარი ხელწერა, საკუთარი გმირები, რომლებიც ფართოდ წარუდგინა მსოფლიოს, აჩვენა განუმეორებელი შემოქმედებითი ნიჭი, რომლის წყალობითაც მიაღწია სრულყოფილსა და გამაონებელ ოსტატობას, რასაც დღესაც კი არ გასძის ფავლი. იგი თავად გახდა კანოს სიმბოლო და ცხოვრებაშივე იქცა ლეგენდად.

ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი დაიბადა 1889 წლის 16 აპრილს ლონდონში, ვარიეტეს დარიბი და უილბლო მსახიობების ოჯახში. ხუთი წლისა იყო, როცა დედამ ჩარლი თავის სამსახურში წაიყვანა. ბიჭუნა მის გამოსვლას კულისებიდან ადევნებდა თვალს, მაგრამ როცა სიმღერის შესრულებისას დედას ხმა წაუვიდა და სასოწარკვეთილი გავარდა სცენიდან, გაგულისებული აუდიტორის დასაწენარებლად დაწესებულების დირექტორმა გამოუშვა პატარა ჩაპლინი, რომელიც თამამად წარსდგა მაყურებლის წინაშე და წამოიწყო ერთი ცნობილი სიმღერა. საზოგადოებამ ოვაციებით დაჯილდოვა იგი და მონეტები გადაუყარა. ბავშვმა შეწყვიტა სიმღერა, გამოაცხადა, რომ ჯერ ფულს აკრეფდა და მერე ისევ იძლერებდა. ამან უფრო მეტი აღტაცება გამოიწვია და მისი მისამართით მონეტების სროლა გაგრძელდა. ჩარლიმ პირობა შესრულა: იძღვრა, იცეკვა კიდეც და ცნობილ მსახიობებსაც მიბაძა.

ჩაპლინმა ბავშვობიდანვე ცხოვრების სასტიკი სკოლა გაიარა: იმყოფებოდა უპატრონო ბავშვთა თავშესაფარში, სწავლობდა ობოლთა სასწავლებელში, ყიდდა გაზეობს, მსახურობდა სტამბაში, შუშის დამამზადებელ საამქროში, ექმის მისაღების ასისტენტად და ა. შ. სიყმაწვილის წლებიდან მან ოცნება აიხდინა და რამდენიმე თეატრალურ დასში იმუშავა. მერე იგი თავის კოლექტივში მიიწვია სახელგანთქმულმა ფრედ კარნომ. ჩარლიმ დახვეწა საპანტომიმო ოსტატობა, შეისწავლა აკრობატიკა და ეკვილიბრისტიკა.

კინოკრიტიკოსი დონალდ მაგკაფრი ნიშანდობლივად მიუთითებდა, რომ „ჩაპლინი იყო პანტომიმის ოსტატი – გაწვრთნილი აკრობატიკასა და ფაქიზ ჟესტებში, რაც გამოიხატებოდა იმ მეთოდებში, რომელებიც მან ლონდონის „მიუზიკ ჰოლებში“ აითვისა. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ კომედიის მისეული ტიპი მოდიოდა ჯერ კიდევ XVI საუკუნის „კომედი დელ არტეს“ საცენო ვარიეტეს ცნობილი წარმოდგენებიდან – მოხეტიალე მსახიობების მიერ შექმნილი იმპროვიზებული თეატრის უმაღლეს დონეზე აყვანილი ფორმიდან“.¹

1913 წელს, როცა კარნოს დასი აშშ-ში იმყოფებოდა გასტროლებზე, მას თვალი დაადგეს კინემატოგრაფისტებმა და ახალ შექმნილ კინოკომპანია „კინეტოუნში“, რომელიც, ძირითადად, კინოკომედიებზე სპეციალიზდებოდა, შესთავაზეს გადასვლა. ჩაპლინი დათანხმდა, რაღაც კინოში მოღვაწეობით უფრო მეტი პონორარი ექნებოდა. მასთან დაიდო ერთწლიანი კონტრაქტი, რომლის მიხედვით კვირაში 150 დოლარი მიეცემოდა, ხოლო სამი თვის შემდგვ ყოველკვირულად დაუმატებდნენ 25 დოლარს. ახალგამომცხარი კინოშისახიობი ათამაშეს ფილმში „ცხოვრებისათვის გადაგებული“ (1914). ამას მოჰყვა სხვა ფილმები, სადაც იგი ცდილობდა, ყოფილიყო თრიგინალური, ყველასაგან გასხვავებული. მან მოიციქრა ახალი გმირი ნიშანდობლივი ატრიბუტებით: ეს იყო მაწანწალა, რომლის მსგავსები მას თავად ენახა ლონდონის უღარიბეს უბნებში. არსებობს ლეგენდა, რომ ჩარლიმ ამგვარი ტიპაჟი შექმნა „კინეტოუნის“ სტუდიის მამაკაცთა საგრიძიოროში. მან თავისივე კოლეგების კინემატოგრაფიული სამისიდან და ნივთებისაგან გააკეთა ერთგვარი ნაჯვარი და ყველაფერი ერთმანეთის საწინააღმდეგოს წარმოადგენდა: პატარა ქუდი და უშველებელი ფეხსაცმელები, ტომრისებრი შარვალი და ვიწრო პიჯაკი, რასაც დაამატა მოკლე ულვაში და ხელჯოხი. ამასთანავე, მან დაამუშავა სიარულის თავისებური მნერა, რომელიც გადაიღო ერთი ბრიტანელი მოხუცი ნაცნობისაგან და ფილმებზე მუშაობის პროცესში ისეთ მოძრაობებს აკეთებდა, რომ მთელი გადამდები ჯგუფი ხარხარებდა.

ჩაპლინმა ისე გაითქვა სახელი, რომ უურნალისტები თავს ეხვეოდნენ, ინტერვიუებს ართმევდნენ, თაყვანისმცემლები წერილებს უგზავნიდნენ და პასუხებს სთხოვდნენ, სხვა კინოკომპანიები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ, რათა იგი თავისთან გადაებირებინათ. ჩარლი უკვე თავადვე რეჟისორობდა და თითოეულ ახალ ნამუშევარში ისე

თამაშობდა, რომ ექსცენტრიკული კინოკომედიის არაჩვეულებრივ ნიმუშებს აჩვენებდა.

მაღლ ჩაპლინი გადავიდა სხვა კინოკომპანიაში („ესენეი“), სადაც უფრო მეტი ჰონორარი და უფრო მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება შესთავაზეს. ამ პერიოდის მისი ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია კინოსურათები: „მაწანუალა“ (1915), „სამუშაო“ (1915), „ბანკი“ (1915) და „დამე შოუში“ (1915), რომლებმიც წარმოჩნდა მისი განუმეორებელი სტილი, თავისებურებები, ტენდენციები. „ესენეის“ მოჰყვა „მიუჩუალი“ (სადაც მას პქონდა კონტრაქტით გათვალისწინებული, მაშინდელი საზომით სარეკორდო ჰონორარი – კვირაში 13000 დოლარის ოდენობით²), „მიუჩუალს“ – „ფირსტ ნეიშებალი“, შედეგი იყო „ოუნაიტედ არტისტი“, რომლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი (მ. პიკუორდთან, დ. გრიფითთან და დ. ფეირბენჯსთან ერთად) თავად გახდა 1919 წელს.

მუშაობისას იგი უამრავ დუბლს იღებდა და, შესაბამისად, დიდი რაოდენობის ფირიც ეხარჯებოდა, ყველა მსახიობთან გადიოდა რეპეტიციას, თითოეულს ასწავლიდა, როგორ უნდა ეთამაშა ესა თუ ის როლი და განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებდა დიალოგების დამუშავებას მით უფრო, რომ უხმო კინოში სხვები ამას ნაკლებად იყენებდნენ. მას პქონია შემთხვევები, როცა გადაღებულ სცენას მეორე დღეს რომ გაიაზრებდა, აღარ მოეწონებოდა და ხელახლა იღებდა სხვაგარად. ხანდახან დეკორაციების აგებას ისე იწყებდა, რომ არც კი პქონდა გადაწყვეტილი, რა უნდა გადაედო. ასე მოვლინა სამყაროს მისი მორიგი შედევრები: „წყნარი ქუჩა“ (1917), „თოფით შხარზე“ (1918), „ძალური ცხოვრება“ (1918) და სხვ.

მას უკვე იმხელა ავტორიტეტი გააჩნდა, რომ თვითონ წყვეტდა, ვის ეტუშაგა მის გადამღებ ჯგუფში და კინოსტუდიაში, მიუხედავად იმისა, რომ ისიც დაქირავებულად ირიცხებოდა. ჩარლის არ უყვარდა ჟურნალისტები, გადაღებებისას სტუდიაში არავის უშვებდა, ყველასაგან ითხოვდა, რომ მისთვის მხოლოდ სახელით მიერათთ. როცა დილით საშიახუში გამოჩნდებოდა, თითოეული თანამშრომელი ჯარისკავით გამოეჯვიმებოდა და მის განკარგულებებს ელოდა. რასაკვირველია, ისინი ხუმრობდნენ და მასაც სიამოვნებდა ამგვარი ურთიერთობა. მონტაჟს იგი რამდენიმე დღეს უთმობდა, ბევრ მასალას ამოჭრიდა და არსებულ სტანდარტზე დაიყვანდა კინოსურათს. მისთვის მთავარი იყო ფილმს პქონოდა დევნის ეპიზოდები, კომიკური ეტიუდები, ფარსის ელგმენტები, თავბრუდამხვევი ტრიუქები. თავისუფალ დროს ჩაპლინი

წერდა მუსიკას, უკრავდა ვიოლინოზე, შესანიშნავად ცეკვავდა, თამაშობდა ტენისს, ცურავდა, ვარჯიშობდა სხვადასხვა სპორტულ იარაღზე. მის პოპულარობაზე მეტყველებს ისიც, რომ მაშინდელ ამერიკაში მოწყობილ კოსტიუმირებულ მეჯლისებზე მამაკაცთა უმრავლესობა სწორედ მაწანწალას სამოსითა და ატრიბუტიკით დადიოდა.

ჩარლის მიაჩნდა, რომ მისი შემოქმედების ყველაზე კარგი შემფასებლები მომავალი თაობის წარმომაღენლები იყენებ, ამიტომ, როცა რომელიმე კინოსურათზე მუშაობას დასრულებდა, დაუბახებდა სტუდიის მახლობლად მცხოვრებ ბავშვებს, სადემონსტრაციო დარბაზში აყურებინებდა ამ ფილმს, თან თითოეულს აკვირდებოდა, ანტერესებდა მათი რეაქცია და თუ ჩათვლიდა, რომ კინოსურათი არ იყო საქმარისად სასაცილო, სეანსის შემდეგ სამონტაჟო მაგიდას მიუვდებოდა, გამზადებული ასლიდან ამოკრიდა არასასურველ სცენებს, ხოლო მეორე დღიდან შეუდებოდა იმავე ეპიზოდების სხვანაირად, უფრო კომიკურად, გადაღებას.

20-იანი წლებიდან მოყოლებული ჩაპლინი შეუდგა სრულმეტრაჟიანი ფილმების გადაღებას. „ბიჭუნა“ (1921), „პარიზელი ქალი“ (1923), „ოქროს ციებ-ცხელება“ (1925) და „ცირკი“ (1928) – მისი ეს კინოსურათები გახდა მსოფლიო კინოს თვალსაჩინო ნამუშევრები, რომლებმაც მათ ავტორს ახალი დიდება მოუტანეს. როდესაც ალბერტ აინშტაინმა ჩაპლინს მისწერა, რომ „ოქროს ციებ-ცხელება“ მსოფლიოში ყველასათვის გასაგებია, ამიტომ თქვენ აუცილებლად გახდებით დიდი ადამიანი, ხელოვანმა უპასუხა, მე თქვენით უფრო მეტად ვარ აღფრთოვანებული და თქვენი ფარდიბითობის თეორია მსოფლიოში არავის ესმის, მაგრამ თქვენ მაინც გახდით დიდი ადამიანი.³

ჩარლი იმითაც განსხვავდებოდა სხვებისაგან, რომ იმხანად ამერიკაში „ძალიან ცოტა კინორეჟისორი ინტერესდებოდა დარიბობის ცხოვრების კინოეკრანზე აღბეჭდვით და თუმცა ჩაპლინის გადასაღები მოედნები ხშირად ჩანდნენ ეგზოტიკურნი და სტილიზებულნი, მისი თემების დედაარსი უცვლელი იყო: როგორ უნდა გადაირჩნო თავი, როგორ უნდა მოიპოვო სარჩო-საბადებელი, თავშესაფარი, უსაფრთხოება, მეგობრობა, სიყვარული“.⁴ მისი გმირი – მაწანწალა ყოველთვის აღმოჩნდებოდა ამგვარ ტრაგიკომიკურ სიტუაციებში, თავისი ქმედებებით მაყურებლის მხრიდან უცილობელ გულშემატკივრობას იწვევდა, თუმცა ბოლოს მაინც თავს დაიძვრებდა

და ბედნიერი დასასრულისაკენ, ტრადიციული ამერიკული ე. წ. „ჰეპი ენდისაკენ“, მიჰყავდა საქმე. პრაქტიკულად, ჩაპლინის ეს კინოსურათები იყო სერიები, რომლებსაც ჰყავდათ ერთი და იგივე მთავარი მოქმედი პირი და, მით უმეტეს, ერთი და იმავე მსახიობის შესრულებით.

ხმოვანი კინოს ეპოქაში ჩარლი დიდი სიფრთხილით მოექადა თავის უცვლელ კინოპერსონაჟს და მომდევნო ორ ფილმში – „დიდი ქალაქის ჩირალდნები“ (1931) და „ახალი დროება“ (1936) იგი არ აალაპარაკა (გასახმოვანებლად ამ კინოსურათებს მხოლოდ მუსიკა დაადო), ხოლო შემდეგ კინოსურათში „დიდი დიქტატორი“ (1940) სულ სხვა კინოგმირები გამოიყენა. მით უფრო, რომ იგი ამ ფილმით აშკარა პოლიტიკურ სატირაში შეიჭრა და თუ ადრე თავის მოკლემეტრაჟიან კინოსურათებში ამგვარ ხერხებს მცირეოდენ დოზებით მიმართავდა, ამჯერად უკვე სრულმეტრაჟიან ნამუშევარში წარადგინა სრულიად მოულოდნელი სანახაობა.

მორიგი ფილმი „ბატონი ვერდუ“ (1947) იყო მწარე, ირონიული კომედია უმუშევარ კლერკზე, რომელიც თავისი კოჭლი ცოლის დასახმარებლად საქმაოდ უხერხულ საქმიანობასაც არ თაკილობს. ეს ნამუშევარი ძალიან არაპატულარული გახდა ამერიკაში.⁵ აქედან მოყოლებული კვლავ გაძლიერდა მის მიმართ ბრალდებები (რაც ადრეც არსებობდა, ოღონდ მსუბუქ ფორმებში) იმასთან დაკავშირებით, რომ იგი ნათლად იჩენდა სიმპათიებს კომუნისტების მიმართ, რის გამოც უკვე ასაკში შესულ ხელოვანს ბევრი უსიამოვნების გადატანა მოუწია.

50-იანი წლების პირველ ნახევარში ჩარლი ჩაპლინი საცხოვრებლად ევროპაში გადასახლდა და ახალი შემართებით განაგრძო მუშაობა. მან რამდენიმე ფილმი („რამპის ჩირალდნები“, 1952, „მეფე ნიუ-იორკში“, 1957) გადაიღო, თუმცა ისინი აღარ წარმოადგენდნენ შედევრებს, რაღაც მათში ჩაპლინი თავისებურად ექსპერიმენტატორობდა, ხელახალი ძიების პროცესში იმყოფებოდა, ხოლო ბოლო მათვანმა „არაფინიამ ჰონგ კონგიდან“ (1967) გაქირავებაში სერიოზული ჩავარდნაც კი განიცადა, მიუხედავად იმისა, რომ მასში თამაშობდნენ მაღალი რანგის „კინოვარსკვლავები“: სოფია ლორენი და მარლონ ბრანდო.

ჩარლი ჩაპლინი გარდაიცვალა 1977 წელს, 88 წლის ასაკში, შვეიცარიაში. მისი შემოქმედება სამართლიანად ითვლება სამაგალითო

ნიმუშად და თავად იგი არაერთგზის დასახელდა, როგორც მსოფლიოს საუკეთესო კინემატოგრაფისტი, რომელმაც მნიშვნელოვანი და მდიდარი კინომემკვიდრეობა დატოვა.

¹ McCaffrey, Donald. Four Great Comedians of the Silent Cinema, in collection “The American Cinema”, Washington: Voice of America, 1973, p. 115.

² ob. Fell, John. A History of Films. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979, p. 87.

³ Robinson, David. Chaplin. His Life and Art. New York: McGraw-Hill, 1985, p. 223.

⁴ Sklar, Robert. Movie-Made America. New York: Vintage Books, 1975, p. 114.

⁵ Robinson, David. The History of World Cinema. New York: Stein and Day, 1974, p. 254.

დაგით ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნები“

დღეს, როდესაც ფსევდოესტეტიკის და ნატურალიზმის ცუნამმა ეკრანის პოეზიის არამარტო წყურებილი, არამედ მისი ცნების არსიც კი ყალბ ღირებულებებით შემოფარგლა, დღეს, როდესაც მე პირადად აღტაცების უნარი, მეგონა, წარსულს ჩაპხარდა – დათო ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნები“ მეტად გამაკვირვა და მოულოდნელად დამატყვევა.

ეს ფილმი კინოესტეტიკის ცნებაში ბუნებრივად თავსდება და მშვიდი შინაგანი ექსპრესიით ქართულ ეთნოსს, კლასიკურ კინოტრადიციებსა და თანამედროვე ეკრანის მონაპოვრებს მეტად მიმზიდველი ფერადოვანი „ქსოვილით“ გვთავაზობს.

ფილმის სამი გმირის პორტრეტს (მარგო, ჯაყო, თეიმურაზი) რეჟისორი მათი ვაზუალური და ფსექლოლოგიური ნაერთის დეტალური და სისტემური გამოთვლის მეშვეობით ნაწარმოების დასაწყისშივე გამოძრიტილს გვაწვდის, რის გამოც ფილმის პროცესში მათი ჩაქსოვა თუ გამოკვეთა ლოგიკურად და დამაკერებლად უდერს.

ჯაყო (გიორგი ნაკაშიძე) მიზანდასახული, თვითდარწმუნებული, ულმობელი და ამბიციური გლეხია, რომლის აბორიგენული პორტრეტი ფილმის ყველა ეპიზოდის მახვილად აღიქმება.

მარგო (ნატო მურვანიძე) – ჩაფიქრებული, გრძნობების ტანჯვაში ჩაძირული და ესთეტიზმის პრიზმით დანახული, შესანიშნავი გარეგნობისა და მარადიული ქალური ფსეულობების კოლორიტული ვარირებით მოწოდებული სიტუაციის გარემოში თუ ბედ-ილბლის ან პირადი უმოქმედობის ტყვე…

თეიმურაზი (ზაზა ბურჭულაძე) სუსტი აღნაგობის, ინდიურენტული, სულიერად ბეცი, უგრძნობი და, ამავე დროს, თვითგამორკვევისა და სინანულის ანალიზში გახლართული, განათლებული და უქმა არსებაა, რომელიც ვერ ხედავს ჭეშმარიტების არსებობას.

გმირების თვისობრივი მონაცემები გამორიცხავს ფილმის მკვეთრ კონტრასტულ პროცესს. ინდეფერენტულობა, ეგოიზმი, იდუმალში ჩაძირვა, უმოქმედობა, იღბალთან შერიგება (გალიაში ცხოვრება ყოველთვის სხვის მფლობელობაში ყოფნას გულისხმობს, თუნდაც ეს გალია ძალიან კარგად მოვლილი იყოს და მასში გაღობაც კი შეიძლებოდეს) – არ მოითხოვს მკვეთრ დინამიზმს ან ექსპრესიულ

თხრობას, რის გამოც თეიმურაზი და მარგო თვითნებით ხდებიან ჯაყოს ხიზნები.

ფილმის პროცესს ხედვითი რიგის რიტმიკა განაგებს, რომელიც ფერწერული კომპოზიციების, ბარელიეფური კამერის „წერის“, კოლორიტის მკვეთრი ცვლილებებისა და ქანრული ტილოების მოწოდებას ვირტუოზულ დინებას წარმოადგენს. ფილმის ვიზუალური რიგი ქართული ეთნოსისა და ევროპული სტილის ნაერთია, მისი სტილისტიკა მეტად მრავალფეროვანი და ფერწერულია.

ბუნტი ვერბალური მეტყველება, მირიადად, კამერის ხედვას ინფორმაციულად აკონკრეტებს. ეს ხშირად არ ხდება ქართულ კინემატოგრაფში, რომლის ძირითადი ნუსხა თეატრალურ ტრადიციებზეა დამყარებული და, ხშირად, ქართული მჭერტეტყველების ხიბლის შემომტანია ეკრანზე. „ჯაყოს ხიზნებში“ კამერა წერს და აფიქსირებს ობიექტებს. ამ ფილმში აუდიომეტყველება ქართულ ეთნოსთან არის დაკავშირებული, რაც პლასტიკურ ვიზუალურ რიგში ცეცხლოვანი მახვილებით შემოიჭრება და მოვლენების ადგილსამყოფელს მკვეთრად გამოკვეთს.

მოვლენები კი საქართველოში ვითარდება. ეს ჯერ ფილმის პროლოგმა გვამცნო, როდესაც ჩაბენელებულ ეკრანზე განათებული უჯრედების ჯერში ჩვენ საქართველოს ისტორიის ფრაგმენტები დავინახეთ და მოდერნისტულმა შრიფტმა ჩვენი სამშობლოს 19 21 წლის ისტორიაზე ინფორმაცია მოგვაწოდა.

ფილმის პროლოგში დათო ჯანელიძის ხედვა მკვეთრად შემოიჭრა და მარავალი მისი ნამუშევრის შთამბეჭდავი ვიზუალური მონაპოვრების (შუქის გამოყენების) აბსტრაქტული და, ამავე დროს, ფსიქოლოგიურად დატვირთული გარემო გამახსენა. ეს თითქოსდა რეჟისორის ლოგო იყო, ვინაიდან ფილმის შსვლელობაში ეს ხელწერა აღარ მეორდება. ამ ნამუშევარში დათო ჯანელიძის თავშეკავებული მეტყველება და მეტად მამაფრი და ვნებებით აღსავსე ხედვა (როგორც ყოველთვის, ცხრაკლიტულში ჩაკეტილი) უფრო ფეროვნად, ბარელიეფურად და კოლორიტულად გამოვლინდა.

ფილმის უაბულა ქართველი მაყურებლისათვის ცნობილია, ვინაიდან მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ გმირების თავგადასავლები პირველწყაროს იდენტურია. დათო ჯანელიძის მიერ ამ რომანის ინტერპრეტაცია სწორედ ამ თავგადასავლების კონცეფტუალური მოწოდებაა. მის ფილმში გამოკვეთილი ხედვა მარად აქტუალურია: ყოველი თავის მრწამსის მსახურია. უმოქმედობა და

ინდიურენტულობა, განცდებში ჩაძირვა და უნიადაგო მოქმედებები ფუჭად დახარჯული დროა – შედეგი მხოლოდ არსებული რეალობის წრიული ბრუნვაა.

ფილმში თემიმურაზი ხშირად იღებს გადაწყვეტილებებს: იგი ხშირად მიდის, მირბის... თემიმურაზი კვლავ „უბრუნდება არსებულ რეალობას და კვლავ „მიზანდასახულად“ მიაბიჯებს... მარგო პასიური ნაბიჯით სცილდება კამერას და ერთი და იმავე პლასტიკით ზანტი მოძრაობით „მისეირნობს“ ჩანგელებული ხეივნის გზაზე.

გაქცევა და წასვლა ფილმის რამდენიმე ეპიზოდის დასკვნითი კადრია. ფილმის კოდა – გრძელი, მიხვეულ-მოხვეული ხეივნის პირქუში გზაა, რომლის უწყვეტი კადრი (გმირების გარეშე) ნაწარმოების შინაარსობრივი და ფისტილოგიური კოდა. დასკვნითი აკორდი კი შუქში გახვეული, ახლო ხედით მოწოდებული, ტრადიციული ქართული მანერით ნაშენი ფერადოვანი კედელია...

ქართული დიზაინის კედელი ფილმის დასკვნაში, ქართული სოფლის ბუნება თუ ყოფა, ქართული სუფრის ტრადიციები, ქართული ადათ-წესები, ქართველი გლეხის პორტრეტები, ქართული ეკლესიის ტრადიციები და მრავალი სხვა; მთის კაცი ცხვრებით ხელში (ჯაყო) და მისი აბორიგენული დიალექტი – ყოველივე შუქით მოუენილი და კამერის მიერ სეგმენტურად, პორტრეტულად ან დეტალურად დაფიქსირებული.

ევროპული სამოსი, ინტერიერების კოლორიტი, ნივთებისა და გმირების (მარგოსა და თემიმურაზის) პლასტიკა, ნატურმორტების მეტყველი ესთეტიზმი, ფილმის კომპოზიცია, მზის სხივებში ჩაქსოვილი აივანი და გმირების მოძრაობა თუ პორტრეტული დაფიქსირება – ყოველივე ევროპული დახვეწილობისა და ვიზუალური ხელოვნების შემოქმედებითი ტრადიციაა.

ქართული და ევროპული კოლორიტი ცვლის ერთმანეთს როგორც კადრების ჯერით, ასევე გმირების საპირისპირო მოთავსებით – ყოველივე კონტრასტის ხაზგასმის გარეშე ხორციელდება. მშვიდად, ბუნებრივად, ძალდატანებითი ხედვის გამოკვლის გარეშე რევისორი, რიტმული ჭრის მეშვეობით, გვაწვდის გარემოს, სიტუაციებს, გმირების ურთიერთობებს და პლასტიკური მონტაჟით გვიხატავს ყოველივეს ისე, თითქოსდა მისთვის ეს ყველაფერი იძღნად მისაღებია, რომ სხვაგარად არც შეიძლება იყოს აღქმული. ფილმის მუსიკაც კი (კომპოზიტორი დ. ევგენიძე) კოლორიტულად ერწყმის ვიზუალურ

ფაქტურას და იდუმალში მოთავსებული ბგერები ხშირად ახორციელებენ ფილმის მონტაჟურ სკლას.

კონტრასტულობა ფილმის წყობაში თითქმის არ გამოიკვეთება. იგი ფისიოლოგიური დატვირთვის ერთიანი ტილოა, სადაც არც სიხარული და არც სიტელვილი არ არის გამოკვეთილი – ეს „უძრავ ჰაერში“ მოთავსებული სამყაროა, რომელიც მხოლოდ აურით აღიქმება და ყველა მოვლენა მასში ლოგიკურად თავსდება.

ფილმის ყოველი კადრი რიტმულია, მათი ფერისა და განათების კოლორიტი ფისიოლოგიური დატვირთვის მატარებელია, რომელთა მოდიფიკაციები და ვარიაციები სისტემურად გათვლილია. ამ კოლორიტებში მოთავსებული მოხაზულობები როგორც კომბოზიციურ, ასევე შინაარსობრივ სრულყოფას ემსახურებიან. ფილმის ოპერულორი გიორგი გერსამია უხვად გვაწვდის იმპერესიონისტულ ხედვას, რითაც რეჟისორის შეგრძნებებს გამოხატავს. უნებლივით მახსენდება მისი საყვარელი იტალიელი ოპერატორი ვიტორიო სტორარო, რომელმაც ბერნარდო ბერტოლუჩის „კონფორმისტები“, „ობობას ქსელი“, „უკანასკნელი იმპერატორი“ და „პატარა ბუდა“ შუქის, ტონისა და ლიზანის მოხაზულობების მეტყველებაში შინაარსობრივად და ფისიოლოგიურად გაწერა. „ჯაყოს ხიზნებში“ არ არის არჩეული ერთი მოცემულობა, ამ ფილმში კოლორიტისა და მოხაზულობების დიდი სპექტრი იშლება და იშვიათი ზომიერებით სტილისტურად ყალიბდება.

„ჯაყოს ხიზნებში“ მრავლად არის გამოყენებული მონტაჟური კოდები: წრიული ფორმა, მუსიკა, სპეციალობება, გზა და ა. შ. ამ კოდების მეშვეობით ყალიბდება ფილმის ნიშნულების ესთეტიკური და სიმბოლური დატვირთვაც. სარკე, ჭოვრიტის თვალი, დოლი, თემიმურაზის ჭუდი, საფქვავის ბორბალი და ა. შ. – წრიული ფორმის კოდებია. გზა, რომელიც მარგოს იდუმალის, თემიმურაზის წასვლის ან გაქცევის და ფილმის დასკვნითი აზრის სიმბოლური გამოხატულება. მუსიკა, რომელიც, მირითადად, პრედიქტით ვიზუალურ ქსოვილში შემოიგრება და ა. შ.

ფილმის სტრუქტურაში დიდი ადგილი სუფრას უკავია, რაც, თავისთავად, ყოფისა და სიუჟეტური ანალოგიების კოდს წარმოშობს: ქორწილი წარსულში, აწმყოში, შეხვდორა ქალაქში, სოფელში და ა. შ.

ჩამოვლილი კოდების მეშვეობით ფილმის პლასტიკური მონტაჟი ხორციელდება. ეს კოდები შინაარსობრივ, ესთეტიკურ ან ფისიოლოგიურ ფუნქციებსაც ემსახურება. მაგ., თემიმურაზი თავის

ფეხებს ჭოგრიტის თვალში მოთავსებით ათვალიერებს; ჩამქრალ ეკრანზე წრეში ჩასმულ მზეს, მთვარეს ან ბუნების სეგმენტს ვხდავთ... სარკის მოხაზულობა გმირების განცდებსა და ურთიერთობას იტევს და ა. შ.

ვფიქრობ, ოპერატორი გია გერსამია ფილმის რეჟისორის თანაავტორია, ვინაიდან მისი კამერა ძალზე მრავალფუნქციურია, რაც ფილმის თავშეკავებულ თხრობას მეტად მნიშვნელოვანი დაკვირვების დეტალებით ამტბს, მის ესთეტიზმს ხაზს უსგამს და თანამედროვე ეკრანისა და ტრადიციული კლასიკური კომპოზიციების სინთეზს გვაწვდის.

აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ოპერატორის მაღალი ოსტატობისა, დათო ჯანელიძის ყველა ნამუშევარი უხვად არის გაჯერებული ხედვითი რიგის ექსპერიმენტული მიგნებებით, შუქის გამოყენების მრავალმხრივი მოდულირებით და გარემოს მრავალწახნაგოვან ტილოში გმირების ჩაწერით.

„ჯაყოს ხიზნებში“ დაცულია ისტორიული დიზაინი (სამოსი, ინტერიერი, ყოფითი დეტალები), ჩამოყალიბებულია ავტორის მრწამსი და ხედვა ადამიანების ფსიქოპორტრეტების გამომერწვაში და შექმნილია სინთეზური კინოენის (აბორიგენული და ევროპული) პარმონიული ნიმუში. დათო ჯანელიძის ფილმი თანამედროვე კინემატოგრაფის სტილისტურ ფორმაში, ვუიქრობ, საკმაოდ ღირსეულად (არა მარტო როგორც საქართველოს შემოქმედებითი ნიმუში) თავსდება.

თამთა თურმანიძე

ეპოთვალის სახე პინოში

რამდენიმე წლის წინ, ვიღრე ქართული პროდუქტების იმპორტზე ემბარგო დაწესდებოდა, რუსულ არხებზე „ბორჯომის“ ძალიან საინტერესო რეკლამა გადიოდა. თვითმფრინავი, რომლის პილოტი კოლორიტული ულვაშანი ქართველია („მიმინონ“) კავკასიონის თავზე მიფრინავს. პილოტი მიკროფონს იმარჯვებს და მგზავრებს შემდეგი ფრაზით მიმართავს: „ახლა ჩვენ კავკასიონის მთებს გადავუფრენთ, ე. ი., თქვენ ჩემი სტუმრები ხართ და რადგან ჩემი სტუმრები ხართ, ბორჯომით უნდა გაგიმასპინძლდეთ (მინიშნება ტრადიციულ კავკასიურ სტუმართმოყვარეობაზე). ხო, მართლა, ამ მთის თავზე რომ ბერიკაცი დგას და ხელს გვიქნებს, ბაბუაჩემია. ის 102 წლის არის და ბორჯომს ყოველდღე სვამს (კავკასიური დღეგრძელობა)“. ასე მსუბუქად და ძალდაუტანებლად კეთდებოდა „ბორჯომის“ რეკლამა რუსი მომხმარებლისთვის გასაგები და საყვარელი ქართული სახეებით. „მიმინონ“, სტუმართმოყვარეობა, კავკასიური დღეგრძელობა, დარდიმანდობა, მხიარულება და კიდევ უამრავი ქართველებისათვის დამახასიათებელი თუ მიწერილი თვისება-სტერეოტიპი პი, რომელთა მაყურებლის ცნობიერებაში დამკვიდრებას კინომ შეუწყო ხელი.

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით კინემატოგრაფს კონკრეტული „სახის“ შექმნისა და ადამიანთა ცნობიერებაში დამკვიდრების ყველაზე მძლავრი საშუალებები გააჩნია, თუნდაც თავისი გავრცელებისა და ზემოქმედების მასშტაბებიდან გამომდინარე.

სერგე ეიზემტეინს რომ დავისეხსოთ, „სახე“ გამოსახულებისა და მისდამი დამოკიდებულების დიალექტიკური ურთიერთქმედებისას იბადება. გამოსახულებისადმი დამოკიდებულებაში მოწაფის თეორიის შექმნელი, ავტორის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას გულისხმობდა, რომელიც მაყურებლის დამოკიდებულებაში გადაიზრდება, შემოქმედის დამოკიდებულება, რომელიც აღმქმელის დამოკიდებული ხდება¹.

„სახის“ განმარტების ეს კონცეფცია, რა თქმა უნდა, უნივერსალურია ხელოვნების თეორიისთვის, მაგრამ ყველაზე მძაფრად ის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კინემატოგრაფში აისახება. ჩვენი დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის, საგნისა თუ ცნებისადმი სრულიად ძალდაუტანებლად ყალიბდება სწორედ კინემატოგრაფის მიერ მოწოდებული უკვე მზა „სახეების“ მეშვეობით.

რეკლამის ული, „საექსპორტო“ ქართველის სახის შექმნაში ყველაზე დიდი წელილი „მოსკოვური ჩამოსხმის ქართველს“ – როგორც თავად უწოდებს საკუთარ თავს – გიორგი დანელიას ეკუთვნის. ეს, ალბათ, სავსებით ბუნებრივიც არის, რადგან ქართულის არმცოდნე დანელიას ყველაზე უკეთესად შეეძლო, ერთგვარად „გარედან“ დანახა და შეეფასებინა თავისი ისტორიული სამშობლოს ბინადრები.

ჩვენ თავადაც მოგვწონს, როდესაც ისეთებად გახვდავნ, როგორგიც გიორგი დანელიას ფილტებში ვართ – დაუდგრომელი და ამაყი, მოქეიფე და მომღერალი, ონავ ძველმოდური და ტრადიციების ერთგული, რაინდობის დაუწერელი კანონებით მცხოვრები გალანტური კაგალრები, გამძაფრებული ღირსებისა და შინაგანი სამართლიანობის გრძნობით, როგორც ერთ-ერთ ინტერვიუში ოთარ იოსელიანმა აღნიშნა: „სამი მილიონი დონ კიხოტის ერი“.² შეიძლება ცოტა სასაცილოც ვიყოთ, მაგრამ მოგვწონს, როდესაც „მიმინოში“ წმინდა ქართული უადგილო ამპარტავნებით, ვალიკო მიზანდარი უარს ამბობს ზურდის აღებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ ეს მისი უკანასკნელი ათკაპიკიანი იყო; წმინდა ქართული დარღიმანდობით დახარჯვა მან წინა საღამოს მთელი დანაზოგი რესტორანში „სულიკოს“ შეკვეთით; წმინდა ქართული ღირსების შეგრძნებითა და დის პატიოსან სახელზე ზრუნვით მაღავს ის სასამართლოზე დაზარალებულთან „**Личная неприязнь**“-ის არსებობის ფაქტს და წმინდა ქართული მეგობრის ერთგულებით მხარს უჭრს „ცრუ ხაჩიკიანს“, სიმწრით მოპოვებული სასტუმროს ნომრიდან გამოსახლებისას. მართალია, მოსკოვი და **Лариса Ивановна** ჩვენი მიმინოსთვის საბოლოოდ აუღებელ ციხესიმაგრედ დარჩება, მაგრამ ის იხტიაბარს არ იტებს და იმ საოცნებო ქალთან, ვის გამოც „დიდ ავიაციაში“ დასაბრუნებელი ბლიც-კრიგი განახორციელა, შემთხვევითი შეხვედრისას ასევე წმინდა ქართულად „ვერ“ იცნობს მას.

რეზო გაბრიაძის ხელშეწყობით, კლოდ ტილიეს მოთხრობამ „ბიძმჩემი ბენუამენი“ საოცარი სახეცვლილება განიცადა დანელიას „არ დაიდარდოში“. ქართული კინოს მთელი თანავარსკვლავედის მიერ შექმნილმა XIX საუკუნის პატარა ქართული ქალაქის გარემომ ქვაფნილიანი ქუჩებითა და აუზრული აიგნებით, ეროვნულ ტანსაცმელსა თუ მოდურ ეკროპულ ქუდებში გამოწევილი ადგილობრივი „დენდებით“, „ტაია-ვოტატაიათი“ და „შენ ხარ ვენახის“ გალობის

ფონზე ფარულად მოწმენდილი ცრემლით, ფრანგულ მოთხრობას ნამდვილი ქართული კოლორიტი მიანიჭა.

მაგრამ გიორგი დანელიას ცოტა რომანტიზმული ქართველის სახის გარდა არსებობს ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“. აგული ერისთავი, რომელიც, ალბათ, თითოეულ ქართველში ზის თავისი მუდმივად განუხორციელებელი იდეებით, ხეალისთვის გადადებული საქმებით, ფუჭად დაკარგული დროით და გაფლანგული ნიჭით – ქართული „საექსპორტო“ დარღიმანდობისა და ხელგაშლილობის უკანა შხარით.

ქართული კინოსთვის არასდროს ყოფილა დამახასიათებელი მორალის კითხვა, ამიტომაც არ აღიქმება ტრაგედიად საფლავის ქების მეტყებლად გადაქცეული მოქნდაკის მბავი. ფილმის ძირითადი იდეა, საოცრად ლად იუმორსა და გაბრიაძისეულ კოლორიტს მიღმა იმაღლება. სწორედ „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ იღებს სათავეს უმრავლესობა ჩვენგანისათვის უნივერსალურად ქცეული თავის მართლება-დახასიათება – „ნიჭიერი მაგრამ ზარმაცი!“. აგული ერისთავის შეუძლებელი გენიოსობის დრამა იჩრდილება „ამპრედუზო მედუზოს“ და ვალოდია ჯინჭარაძის ფონზე. თავად გურამ ლორთქიფანიძის გმირიც მცირებნიანი „ამბოზის“ შემდეგ, რომელსაც სახელოსნოში გამოკეტვისა და მუშაობის ნაცვლად ქიიფებსა და დროსტარებაში გაატარებს, უბრუნდება ჩვეულ ყოფას და სავსებით კმაყოფილდება სასაფლაოზე მოწყობილი გამოფენით.

მიუხედავად იუმორის და სიმსუბუქისა, ქართული ფილმების უმრავლესობა საკმაოდ არაოპატიმისტურად მთავრდება. „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ფინალში, როდესაც აგული ერისთავი თავის ერთადერთ მოსწავლეს ჩუქნის სანუკარ მარმარილოს ლოდს, რომლისგანაც რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში ხან „ჩრდილოეთის ნათების“ და ხან „მარადიული გაზაფხულის“ გამოქანდაკებას აპირებდა, გახარებული ბიჭის ბოლო ფრაზა: „მე ამისგან გავაკეთებ...“ ახალი აგულის დაბადებად აღიქმება. კიდევ უფრო მძიმეა ოთარ იოსელიანის ფილმ „იყო შაშვი მგალიბელის“ გმირის გია აგლაძის ხვედრი, რომელსაც სულ მიეჩარება, გარბის და მაინც პატარზე, რესტორანსა თუ რეპეტიციაზე ყველგან იგვანებს; ცდილობს, არავინ გაანწყენოს უფრადღებობითა თუ უარით და მაინც სულ თავისმართლება უწევს, ყოველ საღამოს ჯდება მუსიკის დასაწერად და ყოველთვის მებნის საბაბს, რომ საქმე ხვალისთვის

გადადოს. საბოლოოდ, მისგან ერთადერთ სასარგებლო ნივთად, გენიალური სიმფონიების ნაცვლად, მესაათის სახელოსნოში ხუმრობით მიჭიდებული ლურსმანი დარჩება. გახარჯული დროისა და გაფლანგული ნიჭის თემა აქაც მეორდება, მეტიც, ის სიმბოლურად განსახიერდება კიდეც ფინალურ ეპიზოდში, სადაც საათის მექანიზმის წიკწიკი თითქოს ერთგვარ გაფრთხილებად ჩაგვესმის, იმის გაფრთხილებად, რომ გაფლანგული დრო უკან არ ბრუნდება და ხვალისთვის გადადებული საქმე შეიძლება ვეღარასოდეს დაასრულო.

მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდაქტიკა არასდროს ყოფილა ქართული კინოს მახასიათებელი, მეტიც, ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც თავის დროზე საბჭოთა კავშირში „იყო შაშვი მგალობელი“ აიკრძალა, იყო ის, რომ მთავრი გმირი, რომელიც მაშინდელი კონიუქტურით პრაქტიკულად უსაქმურია, მეტისმეტად დიდ სიმპათიას იწვევდა მაყურებელში და შეძლება, მიბამვის საგნადაც კა ქცეულიყო.³ გარდა ამისა, ნამდვილად ვერავინ განსაზღვრავს, თუ როგორ წარიმართებოდა გია აგლაძის ბედი, რომ არა უბრუნი შემთხვევა. კრიტიკოსი ტატა თვალჭრულიძე სავსებით სამართლიანად სვამს კითხვას: „ნიჭიერი, იმედისმომცემი, პოტენციური შესაძლებლობების მქონე ჭაბუკა უბრუნება შემთხვევამ იმსხვერპლა და იგი ცხოვრებაში ვერ „განხორციელდა“, მაგრამ რომ არ ყოფილიყო ეს უბრუნი შემთხვევა, გმირს ასევე რომ გაეგრძელებინა ცხოვრება, მოხდებოდა თუ არა მის ცხოვრებაში რაიმე ხარისხობრივი ცვლილება, შექმნიდა იგი თუ არა კონკრეტულად ღირებულს, გამოხატულს, ვთქვათ, მუსიკალურ ნაწარმოებებში, თუ მისი მთელი დადგითი „მოღვაწეობა“ სხვისთვის პატარ-პატარა სამსახურის გაწევაში დაილერდა?“⁴ ამ კითხვაზე პასუხი, აღბათ, არც არსებობს.

გარკვეული გამონაკლისების გარდა კინოში ქართველის „საექსპორტო“ თუ „ადგილობრივი“ სახე ასეთია – ადამიანი, რომელსაც შეუძლია ღიმილით შენიღბოს ტკივილი, შეიძლება ყოველდღიურობაში ჩაფლულმა საკუთარ ნიჭს უღალატოს და ვეღარასოდეს შექმნას რაღაც დიადი, მაგრამ ყოველთვის მოძრნის დროს იმისთვის, რომ სხვას დაეხმაროს და დარჩეს ხელგაშლილ დარდიმანდ რაინდად, მაშინაც კი, როდესაც 11 კაპიკიანი ყავის ყიდვის საშუალება არ აქვს. ეს განზოგადებული სახე, რომელსაც კინო ქნის, პრაქტიკულად მედლის ორ მხარეს წარმოადგენს, რომლის გარეგნულად მომხიბვლელი თვისებები, იმავდროულად, შეიძლება პიროვნულად დამღუპველიც აღმოჩნდეს.

„კინემატოგრაფი ერთადერთი საშუალებაა, რომ მსოფლიოს ჩვენი არსებობა ვამცნოთ. ოთარ ჭილაძის გადათარგმნა და იმ ბაზარზე გატანა, სადაც უამრავი ნაწარმოებია, ვერ ითამაშებს იმ როლს, რასაც სხარტი საშუალება – კინემატოგრაფი შეძლებს“.⁵ ეს ოთარ იოსელიანის სიტყვებია. ვალიკო მიზანდარი, ბენჯამინ ლლონტი, აგული ერისთავი თუ გია აგლაძე კი ამ შხრივ არც ისე ცუდი „სახეა“.

1. Эйзенштейн С. М., Избранные Произведения, т. 3, Искусство, 1964-1970, стр. 37-39.

2. http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid_7322000

3. www.peoples.ru/art/cinema/producer/ioseliani/history.htm/

4. ტ. თვალჭრულიძე, კინემატოგრაფიული ძიებანი, „ხელოვნება“, თბილისი, 1989, გვ. 45.

5. „ემიგრანტი არ ვარ... ისევ ქართულ კინოს ვაკეთებ“, ჟურ. „ცხელი შოკოლადი“, თებერვალი, 2005, გვ. 130.

მთელი სამყარო თეატრია!

(თანამედროვე ქართული დეტექტივი.

დიტო ცინცაძის „მედიატორი“)

დეტექტივის ახალი სტრუქტურა, დანაშაულის ისტორიასთან დაკავშირებული ძოვლების ანალიტიკური გააზრების გარდა, ძალის მიზნების მიზნების გამდიდრებულ სიუსტურ თამაში იწვევს. დიტო ცინცაძის ფილმში, პირობითობა, რომელიც ამ თამაშის წესს განსაზღვრავს, თუმციმს, ანუ, როლების, ნაჯების... თამაშის რეალობა. მსუბუქი და მამატური გასართობა, თუ არა, მუსკომედის უანრი და რა იძლება, თეატრში გატარებული, ერთი შეხედვით, ელიტარული საღამოს რეალობაში რეაგებულებური საზოგადოებისთვის. უჩინარი, ერთი შეხედვით არარეგული მკვლელობა, „მედიატორში“, მყურებლის ძებას საზრისის სხვა მხარეებს უხსნის.

დიტო ცინცაძის „მედიატორის“ ნახის შემდეგ, შესაძლოა, მაყურებელს უნებურად გაახსენდეს უილიამ შექსპირის ცნობილი გამოთქმა: „მთელი სამყარო თეატრია!“ შემთხვევით არ ათავსებს რეჟისორი თეატრის ინტერიერში ფილმის კომპოზიციის კულმინაციურ შუაგულს, დეტექტივის მთავარ მოვლენას – გამოსაძიებელი¹ მკვლელობის ადგილს და სურათს. ამ სივრცეში ყველას თავისი როლი აქვს შესასრულებელი, პატარია... თუმცა, როგორც ვუწყით, „არ არსებოს დიდი და პატარა როლები...“, ამიტომ, თვითუელი მოქმედი პირი დარწმუნებულია, რომ მისი როლია სწორედ მთავარი და ფრაზა – „აქ პირობას მე ვაყენებ!“ – საკუთარ ტექსტად მიაჩნია. მაგრამ ეს თეატრია! ილუზიური, დადგმული წარმოდგენა, დატენილი ფარული ინტრიგით, დაპირისპირებით, ინტერესთა შეჯახებით, ტრაგიკულად თუ კომიკურად მოდელირებული რეალობით.

ამ პირობით სივრცეში გათამაშებული აქტის ხასიათზე ავტორები: აკა მორჩილაძე და დიტო ცინცაძე შერჩეული თეატრის სახელწოდებით მიგნიშებენ: ეს მუსკომედიაა, რაც ნიშნავს, რომ მისი რეპერტუარი მსუბუქი, გასართობი, მუსიკალური კომედიებისგან შედგება, თუმცა, თავად ფილმის განწყობილებას, ძირითადად, „შავი ოქმორი“ განაპირობებს. ღიმილის ეს ნაირსახობა ფილმის პირველივე,

გაუგონრად სასტიკი ეპიზოდის ფინალში, ასეთი სრულიად შეუსაბამი, უწყინარი სიტყვა – „მუსკომედიიდან“ იბადება, რომელიც ნაწამებ ტყვებს სიცოცხლის საფასურად სამარცხვინო და დამამცირებელ აღიარებად აღმოხდებათ. სწორედ „მუსკომედია“! თუმცა, გაუცნობიერებელი „უცხოელი“ პერსონაჟი მას აქცენტის გამო შეცდომით „მოსკოუ-მედიასაც“ უწოდებს. ამ ორ, თავისი საზრისით „კატასტროფულად“ დაშორებულ სიტყვას შორის მსგავსების აღმოჩენა და მათი გაიგივება, მაყურებელს ნამდვილად ამხიარულებს, ერთგვარი ნიშნისმომგები სიხარულითაც კი ავსებს (ასეთ კალამბურს უფრო ღრმა ფესვიც აქვს – შთაბეჭდილება სტილის კვალს ტოვებს, ფილმის აღქმისას ახალ დეტალებზე ზემოქმედებს და საზრისს საჭირო კონტექსტში ამთლიანებს).

მკვლელობაც კი, გათამაშებული მუსკომედის (და ზოგადად, ფილმის) პირობით გარემოში, არასერიოზულ ელფერს იღებს და ფარსად წარმოდგება. მსგავსი გარემოება მსხვერპლს, რასაკვირველია, ხვედრის არ უმსუბუქებს – ეს მხოლოდ „კათარზისში“, „შთაგონებული“ მაყურებლის უპირატესობაა! მეორე მხრივ, დანაშაულის აქტის მონაწილეებს, რადგანაც სცენის საპირისპირო მხარეს, პარტერში, ირჩევენ ადგილს, თავი მაყურებლად წარმოუდგენათ (ან სურთ, ასეთი თამაშგარე, პასიურის შთაბეჭდილება დატოვონ), პერიოდი, რომ ამგვარად შენიღბულებს საფრთხე არ ემუქრებათ, უფრო დაცული არიან, თუმცა ცდებიან! პატარინა დარბაზის სცენად და პარტერად გაყოფა მხოლოდ დეკორაციის პირობითობაა – დღეს ხომ მოდაში ინტერაქტიული სპექტაკლებია, რომლებშიც ძირითადი მოქმედება სწორედ მაყურებელთა დარბაზში სრულდება; სცენაზე მყოფი მიმბეი კი ამ წარმოდგენას მხოლოდ ქოროს (თუ ქორეოგრაფიული ფონის) სახით აფორმებენ მუნჯურად და ყალბი, პირობითი განცდით. ეს ავტორის ერთგვარი თვითირონია: ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართება, ანუ, საერთო დისკურსში ისევ „აქტუალური“ ნიშნით იწვევს წინ პლატონისული „იდეა“ და „ჩრდილის“ „ჩრდილი“... რომელთაც ფილმში განაგებს უხილავი „დემოურგი“ – იღუმალი, ყოვლისმხილველი და ყოვლისშემძლე შემოქმედი, ერთდროულად „კეთილიც“ და „ბოროტიც“, სამყაროს რეალური სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი. მოქმედ პირთა ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო, ქაოტურ, დაშლილ-დანაწვრებულ, ირონითა და სარკაზმით გაჯერებულ იურარქიაში ამ უხილავ, უცნობ, მხოლოდ სავარაუდო ძალას ყველაზე მაღალი ადგილი უკავია. ეს „დემიურგი“ შეგვიძლია

შევადაროთ მარად ღრუბლებით დაფარულ მწვერვალს, ზემოდან რომ გადაპყურებს ყველა არსებულ იქრარქიას, თუმცა, ამგვარი პათეტიკური მეტაფორა შეგვიძლია, შებრუნებულად, დაღმავალი მიმართულებითაც განვავითაროთ და იგი იმ წყაროს სათავეს შევადაროთ, რომელიც დაქსელილია ბინარული ჩამდინარე ხევებით, რომლიდანაც, საერთოდ, გამომდინარებს ყველა ოპტიციური მდინარე – თეთრიც და შავიც. სწორედ მისი წყალობით, მასთან მიახლოებისას ქრება და საბოლოოდ იკარგება დანაშაულის კვალი.

ფილმის დისკურსს განსაკუთრებულ სემანტიკურ აქცენტს ანიჭებს დიტო ცინკაძის, როგორც ავტორის, თვითირონიული პასაუი, ავტოპორტრეტის რანგში გადაწყვეტილი, დაქირავებულ-დაშანტაქებული მკვლელის როლი, აღნიშნული იერარქიის ერთერთი ქვედა დაბოლოება. მისი ბედი ამთლიანებს და საერთო სახედ კრავს მკვლელობის აქტის ყველა მონაწილის სავარაუდო მომავალს. სიტუაცია ღიად და ცალსახად იკითხება: საკუთარი კომპრომისის წყალობით ეს ადამიანები სამუდამო მონებად იქცნენ და მოუხედავად იმისა, რომ ერთმანეთს შეიძლება არც იცნობენ, ხოლო დაკვეთზე წარმოდგნაც არა აქვთ, საბედისწერო კავშირისგან თავს უკინ ველარ დაიხსნიან.

დამშვიდობების ჩეხულებრივი ფორმა: „მომავალ შეხვედრამდე!“ ფილმში საპირისპირო შინაარსის უჩვეულო გამოსალმებით იცვლება: „იმდინა, მეტად აღარასოდეს შევხვდებით!“, რაც სრულიად ლოგიკური და გამართლებულია „მედიატორის“ გმირებისთვის. ამ გულწრფელი სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ ისინი სწრაფად ტოვებენ „წარმატებული“ კრიმინალური ოპერაციის სივრცეს, საკუთარ თუ უცხო ქვეყანას, უკანმოუხედავად გარბიან სხვადასხვა მხარეს, უჩინარდებიან, რათა ყველას და ყველაფერს დაემალონ, გარდა პოლიციისა და კანონიერებისა, რომელთაგან ისინი ისედაც მყარად არიან დაცულნი! მათგან „გაქრობა“ კი, ვინც მუდმივად უთვალთვალებს და საკუთარი გავლენის ქვეშ ამყოფებს, მხოლოდ ამაო მცდელობაა. როდესაც დიტო ცინკაძის გმირი დამით მარტომარტო, ყველასგან უჩუმრად უყურებს საკუთარი სახლის განათებულ სარკმელს და მას დამცინავად, სადღაც შორიდან (შეიძლება, სხვა ქვეყნიდანაც!) „მობილურით“ დეტალურად უყვაბიან, რაც მხოლოდ მისთვის შეიძლება იყოს ამ მომენტისთვის ცნობილი, გახსნებული ბევრი ანეკდოტი „გბ“-ზე, სიტუაცია, რომელშიც ანეკდოტის გმირი ტელეფონის ავტომატიდან „ურევს“ „გბ“-ს და შეკითხვაზე: „ეს „გბ“-აო?“,

ზურგიდან მხარზე უთათუნებენ „მეგობრული“ პასუხით: „დიახ, „გბ“, „გბ“-ა, „გბ-აო“...

„მედიატორი“ პოლიტიკური ფილმი არ არის – ეს უბრალოდ დეტექტივია, უფრო მეტიც, შეიძლება პაროდია და ანტიდეტექტივიც კი ვუწოდოთ, რამეთუ ფილმის ავტორები ჟანრის არა თუ ფორმას, შინაარსსაც ანგრევენ და მის სიყალბზე მიუთითებნ... თუმცა, ერთი შეხედვით, საქმე ისევ კრიმინალური ხასიათის ქმნილებასთან გვაქს, რომელიც, შესაბამისად, აღჭურვილია დამნაშავებით, მსხვერპლებით, გამომძიებლებით, მოწმებით, მკვლელობებით... მაგრამ დღევანდელი, პოსტმოდერნისტული სათვის დამახასიათებელი თავისუფალი სტრუქტურა, გახსნილი ჩარჩოები და უჩვეულო აქცენტები გამომძიებლისა და დამნაშავეთა სამყაროს ახალ თამაშს, ახალ სიტუაციას, ახალ დისკურსს წარმოგვიდგენენ. ჩვენ ვახსენეთ „პაროდია“, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში „პაროდია“ არც ისე ზუსტი განმარტებაა. ჯერ ერთი, რომ „მედიატორი“ განსხვავდება ისეთი ფილმებისგან, რომლებშიც აქცენტირებულია ფორმის, დამახასიათებელი კლიშეების გადათამაშება, მათი გაზვადება და ა. შ., ანუ, რასაც, უმეტესწილად, უფრო მეტად პაროდიულობა, როგორც ასეთი, და, მეორე: დიტო ცინკაძის ფილმში საქმე არც ისე სახუმაროდა! რეჟისორი „მედიატორშიც“ სთავაზობს მაურებელს მოვლენებზე განსხვავებულ ხედვას – მძაფრად და საინტერესოდ დაწყობილი ელემენტებით, ერთგვარი ავანტურისტული შარმითა და მწვავე, არსობრივი ირონიით. მისი ობიექტივის არეში არა მხოლოდ ჩვენი სინამდვილე იხატება მკაფიოდ, არამედ მის გარშემო არსებული კონტექსტიც, რომლის ფონზე თვალსაჩინო და ცხადი ხდება ცვალებადობის ნიშნები, რეალობის ახალი სახე, მისი უშუალო, ნამდვილი არსი.

ამგვარად, ფილმის ავტორები დეტექტიური ჟანრისთვის უჩვეულო თხრობას ირჩევენ. საფურადღებოა, რომ მათ მიერ დაგვემილი სიყალის განცდა ჩნდება, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ რეალობის არაყალბი, მეფიონი წარმოიდგინოთ, რომელიც ხშირ შემთხვევაში სიყალის მტებს შინაგანად, არსობრივად ატარებს. თუ საუბარია იმაზე, რომ ადამიანის მკვლელობა იმდენად უმნიშვნელო, გაუფასურებული აქტია, რომ მუსკომედიის საგანი ხდება, მაშინ, რაც შეეხება დეტექტივის ჟანრის სტრუქტურის ძირითად, უცვლელ ელემენტებს: გამომძიებელს, ზოგადად სისხლის სამართალს ან სახელმწიფობრიობის და სხვა მნიშვნელობის მატარებელ ნებისმიერ ნიშანს, რომელიც ამ დირებულებას ემსახურება,

ასეთ რეალობასთან შეფარდებისას თვითონაც განიცდის ცვლილებებს, თვითონაც კარგავს ფუნქციას, უფასურდება, შინაარსისგან იცლება... აქედან, უანრის ამოსავალი პრინციპები, წამყვანი ელემენტები ბუნებრივად განიცდიან დეკონსტრუქციას, სტრუქტურას სწყდებიან და დეტექტივის საპირისპირო, ანტიდეტექტივის დისკურსში გადადიან. „მედიატორში“ ამის მაგალითია, ოუნდაც, დეტექტივის თხრობის მამოძრავებელი ელემენტის – თავად გამოძიების ფინალის უარყოფა, სიუჟეტის ისეთი ცინიკური შემობრუნება, როგორიცაა, ბრძანება ძიების გაუქმებაზე! შედეგად, დეტექტივი, ანუ „მოთხოვბა დასკვნაზე“, საკუთარ თავს უარყოფს: გამომძიებელი მხოლოდ იმას ასკვნის, რომ არაფერი არ უნდა დაასკვნას! მკაცრი აკრძალვა „ზემოდან“ ერთბაშად აწყვეტინებს პერსონაჟებს და მაყურებლებს ლოგიკურ თამაშს; სიუჟეტი კი, როგორც რეალობის სახე, ირონიულად უბრუნდება დეტექტივის უანრის ძირითად არსებ და მკვლელობის გამოძიება, როგორც უანრის სტრუქტურა, როგორც სიუჟეტის მამოძრავებელი საფუძველი მნიშვნელობას საერთოდ კარგავს. ეს თანამედროვე პოსტმოდერნისტული დეტექტივის ფრაგმენტებად დაშლილი დანაშაულის ორგანული სურათია, სადაც ნაწილები ერთიმეორებს არ ერწყმიან და რომელიც, ტრადიციულისგან განსხვავებით, უარყოფს, არც საჭიროებს გამამთლიანებელ, ერთიან საზრისს. დღეს ყველაფერი, რაც „კლასიკურ“, მშვენიერ სრულყოფილებასთან და დახვეწილ ლოგიკურობასთან იგივდება, ისეთი ხარისხის სიყალებებზე მიგვანიშნებს, მთავარი და არსებითი, ყოველთვის უყურადღებოდ რომ რჩება. როგორც ამბობენ: „ჭეშმარიტებაც ცვალებადობას განიცდის“... აღარ გვჯერა კლასიკური დეტექტივის გმირების, შერლოკ ჰოლმსი იქნება იგი, მის მარფლი თუ სხვა ვინმე, ისინი, როგორც წესი, ისეთ დალაგებულ სამყაროს ეკუთვნიან, რომელშიც გონებაარეული მანიაკის არამოტივირებული დანაშაულიც კი ლოგიკურად მწყობრ რეკონსტრუქციას ექვემდებარება. მათ სამყაროში თუ ნიჭი და მონდომება იქნება, არაფერი იმაღლება. ისინი ჭეშმარიტებას აღიარებენ! თუმცა, დეტექტივს დიდი ხნია, უკვე ეჭვი ღრძნის: მ. ანტონიონის „ბლოუ-აპში“ დანაშაულის კვალი ქარში აშრიალებული ხეების ფოთლების ჩრდილებში იშლება და ქრება, მით უმეტეს, რომ ფაქტის აღმოჩენასა და დაკარგვას შორის ნარკოტიკების ზემოქმედების შუალედური გამყოფი ყოველგვარი ნივთმტკიცებების გარეშე გვტოვებს; ა. კუროსავას „უსიერ ტყეში“, ხშირი ტოტები დანაშაულის მოლიან სურათს აქუცმაცებენ, მუდმივად ახლებურად უცვლიან სახეს და

ყოველი შეცვლილი რაკურსიდან ახალი, სუბიექტური ინტერპრეტაციით წარმოადგენენ; ა. ხინკოვის „ფსიქოზში“ მკვლელმა არც იცის, რომ თვითონაა მკვლელი...

„მედიატორი“ კი გაუვასურებული დეტექტივის რეალობაა! მას საკუთარი მიზნები და სათქმელი აქვს. ფრაგმენტებად დაწყვეტილი ტექსტი მაყურებელს საშუალებას აძლევს, რომ მოშხდარის საზრისი ნაწილის არსიდან სხვა ფრაგმენტებისგან იზოლირებულად გამოიტანს და მხოლოდ ამის შემდეგ დააკავშიროს ისინი ერთმანეთთან. ეს ფრაგმენტები ცხოვრებასავით ჭრელი და მრავალფეროვანია. მაგალითად, პირველი – უსასტიკესი, თრილერის ხასიათში გადაწყვეტილი ეპიზოდიდან მაყურებელი იგებს, რომ მოძალადებს დაბმული პერსონაჟების მიმართ არავითარი პირადი მტრობა არ გააჩნიათ, არც მანიაკები არიან, მათი წამების და მოკვლის არავითარი სურვილიც არ აქვთ, თუმცა, რაც იმ ბინძურ, მიტოვებულ ბინაში ხდება – შოკისმომგზელია! „მიტოვებული, ბინძური სახლი“ – ეს საქართველოს სიგრციდან ამოგლევილი ფრაგმენტია, თუმცა, სკამზე პირაკრული უცხოელია დაბმული; მკვლელები ქართველები არიან, თუმცა, შემგვეთი უცხოელია; მეორე მტევალი შემთხვევითია, მისგან საერთოდ არაფერი არ უნდათ, ის საქმეში საერთოდ არ ფიგურირებს და არც ფილმის შემდგომ სიუჟეტში იღებს მონაწილეობას, თუმცა, სწორედ მას კლავნ გაუგონარი სადისტურობით, არაადამიანურად, როგორც ქვეწარმაცალს. ნიშანდობლივია, ეს „second-handშეცვრპლი“ ფილმის ავტორებსაც კი ავიწყდებათ თითქოს... ხოლო მთავარს, უცხოელს, სპეციალურად გამოგზავნილი პროფესიონალი მკვლელი ვირტუოზული ოსტატობით „ასალმებს სიცოცხლეს“, თან ისე, რომ თვითონ მსხვერპლიც კი ვერ ამჩნევს და მკვლელობიდან ორი საათის განმავლობაში ბრწყინვალე ფიზიკურ ფორმაშია, უკეთესში, ვიდრე მკვლელობამდე (არა მხოლოდ უმნიშვნელოვანებს საქმეებს აგვარებს, არამედ ექსტრემალური სექსუალური თამაშებითაც ერთობა, ისეთით, რაც მანამდე არც უცდია!).

ამიტომ ბინარიზმი, რომელიც საქართველოში მიყრუებულ, მიტოვებულ, ბინძურ სახლში „სკოტჩით“ პირაკრული დატყვევებულის მკვლელობით იწყება, მწვავე კონცეპტად ყალბიდება: გლობალურ მსოფლიოში, სადღაც, გაურკვეველ უცხოელებს შორის, წარმოშობილი შანტაჟის მსხვერპლი ვინაობის არმქონე ქართველია! მას თავისივე მოძმე ქართველები კლავნ ისე, უცხოელი დასაშინებლად,

სწორედ იმიტომ, რომ იგი ქართველი აღმოჩნდა და ამ ვნებათაღლვაში არაფერს არ წარმოადგენს, საერთოდ არ გააჩნია ღირებულება. ამ საზრისშე ფილმის კომპოზიციაც მიგვანიშნებს, როდესაც სასტიკი მკვლელობით გულშეღლონებული მაყურებელი ვარაუდობს, რომ გამომძიებელი სწორედ მის საქმეს იძიებს, მაგრამ იგი საერთოდ ქრება ფილმის სიუჟეტიდან! ეს დანაშაული საერთოდ არ შედის გამოსახიებელ დანაშაულთა კატეგორიაში, თუმცა, სწორედ იმ „ბინბური საქმის“ გამოხატულებაა, რომელიც, ერთი შეხედვით, წესიერ, მერიაში და ხელისუფლებაში მომუშავე პასუხისმგებელ პირებს აიძულებს, მუდმივად შანტაჟის ქვეშ იმყოფებოდნენ, ჩაიდინონ ის, რისი ჩადენაც არ შეუძლიათ. მერაბ ნინიძის „მედიატორი“ ასეთი სულიერად განადგურებული, დაცარიელებული აღამინის ზუსტი პირტრეტია, რომელმაც იცის თავისი შეცდომების, თავისი ხვედრის სიმძიმე. თუმცა, ბევრი რამ მანაც არ იცის. არ იცის, ბოლოს და ბოლოს ვინ მოკლა უცხოლი; იგი ემალება ყოფილი ცოლის საყვარელს, ბრიყვ, მთვრალ გამომძიებელს მხოლოდ იმიტომ, რომ დამარცხებულად გრძნობს თავს და არც იცის, რომ იგი სწორედ მის დაგეგმილ დანაშაულს იძიებს...

რაც შექება გამომძიებელს (უნდა აღინიშნოს, რომ მას იშვიათი მსახიობური ოსტატობით, ბრწყინვალედ განასახიერებს გიორგი ნაკაშიძე), ეს არის კრებითი სახე კრიმინალისტისა, თვისებების ისეთი თაიგული, რომლებიც კარგ პროფესიონალს წესით არ უნდა ახასიათებდეს. მსახიობი თამაშობს „გაფუჭებული“ პოლიციელის სტერეოტიპის – „აქტიურ, უხეშ, ხეპრე და თავდაჯერებულ, პროფესიონალურად ბილწისტყვა, კრიმინალისტს, რომელსაც ფილმის დასაწყისში თავი მოაქვს გამოძიების გმირად, სურს, ყველას დაუმტკიცოს, რომ საკუთარ ასპარეზზე სრულ ძალაუფლებას ფლობს, აკონტროლებს საკუთარ ტერიტორიას როგორც პროფესიული კარიერის, ისე სექსუალური ასპექტით, თუმცა, ფილმში გმირის პირველად გამოჩენის კადრი მის უკანასკნელ გამოჩენასთან დიფერენციულ სახეს კრიგს. ფინალში მაყურებელი უკვე მის ნამდვილ სახეს ხედავს – უფროსის თვალისგადაბრიალებაზე რომ ენა ებორკება. დასაწყისში, როგორც ამბობენ ხოლმე: „აზრზე არ არის!“, თუმცა გამოძიების შედეგად შეძენილი გამოცდილება გარ კვეულად ახალ თვისებებს ანიჭებს და საკუთარ არსთან, ნამდვილ რეალობასთან აახლოებს. ფილმის ავტორები იუმორით აკვირდებიან დეტექტივის

ტრადიციული გმირის მეტამორფოზას, მის ქმედებებს სიუჟეტური წინააღმდეგობის გადაღახვისას, სიახლეებს მის ცხოვრებაში, რომლებიც ხასიათს მკაფიო დეტალებით აძლიდრებენ, ანუ, უფრო და უფრო „აფუჭებენ“ მას, როგორც პიროვნებას...

კომიკურია დასის დაკითხვის ეპიზოდი, როდესაც დამტინავი უნდობლობით შეიარაღებული გამომძიებელი ტუქსავს დაბნეულ მსახიობებს, რომლებმაც არ იციან, „ვინ სად იჯდა“ დარბაზში მკვლელობის დღეს. მისთვის გაუგებარია — იდგე სცენაზე და იქიდან პარტერს ვერ ხედავდე და არ შეუძლია დაჯერება, რომ არტისტები სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებლებს არ უთვალოთვალებენ. ამ ძველმოძური ყაიდის კრიმინალისტის ლოგიკა სიმტკრიულ წონასწორობას ეფუძნება — მხარეები ხომ ერთმანეთს უყურებენ! ეს გაუგებარი სპექტაკლი ისე დასრულდა, რომ მან ვერაფერი გაიგო და დასკვნა ვერ გამოიტანა! თუმცა, ვინც გაიგო, უფრო ცუდ ვთარებაში აღმოჩნდა! აქ „პირობას სხვები აყენებენ“, შემდეგ კი არავინ გემშვიდობება სამუდამოდ... არც სიტყვებით და არც საპასუხო დუმილით. თეატრი ერთგვარი სოციოკულტურული ფენომენია, რომელიც გვიჩვენებს: „როგორ ვხედავთ, რის დასახად ვართ მზად ან რეალობის ჩვენეული სურათების ფარგლებში პირობითობის გათვალისწინებით რა გვგონია, თითქოს, რას უნდა ვხედავდეთ ან რას არ უნდა ვხედავდეთ“.² მაყურებლება უკვე იცის, რომ „მედიატორის“ გმირები ვერსად დაემალებიან მოთვალოთვალე მზერით გაჯერებულ სივრცეს, რადგან „მთელი სამყარო თეატრია“!

1. შენიშვნა: სიტყვა გამოსაძიებელი ხაჩქასმულია, რადგან ფილმში არსებობს არაგამოსაძიებელი მეცნიელობაც.

2. И. Биррингер. «Театр, теория, постмодернизм», 1991, М., с. 29.

ქართული დოკუმენტი პინო: რეპრესტრუილებული რეალობა და რეალიზაცია

მსოფლიო კინოს ისტორიაში 20-30-იანი წლების კინემატოგრაფი არის ის ხანა, როდესაც მიმდინარების კინოგამოსახულების, ასახვის ფორმების კვლევა, შესწავლა, მრავალმხრივი ათვისების პროცესი. ესაა პერიოდი, როდესაც აქტიური ძებების ფონზე იქმნება მრავალფეროვანი სტილისტური მიმართულებები. 20-იანი წლების საბჭოთა კინოხელოვნება მმართველი ძალის პოლიტიკის, იდეოლოგიის გასავრცელებლად ეძებს რეალობის რეკომბინაციის ახალ საშუალებებსა და გზებს როგორც მხატვრულ, ასევე დოკუმენტურ კინოში. სწორედ ამ პერიოდში ხდება ერთგვარი გამოჯვენა დასავლურ კინემატოგრაფთან. საბჭოთა დოკუმენტურმა კინომ განვითარების განსხვავებული გზები აირჩია. კინომცოდნე ვალენტინა როგოვა თავის სტატიაში: „ძიგა ვერტოვის დამანგრეველი შემოქმედება“ წერს: „XX საუკუნის პარადოქსია ის, რომ სამყარო, რომელიც ვერ იტანდა, ვერ ეგუბოდა ტოტალიტარიზმს, შეძრული იყო ბოლშევიკების არაადამიანური საქციელით, ვერტოვის ფილმებით, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიის, ქვეყნის ღირებულებებს ამკიდრებდა, აღფრთოვანებული რჩებოდა“. 20-იან წლებში ძიგა ვერტოვისთვის „კინოთვალი“ არის საშუალება, რომლითაც ის ქმნის „კინო-სიმართლეს“. რამდენად რეალურია ვერტოვის კინოსიმართლე, როცა ნებისმიერ ნაწარმოებში, აქტიურ მონტაჟურ წყობაში იდეოლოგიური მუხტი იდებოდა? 20-იან წლებში ძიგა ვერტოვი გატაცებული იყო იდეით, რომელსაც მანიფესტში „მე ვარ კინოთვალი“, აყალიბებდა და აღნიშნავდა კინოს უნიკალურ შესაძლებლობას, რომელსაც ძალუს დროის ნიშნისგან მოუწყებლად შექმნას ახალი ადამიანი, ახალი რეალობა, ანუ, წარმოშვას „სიმულაციური რეალობა“ (ჟიჟეკი). ამ სიმულაციურ რეალობაში იკარგება ჭეშმარიტი ფაქტი, მოვლენა. ფაქტობრივად, ქრონიკა დამოუკიდებლად, ადამიანის უშუალოდ ჩარევის გარეშე აღარ იქმნება. 20-იან წლებში არსებული ეს ტენდენცია რადიკალურ გამოხატულებას პოვებს დოკუმენტური კინოს შემდგომ განვითარებაში. სტალინის ეპოქაში, როდესაც რეალურად როტული

პოლიტიკური პროცესები მიმდინარეობდა, ხდებოდა მასობრივი რეპრესიები, სიტყვის, თავისუფალი აზრის გამოხატვის შესაძლებლობების შეზღუდვა, დოკუმენტურ კინოში იქმნებოდა „ლაკირებული რეალობის ილუზია“, სადაც საბჭოთა ადამიანი ბედნიერ, უზრუნველ ქვეყნაში ცხოვრობდა და მომზე რესპუბლიკებთან ერთად ნათელი მომაბლისთვის იბრძოდა. იქმნებოდა გარკვეული რაოდენობის პორტრეტები, რომელიც ძირითადად მუშათა კლასის ცხოვრების შესახებ მოგვითხრობდა. ქართული დოკუმენტური კინო ცდილობდა გაეშუქრინა ცხოვრების ყველა სპექტრი, მიმოეხილა და შეხებოდა ყველა თემასა და საკითხს, რომელიც საერთო ჯამში, ქვეყნის ილუზორული ყოფის დასტურად მოგვევლინებოდა. მასშტაბური შემცირებლობისა თუ ღონისძიებების ეპრანზე ჩვენება ხაზს უსამაბა საბჭოთა წყობის სიძლიერესა და სიღიადეს. ერთი ადამიანი ხდება მაგალითი საბჭოთა იდეალური ცხოვრების სტილის. საბჭოთა ქვეყნა დიდი იდეალებისთვის ინდივიდთა თავგანწირვას მოითხოვდა და დოკუმენტური კინოც ქმნიდა „რეალურ სახეებს“, გვაჯერებდა, რომ ჩვენს გვერდით ნამდვილად არსებობდნენ ადამიანები, რომლებიც ტონიბით ჩაის კრევინენ, ძროხები, რომლებიც წარმოუდგენელი რაოდენობით რჩეს იწველიდნენ და ა. შ. იქმნებოდა საბჭოთა მითები, ლეგენდები იდეალები, კერპები. ქრონიკა მასობრივი დემონსტრაციების და სხვა საბჭოური დღესასწაულებს ასახავდა, სადაც ძირითადი მასის, კოლექტური სახის შექმნისა და მისი სიძლიერის ჩვენება გახდდათ. ქართულ დოკუმენტურ კინოში 20-იანი წლებიდან კიდევ ერთი ტენდენცია იღებს სათავეს. მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ-შვანთეში“, რომელიც მხატვრულ-დოკუმენტურ უანრის მიეკუთვნება. ფაქტობრივად, პირველად ჩნდება „ძველი“ და „ახალი“ ყოფის დაპირისპირება, სადაც „ახალი“ უმჯობესია, პროგრესულია „ძველზე“. 30-40-იან წლების დოკუმენტურ კინოში ამ ხერხის გამოყენება აქტიურად დაიწყებს. როგორც ყოველთვის, რაიმე მეოთხის თუ ხერხის მრავალჯერადი ტირაჟირება მის გაუფასერებას, პროფესიონებს ახდენს. ქართულ დოკუმენტურ კინოშიც მოხდა, „ძველისა“ და „ახალის“ დაპირისპირების თემის უტრირება. ეს ტენდენცია საკმაოდ მძლავრი აღმოჩნდა, ვინაიდან 50-60-იან წლებშიც კი შედარებით შერბილებულ ფორმაში გამოვლინდა. ამ პერიოდში „ძველი“ უკვე განიხილება არა როგორც დომოჟმული, მანკიერი, არამედ როგორც დიადი წარსული. ხდება აღრეული საუკუნეების, ისტორიული, ცენტრის მიერ მიღებული, პირების გაფეხიშება. „ახალი“ განიხილება როგორც

მათი ღირსეული მემკვიდრეობა, რომელიც ტრადიციების პატივისცემის პარალელურად ახალ, კომუნისტური განვითარების გზებს ეძებს. საერთო ჯამში შესაძლოა ითქვას, რომ კინოს სახეობა, რომელსაც შეეძლო გადმოეცა რეალური მოვლენები, გამოეხატა საზოგადოებაში არსებული მწვავე როგორც სოციო-პოლიტიკური, ასევე მორალურ-ზნეობრივი პროცესები სრულიად იდეოლოგიზებული აღმოჩნდა. რეალობა, ქრონიკა, რომელიც მის ძირითად სააზროვნო მასალად უნდა ქცეულიყო საბჭოთა პერიოდში თვითონ იყო გაორებული. ადამიანები იღუზორულ „ბედნიერ“ ქვეყანაში ცხოვრობდნენ, სადაც რეალურად 37 წლის რეპრესიები არსებობდა. ლაკირებული, იდეოლოგიზებული რეალობა დოკუმენტური კინოში ყალბი პათოსით გამოიჩინდა. მასობრივი დღესასწაულები, საბჭოთა მუშათა კლასის წარმატებები, ურბანული ქალაქების მშენებლობები და სხვა თემები საბჭოთა ცხოვრების იდილიურ სურათს ქმნიდა. შესაძლოა, ამიტომ ქართული კრიტიკის და ზოგადად ქართული მაყურებლის ინტერესი დოკუმენტური კინოს მიმართ ყოველთვის ნაკლები იყო.

როგორც ცნობილია, 60-70-იანი წლები გარდატეხის პერიოდია ქართულ კინოში. ეს პროცესი მეტნაკლებად შეეხო კინოს ყველა სახეობას. რა თქმა უნდა, აქტიური შემოქმედებითი ძიებები უფრო მეტად მხატვრულ კინემატოგრაფში მიმდინარეობდა, მაგრამ ქართული დოკუმენტური კინოც ცდილობდა გამოსულიყო ამ ერთგვაროვანი, ჩაკეტილი სივრცისგან და მეტნაკლებად თამამად ესაუბრა აქტუალურ, ტაბუირებულ თემებზე.

ძირითადად განვითარდა რამდენიმე ჟანრული სტუქტურა, მათ შორის კინონოველა, საავტორო ფილმები, მიმოხილვითი ფილმები, ინფორმაციული, პოეტური, და სხვა. მასობრივი პროდუქციის გვერდით, რა თქმა უნდა, არსებობდა გამონაკლისებიც და, გარკვეულწილად, სწორედ ის ერთული რეასორტი ახერხებდნენ გარკვეული ფორმის შექმნას, ამ ჟანრული სტრუქტურების გამოყენებით, თუნდაც მორალურ-ზნეობრივი პრობლემების წინა პლაზე წამოწევას. ქრონიკა ისევ ასახვადა პომპეზურ დემონსტრაციებს, საბჭოთა მუშათა კლასის ბედნიერ და წარმატებულ ცხოვრების წესს, ჩვენს დიად ისტორიას რომელიც, რა თქმა უნდა, საბჭოთა იდეოლოგიის, საბჭოთა ფორმაციის არსებობის პირობებში მეტად „დამშვნდა“ და „გამდიდრდა“.

60-70-იან წლებში ქართულ დოკუმენტურ კინოში შეიქმნა არაერთი საინტერესო ნამუშევარი, აშკარად შეიგრძნობა გარკვეული ესთეტიკური ძიებები. რომანტიკულ-პოეტური მსოფლმხეველობის

ყოფით დეტალებთან შეთვისების ტენდენციამ განსაზღვრა თვითმყოფადი პოეტური სურათების შექმნა: ო. იოსელიანის ფილმი „საპონელა“ (1959 წ.), ო. ნოზაძის „თბილისის დამე“ (1962 წ.), გ. კანდელაკის „დღე“ (1965 წ.), ო. იოსელიანის „თუჯი“ (1964 წ.), გ. ჭუბაბრიას „თეთრი თორლვაი“ (1969 წ.). როგორც თემატური, ისე რეჟისორული ხერხებით და თხრობის მანერით ეს სრულიად განსხვავებული ფილმები ერთმანეთს სინამდვილის პოეტური აღქმით ენათესავებოდნენ. დოკუმენტურ კინოში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა პორტრეტს, პეტაშეს, მუსიკას, მნიშვნელოვანი გახდა რეჟისორული ინდივიდუალური ხედვა და ხელწერა. საავტორო დოკუმენტური კინოს განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის სრულიად განსხვავებული სტილისტიკის და ხელწერის მქონე ისეთ ავტორებს როგორებიც არიან: გ. ასათიანი, გ. ჭუბაბრია და სხვა.

ამგვარად, დოკუმენტური კინოს განვითარების ამ ეტაპზე ყალიბდება ჟანრულ სტილისტური თავისებურებები, დგნდება ასახვის და გამოხატვის ტრადიციები, ფორმები და ტექნოლოგიები, მათი სპეციფიკური ნიშნები. ხშირად ამ ფორმათა ტირაჟირებით ნიველირების, პროფანირების პროცესი მიმდინარეობს, რაც თავისთავად ბიძგს აძლევს ახალ ფორმათა წარმოქმნას. თანამედროვე ეტაპზე, მსოფლიო კინემატოგრაფში ახალი ტექნოლოგიების, ელექტრონული და ვიდეო ტექნიკის, ხელოვნების, ანუ, ზოგადად დიგიტალური ხელოვნების განვითარების პროცესში, რა თქმა უნდა, გარკვეულ სახეცვლას განიცდის კინოს ისეთი მნიშვნელოვანი სახეობა, როგორიცაა დოკუმენტური კინო. მათი ზეგავლენით მსოფლიო კინემატოგრაფში ყალიბდება ახალი ჟანრები და სტრუქტურები. განსაკუთრებით აქტიური ხდება ისტორიული ფაქტისა ან მოვლენის „რეინკარნაციის“, ერთგვარი აღდგენის პროცესი და მათი აქტიური ჩართვა სხვადასხვა ჟანრისა და სტილის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით სამუნიკარ-პოპულარულ კინოში. ხშირად ამ მეთოდით იქმნება ფილმის ზოგიერთი ელემენტები ან მთლიანად ფილმი. მაგალითად, შესაძლოა დაგვასახლოთ თუნდაც „დისქავერის“ მთლიანი სერიები, იქნება ეს ისტორიული ბიოგრაფიული თუ სხვა ჟანრის ნაწარმოებები, სადაც დადგმითი ელემენტები ვიზუალურ ნაწილში ერთგვარ რეალობასთან მიახლოების შეგრძნებას ბადებს. მოვლენის, ფაქტის სიმულაცია ამ შემთხვევაში დროის შეგრძნებას გვიკარგავს და მოვლენის მსგავსი ილუსტრირება გვაიძულებს აქტიურად ჩავერთოთ თხრობის პროცესში.

ვფიქრობ, ეს ტენდენცია თანამედროვე ქართულ კინოში ნაკლებად შეინიშნება. ქართულმა დოკუმენტურმა კინომ უპირატესობა მიანიჭა ტრადიციულ ფორმაში მუშაობას, თუმცა ცალკეულ შემთხვევებში ვწვდებით მის გამოხატველ შედარებით მარტივ ფორმებსაც. თანამედროვე ტექნოლოგიების ათვისების პროცესში ქართულ დოკუმენტურ კინოში უფრო მეტად მიმდინარეობს სატელევიზიო გადაცემის, სატელევიზიო ფილმის სტრუქტურის ერთგვარი ზეგავლენა, ფორმისეული ელემენტების აღრევა ტრადიციული დოკუმენტური ფილმის მთლიან სისტემაში, ვიდრე ტექნოლოგიების გამოყენება ეფექტური გამოსახულებისა და ისტორიული ფაქტის ვიზუალური თხრობისთვის. გამოსახულება ამით უფრო აქტიური, საინტერესო და აზრობრივად დატვირთული ხდება. ძირითადად ნარატიულ ფორმაში თავსდება დოკუმენტურ-ქრონიკალური მასალები, ფოტოები, ინტერვიუები, საილუსტრაციო კადრები და სხვა. აქტიურად გამოიყენება კადრს მიღმა ტექსტი, როგორც ფილმის ძირითადი თემატურ-იდეური ასპექტის გამოშხატველი. როგორც აღვნიშნე, მათი გამოყენება ხდება როგორც დამოუკიდებელ ფორმაში, ისე სატელევიზიო გადაცემაში (მაგალითად, გადაცემა „ჩვენებურები“). ანუ, მიმდინარეობს ურთიერთზეგავლენის რთული პროცესი.

თუ საბჭოთა იდეოლოგიის პერიოდში ხელოვანს ჰქონდა გარკვეული პრობლემები რეალობის აღეპვატური, ჭეშმარიტი ასახვის თვალსაზრისით, ის არ იყო თავისუფალი ცენზურისგან და ნაკლებად ახერხებდა ქვეყნაში არსებული მწვავე პრობლემების შესახებ საუბარს, დღეს, ქვეყნის დამოუკიდებლობის მიღების შემდგომ ეს პრობლემები ნაკლებადაა. რეჟისორს ქვეყანაში არსებული რთული სოციო-პოლიტიკური პროცესების კრიტიკულად შესაფასებლად, რეალობის ასახვისას ინდივიდუალური მსოფლმხედველობის გამოსახატავად, განსხვავებული პოზიციის დასაფიქსირებლად სრული თავისუფლება ენიჭება. თუმცა დღეს ეს ნაკლებად ხდება. ისევე როგორც მხატვრულ კინემატოგრაფში 60-70 წწ. შემუშავებული ასახვის ფორმები აქტუალური რჩება 90-იანი წლებიდან დღემდე. დღეს აღარ არსებობს იდეოლოგიური, სახელმწიფო დაკვეთები, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ თემათა მრავალფეროვნების მიუხედავდ მათი გააზრება სწორხაზოვნად, ერთმნიშვნელოვნად ხდება. იქნება ეს რელიგიური თემები, ომი და ომის შემდგომი, ქართველ ემიგრანტთა, მიუსაფარ ბავშვთა თუ სხვა პრობლემები, რომლითაც სავსეა თანამედროვე სამყარო.

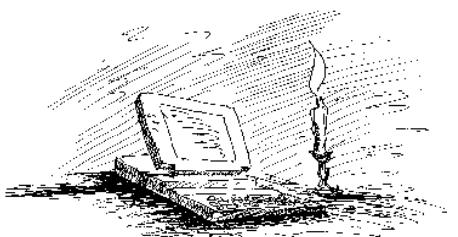
თანამედროვე დოკუმენტურ კინოში პორტრეტული უანრის განვითარების ტენდენცია აქტიურად შეინიშნება. მაგალითად შეიძლება მოვიყენოთ მ. ანასაშვილის ფილმი „რობერტ სტურუა“, ი. მახარაძის „დიმიტრი შევარდნაძე“, დ. ცინცაძის „ელდერ შენგელაძა“ და სხვები. ავტორები ცდილობენ, შექმნან ხელოვნის მრავალფეროვანი პორტრეტები, წარმოაჩინონ ცალკეულ ხელოვანთა პიროვნული ნიშნები, მსოფლისებდელობა, მოქალაქეობრივი პოზიცია, შემოქმედება.

შესაძლებელია, საბჭოთა პერიოდში რელიგიური თემების აკრძალვამ დამოუკიდებლობის პერიოდში რეჟისორთა ინტერესი უფრო გაზარდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთი ტიპის ფილმები ხშირად სწორხაზოვნებით, სქემატურობით გამოირჩევიან. თუ ფილმს რელიგიური თემატიკა უდევს საფუძვლად, იგი გამომსახველობითად აუცილებლად დუნე, თხრობის შენელებული ტემპო-რიტმით გამოირჩევა. ძირითადად პანორამულად ან სტატიკაში გვიჩვენებენ ისტორიული ძეგლებს: ეკლესია მონასტრების, ფრესკების და სხვადასხვა რელიგიურ ატრიბუტების. კადრს მიღმა ტექსტი განაპირობებს, განსაზღვრავს ფილმის ვიზუალური სტრუქტურის თავისებურებას, მის დრამატურგიულ განვითარებას. გამოსახულება ილუსტრაციულია. ამ ტენდენციის აშკარა გამოხატულებაა მ. ბორაშვილის „გზა მაცხოვრისა“ (2002 წ.). ფილმი მოგვითხრობს მაცხოვრის შესახებ, შობიდან ამაღლებამდე. ვიზუალურად ეს ისტორია უძველესი ხატების მეშვეობით ცოცხლდება. გამოსახულება სტატიკურია, ბრტყელი, ნარატიული. დავით ნანობაშვილის ფილმების სერია „ზეციური სასწაულები“ მთლიანად რელიგიურ თემატიკას ეძღვნება. თითოეული სერია კონკრეტულ საკითხს ეხება: „ბელ კართა კრება“, „მირონმდინარე ხატები“ და სხვა. ფილმში ტექსტს დევბა ხატების, ქრონიკალური, ახალი ტექნოლოგიებით დამუშავებული ზოგადი კადრების კოლაჟური გამოსახულება. კადრთა მონტაჟურ წყობაში იკითხება ქვეტექსტი, რომ ქვეყნის აღსასრული დგება, რომ საზოგადოებას ბელი ძალები ეპატრონება და დრო მოვიდა, ყველა დაგვიქრდეთ. თანამედროვე საზოგადოებაში თავს იჩენს ყველა ის ცოდვა, რომელიც წინასწარმეტყველებაშია ნახსენები და რომელსაც კაცობრიობა აშკარა დაღუპვისკენ მიჰყავს. ჩნდება პათეტიკა, დიდაქტიკა, რაც მაყურებელს მოცემულ, კონკრეტულ ჩარჩოებში აქცევს. ვთქმული, სასურველია ამ თემებისადმი რეჟისორთა დამოკიდებულება უფრო თავისუფალი, ბოლომდე გააზრებული და მრავალმხრივი გახდეს, რათა მაყურებელმა შეძლოს მათი გათავისება, გააზრება, მიღება.

ფილმიდან ფილმში იქმნება კლიშეთა, ერთმნიშვნელოვან კოდთა
მთელი სისტემა.

საქართველოში წლების მანძილზე მიმდინარე შიდა ომებს დაგემატა
2008 წლის აგვისტოს მოვლენები. ჯერ კიდევ მოუნელებელი, ღრმა
ტკივილი, რომლის საფუძვლიანი გააზრებაც, ფაქტობრივად,
საზოგადოებაში ჯერ არ მომხდარა. საერთოდ, ქართველები ყოველთვის
ვცდილობთ, გვერდი ავუაროთ ქვემისთვის მტკიცნეული პროცესების
ღრმა, საფუძვლიან ანალიზს. თითქოსდა, ხვალისთვის, სხვებისთვის
ვდებთ მას და, შესაძლოა, ამიტომაც ჩმირად ერთსა და იმავე
პრობლემებში ვეხვევით. დღეს ქართულ ხელოვნებაში ომის თემა
ნაკლებად განიხილება. მირითადად კი დოკუმენტურ კინოში ხდება,
სადაც თხრობა ქრონიკასა და კადრს მიღმა ტექსტის ხარჯზე
იგება. აქცენტი გადატანილია ფაქტის კონსტატაციაზე, ემოციური
მუხტი ქრონიკის აქტიური მონტაჟური ფორმით მიიღწევა.
სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმის, რეპორტაჟის ფორმამ დიდი
ზეგავლენა იქნია ამ თემატიკის ფილმების საერთო სტრუქტურაზე.
ამის კარგი მაგალითია ზვიად მეზვრიშვილის „საქართველო ცეცხლში“
(2008 წ.). აქტიურ მონტაჟურ ფორმაში გაერთიანებულია ომის
პერიოდში გადაღებული ქრონიკალური კადრები. თინათინ ჭაბუკიანის
დოკუმენტურ ფილმ „ცარიელია სახლის“ (2009 წ.) ასახვისა და
თხრობის ფორმა განსხვავებულია. ფილმი მირითადად ინტერვიუების
ხარჯზე იგება. ჩართულია ქრონიკის მცირე ეპიზოდები, რაც დამატებით
ემოციურ მუხტს აძლევს მას. დაღუპულ გმირთა ოჯახების სულიერი
განცდები, მათ მიერ მოთხოვნილი რეალური ისტორიები აგვისტოს
მოვლენებს სრულიად სხვა კუთხით გვიხატავს და ომის შემზარვ
სახეს ბადებს. იკვეთება თითოეული ადამიანის პიროვნეული ტრაგედია.
ესაა ტკივილი ახლობელი ადამიანის დაკარგვის გამო, სიცარიელე,
რომელსაც ვერაფერი ავსებს და მშობელთა სიამაყე, გმირი შვილების
თავგანწირვისა და თავდადებისთვის. ადამიანებისთვის, რომელებიც
სამშობლოს ეწირებიან პატრიოტიზმი ლიტონი სიტყვები კი არა
ცხოვრების სტილია. ომის თემატიკის ერთგვარი გაგრძელებაა
ლტოლვილების თემა. მათი პიროვნეული ტრაგედია, ომის შემდგომი
ცხოვრება და სასტიკი, საშინელი მოგონებები. აწმყო და ტკივილად
ქცეული წარსული ხდება მ. ჭიაურელის „ბზარის“ (1996 წ.), ვანო
თვაურის „გამჭვირვალე ტანკის“ (2008 წ.) მირითდი თემატიკა.
ფილმის სტრუქტურა მცირე პორტრეტების გაერთიანებით იგება,
მირთადად ხდება ქრონიკალური კადრების გამოყენება.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თანამედროვე დოკუმენტური
კინო ქართულ რეალობაში დაგროვილ მწვავე, აქტუალურ თემებს
ეხება. თუმცა, გარკვეული მცირე გამონაკლისის გარდა, სამწუხაროდ,
ამ თემების გააზრება სწორხაზოვნად, ერთმნიშვნელოვნად ხდება.
მიუხედავად დროის ცვალებადობისა ქართულმა დოკუმენტურმა
კინომ ვერ მოახერხა ახალი ფორმების შექმნა ან თუნდაც შემოტანა,
მსოფლიო დოკუმენტურ კინოში არსებული ტენდენციების გაზიარება.



შურნალიზმის ჟასაძლო შეცდომები, მათი თავიდან აცილებას გზები

სტატიის მიზანია, იდეოლოგიურ სტრუქტურებში დადგეს საკითხი შურნალისტთა მუშაობის ან შურნალისტისა და აუდიტორის უფლებების დაცვის ორგანიზაციის შექმნის შესახებ. ამ ორგანიზაციის უპირველესი მიზანი იქნება, უშუალო კონტაქტის დამყარება შურნალისტსა და მოსახლეობის აქტიურ წარმომადგენლებს შორის პერიოდული დისკუსიებისა და აზრთა გაცვლა-გამოცვლის სახით, ექსპერტთა მოზიდვა ახალი ამბების, განსაკუთრებით, სამეცნიერო აღმოჩენების ან რომელიმე პროფესიის წარმომადგენელთა კრიტიკის სამართლიანობის შესაფასებლად.

ცნობისმოყვარეობა ადამიანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა. მისთვის გარემო გამღიზიანებლებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია იმის შეტყობა, თუ რას აკეთებს მეორე ადამიანი. შესაბამისად, თავის ტვინი აღჭურვილია დიდი რესურსებით ამ გამღიზიანებელთა პროცესირებისათვის. განსაკუთრებით მიმზიდველია ახალი ამბების გაგება მასმედიის საშუალებით. ვინაიდან ამ დროს შეგიძლია ყველაფრის შეტყობა, მოვლენებში ვირტუალური მონაწილეობა, თითქმის ყველა ემოციის გათავისება და თან საკუთარ სახლში კომფორტულად ყოფნა.

განსაკუთრებით პოპულარულია ტელევიზია. იგი ამერიკელთა თავისუფალი დროის დაბანდების ნომერ პირველ საშუალებად არის აღიარებული¹ იმდენად, რომ ამერიკის მოსახლეობის ჯანდაცვის უპირველესი პრობლემა, სიმსუქნე, პირდაპირ კორელაციაშია ტელევიზორის ყურებასთან. სამეცნიერო კვლევით¹ დადგენილია, რომ საშუალოდ მოზრდილი ადამიანი დღეში 5 საათის განმავლობაში უყურებს ტელევიზორს, რაც სიმსუქნის რისკთან არის დაკავშირებული. ტელევიზორის ყურება ზრდის ენერგიის მიღებას, აქვეთებს ენერგიის ხარჯებს, ცვლის ენერგეტიკულ ბალანსს, ხელს უწყობს სხეულის მასის ინდექსის გაზრდას და მიღის ხანგრძლივობის შემცირებას.

მასმედიის პერსონალში შურნალისტ-რეპორტიორი ცენტრალური ფიგურაა. იგი ინფორმაციის მომპოვებელი, გადამმუშავებელი,

აუდიტორიისთვის გადამცემი და დიდი ხარისხით აუდიტორიაზე გავლენის მომხდენი პირია. ხალხი სათანადოდ აფასებს ჟურნალისტის შრომას: მისი სიცოცხლის გაფრთხილება უამრავი საერთაშორისო კონვენციით არის დაცული, მასზე თავდასხმა ამორალურ საქციელად ითვლება და ორგორც მეომარი მხარეები ერთმანეთს აცლიან ფრონტის საზოგადოებრივი მდგრადი წყაროს წლებში საომარი მდგომარეობების დროს დაღუპულ ჟურნალისტთა რიცხვის გაზრდა სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მათდამი დამოკიდებულება გაუარესდა.

რეპორტაჟის გასაკეთებლად ჟურნალისტი დაბრკოლებებს არ უშენდება. მისი მიზანია, საკუთარი თვალებით ნახოს, ყურებით გაიგონოს, ყნოსვის თუ შეხების ორგანოებით შეიგრძნოს ის, რის მოყოლასაც აპირებს ხალხისთვის. თუმცა, თვით საუკეთესო ჟურნალისტიც კი არ არის დაზღვეული შეცდომებისგან. ის ჩვეულებრივი ადამიანია და მოვლენის დანახვისას აღქმას აწარმოებს თავისი ფილტრების (ანუ, ქარგების) გავლით, რაც, რბილად რომ ვთქვათ, „ნამდვილობის“ ნაკლები ხარისხით ხასიათდება. მეორე ეტაპზე ნანახის, ანუ, თავის მიერ აღქმული ამბის გადმოსაცემად ჟურნალისტი დროის სიმცირის, პირობების არქონის და სხვა ხელშეწყლელი მიზეზების გამო იმასაც ვერ გადმოსცემს ობიექტურად, დაუმახინჯებლად და შეუცვლელად, რაც თავისი „ფილტრებით“ აღიქვა. ვინაიდან ჯერ ამბავი მისთვის ნაცნობი არხი-ქარგის ან მეტანარატივის კარკასზე უნდა ააწყოს, შემდეგ სხვა დაბრკოლება იჩენს თავს – გადმოცემის საშუალება, სიტყვები ან „აზრის ფორმები“, რომელიც ჟურნალისტის გონიერები არსებული ლექსიკური მარაგიდან ივსება; საბოლოოდ, ინფორმაცია გადაეცემა პროდიუსერს, რომლის „წისქვილზე დაფქული ამბები“ აღწევს აუდიტორიამდე.

ყოველივე ეს ცნობილია, მრავალმხრივ გაანალიზებულია და მასთან ბრძოლის ხერხები და საშუალებებიც მოწოდებულია, ხშირ შემთხვევაში, თვითონ ჟურნალისტების მიერ. მაგრამ, განსაკუთრებით ძნელია საზოგადოებაში მასმედიის მიერ დანერგილი ე. წ. შეუმოწმებელი „ჭეშმარიტებების“, ანუ, რბილად რომ ვთქვათ, არაწინასწარგან ტერორისტთა ტერორისტის გადასაცემა.

ჯონ სტოსელის წიგნში², „მიოგბი, ტყუილები და სისულელები“, რომლის ქვესათაურია – „ჯონ სტოსელი თხრის პრესის მიერ

დამარტეულ სინამდვილეს“, განხილულია საზოგადოებაში ფართოდ მიღებული ე. წ. „ტრადიციული სიბრძნის“ მაგალითები. 12 თავიდან თითოეული ეძღვნება რამდენიმე მითის განხილვას საზოგადოებისათვის საჭირობოროტო საკითხების შესახებ. მაგ., „რა იწევს გაციებას – სიცივეში ყოფნა თუ ვირუსის ექსპოზიცია?“, „არის თუ არა ხელების დაბანა ინფექციისაგან თავდაცვის უფექტური საშუალება?“, ან „სპობს თუ არა კბილების გამორცხვა უსიამოვნო სუნს პირიდან?“ წიგნის შესავალში სტოსელი ამბობს, რომ ის თავის მკვლევართა გუნდთან ერთად მუდმივად ქექავს ე. წ. „ტრადიციული სიბრძნის“ გროვას და ეძებს და პოულობს მასში უამრავ სისულელესა და ტყუილს. შედეგად, გადაირჩევა ჭეშმარიტება. ჯონ სტოსელი თავად მკვლევარი ჟურნალისტია, „ABC News 20/20“ შოუს ყოფილი კო-პრიორი (თანაკომენტატორი), შემდეგში ABC News მომხმარებელთა დეპარტამენტის რედაქტორი, მას მოგებული აქვს 19 Emmy-ის ჯილდო და მინიჭებული აქვს დოქტორის ხარისხი ფრანცისკო მარკინის უნივერსიტეტში.

ყოველდღიურ საქმიანობაში ზედაპირული მიღვომის და ევრისტიკული ტენდენციების გამო ჟურნალისტს, ან უფრო სწორად, რეპორტიორს, არც საშუალება აქვს, არც დრო და არც სურვილი, ჩაუღრმავდეს მის მიერ დანახულ მოვლენას, შეამოწმოს მისი „ნამდვილობა“, გამოწვევი მიზეზები ან დანიშნულება. იგი ცდილობს, რაც შეიძლება სწრაფად გადასცეს „ცხელი ამბავი“ თავის პროდიუსერს, რაც მისი პროფესიული წინსვლის საფუძვლია. ხოლო სიმართლის დაგენერის შემთხვევაში ამ შხრივ შანსები ნაკლებია. ამგარი მიღვომის საუკეთესო ფრაზაა ქარგა – “What bleeds it leads - სისხლდენა წამყვანი თემაა აუდიტორიის ყურადღების მიაქცევად“. ამ დროს გაუმართლებელი უფლენება იქნება სისხლდენის გამომწვევი მიზეზების დადგენაზე ფიქრი, სპეციალისტთან კონსულტაციის მიღება და ა. შ. ამის ნაცვლად, შეიძლება გამოვიყენოთ ფურმოკრები ან საზოგადოდ ცნობილი გადაუმოწმებელი ინფორმაცია და მასში ნაჩქარევად შეფუთული სისხლმდენი ჭრილობა „ცხლად“ მივაწოდოთ აუდიტორიას.

შედეგად, უამრავი ჭეშმარიტება მახინჯდება, იკარგება ან ჩანაცვლდება სიცრუითა და სისულელით. ალბათ, მაღალტექნოლოგიური ერის გარიურაჟზე, როცა ცხოვრება გაცილებით მარტივი იყო, ამ

ურნალისტური „ცოდვების“ შედეგი არც ისე შესამჩნევი იყო, მაგრამ დღეს მოვლენები ელვის სისწრაფით ვითარდება. ტემპი მაღალია და მისი დაწევა არც ისე ადვილია. ეს არამც და არამც არ ამართლებს აუდიტორიისათვის დამახინჯებული ამბების მიწოდებას. პრობლემის გადაჭრა შეიძლება ექსპერტის ან მეცნიერ-მკვლევრის საქმეში ჩართვით, მაგრამ ამასაც ფრთხილი მიღომა ესაჭიროება – ხშირად ექსპერტიც არ არის დაზღვული შეცდომისაგან.

მეორე მხრივ, კეთილსინდისერ ექსპერტიზას განსაზღვრული დრო ესაჭიროება ანალიზის ჩასატარებლად და მის გასაკონტროლებლად. ადამიანის ჯანმრთელობის შესახებ მედია მრავლად ავრცელებს არასწორ ინფორმაციას. ავილოთ რაღაცის მავნე ზეგავლენა. ჩერნობილის ტრაგედიამ აჩვენა, რომ მაღალი რაღაცის ექსპოზიციის შემდეგ ადამიანი ვერ ძლებს რაღაცის გარეშე და მისი გაგზავნა თუნდაც საკურორტო ზონაში სიკვდილის ტოლფასია. პრობლემების რაღაციული დამუშავება მრავალ მაგნე ნივთიერებას ანადგურებს მათში. მეორე მაგალითია მასმედიაში გავრცელებული თემა ზოგიერთი პრობლემის კანცეროგენობის შესახებ (განსაკუთრებით, პესტიციდების როლი სიმსივნერი დაავალების წარმოქმნაში). ამ ცნობის შემოწმებას ან შექმნას განსაზღვრული დრო ესაჭიროება, ანუ, პესტიციდებით უნდა მოხდეს ცხოველის (ჩვეულებრივ, ვირთხის) კვება და მეორე თაობაში მაინც ონკოლოგიური დაავალების განვითარება. ყველაფერ ამას ესაჭიროება დრო და ფინანსები.

დღეისათვის პრობლემის გადაწყვეტად შეიძლება ჩაითვალოს დოქტორ ბრუს ეიმსის აღმოჩენა. მან ვირთხები ბაქტერიებით ჩანაცვლა, რომელიც ყოველ 20 წუთში იძლევა ახალ თაობას თავისი დაავალებებით და სიმპტომებით. ეიმსის მოდელმა ფრიად გაადვილა კანცეროგენობის საკითხის შესწავლა. გარდა მეცნიერული მტკიცებულებისა, ჯანმრთელობასთან დაკავშირებულ ცნობებს კონომიკური ბაზაც გამართული უნდა ჰქონდეს. მნელია, გაუძლო ცოტნებას და არ დათანხმდე ახალი ამბავის ტექსტის გაშვებას, ვიდრე საკუთარი დრო, ფინანსები და ნერვები ხარჯო ექსპერტებთან საკითხის გასარკვევად. იმ შემთხვევაში, თუ ურნალისტიც კეთილსინდისერია, ხოლო ექსპერტი და მეცნიერი კომპეტენტურნი არიან, მაინც მნელია, სრული დარწმუნებით თქა მავნეა თუ არა

ესა თუ ის პროდუქტი. განსაკუთრებით, ეს ეხება ახალ შექმნილ პროდუქტს ან პრეპარატს – შეუძლებელია, ვინმეტ ზუსტად იცოდეს, რა მოვება მის გამოყენებას რამდენიმე წლის შემდეგ.

ახალი ამბების სწორად გადმოცემა მრავალ პრობლემასთან არის დაკავშირებული. ზოგის აზრით, ახალი ამბები წარმოადგენს დისკურსის ისეთ ფორმას, რომელიც იძლევა მორალური დასკვნის გამოტანის საშუალებას. ხშირად ამგვარი მიმართულება შეიძლება გახდეს მნიშვნელოვანი სოციალური თემების დამახინჯების მიზნი. ამიტომაც მიაჩნიათ, რომ ახალი ამბების გადმოცემა ხშირად მეზღაპრეობის მსგავსია და ფიქრობენ, რომ მოთხოვნის იმპულსმა ურნალისტი შეიძლება მიყვანოს, რბილად რომ ვთქვათ, შეცვლილი ამბის მოყოლამდე.

მითის ცნება თანამედროვე იდელოგიაში მასებზე ზემოქმედების საშუალებად გამოყენებულ არანამდვილ ამბავს აღნიშნავს. დღეისათვის ის ფართოდ გამოიყენება, განსაკუთრებით ტელემედის მიერ, რომლის მახასიათებელი თვისებებია – მასობრიობა, ჩართულობის, ანუ, „თანადასწრების“ გრძნობის აღძვრისა და დამაჯერებლობის უნარი – ის დიდად განაპირობებს პუბლიკასთან „მითოლოგიური“ კომუნიკაციის ეფექტს. ამგვარი კომუნიკაციის ძალა იზომება არა აუდიტორიის არითმეტიკული რაოდგნობით, არამედ ამ რაოდგნობის მიერ გლობალიზმის თვისებების შექმნით. წარმოიქმნება ერთგვარი ჰომოგენური აზროვნების ველი, რომელშიც იდეების გაგზავნა-მიღება-განხორციელება ჰარმონიულად მიმდინარეობს და ინდივიდს ღრმად სწამს, რომ „სწორედ ასე უნდა იყოს“.

განსხვავება აღინიშნება სხვადასხვა კულტურის მქონე ერებში, თუმცა მითების სტრუქტურული მსგავსების გამო მედიისათვის ნებისმიერ ქვეყანაში ადვილია ოპერირება რაც კიდევ უფრო გამარტივდება თუ ახალი ამბების დეპარტმენტის თანამშრომლები ეთნიკურად დაბალანსებული იქნება.

ურნალიზმის კონტროლს აშშ-ში რამდენიმე ორგანიზაცია ემსახურება. ასეთია „MMFA – ამერიკის მედიის მნიშვნელობა“, რომელიც ვებ-ზე დაფუძნებული არამომგებიანი კვლევისა და ინფორმაციის ცენტრია აშშ-ის მედიის კონსერვატული

დეზინფორმაციის ანალიზისა და შესწორებისათვის. ის აერთიანებს 501 ორგანიზაციას, აწარმოებს მედიაში არსებული დეზინფორმაციის კვლევას, მათ შორის, ამერიკის წამყვანი ახალი ამბების წყაროებისა – NBC, ABC, FOX და ა. შ. და ასევე ყველა ბეჭდურ მედიას. წელიწადში ერთხელ აქვეყნებს ყველაზე მცდარი ჟურნალისტის გვარს. ამ ორგანიზაციის კრიტიკოსები ამბობენ, რომ ის ემსახურება დემოკრატებს, ვინაიდან მათგან იღებს სოლიდურ თანხას. ე. ი., ეს ორგანიზაციაც კონტროლდება³.

მეორე ორგანიზაციაა „პატიოსნება და სიზუსტე რეპორტაჟში – FAIR“, რომელიც წარმოადგენს ეროვნულ მედიაზე დამკვირვებელ ჯგუფს. მისი დანიშნულებაა, მედიამ წარმოადგინოს საზოგადოების ყველა ჯგუფის ინტერესები. ამ ორგანიზაციას გააჩნია თავისი მაკონტროლებელი კრიტიკოსები⁴.

შემდეგი ორგანიზაცია წარმოადგენს ახალი ამბების ობიექტსმენთა და მკითხველ-მაყურებელთა წარმომადგენლებისაგან შემდგარ კოლექტივს, რომლებიც ურთიერთკამათისა და შეთანხმების საშუალებით აგვარებენ როგორც მედიის, ასევე მაყურებელთა ინტერესებს. მისი წევრი შეიძლება გახდეს, გარდა ჟურნალისტისა, ნებისმიერი მოქალაქე წლიური 150 დოლარის შეტანის შემთხვევაში. ორგანიზაცია მართავს წლიურ შემაჯამებელ კონფერენციებს შესაბამისი მუშაობის ანგარიშის წარმოდგენით.

ამ ორგანიზაციების სია საკმაოდ გრძელია. მათი ჩამოთვლა ან მუშაობის მეთოდების განხილვა შორს წაგვიყვანდა. ჩვენი მიზანი იყო, გვეჩვენებინა, რამდენ ბარიერიანი კონტროლი არსებობს დასავლურ მედიაში.

1. J.J. Otten et al. Effects of Television Viewing Reduction on energy intake an expenditure in overweight and obese adults. Arch Intern Med. 2009; 169 (22):2109-2115.

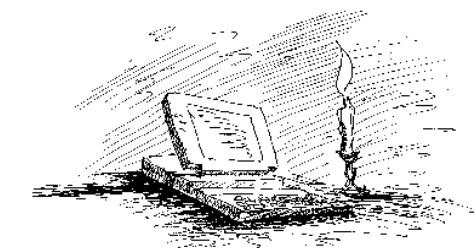
2. John Stossel. MYTHS, LIES, and DOWNRIGHT STUPIDITY. Get Out the Shovel-Why Everything You Know Is Wrong. Productions, Inc., and American Broadcasting Companies, Inc.

3. <http://mediamatters.org>

4. www.fair.org/index.php

კულტურის მენეჯენტი

კულტურის კოლიტიკა



ზიპ ჰაგორტი
უტრეხტის უნივერსიტეტისა და უტრეხტის
ხელოვნების სკოლის ხელოვნების
და ეკონომიკის კათედრის გამგე, პროფესორი

06ტერაქტიული მენეჯმენტის შემოქმედებითი ძალა

ინტერვიუ

ზიპ ჰაგორტი (ნიდერლანდები) საუბრობს ინტერაქტიული პროცესების მთავარი ასპექტების შესახებ, მათ წარმოშობაზე და მომავალზე ორგანიზაციებში.

ინტერვიუს უძლვებოდა ჰერარდო ნეუგოვსენი – ბუენოს აირესის უნივერსიტეტის პროფესორი, არგენტინა.

ჰერარდო ნეუგოვსენის ინტერვიუ

დასკვნითი ვერსია

შესავალი

ინტერაქტიულობის კონცეფციის გამოყენება მენეჯმენტის პროცესში სწრაფად ვითარდება. აზრი, რომლის მიხედვითაც მენეჯმენტის ტრადიციული ფორმები სრულყოფილად არ ასახავს ორგანიზაციათა და საზოგადოებრივი ცხოვრების საჭიროებას, ყოველდღიურად მყარდება როგორც პოლანდიაში, ასევე მრავალ სხვა ქვეყანაშიც.

გარდა ამისა, ყოველდღიურად სულ უფრო მეტი პოლიტიკოსი, მკლევრები და ექსპერტები არან, ვისაც სურთ, გვერდი აუარონ მენეჯმენტის ტრადიციულ სტრატეგიებს და გამოიკვლიონ შესაძლებლობანი, რომელსაც ინტერაქტიული მენეჯმენტი სთავაზობს.

მენეჯმენტის ამსტერდამის სკოლის (ASOM) დეკანი, დოქტორი ზიპ ჰაგორტი, რომელმაც დაამთავრა ნუენროდეს უნივერსიტეტი (პოლანდია), სადოქტორო ნაშრომით ფილოსოფიაში ინტერაქტიული სტრატეგიის პროექტირება წარმოდგენილ ტექსტს განიხილავს ჰერარდო ნეუგოვსენთან საუბრისას ინტერაქტიული მენეჯმენტის წარმოშობის შესახებ, მის თეორიას და იმედის მომცემ მომავალს

ამ ახალი არაჩეულებრივი და სტიმულის მომცემი კონცეფციისა მართვაში.

ვითვალისწინებთ რა რეალურ მაგალითებს, ჰაგორტი საუბრისას მოვლენათა განვითარების შესახებ იყენებს ტერმინ ინტერაქტიულ მენეჯმენტს – მენეჯმენტის ამსტერდამის სკოლა (ASOM) ცოდნის და ექსპერტთა ქსელის სწორედ ამ საკითხებთან დაკავშირებულ ცენტრად გადაიქცა.

წარმოდგენილი მასალა დაწერილ იქნა სტრატეგიულ სტილში, რომელიც შემოთავაზებული იყო რესპონდენტის მიერ: გულახდილი და პირდაპირი ფორმით, რათა მკითხველი გასცნობოდა მენეჯმენტის ინტერაქტიული კონცეფციის შესაძლებლობებს და შეზღუდვებს. ვიმედოვნებთ, რომ ეს შთაგონებს სხვებს, გადალახონ ძველი საზღვრები და გამოიყენონ განახლებული ენერგიით, სრულყოფილი ცოდნით და გამოცდილებით საკუთარი საქმიანობისათვის.

ამსტერდამის მენეჯმენტის სკოლა (ASOM)

და რაკი პრობლემების კორპორაციული გადაწყვეტა კომპლექსურია,

პასუხი მასზე ზეპირ მსჯელობებში ან წერილობით აქტებში კი დაფარულია,

თუკი მთავარი აღმინისტრატორი მოსაძებნად დაეშვება თანამშრომლებთან,

მაშინ შესაძლებელია, ცვლილებები თავად გაუძლვეს სრულფასოვანი წარმატებისაკენ.

იურგენ ფრიდრიხსი
პოემიდან „საქმიანი განახლება“

1 – ინტერაქტიული მენეჯმენტის შემოქმედებითი ძალა

პ. ნ.: ინტერაქტიული მენეჯმენტი – ეს შედარებით ახალი კონცეფციაა ამ სფეროში. იმისათვის, რომ თავიდან ავიცილოთ

უსარგებლო გაუგებრობანი, შეგიძლიათ აგვისენათ, როგორია თქვენი თვალსაზრისი ამ საკითხთან დაკავშირებით და რა მიმართულებით განავითარეთ თქვენი თეორია და მეთოდი? ხ. ჰ.: მეთოდი გაჩნდა როგორც შედეგი ჩემი დისკომფორტისა იმ გზის მიმართ, თუ როგორ ვითარდება სტრატეგიული პროცესები ორგანიზაციებში. როგორც წესი, ავტორიტარული კულტურის მქონე ორგანიზაციაში ეს სრულდება სტრუქტურის „ზემოდან ქვემოთ“ (Top Down) ფარგლებში. ეს ასევე შედეგია უნუგეშო რეზულტატებისა ნათლად გასაგები პოლიტიკის გამო, ტერმინ ქმედითი სტრატეგიის ფარგლებში ისევე, როგორც ორგანიზაციაში კონსენსუსის დაბალი დონით.

ათვლის წერტილი, რათა განვათოთარო ჩემი წინადადება — იმის ცოდნაა, რომ ადამიანებს, რომლებიც მუშაობენ ორგანიზაციაში, ურთიერთობა აქვთ სწორედ ასეთი ტიპის ორგანიზაციასთან. სტრატეგიული გაებით, ასეთი ცოდნა დაუფასებელია. ამის მტკიცებულებას წარმოადგენს ის, რომ ორგანიზაციებში, რომელიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში არსებობენ, თანამშრომლები იმ სამუშაოს ასრულებენ, რაც მათ განუსაზღვრეს. ამ სამუშაოში შეიძლება მათ მისცეც სტრატეგიული და შემოსავალიც. თუმცადა, იმავდროულად, იგი ვულისხმობს მენეჯმენტის საერთო სტრატეგიის განსაზღვრაში შეზღუდულ მონაწილეობას.

არც თუ ისე ბევრ თანამშრომელს შეუძლია გარდაქმნას საკუთარი იდეები და შემოქმედებითი პოტენციალი ორგანიზაციისათვის დამატებით ფსულობად. ინტერაქტიული მენეჯმენტი სრულად ცვლის მსგავსი სიტუაციის აზრს. ამის საწყისად სამუშაო ადგილზე აკადემიური ცოდნის კომბინირება წარმოადგენს. მე ვგულისხმობ საქმის ცოდნას, რომელსაც იძენ დამოუკიდებლად საუნივერსიტეტო, საკონსულტაციო ფირმების და გამოკვლევათა გარეშე. ამ კომბინაციის სრულყოფისათვის თქვენ უნდა დაუმატოთ სხვადასხვა კორპორაციული კულტურა ისევე, როგორც სხვადასხვა ადამიანთა გაერთიანება, რომელიც თანაარსებობენ ორგანიზაციაში. ვეყრდნობით რა ასეთ დიალოგს, ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ ახალი პირობები ახალი კონკურენტუნარიანი მიმართულებების განვითარებისათვის და ბაზრის განვითარებასთან მოვიდეთ ურთიერთქმედებაში.

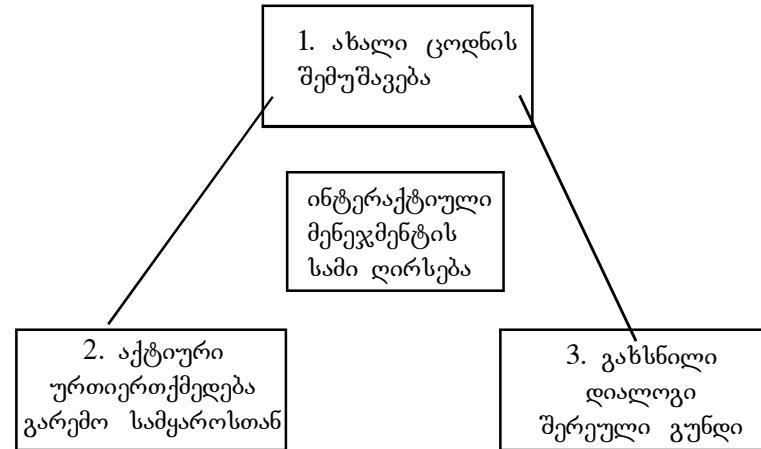
იმპულსები, რომელსაც შეუძლიათ მიგვიყვანონ შემოქმედებით გადაწყვეტილებით, ჩნდება ორგანიზაციასა და გარემო სამყაროს ურთიერთქმედების შედეგად. ასეთი გადაწყვეტილებანი წარმატებულ შედეგებს მოიტანს საერთაშორისო კონტექსტშიც. აქტიური გაცვლა ამ ორ კლემბის შორის განსაზღვრავს საშუალებას, თუ როგორ უნდა მოხდეს ცვლილებათა ფოკუსირება, რათა შეიქმნას ძლიერი ქმედითი მიმართულება საზოგადოებისათვის მეტი წარმატების მისაღწევად.

ახალი ცოდნის გენერირებისა და გაერთიანების იდეა გახდავთ ის, რასაც მე ინტერაქტიული მენეჯმენტის „საწყის მნიშვნელოვან ელემენტს“ ვუწოდებ. არის „მეორე მნიშვნელოვანი ელემენტიც“, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული პირველთან — ეს გახდავთ ორგანიზაციისა და მის გარე სამყაროს შორის აქტიური ურთიერთქმდების სტრუქტურირება. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება იმ თვალსაზრისით, რომ წარმოჩინდეს ახალი იმპულსები ისევე, როგორც ახალი სტრატეგიული შესაძლებლობანი. იმისათვის, რომ მიკალიტოთ შედეგს ამ დინამიკური გაცვლის პროცესში, აუცილებელია გვყვალეს გუნდიც, რომელიც პასუხისმგებელი იქნება ახალი ცოდნის შესაქმნელად, რომელიც ურთიერთქმედებაში მოვა მის საკუთარ გარე სამყაროსთან.

დოქტორი ანებიკ რუბიკი, პროფესორი სტრატეგიისა და მენეჯმენტის გარდაქმნის სფეროში ნეუნივერსიტეტში, რომელიც დისერტაციაზე მუშაობისას იყო ჩემი ხელმძღვანელი „შეზღუდულ გუნდს“ (Cross section team) განსაზღვრავს, როგორც მომავლის ლაბორატორიას. ეს კორპორაციული დიალოგი ზემოთ აღნიშნულ ორ ელემენტთან ერთად ქმნის ინტერაქტიული მენეჯმენტის „მესამე მნიშვნელოვან ელემენტს“.

ეს „მნიშვნელოვანი ელემენტები“ მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული და მუდმივად ჯგუფდებიან.

(სქემა იხილეთ ქვემოთ)



აკადემიური კვლევა დაგვეხმარა განგვესაზღვრა, რომ სტრატეგიებს, გამომუშავებულს ინტერაქტიული ხერხებით ორგანიზაციის ფარგლებში, გაცილებით სწრაფად მიგყავართ ეფექტურ ვარიანტებთან. ეს არ არის უცნაური, თუკი მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ, ფაქტობრივად, ორგანიზაციის ყველა დონე ჩართული სტრატეგიის შემუშავებაში. მიტომაც სტრატეგიის რეალიზაცია ხდება იმ წუთშივე. ამრიგად, ხორციელდება არა მხოლოდ დროის ეკონომია, არამედ ახალ იდეათა შინაგანი მხარდაჭერა, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია.

ინტერაქტიული მენეჯმენტი უარყოფს კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც ახალ სტრატეგიათა დამუშავება ისევე, როგორც მისი გამოყენების გზები ხორციელდება მხოლოდ ორგანიზაციის მაღალ ეშელონებში. ორგანიზაციები წარმოადგენენ ცოცხალ ცოდნათა სისტემებს. ფართო სტრატეგიულ გუნდებთან მუშაობისას, სადაც წარმოდგენილია ორგანიზაციის ყველა შრე, ლოკალური და პერსონალური ცოლნა ურთიერთგამამდიდრებელია. ინტერაქტიული მენეჯმენტის გამოყენების პირობებში მთავარ ასპექტს წარმოადგენს ორგანიზაციის მუშაობის პირობების გაუმჯობესება საზოგადოების ფარგლებში.

ასეთი სტრატეგიული ორიენტაცია, სადაც გუნდის მონაწილეობა გადმოტანილია პირველ პლანზე, განსაკუთრებით მიზანშეწონილია

იმდენად, რამდენადაც სტრატეგიული გუნდი არ იღებს უაზრო და არარეალურ გადაწყვეტილებებს. მაშინ, როდესაც ამსტერდამის მენეჯმენტის სკოლაში (ASOM) ჩვენ დავეხმარეთ პროცესების მიმართულებებს ტრენინგების საშუალებით, ჩვენ გვჭირდება შევამოწმოთ, რომ ეს მნიშვნელოვანი ელემენტები ერთმანეთს ამაგრებენ. ამ შემთხვევაში დინამიკური გარე სამყარო აგებულია გარეთ გამომავალ ახალ იმპულსებზე.

პ. 6.: თეორიული თვალსაზრისით, თქვენი აზრით, რა ადგილს იკავებს ინტერაქტიული მენეჯმენტის კონცეფცია სხვა მსგავსი კონცეფციების მიმართ?

პ. 6.: მენეჯმენტის საერთო გაგება დასავლეთის სამყაროში ბოლო ასი წლის განმავლობაში დაკავშირებული იყო სამუშაო პროცესების დაგენერაციასა და კონტროლთან. ორგანიზაციები ჩაფიქრებული იყო, როგორც მანქანები. პირველ რიგში, იმისათვის, რომ განევითარებინათ და მხარი დაეჭირათ ინდუსტრიული პროცესებისათვის. გასული ასწლეულის მეორე ნახევარში ჩართული იყო ასევე სოციალური ფაქტორები (ადამიანური რესურსების მართვა – HRM) და მარკეტინგი. საქმიან წრებში ინტერნაციონალიზაციის პროცესის შედეგად ეს „ორგანიზაცია-მანქანები“ იქცნებ რეალურ კონგლომერატებად ეკონომიკური მიზნებით. მრავალი მეცნიერი მკვლევარი აანალიზებს, თუ როგორ შეიძლება გახდნენ ეს დიდი ორგანიზაციები უფრო ეფექტურები სამუშაო მაჩვენებლებით და ღირებულებებით აქციონერებისათვის. აქედან იღებნ სათავეს მენეჯმენტით დაკავშირებული ზოგიერთი დისკიპლინები, ისეთები როგორიცა: სტრატეგიის განვითარება, ლიდერობა კომპანიის მაღალ ეშელონებში და საბაზრო კონიუნქტურა. უკანასკნელი უდიდესი ფინანსური სკანდალების (Enron, Worldcom) შედეგად ნათელია, რომ დიდი ორგანიზაციების მენეჯმენტი უნდა შეიცვალოს რადიკალურად. პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ მენეჯმენტისა და ბიზნეს ადმინისტრატორების სკოლათა უმრავლესობა თავის საფუძველში ეყრდნობა კონცეფციას, განვითარებულს აშშ-ში, სადაც ადგილი აქვს მაღალ რაციონალურობას, რომელიც ეყრდნობა სტატისტიკას, რომელშიაც მთავარი არიან ადმინისტრატორები – ცენტრალური და მთავარი ლიდერები. ჩემი აზრით, ამ სკოლებს არ შეუძლიათ აიცილონ თავიდან დაღმავალი მენეჯმენტის პრინციპი, ანუ,

სტრუქტურისა „ზევიდან ქვემოთ“ (Top Down). ინტერაქტიულობის უფრო მაღალი ექსპერიმენტორობა ჯერ კიდევ ძალიან შორსაა მსგავს გარემო მოწყობაში.

მინდოდა აღმნიშნა, რომ სტრუქტურა „ზევიდან ქვემოთ“ ვერ იქნება სრულყოფილად ეფექტური შეთანხმებათა და მოვალეობათა ნაკლოვანების გამო, ასევე ამობრუნებული პროცესები, რაც ეყრდნობა „ფსკერით მაღლა“ (Bottom up) პრინციპს, ნაკლებად ეფექტურია. ჩემი გამოკვლევები პრაქტიკაში გვიჩვენებს, რომ „შერული გუნდის“ (Cross section team) შექმნა ორგანიზაციაში სხვადასხვა დონეზე არსებული ცოდნის მობილიზებას ახდენს. ეს შესაძლებელს ხდის ადამიანთა შორის სტრატეგიული დიალოგის განხორციელებას, რომელიც ასრულებენ განსხვავებულ სამუშაოს და ორგანიზაციაში განსხვავებული მდგომარეობა უკავიათ. ადამიანები, რომელიც მიეკუთვნებიან ორგანიზაციის უმაღლეს აღმასრულებელ ხელმძღვანელობას, ღრმად არიან დაკავშირებული ამ პროცესთან. ძირითად განმსაზღვრელს წარმოადგენს ის, რომ ახალი ცოდნა შექმნილია ყველას მიერ და ახალი სტრატეგიული ფორუსირება ყველა მოსაზრებას შორის დიალოგის შედეგია.

სტრატეგიული მენეჯმენტის თეორეტიკოსები გვთავაზობენ, რომ პროცესები, სადაც შინაგანი ელემენტები (ორგანიზაცია) და გარეგნული (სტრატეგიული) გაერთიანებულია ერთ სტრატეგიაში, უნდა განიხილებოდეს, როგორც „შავი ყუთი“, რომლის შიგნითაც გაუგებარია, რა პროცესებს აქვს ადგილი. მიუხდავად გრაფიკული წარმოდგენებისა და მოდელების მრავალფეროვნებისა, მაინც გაურკვეველია, თუ რა გავლენა აქვს ერთმანეთზე შავი ყუთის ელემენტებს. ჩვენ ვიცით, რომ შინაგანი და გარეგნული ინტერესები გაერთიანებულია სტრატეგიაში, მაგრამ გაურკვეველია, თუ როგორ ხორციელდება ეს პროცესები პრაქტიკაში.

იმისათვის, რათა გავაშუქოთ ფაქტორები, რომელიც მნელია განვითარებით და გავაერთიანოთ, ჩემი გამოკვლევის პრაქტიკულ ფაზაში მე ვაკირდებოდი იმ ელემენტებს, რომელთაც შეუძლიათ, დახმარება აღმოჩინონ სტრატეგიის პროექტირების სტრუქტურირების პროცესს. მე შევძლი შემნიშნა, რომ წარმოების ძირითადი გრაფიკი და განსხვავებული გეგმები გამოიყენება მექანიკურად. ასეთი მოსაზრება

იგნორირებას უკეთებს იმ ფაქტს, რომ სტრატეგიული პროექტირების პროცესი, განსაზღვრების მიხედვით, წარმოადგენს შემოქმედებით და დინამიკურ პროცესს.

ჰ. 6.: თქვენი საკუთარი გამოკვლევების თანახმად, ინტერაქტიულმა მენეჯმენტმა შეიძლება დააჩქაროს სტრატეგიის შეცვლის პროცესი? შეგიძლიათ, ეს უფრო დაწვრილებით ახსნათ?

ჰ. 6.: ამაში მდგომარეობს მნიშვნელოვანი განსხვავება სტრატეგიის ჩამოყალიბების ტრადიციულ ფორმებთან. ამ ფორმათა უმრავლესობა მუხრუჭდება შესრულების სტადიაში. ასეთი სიტუაცია იწვევს ფულის, დროის და ენერგიის დიდ დანაკარგს. ისეთი სიტუაციის შექმნით, სადაც შესაძლებელია სტრატეგიული დიალოგი ხელმძღვანელ თანამშრომელთა და ადამიანთა შორის, რომელიც უშუალოდ ასრულებენ სამუშაოს, ხდება ამ ორი დონის თანამშრომელთა ცოდნის შერწყმა. პირველი შრე – ეს ტექნიკური ცოდნაა და ცოდნა, თუ როგორ უნდა განხორციელდეს რეალიზაცია, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება ახალი სტრატეგიის განვითარება. მეორე შრის ცოდნა იმისთვისაა საჭირო, რომ მთელ ორგანიზაციაში გამოიყენო ახალი სტრატეგია. ეს დიალოგი თანამშრომელებს საშუალებას აძლევს თავისთი შემოქმედებითი პოტენციალი და ცოდნა მიმართონ იმაზე, რაც უნდა შეიცვალოს და როგორ უნდა იყოს შეცვლილი.

მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ეს საჭიროებს პასუხისმგებლობის გრძნობას, პირად თვისებებს და თანამშრომელთა უნარს. მხოლოდ ასეთი სახით შესძლებთ მიაღწიოთ კონსენსუს ახალი სტრატეგიის გამოსაყენებლად აღდევულ სტადიაში.

2 – ინტერაქტიული მენეჯმენტი: მისი ისტორიული და თეორიული პერსპექტივა.

ჰ. 6.: ეს გაგება, მეჩვენება, რომ ფრიად მოხერხებულია ჩვენს ცხოვრებაში, რომელიც აღსავსეა ცვლილებებითა და არამდგრადობით. შეგიძლიათ ახსნათ რატომ?

ჰ. 6.: ვეყრდნობით რა გამოკვლევებს, რომელიც ჩვენ ჩავატარეთ ჩვენი საკუთარი ქსელის ASOM-ის ექსპერტებს შორის, ჩვენ მოგვეცა

შესაძლებლობა განვასტვაოთ ზოგიერთი ძირითადი ფორმა, რომელიც საშუალებას გვაძლევენ განვითარების ოთხი მნიშვნელოვანი პერიოდის იდენტიფიცირებისა.

პირველი პერიოდი თავის თავში მოიცავს სამოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული ოთხმოცანის დასაწყისს. ცნება „მონაწილეობა“ (*articulation*) ჩნდება, როგორც გამარტივებული ფორმა ინტერაქტიულობისა არჩევნის გარეშე. ორივენი, კომანდის თანამშრომლები და სამეზობლოს მეზობლები, გამოხატავენ სურვილს, ყური დაუგდონ მათ, ვინც აღჭურვილნი არიან ძალაუფლებით და გადაწყვეტილების მიღების უფლებით. ამას ჩვენ ვუწოდებთ სადიალოგო პროცესის პირველ თაობას.

მეორე თაობას ადგილი ჰქონდა ოთხმოცან წლებში და მეტი საშუალება მიეცა გადაწყვეტილებათა მიღების პროცესში მონაწილეობისა. როგორც შედეგი მეტი გამჭვირვალობისა, დაინტერესებულ პირებს შეეძლოთ, მონაწილეობა მიეღოთ და განვითარებინათ წინა ათწლეულის შედეგები. ხარისხობრივად ამ ახალი საფეხურის შედეგად მონაწილეობამ შესაძლებელი გახდა უფრო მეტი კონსენსუსის მიღწევისა, რაც გახდა დაკვირვების საგანი და სტიმულირებული იყო ადამიანთა მიერ, რომელთაც სტრატეგიულ გადაწყვეტილებათა მიღების უფლება ჰქონდათ.

ინტერაქტიული პროცესების მესამე თაობა – ეს ოთხმოცდაათიანი წლებია, როცა სოციალური, ეკონომიკური და ტექნოლოგიური კონტექსტი გახდა კომპლექსური. ეს თაობა უფრო წინ წასულია და ეყრდნობა იმ იდეებს, რომელთაც მიჰყავთ ერთობლივ გადაწყვეტილებათა მიღების პროცესი განვითარებისაკენ. ცნება „შერეული გუნდი“ (*Cross sectional team*) წარმოადგენს ნათელ მაგალითს. ცნება, რომელიც მე განვავითარე და დავარქვი „მართვისა და ორგანიზაციის ფესტივალიზაცია“, ამავე კატეგორიას მიეკუთხნება. მონაწილეობა ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანი ასპექტია, მაგრამ იგი ექვემდებარება საჭიროებებს, რომლებიც ჩნდებიან პროექტირების პროცესში, სადაც შემოქმედებითი პოტენციალი უნდა იყოს გარანტირებული გადაწყვეტილების მიღებისა და ხარისხთან კავშირში.

მეოთხე თაობა ინტერაქტიული პროცესებისა განვითარდა საუკუნეთა მიჯნაზე და ეს დაკავშირებულია ინფორმაციისა და

კავშირგაბმულობის ტექნოლოგიების (ICT - Information and Communication Technologies) სწრაფ განვითარებასთან. ინტერნეტის საშუალებით, ელექტრონული ფოსტისა და მობილური კომუნიკაციებით შესაძლებელი გახდა უმოკლეს დროში ინფორმაციის გაცვლა და ადამიანთა დიდი ჯგუფების ჩართვა გადაწყვეტილებათა მიღების პროცესში. პირადად მე შენის მქონდა ამ უკანასკნელ თაობასთან სტრატეგიულ პროექტებზე ექსპერიმენტებისა, რომლის დროსაც ჩვენ გვინდოდა გაგვერკვად შინაგანად დაინტერესებულ მხარეთა ფართო ჯგუფების რეაქცია. ინტერაქტიული პროცესების მეოთხე თაობა მაინც არ იყო გამოყენებული ფართო მასშტაბით, მაგრამ, ვთქიქრობ, რომ უახლოეს მომავალში ეს იქნება კონცეფცია, რომელიც მჭიდროდ იქნება დაკავშირებული ხედვისა და პროექტის დაგეგმვარების პროცესთან. ASOM-ი გარკვეულწილად პიონერია ამ სფეროში.

(შეჯამებისათვის გვაქვს სქემა: ინტერაქტიული პროცესების თაობა)

70-იანი წლები, პირველი თაობა	მონაწილეობა
80-იანი წლები, მეორე თაობა	მონაწილეობა და გადაწყვეტილებათა მიღება
90-იანი წლები, მესამე თაობა	ინტერაქტიული პროცესების არქიტექტურა და შინაარსი
2000-იანი წლები, მეოთხე თაობა	ინტერაქტიული პროცესების არქიტექტურა, შინაარსი და საინფორმაციო და კავშირგაბმულობის ტექნოლოგიები

პ. 6.: საზოგადოების რომელ სფეროში შეიძლება იყოს გამოყენებული ინტერაქტიული მენეჯმენტის პრინციპები?

პ. 6.: შეძლები მაგალითები წარმოადგენებ ამ სფეროში ზოგიერთი მცდელობის ილუსტრაციას. 1993 წლის ანგარიშში დოქტორმა ანემიკ რუბიკმა აღწერა სტრატეგიის განვითარების მრავალი პროექტი დიდ თრგანიზაციებში, შეგავსი AT&T და Holec. ამ პროექტებში გამოკვლეული იყო გარემო და შეთავაზებული იყო ახალი სტრუქტურები, რაც ეყრდნობოდა პორიზონტალური ტიპის

სტრატეგიული მმართველობის შექმნას. ეს გამოცდილება მოგვიანებით იყო განვითარებული დიდ პროექტებში, რომელნიც ხორციელდებოდა ზოგიერთი კომპანიების მიერ, მაგალითად, ლუდის კომპანია Heineken-ის, ჰოლანდიის საერთაშორისო აეროპორტის (Schiphol) და ქალაქ ამსტერდამის მიერ. პირადად მე ვხელმძღვანელობდი დიდ ტრენინგ პროგრამას: „მოგება შემოქმედებითი პოტენციალისათვის“, რაც ხორციელდებოდა MBA-ის დონეზე ჰოლანდიის ნაციონალური ტელე და რადიომაუწყებლობის სააგენტოებისათვის. ეყრდნობოდნენ რა მონაწილეობას და ინტერაქტიულობას, კონკურენტები თავად ავითარებდნენ თავის საკუთარ განათლების პროცესს, ამახვილებდნენ რა ყურადღებას კომპანიის საერთაშორისო მნიშვნელობაზე.

მოგვიანებით ჩემს პარტნიორებთან ერთად Vie Traiectum-დან, კორპორაციული კომუნიკაციების ოფისიდან განგახორციელეთ მრავალი როგორც პროექტი, სადაც ინტერაქტიულობა და მონაწილეობა მთავარ როლს თამაშობდა.

ამ კონტექსტის ფარგლებში კომპლექსურობის გაგება შეიძლება განსაზღვრულიყო, როგორც საქმის დაჭრა პარადოქსთან, რომელთა გადაჭრაც, პირველ რიგში, როგორია. თვალსაჩინო მაგალითია – სამუშაო, რომელსაც ვახორციელებდი ჰოლანდიის ქალაქ ენსხედეს სახანძრო დაცვის განყოფილებასთან Vie Traiectum-თან ერთად. მე განვახორციელე ინტერაქტიულობისა და მონაწილეობის პროექტი, რომელიც წარმოიშვა დიდი უბედური შემთხვევის შედეგად, რასაც ადგილი ჰქონდა ამ ქალაქში. რეპორტაჟები ამ საშინელ უბედურ შემთხვევაზე გადაიცემოდა მთელ მსოფლიოში. პროექტის არსი მდგომარეობდა იმაში, რომ გვეიძულებინა მეხანძრები, განვითარებულიყვნენ ადეკვატურად მიუხედავად სიტუაციის სირთულისა, რომელშიც ისინი აღმოჩნდნენ მუშაობის დროს. სწავლების პროცესის აგების ათვლის წერტილი უნდა გამხდარიყო ის, რაც საშუალებას მისცემდა მეხანძრებს, გამოსულიყვნენ უფრო ძლიერი ამ ტრავმირებული სიტუაციიდან. ამისთვის რომ მიგვეღწია, ჩვენ გამოვიყენეთ რამდენიმე მეთოდი, რაც შედგებოდა სესიებისაგან, რომელსაც ვატარებდით მეხანძრებთან, ადამიანთა ვიდეოჩანაწერები, რომელთაც კავშირი ჰქონდათ ამ ტრაგედიასთან, მაგალითად, მეხანძრის ქვრივთან და დია სესია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო 500-ზე მეტმა მეხანძრებ.

პ. 6.: ამ მაგალითებზე დაყრდნობით, შეგიძლიათ აგვისტისათ, როდის შეიძლება იყოს გამოყენებული ინტერაქტიული მენუს მენტი და როდის არა?

პ. 7.: უპირველეს ყოვლისა, მინდა აღვნიშნო, რომ გამოყენების საზღვრების მკვეთრი განსაზღვრისათვის, აუცილებელია ASOM-ის საზღვრებში და მის საზღვრებს გარეთ სრული გამოკვლევის ჩატარება. ჩემი გამოცდილების თანახმად, შემძლია გითხრათ, რომ ინტერაქტიული მენუს მენტი არ ცვლის ორგანიზაციის მიზნობრივ მოვალეობებს. ამის გარდა, ეს არ არის გადაწყვეტილებათა დემოკრატიული ხერხების შეცვლა და ის არ შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, როგორც გამართლება მსობრივი შემცირებებისა.

თუკი ორგანიზაციისათვის დამახასიათებელია ცინიზმი ანდა პოლიტიკური მიკრობა, ინტერაქტიული მენუს მენტი ვერ იმუშავებს, როგორც გადარჩენის ჯადოსნური ძალა. ინტერაქტიულობა და მონაწილეობა უნდა წარმოადგენდეს აზროვნების ფორმას და პოზიციას. ეს მეთოდი დასაბუთებულია და შესაძლებელს ხდის ცოდნის მრავალფეროვანი და უნიკალურ საშუალებათა მოქმედებაში მოყვანისა მდ ადამიანებისათვის, რომელიც საორგანიზაციო პროცესებს მართავენ. ასეთი სახით მათ შეეძლოთ ამ ცოდნის გამოყენება, როგორც ათვლის წერტილი ნებისმიერი ცვლილებისათვის. ინტერაქტიულობა – ეს არც ჯადოსნური სატყუარა და არც ბანალური რესურსია. მრავალ შემთხვევაში ადამიანებს, რომელიც უშუალოდ მუშაობენ ორგანიზაციაში (შემსრულებლები, დირექტორები, მოკავშირები, ოპერატორები და სხვა), ესმით, რომ ეს შესაძლებელია და რომ აუცილებელია ორგანიზაციის ფუნქციონირების გაუმჯობესება. ხშირად „სტრატეგიის მოტივაცია“ წარმოადგენს კონკრეტული და ახალი იდეების შედეგს, მაგრამ ორგანიზაცია ასევე შეიძლება საჭიროებდეს მომავლის ახალ ხდვას.

პ. 8.: თქვენს კომენტარებზე დაყრდნობით, ინტერაქტიული პროცესების საშუალებით შემოქმედებითი პოტენციალის გამოღვიძება – თქვენი წინადაღების ერთ-ერთი ცენტრალური დებულებაა. როგორია კომპანიათა რეაქცია, როდესაც თქვენ ამას სთავაზობთ?

პ. ხ.: საბედნიეროდ, კომპანიებში და კულტურულ სექტორში, პოზიტიური რეაქციაა. გარკვეული დროის წინ მე განვავითარე ცნება, რომელიც ასე განვსაზღვრე „მართვისა და ორგანიზაციის ფესტივალიზაცია“. ეს იდეა კონცენტრირებულია ორ რამეზე: ერთი მხრივ – ინტერაქტიულობაზე, მეორე მხრივ კი – უნარზე იმუშაო არტისტული ფესტივალის ფარგლებში. განსაზღვრებით, ფესტივალის ორგანიზება – ინტერაქტიული ფაქტია.

ამ ტიპის ღონისძიებები ყოველთვის იწყება გონითი შეტევით პროგრამის შინაარსთან მიმართებაში. ამ პროცესში მონაწილე ადამიანები არიან ხელოვანი, ორგანიზაციის თანამშრომლები, მოხალისები და მრავალი სხვა. ამის შემდეგ ისინი იწყებენ მუშაობას ფესტივალის მოსამზადებლად. ეს არის პროცესი, სადაც თანამშრომელთა რიცხვი მუდმივად იზრდება. მე ვიცი საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც ორგანიზებულია პროდუქტების მიერ, რომელსაც ჰყავს 20 მუდმივი თანამშრომელი. ფესტივალის დაწყებამდე რამდენიმე კვირით ადრე თანამშრომელთა რიცხვი ადრის 200-მდე და აღწევს 2000 უშუალოდ ფესტივალის ჩატარების დროს. თანამშრომლები მუშაობენ დამოკიდებულ გუნდებში, მაგრამ, იმავდროულად, ფაქტობრივადაც და ფიზიკურადაც ადგილი აქვს საერთო კოორდინაციას. ღონისძიების ბოლოს თანამშრომელთა რიცხვი კვლავ მცირდება პირვანდელ გუნდამდე. ფესტივალის განმავლობაში ადგილი აქვს ძლიერ ინტერაქტიულობას მაყურებელთა, ხელოვანთა, სპონსორებსა და ფესტივალის ფინანსურად მხარდამჭერ მეწარმეთა შორის. ყველა მონაწილე ადამიანი, დაწყებული ფესტივალის დირექტორიდან, ხელოვანთა და შეზღუდული ხარისხის პასუხისმგებლების ქონები მოხალისეთა ჩათვლითაც კი, ინაწილებენ საერთო იდეას: ჩატარონ წარმატებული ფესტივალი. შესწავლის პროცესები პერმანენტულია იმდენად, რამდენადაც არცერთი ფესტივალი არ ჰგავს წინამორბედს.

ეს მეტაფორა შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ცვლასთან და გარდაქმნათა პროცესებთან, რომელთაც ადგილი აქვს მრავალ ორგანიზაციაში. თუმცადა, კლასიკური ფორმულები ჯერ კიდევ გამოიყენება მაშინაც კი, როცა სახეზე გვაქვს ორგანიზაციებში სტრატეგიის ცვლის სიტუაცია. მაგალითად, წარმოიდგინეთ მღელგარე ანგარიში და შთამბეჭდავი სიტყვა დირექტორთა საბჭოზე, რათა

სათანადო სახით მხარი დაუჭიროთ მორალს და მოტივაციას მაღალ დონეზე. ასეთ შემთხვევაში მოსალოდნელია, რომ მოსამსახურები ისევე, როგორც თანამშრომლები ეხმარებიან ცვლილებათა პროცესში. როცა ეს არ ხდება, მენეჯერს ათავისუფლებენ და პერსონალს შორის ჩნდება ცინიზმი და ასეთ შემთხვევაში უნდა დაიქირავონ მაღალ ანაზღაურებადი მენეჯერი, რათა გადაარჩინონ ასეთი სიტუაციისაგან.

ვერდობი იმას, რომ მომწიფებული ორგანიზაციები, რომელიც ყელამდე არიან სავსე ჩვეულებრივი პროცესებით და უმნიშვნელო პროფილაქტიკით, ნერგავენ რა სიახლეს ანდა მოქნილობას, გატაცებული უნდა იყვნენ ამ სულისხმდებლი კორპორაციული დინამიკით იმისათვის, რომ თვალი გაუსწორო გარდაქმნათა პროცესებს. თუკი შემოქმედებითი პოტენციალი გათავისუფლებულია მკვეთრი კორპორაციული ურთიერთობებისაგან ინტერაქტიული პროცესების დახმარებით, მაშინ ეს აძლევს საშუალებას მათ, შენიშნონ არა მხოლოდ ახალი გადაწყვეტილებანი, არამედ ძველი პრობლემებიც. ეს ასევე ხელს უწყობს დადებითი და ენერგიული სამუშაო გარემოს შექმნას.

3 – ამსტერდამის მენეჯმენტის სკოლა (ASOM)

პ. ხ.: თქვენ ხართ ამსტერდამის მენეჯმენტის სკოლის დამაარსებელი. როგორ გაჩნდა ეს იდეა?

პ. ხ.: ამსტერდამის მენეჯმენტის სკოლამ (ASOM) მუშაობა დაიწყო 2000 წელს, ჩემი სადისერტაციო კვლევის შედეგად. ამ პერიოდის განმავლობაში მე აქტიურად ვიკვლევდი ინტერაქტიული სტრატეგიის ფორმირების განსხვავებულ ასპექტებს. დასაწყისში ამ ცნებებს ვიყენებდი კულტურის სფეროში, ავირჩიე რა ეს თემა ჩემი დისერტაციისათვის. მაგრამ მე ვიყავი მაღალ დაინტერესებული იმით, რომ შეუძლიათ თუ არა ჩემი გამოკვლევის შედეგებს, რომელიც მე მივიღე კულტურის სფეროში, გამოყენებულ იქნეს სხვა სფეროებშიც.

ამს-(ASOM) გახდა ადგილი, სადაც მე შემიძლია ჩემი ცნობისმოყვარების დაკმაყოფილება, ვიკვლევ და ვაფართოვებ რა ამ ცნებებს სხვა ადამიანებთან ერთად. ჩენ შენიშნეთ, რომ ამსი –

ერთადერთი სკოლაა, რომელსაც საქმე აქვს ინტერაქტიულობასთან და მენეჯმენტთან ასეთი გახსნილი, ღია ფორმით, როგორც ამას ვაკეთებთ ჩვენ. ეს აერთიანებს ამს-ის ცოდნის განვითარების მოკრძალებულ და უნიკალურ ქსელში, რომელიც კონცენტრირებულია ინტერაქტიულ პროცესებზე კომპანიების, მესამე სექტორის და მთავრობის ფარგლებში. ათი ადამიანი მუშაობს დამოუკიდებლად ამ ქსელში, როგორც მკლევრები ანდა საკონსულტაციო აგენტები. ამიტომაც ამსი თავად წარმოადგენს ღია პროგრამათა არატრადიციულ ინსტიტუტს, არამედ მუშაობს, როგორც ცოდნის ქსელი, რაც ხელს უწყობს და იკვლევს ინტერაქტიულობის გამოყენებას კომპანიებში, სამთავრობო და არაკომერციულ ორგანიზაციებში.

ამს-ის მთელი მოღვაწეობა, მსგავსი ტრენინგებისა დირექტორებისათვის და ინოვაციური პროექტების განვითარებისა მრავალ ორგანიზაციაში, რომელსაც თან სდევს გამოკვლევათა საკუთარი პროგრამები, რომელშიც კავშირი ინტერაქტიულობასა და მენეჯმენტს შორის გაღრმავებული და გადამოწმებულია. გამოკვლევა, რომელიც შესრულებულია ოთხი თაობის ინტერაქტიულობის მიმართებაში – ამის კარგი მაგალითია.

ჰ. 6.: მსოფლიო ეკონომიკა ამჯერად დიდ სიძნელეებს განიცდის, ღირებულების დაცემა და სტრუქტურათა კლება, პერსონალის შემცირება ზოგიერთი შედეგთაგანია. დასკნისათვის კი, არის თუ არა ადგილი ინტერაქტიულობისათვის და მართვის კონცეფციისათვის ამ კონტექსტის ფარგლებში?

ჸ. 6.: შეკითხვა შეიძლება წარმოსახავდეს, რომ ინტერაქტიული მენეჯმენტი – ფორმულა, რომელიც შეიძლება იყოს გამოყენებული მხოლოდ მაშინ, როცა გარემო სამყარო ანდა ორგანიზაცია კრიზისში არ იმყოფება. ნაწილობრივ „კარგი დროების მენეჯმენტი...“ მაგრამ იმ შემთხვევაში, როცა ეკონომიკისათვის დგება როგორი დრო და კომპანიებმა თვალი უნდა გაუსწორონ სინამდვილეს, მნიშვნელოვანია, რომ ამ შემთხვევაში ყველაფერი ხდება გონიოთი საშუალებით. ორგანიზაციებმა უნდა ეძებონ ახალი შესაძლებლობანი ამ მდგომარეობაში და განსაზღვრონ დანახარჯები ამაზე, იმისათვის, რომ შეამცირონ ის, რომელთაც არ მოაქვთ არანაირი სარგებლობა ორგანიზაციისათვის. მთავარი საკითხი მდგომარეობს, თუ ვინაა ის,

ვინც უნდა გაემართოს ახალი შესაძლებლობების საძებნელად და ის, ვისაც შეუძლია გადაწყვიტოს, თუ რომელი დანახარჯები უნდა შემცირდეს.

გარე სამყაროში ახალი შესაძლებლობების კვლევა და აღმოჩენა – ეს ზუსტი მოღვაწეობაა, რომელიც განვითარებულია ინტერაქტიული მენეჯმენტის კონტექსტში. იმდენად, რამდენადც აკეთებ რა ამას აუცილებელია დაეყრდნო შემოქმედებით პოტენციალს. ვიღებთ რა მსედველობაში, რომ ორგანიზაციის მუშაობის უწყვეტობა საფრთხის ქვეშაა, შერეული გუნდის წევრები იძულებულნი არიან გადაწყვეტა იპოვონ, რაც სიკეთეს მოუტანს თითოეულს. წმენდისა და ღირებულების შემცირების პროცესის დროს ინტერაქტიულ მენეჯმენტს ელობება უფრო რთული მისია. პირველი ნაბიჯი – ეს უფრო ეფექტური მუშაობაა: მიაღწიო იმავეს ან უფრო მეტს, გამოიყენო რა რესურსების გაცილებით მცირე ნაწილი. სამუშაო გარემოში არსებობს იდეათა დიდი რაოდენობა, რომელთაც შეუძლიათ შეამცირონ არასაჭირო ხარჯები. ინტერაქტიული მენეჯმენტი საკმაოდ მოსახერხებული ინსტრუმენტია, რომელიც აყალიბებს ამ პროცესებს, ითრევს რა ორგანიზაციის განსხვავებულ შრეებს ამ პროცესში.

თარგმანი ქართულ ენაზე მოამზადეს პროფესორებმა იური მლებრიშვილმა და ლევან ხეთაგურმა.

მომავლის ლიდერი

როგორი უნდა იყოს მომავლის ლიდერი? რა თვისებები უნდა ჰქონდეს მას? როგორი უნდა იყოს მომავალი ხელმძღვანელი – ადამიანი, რომელსაც გააჩნია აუცილებელი პოტენციალი გლობალური ორგანიზაციის ხელმძღვანელობისთვის? ამ კითხვებს ეძღვნება მრავალი კვლევა. ინფორმაციის მისაღებად გამოიყენებოდა ისეთი მეთოდები, როგორიცაა, სპეციალურად შერჩეულ ჯგუფებში მონაწილეობა გამოკითხვა, ინტერვიუირება და მიმოხილვები.

წარსულის და მომავლის ლიდერების შედარებამ გამოავლინა როგორც მსგავსება, ასევე განსხვავება. იმ თვისებას, რომელიც ადრე იყო აუცილებელი და უფერური ხელმძღვანელობისთვის არ დაუკარგავს აქტუალობა დღესაც და თავის მნიშვნელობას შეინარჩუნებს მომავალშიც. ისეთი თვისებები, როგორიცაა: განჭვრეტა, პატიოსნება, შედეგებზე ორიენტირება და კლიენტების ინტერესებზე ზრუნვა ყოველთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო და იქნება მომავალშიც.

ამასთან ერთად, რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა ექნება მომავალში შემდეგ ხუთ საკვანძო ფაქტორს: გლობალური აზროვნება, კულტურის მრავალფეროვნების გათვალისწინება, თანამედროვე ტექნოლოგიების ფლობა, პარტნიორებზე ორიენტირება და მართვის გადანაწილების უნარი.

გლობალური აზროვნება. გლობალიზაცია უშუალოდ აისახება მომავლის ლიდერზე. ის დრო როდესაც კომპანიას შეეძლო ჩაკეტილიყო თავის რეგიონში (ან ქვეყნაში) და ყოვილიყო წარმატებული, მალე დამთავრდება. მომავალში ტენდენცია, რომელსაც მივყავართ გლობალურად დაკავშირებული ბაზების წარმოქმნისკენ, სავარაუდოა, რომ უფრო გაძლიერდება. ლიდერებს უნდა ესმოდეთ გლობალიზაციის არა მარტო ეკონომიკური ფაქტორები, არამედ მისი კულტურული, საკანონმდებლო და პოლიტიკური შედეგები. ნებისმიერ სფეროში მოღვაწე ხელმძღვანელებს მოუწევთ თავის თავის აღქმა, როგორც მსოფლიოს მოქალაქისა, რომელსაც აქვს გაცილებით ფართო შეხედულებები და ღირებულებები.

ითვლება, რომ გლობალურ აზროვნებას არსებით საკვანძო მნიშვნელობას მისცემს ორი პროცესი, კერძოდ: გლობალური ვაჭრობის და ინტეგრირებული გლობალური ტექნოლოგიების, მაგალითად, ელექტრონულის... სწრაფი ზრდა. კვლევების მონაწილეები მთელი მსოფლიოდან წინასწარმეტყველებენ გლობალიზაციის მასშტაბების ზრდას. მათგან ზოგი თვლის, რომ მომავალ ლიდერებს მოუწევთ მუშაობა ბევრ ქვეყანაში და ვირტუალურ ქსელებში, მანამდე, სანამ მიხვდებიან, რა შეუძლია მისცეს მულტინაციონალურმა ურთიერთობებმა მის ორგანიზაციას. კონკურენციის სწრაფი ზრდის პირობებში, მეწარმეები დადგებიან აუცილებლობის წინაშე, ისწავლონ გლობალური წარმოების მართვა, მარკეტინგი და რეალიზაცია როგორც რეალურ, ისე ვირტუალურ გარემოში.

მეორე მიზეზი, რომელიც გლობალურ აზროვნებას ხდის აუცილებელ თვისებად მომავლის ლიდერისთვის, არის ახალი ტექნოლოგიები. მათი გამოყენება „თეთრი საყელოების“ შრომის ექსპორტირების შესაძლებლობას იძლევა მთელ მსოფლიოში. პროგრამისტები ინდოეთიდან ითანამშრომლებენ იტალიელ დამპროექტებლებთან პროდუქციის დამუშავებაზე, რომელიც დამზადდება ინდონეზიაში და გაიყიდება ბრაზილიაში. ტექნოლოგიებს შეუძლიათ გადალახონ წინააღმდეგობები გლობალიზაციის გზაზე, რომელიც ადრე გადაულახავად გვეჩვენებოდა. ლოკალურ პრობლემებში და მიკროდონის მენეჯმენტში ჩაფლულ ხელმძღვანელებს ძალიან გაუჭირდებათ კონკურენციის გაწევა გლობალურ ბაზარზე.

ლიდერები, რომლებიც შეძლებენ, რომ გლობალიზაციამ მათთვის იმუშაოს, მიიღებენ დიდ კონკურენტუნარიან უპირატესობას.

პარტნიორებზე ორიენტირება. პარტნიორული ურთიერთობების და ალიანსების განვითარება მომავალში გაცილებით უფრო მეტ მნიშვნელობას შეიძებს, ვიდრე ჰქონდა წარსულში. ბევრი ორგანიზაცია, რომელიც ადრე იშვიათად შედიოდა ალიანსში, ახლა რეგულარულად ქმნის მს. მომვალში ეს ტენდენცია უფრო თვლისაჩინო გახდება.

რეინჟინირინგს, რესტრუქტურიზაციას და ზომების შემცირებას შევყავათ სამყაროში, სადაც აუტსორსინგი ყველა სახის მოღვაწეობისა, გარდა მირითადისა, ალბათ, განდება ნორმა. სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება უნარი მოლაპარაკებისა ალიანსების შექმნაზე და რთული ქსელების მართვა. ერთობლივი

ხელმძღვანელობა მოღვაწეობის ახალი სახეობებით უნდა განისაზღვროს როგორც ერთ-ერთი სასიცოცხლოდ აუცილებელი შემადგენელი წარმატებული გლობალური ორგანიზაციისთვის.

კლიენტების, მომმარაგებლების და პარტნიორების როლის ცვლილებამ დიდი გავლენა მოახდინა ხელმძღვანელობაზე. წარსულში ნათელი იყო, ვინ იყო შენი მეგობარი და ვინ – მტერი. მომავალში ეს უფრო ბუნდოვანი გახდება. ახალ სამყაროში აბსოლუტურად აუცილებელი ხდება გამჭვირვალე, ხანგრძლივი და ურთიერთმომგებანი ურთიერთობა ბევრ ორგანიზაციასთან.

მართვის გადანაწილების უნარი. სამყაროში, სადაც მოქნილი და ცალებადი ქსელის ხელმძღვანელობა, სავარაუდოდ, იქნება უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე მკაცრი იერარქის მწვერვალიდან მართვა, მართვის უფექტურად გადანაწილების უნარი არის მოთხოვნა და არა არჩევნის საგანი. ალიანსის პარტნიორებთან მითითებამ, რა და როგორ გააკეთონ, შეიძლება მათი სწრაფი დაკარგვა გამოიწვიოს. ყველა მონაწილე მხარეს უნდა შეეძლოს ერთად მუშაობა საერთო მიზნის მისაღწევად.

მომავალში სხვანაირი იქნებან არა მარტო ხელმძღვანელები, არამედ თანამშრომლებიც. ბევრს ესმის, რომ მათი წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია – მაღალკვალიფიცირებული პერსონალი. პიტერ დრაკერმა როგორდაც შენიშნა, რომ მაღალკვალიფიცირებული თანამშრომლები – ესაა ადამიანები, რომლებმაც იციან თავის სამუშაოზე მეტი, ვიდრე მათმა მენეჯერებმა. მათთან ურთიერთობისას ხელმძღვანელობის ძევლი მოდელი არ მუშაობს. პრაქტიკა, როდესაც ქვეშვერდომებს უბრძანებენ, როგორ და რა გააკეთონ, ხდება უაზრო ანაქრონიზმი. ხელმძღვანელებს მოუწევთ მოითხოვონ საწყისი მონაცემები და იმუშაონ ინფორმაციასთან დაშვების გადანაწილების რეჟიმში. მაღალკვალიფიცირებული თანამშრომლების შენარჩუნება ადვილი არ იქნება. არ უნდა ველიდოთ მათგან განსაკუთრებულ ერთგულებას კონკრეტული ორგანიზაციისადმი. ისინი, სავარაუდოდ, მოიქცევიან როგორც თავისუფალი პროფესიონალები, რომლებიც იმუშავებენ იმასთან, ვინც განვითარების და კარიერის ზრდის მაქსიმალურ შესაძლებლობას შესთავაზებს მათ.

ნიჭიერი მუშაკების მოზიდვის და შენარჩუნების უნარი იქნება მომავლის ხელმძღვანელის ფასეული ღირსება. შესაძლებელია, ამ უნარის გამოვლენას შეძლებს გადანაწილებული ხელმძღვანელობა. ითვლება, რომ ასევე საჭირო გახდება ხელმძღვანელებისთვის ახალი ღირებულებების და როტაციის გამომუშავება, რომელიც უზრუნველყოფს ძლიერი და სუსტი მხარეების ბალანსს.

თანამედროვე ტექნოლოგიების ფლობა. მომავლის გლობალური ლიდერის ერთ-ერთი მთავარი თვისება, რასაცირველია, არის თანამედროვე ტექნოლოგიებში ორიენტირების უნარი. ბევრი მომავალი ხელმძღვანელი იზრდება და ვითარდება ტექნოლოგიებთან ერთად და ამ ტექნოლოგიებს თვლიან თავიანთი ცხოვრების განუყოფლ ნაწილად. ახლანდელი ხელმძღვანელები კი ტექნოლოგიებს აღიქვამენ როგორც რაღაც მნიშვნელოვანს პერსონალისთვის და წარმოების ქვეგანყოფილებისთვის და არა იმ პირებისთვის, ვინც ხელმძღვანელობს „რეალურ“ ორგანიზაციას.

ნათელია, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიების ფლობა მნიშვნელოვანწილად განისაზღვრება ინდივიდუალური შესაძლებლობებით. აუცილებელი არ არის, ყველა იყოს ნიჭიერი ტექნიკისი ან კომპიუტერების საეციალისტი, მაგრამ აუცილებელია:

- გესმოდეს, რითი შეიძლება იყოს სასარგებლო ახალი ტექნოლოგიები ჩვენი ორგანიზაციისთვის;
- მოიზიდო, განავითარო და ხელი შეუწყო ტექნიკურად კომპიუტერზე თანამშრომლებს;
- იცოდე, რომელი ახალი ტექნოლოგიებისთვისაა საჭირო დაბანდო ინვესტიცია და როგორ მართო ეს ინვესტიციები;
- იყო მაგალითი ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებაში.

პრაქტიკულად, ახალი ტექნოლოგიები გახდება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც განსაზღვრავს ორგანიზაციის მოღვაწეობის ძირითად მიმართულებას. ორგანიზაციები, რომლებსაც მართავენ ტექნილოგიების მცდენე ხელმძღვანელები, მიიღებენ კონკრეტულად უპირატესობას. თანამედროვე ტექნოლოგიების გარეშე ინტეგრირებულ გლობალურ პარტნიორებს და ქსელებს არ აქვთ მომავალი.

კულტურის მრავალფეროვნების გათვალისწინება. გლობალზაფირის განვითარებას გარდაუვალად მივყავართ იმისკენ, რომ მომავლის ლიდერებს მოუწევთ მოქმედება კულტურის მრავალფეროვნების პირობებში, რომელიც გულისხმობს მრავალფეროვან მიდგომას ხელმძღვანელობისა და წარმოებისადმი, პირადი მოქმედებისა და ღირებულებებისადმი, სხვადასხვა რასასა და სქეს შორის ურთიერთდამოკიდებულებისადმი. მათ უნდა გააცნობიერონ არა მარტო ეკონომიკური და საკანონმდებლო განსხვავები, არამედ განსხვავები სოციალური და მოტივაციის ხასიათისა, რომელიც არსებობს შრომის სფეროში მთელ მსოფლიოში. განსხვავებული ადამიანებს პატივისცემა – ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა ეფექტური გლობალური ლიდერისა. მაღალი პოტენციალის მქონე ხელმძღვანელები თვლიან, რომ უცხოური კულტურის განვითარება და შესწავლა არა უბრალოდ კარგი საქმიანი პრაქტიკაა, არამედ კონკურენტუნარიანობის ერთ-ერთი საკვანძო ასპექტია მომავალში.

გათვალისწინებულ უნდა იქნეს კონკრეტული კულტურის როგორც მნიშვნელოვანი, ისე ნაკლებადმნიშვნელოვანი შემადგრენელი. მაგალითად, ძალიან ცოტა ევროპელმა და ამერიკელმა, რომლებიც დღეს მუშაობენ შუა აღმოსავლეთში მოიცალა ყურანის წასაკითხად (აღარ ვლაპარაკობთ, მის გაგებაზე). ნათელია, რომ რელიგია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, რომელიც ზეგავლენას ახდენს მოცემულ რეგიონში მაცხოვრებლების ქცევაზე. აუცილებელია ნაკლებად მნიშვნელოვანი ასპექტების უკეთ გაგება, მაგალითად, საჩუქრების მნიშვნელობა, პირადი მისალმება ან ამა თუ იმ ქმედების განხორციელების დრო.

გაცილებით უფრო დიდ მნიშვნელობას შეიძლება სტიმულის შექმნის უნარი სხავადასხვა კულტურის წარმომადგენელი ადამიანების მოტივაციისთვის. ერთ კულტურულ გარემოში მოტივაციის სფეროში სტრატეგია, შეიძლება შეურაცხმყოფელი იყოს სხვაში. საზოგადოებრივმა აღიარებამ, რომლითაც იამაყებდა ამერიკელი გამყიდველი, შეიძლება გამოიწვიოს დაბნეულობა მეცნიერები გაერთიანებული სამეცნიეროდან. ლიდერები, რომლებსაც აქვთ უნარი გაიგონ, დააფასონ და ეფექტური მოტივირება გაუკეთონ კოლეგებს, რომლებიც სხვადასხვა კულტურას მიეკუთვნებიან, გახდებიან უფრო ფასეული რესურსი მომავალში.

ზემოთ თქმულიდან შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები. მოწინავე ლიდერები თვლიან, რომ ახალი დრო მოითხოვს ახალ ჩვევებს და ცოდნას. სამწუხაროდ, დღეს ბევრ ხელმძღვანელს ასეთი ჩვევების ნაკლებობა აქვს და არც თუ იშვიათად მათ ეს მნიშვნელოვნად არ მიაჩნიათ. გლობალური აზროვნება, პარტნიორებზე ორიენტირება, ხელმძღვანელობის გადანაწილების უნარი, თანამედროვე ტექნოლოგიების ფლობა და კულტურის მრავალფეროვნების გათვალისწინება – თვისებებია, რომლებსაც ბევრი თანამედროვე ხელმძღვანელი ვერ ფლობს და მათ მნიშვნელობასაც ხშირ შემთხვევაში ვერ იგებს. არადა ეს ზუსტად ის თვისებებია, რომლიც აუცილებელია მომავალი ხელმძღვანელებისთვის, რომლებმაც უნდა აღიძენ ეს როგორც აუცილებელი ატრიბუტები წარმატებული განვითარებისთვის.

რათა თავდაჯერებულად შევიდეთ მომავალ ათასწლეულში, სამომავლო ორგანიზაციებს მოუწევთ შეცვალონ ან ხელმძღვანელობის გონიერის გონიერა-განწყობა, ან მათი სამუშაო მდგომარეობა. მათთვის, ვინც პენსიაზე გასვლას აპირებს, ეს არც თუ ისე მნიშვნელოვანია. ეს შეიძლება პრობლემად იქცეს იმ ხელმძღვანელებისთვის, რომლებიც ვერ ფლობენ აუცილებელ ახალ ჩვევებს და დღეს არიან კარიერის შუა პერიოდში.

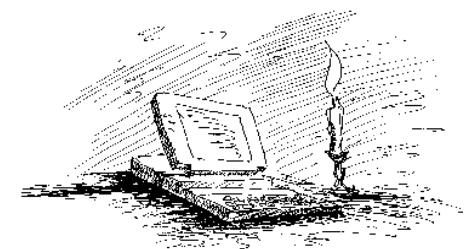
მათ უნდა გააცნობიერონ ამ ჩვევების მნიშვნელობა, გაიგონ, რა უნდა ისწავლონ და როგორ გააკეთონ ეს საუკეთესოდ. ორგანიზაციაში საჭირო გახდება არ სებული ხელშეწყობის სისტემის და სტიმულირების კორექტირება ახალი მნიშვნელოვანი თვისებების გათვალისწინებით.

ცუდია, რომ დღევანდელი ხელმძღვანელებიდან ბევრი არ აცნობიერებს ახალ თვისებებს, უფრო სწორად, ღირსეულად ვერ აფასებს მათ. კარგია, რომ მომავლის პოტენციური ლიდერების უმეტესობას ესმით ახალი თვისებების დიდი მნიშვნელობა და თვლიან აუცილებლად მათ ჩადებას ეფექტური შრომის შეფასების სისტემაში. ისტორიულად მოქმედი ხელმძღვანელები ყოველთვის ასწავლიდნენ და ამზადებლენ მომავალ ხელმძღვანელებს. ვფიქრობთ, ისევ ასე გაგრძელდება, თუმცა ერთი მნიშვნელოვანი დამატებით: მომავალ ხელმძღვანელებს, შესაძლებელია, დაიქირავებენ იმისთვის, რომ ისინი მოეხმარონ ახლანდელებს განვითარებაში. თუ მომავალ

ხელმძღვანელებს ეყოფათ სიბრძნე, რომ ისწავლონ ახლანდელების გამოცდილებაზე, ხოლო ახლანდელები გადმოიდებენ ახალ თვისებებს მომავლებისგან, ისინი შეძლებენ ხელმძღვანელობის გადანაწილებას თავისი ორგანიზაციის სასიკეთოდ.

ხელმძღვანელობა

1. Giep Hagoort, Art Management Entrepreneurial Style, Second edition, 2001.
2. I. Goldsmith, Retaining High-Impact Performers, “Leader to Leader”, Premier Issue, 1996.



**ტოტალიტარული აზროვნების პავშირები,
ანუ, სტილისტური გადამახილი საბჭოთა
პავშირსა და ნაცისტურ გერმანიას შორის**

საბჭოთა კავშირი და ნაცისტური გერმანია წლების მანძილზე ორ ერთმანეთთან დაპირისპირებულ და რადიკალურად განსხვავდებულ მოვლენებად განიხილებოდა, თუმცა ისტორიაში ნათლად აჩვენა, რომ მათ უფრო ბევრი რამ აკავშირებდათ ერთმანეთთან, ვიდრე აშორებდათ. ადოლფ ჰიტლერი წერდა: „მე ბევრი რამ ვისწავლე მარქსიზმისგან და არ მრცხვენია, ამის აღიარება. მე შევისწავლე მათი მეთოდები და შემდეგ ისინი საკუთარი მიზნების განსახორციელებლად გამოვიყენ“.¹

ერთი შეხედვით დაპირისპირებულ ბანაკებს, მართლაც, ბევრი ჰქონდათ საერთო და ეს საერთოობა ამ ორ ქვეყანაში ხელოვნების მიმართ დამოკიდებულების მაგალითზეც ნათლად ჩანს. ტოტალიტარული წყობის გავლენა ხელოვნებაზე თითქმის იდენტურია და ყოველთვის ანტიმსატვრული ნებისმიერი ისტორიული ტოტალიტარიზმის პირობებში. ხელოვნების მართვის მანქანა კი ნაცისტებსა და კომუნისტებს ერთნაირი ჰქონდათ – ორივეგან ხელოვნების უმთავრეს დანიშნულებად იდეოლოგიური აგიტაცია-პროპაგანდა მიიჩნეოდა.

ჯერ კიდევ 1918 წელს, ანუ, რევოლუციიდან სულ რაღაც ერთი წლის თავზე, ლენინმა უკრეთ წოდებული „მონუმენტური პროპაგნდის გეგმა“ დაწერა. ამასთანავე, ცნობილია ლენინის სიტყვები „ხელოვნების ყველა სფეროს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ჩვენთვის არის კინო!“² მნიშვნელოვნებაში პროლეტარიატის ბელადი კინოხელოვნების თავისთავად მსატვრულ ღირებულებას არ გულისხმობდა. კინო მისთვის მნიშვნელოვანი იყო, როგორც იდეოლოგიური პროპაგანდის საუკეთესო საშუალება. ეს კარგად ჩანს მონუმენტური პროპაგანდის მის მიერ შემუშავებულ გეგმაშიც, სადაც მკაფიოდ განსაზღვრა დამოკიდებულება მონუმენტური ქანდაკების მიმართ: მონუმენტი არ განიხილება, როგორც ხელოვნების ნიმუში. ის, უპირველეს ყოვლისა, არის მასობრივი აზრის და შეგნების ფორმირების საშუალება.

მონუმენტების მთავარ „სახეებს“ რევოლუციის ბელადები და გმირები წარმოადგენენ და მათი ჰიტლერიული ძეგლები ყოველ ფეხის

ნაბიჯზე უნდა მდგარიყო. უდიდესი დატვირთვა პროპაგანდის თვალსაზრისით მშრომელების წარმოჩნასაც ჰქონდა, რომელნიც, ისევ ლენინის სიტყვები რომ მოვიშველით, „ხელოვნებაში სულ თვალწინ უნდა გვყავლენ, საბჭოთა ადამიანი სულ უნდა ხედავდეს მუშას და გლეხს“.³

ხელოვნებაზე იდეოლოგიური ცენზურის გამტარებელი ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ორგანიზაციის, საბჭოთა მსატვართა კავშირის, დაგენილებაში, 1929 წელს მკაფიოდ განისაზღვრა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა ხელოვნება – სახვითი ხელოვნების ერთადერთ დასაშვებ ფორმად ნატურალიზმამდე მისული რეალიზმი დადგინდა, ოდნავი გადახვევაც კი ამ მოთხოვნიდან ფორმალიზმად ითვლებოდა და მკაცრი კრიტიკით ან უფრო რადიკალური მეთოდით ისჯებოდა. მსატვრობისა და ქანდაკებისთვის მისაბამად რუსული „პრედვიუზიგული“ მსატვრობა იქნა აღიარებული, ანუ, ზედმიწევნითი ნატურალიზმი, თუმცა ერთი ნიშნის გამოკლებით – „პრედვიუზიგულის“ მსატვრობა შინაარსით კრიტიკული იყო, საბჭოთა ხელოვანს კი პირიქით, ბედნიერი, მსიარული ცხოვრება და გალადებული საბჭოთა ადამიანი უნდა აესახა. ასე რომ, საბჭოთა მსატვარს იმთავითვე ჩამოერთვა ხელოვნის ერთ-ერთი მთავარი უფლება – რეალობის ობიექტურად ასახვა. ის ტოტალიტარული წყობის ყალბი, ანტიჟუმანური იდეების შემლამაზებლად და აგიტაცორად იქცა და თავის ხელოვნებით ტუშილის მსახურებისთვის აღმოჩნდა განწირული (ბუნებრივია, ყოველთვის არსებობდნენ ადამიანები, რომელნიც ამგვარ პირობებშიც ახერხებდნენ ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნას, თუმცა მათი რიცხვი შედარებით მცირე იყო).

ნეკლასიციზმის სახით მხოლოდ რეალისტური ფორმა იყო დასაშვები ნაცისტური ხელოვნებისთვისაც. თავის დროზე არშემდგარი მსატვრის და შემდგარი დიქტატორის, ადოლფ ჰიტლერი აზრით „ყველა მსატვარს, რომელი ცას მწვანედ დახატავს, ხოლო ბალახს – ლურჯად, სტერილიზაცია უნდა გაუკეთო“.⁴

შესაბამისად, ავანგარდულ ხელოვნებას ნაცისტური კრიტიკა ძალზე მარტივად „დეგენერატულს“ უწოდებდა და გერმანიაში არსებობას უკრძალავდა. ჰიტლერმა პირადად დაავალა სახვითი ხელოვნების სახელმწიფო პალატის ხელმძღვანელს, პროფესორ ადოლფ ციგლერს გერმანიის 100-მდე მუზეუმი „გაეწმინდა“ „დეგენერატული“ ხელოვნების ნიმუშებისაგან. წმენდის შედეგად

ამოღებულ 12890 ნამუშევარში სეზანის, ვან გოგის, გოგნის და სხვა დიდი მხატვრების სურათები მოჰყვა, ხოლო „დეგენერატული“ მხატვრობის სახვენებელ გამოფენაზე, რომელიც III რეიხის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული პროექტი იყო, რადგან თითქმის 3 მილიონმა დამთვალიერებელმა ნახა, გამოფენილი იყო მარკ შაგალის, ვასილი კანდინსკის, პიტ მონდრიანის, ელ ლისიცის, ედვარდ მუნკის, ოტო დიქსის, მაქს ერნსტის და მსოფლიო ავანგარდის სხვა წამომადგენლების ნამუშევრები. გერმანიის 12 ქალაქის დამთვალიერებელს გამოფენა წარუდგინეს, როგორც ებრაულ-ბოლშევიკური, ანტიგერმანული და არიული რაისისთვის საშიში ხელოვნება.

ნაცისტური ცენზურის მიერ „დეგენერატულად“ იყო მიჩნეული თანამედროვე მხატვრობის მიმდინარეობები და მხატვართა გაერთიანებები: იმპრესიონიზმი, ფაფიზმი, კუბიზმი, სიურეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, ასევე, შონბერგის მუსიკა, ლანგის ფილმები და ასე შემდეგ... სახალხო განათლებისა და პროპაგანდის მინისტრმა, პეტელსმა მოწინავე საგაზოთო სტატიაში თანამედროვე მუსიკა შეაფას როგორც „აბდაუბდა მუსიკის ნაცვლად“ (სხვათა შორის, იმავე სათაურით 1936 წელს გაზით „პრავდაში“ შოსტაკოვიჩის ოპერის „კატერინა იზმაილოვას“ პრემიერის რეცენზია დაიბეჭდა). ასე რომ, საბჭოთა და ნაცისტური კრიტიკის აქცენტები და სულისკვეთება, საერთო მიღომაში, იდენტურია.

როგორც ზემოთ ვახსენეთ, მონუმენტურ ქანდაკებას კომუნისტები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ქანდაკება უყვარდა პიტლერსაც. მას ხანდახან გამოსახავდნენ კიდევ მოქანდაკედ, რომელიც თიხისგან მშვენიერ „ახალ ადამიანს“ მერწავს. მოკლედ, საბჭოთშიც და გერმანიაშიც საჭეომპყრობელებს მშვენივრად ესმოდათ, რომ მონუმენტური ქანდაკებების საშუალებით, რომელიც მხატვრობისგან განსხვავებით არა მუზეუმის კედლებშია მოქცეული, არამედ ქალაქის დიდ მოედნებზე, შენობების ფასადებზე, ბაღებსა და პარკებში დგას, ათასობით ადამიანს შეიძლება უთხრა სათქმელი. ქანდაკებას, თავის მასობრივი ხასიათით, ადამიანზე ზემოქმედების განსაკუთრებული უნარი გააჩნია, მშვენიერი იარაღია პროპაგანდისთვის და მას მხოლოდ შესაბამისი სახის მიცემა სჭირდება.

აქვე უნდა ითქვა, რომ როგორც საბჭოთა, ისე ნაცისტური გერმანიის ქანდაკების მონუმენტურობა მხოლოდ მეგლის გიგანტური

ტოლიანიფარული აზროვნების კავშირის, ანუ, სტილისტური გაფასხილი სახულოთა კავშირისა და ნეირსტურ გერმანიას შერჩევა

ზომით ამოიწურება. ფორმის თვალსაზრისით, მონუმენტურობა მათ არ აქვთ და მაგალითია, რომ მონუმენტალიზმი სიდიდით ვერ იქმნება, მისი მიღწევა მხოლოდ შესაბამისი იდეისა და განზოგადებული ფორმის ერთიანობითაა შესაძლებელი. ამიტომ ორივე იმპერია პიპერტროფირებული, ციკლოპური ზომის ქანდაკებებით მოიფინა. მათში არ არის პლასტიკის ელემენტიც კი და ფორმა თითქოს პირდაპირ პლაკტიდან გადატანილია. ისინი სამშობლოს სიყვარულის, თავისი სიმბოლოებს ასახავენ. ხოლო მათ გრანდიოზულობას მნახველში პატრიოტული გრძნობები უნდა აღემრა და ძალისა და იდეის ჭეშმარიტების განცდა გამოეწვია.

ამ მიზნისთვის არც ძალა და არც ფინანსები არ იზოგბოდა. ბელადები უშუალოდ მონაწილეობდნენ „ხელოვნებაში“. ცნობილია, რომ პიტლერის ფავორიტი მოქანდაკის არნო ბრეკერის ორ ქანდაკებას ფიურერმა თავად დაარქვა სახელები „პარტია“ და „არმია“, მის მიერ გამოქანდაკებული ვაგნერი პიტლერის რეზიდენციაში იდგა, ხოლო 1937 წელს ბრეკერს „სახელმწიფო მოქანდაკის“ წოდება მიენიჭა. ეს იგივე იყო გერმანიაში, რაც „საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი“ კომუნისტებთან და ამ წოდებას ორივეგან ნაცისტური და კომუნისტური იდეების დაუდალავი და ერთგული მსახურებისთვის ანიჭებდნენ.

არც ის არის გასაკვირი, რომ სტალინს ნანახი პქნოდა არნო ბრეკერის ნამუშევრები, ძალიან მოსწონდა და საბჭოთა კავშირშიც სურდა მისი მოწვევა. საბჭოთაში, სადაც მუშაობდნენ ვერა მუხინა, ევგენი ვუჩეტიჩი, მათე მანიზერი და სხვები. ისინი კი, ალბათ, პიტლერს მოეწონებოდა. ორივეს სამსახურში საუკეთესო მოქანდაკები იდგნენ. არა ტოტალიტარული, არამედ თავისუფალი სიგრცის პირობებში მათი ხელოვნება, ალბათ, სულ სხვაგვარად წარიმართებოდა.

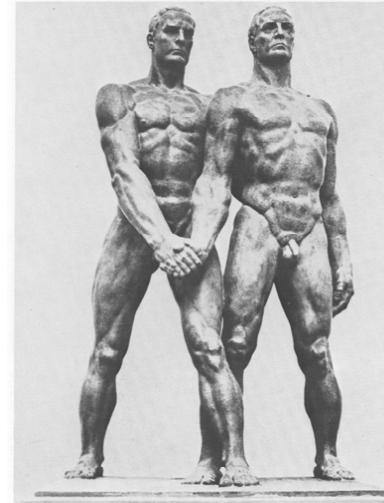
ზოგად მიღომაში მსგავსებასთან ერთად ამ ორი ქეყნის ქანდაკებას სხვაობაც პქნოდა. საბჭოთა ქანდაკება მკაცრად რეალისტურ-პერედვიუნიკული იყო, ამ მხრივ არანაირი კომპრომისი არ დაიშვებოდა. არ კეთდებოდა არც შიშველი ნატურა. ცენზურა მკაცრად იდგა საბჭოთა ადამიანის მორალის სადარაჯოზე, ყველა ქანდაკება – ბელადიდან დაწყებული, სპორტსმენით დამთავრული, შემოსილი იყო და სხეულის ფორმები სრულად პქნოდა დაფარული.

გერმანული ქანდაკებისთვის კი შიშველი, ათლეტური სხეული მთავარი თემაა, თუმცა ეს სხეულები ყოველგვარ ეროტიკულობას

მოკლებულნი არიან, ფორმა სრულიად ცივია და ხშირად – უშინაარსოდ თეატრალური. მთავარი სათქმელი არიელი ზეადამიანის უძლიერესი, კუნთმაგარი სხეულის იდეალის გადმოცემაა. ცნობილია, რომ გერმანიის სასწავლო დაწესებულებებში ფიზიკურ აღზრდას უდიდესი დრო ეთმობოდა. ჰიტლერის აზრით, „განათლების სისტემის არსი, პირველ რიგში, მიმართული უნდა იყოს არა მოსწავლეებისთვის გონებრივი ცოდნას მისაცემად, არამედ ჯანმრთელი სხეულის ჩამოსაყალიბებლად“.⁵ ჯანმრთელობას და ფიზიკურ კულტურას ნაცისტები „ნაციონალური იდეის“ განხორციელებად მიიჩნევდნენ. ეს საბრძოლო-პატრიოტული აღზრდის ნაწილი იყო. ამიტომაც ნაცისტური შიშველი მამაკაცების ქანდაკებები თითქმის უკლებლივ ატარებენ აგრესულ – მილიტარისტულ ხსნათს. ამ თვალსაზრისით, ისინი განსხვავდებიან საბჭოთა თავსაფრინი კოლმეურნეებისგან, ხმალამოღებული „დედასამშობლოს“ პათოსისგან ან ლენინის ქანდაკებისგან, რომელსაც ცალ ხელში ქუდი უჭირავს და აფრიალებული მოსასხამით მოაბიჯებს ხალხისკენ, მაგრამ არსობრივად...

არსობრივად ტოტალიტარული წყობის სამსახურში ჩაყენებული ხელოვნება ყოველთვის „ნატანჯია“, ყალბი და შინაგანად საზარლად ცარიელი. მაგალითები ისტორიულად უფრო ძველ რეჟიმებშიც არის, მაგრამ XX საუკუნის ამ ორი უდიდესი ტირანიის ასახვა ქვაში, ბრინჯაოში, მარმარილოში, საღებავში თუ მუსიკაში, საკმარისად აჩვენებს ტოტალიტარული აზროვნების ერთგვაროვნებას, სტილისტური გადაძახილს საბჭოთა კავშირსა და ნაცისტურ გერმანიას, ორ იმპერიას შორის, სადაც ადამიანი რიგითი მოქალაქე იქნება ის თუ ხელოვნი, არა ადამიანია, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ იარაღი დიქტატორის თავში დაბადებული თამაშებისთვის.

1. А.Гитлер. Моя борьба. Изд."Т-ОКО", 1992 г.
2. 'Советский союз~ 'Обсуждая картины~ 1958г. 3(97)
3. 'Советский союз~ 'Обсуждая картины~ 1958г. 3(97)
4. Газета „Правда,, 1936/26/12
5. А.Гитлер. Моя борьба. Изд."Т-ОКО", 1992 г.



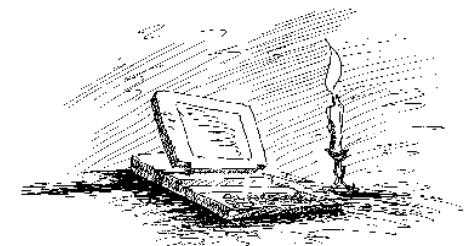
JOSEF THORAK:
Kameradschaft (Deutsches Haus, Pariser Weltausstellung 1937) –
Comradeship (German pavilion at the Paris World Fair) – Camaraderie
(pavillon allemand de l'Exposition universelle de Paris) (1937).



(COURTESY PHOTO)



ՇԵՆՈՎԵՐՆԱԾՈՒՅԹՈՆ
ՍԱԲԱՑՈՒՅԹԻՐ ԱՐՄԵՐԱՋԱ



ანასტასია ლოლაძე
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: ირინე აბესაძე

მარშის მეტაფორა

(20-იანი წლების ქართული ავტოპორტრეტი)

წინააღმდეგობებით სავსე XX საუკუნის გამძაფრებულმა ცხოვრების რიტმმა ადამიანი განსაკუთრებულად მგრძნობიარე გახადა... „არა სიცოცხლე, არა სიკვდილი. არამედ რაღაც სხვა“, იტყვის ამ საუკუნის ტრაგიკული გმირი და გულსაც ამოატანს კაცობრიული სევდით სავსე ამ სიტყვებს. შემოქმედებით ობიექტივს ის სულ უფრო და უფრო ხშირად მიმართავს საკუთარი განცდისა და ფიქრისაკენ, რადგან მისთვის შევბის მომგვრელი აუცილებლობა ახლა პირადი განცდების სააშკარაოზე გამოტანაა.

ასე იქცევა ხელოვნება სინამდვილის ბიოგრაფიულ განცდად, „რეალურობის საზომი ილუზორულ იარაღად“, მხატვრული ნაწარმოები კი სულ უფრო მეტად ემსგავსება ავტოპორტრეტს...

ხელოვნებას ზოგადად ახასიათებს ავტოპორტრეტულობა. ნებისმიერი სიუჟეტის მხატვრული ნაწარმოები ხელოვნის სახელით მოგვითხრობს სამყაროსა და ეპოქის შესახებ. სხვადასხვა პერსონაჟის სათქმელი ხშირად რეალობაში აფიქსირებს ავტორის დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი. შედეგად, პერსონაჟი ორუელივით ემსგავსება მწერალს, ზოგიერთი პორტრეტი კი მხატვრის სულის ფორმასა და ფერს იღებს.

მაგრამ ავტოპორტრეტულობა არ გულისხმობს მხოლოდ ავტორის პოზიციის დაფიქსირებას. იგი პირადი, ფსიქოლოგიური თუ სულიერი თავისურებების კონცენტრირება და თავმოყრაა მხატვრულ ფორმებში. ის მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნის ქვეცნობიერი, შინაგანი მდგომარეობით განისაზღვრება და არაა დამოკიდებული მის გარეგნულ სახეზე.

საკუთარ თავზე თხრობის ეს ფორმა თავს იჩენს ხელოვნების სხვა უანრებშიც, მაგრამ ავტოპორტრეტულობის უმაღლეს გამოვლენას ვხვდებით იქ, სადაც მხატვარი (მწერალი) თავისი გამოსახულების მეშვეობით ახერხებს განაზოგადოს თავისი დროის არსებითი თვისებები; როცა ეპოქის სასიათი კონკრეტული პიროვნების გამოსახულებაში

აღიბეჭდება და დროის იმპულსებით დამუხტული ფიგურა გარკვეულ სიმბოლოდ იქცევა!

ამიტომაც გვიზიდავს ასე ავტოპორტრეტი.

მისი განვითარება განუყოვლადაა დაკავშირებული პორტრეტის ევოლუციასთან, მაგრამ ავტოპორტრეტის დამოუკიდებული ისტორიაც რთულია და არანაკლებ საინტერესო.

ხშირად თვლიდნენ, რომ ხელოვანი ავტოპორტრეტის მხოლოდ შემოქმედებითი კრიზისის ეტაპზე ქმნის, როცა უჭირს სრულყოფილი შესატვრული ფორმის პოვნა. ამ მიზეზით, მას დაბალ ჟანრად მიიჩნევდნენ და ყურადღების მიღმაც ტოვებდნენ. თუმცა ხანგრძლივი გზის გავლის შემდეგ ავტოპორტრეტმა ღირსეული ადგილი დამკვიდრა და შეძლო გამხდარიყო დროების, აღამიანისა და საზოგადოების მრავალგანზომილებიანი ანარეკლი!

მისამით ინტერესი განსაკუთრებით გაიზარდა XIX საუკუნის ბოლოდან, როცა ხელოვნებაში შემოქრილი ახალი იდეების გავლენით ადამიანი შინაგანი ღირებულებების პრიზმაში დაინახეს და არაფრად ჩააგდეს მისი საზოგადოებრივი თუ სოციალური კუთვნილება. როცა ხელოვანი უფრო გახსნილი და თავისუფალი გახდა, საკუთარი შეგრძნებებისა და გარესამყაროსადმი დამოკიდებულების დაფიქსირების სურვილი კი – უფრო მძაფრი.

ავტოპორტრეტი რეალობაში აფიქსირებს ხელოვნის დამოკიდებულებას გარემონტეველი სამყაროსადმი, მის ფიქრებსა და განწყობილებებს, მაგრამ ყველას როდი შეუძლია, როცა გული მოსთხოვს, დაჯდეს და მთელ სამყაროს უამბოს საკუთარი თავისა და ცხოვრების შესახებ, თანაც პირველ პირში საკუთარი მე-ს სახლით.

ეს სითამამეცაა და ტვირთიც.

მისი შექმნა ხელოვნისგან გამორჩეულ შემოქმედებით სიმწიფესა და გამოცდილებას, განცენებული აზროვნებისა და შემოქმედებითი ინიციატივის მაღალ ხარისხს მოითხოვს. საკუთარი თავის გააზრებისა და შეცნობის გარდა, ის სამყაროს, ჭრიშმარიტებისა და სინამდვილის შესახებ დაფიქრებასაც გულისხმობს. ამიტომ, თუ თვალს გადავავლებთ სხვადასხვა ისტორიული მონაკვეთის ავტოპორტრეტებს, აღმოვაჩენთ, რომ მათში განივთებულია დრო, ბედისწერა, ხასიათი, ეპოქის დრამა და ტკივილი...

ავტოპორტრეტის ხელოვნება საქართველოში გამოკვეთილად XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან იჭრება, როცა ქართული ხელოვნება

მსოფლიოში მიმდინარე ნოვატორული პორტრეტებისადმი ყველაზე გახსნილი გახდა და უკეთ ასახა ახალი ეპოქის ხასიათი.

ამ პერიოდში შექმნილი ავტოპორტრეტების ნიმუშებზე დაკვირვებით არა მარტო ქართული პორტრეტული მხატვრობის ევოლუციურ ხაზს მივადევნებთ თვალს, არამედ ხელოვნის შეგნებაში საკუთარი პიროვნებისა და საზოგადოებრივი როლის გააზრების პორცესსაც. შეიძლება, დაბეჯითებით ითქვას, რომ „ავტოპორტრეტმა ასახა საქართველოს ინტელიგენციის ჩამოყალიბებისა და თვითშეგნების პორცესი!“

ზოგადად XX საუკუნის ავტოპორტრეტი სულ უფრო დაუახლოვდა პორტრეტ-ტიპს და ახალი თავისებურებებით შეივსო: გაზირდა მისი თემატური და სიუსტური დიაპაზონი. გამოსახულება რთული ფსიქოლოგიური ქვეტექსტით დაიტვირთა. გაჩნდა ავტორისა და ავტოპორტრეტის გაუცხოების ტენდენცია: ხელოვანი, თითქოს, გარედან აკვირდება საკუთარ თავს, სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციაში. ავტოპორტრეტი საკუთარ თავთან დიალოგად იქცა, ზოგჯერ – ირნიანარებ და ზოგჯერ გაზვიადებულ დიალოგად... პოზა და ქესტი პიპერბოლიზტებულია. დიდი დატვირთვა შეიძინა ფონმა, ზოგიერთ შემთხვევაში ის კომპოზიციის თანაბარუფლებიანი ნაწილიც კი გახდა. შეიცვალა დამოკიდებულება მსგავსების მიმართაც. მოკლედ, ავტოპორტრეტმა მოელი მრავალგვეროვნებით გამოვლინა თავი...

საქართველოში ამ სიახლეებს საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებული ტრადიციებიც შეერწყა და შედეგად ქართული ავტოპორტრეტი განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ენით ამეტყველდა.

20-იან წლების თითქმის ყველა ქართველი მხატვრის შემოქმედებაში ვწვდებით ავტოპორტრეტს. ყოველი მათგანისთვის ეს უანრი განსხვავებულად მნიშვნელოვანი იყო, განსხვავებული პერიოდულობით გამოვლინდა და განსხვავებული მხატვრულ ამოცანების გადაჭრის შედეგს წარმოადგენდა.

ამ პერიოდში შექმნილი ავტოპორტრეტები უმეტეს შემთხვევაში სერიებადაა წარმოდგენილი (დ. კაკბაძე, შ. ქიქოძე, დ. შევარდნაძე), ზოგჯერ მხატვრული ექსპრესიონისა (ლ. გუდიაშვილი), ზოგჯერ კი უანრის საუკეთესო ტრადიციებშია შექმნილი (ქ. მაღალაშვილი, დ. შევარდნაძე).

დავით კაგაბაძის ავტოპორტრეტების სერია ასეთი ქრონოლოგიით განვითარდა: ავტოპორტრეტი სარკესთან – 1914 წელი, კუბისტური ავტოპორტრეტი – 1914 წელი, ავტოპორტრეტი ბროწეულებით – 1916 წელი, ავტოპორტრეტი რუხ ხალათში – 1917 წელი.

შემოქმედების საწყის ეტაპზე ეს უანრი მხატვრისთვის თვითგამოხატვისა და მხატვრული ხერხების ძიების საუკეთესო საშუალებად იქცა.

ექსპერიმენტატორი ხელოვნის ავტოპორტრეტებს გამოარჩევს ნათელი, რაციონალურად გაზრდებული კომპოზიცია. კლასიკური წყობა. დახვეწილი და ლაკონიური დეკორატიულობა, თავშეკავებული კოლორიტი და მონუმენტურობა. ბოლო ავტოპორტრეტებში განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ფონი, რომელიც დამოუკიდებელი სიმბოლოს სახით წარმოგვიდგება და კომპოზიციის მთავარი იდეური ნაწილი ხდება.

მხატვრისთვის მიუღებელია გადაჭარბებული ემოციურობა, მაყურებლის წინაშე ზედმეტად გახსნილობა (თუ არ ჩავთვლით ავტოპორტრეტს სარკესთან), ამ მიზეზით მისი ავტოპორტრეტები ზეიმურ, ამაღლებულ ხასიათ იღებს და მხატვარი წარმოგვიდგება, როგორც სამყაროს ცოდნით დატვირთული ბრძენი, ცხოვრების გამჭრიახი დამკვირვებელი, აზრისა და განსჯის სახე-სიმბოლო...

კაგაბაძისულ მხატვრულ სტილთან ნათესაობის მიუხედვად, შალვა ქიქმის ავტოპორტრეტების სერიას ნიშანდ ღრმა ემოციურობა გასძევს. მისი ექსპრესიონისტული დამოკიდებულებები სამყაროს, ცხოვრებისა და საკუთარი თავის მიმართ ყველაზე უკეთ ავტოპორტრეტებში აისახა.

„ეს იყო სატირული ან ტრაგიკული აზროვნების მხატვარი... პარიზის ქაოსმა, ეტყობა, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ამ მერმნობიარე ადამიაზე. ის ორითულად ლაპარაკობდა თავის ნაადრევ დაბერებაზე. ლაპარაკობდა ავტოპორტრეტის ენით!“²

მხატვარი არასდროს ერიდება განცდების სააშკარაოზე გამოტანას. გამაფრებული შეგრძნებები ყოველთვის უდანაკარგოდ ხვდება მის ტილოებზე. წერის მანურაში, კომპოზიციის აგების სტილში, კოლორიტში, პოზაში, მზერაში ნათლად იკითხება მხატვრის სულის კოლიზიები თუ წინააღმდეგობრიობები.

იგი 1921 წელს სამშობლოდან შორს გარდაიცვალა.

ამ, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ, ტრაგიკული სიმბაზრის ამბავს წინ უსწრებდა ერთი უცნაური ავტოპორტრეტი, „უდროოდ გარდაცვლილი მეგობრის მოსაგონებლად“.

თითქოს ამაზე ნათლად, ასე გარკვევით არავის უთქვამს თავისი სათქმელი და მაინც...

რა არის ამ სურათში?!?

– ტრაგიკული წინათგრძნობით შეძრული ავტორის ჭმუნვა? მარტოსულობის ხმაურიანი ამონაკვნესი? ბუნების წინააღმდევ ამბოხი? წინასწარმეტყველება? იქნებ, ყველაფერი ერთად?

ან იქნებ ეს ჯერარგახსნილი სიმბოლო, სამყაროსავით უსასრულო და მველი...

არის კიდევ ერთი...

„პარიზი, ლუქსემბურგის ბაღი“.

სურათის წინა პლანზე ვნებიანი წყვილია. ავტორი სიღრმეშია. მისი ნაკვთების გარჩევა შეუძლებელია, თითქოს, შერწყმია შემთხვევითი გამვლელების რიგებს, არადა... იქიდან გვაკირდება, იქიდან გვიჭვრეტს. თითქოს, მოსწყვეტია ქაოსური ცხოვრების აჩქარებულ ღვარცოფს და ახლა შორიდან გვსწავლობს, შორიდან გვიკლებს XX საუკუნის უცნაურ პირმშებს...

არის ამ შორიდან ჭვრეტაში რაღაც სევდიანიც... მარტოსულობის, განდეგილობის და სულისშემძვრელი მიუსაფრობის გამომხატველი.

XX საუკუნის დასაწყისში პრინციპულური არაჩეულებრივად მძაფრად დასვა პორტრეტული მსგავსების პრობლემაც. ახალმა მხატვრულმა მიმართულებებმა მიზანში სწორედ ის ამოიღეს და განაცხადეს:

„ისევე როგორც სიუჟეტი, ფერწერაში მოკვდა პორტრეტიც. თანამედროვე გამოსახულებების მსგავსება სულ სხვა ხერხებით მიიღწევა. უდავოა, ბოლო 50 წლის მანილზე შექმნილი პორტრეტები – ფერწერის ბრწყინვალე ნიმუშები, ნაკლებად პასუხობენ პორტრეტის განსაზღვრებას. რადგან პორტრეტში ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა ნიმუშებში ახლა ყველაფერი ფერწერულობას ეწირება“³.

ცნობილია, რომ არც ერთი მხატვრული სახე არ მოითხოვს სინამდვილესთან გაიგივებას, ის მხოლოდ სახეშეცვლილი ფორმით აღწერს რეალობას. შესაბამისად, არც ავტოპორტრეტია სრულიად იდენტური თავისი შემქმნელის.

მაგალითად, ერთი მხატვრის მიერ სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი ავტოპორტრეტები ხშირად რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, ზოგჯერ კი სურათში გამოსახული ფიგურა არათუ არ ჰგავს ავტორს, რეალური ფორმებიც კი არა აქვს.

მიზეზი ისაა, რომ ჩვენ ავტოპორტრეტებში მის შექმნელ ავტორს კი არა, მხატვრის გამოსახულებას ვხედავთ. ავტორი იგრძნობა ყველაფერში, მაგრამ აღიქმება, როგორც გამომსახველი საწყისი (გამომსახველი სუბიექტი) და არა როგორც გამოსახული ობიექტი.

ავტოპორტრეტი გვიზიდავს არა მსგავსებით, არამედ ხელოვნის გარემომცველი მატერიალური და სულიერი სამყაროს ასახვის ხარისხით, რაც უფრო ღრმადაა აღბეჭდილი გამოსახულებაში ეს ყველაფერი, მით უფრო ღრმად გვივრებულია მხატვრული ნაწარმოებიც.

1914 წელს დავით კაკაბაძის და 1919 წელს ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში შეიქმნა საინტერესო მხატვრული ექსპერიმენტი – კუბისტური ავტოპორტრეტი.

ეს სურათები ნაკლებად მოგაგონებთ რეალური ადამიანის სახეს (მით უმეტეს, ავტორის სახეს), თუმცა ორივეს ძლიერი ესთეტიკური ზემოქმედების მოხდენა შეუძლია მნახველზე... ალბათ, იმიტომ, რომ ორივე ზედმიწევნით სწორად ასახავს უკიდურესად აჩქარებულ, ახალი საუკუნის შესაფერ დროს.

ეპოქის კონცეფცია – ყველაფერი მსხვერპლად შეეწიროს დროის მოთხოვნებს ამ ორ ავტოპორტრეტებში ნათლად გამოიკვეთა კომპოზიციის თავისებურებით, ფერის კონტრასტით, ფიგურების გეომეტრიული რიტმით, ხაზების მიმართულებითა და ტექნიკით.

დიმიტრი შევარდნაძის შემოქმედებისთვის განმსაზღვრელი პორტრეტული ხელოვნების უანრი იყო. ამიტომ უცნაური და მოულონდელი სულაც არ არის, რომ პიროვნული „მე“-ს ამოცნობას მხატვარი ავტოპორტრეტთა სერიაში შეეცადა.

1910 წელს შესრულებულ პატარა ზომის ავტოპორტრეტში მხატვარი ძლიერი ნებისყოფის, საკუთარ შესაძლებლობებში დარწმუნებული ადამიანის სახით წარმოგვიდგება. კოლორიტი და ფუნქცის ძლიერი მონასმები საინტრესო მხატვრულ ეფექტს ქმნის.

ამ ავტოპორტრეტისგან განსხვავებულია 1916 წელს შექმნილი ავტოპორტრეტი, რომელშიც უკვე დიდი მხატვრული გამოცდილებით დატვირთული მხატვარია წარმოდგენილი. პროფილში გამოსახული სახის ნაწილს ფართოკიდებიანი ქუდი ფარავს. წერის ფერწერული

მანერით სახის ნაკვთები გაბუნდოვნებულადაა წარმოდგენილი. ესაა საკუთარ თავში ჩაღრმავების საინტერესო ნიმუში. მხატვარი ისევ თავდაჯერებული და წინააღმდეგობების გადალახვისთვის მზადმყოფია. თავს ცხოვრების იდუმალ, მისტიკურ დამკვირვებლად წარმოიდგენს. აյ მთავარი მისი განუმეორებელი პერსონის ასახვა კი არა, არამედ გარდამტეს ისტორიულ პერიოდში კეთილშობილი ზრახვითა და აზრით აღვსილი ადამიანის ტიპური სახის შექმნაა.

ქართული ხელოვნების გამორჩეული ფიგურა ქეთევან მაღალაშვილი, სიცოცხლის ბოლომდე პორტრეტული მხატვრობის ურთველი დარჩა. მის მიერ შექმნილი გამორჩეული პორტრეტული სახეების გვერდით საინტერესო და ყურადღების ღირსა 20-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი ავტოპორტრეტი.

ამ თბილი ფერებით სავსე სურათში მიმზიდველი ქალი-მხატვარი შინაგანი თავისებულებით, სულიერების მბაფრი მუხტით აღვსილ ადამიანად წარმოგვიდგება. სამყაროსკენ მიმართული მისი მზერა ჯანსაღია და ღრმა, მახვილია და ბასრი, გამჭოლია და ოდნავ დამაბნეველიც. მკაფიო სახის ნაკვთები ამხელენ ძლიერ პირვებას, საინტერესო შემოქმედს და მშვინერ ქალს...

ზოგადად 20-ინი წლების ქართული ავტოპორტრეტები ნათლად ასახავენ ეპოქის ყველა თავისებურებას. ყველა მათგანი განუმეორებელი და თვითმყოფადია. ყველა მათგანი სავსეა დიდი ცხოვრებისეული სიმართლით და აზრით. ყველა მათგანი მიკყება ამ უანრის ძირითად თავისებურებებს, პასუხობს ქართული ხელოვნების მოთხოვნებს და რჩება დროის ეპოქის და ადამიანის ცოცხალ ანარეკლად.

ეს ყველაფერი თანაბრად ეხება მხატვრობასაც და ლიტერატურასაც.

„სიტყვა დიდად მნიშვნელოვანი მოვლენაა ადამიანის ბუნების შესწავლისათვის, ამიტომ თანამედროვე ხალხოსნური ხელოვნების დამფუძნებელი, გარდა მხატვრობისა, მწერლობაცაა. მწერლობა თავისი ფორმით ადვილად უწევს ამ მიზანს სამსახურს.“⁴ შედეგად, ლიტერატურულ წრეებში, არტისტულ კაფეებში თუ სალონებში ქართული ხელოვნების ბედზე პოეტები და მხატვრები ურთად მსჯელობენ.

შხატვრობა იტაცებს პოეზიის ტერიტორიებს და, პირიქით. პოეტებისა თუ მხატვრებს ერთი მიზანი აერთიანებთ, საკუთარი ხელოვნებით ქართველი ერის არსებობის გამართლება.

20-იანი წლების ლიტერატურულ ცხოვრებაში ყველაზე მეტი ყურადღებისა და აზრთა სხვადასხვაობის საგანს „ცისფერი ყანწები“ წარმოადგენდა. ეს იყო პირველი დასავლეთ ეკროპული წარმოშობის ქართული სკოლა, რომელმაც ორგანიზაციულად გააფორმა პოეზიის სრული რეფორმაციის აუციებლობა.

„ცისფერი ყანწები“ ლიტერატურაში თავს ლირიკული პოეზიით ამკიდრებდა. უკრიტიკოდ იღებდა სიმბოლიზმის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს და ეროვნულ სამყაროში ექცედა მისთვის ნიადაგს.

მათი ლირიკული პოეზია ხელოვნებისთვის მსხვერპლად შეწირვა...

მათი ლირიკული ლექსი – სიამდვილის ბიოგრაფიული განცდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ამოვლებული ავტორის სულიერი ზრახვა, პოეტური ავტოპორტრეტები.

ამიტომაც არაა მოუღობნელი ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ლექსის ფორმის ავტოპორტრეტების არსებობა.

ეს მარტო ეპოქის მოთხოვნებით არ იყო ნაკარნახევი...

ლირიკული პოეზიისთვის თანდაყოლილა ავტობიოგრაფიულობის, ავტოპორტრეტულობის საწყისი...

ცისფერყანწელთა ავტოპორტრეტები სონეტის ფორმითაა დაწერილი. ლექსის კომპოზიციას განსაკუთრებულობას ესეც ანიჭებს, რადგან სონეტის კეთილშემოვანება საუკეთესოდ ესადაგება საკუთარ თავზე თხრობის მოტივს...

ლიტერატურას შეუძლია, ამომწურავი ინფორმაცია მოგვაწოდოს პიროვნებაზე, მისი გარეგნული ნიმან-თვისებების აღწერის გარეშეც. ასეა აქაც, ამ ავტოპორტრეტებში ნაკლებად იგრძნობა ორიგინალთან გარეგნული მსგავსება, თუმცა ამ შემთხვევაში მსგავსების მინიმალურობის მიზეზი განსხვავებულია:

ცისფერყანწელებისთვის, როგორც სიმბოლისტური სკოლის წარმომადგენლებისთვის, სახის, სიმბოლოს და ნილის ცნება ქრონიკის შეერწყა. ამიტომ მათ შეიყვარეს სიტყვის თეატრალიზება, მასკარადი და აქტიორობა. ლექსებში ჩშირად ივიწყებენ საკუთარ თავს. ზოგი პიეროა, ზოგი – ჰამლეტი, ზოგი – აპოკალიფის მხედარი... ავტოპორტრეტებში კი ამაღლებულ გმირებად წარმოგვიღებიან, თითქოს, მაღალი სცენიდან კითხულობენ მონოლოგებს და მაყურებლის გაოცებას გულახდილობით კი არა თეატრალური პოზით ცდილობენ...

საკუთარ თავზე ასეთი ფორმით (გრიმით და ნილბით) საუბარი „მოღის ბრალი“ როდია... ცისფერყანწელებს სჯერათ და სწამთ: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი.“⁵⁵

„უალდის პროფილი... ცისფერი თვალები,
სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა,
ღლიავის დაკოცნით მალე ვიდალები,
მწვავენ ტალღები, თბებმა რომ დაფანტა“.
ტიციან ტაბიძე.

„ამპარტავანი და ყოველთვის პირგაპარსული
ბუნებით შავი, ხელოვნურად გათეთრებული,
ლამაზ რითმისთვის ერთი წუთით ჩაფიქრებული.
ვამყობ იმით, რომ არა მაქვს ვრცელი წარსული...
საქართველოში არ იწამეს ჩემი დენდობა,
მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი Salto-mortale,
მაგრამ ბოლლერის ცივი ლანდი თუკი მენდობა
ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი“...
პაოლო იაშვილი

„ვინ არის, სარკის უფსკრულიდან რომ მევლინება,
ვისი თვალები ემუქრება ჩემს ფერმკრთალ თვალებს?
ნუთუ მიცერის საკუთარი ჩემი ჩვენება?
ნუთუ ჩემს გულში მისტიური შიში იალებს?
მისი ღიმილი ჩემში ბნელად გაიშრიალებს
უშიშრი ღღის დაიკარგა ცხადი ხსენება.
თეთრი ოცნება გადარჩენის ცეცხლივით ღნება.
დამწვარ სხეულის ჩემს გარშემო სუნი ტრიალებს...
გადიდა სარკე – ზვირთებიან ზღვად გარდაქმნილი
და მის ტალღებში იძირება ჩემი აჩრდილი“.
ვალერიან გაფრინდაშვილი

როგორ არ ჰგავს ვალერიან გაფრინდაშვილის ეს ავტოპორტრეტი მეორე დიდი ხელოვნის ავტოპორტრეტს სარკესთან... შედარება მოუღობნელად გაგვაოცებს:

სარკეში დანახული ორი ხელოვანი. ორი განსხვავდული, ორი ღრმა და ოვითმყოფადი სახე. ორივე შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ჩაფიქრებული, საკუთარი თავისკენ მიმართული მირიადი შზერით...

გაფრინდაშვილისთვის სარკე მისტიკური ხილვებით დატვირთული სამყოფელია, სადაც ავტორთან ერთად ცხოვრობს მირაჟები, სიზმრები, ჩვენებები, დაისები, აშორდები, ოფელიები, თავისმკვლელები... სარკიან მას უცნაური ორეული უცქერს, რომელიც ზოგჯერ თავის დახმარებისკენ მოუწოდებს... მისი სარკე არსებობის უდიდესი სიმბოლოა, რომელიც ყველაზე უკეთ გამოხატავს „ჩვენი ყოფნის ღანდურობას, ჩვენს ორობას, ჩვენს კავშირს წარსულთან და მომავალთან“.

კაგაბაძისთვის კი სარკეში ხედავ, თვითდაგვირვების საშუალების გარდა, მხატვრული ხერხიცაა: სარკის გამოყენებით ის ახერხებს შექმნას წარმოსახვითი კონტრასტი სიბრტყესა და სივრცეს, სტატიკურსა და დინამიკურს შორის. იგი სარკეში ასახვის ტექნიკური თავისებურებებით უფროა გატაცებული, თუმცა სარკის ზედაპირი მასთან პოზიტიურ დატვირთვას ატარებს. გამოხატავს გულწრფელობას, თვითწვდომას, სიმართლისმოყვარეობას.

...უკნაური არსებაა მაყურებელიც და მკითხველიც

კველაზე მეტად ის უყვარს, მოძღვანიერთ ადსარებას რომ აპარენა, ნდობას რომ უკვედებენ და ლმად რომ ჩაახედებენ სულში.

ტყეულს არ ითმენს და სიმართლის თქმას ითხოვს. თუ სიმართლე როგორად და მტკიცნეულად გამოსათვეშელია, მით უფრო ბედნიერია და აღვროთოვანებული... ავტოპორტრეტითაც, ალბათ, ამიტომ იხიბლება... თორებ სხვაგან სად ნახავს ასე გახსნილ, გულახდილ და პათეტიკისგან თავისუფალ ავტორს. სხვაგან სად ამოიკითხავს ასე თვალნათლივ საკუთარ ფიქრსა და ოცნებას სხვის სულსა და სხეულში. სხვაგან სად ნახავს ასეთ სიმართლეს – გაბედულს, პირდაპირს, მიკიბ-მოკიბვის გარეშე ნათქვამს.

და ესევ რომ არ იყოს..

როცა ხელისგულზე აეტორის მფეთქავი გული გიდევს, გგონია, შეიცანი მარადიულობად ქცეული შემოქმედებითი წამი... ნაბიჯ-ნაბიჯ გახსენი ყოფილების მისტიკური საიდუმლო...

1. 6. მირცხულავა, XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პორტრეტული მასატების ზოგიერთი თავისი გერუბენის შესახებ, ?????????? გვ. 16.

- 2. გ. ქიქმებე, ქართული მოდერნიზმი, 1910-1930, გვ. 116.
 - 3 პ. სინაკი, Записки живописца, გვ. 125.
 - 4. ღ. კაგბაძე, ხელოვნება და სივრცე, გვ. 35.
 - 5. ტ. ტაბაძე, ჟურნალი „მეოცნებები ნიამორები“, № 10. 1923.
 - Л. Зингер, Очерки теории и истории портрета, Москва, 1985.
 - Л. Зингер, Автопортрет в системе жанров, Москва, 1986.
 - Н. Евреинов, Оригинал о портретистах., Москва, 1923.
 - М. Андроникова, Об искусстве портрета, Москва, 1985.
 - П. Синяк, Записки живописца, Санкт-петербург, 2000.
 - 6. მირცხულავა, XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პორტრეტული მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ, თბილისი, 1996.
 - ქართული მოდერნიზმი, 1910-1930, თბილისი, 2005.
 - პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისი, 2002.
 - ი. აბესაძე, შალვა ქეჩოძე, თბილისი, 1985.
 - ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბილისი, 2005.
 - ქ. კინწურაშვილი, XX საუკუნის ხელოვნება, თბილისი, 2005.
 - ს. სიგუა, ქართული მოდერნიზმი, თბილისი, 2002.
 - ტ. ტაბაძე, ჟურნალი “მეოცნებები ნიამორები”, № 10, 1923.
 - ტ. ტაბაძე, ჟურნალი “ცისფერი ყანწები”, №1, 1916.
 - პ. იაშვილი, ლირიკა რჩეული, თბილისი, 1995.
 - პ. იაშვილი, ჟურნალი “ცისფერი ყანწები”, №1, 1916.
 - ვ. გაფრინდაშვილი, რჩეული, თბილისი, 1985.

ნესტან მერმანიშვილი
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინე აბესაძე

**ქართული სამართლის სამსახურის ხელოვნება -
სერგო პარამაზე**

მუზეუმი მუზების სამყოფელს ნიშნავს და თავისი პირვანდელი სახით უძველესი დროიდან იწყებს არსებობას. ვიცით, რომ მუზეუმი ძვირფასი ნივთების დასაცავად არსებობს და მიზნად ისახავს, თაობიდან თაობას გადასცეს ყველა ის ტრადიცია და ისტორიული ღირებულება, რაც ამა თუ იმ ქვეყანას ან ერს გააჩნია. „მუზეუმი თავისი არსით არის ადგილი, სადაც ღირებული, მარადიული არსებობისათვის განკუთვნილი ნივთები ინახება“, – ეს მოსაზრება ერთ-ერთ რუსულ სახელმძღვანელოში ამოვიკითხე. ეს არის მუზეუმის მირითად მისიაც, რომ ყოველდღიური ყოფიდან საგნები განსაკუთრებულ ადგილას გადაიტანოს. თუმცა დროთა განმავლობაში ამ მოსაზრებამ ტრანსფორმაცია განიცადა და სრულიად სხვა დატვირთვა მიიღო. საზოგადოების თანამედროვე დაკვეთაც ის არის, რომ მუზეუმმა სოციალურ მოთხოვნებს უპასუხოს. მუზეუმს, როგორც სოციალურ ინსტიტუტს, მუდმივად აქვს კავშირი გარე სამყაროსთან. გარე სამყაროსთან კავშირს კი ექსპოზიციის საშუალებით ამყარებს.

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში შეიცვალა საერთო ხედვა და აზროვნება. თუ აქამდე ის იყო საინტერესო, რა იყო გამოფენილი, ახლა ის არის საინტერესო თუ ვის მიერ ეწყობა ეს გამოფენა. ამ პერიოდში მრავალი არქიტექტურულ-მხატვრული მიმდინარეობა განვითარდა. ექსპოზიციაში საინტერესოა როგორც ამ მიმდინარეობათა მიღწევების გამოყენება, ისე ავტორისეული ინტერპრეტაციის დემონსტრირება.

ექსპოზიცია – ეს არის არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტა, კონკრეტული კონცეფცია, რომელსაც კომპლექსური შემოქმედებითი დარგის როლი მიენიჭა. XX საუკუნის ბოლო პერიოდის მანძილზე მუზეუმის მირითადი საკომუნიკაციო საშუალების, ექსპოზიციის მნიშვნელობის გაზრდის შესახებ აქტიური კვლევა-ძიება მიმდინარეობდა.¹

საექსპოზიციო ხელოვნება არის ექსპონატურის, თემატიკის, საგნობრივ-სივრცული სტილისტიკის, არქიტექტურის, ტექნოლოგიური მიღწევებისა და დიდაქტიკური მასალების ორგანული ჯაჭვი, რომელიც მხატვრულ-კონცეპტუალურ სივრცეს ქმნის. ამრიგად, საექსპოზიციო ხელოვნების მეთოდები სისტემატურ განვითარებას საჭიროებს.

საქართველოში მუზეუმი საუკუნე-ნახევრის წინ დაარსდა და ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა. აუცილებელი იყო, ძვირფასი ნივთები შენობის გარეშე არ დარჩენილიყო, ხან ერთი დაწესებულების, ხან მეორის საცავსა ან „უბრალო“ ოთახში ინახებოდა.

საქართველოში არსებული სხვადასხვა პროფილის მუზეუმებიდან, აღსანიშნავია, დიმიტრი ბაქრაძის მიერ XIX საუკუნის ბოლოს დაარსებული „საეკლესიო მუზეუმი“, სადაც წირვის, ნათლობისა და სხვადასხვა საეკლესიო რიტუალის ჩასატარებლად საჭირო ნივთები იყო დაცული. ასევე იქ იყო ქართველ მეფეთა და სასულიერო პირთა პორტრეტები. ეს მუზეუმი გარკვეული შიდა წესისა და განრიგის მიხედვით მუშაობდა. ქართულ სამუზეუმო საქმის წამომწყებნი იყვნენ ასევე გუსტავ რადე, მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან უკვე ექვთიმე თაყაიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, გრ. გველესიანი და სხვ. მათ მიერ დაარსებულ: „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას“, „საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებას“ და „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებას“ ამ მიმართულებით კონკრეტული სტრატეგიები ჰქონდათ შემუშავებული.² თუმცა მუზეუმმა, როგორც სოციალურმა ინსტიტუტმა, ზოგადად თავისი არსით ფუნქციონირება დაიწყო მაშინ, როდესაც თავისი მიუნიჭენური გამოცდილება საქართველოში დიმიტრი შევარდნაძემ ჩამოიტანა. მისი დამსახურების შედეგად თბილისში XX საუკუნის დასაწყისში უკვე არსებობდა ეროვნული მუზეუმი. აღსანიშნავია, რომ არქვეშ „მუზეუმის შიდა სივრცის ორგანიზების გეგმებია დაცული.³ დღესდღეობით საქართველოში ძალიან ბევრი მუზეუმია, მაგრამ მეტ-ნაკლები დატვირთვით მხოლოდ ხელოვნების მუზეუმის და ეროვნული სამუზეუმო გაერთიანების „ოქროს ფონდი“ და ე. წ. „სეიფის“ განყოფილებები მუშაობენ. საქართველოს მუზეუმების უმრავლესობაში პერმანენტულად დორში მეტად გახანგრძლივებული სარემონტო სამუშაოებია. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ოდესმე, ამ რემონტის შემდეგ, ევროპული სტანდარტების შესაფერისი დონის საგამოფენო დარბაზები გვექნება,

სადაც თანამედროვე საექსპოზიციო ხელოვნების დარგში შესაბამისი კალი არაერთ საინტერესო პროექტს განახორციელებს.

აქვე უნდა აღნიშნოს ის ძალისმევა, რომლის შედეგადაც ICOM საქართველოს პრეზიდენტის ინგა ქარაიას თაოსნობით და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის წარმომადგენლების მონაწილეობით, 2009 წლის შემოდგომაზე მოქმედი როდინი საერთაშორისო სემინარი სახელწოდებით „მუზეუმის როლი საზოგადოების განვითარებაში“. ამ სემინარში მონაწილეობდა დიდ ბრიტანეთის, გერმანიის, აზერბაიჯანის, სერბეთის, ავსტრიის, რუმინეთის, პოლონეთის, ლატვიის, უკრაინის, სომხეთისა და დაღესტნის ხელოვნების მუზეუმების წარმომადგენლობა, რომელთა მოხსენებებშიც მრავალი საინტერესო პერსპექტივა დაისახა ქართული სამუზეუმო საქმის და საექსპოზიციო ხელოვნების მომავალი განვითარების თვალსაზრისით.

ვიმედოვნებთ, რომ სულ მალე დამთვარდება მუზეუმის სარეაბილიტაციო სამუშაოები და ახალ დარბაზებსა და ეროვნულ გალერეაში, ე.წ. „ცისფერ გალერეაში“ თანამედროვე ხელოვნების უახლესი მეთოდით ორგანიზებული ექსპოზიციები მოქმედობა.

დაუბრუნდეთ ისევ ისტორიას და განვიხილოთ ის შემაფერხებელი ფაქტორები, რომლებმაც მუზეუმს იდეოლოგიური დატვირთვა მიანიჭეს, რაც საქართველოში, როგორც უნიტარული საბჭოთა სივრცის ერთ-ერთი ქვეყნის სამუზეუმო საქმის განვითარებას წინააღმდეგობებს უქმნიდა.

ხელოვნებისადმი ხალხთა ფართო მასების „წვდომისათვის“ სამუზეუმო ექსპოზიცია აღიქმებოდა, როგორც იდეოლოგიზებული საგანმანათლებლო სივრცე გახსნილი ყველასა და ყველაფრისათვის, რაც დიადი საბჭოთა ცხოვრების პათოსს შეესატყვისებოდა.

საუკუნის დასაწყისში ქართული მუზეუმი ყოფილ საბჭოთა კავშირის მუზეუმის განვითარების იდეოლოგიურ პრინციპებს იზიარებდა. ამ პრინციპებს ერთ-ერთი გამოვლინება ის იყო, რომ რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების ყველა განყოფილებას, რომელთა შორის იყო კავკასიური განყოფილება, უნდა ეზრუნათ ადგილობრივი რესურსების შესწავლაზე და მათ შორის, განსაკუთრებით, ეთნოგრაფიული მასალის მოპოვებაზე. თუმცა საექსპოზიციო ხელოვნება, როგორც ასეთი, უკვე XIX საუკუნის 80-90-იანი წლებიდან ვითარდება. როდესაც გუსტავ რადემ საქართველოს მუზეუმის ჭერი და კედლები კავკასიური ორნამენტით

მოახატვინა და ექსპოზიციის ცენტრში კი ეროვნულ კოსტუმში გამოწყობილი მანეკენი დადგა.

დროთა ვითარებაში, ახლა უკვე აკად. ს. ჯანაშიას საქართველოს მუზეუმში ახალ-ახალი თემატიკისა და შინაარსის გამოფენების ორგანიზებასთან ერთად ვითარდება მხატვრულ-გამომსახველობითი ფორმაც. ამ შერივ, სრულიად ახალი სიტყვა თქვა ცნობილმა ქართველმა მხატვარმა ავთო ვარაზმა. ერთიანი ისტორიულ-არქეოლოგიური ექსპოზიციის პირველი ნაწილი – „უძველესი დროიდან ას. წ. IV საუკუნეში“ გამოფენის თემატური მხარე აკადემიკოს ლევან ჭილაშვილს ეკუთვნოდა, ხოლო მხატვრული გადაწყვეტა კი ავთო ვარაზმა.

ამ ექსპოზიციაში გამოყენებული იყო შემდეგი პრინციპი: „ჩაბნელებული ინტერიერი, განათებული ვიტრინა“, რაც მნახველ-დამთვალიერებელს ექსპონატის უკეთ აღქმის საშუალებას აძლევდა. ვარაზს ვიტრინაში გამოყენებული ჰქონდა მოდერნის სტილის, ფერადი სწორკუთხოვანი ფონი, რაზდაც განთავსებული იყო ექსპონატები. ავტორებმა გამოიყენეს მოდერნის სტილი და ისტორიული მნიშვნელობის არქეოლოგიური გათხრების დროს ფუნქცია დაკარგული ნივთები. ეს იყო ახალი გამომსახველობითი ფორმის ძიება და მიგნება ხელოვნებაში, ვიზუალური შემოქმედების შედეგი.

ამ გამოფენის აქტუალობა იმითაც იყო აღსანიშნავი, რომ ევროპასა და ამერიკაში XX საუკუნის 60-იან წლებში ყალიბდებოდა და იქმნებოდა პოპ-არტის ხელოვნება. საქართველოში „სოც-რეალიზმის“ ეპოქაში, მაშინ, როდესაც ახალი გამომსახველობითი ფორმის ძიება იდეებოდოდა, ამგვარი გამოფენის მოწყობა თითქმის გმირობის ტოლფასი იყო.

მოგვიანებით საქართველოს მუზეუმში არაერთხელ მოეწყო საინტერესო ექსპოზიცია, რომელიც ზოგადად საქართველოს ისტორიასა და არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ ისტორიული წარსულის ერთ რომელიმე პერიოდს ეხებოდა.

რაც შეეხება თანამედროვე ხელოვნებას, მისთვის მუზეუმის გახსნის აუცილებლობის საკითხს ეხება საქართველოს დამსახურებული მხატვრისა და ექსპოზიციონერის, სერგო კუნძაძის, პროექტი სახელწოდებით: „ტრანს - რეალიზმი“. პროექტის ერთ-ერთ ნაწილში ვკითხულობთ: „ხელოვნების დანიშნულებაა იყოს სასარგებლო, მიზანია - პარმონიული სილამაზე, ადამიანური საწყისი

ხელოვნებაში გამომსახველობითი ფორმის ძიებაშია და არა ადამიანებთან ურთიერთობის დარეგულირებაში“.

მხატვარი სერგო კენჭაძე არაერთი სამუზეუმი ექსპოზიციის ავტორია. იგი დაიბადა 1938 წლის 30 ნოემბერს ქალაქ ბათუმში. დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია, ვასილ შესავეის კლასი, ხოლო შემდეგ ყოფილი საბჭოთა კავშირის დედაქალაქ მოსკოვის სამხატვრო აკადემიის შემოქმედებითი სახელოსნო. სამუზეუმო საქმიანობა მოგვიანებით დაიწყო. ბატონ სერგოს მხატვრული გადაწყვეტის შედეგია არაერთი ისტორიული, ეთნოგრაფიული და სხვადასხვა პროფილის მუზეუმი.

საქართველოს მუზეუმის საგანძურის „ოქროს ფონდის“ არქოლოგიური დარბაზის, ფეოდალური და ეთნოგრაფიის დარბაზების, ქარვასლის მუდმივმოქმედი ექსპოზიცია – „თბილისი უძველესი დროიდან 1921 წლამდე“, საქართველოს ეროვნული ბანკის ფულის მუზეუმი, არქოლოგიური გამოფენა – დმანისი, თელავის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი და გალერეა, ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ეკატერინე და ნიკო დადიანების სასახლის აღდგენა-რესტავრაცია, ილა ჭავჭავაძის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმების ექსპოზიცია და სხვ.

ვისაც უნახავს და მეტ-ნაკლებად თითქმის ყველას დაუთვალიერებია და ახსოვს ეს ექსპოზიციები დამეთანხმება, რომ ეს ის ექსპოზიციებია, რომელებშიც მხატვარ-ექსპოზიციონერის სერგო კენჭაძის მიერ ნაპოვნია ის მთავარი ძარღვი, რომელიც მხატვრულ გადაწყვეტაში გამოვლენილი ზუსტად პასუხობს მუზეუმის პროფილს და მის ძირითად მიზანს.

ფულის მუზეუმში სტუმრობისას დამთვალიერებლებს, პირველ რიგში, თვალში ხვდებათ როგორც ექსპოზიციის მთავარი ორიენტირი, ფულის მონეტების დიდი გამოსახულებები დარბაზის ცენტრალურ კედელზე. ეს ცენტრალური კედელი დარბაზის ბოლოს მდებარეობს. ეს იმპონ აღვიჩენება, რომ საგამოფენო სივრცის ამგვარი გადაწყვეტა უფრო აქტიურებს აღქმის პროცესს, მეტი აზროვნებისკენ გიბიძებს. ვიტრინებში კი მონეტები მეფეთა გამოსახულებების ფონზე საქართველოს ისტორიას მოგითხოობთ.

სერგო კენჭაძის მიერ მხატვრულად გაფორმებულ უახლეს გამოფენებს შორის არის „ძუკუ ლოლუას სახელობის ქართული ხალხური სიმღერის მუზეუმი“ სამეგრელოში, კურძოდ ხობში. მან

აქ გამოიყენა არა მხოლოდ ეთნოგრაფიული ყოფითი ნივთები, არამედ მეგრული სიმღერის შემსრულებელთა და ლოტბართა ცხოვრების ამსახველი დოკუმენტური მასალა, ფოტო არქივი და სხვ. აქ ბატონ სერგოსათვის დამახასიათებელი დახვეწილი გემოვნება და პროფესიონალური მიდგომა ჩანს.

ინტელექტუალი, პროფესიონალიზმი, დახვეწილი გემოვნება, ორიგინალური ხედვა, ეს ის თვისებებია, რომლებიც ახასიათებს ექსპოზიციონერ მხატვარს, სერგო კენჭაძეს. ამაში რომ დავრწმუნდეთ, მოდით, უფრო ახლოს გავიცნოთ იგი.

ზოგადად მის მიერ ორგანიზებული ექსპოზიციები თავისივე ფერწერულ შემოქმედებასთან ავლებს პარალელს.

სერგო კენჭაძე ასტრაქციონიზმის და, ზოგადად, მოდერნის სტილის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელია საქართველოში. არაერთი პრემია და საზოგადოების სიმპათია დამსახურა მისმა ფერწერულმა ნამუშევრებმა: „მაღლება“, „დაჭრილი არწივი“, „ყვითელი სინდრომი“, „გამოთხოვება ჯოკონდასთან“ და სხვ.

„დაჭრილი არწივი“, – ეს არის ექსპრესიონისტული ასტრაქცია გუბისტური ელემენტებით.

საინტერესოა ასევე ბიბლიური სახელწოდებითა და თანამედროვე ინტერპრეტაციული გადაწყვეტით ერთ-ერთი დიდი ფერწერული ტილო – „ამაღლება“. ეს არის დიდ სივრცეზე გადაჭიმული ადამიანის ნატურალისტური ფიგურა კუბიზმისათვის დამახასიათებელი ნაშენების ფონზე. ზეციდან ჩამოწვდილი ხელი ამაღლებულ, ემოციურ პოზაში ზურგით ჩვენები მდგომ ფიგურას – მამაკაცს ხელით ეხება. მათ შორის კი ერთგვარ წინაღობად გისოსები აღმართულა, თითქოს ეს სულის გისოსებია სადაც ადამიანს მხოლოდ ღვთის ხელითა და ნებით შემწეობა ელის. ეს ნამუშევარი გარკვეულწილად მიქელანჯელოს „ადამის დაბადებას“ მოგვაგონებს. რადგან ყველა თემა მარადიულია, აქედან გამომდინარე განსხვავებული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ადამისა და ევას თემა ბევრი სხვადასხვა ეპოქისა და მხატვრული მიმდინარეობის მიმღევარი მხატვრის ინტერესის მიმდინარეობის მიმღევარი. ამ შემთხვევაში საინტერესოა კენჭაძის კომპოზიციური გადაწყვეტა თუ როგორ არის გეომეტრიული ფორმების ფონზე, გისოსებს მიღმა „დატყვევებული“ ადამიანი. თუკი დააკვირდებით აშკარაა, რომ აქ უფრო ღრმა აზრი დევს ვიდრე ეს შეიძლება ერთი შეხედვით მოგეწვნოთ.

მსგავსი განწყობისაა ნახატი „მარადიული მუსიკა“. მუსიკას, როგორც საუბრიდან გაირკვა, მსატვრისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონია. ეს ნამუშევარი ექსპრესიონისტულია.

ძირითადად მუშაობს დიდი ზომის ტილოებზე, ექსპრესიონისტულ აბსტრაქციასა და კუბიზმში. მისი ფერწერული ნამუშევრებია: „ჯამბაზი“, „პრინცი ჰამლეტი“, „გამოთხოვება ჯოკონდასთან“, „ქალის პორტრეტი სივრცეში“, „დედოფალი“, „ყვითელი სინდრომი“, „მძიმე როკი“, „ძახილი“, „ჯაზი“ და სხვ. აქვს ასევე პოპ-არტის სტილში შესრულებული ნაწარმოებები. პოპ-არტის სერია ადრეულ პერიოდს ეკუთვნის.

სერგო კენჭაძეს ბევრ გამოფენაზე აქვს მიღებული მონაწილეობა. მრავალი მიწვევა ჰქონია ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და სხვა ქვეყნებშიც. როგორც თავად მსატვარი ამბობს, მისი მასწავლებლები იყვნენ: პაბლო პიკასო, ანრი მატისი, დავით კაკაბაძე, ავთონ ვარაზი, ოლონდ ვირტუალურად.

სერგო კენჭაძის ხელვა და კონცეუცია მის თეორიულ ნააზრევებშია გამოხატული და ვფიქრობ, მთლიანი პორტრეტის შესაქმნელად საინტერესოა მათი გაცნობა.

ბატონ სერგოს სხვადასხვა ფორმით აქვს ჩამოყალიბებული თავისი მოსაზრებები, რომლებიც ეხება მსატვრობას და ზოგადად ხელოვნების როლს საზოგადოებასა და ეროვნული აზროვნების გათიშულობას ისტორიულ წარსულთან მიმართებაში. მსატვარი არსობრივად უარყოფს ბურუჟუაზიულ, სალონურ ხელოვნებას. მისთვის ახლობელია XX საუკუნის დასაწყისში, სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში გაჩენილი ახალი სტილური მიმართულება „არტ-ნუვო“ იგივე, „სტილი მოდერნი“, რომელიც სრულიად ახალ ანბანს წარმოადგენდა ხელოვნების სამყაროში. მსატვარი სრულიად იზიარებს მოდერნის არსობრივ პრინციპებს, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდა თავის დროზე გაბატონებულ იდეოლოგიას, — ხელოვნება ხელოვნებისათვის, — და მომხრეა იმ აზრისა, რომ ხელოვნების აღქმამ ზოგადად ადამიანის ცნობიერების სიღრმეებამდე უნდა ჩააღწიოს.

„ხელოვნების გახალხურება გამოიწვევს ხელოვნის ღირსების შელახვას, დააკნიხებს მის როლს ახალი ცივილიზებული საზოგადოების ჩამოყალიბების საქმეში, არადა ხელოვანი ხომ ის პიროვნებაა, რომელსაც მნიშვნელოვანი როლი უკავია საზოგადოებაში,

ხელოვნება იყო, არის და იქნება ერთს მშვენიერების გამომშატველი საუკუნეთა განმავლობაში“. თანამედროვე ხელოვნების კონცეფციაც ამაში მდგომარეობს, როგორც ამას ბატონი სერგო კენჭაძე თავის პირად ჩანაწერებში წერს.

ბატონ სერგო კენჭაძის ეს აზრი და შესაბამისად პროექტი სახელწოდებით „ტრანს - რეალიზმი“ უკიდურესად აქტუალურია, რადგანაც დღესდღეობით, სამწუხაროდ, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი არ გავაქვს მაშინ, როდესაც ქართული ავანგარდული ხელოვნება უდიდეს ყურადღებას იმსახურებს.

დაახლოებით XX საუკუნის 90-იან წლებში იყო მცდელობა, რომ თანამედროვე ქართული ხელოვნების გაღერება შექმნილიყო, მან მხოლოდ სამი წელი იარსება, შემდეგ კი ის საგამოფენო ფართი, რომელიც იჯარით პქონდა გადაცემული საქართველოს მუზეუმისგან კვლავ პატრონს დაუბრუნდა. თანამედროვე გაღერება კი არსებობა შეწყვიტა.

ვფიქრობ, რომ ეს საკითხი უნდა დადგეს დღის წესრიგში, მით უფრო, რომ განხორციელების გზებიც მოძებნილია სერგო კენჭაძის პროექტის სახით. ვიზიარებ იმ აზრს, რომ საქართველოს დედაქალაქს დროა შეემატოს თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი.

1. მაისტროვესკაა, სამუზეუმი ექსპოზიცია: ტექდენციათა განვითარება, „სამუზეუმი ექსპოზიცია – გზა XXI საუკუნის მუზეუმისკენ“, რუს. კულტ. სამინისტროს გამოცემა, მ., 1997, გვ. 7.
2. რ. მეტრეველი, საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოება, თბილისი, 1982, გვ. 66-89; ტ. ხენდაძე, ქართველთა შორის წერა-კოთხვის გამარცელებელი საზოგადოება, თბილისი, 1958, გვ. 27-29.
3. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბილისი, 1998.

სალომე ფერაძე
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინე აბესაძე

**მშვენიერების რაობის პროგლობა XX
საუკუნის დასავლეთ-ევროპულ ესთონიკურ
ცნობიერებაში**

მშვენიერების რაობის პროგლობა ესთეტიკური თეორიის ცენტრალური პრობლემა, ეს იმით აიხსნება, რომ სინამდვილესა და ხელოვნებაში სილამაზის გამოვლენის სფერო გაცილებით დიდია, ვიღრე ესთეტიკური სხვა რომელიმე ფორმისა. მშვენიერი ყველგან შეიმჩნევა, ის ყოველთვის ისტორიულად შეფარდებითი და ცვალებადია.

ცნობილი ფილოსოფოსისა და კულტუროლოგის – მ. კაგანის აზრით, „ხელოვნების ნაწარმოები აუცილებლად უნდა ფლობდეს ესთეტიკურ დირებულებას, რადგან, თუ ის თავისი სილამაზით სიამოვნებას არ იწვევს, მაშინ ყველა სხვა დირებულებას კარგავს“.¹

თუ მსოფლიოში არსებულ მხატვრულ მექანიზმებას გადავხედავთ, რომელ შიც ჩვენი წინაპრების ესთეტიკური შეხედულებაა წარმოდგენილი, დავრწმუნდებით, რომ საკმარისია, ადამიანმა აღქმული საგნის იერის, აგებულების, ფორმის თავის იდეალთან მსგავსება იგრძნოს, რომ იგი მისთვის მშვენიერად იქცეს და, პირიქით, საკმარისია, საგანში იდეალთან წინააღმდეგობა შენიშნოს, რომ იგი უშნოდ მიიჩნიოს. საზოგადოებრივ იდეალებთან ადამიანის სილამაზის დამოკიდებულება კარგად ჩანს მისი დამოკიდებულების ისტორიული ცვლილების ანალიზით, საუკუნეების მანძილზე ხელოვნება თავს არ იზრდება რეალური სამყაროს მხოლოდ ლამაზი საგნებისა და მოვლენების გამოსახვით, მაგრამ შეხედულება იმის შესახებ, რომ „მშვენიერია ის, რაც არავის უგვანოდ არ იჩვენება“, რომელიც ჩვ. წ.-მდე V საუკუნეში მოღვაწე ბერძნი ფილოსოფოსის პლატონის შემოქმედებას გასდევს საუკუნელად,² გარკვეულ ცვლილებას განიცდის XX საუკუნის თანამედროვე ხელოვნებაში.

თანამედროვე დასავლური კულტურის კრიზისმა ხელოვნებაში პათოლოგიური მიღრეკილებები მოიტანა ყოველივე მიწიერისა და უხამისის მიმართ. შარლ ბოდლერმა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში „ბოროტების ყვავილებში“³ აღწერა გახრწნილი ლეში, რომელსაც მატლები სუსნიან და ასე წარმოიდგინა მან თავისი შეყვარებული

სიკვდილის შემდეგ, მაგრამ გავიდა ასი წელი და თანამედროვე ხელოვნებაში ლეშის გამოსახვა უბრალო საქმედ იქცა.

XIX საუკუნიდან წამოსული ავანგარდიზმი წარმოადგენს ახალ ექსპერიმენტულ წამოწყებას ხელოვნებასა და კულტურაში. ეს არის აკადემიზმის საწინააღმდეგო მიმართულება და შთაგონებულია რევოლუციური იდეაბით. ავანგარდისტები უარს აცხადებდნენ წარსულ ტრადიციებთან რაიმე კავშირზე (ხშირად ამ ტერმინს იყენებენ იმ შემოქმედთა აღსანიშნავად, რომლებიც წინ უსწრებდნენ თავიანთ ეპოქას). ავანგარდიზმის მიმდევრები მიიჩნევდნენ, რომ არ არსებობს მშვენიერების მარადიული მოდელი, რომ შემოქმედმა ნაწარმოებში უნდა ჩადოს თანამედროვების არსი, უარი თქვას ხელოვნების ხელოსნობასთან დაბარისპირების კონცეფციაზე, ანუ, ავანგარდიზმი აღიარებს, რომ ყველაფერი შეიძლება ხელოვნებად იქცეს. ეს ყველაფერი კი დამოკიდებულია ხელოვნის პირად გადაწყვეტილებაზე, ვინაიდან იგი თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი სოციალური და ესთეტიკური სტერეოტიპებისგან, ამიტომ არის, რომ ავანგარდისტულ ხელოვნებაში შემოქმედებით თავისუფლებას ენიჭება დიდი ადგილი.

ცნება „მშვენიერებას“ ჩვ. წ.-დან დაწყებული განვლილი საუკუნეების მანძილზე გარკვეული ღირებულება გააჩნდა. თითქმის ყველა ხელოვნების ნიმუში ამ პრინციპით იქმნებოდა, XX საუკუნე კი ამ ცნებას უარყოფს, ამ პერიოდის შემოქმედები „მშვენიერებას“ თავისუფლებაში, ტრადიციული ნორმებისგან გათავისუფლებაში და ყველაფრისადმი პროტესტში ხედავენ, ამის მიზეზი ის პოლიტიკური თუ საზოგადეოებრივი მდგომარეობა იყო, რაც მსოფლიოში სუვერად. ეს არის პერიოდი როცა I მსოფლიო ომი დაიწყო, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა კულტურასა და ხელოვნებაში, განსკუთრებით კი XX საუკუნის დადასისტურ მიმდინარეობაზე. ის რაც აქამდე მშვენიერი და ღირებული იყო ფასს კარგას, ხდება ღირებულებების გადაფასება და ამაზე ყველაზე ღიად გერმანელი ფილოსოფოსი ფრიდრიხის ნიცშე იწყებს საუბარს.⁴ საინტერესოა, რომ XX საუკუნის ხელოვნებაში „მშვენიერების“ რაობის პრობლემას XVI საუკუნის ნიდერლანდური მხატვრობის საფუძვლები გააჩნია.

XV საუკუნის ბოლოდან ნიდერლანდების პროვინციებზე ესპანეთი ბატონობდა. ანტიფეიდალური მოძრაობა ნიდერლანდებში ხან კათოლიკური ეკლესიის წინააღმდეგ იყო მიმართული, ხან კიდევ ნაციონალური თავისუფლებისათვის ბრძოლის ფორმას იღებდა

ტირანული ესპანეთის წინააღმდეგ. ბრძოლა დამთავრდა ნიდერლანდების რევოლუციით, სწორედ ამ სირთულეების ფონზე განვითარდა ნიდერლანდური ფერწერა. რევოლუციამ თავისთავად ხელოვნებაშიც მოიტანა სიახლეები, ამ პერიოდში არა მარტო შეიცვალა რელიგიური ფერწერის ხასიათი, არამედ განმტკიცდა თემები, რომლებიც ხალხური მასების ცხოვრებისადმი იყო მიძღვნილი.

ნიდერლანდური მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლია ჰიერონიმუს ბოსხი, რომლის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშნია ფანტასტიკურის და რეალურის შერწყმა, მის ნამუშევრებში დიდი ადგილი უჭირავს წმინდათა ცდუნების სცენებს, სადაც მორწმუნეთა მორალური სიმტკიცე უპირისპირდება სამყაროში გაბატონებულ საცდურსა და შიშს. მხატვრის შემოქმედებაზე გავლენა მოახდინა იმ პოლიტიკურმა, თუ საზოგადოებრივმა მდგომარეობამ, რაც ნიდერლანდების და ესპანელების დაპირისპირებით იყო გამოწვეული. ასევე მხატვრის შემოქმედებაზე უკვალოდ არ ჩაუვლია იმ ანტიფეოდალურ მოძრაობას, რომელიც კათოლიკური ეკლესიის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ამიტომ არის, რომ რელიგიური თემატიკა ბოსხის შემოქმედებას ლაიტმოტივად გასდევს. გარდა ამისა, იგი დამჯურებელი იყო სექტისა, სახლწოდებით, – „თეთრი გედის საზოგადოება“ და გატაცებული იყო ალქიმიით, რაც მის ნამუშევრებში აშკარად იგრძნობა, ამიტომ იქ, სადაც მის ნაწარმოებებში ვხვდებით სიწმინდის და ყოველივე მშვენიერის გამოშხატველ არსებებს, იქვე ჩნდებიან მანეკიერებებით სავსე უშნო სხეულები. („ტებობის ბაღი“, „გაუმაძლრობის აღეგორია“, „თაღლითი“ და სხვა).

ფილოსოფოსი ზაზა ფირალიშვილი თავის წიგნში „ფრაგმენტული მედიტაციები იერონიმუს ბოსხის მხატვრობის შესახებ“ წერს, რომ „ის მახნივი დემონები რომელიც მის შემოქმედებაში გვხვდება სხვა არაფერია თუ არა ადამიანის სულის მუმიფიცირებული ფრაგმენტები, რომლებიც ამ ნეგატიური ემანაციის ძალით ადამიანური ვნებებით იკვებებიან. არა მხოლოდ ბოსხისული არამედ ყოველგვარი დემონლოგიის საწყისი, აღბათ, აქ უნდა ვეძებოთ“.⁵

ბოსხის ბოლო პერიოდის „მიწიერ ტებობათა ბაღის“ მარჯვენა ნაწილში ჩანს უცნაური, ჭიანჭველისებრი არსება ადამიანებს რომ შთანთქავს და წყვდიადში ისვრის. ის, რაც ადამიანმა შექმნა იქცევა ძალად, შემქმნელსავე რომ ანადგურებს. ამდენად იგი აღარ არის სულის უბრალო გამონაყოფი, იგი უკვე ციკლური და მექანიკური

სიზუსტით მოქმედი არსია, რომლის სიცოცხლისეულობაც მხოლოდ იმაში თუ მეღანდება, რომ დაუსრულებლად იმეორებს საკუთარ თავს. ეს არ არის სიცოცხლე, ეს არის ის ულმობელი გარდუვალობა, რომელშიც მომავალს მოკლებული სული ცხოვრობს.

ტრიპტინის მარჯვენა ფრთაზე ასევე ვხვდებით ადამიანის სახიან უცნაურ ფიგურას (მას ზოგჯერ ბოსხის ავტოპორტრეტს უწოდებენ) – ორი გამხმარი ხის კიდურით და კვერცხის გატეხილი ნაჭუჭის მსგავსი სხეულით, რომელშიც დემონები მოძრაობენ. სიცოცხლის მცირე ნიშანი მხოლოდ მის ერთ წერტილში მიჩრებულ და ტანჯვაში გახევებულ მზერაში ჩანს. სიცოცხლის ეს უმცირესი, ცვილისებრი სახე, უსიცოცხლო ჩალისფერი თმა და გვამის ელფერი გაფიქრებინებდა, რომ იგი უსიცოცხლოა. მის შეგნით და მასზე უცნაური და ამასთან ჩვენი სულის წყვდიადისათვის მტკიცნეულად ნაცნობი არსებები დადიან და ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ მოძრაობებს ასრულებენ, შესაძლოა, მათ არა სოდეს შეეხვდილგართ, მაგრამ თვალს გავუსწორებთ თუ არა, ძნელია მათში სულის ორეულები არ ამოვიცნოთ. ამ უცნაური ცოცხალ მზერიანი არსების თავსარქმელის ცნოტრში კი გუდასტვირია, გაბრილი და, ალბათ, მონოტონური ზუზუნა ხმით ახმანებულიც. მის გარშემო დემონები საზემოდ მიუძღვებიან შიშველ და საკუთარი სიშიშვლის გამო უმწეოდ მოხრილ ადამიანებს. სწორედ ესენია ის დემონები, რომელთაც ვშობთ ჩვენი ცხოვრების გზაზე. ბოსხის ჯოჯოხეთში ცნობიერების ნაფლეთთა სამყარო ერთადერთ შესაძლებელ სამყაროდ რჩება.

პიტერ ბრეიგელი, რომელიც თავის იდეალად მიიჩნევდა ბოსხს, ასევე ნიდერლანდური მხატვრობის მნიშვნელოვანი ფიგურაა, განსხვავებით თავისი იდეალისგან უფრო ფანტასმაგორული და გროტესკულია. ის ქმნის არა ცალკეული პიროვნების ფილოსოფიურ ხედვას, არამედ კაცობრიობის ტრაგედიას. ის იყენებს რეალურ ფაქტებს ადამიანის ცხოვრებიდან და შემზარვი სისასტიკით აღწერს ცხოვრების სიმახინჯის გამოუვალობას, დაძაბულად მიჰყავს მაყურებელი არნაზული ტრაგიზმისკენ, ასეთია მისი ბოლო ტილოები: „მიზანტროპი“, „დასახიჩრებული“, „ბრძები“. ყოველივე ამან გავრძელება და განვითარება პოვა XX საუკუნის დადაისტურ მიმდინარეობაში.

დადაიზმი – ეს ინტელექტუალური, ლიტერატურული და ესთეტიკური ავანგარდული მიმდინარეობაა, რომელიც ხასიათდება ყოველივე იდეოლოგიური, არტისტული და პოლიტიკური პირობითობების უარყოფით, ამ მიმდინარეობის პოზიცია არის ყველაფრის უარყოფა, დადაისტებს სტულტ არსებული საზოგადოება და ეწინააღმდეგებიან ყველაფერს რაც მას ახასიათებს: პირობითობებს, კულტურას და განსაკუთრებით კი ესთეტიკურ ნორმებს. მათი შემოქმედებითი გამოხატვის ფორმა გროტესკულია.

დადაისტებისთვის მშვენიერების აღქმის თავისებური ხედვა არსებობდა. ისინი ამას თავისეუფლებასა და კულტურულ რევოლუციებში ხედავთნენ. შეიძლება ითქვას, რომ დადაისტური მოძრაობა შედევრა მრავალი საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი უარყოფითი ემოციისა, რომელმაც გამოძახილი XX საუკუნეში პოვა.

„XIX საუკუნე ჩამკვდარი სხობებით არის სავსე“, ხოლო XX საუკუნიდან მოდის ალტერნატივა – კონტრკულტურა, სუბკულტურა. აქ უკვე მშვენიერება აღარ წარმოადგენს ყველასთვის ერთს. რადგან მშვენიერება უნდა იყოს ყველასთვის ერთი და თუ ეს ასე არ არის, მაშინ ის უკვე აღარ არის მშვენიერება, რომელიც მატერიალურიც არის და ირეალურიც.

XX საუკუნის დადაიზმის ებბლემად იქცა არა მშვენიერების გამოშხატველი ნიმუში, არამედ დიუშანის უბრალო „ლამის ქოთანი“ – ყოველდღიურ ხმარებაში არსებული ნივთი.

1917 წელს ნამუშევარმა ნიუ-იორკში უდიდესი გაოცება გამოიწვია, რადგან აქამდე არასოდეს ყოფილა მცდელობაც კი ამგვარი ნაბუშევრის შექმნისა. ნაწარმოები არ გამოირჩევა კოლორიტული სიმდიდრით, მაგრამ აქ მთავარი აქცენტი გაკეთებულია მისი შექმნის იდეაზე (დადაისტებისთვის მთავარი იყო არა ფორმა არამედ იდეა).

მარსელ დიუშანი პირველი იყო, რომელმაც ხელოვნებაში საყოფაცხოვრებო ობიექტის გამოსახვა დაიწყო. ეს ნამუშევარი ნათელი მაგალითია იმისა, რომ ადამიანისთვის გაქრა მაღალი სულიერი ღირებულებები, რისი ერთ-ერთი მიზნიც არის ტექნიკური პროგრესი, რადგან XX საუკუნის ხელოვანი ქმნის იმას, რაც მას სჭირდება, რაც პრაქტიკულად გამოსაღებია, დანარჩენმა ყველაფერმა კი უკანა პლანზე გადაინაცვლა.

ტექნიკამ უზრუნველყო ადამიანი ყველაფრით, იქმნება ერთნაირი ტექნიკური საშუალებები და ინდივიდუალურმა დროებით დაკარგა

მნიშვნელობა, ამიტომ არის, რომ „მშვენიერებას“ აღარ უჭირავს XX საუკუნის დასავლურ ხელოვნებაში მთავარი ადგილი.

საინტერესოა დიუშანის მიერ შექმნილი ლეონარდოსეული ჯოკონდას იმპროვიზირებული ვარიანტი, მონა ლიზა წვერ-ულვაშით (“Sad Young Man in a Train “LHOOQ”), რომელსაც ქალის იერსახე დაკარგული აქვს, ამით ავტორი დასცინის არა და ვინჩის ამ მშვენიერ ქმნილებას, არამედ ეპოქას. ეს არის დიუშანისეული პროტესტი არსებული ეპოქისადმი და შიში კომუნიზმისა და ფაშიზმის მიმართ, ზოგადად მაღადობის მიმართ, რომელმაც მომავალში მოული შეოფლიო წალეპა.

დადაისტურ ნაწარმოებებში უპირატესობა ენიჭება იმ ყველაფერს, რაც ასურდელთან და ალოგიკურთან არის დაკავშირებული. თუ ავიდებთ ფრენის პიკაბის ნაწარმოებებს, ვნახავთ, რომ აქაც მშვენიერების ნასახი გამქრალია, მის შემოქმედებაში, ისვე, როგორც მაქს ერნსტგართან, ჭარბობს ტექნიკური მექანიზმები, ამით ავტორი გვიჩვენებს, ისე წინ მიიწვეს ტექნიკა, რომ დამოუკიდებულ მხატვრულ ღირებულებებს იძენს და ხელოვნებაშიც კი ხდება მისი დაფიქსირება.

პიკაბის შემოქმედებაში ნაწილობრივ გატარებულია გერმანელი ფილოსოფისის ოსგალდ შპენგლერის და მაქს ფრიშის „პომი ფაქერ“-ის იდეები, რომ XX საუკუნის ადამიანი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ტექნიკას, რომ სწორედ ტექნოკრატია არის ადამიანის გაუცხოების მთავარი მიზეზი: ერთი მხრივ, ეს ეხმარება ადამიანს საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებაში და, მეორე მხრივ, ის მის მიერ შექმნილი ტექნიკური ნაწარმის მსხვერპლი შეიძლება გახდეს.

თანამედროვე ხელოვნება აღარ იზიარებს იმ აზრს, რომ საჭიროა მშვენიერებაზე, როგორც ესთეტიკურ მოდელზე, დაყრდნობით შეიქმნას ხელოვნება, აქ უკვე ეს ცნება ქვეცნობიერის არსის პოვნაში ვლინდება, რაზეც მთელი სიურეალისტური ხელოვნება არის აგებული. თავად მშვენიერების იდეა აქაც წაშლილია.

სიურეალიზმი წარმოადგენს რეალობის და წარმოსახვის გამაერთიანებელს, აქ უკვე ოცნება და რეალობა ერთ აზრობრივ ჩარჩოშია მოქცეული, ამის საუკეთესო მაგალითია სალვადორ დალის მხატვრობა. მის მიერ 1836 წელს შესრულებული „ვნერა მილოსელი ყუთებით“ ყველა ეპოქის ხელოვნებაში არსებული მშვენიერების ესთეტიკური სიმბოლოს აბსოლუტურად განსხვავებული გამოვლინებაა. ეს არ არის მშვენიერების იმგვარი გამოხატულება

როგორსაც თავის დროზე ბოტიჩელი, ტიციანი ან თუნდაც ველასკესი, ქმნიდნენ.

ეს არის აკადემიური რეალისტური მანერით შესრულებული ნახევრად დაწოლილი ქალღმერთის ფიგურა, რომელსაც მკერდის ნაცვლად ერთმანეთზე დალაგებული ყუთები აქვს, მარჯვენა ხელი გაშვერილი აქვს მარცხნივ პერსპექტივაში მოძრავი ხალხისკენ, ხოლო თავს მაღავს ყუთებში, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ის თავს არიდებს იმ საზოგადოებას, რომლისკენაც ხელი აქვს გაშვერილი, რაც სიმბოლურად ეპოქისგან გაქცევას და მაღვას ნიშნავს. ამ შემთხვევაში საღვადორ დალი გაურბის არა ფორმის სრულყოფილებას, არამედ მასში ჩადებულ შინაარს, ამ მხრივ იდევა არის არა აღოვივური, არამედ შესაძლოა მხატვრის ტაბუდადებული ქვეცნობიერის გამომზეურების ცდა.

XX საუკუნის ქართულ ცნობიერებაში მშვენიერების პრობლემაში აბსოლუტურად განსხვავბული გამოხატულება პოვა. V საუკუნის ცნობილი ქართველი ფილოსოფოს-თეოლოგის, არეოპაგიტული კორპუსის ავტორის პეტრე იბერის მიხედვით „ბოროტება არაა სუბსტანციური, იგი უკმარობაა და არ არსებობს სიკეთისგან დამოუკიდებლად“. სიკეთე მშვენიერებასთან არის გაიგივებული და იგი მთელ ქართულ ხელოვნებას გასდევს მთავარ პრინციპად. ლადო გუდიაშვილის გრაფიკული სერიები ამგვარი ფილოსოფიური ხედვის საინტერესო გამოხატულებას წარმოადგნს, თუმცა მხატვარს მიზნად არ დაუსახავს პეტრე იბერის იდეების ტილოზე გადატანა, ყოველივე ეს ქვეცნობიერად მოხდა რადგან მასში ძლიერად არის ქართული სული.

გუდიაშვილმა ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდში დაიწყო სატირული გრაფიკის შექმნა სხვა და სხვა მორალურ თემაზე („ქმაყოფილი სიმახინჯე“, „ჩიტების აპაშვილი“), უფრო მოგვიანებით კი სატირულმა ფანტასტიკამ მის ფერწერულ შემოქმედებაშიც მნიშვნელოვანი აღვილი დაიკავა.

ფერწერული ნაწარმოები „ბოროტი ოჯახი“, რომელიც ლ. გუდიაშვილმა 1929-1930 წწ.-ში შექმნა, მიზნად ისახავს გადაგიშალოს კაპიტალიზმის სიციალური იარები. ნაწარმოებში ნაჩვენებია დააგონალურად მიმართული მაგიდა, სადაც დევს ხანგალი (მკვლელობის იარაღი) ზედ გამობმული ქაღალდით და ბეჭდით, მაგიდასთან სამი შემზარავი თავია, რომელიც ერთიანად სასურათე სიბრტყეს ქმნიან. ბავშვის, მამაკაცის და ქალის თავები თითქოს

ნიკაპით არიან ჩამოკიდებული მაგიდაზე. სერათში საშინელების და უიმედობის განწყობილება იგრძნობა, ავტორი ექსპრესიონისტული ხერხებით და ხაზგასმული დეფორმაციით ცდილობს დაგვანახოს სიციალური ბოროტების სიმბოლო, რომელიც უტრიორებულ გაყინულ სახე-ნილებად გარდაიქმნებიან.

1942 წელს, როცა გერმანელები კავკასიას, საქართველოს საზღვრებს მოადგნენ, გუდიაშვილი ამ უმძიმეს პერიოდში ქმნის გრაფიკულ სერიას, რომელშიც გარევევით ჩანს მხატვრის დამოკიდებულება ფაშიზმის შევრმნება მხატვარმა სიმახინჯისა და მშვენიერების საინტერესო დაპირისპირებით განაზოგადა („სილამაზის მესაფლავენი“, „სილამაზის საიდუმლოება“, „საზიზდარი ქვეწარმავალნი“, „ფაშიზმის დიდსულოვნება“, „ომის უძღვი ყორანი“, „ჰიტლერის ფანტაზიის კოსმიური გაფრენა“ და ა. შ.). სერიაში გართმანებული გრაფიკული ფურცლების მოქმედი პირები საზიზდარი მაზინჯი არსებობი არიან, მამუნის მსგავსი ადამიანები, ცხოველები, ჩონჩხები, სახედრები, უცნაური მოჩვენებანი – ისინი ფუსფუსებენ მათ მიერვე მოკლებული იდეალურად ლამაზი ქალიშვილის სხეულთან ან სადღაც მიათრევენ ხელოვნების შედევრებს: „ტიციანის ვენერას სარკის წინ“, ველასკესის „ინფანტას“, უზარმაზარი ყორანი სარბი თვალით შესცემის ჩონჩხს, რომელსაც საკუთარი თავისქალა უჭირავს, ომში დახოცილთა გვამების გროვაზე ზარბაზნის გრძელ ლულასთან ზის მამუნი და თოფს უმიზნებს პატარა უწყინარ ჩიტს, როდესაც ეს აღეგორიული ნახატები ერთად გამოჩნდა მხატვრის პერსონალურ გამოფენაზე, მათ სპეციალისტებში გამოიწვიეს ასოციაცია ფრანცისკო გოიას გრაფიკულ სერიებთან: „კაპრიჩოს“ და „დეზასტრეს დე ლა გერა“. თუმცა ის განსხვავებაც დაინახეს, რაც პირველყოფილია სხვადასხვა ეთნოტიპით უნდა აისხნას. გუდიაშვილის ეთნომეტსიურება იმაში მდგომარეობს, რომ მის შემოქმედებაში ფაშიზმის ბნელი ძალები უპირისპირება სილამაზეს, ქვემარიტ შშვენიერებას, ყველაფერ კარგს, რაც კი ადამიანს შეუქმნა. მხატვარი საშინელ არსებებს დაუფარავი ზიზღლითა და გაბოროტებით გვიხატავს და მშვენიერებასთან დაპირისპირებისას ზომით უფრო მცირედ წარმოაჩენს. აქ გვახსენდება ლესინგის სიტყვები „ლაოკონიდან“: „უგვანოს გამოსახვა ხელოვნებას იმდენად სჭირდება, რამდენადაც იგი ხელს უწყობს სილამაზის ხაზგასმას“.⁶

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული მოწმობს, რომ ომებით გამოწვეულმა მსოფლიო კრიზისმა, მოგვიანებით კი ტექნიკურმა პროგრესმა XX საუკუნის დასავლურ ხელოვნებას თავისი კვალი დაამჩნია. სახვითმა ხელოვნებამ განიცადა გარკვეული მეტამორფოზა, ცნება „მშვინიერებას“ ისეთი სიტყვები ჩაენაცვლა, როგორიც არის: „თავისუფლება“, „ტრადიციული ნორმებისგან გათავისუფლება“, „ყველაფრისადმი პროტესტი“, „ქვეცნობიერის არსის ძიება“ და სხვა... თუმცა, ყველა ქვეყანაში განსხვავებულია დამოკიდებულება სილამაზისა, სიკოთისა და მშვინიერებისადმი. ქართული ხელოვნებისთვის მშვინიერება მარადიულად არსებული ცნებაა – სიკეთესთან გაიგივებული და მისი დამარცხება ბოროტსა და მაზინჯ ძალებს არ ძალუმთ. მნელი სათქმელია რა იქნება მომავალში, მაგრამ ის, რომ ქართულ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაშიც მშვინიერება ბოლომდე არ გამქრალა, ის რელიგიურ სამოსელში გახვეული გაცისკროვნებულია, გვაფიქრებინებს, რომ ქართულ მსოფლშეგრძნებაში, იქ, სადაც გვხვდება სიმაზინჯე, მას აუცილებლად აწონასწორებს სილამაზის და მშვინიერების გამომხატველი ფაქტი ძალა.

1. მ. კაგანი, ესთუტიკა, თბილისი, 1984, გვ. 114.
2. იხ.: პლატონი, ნადიმი, თბილისი, 1964. ???
3. მ. კაგანი, დასახ. ნაშრომი, 1984, გვ. 117.
4. იხ. ნიცშე, ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბილისი, 1993. ???
5. ზ. ფირალიშვილი. ფრაგმენტული მედიტაციები ჰიერონიმუს ბოსხის მხატვრობის შესახებ, 2008, თბილისი, გვ. 72-73.
6. მ. კაგანი, დასახ. ნაშრომი, თბილისი, 1984, გვ. 116.

მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინე აბესაძე

„ვეზეისტიაოსანი“ ლევან ცუცქიონიძის შემოქმედებაში

„ბელინიერია კაცი, ვისაც ღმერთმა უფლება მისცა და, აქედან გამომდინარე – მისცა უნარი ჟამთასვლის უსასრულო დინებაში მშვინიერების ჭვრეტისა. მშვინიერების განცდა დიდი ტკივილის ფასად ხდება. ეს ტკივილი მშვინიერებამდე უნდა აამაღლო, დიდ სიყვარულამდე უნდა ატყორცნო“, – ეს სიტყვები ეკუთვნის ლევან ცუცქიონიძეს, მხატვარს, რომელსაც ამა წლის (წელს) 12 იანვარს 84 წელი შეუსრულდა. მიუხდავად მისი ხანდაზმულობისა, მის მიერ სილამაზისა და მშვინიერების განცდა ჭაბუკური მგზნებარებითაა აღსავსე, რაც მისი შემოქმედებითვე დასტურდება.

ლევან ცუცქიონიძე 1926 წლის 12 იანვარს ხარაგაულის რაიონში, სოფელ მოლითში, დაიბადა. 1937 წლის რეპრესიებს შეწირა ლევანის მამა, რის შემდეგაც დედასთან და დასთან ერთად, თერთმეტი წლის ყმაწვილი, საცხოვრებლად თბილისში გადმოდის. 1951-1957 წლებში იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერისა და გრაფიკის ფაკულტეტზე სწავლობდა, ხოლო შემდეგ სერგო ქობულაძის ხელმძღვანელობით სრულყოფდა თავის ხელოვნებას. 1960 წლიდან, ასპირანტურის დამთავრებისთანავე, იგი სამხატვრო აკადემიაში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა 2003 წლის ჩათვლით, 1967-75 წლებში კი პარალელურად მხატვარი პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ხატვას ასწავლიდა.

1957 წლიდან დაწყებული ლევან ცუცქიონიძე მრავალი გამოფენის მონაწილეა როგორც საქართველოში, ასევე საზღვარგარეთ. 1967 წელს საქართველოს დამსახურებული მხატვრის, ხოლო 1989 წელს პროფესიონის წოდება მიენიჭა. მისი ბიოგრაფია შეტანილია ქსე (ტ. XI, თბილისი, 1987), სსრკ მხატვართა კავშირის ცნობარში (ტ. II, მოსკოვი, 1982).

როგორც აღნიშნეთ, ლევან ცუცქიონიძემ სამხატვრო განათლება 50-იან წლებში მიიღო და ამავე წლებიდან დამოუკიდებელ შემოქმედებით მოღვაწეობას იწყებს. ამ ერთი შეხედვით მშრალი ბიოგრაფიული ფაქტიდან საქმაოდ მნიშვნელოვანი დასკნის გაკოტება

შეიძლება იმ ზოგად სოციალური თუ მხატვრულ-კულტურული გარემოს შესახებ, რომელშიც უხდებოდა ახალგაზრდა მხატვარს ჩამოყალიბება და რომელმაც გარკვეული გავლენა იქონია ლევან ცუცქირიძის მხატვრულ მსოფლმხედველობაზე.

აღნიშნული პერიოდი მკაფიოდ გამოხატული სპეციფიკით გამოირჩევა. XX საუკუნის შუა ხანებში ასპარეზზე გამოსულ ახალგაზრდა მხატვართა თაობას ქართული მხატვრობის რეფორმირება და ახალი ეტაპისათვის დასაბამის მიცემა უწევს. მათი შემოქმედება შემდგომში, როგორც არ უნდა ვითარდებოდეს და როგორც არ უნდა ვაფასებდეთ მას, ერთი რამ დავას არ იწვევს – ამ ახალგაზრდა მხატვრებს: ლევან ცუცქირიძეს, გვმონდ კალანდაძეს, ჯიბირი ხუნდაძეს, გურამ ქუთათელაძეს, დამიტრი ერისთავსა და სხვებს მნიშვნელოვანი მისის შესრულება მოუხდათ უახლესი დროის ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში: პოსტისტალინურ პერიოდში ქართული მხატვრობის განახლების გზაზე დაყენების თვალსაზრისით.

სწორედ აქედან გამომდინარე, საინტერესოა კონკრეტულად გავერკვეთ, თუ რა მხატვრულ-ისტორიული პროცესი მიმდინარეობს ამ პერიოდში, რა სირთულეები დგას ახალგაზრდა მხატვრების წინაშე, რომელთა გამოჩენა ქართულ მხატვრობაში იყო ახალი და მძლავრი ტალღა, – „ეს იყო ისტორიულად დეტერმინირებული და ყოველმხრივ სანქცირებული აქტიცა და ფაქტიც, რომელშიც გამოვლინდა არა მხოლოდ კონკრეტულად ამ შემოქმედებითი თაობის სპეციფიკა, არამედ უპირველესად დროის, ისტორიის სპეციფიკა.“⁴ 1950-60-იან წლებში ქართულ ფერწერაში მომხდარი ცვლილებები განახლების პროცესის გამოხატულება იყო. სამოციანელთა გაბჭდული და თამამი ცდები ერთგვარი მობრუნება იყო ეროვნული მხატვრული აზროვნების სათავეებთან, ტრადიციასთან და მექანიზრებასთან, ამ თაობის „არქეტიპი“ ის ხალხური შემოქმედება, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ქმნიდა ეროვნულ-მხატვრულ ცნობიერებას. ძალიან დიდია მხატვართა ინტერესი ხალხური შემოქმედებისადმი, რომლის პარალელურად იმ პროცესების აღმოჩენება და გაგრძელება ხდება, რომელიც მიმდინარეობდა ქართულ ფერწერაში XX ს.-ის 20-იან წლებში – ეროვნული მოდერნიზმის გარიერაჟზე. მაგრამ ამის გავებას დრო სჭირდებოდა, საჭირო იყო ისეთი მოვლენების განვითარება, რომლის სიმაღლიდანც კარგად გამოჩნდებოდა ქართული მხატვრობის ამ ორი ეპოქის ძიებათა მოლიანობა.

XX ს.-ის 50-იანი წლების II ნახევრიდან, პოსტისტალინურმა ლიბერალიზაციამ საბჭოთა სივრცეში განახლების სული მოიტანა, რამაც ბუნებრივია თავი იჩინა ქართულ ხელოვნებაშიც. თუმცა თავისუფლება ერთბაშად იმ დონის არ იყო, რომ დაებალანსებინა საბჭოთა ხელოვნებაში არსებული რეგრესული ტენდენციები. იქნება გარკვეული ნიადაგი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის, მხატვარს უკვე აქვს საშუალება გამოავლინოს საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობები. ამ პროცესს ბუნებრივია მაშინვე არ მოჰყოლია რადიკალური ცვლილებები, კვლავინდებურად დიდი იყო იზოლაციის დონე, ძიებების არეალი კი შეზღუდული. საჭირო იყო დრო და პიროვნებები, რომლებიც აღღონს აუღებდნენ შექმნილ სიტუაციას.

ლევან ცუცქირიძე სწორედ ამ როგორი პერიოდიდან იწყებს აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას და სწორედ ამ როგორმა პერიოდმა მისცა მას საშუალება უფრო თამამად ჩამოეყალიბებინა შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და საკუთარი თვითმყოფადობა. მისი, როგორც მხატვრის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონიეს მისმა პერიოდში შედაგოვანება: სერგო ქობულაძემ, ლადო გრიგოლიამ, აპოლონ ქუთაულაძემ და ნიკოლოზ კანდელაძემ. ერმოლ, სერგო ქობულაძისგან მან შეიძინა მონუმენტური ფორმის სიყვარული, იტალიური რენესანსის მხატვრების შემოქმედებისადმი ზიარება, ძველ ქართული კულტურის თვითმყოფადობის შეგრძნება. მართლაც, უკვე ამ დროიდან ლევან ცუცქირიძის მიერ შექმნილ მონუმენტურ სახეებსა და მკაცრ კლასიკურ კომპოზიციებში იტალიური რენესანსის ტრადიციების გავლენა იგრძნობა. პერიოდში შედაგოვანების რჩევით, ლევან ცუცქირიძემ, შემოქმედების უფრო დიდი ნაწილი წიგნის ილუსტრაციას დაუთმო.

ამ პერიოდის ლევან ცუცქირიძის ნაწარმოებებში ვლინდება მისწრაფება განზოგადებისკენ, სინთეზური სახეებისკენ. მხატვარი ექვება დიდ, მონუმენტურ, მყარ პლასტიკურ ფორმებს. მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია როგორც მონუმენტურობა, ასევე სადა და ლაკონიური გამომსახველობითი საშუალებები, რომლის მეტებითაც იგი გვიხსატავს თანამედროვეობას, თუმცა მხატვარმა შესანიშნავად იცის, იმისთვის რომ თანამედროვეობა ასახო, მხოლოდ ხატვა არაა საკმარისი. მხატვარი თავიდანვე მიიზიდა ძეგლმა ქართულმა კედლის მხატვრობამ, ცდილობდა ჩასწვდომოდა საკუთარ ეროვნულ-ესთეტიკურ აზროვნებას. 1953 წელს, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის სამეცნიერო ექსპერტიცასთან ერთად იგი მიემგზავრება დავითგარეჯაში ქართული კედლის მხატვრობის

შესასწავლად, თუმცა, მანამდე მას უკვე თეორიულად შესწავლილი ჰქონდა, ფრესკული ფერწერის ტექნიკა, გულმოღინედ სწავლობდა ასევე ანტიკური ფერწერის ნიმუშებსაც. სწორედ ამ განსხვავებული კულტურების სინთეზით შეიმუშავა ლევანმა საკუთარი შემოქმედებითი სტილი და არჩეული გზიდან არასოდეს გადაუხვევია. იგი არ ემორჩილება ხელოვნებაში უკვე არსებულ კანონზომიერებებს, მათზე დაყრდნობით ქმნის საკუთარ ინდივიდუალურ სახეს.

ლევან ცუცქირიძე ნახატის ოსტატია, იგი მხატვრულ კონტრასტს ძირითადად უფრო ხაზის საშუალებით მიმართავს, ვიდრე ფერისა. გრძნობს ხაზის უდიდეს პლასტიკურ შესაძლებლობებს და ამას მაქსიმალურად იყენებს მოცულობითი, მონუმენტური ფორმებისა და კომპოზიციის დინამიკის შესაქმნელად.

ნახატის გამომსახველობასთან ერთად ლევან ცუცქირიძის შემოქმედებაში დეკორატიულობის ელემენტიც შეიმჩნევა, რასაც მხატვარი ხაზის, ფორმის და ლოკალური ფერის დეკორატიული ურთიერთმიმართებით აღწევს. მხატრისთვის კოლორიტი დამხმარე ელემენტს წარმოადგენს, მის ნამუშევრებში ვერ შევხვდებით კონტრასტულ ფერებს. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფერს უარყოფს. მასაც აქვს გარკვეული დატვირთვა, იგი მხატვარს ეხმარება ადამიანთა ხასიათის გახსნისა და რაიმე იდეის ნათელყოფისთვის.

ლევან ცუცქირიძეს მსოფლიოსა და ქართული ლიტერატურის კლასიკური ნაწარმოებები იზიდავს, იგი მუდამ ამჟღავნებს მიღრევილებას გმირული, ამაღლებულ-რომანტიკული სახეებისენ. მას უამრავი წიგნი აქვს გაფორმებული და მიუხდავად ამ წიგნებში გაცხადებული მხატვრის ერთიანი სტილისტური ხელწერისა, იგი ყოველ მათგანში ამბობს რაღაც ახალს. ამ მხრივ საინტერესოა ლევან ცუცქირიძის მიერ გაფორმებული შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“.

ლევან ცუცქირიძე პირველი მხატვარი არაა, რომელიც „ვეფხისტყაოსანით“ დაინტერესდა. აღნიშნული ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი შექმნიდან დღევანდელ დღემდე უცვლელად წარმოადგენს ინტერესს ქართველ ხელოვანთათვის. უძველესი ნიმუშიდან თანამედროვე ეპოქის ჩათვლით ქართული მხატვრობა ამ პოემის დასურათების არაერთ მავალითს გვთავაზობს. სწორედ „ვეფხისტყაოსანის“ ილუსტრაციებში აისახა ის გზა და ზოგადი მახასიათებლები, რაც განვლო და დამახასიათებელია როგორც წარსული საუბუნების, ისე თანამედროვე ქართული მხატვრობისთვის.

ლევან ცუცქირიძემ „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობა ასპირანტურაში სწავლისას დაიწყო და რამდენიმე წლის შემდეგ 1965 წელს დაასრულა, მხატვარმა პოემის 14 ილუსტრაცია ფანქრით შესრულა, რომელიც მხოლოდ პოემის დასურათებისთვის კი არ იქნა გამოყენებული, არამედ ცალკე აღბომადაც გამოიცა. მისი ილუსტრაციები ამშვენებს გერმანულ ენაზე გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანს“. აქვე აღვნიშნავ, რომ მხატვარმა გადაწყვიტა, კვლავ დაბრუნებოდა ამ დიად ნაწარმოებს და ამჟამად პოემის ფერად ილუსტრაციებზე მუშაობს.

ლევან ცუცქირიძე ძირითადად ასურათებს იმ ეპიზოდებს, რომლებიც მანამდე არაერთ მხატვარს დაუსურათებია, თუმცა ესვდებით ისეთ ადგილებსაც, რომელთა ილუსტრაციაც პირველად მან გააკეთა. ლევან ცუცქირიძემ თავისებური ფორმა მოუქებნა პოემის დასაწყისსა და დასასრულს: ვეფხისტყაოსანის სიმბოლოთი შეეცადა გადმოეცა ის განწყობილება, რაც თვით პოემაში სუუკვს და კომპოზიციებში შეაქვს ფერადოვანი ქლერადობა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მხატვარი გარკვეულწილად ამარტივებს პოემის შინაგანს, მას კველაფერი ძირითად აქცენტებამდე დაჰყავს.

მაგალითად, ილუსტრაციაში „ტარიელი წყლის პირას“, იგი გვიხატავს მხოლოდ ტარიელს, ცხენს და მზეს. მზეს აქ სიმბოლური დატვირთვა უნდა ჰქონდეს, რადგან ის ხომ სიძლიერესთან ასოცირდება. ამით მხატვარი, აღბათ, უფრო მეტად ტარიელის შინაგან ძალას უსვამს ხაზს.

მხატვარი ქმნის ძლიერ, მონუმენტურ სხეულს, მეტი დრამატიზმისა და დაძაბულობისთვის ფორმის უტრირებას ახდენს. ტარიელს მხოლოდ თხელი, გამჭვირვალე ქსოვილი აქვს მოხვეული, რომელიც საერთოდ არ ფარავს სხეულს და ამით უფრო მეტად წარმოჩნდება ფიგურის სიძლიერე. მხატვარი ძლიერი სხეულის ასახვით ცდილობს გმირის ფსიქოლოგიური სახის გახსნას, რაც მის სხეულში უფრო იგრძნობა, ვიდრე სახეში. ძირითადად ლევან ცუცქირიძის ილუსტრაციებში გმირთა სახეები ერთგვარად თითქოს სტერეოტიპულნი არიან და, იმავდროულად – მეტად გამომსახველნი.

ძალზედ საინტერესო კომპოზიციაა „ლოცვა ავთანდილისა“. ილუსტრაცია საოცრად დინამიკურია. მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ერთი ფიგურაა წარმოდგენილი, კომპოზიცია შეერული და ექსპრესიულია. ჩამუხლული და საღოცავად ხელგაწვდილი ავთანდილი ძლიერ მოძრაობაშია მოცემული, მისი ჯმუხი სხეული

ძალიან დიდი ემოციის მატარებელია, მთელი სხეული მისი ფსიქოლოგიური სახის გახსნას ემსახურება. უკან გამოსახული ცხნის ფიგურა კი ილუსტრაციას კიდევ უფრო მეტად დინამიკურს ხდის.

მხატვარი ძალიან საინტერესოდ აღწერს „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟ ქალთა სახეებს. ილუსტრაციაში „ავთანდილის თინათინთან დამშვიდობება“ კარგად არის გამოვლენილი თინათინის ნაზი, ფაქიზი და ქალური ბუნება. ისეთი დახვეწილი და მკვრივია მისი სხეული, რომ გამოქანდაკვებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც ძალზედ პლასტიკური და პარმონიულია. ქალის სინაზეს კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს მის გვერდით მდგომი ავთანდილის ძლიერი და მკვრივი ფიგურა, რომელიც ნახვრად შემოდის კომპოზიციაში.

ნაზი და ფაქიზია ნესტანის ფიგურაც ილუსტრაციაში „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთან მიწერილი“. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი მისი სხეულის ფორმებს საგრძნობლად აგრძელებს და ცოტა მოუხეშავი ლიფერიც დაპრავს, იგი მაყურებლის თვალისფერის დისკომფორტს როდი ქმნის, პირიქით, ძალზედ პარმონიული და პლასტიკურია. მეტყველია ნესტან-დარეჯანის თვალები, რომელიც ამჟღავნებს მის სიმტკიცეს, სიმკაცრეს, ასევე ქალურ სინაზესა და სატრფოს დაკარგვით გამოწვეულ სევდას.

კომპოზიცია საოცრად შეკრულია და ამას მხატვარი რკალთა საშუალებით ახერხებს, რომელიც ერთმანეთში გადადის, იღვენთება და ძალზედ რიტმულს ხდის ილუსტრაციას.

ლევან ცუცქირიძის ადამიანი საოცრად ცოცხალი და მეტყველია, ხასიათი კი – ძალზედ რთული და დრამატული. მის პერსონაჟებს ახასიათებთ ძლიერი ადამიანური გრძნობები და ემოციები, რასაც მხატვარი პლასტიკის ენით, მოქნილი ხაზითა და მოცულობით გადმოსცემს. „მხატვარი უდიდესი დამაჯერებლობით ამჟღავნებს ყოველ ფიგურას, შუქჩრდილის ნაზი გადასვლებით მიუყვება კუნთების მოძრაობას, მაგრამ, ამასთანავე, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს გრაფიკული ხაზი, რომლის პლასტიკურ მოძრაობაში ვლინდება ნახატის ინდივიდუალობა.“²

XX საუკუნის 70-იან წლებში ლევან ცუცქირიძის ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისფივის“ მამია ღუდუჩავშ გააკრიტიკა.³ იგი მიიჩნევდა, რომ პოემასთან მიმართებაში გარკვეულ შეუსაბამობასთან გვაქს საქმე, რადგან პოემის გმირთა მშვენიერების რაღაც ნაწილს სწორედ რომ მათი ჩაცმულობა წარმოადგენს და წარმოუდგენილია ისინი

შიშველნი გამოისახონ. იგი აკრიტიკებს მხატვრის მისწრაფებას პირობითობისკენ, განზოგადებისა და დეფორმირებისკენ. თუმცა, ყოველ ამ ნიშანს მხატვარი იყენებს იდეის ხორცებსასხმელად. მამია ღუდუჩავს მოსახრებას ლევან ცუცქირიძის შესახებ ეხმიანება ამირან ჩხარტებიში და აღნიშნავს: „მამია ღუდუჩავა უარყოფს პირობითობას ხელოვნებაში, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ უარყო თვითონ ხელოვნება“.⁴

ლევან ცუცქირიძის ილუსტრაციებში ქვის სიდიადე, სიზუსტე და დაგრძელებული პროპორციების ფიგურები ერთმანეთს საოცრად ერწყმიან. პოზის მამაცური გრაციოზულობა და უსტიკულაცია ნახატს არისტოკრატულობას აძლევს. გმირთა ინდივიდუალობა და ხასიათი ძალიან კარგად არის გამოვლენილი მის ილუსტრაციებში. მხატვარი პოზის ინდივიდუალურ სტილს არ ეკამაოფა, იგი თავისი ინდივიდუალობით ამდიდრებს წიგნის ხელოვნებას. „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებით ლევან ცუცქირიძე წარმოგვიდგება, როგორც მკვეთრად ჩამოყალიბებული ინდივიდუალური მხატვარი, რომელმაც თავისი ადგილი დაიმკვიდრა თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში.

მხატვარი წერს: „საკუთარი მეობის მართვა ღვთაებრივი ნიჭია, ეს იგივეა, მრავალთა შორის მყოფს გქონდეს უნარი განდღომისა იდეათა უსაზღვრო სამყაროში, სადაც შენი სისხლი გონს კვებავს და არა ქვენა გრძნობებს.“ და, მართლაც, ლევან ცუცქირიძეს შემოქმედებით გზაზე მრავალი ტკივილისა და ტანჯვის გადაღლახვა მოუწია, მისივე თქმით ეს ის წლებია, როდესაც ახალგაზრდა მხატვარს ყვავილის დახატვაც კი დანაშაულად ეთვლებოდა, ლევან ცუცქირიძეს კი ძალიან დიდი წინააღმდეგობების მიუხედავად არასოდეს გადაუხვევია არჩეული გზიდან, ღღემდე თავისი შემოქმედებითი მრწამსის ერთგული რჩება, რომელიც ძალზედ ინდივიდუალური და თვითმყოფადა.

1. დაგით ანდრიაძე, „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, ჟურნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1987, №7, გვ. 75.

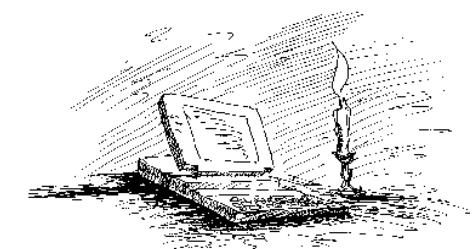
2. ქეთევან კინწურაშვილი, „ლევან ცუცქირიძე ილუსტრატორი“, ჟურნალი: „კისერი“, თბილისი, 1978, №7, გვ. 139-142.

3. მამია ღუდუჩავა, „ვეფხისტყაოსნის“, ერთი დასურათების გამო“, ჟურნალი: „კრიტიკა“, თბილისი, 1973, №4, გვ. 174-180.

4. ამირან ჩხარტიშვილი, „ლეგენდის ფოთოლი“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1974, №5, გვ. 90.

- „ახალი და უახლესი დროის ქართული სახვითი ხელოვნების პერიოდიზაციის საკითხები“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 2002.
- დავით ანდრიაძე, „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1987, №7.
- დავით ანდრიაძე, „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1987, №9.
- დავით ანდრიაძე, „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, №10.
- ანდრიაძე დავით. „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1988, №5.
- ლამარა კიკილაშვილი, „პასუხისმგებლობა მარადიულობის წინაშე – ლევან ცუცქირიძე“, უკრნალი: „მნათობი“, თბილისი, 1998, №11-12.
- ქეთევან კანწურაშვილი, „ლევან ცუცქირიძე იღუსტრატორი“, უკრნალი: „ცისკარი“, თბილისი, 1978, №7, გვ.139-142.
- ნინო მეტრეველი, „ლექსი და მხატვარი“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1988, №8.
- უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“. „სოციალიზმის დიადი ხელოვნება“, თბილისი, 1936, №1-2.
- ამირან ჩხარტიშვილი, „გულწრფელი შემოქმედი“, უკრნალი: „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1977, №9.
- ამირან ჩხარტიშვილი, „მხარდი ხელოვნი“, „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1967, №9.

უნივერსიტეტის საღომატორო პროგრამა



მაია კიკაბიძე

ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფ.

სანდრო ვახტანგოვი

ოპტიკური ილუზია

ოპტიკური ილუზია არის სქემა, რომელიც სვამს კითხვას – შეიძლება თუ არა დანახულის დაჯერება. ეს არის „ტექნიკური უნარი“, რომელსაც შეუძლია ადამიანის აზროვნებაში ახალი აღქმის დონეები წარმოშვას და დაანახოს მას რეალობა, რომელიც შეიძლება არც არსებობდეს.

ძვ. წელთ აღრიცხვით IV საუკუნეში ჩინელი ფილოსოფოსის მიტი-ს მიმდევრები – აღწერდნენ ჩანელებული ოთახის კედელზე უკუღმის შემოტრიალებული მოძრავი გამოსახულების შესახებ. ასევე, ეგრეთწოდებული „კამერა ობსკურას“ (*camera obscura* - ბნელი ოთახი) შესახებ ჩვ. წ. 350 წელს ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელეც ერთ-ერთ თავის ნაშრომში აღნიშნავდა, რომ შუქი, რომელიც ბნელ ოთახში ნახვრეტიდან ხვდებოდა, კედელზე ირკვლავდა ოთახის წინ – ქუჩაზე არსებულ გამოსახულებას ზუსტი პროპორციებით, უფრო პატარა ზომებში და შემოტრიალებული სახით. ამ ეფექტს ხშირად იყენებდნენ მხატვრები სიზუსტის დასაცავად. მათ ეს მოწყობილობა ეხმარებოდა დაენახათ დახატვამდე უკვე არსებული შუქწრდილი და კომპოზიცია.

X საუკუნეში არაბმა ფიზიკოსმა იბნ-ალ-ხაისამმა (ალხაზნი) „კამერა ობსკურას“ შესწავლის შემდეგ გამოიტანა დასკვნა სინათლის პორიზონტალურ სისწორეზე გავრცელების შესახებ. ლეონარდო და ვინჩიმ პირველმა გამოიყენა „კამერა ობსკურა“ ნატურაზე, ესკიზების დასახატად და დაწერილებით აღწერა ის თავის ნაშრომში „ტრაქტატი ფერტერაზე“.

1686 წელს იოგანნეს ცანმა შექმნა პორტატული „კამერა ობსკურა“, რომელსაც ყუთის ფორმა ჰქონდა. შიგნით ერთ-ერთი კუთხის ქვეშ მოთავსებული იყო 45 გრადუსით დახრილი სარკე, რომელიც ირეკლავდა გამოსახულებას და პორექცირებას უკეთებდა მას, იქვე დამაგრებულ გლუვ პორიზონტალურ ფირფიტაზე. ხშირ შემთხვევაში ყუთის კორპუსზე არსებულ ხვრელში ამაგრებდნენ ლინზას, უფრო მკაფიო გამოსახულებისთვის.

1807 წელს ინგლისელმა ფიზიკოსმა უილიამ პაიდ ვოლასტონმა „კამერა ობსეურას“ საფუძველზე გამოიგონა „კამერა ლუციდა“ (ნათელი ოთახი) ოპტიკური მოწყობილობა პრიზმით, რომელსაც შეეძლო არსებული მოტივის ფურცელზე გადატანა.

XVII საუკუნეში პოლანდიელმა გამომგონებელმა ქრისტიან გუიგენს ვან ზოლიხემა გამოიგონა საპროექციო აპარატი, დანიელმა მათემატიკოსმა ტომას ვალგენისტენმა ამ აპარატს „ჯადოსნური ფანარი“ დაარქვა და ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში მის პოპულარიზაციას ეწეოდა. „ჯადოსნური ფანარი“ წარმოადგენდა საპროექციო აპარატს ხის ან რკინის კორპუსით, სადაც მოთავსებული იყო შუქის წყარო, იმ პერიოდისთვის დამახასიათებელი სანთელი ან ლაბა. თავდაპირველად „ჯადოსნური ფანარი“ დიდგვაროვნებისთვის გასართობ საშუალებას წარმოადგენდა, მაგრამ აპარატმა ძალიან მაღალ მოიპოვა ინტერესი მთელ მოსახლეობაში. მაყურებელს რომ არ შეემჩნია, თუ როგორ ხდებოდა პროექცირება, მოწყობილობის გამოიყენებოდა ფარულად. სანახაობას ხშირად ატარებდნენ ოთახის მსგავს – ბორბლებიან ოპტიკურ ჭუთებში, რომლის კედლები შუქი ნაჭრისგან შედგებოდა, რაზეც ხდებოდა პროექცირება. ასევე ეფექტისთვის ხანდახან ჩანელებულ ოთახში კვამლსაც უშვებდნენ და ასეთი სანახაობა ოპტიკური ილუზის ქვეშ მოხვედრილ მაყურებელში ხშირად შიშის იწვევდა.

1848 წელს ინგლისის ინსტიტუტებში „ჯადოსნური ფანარი“ გამოიყენებოდა ლექციების დროს სხვადასხვა საგნისა თუ ობიექტის ილუსტრირებებისა და პროექცირებისთვის. სწორედ ეს „ჯადოსნური ფანარი“ იყო კინემატოგრაფის წინაპარი, სწორედ მან განაპირობა კინოპარატის იდეა.

XIX საუკუნეში ოპტიკური ილუზის აპარატების კონსტრუქცია უფრო გართულდა. წარმოიშვა სტრობისკოპი, სადაც მსხვილი დისკები სხვადასხვა მხარეს დახატული მოძრავი ფაზებით ტრიალებდნენ.

1839 წელს ფრანგმა მეცნიერებმა ლუი-ჟაკ დეგარმა და ნისფორ ნეპსმა გამოიგონეს ფოტოაპარატი. 1888 წელს ოპტიკური სისტემა მეტად სრულყოფილი გახდა და გამოვიდა პირველი ფოტოკამერა „KODAK“. ამავე წელს ჯორჯ ინსტანის მიერ შერქმეული სიტყვა „KODAK“ როგორც სავაჭრო მარკა დარეგისტრირდა.

1892 წელს ფრანგმა მხატვარმა და გამომგონებელმა ემილ რეინომ პარიზში, გრევნის მუზეუმში, გახსნა „ოპტიკური თეატრი“.

სეანსები დიდ ენერგიას მოითხოვდა, საჭირო იყო, მთელი სეანსის დროს ხელით ეტრიალებინათ დისკებები დამაგრებული, განათების წინ მიმართული ფირი. ყველა კადრში წვრილმანი დეტალიც კი ხელით იხატებოდა უელატინის ფირზე სხვადასხვა საღებავით და წვრილი ფუნჯით. თითოეული კადრი ჩამული იყო მეტალის ფირზე და გარშემო მუქი ფერის მატერია ჰქონდა შემოკრული. ამ ნახატებს ოთახის ცენტრში დაყენებული სარკე ეკრანისკენ ირეკლავდა. ფილმი 15 წუთის გრძელდებოდა. ემილ რეინოს ხატვა მთელ თავისუფალ დროს უწევდა. წარმატების წლები მისთვის ასევე ჯოჯონესური შრომა იყო. რეინო იყო პირველი, რომელმაც გამოსახულებას ხმა და მუსიკალური სინქრონი შეუთავსა. კინემატოგრაფის გაჩენასთან ერთად დამთავრდა მაყურებლის ინტერესი დახატულ ანიმაციებზე, ისინი ახალი ოპტიკური ილუზის ქვეშ მოექცნენ. ერთხელაც რეინომ აპარატი ჩაქუჩით დაამტკრია და ჯართში ჩააბარა. ის მაშინ 70 წლის იყო, უპატრონო და ღატაკი. ერთ დამეს სენაში გადახტა და თავი მოიკლა. ეს იყო „ოპტიკური თეატრის“ და კაცობრიობის ისტორიაში პირველი ანიმაციური ფილმების დასასრული. გადარჩა მხოლოდ რამდენიმე ნამუშევრარი. შემდეგ იტყვიან მასზე: „მისი გამოშვას ხელობით ნამუშევრები სასწაული გემოვნების ნახატები იყო. კომიკურობით, უესტიგულაციით და მოქმედების ხასიათით ეს სიუჟეტები გამოჩნდება უფრო გვიან, ჩარლი ჩაპლინის შემოქმედებაში“, – ფრანგი კინომცოდნე ჟორჟ სადულიე.

1891 წელს ცნობილმა ამერიკელმა მეცნიერმა ტომას ალვა ედისონმა გამოიგონა მოძრავი გამოსახულების შემქმნელი აპარატი, „კინეტოსკოპი“ (კინეტოს – მოძრავი, სკოპიო – დახასხვა), რომელიც ერთ მაყურებელზე იყო გათვლილი. ეს იყო მოწყობილობის მთელი კომპლექტი, რომელიც გამოიყენებოდა როგორც გადასაღებ აპარატად, ასევე გამოსახულების პროექციისთვის. „კინეტოსკოპის“ კონსტრუქციას შეეძლო წრიულად შეწებებული ფირის ტრიალი, რაც მაყურებელს აძლევდა საშუალებას კადრში მოცემული მოქმედება რამდენიმევერ ენას. ფირზე აღბეჭდილი გამოსახულების ზომა სტანდარტული ზომის საფოსტო მარკას ზომას არ აღემატებოდა. ედისონმა დააპატენტა თავის გამოგონება და ნიუ-ორკში გაიხსნა პირველი საპროექციო დარბაზი, სახელწოდებით „Parlop“, სადაც ფილმების პროექცია „კინეტოსკოპის“ საშუალებით ხდებოდა. ერთი სეანსის ღირებულება 25 ცენტი ღირდა. თუმცა აპარატი ჯერ კიდევ ლაბორატორიულად გამოცდის ეტაპზე იმყოფებოდა და არ

იყო მზად სერიული წარმოებისთვის, მაინტ გაშლილ დარბაზში 10 მუქი ფერის დიდი ყუთი იდგა – ეს ყუთები „კინეტოსკოპები“ იყო. წელიწადნახევრით ადრე, ვიდრე პარიზში კაპუცინოს მოედანზე დიდ ეკრანზე მოხდებოდა კინო სეანსის დემონსტრირება, ედისონმა შეძლო, საფუძველი ჩაეყარა კინოგაქირავებისთვის. სწორედ ტომას ედისონის ეს გამოგონება, ბევრი ენთუზიასტი გამომგონებლის ახალი ტექნოლოგიების ძიების მიზეზი გახდა. მისმა ასისტენტმა უილიამ კენედი ლოური დიქსონმა, რომელმაც „კინეტოსკოპის“ საშუალებით პირველი ფილმი – „ფრედ ოტტოს დაცემინგა“ – გადაიღო პირველი ექსპერიმენტული აპარატი და კომპანია „Baiograph“ შექმნა. ამ კომპანიამ, ამერიკაში ერთ-ერთმა პირველმა, დაიწყო ქრონიკალური სიუჟეტების გამოშვება. უილიამ დიქსონმა 1892 წლის 27 დეკემბერს დაარეგისტრირა კომპანია: „American Mutoskoupe Kompany“.

1895 წელს გერმანიაში მაქს სკლადანოვსკიმ შექმნა ახალი აპარატი „Bioskoph“, რომლის სეანსები ჩატარდა ბერლინში, ზამთრის ბაღში. რამდენიმე თვეში ლეონ გომონმა დაარასა ფირმა: „L. Gomon and K.“, რომელიც ძირითადად აპარატების „Biograph“ და „Bioskop“ პატენტების შესყიდვებზე მუშაობდა.

ისე სწრაფად რეგისტრირდებოდა სხვადასხვა „კინოკომპანია“, რომ, თითქოს, ასეთი მოქმედებით ისინი „უსახელო“ ხელოვნების დაბადებას აჩქარებდნენ და... 1895 წელი, 28 დეკემბერი. პარიზი, კაპუცინოს მოედანი, „გრან-კაფე“. მტება ოგიუსტ და ლუი ლუმიერებმა, რომლებმაც შექმნეს ყველაზე მსუბუქი და კომპაქტური აპარატი, გადაიღეს რამდენიმე მოკლე სიუჟეტი. ხალხის ფურადება მით პყრო უცნაურმა სარეკლამო აბრამ, რომელზეც გამოსახული იყო პირველი კომედიური ჟანრის კადრი, ლუმიერების ერთ-ერთი პირველი ფილმიდან „მებადე“ (პირველი კომედის სიუჟეტი: შუახნის მამაკაცი – მებადე რწყავს გაზონს. პატარა ბიჭი მიეპარება და სარწყავ რეზინს ფეხს დაადგამს. წყლის წნევა იკლებს დაბოლოს, წყდება. მებადე სარწყავ რეზინს დახედავს გაკვირვებით. ბიჭი ფეხს გაუშვებს სარწყავს და წყლის ნაკადი ისევ წამოვა. მებადეს პირდაპირ სახეში შეესხმება. ბიჭი გაიცინებს და გაიქცევა). სწორედ ამ სარეკლამო აბრაზე იყო გაკეთებული წარწერა: – CINEMATOGRAPHE LUMIERI. – მსოფლიოში პირველი კინოსეანი ჩატარდა. მაყურებლები გახდნენ დამსწრენი უცნაურობისა, რომელიც თეთრ ეკრანზე ჩნდებოდა შავ-თეთრი მოძრავი და რეალური სურათებით. ეს არ იყო უბრალოდ მოძრავი ფოტოები. თითქოს ცხოვრება შემოვარდა ეკრანიდან: იმ

პერიოდის ქრონიკა, კომიკური სცენები, სამურნეო ჩანახატები. ერთი და იმავე ფილმის ნახვა უპვე ერთდღოულად ათობით და ათასობით მაყურებელს შეეძლო. შესაძლებელი გახდა დედამიწის ნებისმიერ კონტინენტზე წაეღოთ აპარატი და ჩატარებინათ სეანსი.

1896 წლის 4 მაისს რუსეთში, სანქტ-პეტერბურგში, ზაფხულის ბაღ „აკვარიუმში“, ჩატარდა პირველი კინო-სეანი. მტება ლუმიერების ფილმები მუსიკალური სპექტაკლის ანტრაქტის დროს აჩვენეს. რამდენიმე დღეში პირველი სეანი მოსკოვშიც ჩატარდა. ფრანგი ოპერატორები, რომლებიც პოპულარიზაციას უწევდნენ ფრანგულ გამოგონებას, რუსეთშიც იღებდნენ სიუჟეტებს და სწორედ მათი გადაღებული კადრებია შემორჩენილი: „ნიკოლოზ II – მეცედ კურთხვე“, „დონ კაზანი“, „ასტრახანი“, „მეთვეზები“, „ბაქიელი მენავთობები“, „უცხოელი მაღალჩინოსანთა ვიზიტები სამხედრო მანევრებზე“.

1907 წელს სანქტ-პეტერბურგში გაიხსნა პირველი „ა. ო. ლრანკოვის სინემატოგრაფის ატელიე“. ამ ატელიეში შექმნილი ფილმები იყიდებოდა მეტრაჟის მიხედვით. მაგალითად, 153 მეტრიანი სიუჟეტი: „ხედი მოსკოვზე და მოსკოვის კრემლი“ ღირდა – 91 რუბლი და 80 კაპიკი.

1896 წლის 16 ნოემბერი. თბილისის ქუჩებში გამოკრული სარეკლამო აბრები უცნაურ და დიდად საინტერესო ინფორმაციას იუწყებან: სათავადაზნაურო თეატრში ნაჩვენები იქნება ფრანგი მტების ოგიუსტ და ლუი ლუმიერების სინემატოგრაფი – მოძრავი ფოტოგრაფიები. 1904 წელს თბილისში იხსნება პირველი კინოთეატრი „ილუზიონი“. 1908 წლიდან იწყება ქართული კინოფილმების წარმოება ალექსანდრე დილმელოვის (დილმელაშვილი) და ვასილ ამაშუელის მიერ. 1912 წელს ქუთაისში ვასილ ამაშუელის ფილმის – „აკაკის მოგზაურობა რაჭა ლეჩიზუშში“ – პრემიერა შედგა. ეს იყო მსოფლიო კინემატოგრაფიაში პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, რომელსაც ქრონიმეტრაჟით და მაღალი ოპერატორული ოსტატობით ანალოგი არ ჰყავდა.

1918 წელს დაარსდა პირველი კინოატელიე „ფილმა“.

1895 წელი, 28 დეკემბერი. ეს დღე კინოს დაბადების დღედ შევიდა ისტორიაში.

ერთი წლის შემდეგ, თებერვალში, კინემატოგრაფი გაჩნდა ლონდონში, ბრუსელში, აპრილში – ბერლინში, მაისში – ვენაში, სანქტ-პეტერბურგში, მოსკოვში, მაღრიდში, ნიუ-ორკში, ნოემბერში –

თბილისში, წლის ბოლოს იაპონიაში, ინდოეთში, ავსტრალიაში და ეგვიპტეში.

სამყარომ კამერის თვალით განსხვავებული ცხოვრება დაიწყო და მისი მოძრაობა აღიბეჭდა ეკრანზე. კადრის ჩარჩოში მოთავსდა ყოფიერების ფაქტები, სადაც ემოციების უსაზღვრო სივრცეში მიზიდული მაყურებელი არსებული იღუზიების შსხვერპლი გახდა. წარსული, აწმყო და მომავალი დრო ეკრანზე დაფიქსირდა. შესაძლებლობა მიეცა ადამიანს, აღექვა ის დეტალები, რომლებიც ადრე შეუმნეველ ფაზაში იმყოფებოდა. ამ პროცესმა სამუდამოდ დატოვა განუმეორებელი კადრები მაყურებლის მახსოვრობაში.

ამგვარად, „ოპტიკური იღუზია“ ფართო საზოგადოებისთვის სანახობრივ სპუალებად გახდა. სწორედ იმ სანახობის საშუალებად, რომელიც დღეს უკვე „პოლოგრამულ იღუზიად“ გვევლინება.



პოლოგრამული ექრანი



კინეტოსკოპი



კადოსნური ფანარი

1. ე. ა. ბონდარებკო, „ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР“- КИНО, gamomcemloba „ОЛМА-ПРЕСС ГРАНД“, 2003.

2. http://ru.wikipedia.org/wiki/Edison_Studios

3. http://www.opeterburge.ru/history_147_238.html

ცივილიზაციაზე კულტურის გლობალიზაციის ისტორიულ ასპექტები

„ალექსანდრე მაკერონელმა გაიარა მთელი აზია.... არა იმისათვის, რომ ხელო
უდო და დაუგროვებინა მოულოდნეული წარმატების მეობებით მოპოვებული სიძირიდე,
არამედ სურდა, ქვეყნად ყველა ადამიანი ერთ გონიერას და ერთ სახელმწიფო წყობას
დამორჩილებოდა“.

პლუტარქე

კულტურის კოლოფიკა კულტურის მანეჯმენტი

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით

სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. იური მღებრიშვილი,
პროფ. ლევან ხეთაგური

გლობალიზაციის გაგება, როგორც მოვლენის, კაცობრიობის განვითარების თანამდევ პროცესებთან ერთად, აღრეული ხანიდან იწყებს თავისი ნიშნების გამოვლენას. ეს პროცესი არ ვითარდება შემთხვევით და სპონტანურად. გლობალიზაცია ხანგრძლივი პროცესების შედეგია, ადრე, ისტორიულად, სამხედრო პირები, სახელმწიფო მოღვაწეები და ავანტურისტები ახდენდნენ გავლენას იმ პერიოდის გლობალურ პოლიტიკაზე. ჩვენ ეპოქაში კი გლობალიზაცია ძირითადად პროცესებით იმართება, რომელიც სწრაფად მიმდინარე ხასიათს იღებს და მისი ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის განვითარებაა.

დედამიწა სხვადასხვა საზოგადოებისა და კულტურის მოქმედების საერთო ასპარეზად არის ქცეული, მასზე ადამიანის არსებობა ცოცხალი პროცესია და მუდმივად მიმდინარეობს განვითარება და გადაადგილება, მატერიალური და არამატერიალური საწყისის გაცვლა. ეს ერთიანი პროცესია, სადაც ერთ უკიდურეს კუთხეში აღმოცენებული შეიძლება აღმოვაჩინოთ მეორე ნაწილში და ლოკალური გადავაქციოთ გლობალურად. დიდი სოციალური ჯერუფების გაერთიანება თანაარსებობის გარკვეული ფორმებით მისთვის დამახასიათებელი კულტურის ელემენტების მატარებელია და ცივილიზაციებს შორის კულტურის ამ ელემენტების გადატანა და შერწყმა ხდება. არის მაგალითები, როდესაც უკვე გარდასული ცივილიზაცია საუკუნეების შემდეგ გავლენას ახდენდა სხვა კულტურაზე. ცივილიზაციების არსებობის, შერწყმის დროს ადგილი ჰქონდა გლობალიზაციის პროცესებს იმდროინდელი მსოფლიო ცივილიზაციის ლოკალური

მასტებების ფარგლებში, თუმცა გლობალიზაციის დღევანდელი გაგება შეიძლება ზუსტად არ ემთხვეოდეს ადრინდელს.

კაცობრიობის განვითარების მანილზე დღემდე ჩვენთვის ცნობილი რამდენიმე ცივილიზაცია არსებობდა. განვიხილოთ, სად შეიძლება პქონოდათ ცივილიზაციებს გადაკვეთის წერტილები და როგორ მიმდინარეობდა იმ პერიოდის გლობალიზაციის პროცესი. ადამიანთა, საზოგადოების და კულტურის ჩამოყალიბების ერთიანი პროცესი, რომელიც, მეცნიერთა გამოთვლით, დაახლოებით 40 ათასი წლის წინ დასრულდა შეიძლება სამ ნაწილად დაიყის: ადამიანის, საზოგადოების და კულტურის წარმოშობა. გერმანელმა ფილოსოფოსმა კარლ იასპერსმა გამოყო სამი კულტურული ცენტრის ღრმული დრო: ჩინეთის, ინდოეთის და დასავლეთის. ღრმული დრო ქრისტიანიზმი და აზიური კულტურები, შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის ყველა, უკიდურეს ნაწილშიც კი იგრძნობოდა სხვა კულტურის განვითარება მიმდინარეობს ძირითად ლოკალური სახით, ხოლო შემდეგ იქნება კაცობრიობის უნივერსალური, ერთიანი განვითარების შესაძლებლობა, გლობალური ძვრების პროცესები.

კულტურის ისტორიული ქრონოლოგიის განხილვისას მოვიყვანთ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს კულტურის ისტორიიდან, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება დიდი კულტურების გაცვლას, ასიმილაციას და მის მნიშვნელობას თანამედროვე კულტურისათვის. მათში გლობალიზაციის საწყისები შეიმჩნევა. კარლ იასპერსის გამოკვლევით, პირველი ცივილიზაციები აღმოცენდა დაახლოებით ძვ. წ. IV-III ათასწლეულების მიჯნაზე. აღმოსავლეთში – შემერები და ჩრ. აფრიკაში – ძველი ეგვიპტე, მომდევნო ცივილიზაციები იყო: ინდური სამხრეთ აზიაში – ძვ. წ. III ათასწლეული, ჩინეთისა და ეგვიპტი ცივილიზაციები, ძვ. წ. II ათასწლეული. თანდათან ისტორიის ასარეზზე გამოვიდნენ სემიტები და არიელები, რომელთაც ბევრი რამ შეცვალეს ძველი ცივილიზაციის განვითარებაში. ამის შედეგად აღმოსავლეთ აზია – ჩინეთი, სამხრეთ აზია – არიელი ინდოეთი, დასავლეთ აზია და ხმელთაშუა ზღვისპირეთი (ეგვიპტის სამყარო) ქმნიან სამ-ოთხ ცივილიზაციურ ცენტრს. ისანი არსებობენ, ვითარდებიან ლოკალურად, მაგრამ მათ შორის საერთოც ბევრია. ამ ეპოქაში შემუშავდა ძირითადი კატეგორიები, რომელითაც დღესაც ვაზროვნებთ, საფუძველი ჩაეყარა მსოფლიო რელიგიებს, ხდებოდა ყველა მიმართულებით გადასვლა უნივერსალიზმზე.

შუამდინარეთის მიწაწყალზე აღმოცენდულ ცივილიზაციებს

შორის ერთ-ერთი პირველი შემერული კულტურა ძველ ევიპტესთან ერთად ჩაუდგა დასავლეთის დიდი ცივლიზაციის სათავეებს. შემერულმა ლურსმნულმა დამწერლობამ, მათმა ყველაზე დიდმა შემოქმედებითმა შედევრმა, დასაბამი აიღო ძვ. წ. IV ათასწლეულში და საუკუნეებით დააჩქარა სხვა ერების წინსვლა.

ადრე სამი წათმოქმედო კულტურის მატარებელმა წინაქართველურმა ტომებმა კავკასიაში პირველად დაიწყეს ლითონის დამუშავება. ენეოლითისა და ადრებრინჯაოს ხანაში საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ მოსახლეობას მჭიდრო კავშირი პქონდა სამხრეთის მაღალაგანვითარებულ ცივილიზაციასთან ძვ. წ. III ათასწლეულის ბოლოს.

ევრაზიის კონტინენტზე, სადაც ჩაისახა და განვითარდა დღევანდელი ევროპული და აზიური კულტურები, შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის ყველა, უკიდურეს ნაწილშიც კი იგრძნობოდა სხვა კულტურის გავლენები. ახლო აღმოსავლეთიდან ევროპისკენ გამავალი გზები ის ღრეული იყო, სადაც მოძრაობის ინტენსივობა გაცილებით დიდი იყო და სწორედ ასეთ ადგილებში ვწვდებით კულტურების ჩანაცვლებას და აღრევას. ამის საუკუთესო მაგალითია დღევანდელი თურქეთის ტერიტორია, სადაც რამდენიმე კულტურა იყრის თავს. კონტინენტის პერიფერიული ნაწილები რჩებოდა გაცილებით ხელშეუხებელი, თუმცა მათთანაც ხდებოდა იდეების გაცვლა-გამოცვლა. ამას საომარი პერიოდის დროს ძირითადად ომები განაპირობებდა, როცა რომელიმე მომძლავრებული იმპერია იპყრობდა მეზობელ ქვეყნებს და თავის გავლენას უფრო ფართოდაც ავრცელებდა. თავისთავად დამანგრეველი ხასიათის ომები, საბოლოო ჯამში მაინც იტოვებდა ხალხების ხასიათისა და ტრადიციების გავრცელების შესაძლებლობას. თუმცა დამპყრობლის ინტელექტუალურ დონეზე ხშირად იყო დამოკიდებული რამდენად ტოლერანტულად მოეკიდებოდა ის უკვე დაპყრობილი ერის კულტურულ მემკვიდრეობას. საუკუთესო მაგალითია რომის მიერ საბერძნეთის დაპყრობა. რომის სტრატეგია ამ შემთხვევაში იყო კარგად გამიზნეული, რომ ბერძნების მიღწევები გამოეყენებანა. მათ ბერძნების ღმერთები, სახელშეცვლილი სახით გადაიღეს. რომება ისარგებლა ელინების საუკუნეების შედეგად მიღწეული გამოცდილებით. გლობალური პროცესები შეიძლება გამანადგურებელი და, იმავდროულად, კულტურული მეხსიერების გადამტანიც აღმოჩნდეს.

შეგვიდობიანობის დროს ერთს თუ ხალხების შორის ინფორმაციის გადატანას ვაჭრები ახერხებდნენ. აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ და, პირიქით, ვრცელდებოდა საიდუმლოებით მოცული და მნიშვნელოვანი ფასეულობებიც. ასე გადაიტანეს ჩინეთიდან აბრეშუმის ჭია, რომელიც თითქმის ნაციონალურ საიდუმლოებად იყო გამოცხადებული. კულტურის გადაცემა ხელს უწყობდა კულტურის მიმღებს სხვათა ინოვაციები აეთვისებინა, რაც ამ ადამიანთა განვითარებას უწყობდა ხელს.

პალესტინაში ეგვიპტურ-ფინიკიურ, ქანანურ და მესოპოტამიურ კულტურებს ნაზიარები ებრაული ცივილიზაცია ჩამოყალიბდა. ებრაელებმა უდიდესი გავლენა მოახდინეს სხვა ერებზე და საფუძველი ჩაუყარეს მსოფლიოს განათლებას ქრისტიანობისა და მაპმადიანობის მეშვეობით. ებრაულმა ცივილიზაციამ გავლენა მოახდინა ელინისტურ ცივილიზაციაზე. დასავლეთის სამყაროსათვის კი ებრაული მონოთეიზმის იდეა საკმაოდ მიმზიდველი აღმოჩნდა.

აქამენიდური ირანის ბატონობას ბოლო მოულო ალექსანდრე მაკედონელმა. იმპერიის 20 სატრაპიაში შემავალი კულტურები: ბაბილონი, სირია, ფინიკია, პალესტინა და მცირე აზიის სხვა ქვეყნები მაკედონელმა თავის იმპერიაში მოაქცია. ისტორიაში სათავე დაედო ახალ ეპოქას. აქ საუკეთესო ფორმით შეერწყა კლასიკური მაღალგანვითარებული ელინური ხელოვნება და აღმოსავლერი – იქ მაცხოვრებელი ხალხების ეზოტიკური, სტიქურად განვითარებული კულტურები. მაკედონელი ექვება ბერძნული და სპარსული ფასეული ელემენტების შერწყმის გზებს. ეს პერიოდი გლობალიზაციის პროცესის განვითარების ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია.

ბერძნული კულტურის გავრცელების პროცესი მაკედონელის გარდაცვალების შემდეგ გრძელდებოდა. ორი დიდი კულტურის ევროპული და მახლობელი აღმოსავლეთის არეალის ხალხთა კულტურებზე იმოქმედა ელინისტური კულტურის ინტენსიუმა ძალამ. ბერძნებმა პირველებმა აჩვნენ ადამიანის გონების ძალა, თანამჯროვე ადამიანისათვის დამსახასიათებელი კრიტიკული მეცნიერებული აზროვნება, რითაც უდიდესი გავლენა მოახდინეს კაცობრიობის შემდგომ განვითარებაზე. ელინისტური კულტურის რკალში მოქმედა მცირე აზიის ქვეყნები, სირია, პალესტინა, ეგვიპტე და მახლობელი აღმოსავლეთის ქვეყნები, რომლებიც საკუთარი ძირძველი კულტურის მქონენ, ბერძნებთან ერთად მონაწილეობას იღებდნენ კულტურის შემდგომ განვითარებაში. აღმოსავლეთთან შერეულმა კულტურამ

შეიცვალა განვითარების გზები და გაჩნდა ახალი კულტურის კერძი. ბერძნული კულტურის მიმართ ინტერესი გაგრძელდა რომის იმპერიის პერიოდში, ათენი კი ფილოსოფიური კვლევების ცენტრად დარჩა.

ბერძნების დაპყრობი, რომელები, იყვნენ ტექნიკურატიული მმართველები, მკვეთრად გამოხატული სამხედრო სულისკეთებით, საინჟინრო აზრით, მმართველობის იურიდიული და აღმინისტრაციული სისტემით. მათ შეითვისეს ბერძნული კულტურა, თუმცა ბერძნული ნატიფი ხელოვნების, გენიალური სკულპტურების, უბადლო ფილოსოფიური ნაწარმოებების ხარისხისთვის არ მიუღწევიათ. პირველ ათასწლეულში, რომი მძლავრი სახელმწიფოსა და შემდგომ მსოფლიო იმპერიის დედაქალაქი – გლობალური ცენტრი გახდა. რომაელი ინჯინირები ახალი სამშენებლო მასალის გამოყენებით აგებდნენ კომფორტულ ქალაქებს, გასათბოლ სისტემებსა და წყლის მომმარაგებელ ქსელს, აქედან იმართებოდა ევროპა, აზია, აფრიკა, გაჩნდა მფრინავი ფრაზა: „ყველა გზა რომში მიდის“. ძვ. წ. 65-64 წწ. იწყება რომის ექსპანსია პალესტინის მიმართებულებით. რომაელების მიერ იერუსალიმის აღებამ განაპირობა იუდეის ებრაული თემის კულტურული სულიერი ცხოვრების ახალი კატასტროფა. და... იბადება იესო ნაზარეველი, რომელიც სათავეს უდებს ახალ რელიგიას და გადატრიალებას ახდენს მსოფლიო კულტურაში, რელიგიასა და აზროვნებაში. ანტიკურ პერიოდში რომის იმპერია იყო ერთ-ერთი პირველი სახელმწიფო, რომელმაც დაამკიდრა თავისი მბრძანებლობა ხმელთაშუაზღვისპირეთში და სხვადასხვა კულტურის აღრევა გამოიწვია. ამ რეგიონებში შრომის ადგილობრივ დანაწილებას ჰქონდა ადგილი, რაც პირდაპირ არის დაკავშირებული გლობალიზაციის გაგებასთან. გავიდა საუკუნეები და ბიზანტიამ რომის მისია აიღო, კონსტანტინებოლი ახალ რომად გამოცხადდა და მართლმადიდებლური ქრისტიანობის ცენტრი გახდა.

ბიზანტიის კულტურის მრავალფეროვნებაზე გავლენა მოახდინა მასში შემავალი ხალხების თვითყოფადობამ, მათმა ყოფითმა ტრადიციებმა, კულტურამ, მის ტრიტორიაზე ბარბაროსის ხალხებისა და სლავთა მივრაციამ, კავკასიისა და აზოვისპირეთის ხალხებმა, ასევე განვითარებული ირანის და ისლამის მიმდევარი არაბების და თურქების კულტურებმაც. არც მხოლოდ ევროპულ და არც მხოლოდ აღმოსავლერ ბიზანტიის იმპერიაში სხვადასხვა დროს მის შემადგენლობაში შედიოდნენ: ეგვიპტე, სირია, პალესტინა, საქართველო, სომხეთი, მცირე აზია და გავლენას ახდენდნენ ქვეყნის საზოგადოებრივი

ინსტიტუტებისა და კულტურის ჩამოყალიბებაზე. ბიზანტია შეიძლება ჩაითვალოს აღმოსავლეთ ევროპის და აღმოსავლეთის მართლმადიდებელი ქავეჭნებისათვის კულტურის განვითარების საწყისად, სადაც მეცნიერებისა და ხელოვნების ნებისმიერი დარგი წარმოადგენდა ელინური და რომაული მეტკვიდრეობის გაგრძელებას, ოღონდ ხდებოდა მისი გადამუშავება ქრისტიანული სწავლების შესაბამისად.

გერმანული ტომების მიერ რომის დაპყორბის შემდეგ, დასავლეთ ევროპის „ბარბაროსი“ ხალხების კულტურის და რომის იმპერიის კულტურის ტრადიციების შერწყმის საფუძველზე წარმოიქმნა დასავლეთ ევროპული შუა საუკუნეების კულტურა. ადამიანთა წარმოდგენებს ეკლესის მსახურნი განსაზღვრავდნენ. ევროპის საერო და სასულიერო ცხოვრება გაერთიანდა კათოლიკური რომის ქვეშ. ამ პერიოდში ცოდნისა და რწმენის ურთიერთმიმართების პროცესში ღრმად წინააღმდეგობრივი იყო და საჭირო გახდა პროგრესული გადატრიალების მოხდენა, რაც აღორძინებამ შეძლო.

რენესანსის ეპოქის მოღვაწენი თავს მიიჩნევდნენ ხელოვნურად შეწყვეტილი ანტიკური ეპოქის ისტორიის გამგრძელებლად და ამოცანად ისახავდნენ გაესწროთ მისი წარმომადგენლებისათვის. აღორძინების ეპოქის ისტორიულ მნიშვნელობას უკავშირებენ ჰუმანიზმის იდეებს და მხატვრულ მიღწევებს, რომელმაც შუასაუკუნეების ქრისტიანული ასკეტიზმის საწინააღმდეგო გამოაცხადა ადამიანის ღირსება და დიდებულება.

გლობალიზაციის ნიშნები იძებნება XVI-XVII საუკუნეებში, როცა მყარი ეკონომიკური ზრდა ევროპაში უთანაბრდებოდა ზღვაოსნობაში მიღწეულ წარმატებებს ეგოგრაფიული აღმოჩენებით, რის შედეგადაც პორტუგალიელი და ესპანელი ვაჭრები მოგზაურობდნენ მთელს მსოფლიოში და ამერიკის კოლონიზაციას მიჰყევს ხელი. XIX საუკუნეში სწრაფმა ინდუსტრიალიზაციამ გამოიწვა ვაჭრობის გაზრდა და ევროპული ძალაუფლებების გავლენით ამერიკაში კოლონიების შექმნა. თუმცა მანამადე ევროპას რეფორმებმა გადაუარა. ვიტენბერგელი ბერის მარტინ ლუთერის თეზისებმა გადატრიალება მოახდინა, რომელსაც სხვა რეფორმებიც მოჰყვა. რეფორმაციამ ჰუმანისტების მიერ ადამიანის გაღმერთებას დაუპირისპირა ღვთის წინაშე ადამიანის არარობის იდეა. რომაულ-კათოლიკური ეკლესის ბატონობამ ცხოვრების ყველა სფეროში და მისმა სრულმა მონოპოლიამ ძალაუფლებაზე, ეს ეკლესია საბოლოოდ შინაგან კრიზისამდე მიიყვანა. რეფორმაციის უშუალო შედეგი იყო

კათოლიკური სარწმუნოებრივი აღმსარებლობისაგან განდგომა, რომის პაპის ძალაუფლების შეზღუდვა და ქრისტიანობის მესამე ნაირსახეობის პროტესტანტიზმის გაჩენა. რეფორმაციის ეპოქამ უდიდესი როლი ითამაშა მსოფლიო ცივილიზაციის და კულტურის ჩამოყალიბებაში. რეფორმაციამ შეცვალა ადამიანის აზროვნება, მის წინაშე გახსნა ახალი ჰორიზონტები. ადამიანმა დამოუკიდებლად აზროვნების შესაძლებლობა მიიღო. შედეგად საფუძველი ჩაეყარა შრომის პრინციპულად განსხვავებული კულტურის წარმოშობას. შემდეგ დაიბადა ახალი კონფესია კალვინიზმი, რომელიც ქადაგებდა ცხოვრებისული მთხოვნილებების შეზღუდვას, მანვე წარმოშვა სექტები, მათ შორის პურიტანები. ქრისტიანობის რადიკალური პროტესტანტულ-პურიტანული შტოს წარმომადგენლებმა, რელიგიურმა და პოლიტიკურმა დევნილებმა, 1620 წელს ევროპიდან ჩრდილოეთ ამერიკას მიაშურეს და საფუძველი ჩაუყარეს ახალი ნაციის დაბადებას, რომელიც დასავლური ცივილიზაციის ლიდერი გახდა.

ჩამოთვლილი ცივილიზაციებიდან ყველა არ ატარებდა გლობალიზაციის ნიშნებს, შესაძლოა, მიზეზი გარე ძალებისგან მისი შევიწროვება იყო, რამაც არ უბიძგა გლობალურში გადასვლის ტენდენციებს, მაგრამ ამ კულტურებმა გავლენა მოახდინეს მის შემდგომ კულტურებზე, რომელთა განვითარების პიკში უკვე იგრძნობა გლობალური პროცესების ნიშნები. პირველადი ცივილიზაციები ვითარდება დამოუკიდებლად და მისთვის დამახასიათებელია ზოგადი და განმასხვავებელი წესები და მხოლოდ მის წიაღში აღმოცენებული ნიშნების მატარებელია, მაგრამ თუ ასეთ ცივილიზაციებს შეხების შესაძლებლობა გააჩნიათ დროის იმ მონაკვეთში არსებულ სხვა განვითარებებთან ან მათთვის ხელმისაწვდომია სხვა ცივილიზაციის მიღწევები (ტექნიკა, გამოგონებები, აღმოჩენები, ქვეყნის მართვის წესები და სხვა), სხვასთან შეხებასა და გავლენაში მყოფი, ისინი მეტ პროგრესს აღწევენ. ერთი ცივილიზაციის შემოქმედებითი იმპულსი მეორეს გადაეცემა და პირიქით.

ცივილიზაციების ისტორიული განვითარების პროცესი ასეთია, ისინი იძალებოდნენ, ვითარდებოდნენ, ბევრი კულტურა ერთმანეთისგან დავალებულია, თითქოს, ერთი ჩანაცვლებულია მეორეთი და ეს შევსება უნიკალური ხასიათის მატარებელია. აქ განხილულ ცივილიზაციებს კაცობრითისათვის სულ ცოტა ერთი მნიშვნელოვანი ფასეულობა მაინც აქვს შეტანილი. დღევანდელ პროცესებამდე

ისტორიულმა განვითარებამ ლოგიკურად მიგვიყვანა. გლობალიზაცია უნივერსალიზმის კენტრალური ხასიათს ატარებს და ცდილობს ამოიღოს კულტურიობის მონაბორიდან საუკეთესო და საყოველთაო, ის რაც ნებისმიერი კულტურის წარმომადგენელს მიესადაგება და შეეთვისება. ამიტომაც დღეს ამ პროცესში შესაძლებელია ყველა ერის წარმომადგენლობა საუკითქსო სახით იყოს წარმოდგენილი.

- გ. ლორთქიფანიძე, ნ. ჩიქოვანი, ქართული კულტურის ისტორია, თხუ გამომცემლობა, 1997.
- კულტუროლოგია, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კულტურის ისტორიისა და თეორიის კათედრა, თბილისი, 2003.
- შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1977 წ.
- Ясперс К. Истоки истории и ее цель - Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994, с. 28-287.
- Белик А. А., Культурология: Антропологические теории культуры. М.:РГГУ, 1999.
- Бек Ульрих, Что такое глобализация?
- Иоселиани Аза, Техносфера и экологическое сознание в контексте глобализации, § 3.2. Цивилизация и культура на фоне ускоряющихся процессов глобализации, Ростов-на-Дону, 2002, 133-162.
- Мамонтов С.П. Основы культурологии. М., 1994.
- Культурология, История мировой культуры, Под. Ред. А.Н. Марковой, М., 1999.
- Культурология, Учебное пособие, Под. Ред. Радугина А.А., М., 1998.
- White L. A., The Science of Culture: A Study of Man and Civilization. N.Y., 1949.
- Pamela Kyle Crossley, *What is Global History?*, Cambridge, Polity Press, 2008.
- Thomas R. Rochon, *Culture Moves: Ideas, Activism, and Changing Values*, Princeton U. Press, 1998, ISBN 0691011575
- Herskovits M. Cultural Anthropology, N.Y., 1955.
- Pamela Kyle Crossley, *What is Global History?*, Cambridge, Polity Press, 2008.
- <http://www.nationalsecurity.ru/library/00057/00057global008.htm>
- http://www.metmuseum.org/toah/hd/haht/hd_haht.htm

მსოფლიოს პიროւ ისტორია

ნაშრომები იმუშავება პროგრამის სელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის სელმძღვანელი – პროფ. ზვიად ლოლიძე

რუსუდან კვარაცხელია
სადოქტორო პროგრამა:
ხელმძღვანელი: ირა დემეტრაძე

დოკოდისა და პილებითავორის ურთიერთდამოკიდებულება

საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა 50-იანი წლების შუახანებში ხელოვნებისაგან სამყაროსადმი სრულიად ახლებური დამოკიდებულება, იდეალებისადმი რწმენა და ისტორიული ოპტიმიზმი მოითხოვა.

გაჩნდა პირობითობის ზღვრის გაზრდის აუცილებლობა. მასალის პოეტური ხერხით დამუშავების მოთხოვნილება მკეთრი ისტორიული ძვრებისა და მსოფლმხედველობითი ცვლილებების პერიოდში განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება. 50-იან წლებში კინოში მოსული ომისშემდგომი პერიოდის თაობა, რომელმაც ომის საშინელებანი გამოსცადა, საერთო უბედურებას საკუთართან აიგივებს. სწორედ პოეტური და მეტაფორული ხერხების გამოყენების მეშვეობით იკვეთება პირადულიდან საზოგადოზე, მარადიულზე გადასვლა. აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა შინაგანი მონოლოგის პოეტიკას, რაც საშუალებას აძლევდა ხელოვანს რომელიმე კონკრეტული ადამიანის ცხოვრების აღწერისას, მისი შინაგანი სამყაროს ჩვენებისას გამოექვდავნებინა ამა თუ იმ მოვლენისადმი საკუთარი, პიროვნული დამოკიდებულებაც.

მაგრამ 60-იანი წლების შემორე ნახევრის კინემატოგრაფში აღინიშნება კატეგორიების გაყოფა და დეფინიცია, შესაბამისად სხვადასხვა მიმართულებით – ესაა „დოკუმენტური“ და „პლასტიკური“. ამათგან პირველი ორიენტირებულია რეალობის ფიქსაციაზე, მეორე – პირობითობაზე. ორთავე შემთხვევაში კი მეოთხი დაიყვანება სტილიამდე.

„დოკუმენტური“ სტილის დამგვიდრება შეიძლება აიხსნას ტელევიზიის გავლენითაც, ახალი გამოშვანელობითი ხერხების პირობირებით: „ფარული კამერა“, „პირდაპირი კინო“, „სინემა-ვერიტე“. რა თქმა უნდა, ასეთ ნარატივზე დაფუძნებულ ფილმებში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მნელია აშკარა მეტაფორული ხატების პოვნა.

ამ მიმდინარეობათა განვითარებამ მხატვრული გამომსახველობის ზღვარს მიაღწია და 70-იან წლებში უკვე იწყება პოლისტიკის

დამგვიდრება: მეტაფორული სტილი „შეერწყა“ პროზას, თხრობითი კი მეტაფორიზმით „გაიჟღინთა“.

70-იანი წლების კინემატოგრაფში ამ ორი ვექტორის სინთეზის ტენდენცია იკვეთება – ესაა შინაგანი კონფლიქტი და სისადავე. თანამედროვე ადამიანის შინაგან სამყაროსა და ცხოვრებისეულ პერიპეტიებში წვდომის სურვილი იყო დამახასიათებელი 60-იანი წლების კინემატოგრაფისთვისაც. ხოლო ახლა ხელოვანს ურჩევნია, ახალი ფორმალური ხერხების ძიების მაგივრად გამოიყენოს უკვე ნაცნობი, აპრობირებული, თანაც რაც შეიძლება ბუნებრივად, უშუალოდ, მაგრამ სწორედ ამის განხოციელებაა ყველაზე რთული ხელოვნებაში – მიაგნო ასახვის უშუალო ფორმას, მაქსიმალურად აუტენტურს.

70-იან წლებში გამოკვეთილი ეს ტენდენცია 80-იანი წლების პირველ ნახევარშიც გრძელდება, მაგრამ ამჯერად იცვლება თემა. ამ პერიოდის კინემატოგრაფი მიმართავს ყოფიერების არსეს, მის მთავარ საზრისეს. ამ კონტექსტში ადამიანებისათვის სამყარო ერთობ რთული და შეუცნობი ხდება. კინემატოგრაფია, რომელმაც თვითორეფლექსის რთული გზა გაიარა, სამყაროს შეცნობის საშუალება გახდა, ვინაიდნ ამ უკანასკნელმა ადამიანების ცნობიერების დეტერმინირებისა და ლირებულებათა სისტემის გადაფასების თანადროული ფორმა გამონახა. ანუ, პოსტინდუსტრიული საზოგადოებრივი ცნობიერებისა და ყოფის ფორმირების ერთ-ერთი მექანიზმი გახდა.

60-80-იანი წლების კინემატოგრაფი – ითვალისწინებს რა ტოტალიტარული სახელმწიფოების ისტორიულ პრაქტიკას – დეიდეოლოგიზებულია, უფრო სწორედ, ორიენტირებულია ტოტალიტარული რეჟიმის მხრიდან დეტერმინირებული საზოგადოებრივი ცნობიერების გამოთავსუფლებაზე, რათა სუბიექტმა შეძლოს გამოიმუშავოს იდეოლოგიისადმი დიალექტიკური დამოკიდებულება, მისი ზემოქმედების მექანიზმების ახლებურად გააზრება. ეს ცნობიერების განწენდის საშუალებაა. 60-იანი წლების კინემატოგრაფი მთლიანობაში ექვანება ეფორიულ ილუზიას – საზოგადოების დემოკრატიზაციის დაჩქარებას. აღიარებული ფაქტია, რომ 68 წლის რევოლუციის მთავარი „იდეოლოგი“ სწორედ კინემატოგრაფი იყო. 60-იანი წლების დასაწყისისათვის უცერად აღმოჩენილ წარმოდგენათა სიმაღლიდან 70-იანი წლების კინემატოგრაფი რეალურად გაიაზრებს წარსული აღტაცების

უნიადგობასა და უსაფუძვლობას. 70-იანი წლებს 60-იანების „ნაბახუსევს“ უწოდებენ. იგი გვიამბობს ადამიანისა და დროის უნაყოფობის მიზეზებზე, შემოქმედზე, რომლისთვისაც ხელოვნება, არა მხოლოდ საკუთარი „მე-ს“, სამყაროს შეცნობის ხერხია, არამედ იმავდროულად დემიურგიცაა, ის თავად ქმნის სამყაროს. არა მხოლოდ ვირტუალურს – მხატვრული სივრცის სახით, არამედ სოციალური რეალობის მოდელირებასაც ახდენს.

80-იანი წლების კინემატოგრაფი, არსებითად, წარსულისა და თანადროული რეალობის რევიზიას ახდენს, ააშკარავებს რა იმ სიყალებს, რაც საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის მანძილზე იყო დამკვიდრებული და მის ნგრევასა და კრახს წინასწარმეტყველებს; იწინასწარმეტყველებს სახელმწიფობრივი წყობის, მისი მთავარი პრინციპისა და პოსტულატების, თავად სისტემის დასასრულს; არსებული რწმენის სიმბოლოთა საბოლოო კრახს, რაც თავად კულტურის განადგურებას ნიშნავს.

ამ დროის კინემატოგრაფი ვირტუოზულად ფლობდა ქარაგულ ენას მთელი თავისი სისავსით. სიუჟეტი-სტილი მოიაზრებდა ფარულ ქვეყნებს, ბოლომდე არ გამჟღავნებულს, თუ სტრუქტურალისტების ტერმინოლოგიით ვისარგებლებთ, „მნიშვნელოვან არარსებობას, ყოფადობას“. ფილმები ორიენტირებული იყო ფართო ინტერტექსტუალურ კონტექსტზე. ამ პერიოდში, ცენზურის არსებობიდან გამომდინარე, კლასიკის ეკრანიზაციაც კი ნონკონფორმიზმის ერთ-ერთი გავრცელებული ფორმა იყო. იმავდროულად, მრავალეთნიკური საბჭოთა კინო ფოლკლორულ მასალასაც იყენებდა, რაც თავიდან ბოლომდე გაუღენტილია იგავით, ქარაგითა და მეტაფორიზმით. ამ მხრივ პირველობა სწორვდ ქართულ კინემატოგრაფს ეკუთვნის. ამ წლების კინემატოგრაფისთვის შეგეძლო მიგემართა როგორც უნივერსალური მოპასუხისათვის სხვადასხვა საკითხებს, შეიძლებოდა მიგელო რჩევა, დაგვცხრო სულიერი წყურვილი, შეგეცნო საკუთარი თავი. კინო თავისებური რელიგია, კონფესია იყო. ხილო, როდესაც მანძილი ქმიდირებასა და მხატვრულ სივრცეს შორის მაქსიმალურად შემცირდა, შინაგანი კონფლიქტი გარდაუვალი ხდება. ერთი მხრივ, ჩვენ „ახალ კინოსთან“ შევდივართ „დიალოგურ ურთირთობაში“, ახალ კინოებაზე ვმსჯელობთ, მეორე მხრივ, ქვეცნობირად ფილმისაგან, როგორც ადრე, ემპათიასა და სიახლეს ველით. იდენტიფიკაცია და ემპათია კი იმ ტრადიციული გაგებით,

აღარ არსებობს და არც იქნება. შესაძლოა, არცაა საჭირო. პარადოქსი იმაშია, რომ ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, როდესაც ეკრანზე ეკლესის ჩვენება დიდ გამბედაობად მიიჩნეოდა, ჩვენი კინო ინარჩუნებდა რელიგიურ დისკურსს.

ახალმა დროებამ ბოლო მოუღო ამ იდუმალ დისკურსს. მართმადიდებლობა სახელმწიფოებრივ რელიგიად იქცა, მასა რწმენას დაუბრუნდა, გაეკლესიურდა, თუმცა საზოგადოებაში ურწმუნოება ზომებს, ახალ კინოში კი – აგნოსტიციზმი. ერთი მორწმუნის სიტყვები მაგონდება: თუ საუკუნის დასაწყისში ტაძრებს ანგრევდნენ, მაგრამ – ღვთის შიშით, ახლა აშენებენ, მაგრამ – რწმენის გარეშე; რევოლუციამ და სოციალიზმმა ხალხს განათლება მისცა და ცოდნა წაროვა. ჭეშმარიტად ასეა.

60-80-იანი წლების კინემატოგრაფმა შეიმუშავა თავისებური, მრავალპლანიანი პოეტური ენა, რომლითაც მაყურებელს ელაპარაკებოდა. ეს გახლავთ სიყარულისა და ცხოვრების რწმენის ენა. თანამედროვე აგნოსტიკოსისათვის მსგავსი მსოფლშეგრძება არა მარტო უჩვეულო, მიუღებელიცა. იგი მას აღიზიანებს, ინფანტილურად ეწვენება, გულუბრყვილობაც და იმავდროულად კონფორმისტულადაც. ამგვარი შეხედულება, ერთი მხრივ, თითქოს ნოვატორულია და ობიექტური, სინამდვილეში კი ანალიზის ნიღბით დამალული – დამანგრეველია.

60-იანი წლების კინემატოგრაფი მხოლოდ 70-იანი წლების დასასრულს შეიგრძნობს მომავალ გლობალურ საფრთხეს და 80-იან წლებში წარმოაჩნის ყალბ „ჭეშმარიტებას“ და მის მოსპობა-დანგრევასაც იწინასწარმეტყველებს.

ზემოთ თქმული დედალოსისა და იკაროსის მითს მოგვაგონებს. იკაროსისა, რომელსაც თავისუფლებით მთვრალი უკიდეგანო სინათლისაკენ ფრთაშესხმულმა სწრაფვამ გონი დაუკარგა და უფსკრულში გადაჩეხა. ამ და სხვა ისტორიებმა ჩვენამდე ზეპირსიტყვიერების, პრიმიტიული ფერწერის, შემდევ კი დამწერლობის შემთლების წყალობით მოიაღწია. მაგრამ დადგა დრო, როდესაც შესაძლებელია მსგავსი, ხოლო უკვე რეალური ისტორიების ასახვა, ტექნიკური საშუალებებით – კინოკამერითა და კინოფირით დოკუმენტირება. და სწორვდ აი აქ, აღმოჩნდა ჩვენთვის მოულოდნელი ახალი ასპექტი თანამედროვე ადამიანის დამოკიდებულებისა ძველებური თქმულებებისადმი.

ფრანგი რეჟისორი ფრანსუა ტრიუფო წერდა: „ნიკოლ ვენდრესის ფილმში „პარიზი – 1900 წელი“ არის ერთი ხედი, რომელიც ყოველთვის გამაონებელ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩემზე: ნაჩვენებია კაცი, რომელმაც საფრენი აპარატი გამოიგონა. იგი ეიფელის კოშკის მეორე სართულიდან გადმოსახტომად ემზადება. რამდენიმე ხას დაყოვნებს, მერე კი გადმოხტება და სასიკედილოდ დაშავდება. აშკარაა, რომ თუ არა კამერა, იგი არ ჩაიდენდა ამ საქციელს, გამოცდას განერიდებოდა“.¹

აი, სულის შემცრელი მაგნიტური ძალა კინოს მოღველისა, რომელიც პოტენციური მაყურებლის ფსიქოლოგიას ეფუძნება, მოცემულ შემთხვევაში კი მოედანზე თავმოყრილი მასისა. კოშკის მისადგომთან დადგმული კამერა გარდა იმისა, რომ ზრდის მაყურებელთა რაოდენობას, ამასთანავე აძლიერებს დაუოკებელ ჟინს, უბრალო მოკვდავის თამაშში – როგორ „გადაიქცევა“ ის ათასობით ადამიანის წინაშე ჩიტად.

აյ ჩვენ განვიხილეთ მხოლოდ კერძო, თუმცა ნიშანდობლივი მოვლენა. მაგრამ კაცობრიობის ისტორიაში უამრავი გაცილებით საინტერესო გლობალური სიუჟეტია, რომელიც უფრო დიდ აუდიტორიას ითხოვს, ვიდრე ისინი, რომლის შესახებაც ზემოთ მოგახსენეთ, მოვლენები, რომლებმაც დროდადრო გადაუხვიეს განვითარების მიზეზობრივ ზღვარს და შედეგად იქცნენ. ახლა განვითარების სწორედ იმ სტადიაში ვიმყოფებით, როდესაც ღირსახსოვარი იმედების აღმაფრენას, მწვერვალების დაპყრობისათვის მზადყოფნას (თუნდაც გადატანითი მნიშვნელობით) დაერთო ვარდა ცოდვილ დედამიწაზე (თუ არა უძირო უფრსკულში), რაც ასახავს არა ცალკეულ მოვლენას, არამედ ერთეული კაზუსიდან საერთო მნიშვნელობის მოვლენად გარდაიქნება...

1. Триофо Ф. Триофо о Триофо. М.: Искусство, 1987

ავტორთა შესახებ

ლაშა ჩხარტიშვილი – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ამავე უნივერსიტეტის თეატრის საქართველო სექტორის მუნიციპ-თანამშრომელი, თეატრმცოდნებამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახლობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნების ფაკულტეტის მუშაობს თეატრის ისტორიასა და კრიტიკაში. არის 5 წიგნის გათუმას თერიტორიასა და ბალეტის თეატრის ისტორიას; „გათუმას ტიკინების თეატრი“, „კრიტიკული ეტიკები“, ბათუმის თოჯინებისა და მთხმარე მყურებელტა თეატრის ისტორიის საკითხები“, „იუსუფ კაბალაძე“, 10-მდე სამურნივრო ნაშრომისა და 200-მდე რეცენზიის ავტორი, არის 2004 წლის საუკთხოს სტუდენტი-თეატრმცოდნები, 2005 წლის საუკთხოს თეატრალური რეცენზიის ავტორი, 2006 წელს მოიპოვა პრეზიდენტის ვრანგი და სტატუსი, მოღვაწეობს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე თეატრის ისტორიის მასწავლებლად. იკლივს შეჯებელის „ცენტრი ინტერპერატურის პრობლემებს რობერტ სტურუას, პიტერ ბრუკასა და ჯორჯო სტრელურის შემოქმედებაში. ელ-ფოსტა: amtanilasha@yahoo.com

ლევან ხეთაგური – დოქტორი, პროფესორი.

მასი სპეციალობა თეატრმცოდნებობა, კულტურის პოლიტიკა და მენეჯმენტი. ლევან ხეთაგური არის კულტურის ფონდ კავკასიის პრეზიდენტი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი და რექტორის მთავრილე. ლევან ხეთაგური სხვადასხვა საერთაშორისო აკადემიური, მრჩეველობა და სამეცნიერო საბჭოს წევრია, 1995 წლიდან ქართველ გულივერის წევრი. 2008 წლიდან არის ვეროპის კულტურის პარლამენტის წევრი და სტრატეგიული ჯგუფი „შე“-ის წევრი. 1990 წლიდან ასეულობით აღიაღობითი თუ საერთაშორისო პროექტის ინიციატორი, მენეჯერი, პროდიუსერი და მონაწილე.

1997 წლიდან თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის საქართველოს ეროვნული ცენტრის გენერალური მდივანი და საქართველოში ეკრიპტული თეატრის კველვითი ინსტიტუტის დარექტორი. არის IRT-ის წევრი. 1981 წელიდან 80-ზე მეტი ნაშრომის ავტორია /რედაქტორი და მთარგმენტი/ ურნალებსა და გაზეობების (ქრისტი, ინგლისური, აზერბაიჯანური, სლოვაკური, პოლონური, და ა.შ.). ავტორია რამდენიმე წიგნისა. 2000 წელს იგი დაჯილდოვდა შევდეთის მწერალთა გილდიის მიერ.

1991 წლიდან არის სხვადასხვა კულტურული პროგრამების: სემინარების, კონფერენციებისა და ფესტივალების ორგანიზატორი. 1996 წლიდან იგი როგორც მიწვეული პროფესორი ლექციებს კითხელობს ინგლისში, ლიტვაში,

ნიდერლანდებში, პოლონეთში, შურქეთში, გერმანიაში, აზერბაიჯანში და ა.შ. მონაწილეობს საერთაშორისო კონფერენციებში და სიმპოზიუმებში.
ფაქსი: +995 (32) 98 30 75
ელ-ფოსტა: lkhetaguri@hotmail.com

ზიად დოლიძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი, კინოსტორიკოსი; საქართველოს მოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი, მსოფლიო კინოს ისტორიის მიმართულების ხელმძღვანელი.

დაამთავრა თბილისის ა. ს. პუშკინის სახ. პედაგოგიური ინსტიტუტის ისტორიის ფაკულტეტი (1980 წ.).

კიონულობს ლექციებს მსოფლიო კინოს ისტორიაში (ბაგალავრიატის საფეხურზე), ამასთანავე ამჟე დაიციპლინაში დოქტორანტურის პროგრამის ხელმძღვანელია.

გამოქვეყნებული აქვს 3 წიგნი (2 სახელმძღვანელო და 1 მონოგრაფია) და 30 სამუცნიერო სტატია.

საკინჩაპოვ ტელეფონი: +995 (55) 30 70 40

ელ-ფოსტა dolz@internet.ge

ელისაბედ ერისთავი – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი;
საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ტელეკინო ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, კინოკავშირის წევრი, საბაკალავრო კურსის „აუდიოვიზუალური სტრუქტურების ანალიზის“ ავტორი და ლექტორი, „აუდიო და ვიზუალური კომუნიკაციის ტექნოლოგიების“ სამაგისტრო პროგრამის ხელმძღვანელი, „ტელეკომუნიკაციების“ სადოქტორო პროგრამის ხელმძღვანელი; ავტორი და წამყვანი სატელევიზიო პროექტებისა: „შემოქმედებითი ტანდემი“ და „რა არის პლასტიკა?“

დაამთავრა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკათმცოდნების ფაკულტეტი (1974 წ.), იყო მაბიექლი მოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტისა და ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის (1988–1993 წწ.).
1993 წელს დაიციპ საკანდიდათო დისტრიცია „მუსიკის როლი ქართული მოკლებურაჟიანი მხატვრული ფილმების კომპოზიციურ სტრუქტურაში“;
2004 წელს – სადოქტორო დასტრუცია „ფილმის ხმოვანებებითი სტრუქტურა“.

გამოქვეყნებული აქვს 17 კვლევითი ნაშრომი რეფერაციებულ უურნალებში. გამოცემული აქვს ექსპრიმენტული სახელმძღვანელო „ფილმის ხმოვანი სტრუქტურა“ (2002 წ.) და მონოგრაფია „ფილმის ხმოვანებებითი სტრუქტურა“ (2005 წ.).

ტელ.: +995 (95) 72 00 25

ელ-ფოსტა: eliso_eristavi@yahoo.com

თამთა თურმანიძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი;
აკადმ წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

2003 წ. დაამთავრა შ. რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

2004-2007 წწ. საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხარისხის მაბიექლი, ხელმ. პროფ. ზ. დოლიძე დასერტაცია დაიციპ თემაზე „ესპანური კინოს განვითარების ტენდენციები ფრანკოდან აღმოდოვარამდე“. არის არა ერთი სამუცნიერო ნაშრომის ავტორი.
ტელ: (231) 4 98 52, +995 (99) 57 34 70

ელ. ფოსტა: tamta_ge@yahoo.co.uk

ლია კალანძარიშვილი – კინომცოდნები, ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი. საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის წამყვნი მეცნიერ-მუშავი.

დაამთავრა მოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინომცოდნების ფაკულტეტი. პროფესიულ და სამუცნიერო უურნალებში წერილებს აქვეყნებს 1974 წლიდან. 1979-80 წლებში სტაუირებას გადის მოსკოვის კინოს ისტორიისა და თეორიის სამუცნიერო ინსტიტუტში ესთუტიკისა და თეორიის კანხრით. 1990 წელს იღებს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრემიას „წლის საუკეთესო ნაშრომისათვის კინომცოდნებისა და კრიტიკის დარგში“. წლების მანძილზე მსახურობდა კინოს თეორიისა და ისტორიის სამუცნიერო ცენტრში.

ტელ: +995 (32) 98 57 06

მაია ლევანიძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი, საქართველოს მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის წამყვნი მეცნიერ თანამშრომელი.

დაამთავრა მოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინომცოდნების ფაკულტეტი.

1993 წლიდან მუსაობს საქართველოს მოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სამუცნიერო-კვლევით ცენტრში, წამყვან-მეცნიერ თანამშრომელად.

1993 წლიდან დღიმდე კინელობს ლექციების სხვადასხვა საწარმოებლებში. მუშაობს თანამჯდომარე მსოფლიო, ქრისტიანული კინოსა და ტელევიზიაში მაძინარე პრობლემებზე.

ტელ: +995 (93) 217 612

ელ. ფოსტა: maiko_levanidze@mail.ru.

გიორგი თარგამაძე – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პრდავოგი. უურნალისტი, საქართველოს პარლამენტის წევრი. 1999 წელს დაამთავრა თბილისის ი. ჯავახშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის უურნალისტიკის ფაკულტეტი. 1994 წლიდან მუშაობდა ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში პრდავოგად. 1993 წელს კი აჭარის ტელევიზიის დეპარტამენტის თავმჯდომარედ. 2003 წლიდან იყო ტელევიზიანი „იმედის“ დირექტორი. მონაწილეობა აქვს მიღებული საერთაშორისო კონფერენციებში მედიის სკიონებზე. 2009 წელს მიუხსენში, მსოფლიო მედია კონკრეტში.

ჰიპ ხაგორტი (დაბ. 1948) – ამსტერდამის მენეჯმენტის სკოლის დამარსებელი და დირექტორი. იგი ასევე უტრეხტის (ნიდერლანდების სამეფო) ხელოვნების სკოლის (HKU) ხელოვნების და კონომიკის საერთაშორისო ფაკულტეტის და უტრეხტის უნივერსიტეტის პროფესორია. გარდა ამისა, იგი თანათავმჯდომარეა ნეუნროლეს უნივერსიტეტის თანამშრომელთა გუნდისა, ასევე დამზუძნებელი და თავმჯდომარე VSB მენეჯმენტისა და ხელოვნების სამუშაო გუნდის, კვრო კომისიის კრეატიული ინდუსტრიების კვლევითი პრეფერენციების ხელმძღვანელი. სამართლის შესწავლის შეძლებულებების უნივერსიტეტში იგი მუშაობდა სხვადასხვა ორგანიზაციების როგორც კულტურის, ასევე სხვა სეიუროგბში 1998 წლიდან პროფესიონალური დოქტორ ანგლიკულიკის ხელმძღვანელობით, მან მიღო უმაღლესი განათლება, როგორც ინტერაქტიული, სტრატეგიული მენეჯმენტის სტუდიასტმა. მისი დისერტაცია „სტრატეგიული დასამართლებრივი კულტურული სფეროში“ (Strategische Dialoog in de Kunstensector) გამოიცა საჭარე. ჰოლანდიაში ღოქტორი ჰიპ ხაგორტი ხელმძღვანელობდა მრავალ როგორც პროფესიული და განათლების სფეროში. იგი მიწვეული იყო, როგორც პრდავოგი და ექსპერტი მრავალ ქადაგში: კიური, ბერლინში, ოპანესბურგში, სანქტ-პეტერბურგში, ზაგრებსა და პრაღაში. 2003 წელს გამოიცა მისი ესე: შექსარის „ოტელოს“ მნიშვნელობა მენეჯმენტის შეცვლაში. მისმა წიგნმა „სამეცნიერო სტილი არტ მენეჯმენტში“ (Art Management Entrepreneurial Style) ინგლისურ ენაზე გაუძლო სამ გამოცემას და ითარგმნა მრავალ ენაზე. იგი ავტორია ათობით სტატიისა და წიგნისა.

დოქტორ ჰიპ ჰაგორტი მონაწილეობდა სიმპოზიუმებში და სემინარებში ფორ მარკოთ, პეტერ ფ. დორუგროთ, პეტრი მანცხერგოთ, მაქსილ პორტერთ, კ. ს. პრაპალადთან და პეტერ სენგთან.

www.asom.org

პერარდო ნეუგოვსენი (დაბ. 1957, ბუენოს-აირესში) – „თიკალის იდეის“ ფუძემდებელი (არაკომერციული ორგანიზაციისა) ლათინურ ამერიკაში, რომელიც ასორციულებს პროექტებს, დაკავშირებულს პროფესიულ ტრუნაგებთან

ინტერაქტიულობაზე და მენეჯმენტზე. თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენება – მისი მუშაობის ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულებაა. მისი სპეციალიზაცია იყო *art da media managementi* ევროპულ კონტექსტში დოქტორ ჩიკ ჰაგორტის ხელმძღვანელობით. მისი დისერტაცია აანალიზებს სწავლის პროცესს პროფესიული ტრენინგების პერსპექტივის თვალსაზრისით. იგი მიწვეული პრდავოგია უტრეხტის ხელოვნების სკოლის (ნიდერლანდების სამეფო), ხელოვნების და ეკონომიკის საერთაშორისო ფაკულტეტზე, გარდა ამისა, ხელმძღვანელობს „შემოქმედებითი და კულტურული მეწარმეების მენეჯმენტის“ პროგრამას კუნძულებისა და ბიზნეს ადმინისტრირების სკოლაში (ESEADE) ბუენოს-აირესში (არგენტინა). მან დამტეშვა და გამოსცა ძრავალი მასალა ტრენინგებისათვის, რომელთა შორისაცა „კურსი და მეცნიერებული მეწარმეთათვის და პასუხისმგებელ პირთათვის სციალურ და კულტურულ მენეჯმენტში“ (Course and Handbook for Entrepreneurs and Responsible of Social Cultural Management), გამცემული ბუენოს-აირესში დაიღვულ ფორმატში CD-ROM-ი 2000 წელს. იგი მიწვეული იყო კურსის წასაცანად და გამოსცვლებისათვის ლათინური ამერიკის დრავალ ქვეყნაში. 2003 წლის მაისში მისი ხელმძღვანელობით დაშვაშვებული იყო კურსი „მდგომარეობა სციალურ და კულტურულ მენეჯმენტში“. ეს კურსი განხორციელებული იყო 55 ერთმანეთთან სატელიტურად დაკავშირებულ საკლასო ოთახების (ვიდეოკონფერენციას ინტერაქტიული სისტემა) სამუდაბით არგენტინის 18 რაიონში, „კირტუალური საუნივერსიტეტო ქალაქის“ ინტერნეტის სისტემის ჯგუფების ხელმძღვანელებთან ერთად. www.tillklideas.com

იური მღებრიშვილი – ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, ღოქტორი.

მიყავს სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამის კურსი „თანამედროვე მენეჯმენტი კულტურასა და ხელოვნებაში“. განხორციელებული აქვს ბევრი პროექტი ხელოვნების სფეროში. პერიოდულად მოწვევით ატარებს თრუნინგ პროგრამებს მენეჯმენტში საქართველოში და საზღვარგარეთ.

ტელ.: +995 (32) 93 64 08

გა გიონაძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი.

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ხელოვნებათმცოდნების ფაკულტეტი (1993 – 1998), გ. რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი, კინორეჟისორის სპეციალობით (1998 – 2001).

9 წლის პედაგოგიური გამოცდილება; სასწავლო კურსის „სახვითი ხელოვნების ისტორია“ (ლექციები, სემინარები) წარმართვა. 6 სამუცნიერო სტატია; საგაზეთო პუბლიკაციები; კატალოგის „**ანალიზის თაობა თანამდებოვეების ხელოვნებაში**“ ტექსტის ავტორი. ***European Commission*** – ის პროექტის შემუცნებითი წიგნის „შენ და სამყარო შენ არგვლივ“ თანავტორი. ტელეუკურნალისტიკა: ყოველდღიური საინფორმაციო – მუსიკალური პროგრამების ძირმადება.

დილის პროგრამის გამოშვები რედაქტორი, ტელეკომპანია „იმედი“.

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili

CREATIVE CONTEXT AND THEATRICAL NATURE OF GEORGIAN CURSING FORMULAS

Summary

One of the oldest and interesting genres of Georgian folklore is a curse (also called execration). It is a magic formula used for eliminating, inflicting harm upon or vanishing. A curse is also a weapon with fear at its basis.

Formation of curse as well as of a spell (magic poetry genre) is based on the belief of word's magic power, esoteric knowledge and esoteric experience.

Ritual of cursing is an ancient tribal ritual which was still present in some of Georgia's regions up to the end of XIX century. The cursing ritual had a theatrical form. If in Egypt it was performed by high priests, in Georgia this was the realm of spiritual fathers of a particular village. Theatrical performance was designated for a spectator since the majority of the ritual's details were visible to audience's eyes and moreover it carried a character of punishment and execution. It should have had a particular emotional influence upon the people of that village so that the others would not commit the same or a similar sin.

A curse in oral and written form is present nowadays. Oral curse carried domestic character and was used in daily communication.

ABOUT AUTHOR

Doctorate student of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. Scholar of the same University's sector of theatre studies, theatre historian. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, Faculty of Theatre Studies. Works in theatre history and criticism. Is the author of 5 books: "History of Batumi Opera and Ballet Theatre", "Tikinebi Theatre of Batumi", "Critical Sketches", "Issues of Batumi Puppet and Children's Theatre", "Iusup Kobaladze". Is the author of about 10 scientific works and 200 reviews. Is the best student theatre historian of the year 2004. Is the best author of theatre review in the year of 2005. In the year 2006 he got President's grant and scholarship. Currently works as a teacher of theatre history in Shota Rustaveli Theatre and Film University, Faculty of the Arts. Works on the problems of "King Lear's" scenic interpretations in the work of Robert Sturua, Peter Brooke and Gorgio Streler.

E-mail: amtanilasha@yahoo.com

MYTHOLOGICAL-RITUALISTIC BACKGROUND OF THEATRE

Summary

Creation of drama is closely associated with interrelation of nature, mythos, ritual and the arts.

Syncretism of mythological thought implies integrity of various forms of consciousness within itself.

For centuries myths were created by collective consciousness: they belong to a special stage of development of human spirituality.

Mythos as the first known form of "history" originated from historical experience of this or that people, this or that civilization. This is the reason why it becomes a historical experience itself encompassing important life generalizations and first of all the essence of existence (for example Gilgamesh). Mythos is not a mere representation of history, of that which was, but it is a representation of that which is and which will be;

Transformation of history (historical experience) into mythos with a paradigm function attached to it gives historical events a timeless character.

In order to create paradigm models of existence, artists have often turned to the use of a fable. It is a much later form than myth with a character of artistic expression.

Artists' strive towards use of fables or myths is explained by the fact, that they see them as forms of unveiling modern individual's complex character, finding and determining man's place in history, sense and designation in life. Mythological background, a scenery, a paradigm acquires a character of a matrix. Moreover it should be noted, that it was during the Christian Middle Ages that the form of a fable has acquired a special role for theatrical form when *Moralite* used to be performed in the theatre of the Middle Ages.

Material wise – according to universal pattern, it "materializes" itself in certain forms. As a rule material world exists in "materialized" form. Our planet, its nature is nothing but a result of an existent pattern. It is the very same regularity which created mankind, which materializes itself in self created material or spiritual values.

In historical aspect this cycle is first and foremost reflected in mythological cosmogony, theogony, myths, in creation of mankind and its heroes. For instance this road in ancient Greek mythology starts with a chaos, which gives birth to "cosmos", as a universal regulation, beauty at its base, representation of a model, an ideal for all the rest.

Natural environment represents a kind of mediator between macro and micro universes. Man is a mediator between nature and the arts (its every spiritual phenomenon included) for the need for the arts, transformation of expressed reality is indigenous for its genotype.

Thus creation of the arts as well as mythology is predetermined through the universal pattern of world order. The "process" of nature's transformation is set forth by mankind in "spiritual art", specifically in creation of mythology, which "transforms" nature into the Gods, heroes and etc. As the process of "transformations" continues, arts use mythological imagery and symbols and transform them into creative images and symbols of their own creation, which just like myths, suggest paradigms of existence; simultaneously it is characteristic for mythology and the arts to model existence, which results from the pattern of universe as universal order of the world.

ABOUT AUTHOR

Dr. Levan Khetaguri, Professor

His background is Theatre Study and cultural policy and management. Levan Khetaguri is a president of Stichting Caucasus Foundation /The Netherlands/. He is vice-rector and Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. Member of different international institutions, advisories and scientific boards. Since 1995 member of Gulliver network. Since 2008 member of European Cultural Parliament and member of ASFE Strategic group. As practitioner since 1990 he runs several hundreds of local and international projects as initiator, manager, producer or participant.

Since 1997 Secretary General of ITI Georgian National Center and Director of the European Theatre Research Institute in Georgia. Member of FIRT. Since 1981 author of over 80 publications /editor and translator/ in the magazines and newspapers (Georgian, English, Azerbaijani, Slovak, Polish etc). Author of several books. In 2000 was awarded by Swedish Writers Guild.

Since 1991 organizer of various cultural programs: seminars, conferences, festivals. Since 1996 as invited professor he reads lectures /UK, Lithuania, NL, Poland, Turkey, Germany, Azerbaijan, etc/ and takes part in different international conferences and symposiums, special courses.

Fax +995 (32) 98 30 75

E-mail: lkhetaguri@hotmail.com

Zviad Dolidze**CHARLIE CHAPLIN FOREVER****Summary**

The article “Charlie Chaplin Forever” is about 120 year Anniversary of the greatest film director and actor Charles Spenser Chaplin, who gained most popularity in the cinema art and became the legend and the symbol of cinema in his life. The author describes the reasons of this popularity, overviews the film way of Chaplin, beginning from his first steps in film industry, tries to find the secrets of his professional skills, actor charity, and makes some decisions about Chaplin’s meaning and place in the world cinema history.

ABOUT AUTHOR

Film Historian

Doctor in Art Criticism (Film Studies),

Full Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

Leader of World Film History Department (Direction)

Graduated from faculty of history of Tbilisi A.S. Pushkin Pedagogical Institute (1980)

He is a lecturer of World Film History course (in Bachelor’s Degree program), also he is a Doctorate’s Degree program supervisor in the same discipline
He is an author of 3 books (2 textbooks and 1 monograph) and 30 research articles

Tel: +995 (55) 30 70 40

E-mail: dolz@internet.ge

THE FILM BY DATO JANELIDZE “JACKO’S LODGERS”**Summary**

The film by Dato Janelidze “Jacko’s Lodgers” is the contemporary feature film. This film presents very aesthetic work, in which Georgian ethnic culture and European artistic tradition mix quite variously.

The problems of heroes of the film are very actual forever – to decide what to do? The psychological portraits of them are presented with help of visual quality of the actors. Sufferings, indifference, egoism is printed on their faces filling in movement of them – Margo and Teimuraz. On other side we see insolence, sly, very active and strong villager – Jacko. He was servant of Margo and Teimuraz. The time changes – fact now owners became Jacko’s lodgers. It was logically based on their psychological portraits.

The film’s structure is very colorful. It conveys many modifications of tons, shapes, lights. The editing codes are different and at the same time contents of the maintenance of the film.

ABOUT AUTHOR

Ph.D. in Art Science

Associated Professor – Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Faculty of Television and Cinema.

Member of the Cinema Union.

Author and lecturer of Bachelors program “Analysis of Audio Visual Structure”. Director of Masters program “Audio and Visual Communication Technologies”. Director of Ph.D. program “Telecommunications”. Graduated from Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire, Faculty of Music Theory and History (1974). Researcher at Shota Rustaveli Theatre and Film State University, and Vano Sarajishvili State Conservatoire (1988 – 1993).

Received Ph.D. in 1993 from Shota Rustaveli Theatre and Film State University, and Vano Sarajishvili State Conservatoire. Theme: “The role of the music in the compositional structure of the Georgian short feature film”.

Received Ph.D. in “Audiovisual Structure of Films” in 2004.

Published 17 research papers in cited journals.

Published an experimental handbook “Sound Structure of the Film” (2002).

Published a monograph “Audiovisual Structure of the Film” (2005).

Author and TV broadcaster of two programs: “Creative Tandem” and “What is Plastics?”.

Tel: +995 (95) 72 00 25,

E-mail: eliso_eristavi@yahoo.com

Tamta Turmanidze

IMAGE OF A GEORGIAN IN THE CINEMA

Summary

Compared with other fields of art cinematography possesses the strongest devices of creating the concrete “Image” and inculcating it in the consciousness of spectators. Our attitude towards the different events or concept is formed without embarrassment through the already done “Images” provided by the cinematography.

Georgian Image isn’t exception itself, but it can be conditionally divided into “export” and “local” versions. The most attractive of the first one was created by the films of Giorgi Danelia “Mimino” and “Don’t Grieve”. This is noble knight, traditional in old-fashioned way, with a desperate sense of dignity and internal justice, who can and finds it obligatory to say no to his personal interests in favor of his friend. Though these outward attractive characteristics have their back side, which is clearly visible in “An Unusual Exhibition” by E. Shengelaia and “Once Upon a Time Was a Singing Blackbird” by O. Ioseliani. The hero of the both films becomes the victim of the wasted gift caused by the time spent in the feasts and in the company of friends and also the affairs always postponed for tomorrow. Despite these characteristics the “Image of a Georgian” still stays attractive and amazing in these films.

General Image of a Georgian, which is created by the cinema, represents the two sides of the medal and the outward attractive characteristics can be personally fatal at the same time.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Art Studies at Akaki Tsereteli State University Associated Professor 1999-2003/ Shota Rustaveli Theatre and Film State University, under-graduate student in Cinema Critics, Faculty of Cinema.

2004-2006/ Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, PhD student in Cinema Criticism, Faculty of Cinema, thesis on “The main tendencies related to the development of Spanish Cinema-From Franco to Almodovar“. Supervisor of thesis Professor Zviad Dolidze.

Is an author of several scientific research papers.

Address: 64 Solomon I St., Kutaisi 4600, Georgia

Phone: Home : (+995 331) 4 98 52; Office: (+995 331) 4 00 36;

Tel: +995 (99) 57 34 70
E-mail: tamta_ge@yahoo.co.uk

Lia Kalandarishvili

ALL THE WORLD IS A STAGE

(A modern Georgian detective. Dito Tsintsadze’s “Mediator”)

Summary

Detective’s new structure, analytical reinterpretation of a crime story offers the spectator a conceptualized narrative play. In the film by Dito Tsintsadze conventionality which lays basic rules for this game is the reality of theatre, characters, masks and play. Whether it is a light and primitive entertainment – musical comedy – and what is hidden behind an elite evening spent at the theatre for the respected society. Hidden, at a glance a non-existent murder offers different investigation perspectives for spectators.

The mood of the movie is basically that of the “black humor”. Even the murder played out in the conventional atmosphere of the musical comedy (and of the movie as a whole) acquires comic sense and transforms into a farce. The discourse of the movie is semantically emphasized by the self-ironic passage of the movie director himself – a character of a murderer which is his self-portrait in a way and a final step in the mentioned hierarchy. His fate unifies and gives a common outlook on the future of every participant in the murder. The situation offers an open and one-way interpretation. Due to their compromise, these people have become slaves for lifetime and although they might not know each other and even less the commissioner of the murder, they will not be able to ever escape the fatal connection.

ABOUT AUTHOR

Ph. D. in Art History. Cinema historian,
Lia Kalandarishvili is currently an assistant Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film State University in the field of cinema studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 is an intern in Moscow State Scientific Institute of Cinema Studies and Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 received an award of Cinematographers’ Union for the best annual research in the field of cinema

studies and criticism. Worked for a number of years in the scientific center for cinema theory and history.

Tel: +995 (32) 98 57 06

Maia Levanidze

GEORGIAN DOCUMENTARY FILM: RESTORED REALITY AND REALISM

Summary

Cinematography of 20-30s in the world cinema history is the very period, when the forms of representation cinema was being researched, studied and in many respects adopted. As in feature film as in documentary film for the expansion governing power of policy and ideology Soviet Cinematography of 20s is searching new ways and means of reality recombination. In 20s documentary reality is becoming conditional in mounting and poetry cinema. Actually beyond hard political processes there used to be produced recombined "Illusion of Varnished Reality" in documentary cinema at the time of Stalin. Generally may be said that cinema in old able to represent real facts, also severe socio-political and moral processes appeared t be completely ideologized. 60-70s are periods of changes even in Georgian documentary cinema. It was trying to leave such homogenous, closed space and more or less boldly discuss about actual tabooed topics. On this stages of developing documentary cinema there are formed some features of genre and stylistic, established traditional forms and technologies of representation and expression, also their specific signs. In 80-90s as in feature film as in documentary cinema some forms of representation developed in 60-70s remain still actual. Today there are not found ideological and state orders, though we may say that despite of variety of topics they appear to be understood unambiguously and straightly. Be it religious topics, war and post-war, problems of Georgian emigrants, homeless children or other spread throughout modern world.

ABOUT AUTHOR

Doctor of art history, Leadihg Researcher,

Graduated from the Shota Rustaveli Theatre end Film Georgian State University's faculty of film studies. From 1993 works at the research-scientific center of Shota Rustaveli Theatre end Film University as a leading research worker.

From 1993 works reads lectures in various universities at the same time.

Works on the problems of current precesses in World and Georgian film and television.

Tel: +995(93) 217 612

E-mail: maiko_levanidze@mail.ru.

MEDIA STUDIES

Giorgi Targamadze

ANTICIPATED MISTAKES OF JOURNALISM AND THE WAYS TO AVOID THEM

Summary

This article is designed at raising an issue of setting up a body to protect rights of journalists and their audience. The organization is chiefly aimed at establishing a direct contact between journalists and active members of society by launching a series of rounds for discussions and exchanging views, and attracting expert society to judge importance of news and scientific discoveries, or fairness of criticism against representatives of particular profession.

The article outlines that media, particularly Television due to its strong popularity must be responsible for double-checking the information before broadcasting it. Exploring reporters activates and analyzing a cognitive process of news-making, it focuses on potential dangers of distorting the truth. Based on an example from "Myths, Lies and Downright Stupidity" by American journalist John Stossel, the article shows weak points of co-called "traditional wisdom". It emphasizes the fact that in the west former journalists themselves are fighting to free news coverage from "myths and downright stupidity". The author introduces a number of US organizations, which are chiefly designed at controlling media to prevent leaking of false information into society, and urges the necessity of setting up such organizations in Georgia.

ABOUT AUTHOR

Lecturer of The Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University; Journalist; Member of the Georgian Parliament. In 1999 he graduated from Tbilisi State University, Department of Journalism. From 1994 he worked in Adjara Art State Institute as a reader. In 1993 he was a director of Adjara television and radio department. From 2003 he was a director of broadcasting company "Imedi". From 2002 he is a lecturer at Shota Rustaveli State Theatre

and Film University. He have taken part in international conferences concerning media issues. In 2009 in the world media congress in Munich.

CULTURAL MANAGEMENT

CULTURAL POLICY

Giep Hagoort

THE CREATIVE POWER OF INTERACTIVE MANAGEMENT

Interview: Gerardo Neugovsen *Summary Version*

Giep Hagoort speaks about the main aspects, the origin and the future of Interactive Processes in Organizations.

The concept of interactivity applied to the processes of management is quickly developing. The idea that the traditional management forms do not properly meet the needs of organizations and society life is daily growing both in Holland and in many other countries.

Furthermore, every day there are more managers, researchers and experts who are willing to leave aside the traditional management strategies and explore the possibilities that interactive management offers.

The Dean of the Amsterdam School of Management, dr. Giep Hagoort, graduated from the University of Nyenrode (The Netherlands) with a Ph.D. in Interactive Design of Strategies, speaks in the present text with Gerardo Neugovsen about the origins of Interactive Management, its theory and the promising future of a new amazing and challenging concept of Management. Taking into account real examples, dr. Giep Hagoort speaks about the developments in terms of Interactive Management. The Amsterdam School of Management (ASOM) has become the center of a network of experts and knowledge concerning these matters.

The present material has been written in the strategic style proposed by the interviewee: in a frank and direct way so that the reader can get acquainted with the possibilities and limitations of the Interactive Management concept. It is believed that this will inspire others to cross old boundary lines and obtain, with renewed energy, full knowledge and expertise for their own business.

ABOUT AUTHORS

Dr. Giep Hagoort (Woerden, 1948) is founder and Dean of the Amsterdam School of Management. He is also reader of / the Interfaculty of Art and Economics of the Utrecht School of the Arts, Holland (HKU). Furthermore he is co-chairman of the cooperation team at the University of Nyenrode-HKU and founder-chairman of the VSB Management and Art working team. After studying Law at the University of Utrecht he has worked in many jobs inside and outside the cultural sector, hi 1998, under the supervision of Prof. Dr. Annemieke Roobek, he graduated as specialist in interactive strategic management The publication of his thesis, called Strategic Dialogue in the Cultural Sector (Strategische Dialoog in de Kunstensector) has reached its third edition. In Holland, dr. Giep Hagoort has directed many high complex projects as regards strategies and learning. He has been invited as teacher and guest speaker in many cities, such as Kiev, Berlin, Johannesburg, St Petersburg, Zagreb and Prague. In the year 2003 an essay written by him has been published about the meaning of Othello, by W. Shakespeare for the changing Management. His book "Art Management Entrepreneurial Style", published in English, has reached its third edition and has been translated to several languages.

Dr. Giep Hagoort has joined workshops and seminars of Igor Ansoff, Peter F. Drucker, Henry Mintzberg, Michael Porter, K.C. Prahalad and Peter Senge www.asorrLorg

Dr. Gerardo Neugovsen (Buenos Aires, 1957) is founder of Tikal Ideas, a non profit organization with its headquarters in Latin America, which develops projects which link professional training with interactivity and participation. The use of modern technologies is one of the central axles of his work. He majored in Art and Media Management in the European Context, under the supervision of Dr. Giep Hagoort. His thesis analyzes learning processes from the professional training perspective. He is a guest teacher of the Interfaculty of Art and Economics of the Utrecht School of the Arts, Holland. Moreover, he directs the Executive Program called "Artistic and Cultural Entrepreneurial Management" at the School of Economics and Business administration (ESEADE) of Buenos Aires, Argentina. He has development and published many training texts, among which is the "Course and Handbook for Entrepreneurs and Responsible of Social and Cultural Management", published in Buenos Aires in an interactive CD-ROM format in 2000. He has been invited to give courses and speak in several countries of Latin America and Africa. In May 2003, under his direction and supervision, the "Degree in Social and Cultural Management" came into existence. This course was carried out in 55 satellite-connected classrooms (Interactive Videoconference System) in \ 18 provinces of Argentina, together with tutorships through a system of Virtual Campus via Internet www.tikalideas.com

Iuri Mgebrishvili

A FUTURE LEADER

Summary

In top leaders' assumption time has brought demand on new skills and abilities. Unfortunately many of today's managers lack these skills and some of them even think them as unnecessary. Global thinking, orientation on partnership, ability to distribute management, knowledge of modern technologies as well as consideration of cultural diversity represent characteristics that many of the present managers do not possess and sometimes the meaning of which they just do not understand. Anyway these are the very characteristics that are of utmost importance for majority of today's managers, characteristics that should be accepted as essential attributes for a successful development.

In order to step confidently into the next millennium, tomorrow's organizations will have to change a mental set of the managers or their corporate status. For those who are planning to retire this may be an option, not that important. This can become a problem for managers who do not possess necessary new skills – for those who are on half way in their careers. They must realize the importance of these skills; understand what they should learn and how to do it in the best possible way. Existential systems of encouragement and motivation in organizations should be adjusted considering the importance of new skills.

It is sad, that many of the present managers do not realize the value of new skills. In most cases, this happens because they underestimate their value. Fortunately potential leaders of tomorrow understand the importance of new skills in most of the cases and think them necessary to be put in the system of work efficiency evaluation. From a historic perspective active managers always taught and prepared future managers. I believe this will be the case in the future with one essential addition: future managers will be hired to teach and develop the present managers as well. If future leaders are as wise as to learn from the experience of the present ones, and the present managers to borrow new characteristics from the future ones, they will be able to distribute management in favor of their organization.

ABOUT AUTHOR

Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Ph.D. Reads a Master's course in "Contemporary Management in Culture and Arts". He is an author of many art projects. Periodically as a guest lecturer he does management training programs in Georgia and abroad.

Tel: +995 (32) 93 64 08

ART STUDIES

Eka Kiknadze

LINKS OF TOTALITARIAN THOUGHT OR THE STYLISTIC SIMILARITIES BETWEEN THE SOVIET UNION AND NAZI GERMANY

Summary

The Soviet Union and Nazi Germany were considered as two mutually opposed and radically different historic aspects. Although history has clearly shown, that they had more similarities than differences. Common between these two regimes is clear on basis of their attitudes toward the arts. In both cases the main purpose of the arts was ideological propaganda. Similarity in reference with the arts is reflected on basis of the Soviet and Nazi sculpture. Both employ realistic forms and ideology borne content only. Any divergence from the given requirement is prosecuted and repressed in both Empires. Accordingly in conditions of historic totalitarianism we get art, which is stripped of its essential right – objective representation of reality. Totalitarian art is extremely fake in content and form with its creator being just a mere weapon for the games born in dictator's mind instead of being an independent artist.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor of Shota Rustaveli State Theatre and Film Georgian State University – Faculty of Humanitarian Sciences.

She has graduated from Tbilisi State Academy of Fine Arts – Faculty of Art History (1993-1998), Shota Rustaveli Theatre and Film State University Cinema Directing Faculty, by specialization Director (1998-2001).

She has 9 years of pedagogical experience. Study course "Art History" (lectures, seminars). She has 6 scientist articles; Newspapers' articles; Author of the catalog "New Generation in the Modern Georgian Art"

Re-author of the scientist book “You and The Word Around You” project
„European Commission“

The second job is TV journalistic: How to make Daytime informational-Musical Program.

Editor of Morning’s Programs, TV company “Imedi”.

UNIVERSITY’ MA PROGRAM

XX CENTURY ART

Program Leader - Irina Abesadze

Anastasia Loladze

METAPHOR OF THE EPOCH (Georgian self-portrait of 1920s)

Summary

Self-portrait fixes creator’s attitude toward surrounding world, his thoughts and mood. But not everyone can tell the whole world about himself and his life on behalf of himself. This is both courage and burden. Consequently, creating a self-portrait needs creativity, experience and steadiness.

In Georgia art self-portrait becomes popular from 20s of XX century, when Georgian art is open for innovative events happening in the world and better represent character of a new epoch.

There is a self-portrait almost in every 20s Georgian painter’s creation. Self-portraits of David Kakabadze, Lado Gudiashvili, Shalva Qiqodze, Dimitri Shevardnadze, Elene Axvlediani, Qetevan Maghalashvili and other’s, represent results of solving different art problems, and show us Georgian art mood and epoch in general.

Self-portrait genre, represented by multiple forms, appears in literature, as well as in fine arts: creative work of “Cisperkancelebi” kept examples of poetic self-portrait.

Regarding for self-portraits of this period shows us evolution of Georgian portrait art and fixes process of personality and social role formulating in creator’s awareness.

Nestan Mermanishvili

GEORGIAN ART OF EXPOSITION - SERGO KENCHADZE

Summary

Museum means the place of muses. Museum has been existing since ancient times. The place where you can visit and see the historical values. This is museum’s main mission, to pass these values to us. But time by time this conception and motive of creating exposition has changed and transformed. As we live in the Post – Modern period now through the accelerated process of communications the principle of construction of exposition has developed. So cause the exposition is the museum’s means of communication it would be constructed using new methods.

Georgian museum has founded almost one century and a half ago and the main subject was to collect and protect valuable things against the annihilation. Later, at the beginning of XXth century the museum has formed and developed its structure using our artists foreigner experiences.

Nowadays Georgian museum is facing the new social demands. We need the museum of contemporary art. Georgian museum painter Sergo Kenchadze has made a project which intend to build a museum of contemporary art. This project named by “Trans Realism” tend to make the space where creations of modern art will be exhibited. Looking over his opinions the impressive one is that the entire essence of human lies in the art which is directed to find out the expressiveness of form, but not in negotiations among men. It’s very interesting to remember that brilliant experiment of making the modern exposition by Avto Varazi. He applied such principle: “Dark interior and light show – window” to reach the visual effect.

So I think that Georgian society is ready to have the museum of contemporary art. It’s very important even that we have such project.

Salome Peradze

**ON ESSENCE OF BEAUTY IN XX CENTURY WESTERN
EUROPEAN ESTHETIC THOUGHT**

Summary

The concept “Beauty” had certain values, during the centuries, beginning from the first world war, and almost, every image of art was created with the help of principles. But XX century denies this concept, and the creators of this period see the “Beauty” in freedom, clearing of traditional norms, and protest to all... The reason was that political and social state, which was dominated in the world. This is the period of the First World War, which has influenced culture, art and especially in the didactic and surrealistic directions. Everything that was valuable before this time, had lost its value and began reevaluating values. The German philosopher Friedrich Nietzsche was the first who began to talk about this. It is interesting, that XX century art has the bases of the Netherland painting of the XIV century.

The world crises, caused from the wars, technical progress has influenced western art. The art has tested a certain metamorphosis. The concept of “Beauty” was changed with the words “Freedom”, “Clearing of traditional norms”, “Protest to all”, “Search of essence of the subconscious” and others... In contrast with this, the Georgian art which has not finally lost “Beauty”, because the Georgian root does not give the chance of it, that’s why there, where is the horror, the force of “Beauty” necessarily counterbalances it.

Teona Chitadze

**“THE KNIGHT IN THE PANTHER’S SKIN” IN WORK OF
LEVANTSUTSKIRIDZE**

Summary

In the half of the 20th century the young painters were able to do important mission in Georgian imitative arts history: Renewal of Georgian painting after Stalin’s epoch.

One of these painters is Levan Tsutskiridze whose work is very individual and original. The painter made synthesis between different cultures which are - Italian renaissance traditions and the old Georgian wall painting, herewith he was collaborated his own creative style by his national-aesthetical intelligence and never forgets chosen way. He doesn’t submit regulatory which already existed in art; he’s doing his individual creation.

Great part of his creation Levan Tsutskiridze dedicates to illustrating books. In this point of view poem “The Knight in the Panther’s Skin” written by Shota Rustaveli is very interesting. Creator interprets the poem differently and according to the period he uses simpler artistic faces. Homogenous greatness of “sculptured” forms, exactness and elongated bodies’ proportions confluence each other in the illustrations. The painter isn’t against individual style of the poet; On the contrary his individualism fills the content of the poem.

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

TV MEDIA PRACTICE STUDY

Program Leader - Sandro Vakhtangovi

Maia Kikabidze

OPTICAL ILLUSION

Summary

In the 4th century BC, the followers of a Chinese philosopher Mo- Ti described a turned image moving on a wall in a dark room. In 350 AD, Greek philosopher Aristotle also wrote about so-called "camera obscura" ("camera obscura" – darkroom).

Leonardo da Vinci was the first who used "camera obscura" on a model for sketches drawing and briefly described it in the work "Treatise about painting". In the 17th century the Dutch inventor Christian Huygens van Zoilhem invented a projector "Lanterna Magica". Initially, "Lanterna Magica" was an entertainment for well-born people, but soon the device won an interest of all population. Performances were often spent in the wheeled optical boxes similar to a room, the walls of which consisted of a dark fabric on which there a projection was realized. Sometimes, smoke was puffed in a dark room for effect and such performance often scared viewers who were under optical illusion. In 1892, French painter and inventor Émile Reynaud opened "optic theater" in Grevin museum in Paris. The shows required high energy, during the show it was necessary to turn the tape manually directed to the light and fixed on a disk. Small parts in all cadres were hand painted on gelatinous tape. These drawings were reflected on the screen by a mirror in the middle of the room. The film lasted 15 minutes. Reynaud was the first who had combined a sound and musical illustration with the image. With the appearance of a cinema, the viewers' interest to the drawn animations ended, they were under the influence of new optical illusion. Once, Reynaud broke the device with a hammer and scrapped. He was 70 years old then, and it was unprotected and beggar person. One night, he jumped into Seine and committed suicide. It was the end of "optical theatre" and of the first animation films in the history of mankind.

In 1891, Thomas Alva Edison, a famous American scientist, invented the motion picture exhibition device "kinetoscope" («kinetos» — moving and «scope»

— to look), which was designed for films to be viewed individually. It was a full set of device used both as shooting apparatus and for image projection. Edison patented his invention and the first projection hall "Parlop" was opened in New York, where the films were projected by means of "kinetoscope". One show cost 25 cents.

This invention of Thomas Edison became an occasion for new technologies searches by enthusiastic inventors and his assistant *William Kennedy Laurie Dickson* shot the first film "Fred Otto's Sneeze" with "kinetoscope". The first experimental apparatus was created by the company "Baiograph", which was among the first to begin the chronicle plots release in America.

December 28, 1895. Boulevard des Capucines in Paris. "Grand-cafe". Louis and Auguste Lumière attracted attention of public with strange advertisement poster with inscription "CINEMATOGRAFHE LUMIERI" and the world's first film screening was conducted. The viewers became eyewitnesses of the strangeness, which was appearing on white screen with black-and-white real and moving pictures. It was not common motion photos, as if the life had burst from the screen, chronicle of that period, comic scenes, and economic sketches. Hundreds and thousands viewers could watch one film simultaneously. To transfer the device and to conduct shows became possible in any continent of the Earth.

On May, 4th 1896, the first film show was conducted in Russia, in St.-Petersburg - in summer garden "Aquarium". The Lumière brothers' films were shown during an interval of a musical performance. In a few days, the first show was conducted in Moscow.

In 1907, the first "Cinematographic atelier of A.O. Drankov" was opened in St. Petersburg. The films created at this atelier were sold according to the length. For example, 153 metre plot "The view of Moscow and Moscow Kremlin" cost 91 roubles and 80 copecks.

On November 16th, 1896, the signboards in Tbilisi streets were reporting about the strange and very interesting information "Cinematograph of French brothers Louis and Auguste Lumière - motion photos will be shown at the theatre of noble family". In 1904, the first cinema "Illusion" was opened in Tbilisi. From 1908, Alexander Digmelov (Digmelashvili) and Vasily Amashukeli started to create Georgian films. In 1912, the premiere of Vasily Amashukeli's film "Travel of Akaki to Racha-Lechkhumi" took place in Kutaisi. It was the first full-length documentary film in the world cinematography, which did not have analogues in timing and high camera work. In 1918, the first film atelier «Filma» was founded.

December 28th, 1895. This day has entered in the history as cinema birthday. The world started other life as viewed by camera and its movement has left an imprint on the screen. The life facts had been placed in a picture frame, where the viewer, involved in boundless space of emotions, became a victim of existing illusions. Past, present and future had been fixed on the screen.

Possibility to apprehend those details, which had been in unnoticeable phase, was given the person. This process has left unique shots in memory of the viewer forever and ever.

So that, the “optical illusion” became the performance means for a wide society; the means of that performance, which appears as “holographic illusion” now.

CULTURAL MANAGEMENT **CULTURAL POLICY**

Program Leaders - Professor Levan Khetaguri,
Professor Iuri Mgebrishvili

Nino Azmaiparashvili

THE CIVILIZATIONS IN HISTORICAL ASPECT OF CULTURAL GLOBALIZATION

Summary

There are several civilization during the development of mankind that we know. At the process of globalization was detected those times, when local civilizations have crossed each other, although the determination of globalization nowadays is different from early consideration.

The globalization is result of long process and its symbols are exposed from earlier ages. Through consideration the cultural historical chronologies here are examples of globalizations and they are connected with huge cultural exchanges, assimilations and its significance in modern culture.

In Eurasia continent where modern European and Asian cultures have arisen and developed In all extreme part of continent are observed influences of other cultures.

Ways of communication from Near East to Europe is this corridor where intensity of movement was mostly great and exactly in those places were diffusion and mix of cultures are found

The primary civilizations are developed independently. they are characterized by general and different rules but if they can connect with other civilizations they achieve more progress. The impulse to create one civilization is given to other and on the contrary.

The goal of article is to explain various civilizations, by values that enriched and influenced on world cultures, what is now part of modern cultural globalization.

The historical process of civilizations improvement is such: they have appeared, flourished and disappeared. The most part cultures are in each other's debt and perhaps they interchange by experiences and those additions carry unique features.

Civilizations examined in article have created at least one important value to expansion of mankind. Historical development had logically come to the present processes.

Globalization is defined by cosmopolitan temper, aspires to be universal and tries to take out from humanity achievement excellent and universal what will be conformable and comfortable to representatives of various cultures.

HISTORY OF WORLD CINEMA

Program Leader - Zviad Dolidze

Rusudan Kvaratskhelia
Theme by Irina Demetradze

COMMON CLASSIFICATION OF A METAPHOR

Summary

Demand for working up the material in a poetic way is especially noticeable after sharp historic and worldview changes.

In cinematography of 50-ies shift from private to general, eternal is noticed by means of poetic and metaphoric means. Later in 60-ies, cinematography splits up and defines categories, accordingly in different directions - these are “documentary” and “plasticity”. Out of these, the first one is oriented at fixing the reality, the other - at conditionality. In both cases, the method is brought down to a style. The development of these directions reached the limit of artistic expressiveness and as from 70-ies poly-stylistics start to emerge: metaphoric style “merged” with prose, while narrative style got “absorbed” with metaphoricals. In cinematography of 80-ies the topic get changes. It addresses the essence of existence, its main idea. In this context, the Universe becomes rather complex and unconscious for human beings. Cinematography undertakes the mission of knowing the Universe, as this latter found the modern form of determination of human consciousness and re-consideration of system of values.

Cinematography of 60-80-ies - while considering the historic practice of totalitarian states - is de-ideologised, particularly it is oriented at liberation of society's consciousness, which is determinate by the totalitarian regime, so that a subject can elaborate dialectic attitude to ideology, it can re-consider the mechanisms of its influence+ This represents the means for “cleaning” the consciousness.