

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მემკვირეებათა კიებაანი
№2 (43), 2010

ART SCIENCE STUDIES
№2 (43), 2010



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2010

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (43), 2010

სარედაქციო საბჭო ლელა ოჩიაური ნინო სანადირაძე მარინა ხარატიშვილი	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.
ლიტერატურული რედაქტორი მარიამ იაშვილი	
გარეკანის დიზაინი ლევან დადიანი	კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.
დაკაბადონება ეკატერინე ოქროპირიძე	
კორექტურა მანანა გოშაძე	ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი.
გამომცემლობის ხელმძღვანელი მამა პასაძე	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

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №2 (43), 2010

Editorial Group

LELA OCHIAURI
NINO SANADIRADZE
MARINA
KHARATISHVILI

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 ო ღ ნ ე ო ბ ა

მაია გოშაძე

ვარიაციები ყოფნა-არყოფნის მოტივებზე11

მარიამ (მაკა) ვასაძე

საუბრები რობერტ სტურუას „სათეატრო ენაზე“
(რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის)21

კ ი ნ ო მ ც ო ღ ნ ე ო ბ ა

ზვიად დოლიძე

კინოს იაპონელი იმპერატორი31

ირაკლი მახარაძე

ამერიკელი ინდიელის სახე ამერიკულ ვესტერნში35

დინარა მაღლაკელიძე

კინოს თეორიის განვითარების ტენდენციები44

ეთერ ოკუჯავა

XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ-ამერიკულ კინოში
შენიშნული ანალოგიები59

უ ნ ი ვ ე რ ს ი ტ ე ტ ი ს ს ა მ ა ბ ი ს ტ რ ო

კ რ ო ბ რ ა მ ა

კ უ ლ ტ უ რ ი ს მ ე ნ ე ჯ მ ე ნ ტ ი

ნათია ბრამელიშვილი

სარეკლამო სახეობები და სტრუქტურა67

თათია ელბაძიძე

მუზეუმების როლი დღევანდელ საზოგადოებაში73

თათა ინაშვილი

შოუბიზნესი, რეკლამა და PR78

ელენე მმჩითოვა

კულტურის დაფინანსება საქართველოში83

სოფო ცერცვაძე

მენეჯერის იმიჯი89

ლეილა ჯანაშია

საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მენეჯმენტის
ზოგიერთი საკითხი94

კ უ ლ ტ უ რ უ ლ ი ტ უ რ ი ზ მ ი ს

მ ე ნ ე ჯ მ ე ნ ტ ი

მაკა ავთანდილაშვილი

მცხეთა, როგორც კულტურული ტურიზმის ცენტრი100

ელეონორა გომოლაშვილი

იმერეთში კულტურული ტურიზმის განვითარების
სტრატეგიული მიმართულების ანალიზი110

ლელა ელიზბარაშვილი

ქართული ტრადიციებისა და კულტურის ტურისტული ფუნქცია115

ჯანო თითირაშვილი

ბორჯომ-სარაგაულის ეროვნული პარკის ფუნქციონალური
ზონირების ტურისტული ასპექტები123

ნინო ოთარაშვილი

მომლოცველობითი ტურიზმის რესურსები საქართველოში131

თინათინ ძრისტმეშაშვილი

დიდი აბრეშუმის გზის ტურისტული პოტენციალი138

მ ო კ ა ლ უ რ - ტ მ ქ ნ ი კ უ რ -

ს ა შ მ მ ს რ უ ლ მ ბ ლ ო კ ვ ლ მ ვ ი თ ი

ა ნ ა ლ ი ზ ი

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა

„აბესალომ და ეთერი“

მარიხის კანცონეტა, ეთერის არიები

(ვოკალურ-ტექნიკურ-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი)

ლია ბარბაქაძე

ზ. ფალიაშვილი, „მარიხის კანცონეტა“ ოპერიდან:

„აბესალომ და ეთერი“146

მაკა გურამიძე

ზაქარია ფალიაშვილი, „ეთერის არია“ IV აქტიდან163

ნინო საკანდელიძე

„ეთერის არია“ ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“ I აქტიდან179

მაია საჭაპურიძე

ეთერის არია ზაქარია ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“
(„დედინაცვლის“ საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი)194

უ ნ ი ვ ე რ ს ი ტ ე ტ ი ს

ს ა ღ ო მ ტ ო რ ო კ რ ო ბ რ ა მ ა

კ უ ლ ტ უ რ ი ს კ ო ლ ი ტ ი კ ა

კ უ ლ ტ უ რ ი ს მ ე ნ ე ჯ მ ე ნ ტ ი

ნინო ახმაიფარაშვილი

საერთაშორისო ორგანიზაციების მნიშვნელობა

გლობალიზაციის პროცესებში204

ელენე გაბაკიშვილი

სპონსორობა და კულტურის პოლიტიკა219

სოფიო კომლაძე

საგამომცემლო ორგანიზაციის228

სტრუქტურის ანალიზი

ანა კოტრიკაძე

კინონდუსტრიის დაფინანსების ზოგიერთი საკითხი234

ს ა ტ მ ლ ე კ ი ზ ი ო ს მ ლ ო ვ ნ ე ბ ა

დავით გუჯაბიძე

მიხეილ თუმანიშვილი და თეატრი ტელეეკრანზე238

ს ც ე ნ ო ბ რ ა ჯ ი ო ს ი ს ტ ო რ ი ა

და თ მ ო რ ი ა

ლალი გელაშვილი

ჩაცმულობა XIX საუკუნის საქართველოში კინოფილმ

„ქეთო და კოტეს“ მიხედვით246

ავტორთა შესახებ251

CONTENTS

T H E A T R E S T U D I E S

MAIAGOSHADZE

Variation on the Theme To Be Or Not To Be.....254

MARINE (MAKA) VASADZE

Conversations about Robert Sturua's

“Theatrical Language”

(Formation of Robert Sturua's Theatrical Language).....255

F I L M S T U D I E S

ZVIADDOLIDZE

Japanese Emperor of Film257

IRAKLIMAKHARADZE

Image of American Indian in American Western258

DINARA MAGLAKELIDZE

Developmental Trends of Cinema Theory259

ETEROKUDJVA

Remarkable analogies in Georgian-American cinema of the 20s

and 30s of XXth century261

U N I V E R S I T Y ' M A P R O G R A M

C U L T U R A L M A N A G E M E N T

NATIAGRDELISHVILI

Structure and Varieties of Advertisement263

TATIAELBAKIDZE

The Role of a Museum in Present Society.....263

TATAINASHVILI

Show Business, Advertising and PR264

ELENE MECHITOVA

Financing of Culture in Georgia265

SOPO TSERTSVADZE

The Image of a Manager265

LEILA JANASHIA

Role and Public Activity of Georgian National Center of Manuscripts266

**MANAGEMENT OF
CULTURAL TOURISM**

EKA AVTANDILASHVILI	
Mtskheta as a Center of Tourism	267
ELEONORA GOGOLASHVILI	
Analysis of strategic directions of cultural tourism development in Imereti	267
LELA ELIZBARASHVILI	
Tourist Function of Georgian Traditions and Culture	268
JANO TITIRASHVILI	
Touring Aspects of Borjomi- Kharagauli National Park Functional Zone	269
NINO OTARASHVILI	
Pilgrimage tourism resources in Georgia	269
TINATIN KRISTESASHVILI	
Tourist potential of “The Great Silk Road”	270

**RESEARCH ANALYSIS OF
PERFORMANCE FROM A
TECHNICAL VIEWPOINT**

OPERA “ABESALOM AND ETERI” BY Z. PALIASHVILI (Canzoneta of Marekhi, Arias of Eteri) (Vocal-technical-performance research analysis)	
LIA BARBAKADZE	
.Z. Paliashvili, “Canzoneta of Marekhi” from the opera “Abesalom and Eteri”	271
EKAGURESHIDZE	
Z. Paliashvili, “Aria of Eteri” Act IV	271
NINOSAKANDELIDZE	
“Aria of Eteri” from the opera “Abesalom and Eteri” Act I	272
MAIKOKHACHAPURIDZE	
Aria of Eteri from the opera “Abesalome and Eteri” by Z. Paliashvili (Performance Research Analysis of “Step mother”)	273

**UNIVERSITY’ Ph.D PROGRAM
CULTURAL MANAGEMENT
CULTURAL POLICY**

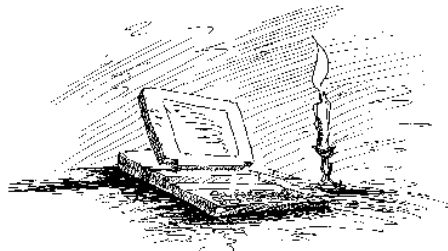
NINO AZMAIPARASHVILI	
Significance of International Organizations in the Processes of Globalization	274
ELENE BABAKISHVILI	
Sponsorship and Cultural Policy	275
SOFIO KOMLADZE	
Analysis of Structure of an Editorial Organization	276
ANA KOTRIKADZE	
Issues Related to Financing of Film Industry	278

TELEVISION ART

DAVIT GUJABIDZE	
Mikhail Tumanishvili – and TV-theatre	279

**HISTORY AND THEORY
OF SCENOGRAPHY**

LALIGELASHVILI	
XIX century Georgian Fashion Style According to the draft samples from musical “Keto and Kote”	280



გარიაციები ყოფნა-არყოფნის მოტივებზე

Со мной сегодня вечность вся!

ყველაფერი, რასაც არყოფნიდან ყოფნაში გადავყავართ, შემოქმედებაა, – ამბობდა პლატონი. ცხოვრებისადმი „ყოფნისეულ“ – შემოქმედებით დამოკიდებულებას გენიალურობის გამომხატველად მიიჩნევდა ნიკოლოზ ბერდიაევი და ამ მხრივ, კირკეგორის მსგავსად, პიროვნულ მნიშვნელოვნებას ისტორიისთვის ხშირად სრულიად შეუმჩნეველ ადამიანთა შინაგან მონაპოვრად აღიქვამდა.

ყოფნა ყოველივე არსებულის საკუთარი შესაძლებლობების მთელი სისავსით, გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელი თვითობით აღქმა-განცდის გამომხატველია და, იმავედროულად – მხოლოდ აწმყოსეული შესაძლებლობებისა და მდგომარეობის გამომხატველი (პარმენიდეს თქმისა არ იყოს, იყო ან იქნება ახლა ხომ არყოფნას ნიშნავს).

თვითონაც, უპირველესად, აწმყოში „ყოფნისას“ ვლინდება, ლატენტური არსებობის ინერტულობიდან თავს აღწევს და რეალიზდება. თვითობის ამოუწურავი არქეტიპის ერთ-ერთ მახასიათებლად იუნგი სწორედ შემოქმედებითი აქტივობის გამომხატველი პროცესის სახით მის არსებობას მიიჩნევს: „ბრაჰმანი ღვთიური არსია, თვითობაა, გარკვეული ფსიქოლოგიური მდგომარეობაც და პროცესიც. ღვთიური არსის თვითობასთან იდენტურობის იდეა, ღინამიკური შემოქმედებითი ენერგიის, ლიბიდოს იდეა“.²

თვითობა არა ერთხელ და სამუდამოდ დამსახურებულ ჯილდოს, მიღწეულ მონაპოვარს, შედეგსა და მდგომარეობას წარმოადგენს, არამედ სწორედ აწმყოში „ყოფნისას“ – აქ და ამჟამად არსებობის პროცესში ჩართულობისას რეალიზებად ადამიანის შინაგან არსს.

აქ და ამჟამად არსებულთან, მოძრავთან, ცვალებადთან, შესაბამისად – ცოცხალთან, ცოცხალ აწმყოსეულ რეალობასთან მიმართებაში გამოლვიძების, თვალის ახელის, „მკვდრეთით“ აღდგომის მისტიერია მსოფლიო ლიტერატურაში, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი სახიერებით წარმოჩინდება მითო-პოეტური და რელიგიური სიმბოლიკით გაჯერებულ ერნესტ ჰოფმანის მოთხრობა-ზღაპარ „ოქროს ქოთანში“.

როდესაც ჰოფმანის მოთხრობის გმირი, ახალგაზრდა ანსელმი ამალღების დღესასწაულზე ზის ძირას განმარტებული ზეცას თავის უბედურ ვარსკვლავზე დაბადებას, უჩინობასა და უსახსრობას უჩივის, საკუთარი უმნიშვნელობის განცდით შეპყრობილ სოციალურ პირმშომდე მოულოდნელად ყოველგვარი იერარქიისა და გაპირობებულობის მიღმა არსებული სიცოცხლის მატრობელა სურნელი აღწევს. მუდამ არსებულის მიღმისმიერ დროსა და სივრცისკენ მიმართული მზერის „ღრუბლიან“ მელანქოლიას, თითქოს, იდუმალი სიხარულის უხილავი მნათობი აქარწყლებს. აწმყოში არმყოფის მარადიულ შიმშილს შინაგანი სისავსის მზარდი განცდა ენაცვლება და მისთვის აქამდე, თითქოს, უცნობი სინამდვილის იდუმალი ჩურჩული მოესმის.

როდესაც მოსაღამოებისას მზე არამწველი სხივების ამბორით გათენებამდე ეთხოვება სამყაროს, ნაწვიმარით დანაშული ხეები კი სიოს უხილავი პარტნიორული თანხლებით აცეკვდნენ, გაშლილი ყვავილის (იუნგის მიერ მრავალ კულტურაში თვითობის არქეტიპის გამომხატველ ერთ-ერთ სიმბოლოდ მიჩნეულის) გულიდან, თითქოს, სარეცლიდან წამოდგარ უმშვენიერეს ქალ-გველთა სამების როკვა ბუნების მეჯლისის გვირგვინად იქცა. მოცეკვავე სოლისტთა ზურმუხტისფერი, გაზაფხულისა და განახლების, აღდგომისა და სამების ემბლემატური ფერის ტრიადა, ზის ტანის ირგვლივ ბრუნვისას, თითქოს, სპირალურად მოძრავი სულიერი ენერგიის პლასტიკურ განსხეულებად იქცა, მიწაში ფესვგადგმული და ზეცისკენ ტოტებაშვერილი ხე კი ვარსკვლავებით მოჭედილ ცასავით ზურმუხტებით მოკაშკაშე, ზურმუხტების მფრქვეველ სიცოცხლის საკრალურ ხედ ტრანსფორმირდა.

ბუნების მეჯლისი – არსებითად ადამიანის საკუთარ თვითობასთან ზიარების შინაგანი რეალობის წარმომჩენი პეიზაჟი, სწორედ აწმყოში არსებულში, მიწიერ-სხეულებრივში, ყოფითსა და ყოველდღიურში – უპირველესად კი, ემპირიულ (სახარებისეულ მეტაფორას თუ დავესესხებით) ძველ კაცში ფესვგადგმულ-განფენილი ძვირფასი სუბსტანციის მადიდებლად გვევლინება.

ყვავილის გულიდან, არსებითად მისივე არსების უხილავი სიღრმიდან ამოსული ტრიადიდან უმშვენიერესი მზერის სილურჯეში – შინაგანი ზეცის სილურჯეში ჩადირული ანსელმი, მორიგი კალენდარული დღესასწაულის ნაცვლად ეგზისტენციალური

ამალღების, შინაგანი ფერისცვალების, ძველში კვდომისა და ახლისთვის დაბადების საკრალურობას ეზიარება. სწორედ არსებულთან მიმართებაში გამოღვიძების – არყოფნიდან ყოფნაში, სიკვდილიდან სიცოცხლეში, მარად უკვდავ აწმყოში „გასვლის“ ჰოფმანისეული მისტიერია ცხოვრებისადმი შემოქმედებითი მიმართების, ცნობიერების ზრდისა და გაფართოების, სულიერი ენერგიის შთამბერავი განახლების, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი სულისკვეთების ნამდვილ ტრიუმფად გვევლინება.

პრესტიჟულ ჩინსა და უძრავი იდილიის მყუდრო ნაჭუჭზე მეოცნებე ბიუროკრატ ანსელმს პოეტი ანსელმი ამარცხებს – ბედნიერ თუ უბედურ ვარსკვლავზე დაბადების პირმშო-ტუსაღს შინაგანი ზეცის მკვიდრი – ამა თუ იმ სახის გაპირობებულობის უძრაობაზე კი მარად „ცოცხალ“ აწმყოში მოძრავი სიცოცხლის თავისუფალი შემოქმედებითი სტიქია იმარჯვებს.

აქ და ამჟამად არსებულთან, ერთიან შემოქმედებით რეალობასთან, უშრეტ შინაგან წყაროსთან თანაზიარება, უპირველესად, სწორედ აქ და ამჟამად არსებულ საკუთარ თავთან, გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელ შინაგან ადამიანთან ისეთივე შემხვედრი და თანმხვედრი მიმართებების გამომხატველია, როგორც ტადრისა და საკუთარი თავისკენ სავალი გზის იდენტურობის იდეა – ნებისმიერი ორთოდოქსიაზე აღმატებული ჭეშმარიტების გამომხატველი.

ნეკროფილია ფრომისეულად

სწორედ აწმყოსადმი მიმართებას, ადამიანის წამყვანი ფსიქიკური ტენდენციის, სიცოცხლის მოყვარეობის ან მოძულებობის უმთავრეს გამომხატველად მიიჩნევდა ფსიქოლოგი ერიხ ფრომი.

ფრომის მიერ ბიოფილიად შერაცხული სიცოცხლის მოყვარეობა, სიცოცხლის ყოველთვის მხოლოდ აწმყოში მოძრავ სტიქიაში ჩართულობისკენ სწრაფვაში ვლინდება, აწმყოს მუდამის განცდაში ვლინდება (პასტერნაკისეული მელოდირობით მჟღერ სიტყვებშიც, რომ გამოსჭვივის „უკვდავებაა თავად სიცოცხლე – 'ЖИЗНЬ И БЕССМЕРТЬЕ ОДНО')“).³

ნეკროფილიად (მკვდარის, როგორც ინერტულის, უცვლელის, არაშემოქმედებითის მოყვარეობის გამომხატველის) ფრომის მიერ შერაცხული სიცოცხლის მოშიში და მოძულე ფსიქიკური ტენდენცია

კი სწორედ შედეგზე და არა პროცესზე, ფლობაზე და არა მიებაზე, ერთხელ და სამუდამოდ, ათვისებულ-შესისხლხორცეულის ნაჭუჭში გახვევაზე და არა ცნობიერების ზრდასა და გაფართოებაზე მიმართებაში ვლინდება, აწმყოსეული რეალობისგან მუდმივ გაუცხოება-დისტანცირებაში ვლინდება.

პროცესის შედეგში, მოძრავის უძრავში, წარმავლის წარუვალში, მოკვდავის უკვდავში შთანთქმის, სიცოცხლის სამუდამო საკუთრებაში მიღების, სამუდამოდ მოპოვებულ, უძრავ შედეგად ქცევის, ერთხელ და სამუდამოდ დამსახურებული ნეტარების ობიექტად ქცევის მანია სიკვდილის ინსტინქტის მშობადასა და მასაზრდოებელ შთაგონების წყაროდ გვევლინება პატრიკ ზიუსკინდის რომანში „პარფიუმერი“.

ნებისმიერ ვითარებაში, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში ყოფნისგან განურჩევლად ყოველთვის მაინც არმყოფი, თვალხილულობის მიუხედავად, არსებულის მუდამ დაუნახავი ზიუსკინდის რომანის გმირი, პარფიუმერი ჟან ბატისტ გრინუეი, ავტორისვე თქმით, „ყველაფერს ესენციის მსგავსად კვალდაკვალ აღიქვამდა, როგორც წარსულის სულის მატარებელსა და აწმყოთი ხელშეუხებელს“.⁴

აწმყოსგან მუდამ გაუცხოებული, აწმყოს მუდამ მიუღებელი, აწმყოში მუდამ არმყოფი ზიუსკინდისეული პარფიუმერი ჟან ბატისტ გრინუეი ყოველთვის სწორედ აქ და ამჟამად სიცოცხლის მოძრავი სტიქიის უარმყოფელი სიკვდილის ინსტინქტის – ნეკროფილიის (ფრომისეული გაგებით) განსახიერებად გვევლინება.

ყოველივე ცოცხალის, შესაბამისად მოძრავის, ცვალებადის, მზარდისა და განვითარებადის და, იმავდროულად, წარმავალ-სწრაფმავლის მოძულე პარფიუმერიის გენია უკვდავი სურნელების შემნარჩუნებელი სუნამოს შექმნისა და ფლობის მანიით იყო შეპყრობილი. ედემისეული და, იმავდროულად, წარუვალი სუნამოს შექმნას კი სწორედ წარმავლის, შესაბამისად, ცოცხლის მოკვდინების შედეგად აღწევს.

ნეტარების მომგვრელ სურნელებათა ადრე თუ გვიან ქრობადობის გარდაუვალობასთან ბრძოლის ზიუსკინდისეული პარფიუმერის ჟინი, არსებითად სწორედ მუდმივი ძალისხმევის გამოვლენის მომთხოვნი, წარმავალ-სწრაფმავალი ცხოვრების თავად პროცესის ერთხელ და სამუდამოდ მოპოვებულ უძრავ შედეგში გახვევის, სანუკვარ მომავლად აღქმულ ედემისეულ იდილიის ნეტარ ინერტულობაში დაბრუნების უკვდავ ოცნებას წარმოაჩენს.

თვითმოქმედი იდილიის წიაღში უშფოთველად მიძინების, უსასრულო „ჰეფი-ენდალ“ ქცეული ცხოვრების „უკვდავ“ საკუთრებაში მიღების სურვილი ზიუსკინდისეულ რომანში, სიუჟეტური თვალსაზრისით ედემში დაბრუნების ილუზიის შთაბერავი სუნამოს შექმნისა და ფლობის მანიის სახით ვლინდება. საამურ სურნელებათა დაპყრობის სწრაფვაში, პირველ წარმატებას პარფიუმერი ყვავილების თავისუფლებისკენ მსწრაფ არომატებზე ბორკილების დადებით აღწევს.

ზღვა ყვავილების ჭკნობის, მოკვდინების, სველ „გვამებად“ ქცევის სანახაობით მონუსხული პარფიუმერი კუპრში აღუღებული სურნელოვანი სულის მესაკუთრედ იქცეოდა. არომატიზირებული ქონისგან დამზადებული, ედემისეული სურნელების მფრქვეველი სუნამოს შეყნოსვისთანავე ადამიანს მარადიული ახალგაზრდობისა და ნეტარების მოპოვების განცდა ეუფლებოდა. ცხოვრება მაშინვე სიბერისა და სიკვდილის გარდაუვალობისგან, ყოველგვარი ძალისხმევის გამოვლენის საჭიროებისგან, - ზოგადად ნებისმიერი სახის პროცესში მყოფობისგან თავისუფალ უძრავ შედეგად იქცეოდა, - თვითმოქმედ იდილიის უძრავ პეიზაჟად იქცეოდა. გაფიქრებისთანავე, ყველა სურვილის აღმსრულებელ ედემში ვირტუალურად დაბრუნებული, ერთხელ და სამუდამოდ მოპოვებულ ნეტარებაში (ცხელი წყლით გავსებულ აბაზანაში ჩამჯდარივით) ხვედებოდა.

სწორედ მოკვდავი არომატის მიმთვისებელი უკვდავი სუროგატი, ჭეშმარიტად ცოცხალი არომატისთვის სულის ამომხდელი აღუღებული კუპრის ნახარში აფრქვევდა ედემისეულ სურნელებას, უკვდავებასთან ზიარების მომნუსხველ ილუზიას აზიარებდა მის შემყნოსავებს. სწორედ აღუღებული კუპრის სამფლობელოს შემოქმედი იქცა კუპრშივე „გამომცხვარი“ ედემის ავტორად – მარად მოძრავი წარმავლობის უძრავი მარადისობით ჩანაცვლებისკენ სწრაფვის საყოველთაო მანიის მასაზრდოებლად.

წარუვალი ბედნიერების ილუზიის შთაბერავი პროდუქცია სწორედ წარმავლის დამთრგუნავი, ჭეშმარიტად ცოცხალი არომატისთვის სულის ამომხდელი ცნობიერების პირმშო-ნაყოფად გვევლინება.

საგულისხმოა, რომ ღვთაებრივი სურნელების მარად შემნარჩუნებელი სუნამოს შექმნას პარფიუმერი მის მიერ მოკლულ ქალიშვილთა სხეულებიდან მოპოვებული ესენციის საფუძველზე შეძლებს. ქალების სერიული მკვლელობის მანიაკის სიუჟეტური თვალსაზრისით თითქმის დეტექტიური ისტორია აწმყოში მუდამ

არყოფნის – სიცოცხლის ყოველდღიური, ყოველწუთიერი „მკვლელობის“ ამბავს წარმოადგენს, ნიცშეს ცნობილი ნაშრომის სათაურსა და პათოსსაც თუ დავესესხებით ერთობ ადამიანურ ამბავს მოგვითხრობს, ცოცხლის სუროგატით, წარმავლის წარუვალთ, აწმყოს მომავლით, მოძრავის უძრავით, პროცესის შედეგით, გარეგანის შინაგანით, თვითობის თვითმოქმედი წესრიგით ჩამნაცვლებელი უსინათლოობის შინაგან ისტორიას წარმოაჩენს.

ოღონდ არა ახლა!

აწმყოს წინაშე მუდამ უძლურად ხელების მოსავსავე, ოღონდ არა აქ და არა ამჟამად სულისკვეთების გამომხატველი სულის ძახილად გაისმის შექსპირისეული მაკბეტის ცნობილი სიტყვები: „ხვალე ხვალს მისდევს“⁵ (დღიდან: tomorrow and tomorrow and tomorrow⁶) ისევე, როგორც ჩეხოვისეული სამი დის ცნობილი „ლაიტმოტივი“ შეძახილი: „მოსკოვში, მოსკოვში, მოსკოვში!“⁷ – თითქოს, აწმყოდან აქ და ამჟამად არსებობიდან გაქრობის მსურველის, უძლური სულის ძახილი.

„უკვდავი“ მომავლით დამაჯილდოვებელი, ყოვლისმომცველი წესრიგის გარეშე, „უმიზეზოდ“ და „უშედეგოდ“ ცხოვრების ვერ მიღების მოტივი (ჩეხოვისეულ გმირთა სამყაროში მუდამ შეხმატკბილებული მრავალხმიანობით გაჟღერებული), მარად ახლის მშობადი შემოქმედებითი სტიქიის, ნების, აქტივობის უარყოფელი, სიცოცხლის მოშიში და მოძულე ფსიქიკური ტენდენციის გამომხატველად იქცევა.

უფლის ნების ყოვლისშემძლეობის მთავარი ფრაზებითა და თვინიერი მორჩილებით აძლიარებელ ჩეხოვისეულ გმირთათვის იღბალი თუ უიღბლობა, შენაძენი თუ დანაკარგი ცხოვრებაში ყოველივე უფლის ნების გამომხატველია, საკუთარი შინაგანი, პიროვნული არსისა და შესაძლებლობების გარდა, პიროვნული ზრდისა და განვითარებისკენ, ცნობიერებისა და თვალსაწიერის გაფართოებისკენ, თავისუფალი შემოქმედებითი აქტივობისკენ სწრაფვის გარდა, სწორედ შემოქმედის ხატისამებრ ადამიანის შექმნილობის იდეის გარდა.

ოღონდ არა მე, არა მარტომ, არა აქ და არა ამჟამად – შეიძლება ითქვას, რომ ასეთია ჩეხოვისეულ გმირთა უმრავლესობის ცხოვრებისეული კრედოს გამომხატველი პათოსი. ყოვლისმომცველი

წესრიგისა თუ ქაოსის, მარადისობისა თუ წარმავლობის წინაშე ინდივიდუალური ძალისხმევის გამოვლენის ამაოებისა და ზედმეტობის იდეა, მათი უცვლელი ძილისპირულის მარადიულ ლაიტმოტივად რჩება. აწმყოს, როგორც სანუკვარი მომავლის დადგომამდე, როგორც გასაყვან, მოსაკლავ დროში (მოსაცდელ ოთახში მყოფივით) „ყურყურის“ ხანად აღქმა, მათ მუდმივად თანამდევ განწყობად რჩება.

მხოლოდ სიცოცხლესთან გამოსაღმების საშიშროების წინაშე მისთვის, მართლაც, საბედისწეროდ დასრულებული დუელის წინ წამიერად მაინც შეძლებს ტუზემბახი (პიესიდან „სამი და“) არსებულთან მიმართებაში გამოღვიძებას, მუდამ ჭაობად აღქმული იმ პატარა ქალაქის მშვენიერების განცდას, სადაც მდინარეცაა, ტყეც, ულამაზეს ხეთა ნაირსახეობებიც ხარობენ, მისი მკვიდრი კი მხოლოდ კოლოებს აღიქვამენ.

საგულისხმოა, რომ კაცობრიობის ნათელ მომავალზე მეოცნებე „სამი დის“ გმირები არა მხოლოდ არაფერს იღონებენ მათი ახლობლის, ტუზენბახისთვის, უაზროდ თავსმოხვეული დუელის ჩასაშლელად, არამედ მის დაღუპვასაც კი ზეზეულად მძინარენი, თითქოს, საკუთარ თავზე ძალდატანებით ამჩნევენ.

აწმყოსეული რეალობისგან საკუთარი თავისა და ერთმანეთისგან გაუცხოებული ჩეხოვის გმირი ზამთარში ზაფხულს მისტირის, ზაფხულში – ზამთარს, უცხოეთში – სამშობლოს, სამშობლოში – უცხოეთს, უმუშევარი მოსამსახურეს შენატრის, სამსახურში მთარული – სახლში მჯდომს, დაოჯახებული – მარტოხელას, მარტოხელა კი – დაოჯახებულს.

იმედსა თუ უიმედობაში გამქცევი, წარსულისა თუ მომავლისკენ, საიქიოსა თუ უცხო პლანეტებისკენ მომზირალი, ასწლეულებისა თუ ათასწლეულების შემდგომ ცხოვრებას რომ შენატრის, ნებისმიერი სიშორესა და ხანგრძლივობას გულგახსნილ-ხელგაშლილი რომ ეგებება მუდამ კარჩაკეტილი, ძუნწი და შეუვალი სწორედ არსებულის მიმართ რჩება, იქნება ეს ყოფითი თუ შინაგანი „რეალობა“, შინაგანი ხმა თუ მოწოდება. ერთადერთი რაც მის გულსა და სულს არ ეკარება, რისი აღქმა-განცდა და გააზრება არ სურს, ყოფნისეული მიმართების მომთხოვნი რეალობაა.

სწორედ მომავლით გათენებამდე ძილქუმიდან გამოსვლის არმსურველად, თითქოს, მართლაც, დაბადებამდე ნეტარ

ინერტულობაში დაბრუნების მსურველად გვევლინება ჩეხოვის გმირი კინომსახიობთა თეატრისეულ „ალუბლის ბაღში“.

გიორგი მარგველაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში თეთრი ალუბლის ედემის ბაღის მარადიულ მკვიდრთა, მუდამ აწმყოს აცდენილსა და ამ აცდენილობაში, თითქოს, ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილებად ქცეულ გმირთა ინფანტილური სამყაროს პროტაგონისტად რანეესკაია (ნინელი ჭანკვეტაძე) გვევლინება; მის თავისებურ, არსობრივ და არა ერთი მედლის ორი მხარის წარმოჩენ ანტიპოდად, მუდამ გარედან გაპირობებულობაზე აპელირებადი უმწეობის უარყოფლად კი – ლოპახინი.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე მუდამ შეუსმენელი ლოპახინი (გია როინიშვილის შესრულებით) არა მხოლოდ რანეესკაიას მიერ უარყოფილ თავგანისმცემლად, არა მხოლოდ მის თავისებურ ალტერნატივად, არსებობის განსხვავებული შესაძლებლობების წარმოჩენად, არამედ ალუბლის ბაღის მარადიულ მკვიდრთა მიერ შეუსმენელი მათივე შინაგანი ხმის, შეუცნობადი და ამდენად დაკარგული „სინამდვილისა“ და შესაძლებლობების პერსონიფიცირებად გმირად იქცევა.

სპექტაკლში ლოპახინი სიყვარულს უხსნის პირდაპირი გაგებით სმენადანშულ რანეესკაიას, დაწოლის წინ ხმაურისაგან დამცავ საცობებს ყურებში რომ ჩაიდგამს, დაძინების ამო მცდელობის შემდეგ წარმომდგარი კი ზარდახშიდან ამოღებული რაღაც ქაღალდების თვალღებრებას იწყებს. სანამ რანეესკაია, როგორც ჩანს, მამულის დაგირავებასთან დაკავშირებულ საბუთებში გარკვევას ამოდ (ძილისმოძვერელობის ეფექტს თუ არ ჩავთვლით) ცდილობს, ოთახში ლოპახინი შემოდის ანთებული სანთლით ხელში.

უკვე მიძინებულ სახლში რატომღაც შემორჩენილი თუ დაბრუნებული სტუმარი პენუარში გადაცმული რანეესკაიას დანახვისთანავე მოიბოდიშებს, გასვლასაც დააპირებს, მაგრამ – საპასუხო რეაქციით, უფრო სწორედ კი, ურეაქციობით საკუთარ შეუსმენლობაში დარწმუნებული შეყოვნდება, სანთელს კარადის თავზე შემოდგამს და, თითქოს, სალოცავი ხატის წინ თავის გრძნობას აღსარებასავით გამოთქვამს, თუმცა, იმავდროულად, ყოველგვარი აბეზარი მოლოდინისგან თავისუფალი თვითკმარობით. ავანსცენაზე მაყურებლის პირისპირ ქაღალდებში თავჩაქინდრული რანეესკაიას ზურგს უკან, მოშორებით, ნახევრად ჩაბნელებულ სცენის სიღრმეში,

განათებული „აღმსარებლის“ სახე, თითქოს, რაღაც უხილავი სიღრმიდან „ამოყვინთული“ საზრისით გაელვებული უჩინარდება.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე ამა თუ იმ სახით ლოპახინის მუდმივი უარყოფა – იქნება ეს მისი მსოფლადქმა, რანეესკაიასადმი უტყვი (თუმცა სრულიად აშკარა) გრძნობა თუ ფრიად მეტყველი მოწოდება-გაფრთხილება, უმოქმედობის შემთხვევაში მამულის დაკარგვის გარდაუვალობის შესახებ, სწორედ რაღაც არსისმიერი რეალობისადმი ედემის ბაღის მარადიულ მკვიდრთა „ზურგშექცევის“ მოტივის გამომხატველად იქცევა.

საგულისხმოა, რომ საკმაოდ ხანგრძლივი დროს მანძილზე რანეესკაიასთვის ლოპახინის მიერ მირთმეული ყვავილები (სიცოცხლის წარმატალ-სწრაფმავალი სტიქიისა და მასთან თანახმარი თვითობის არქექტიპის მარადიული გამომხატველნი) „დაუნახაობისა“ და გათელვის ობიექტად იქცევიან. როდესაც ხანგრძლივი განშორების შემდეგ კვლავ თავის მამულში დაბრუნებული რანეესკაია როგორც იქნა დაინახავს ლოპახინის მიერ მისკენ გაწვდილ ყვავილების თაიგულს, თითქოს, სცენაზე მდგარი მსახიობისა და მის წინაშე მყოფი მაყურებლის როლში ერთდროულად აღმოჩენილი, გამორთმევისთანავე ჰაერში მოისვრის. ლოპახინის მიერ აკრეფილი ყვავილების ხელმოვრედ გამორთმევისთანავე რანეესკაია იმავე ჟესტს იმეორებს, ოდნავ ონაგრული კეკლუცობით შერბილებული, მაგრამ, თითქოს, რაღაც ირაციონალური ყოვლისმფლანგველობის ბრმა სიჯიუტით.

ზიუსკინდის რომანში სწორედ მომავლის უკვდავსაყოფად „სულამოხდილი“ ყვავილების მსგავსად, კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე მიმოფანტული ზედ გადავლისა და გათელვის, თითქოს, უხილავ ობიექტად ქცეული ყვავილები, სიცოცხლის ყოველთვის სწორედ აწმყოში მოძრავი, წარმატალ-სწრაფმავალი სტიქიის უსასრულოდ განმეორებადი უარყოფის ნიშან-ხატად გვევლინებიან.

მიწისქვეშა გამოქვაბულში, ძილის მოყვარული პარფიუმერის მსგავსად, რანეესკაია ნინელი ჭანკვეტაძის შესრულებით, სიცოცხლის მარად მოძრავ სტიქიას დახშული სივრცის უძრაობაში, არსებითად მისივე უცვლელი ცნობიერების თავისებურად პროეცირებად უძრაობაში გაურბის, ხან გარემომცველებისგან თავს (უფროსებისგან დამალული ბავშვივით) წიგნების კარადას აფარებს, ხან კი ძველმანების დამტევ სკივრში ჩაწვება და ამ სახით ტოვებს, უფრო სწორედ კი, ამ სახით გააქვთ დაკარგული მამულიდან.

არყოფნის ნეტარ ინერტულობაში – სამყაროსთან პირველადი, ედემისეული, ჰარმონიის ინერტულობაში გახვევისკენ მსწრაფ ალუბლის ბაღის მკვიდრთა სცენური ისტორია განხორციელებადის განუხორციელებლობის, განსაცდელის განუცდებლობის, აღსაქმელის აღუქმელობის, შესმენადის შეუსმელობის შინაგან ისტორიას წარმოაჩენს.

ამა თუ იმ სახით მოაზრებული გაპირობებულობის წინაშე ინდივიდუალური ძალისხმევის გამოვლენის ამაოების შეგრძნება, სწორედ არსებობის საკუთარი შესაძლებლობების ძიებისგან გაქცევის, საკუთარ „ფეხზე“ წამოდგომის ნაცვლად უზენაეს საზრისზე ამალმებული ნოსტალგიის კვარცხლბეკზე გაშეშების შესაძლებლობას იძლევა.

ყოფნა-არყოფნის დილემა, სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის (ცხადია, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით) არჩევანი სწორედ „უკვდავ“ შედეგსა და „მოკვდავ“ პროცესს შორის არჩევანში ვლინდება – მარადისობით დაჯილდოების იმედითა თუ მოთხოვნით, ყოველივე ამჟამად არსებულის, მოცემულის, რეალიზებადის გაუფასურებასა და ყოველგვარი გასაჩივრების გარეშე, სწორედ აწმყოში, არსებულში, მოცემულში საკუთარი შესაძლებლობების მთელი სისავსით ცხოვრებას შორის არჩევანში ვლინდება.

1. Пастернак Борис, Собрание сочинений, М., т. 2, 1969, გვ. 567.
2. Карл Густав Юнг, Психологические типы, М., 1995, გვ. 225.
3. Пастернак Борис, Собрание сочинений, М., т. 2, 1969, გვ. 225.
4. Зюскинд Патрик, Парфюмер, М., 1967, გვ. 43.
5. უილიამ შექსპირი, ტრაგედიები, თბ., ტ. 3, 1987, გვ. 227.
6. William Shakespeare, Tragedies, L., 2001. გვ. 167.
7. Чехов Антон, Рассказы, повести, пьесы, М., 1967, გვ. 654.
8. Гофман Эрнест, Повести, рассказы, М., 1967.
9. Бердяев Николай, Философия свободного духа, М., 1994.
10. Антология мировой философий, М., 1969.
11. Фромм Эрих, Душа человека, М., 1984.

საუბრები რობერტ სტურუას

„სათეატრო ენაზე“

(რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის)

რობერტ სტურუა – რეჟისორი, რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი; ლევან ხეთაგური – პროფესორი, თეატრმცოდნე, მსოფლიო თეატრის მიმართულების ხელმძღვანელი.

ქართული სათეატრო პროფესიული რეჟისურა, ანუ სარეჟისორო თეატრი, ისევე როგორც ევროპული, ერთ საუკუნეზე ცოტათი მეტს ითვლის. ვგულისხმობ იმას, რომ სარეჟისორო თეატრს (ზოგადად) საფუძველი ჩაეყარა მე-19-ე საუკუნის 80-იანი წლებში – ჩ. კინი, ან. ანტუანი, ო. ბრამი, მ. რეინჰარდტი, კ. სტანისლავსკი, ვს. მიერჰოლდი, ბ. ბრესტი (მოგვიანებით)... და ა.შ.. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს. საქართველომ კი, ტერიტორიულად პატარა (მცირე), მაგრამ უზარმაზარი კულტურის ქვეყანამ, მხოლოდ XX საუკუნის განმავლობაში შვა მსოფლიო მასშტაბის (მნიშვნელობის) სამი რეჟისორი – კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი და რობერტ სტურუა (რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ დაბადების თარიღებს). ვფიქრობ, ეს არც ისე ცოტაა.

ყოველ ახალ კულტურულ მოვლენას, მიმდინარეობას და ა.შ. თავისი წარმოშობის წინაპირობები გააჩნია. სამივე რეჟისორმა განსხვავებული – საკუთარი ინდივიდუალური ხელწერით – ეპოქები შექმნეს მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში, ახალი სიტყვა თქვეს სათეატრო, სარეჟისორო ენის ფორმირების საკითხებში. ეს ეხება, კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახმეტელსაც, მაგრამ ამჯერად, ჩემი კვლევის ობიექტი რობერტ სტურუაა, მისი სათეატრო ენის ფორმირების საკითხი.

სად შეიძლება ვეძიოთ მისი ხელწერის საფუძვლები, კონკრეტულად ქართულ და ზოგადად მსოფლიო თეატრის მასშტაბით? ... როგორ განვითარდა და ჩამოყალიბდა, მისი სათეატრო, სარეჟისორო ენა? ... და შეიძლება თუ არა, ვუწოდოთ მას, ერთი, რომელიმე კონკრეტული მიმდინარეობის რეჟისორი? ...

სტატიის – დიალოგისა თუ საუბრის ფორმა – რომელიც ავირჩიე, ვფიქრობ საინტერესოა.

მ. ვ. – ბატონო ლევან, როგორც ადრე ვიყავით შეთანხმებული, საუბარი დაგეგმეთ რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ შესახებ. კვლევის საგანია რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხი და დიალოგის ფორმა, რომელიც შემოშთავაზეთ, ვფიქრობ საინტერესო და მრავლის მომცემი იქნება ჩემთვის. ვინაიდან ნათქვამია, საუბარისას, კამათის დროს იბადება ჭეშმარიტება...

მსურს გამოვიკვლიო, თუ როგორ ჩამოყალიბდა ისეთი ფენომენი, როგორიცაა – რობერტ სტურუას თეატრი და მისი გამომსახველობითი საშუალებანი. ზოგადიდან გამომდინარე კონკრეტულისკენ წავიდე. შემოქმედებითი კონცეფციიდან გამომდინარე, შევისწავლო მისი სარეჟისორო ენა, რომელიც – ტექნიკური საშუალებაა – კონცეფციის, გამოსახატავად. ეს ორი კომპონენტი ერთიმეორედან გამომდინარეობს. ტექნიკა – ენაა, ენა კი საშუალებაა გამოხატო შენი კონცეფცია, მსოფლმხედველობა... რა ხერხებს იყენებს ბატონი რობერტ სტურუა ამისთვის?...

ერთი პერიოდი იმასაც კი ვფიქრობდი – რობერტ სტურუამ შექმნა თავისი მოდელი თეატრისა და მას ვუწოდე „ეკლექტიური თეატრის მოდელი“, მაგრამ ტერმინ ეკლექტიურობას ადრე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ ხმარობდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ის „ცუდი“ იყო. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანო ნაწევები სტატიიდან „თეატრი აბსურდი“ (ჟურ. „H2SO4“ 1924 წ. №1, გვ 46)¹:

[...] „ეპიკონობა. დილეტანტობა. ორ სკამ შუა ჯდომა. ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის

ეკლექტიური ნახერხი

აქედან:

თეატრალური შანტაჟი“

(სტილი დაცულია)

ამას წერდნენ კოტე მარჯანიშვილზე 1924 წელს – ქართული და არა მარტო ქართული – თეატრის რეფორმატორზე (გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა რუსეთში, კერძოდ მისი როლი „თავისუფალი თეატრის“ შექმნაში ა. თაიროვთან ერთად). აღვნიშნავ იმასაც, რომ ამ ჟურნალის შემქმნელები და ავტორები მისი მეგობრები და ბევრ რამეში თანამოაზრეები იყვნენ. მე კი, ამ შემთხვევაში, ვგულისხმობ იმას, რომ ბატონმა რობერტმა – ხელოვნების სხვადასხვა

დარგის, სხვადასხვა მიმართულება გააერთიანა – ერთ, მწყობრ სისტემაში... ამასთანავე მოახერხა, ეს ყველაფერი, შეერწყა ქართულ ტრადიციულ ფენომენთან, რასაც ქართული კულტურა ეწოდება...

ლ. ხ. – ვფიქრობ ეს ტერმინი არ გამოდგება რობერტ სტურუას სათეატრო ენის, გამომსახველობითი საშუალებების, კონცეფციის ძიებისათვის.

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტურუამ თავისი სამყარო შექმნა, საკუთარი თეატრალური ხელწერა შექმნა..., მაგრამ მსოფლიო სათეატრო რეჟისურის კონტექსტში მას სათეატრო მოდელი არ გამოუგონებია. ვთქვათ, რაც გააკეთეს მაგალითად: რეინჰარდტმა, ბრეხტმა, მარჯანიშვილმა, მეიერჰოლდმა და ა.შ. ვფიქრობ, ეს სრულიად არ აჩინებს რეჟისორს, პირიქით, მან საუკეთესოდ გამოიყენა სხვადასხვა მიგნებები, რომელიც გაართიანა და შემოგვთავაზა ისეთი გამომსახველობითი საშუალებების ნაკრები, რომელსაც დღეს ჩვენ შეიძლება სტურუას თეატრი ვუწოდოთ. ჩვენ არ გვაქვს მისი თეორიული მწყობრი, ქაღალდზე გადმოტანილი მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით, თეორიული კონცეპტუალური ნააზრევები, გადმოტანილი ქაღალდზე...

მ. ვ. – სათეატრო მოდელის გამოგონება – ვფიქრობ ეს საკამათო საკითხია. დიახ, მას შეიძლება ახალი გამოგონება არა აქვს (ბორბლისა არ იყოს), მაგრამ, როგორც თქვენ აღნიშნეთ, მან შექმნა „თავისი თეატრალური სამყარო“. სამყაროს შექმნა კი, თავისთავად, უკვე მოდელს გულისხმობს. ხოლო „თეორიულად მწყობრი, კონცეპტუალური ნააზრევის გადმოტანა ქაღალდზე“ – იქნებ არ სცალია ამისთვის?... ის ხომ სულ სადადგმო, შემოქმედებით პროცესშია?! ანუ, უფრო მეტად, პრაქტიკოსი რეჟისორია. და, იქნებ, ვინმემ ჩაიწეროს ზუსტად მისი მუშაობის პროცესი? მითუმეტეს, რომ გიორგი ტოვსტონოგოვიდან მოყოლებული ქართულ თეატრში, ამის მაგალითები გვაქვს. 50-იანი წლების დასაწყისში, ბატონი აკაკი დვალისშვილი სტუდენტობის დროს და შემდეგაც – იწერდა, აკონსპექტებდა თავისი მასწავლებლის გიორგი ტოვსტონოგოვის მუშაობის პროცესს. (აკაკი დვალისშვილი არის მიხეილ თუმანიშვილის თაობის რეჟისორი. ისინი ერთად მივიდნენ რუსთაველის თეატრში და ერთად დაიწყეს შემოქმედებითი მოღვაწეობა. **მ. ვ.**) ცნობილი ფაქტია, რომ XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, იწყება ე.წ. შემოტრიალება ფსიქოლოგიური თეატრისაკენ. (თუმცა, მე ვფიქრობ, ეს, ჯერ კიდევ, საკამათო საკითხია და ამის შესახებ მოგვიანებით ვისაუბრებთ). შემდეგ, ამ ჩანაწერებზე, საკუთარ

მახსოვრობასა და შემოქმედებით გამოცდილებაზე დაყრდნობით, მისი მეგობარი და თანამოაზრე ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუას ე.წ. „ოსტატი“ (მასწავლებელი), ქმნის მწყობრ, თეორიულ ნაშრომს – ქალაქში გადმოტანილ სისტემას – სათეატრო სწავლებისა. მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის მეორე ნახევარში კი, სხვადასხვა თეატრის ისტორიკოსები თუ თეორეტიკოსები, აკეთებენ ჩანაწერებს მისი რეპეტიციებისა. ეს, უახლესი ისტორიული პრაქტიკა, ვთვლი, რომ დღესაც შეიძლება განმეორდეს. თუკი, პრაქტიკოს რეჟისორს – რობერტ სტურუას – არ სცალია – სათეატრო კონცეფციის, ენის, საშუალებების – ნაშრომად ჩამოყალიბებისთვის, მის მაგივრად სხვამ შეიძლება გააკეთოს. მომავალ თაობებს დაუტოვოს სტურუასეული თეატრის შეცნობის საშუალება, იმ ვიდეო-აუდიო ჩანაწერებთან ერთად, რაც არსებობს. (შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, რუსთაველის თეატრის მუზეუმთან ერთად, მუშაობს რობერტ სტურუას რეპეტიციების ჩანაწერებზე. **მ. ვ.**). შეიძლება, დადგეს დრო და თავადაც გადმოსცეს ქალაქში „თავისი მოსაზრებები, შექმნას მწყობრი თეორიული სისტემა“...

ლ. ზ. – არსებობს სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ინტერვიუები, მოსაზრებები, წერილები. ბატონი რობერტი თავადაც წერს ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, მაგრამ, მის მიერ დაწერილი, მწყობრი სისტემა – კონცეპტუალური თეატრისა – ხელთ არ გვაქვს. ამიტომ, ჩვენ, უნდა გამოვიკვლიოთ და ჩვენ, უნდა შევქმნათ, მის ნააზრევზე დაყრდნობით, სტურუასეული თეატრის ფენომენი.

მახსოვს, წლების წინ, სტურუამ გამოთქვა ასეთი მოსაზრება, რომ ქართული დრამატურგია არ არსებობს. მას თავს დაესხნენ უფროსი თაობის წარმომადგენლები. საქმე იმაში გახლავთ, რომ რობერტ სტურუა ამაში მართალი გახლდათ (არცერთი ჩვენგანი კლასიკოსებს არ ვგულისხმობთ). ვინაიდან, როცა ისინი ეკამათებინ მას, იმ „ნიღბით“, რომ იცავენ ქართულ თეატრს – უფრო მეტად აზიანებენ, ვიდრე – პირიქით. ზუსტი დათარიღება, და მოვლენის ზუსტი შეფასება, არასოდეს საზიანო არ არის კულტურისთვის. ეს არის ადგილის ზუსტი განსაზღვრა. კულტურაში შეჯიბრი იმის თაობაზე – მე, ორი წლით ადრე მქონდა, თუ გვიან – ასეთი კონცეპტუალური შეჯიბრი არ არსებობს... და, ვინც ამაზე აგებს თავისი ქვეყნის კულტურის ისტორიას ყოველთვის წაგებული რჩება...

მ. ვ. – ვფიქრობ, ქართული თანამედროვე დრამატურგია მართლაც ძალიან სუსტია და ამ შეფასებაში ნამდვილად არ შემცდარა ბატონი რობერტ სტურუა. არა აქვს მნიშვნელობა – რამდენი წერს და რამდენს წერს, მთავარია ხარისხი და შედეგი.

საინტერესოა, როგორ აკეთებს პიესის არჩევანს? როდის ხვდება, რომ ეს ის პიესაა, ან იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ინსცენირებაა, რომლის განხორციელებაც სურს სცენაზე. შეიძლება ითქვას, რომ უპირატესობას მაინც ე.წ. „კლასიკურ პიესებს ანიჭებს“. ამავე დროს დადგმული აქვს თანამედროვე პიესებიც, მათ შორის ქართული. რადგან ქართულ დრამატურგიაზე ჩამოვარდა საუბარი, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ, რომ მას ქართველი კლასიკოსებიც – ილია ჭავჭავაძე, დავით კლდიაშვილი და პოლიკარპე კაკაბაძე საინტერესოდ, ახლებურად, თავისებურად (სტურუასეულად) აქვს დანახული, მოაზრებული და დადგმული. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად), „ყვარყვარე“, „კაცია-ადამიანი?!“, „დარისპანის გასაჭირი“... ამ ჩამონათვალთან ილია, რა თქმა უნდა არ იყო დრამატურგი, მაგრამ საოცრად აზროვნებდა და წერდა ე. წ. „სახეებით“ (გავიხსენოთ „კაცია ადამიანი“, „გლახის ნაამბობი“... ეს ნაწარმოებები არაერთხელ დაუდგამთ ქართულ სცენაზე და გადაულიათ ფილმები).

აქვე მინდა მოვიყვანო ნაწყვეტი რობერტ სტურუას და ჩემი საუბრიდან, რომელიც 2006 წლის ნოემბერში შედგა (გთავაზობთ ნაწყვეტებს **მ.ვ.**). კითხვაზე, თუ რა პრინციპით ხელმძღვანელობს, სცენაზე განსახორციელებელი პიესის არჩევისას – მიპასუხა:

რ. ს. – შემოქმედებითი, რეჟისორული გზის დასაწყისში, ვცდილობდი დამეღვა მხოლოდ ისეთი პიესები, რომლებიც ჩემს ცნობრებისეულ „კრელოს“, ჩემს მსოფლმხედველობას ესადაგებოდა, მაგრამ არის მომენტები, როდესაც შენ ასრულებ შეკვეთას. ახალგაზრდობაში ხშირად მიწევდა განაწილებით შეხვედრილი პიესების დადგმა. დროთა განმავლობაში მივხვდი, რომ ამგვარად დადგმული სპექტაკლები არც ისე ცუდი გამოდიოდა, პირიქითაც კი ხდებოდა ხოლმე. ანუ არ არის აუცილებელი პიესა ზუსტად ემთხვეოდეს შენს მსოფლმხედველობას. ნებისმიერი ნაწარმოებიდან შეგიძლია გააკეთო ის, რაც შენ გსურს. მოკლედ ვიტყვი, ნებისმიერ ნაწარმოებში (თუ ის სრული „კატასტროფა“ არ არის) შეგიძლია იპოვო რაღაც მარცვალი და შემდეგ მასზე ააგო მთელი შენი კონცეფცია, სტრუქტურა და ა.შ. თუ კარგია დრამატურგიული

ნაწარმოები, მაშინ ის, სხვადასხვა ეპოქაში, ზუსტად მოერგება თანამედროვეობას. შევიძლია იპოვო იქ სათქმელი, რომელიც გაინტერესებს შენ და შენს ხალხს ამ კონკრეტულ დროში, ამ კონკრეტულ მომენტში. თეატრი კი, ყოველთვის იყო, არის და იქნება კონკრეტული დროის, თანამედროვეობის ამსახველი და გამომხატველი ტრიბუნა, ამიტომაც ვერ მოიკიდა თეატრში ფეხი ე.წ. სოცრეალიზმმა, თუმცა მხატვრობაში, მწერლობაში მშვენივრად დამკვიდრდა და მთელი მიმდინარეობაც კი შეიქმნა სოცრეალიზმისა.

დღეს, როდესაც ვირჩევ პიესას (ან ნებისმიერ ნაწარმოებს) დასადგმელად, ინტუიციასაც ვეყრდნობი. მაგალითად, მომეწონა ხუთი პიესა და მიჭირს არჩევანის გაკეთება, იმიტომ რომ ხუთივე ძალიან საინტერესოა. მხატვრული დონე მაღალია, თანაბარი, შეესაბამება ჩემი და ჩემი ხალხის ტკივილს, პრობლემებს. ვიღებ რაიმე ყუთს ან ჯამს, სხვადასხვა ქაღალდის ნაგლეჯზე ვწერ სათაურებს, ვყრი ამ ყუთსა, თუ ჯამში, კარგად ამოვურევ და ამოვიღებ ერთ-ერთს. მოკლედ, „ლატარეას“ ვთამაშობ. თეატრი, ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, ყველაზე უფრო ცოცხალი ხელობაა, ხელოვნებაა. თუ ის არ ასახავს თანამედროვეობას, მაშინ იგი მკვდარია. რაც არ უნდა კარგი პიესა აირჩიო დასადგმელად და ჩათვალო, როგორც რეჟისორმა, რომ დადგმა წარმატებულია, თუ ის, მაყურებელმა არ მოიწონა, სპექტაკლმა მაყურებელი ვერ მიიზიდა, მაშინ ე. ი. რაღაც აკლია. ეს შენი (რეჟისორის) ბრალია. ყოველთვის უნდა გაითვალისწინო მაყურებლის მოთხოვნა. ვინაიდან თეატრი და მაყურებელი ცალ-ცალკე არ არსებობს, ერთიანია, ერთიანად ცოცხლობს, ერთნაირად სუნთქავს. მათ, ერთ რიტმში უნდა უცემდეთ პულსი, მათი მაჯისცემა, უნდა ემთხვეოდეს. სპექტაკლი იმ კონკრეტულ მომენტში ცოცხლობს, როდესაც სცენაზე თამაშდება და მას, მაყურებელი აღევნებს თვალს.

რეჟისორისთვის საინტერესოა მაგიდასთან პიესაზე მუშაობის პროცესი, სცენაზე გადატანის პროცესი, მსახიობებთან მუშაობის პროცესი, მხატვართან, კომპოზიტორთან, გამნათებელთან და ა.შ. შემდეგ. **სპექტაკლი, როცა შედგება და მაყურებელი მას ნახავს, მე ის უკვე იმდენად აღარ მაინტერესებს... ის იცოცხლებს, თუ სწორად დაედგი, ანუ მაყურებლისათვის გასაგებად. პარტერში სხვადასხვა ინტელექტის, ფენის წარმომადგენლები სხედან, შენ, როგორც რეჟისორმა მუშაობის დროს უნდა იფიქრო ყველაზე, რათა ყველასთვის მისაღები**

და გასაგები გახდეს შენი ჩანაფიქრი. ყველამ უნდა გაიგოს, რისი თქმა გსურდა. ზოგს, უბრალოდ, ნანახით სიამოვნების განცდა მიანიჭო, ზოგიც უფრო ღრმად ჩასწვდება შენს ნამუშევარს და დეტალებით დაიწყებს ტკობას და ა.შ.

არის პიესები, რომლებიც უშუალოდ არ ეხება თანამედროვეობას, საკმაოდ რთული, ფილოსოფიური სიღრმეებით, მაყურებლისთვის აღსაქმელად მძიმე, სამაგიეროდ, ასეთ პიესებში, არის დეტექტიური მომენტები. თითქმის ყველა პიესაში არის დეტექტივის მარცვალი. მაგალითად, ავიღოთ საბერძნეთი. ეპიდავროსში დავდგი „ოიდიპოს მეფე“, თითქოს არაფერი აქვს საერთო თანამედროვეობასთან. სამაგიეროდ, მასში დევს დეტექტივის მარცვლები. ანუ, მკვლელი, ბოროტმოქმედი, ისე, რომ თავად არ იცის. ეძებს მამის მკვლელს (თავად მოკლა მამა) და ცხოვრობს დედასთან (ოიდიპოსმა, რა თქმა უნდა, არ იცის, რომ იოკასტა მისი დედაა). მე იმ დადგმაში წინა პლანზე, სწორედ ეს დეტექტიურობის მომენტი გამოვიტანე და არა ის, რომ ადამიანი ვერ გაეცევა თავის ბედისწერას (მოგეხსენებათ ბერძნულ დრამატურგიაში, ე. წ. ტრაგედიებში ბედისწერის თემა უმთავრესია, ეს ეხება ევრიპიდესაც, სოფოკლესაც და ესქილესაც. მ. ვ.). უფრო მეტსაც გეტყვით, „ჰამლეტიც“ დეტექტივია, ვინაიდან ჩვენ, დანამდვილებით არ ვიცით, მართლა მოკლა კლავდიუსმა თავისი ძმა თუ არა. „ელეკტრაც“ დეტექტივია, შურისძიების დეტექტივი. ანუ, რეჟისორმა ნებისმიერი პიესის დადგმის დროს უნდა მოძებნოს რაიმე, რითაც მიიზიდავს მაყურებელს. ვიმეორებ, პარტერში, სხვადასხვა ფენის, სხვადასხვა ინტელექტის მაყურებელი ზის და შენ, რეჟისორმა უნდა შეძლო ყველასთან მიიტანო შენი სათქმელი. თეატრი ყველაზე დემოკრატიული ჟანრია და უნდა ჰყავდეს მაყურებელი.

ბევრს ჰკონია, რომ მე დრამატურგიას, დრამატურგს უდიერად ვეპყრობი. ეს არ არის მართალი. მე ყოველთვის ვცდილობ დრამატურგის სტილი გამოვაკლინო. ყოველთვის, ნაწარმოებს ვეყრდნობი, თუმცა, დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისორები, ძალიან „თავისუფლად“ უდგებიან კლასიკოსი, თუ არაკლასიკოსი დრამატურგების პიესებს. (აღსანიშნავია, რომ რეჟისორები, ასევე „თავისუფლად“ ეპყრობოდნენ პიესებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოდან, ვგულისხმობ, ზემოთ ჩამოთვლილ, „სარეჟისორო თეატრის“ მამამთავრებს, მათ შორის კ. მარჯანიშვილს. მაგ. გრ. რობაქიძე, მართალია აღრფოვანებული იყო კ. მარჯანიშვილის და ა. ახმეტელის „ლამარას“ დადგმით, მაგრამ ამავე დროს, უკმაყოფილო

– მარჯანიშვილისეული „მონატაჟით“ პიესისა, რომლის მიხედვითაც ა. ახმეტელმა განახორციელა სცენაზე ეს პიესა. **მ. ვ.**) *მაგალითად, ლიტველმა რეჟისორმა – ო. კორშუნოვასმა „რომეო და ჯულიეტა“ დადგა, სადაც მოქმედება ვითარდება სამზარეულოში – საცხობში (ქართულმა მაყურებელმა ეს სპექტაკლი იხილა 2009 წელს თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე – „Tbilisi Internationale“ – მარჯანიშვილის თეატრში. **მ. ვ.**) ანუ, ისინი წერენ ძველი პიესის, ახალ ვარიანტს. მე ამგვარად არ ვიქცევი. თუ ვდგამ კლასიკოსის ნაწარმოებს, ვაკეთებთ ახალ თარგმანს და ერთი სიტყვის მეორეთი შენაცვლების დროს მიმყავს ხოლმე ტექსტუალური მხარე ჩემი ჩანაფიქრისაკენ. როცა, თანამედროვე დრამატურგის პიესაზე ვმუშაობ (მაგალითად ლაშა ბუღაძე, ირაკლი სამსონაძე), მაშინ მათ ვუთანხმდები, ან საერთოდ, მათ ვთხოვ, გადამიკეთონ, ესა თუ ის, ეპიზოდი, სცენა თუ ტექსტუალური მასალა... (ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, ბოლო წლებში დადგმული, სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“, მაქს ფრიშის 2009–2010 წლის რუსთაველის თეატრის სეზონის პრემიერა „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელი“. ეს „ხერხიც“, როგორც ზევით აღვნიშნე „არ ახალია, ძველია“ **მ. ვ.**)*

ლ. ხ – დავუბრუნდეთ ჩვენი საუბრის დასაწყისს, როგორც უკვე ვთქვი – ზუსტი დათარიღება, და მოვლენის ზუსტი შეფასება, არასოდეს საზიანო არ არის კულტურისთვის, ეს არის მისი ადგილის ზუსტი განსაზღვრა. მაგალითად მოვიყვანოთ პოლონეთი. პოლონური თეატრი ცენტრალურ ევროპაში ყველაზე გვიან შეიქმნა. ნაციონალური თეატრი XVII საუკუნის მეორე ნახევარის მიწურულს, მაგრამ მან მოიცვა XX საუკუნის თეატრალური ძიებები, მთლიანად და აგერ უკვე XXI საუკუნეშიც გადმოვიდა; განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც საბჭოთა რეჟიმის ფარდით რუსული თეატრალური ძიებები, აბსოლუტურად მიუწვდომელი გახდა მსოფლიოსათვის. დღეს მსოფლიო თეატრზე საუბრისას – კანტორის, გროტოვსკის, სვინარსკის და სხვ., ამ სახელების გარეშე ვერ ვიმსჯელებთ. ესენი ფაქტიურად კონცეპტუალურად ცვლიან XX საუკუნის თეატრს. გროტოვსკი მაგალითად დღეს ერთ-ერთია, იმ რამდენიმესთან ერთად ვინც მთლიანად ახალი სათეატრო მოდელი შექმნა.

მეორე მაგალითს გეტყვი ძალიან მნიშვნელოვანს: ეს არის ლიტვა. ლიტვაში პროფესიული თეატრი XIX საუკუნის ბოლოს, XX საუკუნის დასაწყისში იქმნება, უფრო გვიან ვიდრე საქართველოში. დღეს

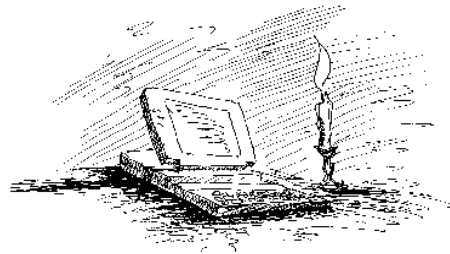
ლიტვის სარეჟისორო და სამსახიობო სკოლა ატრიალებს და ქმნის ამინდს ევროპულ სივრცეში. ესენი არიან დღემდე მოღვაწე: ნეკროშუსი, ვაიტკუსი, ბოლო პერიოდში ტუმინასი და სხვა. დღეს ევროპაში ყველაზე მეტი მოთხოვნა მათზეა.

მ. ვ. – გეთანხმებით, რომ XX და XXI საუკუნის თეატრალური ძიებები, პოლონეთისა და ლიტვაში განსაკუთრებით საინტერესოა. XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნე, ვთვლი (და არა მარტო მე ვთვლი ასე), არის ახალი თეატრალური ძიებების, აღმოჩენების საუკუნე არა მარტო პოლონეთისა და ლიტვაში, არამედ ზოგადად ევროპაში, ამერიკასა და აზიაშიც (იტალია, ბრიტანეთი, საფრანგეთი, გერმანია, იაპონია, აშშ და ა.შ.). ეს ეხება, როგორც დრამატურგიას, ასევე რეჟისურას, თეატრალურ მხატვრობას, მუსიკას, საშემსრულებლო ტექნიკას (მსახიობს ვგულისხმობ) და ა.შ. ამ ძიებებში და აღმოჩენებში, ახალი თეატრალური სტილისტიკის შექმნაში, საბჭოეთის რეჟიმის ფარდის მიუხედავად (რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს) ქართული თეატრიც ჩართულია...

(გაგრძელება იხ. შემდეგ ნომერში, №3 (44))

1 „თეატრი აბსურდი“ ჟურნ. „H2SO4“ 1924 წ. №1, გვ 46

- ა. ვახაძე „მოვლენები, ფიქრები“, წიგნი პირველი, შ რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“, 2010;
- Э. Гутушвили, Котэ Марджанишвили; [Ред. Н. Т. Финогенова]. - М.: 1979;
- ვ. კიკნაძე „საუბრები ქართულ თეატრზე“, 1979;
- ვ. კიკნაძე „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1982;
- ნ. გურაბანიძე, რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ.: 1997;
- „დიალოგი „ფარეფარზე“, ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, №4;
- ნ. გურაბანიძე, „ფარეფარე“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, №7;
- დ. მუმლაძე, „რეჟისორის შემოქმედებითი პორტრეტი“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №12;
- გაზ. „კავკასიონი“, პარიზი, 1964, №9
- გაზ. „კულტურა“ 2006, №12 (29);
- გაზ. „კულტურა“ 2008, №2 (40);
- „თეატრი აბსურდი“ ჟურ. „H2SO4“ 1924 წ. №1, გვ 46.
- <http://dic.academic.ru>



კინოს იაპონელი იმპერატორი

მიმდინარე წელს შესრულდა გამოჩენილი კინორეჟისორის, აკირა კუროსავას, დაბადებიდან ასი წლისთავი. ამ დიდებულმა ხელოვანმა, რომელიც მარადისობაში 12 წლის წინ გადავიდა, მაღლიერ შთამომავლობას დაუტოვა თავისი გენიალური ფილმები, რომლებშიც გამოსჭვივის სიკეთისა და ჰუმანურობის დღესასწაული, რეალობის ძიება და ილუზიისადმი შეუგუებლობა, პროგრესი სასოწარკვეთიდან იმედისაკენ, ამიტომაც მოიპოვეს მათ მსოფლიო ღონის მნიშვნელობა. კუროსავა უფრო სოციალურად მოაზროვნე, მეამბოხე შემოქმედი იყო, ვიდრე პოლიტიკურად ანგაჟირებული რეჟისორი. იგი ყოველთვის ცდილობდა შორს მდგარიყო მის ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენებისაგან და უფრო მეტად აინტერესებდა მავანი სოციალური პრობლემა, მისი ყველა მხარე, მისი ყველა ნიუანსი. სწორედ ამის გამო იქცა იგი მთელი კინემატოგრაფიული სამყაროსათვის გამორჩეულ ფიგურად.

აკირა კუროსავა დაიბადა 1910 წლის 23 მარტს ტოკიოში, ერთ ჩვეულებრივ, მრავალშვილიან იაპონურ ოჯახში. ის ბავშვობიდანვე იყო გატაცებული მხატვრული ლიტერატურითა და კინემატოგრაფით. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით შეაყვარა ერთ-ერთმა უფროსმა ძმამ – ჰეიგომ, რომელიც „ბენშის“ („მთხრობელის“) თანამდებობაზე მუშაობდა კინოთეატრებში და ხშირად დაჰყავდა აკირა სხვადასხვა კინოსეანსზე. 1936 წელს კუროსავამ მუშაობა დაიწყო ერთ-ერთ კინოკომპანიაში რეჟისორის ასისტენტად და რამდენიმე წლის მანძილზე დიდი გამოცდილება დააგროვა, რის შედეგადაც 1942 წელს მას ანდეს დამოუკიდებლად გადაეღო სადებიუტო ნამუშევარი „სანშირო სუგატა“. იქიდან მოყოლებული, აკირა კუროსავამ შექმნა 30 კინოსურათი (პლუს ერთი ფილმი მან ერთობლივად გააკეთა ორ სხვა იაპონელ კინორეჟისორთან ერთად). მათი უმეტესობა აღიარებულია კინოს გამოკვეთილ ნიმუშად, ხოლო 1950 წელს გადაღებულმა ფილმმა „რამომონ“ საერთაშორისო ასპარეზზე გაიყვანა მანამდე, ერთგვარად, კარჩაკეტილ მდგომარეობაში მყოფი იაპონური კინო, თავისი შთამაგონებელი ძალითა და ნიშანდობლივი ემოციური ასპექტებით მსოფლიოს გააცნო არა მარტო მისი ავტორი, არამედ

მთელი იაპონური კინემატოგრაფის მიმართ აღძრა და გააღვივა ცხოველმყოფელი ინტერესი.

კუროსავას კინოგმირებს, ისევე როგორც თავად მას, ჰქონდათ დაჟინებული მოთხოვნილება, სცოდნოდათ ცხოვრება ისეთი, როგორიც არის. იაპონიაში მას აკრიტიკებდნენ იმისათვის, რომ იგი დასავლური პუბლიკისათვის მუშაობდა, სინამდვილეში მისი კოლეგებიდან არავის მასავით არ უღვაწია ისე, რომ თავისი სამშობლო და მისი საზოგადოება ზედმიწევნით გასაგებად ეჩვენებინა დასავლეთისათვის. ის ამაყად აცხადებდა, რომ არასოდეს ვაკეთებ ფილმს გამორჩეულად უცხოური აუდიტორიისათვის. თუ ნაწარმოებს არ შეუძლია ჰქონდეს მნიშვნელობა იაპონელი მაყურებლისათვის, მე, როგორც იაპონელი ხელოვანი, მისით უბრალოდ არ ვინტერესდებიო.¹

კუროსავას არასოდეს ჩამოუყალიბებია საკუთარი სტილი, არასოდეს არავისთან განუხილავს იგი და მხოლოდ კრიტიკოსები მსჯელობდნენ და გამოჰქონდათ სხვადასხვა დასკვნა ამის თაობაზე. მან ბევრი კინემატოგრაფისტი „ფეხზე დააყენა“, ბევრი რამ ასწავლა, თავისებურად „შეუძღვა“ კინოსამყაროში. მის თანამშრომლებს ის არასოდეს გაუფეხტიშებიათ, ოღონდ ყოველთვის სჯეროდათ მისი და ამაყობდნენ, რომ ითვლებოდნენ კუროსავას გუნდის წევრებად. მსახიობებსაც სულაც არ უჭირდათ, პირიქით, სიამოვნებდათ მასთან მუშაობა. ბევრი უმაღლოდა მას სამსახიობო კარიერის შექმნაში გაწეული ღვაწლისათვის. უმეტესი მათგანი პირადად უმეგობრდებოდა. მასზე ამბობდნენ, რომ იმდენ რეპეტიციებს ატარებდა, სანამ მსახიობებს ხმები არ ჩაუწყდებოდათ, ან ცხენებიდან პანტა-პუნტით არ ცვიოდნენ.² ეს ასეც იყო, მაგრამ სწორედაც რომ ეს იყო ნამდვილი, მუხლჩაუხრელი მუშაობა. თავად მსახიობები, ვინც მასთან წლების მანძილზე თანამშრომლობდნენ, ამტკიცებდნენ, რომ იგი არ იცვლებოდა.

ერთხელ კუროსავას ჰკითხეს, ფილმის კეთების პროცესში რომელ ეტაპს ანიჭებდა უპირატესობას, მან უპასუხა, ალბათ, მონტაჟი უფრო მნიშვნელოვანია, მაგრამ, თუ არ გაქვს კარგი სცენარი, ვერანაირი მონტაჟი ვერ დაგეხმარებაო.³ ჩვეულებისამებრ, მას ჰქონდა რამდენიმე პროექტი იდეაში, მაგრამ, როცა რომელიმეს აირჩევდა, რამდენიმე წელს ამუშავებდა, სანამ უშუალოდ სცენარის დასაწერად არ დაჯდებოდა. დაწერას, ძირითადად, ანდომებდა დაახლოებით ნახევარ წელიწადს. თანასცენარისტებთან ერთად გაერიდებოდა ტოკიოს, მოაშურებდა რომელიმე საკურორტო ქალაქის მყუდრო სასტუმროს, ხანდახან კი პირდაპირ თავისი სახლის ბაღში იწყებდა წერას.

იაპონელის პირობაზე სიმალლით საკმაოდ მაღალი (1.86 სმ.) კუროსავა გადასაღებ მოედანზედაც ერთი თავით მაღლა იდგა ყველაზე. მან დაარღვია ეროვნული კინოს ათწლეულობით ჩამოყალიბებული ტრადიციები, მასში გაბატონებული ფილოსოფია. ახალგაზრდა კოლეგებს მოუწოდებდა, რომ წაეკითხათ მსოფლიო ღონის მხატვრული ლიტერატურა, ენახათ აღიარებული კინოსურათები, შეესწავლათ საუკეთესო რეჟისორების კინოთეორიები და თუ სურდათ გამოსულიყვნენ კარგი კინორეჟისორები, ჯერ აუცილებლად კინოდრამატურგიაში უნდა ეცადათ ბედი. მას მიაჩნდა, რომ საჭირო იყო კინოწარმოებისადმი მეცნიერული მიდგომა, რითაც მნიშვნელოვანწილად შეეწყობოდა ხელი კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის შემდგომ განვითარებას.⁴

აკირა კუროსავა სხვადასხვა გამოკითხვის შედეგად შეჰყავდათ და ახლაც შეჰყავთ მსოფლიოს საუკეთესო კინორეჟისორთა ათეულებსა თუ ხუთეულებში, თანაც მისი ფილმების იმდენი „რიმეიქია“ გადაღებული, რომ ამ მხრივ ის აშკარა რეკორდსმენია. მრავალი თიკუნი შეარქვეს მას, მაგრამ მათგან ყველაზე მეტად მოსწონდა „იმპერატორი“, ხოლო შეკითხვაზე, რას ნიშნავდა მისთვის კინო, ის პასუხობდა: „ეს ძალზე მარტივია: ამიღეთ მე, გამომაკელით ფილმები და შედეგი ნული იქნება“.⁵

კუროსავამ 88 წელი იცოცხლა და სიცოცხლის ბოლომდე კვლავ კინოზე ფიქრობდა: მას ჰქონდა ახალი ჩანაფიქრი, რომლის კინემატოგრაფიული ხორცშესხმის გეგმებსაც აწყობდა, მაგრამ აღარ დასცალდა.

მცირე ხნის წინ, ზუსტად 23 მარტს, კინოთეატრმა „რუსთაველმა“ და საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მსოფლიო კინოს ისტორიის მიმართულებამ მოაწვეეს ერთობლივი ღონისძიება – აკირა კუროსავას დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელზეც ნაჩვენები იქნა მისი ერთი ძველი, ჩვენი საზოგადოებისათვის უცნობი კინოსურათი „საოცარი კვირადღე“. ამით ჩვენი მოკრძალებული პატივისცემა გამოვხატეთ ამ გენიალური შემოქმედის მიმართ, თაყვანი ვეცით მის სამარადჟამო ხსოვნას.

1. Joseph Anderson and Donald Richie. The Japanese Film: Art and Industry. New York: Grove Press, 1960, გვ 378.

2. Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa. Berkeley: University of California Press, 1984, გვ. 222.
3. იქვე, გვ. 124.
4. Akira Kurosawa. Something Like an Autobiography. New York: Random House, გვ. 193.
5. Fred Marshall. Emperor of Film – No, Not Yet! In collection: `Akira Kurosawa: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, გვ. 187.

ამერიკელი ინდიელის სახე ამერიკულ ვესთერნში

*„შენ უნდა გახსოვდეს, რომ ინდიელები
ადამიანები არ არიან. ისინი გარეული
ცხოველები არიან“.*

*ინდიელებთან მებრძოლი ამერიკელი მხატვრული
ფილმი (1955)*

გაჩენის პირველი დღეებიდანვე ამერიკული ვესთერნი¹ ამერიკის მკვიდრ მოსახლეობას – ინდიელებს, აჩვენებდა როგორც სისხლისმსმელ და სასტიკ ველურებს, რომლებიც თეთრი ადამიანების სკალპებზე ნადირობდნენ, კოლონისტები კი თავს იცავდნენ, თუმცა, მიუხედავად ამისა, მაინც ცდილობდნენ ამ „ველურებთან“ დაახლოებასა და მათში ცივილიზაციის შეტანას (საბჭოთა კავშირის ყოფილ სივრცეში ჩვენი ცოდნა „ველური“ დასავლეთის,² ინდიელებისა და ინდიელთა ომების შესახებ მხოლოდ გერმანულ-რუმინულ-იუგოსლავიური წარმოების მდარე და უსუსური ვესთერნებით, გოიკო მიტიჩით, ჩინგაჩუკითა და ვინეტუთი შემოიფარგლებოდა). კინომდე უფრო ადრე ასეთი იმიჯის შექმნაში დიდი როლი ითამაშა ბულვარულმა რომანმა (მას ასევე დიმი ნოველს ეძახდნენ. სიტყვიდან dime [ინგ.] – ათცენტისანი, ზუსტად ამდენი ლირდა ეს ნაწარმოებები), რომელმაც მყარად ჩაუნერგა მკითხველს ის აზრი, რომ „ველური“ დასავლეთი – ეს დაუსრულებელი და ამაღელვებელი თავგადასავლებით სავსე სამყაროა, სადაც მეფობენ თეთრკანიანი რაინდები, რომლებიც ნებისმიერ წამს მზად არიან დაეხმარონ უმწეო და გასაჭირში ჩაგარდნილ ადამიანს.

1865 წლიდან 1890 წლამდე „ველურმა“ დასავლეთმა ბევრად მეტი ლეგენდა და თქმულება წარმოშვა, ვიდრე ამერიკის მთელმა ისტორიამ. ამერიკული კინემატოგრაფი კი თავისი ჩასახვის პირველი დღეებიდანვე მიხვდა, თუ რა ოქროს საბადოს წააწყდა. 1903 წელს ეკრანებზე გამოვიდა პირველი ვესთერნი *მატარებლის დიდი გაძარცვა*, აქედან მოყოლებული ვესთერნის ჟანრმა შექმნა მითოსი, სადაც ამერიკის ნამდვილი და გამოგონილი წარსული და დღევანდლობა

ერთმანეთში იყო გადახლართული. ერთ ინტერვიუში ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი ჯიმ ჯარმუში (იგი 90-იანი წლების ვესტერნის ჟანრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის – *მკდარის*, ავტორია) ამბობდა: „30-40-იან წლებშიც კი აუდიტორიისათვის ზნეობრივი მაგალითის ჩატარების მიზნით ჰოლივუდურ ვესტერნებში ისტორიის მითოლოგიზაცია ხდებოდა. საქმე იქამდე მიდიოდა, რომ მკვიდრი ამერიკელი მოსახლეობა მითოლოგიურ გმირად იქცა. მგონი ეს ჯონ ფორდის ფილმში *მაძიებელი* მოქმედებენ კომანჩის ტომის ინდიელები, მათ კი ნავაჰოს ინდიელები თამაშობენ, რომლებიც შესაბამისად ნავაჰოს ენაზე საუბრობენ. ეს იგივეა, რომ თქვა: „დიახ, დიახ, ვიცი ეს ფრანგები უნდა იყვნენ, მაგრამ მე მხოლოდ გერმანელების მოძებნა შევძელი, ამას მაინც ვერავინ გაიგებს“.³

1890 წლისათვის, როცა ლიტერატურასა და თეატრში ვესტერნის ჟანრის ფესვები გაჩნდა, ცივილიზაციისა და *ველურ დასავლეთს* შორის არსებული გამყოფი ზოლი, ანუ ფრონტიერი (frontier [ინგ.] – საზღვარი), როგორც მას უწოდებდნენ, აღარ არსებობდა, ის ოფიციალურად დაიხურა. ასე რომ, თავიდანვე ვესტერნის ჟანრი ძელანქოლიური ტონალობისა იყო, რადგან წარსულ დღეებსა და იმის შესახებ მოგვითხრობდა, რაც აღარ არსებობდა.

1865 წელს ფრონტიერის ხაზი გასდევდა მდინარე მისისიპის მომიჯნავე შტატების დასავლეთ საზღვრებს და შემოფარგლავდა კანზასს და ნებრასკას სამხრეთ დაყოლებზე. თავისი სამსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე ფრონტიერმა, ამ მოძრაობა „საზღვარმა“,⁴ დაიწყო რა მსვლელობა აღმოსავლეთის კოლონიებიდან – მთელი ამერიკა გადასერა. რეალურად ფრონტიერი იყო დასავლეთისაკენ გადაადგილებადი საზღვარი ქვეყნის ათვისებულ, ცივილიზებულ ნაწილსა და კონტინენტის აბორიგენთა ტერიტორიას შორის.

დასავლეთში, ამ ათვისებულ და ყმირ მიწებზე, ოქროს მაძიებელთა, მესაქონლეთა და ახლამოსახლეთა მოსვლას მოჰყვა ინდიელებთან კონფლიქტის ზრდა. ამერიკელ ინდიელთა თითქმის ყველა ტომი სხვადასხვა დროს ებრძოდა თეთრკანიანებს და ამერიკულ რეგულარულ არმიას, განსაკუთრებით სერიოზული წინააღმდეგობა ფრონტიერის წინსვლას გაუწიეს ჩრდილოეთ დაბლობის ტომმა სიუმ და სამხრეთ-დასავლეთის ტომმა აპაჩიმ.

მთავრობის პოლიტიკა ჯერ კიდევ ჯეიმს მონროს პრეზიდენტობის ხანიდან იმაში მდგომარეობდა, რომ რაც შეიძლება შორს ჰყოლოდათ ინდიელები თეთრკანიანთა ფრონტიერის ზოლიდან. 1893 წელს

ისტორიკოსმა ფრედერიქ ჯექსონ თერნერმა თავის თეზისში ფრონტიერის მნიშვნელობაზე ამერიკულ ისტორიაში ინდიელთა როლი შემდეგნაირად შეაფასა „...ისინი უნდა ჩამოგვცვლოდნენ გზიდან“.⁵

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ყველაზე თვალსაჩინო ფიგურა, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია ინდიელთა პრობლემა, ენდრიუ ჯექსონი იყო. ჯერ კიდევ 1812 წლის ამერიკა-ინგლისის ომის შუა პერიოდში ჯექსონი, რომელიც მაშინ ტენესის მილიციას ხელმძღვანელობდა, გაიგზავნა სამხრეთ ალაბამაში, სადაც დაუნდობლად ჩაახშო კრიკის ტომის ინდიელების აჯანყება, რის შედეგადაც შეერთებულ შტატებს მათ საკუთარი ტერიტორიის ორი მესამედი დაუთმეს. შემდეგ ჯექსონმა სემინოლის ტომის ინდიელები განდევნა ესპანეთის კუთვნილ ფლორიდაში. ჯექსონმა მსგავსი პოლიტიკა პრეზიდენტობის ყოფნის დროსაც გააგრძელა.

1830 წელს კონგრესმა მიიღო „ინდიელების გასახლების აქტი“ და დააფინანსა აღმოსავლეთის ტომების გადაყვანა მისისიპის იქით. 1834 წელს ინდიელებისთვის გამოიყო სპეციალური ტერიტორია ახლანდელი ოკლაჰომას ადგილას. ჯექსონის პრეზიდენტობის დროს ინდიელთა ტომებმა ხელი მოაწერეს (უპრაიანია ითქვას, ძალდატანებით მოაწერინეს) 94 ხელშეკრულებას და ფედერალურ მთავრობას მილიონობით ჰექტარი მიწა დაუთმეს, რის გამო ათეულობით ტომი გასახლებულ იქნა თავისი წინაპრების მიწებიდან. ქვეინ ქოსთენერი, ავტორი ცნობილი ვესტერნის *ცეკვები მგლებთან* (1990) ერთ ინტერვიუში ამბობდა: „ფილმი (*ცეკვები მგლებთან*) ასახავს ამერიკის ისტორიის იმ მონაკვეთს, რომელიც ყველასათვის კარგად არის ცნობილი და რომელსაც არავინ უწოდებს გენოციდს, ინდიელებს ანადგურებდნენ, სპობდნენ მათ კულტურას, რათა დაეპყროთ მათი მიწა, დღეს კი ამბობენ: ეს მიწა ჩვენთვის აუცილებელი არ იყო.“⁶

ყველაზე ამაზრზნეი ფაქტი მსგავსი ისტორიიდან ეხება ჩეროკის ტომის ინდიელებს, რომლებმაც 1791 წლის ხელშეკრულებით ჩრდილო კაროლინასა და ჯორჯიაში საკუთარი მიწების შენარჩუნების გარანტია მიიღეს, მაგრამ მათი ბედი გადაწყდა, როცა 1829 წელს იქ ოქრო აღმოაჩინეს. ჩეროკის ტომს უმაღლესი სასამართლოს მხრიდან მხარდაჭერამაც ვერ უშველა. ქვეყნის სათავეში ჯექსონის აღმინისტრაციის მისვლისთანავე ჩეროკის ინდიელები აიძულეს 1838 წელს, დაეტოვებინათ საკუთარი მიწები და შესდგომოდნენ გრძელ გზას ოკლაჰომისაკენ. ავადმყოფობისა და მძიმე პირობების გამო 15

ათასი ინდიელიდან 4 ათასი დაიღუპა, რის გამოც ამ გზას „ცრემლის კვალი“ ეწოდა.⁷

ამერიკის მთავრობაში იყვნენ ადამიანები, რომლებიც ფიქრობდნენ, რომ ინდიელთა გაწყვეტის პოლიტიკა ყველაზე სწორი ნაბიჯი იყო და რაც უფრო ჩქარა მოხდებოდა ეს, მით უკეთესი იქნებოდა ამერიკისათვის. მაშინ ასეთი არაოფიციალური ლოზუნგებიც კი არსებობდა: „ჩრდილოეთი ამერიკა მთლიანად გაიწმინდოს ინდიელებისაგან!“ და „კარგი ინდიელი ეს მკვდარი ინდიელია“,⁸ მაგრამ ამერიკის მკვიდრ მოსახლეობას მხოლოდ საომარი მოქმედებებით ვერ განადგურებდნენ, რადგან მაშინ, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, ჯერ კიდევ დარჩენილი იყო 280 ათასზე მეტი ინდიელი (ცნობისათვის: XV საუკუნის მიწურულს ინდიელთა რაოდენობა 10 მილიონზე მეტს შეადგენდა), ამიტომ თეთრებმა დაიწყეს ინდიელთა მთავარი საკვების – ბიზონების, განადგურება. ცნობილ შოუმენს, მეგზურს, ამერიკის არმიის პოლკოვნიკ ბაფალო ბილს, როცა ის ამერიკულ რკინიგზას ემსახურებოდა, მოკლული ჰყავდა 4200 ბიზონზე მეტი, ამიტომაც შეარქვეს ეს სახელი (Buffalo ინგლისურად ნიშნავს ბიზონს).⁹ ცხოველების ასეთმა უმოწყალო განადგურებამ თავისი შედეგი გამოიღო – თუ 1840 წელს პრერიებში 50 მილიონამდე ბიზონი იყო, 1870 წლისთვის ამერიკის სამხრეთით არც ერთი აღარ დარჩა. ცნობილია ფაქტებიც, როცა სახელმწიფო ფაქტორები ინდიელებზე ყიდდნენ შავი ჭირით შეყრილ საბნებს. ერთხელ კი ინდიელთა ტომში გაგზავნეს ყვავილით დაავადებული ადამიანი, რასაც იმუნიტეტის არმქონე მთელი მოსახლეობის ამოწყვეტა მოჰყვა. არანაკლები ინდიელი გადაიყოლა ისევ და ისევ თეთრკანიანთა მიერ შეტანილმა „ცეცხლოვანმა წყალმა“ – სპირტიანმა სასმელმა.

რაიმეთი მაინც რომ გაემართლებინათ ის სისასტიკე, რასაც სინამდვილეში ჩადიდნენ ველური დასავლეთის ამთვისებლები აბორიგენების მიმართ, წიგნებისა და ფილმების ავტორებს ინდიელები გამოჰყავდათ გამოუსწორებელ ავაზაკებად და ბარბაროსებად, თეთრები კი – გმირებად, რადგან ისინი, თითქოსდა, ექსტრემალურ სიტუაციაში ჩაცვენილები იცავდნენ თავიანთ ოჯახსა და ქონებას და ამიტომ, რასაკვირველია, უხდებოდათ თავდამსხმელების, ანუ ინდიელების, განადგურება.

ბაფალო ბილ ქოუდის მიერ 1883 წელს შექმნილ Wild West („ველური“ დასავლეთის) შოუში აჩვენებდნენ, თუ როგორ აწიოკებდნენ ახალმოსახლეებსა და ფერმერებს ინდიელები, კეთილშობილი გმირები

და ამერიკული არმია კი მათ იცავდა.¹⁰ საზოგადოების თვალში ასეთი სახის „რეკლამა“ ძალიან ცუდ რეპუტაციას უქმნიდა ინდიელებს. საინტერესოა, რომ მას შემდეგ, რაც XIX საუკუნის ბოლოს ინდიელები „მოარჯულეს“ და ცოცხლად გადარჩენილები რეზერვაციებში შეყარეს, ბევრი მათგანის სულისმოსათქმელ და ფულის გასაკეთებელ საშუალებად სწორედ „ველური“ დასავლეთის შოუ იქცა. ბევრი ცნობილი ინდიელთა ბელადი და მეომარი, მათ შორის მჯდომარე ხარი, შავი ცხენ-ირემი და ჯერონიმო, ამ წარმოდგენებში მონაწილეობდა. ხშირად ისინი თავისი პოპულარობით ჩრდილავდნენ ამერიკის ყოვლისშემძლე ადამიანებს. მაგალითად, 1905 წელს ჯერონიმო, როგორც საპატიო სტუმარი, მიიწვიეს პრეზიდენტ თეოდორ რუზველტის ინაუგურაციისადმი მიძღვნილ აღლუმზე. როგორც თანამედროვეები აღნიშნავენ, პრეზიდენტი აღარავის ასსოვდა. ყველას სურდა, ჯერონიმოს გასაუბრებოდა და ხელით შეხებოდა. ამ ლეგენდარულმა მეომარმა იმ დღეს უამრავი ავტოგრაფი დაარიგა – თითო 25 ცენტად. ინაუგურაციის შემდეგ ჯერონიმო შეხვდა პრეზიდენტს და სთხოვა რეზერვაციიდან საკუთარ სახლში, არიზონაში, დაებრუნებინა, მაგრამ პრეზიდენტმა იგი უარით გაისტუმრა.¹¹

ინდიელთა პრობლემა ბევრ ამერიკელ კინემატოგრაფისტს აწუხებდა, ჯერ კიდევ მუხჯი კინოდან მოყოლებული იყო მცდელობა, ეჩვენებინათ რეალური ისტორიები. მუხჯი კვსთერნების ვარსკვლავმა უილიამ ს. ჰართმა ერთხელ განაცხადა კიდევაც: „დასავლეთის შესახებ ნათქვამი სინამდვილე ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ჩემი სამუშაო“.¹² თუმცა კვსთერნის შემქმნელები და თვით ჰართიც კი ხშირად სინამდვილეს ლეგენდას და შელამაზებულ ფაქტებს ამჯობინებდა. „ეს დასავლეთია, სერ. როცა ლეგენდა ფაქტად იქცევა, დაბეჭდეთ ლეგენდა“, – გაზეთის რედაქტორის ეს სიტყვები ჯონ ფორდის კვსთერნიდან კაცია, რომელმაც მოკლა ლიბერთი ველენსი, ზუსტად ასახავდა დამოკიდებულებას ზოგადად ამერიკის დასავლეთის ისტორიისადმი.

ინდიელთა ნეგატიური სახით წარმოჩენა ლამის 60-იან წლებამდე გრძელდებოდა. მიუხედავად სხვადასხვა ცვლილებისა, თითქოსდა, ვერაფერი შეარყევდა იმ კლასიკურ, მყარ ფუნდამენტს, იმ დაკანონებულ და ხელშეუხებელ წესებს, რითაც სუნთქავდა და საზრდოობდა კვსთერნი, სანამ არ დადგა 60-იანი წლები. ეს პერიოდი ამერიკული კინემატოგრაფისთვის იქცა ერთგვარ დადებით ევოლუციურ ნახტომად, რომელიც შეეხო არა მარტო ჰოლივუდის ესთეტიკურ

მხარეს, მან ასევე შეცვალა მისი საწარმოო სისტემა. ჰოლივუდური სისტემის კრიზისი დაიწყო დაახლოებით 40-იანი წლების ბოლოს, ხოლო საბოლოოდ ის 60-იან წლებში დაიშალა. მეორე მსოფლიო ომამდე ჰოლივუდი იყო ის ადგილი, სადაც ჩქეფდა ცხოვრება, რომელსაც ხშირ შემთხვევაში არავითარი შეხების წერტილი და საერთო არ ჰქონია გარე სამყაროსთან. ჰოლივუდში იქმნებოდა მითოლოგია. 60-იანებში კი ეს იზოლირებული სამყარო განადგურდა. ჰოლივუდი, ნებისთი თუ უნებლიეთ, აქტიურად ჩაება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და ეს მაშინვე აისახა მის პროდუქციაზე.

კინემატოგრაფისტებმა ახლებურად გაიაზრეს ვესტერნის ჟანრის დოგმად ქცეული ჭეშმარიტებანი და ინდიელების პრობლემასთან დაკავშირებული კარდინალურად განსხვავებული ფილმები შესთავაზეს აუდიტორიას: *შეიენების შემოდგომა* (1964), *ომბრე* (1967), *უთხარით მათ, რომ ბილი ბოი აქ არის* (1969), *ლურჯი ჯარისკაცი, პატარა დიდი ადამიანი, ადამიანი ცხენი*, (1970), *ულზანას თავდასხმა* (1972) და სხვა. 60-იან წლებში ამერიკულ საზოგადოებაში მომხდარმა ცვლილებებმა (რობერტ კენედისა და მარტინ ლუთერ კინგის მკვლელობები, შავკანიანთა გამოსვლები საკუთარი უფლებების დასაცავად, სტუდენტური ამბოხი, სექსუალური რევოლუცია და არეულობები ამერიკის ქალაქებში) და ვიეტნამის ომმა საკუთარი კორექტივები შეიტანა: ახალგაზრდობას დაეკარგა რწმენა ამერიკის ჰეროიკული წარსულისადმი, რაზეც ასე მყარად იყო დაფუძნებული ვესტერნი. კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ როცა ვესტერნმა 60-იან წლებში შეაბიჯა, მან დაკარგა ადრინდელი მიმზიდველობა, გახდა უფრო ნიჰილისტური, პირქუში და ის ხშირ შემთხვევაში „სისხლში ბანაობდა“. პირველ რიგში, ეს აისახა ბრწყინვალე რეჟისორების: სერჯიო ლეონეს (დოლარის ტრილოგია) და სემ ფექინფას (*ველური ბანდა, პეთ გერეთი და ბილი ქიდი*) ვესტერნებში. 60-იან წლებში მაყურებელი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა, სხვა მოთხოვნებს უყენებდა ფილმის მწარმოებლებს. „ველური“ დასავლეთის მითები თავისი ჰეროიკული ფიგურებით, ალტრუისტებით, რომლებიც ებრძოდნენ ბოროტებას, დაბოლოს, რაღა თქმა უნდა, ამარცხებდნენ, მხოლოდ ნოსტალგიის მოყვარულთ თუ აკმაყოფილებდა და დარბაზში სიცილს იწვევდა ხოლმე.

შეიძლება ითქვას, რომ 60-იან წლებში ვესტერნი გასცდა კინოეკრანების ფარგლებს. სამხედროები, რომლებიც ვიეტნამში იბრძოდნენ, გაზრდილნი იყვნენ ვესტერნებზე. იმ დროს ერთ-ერთი

ყველაზე პოპულარული სერიალიდან, რომელიც „პრაიმ თაიმში“ გადიოდა, რვა იყო ვესტერნი. ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ ჯონ უეინი, ყველა დროის ყველაზე ცნობილი კინო *ქაუბოი*, ამერიკელ ჯარისკაცებისთვის ვიეტნამში ერთგვარ თილისმად იქცა. თვით უეინმა 1968 წელს დადგა პროპაგანდისტული მხატვრული ფილმი ვიეტნამის ომის თემაზე *მწვანე ბერეტები*, სადაც ამერიკელთა ბაზას დოღუ სითი ჰქვია (ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ქალაქი „ველურ“ დასავლეთში). ეკრანს მიღმა, ნამდვილ ვიეტნამში, ჯარისკაცები საშიშ ადგილებს ინდიელთა ტერიტორიებს უწოდებდნენ, ვიეტნამელ მეგზურებს – ქით ქარსონებს.¹³ ამერიკელებმა თავისებურად გადააკეთეს ცნობილი სლოგანი „კარგი ინდიელი – ეს მკვდარი ინდიელია“, ოღონდაც სიტყვა ინდიელი ჩრდილოეთ ვიეტნამელით შეცვალეს. ამერიკელთა წარმოდგენაში ამერიკის დასავლეთის ფრონტირმა ინდოჩინეთში გადაინაცვლა და ამერიკელები ისევ გადაიქცნენ პიონერებად, კავალერისტებად, ქაუბოებად, მსროლელებად და შერიფებად. მათი მისია ეს იყო ცივილიზაციის, პროგრესის შეტანა და დაჩაგრულთა დაცვა (მსგავსი ისტორია ახლაც მეორდება). მაიქლ ჰერის წიგნში არის ერთი ეპიზოდი, სადაც ვიეტნამში ჩასულ რეპორტიორს კაპიტანი ეპატიჟება დაგვემღი საბრძოლო ოპერაციაზე: „წავიდეთ ქაუბოებისა და ინდიელების სათამაშოდ“.¹⁴ ხშირად ვესტერნის ჟანრის საუკეთესო ნიმუშები ზუსტად ასახავდნენ იმ ეპოქას, რომელშიც ეს ფილმები კეთდებოდა, ვიდრე ისტორიის იმ პერიოდს (უმეტესწილად, XIX საუკუნის მეორე ნახევარს), რომელშიც მოქმედება ვითარდებოდა. 60-იან წლებში შექმნილი ბევრი ვესტერნი ვიეტნამის ომის ალევორიად არის წარმოდგენილი. სემ ფექინფა აღნიშნავდა: „ვესტერნი – ეს უნივერსალური ფორმაა, რომელიც საშუალებას გაძლევს, გამოთქვა საკუთარი მოსაზრება დღევანდელი მსახეზე“.¹⁵

ამ ცვლილებებმა, რა თქმა უნდა, იმოქმედა ვესტერნებში ინდიელთა იმიჯის შეცვლაზე და ყველაფერს თავისი სახელი დაერქვა. კინემატოგრაფისტები და ამერიკული საზოგადოება ინანიებდნენ ცოდვებს და ბოდიშს უხდიდნენ მათ იმ უსამართლობისა და სისასტიკისათვის, რასაც ამერიკის მთავრობა წლების მანძილზე ჩადიოდა ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობის მიმართ. ჯონ ფორდი ამბობდა: „...ჩვენ ინდიელებს ძალიან ცუდად ვეპყრობოდით; ეს ჩვენი სირცხვილია. ჩვენ მათ ვატყუებდით და ვმარცხავდით, კვლავდით,

ვანადგურებდით... მაგრამ, თუ ისინი მოკლავდნენ ერთ თეთრ ადამიანს, ღმერთო, ჩვენ ვაგზავნიდით ჯარებს!“¹⁶

დრო და მაყურებელთა გემოვნება შეიცვალა და დღესდღეობით ვესტერნი ისეთივე პოპულარობით აღარ სარგებლობს, თუმცა ამერიკელი კინემატოგრაფისტები ისევ განაგრძობენ საკუთარი უახლესი ისტორიის გახსენებას – „ველური“ დასავლეთის თემაზე ფილმების გადაღებას, განსაკუთრებით ეს ეხება ტელევიზიას, სადაც ამ ჟანრის ბევრი სურათი იდგმება. ეს ფილმები ბევრად უფრო პოლიტიკორექტულია და ზედმიწევნით ზუსტად ასახავს ისტორიულ სინამდვილეს. წერილს პრეზიდენტ ჯონ კენედის მრავლისმეტყველი სიტყვებით დავასრულებ: „როცა ჩვენ ვივიწყებთ ჩვენი ისტორიის დიდ მოამბეებს, როცა ჩვენ უგულებელვყოფთ ამერიკელი ინდიელების ჰეროიკულ წარსულს, ამით ჩვენ საკუთარ მემკვიდრეობას ვაუძღურებთ...“¹⁷

¹ ტერმინი ვესტერნი წარმოქმნილია ინგლისური სიტყვიდან west – დასავლეთი.

² „ველური“ დასავლეთში იგულისხმებოდა აშშ-ის დასავლეთი და ცენტრალური შტატები.

³ <http://gridassov.livejournal.com/19278.html?thread=64590>

⁴ ამერიკის შესწავლის საკითხები, ამერიკის შესწავლის საქართველოს ასოციაცია (გამომცემლობა კლიო, ტომი V), გვ. 257.

⁵ Paul Simpson, *The Rough Guide to the Westerns* (Rough Guides Ltd, 2006), გვ. 3.

⁶ *The Making of Dances With Wolves*, Directed by Jack Leustig (Laura Davis Productions, 1990).

⁷ Paul Simpson, *The Rough Guide to the Westerns* (Rough Guides Ltd, 2006), გვ. 5.

⁸ Ibid, გვ. 208.

⁹ Bill O'Neal, *Best of the West* (Publications International, Ltd, 2006), გვ. 122.

¹⁰ ამ შოუში „რუსი კაზაკების“ სახელით გურული მოჯირითეები გამოდიოდნენ.

¹¹ Jon E. Lewis, *The Mammoth Book of the West the Making of the American West* (Running Press, 2001), გვ. 448.

¹² Bill O'Neal, *Best of the West* (Publications International, Ltd, 2006), გვ. 3.

¹³ ქით ქარსონი – „ველური“ დასავლეთის ცნობილი მეგზური და მებრძოლი

¹⁴ იხ.: Jim Kitses and Gregg Rickman, edited by, *The Western Reader* (Limelight Editions, 1998).

¹⁵ Stephen Prince, edited by, Sam Peckinpah's *The Wild Bunch* (Cambridge University Press, 1999), გვ. 25.

¹⁶ David Matuszak, *The Cowboy's Trail Guide to Westerns* (Pacific Sunset Publishing, 2003), გვ. 35.

¹⁷ <http://www.nativevoices.org/articles/Kennedy.html>

- Bob Boze Bell, *Bad Men Outlaws & Gunfighters of the West* (Boze Publications, Inc., 1999).
- Peter Bogdanovich, John Ford (Univeresity of California, 1978).
- William K. Everson, *The Hollywood Western* (Carol Pub. Group, 1992).
- Marshall Fine, *Bloody Sam The Life and Films of Sam Peckinpah* (Donald I Fine, 1991).
- Herb Hagen, *The Encyclopedia of Westerns* (Checkmark Books, 2003).
- Kevin J. Hayes, edited by, Sam Peckinpah Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 2008).
- Allan Hunter, edited by, *The Wordsworth Book of Movie Classics* (Wordsworth Reference, 1992).
- Robert E. Kapsis and Kathie Coblenz, edited by, Clint Eastwood Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 1999).
- Stephen Prince, *Savage Cinema Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies* (University of Texas Press, 1998).
- Ted Sennet, *Great Hollywood Westerns* (Harry N Abrams, 1990).
- Paul Seydor, *Peckinpah The Western Films A Reconsideration* (University of Illinois Press, 1997).
- Donald E. Staples, edited by, *The American Cinema* (Voice of America Forum Series, 1973).
- David Thomson, *A Biographical Dictionary of Film*, (Alfred A. Knopf, 1996).

კინოს თეორიის განვითარების ტენდენციები

კინემატოგრაფის შესახებ თეორიული მოსაზრებების ჩამოყალიბება, ფაქტობრივად, მის დაბადებასთან ერთად იწყება და კინოს ისტორიის განვითარების პარალელურად ვითარდება. კინოს თეორია, კინოს ისტორიასა და კრიტიკასთან ერთად ხელოვნებისა და კულტურის მეცნიერებათა ჯგუფს განეკუთვნება და დამოუკიდებელ მეცნიერულ დისციპლინას კინოს მეცნიერებას ქმნის.

კინოს თეორია, რომელიც სხვადასხვა თეორიული ტექსტის უზარმაზარ კორპუსს მოიცავს, კინემატოგრაფს სხვადასხვა თვალსაზრისით, როგორც ხელოვნების დარგს, ვიზუალურ მედიუმსა და ეკონომიკურ პროდუქტს, ანუ, მასობრივ სამომხმარებლო ინდუსტრიას შეისწავლის.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში შექმნილი თეორიული ტექსტები კინემატოგრაფს ძირითადად ფორმისა და ფუნქციური დანიშნულების ასპექტით იკვლევდნენ. კინოს თეორიის ესთეტიკური განშტოება კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების დარგის, დამახასიათებელ გამომსახველობით საშუალებებს შეისწავლის, სოციოლოგიაზე ორიენტირებული კინოს თეორია კინემატოგრაფის, როგორც აუდიოვიზუალური კომუნიკაციის ფორმის საზოგადოებრივ და კულტურულ დანიშნულებას იკვლევს, ხოლო ფსიქოლოგიური მიმართულების კინოს თეორიის კვლევის სფეროს ფილმის ესთეტიკური დანიშნულების, მისი აღქმის ფსიქოლოგიური თავისებურებებისა და ფილმის მაცურებელზე ემოციური ზეგავლენის კვლევა შეადგენს.

კინემატოგრაფის არსებობის ჯერ კიდევ ადრეულ წლებში ე. წ. ბაზრობებისა და ბალაგანის კინოს პერიოდში (1895-1907), როცა კინემატოგრაფი, როგორც ახალი ტექნიკური საოცრება, მასობრივ მედიუმად და გასართობ სანახაობად იწყებდა ჩამოყალიბებას, ყოველდღიურ პრესასა და სახელოვნობო ჟურნალებში უკვე იბეჭდებოდა პუბლიკაციები, რომლებიც ცდილობდნენ, პასუხი გაეცათ კითხვაზე: რა არის კინო?

1907 წლიდან კინემატოგრაფში სტრუქტურული ცვლილებები იწყება, საუკუნეთა გასაყარის ახალი ტექნიკური საოცრება, ბაზრობებისა და ბალაგანის გასართობი მედიუმი კინო, მასობრივ მედიუმად იწყებს ჩამოყალიბებას. იწყება სტაციონარული

კინოდარბაზების მშენებლობა, რაც შექმნილი კინოპრუდუქციის ხარისხზეც მოქმედებს და სოციალურ ეკონომიკურ ბაზას ქმნის პროფესიული პრესის განვითარებისათვის.

ნარატიული კინემატოგრაფის წარმოშობის პარარელურად, XX საუკუნის 1910-იან წლებში, წარმატებით იკიდებს ფეხს პროფესიული კინოკრიტიკა. დამოუკიდებელ სამეცნიერო დისციპლინად ჩამოყალიბებას იწყებს კინოს თეორია. იწყება კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების ახალი დარგის და კულტურის მნიშვნელოვანი ფენომენის, მეცნიერული კვლევა.

1909-1929 წლებში კინემატოგრაფის შესახებ ბევრი სხვადასხვა თეორიული ტექსტი იქმნება, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით, ფორმისა თუ ტექნიკური და ესთეტიკური შესაძლებლობების თვალსაზრისით განიხილავენ და შეისწავლიან კინემატოგრაფს.

XX საუკუნის 1920 წლებში ევროპა კინოს შესახებ თეორიული მოსაზრებების ცენტრი ხდება, ფრანგი (ეჟშტაინი, დელუკი, დულაკი, მუსინაკი), გერმანელი (გადი, რიხტერი, არჰნაიმი, იროსი, ბალაში, კრაკაუერი), რუსი საბჭოთა (კულეშოვი, ვერტოვი, პუდოკინი, აიზენშტაინი), იტალიელი (ბარბარო, ჩიარინი), ბრიტანელი (როტა, ჯირსონი, სპოტისვუდი) კინემატოგრაფისტებისა და მოაზროვნეების რეფლექსიები ახალი მედიუმის შესახებ კინოს კლასიკურ თეორიად ყალიბდება. 1915 წელს შექმნილ ტექსტში *The Art of the Moving Picture* თავისი დროის ცნობილი ლიტერატორი და კინემატოგრაფის შესახებ ერთ-ერთი პირველი თეორიული თხზულების ავტორი ვაშელ ლინდსი ტრადიციულ ვიზუალურ და ნარატიულ ხელოვნებებზე დაყრდნობით ფილმის სამ ძირითად ტიპს გამოყოფს ე. წ. მოქმედების, ინტიმურ და ბრწყინვალე ფილმებს. ხელოვნების სხვა ტრადიციულ დარგებთან კინემატოგრაფის შედარებისას ფილმს ლინდსი მხატვრობას მოძრაობაში, არქიტექტურას მოძრაობაში და ქანდაკებას მოძრაობაში უწოდებს.¹

ჰერბერტ ტანენბაუმის 1916 წელს გამოქვეყნებული ტექსტი *Film und Theater* კინოგამოსახულების ესთეტიკური კანონების კვლევას ეძღვნება. ტანენბაუმის ინტერესის სფეროს კინემატოგრაფსა და თეატრში რეალობის ასახვის განსხვავების კვლევა შეადგენს. მისი თეორიული მოსაზრებები თეატრისა და კინოხელოვნების გამომსახველობითი შესაძლებლობების განსხვავებულობის დადგენასა და კინემატოგრაფის ესთეტიკური შესაძლებლობების კვლევაში გამოიხატება.² არისტოტელეს პოეტიკაზე დაყრდნობით, ტანენბაუმი

ავითარებს მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც არისტოტელეს დრამის თეორია კინოხელოვნებაზეც თავისუფლად შეიძლება გავრცელდეს. ტანენბაუმი არისტოტელეს დრამის ცნებას კინემატოგრაფზე ავრცელებს და ხაზს უსვამს კინოგამოსახულებაში დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობის მნიშვნელობას. განსაკუთრებულ როლს კინემატოგრაფში იგი მსახიობთა თამაშს ანიჭებს და თავის თანამედროვეთაგან განსხვავებით თვლის, რომ კინოში მსახიობის თამაშის მანერა პანტომიმისა თუ თეატრის მსახიობის თამაშის მანერისაგან მკვეთრად უნდა განსხვავდებოდეს. კინემატოგრაფის უმთავრეს პრინციპს ტანენბაუმი მოქმედებაში ხედავს და ადრეულ კლასიკურ კინოს თეორიაში ე. წ. სამსახიობო თეორიულ მიმართულებას ავითარებს.³

მეცნიერული თვალსაზრისით, უადრესად მნიშვნელოვანი კინოს შესახებ ერთ-ერთი პირველი თეორიული ტექსტის ავტორი ნეოკანტიანური ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენელი, ფსიქოლოგიის პროფესორი ჰუგო მიუნსტერბერგია, რომლის ნაშრომი *The Photoplay: A Psychological Study* 1916 წელს იქნა გამოქვეყნებული. ჰუგო მიუნსტერბერგი კინემატოგრაფს არა ობიექტური რეალობის რეპროდუქციად აღიქვამს, არამედ ადამიანური ოცნებებისა და წარმოსახვის გამოხატვის მნიშვნელოვან ფორმად მიიჩნევს. მიუნსტერბერგის მიხედვით, კინემატოგრაფს უნარი შესწევს გარე სამყაროს ფორმების (სივრცე, დრო, კაუზალობა) გადალახვისა და შინაგან სამყაროს ფორმებში (მოგონება, წარმოდგენა, გრძნობები) მორგებისა. მის თეორიულ მოსაზრებებს განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს ფსიქოლოგიური პრინციპების კინემატოგრაფის ფენომენზე გავრცელება და მაყურებელსა და ფილმს შორის ინტერაქტიური ურთიერთობის კონცეფციის განვითარება. მიუნსტერბერგი ფილმის აღქმის თავისებურებების კვლევისას იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ფილმის საბოლოო აღქმა მაყურებლის მიერ გამოსახულების თითოეული კადრის ინტერპრეტირების შედეგია და აქედან გამომდინარე აქტიურ შინაგან სულიერ პროცესს წარმოადგენს. მიუნსტერბერგმა პირველმა განავითარა კინოს ფსიქოლოგიური თეორია, რომლის მიხედვით ფილმის აღქმა აქტიურ სულიერ პროცესად უნდა იქნეს გაგებული. მაყურებელი და ფილმის ავტორი მისი თეორიის მიხედვით ერთმანეთის პარტნიორებს წარმოადგენენ.⁴

კინოს ესთეტიკური თეორიის კლასიკოსი, უნგრული წარმოშობის გერაელი მოაზროვნე ბელა ბალაში 1924 წელს ვენაში თავის

პირველ კინოთეორიულ ნაშრომს *Der sichtbare Mensch* აქვეყნებს, მოგვიანებით, 1926 წელს, ბერლინში მისი შემდგომი მონოგრაფია *Der Geist des Films* იბეჭდება, რომელშიც ავტორი კინოს ესთეტიკურ თეორიას უკვე ფორმალისტური თვალსაზრისით ავითარებს.

ბალაშის თვალთახედვით კინემატოგრაფს ყველა სხვა ხელოვნებაზე უკეთ შესწევს რეალობის ახლებური აღქმის უნარი. ამასთანავე ამ ახალი ხელოვნების უნიკალურობა იმაშია, რომ იგი საერთაშორისოა – ყველასათვის გასაგები მიმიკისა და გამომეტყველების ენა. არცერთ სხვა ხელოვნებას, ბალაშის მიხედვით, არ შეუძლია ისე ცხადი გახადოს ადამიანური გრძნობები, როგორც ეს მსხვილ ხედს ძალუძს კინემატოგრაფში. სწორედ ფილმის გამომსახველობითი საშუალებების მსხვილი ხედისა და მონტაჟის სისტემატურმა კვლევამ მიიყვანა ბალაში თვალსაზრისამდე, რომლის მიხედვითაც კინემატოგრაფი ის მელიუშია, რომელიც ობიექტური რეალობისაგან განსხვავებულ, ახალ ვიზუალურ კულტურას ქმნის.

ბელა ბალაში ფილმის შემოქმედად რეჟისორთან ერთად მსახიობსაც ასახელებდა, ამ თვალსაზრისით, იგი კინოს თეორიის ე. წ. *სამსახიობო* თეორიის მხარდამჭერია. ბალაშის თეორიული ნააზრევი ენათესავება რუსულ და აღმოსავლეთ ევროპულ ფორმალისტურ მიმართულებას ხელოვნებასა და კინოს თეორიაში. მისი თეორიული მოსაზრებები ასევე სიახლოვეს პუდოვკინისა და აიზენშტაინის მონტაჟური კინოს თეორიასთანაც ამჟღავნებს.

ხმოვანი კინემატოგრაფის დამკვიდრების შემდეგ ბალაში გიუნტერ გროლთან ერთად კინემატოგრაფის ე. წ. *განვითარებული* თეორიის ერთ-ერთი პირველი ავტორთაგანი ხდება. 1948 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში *Filmkultura* იგი წინა ათწლეულებში შეტუშავებული თეორიული მოსაზრებების რეზიუმირებას ხმოვანი კინემატოგრაფის კონტექსტში ახდენს.⁵

გეშტალტ ფსიქოლოგი რუდოლფ არნჰაიმი თავის 1932 წელს გამოცემულ ნაშრომში *Film als Kunst* აყალიბებს მოსაზრებას, რომლის მიხედვით კინემატოგრაფი რეალობისგან განსხვავებულად უნდა იქნეს აღქმული. არნჰაიმის თეორიული მოსაზრებანი ფილმის შექმნის და მაყურებლის მიერ მისი აღქმის ფსიქოლოგიური ნიუანსების კვლევას ეხება. მისი თვალსაზრისით, კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი, მონტაჟის მეშვეობით დროსა და სივრცეში ფრაგმენტურად არსებობის უნარი, გამოსახულებისა და ხმის ეკრანული ჩარჩოთი შემოზღუდულობა ფილმს სხვა ხელოვნებათაგან

განსხვავებულ, განსაკუთრებულ ექსპრესიულ პოტენციალს სძენს. არნჰაიმი რეალობასთან მიმართებაში კინემატოგრაფის უპირატესობას მის ექსპრესიულ ბუნებაში ხედავს და თვლის, რომ ამ თავისებურებების გამო კინომატოგრაფს უნარი შესწევს ფილმის რეალობა მაყურებელთათვის არსებულ რეალობაზე უფრო მნიშვნელოვანი გახადოს.⁶

რუდოლფ არნჰაიმის თეორიულ კვლევებთან განსაკუთრებულ სიახლოვეს XX საუკუნის 1920 წლებში კინოს ფორმალისტური თეორიის პრადის, პეტერბურგისა და მოსკოვის სკოლების წარმომადგენლები ამჟღავნებენ. ფორმალისტური თეორიის მიხედვით, ნაწარმოების პოეტური სტრუქტურა ფორმალურად განუყოფლადაა დაკავშირებული მაყურებლის მიერ მის ფსიქოლოგიურ აღქმასთან. სწორედ ფორმალისტური თეორიის კონტექსტიდან წარმოიშვა კონსტრუქტივიზმზე ორიენტირებული სერგეი აიზენშტაინისა და ვსევოლოდ პუდოვკინის კინოს მონტაჟური თეორიები.

ჯერ კიდევ 1920 წლებში რუსული საბჭოთა კინოავანგარდის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ძიგა ვერტოვი ქმნის კონცეფციას, რომელიც *კინოთვალის* სახელწოდებითაა ცნობილი. საბჭოთა ავანგარდისტების თვალსაზრისით, მაყურებლის მიერ ფილმის აღქმის დინამიკა უპირველესად მონტაჟითაა განპირობებული. სერგეი აიზენშტაინის მონტაჟის თეორიის მიხედვით, ფილმს, როგორც რეალობის დამოუკიდებელ კონსტრუქციას, მაყურებლის ცნობიერებისა და ქვეცნობიერის კონსტრუირება და შეცვლა შეუძლია. რუსი საბჭოთა ავანგარდისტები მონტაჟს, როგორც სპეციფიკურ კინემატოგრაფიულ ხერხს, ახალი ადამიანისა და ახალი სამყაროს შექმნაში წარმართველ როლს ანიჭებდნენ. კინემატოგრაფის ისტორიაში სწორედ ვერტოვის *კინოთვალისა* და აიზენშტაინის *ატრაქციონისა* და დიალექტიკურ *ინტელექტუალური* მონტაჟის კონცეფციები უყრიან თეორიულ საფუძველს ფილმის მაყურებელზე ზეგავლენისა და მედიუმის დახმარებით მაყურებელთა პოლიტიზირების პრაქტიკას.

ფილმის, როგორც მედიუმის, გავლენას ადამიანურ ცნობიერებაზე 1930-იან წლებში ებრაული წარმოშობის გერმანელი მოაზროვნე ვალტერ ბენიამინი იკვლევდა. ბენიამინი თავის თეორიულ ნაშრომებში რეფლექსირებას ადამიანური აღქმის მედიური საშუალებებით განპირობებულობაზე ახდენს და თეორიულ მოსაზრებას ავითარებს სხვადასხვა ისტორიულ პოლიტიკურ კონსტელაციაში მედიის ზეგავლენის შესახებ.⁷ მისი თვალსაზრისით, კინემატოგრაფს

მისთვის დამახასიათებელი ვიზუალური გამომსახველობითი საშუალებების, მსხვილი ხედისა და მონტაჟის მეშვეობით ყველა სხვა ტრადიციულ მედიუმზე უკეთ შესწევს უნარი მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენისა და მისი მანიპულირებისა.

XX საუკუნის 1940-იან წლებში ბენიამინის მსოფლმხედველობასთან ახლოს მდგომი ფრანკფურტის ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლები: თეოდორ ადორნო და მაქს ჰორკჰაიმერი კულტურული ინდუსტრიის წინააღმდეგ მიმართულ კრიტიკულ თეორიულ აზროვნებას უყრიან საფუძველს.⁸ ამერიკული ემიგრაციის წლებში ჰოლივუდის კინოპროდუქციის შედეგად მიღებულ შთაბეჭდილებას ადორნო და ჰორკჰაიმერი კინოს, როგორც მანიპულაციური მედიუმის შესახებ თეორიულ მოსაზრებაში აყალიბებენ.

ხმოვანი ფილმის განვითარებასთან ერთად კინოს თეორიაში უფრო და უფრო მზარდ ღირებულებას იძენს კინოხელოვნების ე. წ. რეალისტური თეორია. თავად რეალისტური მიმართულება, როგორც კინემატოგრაფის ერთ-ერთი ესთეტიკური ფორმა, ჯერ კიდევ 1920 წლებში მსოფლიო კინოს სხვადასხვა რეჟისორის მიერ შექმნილ ფილმებში პოვებდა კინემატოგრაფიულ ხორცშესხმას. 1930 წლებში საფრანგეთში წარმოშობილი *realisme poetique*⁹ ერთ-ერთი წამყვანი კინომიმართულება ხდება ევროპაში, ხოლო 1940-იანი წლების მეორე ნახევარში იტალიაში ჩამოყალიბებული ამ მიმართულების ახალი განშტოება *ნეორეალისტური* XX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო კინემატოგრაფის შემდგომ განვითარებაზე უმნიშვნელოვანეს ზეგავლენას ახდენს. შესაბამისად, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ კინოს თეორიაში ზიგფრიდ კრაკაუერის სოციო-იდეოლოგიური კრიტიკული თეორია ყველაზე უფრო პოპულარული ხდება.

კრაკაუერი სწორედ კინემატოგრაფში ხედავს იმ მედიუმს, რომელსაც ყველა სხვა ხელოვნებაზე უკეთ შესწევს ფიზიკური რეალობის გადარჩენის უნარი. სერგეი აიზენშტაინისა და ვსევოლოდ პუდოვკინის კინოს ფორმალისტური, მონტაჟური თეორიისაგან განსხვავებით, რომელიც კინემატოგრაფიული პროდუქციის მნიშვნელობას მონტაჟით განსაზღვრავს, კრაკაუერი კინემატოგრაფის მთავარ პრედიკატად არა კინემატოგრაფიულ ფორმას, არამედ მის მიერ რეალობის რეპროდუქციის, რეალობის ზუსტი ასახვის უნარს მიიჩნევს. კრაკაუერის მოსაზრების თანახმად, კინოს მიზანი არა სინამდვილის შეცვლა უნდა იყოს, არამედ მისი ზედმიწევნით

გადმოცემა, მისი რეპროდუცირება, კინემატოგრაფი მაყურებელს რეალობის უკეთ აღქმაში უნდა დაეხმაროს.¹⁰

რეალიზმი, როგორც კინოთეორიული პარადიგმა 1950-იანი წლების დასაწყისიდან, კრაკაუერის გარდა, ანდრე ბაზინის თეორიულ მოსაზრებებშიც პოვებს განვითარებას. იტალიური ნეორეალიზმის გავლენით ბაზინი აყალიბებს თეორიულ კონცეფციას, რომლის მიხედვით კინემატოგრაფი განიხილება როგორც *დროში ობიექტურობა*. ბაზინის თვალსაზრისის მიხედვითაც, კინოს ყველა სხვა ხელოვნებაზე მეტად შესწევს რეალობის მაყურებლის ბუნებრივ აღქმასთან დაახლოების უნარი.

ანდრე ბაზინი 1951 წელს აარსებს კინოჟურნალს *Carhiers du Cinema*, რომელშიც სისტემატურად იბეჭდება თავად ბაზინისა და მისი თანამოაზრე ახალგაზრდა კინოთეორიკოსების და შემდგომში XX საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგული და ევროპული კინოს ცნობილი რეჟისორების: ფრანსუა ტრიუფოს, ჟან-ლუკ გოდარის, კლოდ შაბროლის, ერიკ რომერისა და სხვათა სტატიები. ჟურნალი გადამწვეტ როლს თამაშობს ახალი ფრანგული კინომიმდინარეობის *Nouvelle Vague* ჩამოყალიბებაში. ასევე ძალზე მნიშვნელოვანია *Carhiers du Cinema*-ს როლი კინოს საავტორო თეორიის ჩამოყალიბებაში. 1950-იან წლებში ფრანსუა ტრიუფოს მიერ ინიცირებული *pilitique des auterurs* კინოს საავტორო თეორიის ჩამოყალიბების საფუძველი ხდება.

თავად საავტორო კინოს კონცეფცია ალექსანდრე ასტრუსის ჯერ კიდევ 1948 წელს გამოქვეყნებულ ესეში გამოიკვეთა, რომელშიც ავტორი ახალ კინოავანგარდზე მსჯელობს.¹¹ ასტრუსი კინემატოგრაფს, როგორც სპეციფიკურ ენას, მხატვრული აზრის გადმოცემის ვიზუალურ ფორმას განიხილავს. მისი აზრით, კინემატოგრაფი ხელოვანს საკუთარი აზრებისა და განცდების, საკუთარი მსოფლმხედველობის ვიზუალური ხერხებით გამოხატვის საშუალებას აძლევს. ასტრუსის თვალთახედვით, კინორეჟისორი ისევე უნდა იყენებდეს კამერას, როგორც რომანისა და ესეის ავტორები მოიხმარენ კალამს.

ასტრუსის მსოფლმხედველობით შთაგონებული ფრანსუა ტრიუფო 1954 წელს აქვეყნებს სტატიას, რომელშიც იგი ბრძოლას უცხადებს იმდროინდელ ფრანგულ კინემატოგრაფს, მას კონფორმიზმში სდებს ბრალს და სცენარისტების კინოს უწოდებს.

ფრანგული კინოს ამ ტენდენციის სანაცვლოდ ტრიუფო რეჟისორის ინდივიდუალური ხელწერასა და მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებული საავტორო კინემატოგრაფის დამკვიდრებას მოითხოვს.¹²

კინოს საავტორო თეორია განუყოფლად დაკავშირებული ფრანსუა ტრიუფოსა და მისი თანამოაზრეების მიერ 1950-იან წლებში აქტიურად პრაქტიცირებულ საავტორო კინოს პოლიტიკასთან. ანდრე ბაზინის ირგვლივ შემოკრებილი ახალგაზრდა ფრანგი კინომატოგრაფისტების საავტორო კინოპოლიტიკა პოპულარობის ზენიტს XX საუკუნის 1960 და 1970-იან წლებში აღწევს.¹³ ამ პერიოდში შექმნილი მონოგრაფიები კინოს ისტორიაში სწორედ კინოს საავტორო თეორიის პერსპექტივიდან იქმნება. დიდია საავტორო კინოს თეორიის ზეგავლენა კინოკრიტიკასა და XX საუკუნის 1960-იანი წლებში ჩამოყალიბებულ კინომიმდინარეობებზე: *Der Neue Deutsche Film*¹⁴ და *New Hollywood*.¹⁵

XX საუკუნის მეორე ნახევრის კინოს თეორიის განვითარებაში ერთგვარ საეტაპო ნაშრომს წარმოადგენს ჟან მიტრის¹⁶ 1963-1965 წლებში გამოქვეყნებული ორტომეული *Esthetique et psychologie du cinema*.¹⁷ მასში ერთადაა ფოკუსირებული კინოს კლასიკურ თეორიაში არსებული სხვადასხვა თეორიული მოსაზრება, კინემატოგრაფის, როგორც გარკვეული ენობრივი ფენომენის, კინოს ფსიქოლოგიური და სოციოლოგიური განზომილებებისა და მისი გამომსახველობითი შესაძლებლობების შესახებ. მიტრი კინემატოგრაფზე, როგორც ვიზუალურ ენაზე და მაყურებელზე მისი ზეგავლენის პრობლემებზე, ახდენს კონცენტრირებას. მისი მეცნიერული გამოკვლევები კინემატოგრაფის შესახებ არსებული ე. წ. კლასიკური თეორიების ეპოქის დასასრულზე მიანიშნებენ და, იმავდროულად, კინემატოგრაფის თანამედროვე თეორიებს უყრიან საფუძველს.

თუ კინოს ე. წ. კლასიკურ თეორიებში განსაკუთრებული ყურადღება *კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების* ლეგიტიმაციის პრობლემებს ეთმობოდა, XX საუკუნის 1960 წლებიდან კინოს თეორიის რეფლექსირებისა და გააზრების საგანი ფილმის, როგორც მედიუმის, *არსების*, მისი შინაარსისა და ფორმის, მაყურებელზე მისი ზემოქმედების დიალექტიკის კვლევა ხდება.

1960-იანი წლების დასაწყისში ქრისტიან მეტცი¹⁸ ლინგვისტურ მოდელებზე ორიენტირებულ კინოს სემიოტიკურ თეორიას აყალიბებს, იმავდროულად, იგი კინემატოგრაფის სემიოტიკური კვლევის

პროგრამის სულისჩამდგმელიც ზდება¹⁹ და იან მარია პეტერსთან და უმბერტო ეკოსთან ერთად კინოს კლასიკური თეორიებისაგან დისტანცირებულ სემიოტიკურ, ანალიტიკურ-ემპირიულ კვლევით ტრადიციას ამკვიდრებს. სემიოტიკური პერსპექტივიდან კინემატოგრაფი ენის ანალოგიურად ნიშანთა ორგანიზებულ ფენომენად გაიზარდა, კინემატოგრაფის სოციოლოგიური და ფსიქოლოგიური დიმენსიები და კინოგამოსახულების შესაძლებლობათა დეტალური კვლევა ერთიანდება, ხოლო სემიოტიკური კვლევის განსაკუთრებული ობიექტი ფილმის მაყურებელზე ზეგავლენის შესწავლა ზდება.

სემიოტიკური კინოს თეორია, რომლის მიხედვითაც კინემატოგრაფი ენის მსგავსად ნიშანთა გარკვეულ კოდს წარმოადგენს, ერთმანეთისაგან განასხვავებს ფილმურ და კინემატოგრაფიულ კოდებს. სემიოტიკა ფილმის სტრუქტურას ტექსტისა და სისტემის თვალსაზრისით შეისწავლის და კვლევის ობიექტად ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ კინემატოგრაფიულ პროცესებს აქცევს. ფილმის მთლიანი ქსოვილის კვლევისას განსაკუთრებული ყურადღება კინო მონტაჟის ფორმების ტიპოლოგიებს ეთმობა, რომელსაც მეტცი *ფილმის სინტაგმების* სახელით მოიხსენიებს. მეტცის ანალიზი ფილმში გამოსახულების *სინტაგმური* და *პარადიგმური* კავშირის დადგენასა და ფილმის მთლიან ქსოვილში თითოეული გამოსახულების გრამატიკის ინტერპრეტაციას ემყარება.

უმბერტო ეკოს²⁰ სტრუქტურალისტურ ლინგვისტიკაზე ორიენტირებული ვიზუალური კოდების თეორიაც კინემატოგრაფს როგორც ენას განიხილავს და ფილმის მთლიან სხეულში ცალკეული გამოსახულების მნიშვნელობას იკვლევს. ფილმის გაგება ეკოს თეორიის მიხედვით ერთიან ფენომენს ე. წ. *სემიოზს* წარმოადგენს, რომელშიც ფილმი ობიექტი და მისი ინტერპრატატორი (მაყურებელი) ურთიერთზეგავლენას ახდენენ. ეკოს მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზი თავის თავში არა მარტო ნაწარმოების სტრუქტურის, არამედ მთლიანი კულტურის ანალიზსაც მოიცავს.

პიერ პაოლო პაზოლინი²¹ კინემატოგრაფს რეალობის ამსახველ ენად აღიქვამს და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ადამიანურ ქმედებათა იმიტაცია კინემატოგრაფის მასტრუქტურებელ პრინციპს წარმოადგენს.

ქრისტინ მეტცთან მეცნიერულ დისკურსში 1960-1970-იან წლებში საფრანგეთში საერთო კულტურის პრობლემებზე ორიენტირებული ჰეტეროგენული სემიოტიკური სკოლა ვითარდება,

რომელთა კვლევების ძირითადი სფერო კინოსემიოტიკის პრაგმატული და კოგნიტივისტური ფრთა ზდება, ხოლო თავად თეორიის ფუძემდებელი ქრისტინ მეტცი თავისი მეცნიერული მოღვაწეობის გვიანდელ პერიოდში მისი მასწავლებლის რონალდ ბართის²² მოძღვრებაზე დაყრდნობით ფსიქოანალიზზე ორიენტირებულ კინოს თეორიულ ნაშრომებს ქმნის.

XX საუკუნის 1970-იან წლებში კინოს თეორიაში ზიგმუნდ ფროიდის, ჟაკ ლაკანის ფსიქოანალიტიკურ და ლიუს ალთუსერის მარქსისტულ თეორიებზე ორიენტირებული ე. წ. აპარატუს თეორიები იქმნება. აპარატუს თეორიის კვლევის ძირითად ობიექტს მაყურებელ-სუბიექტის, მაყურებელ-ინტერპრეტატორის ფილმთან იდენტიფიკაციის საკითხი, ეკრანზე ნახულობის მაყურებლის მიმართებისა და თავად ფილმის მაყურებელზე ზემოქმედების პროცესის შესწავლა წარმოადგენს.

აპარატუს თეორია ისტორიული, საზოგადოებრივი და ზოგადი კულტურის ასპექტით აწარმოებს მაყურებლისა და კინოფილმის ურთიერთდამოკიდებულების კვლევას, მასში ორი ძირითადი მიმართულება გამოიყოფა: ნეოფორმალისტურ-კოგნიტიური და პოსტსტრუქტურალისტურ-ფსიქოანალიტიკური. სემიოტიკურ თეორიასთან ახლოს მდგომი ნეოფორმალისტური და პოსტსტრუქტურალისტური კონცეფციები ხშირად თანამედროვე კინოს თეორიაში აპარატუს თეორიის საერთო სახელწოდებით მოიხსენიება.

სემიოტიკური კვლევის პრინციპებთან მონათესავე თეორიების წარმოშობა XX საუკუნის 1970-იანი წლების შუა პერიოდიდან იწყება, თანამედროვე კინოს თეორია ზოგადად სამ ასეთ მნიშვნელოვან თეორიულ მოძღვრებას იცნობს: ე. წ. *ერუნციაციის თეორია*, რომელიც ფილმის, რეჟისორისა და მაყურებლის პრაგმატულ ურთიერთობას იკვლევს, 1980 წლებში ქრისტინ მეტცის თეორიული კვლევებიც ამ მიმართულებით იწყებენ განვითარებას.

ფრანჩესკო კასეტის მიერ ინიცირებული კინოს *ტრანსცენდენტალური პრაგმატიკა*, რომელიც კინოკომუნიკაციის პრობლემების კვლევაზეა ორიენტირებული და კინოს *ფსიქოსემიოტიკა*, რომელიც მაყურებლის მიერ ფილმის აღქმის პროცესის ელემენტებს შეისწავლის. სწორედ ამ კონცეფციას ეყრდნობა დღევანდელი კინოს *კოგნიტიური ფსიქოლოგია*.²³

დღევანდელი ბორდუელი რუსული ფორმალისტური თეორიის ზეგავლენით ნეოფორმალისტურ შეხედულებებს ავითარებს და

ფილმის სტილისტური ნორმებისა და კონვენციების ესთეტიკას, მაყურებელზე ფილმის ზემოქმედებისა და მაყურებლის მიერ ფილმის ცნობიერი აღქმის პრობლემებს იკვლევს. ბორდუელის ნეოფორმალისტური, კოგნიტივისტური გამოკვლევების ძირითად თემას მაყურებლის მიერ ფილმის გაცნობიერებულ აღქმასა და კინოკულტურას შორის ურთიერთკავშირის დადგენის შესწავლა წარმოადგენს. ბორდუელისა და ტომპსონის გამოკვლევები ცალკეული ფილმის მაყურებლის ჩვეული აღქმის გაუცხოებით გამოწვეული კოგნიტიური პროცესის წარმოჩინებასა და მისი საშუალებით კინემატოგრაფის ფუნქციისა და მოტივაციის ისტორიის გაგებას ისახავენ მიზნად.

სემიოტიკური და ფორმალისტური თეორიების იმპულსებითაა ინსპირირებული ცნობილი ფრანგი კინოს თეორეტიკოს ჯილ დელიოზის²⁴ 1980-იან წლებში კინოს ფილოსოფიაში შექმნილი უმნიშვნელოვანესი შრომებიც. დელიოზის თეორიული ტექსტები²⁵ კინემატოგრაფის სემიოტიკურ გაგებას ეფუძნება. მისი თვალსაზრისით, ფილმის რეჟისორი, იმავდროულად, ფილოსოფოსიცაა, რომელიც არა ცნებების, არამედ გამოსახულებისა და ხმის საშუალებით ოპერირებს. დელიოზის თვალთახედვით, კინემატოგრაფი *მოძრავი გამოსახულების უნივერსალური* მედიუმია. სამყაროს სწორედ კინემატოგრაფის მეშვეობით შეუძლია საკუთარი თავის დანახვა, რომელიც მხოლოდ გამოსახულება, ხატი კი არაა, არამედ თავადაა სამყარო. დელიოზისათვის კინემატოგრაფი ის კონკრეტული ადგილია, სადაც სამყაროს დაკვირვება და შეცნობა ხდება. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოძრაობის მნიშვნელობას უთმობს კინემატოგრაფში და თვლის, რომ მოძრაობა თავის თავში მოიცავს როგორც ინერანტულ, ასევე ტრანცენდენტურ მომენტებს.

დელიოზი გამოსახულების მოძრაობასთან მიმართებაში ორ უმნიშვნელოვანეს ფაზას განასხვავებს კინოს ისტორიაში. მოძრაობითი გამოსახულება უფრო ძველია, სამყაროს ერთიან წარმოდგენას ემყარება და ინერანტული ხასიათი აქვს, მისთვის უწყვეტი მონტაჟია დამახასიათებელი. დროითი გამოსახულება კი ტრანსცენდენტურია და წყვეტილი მონტაჟით ხასიათდება. ჯილ დელიოზის შრომები კინოს თეორიაში გამოსახულებასა და ხმაში გაცხადებული კინემატოგრაფიული აზროვნების ისტორიის დაფიქსირების მცდელობად შეიძლება ჩაითვალოს.

ერთმანეთის პარალელურად არსებულ კინემატოგრაფის თანამედროვე თეორიებს, რომლებიც დღემდე ბორდუელისა და ნოელ კაროლის ფორმულირებით XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან თეორიათა ერთიან ე. წ. აგრეგატს ქმნიან, ერთი საერთო მახასიათებელი აერთიანებთ, კერძოდ, მასობრივი მედიუმის ფილმის საზოგადოებაზე ზეგავლენის კვლევა, მაყურებელთა მიერ ფილმის აღქმის მექანიზმის მეცნიერული ინტერპრეტაცია და გააზრება იმისა, თუ რა აქცევს კინემატოგრაფს პოსტკაპიტალისტური საზოგადოების ე. წ. იდოლოგიურ აგენტად.

თუ კინოს კლასიკურ თეორიებში კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების ახალი დარგის, კულტურულ ლეგიტიმაციისა და ფილმის გამომსახველობითი თავისებურების, მისი ესთეტიკისა და სტილური თავისებურებების კვლევას ეთმობოდა განსაკუთრებული ყურადღება, კინემატოგრაფის შესახებ თანამედროვე თეორიული კვლევები ფილმის მედიალურ, ეკონომიკურ, სოციო-კულტურულ დეტერმინანტებზე ახდენენ განსაკუთრებულ აქცენტირებას. თანამედროვეობა გლობალიზებული პროცესებით შეცვლილი სამყარო კინოს მეცნიერებაზეც დიდ ზეგავლენას ახდენს. თანამედროვე კინოს თეორიაში ერთმანეთის პარალელურად თანაარსებობს სხვადასხვა თეორიული შეხედულება, რომლებიც კინემატოგრაფს სხვადასხვა ასპექტითა და თვალთახედვით შეისწავლიან.

XXI საუკუნის კინოს მეცნიერებაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა კინემატოგრაფის ინტერმედიალური, ინტერტექსტუალური სტრუქტურების კვლევასა და ვიზუალურ მედიათა სხვა ფორმებთან მის დამოკიდებულებაზე რეფლექსირებას, ასევე კინოს გენდერულ,²⁶ ფსიქოლოგანალიტიკურ²⁷ და ინტერკულტურალობის²⁸ თეორიულ კვლევებს.

1. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, 1971.
2. Helmut H. Diderich, *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*, Frankfurt a. M., 1987.
3. შენიშვნა: კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების ფორმის შესახებ შექმნილ თავდაპირველ თეორიებში ძირითადად ოთხი მიმართულება გამოიყოფა, კინოხელოვნების, სამსახიობო ხელოვნების, კამერისა და განვითარების (ანუ ხმოვანი კინოს) თეორიები;

4. იხილეთ: James Monaco, Film Verstehen, გამ.: „Rowohl“ Reinbek bei Bamberg, 2002, გვ. 417- 427; Geschichte des deutschen Films, გამ.: „Metzler“, Stuttgart, 2004, გვ. 497-500.
5. Texte zur Theorie des Films, Bela Balazs, Reclam, Stuttgart, 2003, გვ. 201-234.
6. Rudolf Arnheim, Texte zur Theorie des Films, Stuttgart, 2003, გვ. 176-201.
7. იხ.: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
8. იხ.: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1947.
9. შენიშვნა: ქართულად ითარგმნება, როგორც **პოეტური რეალიზმი**
10. იხ.: Siegfried Krakauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am M.ain, 1964.
11. იხ.: Alexandre Astruc, Naissance d, une nouvelle Avantgarde: La Camera-Style, 1948, Paris.
12. იხ.: Francois Truffaut, Une certaine tendance du cinema francaise, Paris, 1954.
13. შენიშვნა: საავტორო თეორიის, როგორც მეცნიერული ცნების, დამკვიდრება ნიუ-იორკელ კინოს კრიტიკოსს ენდრიუ სარისს მიეწერება, რომელიც 1964 წელს პირველი ლაპარაკობს Auteur Theory შესახებ.
14. შენიშვნა: ახალი გერმანული კინოს სახელით ცნობილი კინომიმდინარეობა დასავლეთ გერმანიაში. მიმდინარეობას საფუძვლად დაედო ობერჰაუზენის სახელწოდებით ცნობილი მანიფესტი, რომლითაც ახალგაზრდა რეჟისორებმა ომი გამოუცხადეს მამათა თაობის კინოს და იგი მკვდრად გამოაცხადეს.
15. შენიშვნა: ახალი ჰოლივუდის კინო, მიმდინარეობას სხვანაირად პოსტკლასიკური ჰოლივუდის კინოსაც უწოდებენ.
16. შენიშვნა: ჟან მიტრი 1907-1988, ფრანგი კინორეჟისორი და მეცნიერი, მნიშვნელოვანი მონოგრაფიების ავტორი კინოს თეორიასა და ისტორიაში.
17. შენიშვნა: ქართულად ითარგმნება, როგორც **კინემატოგრაფიის ესთეტიკა და ფსიქოლოგია**.
18. **ქრისტიან მეტცი**: ფრანგი კინოს თეორეტიკოსი, 1931-1993.
19. შენიშვნა: სემიოტიკური კვლევის ძირითადი პრინციპი მეტცის შემდგომი გამონათქვამით გამოიხატება: *გაგება იმისა, თუ როგორ უნდა იქნეს ფილმი გაგებული*.
20. **უმბერტო ეკო**: იტალიელი მწერალი, ფილოსოფოსი, მედიათმეცნიერი, სემიოტიკის მკვლევარი.
21. **ჰიერ პაოლო პაზოლინი**: 1922-1975 წწ., იტალიელი კინორეჟისორი, პოეტი და პუბლიცისტი.
22. **რონალდ ბართი**: 1915-1980 წწ., ფრანგი ფილოსოფოსი და მწერალი. რონალდ ბართი სტრუქტურალიზმის, დეკონსტრუქტივიზმისა და

- ფსიქოანალიზის მეთოდებს თანამედროვე საზოგადოებრივი ფენომენების: ტექსტის, ფოტოგრაფიის, კინემატოგრაფიის, რეკლამის კვლევისათვის გამოიყენებდა. სტრუქტურალიზტური თეორიის რადიკალიზაციის გამო ბართი პოსტსტრუქტურალიზტური თეორიის დამფუძნებლად ითვლება.
- 23. დევიდ ბორდუელი**: ამერიკელი კინომეცნიერი, ვისკონსის უნივერსიტეტისა და კიოლნის კინოს სკოლის პროფესორი, კინოს ნეოფორმალისტური თეორიის უმნიშვნელოვანესი ავტორი. იგი თავის მნიშვნელოვან თეორიულ შრომებს კინემატოგრაფიის კოგნიტიურ ფსიქოლოგიაში, რომელიც ბორდუელის თვალსაზრისით, კინოს ფორმალისტური თეორიის ელემენტია, ხშირად თავის მეუღლესთან, კრისტინ ტომპსონთან ერთად ქმნის
- 24. ჟილ დელიოზი**: 1925-1995 წწ., ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი, თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი მოაზროვნე. მისი კვლევები კულტურის სხვადასხვა სფეროს: ფსიქოანალიზს, ანთროპოლოგიას, ზელოვნებას, მუსიკას, კინემატოგრაფს მოიცავს. ღიდა მისი ზეგავლენა თანამედროვე ჰუმანიტარული მეცნიერების ისეთ თეორიებზე, როგორებიცაა: Cultural Studies, Gender Studies, მედიათა და ესთეტიკური თეორიები. დელიოზს მჭიდრო მეცნიერული თანამშრომლობა და მეგობრობა აკავშირებდა ცნობილ ფრანგ მოაზროვნეებთან: მიშელ ფუკოსა და ფელიქს გუატართან.
- 25. იხ.: Cinema I**, 1983 წ.; **Cinema II**, 1985 წ.
- 26. შენიშვნა**: 1970-იანი წლებიდან არსებული ფემინისტური კინოს თეორია, რომელიც პატრიარქალურ საზოგადოებრივ ნორმებსა და მამაკაცურ არაცნობიერზე დაფუძნებულ ტრადიციულ კინემატოგრაფს უარყოფდა 1990-იანი წლებიდან თეორიული გააზრების განსაკუთრებულ ობიექტად აქცევს ქალი მაყურებლის მიერ ფილმის აღქმის თავისებურების კვლევასა და კინოს ისტორიის ქალური მხერის პერსპექტივიდან კონსტრუირების პრობლემას, კულტურის ფენომენის მამაკაცური და ქალური დიფერენციაციით კვლევას. Gender Studies, Popular Kulture და Cultural Studies თეორიების გამოყენებას ფემინისტურ კინოს თეორიაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება.
- 27. შენიშვნა**: კინემატოგრაფი ფსიქოანალიტიკური თეორიის დისკურსში აღიქმება მედიუმად, რომელსაც ე. წ. *სიზმრისეული* ბუნების გამო სპეციფიკური ურთიერთობა აკავშირებს საზოგადოებრივ და ინდივიდუალურ არაცნობიერთან. ფსიქოანალიტიკური კონცეფციების ჩამოყალიბება კინოს თეორიაში XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან იწყება და ზიგმუნდ ფროიდისა და ჟაკ ლაკანის არაცნობიერის ფსიქოლოგიას ეფუძნება კინოს ფსიქოანალიტიკურ თეორიაში.
- 28. შენიშვნა**: ინტერკულტურალობა, მულტიკულტურალობა, ტრანსკულტურალობა ერთი და იმავე ცნების სხვადასხვა დასახელებაა. ინერკულტურული კომუნიკაციის თეორია სხვადასხვა კულტურის ერთიან სივრცეში თანაარსებობის პრობლემებს იკვლევს პოსტმოდერნულ, გლობალიზებულ საზოგადოებებში. კულტურათა სულ უფრო მზარდი

გლობალიზაციისა და ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში თანამედროვე კინოს მეცნიერებაში ინტერკულტურალობის პრობლემისადმი მიძღვნილი გამოკვლევების მნიშვნელობა სულ უფრო მეტად იზრდება.

- Franz Josef Albersmeier (Hrsg.) *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 2003.
- Andre Bazin, *Was ist Kino? bausteines zur Theorie des Films*, Köln, 1975.
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1963.
- David Bordwell, *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, 1996.
- Umberto Eco, *Semiotik, Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink, 1991.
- Jürgen Felix (Hrsg.) *Moderne Film Theorie*, Mainz, 2002.
- Christian Metz, *Sprache und Film*, Frankfurt am Main, 1973.
- Christian Metz, *Semiotik des Films*, München, 1972.
- Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, In: Screen, 1975.
- Gilles Deleuze, *Kino I*, Frankfurt, 1989.
- Gilles Deleuze, *Kino II*, Frankfurt, 1991.
- Andrew Tudor, *Theories of Film*, London, 1974.
- Nils Borstnal, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz, 2008.
- Hugo Münsterberg, *das Lichtspiel, Eine psychologische Studie*, Wien, 1991.
- Peter Wuss, *Kunstwerk des Films und Massencharakter des Mediums, Konzepte zur Theorie des Spielfilms*, Berlin, 1990.

XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ- ამერიკულ კინოში შენიშნული ანალოგიები

XX საუკუნის 20-იანი წლები სწორედ ის ხანაა, როცა ნათლად გამოჩნდა, რომ კინემატოგრაფს ძალუძს არა მხოლოდ რეალობის დაფიქსირება, არამედ *სუბიექტურად აღქმული* რეალობის ჩვენება. ამ ტენდენციამ მიიყვანა კინემატოგრაფისტები „სუბიექტურ კამერასთან“, რომელიც ასახავდა საგნის ან მოვლენისადმი ავტორის დამოკიდებულებას (მაგ., ფრიდრიკ მურნაუ „უკანასკნელი ადამიანი“ (Der letzte Mann, იგივე: The Last Laugh, 1924).

ესაა პირველი პოსტულატი, რომელიც გვანტერესებს თემასთან მიმართებაში და აქვე მერეც: ზემოთქმულის ფონზე ჩვენთვის საინტერესო ხდება ორი მკვეთრი ინდივიდი ხელოვანი, ამერიკულ კინოში სრულიად გამორჩეული ფიგურა რობერტ ფლანგერი და ქართველი მიხეილ კალატოზიშვილი, რომლებმაც სხვადასხვა ეთნოგრაფიული მასალის საფუძველზე, ქრონოლოგიურად ერთსა და იმავე დროს, მაგრამ განსხვავებულ გეოგრაფიულ სივრცეში შექმნეს ფილმები, სადაც შემოქმედებითად აისახებოდა ადამიანი ბუნებასთან პირისპირ, აქ იგულისხმება სტიქია, ცხოვრების წესი და სხვ. (მაგ.: *უხმო* – „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ (Nanook of the North, 1922 და *უკვე ხმოვანი ფილმი* – ბრიტანეთში გადაღებული ფილმი „ადამიანი არანიდან“ (Man of Aran, 1934 და *კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთე“*, 1931). ამგვარად, ჩემ მიერ ხსენებულ ავტორთა მიღწევები იქნება ჩემი კვლევის ძირითადი საგანი, ხოლო შდეგები – მისი კონცეპტუალური არსის პასუხი.

აღიარებული ფაქტია, რომ ქართული კინოს ისტორიაში 20-30-იანი წლების საუკეთესო ფილმთა შორისაა მიხეილ კალატოზიშვილის დოკუმენტური „ჯიმ შვანთე“, რომელსაც იმ ფილმთა შორის მოვიხსენიებთ, რომლებმაც კინოენის თვალსაზრისით თავისი კვალი დატოვეს კინოს ისტორიაში. ამ თვალსაზრისით, მის განსაკუთრებით ხელშესახებ მიღწევას გამოვყოფ, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ „ჯიმ შვანთე“ ერთგვარად მოიცავს მუნჯი კინოს გამომხატველობითი საშუალებები არა მხოლოდ იმის გამო, რომ თანაბრად გამოიყენა 20-იანი წლების რუსული და ამავე პერიოდის ევროპული კინოს,

გერძოდ, გერმანული კინემატოგრაფიული სკოლის, მონაპოვრები, არამედ იმიტაც, რომ „ჯიმ შვანთემ“ ეთნოგრაფიული თემატიკა ისევე აქტუალური გახდა ქართულ კინოპროცესში, როგორც – რობერტ ფლაერტიმ ამერიკულ კინოში.

ფლაერტიმ 1931 წელს და ამერიკაში მომუშავე გერმანელმა რეჟისორმა ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუმ ერთად გადაიღეს, უფრო ზუსტად კი მურნაუმ დაასრულა ფლაერტის მიერ დაწყებული მხატვრული ფილმი „ტაბუ“, წყნარი ოკეანის ერთ-ერთი კუნძულის მცხოვრებთა რომანტიკული ამბის შესახებ. მურნაუ-ფლაერტის ნამუშევარი, როგორც თემის არჩევანით, ისევე მისი განსახიერების მანერით ექსპრესიონისტულ სტილიზაციას უნაცვლებს რეალური სურათების ჩვენებას. ზებუნებრივი ძალების შეგრძნებასა და სხვა ემოციური იმპულსების გამოწვევას ის ახერხებს რეალური, ცხოვრებისეული სურათების ჩვენებით. მას სწორედ ამ თვალსაზრისით იკვლევდა ანდრე ბაზენი – ცნობილი ფრანგი კინომკვლევარი, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოკვეთდა არა მონტაჟურ ინტერესებს, არამედ ფილმის ნარატიულ საწყისს. რაც ბუნებრივია „ჯიმ შვანთეშიც“ იკითხება, მაგრამ მასში შედარებით მძლავრობს რაკურსი, მონტაჟური გადასვლები, ექსპრესია, რამ მასალისადმი შემოქმედებით დამოკიდებულებაზე მეტყველებს. და მაინც, ბაზენის მიერ საზგასმული ფრაზა იმის შესახებ, რომ ფილმში „ტაბუ“ ხომალდი, რომელიც ეკრანის მარცხენა კიდიდან შემოცურდება, ბედისწერასთანაა გაიგივებული (თუმცა ფლაერტი-მურნაუ იოტისოდენადაც არ თმობენ ფილმის მკაცრ რეალისტურ კანონებს)⁴¹ – ჩვენთვის საინტერესოა, რადგან კალატოზიშვილთან ასევე ბედისწერასთან გაიგივებული შთაბეჭდილებითაა შექმნილი სახლის სახურავით გადახურვის ეპიზოდი, სადაც, მურნაუ-ფლაერტის გემის მსგავსად, რეალურად არსებული სინამდვილიდან კონკრეტული აზრობრივ-ემოციური განცდის გამოხატულებაა სვანი გლეხის მიერ დასრულებული სახლის სახურავი, რომელიც თანდათანობით, მაყურებლის თვალწინ იხურება (თითქმის იმავე ტემპო-რიტმში, როგორც ხომალდის მოძრაობა „ტაბუში“), და იკვეთება აზრი იმის შესახებ, რომ სახლი აშენდა, მაგრამ სვანი კაცის გასაჭირს ვერ იხსნის აშენებული სახლი, ისევე პრობლემად რჩება მთიელი ხალხის დრამატიზმით აღსავსე სინამდვილე. გადახურვის დასრულების შემდეგ, ეკრანის სრული სიბნელე საბედისწერო განცდით აღსავსე პაუზაა (ასევეა ფლაერტი-მურნაუს ფილმში).

ცხადია, რომ „ჯიმ შვანთეს“ ავტორს, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, კონკრეტული კომპოზიციის განზოგადებულად გააზრება აქვს მიზნად. ამ მიზნისკენაა მიმართული „ჯიმ შვანთეს“ მხატვარი დავით კაკაბაძეც. სწორედ მისი მონაწილეობა განაპირობებს კალატოზიშვილის ფილმის მომეტებულ შემოქმედებით საწყისს.

სხვათა შორის, აღნიშნული ეპიზოდის მაგალითზე, „ჯიმ შვანთეს“ და „ტაბუს“ სახვით ესთეტიკას ეხმიანება მოსაზრება, რომელსაც იგივე ბაზენი გამოთქვამს იმის შესახებ, რომ კულეშოვის, ეიზენშტეინის და აბელ ჰანსის შემოქმედება თვით მოვლენას კი არ გვიჩვენებს, არამედ ირიბად მიგვითითებს იმაზე, რომ მათ ფილმებში ცალკეული ეპიზოდების შინაარსი სრულიად დამოუკიდებელია ეპიზოდის საბოლოო შინაარსობრივი ჟღერისაგან. აქ მას მოჰყავს მაგალითებად რუსული მუნჯი კინოს ცნობილი მსახიობის მოზჟუხინის სახის ახლო ხედი და მკვდარი ბავშვის გამოსახულება, რომელიც მაყურებელს კადრში ასახული ფაქტის შესატყვის შთაბეჭდილებას უქმნის; ან, აყვავებული ვაშლის ხეების და გოგონების შეპირისპირებული ჩვენება ა. ლოჟენკოსთან, რაც იმედის განწყობას ბადებს მაყურებელში და სხვ. ეს განწყობა მონტაჟური შეპირისპირების შედეგია, მაგრამ კალატოზიშვილსა და ფლაერტი-მურნაუსთან ერთი პლანით და მონტაჟის გარეშე გვეხსნება ქვეტექსტი, რაზეც ზემოთ მოგახსენეთ.

ამგვარად, 20-იანი წლების ე. წ. მუნჯი პერიოდის მსოფლიოს კინოს სხვადასხვა გზით ხელეწიფება მხატვრული ეკრანული ხატის შექმნა და აქ დაწინაურდა, ერთი მხრივ, რუსული კინო (მონტაჟის თეორიის და პრაქტიკის საფუძვლიანი შედეგებით) და, მეორე მხრივ, გერმანული სკოლა, რომელმაც კადრის პლასტიკა (დეკორაცია და განათება) გამოიყენა მთავარ გამომხატველ საშუალებად. როდესაც ანდრე ბაზენი წერს, რომ 1928 წელს მუნჯმა კინომ თავისი სრულყოფის ზენიტს მიაღწიაო, მას მხედველობაში აქვს „მუნჯი“ კინემატოგრაფის სახვითი სისტემის სისრულე იმდენად ტევადი, რომ მასში ბაზენი ხმოვანი კინოს გამომხატველობით კონცეფციებს ამჩნევს (დაბადებული ქვეტექსტების გამო). ამ მოსაზრების ფაქტობრივ ნიმუშებად ის ასახელებს 20-იანი და 30-40-იანი წლების კინომოღვაწეების: ერიკ ფონ შტოროოპაიმისა და ჟან რენუარის შემოქმედებით კავშირებს ორსონ უელსთან, კარლ თეოდორ დრაიერისას რობერ ბრესონთან. ანდრე ბაზენს აქ მხედველობაში აქვს, როგორც თვითონ ამბობს, ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო ტენდენცია.

ტენდენცია, რომელსაც წარმოადგენენ რეჟისორები, რომლებსაც სჯერათ სახვითობისა და ტენდენცია, წარმოდგენილი იმ რეჟისორების მიერ, რომლებსაც სჯერათ რეალობისა. ბაზენის მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება სხვა არაფერია, თუ არა ლუმიერისა და მელიესის პირველ კინონიმუშებში გამომჟღავნებული კინემატოგრაფიული კონცეფცია, რომელიც დღესაც არსებობს და, ცხადია, ახალ მხატვრულ ფორმებშია წარმოდგენილი ე. წ. ფერწერული სტილის და მხატვრულ-დოკუმენტური კინემატოგრაფიის სახით. რაც შეეხება „ჯიმ შვანტეს“, ბაზენის მიხედვით, ჩემი აზრით, ბუნიუელისა და მურნაუს ესთეტიკურ პრინციპებთან სიახლოვეს უფრო ავლენს, თუმცა „ჯიმ შვანტე“ სინთეზით, კერძოდ, ემოციურ-რაციონალური საწყისების ერთიანობით გამოირჩევა და არა ზემოთქმულიდან ერთ-ერთით.

ამერიკელ კინომკვლევართა აზრით, მხედველობაში მაქვს 20-იან წლებამდე არსებული შრომები კინოთეორიის მიმართულებით, რომლებიც იქამდე, ვიდრე ევროპული კინოთეორია დაიკავებდა წარმმართველ ადგილს, საინტერესოა ჰიუგო მიუნსტერბერგის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ არსებობს ინტერაქტიური ურთიერთობის ცნება ფილმსა და მსახიობს შორის. იგი ამბობს, რომ კინოსურათში ჩვენი მოძრაობის აღქმა დამოკიდებულია არა იმდენად ხედვაზე, რამდენადაც გამოსახულების ინტერპრეტაციის აქტიურ გონებრივ პროცესებზე. 30 წლის შემდეგ ეს აქტიური პროცესი ცნობილი გახდა, როგორც ფსიქოლოგიური ფენომენი, რომელიც მიუნსტერბერგმა, როგორც მოგახსენეთ, ბევრად ადრე შენიშნა, კერძოდ, აღწერა 1916 წელს. თავის წიგნში იგი რამდენიმე თავს უძღვნის „ყურადღებას“, „მეხსიერებასა და წარმოდგენას“, „ემოციებს“, იგი აყალიბებს ფილმის ფსიქოლოგიის თეორიას, რომლის მიხედვითაც, ფილმი აქტიური პროცესია – ეს არის გონებრივი მოქმედება, სადაც მსახიობი და, მე აქვე დავუმატებდი, მაყურებელიც, არის ფილმის ავტორის პარტნიორი (ამ მიმართებითაც, მკვეთრია ანალოგიები „ჯიმ შვანტესთან“, მხედველობაში მაქვს ამერიკელი ფსიქოლოგის განსჯა, რომელიც კინოს ერთ-ერთი პირველი კინოთეორეტიკოსია ამასთანავე). სხვათა შორის, მიუნსტერბერგის შრომას საკმაოდ რთული ბედი აღმოაჩნდა იმ თვალსაზრისით, რომ თავის დროზე ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყავდა და ეს სრულიად გასაგებია, მისი შრომა ერთ-ერთი პირველი იყო თეორიის მიმართულებით და მით უფრო იმიტომ, რომ მიუნსტერბერგი და ლინსდეი, ადამიანები, რომლებიც ცდილობდნენ კინოს თეორიაში

მუშაობას, ერთი იყო ფსიქოლოგი და მეორე – პოეტი; მიუნსტერბერგმა დაადგინა, რომ ფილმის თეორიაში გათვალისწინებული უნდა იყოს არა მხოლოდ შეუცნობელი ესთეტიკა, არამედ ზუსტი სოციალური და ფსიქოლოგიური ეფექტებიც. მან ამ ორ ასპექტს უწოდა კინოსურათის „შინაგანი“ და „გარეგანი“ განვითარება. მიუნსტერბერგის ყველაზე დიდი მიღწევაა ფილმის სახვით ფენომენში ფსიქოლოგიური პრინციპების გამოყენება. ამერიკელი მკვლევრები წერენ, რომ ამ მხრივ ფროიდის ფსიქოლოგია აუცილებელ იარაღს წარმოადგენდა ფილმის თეორიაში. მიუნსტერბერგის მიდგომა არის პრეფროიდული, რაც ნათელს ჰფენს თუ, რატომ იყო იგი დიდი ხნის განმავლობაში იგნორირებული, მაგრამ ამავე დროს იგი იყო გეშტალტის ფსიქოლოგიის წინამორბედი, რამაც მის მიდგომას საოცარი თანამედროვეობა შესძინა.

ფროიდისეული ფილმის ფსიქოლოგიის თანახმად, მნიშვნელოვანია გამოცდილების გაუცნობიერებელი ბუნება და, მაშასადამე, კონცენტრირება ხდება გარემოს მიმართ პასიურ მიდგომაზე. ამის საპირისპიროდ, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, მიუნსტერბერგმა გამოსახულების ინტერპრეტაციის აქტიურ გონებრივ პროცესები წამოსწია წინ.

კალატოზიშვილის ფილმთან დაკავშირებით ამერიკელი მკვლევრის ნააზრევის მოხმობა ჩემთვის „ჯიმ შვანტეს“ მნიშვნელობას მრავალწილად აფართოებს. იგი ზედროული და ზესივრცობრივია – გაგებების მხრივ. ეს დრომაც დაამტკიცა, როცა ჯორჟ სადულმა და რუსმა მკვლევარმა ფრეილიხმა გამოთქვეს მასზე საკუთარი შეხედულებები: პირველმა თქვა, რომ ესაა „საბჭოთა კინოს მარგალიტი“ (ბუნებრივია, იმხანად ქართულ კინოს საბჭოურს თუ უწოდებდნენ მხოლოდ) და მეორე კი თავის წიგნში „ეკრანის ოქროს კვება“ მოქმედ პირთა ხასიათების კვლევისას მიმართავს მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმს. „მიფრინავენ წეროების“ მაგალითზე მსჯელობისას, მკითხველს შეახსენებს, რომ ამ დროს ჯერ კიდევ არ იყო გ. ჩუხრაის „ბალადა ჯარისკაცზე“, ს. ბონდარჩუკის „ადამიანის ბედი“, ა. ტარკოვსკის „ივანეს ბავშვობა“ და არც ფ. ფელინის „8 1/2“² ის განსაკუთრებით მიზანდასახულად აკეთებს ამ ექსკურსს მომავალ კინოპროცესში, რათა კიდევ უფრო ხელშეისაზრდოდ წარმოვიდგინოთ „წეროების“ მხატვრული ფასეულობა, 50-იან წლებში ასე რომ გამოიკვეთა რუსულ კინოში და გამოთქვას ფრაზა, რომელსაც

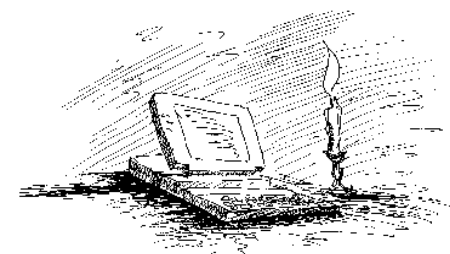
განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „ჯიმ შვანტესთან“ მიმართებით: „50-იანი წლების კინომ თავისი საგვარეულო გაიხსენაო“ და ეს წიაღსვლა „ჯიმ შვანტეს“ ხანის კალატოზიშვილისეული მიღწევებს დაუკავშირა.

ამგვარად, 20-იანი წლების ქართული კინო, „ჯიმ შვანტეს“ სრულიად ორიგინალური პოეტიკით ევრო-ამერიკული სივრცის შემადგენელი ნაწილი ხდება ისეთი არაორდინარული მოღვაწის ხელოვნების გამო, როგორიცაა მ. კალატოზიშვილი.

1. ანდრე ბაზენი, „რა არის კინო“, მ., 1972, გვ. 84.

2. შენიშვნა: იგულისხმება მ. კალატოზიშვილის (მ. კალატოზოვი) ფილმი „გაუგზავნელი წერილი“, 1960.

უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა



კულტურის მენეჯმენტი

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. იური მღებრიშვილი

ნათია გრძელიშვილი
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. იური მღებრიშვილი

სარეკლამო სასემინარი და სტრუქტურა

*„რეკლამა იზიდავს შენს ყურადღებას,
სულ ესაა“ – კელვინ კლაინი.*

დღესდღეობით საქონლის გასაღება შეუძლებელია რეკლამის გარეშე. რეკლამა ნამდვილად უწყობს ხელს გაყიდვების გაზრდას, ახდენს მომხმარებლის ინფორმირებას გამოყენების და ფასის შესახებ. მისი დანიშნულება სწორედ ისაა, რომ გააცნოს საზოგადოებას ახალი პროდუქტი და შეაყვაროს. მთავარია, სწორად იქნას შერჩეული სამიზნე აუდიტორია, შეისწავლო მათი სურვილები, მოიფიქრო უბრალო მაგრამ ინდივიდუალობის მატარებელი მოხერხებული და ხელმისაწვდომი წინადადებები. ეს სავსებით ბუნებრივია და შეიძლება ითქვას – მოსახერხებელიც, რადგან მომხმარებელს უჭირს ასი ათასობით დასახელების საქონლიდან იმის არჩევა, რაც ზუსტად მას სჭირდება. გარდა ამისა, ჩვენ აღამიანები რეკლამირებულ პროდუქტს განვიხილავთ, როგორც საუკეთესოს და მეტად სანდოს, ვიდრე არა რეკლამირებულს. ეს უკანასკნელი კი ნამდვილად კარგი საშუალებაა ინფორმაციის მიწოდებასა და დარწმუნებაში. საკითხავია, მაინცდამაინც რატომ ანიჭებენ ერთ კონკრეტულ საქონელს უპირატესობას მაშინ, როდესაც იმავე ტიპის სხვა საქონელი შესაძლოა, უფრო იაფი ღირდეს? პასუხი მარტივია – ერთის რეკლამა კარგია, მეორესი კი – ცუდი; იმიტომ რომ ინფორმაცია ერთ შემთხვევაში აღმოჩნდა საჭირო აღვიღსა და საჭირო დროს, სხვა კი არა; ერთის რეკლამა გასაგები და მაღალი ხარისხისაა მეორესი – გაუგებარი და მოსაწყენი. მომხმარებელი შეიძლება წინასწარ არ ფიქრობდეს რაიმე საქონლის შეძენაზე, მაგრამ რაღაცამ უშუალოდ მაღაზიაში უბიძგოს ამ კონკრეტული ნივთის შეძენისაკენ. ეს კი შეიძლება მიღწეულ იქნას ეფექტური რეკლამით.

რეკლამას საკმაოდ დიდი ისტორია აქვს. რეკლამის პრიმიტიულ ფორმებს ჯერ კიდევ უძველეს პერიოდში ვხვდებით. წარწერებმა ქვებზე, კედლებზე, პაპირუსებზე ეგვიპტიდან, რომიდან თუ საბერძნეთიდან შემოგვინახეს შეტყობინებები, რომლებშიც მოცემულია

ინფორმაცია გასაყიდ საქონელსა თუ მომსახურებაზე, უახლოეს დროში მოსალოდნელ მოვლენებზე, გაქცეული მონების პოვნისთვის დაწესებულ ჯილდოებზე. ქალაქ პომპეის 1500-ზე მეტი წარწერაა დღემდე შემონახული, რომელთაც, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე რეკლამის სტრუქტურა ჰქონდათ. ჯერ კიდევ ხმელთაშუა ზღვის ქვეყნებში არქეოლოგებმა აღმოაჩინეს ნივთმტკიცებები, რომლებიც ინფორმაციას იძლეოდნენ სხვადასხვა ღონისძიებისა და შეთავაზების შესახებ. რომაელები ქმნიდნენ კედლის ნახატებს, რათა გლადიატორთა ბრძოლებზე ეუწყებინათ. ხოლო ფინიკიელები უზარმაზარ ქვებზე ხატავდნენ სურათებს საკუთარი ნაწარმის სტიმულირებისთვის. რადგანაც უძველეს დროში წერა-კითხვის დონე დაბალი იყო, სარეკლამო შეტყობინებები ეგრეთ წოდებული მაცნეების საშუალებით ვრცელდებოდა, რომელიც ხალხმრავალ ქუჩებში იდგა და ხალხს აცნობდა სხვადასხვა ინფორმაციას (უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში შეტყობინებების მთავარი მიზანი ინფორმაციის გავრცელება იყო და არა დარწმუნება).

მიუხედავად ამ ყველაფრისა, თანამედროვე რეკლამა აბსოლუტურად განსხვავდება თავისი წინამორბედისგან.

საერთოდ, რა არის რეკლამა და რა ფუნქცია აკისრია მას?

რეკლამა (reklam) ლათინური სიტყვაა და ყვირილს, მოთხოვნას ნიშნავს. ეს არის ინფორმაცია, გავრცელებული ნებისმიერი მეთოდით, ნებისმიერი ფორმით და ხერხით, მიმართული საზოგადოების ფართო მასებისთვის რეკლამირების ობიექტის მიმართ მათი ყურადღების მიპყრობის ან ინტერესის გაღვივების მიზნით. ალტერნატიული განსაზღვრებით, რეკლამა ფასიანი, ცალმხრივი კომუნიკაციაა, რომელშიც განსაზღვრულია სპონსორი და ინფორმაცია კი – მართვადი. რეკლამის ვარიანტებია: პუბლიკაცია, „პიარი“, პროდუქტის ჩასმა, სპონსორობა, გაყიდვების წახალისება. ამგვარი ინფორმაციის გასავრცელებლად მრავალი საშუალება გამოიყენება: ვიტრინები, უწყებები, სასაქონლო და საფირმო ნიშნები. ტელევიზია, რადიო, ფილმები, ჟურნალები, გაზეთები, ინტერნეტი და ბილბორდები. დღეს რეკლამა განიხილება, როგორც მარკეტინგის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი. რეკლამა ბაზრის კონკურენციის ინსტრუმენტია.

ზოგი მიიჩნევს, რომ რეკლამა არაფორმალურად არის ტყუილი, რადგან მასში არაა სავალდებულო სრული სიმართლის თქმა, ანუ, როგორც წესი, ამბობ მხოლოდ დადებით მხარეს და არაფერს ამბობ უარყოფითზე, რომელიც, შესაძლოა, მთლიანად ხაზსაც კი

უსვამს იმ დადებითს. ესე იგი, რეკლამაში შეგიძლია ისაუბრო კარგ შედეგზე და კონკრეტული მაგალითებიც მოიყვანო, თუნდაც ეს არ იყოს ტიპური შემთხვევა და იყოს ძალზე იშვიათი შედეგი ამ პროდუქტით სარგებლობისა. რეკლამა არის პროდუქტის გაყიდვის ხელშეწყობა. ამ მიმართულებით – მიზანი ამართლებს საშუალებას. თუმცა, სადაც კონკურენციაა, იქ კონკურენტები ერთმანეთს ამოწმებენ და ასეთი არასწორი რეკლამის შემთხვევაში სასამართლოს ძალითაც კი ააკრძალვინებენ მას. მაგრამ, რასაკვირველია, არსებობს სარეკლამო ინფორმაციის რეგულირებისა და მომხმარებელთა უფლებების დაცვის ცნება. ამიტომ შეიძლება რეკლამა ნახევრად სიმართლის მოქმედი, მაგრამ ამკარა ტყუილი იშვიათია. შეგიძლია თქვა სიმართლე ოღონდ – ცალმხრივად, ანუ, თქვა მხოლოდ დადებითი მხარე და უარყოფით მხარეს ნუ იტყვი. ქვეყნებში სოციალური რეკლამა ხორციელდება გეგმაზომიერად, იგი ხელს უწყობს ახალგაზრდული საზოგადოების მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ფორმირებას, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურის განვითარებას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რეკლამა ხაზს უსვამს რაღაც საქონლის მაღალ ხარისხს, აქცენტს აკეთებს მის უნიკალურობასა და ნიშნებზე, იპყრობს მომხმარებლის ყურადღებას და სთავაზობს წინასწარ, საქონლის შეძენამდე, თუნდაც წარმოდგენა გვექონდეს მასზე.

ხშირად რეკლამასა და PR-ს ერთნაირად მოიხსენიებენ. ძირითადი განსხვავება მათ შორის არის ის, რომ PR ესაჭიროება ყველა კომპანიასა და ორგანიზაციას, რეკლამა კი – არა. რეკლამისაგან განსხვავებით, PR ხანგრძლივი მოქმედების სტრატეგიებს შეიმუშავებს, რეკლამას კი, სადაც არ უნდა განთავსდეს, მოკლე სასიცოცხლო პერიოდი აქვს.

მარტივად რომ წარმოვიდგინოთ, რეკლამა – ეს არის ინსტრუმენტი, რომელიც მოქმედებს ინფორმაციის ფასიანი საშუალებების გამოყენების მეშვეობით. მისი მიზანია ორგანიზაციის, პროდუქციის ან იდეის პოპულარიზება და მათი რეალიზაციის ხელშეწყობა.

აშშ-ის მარკეტინგის ასოციაციის განმარტებით, რეკლამა კონკრეტული, ზუსტად დადგენილი დამკვეთის მიერ საქონლის, იდეის ან მომსახურების დაფინანსებული, არაპიროვნული წარმოდგენაა. ხოლო, კოტლერის თეორიის თანახმად, რეკლამა – ეს არის 1. ფასიანი; 2. არაპირადი კომუნიკაცია, რომელსაც ახორციელებს; 3. იდენტიფიცირებული სპონსორი და რომელიც იყენებს; 4. მასობრივ

საინფორმაციო საშუალებებს, რათა დაიყოლიოს ან ზემოქმედება მოახდინოს აუდიტორიაზე.

თანამედროვე საზოგადოებაში რეკლამა განიხილება, როგორც „გაყიდვების სტიმულატორი“, ბოლო წლებში შემოსული განსაზღვრება კი – „პოლიტიკური რეკლამა“, განაპირობებს იმას, რომ ეს მოვლენა განვიხილოთ უფრო ფართო, ღრმა დისკურსში და მივცეთ მას შემდეგი განმარტება: რეკლამა – ეს გახლავთ ინფორმირება ვინმესი რაიმეს შესახებ.

რეკლამას შეიძლება სხვადასხვა ფუნქცია გააჩნდეს, მათ შორის გამოვეყოფთ ორ ძირითადს:

- მომხმარებლის ინფორმირება (პროდუქტის პარამეტრების, ფასის, გამოყენების წესებისა და გაყიდვის ადგილების შესახებ);
- მომხმარებლის მოტყუება (მაგალითად, ავიღოთ „TV-მარკეტის“ რეკლამები ამა თუ იმ სახის პროდუქციაზე).

არსებობს კიდევ ერთი ფუნქცია, მიაჩვიოს მომხმარებელი კონკრეტულ საქონელს და მონოპოლური მდგომარეობა დაიკავოს ბაზარზე. ეს ყველაფერი, ალბათ, კარგია, მაგრამ სინამდვილეში რეკლამა, ალბათ, უფრო მირაჟია, მომხმარებლის გაცურება, მის შემეცნებაზე ზემოქმედება და ზომბირება. ამის მიუხედავად, მან, მართლაც, დიდი ადგილი დაიკავა თითოეული ადამიანის ცხოვრებაში, ის განსაკუთრებით 18-44 წლის ასაკის ადამიანებშია პოპულარული, რაც რეკლამის შემქმნელთათვის ბაზარზე მიმზიდველი ასაკობრივი ჯგუფია.

მას შეხვდებით ყველგან: სახლში – ტელევიზორის ყურებისას (ტელევიზია ზომ საოჯახო მეურნეობის 90%-ის ყურადღებას იპყრობს), თანაც სატელევიზიო რეკლამა თანამედროვე რეკლამის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. მისი გამოყენებით მაყურებელს შესაძლებელია აჩვენონ საქონელი ნატურალური სახით, მოუთხრონ მისი სარგებლობისა და გამოყენების წესების შესახებ; მანქანაში რადიოს მოსმენისას, ქუჩაში ბილბორდებისა და ლაითბოქსების დანახვისას, ერთ-ერთი ექსპერტის შეფასებით, ადამიანი დღეში საშუალოდ 1600 სარეკლამო შეტყობინებას იღებს, ხოლო მეორის მტკიცებით, ეს მაჩვენებელი თითქმის 5000-ს აღწევს.

რეკლამა აქტუალური გახდა დღეს. ამიტომაც რეკლამის ბიზნესი სულ უფრო და უფრო იმყარებს პოზიციებს მსოფლიო ბაზარზე. მიუხედავად იმისა, რომ რეკლამას, ძირითადად, კომერციული ფირმები იყენებენ, მას აქტიურად მიმართავენ არაკომერციული ორგანიზაციები,

პროფესიული და სოციალური სააგენტოები, რომლებიც რეკლამას უწევენ თავიანთ საქმიანობას.

რეკლამა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც უპირობო საშუალება, რისთვისაც ორგანიზაცია იხდის ფულს, რათა ურთიერთობა დაამყაროს მთლიან ბაზართან, საზოგადოებასთან. აღსანიშნავია ერთი ფაქტი – კარგ რეკლამას უკვეთავს არა ის, ვისაც ბევრი ფული აქვს, არამედ ფული შესდის მას, ვინც სწორ და კარგ რეკლამირებას უწევს თავის პროდუქტს.

დღესდღეობით გაზეთების და ჟურნალების ტირაჟების ზრდასთან ერთად, რეკლამა ხდება საქონლისა და მომსახურების შესახებ ინფორმაციის უცვლელ ხერხი. ამჟამად ის ბიზნესის ერთ-ერთი ძირითადი მამოძრავებელი ძალაა. დღეს მან ხელოვნებისა და მეცნიერების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია.

მთელს მსოფლიოში სარეკლამო კამპანიას, როგორც წესი, სარეკლამო სააგენტოები აწარმოებენ. 1841 წელს ფილადელფიაში ვოლნი პალმერმა გახსნა პირველი სარეკლამო სააგენტო. მისი ძირითადი საქმიანობა გაზეთის მფლობელთან რეკლამის განთავსების მსურველის დაკავშირება იყო, რაშიც გასამრჯელოდ ის რეკლამის საფასურის 25% იღებდა. ასეთი ბიზნესი წარმატების შედეგად მან 1845 წელს ბოსტონში და 1849 წელს ნიუ-იორკში თავისი სააგენტოს ფილიალები გახსნა. ხოლო პირველი სარეკლამო სააგენტო, სადაც არა მარტო დამკვეთის და გაზეთის მფლობელის დაკავშირება ხდებოდა, არამედ სარეკლამო ტექსტები და დეკორაციებიც მუშავდებოდა, ანუ, სრული მომსახურებით 1891 წელს ნიუ-იორკში ჯორჯ ბატენის მიერ იქნა დაარსებული. XX საუკუნის ბოლოსთვის კი ეს კომპანია ერთ-ერთი გიგანტი გახდა სარეკლამო ბიზნესში.

სარეკლამო საქმიანობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სარეკლამო სახეობებს. არსებობს რეკლამის სხვადასხვა სახეობა, რომლებიც დიდი გამოცდილების მქონე სპეციალისტების მიერ უკვე ჩამოყალიბებულია:

- კარგი და ცუდი.
- საიმიჯო და გაყიდვების.
- მიზნობრივი.
- ფარული და პირდაპირი.
- გააზრებული და გაუაზრებელი.
- მარადიული.

- რეკლამა, რომელიც ბრენდის სიცოცხლისუნარიანობაზეა დამოკიდებული.
- წარმავალი.

რეკლამის გამოყენების ფორმები და მეთოდები მრავალსახოვანია და ხანდახან მეტად ორიგინალურიც, მაგალითად, ასეთი უცნაურიც: ლონდონში დიდი პოპულარობით სარგებლობს რესტორანი, რომლის პატრონი აბსოლუტურად მელოტია. რესტორნის ყველა სხვა თანამშრომელიც აბსოლუტურად მელოტია. რესტორნის აბრაზე კი წერია: „ჩვენთან ვერასოდეს აღმოაჩენთ თმას წვნიანში.“ სასაცილოა, მაგრამ, ვფიქრობ, ორიგინალურ და უცნაურთან ერთად ეს კარგი რეკლამაა – კარგი რეკლამაც ხომ ხელოვნების ქმნილებაა.

დღევანდელ განვითარებული და ცივილიზებული კაცობრიობისთვის რეკლამა აუცილებლად საჭიროა, ოღონდ მხოლოდ მომხმარებლის ინტერესებს უნდა ემსახურებოდეს. იგი, მართლაც, უნდა უწყობდეს ხელს ახალგაზრდული საზოგადოების მოთხოვნილებების ფორმირებას, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურის განვითარებას. რეკლამამ უნდა გამოხატოს საზოგადოების ინტერესები, დახვეწოს მათში წესები და გემოვნება. მან პროპაგანდა უნდა გაუწიოს მხოლოდ ისეთ საქონელს, რომელიც სარგებლობას მოუტანს ადამიანის როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ განვითარებას. ის ზაზს ნამდვილად უნდა უსვამდეს საქონლის მაღალ ხარისხს, მაგრამ ამასთანავე მისი უარყოფითი მხარეებიც არ უნდა იყოს აშკარად დაფარული და, რაც მთავარია, არ უნდა გვატყუებდნენ!

- არმსტრონგი, კოტლერი, მარკეტინგის საფუძვლები, თბ., 2006.
- მ. სეთური, რეკლამა მარკეტინგის სისტემაში, თბ., 1997.
- ნ. კაციტაძე, რეკლამა, თბ., 2006.

მუზეუმების როლი დღევანდელ საზოგადოებაში

მუზეუმები საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. მუზეუმი, კლასიკური განმარტებით (ბერძნული *μῦσ·εἶο[v]*) მუზეთა ტაძარი და საზოგადოების განვითარების სამსახურში მყოფი მუდმივი ინსტიტუციაა, რომელიც ღიაა ფართო საზოგადოებისთვის. მუზეუმი შეისწავლის, იძენს, ინახავს, იკვლევს და გამოფენს ადამიანთა შემოქმედებისა და მათი გარემოს აღმწერ ფაქტებსა და მატერიალური კულტურის ნიმუშების მნიშვნელოვან მასალას. ადრეული მუზეუმები შეიქმნა, როგორც სამეფო ან საგვარეულო კოლექციები, სადაც მათ მფლობელობაში მყოფი ხელოვნების ნიმუშები და საუცხოო შედეგები შედიოდა. ასეთ გამოფენებს თავდაპირველად საკვირველებათა ოთახებს ან საინტერესო საგანთა კაბინეტს უწოდებდნენ. მოგვიანებით ინსტიტუციად ჩამოყალიბებული მუზეუმები, როგორც სტრუქტურული ერთეულები, გალერეებისა და საგამოფენო ცენტრებისაგან განსხვავებით, არ წარმოადგენენ ფინანსურ მოგებაზე ორიენტირებულ სტრუქტურებს და არამომგებიან არაკომერციულ ორგანიზაციებს, რომელთა მისიაც მეტნაკლებად ერთნაირია: ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის სფეროში სტრუქტურული და ინსტიტუციონალური ცვლილებები და ერთიანი სამუზეუმო პოლიტიკა, დაცული კოლექციების შესწავლა-დაცვა, საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომობა. გარდა კოლექციების დაცვა-აღრიცხვისა და მოვლა-შენახვის საქმიანობებისა, მუზეუმები ემსახურებიან სამეცნიერო კვლევებს, საგანმანათლებლო, საგამოფენო-საზოგადოებრივ საქმიანობებსა და ტურიზმის სფეროში განხორციელებულ აქტივობებს. XX საუკუნეში, განსაკუთრებით კი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, მომხდარმა პოლიტიკურმა ძვრებმა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროზე მოახდინა ზეგავლენა. გაჩნდა იდეები მუზეუმების რეფორმირებასთან დაკავშირებით. მიუხედავად იმისა, რომ წინა პერიოდთან შედარებით გარკვეული გაუმჯობესება შეინიშნებოდა, ეს ჯერ მაინც არ იყო ოქროს ხანა

მუზეუმებისათვის. სახსრების ნაკლებობა, უგულებელყოფა და ახალი ტენდენციები იმის მანიშნებელი იყო, რომ მთავრობები არ აღიარებდნენ მათზე პასუხისმგებლობას და ბევრი მუზეუმი დაშლისა და გაუქმების ზღვართან იდგა. ფინანსური დაბრკოლებებისა და ცუდი ადმინისტრირების გამო მუზეუმებს ფინანსური და სოციალური პრობლემები გაუჩნდათ, საჭირო იყო სიახლეების მოფიქრება სამუზეუმო საქმიანობის განვითარება და მათთვის სხვადასხვა ფუნქციის შემატება.

თანამედროვე ყოფაში მუზეუმები ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავდებიან ფორმატით: დიდი დაწესებულებებიდან მცირე, ერთოთახიან მუზეუმებამდე, რომლებიც განსხვავდებიან კოლექციათა შინაარსით – არსებობს ხელოვნების, ისტორიის, არქეოლოგიის, მეცნიერების, სამხედრო, ეთნოგრაფიული მუზეუმები და სხვადასხვა უცნაურ კოლექციათა მუზეუმებიც კი (მაგალითად: ღილების მუზეუმი, საათების მუზეუმები, ქვირითის მუზეუმი, ბამბუკის მუზეუმი და სხვა). მუზეუმები განსხვავდებიან მომხმარებელთა კატეგორიებითა და სამიზნე ჯგუფებითაც. უკანასკნელი ოცდაათი წლის განმავლობაში მსოფლიოში გაიზარდა მათი რაოდენობა და მუზეუმებს ახალი როლი დაეკისრათ, რადგანაც გაიზარდა და შეიცვალა საზოგადოების მოთხოვნილებები. დღეს ეს მზარდი საერთაშორისო ინდუსტრიაა, რომელიც ახალ-ახალ ფუნქციებს იძენს კულტურული ღონისძიებების ორგანიზაციის თვალსაზრისით. მუზეუმების ახალი როლი შეიძლება აღვწეროთ, როგორც ტრადიციული სამუზეუმო საქმიანობის შენარჩუნება, რომელსაც ემატება საგანმანათლებლო საქმიანობა, სადაც ყურადღება გამახვილებულია ცოდნის გაზიარებაზე და ყველა ადამიანის ცხოვრებაში ხარისხის გარკვეული ელემენტის შეტანაზე. არიან ადამიანები, რომლებიც მისტირიან ძველ დროს, როდესაც მუზეუმები წყნარი, მშვიდი ადგილის სიმბოლო იყო და ძირითადად დამთვალიერებელსაც საზოგადოების ზრდასრული ნაწილი წარმოადგენდა. თუ სიტუაციას გლობალურ კონტექსტში განვიხილავთ, რასაც ICOM-ი და UNESCO უნდა აკეთებდეს, უნდა ვღიაროთ, რომ აუცილებელია მუზეუმების ინტეგრირება თანამედროვე ცოცხალ კულტურაში, მუზეუმს აღარ უნდა შეეცქეროდეთ, როგორც საკუთხეველს, იგი უნდა გახდეს მოქმედებებისა და დისკუსიების ცენტრი, სადაც აწმყო და წარსული მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული ერთმანეთზე. მუზეუმებმა უნდა დაიმკვიდრონ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი ფუნქცია და ამით გააუმჯობესონ

ურთიერთობა მომხმარებელთან. მუზეუმი განიხილებოდა, როგორც ადგილი, სადაც დაცულია წარსულის საგანძურები და გამოფენილია პატივისცემა დიდი კულტურული მნიშვნელობის მქონე ნივთების უნიკალურობის მიმართ. ასეთი ელიტარული მიდგომა პასიურ ხასიათს იწვევდა, შედეგად მუზეუმი რჩებოდა კონსერვატიულ და სტატიკურ დაწესებულებად, რომელიც არ მონაწილეობდა, არ იზიარებდა საზოგადოების მოთხოვნებს და მომხმარებელსაც პასიურ განწყობას უქმნიდა.

თანამედროვე საზოგადოებაში მუზეუმების როლი შეიცვალა – ისინი ცდილობენ შეცვალონ თავიანთი ხედვა და დამოკიდებულება, აქტიური დიალოგი გამართონ საზოგადოებასა და კოლექციებს შორის. მუზეუმები ისევე, როგორც ბევრი სხვა სახელმწიფო და არასახელმწიფო ინსტიტუცია, წარმოადგენენ ზოგადი, სოციალური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური კონტექსტის ნაწილს, მათ მუშაობასა და საქმიანობაზე ბევრი გარეფაქტორი ახდენს ზემოქმედებას, ასეთებია: დემოგრაფიული, ეკონომიკური და ბაზრის ცვლილებები. დღევანდელ დღეს ამის ძირითად დასაბუთებად შეიძლება მივიჩნიოთ მუზეუმების საგანმანათლებლო როლის გააქტიურება. მთელ მსოფლიოში მუზეუმებში განათლების მისაწოდებლად ახალი შესაძლებლობებისა და სტრუქტურების აღმოცენებასთან ერთად საგანმანათლებლო როლს არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება. დადგა დრო, როდესაც უნდა შეცვალონ თავიანთი პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად უდევს მათ განვითარებას.

კულტურული მემკვიდრეობის მოვლა-შენახვა სახელმწიფოებს საკმაოდ ძვირი უჯდება, ამიტომ საჭირო ხდება დამატებითი ფინანსური საშუალებების მოძებნა. ზოგიერთი არასამთავრობო ორგანიზაცია, კერძო ფონდები და სპონსორები, უკვე კარგა ხანია მონაწილეობენ კონსერვაცია-რესტავრაციის კამპანიებში, ისინი მოითხოვენ საზოგადოებისათვის მათი ინვესტიციების სარგებლობის დემონსტრირებას. სახელმწიფომაც უნდა გამოიხატოს დამატებითი თანხა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა-პატრონობისათვის, უნდა უზრუნველყოს ტურისტული რესურსების მოზიდვა.

მუზეუმები ველარ გაამართლებენ საკუთარ არსებობას მხოლოდ საკუთარი კოლექციების დაცვით და გამოფენით, მათ უნდა გვაჩვენონ, რას სთავაზობენ საზოგადოებას და ამ წინადადებებში ცოდნა-განათლებაც უნდა შედიოდეს. ძალზე პრიორიტეტულ საკითხს

წარმოადგენს საგანმანათლებლო განყოფილების დაარსება. სამუზეუმო განათლება დაკავშირებულია მუზეუმის საკომუნიკაციო ხასიათთან. ისინი ხდებიან არა მარტო საცავები, არამედ ინფორმაციის მიმწოდებლებიც – ეს არის მცდელობა, შეიცვალოს ცნება მუზეუმისა, რომელიც სწავლულთა მიერ გამოყენებისათვის განკუთვნილ კოლექციების საცავს გულისხმობს, კომუნიკაციის საშუალების ცნებით.

სამუზეუმო განათლება იმას კი არ გულისხმობს, რომ დამთვალიერებელს გააცნოთ, თუ რას უშვებიან მუზეუმები თავიანთ ექსპონატებს, არამედ ეს არის ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი განვითარების პროცესი, რომელსაც საფუძვლად უდევს რიგი სასარგებლო რესურსისა, რომელშიც თავისი წვლილი შეაქვთ როგორც საზოგადოებას, ისე მუზეუმის დამთვალიერებელს. საგანმანათლებლო პერსონალი და მუზეუმის მცველები (კურატორები) ერთობლივად მუშაობენ მუზეუმის საზოგადოებრივი ხასიათის დასამკვიდრებლად. აქტიური მუზეუმისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ცვლილებებს განათლების სფეროში, რადგან ისინი ამდიდრებენ სტუმრების შთაბეჭდილებებს კოლექციებზე, ზრდიან მომსვლელთა რაოდენობას, იზიდავენ უფრო მრავალფეროვან დამთვალიერებელს, მუზეუმებს ხელოვნების, თავისუფალი დროის გატარების, ტურიზმის, კომერციული საქმიანობის ცენტრში აქცევს და წამყვან როლს სთავაზობს საზოგადოებას კულტურული განვითარების მიმართულების მიცემაში. დღეს მუზეუმები საზოგადოებრივი განვითარების მაღალი დონის გამოხატულებაა, მათ ემუქრებათ საფრთხე, რომელიც დაკავშირებულია ახალ როლთან მუდმივი ცვლილებების პროცესში მყოფ საზოგადოებაში – ეს არის მხოლოდ ბაზარზე ორიენტირებული პოლიტიკის დანერგვა, შედეგად მუზეუმების რეალური მიზნის – კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და წარმოჩენის უკანა პლანზე გადასვლა. მუზეუმების დღევანდელი მიზნის მიღწევის ძირითადი საშუალებაა კოლექციების როლისა და საზოგადოების როლის დაბალანსება. უკანასკნელ წლებში მუზეუმების წინაშე წამოიჭრა ბიზნესთან კონკურენციის პრობლემა, ძირითადად – ხარისხის, მისაწვდომობისა და ფასის თვალსაზრისით. სამუზეუმო პროდუქტს კონკურენციას უწევს სხვადასხვა კულტურის პროდუქტი, შოუბიზნესის სხვადასხვა სახეობა და ღონისძიება: საგაჭრო და გასართობი საშუალებები, ვორკშოპები, მოძრავი ექსპოზიციები, პერფორმანსი გამოფენასთან ერთად და სხვ. მუზეუმები იძულებული

გაზდნენ შეცვლილიყვნენ, დამთვალიერებლებისათვის შეეთავაზებინათ მიმზიდველი მომსახურება და დაეკმაყოფილებინათ საზოგადოების მოთხოვნები, სიახლეებთან ერთად აქტიური ხდება კომერციალიზაციის ცნება, რაც დღევანდელ მსოფლიოში მნიშვნელოვან ნიშას წარმოადგენს. აქტუალური გახდა სამუზეუმო მარკეტინგი, რაც მიზნად ისახავს მომსახურებისა და პროდუქტის მუდმივი გაუმჯობესების მიღწევას, რათა შესაძლებელი გახდეს დამთვალიერებელთა მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება, უფრო ფართო მასშტაბით კი – დამთვალიერებელთა რაოდენობისა და შედეგად შემოსავლების გაზრდა. სხვადასხვა კომერციული აქტივობა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანს ხდის მუზეუმისა და მომხმარებლის თანამშრომლობას.

- სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი. ბარი ლორდი და გეილ დექსთერ ლორდი. მოსკოვი, 2002 (რუსულ ენაზე).
- სამუზეუმო ლოკუმენტაციის ასოციაცია. Falk.j.visitors: who doesn't and why, museum news, Mar-apr 1998. USA: American Association of Museums. (MDA) <http://www.mda.org.uk>
- ლევან ჭილაშვილი. მსოფლიოს დიდი სამუზეუმო ცენტრები, თბილისი, 1985
- www.icom.com

შოუბიზნესი, რეკლამა და PR

„შოუბიზნესი“ (Show business – ინგლისური შესიტყვებაა) – ეს არის კომერციული საქმიანობა, რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული ხელოვნების სამყაროსთან, ამასთანავე შოუბიზნესი წარმოადგენს დამოუკიდებელ სისტემას მომსახურების სფეროს ფარგლებში. შოუბიზნესი ქმნის და ავრცელებს სანახაობებს პოლიტიკურ, ინტელექტუალურ და მხატვრულ პროდუქტს, ამგვარად, შოუბიზნესი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც მასობრივ სანახაობათა ინდუსტრია. მის სფეროში შედის: კინო, ტელევიზია, ესტრადა, თეატრი, სპორტი, კომპიუტერული თამაშების ინდუსტრია.

მნიშვნელოვანია შოუბიზნესის ოთხი ასპექტი: 1.) კომერციული მოქმედების ხასიათი, 2.) გართობის მოთხოვნილების დაკმაყოფილება, 3.) წარმოდგენების სანახაობრიობა, 4.) ორიენტაცია მაყურებელთა ფართო წრეზე. ეს ასპექტები მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული.

შოუბიზნესის კომერციული ხასიათი მდგომარეობს მაქსიმალური მოგების მიღებაში, რისთვისაც იგი ზრდის თავის მომსახურების სფეროს და ითვისებს ახალ ბაზრებს. დღესდღეობით პრაქტიკულად ყველა საჯარო ღონისძიება წარმოადგენს, თავის მხრივ, შოუს როგორც მასობრივი ხასიათით, ასევე ბიზნეს ინტერესებით. თითქმის ყველა ასეთი შოუს უკან დგას პიროვნული ან კორპორაციული ინტერესი და მოგება. შოუ საზოგადოებრივ აზრზე ახდენს ზეგავლენას და პროპაგანდას უწევს ამა თუ იმ სახით პოლიტიკას. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შოუბიზნესში მომსახურებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. იმისათვის, რომ წარმოდგენა გადაიქცეს შოუდ, იგი უნდა დაიდგას გემოვნებიანი კოსტიუმებით, დეკორაციებით, სპექტაკლებით, რათა მაყურებელმა იხილოს მაღალი ხარისხის წარმოდგენა. რაც შეეხება გემოვნებას, იგი უნდა აკმაყოფილებდეს მაყურებელთა უმეტესობას.

უცხოელი სპეციალისტები „შოუ ბიზნესს“ განსაზღვრავენ, როგორც გასართობ ინდუსტრიას (Entertainment industry).

თანამედროვე მსოფლიოში საზოგადოებრივ აზრს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება შოუბიზნესში. PR-ის (Public Relation – საზოგადოებასთან ურთიერთობა) ტექნოლოგიების და რეკლამირების როლი კოლოსალურია. რეკლამა (Reklame – ნიშნავს განცხადებას, პლაკატს) კლასიკური განსაზღვრებით არის იმ სახის საქმიანობა, რომელიც ინფორმაციას აწვდის ხალხს პროდუქტის ან მომსახურების შესახებ, ზეგავლენას ახდენს საზოგადოებაზე მათი რეალიზაციის მიზნით. რეკლამად შეიძლება ჩაითვალოს ყველა ის ღონისძიება, რომელიც ხელს შეუწყობს პროდუქტისა და მომსახურების გაყიდვას. მათ შორის უნდა გამოვყოთ Sales promotion – გაყიდვების მხარდაჭერა, რაც გულისხმობს უფასო საჩუქრებს მათთვის, ვინც იყიდის ამა თუ იმ პროდუქტს ან მომსახურებას.

Public Relation – საზოგადოებასთან ურთიერთობა, გულისხმობს საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებას ამა თუ იმ ობიექტის მიმართ. Direct marketing-ი წარმოადგენს რეკლამირების ისეთ ფორმას, როდესაც მომხმარებელი გამყიდველთან პირდაპირ კონტაქტს ამყარებს, მაგალითად, ტელეფონით ან ფოსტით.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება PR-ს შოუბიზნესში, რომლის განუყოფელი ნაწილია რეკლამა. PR შეიძლება იყოს პოლიტიკური, მარკეტინგული და მედია-PR. PR-ის გარეშე წარმოდგენილია წარმატება შოუბიზნესში. ინფორმაცია ხალხს უნდა მიეწოდოს სრული და უტყუარი და ეს ყველაფერი უნდა იყოს გასაგებად და მარტივად მიწოდებული, არ შეიძლება ინფორმაციის გაზვიადება. ხალხთან ურთიერთობა არ უნდა იყოს მოსაბეზრებელი მათთვის, ხალხის აზრის გასაგებად არ უნდა დაიზოგოს დრო.

PR-ი შოუბიზნესში იყენებს მასმედიის ყველა საშუალებას, როგორცაა: რადიო, ტელევიზია პრესა, ინტერნეტი, შავი PR-ი, რადგანაც შოუბიზნესში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ნებისმიერ ინფორმაციას. PR-ი მიისწრაფის აუდიტორიისათვის მთავარი მნიშვნელობის მატარებელი შეტყობინებების გადასაცემად, როგორც ვერბალურად, ასევე ვიზუალურად იმისათვის, რომ შოუბიზნესზე გამოჩნდეს ესა თუ ის უცნობი ხელოვანი. PR-ი არის ჰარმონიულობის მიღწევის ხელოვნება და მეცნიერება ურთიერთგაგების მეშვეობით. არსებობს PR-ის რამდენიმე მეთოდი პოპ ვარსკვლავების შოუბიზნესში ჩართვისა: პრესა, ინტერვიუ, რეპორტაჟი, პრესკონფერენცია, ასევე ტურნეების ორგანიზება ალბომის მხარდასაჭერად და ყველა მნიშვნელოვანი

კლიპის ჩვენება სპეციალურ არხზე. PR-ის ჯგუფი კმნის ბრენდს, რომელსაც ელიან და ყიდულობენ.

შოუბიზნესის მთავარ ფიგურად ითვლება პროდიუსერი, მენეჯერი, პრომოუტერი. პროდუსერი, როგორ წესი, ებებს ახალ იდეებსა და საშუალებებს მათი განხორციელებისათვის. პროდუქტის შექმნამდე ის არის პასუხისმგებელი შემოქმედებით საქმიანობაზე. პროდუსერის მიერ ხდება პროდუქტის ბიუჯეტის ფორმირება, შემოქმედებითი პერსონალის შერჩევა-აყვანა, სამუშაო გრაფიკის შედგენა. თემიდან გამომდინარე ირჩევა სტრატეგია და ჯგუფები, რომლებშიც მოიაზრება PR ღირებულებები, პრომოუტერები და პრეს ატაშეები. მათი ამოცანაა გარკვეული იმიჯის შექმნა, პროექტის კინცეფციის და იდეის შემუშავება, სტილის შერჩევა, რომლითაც მსახიობმა უნდა იურთიერთოს მასმედიასთან, ურთიერთობების დამყარება სპონსორებთან, ალბომის დისტრიბუტორებთან და ტელეარხებთან. ხმის ჩამწერ სტუდიებთან და პრესასთან, რომელსაც დიდი გავლენის მოხდენა შეუძლია ხალხზე და საზოგადოებრივ აზრზე. თუ პროდიუსერს კარგი საინფორმაციო წყარო აქვს და კვალიფიციური PR-ი 50% წარმატებისა თითქმის მიღწეულია. ამგვარად, შოუბიზნესის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა განუმეორებელი იმიჯის ფორმირება – Image (პიროვნების შეჯამებული პორტრეტი, რომელიც იქმნება საზოგადოების სხვადასხვა ჯგუფის შეხედულებებში და ფორმირდება საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, გამომდინარე პიროვნების საქმიანობიდან). რეკლამასა და PR-ს ხანდახან მიიჩნევენ ერთი და იმავე ცნების ორ სხვადასხვა ტერმინად. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ორივე წარმოადგენს შოუბიზნესის მხარდაჭერის, განვითარების საშუალებას, თუმცა უნდა აღინიშნოს მათ შორის განსხვავებებიც, მაგალითად, განვიხილოთ ღირებულებისა და კონტროლის საკითხი.

რეკლამა მოიცავს არა მარტო მესიჯის (ბეჭდვითი, რადიო თუ სატელევიზიო) შექმნის ღირებულებას, არამედ აგრეთვე მისი მედიაში გამოშვების საფასურსაც, მაშინ როცა PR-ი მოიცავს როგორც კომპანიის მფლობელისა თუ პროდუქტის შესახებ პოზიტიური ინფორმაციის გავრცელების და განვითარების საფასურს, ასევე იმ მესიჯების ღირებულებას, რომლის მიწოდებაც ხდება საზოგადოებისა და ბაზრისთვის. რაც შეეხება კონტროლს, რეკლამირებისას ხდება მესიჯის მიწოდების მეთოდის და დროის კონტროლი მაშინ, როცა

PR-ის შემთხვევაში მედია აკონტროლებს მესიჯს და მიწოდების მეთოდსა და დროს.

საქართველოში „შოუ ბიზნესმა“ XX საუკუნის ბოლოს ჩაანაცვლა ტერმინი „ქართული ესტრადა“, რომელიც, თავის მხრივ, აერთიანებდა სხვადასხვა ჟანრის ხელოვნებას. საესტრადო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი იყო ლაკონურობა, იმპროვიზაცია, სადღესასწაულო ხასიათი და ორიგინალობა. სადღესასწაულო ხასიათი იქმნებოდა დეკორაციებისა და განათებების ცვლით, ასევე სცენების ფორმაცვლებით.

საქართველოში შოუბიზნესი აღმოცენდა: 1). საკონცერტო ესტრადის; 2). თეატრალური ესტრადის (კამერული სპექტაკლები); 3). სახალხო ზემების (ფესტივალები, კარნავალები, სპორტული და საკონცერტო ნომრები) ბაზაზე. დღესდღეობით საქართველოში ძალიან აქტუალურია სატელევიზიო პოლიტიკური შოუები და ასევე საკონცერტო, როგორიცაა: საიუბილეო და თემატური კონცერტები. იზრდება სატელევიზიო პროექტების პოპულარობა – სპორტული შოუ, მოაზროვნეთა შოუ, მოდების ჩვენება დაბოლოს, რელიგიური შოუ, რომელიც დაკავშირებულია რელიგიურ დღესასწაულებთან, ასევე აღსანიშნავია სამხედრო შოუ, რომელიც სამხედრო აღლუმების სახით არის წარმოდგენილი.

ამჟამად საქართველოში დიდი პოპულარობით სარგებლობს სატელევიზიო გადაცემები და მუსიკალური პროექტები, როგორიცაა: „მიმღერე რამე“, „ჯეოსტარი“, „ვარსკვლავების აკადემია“, რეალითი-შოუ „ჯეობარი“, „იუმორინა“ და სხვ. მათი რეკლამა ზორციელდებოდა ტელევიზიის, რადიოს, ჟურნალ-გაზეთების, ბროშურების, ბილბორდების, ინტერნეტის და SMS-ის მეშვეობით, აგრეთვე პროექტებს რეკლამას უწევდნენ შოუბიზნესის ცნობილი სახეები, როგორც ჟიურის სახით, აგრეთვე თვით იღებდნენ მონაწილეობას ზოგიერთ გადაცემაში თუ მუსიკალურ კონკურსში. მუსიკალური პროექტ „ჯეოსტარის“ PR-ჯგუფი თბილისსა და საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობდა შესარჩევი ტურებისთვის, სადაც უშუალოდ ხალხთან ურთიერთობით რეკლამას უწევდნენ კომპანია „ჯეოსელს“ და მუსიკალურ პროექტ „ჯეოსტარს“. „ვარსკვლავების აკადემიის“ რეკლამა და პოპულარიზაცია ზორციელდებოდა როგორც ტელევიზიის, რადიოს, ჟურნალ-გაზეთების და SMS-ის მეშვეობით, აგრეთვე უცხოელი თრეინერების მონაწილეობით პროექტში.

შოუბიზნესი დიდ ფინანსებთან არის დაკავშირებული. თემიდან და პროექტიდან გამომდინარე ზდება დაფინანსება სპონსორების მეშვეობით. დიდი მნიშვნელობა და გავლენა აქვს შემოსავალზე იმას, თუ რამდენად დიდ წარმატებას და პოპულარობას მიაღწევს ესა თუ ის პროექტი, მუსიკალური ფესტივალი, თუ რაიმე სატელევიზიო შოუ. სწორედ წარმატებული შემოსავლების შედეგად მომგებიანი და პოპულარული გახდა ზემოთ ჩამოთვლილი მუსიკალური პროექტები და სატელევიზიო გადაცემები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კომპანია „ჯეოსელის“ და „მათიკომის“ მუსიკალური პროექტები: „ჯეოსტარი“ და „ვარსკვლავების აკადემია“, რომლებიც XXI საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა და ყოველწლიურ ტრადიციად დამკვიდრდა. ამ შემთხვევაში ორივე კომპანიის მონაწილეობა ამ მუსიკალურ კონკურსებში დაკავშირებულია კომერციულ ინტერესთან, სახელდობრ, დიდ მოგებასთან, რაც აისახა სარეკლამო ქსელების ზრდაშიც: sms-რეკლამები, რადიო, სატელევიზიო, ჟურნალ-გაზეთები, ბროშურები და ა. შ.

ამგვარად, საქართველოში შოუბიზნესი აღმავლობის გზით მიდის. რეკლამისა და PR-ის მეშვეობით, პროდუსერები, პრომოუტერები და მენეჯერები, აგენტები თუ დისტრიბუტორები ქმნიან ახალ პროდუქტს განუმეორებელი იმიჯით, რათა გაიტანონ ბაზარზე და მიიღონ მოგება.

- Почепцов Г. Г., Паблик Рилейшенз для профессионалов, М.: „Рефл-Бук“, „Ваклер“, 2000, გვ. 624.
- <http://www.library.cjes.ru/search/?srch=1>
- <http://referat.ru/pub/search/m?s=PR>, http://pr-club.com/PR_Lib

კულტურის დაფინანსება საქართველოში

დღესდღეობით სახელმწიფო დაფინანსება ორ კატეგორიად იყოფა: საბიუჯეტო და საპროექტო. კულტურული ორგანიზაციები, რომლებსაც სახელმწიფო არ უზრუნველყოფს, ფინანსურ დახმარებას ცალკეული პროექტების საფუძველზე იღებს. უკანასკნელ წლებში კულტურის სამინისტრო სახელმწიფო ბიუჯეტის 10%-ს იღებს, ხოლო 2009 წელს 2008 წელთან შედარებით თანხის მოცულობა 9-10%-ით გაიზარდა. ბიუჯეტის რეალური განაწილების, ადეკვატური გამოყენების და რეალიზაციის კონტროლის სფეროში წინსვლა აუცილებელია.

კულტურული ობიექტების უმეტესობა, სახსრების გაფლანგვის და კულტურული პროცესების არასწორად მართვის გამო, არადამაკმაყოფილებელ მდგომარეობაშია.

კულტურულ ორგანიზაციებს სახელმწიფოს მიერ გამოყოფილი ფინანსები არ ჰყოფნის და ამიტომ ალტერნატიული დაფინანსების აუცილებლობა სახეზეა. ფინანსების წყაროები, პირველ რიგში, არასაბიუჯეტო სახსრებია, რომელთა მოპოვება საბიუჯეტო ორგანიზაციებს შეუძლია. ამაში იგულისხმება წარმოდგენებზე გაყიდული ბილეთები, მუზეუმების, საგამოფენო სალონების, ბიბლიოთეკების და ა. შ. ფასიანი მომსახურება. შემოსავლის ეს წყარო ხელოვნების სფეროს საბიუჯეტო დაფინანსების 1%-ზე ნაკლებს შეადგენს.

შემოსავლის მეორე ალტერნატიული წყარო სხვადასხვა საერთაშორისო ორგანიზაცია და ფონდებია. ისინი გრანტების სისტემის დახმარებით პროექტების დაფინანსებას ახდენენ. ამგვარ ფონდებს შორის აღსანიშნავია სოროსის და ევრაზიის ფონდები, რომელთა საქმიანობის მიზანია ახლო და შორეული საზღვარგარეთის ქვეყნებს შორის მხატვრების, მუსიკოსების და ხელოვნებათმცოდნეების გაცვლა. გრანტების დახმარებით კულტურის მოღვაწეები უცხოურ სემინარებს, კონფერენციებს, ფესტივალებს და ა. შ. ესწრებიან.

დაფინანსების კიდევ ერთი წყარო მეცენატობაა, რაც რაიმე სარგებლის მიღებას არ ითვალისწინებს. მეცენატობის კულტურა

საქართველოში ჯერ კიდევ XIX საუკუნიდან არსებობს, როდესაც თბილისი კავკასიის კულტურული ცენტრი გახლდათ. თბილისში მრეწველობის განვითარებასთან ერთად ვითარდებოდა კულტურაც. ტიფლისის ფინანსური ელიტა ქველმოქმედებაზე სახსრებს არ იშურებდა. მაგალითად, ძმებ ზუბალაშვილების სახსრებით „სახალხო თეატრი“ აშენდა („ზუბალოვების თეატრი“, მოგვიანებით მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი). დავით სარაჯიშვილი საქართველოში კულტურულ და სასწავლო დაწესებულებებს ეხმარებოდა. ისაი პიტოვეი თეატრალური ხელოვნების მფარველი გახლდათ. ნავთობის მაგნატი ალექსანდრ მანტაშევი ხელს უწყობდა განათლების ამაღლებას, აშენებდა სკოლებს. ალ. მელიქ-აზარიანცის და მიქაელ არამიანცის შეკვეთით პირველი ქართული „სინემატოგრაფი აპოლო“ აშენდა.

დღესდღეობით ყველაზე ცნობილი ქართველი მეცენატი ბიზნესმენი ბიძინა ივანიშვილია, ვინც სრულიად უანგაროდ ეხმარება კულტურის ყველა სფეროს. დახმარება გამოიხატება თეატრების და საკონცერტო დარბაზების რესტავრაციაში (ბიძინა ივანიშვილის დახმარებით გარემონტდა კ. მარჯანიშვილის, გრიბოედოვის და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრები, კონსერვატორია და ა. შ.). გარდა ამისა, ბიძინა ივანიშვილი დამატებით ანაზღაურებს აძლევს კულტურის მოღვაწეებს, სხვადასხვა პროექტს აფინანსებს და ა. შ.

ალტერნატიული დაფინანსების კიდევ ერთი წყარო სპონსორობაა. სპონსორობა სოციალური ინვესტიციის ერთ-ერთი ფორმაა, რაც სპონსორისთვის სარგებლის მიღებას ითვალისწინებს. სპონსორობა ფილანტროპიისგან შორს არის და ფინანსური მოგება აუცილებლად ესაჭიროება. კულტურის და ხელოვნების სპონსორობა წარმატებული ბიზნესის მნიშვნელოვანი კომპონენტია.

საქართველოში სპონსორობის კულტურა ჯერ კიდევ განვითარების სტადიაზეა. კულტურის სფერო დამოუკიდებლად მხოლოდ ამერიკაში ვითარდება და იქაც გიგანტური ნაციონალური ფონდი არსებობს, რომლიდანაც კულტურული ორგანიზაციები ფინანსდება. გარდა ამისა, ამერიკაში მეცენატობის და სპონსორობის კულტურა ძალიან განვითარებულია და სახელმწიფო ამგვარ ორგანიზაციებს ან ადამიანებს საგადასახადო შეღავათებს უწესებს. გერმანიაში და საფრანგეთში კულტურას ძირითადად სახელმწიფო აფინანსებს და ეს მოდელი ჩვენთვის უფრო ახლობელია, თუმცა ჩვენ ევროპული გამოცდილება და თავისუფალი ბაზარი გვაკლია.

დღესდღეობით თითქმის ყველა მსხვილ კულტურულ ორგანიზაციას სპონსორი გააჩნია – იქნება ეს გენერალური თუ მიზნობრივი. სპონსორის მოძიება საკმაოდ რთული პროცესია. ამ საქმით ძირითადად კულტურული ორგანიზაციის ხელმძღვანელები არიან დაკავებული და პირად კავშირებს აქტიურად იყენებენ.

კულტურის კომერციულ მოგებაზე ორიენტირებულ სფეროში, ანუ კულტურის ინდუსტრიაში, სპონსორის მოძიება შედარებით ადვილია. ინდუსტრია ფართო სამომხმარებლო მასებზეა გათვლილი და ეს ფაქტორი სპონსორებს იზიდავს. მაგალითად, „კოკა-კოლა“ თბილისის ჯაზ-ფესტივალის მუდმივი სპონსორი იყო. მრავალწლიანი თანამშრომლობის შედეგად „კოკა-კოლა“ და ჯაზ-ფესტივალი განუყოფელი ცნებები იყო.

აქტიური სპონსორების სიაში შედის ორი წამყვანი მობილური ოპერატორი „მაგთი“ და „ჯეოსელი“. ისინი ძირითადად საავტორო პროექტებზე არიან ორიენტირებული, რომლებსაც თავად ამ კომპანიის მენეჯერები იგონებენ და ორგანიზებას უწყვენ. ისეთი პროექტების დაფინანსებამ, როგორიც არის „ჯეოსტარი“ და „ვარსკვლავების აკადემია“, რეკლამის გარდა კომპანიებს მოგებაც მოუტანა. პროექტის ავტორებმა შესანიშნავი შედეგი მიიღეს და ამავე დროს მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებში კარგი რეკლამა გაკეთდა. კიდევ ერთი მობილური ოპერატორი „ბილაინი“, რადგან მას საკუთარი პროექტები არ გააჩნია, ხშირად ცალკეულ ღონისძიებებს აფინანსებს. ასეთი ღონისძიებები სამიზნე აუდიტორიაზეა გათვლილი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რაც უფრო სოლიდურია კომპანია და რაც უფრო დიდ ყურადღებას აქცევს საკუთარ იმიჯს, მით უფრო მეტად აფინანსებს ადამიანის სულიერი განვითარებისთვის საჭირო კულტურულ სფეროებს. კომპანიისთვის სპონსორობა იგივეა, რაც გარეკანი ჟურნალისთვის. ამგვარად, კულტურის არაკომერციულ სფეროებს ძირითადად მსხვილი სამრეწველო კომპანიები და ბანკები აფინანსებს, რაც კომპანიების მიმართ მომხმარებლების ლოიალობას ამაღლებს.

თითქოს, ყველაფერი კარგადაა, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს ის სირთულეები, რასაც ფინანსების მძიებელი აწყდება. საქართველოში, ისევე როგორც ბევრ სხვა ქვეყანაში, სპონსორის მოძიებისთვის მნიშვნელოვანია პირადი კავშირები. ძალიან ხშირად ფინანსდება არა ღონისძიება, არამედ კონკრეტული პიროვნება. აგრეთვე ხშირია პოტენციური სპონსორის გაუთვითცნობიერებლობა. ზოგიერთი კომპანია

სპონსორობას სახსრების ფლანგვად თვლის, რასაც მნიშვნელოვანი მოგება არ მოაქვს. ასეთი დამოკიდებულება ძირითადად ინფორმაციის ნაკლებობით არის განპირობებული.

სპონსორის ძიებისას მნიშვნელოვანია სასპონსორო პაკეტი, სადაც გადმოცემულია ინფორმაცია ფინანსების მაძიებელზე, პროექტზე და კომპანიის სარგებელზე, რომელსაც მიიღებს კომპანია დაფინანსების ნაცვლად. კომერციულ სექტორთან თანამშრომლობის ამგვარი პაკეტი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ვებ-საიტზეც არის გამოქვეყნებული. აგრეთვე ძალიან მნიშვნელოვანია ვებ-საიტის ქონა, რაც, სამწუხაროდ, ბევრი ორგანიზაციის ნაკლია.

დღესდღეობით თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი საბიუჯეტო სახსრებით ფუნქციონირებს. თეატრი თანამშრომლობას კერძო სექტორსაც სთავაზობს. თეატრის ვებ-საიტზე გამოქვეყნებულია სასპონსორო პაკეტი, სადაც აღმინისტრაცია საოპერო და საბალეტო დადგმების დაფინანსების სანაცვლოდ ორგანიზაციას რამდენიმე სარგებელს სთავაზობს: 1. „კომპანიის სადამოს“ გამართვა (პრეზენტაცია თეატრის „წითელ დარბაზში“ და სპექტაკლი მხოლოდ მოსაწვევებით 1000 პერსონაზე), 2. სეზონის ბოლომდე თეატრის ბანერებზე და გამოცემულ ბუკლეტებში კომპანიის – სპონსორის ლოგოტიპის განთავსება, 3. ბენუარის ლოჟის (8 ადგილი) დაქირავება სეზონის ბოლომდე თეატრის მიერ გამართულ ყველა პრემიერაზე და ღონისძიებაზე დასწრების უფლებით.

საოპერო თეატრს მოცემულ მომენტში ასპონსორებს „სახალხო ბანკი“, „ჯეოსელი“ და „ტელეკომი“. საინფორმაციო სპონსორებია: რადიო „უცნობი“, „ეორგია თოდაყ“, „მუზა“, კატალოგი „4 სეზონი“, ხოლო პარტნიორები არიან: „ინფოთბილისი“ და „ჯორჯიან ტაიმსი“.

პრემიერებზე, საბალეტო და საოპერო დადგმებზე დარბაზი ძირითადად სავსეა. მაყურებლების დაახლოებით 40% მოწვეულია ან დარიცხული ბილეთებით მოდის. ბილეთების საშუალო ფასი 13 ლარია. აგრეთვე ფუნქციონირებს აბონემენტების სისტემა. თეატრს არ გააჩნია პროდუქტი, რაც მას დამატებით მოგებას მოუტანს.

ოპერისა და ბალეტის თეატრი კაპიტალურ რემონტს საჭიროებს, რომლის შემდეგაც ბევრი რამ, ალბათ, უკეთესობისკენ შეიცვლება.

საოპერო თეატრისგან განსხვავებით, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია შესანიშნავ მდგომარეობაშია. 2002 წელს შექმნილი სამეთვალყურეო საბჭოს მეშვეობით სარემონტო სამუშაოები და რესტავრაცია ჩატარდა. ამ საბჭოში შედიოდნენ მამუკა ხაზარაძე,

აკაკი წერეთელი, გოგი თოფაძე, ქართუ ჯგუფი, ბადრი პატარაკაციშვილი და სხვები, რომელთა დახმარებით მთლიანი შენობის რეკონსტრუქცია და რემონტი ჩატარდა (გარემონტდა სასწავლო აუდიტორიები, კამერული დარბაზი, საგუნდო კლასი, ორკესტრის სარეპეტიციო აუდიტორია, საკონფერენციო დარბაზი, ფოლკლორის და ფონოტეკის კაბინეტები). ფოლკლორის და ფონოტეკის კაბინეტები აღჭურვილია უახლესი აუდიო აპარატურით. მცირე საკონცერტო დარბაზი პირველადი სახით აღდგა და ა. შ.

2003 წელს „ბრიტიშ პეტროლეუმმა“ საოპერო სტუდიის მშენებლობისთვის თანხები გამოყო. კონსერვატორია აგრეთვე სარგებლობს ისეთი ორგანიზაციების მხარდაჭერით, როგორიც არის: იუნესკო, საელჩოები, პოლანდიელი მეგობრების ფონდი და ა. შ. მხარდაჭერა გამოიხატება ინსტრუმენტების შესყიდვაში, რესტავრაციაში, საოპერო დადგმებში.

საერთაშორისო ფესტივალების ჩატარებისას კონსერვატორია ავიაკომპანიების და სასტუმროების მხარდაჭერას იყენებს. ავიაკომპანიები და სასტუმროები შესაბამისად ფრენებს და სტუმრების ცხოვრებას უზრუნველყოფს. სანაცვლოდ კონსერვატორიის აღმინისტრაცია სპონსორების ლოგოს აფიშებზე, ბილეთებზე და კონსერვატორიის ვებ-საიტზე ათავსებს კონსერვატორიის მხარდამჭერების განყოფილებაში.

სამწუხაროდ, კონსერვატორიის ღონისძიებებზე დასწრება არც თუ ისე კარგია, თუ ღონისძიება ექსკლუზიური არ არის ან ცნობილი შემსრულებლები მონაწილეობას არ იღებენ. კონცერტებს ძირითადად სტუდენტები და პედაგოგები ესწრებიან, რომელთათვისაც გარკვეული შეღავათები არსებობს. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კონსერვატორია ბილეთების გაყიდვიდან მნიშვნელოვან შემოსავალს არ იღებს და არის საბიუჯეტო ფინანსებზე, რომლის პრიორიტეტი განათლებაა და არა შემოსავალი.

თბილისში უკვე რამდენიმე წელია ხალხური შემოქმედების ფესტივალი „არტ-გენი“ ტარდება. ფესტივალის პროგრამაში შედის როგორც ხალხური შემოქმედება, ასევე თანამედროვე მუსიკა. ამ პროექტს პოტენციური სპონსორების დაინტერესება მასშტაბურობით, ფართო აუდიტორიაზე და სხვადასხვა მიზნობრივ ჯგუფზე გავლით, აგრეთვე მასმედიაში გასული რეკლამის დახმარებით შეუძლია.

უკანასკნელ წლებში სულ უფრო მეტი კომპანია ზრუნავს საკუთარ იმიჯზე და სპონსორობას ეწევა. კულტურის სფეროს

დახმარება ლიდერი კომპანიებისთვის საქმიანობის ერთ-ერთი პრიორიტეტია. რაც უფრო მსხვილია კომპანია, მით უფრო მეტი სოციალური პასუხისმგებლობა ეკისრება.

მაგალითად, TBC ბანკმა სოციალური პასუხისმგებლობის სფეროში საკუთარი სტრატეგია შეიმუშავა. სტრატეგია სოციალურ და კულტურულ სფეროში ხანგრძლივ ვადიანი პროექტების განხორციელებას გულისხმობს, რომელთა მიზანია პერსპექტივაში ხსენებული სფეროების განვითარება. 2003 წელს ბანკმა ყოველწლიური ლიტერატურული პრემია „საბა“ დააწესა. ეს პრემია საკმაოდ პოპულარული და პრესტიჟული გახდა. ბანკის ცენტრალურ ოფისში განლაგებულია საგამოფენო დარბაზი, რომელიც სხვადასხვა კულტურულ ორგანიზაციას პრეზენტაციისთვის, გამოფენისთვის და მცირემასშტაბიანი კონცერტებისთვის ხშირად უფასოდ ეთმობა. 2008 წელს ბანკის საქველმოქმედო პროექტების ბიუჯეტი 1 მილიონი ლარი გახლდათ. ბიუჯეტის 41% კულტურას, ხელოვნებას და სპორტს მოხმარდა.

იმედი გვაქვს, კულტურის სფერო ნელ-ნელა „მათხოვრის“ როლიდან გამოვა და წარმატებული ბიზნესის განუყოფელი ნაწილი გახდება. ამისთვის საჭიროა, კულტურულმა ორგანიზაციებმა მარკეტინგული სტრატეგია შეიმუშაოს, რომლის დახმარებით პოტენციურ სპონსორებს დააინტერესებს და საჭირო დაფინანსებას მოიპოვებს.

- Хейфец Кристина, `PR спонсорство как инструмент~, <http://www.4p.ru>
- ФОМИЧЕВА Наталья, <http://salespro.ru/2278>
- www.opera.ge
- www.marjanishvili.net
- <http://www.rustavelitheatre.ge/>
- www.tbcbank.ge http://www.tbcbank.ge/ge/about/bank_overview/pr/sr/
- <https://www.republic.ge/> https://www.republic.ge/index.php?lang_id=GEO&sec_id=96&info_id=176-socialuripasuxismgebloba
- <http://www.mct.gov.az/?/ru> Финансирование культуры.

მიმეჯირის იმიჯი

იმიჯი ინგლისური სიტყვაა და ნიშნავს ხატს. იმიჯის შექმნით ადამიანი უფრო ადვილად წყვეტს თავის საკუთარ ამოცანებს. კონცენტრირებულ ფორმაში იმიჯი, ნებისმიერ ადამიანს ან ორგანიზაციას აძლევს არსს განურჩევლად მისი პროფესიისა და სტატუსისა. რაც უფრო ზუსტად ავირჩევთ და ავაგებთ საკუთარ იმიჯს პროფესიიდან გამომდინარე, მით უფრო ეფექტური იქნება კომუნიკაცია. იმიჯი არის შეტყობინების ყველაზე ეფექტური მიწოდება. აქედან წარმოიქმნება იმიჯის შექმნის იდეა, როგორც საჯარო ადამიანის „მე“. თქვენი სახე – თქვენი პორტრეტია, რომელსაც უჩვენებთ გარე სამყაროს. იერსახიდან აუცილებლად ამორჩეული უნდა იყოს ის, რომელიც პოზიტიურად იქნება შეფასებული გარშემომყოფთა მიერ.

თანამედროვე მეცნიერება გამოყოფს იმიჯის რამდენიმე შესაძლო ვარიანტს:

1.სარკისებრი. ეს იმიჯი დამახასიათებელია საკუთარ თავზე წარმოდგენისათვის. იმიჯის ეს ვარიანტი დადებითია, რადგან ფსიქოლოგიურად ყოველთვის პირველ ადგილზეა პოზიტივი. ამიტომ მისი მინუსია აზრთა მინიმალური აღრიცხვა გარე მხრიდან. ამავე დროს ამ იმიჯს შეუძლია განსაზღვროს ლიდერების და ორგანიზაციის იმიჯი.

2.მიმდინარე. იმიჯის ეს ვარიანტი დამახასიათებელია გარედან შეხედულების ფორმირებისთვის. ამ შემთხვევაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ამოცანა ხდება არამართო სასურველი, არამედ ზუსტი, ადეკვატური ტიპის იმიჯის მიღება.

3.სასურველი. ამ ტიპის იმიჯი არეკლავს იმას, რისკენაც ჩვენ მივისწრაფვით. ის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შექმნილი სტრუქტურებისათვის. სასურველი იმიჯი ყოველთვის ერთადერთია.

4.კორპორაციული. ეს არის ორგანიზაციის მთლიანი იმიჯი და არა ცალკეული ქვედანაყოფების ან მისი მუშაობის შედეგები. ეს განსაზღვრავს ორგანიზაციის რეპუტაციას, მის წარმატებებს და

სტაბილურობის ხარისხს. ეს სფერო განსაკუთრებით საინტერესოა მათთვის, ვინც მუშაობს მენეჯერის ან PR-ის სფეროში.

იმიჯს ნებისმიერ საქმიანობაში ღიდ მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ის არის ფირმის ნიშანი და მასზე დამოკიდებული ადამიანის რეპუტაცია. განსაკუთრებით ეს ეხება სიტუაციას, სადაც რეპუტაცია და პროფესიონალიზმი წარმატების შემადგენელი ნაწილი ხდება. მენეჯერისთვის იმიჯს ღიდი მნიშვნელობა აქვს. თუ დავაკვირდებით მენეჯერის საქმიანობას, ვნახავთ, რომ იგი მონაწილეობას იღებს მიზნის განსაზღვრაში, ადგენს მოქმედების გეგმას და მისი მიღწევის გზებს ისახავს, მონაწილეობს რესურსების მოზიდვაში, რაც აუცილებელია ამ მიზნის რეალიზაციისთვის დაბოლოს, აკონტროლებს მთელ სამუშაოს. აქედან გამომდინარე მენეჯერს უნდა ჰქონდეს კარგად შექმნილი იმიჯი, რადგან ხალხი რეაგირებს მასზე დადებითად.

გამომდინარე იქიდან, რომ ნებისმიერ ორგანიზაციაში მნიშვნელოვანია მენეჯმენტი, რომელიც იმ საშუალებათა ერთიანობაა, რომლის მეშვეობითაც ორგანიზაცია ცდილობს თავისი თანამშრომლებისა და სხვა რესურსების ეფექტურად გამოყენებას მიზნის მისაღწევად. შესაბამისად, მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ იმიჯს შეუქმნის მენეჯერი ორგანიზაციას. არსებობს მენეჯერის პროფესიის სამი ძირითადი დასახულება:

- **ფუნქციონალური** („კლასიკური“), როდესაც მენეჯერის საქმიანობა ფუნქციების და მოვალეობების გაერთიანებით განისაზღვრება. ფუნქციური მიდგომისას მენეჯერის საქმიანობა იმ სიბრტყეში განიხილება, რომლის განზომილებები მენეჯერის სხვადასხვა ფუნქციაა. ისტორიულად მენეჯერის პროფესიის პირველი აღწერა სწორედ ასეთ ხასიათს ატარებდა და ის ანრი ფაიოლს ეკუთვნოდა. 1916 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში მან მართვის 5 ფუნქცია გამოყო: დაგეგმარება, ორგანიზება, კოორდინირება, ხელმძღვანელობა და კონტროლი. მას შემდეგ ამ მიმართულებით ბევრი ნაშრომი გამოქვეყნდა, რომლებიც ერთმანეთისგან, ძირითადად, ფუნქციების რაოდენობით და კრებულის შემადგენლობით განსხვავდება. ზოგჯერ კოორდინირების ან ხელმძღვანელობის ფუნქციის მაგივრად „კადრების შერჩევის“ ფუნქცია განიხილება.

- **ქცევითი**, როდესაც მენეჯერის საქმიანობა წარმოდგენილია, როგორც განსხვავებული როლების შესრულების აუცილებლობა და უნარი. მენეჯერის ფუნქციები რეალური ქცევის მეშვეობით სრულდება,

ანუ „ქცევით სიბრტყეში“, რომლის განზომილებებს ქცევის ე. წ. როლები წარმოადგენს. როლები ნებისმიერი მენეჯერის საქმიანობას ახასიათებს. ამავე დროს მენეჯერთა შორის განსხვავება ამ როლების შესრულების პრიორიტეტების შესაბამისი განაწილებით აღიწერება. ასეთი მიდგომის ავტორია ანრი მინცბერგი, რომელმაც მენეჯერის საქმიანობა სამ ჯგუფად დაყოფილი 10 განსხვავებული როლის შესრულების აუცილებლობის სახით წარმოადგინა: ინტერპერსონალური – ამ როლში შედის მენეჯერის მიერ გარემოსთან, თანამშრომლებთან და ხელქვეითებთან საინფორმაციო არხების შექმნის უნარი. ინფორმაციული – ამ როლის შესრულებით მენეჯერი გადაწყვეტილებების მიღების პროცესს საჭირო ინფორმაციით უზრუნველყოფს დაბოლოს, გადაწყვეტილებების მიღების ჯგუფები – აქ მნიშვნელოვანია ის, რომ მენეჯერს ამ როლის შესრულება დროის ნებისმიერ მომენტში უნდა შეეძლოს.

- **დომინანტური**, როდესაც ორგანიზაციის ეფექტურობის და მენეჯერის პიროვნული თვისებების ანალიზის საფუძველზე, ხელმძღვანელობის სხვადასხვა ტიპი (მართვის სტილი) გამოიყოფა. მართვის სტილზე ორიენტირებული მიდგომა დაკავშირებულია ი. აღიზნის სახელთან. ან ორგანიზაციის ეფექტიანობისთვის საჭირო თვისებების (ლიდერობის სტილი, მენეჯერის შრომის მასასიათებლები, საქმიანობის ხასიათის დომინანტები („წარმატების ვიტამინები“) ანალიზის საფუძველზე მენეჯერის შემდეგი ოთხი ტიპი გამოიყოფა: შედეგის მიღწევაზე, მართვის პროცესების ორგანიზებაზე, ორგანიზაციის განვითარებაზე და კორპორაციული კულტურის შექმნაზე ორიენტირებული მენეჯერი – ლიდერი.

აღსანიშნავია, რომ მენეჯერის პროფესიის აღწერისას ნებისმიერი მიდგომა ეყრდნობა მენეჯერის უნარს. როცა ადამიანს უნდა გახდეს მენეჯერი, იგი, პირველ რიგში, უნდა გაერკვეს პიროვნულ თავისებურებებში, შეადგინოს საკუთარი თავის ფსიქოლოგიური პორტრეტი, განსაზღვროს ცალკეული თვისებების კომპლექსი, ჰქონდეს ადაპტაციის უნარი, გააჩნდეს ინოვაციური ხედვა, რომელიც საბოლოოდ ხელს შეუწყობს მის, როგორც ხელმძღვანელის, საქმიანობას. მენეჯერს მოეთხოვება გააჩნდეს იმის უნარი, რომ ეფექტურად მართოს საკუთარი თავი და დრო. იქიდან გამომდინარე, რომ დღესდღეობით კონკურენცია მაღალია და რთულდება ბაზარზე გამოსვლა, მენეჯერი უნდა იყოს მრავალმხრივი, შემოქმედებითი, გამჭრიახი, მოსაზრებელი და უნდა შეეძლოს მოქნილად მოახდინოს რეაგირება ნებისმიერ შესაძლო

ცვლილების მიმართ. მან უნდა შეისწავლოს ახალი მეთოდები და ხერხები, განსაკუთრებით პრაქტიკული მიდგომები.

მენეჯერმა მოსაუბრე, მოწინააღმდეგე ან კოლეგა უნდა შეიცნოს არა მხოლოდ ლაპარაკითა და სიტყვებით, არამედ ჟესტებითა და მოძრაობით, საქმიანი მოლაპარაკებისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება უსიტყვო კომუნიკაციას და იმიჯს. ძალიან ხშირად ბევრ სფეროში სწორედ იმიჯის საშუალებით ვიღებთ ძირითად ინფორმაციას ობიექტის შესახებ.

პროფესიონალები იმიჯის შექმნისას თვლიან, რომ გარეგნობა, ხმა და სწორად წარმართულმა დიალოგმა შესაძლოა, დიდი როლი ითამაშოს მენეჯერის კარიერაში. ორიგინალური ჩაცმის სტილი ეს არა მარტო ცნობილი თარგით ან მოდელით შეკერილი ტანისამოსია, არამედ ეს ყოველივე დაეხმარება მენეჯერს საკუთარი იდეის რეალიზებაში. კლასიკურ სტილს ირჩევენ ისინი, ვისაც უნდა, რომ გაამტკიცოს თავისი ავტორიტეტი და პრეტენზია აქვს პრესტიჟულ პოზიციაზე. მენეჯერი შემოქმედი უნდა იყოს ხალხის თვალში, მოძრაობდეს გრაციოზულად და ყოველთვის უნდა იყოს თავის თავში დაჯერებული.

მენეჯერმა აუცილებელია დაიცვას ასევე ეთიკის ნორმები. მან კარგი სამუშაო კლიმატი უნდა შექმნას ორგანიზაციაში. თანამშრომელი მხოლოდ მაშინ იქნება გულახდილი და ცვლილებებისათვის განწყობილი, როდესაც მენეჯერი მის მიმართ პატივისცემას გამოხატავს. მენეჯერის ამოცანაა შეკითხვების დასმით, თანამშრომლების აზრის მიმართ ინტერესის გამოხატვით მათ არსებული სიტუაციის დეტალურად გაცნობაში დაეხმაროს, რადგან მათთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ინფორმაცია.

მენეჯერის იმიჯი შეიძლება განხილული იქნეს, როგორც ზემოქმედება თანამშრომლებზე. იმდენად, რამდენადაც ადამიანი ცხოვრობს არა მარტო რეალურ სამყაროში, არამედ სიმბოლურშიც, ამიტომ იმიჯი განიხილება როგორც ამ სიმბოლური სამყაროს ერთეული. შესაძლებელია ურთიერთზეგავლენის სხვადასხვა სახე: მასობრივი შეგნება იმიჯში იწვევს იმ სიმბოლური ერთეულის თვისებას, რომელიც შეიძლება მენეჯერს არ ჰქონდეს. შესაბამისად, მენეჯერი იწყებს ამა თუ იმ საქციელის შეძენას, რომელიც მასობრივმა შეგნებამ მიაწერა. ამრიგად, ხდება სიმბოლური სამყაროს გადასვა რეალურ სამყაროში.

მეცნიერთა კვლევების თანახმად, საკმარისი არ არის, ეფექტურად მართო ორგანიზაცია, არამედ შენი ხელქვეითები დარწმუნებულები უნდა იყვნენ, რომ შენ ორგანიზაციას ეფექტურად მართავ. ეს ისეა, როგორც ერთი მოდელის ორი შემადგენელი ნაწილი: მისი რეალური და სიმბოლური მხარე.

- ელიზბარ ხაბეაშვილი, ეკონომიკისა და მენეჯმენტის კონსულტანტთა ასოციაცია, თბილისი, 2007.
- დეილ კორნეგი, როგორ შევიძინოთ მეგობრები, როგორ მოვიხმართ ადამიანები, თბილისი, 1992.
- თ. ზომერიკი, მენეჯმენტი, თბილისი, 2000.
- ჟურნალი „ბიზნესი“, ნიკოლოზ მარკოზაშვილი, მენეჯერის პროფესია, №8, 2007.
- www.venec.ulstu.ru/lib/go.php?id=97 - имидж менеджера и пути его совершенствования.
- www.venec.ulstu.ru - имидж менеджера.
- www.creativeconomy.ru - Журнал Российское предпринимательство, „имидж менеджера“.

ლეილა ჯანაშია
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. იური მღებრიშვილი

საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მენეჯმენტის ზოგიერთი საკითხი

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი კულტურის სფეროს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სექტორს წარმოადგენს. მსოფლიოში არც თუ ისე ბევრია ქვეყანა, რომელსაც შეუძლია წარმოადგინოს ხელნაწერთა მდიდარი კოლექცია ან საცავი. საქართველო იმ ერთ-ერთი მცირეთაგანია, რომელსაც ძველი ხელნაწერი წიგნებისა და ისტორიული საბუთების ყველაზე მნიშვნელოვანი საცავი გააჩნია.

ხელნაწერთა საცავი თავდაპირველად სიმონ ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმში ცალკე განყოფილებად დაარსდა, მოგვიანებით იგი გამოეყო მუზეუმს და ჩამოყალიბდა ცალკე სტრუქტურულ ერთეულად, როგორც ხელნაწერთა სამეცნიერო ინსტიტუტი. ხელნაწერთა ინსტიტუტი შეიქმნა 1958 წლის 30 ივნისს. 1962 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტს მიენიჭა აკადემიკოს კორნელი კეკელიძის სახელი. 2006 წელს შეიცვალა ინსტიტუტის იურიდიული სტატუსი და დაფუძნდა საჯარო სამართლის იურიდიული პირი – კორნელი კეკელიძის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. საქართველოს მთავრობის 2007 წლის 23 მაისის დადგენილებით, ხელნაწერთა ინსტიტუტს ეწოდა: „ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი“.

საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავებში თავმოყრილია სხვადასხვა დროს სხვადასხვა წიგნთსაცავსა თუ კერძო კოლექციაში დაცული ქართული კულტურისა და ისტორიის უმნიშვნელოვანესი საგანძური, ილუსტრირებული უნიკალური ხელნაწერები, ძველი ნაბეჭდი და რარიტეტული გამოცემები, მემორიალური ნივთები და სხვა. აქ დაცული უნიკალური კოლექცია მრავალ დარგსა და სფეროს მოიცავს: ქართველ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პირადი არქივები (ი. ჭავჭავაძის, ვ. ფშაველას, ნ. ბარათაშვილის, ექვ. თაყაიშვილის და სხვათა), გრიგოლ წერეთლის სრულიად უნიკალური პაპირუსთა კოლექცია. ცენტრს მდიდარი სამეცნიერო ბიბლიოთეკა გააჩნია. ძველნაბეჭდი წიგნების ძვირფასი

კოლექცია, მათ შორის – პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნი. ქართულიტალიური ლექსიკონი (1629) ვახტანგ VI-ის სტამბაში დაბეჭდილი სახარება (1709) დავითნი (1711) შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გამოცემა (1712). განსაკუთრებით აღსანიშნავია ათონის ივერონის მონასტრის, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრისა და იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქოს ქართველ ხელნაწერთა ფოტოები.

ცენტრის და საზოგადოების ურთიერთობა განსაკუთრებით ბოლო წლებში აქტიურია. ეს არის ცენტრის მენეჯმენტის დამსახურება, რომელიც აგებულია ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ მართვის მეთოდებზე. ცენტრი არის ფორმალური ორგანიზაცია, რომელსაც გააჩნია მიზნები, სტრუქტურა, ამოცანები, ტექნოლოგიები, ადამიანური რესურსი. ეს არის ურთიერთდამოკიდებული ელემენტები. ცენტრი, რომელიც დიდ ორგანიზაციას წარმოადგენს, აქვს რამდენიმე მიზანი, ფუნქცია. ცენტრს გააჩნია სოციალური პასუხისმგებლობა. მისი მიზანი და ფუნქცია არამარტო ცენტრში არსებული უნიკალური კოლექციების ხელნაწერი წიგნებისა და ისტორიული საბუთების მოვლა და რესტავრაციაა, არამედ ცენტრის მიზანს აუცილებელია წარმოადგენდეს მომხმარებლის საგანმანათლებლო საქმიანობა და საჯაროობა.

ცენტრი არ უნდა წარმოადგენდეს უნიკალური კოლექციათა მხოლოდ საცავს, არამედ უნდა განიხილებოდეს როგორც მუდმივი დიალოგის წარმმართველი საზოგადოებასთან. ეტაპობრივად საზოგადოებას უნდა წარუდგინოს და წარმოადგენა შეუქმნას მასში დაცულ უნიკალურ-კოლექციებზე. ეს იქნება გამოფენებით თუ სხვადასხვა ღონისძიებით წარმოდგენილი. მსოფლიოში არსებული ამ ტიპის ორგანიზაციები თავიანთი გამოცდილებით მივიდნენ დასკვნამდე, რომ საჭიროა ორგანიზაციის აქტიურ სასიცოცხლო რიტმში ჩაბმა და აქტიური კომუნიკაცია მომხმარებელთან და საზოგადოებასთან. მათთვის (ბრიტანეთის ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილება, ლუის ვილსონის ხელნაწერთა ბიბლიოთეკა-მუზეუმი (აშშ), ინდოეთის ხელნაწერთა ბიბლიოთეკა, ედინბურგის უნივერსიტეტის ხელნაწერთა ცენტრი და სხვები, რომელთა შორისაცაა საქართველოს ეროვნული ხელნაწერთა ცენტრი) პრიორიტეტული გახდა საკითხი, შეცვალონ თავიანთი მმართველობითი ფორმები,

მხოლოდ კოლექციათა დაცვითა და მოვლა-შენახვით ვერ გაამართლებენ თავიანთ საქმიანობას და ვერ მოიპოვებენ ინვესტიციებს.

საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მიზანი გახდა არამართო დაცული კოლექციების მოვლა-შენახვა და სამეცნიერო მუშაობა, არამედ საჯაროობა და საზოგადოების ინფორმირება და განათლება სხვადასხვა ღონისძიებისა და გამოფენის სახით. ეროვნულ ცენტრში არის მუდმივ მოქმედი გამოფენა: „ქართული ხელნაწერი წიგნი“, სადაც ექსპონირებულია ქართული ხელნაწერი წიგნების საუკეთესო ნიმუშები. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი თავის მიზანს და ამოცანებს საზოგადოებასთან უშუალო დიალოგის გზით ახორციელებს სხვადასხვა გამოფენის თუ ღონისძიების სახით, რომელთა შორისაც მნიშვნელოვანია საზღვარგარეთ მოწყობილ გამოფენებში მიღებული მონაწილეობა: – 2006 წლის ოქტომბერში ამერიკის დედაქალაქ ვაშინგტონში, ფრიერის გალერეაში გაიხსნა უძველეს ხელნაწერთა გამოფენა სახელწოდებით: „დასაწყისი: ბიბლია 1000 წლამდე“. ექსპოზიციაში წარმოდგენილი ქართული ხელნაწერების ფოტოები ვრცელი კომენტარებითურთ შესულია გამოფენის მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე გამოცემულ კატალოგში.

2006 წლის 30 მაისს, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში გაიხსნა გამოფენა სახელწოდებით: „დიდი ავტოგრაფები“. დამთვალიერებელმა პირველად იხილა დავით აღმაშენებლის, გიორგი ბრწყინვალის და სხვა ცნობილ ქართველ მეფეთა და საზოგადო მოღვაწეთა ხელნაწერები მათივე ხელრთვებით. ექსპოზიციაში პირველად იყო წარმოდგენილი საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი დოკუმენტი – გეორგიევსკის ტრაქტატი. დოკუმენტს ერეკლე მეფის ორიგინალური, ხელრთვის გარდა, სპეციალური საბეჭდავები ამშვენებს. ასევე წარმოდგენილი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველასა და გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ნაწარმოებების ორიგინალები.

2007 წლის მაისში მოეწყო გამოფენა სახელწოდებით: „თამარს ვაქებდეთ მეფესა“. პირველად საქართველოში ხელნაწერთა ეროვნულმა ცენტრმა გამართა მეფისადმი მიძღვნილი უნიკალური გამოფენა, დამთვალიერებელს მეფე-წმინდანის, თამარის ერთადერთი ავტოგრაფის ხილვის საშუალება ჰქონდა, უნიკალური სიგელი, რომელზეც ორი სტრიქონი მეფე-წმინდანის ხელით არის შესრულებული, გამოფენის ყველაზე მნიშვნელოვანი ექსპონატი იყო. ექსპოზიციაში

წარმოდგენილი იყო საქართველოს ცნობილი მონარქისადმი მიძღვნილი უნიკალური ხელნაწერი და ოქრომჭედლობის ნიმუშები. გამოფენაზე ასევე პირველად იყო წარმოდგენილი მდიდრულად მორთული „ვეფხისტყაოსნის“ 14 ილუსტრაცია. საქართველოს აღორძინების ხანის ამ სიმდიდრემ ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრის საგამოფენო დარბაზში მოიყარა თავი.

ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრს მომავლის გეგმაში საინტერესო საერთაშორისო პროექტები აქვს დაწყებული, რომლის განხორციელებაც მნიშვნელოვანია, არამართო ცენტრის სამეცნიერო მნიშვნელობისათვის, არამედ საზოგადოებრივი საქმიანობისთვისაც.

2007 წლის სექტემბერში ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრსა და ადრეულ ხელნაწერთა ელექტრონული ბიბლიოთეკა EMEL-ის ერთობლივი პროექტის პრეზენტაცია გაიმართა. ამ პროექტის მიზანია, დამზადდეს ყველა იმ ხელნაწერების ციფრული ასლი, რომელიც ოდესღაც წმ. ეკატერინეს მონასტერში ინახებოდა და ახლა მსოფლიოს სხვადასხვა ბიბლიოთეკასა თუ სამეცნიერო დარგებში, მათ შორის, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრშია დაცული. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრსა და EMEL-ს შორის დადებული ხელშეკრულების თანახმად, ყველა საავტორო უფლებას როგორც ორიგინალებზე, ისე მათ ციფრულ ასლებზე ფლობს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. პროექტის განხორციელება საშუალებას მისცემს დაინტერესებულ პირებს, ისარგებლონ სინური ხელნაწერების ელექტრონული ასლებით. ქართული პროექტის ფარგლებში დაგეგმილია გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებების თარგმანების შესწავლა და მრავალ ტომად გამოცემა. თანამშრომლობას იწყებს საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი და მსოფლიოში უდიდესი ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა. ეგვიპტის მხარე დაინტერესდა საქართველოში დაცული არაბული ხელნაწერების კოლექციის შესწავლით და მომდევნო ეტაპზე ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში გამოფენის მოწყობით. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრისა და საზოგადოების დიალოგი წინა წლებთან შედარებით აქტიური და სრულყოფილი გახდა.

2004 წლიდან დაწყებული საზოგადოებას 40 გამოფენა, ღონისძიება და პროექტი შესთავაზა, რომლის ირგვლივ საზოგადოება დიდ ინტერესს გამოხატავს. ამ ღონისძიებების ჩატარების შედეგად ცენტრმა შეძლო, საზოგადოებისთვის შეექმნა წარმოდგენა საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის როლის და

საზოგადოებრივი საქმიანობის არსის შესახებ (მიუხედავად იმისა, რომ ხელნაწერთა სამეცნიერო ინსტიტუტი 1958 წლიდან ცალკე სტრუქტურულ ერთეულად ჩამოყალიბდა, შემდეგ „ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი“ ეწოდა. ამ ცენტრის არსებობის შესახებ საზოგადოების მცირე ნაწილმა იცოდა). ცენტრის მიერ კოლექციებში დაცული ხელნაწერების თემატურად და ეტაპობრივად გამოფენებით საშუალება მისცა საზოგადოებას, გასცნობოდა მრავალ კოლექციებს. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ინტერესს მოწმობს გამოფენებზე დამთვალიერებლის სიმრავლე. გამოფენაზე მისულ დამთვალიერებელს განსაკუთრებული განცდა ეუფლება, რადგან მათ თვალწინ იშლება უნიკალური ექსპონატები. ეროვნული ცენტრი აქტიურად თანამშრომლობს მასმედიასთან, რასაც მოწმობს პერიოდიკასა და ტელევიზორებში ცენტრის ირგვლივ მომრავლებული საგაზეთო სტატიები თუ სიუჟეტები.

ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრზე საზოგადოების თანდათანობით – ეტაპობრივად დაინტერესება, აქტიური მენეჯმენტის დამსახურებაა. ცენტრს გააჩნია ეფექტური მენეჯმენტის მახასიათებლები. ცენტრს აქვს უნარი პირადი მწარმოებლურობა გააჩნდეს და შემდეგ რეალიზაციას უწევდეს. ცენტრის მენეჯმენტმა შეძლო ის, რომ რამდენიმე წლის წინ თუ ამ ცენტრის არსებობის შესახებ საზოგადოების მცირე ნაწილმა იცოდა და მათი უმრავლესობა უშუალოდ ცენტრთან დაკავშირებული მეცნიერები და სტუდენტები იყვნენ, დღეს საზოგადოების უმეტესობას წარმოდგენა აქვს ცენტრის არსებობაზე და მის სოციალურ პასუხისმგებლობაზე. ცენტრში დაიგეგმა და ეტაპობრივად განხორციელდება საერთაშორისო პროექტები. ამ პროექტების განხორციელება ხელს შეუწყობს ცენტრის განვითარებას და საზოგადოებას საშუალებას მისცემს ეზიაროს სხვადასხვა ქვეყნის კულტურას.

• იხ.: საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ყოველწლიური გამოცემა „მრავალთავი“, ტ. VII, 1980; ტ. XIII, 1983.

• www.manuscript.ge

კულტურული ტურიზმის მენეჯმენტი

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. მალხაზ ღვინჯილია

მცხეთა, როგორც კულტურული ტურიზმის ცენტრი

ტურიზმი ეკონომიკის ერთადერთი სექტორია, რომელიც სასიცოცხლოდაა დაინტერესებული კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის, როგორც ტურისტული ნაკადების მოზიდვის, უმნიშვნელოვანესი წყაროს დაცვასა და განვითარებაში.¹

XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან კულტურული ტურიზმი ხასიათდება სწრაფი განვითარებით, რაც გამოწვეულია, ერთი მხრივ, საერთაშორისო კონფერენციებისა და კონგრესების ხშირი ორგანიზებით, მეორე მხრივ კი, ტურიზმში მეცნიერული კვლევების შედეგად გაკეთებული რეკომენდაციების დანერგვით, სამოგზაურო თემატიკის დახვეწით და მისი დაახლოებით მომხმარებელთა მოთხოვნებთან.²

საქართველოში ტურიზმის სახეების განვითარების მხრივ კულტურულ ტურიზმს ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უკავია. თავისი ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობითა და ადგილმდებარეობით მცხეთა საქართველოში კულტურული ტურიზმის განვითარების ქვაკუთხედი, როგორც ისტორიული აბრეშუმის გზის უმნიშვნელოვანესი საკვანძო კომპონენტი, ქვეყნისა და მთლიანად კავკასიის რეგიონის ცივილიზაციის გზაჯვარედინი – მცხეთა საერთაშორისო ტურიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რეზერვუარია.³

მცხეთა – ადგილი, საიდანაც იწყება ქრისტიანობის ისტორია საქართველოში და რომელსაც უკავშირდება ქართველი ერის სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბება. მცხეთაშია დაფლული ქრისტიანულ სიწმინდეთა შორის უდიდესი – ეკლესიის ერთიანობის სიმბოლოდ წოდებული უფლის კვართი. საქართველოს ქრისტიანობაზე მოქცევა სწორედ მცხეთასთან არის დაკავშირებული. აქ მოღვაწეობდა წმინდა მოციქულთა სწორი ნინო განმანათლებელი, აქ მოხდა ყველა ის მნიშვნელოვანი მოვლენა, რამაც ხელი შეუწყო შემდგომში ქართველი ერის გაქრისტიანებას. ქართული ქრისტიანული სარწმუნოების უძველესი კერა და ქართული მართლმადიდებლური

ეკლესიის დედაქალაქი წარმოადგენს სრულიად საქართველოს მართლმადიდებლური მრევლის მიზიდულობის ეპიცენტრს. აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მომლოცველთა (საპილიგრიმო) ტურების ფორმირება (რაც საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის მდიდარ ისტორიულ მემკვიდრეობას უნდა დაეფუძნოს).⁴

საქართველოს უძველესი დედაქალაქი ამჟამად მცხეთა-მთიანეთის რეგიონის ადმინისტრაციული ცენტრია. ეს ულამაზესი, ისტორიული ძეგლებით გაჯერებული პატარა დასახლება (10 ათასამდე მცხოვრები) შეტანილია იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში, როგორც ქალაქი-მუზეუმი (მცხეთა იუნესკოს მემკვიდრეობის ნუსხაში 1994 წელს მოხდა). მცხეთის მემკვიდრეობის შეტანა იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის სიაში, ქრისტიანული კულტურის ზუროთმოძღვრული შედეგების (ჯვარი, სვეტიცხოველი, სამთავრო) არქიტექტურულ ღირებულებასთან ერთად გარემოსთან ჰარმონიული შერწყმის ისტორიულად დამახასიათებელი თავისებურებითაა განპირობებული.⁵ ცხადია, რომ მცხეთა, როგორც კულტურული ტურიზმის ცენტრი, საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ატრაქციიაა. მცხეთას გააჩნია უაღრესად ხელსაყრელი მდებარეობა, იგი მხოლოდ 20 კილომეტრითაა საქართველოს დედაქალაქ თბილისიდან დაშორებული.⁶

მცხეთაში არსებული კულტურული მემკვიდრეობიდან ტურისტთა მოწონებას იმსახურებს ისეთი ძეგლები, როგორებიცაა:

სვეტიცხოველი

მცხეთის საპატრიარქო ტაძარი – სვეტიცხოველი – ქართული კულტურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი გამოირჩევა არა მხოლოდ თავისი მხატვრული ღირსებით, ღირებულებით და ჰარმონიულობით, არამედ იმ განსაკუთრებული როლითაც, რომელიც მან ქართველი ერის ისტორიაში შეასრულა.

მატიანის ცნობით, მცხეთელი ებრაელი ელიოზი დაესწრო ქრისტეს ჯვარცმას იერუსალიმში და რომაელ ჯვარისკაცთაგან შეძენილი ქრისტეს კვართით დაბრუნდა მცხეთაში, ქალაქის კარიბჭესთან მას მიეცემა ქრისტიანი და სიღონია, რომელმაც მაცხოვრის კვართი გულში ჩაიკრა და გარდაიცვალა. ვინაიდან ვერ შეძლეს კვართის მისი ხელებიდან აღება, იგი კვართთან ერთად დაკრძალეს სამეფო ბაღში ახ. წ. 30 წელს. მის საფლავზე მეფე მირიანმა ააგო ზის

ეკლესია, ტაძრის მშენებლობის დროს მოხდა სასწაული, სიღონას საფლავზე ამოსული ლიბანის ნაძვი ხურობდა ვერ მოჭრეს მანამ, სანამ წმინდა ნინომ ლოცვაში არ გაატარა მთელი ღამე, მას შემდეგ სვეტი სინათლის სახით ჩამოვიდა და დაემყარა თავის ბაზისს. სვეტს მირონი სდიოდა და დავრდომილებს კურნავდა. ამიტომ მას, როგორც სიცოცხლის მომნიჭებელს, „სვეტი ცხოველი“ უწოდეს.⁷

XI ს.-ის დასაწყისში (1010-1029 წწ.) იგი ჯვარგუმბათოვან ნაგებობად გადაკეთდა ქართლის პატრიარქის მელქისედეკ I-ის თაოსნობით და ხუროთმოძღვარ არსუკიდის ხელით. ტაძრის სწორედ ეს ვარიანტი უმნიშვნელო ცვლილებებითაა მოღწეული ჩვენამდე. ტაძრის მშენებლობის პერიოდი (XI საუკუნის დასაწყისი) დაემთხვა საქართველოს ისტორიის მეტად რთულ და საინტერესო ეპოქას. ამ დროს ფეოდალიზმი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე აღიოდა. წარმატებით დასრულდა ბრძოლა ქვეყნის გაერთიანებისათვის. პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა წარმატებებმა განაპირობეს ეროვნული, სულიერი კულტურის, მწერლობის, ფილოსოფიის, ხელოვნების ფერწერის, ოქრომჭედლობის, ხუროთმოძღვრების ფართოდ განვითარება.⁸

სვეტიცხოველი, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენდა საქართველოს რელიგიურ ცენტრს, რადგან იგი იყო საპატრიარქო ტაძარი, საქართველოს ეკლესიის მეთაურთა – კათოლიკოს-პატრიარქთა რეზიდენცია. სწორედ სვეტიცხოველში ხდებოდა საქართველოს მეფეთა და ეკლესიის მეთაურთა კურთხევა, ჯვრისწერა, ქართველ უფლისწულთა მონათვლა. აქ ხდებოდა ქართველ მეფეთა, დედოფალთა, ბატონიშვილთა და კათოლიკოს-პატრიარქთა დაკრძალვა (ტაძარში დღემდე შემორჩენილია რამდენიმე მათგანის საფლავი). გარეშე მტერთა შემოსევებისას აქ აფარებდა თავს მცხეთისა და მისი შემოგარენის მოსახლეობა.⁹

ჯვრის მონასტერი

მცხეთის ჯვარი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მწვერვალია. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტაძარი მცირე ზომისაა, იგი თავისი გრანდიოზულობით და მთლიანობით გამოირჩევა. იგი ისეთ ადგილზეა აღმართული, რომ შეუძლებელია, კაცის თვალს შეუმჩნეველი დარჩეს. აქედან ხელისუფლებით მოჩანს წმინდა ქალაქი მცხეთა. გრძნობ, უფრო უახლოვდები ღმერთს და ამ მაღლიანი ადგილიდან ნათქვამ ვედრებას უფალი უკეთ შეისმენს. ჯვრის

მონასტრის მოსალოცად მრავალი ადამიანი მიდის, მაგრამ მათგან ცოტამ თუ იცის მისი უნიკალურობა და წარსული.¹⁰

ტაძრის სახელწოდებას ისტორიული საფუძველი აქვს: ქრისტიანობის მიღების პირველი დღიდანვე მცხეთის ჯვრის ტაძრის ადგილას წმინდა ნინოს მითითებითა და მირიან მეფის ბრძანებით დიდი ხის ჯვარი ყოფილა აღმართული. შემეტიანეთა გადმოცემით, ქართლის ერისმთავარმა გუარამმა VI საუკუნის II ნახევარში ხის ჯვრის ჩრდილოეთით ააშენა პატარა ეკლესია, რომელსაც მცირე ტაძარს ან მცირე ჯვარს უწოდებენ. ეკლესია, როგორც შიგნიდან, ასევე გარედან მორთული ყოფილა, ხოლო საუკუნის ბოლოს ტაძრის მშენებლობას განაგრძობს ერისმთავარი სტეფანოზი.¹¹

ტურისტებისათვის საინტერესოა ტაძრის შექმნის ისტორია. მატიანეს არ შემოუნახავს ტაძრის ხუროთმოძღვრის სახელი, არც მისი აგების თარიღი მითითებული სადმე, მაგრამ რელიეფის წარწერაში მოხსენიებულ პირთა მიხედვით, აგრეთვე სხვა წერილობითი წყაროებით ღვინდება, რომ ერისმთავარ სტეფანოზს ტაძარი 585-604 წლებში აუგია. ტაძრის სამხრეთით მთის კალთის შუაში, იმ ადგილას, სადაც, მემკვიდრეთა ცნობით, ერთხანს თავს აფარებდა წმინდა ნინო, არის აღრექრისტიანული ხანის პატარა, ნახევრად დანგრეული დარბაზული სამლოცველო. ის მთლიანად დაფარულია ხეებით და შორიდან არ ჩანს. ჯვრის მონასტერში კვლავ გრძელდება სამონასტრო ცხოვრება.¹²

სამთავროს დედათა მონასტერი.

მცხეთის ჩრდილოეთით აღმართულია ლამაზი, გუმბათოვანი ნაგებობა – საეპისკოპოსო ტაძარი, სამთავრო. მემკვიდრეთა გადმოცემით, ქალაქის ჩრდილოეთ მხარეს მთავრის სამყოფელი ყოფილა, საიდანაც წარმოდგება ტაძრის სახელწოდება – სამთავრო. აქ უცხოვრია სარწმუნოების საქადაგებლად ჩამოსულ წმინდა ნინოს, აქ არის დასაფლავებული ერთ-ერთი ასურელი მამა აბიბოს ნეკრესელი. ტაძრის ერთ კუთხეში პირველი ქრისტიანი მეფის მირიანისა და ნანა დედოფლის საფლავებია.¹³ პილიგრიმ ტურისტთათვის მეტად მნიშვნელოვანია ის, რომ აქ განისვენებს ჩვენი დროის უდიდესი ბერი ქრისტიანული ცხოვრების ჭეშმარიტი მასწავლებელი არქიმანდრიტი გაბრიელი (ურგებაძე).

დიდი ტაძრის გვერდით მცირე გუმბათოვანი ტაძარია. გადმოცემით ვიცით, რომ მცხეთაში მოსული წმინდა ნინო სამი წლის

განმავლობაში „ილოცვიდა ფარულად ადგილსა ერთსა შებურვილსა ბრძამლითა მაყუალისაითა... და ადგილი იგი იყო ზღუდეს გარეგან“. ამ ადგილზე მირიან მეფეს აუგია ეკლესია, რასაც ადასტურებს „წმინდა ნინოს ცხოვრებაში“ მოყვანილი მისი წერილის შინაარსი: „აღვაშენე ეკლესია მაყულოვანსა მას შინაი ნინოსსა.“ ზემოთ მოყვანილი ცნობები IV საუკუნეში სწორედ წმინდა ნინოს ეკლესიის აშენების თარიღს და ადგილსამყოფელს გულისხმობს.¹⁴

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულმა სააგენტომ, სამთავროს სამონასტრო კომპლექსის რეაბილიტაციის ფარგლებში, სამთავროში დაასრულა IV საუკუნის წმინდა ნინოს ეკლესიის აღდგენითი სამუშაოები.¹⁵ ტაძრის გვიანი შუასაუკუნეების ფრესკებს პირველად ჩაუტარდა რესტავრაცია. იმერული და კახური კრამიტით შეიცვალა 60-იან წლებში გაკეთებული სახურავი. გუმბათისთვის დამზადდა ახალი ჯვარი. ამას გარდა, მონასტრის ხარჯითა და კეთილისმყოფელთა ხელშეწყობით, ტაძარში დაიგო ახალი იატაკი და შეიცვალა წმიდა ტრაპეზის ქვა.¹⁶

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო უახლოეს მომავალში გეგმავს, რესტავრაცია ჩაუტაროს სამთავროში არსებულ კოშკს (აგებულია გვიან საუკუნეებში) და ასევე მეორე უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ ნაშთს, ე. წ. მეფე მირიანის ბუხარს.¹⁷

მცხეთის ტურიზმის საინფორმაციო ცენტრის მონაცემებით, 2009 წელს ტურიზმის საინფორმაციო ცენტრის მომსახურებით ისარგებლა 3778 უცხოელმა ვიზიტორმა.

მათი მხრიდან იყო შემდეგი მოთხოვნები:

- საქართველოს რუკა მოითხოვა – 1937 უცხოელმა ვიზიტორმა,
- მცხეთა-მთიანეთის რეგიონის ტურისტული რუკა – 1356,
- თბილისის რუკა – 1098,
- სხვა რეგიონების რუკა – 1139,
- საინფორმაციო ბუკლეტები საქართველოზე – 187,
- საინფორმაციო ბუკლეტები მცხეთაზე – 1310,
- საინფორმაციო ბუკლეტები სვეტიცხოველზე – 2367,
- მცხეთის კულტურის ძეგლებით (არმაზი, ბაგინეთი) დაინტერესდა – 207 ვიზიტორი,
- მცხეთის მუზეუმით – 304,
- ღამისთევა მცხეთაში მოითხოვა – 246,
- საფოსტო ბარათები – 91,

- კვების ობიექტი მცხეთაში – 567,
- გიდის მომსახურება – 151,
- ინტერნეტ კაფე მცხეთაში – 18,
- ჯვარზე ფეხით ასვლა – 501,
- ჯვარზე ტაქსით ასვლა – 548,
- ტრანსპორტის (ავტობუსი, სამარშრუტო ტაქსი) განრიგი სხვადასხვა მიმართულებით – 419,
- მატარებლის განრიგი სხვადასხვა მიმართულებით – 138,
- თბილისის მეგზური – 1014,
- მარკეტი – 254,
- ამინდის პროგნოზი – 14,
- კარვის გასაშლელი ადგილი – 104,
- ბანკი – 12,
- „პარკინგი“ – 2.

იკითხეს ინფორმაცია:

- ზამთრის სათხილამურო კურორტების (გუდაური, ბაკურიანი) შესახებ – 186,
- ინფორმაცია ტურიზმის საინფორმაციო ცენტრისა და სხვა საინფორმაციო ცენტრების შესახებ – 83,
- ინფორმაცია საქართველოს მუზეუმების შესახებ – 229,
- ინფორმაცია მცხეთის არქეოლოგიური გათხრების შესახებ – 12,
- გუდაურის სასტუმროების შესახებ – 114,
- ღამისთევა ახალციხეში – 1,
- გორის, უფლისციხის შესახებ – 130,
- ყაზბეგის შესახებ – 1494,
- ბორჯომის შესახებ – 19,
- დავით გარეჯის შესახებ – 10,
- სიღნაღის შესახებ – 15,
- შათილის შესახებ – 71,
- ანანურის შესახებ – 8,
- შიომღვიმის შესახებ – 27,
- ბაკურიანის შესახებ – 12,
- კახეთის შესახებ – 70,
- ბათუმის შესახებ – 130,

- ქუთაისის შესახებ – 2,
- ვარძიის შესახებ – 18.

მცხეთის ტურიზმის საინფორმაციო ცენტრში შემოსული ვიზიტორები, 2009 წელი

№	ქვეყნები	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	სულ
1	სსრკ	2	0	10	8	23	123	156	72	106	368	0	2	870
2	ამერიკა	7	12	6	8	58	10	27	0	6	75	355	5	569
3	გერმანია	8	10	23	30	37	28	37	40	98	111	10	3	435
4	საფრანგეთი	7	3	5	23	39	52	72	15	18	27	7	1	269
5	უკრაინა	39	20	20	22	31	7	35	3	11	11	24	9	232
6	პოლონეთი	3	0	6	4	2	17	59	43	43	32	6	3	218
7	იაპონია	7	2	10	4	8	19	56	10	6	11	0	2	135
8	ინგლისი	0	1	3	2	6	38	11	20	30	9	0	0	120
9	ჩეხეთი	0	2	6	3	6	4	24	18	9	13	13	0	98
10	შვედეთი	9	2	3	2	0	2	41	13	0	18	5	2	97
11	იტალია	0	0	0	5	6	8	7	23	12	3	13	0	77
12	პოლანდია	2	0	8	0	0	4	14	8	6	31	0	4	77
13	ს. კორეა	0	0	0	4	3	13	1	1	0	20	0	3	45
14	ლიტვა	0	0	5	5	0	1	29	1	3	0	0	0	44
15	ესპანეთი	0	0	2	3	10	10	10	0	1	0	2	0	38
16	ავსტრალია	0	0	0	3	14	2	4	2	10	1	0	0	36
17	თურქეთი	0	10	6	0	5	0	9	5	0	0	0	0	35
18	ლატვია	1	0	5	5	4	6	6	6	2	0	0	0	35
19	შვეიცარია	0	0	5	3	5	1	5	0	10	0	0	0	29
20	რუსეთი	0	1	0	0	3	5	5	3	7	1	1	0	26
21	კანადა	0	0	5	2	2	2	0	0	4	9	0	1	25
22	ფინეთი	0	0	0	2	7	5	2	0	3	3	2	0	24
23	ხორვატია	0	0	0	0	0	10	2	0	12	0	0	0	24
24	ჩინეთი	0	0	0	0	4	0	5	0	2	3	6	3	23
25	სლოვენია	0	0	0	0	1	11	8	0	0	0	0	0	20
26	დანია	0	0	0	0	2	12	4	0	0	0	0	0	18
27	ირანი	0	0	0	0	0	0	4	10	0	0	0	0	14
28	ირლანდია	0	0	0	0	0	0	1	10	2	0	0	0	13
29	უნგრეთი	0	0	0	0	0	0	0	1	6	4	0	0	11
30	რუმინეთი	1	0	0	0	2	2	0	6	0	0	0	0	11
31	ავსტრია	0	0	0	6	4	0	0	0	0	0	0	0	10
32	საბერძნეთი	0	0	0	0	4	1	0	4	0	0	1	0	10
33	ვაშახეთი	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	0	10
34	ბელგია	0	0	0	6	0	1	0	1	0	2	0	0	10
35	სიდერლანდები	0	0	0	0	0	0	7	0	2	0	0	0	9
36	ამერზაიჯანი	0	0	0	0	0	2	6	0	0	0	0	8	16
37	ესტონეთი	0	0	0	0	0	0	4	0	0	2	0	0	6
38	ბელარუსია	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	3	5
39	სლოვაკეთი	0	0	0	0	0	0	0	3	2	0	0	0	5
40	ალბანია	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	4
41	ხორვატია	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	4
42	არგენტინა	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	3
43	სომხეთი	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	3
44	კვიპროსი	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	3
45	ეკუადორი	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
46	ინდოეთი	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
47	არაბთა გაერთ. ემირატები	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
48	უზბეკეთი	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
49	პორტუგალია	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
50	მაკედონია	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
51	ბრაზილია	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
სულ		88	63	128	151	290	376	673	324	407	766	459	52	3777

მიუხედავად საქართველოში ძველთა სიმრავლისა და მოვლა-პატრონობის მცდელობისა, ძალიან ბევრი ძველი ჯერ კიდევ ვერ არის სათანადოდ მოვლილი, რათა შეჩერდეს მათი განადგურება და ისინი წარდგენ სრულმნიშვნელოვანი სახით დამთვალიერებელთა წინაშე.

იმისათვის, რომ კულტურული ტურიზმი განვითარდეს მცხეთაში, ისევე როგორც მთელს საქართველოში, საჭიროა ფართო მოცულობის შემეცნებითი ტურების ორგანიზება (რაც კულტურული ტურიზმისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია). სახელმწიფო ხელშეწყობა კულტურული ტურიზმის განვითარებაში განსაკუთრებით უნდა მოხდეს მიზნობრივი რეკლამისა და საინფორმაციო საშუალებების გამოყენების გზით. ამ მიზნით უნდა გაფართოვდეს საქართველოს, როგორც ტურიზმის ქვეყნის, გაცნობიერების სფერო ძირითად პოტენციურ ბაზრებზე, რაც ხელმიუწვდომელია კერძო სექტორისათვის, შემდეგი საშუალებების გამოყენებით: მონაწილეობა საერთაშორისო ტურისტულ ბაზრობებზე და გამოფენებზე, უცხოელი ჟურნალისტების საქართველოში მოწვევა, უცხოეთის პრესაში და ინტერნეტის ქსელში საქართველოს ტურიზმზე ინფორმაციის გავრცელება, თემატური კონფერენციების ორგანიზება და სხვა. საჭიროა აგრეთვე ადგილობრივი მოსახლეობისათვის ტურიზმთან დაკავშირებული დარგების შესწავლა ტურისტული მოღვაწეობიდან მოგების მიღების მიზნით, ასევე მომსახურების სფეროს განვითარება.

ტურიზმისა და კურორტების დეპარტამენტის მიერ გაანალიზებული იქნა საქართველოში ტრადიციულად არსებული შემეცნებითი ტურისტული მარშრუტები, რომლებსაც უახლოეს წარსულში სთავაზობდნენ უცხოელ, მათ შორის – საბჭოთა ტურისტებს, ამ მარშრუტების შედგენის პრინციპები და ტურისტთა მოგზაურობების მოტივაციები, აგრეთვე სადღეისოდ საერთაშორისო ტურისტულ ბაზარზე მოთხოვნილება, რის შედეგადაც განისაზღვრა იმ უმნიშვნელოვანესი ძეგლების ნუსხა, რომლებიც პროგრამის პირველ ეტაპზე უნდა შევიდნენ ტურისტულ მარშრუტებში. ეს უმნიშვნელოვანესი ძეგლები შეადგენენ კულტურული ტურიზმის საფუძველს და სახელმწიფომ უნდა იზრუნოს მათ გარშემო შესაბამისი ინფრასტრუქტურის შექმნა-მოწყობაზე.¹⁸

ამჟამად, მცხეთაში მიმდინარეობს სარეაბილიტაციო სამუშაოები. მალე მუზეუმ-ქალაქში ყველა სახლის სახურავი წითელი კრამიტით

გადაიხურება, იცვლება სვეტიცხოვლის მიმდებარე სახლების ფასადები და ღობეები. ძველთა დაცვის სააგენტოში მიიჩნევენ, რომ სამუშაოები, რომლებიც ამჟამად მცხეთაში ტარდება, ქალაქის მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეს გააუმჯობესებს. ეს კი ხელს შეუწყობს კულტურული ტურიზმის კიდევ უფრო განვითარებას მცხეთაში. საჭიროა მცხეთაში კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის ინფორმაციულ-საექსპოზიციო და მხატვრულ-ესთეტიკური პოტენციალის მაქსიმალური წარმოჩენა, რაც ტურისტული ნაკადების მოზიდვისა და ტურიზმის განვითარების მძლავრი რესურსია.

კულტურული ტურიზმის ტურისტული პროდუქტის – კულტურული ტურის, კონკურენტუნარიანობა პირდაპირ პროპორციულადაა დამოკიდებული საჩვენებელი ობიექტის ღირსებებზე და მის იმფრასტრუქტურაზე, რაც უმრავლეს შემთხვევაში ძველების, როგორც მთავარი საჩვენებელი ობიექტის, გარშემო არსებობს. ამდენად, საქართველოში კულტურული ტურიზმის განვითარება უნდა დაიგეგმოს ისტორიული ძეგლების ისტორიულ-ხუროთმოძღვრულ ღირსებებისა და მათ გარშემო არსებული იმფრასტრუქტურის გათვალისწინებით.

1. გ. შაიშველაშვილი. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, ურბანისტიკის კათედრა, „მცხეთის მემკვიდრეობისა და ტურიზმის გენერალური გეგმა“ (იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრის საერთაშორისო პროექტი).
2. ნ. კვარაცხელია. „კულტურული ტურიზმი“, თბილისი, 2009 წ.
3. გ. შაიშველაშვილი, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, ურბანისტიკის კათედრა, „მცხეთის მემკვიდრეობისა და ტურიზმის გენერალური გეგმა“ (იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრის საერთაშორისო პროექტი).
4. მ. ბულია, მ. ჯანჯალია. „მცხეთა“, 2000 წ.
5. გ. შაიშველაშვილი. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, ურბანისტიკის კათედრა, „მცხეთის მემკვიდრეობისა და ტურიზმის გენერალური გეგმა“ (იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრის საერთაშორისო პროექტი).
6. მ. ბულია, მ. ჯანჯალია. „მცხეთა“, 2000 წ.
7. ჟურნალი „კარიბჭე“. №20, 2009 წ.
8. ქართული ენციკლოპედია. „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“, თბილისი, 1990 წ.
9. ჟურნალი „კარიბჭე“, №20, 2009 წ.
10. იქვე;

11. ვ. მაშუკელაშვილი, გ. თათარაშვილი. „მცხეთა და მისი შემოგარენი“, თბილისი, 1986 წ.
12. იქვე;
13. ჟურნალი „კარიბჭე“, №20, 2009 წ.
14. იქვე;
15. www.ka.wikipedia.org
16. იქვე;
17. იქვე;
18. ნ. კვარაცხელია. „კულტურული ტურიზმი“, თბილისი, 2009 წ.

ელენორა გოგოლაშვილი
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. მალხაზ ღვინჯილია

იმერეთში კულტურული ტურიზმის განვითარების სტრატეგიული მიმართულებების ანალიზი

ტურიზმი მსოფლიო ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი დარგია. მასზე მოდის გლობალური, მთლიანი ეროვნული პროდუქტის 6%. უნიკალურია ტურიზმის ზრდის ტემპი. ამ თვალსაზრისით იგი საგრძნობლად აჭარბებს ეკონომიკის ზრდის ტემპს.

ტურიზმის განვითარების უმნიშვნელოვანესი წინაპირობაა უნიკალური ისტორიულ-კულტურული ფასეულობების არსებობა. ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია თავის მატერიალურ გამოხატულებას პოულობს მრავალრიცხოვან ისტორიულ ძეგლებში, რომლებიც ჩვენი სამშობლოს ყველა რაიონშია შემონახული. ქართველმა ერმა საუკუნეების მანძილზე შექმნა დიდი ეროვნული განძი – მატერიალური კულტურის უნიკალური ძეგლები. მათი არასრული რაოდენობა 35000 აჭარბებს. მათგან 5000-ს სახელმწიფო იცავს. ისინი აგებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. სიძველის მიუხედავად, ბევრმა მათგანმა კარგად შეინარჩუნა თავისი პირვანდელი სახე. მათგან ოთხი (ბაგრატიის ტაძარი, X-XI საუკუნე), გელათის სამონასტრო კომპლექსი (XII საუკუნე), უშგულის არქიტექტურული ანსამბლი, საქართველოს უძველესი დედაქალაქი მცხეთა (როგორც ქალაქი-მუზეუმი) შესულია იუნესკოს მსოფლიო მნიშვნელობის ძეგლთა დაცვის სიაში.

ჩვენს მიზანს წარმოადგენს ზემო იმერეთის რეგიონში კულტურული ტურიზმის განვითარება და ქვეყნის ეკონომიკის სამსახურში მისი ჩაყენება, რაც, დამეთანხმებით, მეტად მნიშვნელოვანია საქართველოსათვის. ამ პრობლემის დასაძლევად სახელმწიფომ მრავალი ეტაპი უნდა განვლოს. განვიხილოთ ეს ეტაპები და განვსაზღვროთ, თუ რა როლს ითამაშებს ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკის განვითარებაში ზემო იმერეთის რეგიონში კულტურული ტურიზმის განვითარება.

რეგიონი მდიდარია უნიკალური ძეგლებითა და ქრისტიანული ტაძრებით, რაც ხელს უწყობს რელიგიური ტურიზმის განვითარებას. ტურიზმის განვითარების უმნიშვნელოვანესი წინაპირობაა უნიკალური ისტორიული-კულტურული ფასეულობების არსებობა. აღსანიშნავია ჭიათურის რაიონში წმინდა გიორგის ეკლესია (XI-XII საუკუნეების), კაცხის სვეტი (XI საუკუნის მონასტერი), სავანის წმინდა გიორგის XI საუკუნის ეკლესია, ჯრუჭის X-XI საუკუნეების ეკლესია, ჩიხას XII საუკუნის ეკლესია საჩხერის რაიონში, მაცხოვრის ეკლესია (XI საუკუნე) და მახათაურის ეკლესია (შუა საუკუნეების) ასევე საჩხერის რაიონში, მღვიმევი – XVIII საუკუნის ეკლესია და XVIII საუკუნის ნავარძევის თირის მონასტერი, ნავარძევის ციხე-სიმაგრე (XVII-XVIII საუკუნეების) და სვერის VII საუკუნის ციხესიმაგრე ჭიათურის რაიონში. საქაჩხიის შუა საუკუნეების ეკლესია, ხევის XIX საუკუნის ეკლესია, უბისის წმინდა გიორგის ეკლესია (XVII-XVIII საუკუნეების), ვახანის XII-XIV საუკუნეების ციხესიმაგრე ხარაგაულის რაიონში.

იმისათვის, რომ კულტურული ტურიზმი იმერეთში გახდეს საბაზრო ინტერესების შესაბამისი, მომავალში საჭიროა:

- არსებული ინფრასტრუქტურისა და ტურიზმის სტანდარტების გაუმჯობესება;

- ახალი ტურიზმის მიმართულებების დანერგვა, აგრარული ტურიზმისა და ურბანული ტურიზმის გაუმჯობესება.

- ახალი მარკეტინგული ინიციატივების შემუშავება და განხორციელება, რათა დაკავშირებულ იქნეს ერთმანეთთან იმერეთის ტურიზმის ახალი და გაუმჯობესებული მომსახურებები ეროვნულ, რეგიონალურ და საერთაშორისო ტურ. ოპერატორებთან და ბაზრებთან. იმისათვის, რომ ტურიზმი წარმატებული იყოს იმერეთში, საჭიროა შემუშავებულ იქნეს გეგმა:

ა). იმერეთი, როგორც აგრარული ტურიზმის ადგილი;

ბ). ქუთაისი, როგორც ურბანული ტურიზმის ადგილი;

იმისათვის, რათა განვითარდეს ახალი ბაზარი იმერეთის კულტურული ტურიზმისათვის, საჭირო იქნება ახალი პროდუქციისა და მომსახურებების განვითარება ისე, რომ ტურ. ოპერატორებს (ეროვნული და საერთაშორისო) მიეცეთ შესაძლებლობა, უფრო იოლად გაიტანონ იმერეთის ტურიზმი სამიზნე ბაზრებზე, რომლებიც შეიძლება იყოს დიდი ბრიტანეთი, საფრანგეთი, გერმანია, ჰოლანდია, რუსეთი, თურქეთი ან სხვა პოტენციური სამიზნე ქვეყნები.

იმერეთის ახალ აგრარულ ტურიზმში შეიძლება შედიოდეს:

- საოჯახო დასვენება, როცა ტურისტებს შესაძლებლობა ექნებათ დარჩნენ ქართულ ოჯახებში რამდენიმე დღე ან ერთი კვირა და მეტი და გაეცნონ ქართული ოჯახების ცხოვრების სტილსა და კულტურას;

- ტურისტებს შეუძლიათ გაეცნენ მძიმე და სტრესით სავსე ცხოვრებას და გაატარონ დრო ბუნებასთან ახლოს იმერეთის ლამაზი ბუნების ჯანმრთელ არეალში.

- აქტიური დასვენება: ჯირითობა, ველოსიპედით სეირნობა, მთამსვლელობა, თევზაობა, სხვადასხვა გასართობი საქმიანობა, დაკავშირებული წყალთან და ა. შ.

- კულტურასა და მემკვიდრეობასთან გაცნობა, დასვენება, რომელიც სთავაზობს ტურისტებს კულტურულ ასპექტებს, დაკავშირებულს დასვენების გასართობ საქმიანობებთან დაკავშირებულ რეგიონის ბუნებასთან.

ტურისტთა დაბინავება იმერეთის რეგიონში მომავალში შეიძლება მოიცავდეს:

- ქართული ოჯახების სახლებს საოჯახო დასვენებისათვის;
- კარგი ხარისხის საზაფხულო აგარაკებს, რომლის დაქირავებაც იქნება შესაძლებელი;

- ტურისტებისათვის აშენებულ ქართულ დასასვენებელ სოფელს, რომელიც სთავაზობს დამსვენებლებს მდინარის ახლოს და ლამაზ ბუნებაში დასვენებას. ასეთი კომპლექსი შესაძლებელია იყოს პატარა და მოიცავდეს ერთმანეთთან ახლოს განლაგებულ 8-10 ქართული სტილის საზაფხულო სახლებს.

- სასტუმროებს, რომლებიც სთავაზობს დამსვენებლებს ღამის გათევასა და საუზმეს ან შესაძლებელია – სადილსაც და ვანშამსაც.

- კარგი ხარისხის სანატორიუმებს რეგიონის დამსვენებლებისათვის.

რეგიონის ტურიზმი შესაძლებელია, გახდეს სასურველი უფრო დიდი ბაზრისათვის დაბინავების სხვადასხვა სახისა და საქმიანობის შეთავაზებით, მოქნილი სერვისების დანერგვით, რომლებიც სთავაზობს ტურისტებს ინტერესებისა და საქმიანობების ნაირსახეობას, რათა მოხდეს თითოეული ტურისტის ინტერესებთან თანხვედრა. დაბინავების სხვადასხვა სახე და საქმიანობა დააინტერესებს ტურისტებს, უფრო დიდხანს დარჩნენ რეგიონში ვიდრე ერთი ან ორი დღე.

აგრარული ტურიზმის განვითარების არეალი, შესაძლებელია, მოიცავდეს მთიან და დაბლობ ადგილებს ბაღდათისა და საირმის გზის ახლოს, ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკის მიმდებარე ტერიტორიებს, გელათისა და სათაფლის ადგილებსა და ა. შ. დასასვენებელი სოფლები, კოტეჯები და იმერეთის სახლები ასეთ ადგილებში იქნება ძალიან მიმზიდველი საერთაშორისო სტუმრებისათვის.

როგორ მივაღწიოთ წარმატებულ მენეჯმენტს ტურიზმში, ზემო იმერეთის რეგიონში, რა ცვლილებები უნდა გატარდეს? რა დახმარებაა საჭირო, რათა მიღწეულ იქნეს სასურველი ცვლილებები და ეკონომიკური სარგებელი?

სახელმწიფო სექტორი:

- გზების გაუმჯობესება ტურიზმისათვის დანიშნულების ადგილამდე მიღწევისათვის;

- ქალაქის ცენტრის ტურისტული საინფორმაციო ოფისის ჩამოყალიბება და თანამშრომლებით უზრუნველყოფა;

- მეგობრული ტურისტული ნიშნების გავრცელება ქუთაისსა და ზემო იმერეთში;

- ტურიზმის სამიზნე ბაზრის გეგმის შემუშავება მცირე, საშუალო და ხანგრძლივი პერიოდისათვის.

- ტურიზმის ინდუსტრიის ტრენინგის საშუალებებისა და სამუშაო გეგმის შემუშავება;

- ტურიზმის ინვესტიციის პროექტების ხელის შეწყობა ქუთაისისა და იმერეთისათვის;

- ეფექტური რეგიონალური ტურიზმის მარკეტინგული გეგმის შემუშავება.

კერძო სექტორი:

- ახალი საერთაშორისო სტანდარტების 3-4 ვარსკვლავიანი სასტუმროები ქუთაისში;

- ახალი დაბინავების კომპლექსების დაფინანსება და შემუშავება, რომელშიც შედის ქართული დასასვენებელი სახლები, კოტეჯები;

- საზოგადო სექტორთან მუშაობა, ტურიზმის საქმიანობების რეკლამირება შესაბამის არეალებში. ბიზნესისა და მისი საშუალებების განვითარება: ახალი რესტორნები, ბარები, მაღაზიები ქუთაისში. არსებული ტურ. ოპერატორების მიერ დაბინავებისა და მომსახურების მიწოდების ხარისხისა და სტანდარტის გაუმჯობესების პროგრამების განხორციელება.

რა სახის დახმარებაა საჭირო

საგანმანათლებლო რეფორმა – ტურიზმის ინდუსტრიის სექტორი. ახალი სამუშაო გეგმები მზარეულის სწავლების კურსებისათვის, საკვები და სასმელი მომსახურებებისათვის, გიდის მომსახურებებისათვის, სასტუმროების მენეჯერებისათვის, ზედამხედველობის ისევე, როგორც ტურიზმისა და სტუმართმოყვარეობის მართვის კურსებისათვის. კურსების განხორციელება „ტრენინგი ექსკურსიამბლოლებისათვის“

- კურსები არსებული ტურ. ოპერატორებისათვის სტანდარტის განვითარებისა და სტუმრების მზრუნველობის პროგრამების შესახებ. დაბინავების სტანდარტები სასტუმროებისათვის „საუკეთესო პრაქტიკული“ სტანდარტის შემუშავება საერთაშორისო (მსოფლიო ტურიზმის ორგანიზაცია) სტანდარტებთან კავშირში;

- მცირე და საშუალო წარმოების განვითარება ტურიზმის ბიზნესისათვის. ბიზნესის დაგეგმვის პროცესი. მცირე ბიზნესისათვის პროდუქციისა და მომსახურების განვითარება. მომხმარებლის მომსახურების სტანდარტები, ფინანსები, ადამიანური რესურსების განვითარება, მარკეტინგი. ტურიზმის ინვესტირების რეკლამირების დახმარების ინიციატივა;

- ტურიზმის მარკეტინგის მხარდაჭერის პროგრამები, საზოგადო და კერძო სექტორის წარმომადგენლებისათვის ტურიზმის მარკეტინგის ტრენინგის ჩათვლით. სტრატეგიული საბაზრო გეგმის დამუშავება. მარკეტინგის რეკლამირებისა და კომუნიკაციების სტრატეგიების შემუშავება. სარეკლამო მასალების შემუშავება იმერეთის ახალი ტურიზმის პროდუქტებისა და მომსახურებების შესაბამისად. ურთიერთობის განვითარება ეროვნულ და საერთაშორისო სამოგზაურო და სავაჭრო ოპერატორებს შორის. ტურიზმის კვლევის, მონიტორინგისა და შეფასების სათანადო ტექნიკა იმერეთისათვის. წარმატებული რეგიონალური ტურიზმის ორგანიზაციების ტურების შესწავლა დასავლეთ ევროპაში, მაგ.: ირლანდია, ინგლისი, შოტლანდია, გერმანია ან სხვა სტაბილური წარმატებული ადგილმდებარეობები.

- თ. სირბილაძე, „ტურისტის გზამკვლევი“, ზენარი, 2008 წ.
- ბ. ჩეკურიშვილი, „ტურიზმის შემოსავლიანი ბიზნესი“, გაზეთი „24 საათი“, 2008.
- კ. ჭარხალაშვილი, „ტურიზმის საინფორმაციო ცენტრი იმერეთში“, გაზეთი „იმერეთის მოამბე“, 2005.
- კ. ჭარხალაშვილი, დიდი დასაწყისის დასაწყისი, გაზეთი „ახალი ქუთაისი“, 2002.

ლელა ელიზბარაშვილი

მაგისტრატურის II კურსი

ხელმძღვანელი: პროფ. მალხაზ ღვიჯილია

ქართული ტრადიციებისა და კულტურის ტურისტული ფუნქცია

დღემიწაზე არ მოიძებნება ადგილი, რომელიც სანახაობრივად საინტერესო და ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელი არ იყოს. ძველი ცივილიზაცია თუ თანამედროვეობის ნიმუშები, ფლორა თუ ფაუნა, რელიგია თუ ადათ-წესები, ბუნებრივი წყაროები თუ სტუმარმასპინძლობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, თეატრი და კიდევ უამრავი რამ არის ის, რაც ნებისმიერი ადამიანისათვის წარმოადგენს ინტერესის სფეროს, რის გამოც ადამიანს მისწრაფება აქვს გადალახოს ზღვები და ოკეანეები და იმოგზაუროს შორეულ ქვეყნებში.

მსოფლიოს თანამედროვე საზოგადოებას გააჩნია საკმაოდ განვითარებული სოციო-კულტურული ბაზა. მოგზაურობებში კულტურული მოტივაციები კვლავინდებურად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ტურიზმში კვალვაც აქტუალურია კულტურათა დიალოგის პროცესი, სადაც მასპინძელთა და სტუმართა კულტურის ურთიერთხედიანობა იგულისხმება. როგორც მასპინძელი ქვეყნის კულტურაა მნიშვნელოვანი ტურისტისათვის ქვეყნის აღსაქმელად, ისე მოგზაურთა კულტურასაც აქვს ზეგავლენა დამხდურებზეც. კულტურათა დიალოგი ტურიზმისა და მოგზაურობის თანმდევი პროცესია და ტურიზმით დაინტერესებული მეცნიერებისათვის მნიშვნელოვანია ტურიზმის ზეგავლენის შესწავლა მიმდები რეგიონის სოციო-კულტურაზე.

უცხოელს თან მიაქვს შთაბეჭდილებები, როგორც ერისთვის უმნიშვნელოვანეს კულტურულ ღირებულებებზე, რაც განვითარებულია ხელოვნების, ხუროთმოძღვრების, რელიგიის საკრალურ ნიმუშებში, ისე მომსახურების კულტურაზე და მისგან გამომდინარე ერის საყოფაცხოვრებო კულტურაზეც.¹

ანიმაციების ხელოვნება მნიშვნელოვან თემატიკას შეიცავს კულტურულ ტურიზმში. იგი კულტურული ტურის „გაკეთილშობილებას“ უწყობს ხელს. ეფექტური კულტურული ტური ნიშნავს მატერიალური მემკვიდრეობის მქონე ისტორიულ-კულტურული არეალების „გაცოცხლებას“ ადგილობრივი ტრადიციული

ფოლკლორისა და ქორეოგრაფიის თანხლებით. აქ Event-ს, ანუ ღონისძიებების მენეჯმენტს, განმსაზღვრელი ფუნქცია აკისრია. თითოეული ცალკე აღებული შემთხვევისათვის უნდა იქნეს შერჩეული ინდივიდუალური პროგრამები, რათა ტურისტებმა მაქსიმალურად მაღალი სიამოვნება მიიღონ.

ფესტივალი მიმზიდველია ადგილობრივი მოსახლეობისათვის, რადგან ის ავითარებს მათში სიამაყის გრძნობას. ამ ყველაფერთან ერთად ფესტივალებს გააჩნიათ ტურისტული და კომერციული მიზნები. ეს ასპექტებია ივენტები, როგორც იმიჯის შექმნის ერთ-ერთი გზა, ეკონომიკური ზეგავლენის მოხდენა და სხვ. ფესტივალის ორგანიზატორები ძირითადად იყენებენ ისტორიულ და კულტურულ თემატიკას, რათა დაგეგმონ წლიური ივენტები და მოიზიდონ მაყურებლები და შექმნან კულტურული ქვეყნის იმიჯი როგორც საკუთარი, ისე უცხო ქვეყნის საზოგადოების წინაშე. ფესტივალები საშუალებას აძლევს ადგილობრივ მოსახლეობას, განავითაროს და გაუზიაროს საკუთარი კულტურული ღირებულებები და გამოცდილება სხვა ქვეყნის წარმომადგენლებს. ფესტივალების მეშვეობით ტურისტებს ეძლევათ საშუალება, გაეცნონ ადგილობრივი ქვეყნისა თუ მოსახლეობის კულტურულ ღირებულებებს და იმას, თუ რა გავლენას ახდენს ეს ყველაფერი მათ განვითარებაზე.

მსხვილი და საერთაშორისო კულტურული ტურების შემთხვევებისთვის რეკომენდებულია ისეთი ღონისძიებების მენეჯმენტის კომპანიის არჩევა, რომელსაც კლიენტების სახით, საკუთარ პორტაფოლიოში ჰყავს ცნობილი ბრენდები. მას შემდეგ, რაც დარწმუნდებით, რომ თქვენ მიერ არჩეულ კომპანიას შეუძლია მოგაწოდოთ თქვენი სურვილის შესაბამისი მომსახურება, შეგიძლიათ დაისვენოთ და იყოთ დარწმუნებული, რომ ისინი შეასრულებენ ყველა მძიმე სამუშაოს მაღალ პროფესულ დონეზე, რაც საშუალებას მოგცემთ თქვენ და თქვენს სტუმრებს, ისიამოვნოთ ღონისძიებით.

1998 წელს საქართველოში “ქემელ თროფის” ექსპედიციის მომსახურების შემდეგ “ჯორჯიან ივენთია” დაკავებული ღონისძიებების ინდუსტრიით. საქართველო თვითმყოფადი და გამორჩეული ქვეყანაა. სწორედ ამ გამორჩეულობის გამოა, რომ უამრავი უცხოელი დაუყოვნებლივ მოემუშავა საქართველოს დასათვალიერებლად და რაოდენ საამაყოა, რომ უკვე ძალიან ბევრ ტურისტს ფეხით აქვს შემოვლილი საქართველოს ბარი თუ მაღალმთიანი რეგიონები.

საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე შემონახულია დახვეწილი ზრდილობის წესები, უფროს-უმცროსობის წმინდა ადათი, სტუმართმოყვარეობის და სტუმრის დახვედრის ჩვეულება, მოკრძალება ქალისადმი და დედის კულტი, ოჯახური სიწმინდისა და პატიოსნების დაცვა, ქორწინების რიტუალი, წინაპართა ხსოვნა და მიცვალებულთა „გაპატიოსნება“ და სხვ. საქართველოს თითქმის არცერთ კუთხეში ტრადიციებს არ ღალატობენ და ხალხური ცხოვრების წესს მემკვიდრეობით საქმიანობად აქცევენ.

ჩვეულება სოციალური მოვლენაა და ხალხის სულიერი კულტურის ნაწილს წარმოადგენს. მისი წარმოშობა-ჩამოყალიბება უშუალოდაა დაკავშირებული საზოგადოებრივ ყოფასთან და განუწყვეტლივ იცვლება. ამასთან ერთად, საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ფორმირებული და ტრადიციულად დამკვიდრებული წეს-ჩვეულება კონსერვატულია და მასში ნელა იჭრება ცხოვრებისეული, ახალი, პროგრესული მოვლენები და შესაბამისი ელემენტები.²

ტურისტებისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა საქართველოს კულტურა და ტრადიციები, რომლებიც ერთდროულად მოიცავს აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურას, ანუ, იგი წარმოადგენს ევროპისა და აზიის ერთგვარ შერწყმას. განსაკუთრებულ ინტერესებს უცხოელებში იწვევს მაღალმთიანი რეგიონების წეს-ჩვეულებები, რომლებიც თითქმის უცვლელი სახითაა შემონახული, რადგან მათზე „გავლენა“ არ მოუხდენია თანამედროვე ცივილიზაციას. ამდენად, ადგილობრივი მოსახლეობა დღესაც მისდევს უძველეს წეს-ჩვეულებებს, შემონახული აქვთ უძველესი ხელობები და დღესასწაულები, სტუმარმასპინძლობისა და სადღეგრძელოების წარმოთქმის ძველი და არსებული წესები.

ფოლკლორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კულტურულ ტურიზმში. ერის თვითმყოფადობა, თაობიდან თაობას გადაცემული, ხშირ შემთხვევაში ზეპირსიტყვიერად ფოლკლორული ნიმუშები აძლიერებს უცხოელ ტურისტებში ქვეყნის შეცნობის განცდას. ამ მხრივ საინტერესოა ქართულ კულტურულ ტურებში ანიმაციების თვისობრიობა, გამოხატული ფოლკლორის მეშვეობით.

ქართველმა ხალხმა უდიდესი სამუსიკო კულტურა შექმნა. ქართული ხალხური საგუნდო სიმღერა – ეს არის უაღრესად თვითმყოფადი მოვლენა; ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ მრავალსაუკუნოვანი გზა განვლო, შექმნა მრავალხმიანობის, ჟანრების

და სხვა ორიგინალური ფორმები. ყოველი მუსიკალური კულტურა გარკვეულ ყოფით ტრადიციებში ვლინდება. ქართულ სინამდვილეში მუსიკა იყო შრომის, დასვენების, ჭირის თუ ლხინის თანმხლები. თუმცა ზოგიერთმა სიმღერამ სახე იცვალა. დიდი ადგილი უჭირავს ქართულ სუფრულ სიმღერებს თანამედროვე ყოფაში. საღვინო სუფრაზე, სრულდებოდა ამა თუ იმ კუთხისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანი სიმღერები. არსებობდა დაკანონებული თანმიმდევრობა სიმღერებს და სადღევრძელოებს შორის.

ცხადია, რომ ტურიზმი უშუალოდ და განუყოფლად დაკავშირებული გართობის ინდუსტრიასთან. აჭარა ამ მხრივ ღონისძიებათა უზარმაზარ სპექტრს მოიცავს. მოვლენები, რომლებიც ტურისტული სეზონის დროს ვითარდება, პრაქტიკულად ყველა ასაკისა და გემოვნების მომხმარებელზეა გათვლილი. არაჩვეულებრივად ლამაზია აჭარა ამ დროს. ის ფესტივალებისა და ღია ცის ქვეშ გამართული წარმოდგენების ერთ დიდ სცენად გადაიქცევა ხოლმე.

ცეკვა-სიმღერები ყოველწლიურად სრულდება ისეთ ტრადიციულ სახალხო დღესასწაულებზე, როგორებიცაა: „შუამთობა“, რომელიც იმართება აგვისტოს პირველ შაბათ-კვირას მთიანი აჭარის ალპურ ზონაში, „კოლხობა“, რომელიც ასევე აგვისტოში ტარდება ზღვისპირა სოფ. სარფში, „ტბელობა“, რომელიც სექტემბრის ბოლოს იმართება სოფელ ხიხაძირში და ეძღვნება შუა საუკუნეების დიდ ფილოსოფოსსა და ასტროლოგს – ტბელ აბუსერისძეს.

„შუამთობა“ უძველესი ქართული დღესასწაულია და იგი, ჩვეულებრივ, მთის სამუშაოთა სეზონის შუა პერიოდს ემთხვევა. ეს ტრადიცია უკვე მრავალი წელია გრძელდება და ის დიდი სახალხო დღესასწაულია. ამ დღეს იმართება სახალხო სეირნობა, შეჯიბრებანი სპორტის ტრადიციულ-ეროვნულ სახეობებში: ისინდსა და ქართულ ჭიდაობაში, აგრეთვე ეწყობა ადგილობრივი რეწვის პროდუქტების გამოფენა-გაყიდვა. ორდღიანი დღესასწაული საზეიმო წარმოდგენით მთავრდება.

ხულოს რაიონის სოფ. ხიხაძირში ლაშა-გიორგის მეფობის პერიოდში, დაახლოებით 1190-1240 წლებში, ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ხიხათა ერისთავის ძე, გამოჩენილი მოზრუნვე, მეცნიერი, ასტრონომი, ტბელ აბუსერისძე, რომელმაც შექმნა ისტორიულ-ფილოსოფიური შრომები, ვრცელი ქრონოლოგიურ-ასტრონომიული ტრაქტატები. სწორედ მისი ძალისხმევით აშენდა ხიხანის ციხე. ტბელისადმი დიდი პატივისცემისა და დაფასების ნიშნად აქაურმა

მცხოვრებლებმა შრომისა და დასვენების დღესასწაულს მისი სახელი უწოდეს. ზეიმი ძირითადად იმართება სოფ. ხიხაძირში, ტბელ აბუსერისძის მშობლიურ სოფელში. ტბელობა აგრეთვე აღინიშნება სხალთაში, ფურტიოში, თხილვანაში.

„კოლხობის“ დღესასწაულს განსაკუთრებული აზრი და შინაარსი გააჩნდა. როგორც ვიცით, არგონავტებმა, კოლხეთის მეფის მშვენიერი ასულის დახმარებით მოსტაცეს უძლეველ აიეტს ოქროს საწმისი, თან წაიყვანეს მედეაც, მოკლეს კოლხეთის ტახტის მემკვიდრე აფსირტე და გაიქცნენ. სწორედ ეს მითი უდევს საფუძვლად დიდ თეატრალიზებულ სანახაობას სახელწოდებით „კოლხობა“, რომელიც ადგილობრივ მოსახლეობაში „ქვაომხაზობის“ სახელწოდებითაც ცნობილი.

ბათუმში ყოველწლიურად იმართება ფოლკლორის ფესტივალი, რომელიც ღია ცის ქვეშ დადგმულ სტილიზებულ სცენაზე იმართება და სანახაობრივი გრანდიოზულობით ატყევევს ტურისტებს. ყველა ზაფხულს ბათუმში მასპინძლობს სიმფონიური მუსიკის ფესტივალი. რამდენიმე დღით პატარა ქალაქი ღვთაებრივი მუსიკის ჰანგებით ივსება. ამ დროს ტურისტების მოზღვავება შეიძლება როგორც დედაქალაქიდან და რეგიონებიდან, ასევე მეზობელი თურქეთიდანაც.

ტურიზმის განვითარებისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სოფლების ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებას, ამ საქმეში დიდი როლი ეთნოგრაფიას ეკუთვნის. აუცილებელია ეთნოგრაფიული ძეგლების (ხალხური არქიტექტურული ნიმუშები, იარაღ-ჭურჭელი, კოსტიუმი და სხვ.) შემონახვა, ხალხური გამოყენებითი ხელოვნების ადგილ-კერების განახლება. აუცილებელია ეთნოგრაფიული ნაკრძალების შექმნა (ნაკრძალად შეიძლება გამოცხადდეს მთელი სოფელი ან ქალაქი, ნაგებობათა კომპლექსი, რომელსაც სანახაობითი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სახე შენარჩუნებული აქვს).

საქართველოში ტურიზმის განვითარებას კიდევ უფრო უწყობს ხელს ტურისტების ინტერესი ტრადიციული რელიგიური და წარმართული დღესასწაულების მიმართ საქართველოს სხვადასხვა რაიონში. ტრადიციულად, აგრარული დღესასწაულები: ბერიკაობა და ყვენობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებულად იყო წარმოდგენილი. ეს ტრადიცია დღესაცაა შენარჩუნებული, მაგრამ პირვანდელი მნიშვნელობით აღარ ტარდება და აქცენტი სანახაობრივ მხარეზეა გადატანილი.

ქართული სუფრა ჩვენი ხალხის დიდი ტრადიციაა, რომელმაც ჩვენი ერის კულტურის, ხელოვნების, ხალხური შემოქმედების განვითარებას შეუწყო ხელი და არამც თუ შემოგვინახა, არამედ თავად იყო შემოქმედი იმ შესანიშნავი სუფრული სიმღერებისა, ხალხური ცეკვებისა, ზეპირსიტყვიერებისა, რომელთა ბადალი იშვიათად მოიპოვება მსოფლიო კულტურის ისტორიაში. ქართული სუფრა ოდითგან მოსწრებული სიტყვა-პასუხის, ზრდილობის, რაინდული თავდაჭერისა და ჩვენი მიწის მადლისა და ბარაქის საზეიმო დემონსტრაცია იყო.

ქართული სუფრა ჩვენი კულტურის ერთ-ერთი ელემენტია, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს საქართველოში ჩამოსულ უამრავ ტურისტზე. მათ მოსწონთ არა მხოლოდ ჩვენი კერძების მრავალფეროვნება, სიუხვე და საგემოვნო თვისებები, არამედ თავად სუფრა, პურობის წესი, სადღეგრძელოები, ყოველივე ის, რაც შესანიშნავად ავლენს დახვეწილი ეტიკეტითა და რაინდული შემართებით გამორჩეულ ეროვნულ ხასიათს.

ტურისტებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რიტუალები, რომლებიც ქართულ სუფრას ახლავს თან. მათთვის ხშირ შემთხვევაში მოულოდნელობას წარმოადგენს დაკანონებული წესი, რომ ქართულ სუფრაზე ღვინის სმა სუფრის წევრის ნება-სურვილზე არაა დამოკიდებული. სმა მიმდინარეობს დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული გარკვეული სისტემით და ეს სისტემა სწორედ ქართული სუფრის შემკველი და მეტად ორიგინალური სახის მიძემა.

ფოლკლორს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კულტურულ ტურიზმში. ერის თვითმყოფადობა, თაობიდან თაობას გადაცემული ხშირ შემთხვევაში ზეპირსიტყვიერად ფოლკლორული ნიმუშები აძლიერებს უცხოელ ტურისტებში ქვეყნის შეცნობის განცდას. ამ მხრივ საინტერესოა ქართულ კულტურულ ტურებში ანიმაციების თვისობრიობა, გამოხატული ფოლკლორის მეშვეობით.

მიუხედავად იმისა, რომ მდიდარი ტრადიციებითა და ქორეოგრაფიულ-ფოლკლორული ელემენტების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ქართული ყოფა, კულტურული ტურების ჩატარებისას ეს კომპონენტები ძალიან იშვიათადაა გამოყენებული. ამიტომაც კულტურული ტურიზმის განვითარების მიზნით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია შემდეგი ღონისძიებების გატარება:

1. კულტურული ტურების ჩატარების პროცესში ქართული თვითმყოფადობისა და აბორიგენული იდენტურობის პოპულარიზაციის

მიზნით კარგი იქნება კუთხეების მიხედვით ქორეოგრაფიული და ფოლკლორული ნიმუშების ჩართვა ტურში;

2. კარგად დაგეგმილი ივენთის საშუალებით ქართული ფოლკლორისა და ქორეოგრაფიის მიზნობრივი შერწყმით შესაძლებელი გახდება ტურისტებზე მაქსიმალური შთაბეჭდილების მოხდენა;

3. საინტერესო იქნება ქორეოგრაფიისა და ფოლკლორის ელემენტების გამოყენება ქართულ ტრადიციულ სუფრაზე, სადაც ტურისტებს ქართული გასტრონომიისა და ღვინის დაგემოვნებასთან ერთად საშუალება მიეცემათ ეზიარონ ტრადიციულ ქართულ კულტურას;

4. დღეს საქართველოში არსებული საერო და რელიგიური დღესასწაულების პრომოუშენის საწარმოებლად საჭიროა უცხოეთის წამყვან ტურ. ოპერატორულ კომპანიებთან თანამშრომლობა არსებული პროდუქტის შესათავაზებლად.

5. სახელმწიფოს მხრიდან საჭიროა, საგადასახადო სტიმულირება გაუკეთდეს იმ ადგილობრივ ტურ. ოპერატორულ კომპანიებს, რომლებიც ქართული ტრადიციების, ფოლკლორისა და ქორეოგრაფიის მეშვეობით შეძლებენ საერთაშორისო ტურისტების მოზიდვას საქართველოს სხვადასხვა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ პროვინციაში.

ქვეყანაში შიდა ტურიზმის განვითარება ჩვენი სამშობლოს ყველა კუთხეს შეაკავშირებს, საზოგადოებას კი შეამჭიდროვებს საერთო ეროვნული ინტერესების გარშემო.

1. ნ. კვარაცხელია, კულტურული ტურიზმი (თეორია და პრაქტიკა), თბილისი, 2009.

2. ლ. ფრუიძე, „ქართული ეთნოგრაფია და ტრადიციები“, თბილისი, 1977.

• ა. არაბული, ე. თათარაიძე, „შენდობით მომისხენიეთ“, თბილისი, 2007.

• ი. გაგულაშვილი, „ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ძირითადი მოტივების ისტორიული ძირები“, ქუთაისი, 2002.

• გ. გოცირიძე, „კვების ხალხური კულტურა და სუფრის ტრადიციები საქართველოში“, თბილისი, 2007.

• თ. იველაშვილი, „საქორწილო წეს-ჩვეულებანი საქართველოში“, თბილისი, 1999.

- ნ. კვარაცხელია, კულტურული ტურიზმი (თეორია და პრაქტიკა), თბილისი, 2009.
- მ. მოწერელია, „სტუმარმასპინძლობის ტრადიციები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში“, თბილისი, 1987.
- მ. მეტრეველი, ა. არაბული, „კახეთი“, თბილისი, 2007.
- მ. მეტრეველი, „ტურიზმის თანამედროვე მდგომარეობა და მისი განვითარების პერსპექტივები საქართველოში“, თბილისი, 2007.
- გ. სტურუა, „ჩვენი სუფრა ქართული“, თბილისი, 2006.
- ლ. ფრუიძე, „ქართული ეთნოგრაფია და ტრადიციები“, თბილისი, 1977.
- თ. ჭურდოვანიძე, „ქართული ფოლკლორი“, თბილისი, 2001.
- მ. შილაკაძე, „ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა“, თბილისი, 1988.
- Georgia - `Welcome to the world of history amazing traditions unbelievable natural sights~. Tbilisi, 1998/1999.
- www.tourism.gov.ge
- www.tbilisi.gov.ge
- www.georgianwinehouse.com
- <http://georgianwines.blogspot.com>
- <http://www.advantour.com/georgia/traditions.htm>
- http://www.voyagegeorgie.com/Home_fichiers/Tradition_of_Georgia_toast_hospitality.htm
- <http://www.Event.ge>

ჯანო თითირაშვილი
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. მალხაზ ღვიჯილია

ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკის ფუნქციონალური ზონირების ტურიზტული ასპექტები

ეკოლოგიური ტურიზმი ტურიზმის სახეობებს შორის ერთ-ერთი სწრაფად განვითარებადი მიმართულებაა. ყოველწლიურად მსოფლიოში მოგზაურობს დაახლოებით 700 მილიონი ადამიანი, აქედან 12-13% უპირატესობას სწორედ რომ ამ მიმართულებას ანიჭებს, რის გამოც გაერომ 2002 წელი ეკოტურიზმის წლად გამოაცხადა.

საქართველოში ეკოტურიზმის განვითარებას კარგი პერსპექტივები გააჩნია, რომლის მაგალითადაც გამოდგება ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკი. იგი მდებარეობს საქართველოს ცენტრალურ ნაწილში. აჭარა-იმერეთის ქედის აღმოსავლეთ მონაკვეთის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდობებზე. ეროვნული პარკის უკიდურესი ჩრდილოეთი დაბოლოება გეოგრაფიულად იმ ადგილს ემთხვევა, სადაც აჭარა-იმერეთის ქედი ჩრდილოეთით ლიხის ქედში გადადის. ეს ქედები დასავლეთ საქართველოს აღმოსავლეთისაგან გამოყოფენ.

ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკი ველური ბუნების მრავალფეროვნების, კერძოდ, ხელუხლებელი ტყეების, დაცვის მიზნით შეიქმნა. იგი მოიცავს ხელუხლებელი ტყის, სუბ-ალპური და ალპური მდელოების 85 000 ჰექტარს, რაც საქართველოს ფართობის თითქმის 1%-ს შეადგენს. იგი 1995 წელს ბუნების დაცვის მსოფლიო ფონდის WWF-ის და გერმანიის მთავრობის დახმარებით შეიქმნა, ხოლო ოფიციალურად კი 2001 წელს გაიხსნა. ეს პარკი ერთ-ერთი უდიდესია ევროპაში, რომელიც საერთაშორისო სტანდარტების შესაბამისად დაარსებული პარკებიდან პირველი ეროვნული პარკია კავკასიის რეგიონში. 2007 წლის 1 თებერვალს პარკი გაწევრიანდა ევროპის დაცული ტერიტორიების PAN – პარკების ქსელში, რაც დაცული ტერიტორიის უმაღლეს დონეზე დაცვისა და მდგრადი ტურიზმის განვითარების გარანტიას წარმოადგენს.

ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკში აქტიური დასვენებისათვის მოქმედებს 9 სალაშქრო და საცხენოსნო ეკოტურისტული მარშრუტი, რომელთა ბილიკების ქსელი საშუალებას აძლევს მოლაშქრეებს და ბუნების მოყვარულებს, დატკბნენ მისი მშვენიერი ფლორითა და ფაუნით, ნახონ მრავალი ულამაზესად აყვავებული მცენარეები და ისიამოვნონ გასაცვიფრებელი ხედებით. მარშრუტების ხანგრძლივობა მერყეობს 1 დღიდან 1 კვირამდე, 800 მეტრიდან 2642 მეტრ სიმაღლემდე. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პარკში მოქმედებს სხვადასხვა სირთულის 9 მარკირებული ბილიკი:

3. ნიკოლოზ რომანოვის ბილიკი – ლიკანის დასახლებიდან იწყება და მთავრდება სოფ. მარელისში, ხარაგაულის რაიონი (43 კმ.) ან, პირიქით. ლაშქრობა სასიამოვნო ხდება ტიპიურ ხელუხლებელ ტყეებსა და სუბ-ალპურ მდელოებზე. ლომის მთაზე კი ვიზიტორები განსაკუთრებით პანორამებით დატკბებიან. ბილიკის უმაღლესი წერტილი ზღვის დონიდან 2198 მეტრია. ბილიკს ივნისში აყვავებული დეკა ამშვენებს, აქვია წმ. გიორგის სამლოცველო. ბილიკის გავლას სჭირდება სამი დღე და მისი მოქმედების დრო აპრილიდან ოქტომბრის ბოლომდეა.

4. წმ. ანდრია პირველწოდებულის ბილიკი – იწყება და გრძელდება აწყურის რეინჯერთა საგუშაგოდან, ამარათის ტურისტთა, სამეცხვარიოს რეინჯერთა და სახვლარის ტურისტთა თავშესაფრების გავლით, მარელიის რეინჯერთა საგუშაგომდე (ან, პირიქით). ბილიკის მთლიანი სიგრძე 54 კმ.-ია და მიუყვება წმ. ანდრია პირველწოდებულის ისტორიულ გზას. იგი მთლიანად კვეთს პარკს სამხრეთიდან ჩრდილოეთისაკენ და შესაფერისია როგორც ლაშქრობისათვის, ასევე საცხენოსნო ტურისტთათვის. მთლიანად ბილიკის დასალაშქრად საჭიროა 4 დღე, ამ დროის განმავლობაში შევხვდებით პარკის უმაღლეს მწვერვალს მთა სამეცხვარიოს, რომლის სიმაღლე 2642 მ.-ია, ასევე რკინის ჯვარს, რომელიც ლეგენდის მიხედვით წმ. ანდრია პირველწოდებულს სწორედ ამ ადგილზე აღუმართავს.

5. პანორამების ბილიკი – 34 კმ.-ია, იწყება აწყურის რეინჯერთა საგუშაგოდან და ამარათის ტურისტთა თავშესაფრის გავლით მთავრდება. ბილიკი გადის ულამაზეს ადგილებში და, შესაძლებელია, მწყემსების ცხოვრების სტილის გაცნობა.

6. ხელუხლებელი ტყის ბილიკი – კვეთს პარკის აღმოსავლეთ ნაწილიდან სამხრეთ ჩრდილოეთისაკენ და ზანავის შესასვლელს აკავშირებს ნუნისის შესასვლელთან. ბილიკის სიგრძე 13 კმ.-ია და

გათვალისწინებულია მოლაშქრეებზე. მისი დალაშქრისას გვხვდება წმ. ელიას ეკლესიის ნანგრევები. ბილიკის მოქმედების ვადა მაისიდან ნოემბრამდეა.

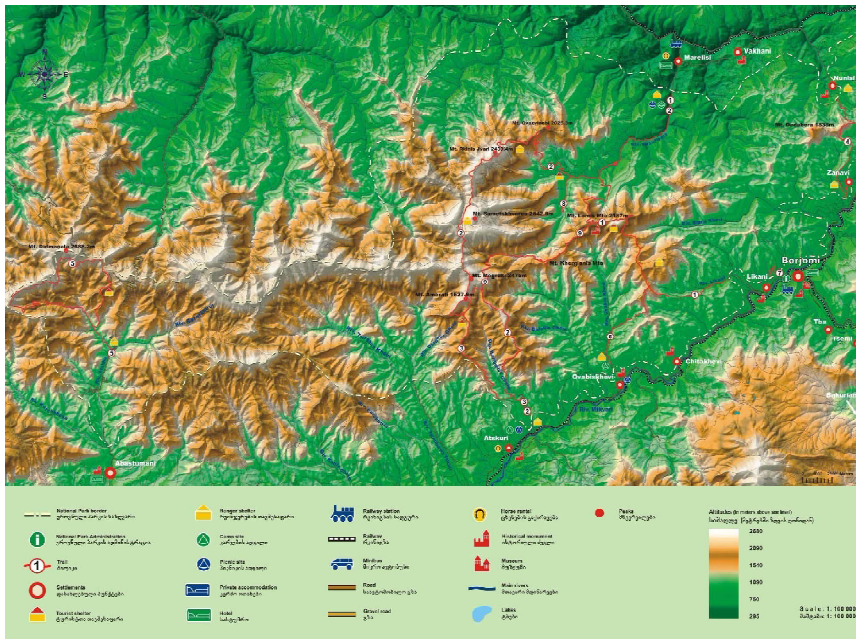
7. ზეკარის უღელტეხილის ბილიკი – წრიულია მისი სიგრძე 31 კმ.-ია, იწყება აბასთუმნის რეინჯერთა საგუშაგოდან. მის მნიშვნელოვან ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს ზეკარის უღელტეხილი. ბილიკი მოქმედებს მაისიდან ნოემბრამდე.

8. ნაკვალევის ბილიკი – 13 კმ.-ია, იწყება №1 ბილიკის ნაწილის გავლით და №8 ბილიკზე გასასვლით ერთმანეთს აკავშირებს ლიკანსა და ქვაბისხევს. ბილიკი ვიზიტორებს ხელუხლებელი ტყეებისა, ულამაზესი ხედების, წმ. მარიამის მე-9 საუკუნის ეკლესიას და ხემათის ციხის ნანგრევების ხილვას სთავაზობს. ხოლო, ვისაც სურს მოკლე და ადვილი ლაშქრობა, შესაძლებელია ქვაბისხევიდან ტურის დაწყება და ქვაბისხევაში ლაშქრობა. ბილიკი მოქმედებს აპრილიდან ნოემბრამდე.

9. ეროვნული პარკის საინფორმაციო ბილიკი – 3 კმ. წრიულია იწყება და მთავრდება ეროვნული პარკის ბორჯომის ვიზიტორთა ცენტრთან. ბილიკის დათვალიერებისას გვხვდება წმ. ნინოს ეკლესიის ნანგრევები და 9 საინფორმაციო-საგანმანათლებლო სტენდი. ბილიკი მოქმედებს აპრილიდან მაისამდე.

10. მელრუკის ხეობა – 5.5 კმ. სიგრძის ბილიკი იწყება სახვლარის ტურისტთა თავშესაფრიდან და მიუყვება მდინარე მელრუკის ვიწრო ხეობას, რომლის ფერდობები დაფარულია კოლხური ტიპის ტყეებით. ბილიკის დალაშქვრას საჭიროებს 3 საათი – ერთი მიმართულებით. მისი გავლა რეკომენდირებულია ზაფხულის ცხელ დღეებში.

11. მწყემსების ბილიკი – 14 კმ. იწყება ლიკანიდან ან აწყურის რეინჯერთა საგუშაგოდან და შავი სერის მეშვეობით №1 და №2 ბილიკს ერთმანეთთან აკავშირებს. ბილიკი საჭიროებს ორ დამისთევას ლომის მთისა და ამარათის ტურისტულ თავშესაფრებში.



ბილიკების გასწვრივ განლაგებულია ძირითადი ტურისტული ინფრასტრუქტურა, რომელიც მოიცავს 2 ადმინისტრაციულ შენობას, რომლებიც ამავე დროს ფუნქციონირებს როგორც ვიზიტორთა ცენტრები, სასტუმროს 5 ნომერს, 4 ტურისტულ თავშესაფარს ტურისტული მარშრუტების გასწვრივ (ლომის მთა, ამრათი, სახვლარი და აბასთუმანი), ასევე საკარვე და საპიკნიკე ადგილებს, რომლებიც მოწყობილია პარკის შესასვლელებში და თავშესაფრებთან (ქვაბისხევი, ზანავი, ნუნისი, აწყური, აბასთუმანი, მარელისი).

ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკი შექმნილია უნიკალური ბუნების დაცვა-კონსერვაციის მიზნით. იმისათვის, რომ ტურიზმის განვითარებამ სარგებელი მოუტანოს ეროვნულ პარკს და არ მოხდეს მავნე ზემოქმედება ბიომრავალფეროვნების კონსერვაციაზე, მნიშვნელოვანია პარკის გამტარუნარიანობის დადგენა. ტურისტების ის რაოდენობა, რომელიც პარკს სტუმრობს, დღეისათვის არ ახდენს უარყოფით ზეგავლენას პარკზე, თუმცა აღსანიშნავია, რომ ტურისტების

რაოდენობა ყოველწლიურად იზრდება, რაც შესაბამისად მეტ ზეგავლენას იქონიებს, როგორც ბიომრავალფეროვნებაზე ასევე ინფრასტრუქტურაზეც.

არსებული ტურისტული ინფრასტრუქტურისა და ადამიანური რესურსის გათვალისწინებით დღე-ღამეში შესაძლებელია 120 ღამისთევა პარკის ტერიტორიაზე. არსებობს ოთხი ტურისტული თავშესაფარი, თითოეულში არის 12 ადგილი – სულ 48 ადგილი; გარდა ამისა ღამისთევა შესაძლებელია მცველთა თავშესაფრებშიც – დაახლოებით 12 ადგილი, ვიზიტორთა ცენტრების სასტუმროებში – 10 ადგილი, ასევე დაახლოებით 50 საკარვე ადგილი.

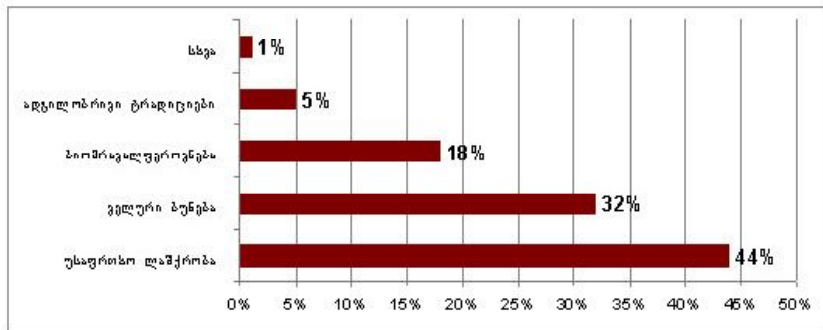
რაც შეეხება ერთდღიან ტურისტებს, არსებული ბილიკების ქსელის გათვალისწინებით, შესაძლებელია დღეში დაახლოებით 150 ტურისტის მიღება.

პარკის მარშრუტების ქსელი მეტ-ნაკლებადაა დატვირთული, ამისათვის ტურისტების რაოდენობა ოპტიმალურად უნდა გადანაწილდეს თითოეულ მარშრუტზე, აქედან გამომდინარე უნდა ხორციელდებოდეს პარკის თითოეულ მარშრუტზე ტურისტების რაოდენობის მონიტორინგი შემუშავებული სტანდარტების შესაბამისად.

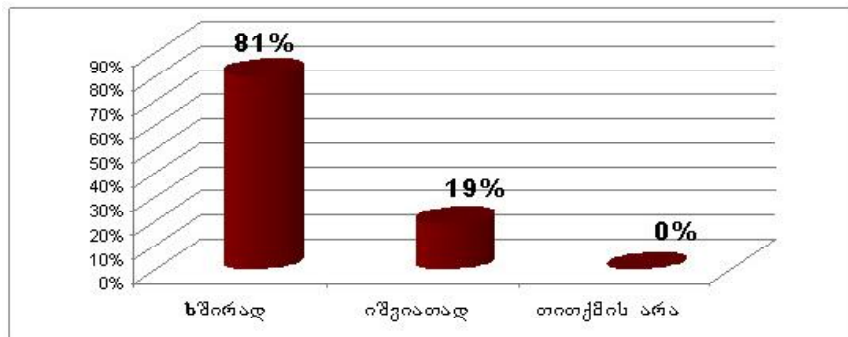
ერთდღიანი ტურისტების რაოდენობა ტურზე არ უნდა აღემატებოდეს 30, ხოლო ღამისთევის ტურისტების რაოდენობა თითოეულ ტურზე – 12. რაც შეეხება საცხენო ტურს ტურზე ცხენების რაოდენობა არ უნდა აღემატებოდეს 10 ცხენს.

არ შეიძლება მწუხარებით არ აღვნიშნოთ 2008 წლის აგვისტოს ომის დროს რუსეთის სამხედროების თვითმფრინავების მიერ გაჩენილი ზანდარი, რომელმაც ბორჯომ-ხარაგაულის ტყე-პარკის და ატენის ტყეების 1100 ჰექტარზე მეტი გაანადგურა. ეს ტერიტორია საქართველოს ტყეების მხოლოდ 0,04%, მაგრამ ის რეგიონის ეკოსისტემისათვის, მცენარეთა და ცხოველთა ჯიშების მრავალფეროვნებისათვის უმნიშვნელოვანესია. ბორჯომის რაიონის მუნიციპალიტეტის წინასწარი მონაცემებით რეგიონისათვის ზანდრით მიყენებული ზარალი 30 მილიონამდე აღწევდა ხოლო ეკოლოგიური და ბიომრავალფეროვნების თვალსაზრისით იმდენად დიდია, რომ თავისუფლად შეიძლება ზარალი შეუფასებლად ჩათვალოს, რის გამოც საქართველოს პრეზიდენტმა გაეროს გენერალურ ასამბლეაზე ამ ვანდალურ ფაქტს ეკოციდი უწოდა.

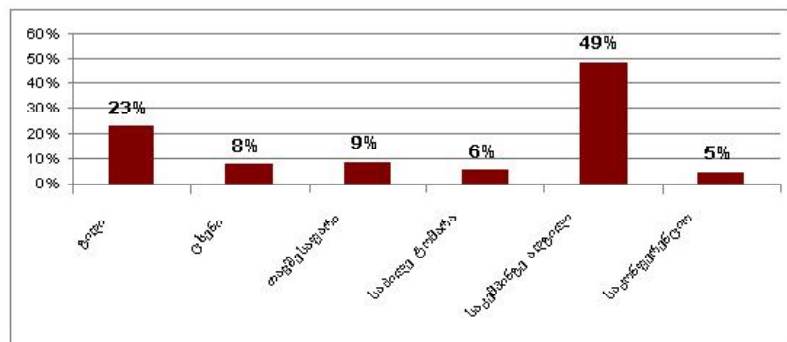
2009 წელს ეროვნულ პარკში ჩატარებულმა მარკეტინგულმა კვლევებმა შემდეგი შედეგები აჩვენა:
ვიზიტორების ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნულ პარკში ლაშქრობის მოტივაცია



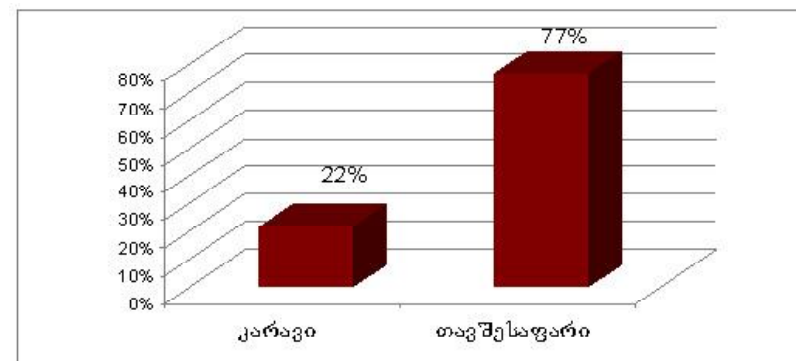
რამდენად ხშირად მოგზაურობენ ვიზიტორები?



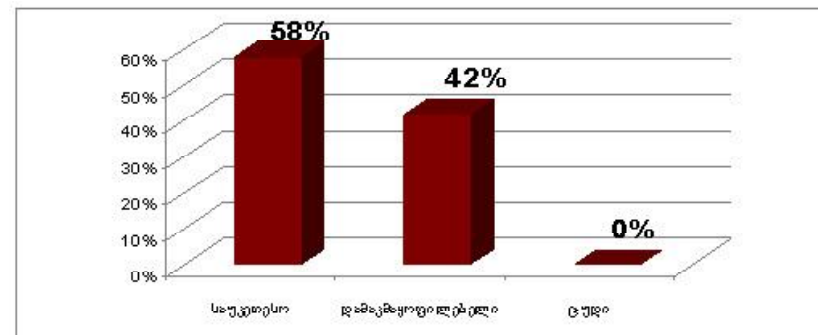
რა მომსახურებები გამოიყენეს ვიზიტორებმა?



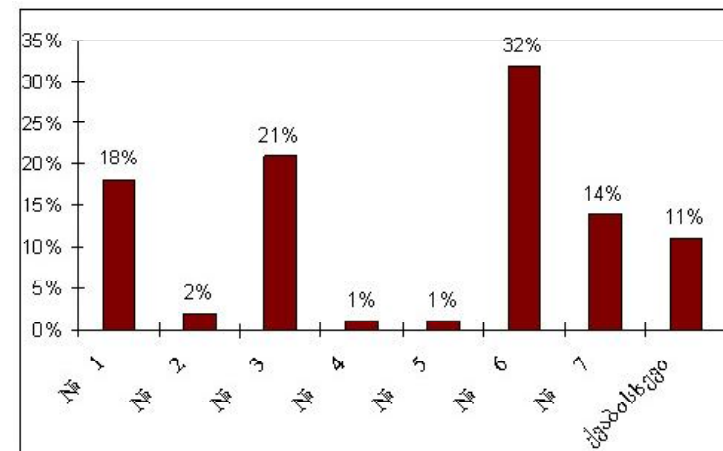
სად ისურვებდნენ ვიზიტორები ღამის გათევას?



როგორ აფასებენ ვიზიტორები მომსახურების ხარისხს?



რომელი ბილიკები გამოიყენეს ვიზიტორებმა?



ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკის 2010 წლის აპრილ-მაისის ფასები ვიზიტორთვის ასე გამოიყურება:

1. ტურისტული თავშესაფარი 1 დღე 1 ადამიანი – 10 ლარი
2. სასტუმროები – ღამისთევა 15 ლარი; საუზმე – 5 ლარი; ვახშამი – 10 ლარი.
3. გიდის დაქირავება – 1 დღე 35 ლარი
4. ცხენის დაქირავება – 1 დღე 40 ლარი;

აღჭურვილობა:

1. საძილე ტომარა – 1 დღე 5 ლარი;
2. ზურგჩანთა – 1 დღე 5 ლარი
3. კარვის დაქირავება – 1 დღე 7 ლარი;
4. საკარავე ადგილის აღება – 1 დღე 5 ლარი;
5. სამთო ველოსიპედის დაქირავება – 1 დღე 70 ლარი.

-
- ნ. ბერუჩაშვილი, ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკი. 2004.
 - მ. მეტრეველი, ტურიზმისა და სტუმარმასპინძლობის საფუძვლები, 2008.
 - ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკის სალაშქრო რუკა.
 - ს. ცაგარეიშვილი, ეკოტურიზმი იმერეთში, ჟურნალი „ნოვაცია“, №4, 2009.
 - კ. თოლორდავა, ბორჯომ-ხარაგაულის ეროვნული პარკი, ჟურნალი „ცხელი შოკოლადი“, №4. 2008.
 - ნ. რობაქიძე, „ზარალი, რომელიც ფულით არ იზომება“, ჟურნალი „ლიბერალი“, №1, 2009.
 - www.Garemo.Itdc.ge
 - www.borjomi-kharagauli-np.ge

ნინო ოთარაშვილი

მაგისტრატურის II კურსი

ხელმძღვანელი: პროფ. მალხაზ ღვინჯილია

მომლოცველობითი ტურიზმის რესურსები საქართველოში

რელიგიური ტურიზმი კულტურული ტურიზმის თანამედროვე ინდუსტრიის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. მსოფლიო ტურისტული ორგანიზაციის სტატისტიკური დეპარტამენტის მონაცემებით მსოფლიოში ყველაზე მაღალი მოთხოვნით ხასიათდება შემდეგი ტურისტული ობიექტები: სალოცავები, მეჩეთები, საკულტო მუზეუმები და სულიერი ცენტრები. უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურული ტურიზმი მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე მაღალგანვითარებადი დარგია, რომლისგან მიღებული შემოსავალი საკმაოდ სოლიდურია.

რელიგიურ ტურს აქვს სამი ფორმა: მომლოცველობა, საეკლესიო ტურები რელიგიური თემატიკით და სპეციალიზირებული ტურები, რომლებშიც ერთიანდებიან მომლოცველები და ექსკურსანტები.

მომლოცველობის საერთო საფუძველს რწმენა წარმოადგენს. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ლოცვა ან ესა თუ ის რიტუალი დაკავშირებული უნდა იყოს ღვთაებასთან, რაიმე კავშირის მქონე ამა თუ იმ ადგილთან, ბუნებრივ ან ხელქმნილ ობიექტთან.¹

მომლოცველობის მთავარი მიზნებია:

- რელიგიური რიტუალის ჩატარება ან მასში მონაწილეობის მიღება;

- წმინდა ადგილის, ტაძრის, წმინდა ნაწილების თავყვანისცემა;
- სულიერი სრულყოფა;
- ლოცვა-კურთხევის სულიერი თუ ფიზიკური გაჯანსაღების რჩევის მიღება;

პოლიტიკური ან სხვა მიზნების მიღწევა ლიდერობის უფლების მოსაპოვებლად ან რელიგიურ ერთობაში თუ სექტაში გასაწევრიანებლად;

- აღქმის ან ეპიტიმიის შესრულება ცოდვებისაგან განსაწმენდად.²

ქრისტიანობაში წმინდა მიწის მოლოცვა IV საუკუნიდან იწყება, კერძოდ კი – 325 წელს, რაც დაკავშირებულია იმპერატორ

კონსტანტინე დიდის დედის – ელენეს სახელთან. მან მოილოცა წმინდა მიწა, აღმართა ტაძარი და ჯვარი, რითაც საფუძველი ჩაუყარა ჯვართამაღლების დღესასწაულს.³

საქართველო კავკასიონის მთის სამხრეთით, შავი და კასპიის ზღვებს შორის მდებარეობს. მისი სახელმწიფოებრიობა თითქმის 3500 წელს ითვლის, ხოლო ქრისტიანობის გავრცელების ისტორია – 2000 წელს. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ საქართველოს საპატრიარქოში ორგანიზებულია მომლოცველთა სამსახური, რომელიც დაკავებულია რელიგიური ტურიზმის განვითარების ხელშეწყობით.⁴ საქართველოს საპატრიარქოს აქვს წმინდა ნინოს მომლოცველობითი გზა (ტური), მომლოცველები გადიან იმ გზას, რომელიც წმინდა ნინომ გაიარა ქართლის გასაქრისტიანებლად.⁵

წმინდა ნინოს რელიგიური ტური. ქრისტიანობის მქადაგებელი და გამავრცელებელი საქართველოში (IV საუკუნის 30-იანი წლები),



წარმოშობით კაპადოკიელი ბერძენი; გადმოცემით, ნინოს მამა იმპერატორ მაქსიმიანეს მხედართმთავარი ყოფილა. შემდეგ მას სამსახურისათვის თავი დაუხრებელია და იერუსალიმში წასულა, სადაც შეურთავს იერუსალიმის პატრიარქის იუბენალის და სუსანა. ბოლოს ბერად აღკვეცილა, დედა კი გლახაკთა სამზრუნველოს მსახური გამხდარა. იერუსალიმიდან ნინო იმპერატორ კონსტანტინე I-ის კარზე მოხვედრილა, სადაც დედოფალ ელენესა და სეფე ქალებს

ქრისტიანობას უქადაგებდა. შემდეგ ნინო საქართველოში წამოსულა. მცხეთაში, თავის სადგომში, სალოცავად აღუმართავს ვახის ტოტისაგან გაკეთებული ჯვარი. ნინოს ქადაგებითა და სამკურნალო ხელოვნებით მოსახლეობის ყურადღება და სიყვარული დაუმსახურებია. მას მეტსახელად „ტყვესაც“ ეძახდნენ, როგორც უცხოელ უთვისტომო ადამიანს. ნინოს წყალობით მცხეთაში მისვლიდან მეექვსე წელს ნინომ გააქრისტიანა ქართლის დედოფალი ნანა, ხოლო შემდეგ

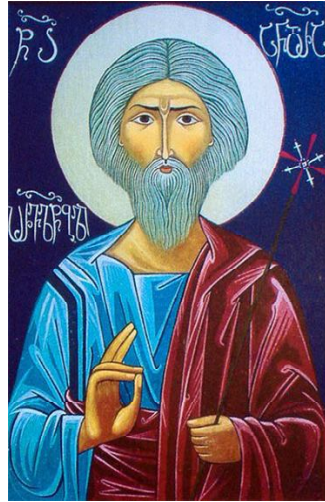
მეფე მირიანი და სამეფო ოჯახის სხვა წევრები. ამის შემდეგ ნინოს რჩევით მეფემ მოციქულები გააგზავნა იმპერატორ კონსტანტინესთან სამღვდელოების ჩამოსაყვანად, რათა ხალხი მოენათლათ და ეკურთხებინათ ახლად აგებული ეკლესია. ნინოს სამისიონერო მოღვაწეობა გაუგრძელებია ქართლის სამეფოს სხვა კუთხეებშიც. ერისთავის, სამღვდელოებისა და ჯარის თანხლებით ნინო მთიანეთში ასულა და წილკნელები, ჭართელელები, ფხოველები და ერწო-თიანეთელებიც გაუქრისტიანებია. უკან დაბრუნებისას ის ავად გამხდარა და სოფელ ბოდინში (ახლანდელი ბოდბე) გარდაიცვალა. ნინოს, როგორც წმინდანის, ხსენების დღესასწაულად ეკლესიამ დააწესა 14 იანვარი (ძველი სტილი).

უძველეს ბერძნულ-ლათინურ წყაროებში (IV-V სს.) ნინო იხსენიება, როგორც „ტყვე ქალი“, სომხურში – „ნუნუ“, არაბულ-კოპტურში – „თეოგნოსტა“.

ყოველწლიურად, პირველ ივნისს, ჯავახეთში ფარავნის ტბასთან, სოფელ ფოკაში, წმინდა ნინოს საქართველოში შემოსვლის აღსანიშნავად წირვა ტარდება, წირვის შემდეგ კი მორწმუნეები ფეხით იწყებენ მსვლელობას და გადიან წმინდა ნინოს მიერ განვლილ გზას. ამ მსვლელობას წმინდა ნინოს გზასაც კი უწოდებენ. გზა ბოლოს 13 ივლისს სრულდება მცხეთაში, თორმეტი მოციქულის ხსენების დღეს. გზის მონაწილეები ხატებითა და ბაიარაღებით დაივილიან ჯავახეთს და შემდეგ ქართლის სოფლებს, მათთან ერთად დადის სამღვდელოებაც. ინათლებიან ადამიანები, იკურთხება სახლები, სოფლები.⁶ მართლმადიდებელი ეკლესია წმინდა მოციქულის ანდრია პირველწოდებულის საქართველოში შემოსვლის დღეს აღნიშნავს. წმინდა ანდრია პირველწოდებული ქრისტეს თორმეტი მოწაფიდან (შიო მღვიმელი, იოსებ ალავერდელი, ანტონ მარტყოფელი, თედოზ სტეფანწმინდელი, პიროს ბრეთელი, ისე წილკნელი, სტეფანე ქიზიყელი, ისიდორე სამთავნელი, მიქაელ ულუმბოელი, ზენონ იყალთოელი და დავით გარეჯელი) ერთ-ერთი მოწაფეთაგანი იყო და პირველ საუკუნეში ქრისტიანობის საქადაგებლად საქართველოში შემოვიდა.

გადმოცემის თანახმად, თავიდან მოციქული ქადაგებდა იუდეას სამარიაში, ასევე ღაზაში. ღაზადან გადავიდა პალესტინის ქალაქ ლიდაში, სადაც შემდგომში მოწამებრივად აღესრულა წმინდა გიორგი. შემდგომ გადავიდა ანტიოქიაში და იქედან ედესაში (ქ. თურქეთი). 36 წელს წმინდა ანდრია მოციქული გადავიდა ბიზანტიის ბერძნულ

ქალაქში, რომელიც შემდგომ გახდა კონსტანტინოპოლი. აქ მან დაადგინა ეპისკოპოსად სტაქო სამოცდაათთაგანი. შემდეგ იქადაგა კაპადოკიაში, გალატიაში, ასევე იყო ბერძნულ პონტოში (დღევანდელ ჩრდილოეთ თურქეთი), ზოლო შემდეგ გაემართა საქართველოში და შემდეგ სომხეთში. ამით თავისი ქადაგება დაასრულა და დაბრუნდა იერუსალიმში.⁷



საქართველოს საპატრიარქოს მისიისა და ევანგელიზაციის განყოფილებამ, რომელიც პილიგრიმული მარშრუტების შესწავლაზე მუშაობს, 2000 წლის 14 მაისიდან (თამარობა) 26 ნოემბრამდე საეკლესიო პირებთან და მორწმუნე მრევლთან ერთად განვლო წმინდა ანდრია პირველწოდებულის გზა. სვლა გონიოდან დაიწყო და მიიღო შემდეგი პილიგრიმული მარშრუტის სახე: გონიო-ხელვაჩაური-ქედა-შუახევი-ხულო-სხალთა-გოდერძის უღელტეხილი-ზარზმა-ადიგენი-აბასთუმანი-ახალციხე-ანდრიაწმინდა ზეკარი-ბაღდადი-თერჯოლა-ზესტაფონი-ხარაგაული-საჩხერე-ჭიათურა-ონი-ამბროლაური-ცაგერი-ლენტეხი-სასაშიუ-ჯუხაში-ზესხო-ცანა-უშგული-იფარი-მულახი ბეჩო-ეცერი-ხაიში-ჯვარი-წალენჯიხა-ზუგდიდი-ჩხოროწყე-მარტვილი აბაშა-სენაკი-ხობი-ფოთი-ოზურგეთი-ლანჩხუთი-ჩოხატაური-ვანი-სამტრედია-ქუთაისი. საეკლესიო პირები ასრულებდნენ ნათლობას, წესის აგებას, ჯვრისწერისა და სხვა რიტუალებს.⁸

საქართველოში ტურიზმი მიჩნეულია ეკონომიკური განვითარების ერთ-ერთ პრიორიტეტულ მიმართულებად. აქედან გამომდინარე ბოლო პერიოდში აღინიშნებოდა განსაკუთრებული ინტერესი რელიგიური ტურიზმისა და მომლოცველობისადმი. თუმცა დღესდღეობით ტურიზმი აღარ ვითარდება, რასაც ხელს უშლი ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობა. ქვეყანაში შიდა ტურიზმის განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ხელშემშლელი ფაქტორი იყო 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომი. ეს ყველაფერი სტატისტიკურ მონაცემებში ნათლად ასახული.⁹

საქართველო ყველაზე საშიში ტურისტული ქვეყნების სიაში მე-11 ადგილს იკავებს, – ამის შესახებ ფრანგული გიდგამოცემა

Petit Fute წერდა. აზერბაიჯანული სააგენტო „აპა-ეკონომიქსის“ ინფორმაციით, ფრანგული გამოცემების მიერ ტურისტებისათვის საშიში ქვეყნების სიაში საქართველო რუსეთთან არასტაბილური ურთიერთობის გამო მოხვდა.¹⁰ ყველაზე საშიში ტურისტული ქვეყნების სიაში ავღანეთი, ერაყი, სომალი, ბოლივია, გონდურასი, კოლუმბია, ლივია, მალაიზია, სამხრეთ კორეა და ფიჯი. ფაქტია, რომ მსგავსი ტიპის განცხადებები რამდენიმე წლით უკან წევს და საკმაოდ ცუდ როლს თამაშობს ადამიანებზე, რომელთაც საქართველოში ჩამოსვლა სურთ.

საქართველოს საპატრიარქოს ტურიზმისა დეპარტამენტის სტატისტიკური მონაცემებით საქართველოში მომლოცველთა რიცხვი თანდათან მცირდება.

2006 წელს საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში მოლოცვის მიზნით შიდა ტურებით იმოგზაურა 1450 პილიგრიმმა. პოლონეთიდან ქვეყანას ეწვია 30 პილიგრიმი. ქვეყნიდან გასულმა პილიგრიმებმა მოილოცეს ტაო-კლარჯეთი (54 კაცი), იერუსალიმი (307 კაცი), ეგვიპტე (22 კაცი) და იტალია (23 კაცი).

2007 წელს საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში მოლოცვის მიზნით იმოგზაურა 3000 შიდა პილიგრიმმა. რუსეთიდან ჩამოვიდა მომლოცველთა 15 კაციანი ჯგუფი. ქვეყნიდან გასულმა პილიგრიმებმა მოილოცეს ტაო-კლარჯეთი (350 კაცი), იერუსალიმი (639 კაცი) და ეგვიპტე (45 კაცი).

2008 წლის მაისის თვემდე მონაცემებით: შიდა ტურებში მონაწილეობა მიიღო 350 მომლოცველმა, ქვეყნიდან გასულმა პილიგრიმებმა მოილოცეს ტაო-კლარჯეთი (170 კაცი), იერუსალიმი (448 კაცი) და ეგვიპტე (26 კაცი). პილიგრიმთა ჯგუფები შემოვიდა უკრაინიდან და რუსეთიდან (დაახლოებით 34 კაცი).

სტატისტიკურ მონაცემებზე დაყრდნობით 2009 წელს წმინდა ადგილების მოლოცვის მიზნით უცხოელ მომლოცველთა ჯგუფი არ შემოსულა. ქვეყნიდან გასულმა პილიგრიმებმა (დაახლოებით 100 კაცი) მოილოცეს იერუსალიმი, ასევე იტალია (26 კაცი).¹¹

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ზემოთ მოცემული სტატისტიკური მონაცემები ნათლად ვერ ასახავს რელიგიური ტურიზმის განვითარების სურათს, რადგან ჩვენ ვეყრდნობით საქართველოს საპატრიარქოს მიერ მოწოდებულ მონაცემებს და ხელთ არ გვაქვს ამავე საქმიანობით დაკავებული ტურისტული კომპანიების სტატისტიკური მონაცემები.

საქართველოში ტურიზმი საბჭოთა წყობის მერე ახლა იწყებს განვითარებას და მომავალში დიდი პოტენციალი აქვს ჩვენს ქვეყანას ტურიზმის სფეროში. უბრალოდ, ამ სფეროს დიდი შრომა და ცოდნა სჭირდება.

საქართველოში ტურიზმის განვითარებისათვის აუცილებელია აღდგეს, განვითარდეს რელიგიური ღმრთაობები, ხალხური რეწვა, რელიგიური თემებზე სუვენირების წარმოება. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია რელიგიური ტურიზმის პოპულარიზაციისათვის, რადგან ნებისმიერი მომლოცველი ცდილობს, მოსალოცი სიწმინდის ტერიტორიებზე შეიძინოს ნივთები, რომლებიც მისთვის სიწმინდესთან არის დაკავშირებული.¹²

საქართველო გამორჩეულია მსოფლიო მნიშვნელობის ქრისტიანული სიწმინდეებით. მნიშვნელოვანია, რომ ქართული რელიგიური და საპილიგრიმო ტურების საფუძველია საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის მდიდარი ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობა. უცხოელ პილიგრიმთა ყურადღებას იპყრობს ის ფაქტი, რომ აქ განისვენებს მსოფლიო მნიშვნელობის სიწმინდე იესო ქრისტეს უკერველი კვართი, რომელიც მცხეთელმა ებრაელებმა მაცხოვრის ჯვარცმის შემდეგ ჩამოაბრძანეს (მცხეთა). საქართველოშია აგრეთვე წმინდა მარიამის კვართი (ზუგდიდი), წმინდა ნინოს (სიღნაღი) და სიმონ კანანელის (ახალი ათონი) საფლავები. აღსანიშნავია ისიც, რომ საქართველოში ჩამოსულ ტურისტებს, კერძოდ კი – პილიგრიმებს, შეუძლიათ ნახონ და მოილოცონ 12 ათასზე მეტი ისტორიული ძეგლი.¹³

პილიგრიმული ტურიზმის განვითარებისათვის საჭიროა რელიგიურ ღმრთაობებზე პილიგრიმული და რელიგიური მარშრუტების დამკვიდრება. ტურისტული სააგენტოები ტურისტებს ვერ მოიზიდავენ, თუ საქართველო მიმზიდველი ქვეყანა არ გახდა უცხოელი ტურისტებისათვის. ტურისტული სააგენტოები უნდა გააქტიურდნენ თავისი საქმიანობის დონეზე და მრავალფეროვანი, ერთმანეთისაგან გამორჩეული პროდუქტი უნდა შესთავაზონ კლიენტებს. საქართველოში ამისათვის გვაქვს ყველანაირი რესურსი – ბუნებრივი და ისტორიული.

1. მ. მეტრეველი, რელიგიური ტურიზმი საქართველოში, წინასიტორია და განვითარების სტრატეგიული მიმართულებები, ჟურნ. „საქართველოს ეკონომიკა“, №6, 2008.

2. მ. ბირჟაკოვი, ტურიზმის თეორია, თბ., 2004.

3. იქვე;

4. მ. მეტრეველი, რელიგიური ტურიზმი საქართველოში, წინასიტორია და განვითარების სტრატეგიული მიმართულებები, ჟურნ. „საქართველოს ეკონომიკა“, № 6, 2008.

5. www.ka.wikipedia.org

6. იქვე;

7. მ. ღვინჯილია, პილიგრიმული ტურიზმის რესურსები საქართველოს შავი ზღვისპირეთის რეგიონში, ჟ. „მეცნიერება და ტექნოლოგიები“, 1-3, 2002.

8. იქვე;

9. www.conference.ge

10. იქვე;

11. მ. მეტრეველი, რელიგიური ტურიზმი საქართველოში, წინასიტორია და განვითარების სტრატეგიული მიმართულებები, ჟურნ. „საქართველოს ეკონომიკა“, № 6, 2008.

12. იქვე;

13. იქვე.

თინათინ ქრისტესაშვილი
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. მალხაზ ღვინჯილია

დიდი აბრეშუმის გზის ტურისტული პოტენციალი

„დიდი აბრეშუმის გზა“ თანამედროვე მსოფლიოს მასშტაბით ყველაზე აქტუალური პროექტია, რომელიც მასობრივი განხილვის საგანია და მასზე მსოფლიო ორგანიზაციები მუშაობენ. XXI საუკუნის დასაწყისში ეს ერთხანს მივიწყებული მარშრუტი კვლავ უდიდეს მნიშვნელობას იძენს, რათა მისი მდიდარი ისტორიულ-კულტურული გამოცდილების გათვალისწინებით შეიქმნას ურთიერთობისა და თანამშრომლობის ახლებური, ოპტიმალური ფორმა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის, გაიმართოს კულტურათა დიალოგი, რომელიც უფრო დააკავშირებს კულტურებსა და ცივილიზაციებს და უთუოდ ჰარმონიულს გახდის სხვადასხვა ქვეყნის კულტურათა ურთიერთგამდიდრების, მშვიდობიანი თანაარსებობის პროცესს. თუ თვალს გადავავლებთ აბრეშუმის გზაზე არსებული ქვეყნების ისტორიას, როგორიცაა: იაპონია, კორეა, ჩინეთი, უზბეკეთი, ყაზახეთი, ყირგიზეთი, ტაჯიკეთი, პაკისტანი, თურქმენეთი, აზერბაიჯანი, საქართველო, საბერძნეთი, ეგვიპტე, აშკარად აღმოვაჩენთ კულტურათა ურთიერთგავლენის უამრავ მაგალითს, ახალი მიმართულებების გაჩენას ფილოსოფიაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომლებიც კულტურათა მიჯნაზე შეიქმნა. მოცემული სიტუაციის მიხედვით „აბრეშუმის გზის“ გარშემო გაერთიანებული ქვეყნები განსხვავდებიან თავიანთი ისტორიული, რელიგიური, საკანონმდებლო თუ პოლიტიკური მოწყობის მაჩვენებლებით.

XX საუკუნის ბოლოდან ინტენსიურად მიმდინარეობს მუშაობა „აბრეშუმის გზის“ მონაწილე ქვეყნებისა და, ზოგადად, მსოფლიოს მასშტაბით ქვეყნებს შორის ურთიერთობების დარეგულირების საკითხებში. „დიდი აბრეშუმის გზის“ პროექტში მონაწილე ქვეყნები გაერთიანებულნი არიან „მტო“-ში, რაც ითვალისწინებს „აბრეშუმის გზის“ პროექტის განხილვას მსოფლიო მასშტაბით ისეთ მნიშვნელოვან ფაქტორებს შორის, როგორიცაა: საერთაშორისო უსაფრთხოების საკითხები და თანამშრომლობა; ეკონომიკური, ინფრასტრუქტურული,

პოლიტიკური და კულტურული საკითხების განხილვა და ერთობლივი მისაღები ფორმების შემუშავება.

მნიშვნელოვანია „დიდი აბრეშუმის გზის“ პროექტის განხორციელების მიზანი, რომელიც ითვალისწინებს საერთაშორისო დიალოგს მსოფლიოს ქვეყნებს შორის. თანამედროვე „აბრეშუმის გზის“ პროექტის განხორციელებისათვის საქართველო ჩართულია მსოფლიოს მრავალ სხვა ქვეყანასთან ერთად სხვადასხვა ღონისძიებაში.

მსოფლიოს მასშტაბით იმართება სხვადასხვა სახის შეხვედრები, კონფერენციები, სხდომები და განხილვა „აბრეშუმის გზის“ პროექტის განვითარების პერსპექტივები. სხდომებისა და შეხვედრების გარდა ტარდება სხვადასხვა რუტ. მარშრუტი და სამანქანო შეჯიბრები, რომელიც აბრეშუმის გზას გაივლის. „აბრეშუმის გზის“ პროექტის განვითარების საკითხში აქტიურად არის ჩართული იუნესკო და „მტო“-ს ორგანიზაცია.

მსოფლიოს თანამედროვე „აბრეშუმის გზა“ ეს არის:

„აბრეშუმის რკინიგზა“;

„10 + 3“ – ეს გახლავთ აღმოსავლეთ აზიის შედარებით მცირე ათი ქვეყანა, რომელიც კარგა ხანია შეკავშირებულია, პლუს სამი ეკონომიკური გიგანტი: ჩინეთი, იაპონია და სამხრეთ კორეა, რომლებიც მათ ახლახან შეუერთდნენ.

„ტრასეკას“ პროექტად წოდებული ნავთობსადენი, რომელიც საქართველოზე გაივლის.

„აბრეშუმის გზის“ თანამედროვე პროექტი უმნიშვნელოვანესი პროექტია, რომელსაც მსოფლიოსთვის უდიდესი წარმატების მოტანა შეუძლია ერთა შორის ურთიერთობის დამყარებაში.

„დიდი აბრეშუმის გზის“ პროექტს შეიძლება მშვიდობის პროექტიც ეწოდოს.

„აბრეშუმის გზის“, როგორც ტურ. პროდუქტის გამოყენება დაკავშირებულია მრავალრიცხოვანი მოთხოვნების დაკმაყოფილებასთან, რომელთაც მსოფლიოს ტურისტული ორგანიზაცია მოითხოვს იმ ქვეყნებისგან, რომლებიც ამ ისტორიული გზის გასწვრივ მდებარეობენ, რათა წარმატებულად იქნეს მისი, როგორც ტურ. შეთავაზების გამოყენება.

„აბრეშუმის გზის“ რეგიონის პოტენციურ მგზავრთა უმრავლესობა არის 55 წლის და მეტის და მათ უმრავლესობას აქვს საერთაშორისო

ტურიზმის დიდი გამოცდილება. „აბრეშუმის გზის“ მონაწილეებს მოსწონთ გარეთ ჩატარებულ ღონისძიებებში მონაწილეობის მიღება. გარდა დადებითი მხარეებისა არის უარყოფითი მხარეებიც, რომელთა კორექტირება ტურ. კომპანიების ძალისხმევით უნდა მოხდეს.

„აბრეშუმის გზის“, როგორც შთამბეჭდავი ადგილის, შესახებ ინფორმაცია შეზღუდულია. ბარიერია მოსაზრება, რომ „აბრეშუმის გზის“ გავლას დიდი დრო სჭირდება და ა. შ.

ამ მარშრუტის მონაწილეებს სურთ გაიცნონ „აბრეშუმის გზაზე“ არსებული ქვეყნების ისტორია და კულტურა.

„აბრეშუმის გზას“ უდიდესი პოტენციალი აქვს, როგორც ტურ. პროდუქტს. ათიათასობით ტურისტის დაინტერესება და მოზიდვაა შესაძლებელი „აბრეშუმის გზაზე“ სამოგზაუროდ სწორად დაგეგმილი და შექმნილი ტურ. შეთავაზების საფუძველზე. „აბრეშუმის გზა“, როგორც ტურისტული პროდუქტი, ფართო ისტორიული და კულტურული რაკურსის მომცველია, რომელიც ეხება არამარტო ერთი ან ორი, არამედ ათეულობით ქვეყნის წარსულს.

„აბრეშუმის გზის“ პროექტის, როგორც ტურისტული პროდუქტის, განსახორციელებლად აუცილებელია:

უპირველეს ყოვლისა, უსაფრთხოების ზომების მიღება-რეგულირება.

კომუნიკაციების მოწესრიგება ყველა იმ ქვეყნებს შორის, რომლებზეც ამ გზამ უნდა გაიაროს.

გამართული ინფრასტრუქტურა, რომელშიც შედის გზები, ტრანსპორტი, მომსახურების ობიექტები.

„აბრეშუმის გზა“, როგორც თანამედროვე ტურისტული პროდუქტი, მოითხოვს იმ ძირითადი მოთხოვნების დაკმაყოფილებას, რომელსაც აყენებენ საერთაშორისო ტურ. ოპერატორები „აბრეშუმის გზის“ ქვეყნების მიმართ. საქართველოს ოდითგანვე მჭიდრო კავშირი ჰქონდა „აბრეშუმის გზასთან“, იგი ერთ-ერთი იმ ქვეყანათაგანია, რომელზეც უძველეს დროს ეს გზა გადიოდა.

„აბრეშუმის გზის“ თანამედროვე პროექტის განხორციელება, უპირველეს ყოვლისა, გაზრდის საქართველოს გეოპოლიტიკურ და სტრატეგიულ მნიშვნელობას მსოფლიოს მასშტაბით, რაც ჩვენი ქვეყნის უსაფრთხოების გარანტი იქნება. ამ პროექტში მონაწილეობა ჩვენი ქვეყნისათვის უმნიშვნელოვანესი იქნება ასევე სხვა დანარჩენ მონაწილე და არამარტო მონაწილე ქვეყნებთან მჭიდრო სავაჭრო,

ეკონომიკური, კულტურული, პოლიტიკური და ტურისტული კავშირის გასაღრმავებლად. საქართველოს დიდი პოტენციალი აქვს, როგორც ტურისტულ ქვეყანას. „დიდი აბრეშუმის“ გზის პროექტში ჩვენი ქვეყნის ჩართვა ტურისტული კუთხით უდიდესი წარმატება იქნება ქვეყნის, როგორც ტურისტული ობიექტის, განვითარებისათვის. წინამდებარე პროექტის განხორციელება და მასში საქართველოს ჩართულობა მაქსიმალურად შეუწყობს ხელს ჩვენი ქვეყნის, როგორც ტრანზიტული ქვეყნის, ჩამოყალიბებას.

„აბრეშუმის გზის“ უძველესი მარშრუტი საქართველოში მდინარე მტკვრის გავლით, შემდეგ კი რიონ-ყვირილას მარშრუტით ფოთისაკენ მიემართებოდა, საიდანაც შავ ზღვაზე გადიოდა და იქედან უკავშირდებოდა ბიზანტიასა და რომს.

თანამედროვე „აბრეშუმის გზის“ პროექტის მარშრუტისათვის ასევე მნიშვნელოვანია საქართველოს მხრიდან მზაობა პროექტის საფუძვლიანი და მაღალი დონით განხორციელებაში.

„აბრეშუმის გზის“ ე. წ. „ტრასეკას“ პროექტში მონაწილეობისთვის საქართველო ინტენსიურად მუშაობს სხვადასხვა ქვეყანასთან თანამშრომლობისა და ინფრასტრუქტურის მოწყობის საკითხებზე.

„აბრეშუმის გზა“, როგორც ტურისტული პროდუქტი, უნდა განვიხილოთ კულტურული ტურიზმის კუთხით.

კულტურული ტურიზმი მსოფლიო ტურისტულ ბაზარზე დღითიდღე უფრო დიდ ადგილს იკავებს და ამ სეგმენტის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი ხდება.

საქართველოს კულტურული ტურიზმის მხრივ მსოფლიო ტურისტული ბაზრის მომხმარებლებისათვის უმნიშვნელოვანესი და უდიდესი ტურ. პროდუქტის შეთავაზების შესაძლებლობა გააჩნია.

„აბრეშუმის გზის“, როგორც ტურისტული მარშრუტის გამოყენება, საქართველოს შესაძლებლობას მისცემს მოახდინოს საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობის კომერციალიზაცია. კულტურული ტურიზმი რეგიონალური ეკონომიკის განვითარების საწინდარია.

„აბრეშუმის გზის“ პროექტი საშუალებას იძლევა განვითარდეს არა მხოლოდ კულტურული, არამედ ტურიზმის სხვა სახეობებიც.

„აბრეშუმის გზის“, როგორც ტურისტული პროდუქტის, გამოყენება შესაძლებელია მრავალმხრივად.

უმთავრესი ტურ. პროდუქტი, რომელიც ამ თემატიკით შესაძლებელია შევთავაზოთ მომხმარებელს – ეს არის:

ქართული აბრეშუმის გაცნობა;
 საქართველოში გამავალი “აბრეშუმის გზის“ მონაკვეთზე
 შედგენილი მარშრუტი;
 მოგზაურობა აბრეშუმის გზაზე;
 ველო-ტური;
 ჯიპ-ტური;
 საქარავნო ტური;
 საფეხმავლო ტური;
 ტურების ისტორიულ-კულტურული რაკურსით შევსება.
 „აბრეშუმის გზის“ ტურისტული პროდუქტის ჩამოყალიბებით
 შესაძლებელია მსოფლიოს მასშტაბით არსებული პოტენციური
 ტურისტების მოზიდვა და დაინტერესება. აღნიშნული ტურისტული
 პროდუქტის შექმნას და ჩამოყალიბებას შესაძლებელია მოჰყვეს
 ისეთი დადებითი მაჩვენებლები, როგორიცაა:
 კულტურული ტურიზმის განვითარება;
 მეზობელ ქვეყნებს შორის ეკონომიკური, კულტურული და
 პოლიტიკური ურთიერთობების გაღრმავება;
 ქვეყნის ეკონომიკის ზრდა;
 ტურისტული ინფრასტრუქტურის განვითარება;
 ისტორიულ-კულტურული ძეგლების დაცვა და შენარჩუნება;
 ეკონომიკურ აღმავლობასთან ერთად ქვეყნის უმნიშვნელოვანესი
 პრობლემის დასაქმების მოგვარება.
 „აბრეშუმის გზის“ ტურისტული მხრივ გამოყენება ქვეყნის
 მრავალმხრივი წარმატების მომტანი და უპირველესად მისი
 განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი პროექტია. ამ ტურ. პროდუქტის
 ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის საქართველომ მჭიდრო
 პოლიტიკური და ეკონომიკური თანამშრომლობა უნდა იქონიოს
 მეზობელ ქვეყნებთან, განსაკუთრებით კი იმ ქვეყნებთან, რომლებიც
 „აბრეშუმის გზის“ პროექტში მონაწილეობენ. პარტნიორ ქვეყნებთან
 თანამშრომლობისა და სტაბილური ურთიერთობის შექმნასთან
 ერთად ქვეყნის უმთავრესი ამოცანაა შიდა პოლიტიკური
 სტაბილურობის შენარჩუნება, ეკონომიკის დარგების განვითარება,
 საკომუნიკაციო, ინფრასტრუქტურის და უსაფრთხოების პირობების
 გამყარება.

საქართველო უდიდესი ტურისტული პოტენციალის მატარებელი
 ქვეყანაა, რომელსაც მნიშვნელოვნად ხელსაყრელი გეოპოლიტიკური

მდებარეობა აქვს, სწორედ ეს ფაქტორები უნდა იქნეს გამოყენებული
 „დიდი აბრეშუმის გზის“ პროექტში მონაწილეობისას, რათა კიდევ
 უფრო მკაფიო გახდეს საუკუნის პროექტში მონაწილეობის
 აუცილებლობა.

- ლ. კოჭლამაზაშვილი, თ. ყანდაშვილი, „ტურიზმი და ტრანსპორტის ინდუსტრია“, თბ., 2008.
- Биржаков В. С., Никифоров Н. С., Индустрия туризма: Перевозки, М., 2007.
- Гереев С. А., Международное транспортное право, М., 1987.
- Гуляев В. Г., Туристские перевозки, М., 1998.
- Ильна Е. Н., Менеджмент транспортных услуг, М., 1997.
- Косолюпов А. Е., Туристское страноведение, М., 1999.
- Петров С. В., Планирование и организация транспортных путешествий, М., 1986.
- Шаповал Е. Ф., История туризма, М., 1999.
- www.exotur.ge
- www.adventur.ge
- www.wikipedia.com

**პოპულარ-ტექნიკურ-
საშემსრულებლო კვლევითი
ანალიზი**

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. ჟანა თოიძე

**ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა
„აბესალომ და ეთერი“
(მარიხის კანცონეტა, ეთერის არიები)
(გოკალურ-ტექნიკურ-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი)**

ლია ბარბაქაძე
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. ჟანა თოიძე

**ზ. ფალიაშვილი, „მარიხის კანცონეტა“
ოპერიდან: „აბესალომ და ეთერი“**

ზაქარია ფალიაშვილი ქართული მუსიკის ისტორიაში შევიდა, როგორც გამოჩენილი ნოვატორი, ქართული კლასიკური ოპერის ფუძემდებელი. იგი ცენტრალური ფიგურაა პირველი თაობის კომპოზიტორთა შორის. მან უდიდესი როლი შეასრულა ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის განვითარებაში. კომპოზიტორის მემკვიდრეობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის ოპერებს, რომლებიც ასახავს ისტორიული წარსულის პეროიკას, ხალხის ცხოვრების სურათებს, ქართული ეროვნული ეპოსის დიად სახეებს. მან გაამდიდრა ქართული მუსიკა ჭეშმარიტი სიმფონიზმის ელემენტებით.¹

საოპერო მუსიკის სფეროში ზ. ფალიაშვილმა ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი გამოავლინა, შექმნა ოპერის სამი არსებითად განსხვავებული ტიპი: მონუმენტური ოპერა-ტრაგედია „აბესალომ და ეთერი“, ლირიკულ-დრამატული ოპერა „დაისი“ და გმირულ-პატრიოტული ოპერა „ლატავრა“. მისი ოპერები დამკვიდრდა ქართული საოპერო თეატრის ძირითად ფონდში. კომპოზიტორის საუკეთესო ქმნილებების „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისის“ პოპულარობა დიდი ხანია გასცდა საქართველოს ფარგლებს. „აბესალომ და ეთერის“ ავტორს ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეში ქართველი „გლინკა“ უწოდეს. თავის ნაწარმოებებში ზ. ფალიაშვილი უშუალოდ იყენებს ხალხური სიმღერისა და ცეკვების თემებს, მაგრამ ეს მეთოდი არ არის მისთვის ძირითადი. მან განაზოგადა ხალხური მუსიკის სხვადასხვა სტილისტური თავისებურება (ქართლ-კახური დიალექტის წამყვანი როლის შენარჩუნებით) და ამით თავის

შემოქმედებაში, პირველ რიგში კი, „აბესალომ და ეთერში“ შექმნა ერთიანი, ზოგადქართული ენა, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართულ მუსიკალურ კლასიკას. „ქართული ეროვნული სიმღერა-გალობაც... თავისი რიცხვითა და მრავალხმიანობით იმდენად მდიდარია, რომ შესაძლოა, ახალი ხანა შექმნას მუსიკის ხელოვნებაში“, – ამბობდა კომპოზიტორი.

ოპერას შექმნის საფუძვლად დაედო ხალხური ლეგენდა აბესალომ და ეთერზე, რომელიც ხალხში „ეთერიანის“ სახელითაა ცნობილი. ოპერის ლიბრეტოს რაც შეეხება, იგი ხალხური თქმულების მთლიანი სახით წარმოდგენის საინტერესო ცდაა. პირველად ჟურნალ „ფასკუნჯში“ დაიბეჭდა 1908 წელს. პ. მირიანაშვილმა ხალხური ტექსტის გარდა გამოიყენა ვაჟას პოემის ცალკეული სტროფი, „ვეფხისტყაოსნისა“ და ი. ჭავჭავაძის ლექსის ფრაგმენტები. ოპერის მეორე მოქმედების და ტექსტის ნაწილი ა. წუწუნავას ეკუთვნის, ხოლო მარიხის კანცონეტის ტექსტი – თვითონ პ. მირიანაშვილს. საინტერესოა ოპერის ჟანრობრივი სახის დადგენა. ოპერაში გამოყენებულია თითქმის ყველა საოპერო ჟანრი: ლირიკული (პირველი აქტი), ეპიკური (მეორე აქტი) და განსაკუთრებით ტრაგიკული (მესამე და მეოთხე აქტები). ოპერას შეიძლება ვუწოდოთ ლირიკულ-ეპიკური ტრაგედია. ოპერის დრამატურგიულ განვითარებაში ოთხი ძირითადი ეტაპია აღსანიშნავი: პირველი მოქმედება – სიყვარულის ჩასახვა, მეორე მოქმედება – საქორწინო ნადიმი, მესამე მოქმედება – განშორება, მეოთხე მოქმედება – გმირების სიკვდილი.

მარიხის კანცონეტა III აქტიდან

მარიხი მეორეხარისხოვანი როლია, თუმცა ძალზე მასხვილი დახასიათება გააჩნია, არ აქვს კავშირი ოპერის დრამატულ განწყობასთან, ერთადერთი მხიარული და ხალისიანი გმირია, მთლიანობით გამორჩეული მუსიკალური სახე, აბესალომის დის – მარიხის, ლირიკულ-სახუმარო კანცონეტა კუპლეტური ვარიანტია. მოქნილი, მოძრავი მელოდია, ინსტრუმენტული ბუნების თემა, გრაციოზული, სადა. საცეკვაო საწყისი მისი სტრუქტურული ელემენტია. ხასიათით და რიტმო-ინტონაციური წყობით ჰგავს გურულ საცეკვაო სიმღერას. ერთადერთი პერსონაჟია, რომლის ვოკალური პარტია საცეკვაო საწყისით ხასიათდება. მისი პარტიის მელოდიაკასაც

ტერციის ფარგლებში მოძრაობა ახასიათებს. ყველაზე სწრაფი ტემპი სწორედ მის გამოსვლას აქვს, ის არ არის კომიკური პერსონაჟი, უბრალოდ, ლხინის მხიარულებას გადმოსცემს, რაც კონტრასტის ფორმაა ფალიაშვილისთვის. მარიხი ოპერაში მეორე აქტში შემოდის. ყოველი მისი გამოჩენა მხიარული განწყობაა, საქორწინო ნადიმის მხიარულება. მარიხის კანცონეტა მოსდევს მურმანის გამოჩენის სცენას, თანაც – უკვე ბოროტების აქტის ჩადენის მომენტის შემდეგ, როდესაც მეორედ გამოჩენისას იგი თავის ბოროტ ჩანაფიქრს ახორციელებს და აპკურებს ეთერს საწამლავს, რათა განუკურნებელი სენი შეჰყაროს ეთერს და დააშოროს უფლისწულს. ორკესტრი სავსეა ქრომატიული ინტონაციებით, მოდიფიკაციებით, გადიდებული სამხმოვანებებით. მარიხის კანცონეტის ლირიკულ-სახუმარო მოტივი გვხვდება თავისი გრაციოზულობით და სისადავით. კომპოზიტორი იძლევა სიმღერის ტიპობრივ აკომპანიმენტს, რომელიც ჩონგურის იმიტაციაა. კანცონეტის ჰარმონიული ენა ნათელი ფერადოვნებით გამოირჩევა, რასაც ხელს უწყობს ერთგვარი კოლორის შემქმნელი ტონალური დაპირისპირებები (ა მოლლ, ჩ-დურ, ა-მოლლ, -მიხ). მიუხედავად მარიხის, როგორც პერსონაჟის, გმირის და მუსიკალურად მხიარული განწყობისა, ამ საზეიმო და სადღესასწაულო ატმოსფეროში არ იგრძნობა სრული მხიარულება; დროა დრო პირქუში ღრუბელივით გაივლის ბედისწერის მოტივის ნაღვლიანი ინტონაცია და მოლოდინი ტრაგედიის. ლირიკა ყველა გმირის თანმხლები თვისებაა, მურმანის გარდა. მარიხის კანცონეტა ქმნის უდიდეს კონტრასტს და ავის მომასწავებელ მოლოდინს უბედურებისა. მძაფრი კონტრასტულობა დამახასიათებელია კომპოზიტორისთვის. ნაწარმოების დიაპაზონი



ზომა 4/4 უცვლელია. ტექსტი ეკუთვნის პ. მირიანაშვილს.

მარიხის კანცონეტის შესრულებისას დიდი მნიშვნელობა აქვს სასიმღერო სუნთქვას, სუნთქვის კონტროლს, რადგან სახეზეა ჩქარი ტემპი Allegro და საკმაოდ გრძელი ფრაზები. ასევე ყურადღება გასამახვილებელია ტექსტზე, მეტყველებაზე. გვხვდება ბევრი ხმოვანი „ა“ პირველ ფრაზაში. მიუხედავად ჩქარი ტემპისა, ყველა სამეტყველო ბგერა – ხმოვანი თუ თანხმოვანი უნდა მკაფიოდ ჟღერდეს და არ

ხდებოდა აკუსტიკური (მჟღერი) ეფექტით და არა მარტო ფიზიოლოგიური მექანიზმით – ყელით. გარდამავალი ბგერების სიჭარბის და რიტმული ტრიოლის გამო ყველა ამ ნიუანსის შესრულებისას მომღერალი არ უნდა დაიძაბოს.

იტალიელი პროფესორის – იოლანდა მანიონის აზრით: გარდამავალი ბგერის სხვადასხვა ჟღერადობა რომ მივიღოთ და თითოეული ფრაზა თანაბრად ჟღერდეს, საჭიროა სწორი ვიბრატო და სწორი შინაგანი ინტონაცია, გათანაბრება. მოსწავლემ თუ მომღერალმა უნდა ამუშაოს ის კუნთები, რომელიც პასუხისმგებელია ამა თუ იმ რეგისტრზე.

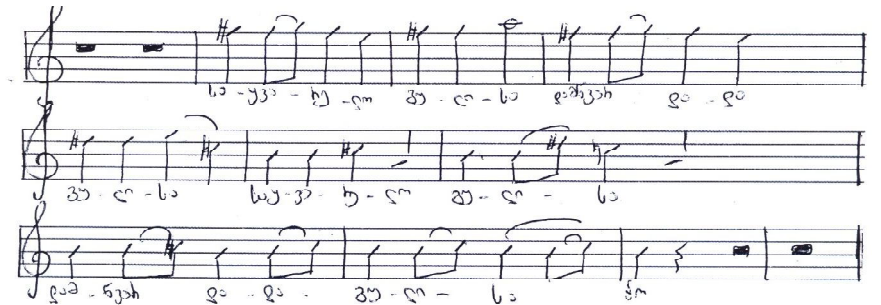
ამ ფრაზაში მაღალი ბგერა გვაქვს (Fis) და “ა” ხმოვანზე ეს ბგერა უცბად უნდა ავიღოთ, თანაც ისე, რომ არ მოხდეს ბგერის წამოყვრა. იტალიელი პროფესორის – ემანუელ გარსიას თქმით, აქ შეგვიძლია გამოვიყენოთ ბგერის “ataka” (შეტევა) “coup de glotte” (ანუ, ბგერის უცებ აღება). ძლიერი ბგერის სუფთად აღება, ხშირად გვხვდება და ამიტომ არის “ataka” ბგერის გამოყენების საშუალება.



ნაწარმოებში გაჩნდა მაღალი ბგერები, ფრაზები, სადაც მომღერალს სჭირდება სუნთქვის სხვა ტიპი. XVII-XVIII სს.-ში იტალიელი პედაგოგების მიერ იყო მკერდის სუნთქვის შემოთავაზებები, შემდეგ დიაფრაგმული და სუნთქვის შერეული ტიპი (ანუ მკერდის და დიაფრაგმის). შერეული სუნთქვის ტიპის მომხრენი არიან მაესტრო ჯირალდონი და ევერარდი.

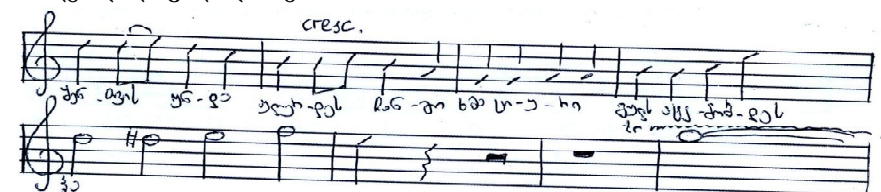
ამ ფრაზების შესრულების პროცესში უფრო სასურველია სწორედ შერეული სუნთქვის ტიპის გამოყენება, რადგან გაჩნდა მაღალი და

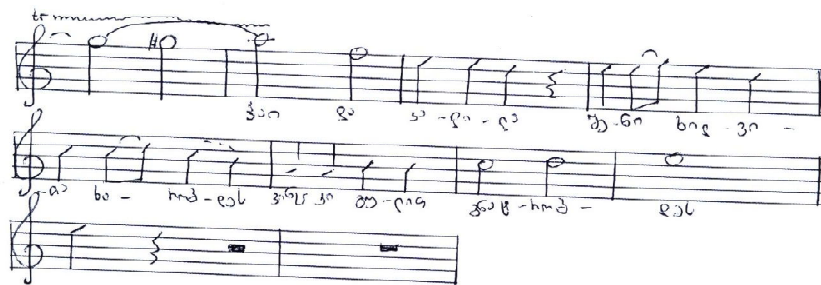
დიდი გრძლიობის ნოტები. ყურადღება გასამახვილებელია ტექსტზე, ხასიათის შექმნაში და სტილისტურად მსუბუქად შესრულებაში დაეხმარება მომღერალს ტექსტის, სწორი წარმოთქმა, მისი წინა პლანზე წამოწევა. ფრაზაში მაღალი ბგერებისაკენ crescendo და მთელი ნოტის (G) წინ ღრმა სუნთქვა გვესაჭიროება, რაც სუნთქვის კონტროლით უნდა მიმდინარეობდეს, ვინაიდან ხმოვან “ა”-ზე საკმაოდ დიდი ფრაზაა სამღერი, სუნთქვის განაწილებით, crescendo და legato-ს საშუალებით ფორტეთი მაღალ ბგერაზე გადასვლა გაადვილდება. მაღალი ბგერის ფორმირებისას მომღერალს შეეძლება უნდა ჰქონდეს, ბგერას კი არ მისწვდა, არამედ ბგერა აიღო. (A). ამ ფრაზაში უმაღლესი ბგერაა, აქ შესაძლებელია ბგერის “ataka” (შეტევა) coup de glotte-ს გამოყენება. მაღალ ბგერას ვოკალის ტერმინოლოგიის მკვლევარები მაღალ სასიმღერო “formantas” უწოდებენ, რომელიც მოითხოვს “ბგერის მაღალ პოზიციას თავის რეზონატორში”. მელოდია უბრუნდება გარდამავალ ბგერების რეგისტრს.



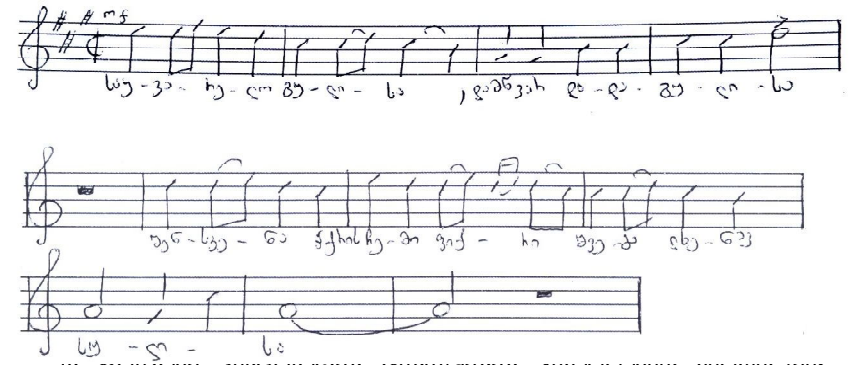
ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი ნიუანსირებაა ემოციურობა – სასცენო ოსტატობის ფლობა, შესრულების მანერა, გემოვნება, რათა არ იყოს ფორსირება, გადაჭარბება.

როდესაც მომღერალი მსახიობურად, ოსტატურად ასრულებს, ის არ ფიქრობს ბგერაზე – მაღალია თუ დაბალი და სირთულეებს აღვილად გადალახავს.

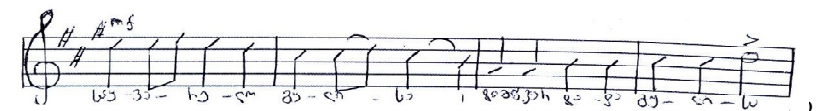




XIX საუკუნის ბევრი ფრანგი მკვლევარი ყურადღებას გულმკერდის (ზედა) სუნთქვაზე ამახვილებდა. ამ შეხედულებას იცავდა, კერძოდ, ფრანგი ფიზიკოსი მანდლი (1855 წ.). ამის შემდეგ ცნობილი გახდა ინგლისელ მკვლევართა მუცლის (დიაფრაგმის) სუნთქვის უპირატესობის თეორია. სამეცნიერო სუნთქვაში მისაღებია მუცლის სუნთქვა, ასევე ვოკალშიც დაბალი და გარდამავალი ბგერების ფორმირებისას, ხოლო მაღალი ბგერების ფორმირებისათვის უკვე ემატება გულმკერდის (ზედა) სუნთქვა. ვინაიდან ჯერ გვაქვს გარდამავალი ბგერები, ამ ნაწილის შესრულებისას სასურველია მომღერალმა გამოიყენოს ე. წ. სასცენო მეტყველების სუნთქვა, რასაც მეტყველების პედაგოგი ბაბულია ნიკოლაიშვილი ეყრდნობოდა. დიდი სიფრთხილით უნდა მივუდგეთ, რათა არ იყოს ცხვირის, ყელისმიერი სიმღერა და სხვა. რომ გათავისუფლდეს ზორხი, მაღალი ბგერების ფორმირებისას ყურადღება უნდა მივაქციოთ, პირველ რიგში ყბის მოღუნებას. როგორც სასცენო მეტყველებაში, ასევე უნდა გამოვიყენოთ სუნთქვის რეგულაცია. ამასვე გვთავაზობს ბ. ნიკოლაიშვილი თავის მითითებებში. თითოეული ბგერის ჩამღერება უნდა მოხდეს, არ შეიძლება მიფუჩეჩება. მაღალი ბგერებისაკენ როდესაც მიდის ნაწარმოები, მომღერალს წარმოსახვის საშუალებით წინასწარ უნდა ესმოდა ეს ბგერა, რომელიც უნდა აიღოს შემდეგ, ანუ, წინასწარ უნდა მოემზადოს. ამ შემთხვევაში მაღალი ბგერა (G-A) დიდი გრძლიობის ნოტებია, საჭიროა ღრმა სუნთქვა, მისი კონტროლი, რომ სუნთქვა გვეყოს ფრაზის ბოლომდე. მაღალი ბგერები გვაქვს “ა” ხმოვანზე, საჭიროა ვიწრო მაღალი პოზიცია სამეცნიერო აპარატის და მომრგვალებული ბგერა, რომ არ მოხდეს ბგერის ღიაობა. “ა” ხმოვანს მოსდევს “ი” ხმოვანი, სასურველია “ა”-ს პოზიციაში მისი გამომღერება.



მეორდება, მაგრამ მომღერალი ემოციური თვალსაზრისით არ უნდა მოღუნდეს და არამედ პირიქით, უნდა გვაჩვენოს განვითარება. გვაქვს პიანო (p). გვესაჭიროება უფრო ძლიერი სუნთქვები რადგან p ხარჯავს მეტ სუნთქვის მარაგს. ბგერა G-ზე გვაქვს მახვილი (>). მახვილი E-დან G-ზე, ტერციით გადასვლა გარდამავალი ბგერიდან მაღალ ბგერაზე. მთლიანად ჩართულია მუცლის კუნთები, რომელიც ემზადება შემდეგ უკვე მაღალი ბგერისთვის. მოემზადოს მომღერალი, რომ არ მოხდეს წამოყვრა. ვოკალისთვის მთავარი ელემენტებია: 1. ძლიერი სუნთქვა, მუცლის კუნთებზე (დიაფრაგმაზე) დაყრდნობილი. 2. რეზონატორების მუშაობა, სახმო აპარატი. 3. თავისუფალი ზორხი. (ყბის გათავისუფლება). 4. თავისუფალი ბგერის ემისია (პირველი სასიმღერო ბგერა, რომელიც მოითხოვს სწორ პოზიციას ალებულ “ბგერაში”). 5. vibrato-ს ხასიათი. (ჰერის რხევის სიხშირე). vibrato-ს წარმოქმნა უნდა ხდებოდეს ზედმეტი დაძაბვის გარეშე და ის იქნება ბუნებრივი და არა ხელოვნური. ამას გვთავაზობს მანიონი.



სვლა და გამისებური სვლით მახვილი D-ზე. გამისებური სვლის დროს ბგერის პოზიცია არ უნდა შეიცვალოს და იმავე პოზიციაში ჩამღერდეს ეს ტაქტები. სასურველია პატარა crescendo (ბგერის გაძლიერება ზომიერად). ნაწარმოებში გვხვდება ბევრი ხმოვანი „ა“,

მომღერალი მუდმივად მობილიზებული უნდა იყოს, რადგან ვოკალურ-ტექნიკური თვალსაზრისით არ იძლევა პატარა დასვენების საშუალებასაც კი ტემპის გამო. ეს ნაწარმოები თავის სტილიდან გამომდინარე, ითხოვს სასცენო მეტყველების და ვოკალური ტექნიკის სინთეზს, რომელსაც ემატება სამსახიობო ოსტატობა, გმირის სახუმარო-საცეკვაო განწყობა. ყველაფერ ამას მოითხოვდა უდიდესი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი.

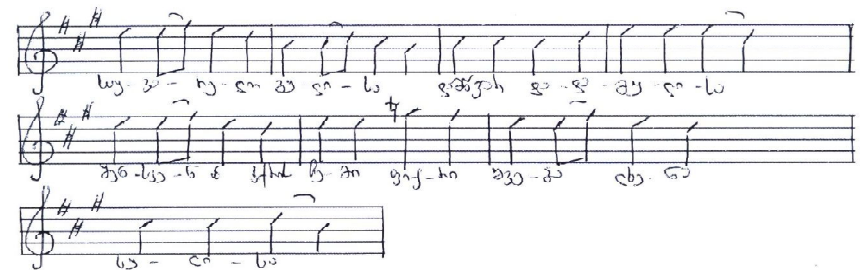


ფერებს შესრულების თვალსაზრისით. ფრაზაში მოცემულია დიდი გრძლიობის ნოტები. ისუნთქო მშვიდად, ოსტატურად ისე, რომ მსმენელმა არ შენიშნოს ან ამას დადლილობა არ მოჰყვეს, საკმაოდ რთულია. ამიტომ შესწავლისას ცალკე უნდა დამუშავდეს რთული ადგილები ვოკალიზების სახით, რომ მოსწავლეს გაუადვილდეს შემდეგ, მთლიანობაში ამის დაძლევა. ბგერა E გვაქვს მთელი და ორი ნახევრიანი ნოტი “ა” ხმოვანზე. ამ ბგერაზე სასურველია პატარა crescendo და შემდეგ გაძლიერება, ბგერა რეზონატორების გავლით უნდა მიმდინარეობდეს. რეზონანსი არის ბგერის გაძლიერებისა და გაფართოების საშუალება. მოვიხმართ ასევე ხორხში წარმოქმნილი ვიბრაცია, რომელიც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიუანსია ვოკალის სპეციფიკაში. ხმის წარმართვა (მკერდის რეგისტრი) ბაგებთან, საშუალო რეგისტრზე გადასვლისას (გარდამავალი ბგერები) თხოულობს თავისუფალ სასას და უნდა იყოს, თითქოს, მოქნარება და ბგერის ნილაბში, ანუ რეზონატორში, წარმოქმნა. ადამიანის მეტყველების და სასიმღერო მექანიზმებთან დაკავშირებულია შემდეგი რეზონატორები: ფილტვები, სასულე, ხორხის ღრუ, მბგერავი იოგების ქვემოთ მდებარე წიაღი, მბგერავი იოგების

ზემოთ მდებარე წიაღი, ხახის წიაღი, პირისა და ცხვირის ღრუ, აგრეთვე ცხვირის დამატებითი წიაღები. სარეზონანსო ღრუების რეგულირება სხვადასხვაგვარია ბგერის წარმოქმნის დასაწყისში, შუალედსა და დასასრულში.

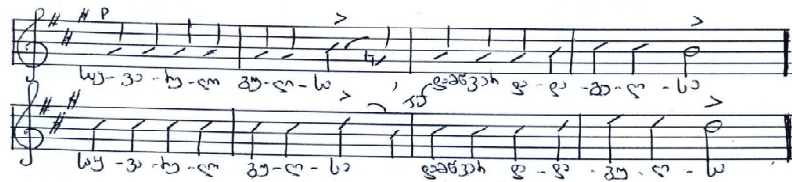


კომპოზიტორი, როგორც ვხედავთ, მაღალი ბგერებისთვის გვასვენებს, დაბალი ბგერები და პაუზები მოგვცა, მაგრამ სირთულე მაინც არის, ეს ტაქტები ხმადაბლა უნდა შესრულდეს. გვაქვს h-სი მახვილით. საშიშროებაა არ გამოვიდეს იმაზე მეტი ეს მახვილი, ვიდრე p ითვალისწინებს, ხოლო შედარებით მაღალი ბგერა G ფორტეზე და აქ უკვე ღრმა სუნთქვა (შერეული სუნთქვა) და რეზონატორების ბგერა, ვიბრაციის სიხშირის ხარჯზე მისი ალება გვესაჭიროება. მოეშალოს მომღერალი ამ ბგერის ასაღებად, წარმოსახვის საშუალებით ესმოლეს წინასწარ ეს ბგერა. შემდეგ პაუზები და ისევ უცაბელი ბგერა მახვილით F. შეგვიძლია აქ გამოვიყენოთ ბგერის ataka (შეტევა) “coup de glotte” და crescendo. ასეთი ბგერების დაძლევისათვის სასურველია, პედაგოგმა მოსწავლე ამუშაოს ვოკალიზების სახით, ტერციით, კვარტით, კვინტით ტრანსპორტის საშუალებით. შეიძლება ითქვას, რომ საერთოდ კარგი ხმის წარმოქმნისათვის, მხრებით სუნთქვის გარდა, ყველანაირი ტიპის სუნთქვის გამოყენებაა შესაძლებელი. სამეტყველო თუ სასიმღერო სუნთქვის სათანადო გამოუმუშავება უნდა ხდებოდეს სუნთქვის კონტროლზე დაყრდნობით.



ეს ნაწილი ფორტეზე გრძელდება - G და crescendo. გვაქვს C-

დან H-ზე გადასვლა ერთ ხმოვანზე. შევეცადოთ ზუსტად იყოს ინტონაციურად აღებული მეორე ბგერა და არა გადმოცურებით. ვინაიდან ფალიაშვილის ხელწერა ხალხურობიდან მომდინარეობს, თავი უნდა შევიკავოთ ყოველგვარი ზედმეტი გაფორმებისაგან და გადაჭარბებისაგან. მაღალ G ბგერაზე გვაქვს “ი” ხმოვანი და მასვე მოჰყვება F “ი” ხმოვანზე. ტექნიკურად იმავე ინტონაციური სიმაღლის შენარჩუნებით ავიღოთ F როგორც G მიუხედავად “ი” ბგერის არტიკულაციური მდგომარეობისა, შედარებით დაბალია ბაგეების დაშორება, მაინც არსებობს გამოსავალი და უნდა გამოვიყენოთ ფრანგული “უ”, რათა არ იყოს ულამაზო, მოჭერილი ეს ბგერა, ამას გვთავაზობენ იტალიელები.

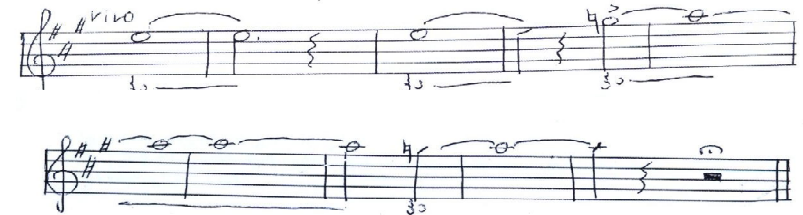


კანცონეტა დასასრულს უახლოვდება. კომპოზიტორი ცდილობს დაგვასვენოს, ასე ვთქვათ, მოგვცეს საშუალება, მოვემზადოთ მაღალი ბგერების ასაღებად. გვაქვს პიანო ერთი და იგივე ნოტები და C, piano-ს და legato-ს საშუალებით გამოვიმღეროთ ეს ადგილი, რადგან ერთი და იმავე ბგერების ფორმირებისას საშიშროებაა დანაწევრების (დაჩხვების), რაც მიუღებელია, ამიტომ გვჭირდება გათანაბრება, დიაფრაგმის სუნთქვის და ლეგატოს გამოყენება, შეიძლება პატარა crescendo H-სკენ, რომელზეც გვაქვს მახვილი. კომპოზიტორი გვთავაზობს მრავალ ხერხს ნაწარმოების შესასრულებლად მელიოდების მსგავსების გამო, რომ არ იყოს ერთფეროვანი. ამიტომ ვეცადოთ შესრულდეს ოსტატურად, მუსიკალურად მრავალი ნიუანსის გამოყენებით. დაბალი ბგერების მიუხედავად, მომღერალმა იცის, რომ წინ ელოდება დასასრული (რომელიც კულმინაციურ ბგერებზე მთავრდება), ემოციურად მაინც მომართულია, თუმცა p-ს მღერის. მთელი ამ კანცონეტის სირთულე მდგომარეობს გარდამავალი ბგერების სიჭარბეში. პედაგოგი უნდა შეეცადოს ამ ნაწარმოებზე მუშაობისას სტუდენტს თუ მოსწავლეს გაუმყაროს ეს რეგისტრი, ბგერები, სუნთქვა შეასწავლოს სხვადასხვა ხერხითა და სავარჯიშო ვოკალიზით.

სამი საუკუნის მანძილზე იტალიაში გრძელდებოდა შინაგანი ბრძოლა: 1). პირველ პლანზე იყო წამოწეული ბგერასა და სიტყვასთან კავშირი, რომ უნდა იყოს მათი სინთეზი და დრამატიზმი, გამომსახველობა მთავარი. 2). ამბობდნენ, რომ ტექნიკა უნდა იყოს პირველ ადგილზე. ამ ნაწარმოების შესრულებისას ტექნიკას ისევე დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც სულიერებას, შესრულების მანერას, სამსახიობო ოსტატობას, თუმცა ჯერ ტექნიკა უნდა იყოს გამართული, რომ გაადვილდეს მისი შესრულება და სამსახიობო ელემენტების დამატება.



ეს ფრაზები დამამთავრებელი ფრაზების შემზადებაა, piano-დან crescendo-ს გავლით ემზადება დასასრულის ფორმირებისათვის. მელიოდია სტილისტურად დაიძაბა. აქ უკვე აქტიურად მუშაობს სახმო აპარატი. დაუშვებელია ყელის და ცხვირისმიერი ბგერა, რადგან გველის მაღალი ბგერები და მათი ალება გაჭირდება. გავიხსენოთ ყველა სირთულის გადალახვის საშუალებები გარდამავალი ბგერების. მომღერალი უნდა აზროვნებდეს სიმღერის დროს, არ მღერის მარტო ყელი, მღერის მთელი ორგანიზმი, რომელსაც აზროვნებით ვეხმარებით. სწორი პოზიციაა ბგერის აღების, თავისუფალი სასა, მაგრამ სა ირო კუნთები აქტიურია, მომართულია სუნთქვის მექანიზმი. ბოლო ტაქტში ტრიოლი “ი” ხმოვანზე დავტოვოთ “უ”-ს პოზიციაში და იმავე ადგილას გავაგრძელოთ ეს ტაქტი. D-დან F-ზე გადასვლისას მივმართოთ crescendo-ს.



დასასრული გვაქვს კულმინაციურ ბეგრებზე, დიდი გრძლიობის ნოტები, რაც საკმაოდ რთულია. მოხსნა ბეგრის და ისევ აღება, რომელიც გვიჭირავს საკმაოდ დიდხანს. ამ ფრაზების ასაღებად ბეგრის ataka coup de glotte შესაძლებელია, მაგრამ პატარა ცრესცენდო-ც სასურველია, რადგან დიდხანს გრძელდება, ანუ, გავაძლიეროთ აღებული ბეგრა. ხმოვანი “ა” მთელი ამ ფრაზის დროს. ფორტეზე მთავრდება ნაწარმოები, თუმცა უნდა იყოს ზომიერი ფორტე. მაღალი სასიმღერო “formanta” სწორედ აქ გვჭირდება, რომელიც მოითხოვს ბეგრის მაღალ პოზიციას თავის რეზონატორში, ბეგრის სიძლიერეს და ზომიერ ვიბრაციას, სუნთქვის ზუსტ მიწოდებას. აქ გვჭირდება შერეული (გულმკერდის და მუცლის) სუნთქვა, როგორც ვხედავთ, ამა თუ იმ არიის შესრულებისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სუნთქვის ზუსტ მიწოდებას, რათა ბეგრა აღმოჩნდეს სწორ პოზიციაში.

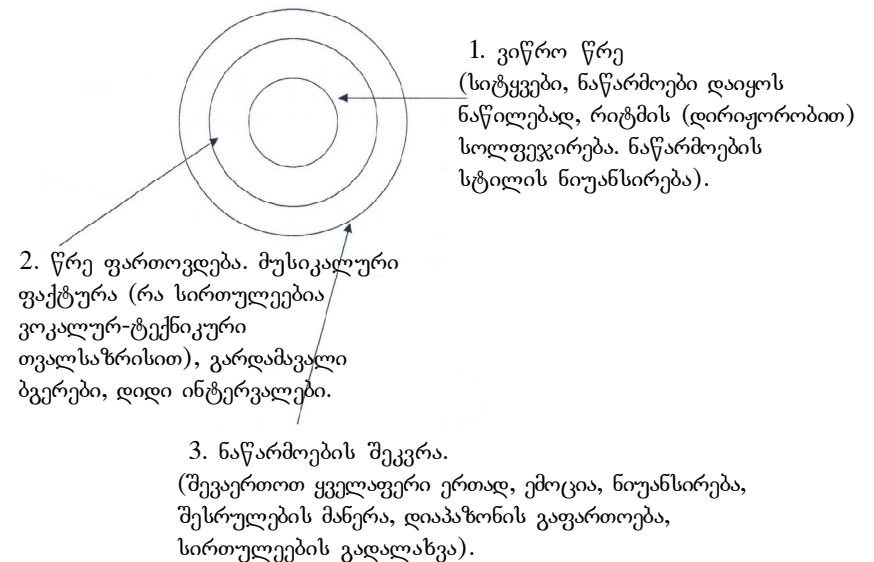
ნაწარმოების შესწავლისას პედაგოგმა უნდა ეცადოს გაუადვილოს მოსწავლეს მისი დაძლევა. რთული ადგილები ან მაღალი ნოტები ვოკალიზების სახით ცალკე ამუშაოს სუნთქვაზე დაყრდნობით. ჯერ ნაწარმოები მოასმენინოს, შემდეგ შეასწავლოს მელიოდია ვოკალიზებით, დაყოს ნაწილებად და დაუმატოს ტექსტი. ამის შემდეგ უკვე შეიძლება მსახიობის ოსტატობის ელემენტების დამატება და მერე ყველაფერი ამის ერთ კონტექსტში მოქცევა. ნაწარმოების ხასიათის მონახვა, არ დაიკარგოს ოპერის, ნაწარმოების თუ რომანსის მანერა, სტილი. პედაგოგი ვალდებულია, ხელოვანს გაუღვიძოს ინდივიდუალობა, განუვითაროს ფანტაზია. კამილო ევერარდი, გამოჩენილი იტალიელი მანერისტი (მომღერალი), თვლის, რომ ვოკალის სწორი სწავლების საიდუმლოება პედაგოგის ყურზეა დამოკიდებული.

სტუდენტთან პედაგოგმა უნდა დააზუსტოს ინდივიდუალურად სუნთქვის ტიპი (როგორი მოუხდება). მეტი ყურადღება დაუთმოს იმ რეგისტრს, სადაც უჭირს მას. მაგ.: გარდამავალი ბეგრები, მაღალი ბეგრები და სხვ. აუცილებლად მისცეს ამოცანები მსახიობის ოსტატობის თვალსაზრისით ვარჯიშების დროს, გამოუთქმავოს სუნთქვის კონტროლი, რათა დიდი ფრაზების დროს არ მოაკლდეს მარავი. ვოკალის პედაგოგიაში არსებობს სწავლების ორი მეთოდი, რომელსაც იყენებს პედაგოგი: ემპირიული მეთოდი და თეორიული მეთოდი.

ემპირიულია მეთოდი, როდესაც პედაგოგი ტექნიკურად უჩვენებს

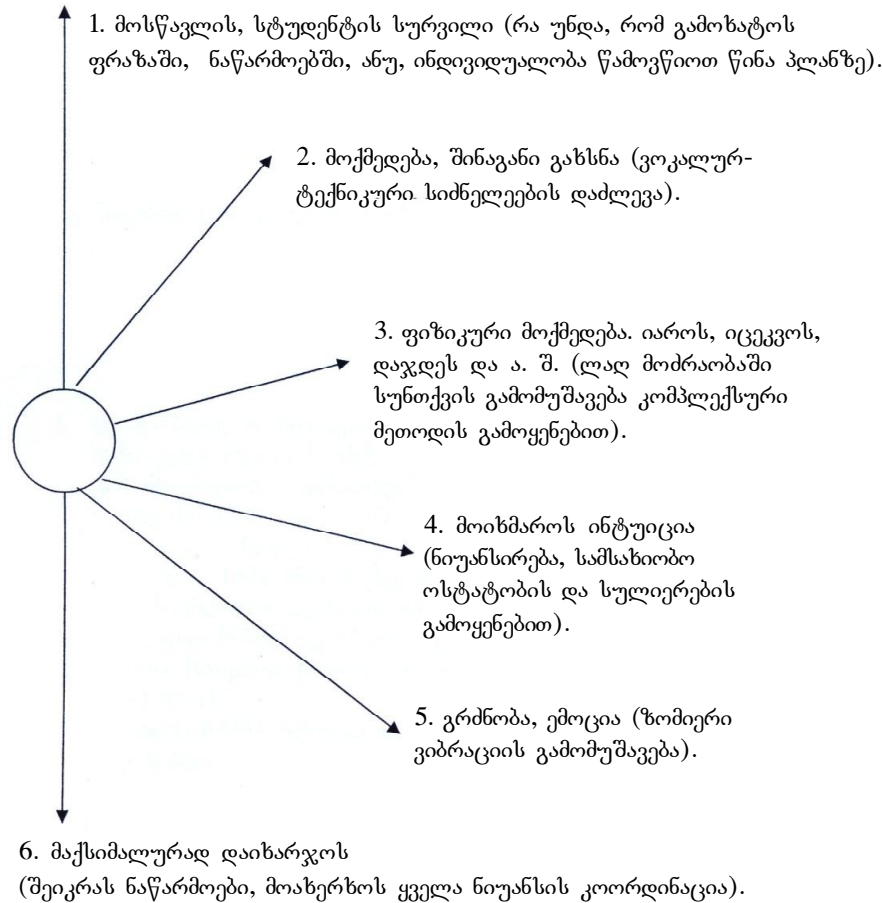
მოსწავლეს (მღერის მოცემულ ნაწარმოებს, რაც საზარბიელო არაა მთლად სტუდენტისთვის). თეორიულია მეთოდი, როდესაც პედაგოგი თეორიულად ხსნის, ცდილობს თვითონ მიახვედროს მოსწავლე, უნარჩუნებს მას პრაქტიკულად ინდივიდუალობას, რაც მიღებულია ვოკალის პედაგოგიაში).

ემპირიული მეთოდის გამოყენება საზიანოა იმ თვალსაზრისით, რომ ხშირი ჩვენებისას სტუდენტი ცდილობს მიბადოს პედაგოგს და აღიქმება პედაგოგის გავლენა მის მიერ შესრულებულ ნაწარმოებში როგორც ხმის ტემბრის თვალსაზრისით, ისე შესრულების მანერაში, სტუდენტი პედაგოგს ჰკავს, იკარგება მისი ინდივიდუალობა. თუ სტუდენტი ისეთ შეცდომას უშვებს, რომ თეორიული ახსნით ვერ ხვდება, მაშინ დასაშვებია ემპირიული მეთოდით პედაგოგმა აჩვენოს, რა შეცდომას უშვებს და განასხვავებინოს მას. ნაწარმოების შესწავლის გასაადვილებლად დაგვეხმარება დიდი რეჟისორის – სტანისლავსკის სქემა.



ვინაიდან, მარიხის გმირი და ამ კანცონეტის ხასიათი სახუმარო-საცეკვაო ფორმით გამოირჩევა, გავართულოთ და შევთავაზოთ სტუდენტს პროფესორ მიხეილ თუმანიშვილის სქემა, რომელიც ექვსი პუნქტისაგან შედგება, რომლის ერთ-ერთ ნიუანსს მოძრაობა, ფიზიკური

მოქმედება წარმოადგენს, ანუ, მ. თუმანიშვილმა ქმედითი ანალიზი შემოიტანა, თუმცა იგივე იყო სტანისლავსკისთან, მაგრამ თუმანიშვილმა უფრო სპექტრალური დახასიათება მოგვცა. იმდროინდელი ნაწარმოები და მას ვერ გრძნობდე – ეს ნაკლია შემსრულებლისთვის.



როგორც ვხედავთ, მ. თუმანიშვილი უფლებას აძლევს ხელოვანს მის ინდივიდუალურად ჩამოყალიბებაში, აძლევს მას თავისუფლებას ყოველგვარი კომპლექსის გარეშე, რათა ის გახადოს ბუნებრივი, რაც აუცილებელია მომღერლისთვის.

გამოჩენილი იტალიელი მუსიკოსი ემილიო ვაგი „აბესალომ და ეთერის“ შესახებ სწერდა „ლომისის რედაქციას“: „მე ვურჩევდი ევროპის მანქანებს კარგად შეისწავლონ „აბესალომ და ეთერი“ და მაშინ მიხვდებიან, რა მშვენიერებას წარმოადგენს აღმოსავლური მუსიკა, ხოლო წმინდა ქართული მუსიკა მეტად დამოუკიდებელი და თავისებური ნაკადია აღმოსავლურ მუსიკაში“.

1. ზაქარია ფალიაშვილი, ბიოგრაფია, იხ. ლ. დონაძე, ო. ჩიჯავაძე, გ. ჩხიკვაძე ქართული მუსიკის ისტორია, თბილისი, 1990, გვ. 157-173.

- ბ. ნიკოლაიშვილი, ქართული სასცენო მეტყველება, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1979 წ., გვ. 62-63, გვ. 75-76-77.
- Стулова. Вопросы физиологии пения и Вокальный методики. Москва 1975 г.
- გვ. 93-97-41.
- Чайковский П. Н., Музыкально-критические статьи, М. Музгиз. 1953.
- ვ. გვაზარია, ქართული მუსიკის მშვენიერება, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1971, გვ. 44-45-46-47.
- იხ. ჟანა თოიძე, სადოქტორო დისერტაცია თემაზე: „თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს“, თბილისი, 1999 (კომპლექსური მეთოდი და სტანისლავსკი-თუმანიშვილის სქემები).

ზაქარია ჯალიაშვილი, „ეთერის არია“ IV აქტიდან

ზ. ჯალიაშვილის ქმნილება, ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ქართული ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი მწვერვალია. ოპერას საფუძვლად უდევს ლეგენდა აბესალომ და ეთერზე, რომელიც „ეთერიანის“ სახელითაა ცნობილი. მასში თავისებურადაა შეხამებული სოციალური, ეთიკური და ფილოსოფიური მოტივები. დიდი მხატვრული ძალითაა გადმოცემული ადამიანის საუკეთესო სულიერი თვისებები: სიყვარული, ერთგულება, თავდადება.

ოპერის ლიბრეტო პირველად დაიბეჭდა 1908 წელს ჟურნალ „ფასკუნჯში“. ლიბრეტოში პ. მირიანაშვილმა, ხალხური ტექსტის გარდა, გამოიყენა ვაჟას პოემის ცალკეული სტროფი ხალხური „ვეფხისტყაოსნისა“ და ი. ჭავჭავაძის ლექსის ფრაგმენტები. ოპერის მეორე მოქმედების ტექსტის ნაწილი ა. წუწუნავას ეკუთვნის, ხოლო მარიხის კანცონეტის ტექსტი – თვითონ პ. მირიანაშვილს.

„ეთერიანის“ სიუჟეტურ ფაბულაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სოციალური მოტივი.

ამ ოპერის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მასში გამოყენებულია თითქმის ყველა საოპერო ჟანრი: ლირიკული (I აქტი), ეპიკური (II აქტი) და განსაკუთრებით ტრაგიკული (III-IV აქტები). ტრაგიკული ოპერას ჟანრი თავს იჩენს როგორც ოპერას მონუმენტურ სტრუქტურაში, ისე ძირითადი იდეის გადაწყვეტის განზოგადებაში. ამავე დროს, ოპერის ტრაგედიულობა თავისებურია. ეს არის ტრაგედია ქმედითობის გარეგანი ნიშნების გარეშე, ეს არა შექსპირული, არამედ ანტიკური ტიპის ტრაგედიაა. ცხადია, გარეგნული სტატიკურობა ნაწარმოების დრამატურგიული დეფექტი კი არ არის, არამედ მისი სტილისტური თავისებურებაა.

ოპერას „აბესალომ და ეთერი“ შეიძლება ვუწოდოთ ლირიკულ-ეპიკური ტრაგედია. ოპერის ეპიკური ხასიათი ხაზგასმულია საგუნდო მასობრივი სცენების სიჭარბითა და მოქმედების დინჯი განვითარებით. გმირთა ტრაგედია ეპიკურ-თხრობით ფორმაში იღებს გამოხატულებას.

ოპერის მუსიკალური კომპოზიცია ორ სხვადასხვა პრინციპს შეიცავს: ერთი მხრივ – დასრულებული მუსიკალური ნაწარმოები, მეორე მხრივ – უწყვეტი, გამჭოლი მოქმედება.

ზ. ჯალიაშვილის ოპერის ძირითადი დამახასიათებელი თავისებურებაა ხალხურობა.

ფოლკლორული წყაროებისადმი მიმართვისას, კომპოზიტორი ისწრაფვის მათი შინაგანი არსის გახსნისა და განვითარებისაკენ, ხალხურ მასალას იყენებს, როგორც დრამატურგიულ ელემენტს.

„აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ენის მძლავრი დასაყრდენი ქართული ხალხური სიმღერაა. კომპოზიტორი უმთავრესად ემყარება ძველ, ქართულ გლეხკაცურ სიმღერას, განსაკუთრებით ქართლ-კახურ, ე. წ. გაბმულ საგუნდო სიმღერებს. ამასთან, ოპერაში გვხვდებით სვანური სიმღერებიდან მომდინარე ინტონაციურ ნაკადსაც. ზოგიერთ ეპიზოდში კომპოზიტორი მიმართავს შემოქმედებითად გადაშუშავებულ ქართულ ქალაქურ სიმღერას, აგრეთვე – ქართული საგალობლის ელემენტებს.

„აბესალომის“ დრამატურგია თავისი ფესვებით ქართულ ხალხურ ეპოსთან არის დაკავშირებული.

ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი ოთხი მოქმედების მანძილზე ვითარდება, რომელთაგანაც თითოეული ოპერის ძირითადი და საკანძო მომენტის გამოძახებელია. ამის შესაბამისად, ოპერის დრამატურგიულ განვითარებაში ოთხი ძირითადი ეტაპია აღსანიშნავი: პირველი მოქმედება – სიყვარულის ჩასახვა, მეორე – საქორწინო ნადიმი, მესამე – განშორება, მეოთხე – გმირების სიკვდილი. ამ აზრობრივმა განვითარებამ თავისი გამოხატულება პოვა ოპერის ჟანრობრივ და სტრუქტურულ თავისებურებებში.

შესავალში სამი თემაა მოცემული, რომლებიც დაკავშირებულია ოპერის მხატვრულ სახეთა სხვადასხვა წრესთან.

შესავლის საწყისი მოტივი (ქორალი), რომელიც აღებულია ოპერის ფინალიდან, სიმბოლურადაა დინჯი მდორე მოძრაობაშია მოცემული.

პირველი აქტი, რომელიც ორი სურათისაგან შედგება, დიდი ექსპოზიციანია. მასში კომპოზიტორი იძლევა ნაწარმოების მთავარ გმირთა ესკიზურ დახასიათებას.

ოპერის მუსიკას პირველივე ტაქტებიდანვე შეჰყავს მსმენელი ხალხურ სასიმღერო სფეროში. მონადირეთა ვაჟკაცური გუნდის შემდეგ, რომელიც შორიდან მოისმის, მკვეთრ კონტრასტად აღიქმება ეთერის ლირიკულ-ელეგიური არია „დღინაცვალი“, რომელშიც ეთერის ნაზი და ნაღვლიანი სახეა დახატული.

ეთერის არიას რკალავს მონადირეთა გუნდი.

ძალზე რომანტიკულია აბესალომისა და ეთერის შეხვედრის სცენა. აბესალომის ნათელი, რაინდული სახე იხსნება მის არიოზოში, სადაც იგი სიყვარულში ეფიცება ეთერს: მე ბანი-ბანად გეძებდი“. არიოზოს ინტონაციურ საწყისებს ჩვენ ვპოულობთ ძველი თბილისის ცნობილ ქალაქურ სიმღერაში „ბუნდოვან გულსა“.

შინაგანად დაძაბული რეჩიტატივები (Cis ფრიგიული) უმაღლეს მორთულია მურმანის გაჟაკურ სახეს. ამავე დროს, მის რეჩიტატიულ რეპლიკებში იგრძნობა ფარული შური და მღელვარება. ხდება ფაქტურის სრული განახლება. იცვლება მასალა, კილო, კოლორიტი, ტემპი, თანხლება. მურმანის მკაცრი პირქუში ფრაზები, რომლებიც აკორდების თანაბარი მოძრაობის ფონზეა მოცემული, თანდათანობით სულ უფრო მღელვარე ხასიათს იძენს. აბესალომის შეწყვეტილი არიოზო ახალ განვითარებას იღებს და მთავარი პერსონაჟების დიდ დიალოგიურ სცენაში გადაიზრდება. ახალი ნაკადი შემოაქვს აქ ეთერის მოკლე არიოზოს: „შენ ხარ დიდი დიდებული“.

საფუძვლად მას უდევს სვანური სუფრული სიმღერის „ბუბა ქაქუჩელას“ მელოდია, რომელიც კომპოზიტორმა 1903 წელს ჩაიწერა.

პირველი აქტის მუსიკაში არ ვხვდებით დიდ და მკვეთრ კონტრასტებს, ძირითადად ჭარბობს ნათელი ლირიკული ტონუსი.

პირველი მოქმედებისგან განსხვავებით, რომელშიც მთავარი ადგილი ეთმობა არიოზულ-მელოდიურ სტილს და, ძირითადად, ჭარბობს ლირიკული ტონუსი, ოპერის მეორე აქტი, უმთავრესად, საგუნდოა და ეპიკური ზეიმურობით არის გამსჭვალული.

მთელი მეორე აქტი ორატორიული სიდიადით გამოირჩევა და უძველესი ეროვნული ეპოსის პათოსით არის გამსჭვალული.

მძლავრ საორკესტრო შესავალს უმაღლეს შეყვარებულ მეორე აქტის საზეიმო ატმოსფეროში, ოთხხმიანი გუნდი ადიდებს და ზოტბას ასხამს მეფე აბიოს.

გუნდი „აბიო მეფე“ იცვლება დიდი საორკესტრო შესავლის ბრწყინვალე საზეიმო tutti-თ.

იწყება გრანდიოზული მსვლელობა ხალხური საქორწილო გუნდის („პარალალოს“) მუსიკაზე.

ეს გუნდი ი. ჭავჭავაძის სიტყვებზე: „ქართველო, ხელი ხმაღს იკარ“ ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუშია.

ამის შემდეგ მოქმედ პირთა ხმები (აბესალომი, ეთერი, აბიო, დედოფალი ნათელა და მარიხი) ერთმანეთს ერწყმის პატარა ანსამბლ-კვინტეტში.

მეორე მოქმედების ცენტრში თავისი განუმეორებელი თვითმყოფლობით გამოირჩევა ქართული ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ქმნილება – საგუნდო სიმღერა „ჩაკრულო“. იმპროვიზაციული თავისუფლება აქ მხატვრული ერთიანობის მკაცრ კანონზომიერებასთან არის შეთავსებული. ფაქტურის მხრივ სიმღერა ჰომოფონიურ-პოლიფონიური ტიპისაა.

სიმღერა აგებულია „ტონალობათა“ ჯაჭვზე. უფრო სწორად, „ჩაკრულოს“ მოდულაციურ გეგმაში ჩვენ ვხედავთ მიქსოლიდიური კილოების მთელ ჯაჭვს: B-G-A-H-Cis-H- As-B.

სადღესასწაულო საზეიმო განწყობილება კულმინაციას აღწევს, მაგრამ მურმანის გამოჩენასთან ერთად მუსიკა კვლავ პირქუშ, ნაღვლიან კოლორიტს იძენს. ეს იგრძნობა უკვე პატარა საორკესტრო შესავალში, რომელიც წინ უსწრებს მურმანის გამოჩენას. თავისი ნაღვლიანი კოლორიტით და ნაწილობრივ ინტონაციურადაც იგი უკავშირდება (გვაგონებს) აბესალომის ტრაგიკულ ფრაზას: „ვის გინდათ ქალი ეთერი“ მე-3 მოქმედებიდან.

ცეკვებს, რომლებიც ამთავრებს მეორე აქტს, დიდი მრავალფეროვნება შეაქვს საზეიმო-სადღესასწაულო განწყობილებაში. ცინცხალ, მჩქეფარე „ქართულს“ კონტრასტულად უპირისპირდება ნელი „მირზაია“- ქალთა ნატიფი ცეკვა ქალაქურ სტილში. მოქმედებას კი კვლავ „ქართული“ ამთავრებს.

მესამე აქტი ოპერის დრამატული მოქმედების ცენტრია. აქ ხდება საბოლოო გარდატეხა დრამატურგიულ განვითარებაში – ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ.

ამ მოქმედებაში გმირები განიცდიან უღრმეს სულიერ დრამას, რომელიც ხალხთან ორგანულ ერთიანობაში იხსნება. ტრაგიკული ლირიკა აქ ტრაგიკულ ეპოსში გადაიზრდება. აქ კომპოზიტორი იძლევა სახალხო რეკვიემის ნიმუშს.

დრამატული დაძაბულობა მიღწეულია წმინდა მუსიკალური საშუალებებით: თეატრალურ-სცენური ხერხების გარეშე. „აბესალომის“ მესამე აქტში შინაგანი დაძაბულობა გამოხატვის გარეგნულ სიმშვიდესთან და სისადავესთან არის შეთავსებული.

მეოთხე აქტში მოცემულია ოპერის ტრაგიკული კვანძის გახსნა. კომპოზიტორი აქ უარს ამბობს წინა მოქმედების მონუმენტურობასა

და მონოლითურობაზე. მეოთხე აქტი მთელ ოპერაში თავისი მოცულობით, მრავალფეროვანია და ღიფერენცირებული მუსიკალური შინაარსითა და მუსიკალურ-დრამატული ფორმებით. მელოდიური მომხიბვლელობითა და გამომსახველობით არის აღბეჭდილი თითქმის ყველა ფურცელი და განსაკუთრებით კი – ანსამბლები. საზოგადოდ, მას შეიძლება ვუწოდოთ „ანსამბლების აქტი“. ეს ანსამბლები ზ. ფალიაშვილის უმაღლეს მხატვრულ მიღწევებს განეკუთვნება. ასეთია აბესალომისა და მურმანის გრანდიოზული დუეტი, მისი მომღვეწო – ეთერისა და ნათელას დუეტი, აგრეთვე ანსამბლი გუნდით „წამწამსა და წამწამს შუა“ – ოპერის ტრაგიკული გახსნის წინ.

მოქმედება იწყება ეთერის არიით, რომელშიც კვლავ შეიგრძნობა მისი ნაზი ლირიკული სახის ადრე გამოკვეთილი ნიშნები. სხვა ხასიათისაა საკუთრივ არია. თავისი ინტონაციური წყობით იგი ძალიან ახლოსაა ქალაქური ტიპის რომანსულ-სასიმღერო ლირიკასთან.

მეოთხე მოქმედების ყველაზე მღელვარე და შთამაგონებელი, წარმტაცი მომენტია აბესალომისა და მურმანის პოპულარული დუეტი, რომელსაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს. სახელწოდება დუეტი პირობითად უნდა ვიხმაროთ, რამდენადაც ორი ხმის სიმღერას აქ უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს; უფრო სწორი იქნებოდა, მისთვის ვოკალური დიალოგი გვეწოდებინა. დუეტის ეს ნაწილი მთლიანად მელოდიურ რეჩიტატივზეა აგებული და შეიძლება ჩაითვალოს ექსპრესიული დიალოგის კლასიკურ ნიმუშად. აბესალომისა და მურმანის რეჩიტატიული ფრაზები, რომლებიც ერთმანეთს ცვლის, მკაფიოდ გამოხატავს, ერთი მხრივ, სასოწარკვეთილი აბესალომისა და, მეორე მხრივ, გულზვიადი მურმანის განწყობილებათა კონტრასტს.

Piu mosso-თი დაწყებული დუეტის მუსიკა სულ უფრო სწრაფვითი, ინტენსიური ხდება. მომაკვდავ აბესალომს სატრფოს ნახვა სწყურია. მისი ეს სწრაფვა მუსიკალურ გამოხატულებას იღებს ორ მომღვეწო საანსამბლო სცენაში – დუეტსა და კვარტეტში. უკვე დუეტის საორკესტრო შესავალი – კლარნეტის საოცრად გამომსახველი მკვნესარე მოტივი სიმებიანთა ფონზე, რომლებიც სვანური ჭუნირის იმიტირებას ახდენს, გვხიბლავს თავისი იშვიათი გამომსახველობით.

ოპერის ერთ-ერთი ყველაზე ამაღელვებელი დრამატული ეპიზოდია გმირთა შეხვედრის სცენა. ეთერის დაბრუნება მომაკვდავ აბესალომთან. მოკლე, ძალზე მკაფიო და გამომსახველი დუეტინო:

„ჩემო იმედო, წყლულის მალამო“ აღიქმება, როგორც თავისებური გამოსაღმება სიცოცხლესთან.

დუეტინოს მოსდევს დიდი ანსამბლი („წამწამსა და წამწამს შუა“), რომელსაც შემდგომ გუნდი უერთდება. მე-4 აქტის ფინალური სცენა, ძირითადად შესავლის მოტივებზეა აგებული, რის წყალობითაც ერთიანდება ოპერის დასაწყისი და დასასრული. იგი თითქმის უცვლელად წარმოგვიდგენს შესავლის მუსიკას – საწყის „საგუნდო“ მოტივს (ქორალს), ლირიკულ რეჩიტატივსა და ლაიტმოტივს.

„აბესალომ და ეთერი“ – უაღრესად მთლიანი ნაწარმოებია, როგორც თავისი ფორმით, ისე სტილით. ოპერის ღრმად ემოციური შინაარსი პლასტიკურად გამოკვეთილ მუსიკალურ სახეებშია გადმოცემული.

ეთერის ანკარა, წმინდა სახე სიყვარულისა და ერთგულების განსახიერებაა. მას ახასიათებს იშვიათი ზნეობრივი სისპეტაკე და კდემამოსილება. ეთერის მუსიკალურ დახასიათებაში მთავარია აბესალომისადმი სიყვარულისა და ერთგულების გრძნობის გახსნა, მაგრამ ამავე დროს ხაზგასმულია მისი პასიური თვითგანწირვა, მორჩილებისა და ბედთან შერიგების გრძნობა.

სოლო ნომრები მრავლად არის წარმოდგენილი ოპერაში. ამავე დროს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება დიალოგურ სცენებს – დუეტებს, რომლებიც სასიმღერო რეჩიტატივებზეა აგებული. საგუნდო და ერთხმიანი (ცალფა) ხალხური სიმღერების საფუძველზე ზ. ფალიაშვილი „აბესალომის“ ქართული მელოდიური რეჩიტატივის კლასიკურ ნიმუშებს ქმნის.

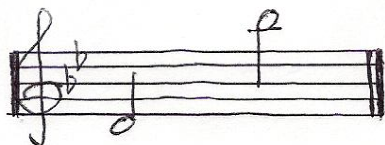
ოპერის ჰარმონიული ენა სიმდიდრითა და იშვიათი თვითმყოფადობით გამოირჩევა, რასაც საფუძვლად უდევს ხალხურ-ეროვნული კლასიკური ჰარმონიის ხერხთა ორგანული სინთეზი. რაც შეეხება ოპერის ინსტრუმენტულ ნაწილს, იგი მთლიანად ექვემდებარება ვოკალურს.

ასეთია, ძირითადად, „აბესალომ და ეთერის“ ის თვისებები, რომლებიც საფუძველს იძლევა ეს ნაწარმოები საოპერო ხელოვნების კლასიკურ, სრულყოფილ ნიმუშად ჩავთვალოთ.

ვოკალურ-ტექნიკური საშემსრულებლო კვლევითი
ანალიზი
ეთერის არიის IV აქტიდან

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“,
სცენა №16, ეთერის არია

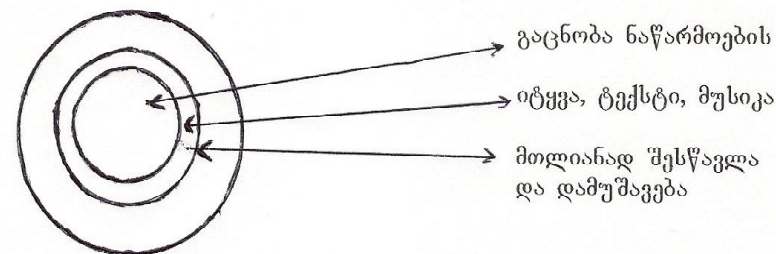
ეს არია მოიცავს სულ 96 ტაქტს, დაწერილია სოპრანოსათვის.
ტონალობა სი-ბემოლ მაჟორი—B dur



დიპაზონი არიის სამნაწილიანი ფორმა, რეპრიზით და საორკესტრო კოდით. არიაში არის ზომების ცვალეზადობა ვხვდებით 3/4, 4/4, 3/2 ზომებს. იწყება 8 ტაქტიანი საორკესტრო შესავლით და მე-9 ტაქტში ორკესტრის გაჩერებულ აკორდზე შემოდის სოპრანო (ვოკალური) პარტია რთული რიტმით, რთული პუნქტირებული რიტმით: ოცდამეთორმეტედებით, ტრიოლით, კვინტოლით, სექსტოლით, თავისუფალი ტემპით (andante).



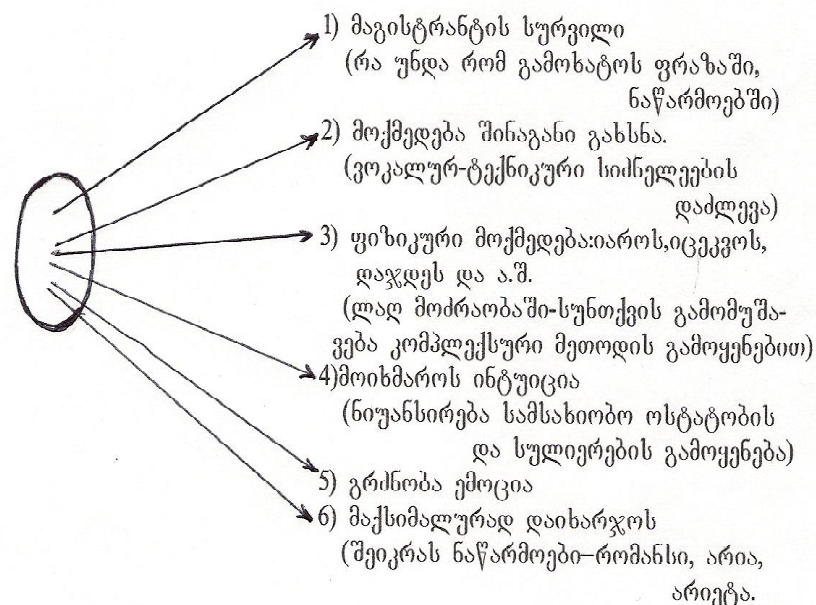
ნაწარმოებზე მუშაობის დროს ვიყენებთ კ. სტანისლავსკის სქემას



ზოლო შემდეგი პროცესის, ანუ შესრულების დროს, პროფ. მიხეილ თუმანიშვილის სქემას.

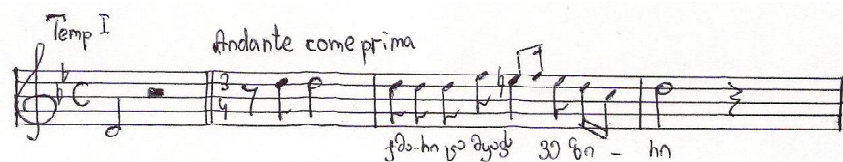
ამ სქემის მეშვეობით ჩვენ უნდა შევეცადოთ გავანალიზოთ ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერიდან“ ეთერის ერთ-ერთი არია.

პირველივე აღებულ ბეგრას „ემისიას“ დიდი დანიშნულება აქვს ამ ნაწარმოების ხასიათის წარმართვაში. ამიტომ მაქსიმალურად უნდა იყოს გამოყენებული სწორი სუნთქვა, რათა ინტონაციურად ზუსტი ბეგრა მივიღოთ. ამ შემთხვევაში „ემისია“, ანუ პირველი



სასიმღერო ბგერა, გვაქვს C2, რომლითაც მომღერალი იწყებს სიმღერას ეს ბგერა მოითხოვს დიაფრაგმულ სუნთქვას და ხანგრძლივ სუნთქვას, რადგან ლეგატო დაცული იყოს. ამავე დროს ამ ბგერაზე გვაქვს მარცვალ **de** რის შედეგადაც ყბა უნდა იყოს თავისუფალი და ჩამოწეული, რადგან არ დაიჭიმოს ან არ მივიღოთ ღია ბგერა. გვაქვს ბგერათა ვიწრო განლაგება.

მე-16 ტაქტიდან იწყება თავდაპირველი ტემპით *allegro moderato*-თი პირველი ნაწილი ამ არიის.



პირველი ნაწილი, როგორც ძირითადი ხასიათი ამ არიის, ძალიან ლირიუკლია, ტექსტიც და მუსიკაც ერთმანეთთან ორგანულადაა შერწყმული.

ეთერის ამ არიაში ის პირველად გადმოგვცემს თავის ემოციას აბესალომთან დაშორების სევდას. არიის ძირითადი ტონალობა B dur, რაც თავისთავად საყურადღებო ფაქტია, სევდის გადმოცემა მაჟორული ტონალობით. ფალიაშვილს სურს, ხაზი გაესვა ამ სიყვარულისთვის, რომელიც სევდის პირობებშიც ამაღლებულია.

ამ არიისთვის და, ზოგადად, ამ მოქმედებისთვის ტიპურია ორკესტრის როლის გაზრდა, თავად ეთერის არია, ნაზ ლირიკულ ტონებშია გადაწყვეტილი და წმინდა ინტონაციური თვალსაზრისით ხასიათდება ორი ტიპის მელოდიკით, პირველ მონაკვეთში ეს არის მელოდიური რეჩიტატივი, რომელიც თავისი მხატვრული ღირსებებით ამ ოპერის საუკეთესო ნაწილს შეადგენს. ამასთან ეს ლირიკული რეჩიტატივი მომდინარეობს შესავლის რეჩიტატივიდან, რისი თქმის საბაბსაც გვაძლევს მისი იმპროვიზაციული ორნამენტური ხასიათი. საორკესტრო ფაქტურაც გამართლებულია. ეთერის პირველ არიასთან შედარებით არ ხასიათდება ერთგვაროვანი მელოდიკით. პირველი რეჩიტატიული მონაკვეთი მთავრდება თვით საორკესტრო პარტიაში თვით რეჩიტატივით. მე-40 ტაქტიდან იწყება ათ ტაქტიანი შემაკავშირებელი ნაწილი, რომელიც მთავრდება დომინანტურ აკორდზე.

ამ ნაწილში გვხვდება ისეთი ინტონაციური სვლები, რომელსაც ვიყენებთ ვოკალის გაკვეთილებზე საგარჯიშოების სახით.

ქართული ენის სპეციფიკას დიდი ყურადღება უნდა მივაქციოთ, დაცული უნდა იყოს ხმოვნების თუ თანხმოვნების არტიკულაცია და სუნთქვის რეგულაციით სწორად წარვმართოთ ფრაზა.

ამა თუ იმ ნაწარმოებში გვხვდება სირთულეები, რასაც ცალკეულ ნაწილებად ვამუშავებთ, თითოეული ფრაზა მოითხოვს დამუშავებას ტექნიკური, ინტონაციური და რიტმული თვალსაზრისით.

პირველ ნაწილში ვოკალური პარტია მთავრდება დადმავალი მელოდიური სვლით ფერმატოს შემდეგ.



ამ დადმავალი სვლის დროს შენარჩუნებული უნდა იყოს ბგერის სიძლიერე და თითოეული ბგერის სწორი პოზიცია.

მეორე ნაწილი ზომიერი და მღერადი ტემპით იწყება. გამოკვეთილი რიტმული ნახაზითა და ტემპის ცვალებადობით.



მეორე მონაკვეთი ძალიან ჩამოჰგავს ქალაქურ სარომანსო ლირიკას. აქაც შენარჩუნებულია ჭვრეტითი ლირიკის ფონი. მიუხედავად ასეთი მრავალფეროვანი დახასიათებისა, მაინც შინაგანად ამ არიაში ეთერის სახე არ ღრმავდება და არ მღიდრდება ახალი შტრიხებით, მიუხედავად, რომ მის ბედში დიდი გარდატეხა მოხდა. ძალიან ხშირად დადგმებში ეს მონაკვეთი გამოტოვებულია, რაც ვფიქრობთ, რომ არასწორია, რადგან ეს არის ერთადერთი მომენტი, რომელიც აფიქსირებს ამ განშორებით გამოწვეულ გრძნობებს.

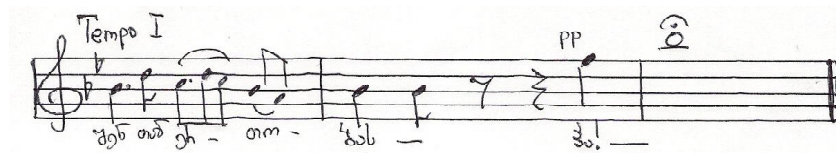
მეორე ნაწილსა და რეპრიზას აკავშირებს ოთხტაქტიანი საორკესტრო ფრაზა, რეპრიზაში გამოყენებულია მეორე ნაწილის თემა (ძირითადი მელოდია), რომელიც წარმოადგენს გაფართოებულ რეპრიზას (+4).

ამ ნაწილში გვაქვს მონაცვლეობა ტესიტურის – დაბლიდან მაღლა ან, პირიქით, რაც ცვლის აგრეთვე სუნთქვასაც. დაბალ ტესიტურაში სიმღერის დროს ვიყენებთ მუცლის შუა კუნთებს, ხოლო მაღალ ტესიტურაში მუცლის ქვედა კუნთებს. ამ ნაწილში მელოდია თანდათან ამალელებელ ხასიათს იძენს და თანდათან ამავე ამალელებული ხასიათით ვუახლოვდებით ფინალს, სადაც მელოდია მოცემულია მაღალ ტესიტურაში და აგრეთვე გვხვდება გარდამავალ ბგერებზე მოძრაობა.



როგორც მელოდია, ასევე სამეტყველო ტექსტიც ამ ფრაზაში მეტად ამალელებელია, რაც მომღერალს ეხმარება ამ ვოკალური ფრაზის შესრულებისას, ასევე ესაჭიროება კარგი და სწორი სუნთქვა. რადგან განლაგება მაღალ ტესიტურაშია, სუნთქვის დროს ჩართულია მუცლის ქვედა კუნთები. ასევე მკვეთრი არტიკულაცია და, რაც მთავარია, კიდეც ნიუანსირებაც. ფერმატოს დროს უნდა შენარჩუნდეს ბგერის სიძლიერე და შენარჩუნდეს მისი ჟღერადობაც იმ ხანგრძლივობით, რასაც მოითხოვს ნაწარმოები. ბგერის პოზიცია უნდა იყოს მაღალი, თავის რეზონატორში, ამავე დროს ამ ფრაზაში მოძრაობა ხდება გარდამავალ ბგერებზე.

კოდას წარმოადგენს ძირითადად საორკესტრო ვარიანტი, რომელიც იწყება 87-ე ტაქტიდან, ჩქარი, მაგრამ სევდიანი ნაწილი, 93-ე ტაქტში გვაქვს გენერალური პაუზა და ბოლო სამ ტაქტში ორ პიანოზე პირვანდელ ტემპში გაფართოებული ბოლო აკორდებით, რომელსაც ზედ ერთვის სოპრანოს მოკლე ფრაზა, ანუ ბოლო ამოძახილი.



ამ ფრაზაში ვხვდებით ყველაზე მაღალ ბგერას, მეორე ოქტავის (სი ბემოლი), ანუ მაღალ სასიმღერო „ფორმანტას“, რომელიც მოითხოვს მაღალ პოზიციას – თავის რეზონატორში, სიძლიერეს, ვიბრაციას, რხევის სიზშირეს, ზომიერ მომრგვალებას პირის აპარატის, შინაარსიდან გამომდინარე ინტონაციურ სიზუსტეს, სუნთქვის ზუსტ მოწოდებას კუნთების მუშაობის შედეგად, მის სიღრმეს და მოცულობას.

უკიდურესად მაღალ ბგერაზე აუცილებელია ფილირება, რადგან ამ ბგერით მთავრდება ნაწარმოები.

ამ არიაში არის მუსიკისა და ტექსტის თანხვედრა, რაც გამოიხატება ემოციისა და შინაარსის ზუსტ გადმოცემაში.

შესავალი ნაწილი წარმოადგენს თხრობით ნაწილს, სადაც ეთერი მოგვითხრობს თავის ბედზე, მეორე ნაწილში კი უმღერის აბესალომის სიყვარულს, არიის თემა რომელიც რეპრიზაში გამძაფრებულია მუსიკალურად, ტექსტობრივი შინაარსი კი ასეთია: ეთერი ეფიცება თავის მიჯნურს, რომ მზადაა მასთან ერთად თავი გაწიროს სიყვარულისათვის.

ეთერის შინაგანი სამყაროს, ბუნების, მისი არსის მუსიკალური დახასიათება საუცხოოდ გადმოიცემა ტენიტატიულ მონაკვეთებში. სწორედ რენიტატივებში ვლინდება ყველაზე რელიეფურად ეთერის სახე და ყველაზე მიახლოებულია ინტონაციური ბუნებით სევდასთან, გოდებასთან, ჩივილთან.

ეთერი – განსახიერებაა ერთგულებისა და სიყვარულის წმინდად შენახვისა. მორალური სისუფთავე, სიბრძნე, მის მუსიკალურ სახეში ხაზგასმულია პასიური თვით შეწირვა, ბედის მორჩილება, განწირულობა. თვით ყველაზე დრამატულ მომენტშიც იგი არაა ქმედითი, პასიური რჩება და ეს სახე ყველაზე სრულყოფილად, მთელი თავისი სისხვით და ყველა თვისებით სწორედ ამ არიაში გამოვლინდა. ის იდეალური პორტრეტი, მხოლოდ ერთგან აღედგება ეთერი (IV მოქ.-ში, ეთერისა და აბესალომის დუეტში). ის ეთიკური საწყისის მატარებელია.

არიის შესრულებისას აუცილებელია გამოყენებულ იქნას სამსახიბო ელემენტები, რასაც მოითხოვს არიის ხასიათი და შესრულება.

ქართველ მომღერალს, რომელიც კარგად ფლობს ქართულ ფოლკლორს გაუადვილდება ნებისმიერი პარტიის შესრულება.

„ეთერიანი“, ქართული ხალხური სამიჯნურო-რომანტიკული ეპოსი, აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ამბავი. გავრცელებულია საქართველოს ყველა კუთხეში ქართულ, მეგრულ და სვანურ ენებზე. „ეთერიანის ძირითადი ფორმა პროზაულია, გვხვდება ლექსად და ლექსნარევი პროზის სახითაც. ცნობილია მისი 70-მდე ვარიანტი. თქმულება გამოაქვეყნა პ. უმიკაშვილმა 1875 წელს. წმინდა ხალხური ტექსტი პირველად დაიბეჭდა 1858 წელს გაზეთ „ივერიაში“ (№274). ჩვენამდე მოღწეული „ეთერიანი“ X-XI საუკუნეებით თარიღდება. „ეთერიანი“ ფართო ეპიკური ტილოა. მასში მაღალი ხელოვნებით არის ასახული მარადიული სიყვარულით გამსჭვალული ქალ-ვაჟის ტრაგიკული ბედი. ხალხის ესთეტიკური იდეალი და მსოფლმხედველობა; გადმოცემულია ბატონყმური ურთიერთობა, სოციალური ანტაგონიზმი (მეფე წინააღმდეგია თავისი ვაჟის – აბესალომის, გლეხის ქალზე დაქორწინებისა). დემონურ ძალთა ჭიდილი ადამიანებთან; აბესალომის ყმა მურმანი ეშმაკს სულს მიჰყიდის, ჯადოსნობით ჩაშლის ქალ-ვაჟის ქორწილს. ეთერს განშორებული აბესალომი სნეულდება და კვდება. ეთერი თავს იკლავს სატრფოს სარეცელთან. მურმანი ცოცხლად ჩაიმარხავს თავს მათ შორის. აბესალომისა და ეთერის საფლავზე ია და ვარდი ერთმანეთისკენ იხრებიან, მურმანის საფლავზე ამოსული ნარ-ეკალი კი ქალ-ვაჟის სიმბოლურ შეერთებასაც აბრკოლებს. „ეთერიანის“ სიუჟეტური ანალოგიები მოიპოვება შუა საუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურაში („ტრისტან და იზოლდა“, „ვირსამიანი“ და სხვა). მძაფრმა სიუჟეტმა, დახვეწილმა ეპიკურმა სახეებმა, მდიდარმა პოეტურმა ენამ განაპირობა „ეთერიანის“ უდიდესი პოპულარობა. მის საფუძველზე შეიქმნა ვაჟა-ფშაველას პოემა „ეთერი“, ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ და სხვა.

* * *

1919 წელს ზ. ფალიაშვილს გადაუხადეს მოღვაწეობის 25 წლის იუბილე. ამავე წლის 5 თებერვალს დაიდგა დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ხოლო 21 თებერვალს – ქართული საოპერო შემოქმედების სიამაყე „აბესალომ და ეთერი“. ოპერა მოიცავდა ხუთ მოქმედებასა და ექვს სურათს, როლებს ასრულებენ: აბიო – ქურხული, აბესალომი – ზალიპსკი, ნათელა – მოროზოვა, მარიხ ვარსკვლავი – გარნელი, ეთერი – შულგინა-ბახუტაშვილი. დედინაცვალი – გურჯი, მურმანი – ინაშვილი, ნანა – მანდენოვა, ბელიარ-ეშმაკი – ლორთქიფანიძე, თანდარუხი – ჭუმბურიძე, სტუმარი – კურბატოვა, მოძახილი – ორლიუკი, დირიჟორობდა ზ. ფალიაშვილი. ბალეტი დადგა ვაკარეცმა. ცეკვავდნენ: ბაუ-ზაკი და ვაკარეცი. დეკორაცია ეკუთვნოდა ალ. ზალცმანს. გუნდს ხელმძღვანელობდა კორშონი. სპექტაკლი, რომელიც 7 საათსა და 30 წუთზე დაიწყო, დამთავრდა 12 საათზე. დარბაზი ხალხით იყო გაჭედილი; მეორე მოქმედების შემდეგ კომპოზიტორს დიდი ოვაციები გაუმართეს. პრესა მხურვალედ გამოეხმაურა ოპერას. გაზეთ „Абдѣцъ“-ში დ. არაყიშვილისა და ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოებების შესახებ ვკითხულობთ: «Аракчиев и Палиев дали чисто грузинскую народную музыку со всеми своеобразными отливами, характером и образностью чисто грузинских мелодии, но облекли ее в высшие совершенные формы европейского искусства.

Оперы Аракчиева и Палиева – несомненный вклад в мировую музыку и не уступают многим известным европейским операм».

იმავე წლის 25 აპრილს კვლავ დაიდგა „აბესალომ და ეთერი“ შემდეგი შემადგენლობით: აბიო – ქურხული, აბესალომი – სარაჯიშვილი, ნათელა – მოროზოვა, მარიხ ვარსკვლავი – ვიშეძირსკაია, ეთერი – შულგინა-ბახუტაშვილი, დედინაცვალი – გურჯი, მურმანი – ინაშვილი, ნანა – ცინკი, თანდარუხი – ფხალაძე, სტუმარი – კურბატოვი, მოძახილი – ორლიუკი, დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი, დადგმა ა. წუწუნავასი. ამ სპექტაკლით თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დამკვიდრდა ქართული ვოკალური ხელოვნება. ვ. სარაჯიშვილის, ს. ინაშვილისა და შულგინა-ბახუტაშვილის კვალზე აღიზარდნენ როლების ღირსეული შემსრულებლები: აბესალომისა: ნ. ქუმსიაშვილი, ზ. ანჯაფარიძე, ნ. ანდლულაძე; ეთერისა: ე. სოზაძე, ე. გოსტენინა;

მურმანისა: პ. ამირანასვილი, დ. გამრეკელი, ბ. კრავეიშვილი, შ. კიკნაძე, თ. ზენკლიშვილი. ამ ოპერაში სხვადასხვა დროს მღეროდნენ: ნ. ხარაძე, მ. ნაკაშიძე, ა. ისეცკი, ბ. გრიგორაშვილი, ვ. ხაშაშურიძე. ახალგაზრდა თაობიდან: მ. თომაძე, პ. ამირანაშვილი, თ. თაქტაქიშვილი, ნ. ტულუში, ვ. გლუზნიძე და სხვები. ამ სპექტაკლით დაიწყო თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა თბილისის ოპერის სცენაზე გამოჩენილმა მოცეკვავემ ვ. ჭაბუკიანმა, ცეკვებში სხვადასხვა დროს მონაწილეობდნენ: ვ. გვარამაძე, ი. სუხიშვილი, ნ. რამიშვილი, თ. ჭაბუკიანი, მ. ბაუერი. აღსანიშნავია ცეკვები დ. ჯავრიშვილის დადგმით.

ალექსანდრე წუწუნავა „აბესალომ და ეთერის“ მეასედ დადგმის შესახებ:

„[1923] „აბესალომ და ეთერი“ სახელმწიფო ოპერის სცენაზე მეასედ იდგმება.

ზოგიერთებისათვის შეიძლება ეს ტირაჟი გასაკვირველი იყოს, მაგრამ ამ მოვლენის სიდიადეს ისეთი გამახვილებულის გრძნობით ვერვინ განიცდის, როგორც მე.

რამდენი მწუხარება იყო ნაგრძნობი, რამდენი გადაულახავი დაბრკოლება დაიძლია, ვიდრე ეს უდიდესი კულტურული განძი ქართველი ხალხისა გამოჩნდებოდა სცენაზე და ქართველ მსმენელს სიამაყის ღიმილს მოჰკვრიდა.

1923 წლის 21 თებერვალს „აბესალომ და ეთერის“ მეასე სპექტაკლზე თბილისის ოპერის თეატრის ღირეჟციამ სპეციალური სამკერდე ნიშნები დაარიგა.

„აბესალომის“ მშვენიერებამ შთააგონა დიდ ქართველ რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილს ეს სიტყვები:

„დიდი დღესასწაულია!

დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნებისა!

დღესასწაული კულტურული გამარჯვებისა!

სარკმელია ევროპისაკენ.

გასაოცარი ლეგენდაა, სამშობლო ქვეყნის ჰანგებით მოსევდიანებული, ევროპული ოსტატობით შემუშავებული.

მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს ჩვენი მესიანობა ხელოვნებაში – მსოფლიო ხელოვნებაში. მრწამს, საქართველო, ორი დიდი დამოუკიდებელი კულტურის საზღვარზე მდგარი, აღმოსავლეთის

გასაოცარი სინოფიერისა და ევროპის გასაოცარივე ოსტატობისა – თვით არსებაში ამყნობს ამ ორ კულტურას და ოდესმე მისცემს ქვეყნიერებას იმპულსს ხელოვნების აღორძინების ახლი ეპოქის შექმნისათვის, ახლი ფორმებისა და მათი ახალივე აზრით აღვსილობისათვის“.

1. ზაქარია ფალიაშვილი, ბიოგრაფია, იხ.: ლ. ღონაძე, ო. ჩიჯავაძე. გ. ჩხიკაძე. თბილისი, 1990.

- ვ. გვანარია, ქართული მუსიკის მშვენიერება, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1971. გვ. 24.
- გ. ტორაძე, ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998 წ.
- Б. А. Багадуров, Очерки по истории вокальной методологии, Москва, 1937.
- ბ. ნიკოლაიშვილი, ქართული სასცენო მეტყველება, თბილისი, 1979.
- ჟ. თოიძე, ავტორეფერატი, თანამედროვე ქართული საოპერო მომღერალი – მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს, თბილისი 1997 წ.
- კლავირი, ოპ. „აბესალომ და ეთერი“.

**„ეთერის არია“ ოპერადან
„აბესალომ და ეთერი“
I აქტიდან**

„ეთერიანის“ სიუჟეტურ ფაბულაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სოციალური მოტივი – უფლისწულ აბესალომისა და უბრალო გლეხი ქალის ეთერის დაპირისპირება. მაგრამ ოპერის საერთო კონცეფციაში მისი ძირითადი თემა – სიყვარული, წარმოსახულია როგორც ღიადი, უძლეველი ძალა, რომელიც გადალახავს არა მარტო სოციალური უთანასწორობის ზღუდეს, არამედ – თვით სიკვდილსაც კი. სიყვარულისა და სიკვდილის ამღვლელები პოემა კომპოზიტორმა მუსიკალური ტრაგედიის მარტივ, სადა და ამავე დროს მონუმენტურ ფორმებში გადაწყვიტა. მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში ბევრი როდი მოიპოვება ნაწარმოები, რომელიც ისეთი მაღალი ზნეობრივი პათოსით იყოს გამსჭვალული, როგორც ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“.

ოპერაში აქცენტირებულია არა მარტო სიყვარულის ეთიკური ძალა, არამედ სიყვარულის განწირულების ტრაგიკული იდეა. სიყვარულის განწირულების მუსიკალური განსახიერებისათვის კომპოზიტორი გამოყოფს დამოუკიდებელ თემას, ესაა – ბედისწერის თემა. იგი წარმოდგენილია როგორც სიმბოლო იმ ფატალური, საბედისწერო ძალისა, რომელიც ხელს უშლის ადამიანის ბედნიერებას. მთელ ნაწარმოებში ვერ შეხვდებით ჟანრულ და პეიზაჟურ სცენებს. კომპოზიტორს, პირველ რიგში, თავისი გმირების შინაგანი სამყარო და სულიერი განცდები აინტერესებს.

ძალზე მნიშვნელოვანია ოპერის ჟანრობრივი სახის დადგენა. „აბესალომ და ეთერი“, ჩვეულებრივ, განიხილავენ როგორც ეპიკურ ნაწარმოებს, ხანდახან – როგორც ლირიკულს. იყო ცდა, იგი დრამატულ ოპერად გამოეცხადებინათ, მაგრამ არცერთი ეს განსაზღვრა არ მოიცავს ოპერის ჩანაფიქრს მთელი სისრულით და ამდენად, არაა საკმარისად ზუსტი და ამომწურავი. ამ ოპერის თავისებურება ისაა, რომ მასში გამოყენებულია თითქმის ყველა საოპერო ჟანრი:

ლირიკული (I აქტი), ეპიკური (II აქტი) და განსაკუთრებით ტრაგიკული (III-IV აქტები). ტრაგედიულობა თავს იჩენს როგორც ოპერის მონუმენტურ სტრუქტურაში, ისე ძირითადი იდეის გადაწყვეტის განზოგადებულობაში. ამავე დროს ოპერის ტრაგედიულობა თავისებურია. ეს არის ტრაგედია ქმედითობის გარეგანი ნიშნების გარეშე, ე. ი., არა შექსპირული, არამედ ანტიკური ტიპის ტრაგედია. ცხადია, გარეგნული სტატიკურობა ნაწარმოების დრამატურგიული დეფექტი კი არ არის, არამედ მისი სტილისტური თავისებურებაა.

ოპერას „აბესალომ და ეთერი“ შეიძლება ვუწოდოთ ლირიკულ-ეპიკური ტრაგედია. ოპერის ეპიკური ხასიათი ხაზგასმულია საგუნდო-მასობრივი სცენების სიჭარბითა და მოქმედების დინჯი განვითარებით, გმირთა ტრაგედია ეპიკურ-თხრობით ფორმაში იღებს გამოსატყულებას.

როგორც თავისი დრამატურგიული ფორმით, ისე რამდენადმე მუსიკის ხასიათითაც „აბესალომ და ეთერი“ ოპერა-ორატორიას უახლოვდება. გარეგნული მოქმედების სიძუნწე, თხრობის დინჯი, ეპიკური ტონი, ხალხის, გუნდის უდიდესი როლი, ტრაგედიის განვითარებაში – ყოველივე ეს ცხადად მეტყველებს „აბესალომ და ეთერის“ ორატორიულ განზრახვ. მაგრამ გარეგნული დრამატული მოქმედების უქონლობა როდი გამორიცხავს დრამატიზმს. ეპიკური სიდიადე და ორატორიულობა ხელს არ უშლის „აბესალომ და ეთერის“ დინამიკურობასა და შინაგან დრამატიზმს. მაგრამ ეს დრამატიზმი თავისებური, განსაკუთრებული ტიპისაა. იგი დამატულ სულიერ განცდებში ვლინდება და არა მოქმედებაში – ზედმეტ მოძრაობაში.

ზ. ფალიაშვილის ოპერის ძირითადი დამახასიათებელი თავისებურებაა ხალხურობა ამ სიტყვის ფართო გაგებით. ოპერის ხალხური არის მდგომარეობს არა მარტო მუსიკალური ენის ეროვნულ წარმომადგენლობაში, არამედ მხატვრულ სახეთა მკვიდრ ქართულ ეროვნულ ბუნებაში.

ფოლკლორული წყაროებისადმი მიმართვისას, კომპოზიტორი ისწრაფვის მათი შინაგანი არსის გახსნისა და განვითარებისაკენ, ხალხურ მასალას იყენებს, როგორც დრამატურგიულ ელემენტს.

„აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ენის მძლავრი დასაყრდენი ქართული ხალხური სიმღერაა. ოპერის შინაარსის, მისი ეპიკურ-ლეგენდარული ხასიათისა და წყობის შესაბამისად, კომპოზიტორი,

უმთავრესად ემყარება ძველ ქართულ გლეხკაცურ სიმღერას, განსაკუთრებით ქართლ-კახურ, ე. წ. გაბმულ საგუნდო სიმღერებს. ამასთან, ოპერაში ვხვდებით სვანური სიმღერიდან მომდინარე ინტონაციურ ნაკადსაც. ზოგიერთ ეპიზოდში კომპოზიტორი მიმართავს შემოქმედებითად გადამუშავებულ ქართულ ქალაქურ სიმღერას, აგრეთვე ქართული საგალობლის ელემენტებს.

„აბესალომ და ეთერის“ ხალხური არსი დაკავშირებულია აგრეთვე გუნდის – ხალხის უდიდეს როლთან ნაწარმოებში. სწორედ გუნდი განსაზღვრავს ოპერის ხალხურ-ეპიკურ და მონუმენტურ სტილს.

ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი ოთხი მოქმედების მანძილზე ვითარდება, რომელთაგან თითოეული ოპერის ძირითადი და საკვანძო მომენტის გამომხატველია. ამის შესაბამისად, ოპერის დრამატურგიულ განვითარებაში ოთხი ძირითადი ეტაპია აღსანიშნავი: პირველი მოქმედება – სიყვარულის ჩასახვა, მეორე – საქორწინო ნადიმი, მესამე – განშორება, მეოთხე – გმირების სიკვდილი. ამ აზრობრივმა განვითარებამ თავისი გამოსატყულება პოვა ოპერის ჟანრობრივ და სტრუქტურულ თავისებურებებში.

I აქტში, რომელიც, ძირითადად, ღირიკულია, სოლო ნომრები და დიალოგური სცენები სჭარბობს, II აქტი გრანდიოზული ეპიკური ტილოა და, შესაბამისად, მისი მუსიკა თითქმის მთლად გუნდურია, III აქტში დრამატული სიმძაფრე ტრაგიზმამდე აღწევს. აქ ხდება მკვეთრი შემობრუნება ოპერა ტრაგედიის კონცეფციისაკენ, რაც საბოლოო გამოხატულებას ფინალურ – IV აქტში იღებს.

ამგვარად, ოპერის დრამატურგიული ხაზი მიემართება ღირიკიდან ეპოსისა და დრამატიზმის გზით ტრაგედიისაკენ.²

გულბათ ტორაძე აღნიშნავს: „აბესალომ და ეთერის“ მნიშვნელობა და კუთრი წონა ქართულ მუსიკაში სრულიად განსაკუთრებულია. ვფიქრობ, რომ სვეტიცხოვლისა და „ვეფხისტყაოსნის“ შემდგომი ეპოქის ქართულ კულტურაში აღარ შექმნილა ასეთი რანგის ნაწარმოები. წმინდა მუსიკალური, ზოგადმხატვრული, ეთიკური და დრამატურგიული საწყისების არაჩვეულებრივი მთლიანობით, ჰარმონიული შერწყმით „აბესალომ და ეთერი“ მსოფლიო მუსიკის უდიდეს შედეგთა დონეზე დგას.

1919 წლის 21 თებერვალი – „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერის დღე, სამუდამოდ დარჩა უბრწყინვალეს თარიღად ქართული მუსიკის ისტორიაში. ამის შემდეგ „აბესალომმა“ იხილა საქართველოს და

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის საოპერო თეატრების სცენა და, შეიძლება ითქვას, რომ მისი გზა უკვდავებისაკენ დღესაც გრძელდება.“³

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ: „1919 წელს ზ. ფალიაშვილს გადაუხადეს მოღვაწეობის 25 წლის იუბილე. ამავე წლის 21 თებერვალს დაიდგა ქართული საოპერო შემოქმედების სიამაყე „აბესალომ და ეთერი“. ოპერა მოიცავდა ხუთ მოქმედებასა და ექვს სურათს. როლებს ასრულებდნენ: აბიო – ქურხული, აბესალომი – ზალიპსკი, ნათელა – მოროზოვა, მარიხ ვარსკვლავი – გარნელი, ეთერი – შულგინა-ბახუტაშვილი, დედინაცვალი – გურჯი, მურმანი – ინაშვილი, ნანა – მანდენოვა, ბელიარ- ეშმაკი – ლორთქიფანიძე, თანდარუხი – ჭუმბურიძე, სტუმარი – კურბატოვა, მოძახილი – ორლიუკი. ღირიქორობდა ზ. ფალიაშვილი. ბალეტი დადგა ვაკარეცმა, ცეკვავდნენ: ბაურ-ზაკი და ვაკარეცი. დეკორაცია ეკუთვნოდა ალ. ზალცმანს, გუნდს ხელმძღვანელობდა კორშონი.“⁴

მიხეილ თუმანიშვილის დადგმას ზ. ფალიაშვილის ოპერისა „აბესალომ და ეთერი“ ღირიქორობდა ჯანსუღ კახიძე, ეთერი – მაია თომაძე, აბესალომი – ალექო ზომერიკი, მურმანი – ელდარ გეწაძე.

როგორც ვოკალისტის, ჩემი მიზანია წარვადგინო ეთერის არიის ვოკალურ-ტექნიკურ-სამემსრულებლო კვლევითი ანალიზი:

1. ტონალობა – სი ბემოლ მაჟორი, ზომა – 6/8. იწყება მშვიდად, აუღელვებლად (Andante con dolore).

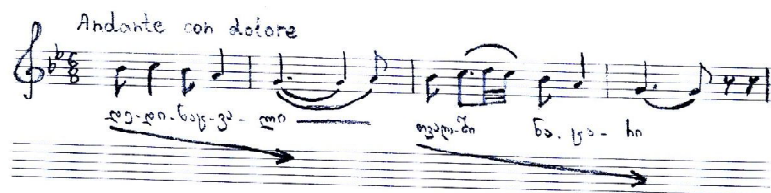
2. „ოპერის მუსიკას პირველივე ტაქტებიდან შეჰყავს მსმენელი ხალხურ-სასიმღერო სფეროში. მონადირეთა ვაჟკაცური გუნდის შემდეგ, რომელიც შორიდან მოისმის, მკვეთრ კონტრასტად აღიქმება ეთერის ღირიკულ-ელეგიური არია „დედინაცვალი“, რომელშიც ეთერის ნაზი და ნაღვლიანი სახეა დახატული.

ხალხური სასიმღერო წყობის ამ სადა და ლაკონიური მელოდიის ინტონირება თანახმიერი აკომპანიმენტის ფონზე ხდება. თავისი მელოდიური აღნაგობითა და ხასიათით იგი ხალხურ ნანას უახლოვდება.

საგულისხმოა, რომ მწყემსი ქალიშვილის სახეს კომპოზიტორი გვიხატავს არა ტრადიციული ტიპის საოპერო არიით, არამედ ხალხური წყობის უბრალო სტროფული სიმღერით.“⁵

აღსანიშნავია ეროვნული ნაწილის განსაკუთრებული ტრაგიზმი. რატომ უმდეროდა დედა თავის პირმშოს ასეთ ტონში?! რადგან

მისი შვილი რომ გაიზრდებოდა, ომში, საბრძოლველად უნდა წასულიყო და სწორედ ამიტომ არის ქართული ნანები ასეთი სევდიანი. მელოდიკაც მაღლიდან დაბლა მოიწევს და არა პირიქით, რაც სევდის და ტკივილის გამომხატველია, მაგალითად, ეთერის არია, სადაც ყოველი ფრაზა დაღმავალი სვლით მთავრდება, როგორც მორჩილების სიმბოლო.

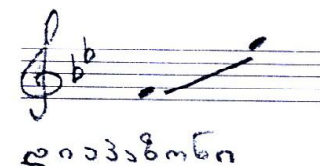


ეთერის პარტიაში დევს სევდის ის განწყობა, რომელიც ზოგადად ქართულ ლიტერატურასა და პოეზიაში პერმანენტულად ვლინდება (შუშანიკი, ტარიელი), ასევე სევდის მოტივები ქართველი მეფეების პოეზიაში. სწორედ ეს იგულისხმება ლალო დონაძის შეფასებაში: „პროფ. ლ. დონაძის მოხდენილი თქმით, „აბესალომის“ მუსიკაში გამოიხატა ქართველი ხალხის შემოქმედი გენიაც და მისი საუკუნოვანი სევდაც. დღეს კი ჩვენ მას აღვიქვამთ, როგორც ჩვენი ერის უკვდავებისა და მარადიულობის სიმბოლოსაც“. ⁶

ეთერი – განსაზიერება ერთგულებისა და სიყვარულის გრძნობის წმინდად შენახვისა. მორალური სისუფთავე, სიბრძნე. მის მუს. სახეში ხაზგასმულია პასიური თვითშეწირვა, ბედის მორჩილება, განწირულობა. თვით ყველაზე დრამატულ მომენტებშიც იგი არაა ქმედითი, პასიური რჩება და ეს სახე ყველაზე სრულყოფილად, მთელი თავისი სისავსით და ყველა თვისებით სწორედ ამ არიაში გამოვლინდა. ის იდეალური პორტრეტია, მხოლოდ ერთგან აღელდება ეთერი (IV მოქმედებაში - ეთერის და აბესალომის დუეტში). ის ეთიკური საწყისის მატარებელია, მასში არაა მრისხანება.

ეთერის არია – ეს არის ლირიკულ-ელეგიური არია, ნაზი, სევდიანი, წყნარი მუს. ფაქტურა, მარტივი ხალხური მელოდია „ნანას“ ჰგავს, თუმცა ზუსტი ციტირების გარეშე, რაც 6/8 რიტმითაა ხაზგასმული. არა საოპერო არია (როგორც აკადემიური), არამედ ხალხური კუპლეტური სიმღერა, რომელიც მის ხალხურ წარმომავლობას უსვამს ხაზს, თუმც, სოც. მოტივი აქ არაა. ერთიანი

კილოური კოლორიტი (ეოლიური გ-დან) ქართული კადანსით VII-I და ტონიკური პედლით ბგერა სოლის, რომელიც პერმანენტულად ჟღერს. ფაქტურის ერთიანობა და კოლორიტის ერთიანობა (სიმებიანები) მონადირეთა გუნდებით გარშემორტყმული – ეს ნომერი სამი ნომრის გაერთიანებას ქმნის და კიდევ უფრო კონტრასტულად ჟღერს, რაც ტიპურია ამ ოპერისათვის (კონტრასტები). მელოდიკას, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ახასიათებს დაღმავალი მიმართულებით სვლა, როგორც მორჩილების სიმბოლო.



აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟ. მ. თუმანიშვილის დადგმაში ცნობილმა სოპრანო მაია თომამემ მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოახდინა და ეთერის სრულიად განსხვავებული სახე გვიჩვენა, ეთერი – მებრძოლო სულის და არა პასიური, ბედის მორჩილი. მან უკანასკნელ სცენაში თმები გაიშალა გლოვის ნიშნად, რაც არცერთ მომღერალს (ეთერს) არ გაუკეთებია.

„მაია პეტრეს ასული თომამე (1954-1994), (სოპრანო), საქ. სახ. არტისტი (1987), ბარსელონის ფ. ვინიასის სახ. საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი (1987, გრანპრი და ოქროს მედალი). 1976 წ. დაამთავრა თბ. კონსერვატორია, ამავე წლიდან იყო თბ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტი. 1980-83 წლებში სტაჟირება გაიარა სსრკ-ის დიდ თეატრში. 1983 წლიდან კვლავ თბ. საოპერო თეატრის სოლისტი იყო. წარმატებით ასრულებდა სოპრანოს ყველა წამყვან პარტიას ქართულ და საზღვარგარეთულ ოპერებში, რომელთაგანაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია ეთერის პარტია (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“), იგი აღიარებულ იქნა წლის საუკეთესო როლად. მას ჰქონდა იშვიათი სილამაზის, რბილი ტემბრის ხმა. 1992 წლიდან სამუშაოდ გადავიდა ფინეთში, ქ. ჰელსინკიში. გასტროლებს მართავდა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, თანამშრომლობდა მსოფლიოს წამყვან ღირსშესანიშნავ თეატრებთან. „გედის სიმღერად“ იქცა თომამის მიერ შესრულებული ეთერის პარტია ბათუმის საოპერო თეატრის სცენაზე (1994).“⁷

მაია თომაძე ყოველნაირ მიზანსცენებზე მიჰყვებოდა მიხეილ თუმანიშვილს, ყველაფერს აკეთებდა, რასაც რეჟისორი მოითხოვდა მისგან, იგი დაწოლილიც კი მღეროდა, მისთვის სირთულეს არანაირი ფიზიკური მღვდომარეობა არ წარმოადგენდა.

„მიხეილ თუმანიშვილი იყო ჩვენში ქმედითი ანალიზის მეთოდის მიმდევარი. მსახიობის აქტივობის ეფექტზე კი ბევრად არის დამოკიდებული ჭეშმარიტად აქტიური სასცენო ქმედების წარმოქმნა. მიხეილ თუმანიშვილის ცხოვრება თეატრალურ სამყაროში არა მარტო საინტერესო, ნაყოფიერი და არაორდინალური აღმოჩნდა, არამედ მან XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის განვითარება, მისი მომავალი განსაზღვრა კიდევ რეჟისორის მიერ წარმოებული ძიებები ფასდაუდებელია, რადგან მათ ქართული თეატრის განახლებაში ლომის წილი მიუძღვით.

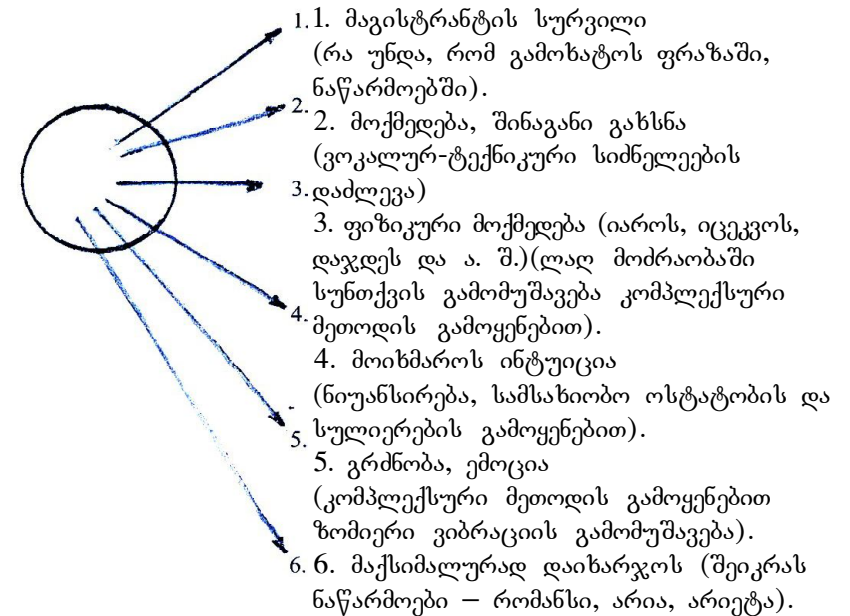
მას ბრწყინვალედ ესმოდა და წარმატებით იყენებდა სტანისლავსკის მოძღვრებას. მე მგონი, ამ მეთოდით, მისი ავტორის გარდა, მხოლოდ გ. ტოვსტონოგოვი, ა. ეფროსი და მ. თუმანიშვილი მუშაობდნენ. ყოველ შემთხვევაში, მათზე უკეთ არავის ესმოდა სტანისლავსკის მოძღვრების არსი, მისი საიდუმლოებანი.

აქტიორისაგან თუმანიშვილი ითხოვდა სულის მოძრაობის ასახვას, სცენაზე ცოცხალ ურთიერთობას პარტნიორთან. მისთვის მთავარი იყო მსახიობის აღზრდა, მოცემულ სცენურ პირობებში მისი ორგანული „ჩაჯენა“.

მან თავად ბრწყინვალე სკოლა გაიარა, რადგან გ. ტოვსტონოგოვის მოწაფე გახლდათ“.⁸

აქვე აღსანიშნავია მ. თუმანიშვილის სქემა, რომელიც მიგვითითებს იმ ეტაპებს, რა ეტაპებიც უნდა გაიაროს მსახიობმა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, ხოლო ჩემმა პედაგოგმა, პროფ. ჟანა თოიძემ ეს სქემა და მეთოდი გამოიყენა ვოკალში – ხმის დაყენების პროცესში.⁹

მ. თუმანიშვილის სქემა:



სტანისლავსკის და თუმანიშვილის სკოლას აერთიანებს ე. წ. „წარმოსახვის“, „დიאלოგის“, ასევე მოქმედების ანალიზის მეთოდი. მიმაჩნია, რომ მომღერლისთვის ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია სამსახიობო ოსტატობის ფლობა. თუ გსურს, მსმენელში ემოცია აღძრა, მაშინ თავად უნდა განიცადო, რათა მსმენელსაც გადასდო შენი განწყობა და მასაც განაცდევინო შენთან ერთად. ამას სჭირდება მაღალი პროფესიონალიზმი, რაც ახასიათებდა მაია თომაძეს. ამას ეწოდება: „Обратная связь“.

აქვე აღსანიშნავია, რომ ქართულ მუსიკას ახასიათებს ჩახვევები, რაც მაიამ მაღალ წერტილზე აიყვანა. ეთერის არიაში „დედინაცვალი“, ძალიან ხშირად გვხვდება ასეთი მუსიკალური ფრაზები:



„აქ ტყეში ვგდივარზე“ თანხმომავნი ძლიერი უნდა იყოს, ემოციური მომენტი. „ტყეში ვგდივარ“, – კარგად უნდა თქვას მომღერალმა, თანხმომავნი „რ“ არ უნდა დაიკარგოს. აქ უკვე თვალნათლივ ჩანს, რომ მოვლენები ტრაგიკულად ვითარდება. თავიდან, დასაწყისის ძალიან მშვიდად იწყებს: „დედინაცვალი, თვალში ნაცარი“ მაგრამ – „აქ ტყეში ვგდივარ“ უკვე განსხვავდება I ნაწილისაგან, მომღერალს მსმენელი დაწყველის მომენტამდე მიჰყავს, უნდა გამოჩნდეს, რომ მოვლენები ტრაგიკულად ვითარდება, რისთვის მომენტი „აქ ტყეში ვგდივარ“, უფრო მეტი ფერებია საჭირო და მაია თომაძე საოცრად კონტრასტულად ცვლიდა ამ ფერებს, ისეთ ნიუანსირებას აკეთებდა, უცებ ფეთქდებოდა ემოციურად (როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მაია მებრძოლი სულის ეთერს თამაშობდა).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ექცევა სუნთქვას. „აქ ტყეში ვგდივარ“ – მთელი ეს ფრაზა ერთ სუნთქვაზეა გასატანი და თუ სუნთქვის ელემენტები არ იქნა გათვალისწინებული, სხვაგვარად შეუძლებელია ამ ტექნიკურად რთული ადგილების – ფიარითურების (ჩახვევების), დაძლევა. აქვე ჩნდება ე. წ. „გარდამავალი“ ბგერები, მუს. ფრაზა გადადის მაღალ რეგისტრში და ემოციურად დატვირთულია. თომაძესთან ყველა გარდამავალი ბგერა ჟღერდა, გათანაბრებული ჰქონდა ყველა რეგისტრი და არ იყო ჩაგარდნილი. მომღერალს ბუნებრივად დაყენებული ხმა და ორი ოქტავა ჰქონდა – ასეთი ხმები ჰქონდათ მერი ნაკაშიძეს და დავით გამრეკელს. მაია თომაძე ბავშვობიდან უკრავდა ვიოლინოზე.

მაშ ასე, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, გაჩნდა ე. წ. „გარდამავალი“ ბგერები, საკმაოდ რთული ნიუანსირება – ე. წ. „ჩახვევები“, ტექნიკურად რთული ადგილები – „აქ ტყეში ვგდივარ“ ერთ სუნთქვაზეა, საკმაოდ რთული ფრაზაა ამ არიაში და მოითხოვს სუნთქვის სწორ განაწილებას – წარმართვას, რაც ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია

მომღერლისათვის. გასათვალისწინებელია ის, თუ რა ტიპის სუნთქვაა საჭირო ასეთ შემთხვევაში. ვოკალში ვიყენებთ სამეტყველო სუნთქვას, ე. წ. „დიაფრაგმატულ სუნთქვას“, სადაც აქტიურად ჩართულია მუცლის კუნთები, მთელი დიაფრაგმა. სამეტყველო და სასიმღერო სუნთქვა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია, რის შესახებაც ვკითხულობთ პროფ. ბ. ნიკოლაიშვილის წიგნში: „ქართული სასცენო მეტყველება“. „XIX საუკუნის ბევრი ფრანგი მკვლევარი ყურადღებას გულმკერდის (ზედა) სუნთქვაზე ამახვილებდა. ამის შემდეგ ცნობილი გახდა ინგლისელ მკვლევართა მუცლის სუნთქვის უპირატესობის თეორია. იცავდნენ აგრეთვე გულმკერდისა და მუცლის სუნთქვის ტიპებს შორის მდებარე სუნთქვის სახეობასაც. ამ ტიპის სუნთქვის უპირატესობა იმას ემყარება, რომ სამეტყველო სუნთქვის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰაერის დიდი რაოდენობით შესუნთქვას, რაც ძალას ჰმატებს ხმის წარმოქმნას“. ამ მიზნით რეკომენდებული იყო ე. წ. „ღრმა სუნთქვის“ გამოსამუშავებელი სავარჯიშოები.

სამეტყველო სუნთქვის თეორიაში გამოყენებული იყო ტერმინები: მხრებით, მკერდით, მუცლით სუნთქვა. მხრებით სუნთქვა ყოველთვის საკამათო იყო, ვინაიდან, როგორც შენიშნავდნენ, ამ ტიპის სუნთქვის დროს ხდება მხრების აწევა, რასაც მოსდევს მუცლის კუნთების მაღლა აწევა, ეს კი ხელს უშლის შუასაბეჭდის კუნთის ეფექტურ მოქმედებას, რის გამოც ვერ ხერხდება სიმღერისა და მეტყველებისათვის საკმარის ჰაერის შესუნთქვა. გულმკერდით სუნთქვა თავისთავად არ არსებობს, იგი უფრო სუნთქვის ციკლის დასაწყისს, შესუნთქვის ფაზას გულისხმობს. მუცლის სუნთქვა ყურადღებას ამახვილებს ამოსუნთქვის დროს მუცლის კუნთების აქტიურ მოქმედებაზე. სადაოა აგრეთვე ამ ტიპის სუნთქვის იზოლირებულად არსებობა.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მნიშვნელოვანია დამოკიდებულება შესუნთქული ჰაერის მოცულობასა და ტონის ჟღერადობას შორის. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ ჩვეულებრივ მეტყველებას არ ესაჭიროება ღრმად სუნთქვა. ტონის სისუსტე შეპირობებულია არა იმით, თითქოს, მის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობდეს არასაკმარისი რაოდენობა, არამედ იმით, რომ ხმის წარმოქმნის დროს შესუნთქული ჰაერის რაოდენობა სწორად არ არის გამოყენებული (განაწილებული). ჰაერის წნევა და მოცულობა გაზუმდებული კონტროლით უნდა მიმდინარეობდეს ბგერათა წარმოქმნის დროს. ეს არის სწორედ სამეტყველო სუნთქვის მექანიზმის დანიშნულება. იგივეა ვოკალში.

სუნთქვის კონტროლი მთელი რიგი პირობების დაცვით ხორციელდება, სუნთქვის კონტროლი ნიშნავს იმის უნარს, რომ ფილტვები სწრაფად ან ნელა მთლიანად შეივსოს ჰაერით; ისუნთქო სწრაფად ან ნელა მოცემული მდგომარეობის კვალობაზე; შეაჩერო სუნთქვა და განაახლო სუნთქვის პროცესი ადრე შესუნთქული ჰაერის დაუკარგავად; ხმის წარმოქმნისათვის გამოიყენო ჩვეულებრივი სუნთქვა; ისუნთქო მშვიდად და ისეთი სიხშირით, როგორც ტექსტს ან ფრაზას შეეფერება; ისუნთქო იმგვარად, რომ ღრმა სუნთქვას დადლილობა არ მოჰყვეს; ისე გამოიზოგო სუნთქვა, რომ მისი მარაგი არ მოგაკლდეს; ისუნთქო ისე ბუნებრივად და დაუბრკოლებლად, რომ მსმენელმა ვერ შენიშნოს სუნთქვა და მისი ნაკლებობა.¹⁰

ასევე, საინტერესოდ არის გაშუქებული სუნთქვის მნიშვნელობა ე. ა. ბაგადუროვის წიგნში. როგორც იგი აღნიშნავს, დამწყებ მომღერალს უნდა ჰქონდეს ხმა, მუსიკალური სმენა, მახსოვრობა, რიტმის შეგრძნება და ასევე არტისტული ნიჭი, ბუნებისაგან მინიჭებული. ხმაზე მუშაობა მოითხოვს დიდ მოთმინებას და გამძლეობას, ანუ ნებისყოფას. თუ ეს ყოველივე გააჩნია მომღერალს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება მისგან დადგეს არტისტი-მომღერალი.

ავტორი ასევე ხაზს უსვამს და ეყრდნობა იტალ. პროფ. სონკის თეორიულ პრინციპებს იმის შესახებ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი და უმთავრესია ხმის დაყენების პროცესში სუნთქვის ელემენტები (სწორი სუნთქვა). იგი აღნიშნავს, რომ: „სიმღერის ხელოვნება ეს არის სუნთქვის სკოლა“. საბოლოო ჯამში, ავტორი ჩერდება დიაფრაგმატული ტიპის სუნთქვაზე – „Косто-абдоминальный тип дыхания“.



ნაწარმოების შესწავლის პროცესში, სიტყვის პრობლემა წინ უნდა იყოს წამოწეული, თანხმოვნები არ უნდა „ჩაყარდეს“, განსაკუთრებით ყურადღების მისაქცევია „რ“, „ლ“, „ნ“ თანხმოვნები. „ნეტავი, ვინმე გამოჩნდებოდეს, გადამარჩენდეს“... „ნეტავი, ვინმე“ – საშუალო რეგისტრია. აქედან გამომდინარე, უკვე იმალება მუსიკალური ფაქტურა, გადაღის მაღალ რეგისტრში, ჩნდება „გარდამავალი“ ბგერები სიტყვაში: „გადამარჩენდეს“, მუს. ფრაზაში იგრძნობა ღრამატიზმი, კომპოზიტორი თხოულობს ფერმატოს, გრძლიობა – პაუზას და კულმინაციას ბოლოში, სადაც იწყება „წყევლის“ სცენა.



„და დღინაცვლის“... აქაც გვხვდება ე. წ. „გარდამავალი“ ბგერები, რასაც დიდი ყურადღება ექცეოდა ჯერ კიდევ ძველი იტალიელი მანსტროების მიერ. მხოლოდ მაშინ გარდამავალი ბგერები ოდნავ დაბალ რეგისტრში ითვლებოდა (ამას ვკითხულობთ ბაგადუროვის წიგნში ვოკალურ-მეთოდურ საკითხებზე).

შემდგომ წლებში შეიცვალა საკომპოზიციო სკოლა XIX, XX საუკუნეებში და მასთან ერთად ვოკალური სკოლა, რომელიც მოითხოვდა უფრო მაღალ ტესიტურას – ვერდის, პუჩინის, როსინის მუსიკა. ამიტომ გარდამავალი ბგერა გახდა უკვე მი ბემოლი, მი, ფა, ფა დიეზ, მაგრამ გააჩნია სოპრანოს და ტენორს. ზოგი სოპრანო

უფრო მაღალია და მსუბუქი, ზოგი უფრო კომპაქტური, ასევე ტენორიც. ბგერის პოზიციას დიდი ყურადღებით და დიდი სიფრთხილით უნდა მივუდგეთ, რათა არ იყოს ცხვირის, ყელის და სხვა. ზორხი უნდა იყოს გათავისუფლებული, უნდა მიექცეს ყურადღება, პირველ რიგში – ყბას, მის ჩამოწევას, გათავისუფლებას – როგორც სასცენო მეტყველებაში. ასევე გამოყენებულ უნდა იქნეს სუნთქვის რეგულაცია. სასურველია ე. წ. შერეული სუნთქვა, ამას გვათავაზობენ როგორც იტალიელი პედაგოგები, ასევე ბ. ნიკოლაიშვილი თავის მითითებაში: „გულ-მკერდის და მუცლის კუნთების შერწყმა“. თუმანიშვილი მოითხოვდა თავისუფალ მხრებს, ლალ კორპუსს სიარულის და ჯდომის დროს.

დაბოლოს, ნაწარმოების დამაგვირგვინებელი მომენტი, ბოლო აკორდი მთავრდება ბგერა სოლ-ზე, რომლისთვისაც მომზადება სჭირდება მომღერალს, ვინაიდან ეს ბგერა მოითხოვს ფილირებას – ეს არის მეტად რთული ნიუანსირება, რომელიც შესრულებისას მოითხოვს ვოკალურ-ტექნიკურ ცოდნას:

ზუსტი ინტონაცია არა მარტო ინტონაციური, არამედ პოზიციური. სწორი არტიკულაცია – მიახლოებული იტალიურ მომრგვალებულ ბგერებთან. თუ ხმოვან „ი“-ზეა, ამ შემთხვევაში იტალიელები გვათავაზობენ ფრანგულ „უ“-ს, რათა არ იყოს ულამაზო, ანუ „მოჭერილი“, ბგერა.

1. ყბის გათავისუფლება.
2. სუნთქვის სწორი განაწილება.
3. პიანოდან იმავე პოზიციით მღერა. ვინაიდან ყველა ვერ ასრულებს ამ ნიუანსირებას, ამ შემთხვევაში სტუდენტი სარგებლობს mezzo-voche-თი, ე. ი., ოდნავ უმატებს სიძლიერეს როგორც ტექნიკურად სუნთქვით, ასევე „ამაღლებული სულიერი“ შესრულებით, სამსახიბო მონაცემების და ოსტატობის ცოდნით ფორტეზე, ფორტისიმოზე (ფორტე-ფორტისიმო) და შემდგომ კვლავ იმავე პოზიციით, იმავე ინტონაციური სიმაღლის შენარჩუნებით, სუნთქვის განაწილების და უდიდესი მუსიკალობის გამოყენებით, სულიერებით, პიანოსიმოზე უნდა დაამთავროს ფრაზა (piano, pianissimo-ზე), როგორც მოითხოვს კომპოზიტორი.



ამ შემთხვევაში, არ შეიძლება არ ვისაუბრო ორიოდ სიტყვით მაღალ სასიმღერო „ფორმანტაზე“.

მაღალი სასიმღერო „ფორმანტა“ არის ვოკალურ-ტექნიკური ერთ-ერთი ურთულესი შესასრულებელი უკიდურესად მაღალი „ბგერა“ არიის თუ რომანსის. ხშირად რეცენზენტები ამ ბგერას „კაშკაშას“, „მოოქროვებულს“ და სხვ. უწოდებენ, რომელიც შეიცავს:

1. „ბგერის“ მაღალ პოზიციას თავის რეზონატორში;
2. „ბგერის“ სიძლიერეს;
3. „ბგერის“ ვიბრაციას-რხევას-სიხშირეს;
4. „ბგერის“ ფონეტიკურ, ზომიერ მომრგვალებას – შინაარსიდან გამომდინარე;
5. ინტონაციურ სიზუსტეს;
6. სუნთქვის ზუსტ მოწოდებას კუნთების მუშაობის შედეგად;
7. „ბგერის“ სიღრმეს;
8. მოცულობას;
9. ემოციურობას – სასცენო ოსტატობის ფლობას, შესრულების მაღალ კულტურას, გემოვნებას, რათა არ იყოს ფორსირება, გადაჭარბება.

მაღალი სასიმღერო „ფორმანტა“ Bel-canto-ს ერთ-ერთი მთავარი და ურთულესი ნიუანსირებაა, რომელსაც მოითხოვს როგორც საშუალო, ასევე დაბალი რეგისტრი.

მაღალი „ფორმანტა“ მოგვისმენია კარუზოს, ჯილის, პავაროტის შესრულებით, საქართველოში – ზ. სოტკილავა, ზ. ანჯაფარიძე, ნ. ანდლულაძე, ც. ტატიშვილი, მ. თომაძე, ა. ხომერიკი, თ. გუგუშვილი და სხვ.

მაღალი სასიმღერო „ფორმანტა“ მიღებულია როგორც საერთაშორისო ბგერა, რომელიც მოითხოვს მომღერლის მაღალ კულტურას, გემოვნებას, ცოდნას. ამ ბგერით და სხვა კომპონენტებით განისაზღვრება მომღერლის შესრულების და ზოგადი დონეც საერთაშორისო კონკურსებზე.

1. ლ. ღონაძე, „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი I, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990 წ., გვ. 161.
2. ლ. ღონაძე, „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი I, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990 წ., გვ. 168.
3. გ. ტორაძე, „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998 წ., გვ. 13.
4. ვ. გვაზარია, „ქართული მუსიკის მშვენიერება“ (თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა), თბილისი, 1971 წ., გვ. 25.
5. ლ. ღონაძე, „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი I, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990 წ., გვ. 176.
6. გ. ტორაძე, „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, თბილისი „მეცნიერება“ 1998 წ., გვ. 13.
7. გ. ტორაძე, „მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი“, თბილისი, 2007 წ., გვ. 113.
8. ეთერ გუგუშვილი, ნათელა არველაძე, ჟურნალი „თეატრი და კინო“ (27 მარტი, 1997 წ.), მიხეილ თუმანიშვილი.
9. ჟ. თოიძე, „ავტორეფერატი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 9, „თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი-მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს“.
10. ბ. ნიკოლაიშვილი, „ქართული სასცენო მეტყველება“, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1979 წ., „სუნთქვის ტიპები“, გვ. 62.

მაია ხაჭაპურიძე
მაგისტრატურის II კურსი
ხელმძღვანელი: პროფ. ჟანა თოიძე

მთერის არია ზაქარია ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“ („დედინაცვლის“ საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი)

ზ. ფალიაშვილი თავის „ავტობიოგრაფიულ“ ცნობებში წერდა: „ჩემი თავი და თავი მიზანი და მისწრაფება ყოველ ჩემს მუშაობაში ყოფილა და მუდამაც იქნება, რომ ქართული ჰანგების „ჰარმონიზატორმა“ თუ შემთხვევლმა არას გზით არ უნდა უღალატოს იმ პრინციპს, რომელიც თავდაპირველ განმს წარმოადგენს ხალხური ჰანგების დამუშავება-შეთხზვაში. ეს პრინციპი გახლავთ მთლიანად და სუფთად დაცვა ქართულის კოლორიტისა, აღმონაცენ თვით ხალხის გულიდან... მე ამ პრინციპის მომხრე ვარ და მუდამაც ვიქნები, რადგანაც ეს ერთადერთი გზა არის, რომელსაც შეუძლია, მუსიკალური ხელოვნება ჩვენში ააყვავოს და განვითარება მისცეს“. აქედან გამომდინარე, უნდა ითქვას რომ, შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველივე დღიდანვე ზ. ფალიაშვილის უპირველეს საზრუნავად ქართული ხალხური მუსიკის შეკრება, შესწავლა და დამუშავება იქცა. მას ჩაწერილი ქონდა 300-მდე ქართული ხალხური სიმღერა, რომელთაგანაც ზაქარიამ გამოსცა 2 კრებული: „ქართული ხალხური სიმღერები“ (42 სიმღერა, 1910 წ.) და „8 ქართული ხალხური სიმღერა“. აქედან მრავალი სიმღერა კომპოზიტორმა გამოიყენა შემდგომ თავის ოპერებში.

1910 წელს კომპოზიტორი იწყებს მუშაობას უმაღლესი დონის ნაწარმოებზე – ოპერაზე „აბესალომ და ეთერი“. ამ სიუჟეტზე ოპერის დაწერის იდეა ზ. ფალიაშვილს მიაწოდა ცნობილმა პედაგოგმა და ლიტერატორმა პეტრე მირიანაშვილმა (1860-1940 წწ.), რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის „აბესალომის“ სახის შექმნაში, იგი მხარში ედგა მთელი ეს წლები კომპოზიტორს ოპერაზე მუშაობისას. „აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილმა დაასრულა 1918 წელს, ხოლო პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1919 წლის 21 თებერვალს ავტორის დირიჟორობით, რაც იყო ქართული კულტურის უდიდესი ზეიმი, ქართული კლასიკური ოპერის დაბადების დღე. ოპერა

აღფრთოვანებით მიიღო ქართულმა საზოგადოებამ. „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა ფალიაშვილის მოღვაწეობის კულმინაციური მომენტი იყო¹

კომპოზიტორი სიყვარულის განწირულების მუსიკალური განსახიერებისათვის გამოყოფს „ბედისწერის“ თემას. იგი არის სიმბოლო საბედისწერო ძალისა, რომელიც ხელს უშლის ადამიანის ბედნიერებას. მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანია ოპერის ჟანრობრივი სახის დადგენა. ოპერის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ გამოყენებულია თითქმის ყველა საოპერო ჟანრი: I მოქმ. – ლირიკული, II მოქმ. – ეპიკური, III-IV მოქმ. – ტრაგიკული. ამ ოპერას შეიძლება ეწოდოს ლირიკულ-ეპიკური ტრაგედია. ოპერის ტრაგედიულობა თავისებურია, რადგან ეს არის ტრაგედია ქმედითობის გარეგანი ნიშნების გარეშე, ანუ, იგი არაშექსპირულია. გარეგნული მოქმედების სიძუნწე, თხრობის დინჯი ეპიკური ტონი, ხალხის გუნდის უდიდესი როლი ტრაგედიის განვითარებაში – ყოველივე ეს ნათლად გვიჩვენებს „აბესალომ და ეთერის“ ორატორულ განზრახს. ორატორულობა ვლინდება სულიერ განცდებში და არა მოქმედებაში.

„აბესალომ და ეთერი“ სიმფონიზმის მაკფიო გამოვლინებაა საოპერო მუსიკაში, ამის შესახებ მეტყველებს მძაფრი დინამიკური განვითარების უნარი. ეს არამარტო უდიდეს სცენაში, როგორცაა, მე-3 მოქმედება, არამედ მცირე მოცულობის სცენებშიც გვხვდება.

ზ. ფალიაშვილის ოპერის ძირითადი დამახასიათებელი თავისებურება არის ხალხურობა. ხალხურ მასალას იყენებს როგორც დრამატურგიულ ელემენტს. „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ენის ძირითადი დასაყრდენი ქართული ხალხური სიმღერაა. ასევე კომპოზიტორი ემყარება ძველ ქართულ გლეხკაცურ სიმღერას. არის სვანური სიმღერის, ქალაქურის და ასევე ქართული საგალობლის ელემენტები.

„აბესალომ და ეთერის“ ხალხური არსი დაკავშირებულია გუნდის, ხალხის უდიდეს როლთან ნაწარმოებში, რომელიც ქმედით ძალად იქცევა ოპერაში. ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი ოთხი მოქმედების მანძილზე ვითარდება, ანუ, დრამატურგიულ განვითარებაში ოთხი ძირითადი ეტაპია:

1. მოქმ. – სიყვარულის ჩასახვა.
2. მოქმ. – საქორწინო ნადიმი.
3. მოქმ. – განშორება.
4. მოქმ. – გმირების სიკვდილი.

ამგვარად, ოპერის დრამატურგიული ხაზი მიემართება ლირიკიდან და დრამატიზმის გზით – ტრაგედიამდე.

1919 წელს ზ. ფალიაშვილს გადაუხადეს მოღვაწეობის 25 წლის იუბილე. ამავე წელს, 5 თებერვალს, დაიდგა ღ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ხოლო 21 თებერვალს – ქართული საოპერო შემოქმედების სიამაყე „აბესალომ ეთერი“. ოპერა მოიცავდა ხუთ მოქმედებას და ექვს სურათს. როლებს ასრულებდნენ: აბიო – ქურხული, აბესალომი – ზალიპსკი, ნათელა – მოროზოვა, მარიხ-ვარსკვლავი – გარნელი, ეთერი – შულგინა-ბახუტაშვილი, დედინაცვალი – გურჯი, მურმანი – ინაშვილი, ნანა – მანდენოვა, ბელიარ-ემშაკი – ლორთქიფანიძე, თანდარუხი – ჭუმბურიძე, სტუმარი – კურბატოვა, მოძახილი – ორლიუკი. დირიჟორობდა ზ. ფალიაშვილი, ბალეტი დადგა ვაკარეცმა. ცეკვავდნენ: ბაურ-ზაკი და ბაკარეცი. დეკორაცია ეკუთვნოდა ალ. ზალცმანს. გუნდს ხელმძღვანელობდა კორშონი. სპექტაკლი, რომელიც 7-საათსა და 30-წუთზე დაიწყო და დამთავრდა 12.00 სთ.-ზე. დარბაზი ხალხით იყო გაჭედილი: მე-2 მოქმედების ბოლოს კომპოზიტორს დიდი ოვაციები გაუმართეს.

იმავე წელს, 25 აპრილს, კვლავ დაიდგა „აბესალომ და ეთერი“ შემდეგი შემადგენლობით: აბიო – ქურხული, აბესალომი – სარაჯიშვილი, ნათელა – მოროზოვა, მარიხ-ვარსკვლავი – ვიშემირსკაია, ეთერი – შულგინა-ბახუტაშვილი, დედინაცვალი – გურჯი, მურმანი – ინაშვილი, ნანა – ცინკი, თანდარუხი – ფხალაძე, სტუმარი – კურბატოვი, მოძახილი – ორლიუკი, დირიჟორი – ზ. ფალიაშვილი, დადგმა ა. წუწუნავასი. ამ სპექტაკლით თბილისის საოპერო სცენაზე დამკვიდრდა ქართული ვოკალური ხელოვნება.

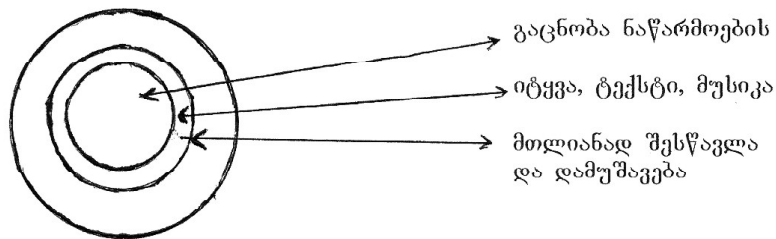
„დედინაცვლის“ საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი

ეთერის ლირიკულ-ელეგიური არია, ნაზი, სევდიანი, მარტივი ხალხური მელოდიაა, რომლის აკომპანიმენტი ტიპურ ნანას ჰგავს ზუსტი ციტირების გარეშე, რასაც ხაზს უსვამს 6/8 ზომა. ეს არია არის ხალხური კუპლეტური სიმღერა (და არა როგორც საოპერო აკადემიური არია), თუმცა სოციალური მოტივი აქ არაა.

ეთერი ემორჩილება თავის ბედს, მას არ გააჩნია მრისხანება, თვით დრამატულ მომენტშიც კი იგი არაა ქმედითი, რჩება პასიური, რომელიც მთელი თავისი სისავსით გამოვლინდება ამ არიაში. მე-4

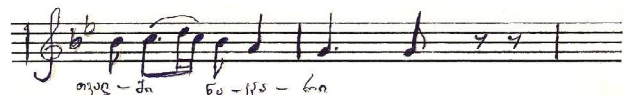
მოქმედებაში ეთერისა და აბესალომის ღუეტში იგი მხოლოდ აღელდება. ეთერი არის ხალხური ეთერის პროტოტიპი.

პირველ მოქმედებაში, რომელიც ორის სურათისაგან შედგება, კომპოზიტორი იძლევა მთავარ გმირთა დახასიათებას. ოპერის მუსიკას პირველივე ტაქტებიდან შეჰყავს მსმენელი ხალხურ სასიმღერო სივრცეში. მონადირეთა ვაჟკაცური გუნდის შემდეგ, რომელიც შორიდან მოისმის აღიქმება მკვეთრ კონტრასტად ეთერის ლირიკულ-ელეგიური პირველი არია „დედინაცვალი“.



ნაწარმოების შესწავლის პროცესში ვიყენებთ კ. სტანისლავსკის სქემას, რომელსაც დიდი საოპერო რეჟისორი იყენებდა სპექტაკლებზე მუშაობისას. ზემოთ აღნიშნული სქემით ჩვენ შეგვიძლია ვაჩვენოთ სტუდენტს, თუ როგორ უნდა შეისწავლოს ესა თუ ის ნაწარმოები. ფრაგმენტებით დაიწყოს შესწავლა როგორც ვოკალიზი, სადაც გათვალისწინებული იქნება ე. წ. გარდამავალი ბგერები ნაწარმოების დიაპაზონი, მაღალი ბგერების ცალკე გამომუშავება, ტაქტები, სადაც უჭირს მოსწავლეს.

დიაპაზონი



კომპოზიტორი მწყემსი ქალიშვილის სახეს არასაოპერო არიით, არამედ ხალხური წყობის უბრალო სტროფული სიმღერით იწყებს, რომლის მელოდიურობა და ხასიათი უახლოვდება ქართულ ნანას. ამიტომ ქართველ მომღერალს (ნებისმიერ ხმას), რომელიც კარგად ფლობს ქართულ ხალხურ ფოლკლორს, გაუადვილდება „აბესალომ და ეთერის“ პარტიების შესრულება.

ტონალობა ნაწარმოებში არის სოლ მინორი. იგი არ გადადის სხვა ტონალობაში და მთელი სიმღერის განმავლობაში ტონალობა უცვლელია.

ზომა: 6/8

ტემპი: andante con dolore – ზომიერი, აუჩქარებლად.

მართალია, არია იწყება პ-ზე აუჩქარებლად, თუმცა შინაგანი მდგომარეობა დაძაბულია. გვხვდება უამრავი გარდამავალი ბგერა. მისი განვითარება ხდება პრაქტიკულად გარდამავალ ბგერებზე, რომლის შესრულება შემსრულებლისათვის საკმაოდ რთულია. მე-2 ნაწილში უფრო მეტი ფორშლაგებია, ვიდრე პირველში.

პირველი ოქტავის სოლიდან დაწყებული მე-2 ოქტავის სოლამდე ძირითადად სრულდება ლეგატო. ლეგატოები, Crescendo და decrescendo უმთავრესი ნიუანსებია არიისათვის.

გარდამავალი ბგერები: d, e, f, fis. სისტემატურად გვხვდება, რომელიც მოითხოვს რთულ ვოკალურ-ტექნიკურ შესრულებას (ფაქტობრივად, გვაქვს გამისებული სვლები).

ამ პარტიაში არ გვევლინება ინტერვალებით დაშორებები, პირიქით, გვხვდება ერთმანეთზე ლეგატირებული მღორე ფრაზები.

იმის გამო, რომ ოთხი ტაქტი შეადგენს ერთ სასიმღერო ფრაზას, აუცილებელია და მოითხოვს დიდ სუნთქვას და მის სწორ, გააზრებულად განაწილებას, რათა ბოლომდე ეყოს სუნთქვა და არ იყოს მისუსტებული.

პირველი ფრაზები იწყება პიანოთი, მელოდია იძლევა მინორულ, სევდიან ხასიათს რომელიც შუა ნაწილიდან უკვე მძაფრდება და მოძრაობს ნელ-ნელა mf-ზე, ხოლო შემდგომ კი – f-ზე.

პირველივე ფრაზა მოითხოვს შესრულების მანერას, რაც გასდევს არიას ბოლომდე, ვინაიდან მასში ხალხური ინტონაცია ჭარბობს (შესრულების თვალსაზრისით, გადაჭარბება, ანუ ზედმეტი ფორსირება, დაუშვებელია).

ყოველ სიტყვაში ბგერები, ფორშლაგების მიუხედავად, მკაფიოდ უნდა იქნეს წარმოთქმული (რ, მ, ნ, შ...) თანხმოვნები. სიტყვიდან სიტყვაზე გადასვლა უნდა იყოს გააზრებული, შინაარსიანი და მაყურებლისათვის გასაგები, მისთვის დამაინტერესებელი.

გარდამავალი ბგერები ამ მონაკვეთშიდაც გვხვდება: რე, მი, ფა. როგორც ვხედავთ, ამ ორ ფრაზაში (არამართო ამ ფრაზებში) აუცილებელია სუნთქვის კონტროლი. არია იწყება „ე“ ხმოვანზე და მას მოყვება „ი“ ხმოვანი. ამ ბგერებზე სიმღერის დაწყება არასწორი პოზიციით დაუშვებელია და არასასურველი. იმისათვის, რომ არ იყოს ღია „ე“ და „ი“ ბგერები, ვიყენებთ ფრანგულ „ე“-ს „ი“-ს, რათა იყოს მომრგვალებული ბგერა, მაგრამ არ უნდა დაიკარგოს ქართულობა.

არიას ვიწყებთ სუნთქვაზე დაყრდნობით (დიაფრაგმატულ-მუცლის კუნთები), ვინაიდან გვაქვს სამეტყველო რეგისტრი. სასცენო მეტყველებაში ბ. ნიკოლაიშვილი იყენებდა ამ სუნთქვას და შეგვიძლია გადმოვიტანოთ ვოკალში. „ი“ ხმოვანზე გვაქვს ფორშლაგი. ფორშლაგების სიმღერისას დაუშვებელია ყელისმიერი ან ცხვირისმიერი ბგერები, იმისათვის, რომ ეს არ მოხდეს, გვეხმარება სუნთქვის სწორი განაწილება. ფრაზას ვიწყებთ p-ზე, შემდეგ კი ვაძლიერებთ, ე. ი., გვჭირდება, რომ გამოვიყენოთ Crescendo.

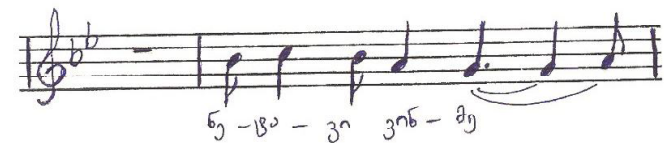


ნაწარმოები გრძელდება აფსოლუტურად გარდამავალ ბგერებზე. გვაქვს ბევრი ფორშლაგი, ამიტომ საჭიროა თავისუფალი ბგერები,

თუმცა გმირი შინაგანად არის საკმაოდ დაძაბული, აქედან გამომდინარე, აუცილებელ გამოყენებას მოითხოვს მსახიობის ოსტატობის ელემენტების ფლობა, რასაც ყოველთვის ითხოვდა მ. თუმანიშვილი. ასევე ამას გვთავაზობს იტალიური სკოლა (სიმღერის თვალსაზრისით).

ამ არიის შესასრულებლად გვჭირდება და ასევე ღრმა სუნთქვის გამომუშავებისათვის სავარჯიშოები. თუ აღამიანს აქვს საკმაო სიმღერის ხმა, არ არის აუცილებელი ჩვეულებრივი სუნთქვის შეცვლა იმ შემთხვევაში, თუ ჩვეულებრივი სუნთქვის დროს შესუნთქული ჰაერი საკმარისია ხმის წარმოქმნისათვის, თუმცა გამონაკლისი არსებობს რეგისტრების ცვალებადობის დროს სასიმღერო სუნთქვაში.

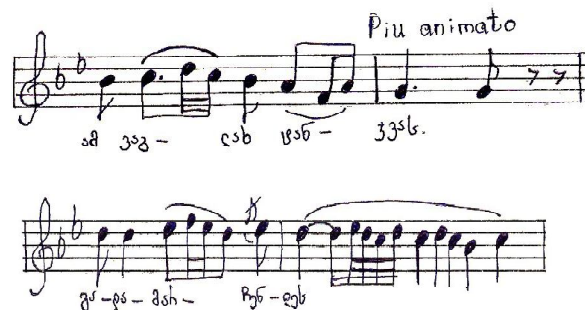
ამ ფრაზაში გვჭირდება სუნთქვის მკაცრი კონტროლი, რადგან ფორშლაგები მოითხოვს სუნთქვის მეტ მარაგს. პირველი ფრაზისაგან განსხვავებით ეს ფრაზა სრულდება ხმის მეტი სიმღერით.



ნაწარმოების შესწავლის შემდეგ უნდა იქნეს დაძლეული ვოკალურ-ტექნიკური სიმძნელები. ეს ნიშნავს, რომ ყბა უნდა იყოს ჩამოწეული, აპარატი თავისუფალი და არ იყოს ყელისმიერი და ცხვირისმიერი ბგერა, ხორხი თავისუფალი, რასაც აუცილებლად

მელოდია მეორდება და იგივეა მოთხოვნები, რაც დასაწყისში, კომპოზიტორი გვთავაზობს ორ პიანოს მრავალფეროვნებისთვის. ამ არიისათვის ბგერის სიფაქიზე და სილამაზე უმთავრესი კრიტერიუმებია, (XVII-XIX საუკუნეში განვითარდა ბელკანტოს სტილი – „ლამაზი

სიმღერა), რომელიც ითვალისწინებს ბგერის „ემისიის“ აუცილებლობას. ბგერის ემისია ჰქვია ნაწარმოების პირველ ადებულ ბგერას, რომლის რესურსში შედის სუნთქვა, მეტყველება, დიქცია, მაღალი გემოვნება და ორთოქვია (მახვილის სისწორე).



მ. აგაღუროვი სუნთქვის სპეციფიკას ასე ახასიათებს: იგი ყურადღებას ამახვილებს დიაფრაგმატული ტიპის სუნთქვაზე, რომელიც ძლიერ სუნთქვასთან ერთად შერწყმულია ბგერის ტიპებთან (მაღალი, დაბალი...). იგი მივიდა დასკვნამდე, რომ სუნთქვის შეჩერებას სიმღერის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს, რაც დასტურდება ამ ფრაზით. ანუ, იგი ამბობს, რომ დიაფრაგმატული და გულმკერდის კუნთები ისე უნდა ჰქონდეს მომღერალს დახვეწილი, როგორც სპორტსმენს. იგი აცალიბებს შემდგომ მეთოდურ წესებს: 1. სიმღერის დროს არ უნდა იყოს სუნთქვის მიწოდება წვევტილი, სისტემატურად უნდა მიმდინარეობდეს სუნთქვის განახლება. 2. დიდი რაოდენობით ჰაერის შესუნთქვა და წარმოქმნა სხვადასხვა ბგერის, განსაკუთრებით გარდამავალ ბგერებზე. 3. მიმართულება მისცე ჰაეროვან ბგერას მაგარ სასასთან (ზემოთ). 4. მსუბუქად, რბილად ბგერის ადება, ამის მისაღწევად საჭიროა ინტენსიური მუშაობა ვოკალიზებით.

ამ ნაწილში გვაქვს mf – მაქსიმალურად ხმის მეტი სიმღერის ხარჯზე ვიმღეროთ ეს ფრაზა. მუსიკალური შესრულება, გამომდინარე შინაარსიდან, კერძოდ სიტყვებიდან, დაცული უნდა იყოს ნიუანსირება, მოცემული თვითონ ავტორის მიერ, ასევე – ტემპო-რიტმი.



უნდა ვთქვათ აუცილებლად, რომ ე. წ. „გარდამავალ“ ბგერებს დიდი ყურადღება ექცეოდა ჯერ კიდევ ძველი იტალიელი მანსტროების მიერ, მაგრამ მაშინ გარდამავალი ბგერები ოდნავ დაბლა ითვლებოდა. შემდგომ შეიცვალა საკომპოზიციო სკოლა XIX-XX საუკუნეებში და მასთან ერთად – ვოკალური სკოლა, რომელიც მოითხოვდა უფრო მაღალ ტესიტურას – ვერდის, პუჩინის, როსინის მუსიკა. ამიტომ გარდამავალი ბგერა გახდა: , f, fis, რა თქმა უნდა, გააჩნია სოპრანოს და ტენორს.

გარდამავალი ბგერის გადასალახად და ასაღებად საჭიროა:

- გათანაბრებული რეგისტრი;
- განვითარებული სუნთქვა (სუნთქვის განაწილების პროცესი);
- ვოკალური მეტყველება (თანხმოვნები).

გარდამავალი ბგერების დასახვეწად, აუცილებელია, რომ პედაგოგი ავარჯიშებდეს სტუდენტს მუდმივად, ხოლო არიის რთულ ადგილები უნდა დაუშვავდეს მცირე ფრაგმენტებად, როგორც ვოკალიზი. პედაგოგმა უნდა შეძლოს შეისწავლოს სპექტრალურად სტუდენტის ხმა.



ნაწარმოებს ნელ-ნელა მივყავართ დასასრულისკენ. მიუხედავად ამისა გვაქვს p. მელოდია ჩამოდის, პირიქით, დაბალ ბგერებზე და ამიტომ მომღერალმა უნდა ეცადოს, რომ არ იქნეს უფერული და არასაინტერესო. ჩაღოს მეტი სევდა და გამოიყენოს სამსახიობო ოსტატობის ელემენტები. ამ არიაში, ისევე როგორც ამ ფრაზაში,

აუცილებელი ნიუანსი არის ლეგატო, რომლის შესრულება მოითხოვს ღრმა სუნთქვებს. ამისათვის გამოგადგება პიეტრო ფრანჩესკო ტოზის რეკომენდაციები (ცოტა მცირე სუნთქვა აიღოს სტუდენტმა ან მომღერალმა და გაანაწილოს, თითქოს, უბერავს მინაზე. ამ დროს ძლიერად მუშაობს სასუნთქი კუნთები, რომელიც ძალიან ეხმარება მომღერალს).

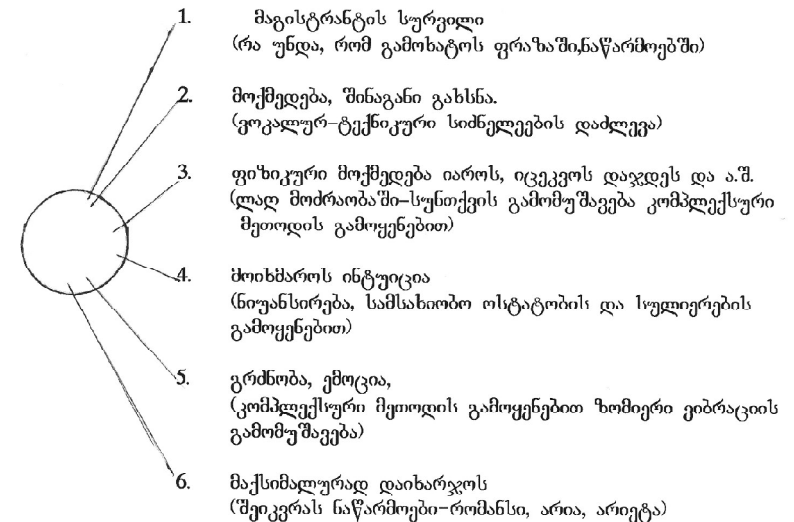
ამ არიის ადვილად დაძლევაში და სწორი პოზიციით შესრულებისათვის ერთ სუნთქვაზე უნდა ავარჯიშოს სტუდენტი პედაგოგმა ვოკალიზებით: ქრომატიული გამა, არპეჯიო, თვითონ არიის რთული ადგილები. ვოკალიზებით მუშაობა აძლევს ხმას უსაზღვრო განვითარების საშუალებას, რაზეც იტალიაში წლების მანძილზე მუშაობენ.



არია პირვანდელ ხასიათს იბრუნებს თანდათან და მთავრდება p-ზე. ოქტავურ ინტერვალზე ნახტომით.

საფინალო ფრაზაში კომპოზიტორი, ფაქტობრივად, ოქტავურ ინტერვალს გვაძლევს - ორი p, დაბალი ბგერები ჰ, გ, ფ-დან უცებ მეორე ოქტავის საფინალო ნოტი G, რომელიც არის ძალიან დიდი გრძლიობის, ამ კულმინაციურ ნოტას კომპოზიტორი ითხოვს pp-ზე, რაც, ტექნიკური თვალსაზრისით, ურთულესია. ამით მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ დაყრდნობილი სუნთქვის გამოყენება აუცილებელია. ბოლოსკენ ჩნდება დაბალი ბგერები გ, ა, ფ, ამისათვის უნდა ეცადოს მომღერალმა, არ დაიკარგოს ხმის სიძლიერე და ჟღერდეს ისე, როგორც სხვა ბგერები. ამისათვის საჭიროა თავისუფალი ხორხი, ხოლო მაღალი ბგერა, რომელიც არის მეორე ოქტავის გ, მოითხოვს გულ-მკერდის სუნთქვას.

მიხეილ თუმანიშვილის სქემა



მიხეილ თუმანიშვილის ეს სქემა კიდევ უფრო ეხმარება სტუდენტს ან დაძლევა მომღერალს იმაში რომ, შეისწავლოს ესა თუ ის ნაწარმოები და გამოიყენოს სიმღერის დროს სქემაში აღნიშნული მითითებანი.

„აბესალომ და ეთერის“ წინა დადგმებში ეთერის სახე ლირიკულად, ხოლო თუმანიშვილის დადგმაში ბრძოლის-უნარიან გმირად არის ინტერპრეტირებული (სწორედ ეს სახე შექმნა არაჩვეულებრივი ოსტატობით მაია თომამემ).

ჩვენამდე მოღწეული „ეთერიანი“ საუკუნეებით თარიღდება. „ეთერიანი“ ფართო ეპიკური ტილოა. მასში მაღალი ხელოვნებით არის ასახული მარადიული სიყვარულით გამსჭვალული ქალ-ვაჟის ტრაგიკული ბედი, ხალხის ესთეტიკური იდეალი და მსოფლმხედველობა. „ეთერიანს“ სიუჟეტური ანალოგიები მოუპოვება შუა საუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურაში („ტრისტან და იზოლდა“, „ვისრამიანი“ და სხვა...). მძაფრმა სიუჟეტმა, დახვეწილმა ეპიკურმა სახეებმა, მდიდარმა პოეტურმა ენამ განაპირობა ეთერიანის იდეის პოპულარობა. მის საფუძველზე შეიქმნა გაჟღერებული პოემა „ეთერი“

ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ და სხვა.

ერთი ცნობილი თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორის განცხადებაა, რომ თურმე „ფალიაშვილმა 50 წლით უკან დასწია ქართველი მუსიკის განვითარება. მოტივი? – „აბესალომ და ეთერი“ არაა დაწერილი გამოჩენილი თანამედროვეების – რიჰარდ შტრაუსისა თუ ალბან ბერგის ოპერების მუსიკალური ენითა და საკომპოზიტორო ტექნიკით! არ ვიცი, საჭიროა თუ არა აქ ვრცელი კომენტარი? „აბესალომ და ეთერის“ (ისევე, როგორც ყველა კლასიკურ გენიალურ ქმნილებას), უკვდავება უწერია საუკუნეებში და აბა, მიბრძანეთ, რა პრინციპული მნიშვნელობა ექნება მაშინ იმას, თუ სახელდობრ, როგორი მუსიკალური ენით ან ტექნიკით იყო იგი თავის დროზე დაწერილი? მარადიული შემოქმედი ხომ მუდამ უფრო თანადროული და აქტუალურია, ვიდრე ყველა დროის და ეპოქის მოკვდავი „თანამედროვენი“.

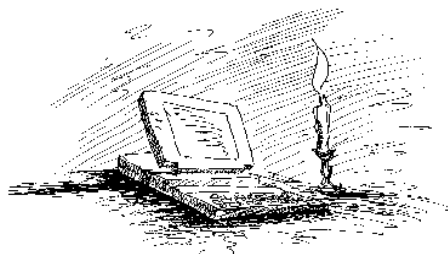
ღრმად პატივცემულ ზაქარიას!

საყურადღებოა სტუდენტთა ერთი ადრესი: „საზოგადო ხმებს მილოცვისას, რომელნიც ღღეს მიმართულნი არიან თქვენდამი, ჩვენც, I სახელმწიფო კონსერვატორიის მოწაფენი, ვუერთებთ ჩვენს ხმას. ჩვენთვის ამ ღღეს, გარდა მისი ეროვნული მნიშვნელობისა, აქვს განსაკუთრებული სპეციფიკური მნიშვნელობა. ჩვენ ვამაყობთ, რომ იმ დაწესებულების სათავეში, სადაც ვეზიარებით წმინდა მუსიკალურ ხელოვნებას, სდგენარტ თქვენ, პირველი ეროვნული კომპოზიტორი საქართველოსი, რომელმაც თავის შემოქმედებით მოღვაწეობაში შეაერთა ევროპის მუსიკის საუკეთესო ტრადიციები ეროვნული მუსიკის სიმდიდრესთან. ჩვენ ბედნიერი ვართ აღვნიშნოთ, რომ „აბესალომ და ეთერში“ გამოსახული მუსიკალური ტენდენციები და ევროპული ეროვნული ხასიათის ტენდენციები, რომელნიც შეადგენენ თქვენს სულიერ სიმდიდრეს, გიხელმძღვანელებენ თქვენ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. ამით ჩვენს კონსერვატორიას ეძლევა ორგანო მნიშვნელობა, როგორც მსოფლიო და ეროვნული კულტურის ცენტრს. გისურვებთ ხანგრძლივი ყოფილიყოს თქვენი მუსიკალური და პედაგოგიური მოღვაწეობა ჩვენი ხალხის, ახალგაზრდა მოწაფეთ და მუსიკალურ კულტურის სასიხარულოდ (1923 წლის 2 თებერვალი).

ამ სტუდენტური აღფრთოვანებით დაწერილ წერილში მოჩანს სითბო, სიყვარული ახალგაზრდა თაობისა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი პედაგოგი. არა ერთი და ორი ნიჭიერი მოწაფე აღზარდა მან, რომელთაგან მრავალი გახდა შემდგომ საყოველთაოდ აღიარებული მუსიკოსი და საზოგადო მოღვაწე.

1. ზაქარია ფალიაშვილი, ბიოგრაფია. იხ.: ლ. დონაძე, ო. ჩიჯავაძე, გ. ჩხიკვაძე, გამოცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990.
- 2. ვ. გვაზარია, ქართული მუსიკის მშვენიერება, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1971, გვ. 24.
- 3. გ. ტორაძე, ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998 წ.
- 4. Багадуров Б. А. Очерки по истории вокальной методологии г. Муз. Изучательства, Москва, 1937.
- ბ. ნიკოლაიშვილი, ქართული სასცენო მეტყველება, „განათლება“, თბილისი, 1979.
- ჟანა თოიძე, სადოქტორო დისერტაცია თემაზე: თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს“, თბილისი, 1999.

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა



კულტურის მენეჯმენტი კულტურის პოლიტიკა

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების
რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელები – პროფ. იური მღებრიშვილი,
პროფ. ლევან ხეთაგური

ნინო აზმაიფარაშვილი
ლოქტურანტურის II კურსი
ხელმძღვანელი: იური მღებრიშვილი

საერთაშორისო ორგანიზაციების მნიშვნელობა გლობალიზაციის პროცესებში

გაერთიანების იდეა

დღეს ტექნოლოგიურ მიღწევებს, პოლიტიკური თუ ეკონომიკური საკითხების გადაწყვეტას ინტეგრირებისაქენ მიჰყავს მსოფლიო. ქვეყნებისა და მსოფლიოს ხალხთა უსაფრთხოების პრობლემა თანამშრომლობის აუცილებლობას განაპირობებს, ბუნების სტიქიური შემოტევები და კატასტროფები ერთი საშიშროების წინაშე აყენებს პლანეტის ნებისმიერ მკვიდრს და მაშინ, როცა აპოკალიპტური წარმოდგენები მძაფრდება, იბადება გაერთიანების იდეა ერთი საშიშროების წინააღმდეგ და ისევ და ისევ ღვება ცივილიზაციის გადარჩენის პრობლემა.

ეს შეიძლება ყველაზე მძაფრი განაჩენია დღევანდელი მსოფლიოსათვის, რომელიც დაუღალავად ასრულებს თავის ფუნქციას და ცდილობს სიცოცხლისუნარიანობის გახანგრძლივებას. რადგანაც არის პერიოდები, როდესაც მისი მკვიდრი ადამიანები დაპირისპირების შედეგად ხშირად დამდგარან ერთმანეთის განადგურების წინაშე და როცა დედამიწის წონასწორობა ირღვევა, ისახება გზებიც, რომელიც შესაძლებლობებს იძლევა დაიცვას დემოკრატიული იდეის ქვეშ გაერთიანებული ადამიანები. იქმნება გლობალური გაერთიანებები მთავარი საკითხების გადაჭრის მიზნით.

თომას ლ. ფრიდმანმა, როდესაც მსოფლიოზე გლობალიზაციის გავლენა „გათანაბრებად“ განიხილა, განაცხადა, რომ პოლიტიკურმა ძალებმა როგორც დადებითად, ისე უარყოფითად, მსოფლიო სამუდამოდ შეცვალეს და რომ გლობალიზაციის ტემპები იზრდება და უფრო მეტ გავლენას ახდენს ბიზნეს ორგანიზაციებზე. პოლიტიკაში გლობალიზაცია გამოიხატება ნაციონალური შესუსტებით. რაც, ერთი მხრივ, განპირობებულია თანამედროვე სახელმწიფოების დიდი უფლებამოსილების დელეგირებით გავლენიან საერთაშორისო

ორგანიზაციებზე, ისეთებზე, როგორიცაა: გაერო, მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაცია, ევროპის საბჭო, ნატო, მსოფლიო ბანკი.

XXI საუკუნეში გლობალიზაციის პროცესთან ერთად დაიწყო რეგიონალიზაციის პროცესი, ანუ, რეგიონმა უფრო და მეტი გავლენის მოხდენა დაიწყო საერთაშორისო ურთიერთობებზე. მოხდა მსოფლიო პოლიტიკის შემადგენელი – გლობალურის და რეგიონალურის დამოკიდებულების შეცვლა, რომლის მაგალითია ევროპის კავშირი, სადაც რეგიონალიზაციის პროცესის ბუნებრივმა განვითარებამ მოგვცა კონცეფცია – „ევროპის რეგიონები“ ევროკავშირში ადგილის დამკვიდრებით.

გლობალიზაციის პროცესის ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი საერთაშორისო ორგანიზაციების შექმნაა.

წინაპირობები:

მსოფლიო სულ უფრო ურთიერთდამოკიდებული ხდება გლობალიზაციასთან კონტექსტში, საერთაშორისო საზოგადოების წინაშე წამოჭრილი პრობლემის გადაჭრისას უფრო მეტი მოთხოვნა ორმხრივ თანამშრომლობას ენიჭება. არსებობს ასევე მოსაზრება, რომ საერთაშორისო სტაბილურობის საქმეში კულტურასა და განათლებას შეუძლია ითამაშოს დადებითი როლი.

კულტურული კონტაქტების მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ხალხებსა და ქვეყნებს შორის, ყოველთვის იყო „მრავალმხრივი“ და ორგანიზებულ სახეს იღებდა ასეული წლის წინ. რომის კათოლიკური ეკლესია მშვენიერი ადრეული მაგალითია. რელიგიური ნიშნის ქვეშ გაერთიანებული ტერიტორიების და ქვეყნების მართვა უფრო ადვილი იყო. ნათელია, რომ გასულ საუკუნეებში შექმნილი გაერთიანებები მიმართული იყო კონტროლის დამყარებისა და საკუთარი ძალაუფლების გასამტკიცებლად. დღეს შეიცვალა რეალობა და წინა პლანზე არა ადამიანთა დამორჩილების და მართვის, არამედ მათი დაცვის იდეა წამოვიდა. ამიტომაც დღეს დიდია გაეროს და გლობალური გაერთიანებების როლი საერთაშორისო კულტურულ ურთიერთობებში და ის ააშკარავებს მომავალი ათწლეულებში ჰუმანური იდეის ჰეგემონიის ამაღლებას საერთაშორისო გაერთიანებებში.

საერთაშორისო ორგანიზაციების ინტელექტუალური განვითარება XIX საუკუნეში იქნა შემოტანილი იმანუილ კანტის მიერ, რომელიც მიიჩნევდა, რომ მხოლოდ ლიბერალური, დამოკრძალებული, უერთიერთდამოკიდებული და კანონიერი რესპუბლიკების გაერთიანებას – „წყნარი ოკეანის ფედერაციას“, შეეძლო გადაეღაზა საერთაშორისო სისტემის მტრული ანარქია. ომის გაჩენის მუდმივი საშიშროების წინააღმდეგ ძლიერ და ავტორიტარულ სახელმწიფოებს და მსოფლიოს ყველაზე დიდი შესაძლებლობის ძალებს შეეძლოთ წასვლა და ამ სიტუაციის გამოსწორება, რათა უზრუნველყვოთ საერთაშორისო უსაფრთხოება. დიდი ხნის მანძილზე ეს თვალსაზრისები ვითარდებოდა თანამედროვე გააზრებებამდე, რომ ურთიერთდამოკიდებული დემოკრატიული ქვეყნები თითქმის არასდროს გამოიყენებენ სამხედრო ძალებს ერთმანეთის საზიანოდ. საერთაშორისო ორგანიზაციები ჩაებნენ ამ მართონში, როგორც საუკეთესო გარანტიები მშვიდობიანი მსოფლიოს შექმნისათვის.

საერთაშორისო ორგანიზაციების შექმნის მთავარი ფაქტორი სწორედ საერთაშორისო უსაფრთხოებაა.

თანამედროვე გლობალიზაცია

II მსოფლიო ომის შემდეგ კაცობრიობის წინაშე თავიდან დადგა უსაფრთხოების პრობლემა და წამყვანმა სახელმწიფოებმა გადაწყვიტეს შეექმნათ მეგა გაერთიანებები, რომელიც აღამიანთა, მსოფლიო კაპიტალის პოლიტიკური და ეკონომიკური უსაფრთხოების გარანტიებს შექმნიდა. ომის შემდეგ გლობალიზაცია განახლდა სწრაფი ტემპით. მას თან სდევდა გაუმჯობესებები ტექნოლოგიურ დარგში, რომელმაც განაპირობა სწრაფი საზღვაო, სარკინიგზო და საჰაერო გადაადგილებები. გლობალიზაცია დააჩქარა ასევე საერთაშორისო სატელეფონო ხაზის გაყვანამ. 1947 წლიდან საერთაშორისო ვაჭრობაში ბარიერების გაუქმებით დაკავდა ტარიფებისა და ვაჭრობის გენერალური შეთანხმება GATT – ეს იყო სერია კაპიტალისტური და განვითარებად ქვეყნებს შორის შეთანხმების. 1995 წელს GATT-ის 75 წევრმა ჩამოაყალიბა მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაცია WTO, მას მერე კიდევ 21 ქვეყანა შეუერთდა WTO-ს. ასეთი ინსტიტუციაა ასევე რეკონსტრუქციისა და განვითარების საერთაშორისო ბანკი (World Bank) და საერთაშორისო სავალუტო ფონდი (International Monetary Fund).

საერთაშორისო ორგანიზაციები XX საუკუნეში

საერთაშორისო სახელმწიფოთშორისი ორგანიზაციების (IGO) საერთაშორისო შეთანხმების საფუძველზე შექმნილი სახელმწიფოთა მუდმივი გაერთიანებებია, შექმნილი საერთაშორისო პრობლემების გადაწყვეტის მიზნით. ასეთი საერთაშორისო ორგანიზაციებია გაერო, ევროპის საბჭო, მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაცია.

საერთაშორისო არასამთავრობო ორგანიზაციების (INGO) – ნაციონალური გაერთიანებების, ასოციაციების, არასამთავრობო ხასიათის საზოგადოებების მუდმივი გაერთიანებებია საერთო მიზნებისათვის – ჯანდაცვის, კულტურის, განათლების, მეცნიერებისა და ტექნიკის. საქველმოქმედო და სხვა სფეროებში. ორგანიზაცია საერთაშორისო სტატუსის მინიჭებისათვის უნდა პასუხობდეს მოთხოვნებს:

- ორგანიზაციის მიზანი – საერთაშორისო მნიშვნელობის არაკომერციული საქმიანობა.

- ორგანიზაციის დაარსება ხორციელდება სახელმწიფოს შიდა კანონის შესაბამისად და არა საერთაშორისო შეთანხმების საფუძველზე.

- ორგანიზაციის რეზულტატიური საქმიანობა ხორციელდება მინიმუმ ორ ქვეყანაში.

აშშ თავდაპირველად მცირედად იღებდა მონაწილეობას საერთაშორისო ორგანიზაციების შექმნაში, ხოლო მოგვიანებით უკვე საერთაშორისო ორგანიზაციების მხარდაჭერის მთავარი ინიციატორი გახდა. ვაშინგტონი ხელს უწყობდა ორ ყველაზე მთავარ საერთაშორისო ორგანიზაციის I მსოფლიო ომის შემდეგ, 1919 წელს, ერთა ლიგის და უკვე II მსოფლიო ომის შემდეგ, 1945 წელს, გაეროს შექმნის იდეას.

საერთაშორისო სისტემების მოქმედების უუნარობამ 1930-იან წლებში გლობალურმა სისხლისღვრებმა, გამოფიტულობამ, სიღარიბემ, რომელიც თან მოჰყვა ორ მსოფლიო ომს, საერთაშორისო საზოგადოება დაარწმუნა, შექმნილიყო ახალი ტიპის გლობალური ორგანიზაცია.

მსოფლიოში ცივი ომის პერიოდმა ისევ ახალი საშიშროების წინაშე დააყენა მსოფლიო და ოცნება პოლიტიკისა და კულტურის ერთიანობის შესახებ მომავლისთვის გადადო. მოხდა პოლარიზება კულტურის და პოლიტიკის, ამ პერიოდში საერთაშორისო

ორგანიზაციები და გაერო ძირითადად ფორუმის და აზრთა გაცვლა გამოცვლის ხასიათს ატარებდა.

90-იანი წლების დასაწყისიდან ცივი ომის დასრულების შემდეგ ეკონომიკური და ფინანსური გლობალიზაციის ფონზე, რამდენად პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, პოლიტიკურად და კულტურულად დანაწევრებულმა მსოფლიომ კვლავ დააკისრა საერთაშორისო ორგანიზაციებს კრიტიკული ფუნქცია და საკონსულტაციო ფორუმებს შუამავლობის და არბიტრაჟის როლი მიანიჭა, გასული საუკუნის ბოლოს და XXI ს-ის დასაწყისში არა მხოლოდ გლობალიზაციამ და ფრაგმენტაციამ, ასევე ტრანსპორტირების და კომუნიკაციის საშუალებების და ტრანსნაციონალრი ხასიათის ომებმა, პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა კონფლიქტებმა ახალი გამოწვევები წამოჭრეს.

აღმოსავლეთ-დასავლეთის კონფლიქტის ამოწურვისა და დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის თანდათანობითი გარდაქმნის შემდეგ, რასაც ახალი საერთაშორისო გაერთიანებების ფორმირებისაკენ მიჰყავდა ახალი პრობლემები წამოჭრა. ცივი ომის შემდგომ პერიოდში აშშ-ის პოლიტიკა საერთაშორისო ორგანიზაციების მიმართ არაერთმნიშვნელოვანი რჩებოდა; 2001 წლის 11 სექტემბერს მსოფლიო სავაჭრო ცენტრის უპრეცედენტო ტერორისტულმა თავდასხმამ შტატების პოლიტიკურ სტრატეგიაზე ფუნდამენტური გავლენა მოახდინა, რაც გახდა გლობალურ ტერორიზმთან ბრძოლის ახალი წამოწყებების დასაწყისი საერთაშორისო ორგანიზაციების მეშვეობით.

საერთაშორისო ორგანიზაციები

გაერო (UN) საყოველთაო მშვიდობის უზრუნველყოფის და სახელმწიფოთა თანამშრომლობის ორგანიზაციაა, შეიქმნა 1945 წელს. როცა სან-ფრანცისკოს კონფერენციაზე მის წესდებას 50 სახელმწიფომ მოაწერა ხელი.

გაეროს შექმნის საფუძველი გახდა ჰიტლერული გერმანიისა და მისი ბლოკის წინააღმდეგ მებრძოლ სახელმწიფოთა გაერთიანება მძლავრ კოალიციად. მანამდე, 1942 წელს, ხელი მოეწერა „გაერთიანებული ერების დეკლარაციას“. ახალი ორგანიზაციის შექმნის თაობაზე გადაწყვეტილება მიიღო სამმა მეგა სახელმწიფომ: სსრკ, აშშ და დიდი ბრიტანეთი, რაც გამოწვეული იყო ფაქტით, რომ „ერთა ლიგის“ არსებული ორგანიზაცია პოლიტიკური და

ორგანიზაციული მანკიერებების გამო უძლური აღმოჩნდა, თავიდან აეცილებინა II მსოფლიო ომი. გაეროს წესდებაში თანამედროვე საერთაშორისო სამართლის ძირითადი დემოკრატიული პრინციპებია ასახული.

EU – ევროპის კავშირი – გაერთიანებული თავისუფალი სივრცეა, დაფუძნდა 1993 წელს მაასტრიხტის ხელშეკრულების საფუძველზე. ევროკავშირი – ეს არის უნიკალური, მრავალეროვანი გაერთიანება, რომელიც შედგება 27 ქვეყნისაგან, ისინი გაერთიანდნენ, საკუთარი მოქალაქეების უსაფრთხოებისა და გაბედნიერების მიზნით. ევროკავშირი – სივრცე შიდა საზღვრების გარეშე, უზრუნველყოფს ოთხ თავისუფლებას: **ადამიანთა, საქონლის, მომსახურების და კაპიტალის** თავისუფლად გადაადგილებას.

მას მერე, რაც 2004 წლის შემდეგ ევროკავშირი გაფართოვდა, მიიღო თავის რიგებში 10 ახალი წევრი, დაამტკიცა ევროპის სამეზობლო პოლიტიკა, რაც განკუთვნილია იმ მეზობელი ქვეყნებისათვის, რომლებიც ევროკავშირის პირდაპირ ინტეგრაციაში არ იღებენ მონაწილეობას. ENP – ევროპის სამეზობლო პოლიტიკა მიმართულია ეკონომიკური ინტეგრაციის გაძლიერებისა და პოლიტიკური პარტნიორობისაკენ და მასში შედის 16 ქვეყანა, მათ შორის არის საქართველო.

1963 წელს ჩამოყალიბებული **EUROPA NOSTRA**, როგორც ორგანიზაციების ქოლგა აერთიანებს 200-ზე მეტ არასამთავრობო ორგანიზაციას, პრიორიტეტული სფერო ევროპის ბუნებრივი და არქიტექტურული მემკვიდრეობის დაცვა.

The COUNCIL OF EUROPE-ს (ევროპის საბჭო) დევიზია: ადამიანის უფლებები – დემოკრატია – კანონის უზენაესობა. 47 ქვეყანა – ერთი ევროპა. სახელმწიფოთაშორისი ორგანიზაცია მდებარეობს სტრასბურგში (საფრანგეთი), დაარსებულია 1949 წელს, რათა მიღწეულ იქნეს მის წევრთა შორის პრინციპებისა და იდეალების შენარჩუნების და დაცვისათვის ერთიანობა, რაც მათ საერთო მემკვიდრეობას წარმოადგენს და მათი ეკონომიკური და სოციალური სფეროს შემსუბუქებისათვისაა შექმნილი. ევროპის საბჭოში, კულტურულ შეთანხმების თანახმად, ევროპის კულტურულ მემკვიდრეობის დაცვასა და მთელი მისი მრავალფეროვნების შენარჩუნებაზე პასუხისმგებელია კულტურული თანამშრომლობის საბჭო (CDCC).

საერთაშორისო ორგანიზაციები გლობალიზაციის პერიოდში იკვლევენ, თუ გლობალიზაციის ულმოებული პროცესი როგორ ეფექტს ახდენს მსოფლიო საერთაშორისო ორგანიზაციებზე. პაულ გრაჰამ ტელიორი წიგნში: „საერთაშორისო ორგანიზაციები გლობალიზაციის პერიოდში“ ფოკუსირებას ახდენს გაეროზე და მის უფრო ფართო სისტემაზე და ასევე სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციებზე. ამ პროცესებში მისი ფართო სპექტრის კვლევები კონცენტრირებას ახდენს სამ საკვანძო საკითხზე: მშვიდობის და უსაფრთხოების ხელის შეწყობა, ეკონომიკისა და სოციალური აქტივობის მართვა და ინდივიდუალური კეთილდღეობის დაცვა, რომელიც უზრუნველყოფს ცვალებად ურთიერთობებს საერთაშორისო ორგანიზაციებსა და სახელმწიფოებს შორის. გლობალიზაციამ გაზარდა საერთაშორისო ორგანიზაციების აუცილებლობა, რადგანაც მათი აქტივობა საჭიროებს მეტ გლობალურ მართვას. გლობალიზაციის მზარდი პროცესი განაპირობებს საერთაშორისო ორგანიზაციების არსებობას.

გაერთიანებულ ერების ორგანიზაციაზე დაფუძნებული სპეციალიზებული უწყება UNESCO დაარსდა იმ იდეით, რომ მშვიდობა დამყარებული უნდა იყოს კაცობრიობის ინტელექტუალურ და მორალურ სოლიდარობაზე. თავისი დაარსებიდან ორგანიზაცია მშვიდობის გამტკიცებისათვის იბრძოდა საერთაშორისო თანამშრომლობის გზით განათლების, კულტურის და მეცნიერების სფეროებში. UNESCO-ში გაერთიანებულია 193 წევრი ქვეყანა და 7 ასოცირებული წევრი, UNESCO ხუთი ძირითადი პროგრამით ახორციელებს თავის დანიშნულებას: განათლება, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები, სოციალური და ჰუმანიტარული მეცნიერებები, კულტურა და კომუნიკაციები და ასევე ინფორმაცია. აფინანსებს წერა-კითხვის გავრცელებას, ტექნიკურ პროექტებს, საერთაშორისო მეცნიერებათა პროექტებს, რეგიონალური და კულტურის ისტორიის პროექტებს. 1972 წელს მიღებული ხელშეკრულებით დგინდება უნივერსალური კულტურის ფასეულობების მსოფლიო მემკვიდრეები. იუნესკო ასევე პასუხისმგებელია ჰააგის ხელშეკრულებით კულტურის საკუთრების დაცვაზე სამხედრო შეტაკების შემთხვევაში.

დღეს იუნესკო ფუნქციონირებს, როგორც იდეების უნივერსალური ლაბორატორია, ეთიკური პრობლემების მოსაგვარებლად შეთანხმების გზით.

იუნესკოს მიზნები: 2015 წლისათვის განვითარებად ქვეყნებში უკიდურეს სიღარიბეში მყოფი ადამიანების ცხოვრების დონის აწევა, 2015 წლისათვის ყველა ქვეყნებში პირველდაწყებითი განათების

მიღება და 2015 წლისათვის ეკოლოგიური ბალანსის შენარჩუნებისათვის ბრძოლა.

ICOMOS – ძეგლებისა და ტერიტორიების საერთაშორისო საბჭო არასამთავრობო ორგანიზაცია, რომელიც თავის საქმიანობას უკავშირებს მსოფლიოს ისტორიული მონუმენტების და ძეგლების კონსერვაციას, ქალაქების, არქეოლოგიური მემკვიდრეობის დაცვას.

გლობალური ინტერესები

გლობალიზაცია არ არის ცალმხრივი, ჰომოგენური, მისი საზღვრები დაუდგენელია, მისი დამახასიათებელი ელემენტები და მრავალმხრივი ხასიათი ჯერ სათანადოდ არ არის გამოკვლეული. მაგრამ უეჭველია, რომ რაციონალური შერჩევის დროს კონტექსტის სტრუქტურის შეცვლისას, გლობალიზაცია შეცვლის იმ გზებს, რითაც თამაშის ძირითადი წესები იმართება პოლიტიკასა და საერთაშორისო ურთიერთობებში.

საერთაშორისო სისტემა უკვე აღარ არის მხოლოდ სახელმწიფოების სისტემა, ის ხდება უფრო მრავალმხრივი და რთული. ეს გარდაქმნა არსებით შედეგებს ავლენს კოლექტიური ქმედების პოლიტიკაზე, სანამ სახელმწიფოების როლი არის მნიშვნელოვანი გლობალიზაციის მოწესრიგებაში და სიცოცხლისუნარიან განვითარებაში, აშკარაა საერთაშორისო ორგანიზაციების როლი ამ პროცესებში.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი სიცოცხლისუნარიანი განვითარების და გლობალიზაციის მოგვარების არის ის, თუ როგორ უნდა მოხდეს საერთაშორისო და რეგიონალური ორგანიზაციების და შესაბამისი პროგრამების საშუალებით საუკეთესო გზების გამონახვა. მიზნის მიღწევის თვალსაზრისით, საერთაშორისო საზოგადოება უნდა იყოს აუცილებლად თანამედროვე და სიცოცხლისუნარიანი გლობალიზაციასთან მიმართებაში, რასაც საკვანძო მნიშვნელობა აქვს.

პირველი საერთაშორისო ორგანიზაციები უნდა გამოხატავდნენ მათი წევრების მრავალფეროვან სურვილებს. დაინახავენ რა, რომ გლობალიზაცია გარდაუვალი ძალაა და მისი ბუნება და ზემოქმედება საერთაშორისო საზოგადოების კონტროლის გარეშე არ განიხილება. საერთაშორისო საზოგადოება უნდა მიისწრაფოდეს გამოიყენოს კორპორატიული მექანიზმები გლობალიზაციის გზაზე, რომლებიც

გამოხატავს სახელმწიფოთა, განსაკუთრებით განვითარებული ქვეყნების, მისწრაფებებსა და ინტერესებს. საერთაშორისო ორგანიზაციებისათვის რაციონალურია ის, რომ საერთო პრობლემებისთვის უზრუნველყოფენ ფორუმებს, რომლებიც განიხილება და მას შესაბამისი გადაწყვეტილება მოეძებნება. საერთაშორისო ორგანიზაციები აწინაურებენ ან აბრკოლებენ გლობალიზაციას.

რომელი ორგანიზაციები აღწევენ იმას, რასაც მისი წევრები მოითხოვენ მათგან? საერთაშორისო ორგანიზაციები უნდა იყვნენ აქტიურნი, გლობალური მოვლენების მოთამაშეები და საკუთარი წევრების ინტერესების გამომხატველნი. საერთაშორისო ორგანიზაციები ძირითადი საშუალებებია, რომლის მეშვეობითაც იძებნება კომპრომისები. არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ფილიპ ალოტს, რომელიც მიიჩნევს, რომ „ამ ცვალებად სამყაროში, რათა გაერთიანდეს მთელი კაცობრიობის ინტერესები და არა სახელმწიფოს დამოუკიდებელი ინტერესები, უძეცრება იქნებოდა საერთაშორისო ორგანიზაციების როლის არაღიარება“. საერთაშორისო საზოგადოება აგრძელებს საზოგადოებრივი მართვის მხარდაჭერას.

უფრო ძლიერი გაერო უკეთესი მომავლისათვის – ასე ციტირებენ გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში, ანუ – უფრო ყოვლისმომცველი და ქმედითუნარიანი. გლობალური უსაფრთხოება, სტაბილურობა, კანონის უზენაესობა, თანამშრომლობა მშვიდობისათვის მსოფლიო ხალხების თანასწორუფლებიანობა – ყველა ამ ფასეულობის უზრუნველყოფა არის საერთაშორისო ორგანიზაციების ძირითადი მიზანი. მსოფლიო მოითხოვს გლობალურ ზედვას. გლობალიზაცია საერთაშორისო საზოგადოებისათვის აუცილებელი პროგრესია. საერთაშორისო ორგანიზაციებში გაერთიანება და მათთან თანამშრომლობა არა თვითმიზანი, არამედ საშუალება და სტიმულია მსოფლიოს ხალხებისათვის, მათი უსაფრთხოებისა და ბედნიერებისათვის. გაერთიანებების წევრობა საერთაშორისო გარანტიების მოპოვებაა და სრული მზაობა ქვეყნების სიძლიერისათვის და ყველაფერი ეს თავისი არსით მიმართული უნდა იყოს ადამიანთა კეთილდღეობისაკენ.

• Drury, Paul, *The Role of International Organisations*, Taylor, Paul Graham, *International Organization In The Age Of Globalization*. Philip G. Cerny, „Globalization and the Changing Logic of Collective Action,” *International Organization*, Vol. 49, no. 4 (Autumn, 1995).

- DUNCAN A. FRENCH, *The Role of the State and International Organizations in Reconciling Sustainable Development and Globalization*, University of Sheffield, United Kingdom.
- “Autonomous Institutional Arrangements in Multilateral Agreements: A Little-Noticed Phenomenon in International Law”, 94 *American Journal of International Law*, pg. 623-659.
- P. Allott, “The Concept of International Law” in Byers (ed.), *The Role of Law* pg. 88.
- <http://www.answers.com/topic/international-organization-1#>
- <http://www.buildingconservation.com/articles/orgs/orgs.htm>
- <http://www.un.org/en/>
- http://europa.eu/index_en.htm
- <http://www.coe.int/>
- http://www.european-heritage.net/sdx/herein/european_heritage_program/showcontent.xsp?id=2
- http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=3328&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- <http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/cerny.htm>

სპონსორობა და კულტურის პოლიტიკა

სასპონსორო საკმარისობას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს ევროპაში. ამ უკანასკნელისათვის კულტურის პოლიტიკისა და კანონმდებლობის საფუძველზე შექმნილია მძლავრი მაკონტროლებელი და ამასთან წამახალისებელი მექანიზმი. კულტურის კანონმდებლობაში ჩადებულია პუნქტი, რომელიც ითვალისწინებს სხვადასხვა საგადასახადო შეღავათს სასპონსორო და საქველმოქმედო საქმიანობით დაკავებული ბიზნეს ორგანიზაციებისათვის. მსგავსი კომფორტული გარემო და საგადასახადო შეღავათები დღითიდღე ზრდის ამ საქმიანობით დაკავებული ფირმების რაოდენობას. ამგვარად, სახელმწიფო კულტურის მხარდაჭერის მიზნით უარს ამბობს პირდაპირ შემოსავალზე ფირმიდან და ცდილობს, ირიბი გზით დაუბრუნოს ის კულტურულ დაწესებულებებს, ამ შემთხვევაში თავად ბიზნეს ორგანიზაციებიც ამ შესაძლებლობას ძალზედ პოზიტიურად უყურებენ; მზარდმა თავშეკავებამ ტრადიციულ სარეკლამო-საინფორმაციო საშუალებებზე, კორპორაციული სპონსორობა, მარკეტინგული ინსტრუმენტების დანახარჯის მხრივ გაცილებით უფრო ეფექტური გახდა:

1. დამატებითი შესაძლებლობა, სხვადასხვა აუდიტორიაზე მიზანმიმართულად ზემოქმედების.
2. დასპონსორებული ღონისძიების ფართო გაშუქება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების მიერ, სპონსორს საშუალებას აძლევს, იმავე დანახარჯით მიიღოს უფრო მეტი კონტაქტი მომხმარებელთან. სპონსორობა არის მდუმარე, არავერბალური მედიასივრცე, რამდენადაც შეტყობინება გადაიცემა მოქმედებასთან ასოციაციით, რომელიც ფლობს საკუთარ ინდივიდუალობას (აუდიტორიის აზრით).
3. სპონსორობის გამოცდილი ეფექტურობა; სპონსორობას დაგეგმილს და განხორციელებულს შესაბამისი სახით აუცილებელი მარკეტინგული კონტაქტების უზრუნველყოფა შეუძლია. სპონსორობა აგრეთვე არის საკმაოდ კარგი

ალტერნატივა, რეკლამასა და საფოსტო გზავნილებთან შედარებით.

4. გლობალური მარკეტოლოგები სპონსორობას მიიჩნევენ საერთაშორისო აუდიტორიასთან მუშაობის ეფექტურ საშუალებად.

სპონსორობის შემთხვევაში ხდება იმიჯის გამყარება როგორც საზოგადოების, ასევე თავად სახელმწიფოს და წამყვანი პოლიტიკური წრეების თვალში.¹

არც თუ ისე ახლო წარსულში სპონსორობა და დაფინანსების არასაბიუჯეტო წყაროები თამაშობდა მარგინალურ როლს ავსტრიის კულტურულ სექტორში. კულტურისა და ხელოვნების ეროვნული ბიუჯეტი (თითქმის 1 მილიარდი ევრო) ცოტათი აღემატება კომერციული სექტორის სასპონსორო მხარდაჭერის მოცულობას, რომელიც დაახლოებით შეადგენს 32,45-36,05 მილიონ ევროს (თითქმის 3%-ს). ავსტრიაში არ არის ფანდრეიზინგის ტრადიცია და დღევანდლობამდე მისი საჭიროების აუცილებლობა დღის წესრიგში არც იდგა. თუმცა, ბოლოდროინდელმა პოლიტიკურმა ცვლილებებმა და სახელმწიფო ბიუჯეტის შემცირებამ კულტურული ორგანიზაციები აიძულა მოეძებნათ არსებობის ალტერნატიული წყაროები. არასაბიუჯეტო სახსრების მოზიდვა გახდა აქტუალური მმართველობითი ამოცანა. ზოგიერთ (მაგრამ არა ყველა) სახელმწიფო ორგანიზაციაში გაჩნდა პროფესიული ფანდრეიზინგული ქვედანაყოფები. ავსტრიის კულტურისა და ხელოვნების ორგანიზაციების სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია მათ საკუთარ შემოსავალსა და დაფინანსების არასაბიუჯეტო წყაროებზე. ზოგიერთი მათგანი სპონსორებთან თანამშრომლობის გასაოცარი უნარ-ჩვევებისა და შესაძლებლობების დემონსტრირებას ახდენს. საშუაშალო ორგანიზაციები, რომელთაც ავსტრიაში ეწოდებათ „მედიატორები“, ხელს უწყობენ კულტურის სფეროს თანამშრომლობას ბიზნესთან. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს სპონსორობის მნიშვნელობის ზრდას კულტურული ორგანიზაციების საქმიანობაში. ფინანსური დამოუკიდებლობის აუცილებლობას აცნობიერებს სულ უფრო დიდი რაოდენობა ორგანიზაციებისა – თვით ისეთ კონსერვატორულ ქვეყანაში, როგორცაა, ავსტრია.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც ასევე გასათვალისწინებელია საქართველოსთვისაც არის ის, რომ კანონი სპონსორობის შესახებ ადგენს პირობებს, რომლის მიხედვითაც

სპონსორობა ფასდება როგორც კომპანიის მხარდაჭერა და არ ექვემდებარება დაბეგვრას.

მთლიანობაში ავსტრიის კომპანიების უმრავლესობა კულტურის სპონსორობის პოტენციალს საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევენ და წინასწარმეტყველებენ მისი მასშტაბების ზრდას უახლოესი ათასწლეულის.

ავსტრია კლასიკური „ევროპული მოდელია“, რომლისთვისაც დამახასიათებელია კულტურის სერიოზული მხარდაჭერა სახელმწიფოს მიერ. ავსტრიის ხელისუფლება კულტურასა და კულტურულ მემკვიდრეობას განიხილავს, როგორც ეკონომიკის და განვითარების მნიშვნელოვან რესურსს. ავსტრიის სახელმწიფო დაფინანსება ხორციელდება სამ დონეზე: ფედერალური, რეგიონალური და მუნიციპალური. ფედერალური და მუნიციპალური სუბსიდიი კულტურული ორგანიზაციების ბიუჯეტის 75%-დან 100%-მდე შეადგენს, ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სახელმწიფოს ძლიერ თანადგომას კულტურის სფეროს მიმართ. სახელმწიფო ასევე მიესალმება კულტურის არასაბიუჯეტო დაფინანსებას და ხელს უწყობს მისი ფანდრეიზინგული საქმიანობის განვითარებას. სამომავლოდ ვარაუდობენ, რომ არასაბიუჯეტო დაფინანსება გაზდება კიდევ უფრო აქტუალური მცირე კულტურული ორგანიზაციებისა და პროექტებისათვის.²

საფრანგეთში, კულტურის სფეროში სპონსორობას საფუძველი ჩაეყარა 1970-იანი წლების დასასრულს ამერიკული კომპანიების ზეგავლენით, რომლებსაც ჰყავდათ თავისი წარმომადგენლობა ამ ქვეყანაში. სპონსორობა განიხილებოდა, როგორც ინსტიტუციონალური კომუნიკაციისა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის ინსტრუმენტი. თავდაპირველად საფრანგეთის ბიზნეს-ორგანიზაციები შემოიფარგლებოდნენ საკუთარი მხატვრული კოლექციების შექმნით, მაგრამ თანდათანობით მათ დაიწვეს ამ საქმიანობის გაფართოება, კულტურის ტრადიციული სფეროების (გამომსახველობითი ხელოვნება – გამოფენები და კოლექციები, კულტურული მემკვიდრეობის რესტავრაცია, კლასიკური მუსიკა და თეატრი – ძირითადად, ცნობილი თეატრალური ჯგუფებისა და სიმფონიური ორკესტრების მხარდაჭერა) და სპონსორობისათვის უპირატესობის მინიჭებით, ხოლო შემდეგ სპონსორობის როლის გაძლიერებით საგარეო და შიდა კომუნიკაციებში – ინდივიდუალური და კორპორატიული სპონსორობით. შერეული

სპონსორობის განვითარების შედეგად, რომელიც აერთიანებს სოციალურ-კულტურულ ამოცანებს, კომპანიებმა რისკის ფასად დაიწყეს კულტურის სფეროსთან თანამშრომლობა და თანამშრომლობის ახალი ფორმების განვითარება.

ოცი წლის წინ არც სახელმწიფო და არც შემოქმედებითი ორგანიზაციები არ იყვნენ დაინტერესებული ბიზნესის მხრიდან კულტურის მხარდაჭერით. სახელმწიფოს პოზიცია იყო ასეთი, რომ კომერციული სექტორი დაკავებული უნდა იყოს თავისი ამოცანების განხორციელებით – შემოსავლის გენერირებით და გადასახადების გადახდით, რომელსაც სახელმწიფო განკარგავს თავისი შეხედულებისდა მიხედვით, მათ შორის – კულტურის სფეროშიც. მეორე მხრივ, მრავალი შემოქმედებითი ორგანიზაცია კონსერვატორულ პოზიციაზე იდგა, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ ბიზნესის ჩარევა მათ საქმიანობაში გამოიწვევდა შემოქმედებითი ინიციატივების შეზღუდვას.

1990-იანი წლების დასაწყისში კულტურაზე სახელმწიფო ბიუჯეტის შემცირებამ გამოიწვია დაფინანსების ალტერნატიული წყაროების ძიება მის დასაფინანსებლად, მსგავს ალტერნატივად თვით სახელმწიფოს მიერ აღიარებულ იქნა ბიზნესის მხარდაჭერა. ამასთან, სახელმწიფო ცდილობდა ეკონტროლებინა ბიზნესიდან კულტურის სფეროში მიმდინარე საშუალებები და ეკარანა სპონსორობის პრიორიტეტული მიმართულებები.

2003 წელს მიღებულ იქნა ახალი კანონი, რომელიც კულტურის მხარდამჭერ კომპანიებს სთავაზობდა უნიკალურ საგადასახადო უპირატესობებს და ამავე დროს კულტურულ ორგანიზაციებს შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის გარანტიებს აძლევდა. ამ კანონის ძალაში შესვლის შემდეგ საფრანგეთში ორი წლის მანძილზე კულტურის მხარდაჭერის 33 ახალი კორპორატიული ფონდი გაიხსნა (2003 წლამდე მსგავსი ფონდი იყო სულ 120).

სპონსორობა ფრანგული საგადასახადო კანონმდებლობით განისაზღვრება, როგორც წმინდა კომერციული საქმიანობა, მომსახურებების გაცვლა ორ მხარეს შორის, რასაც გააჩნია კომერციული ეფექტი (მაგალითად, კომპანია-სპონსორის სარეკლამო ტექსტის განთავსება თეატრალურ ბუკლეტში ან კულტურული ღონისძიების ფარგლებში ახალი პროდუქტის დაწინაურების კამპანია). ასეთი სახის ინტერპრეტაციით, სპონსორობა გათანაბრებულია კომპანიის მხარდაჭერასთან და ამიტომ, არ ექვემდებარება დაბეგვრას.

საფრანგეთში კულტურისა და ბიზნესის სფეროს თანამშრომლობის მაზასათებელია კორპორატიული ფირმების არსებობა. კომპანიების მიერ სპონსორობა ხორციელდება უშუალოდ და ასევე კორპორატიული ფონდების მიერ, რომლებიც იქმნებიან ზუსტად ამ მიზნით. ფაქტობრივად, ყოველ ფრანგულ კომპანიას, რომელიც აქტიურად ახორციელებს კულტურისა და სოციალური სფეროს მხარდაჭერას აქვს საკუთარი ფონდი.

დღესდღეობით, ფრანგულ კულტურას რეალურად აქვს მრავალარხიანი დაფინანსება. ამ უკანასკნელის ძირითადი წყაროებია:

1. კულტურისა და კომუნიკაციის სამინისტრო.
2. რეგიონალური და მუნიციპალური ხელისუფლება.
3. სახელმწიფო და არაკორპორატიული ფონდები.
4. კორპორატიული ფილანტროპია.
5. სპონსორობა.
6. საკუთარი შემოსავალი.

საფრანგეთში, არსებობს მძაფრი კონკურენცია პრესტიჟული შემოქმედებითი ორგანიზაციებისა და ღონისძიებების მხარდასაჭერად. ეს, თავისთავად ამაღლებს სპონსორობის სფეროში კომპანიების პროფესიონალიზმს და უბიძგებს მათ აქტიური მოქმედებისაკენ. მრავალი კომპანია გაცილებით უფრო ხანგრძლივი შედეგის მიღების მიზნით თანამშრომლობს თავის მუდმივ პარტნიორებთან. მათი უმრავლესობა სასპონსორო შეთანხმებას ხელს აწერს მინიმუმ 3 წლის ვადით.³

საფრანგეთში, კულტურისა და ბიზნესის წარმატებული თანამშრომლობის არა ერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ეს ისევე და ისევე გამოწვეულია სახელმწიფოს მხრიდან ამ საკითხზე ხანგრძლივი მუშაობით და ასევე ორივე მხარის დიდი ძალისხმევით თანამშრომლობის ფორმების სრულყოფის საკითხში.

აქვე აუცილებელია შევეხოთ, სასპონსორო პროცესების მიმდინარეობასა და მისი რეგულირების საკითხებს დიდ ბრიტანეთში, რომელშიც თავიდანვე ჩადებულია კულტურის მრავალარხიანი, შერეული დაფინანსება. კულტურის დაფინანსება ხდება ორი უმთავრესი წყაროდან, ესაა: სახელმწიფო და ბიზნესი.

სპონსორობასა და ქველმოქმედებას დიდ ბრიტანეთში საკმაოდ მდიდარი წარსული აქვს. ქველმოქმედება განმარტებულ იქნა ჯერ კიდევ დედოფალ ელისაბედ პირველის დროს და ეხებოდა განათლებას:

ისინი, ვინც ხსნიდნენ სკოლებს ღარიბებისათვის, იხდიდნენ გაცილებით ნაკლებ გადასახადს. არსებითი გარდატეხა მოხდა ვიქტორიანულ ეპოქაში, როდესაც მიღებული შემოსავლის ნაწილი უნდა დაბრუნებოდა არა სახელმწიფოს, არამედ საზოგადოებას. 1940 წლამდე, საერთოდ, არ არსებობდა კულტურის სახელმწიფო დაფინანსების ტრადიცია. 1945 წელს, სახელმწიფო გახდა კულტურის სფეროს მთავარი მეპატრონე. თუმცა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ბრიტანეთის სახელმწიფო გაღატაკდა და კულტურის პატრონობა დაევალა ბიზნეს-სექტორს. შეიქმნა კულტურის მრჩეველთა საკონსულტოები. 1970-იან წლებში ძირითადი არგუმენტი ბიზნესმენებისათვის ჟღერდა ასე: კულტურისა და ხელოვნების მხარდაჭერა აუცილებელია, ვინაიდან ამით ის გახდება მდიდარი. 1979 წელს, ხელისუფლებაში მარგარეტ ტეტჩერის მოსვლამ, კულტურის პოლიტიკაში მოახდინა საგრძნობი ცვლილებები. ის ითვალისწინებდა, კულტურაზე სახელმწიფო ხარჯების შემცირებას. ასეთ ვითარებაში, შემოთავაზებულ იქნა რამდენიმე გამოსავალი:

1. მმართველობის სრულყოფა (მენეჯერთა კომპეტენციის განვითარება);
2. ორგანიზაციის მიერ, საკუთარი შემოსავლის მიღებისაკენ მიმართული საქმიანობის განვითარება;
3. კერძო სექტორიდან რესურსების მოზიდვა.

ამგვარად, სახელმწიფო ბიუჯეტის შემცირებამ კულტურული ორგანიზაციები აიძულა მოეხდინათ საკუთარი ორგანიზაციების რეორგანიზაცია: დაეხვეწათ მენეჯმენტი, ეწარმოებინათ აქტიური მარკეტინგული საქმიანობა, ეზრუნათ სახსრების მოძიებაზე, აქტიურად განეგეითარებინათ სასპონსორო და ფანდრეინგული საქმიანობა.

ეს მოვლენა ჩვენი ქვეყნისათვისაც კარგად ნაცნობია, როდესაც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, მოხდა მთელი რიგი სახელმწიფოებრივი და სტრუქტურული ცვლილებები. კულტურის სფერო, რომელიც მანამდე სარგებლობდა სახელმწიფოს აშკარა მხარდაჭერით, ცვლილებებისა და სახელმწიფოს ფინანსური კრიზისის ფონზე აღმოჩნდა უსახსრო მდგომარეობაში და ამ კრიზისიდან გამოსვლა თავად კულტურის ორგანიზაციების მცდელობისა და აქტიურობის შედეგად მოხერხდა. ბრიტანეთისგან განსხვავებით ქართულ სახელმწიფოს არანაირი ალტერნატივა არ შეუთავაზებია კულტურის ორგანიზაციებისათვის და დღემდე სახელმწიფოს არ

გააჩნია სრულყოფილი კულტურის პოლიტიკა, რომელიც დაარეგულირებს კულტურისა და სახელმწიფოს თანამშრომლობის საკითხებს.

1993 წელს კოლინ ტვიდმა დაარსა საშუამავლო სააგენტო “Arts and Business”, რომელმაც თავისთავზე აიღო კულტურას, სახელმწიფოსა და ბიზნესის შორის შუამავლის როლი, სამივე მხარისათვის დამაჯერებელი არგუმენტების წარმოდგენით.

არგუმენტი სახელმწიფოსათვის: ჩვენ დაგეხმარებით კულტურისათვის ბიზნესის სექტორიდან თანხების მოძიებაში თქვენგან გარკვეული თანხის სანაცვლოდ. („ჩვენ ვიღებთ ფულს და ვშოულობთ ფულს“).

არგუმენტი ბიზნესისათვის: ფულის კულტურაში დაბანდებით, თქვენ იღებთ სარგებელს და საკუთარი საქმიანობის განვითარების საშუალებას. არგუმენტი შემოქმედებითი ორგანიზაციებისათვის: ბიზნესის მხრიდან მხარდაჭერა არ უშლის, არამედ ავსებს სახელმწიფო დაფინანსებას. შედეგად, შემუშავებულ იქნა ერთობლივი გრანტების პროგრამა, რომლის ჩარჩოშიც კერძო სექტორის საშუალებები ერთიანდებოდა სახელმწიფო სახსრებთან.

ამ პერიოდის ძირითადი, ფანდრეიზინგული სტრატეგია იყო ურთიერთსარგებლო თანამშრომლობა, რომელიც სრულიად განსხვავდება გულკეთილობისაგან და მისი პრინციპული არგუმენტი ჟღერდა ასე: „კულტურის მხარდაჭერა შეიძლება იყოს მომგებიანი.“

1990-იან წლებში დიდ ბრიტანეთში კვლავ დაიწყო ახალი ეკონომიკური კრიზისი. მისი ერთ-ერთი შედეგი იყო კომპანიების გაკოტრება და მათ ნაცვლად ბიზნესმენების ახალი თაობის მოსვლა, რომელთათვისაც კულტურა არ წარმოადგენდა უმაღლეს ღირებულებასა და აქსიომას. ამ პერიოდში ბიზნესმენებისათვის წარმოდგენილ იქნა ახალი არგუმენტები კულტურის მხარდასაჭერად:

კრეატიულობა (კულტურა განიხილებოდა, როგორც კრეატივის პირველწყარო);

კულტურის მნიშვნელობა სოციალურ კონტექსტში (კულტურის მხარდაჭერა, როგორც „კორპორატიული სოციალური პასუხისმგებლობის“ პოლიტიკის ნაწილი).

კულტურის დაფინანსების ბრიტანული მოდელი წარმოადგენს ამერიკული და ევროპული მოდელების შუალედურ საფეხურს. დაფინანსების ბრიტანული მოდელის შემქმნელები, აქცენტირებას

აკეთებენ კულტურის ორგანიზაციისა და ბიზნესის ურთიერთქმედებაზე. კორპორატიული სპონსორობა კულტურის დაფინანსების მნიშვნელოვანი მექანიზმი ხდება.

დიდ ბრიტანეთში ბიზნესისა და კულტურის თანამშრომლობის სამი ტიპი ჩამოყალიბდა:

1. თანამშრომლობა მსხვილი ბიზნესის დონეზე – სერიოზული და ძვირადღირებული პროექტების მხარდაჭერა;

2. თანამშრომლობა საშუალო ბიზნესთან რეგიონის მასშტაბით – ესაა პარტნიორობა ტერიტორიული განვითარების მიზნით;

3. თანამშრომლობა მცირე ბიზნესის დონეზე. ბრიტანეთისათვის ესაა კულტურული პროექტების რეალიზაციის ახალი ფორმა, რომელმაც შემოქმედებითი ინდუსტრიის წოდება მიიღო.⁴

ამერიკა ითვლება სპონსორობისა და ფანდრეიზინგის სამშობლოდ. მსოფლიოს სხვა ქვეყნებმა გამოიყენეს ამერიკის გამოცდილება და მოახდინეს მისი ტექნოლოგიების ადაპტირება თავის პირობებსა და შესაძლებლობებთან. ამერიკაში კულტურა და ბიზნესი ვითარდება არა ცალ-ცალკე, არამედ მათი არსებობა ურთიერთგამომდინარეა, როგორც წესი, იდეოლოგიური ზეწოლის გარეშე. ამერიკაში კულტურამ და ბიზნესმა ერთმანეთთან მისასვლელი გზები გამოიხატეს, ხოლო სახელმწიფომ ამ ნაყოფიერი თანამშრომლობისათვის შექმნა შესაბამისი პირობები.

ამერიკული მოდელი კორპორატიულ და ინდივიდუალურ ფილანტროპიას ეფუძნება, ანუ, კულტურის ორგანიზაციებს გადასცემს საშუალებებს რაიმე სახის სარგებლის მიღების მოლოდინის გარეშე. ეს მოდელი მხარდაჭერას განიცდის განვითარებული საგადასახადო სისტემის პრივილეგიებით. ასევე არსებობს მოსაზრება, რომ კულტურა უნდა იყოს სახელმწიფოს ზეგავლენისაგან თავისუფალი. ამერიკაში ფილანტროპიის უმთავრესი დევიზია: კულტურის მხარდაჭერით, თქვენ ეხმარებით საზოგადოებას“. მართვისა და კონტროლის ძირითადი ორგანოა კონკრეტული კულტურული ორგანიზაციის მზრუნველთა საბჭო.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები კიდევ ერთხელ ადასტურებს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს მიერ სწორი და მიზანმიმართული სასპონსორო პოლიტიკის გატარება სასპონსორო საქმიანობის განვითარებისა და დახვეწისათვის. ეს უკანასკნელი კი მჭიდროდაა დაკავშირებული კულტურის პოლიტიკასთან, რომელიც

საქართველოში სრულყოფილი სახით ჯერ კიდევ არაა ჩამოყალიბებული. მას მხოლოდ გარკვეული თეზისების სახე გააჩნია.

სასპონსორო პოლიტიკის შემუშავება ხელს შეუწყობს სასპონსორო საქმიანობის აქტივობის ზრდას – ევროპა და ამერიკა ამის საუკეთესო მაგალითია, სადაც სასპონსორო პოლიტიკით განსაზღვრულია როგორც კომპანიებისათვის გათვალისწინებული შეღავათები, ასევე სპონსორებისა და კულტურული ორგანიზაციების უფლებები და თანამშრომლობის კანონზომიერებები. სახელმწიფო მუდმივად ცდილობს სპონსორობა კიდევ უფრო მიმზიდველი და სარგებლიანი გახადოს კომპანიებისათვის, ამისათვის იგი სხვადასხვა ხერხს მიმართავს; იქნება ეს საგადასახადო შეღავათები, თუ სპონსორი კომპანიების აღიარება და პოპულარიზაცია საზოგადოების ფართი წრეებში.

დასასრულს უნდა ითქვას, რომ სპონსორობის მომავალი მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული სახელმწიფოს მიერ გატარებულ პოლიტიკაზე, რომელსაც ძალუძს ამ სფეროში მრავალი დამატებითი ინიციატივის განხორციელება. სახელმწიფოს მხრიდან სპონსორებისათვის დამატებითი პრიორიტეტების მინიჭება კიდევ უფრო გაამძაფრებს კულტურისა და ბიზნესის თანამშრომლობას და ხელს შეუწყობს ხანგრძლივი, პარტნიორული ურთიერთობების გაღვივებას.

1. Бун Л., Куртц Д., “Современный Маркетинг”, 11 издание, Юнити, Москва, 2005; <http://www.reclame.ru>
2. <http://model 21.org.ua/files/models-practics-fundreising.doc> Модели и Практики Спонсорство и Фондрейзинга в Австрии
3. <http://model 21.org.ua/files/models-France.doc>, Модели и Практики Спонсорство и Фондрейзинга во Франции
4. <http://model 21.org.ua/files/models-British.doc>, Модели и Практики Спонсорство и Фондрейзинга в Великобритании

საგამომცემლო ორგანიზაციის სტრუქტურის ანალიზი

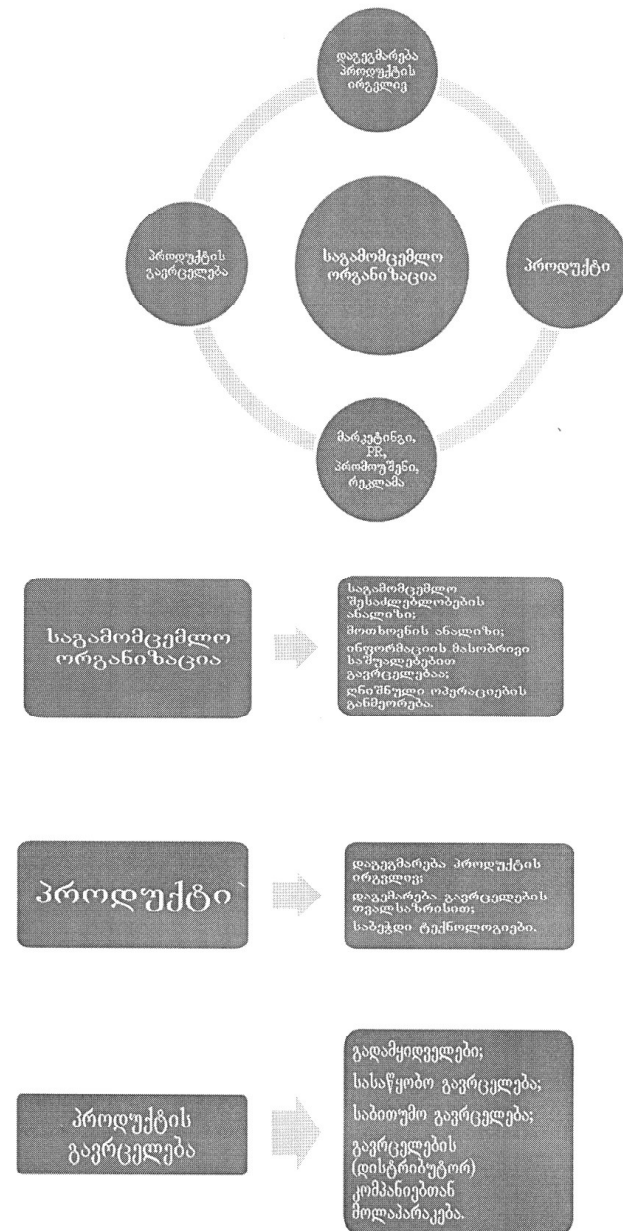
თანამედროვე მართვის თეორიაში ორგანიზაციის უპირველესი ამოცანაა, უზრუნველყოს ორგანიზაციული მიზნების მიღწევა. ამისთვის კი უპირველესია სწორად შერჩეული საორგანიზაციო სტრუქტურა – ლოგიკურ ურთიერთდამოკიდებულებათა და უფლებამოსილება-პასუხისმგებლობის ისეთიანად გადანაწილება, რაც კომპანიის მიზნების ეფექტიან რეალიზებას უზრუნველყოფს. სტრუქტურის პროექტირება ყველა ორგანიზაციაში ინდივიდუალურია და გამომდინარეობს ორგანიზაციის გეგმების, სტრატეგიების, მიზნების, შიდა და გარე ფაქტორების მრავალფეროვნებიდან. თეორიული განმარტებით ორგანიზაციის სტრუქტურა ასახავს ლოგიკურ კავშირებს მართვის ღონეებსა და ფუნქციონალურ სფეროებს შორის. მისი მთავარი ამოცანაა, ყველა ქვედანაყოფი და მენეჯერი ნათლად ხელაღდეს თავის თავზე დაკისრებულ მოვალეობას და მოქმედების ძირითად მიმართულებას. ორგანიზაციის სტრუქტურა აუცილებლად უნდა შეიცავდეს თვითკონტროლისა და მოტივაციის თვისებებს. მან უნდა უზრუნველყოს თანამშრომელთა და მათი პასუხისმგებლობის ზარისხი. ამასთანავე არ უნდა იყოს ზისტი. ასეთი სტრუქტურები არასტაბილურნი არიან და ვერ ითვალისწინებენ გარემოში მიმდინარე ცვლილებებს. ორგანიზაციული სტრუქტურის მთავარი ამოცანაა, ყველა ქვედანაყოფი და ყველა მენეჯერი ნათლად ხელაღდეს თავის თავზე დაკისრებულ მოვალეობას, ძირითად მიმართულებას, თუმცა ეს „თვალსაჩინო სიცხადე“ არ უნდა გავათანაბროთ შინაარსობრივ სიმარტივესთან.

კულტურის ან ხელოვნების სფეროს ორგანიზაციები მნიშვნელოვან როლს იკავებენ საზოგადოებაში. ისინი შესაძლოა წარმოგვიდგნენ როგორც სახელმწიფო, მუნიციპალურ ან კერძო ორგანიზაციებად. მათი მიზნები გამომდინარეობს კონკრეტული ხელოვნების პროდუქტისგან ან იმ მომსახურებისგან, რასაც კომპანია სთავაზობს მომხმარებელს. კულტურის სფეროში არსებობენ ისეთი საერთაშორისო

ფირმები, რომლებიც თავიანთი მასშტაბურობით გამოირჩევიან და ასევე არსებობენ პატარა ზომის სახელოვნებო კომპანიები. მიუხედავად მათი მოცულობისა, სტრუქტურის პროექტირება ნებისმიერ შემთხვევაში აუცილებელია, აუცილებელია შეიქმნას გარკვეული მოდელი, რაც გაიწერება ოფიციალურად და თვითგანვითარებასა და მდგრადობას მოემსახურება.

საგამომცემლო საქმის ორგანიზაციული სტრუქტურა იმ სპეციფიკიდან უნდა გამომდინარეობდეს და იმ საფეხურებს უნდა მოიცავდეს, რაც დამახასიათებელია თავად წიგნის გამოცემის ორგანიზაციისთვის. ამ მიმართულების მქონე კომპანია გარკვეულწილად განსხვავდება სხვა სახელოვნებო ორგანიზაციებისგან, პირველ რიგში – თავისი მრავალფეროვნებით. საგამომცემლო ორგანიზაციაში ერთდროულად თავს იყრის შემოქმედის (წიგნის ავტორის), საწარმო პერსონალის (დამკაბადონებლის, ტექნიკური თანამშრომლის), სარედაქციო საბჭოს (დიზაინერის, კორექტორის, სტილისტის), მარკეტინგის განყოფილების, საზოგადოებასთან ურთიერთობის, დისტრიბუციის, ფინანსური უზრუნველყოფის სამსახურის გარკვეული წრე. აქედან გამომდინარე, საგამომცემლო ორგანიზაციის მენეჯმენტს საკმაოდ ღიდი ყურადღება სჭირდება სტრუქტურის პროექტირებისას.

ორგანიზაციული სტრუქტურის ჩამოყალიბება, პირველ რიგში, გამომდინარეობს თავად ორგანიზაციის შინაარსისგან. საერთაშორისო ორგანიზაციული სტრუქტურის სტანდარტი, როგორც უკვე ვთქვით, არ არსებობს. თუმცა არსებობენ წარმატებული ორგანიზაციები, სადაც მართვის თეორიის ეს მნიშვნელოვანი მხარე საკმაოდ კარგად აქვთ მოგვარებული. მაგალითად, საგამომცემლო საქმიანობის თვალსაზრისით ლიდერი ქვეყანაა ჩინეთი, ამ უკანასკნელს ტაივანთან და ჰონგ-კონგთან ერთად საგამომცემლო ინდუსტრიის სტრუქტურა აქვს ჩამოყალიბებული, რაც შესაძლოა, ძალიან კარგი მაგალითი აღმოჩნდეს ქართველი გამომცემლობისთვის:



არსებული სტრუქტურა მიმოიხილავს წიგნის გავრცელების ინდუსტრიის მიკრო მოდელს. ეს კარგი მაგალითია ქართული საგამომცემლო სახლებისთვის. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია, გამომცემლობისთვის დაისახოს ერთი რომელიმე კონკრეტული მიზანი და მიზნიდან გამომდინარე დადგინდეს სტრუქტურული ერთეულები. ანუ, იმ შემთხვევაში, თუ ორგანიზაციის მთავარი ორიენტირი მაღალმხატვრული პროდუქციის (წიგნის) გამოცემაა, აუცილებელია, სტრუქტურაში გამოიყოს სარედაქციო განყოფილება (ან საბჭო), რომლის მრავალფეროვან ფუნქციებში შევა პროდუქტის ირგვლივ მუშაობა წმინდა შემოქმედებითი კუთხით, მხატვრული გაფორმებით და ა. შ. სარედაქციო საბჭო აუცილებელია, დაკომპლექტებული იყოს ლიტერატურათმცოდნეების, ხელოვნებათმცოდნეების, ფილოლოგებისა და დიზაინერების ჯგუფით. ამას გარდა, აუცილებელია საწარმოო განყოფილების ცალკე დაქვემდებარებულ სამშატო ერთეულად გამოკვეთა. ერთია, როცა იდეის ღონეზე აყალიბებ პროდუქტის სახეს, ხოლო მეორე – როცა უშუალოდ, საგნობრივად ქმნი მას.

მეორე ვარიანტი საგამომცემლო საქმის ორიენტირებულობის თვალსაზრისით შესაძლოა იყოს ინდუსტრია (მოგება, სწრაფი რეალიზება). ამ შემთხვევაში ორგანიზაციამ ყურადღება უნდა გაამახვილოს, პირველ რიგში, პოტენციურ მომხმარებელზე, მარკეტინგული კვლევის მეშვეობით მოახდინოს ბაზრის გამოკვლევა და ანალიზი და შემდეგ მიაწოდოს მკითხველს ის პროდუქტი, რაც მას სურს, მიაწოდოს მაქსიმალურად მოხერხებული ფორმით. ამ მოქმედებისთვის საჭიროა მარკეტინგის განყოფილებისა და სადისტრიბუციო არხების წინა პლანზე წამოწევა და მათი მიმართვა ორგანიზაციის საერთო მიზნების ეფექტიანად მიღწევისაკენ.

ანუ, აზიის ქვეყნების საგამომცემლო ინდუსტრიის მოდელის მაგალითზე, შესაძლებელი დავსახოთ ორგანიზაციის მიზანი და მიზნიდან გამომდინარე დავახარისხოთ სტრუქტურული ერთეულები.

რუსეთის ფედერაციაში საგამომცემლო ორგანიზაციის სტრუქტურული პროექტირება ხდება არა მიზნობრივი, არამედ შემდეგნაირი დაყოფით: უნივერსალური და სპეციალიზირებული. სპეციალიზირებული საგამომცემლობა უშვებს მხოლოდ ერთი დასახელების პროდუქტს – წიგნს (და მასაც კონკრეტული მიმართულებისას – მხატვრულს, სასკოლო-საუნივერსიტეტოს, სპეციალიზებულ ლიტერატურას), ხოლო უნივერსალური

საგამომცემლო სახლი – რამდენიმე სახის ნაწარმს: ჟურნალს, პლაკატს, ალბომს, წიგნს და ა. შ. ამზადებს. ქართულ საგამომცემლო სივრცეშიც დაახლოებით ასეთი დიფერენცირებაა. აქედან გამომდინარე, ორგანიზაციის სტრუქტურა ამ ტიპოლოგიური განსხვავებითაც შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ. უნივერსალურ საგამომცემლობას, მნიშვნელობა არა აქვს, თუ რამდენი თანამშრომელი მუშაობს იქ, შედარებით უფრო მრავალმხრივად განშტოებული სტრუქტურა ესაჭიროება, ყველა მთავარი, საჭირო და ფუქციონალური განყოფილება-ღონეებით. რუსულ საგამომცემლო ბიზნესში ასეთნაირად სტრუქტურირებული ორგანიზაციებია: „ЭКСМО“, „ТЕРРА“, „АСТ“, „ИНФРА-М“ და ა. შ. სპეციალიზებული საგამომცემლობა, ძირითად შემთხვევაში, ორიენტირებულია პროფესიონალი მკითხველისთვის და განსაზღვრავს მხოლოდ ამ მკითხველის ირგვლივ განსახორციელებელ გეგმებს. ამ ტიპის საგამომცემლობებია: „Финансы и статистика“, „Юрист“, „ЮНИТИ“. ასეთი ორგანიზაციების სტრუქტურის ფუნქციონალური ღონეები უფრო მეტად პროდუქტის ირგვლივ იკრიბებიან და მიმართულნი არიან ამ უკანასკნელის „გამოსახვისკენ“.

როგორც ხედავთ, რუსული საგამომცემლო ბიზნესის პრაქტიკა, ფაქტობრივად, იმეორებს აზიური მოდელის პრინციპებს და ორი მიმართულებით წარმართავს ორგანიზაციული სტრუქტურის პროექტირებას: პროდუქტის ან მომხმარებლის მიმართ.

ორგანიზაციული სტრუქტურის პროექტირებისას გააჩნია რამდენიმე მნიშვნელოვანი წესი, რომელიც აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს უმაღლესმა მენეჯმენტმა. პირველ რიგში, უნდა მოხდეს ორგანიზაციის მსხვილი ქვედანაყოფების ჰორიზონტალური გადანაწილება. ქვედანაყოფები უნდა შესაბამებოდნენ ერთმანეთის საპასუხისმგებლო ღონეებს და ერთობლივად ემსახურებოდნენ რომელიმე კონკრეტული სტრატეგიის ან საორგანიზაციო მიზნების მიღწევას. საგამომცემლო ორგანიზაციაში, ჩვეულებრივ, გამოყოფილია რამდენიმე ისეთი განყოფილება, რომლის არსებობა ორგანიზაციაში აუცილებელი და უპირობოა. ესენია: რედაქცია, საწარმოო განყოფილება, მხატვრული გაფორმების სამსახური, რომლებიც უზრუნველყოფენ მხოლოდ და მხოლოდ წიგნის გამოცემას, ხოლო გავრცელება მარკეტინგის, სადისტრიბუციო, ფინანსური განყოფილებების პრეროგატივაა.

მსხვილი ქვედანაყოფების გადანაწილების შემდეგ ორგანიზაციის მენეჯმენტი ირჩევს მართვის განაწილების ერთ პრინციპს: ხაზობრივს, ხაზობრივ-მასშტაბურს, ხაზობრივ-ფუნქციონალურს, მატრიცულს, დივიზიონალურს, მობილურს, კონგლომერაციულ ან ფუნქციონალურს სტრუქტურის ტიპს. თითოეული მათგანი სხვადასხვა ნიშან-თვისებით ხასიათდება და იგი მაქსიმალურად უნდა იყოს ორგანიზაციის შინაარსთან შესაბამისობაში.

გარდა ამისა, გამომცემლობის სტრუქტურა უნდა შეიცავდეს თვითკონტროლისა და მოტივაციის თვისებებს, უნდა უზრუნველყოს თანამშრომელთა უფლებების დაცვა და მათი პასუხისმგებლობის ხარისხი, რადგანაც მენეჯმენტისთვის ისევე როგორც სტრუქტურაა მნიშვნელოვანი, ასევე – თავად ადამიანიც.

ქართულ საგამომცემლო სივრცეში და ზოგადად კულტურის სფეროში, სტრუქტურირების კულტურა, ფაქტობრივად, არ არსებობს, თუ არ ჩავთვლით კომერციულ მსხვილ კორპორაციებს. მართალია, კულტურის სფერო ტრადიციული მართვის თეორიისგან განსხვავებით ხასიათდება, მაგრამ ეს სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ სახელოვნებო სფეროს მართვისას აუცილებელი არაა სტრუქტურის გაწერა. პირიქით, წარმოდგენელია ორგანიზაციის მართვა იმ სიკვადის გარეშე, როცა გაურკვეველია თანადაქვემდებარებისა და პასუხისმგებლობის განაწილების სახეები. ბუნებრივია, ორგანიზაციის წევრმა იცის თავისი თანამდებობა, ადგილი, საქმიანობის სფერო, ისიც, თუ ვისი ხელმძღვანელობის ქვეშაა და ვის წინაშეა პასუხისმგებელი, მაგრამ ამ ყველაფერს უნდა დოკუმენტური დასაბუთება და ნათლად ჩამოყალიბება. ეს ინფორმაცია ნებისმიერი დაინტერესებული პირისთვის უნდა იყოს ხელმისაწვდომი და გამოქვეყნდეს ორგანიზაციის ვებ-გვერდზე ისევე, როგორც გამოქვეყნებული აქვთ მსოფლიოს სხვადასხვა წარმატებულ ორგანიზაციას: “Penguin”, “Iop”, “Sanoma”, “Ps” და ა. შ.

- ო. ევბაძე, „სტრატეგიული მართვა“, თსუ გამომცემლობა, 2000.
- მ. ტულუში, ნ. ყირიმლიშვილი, “მენეჯმენტის საფუძვლები“, თბილისი, 2005.
- www.hi-edu.ru
- www.gumfak.ru
- www.emeraldinsight.com
- www.penguin.co.uk

კინონდუსტრიის დაფინანსების ზოგიერთი საკითხი

საქართველოში, უკვე დიდი ხანია მიდის მსჯელობა, კინონდუსტრიის განვითარებისა თუ მისი ხელის შემშლელი ფაქტორების შესახებ. პრობლემების დაძლევა შეუძლებელი არ არის, მაგრამ ცხადია, გარკვეული დრო და სახსრებია საჭირო.

წლების განმავლობაში ქართული კინო სახელმწიფო დაფინანსებით არსებობდა, დღეს კი ეს სიკეთე აღარ გავაქვს, ალბათ საჭიროა რჩევა ვკითხოთ იმ ქვეყნებს, სადაც კინოს მაღალ დონეზე აფინანსებენ, როგორ და რა გზებით ხდება ეს.

დღეს ძალიან ხშირია, როცა ფილმის სცენარის შინაარსსაც კი, გამოყოფილი თანხის რაოდენობას არგებენ; სცენარი და ფილმი, ბოლომდე ბიუჯეტის რაოდენობაზე დამოკიდებული, როგორც წესი ის მცირეა რაც პირდაპირ აისახება ხარისხზე. ყოველივე ამის ფონზე, ევროპულ ქვეყნების კინონდუსტრიასთან პარალელის გავლება და შედარება ჯერჯერობით ძალიან რთულია და შეუძლებელია, წარმოდგენილად მოგვეჩვენოს. თუმცა, ევროპული კინონდუსტრიის, მოდელის ანალიზის საფუძველზე, ალბათ შესაძლებელია, კინონდუსტრიის, მენეჯმენტის, ზოგადი ქართული მოდელის შექმნა. ამ ეტაპზე ძალზე მნიშვნელოვანია განვიხილოთ დაფინანსების საკითხი. ცხადია, მე არ ვარ პირველი, ვინც ქართული კინონდუსტრიის დაფინანსების საკითხს მნიშვნელოვნად მიიჩნევს.

ბრიტანულ კინოწარმოებაში არ არის ქრონიკული სიძნელებები მწვავე კრიზისები, ამაში ახალი არაფერია, თუმცა, მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ბრიტანეთში, სახელმწიფო პოლიტიკის როლი ინდუსტრიის გაძლიერებისათვის, მნიშვნელოვნად ითვლება, როგორც მდგრადი ეკონომიკური წარმატების ასევე, კულტურული სარგებლის მიღების თვალსაზრისითაც.

იტალიაში პროფესიონალური და ტექნიკური რესურსების უდიდესი ნაწილი (80%) რომში იყრის თავს, ხოლო რაც შეეხება კინოპროექტების დაფინანსების საკითხს, გადაწყვეტულებას იღებს

ადამიანთა გარკვეული ჯგუფი, რომელიც ამავედროულად თანამშრომლობენ საზოგადოებრივ და კერძო ტელევიზიებთან. ეს უკანანასკნელნი კი მზად არიან (ამავე დროს ვალდებულნი), რომ სატელევიზიო რეკლამებიდან შემოსული ფინანსების გარკვეული ნაწილი კინოწარმოებას მოახმარონ. დიდი ხნის წინ დაახლოებით 1998 წელს რეკლამიდან შემოსული მოგება წარმოადგენდა, 500 მილიონ ევროს, აქედან 10 პროცენტი კი კინოინდუსტრიის განვითარებას მოხმარდა. არსებობს პერიოდები, როდესაც იტალიელი კინოპროდიუსერები რეკლამიდან შემოსული თანხიდან, ყოველ წელს დაახლოებით 50 მილიონ ევროს იღებენ.

ავსტრიის კინოინდუსტრიას მეტად მღელვარე წარსული ჰქონდა, ბოლო დროს კი, საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. ყოველივე ამას ვენეციისა და კანის ფესტივალზე მიღებული ჯილდოები ადასტურებს. „შინარსიანი და რადიკალური“, – ასე ახასიათებენ ტიპურ, ავსტრიულ ფილმებს. რაც შეეხება რეალიზაციას, შეკვეთის განაცხადიდან გაქირავებამდე, იქმნება ღირებულების ერთი დიდი ჯაჭვი, რომელიც ასობით მილიონ ევროს შეადგენს და ამასთანავე უამრავ სამუშაო ადგილს უზრუნველყოფს ავსტრიაში; კინოინდუსტრიისათვის გამოყოფილ სახსრებს, დაახლოებით 40 მილიონ ევროს შეადგენს. ამ ხარჯებს, ავსტრიის კინემატოგრაფიის უნივერსიტეტი განკარგავს. დამატებით ხარჯებს კი, კულტურის ფედერალური განყოფილება, სახელმწიფოს ბიუჯეტიდან გამოყოფს. მხოლოდ დედაქალაქისათვის კი ამ მიზნით 8 მილიონი ევრო გამოიყოფა. როგორც ჩანს სხვა ღირსებებთან ერთად, ამავედროულად, ავსტრიის კინემატოგრაფიის ასეთი დიდი წარმატება, ხელისუფლების მხრიდანაც დიდი მხარდაჭერის შედეგია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ავსტრიის კინობაზარზე, უცხოური ფილმების რაოდენობა 90 პროცენტია. ფილმების უმეტესი ნაწილი, მაინც ამერიკის შეერთებული შტატების წარმოებაა, მაგრამ ბოლო ხანებში, ადგილობრივმა კინო პროდუქციამ, საშუალოდ 8-10 პროცენტს მიაღწია, ხოლო პრემიერებზე ადგილობრივი პროდუქციის, მაყურებელთა რიცხვმა, მთელ ავსტრიაში, რაოდენობრივად 100. 000 გადააჭარბა. ეს სიტუაცია, საბაზრო გაქირავების სტრუქტურას ასახავს.

ადგილობრივი კინო წარმოებების, მეორე დამახასიათებელი ნიშანია, ინტენსიური თანამშრომლობა, რეკლამის ინდუსტრიასთან და მულტიმედიის სფეროსთან. კავშირი, ხელოვნებასა და პროდუქციას შორის, საკმაოდ მნიშვნელოვანია. ავსტრიაში, ამ კუთხით საკმაოდ

საინტერესოდ და ნაყოფიერად მუშაობენ, ამას ადასტურებს, ბოლოდროინდელი, მრავლის მომცველი წარმატებები. ისინი თითქმის ყოველ წელს, ავტორიტეტულ კინო პრიზებს იღებენ. ეს თავისუფლად შეიძლება, კინო პროდიუსერების პოტენციალს მივაწეროთ და ცალკე მიღწევადაც ჩავთვალოთ. თავის დროზე ერთ-ერთ წარმატებულ ფილმად მიხაელა ჰანეკეს, „პიანისტი ქალი“ ჩაითვალა, ფილმმა 25 მილიონი მაყურებლის მოზიდვა შეძლო.

იტალიის მაგალითზე დაყრდნობით ალბათ შესაძლებელია, ქართულ ტელევიზიებთან თანამშრომლობა, თუკი რეკლამიდან შესული თანხის, გარკვეული პროცენტი, ყოველ წელს კინოს დაფინანსებას, თუნდაც ერთი ფილმის წარმოებას მოხმარდება. ეს მნიშვნელოვანი მხარდაჭერა იქნება ქართული კინო ინდუსტრიისათვის. მიუხედავად იმისა კინო კომერციულად მომგებიანი იქნება თუ არა. სასურველია რომ ტელევიზიებმა ითანამშრომლონ პროდიუსერებთან და კინოცენტრთან. რათქმაუნდა, საზოგადოებრივ ტელევიზიას ამ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება, ტელემაუწყებლობების აქტიურობით (ვგულისხმობ მატერიალურ დახმარებას), შესაძლებელი გახდება კინოს, მატერიალური და ტექნიკური ბაზის განვითარების ნაწილობრივი უზრუნველყოფა.

კინოცენტრი არის ამ ეტაპზე ერთადერთი რომელსაც, ეროვნული კინოინდუსტრიის განვითარებისათვის, მცირედი სახსრების მოძიება შეუძლია, არც ისე სახარბიელო საგადასახადო სისტემა წინსვლას კიდევ უფრო აფერხებს, თუმცა ნელნელა შეინიშნება გადასახადების შერბილების ტენდენცია. სახელმწიფომ, გარკვეულ ეტაპზე უნდა შეძლოს, კინოწარმოებისათვის დახმარების აღმოჩენა, რადგანაც კინოს შეუძლია ჩვენი ქვეყნის ღირებულებების წარმოჩენა საერთაშორისო დონეზე.

გასაგებია, რომ საქართველოში, მსგავსი პოლიტიკის გატარება, უზარმაზარ სირთულეებთან და დროსთან არის დაკავშირებული, თუმცა, დროთა განმავლობაში, ევროპული კინოინდუსტრიის მოდელზე დაყრდნობითა და შესწავლით, ამავე დროს, ქართული კინოინდუსტრიის სამომავლო შესაძლებლობების გაანალიზების შემთხვევაში, შესაძლებელი გახდება, ეტაპობრივად, ქართული ზოგადი მოდელის გამომუშავებაც.

• <http://advantageaustria.org/>

• <http://www.artmanager.ru/>

სატელევიზიო ხელოვნება

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. ზვიად დოლიძე

დავით გუჯაბიძე
დოქტურანტურის III კურსი
ხელმძღვანელი – პროფ. ზვიად დოლიძე

მიხეილ თუმანიშვილი და თეატრი ტელევიზიონში

ქართული თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებს შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია „სატელევიზიო თეატრს“. ამ უნიკალურ სატელევიზიო რედაქციაში, რომელიც საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე პირველად საქართველოს ტელევიზიაში შეიქმნა, არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შეიქმნა, რომლებმაც ახლებურად წარმოაჩინეს როგორც თეატრის, ისე ტელევიზიის მხატვრული შესაძლებლობები. საყურადღებოა, რომ კინო და განსაკუთრებით თეატრის რეჟისორების იმ ნაწილმა, რომლებიც წარმატებით მოღვაწეობდნენ თავიანთ სფეროში, „სატელევიზიო თეატრში“ მუშაობის შესაძლებლობაც არ გაუშვეს ხელიდან. მნიშვნელოვანი ნამუშევრები შექმნეს შალვა გაწერელიამ, ნუგზარ ბაგრატიონმა, ალექსანდრე ქანთარიაძემ, კარლო ღლონტმა, ანდრო ენუქიძემ... და, უპირველეს ყოვლისა – მიხეილ თუმანიშვილმა, რომელსაც გარდა იმისა, რომ ქართული თეატრის წინაშე სხვა უამრავი დიდი დამსახურება აქვს, „სატელევიზიო თეატრის“ პრაქტიკულ შემქმნელადაც შეიძლება მოიაზრებოდეს. ეს ერთგვარი პარადოქსიკია, რამდენადაც სპეციალისტებს შორის, ვინც დიდ მანერას პირადად იცნობდა, და თვით მის მოსწავლეებს შორის გავრცელებულია აზრი, რომ მიხეილ თუმანიშვილი ტელევიზიას – როგორც შემოქმედებით ხელოვნებას – სერიოზულად არ ეკიდებოდა. ვფიქრობთ, ფაქტები საპირისპიროს ლაპარაკობენ, ხოლო არსებული „ლეგენდა“ ტელევიზიის მიმართ მისი დამოკიდებულების შესახებ მხოლოდ შედარებითია თეატრთან შედარებით.

„თეატრის ბედნიერებას და უბედურებას ისაა, რომ მისი ხელოვნება რაწამს იბადება, მაშინვე ქრება, არასოდეს მეორდება. მასზე მხოლოდ მოგონება რჩება“, ¹ – წერს მიხეილ თუმანიშვილი. ბედის თუ სხვადასხვა მოვლენის ერთმანეთთან დამთხვევის გამო ისე მოხდა, სწორედ ამ სიტყვების ავტორს მიუძღვის უდიდესი წვლილი ქართულ მედია-სივრცეში თეატრალური ხელოვნების ახალი ეკრანული ფორმის

დამკვიდრებაში, რომლის წყალობითაც თეატრალური ხელოვნების ნიმუშის დაფიქსირება და შენახვა შესაძლებელია.

მიხეილ თუმანიშვილის ტელევიზიაში მისვლის მიზეზი მის რუსთაველის თეატრიდან წამოსვლას უკავშირდება. აქ არ შეეუდგებით ამ ქართული კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე სკანდალური მოვლენის ანალიზს. ჩვენთვის მთავარი ისაა, რომ მას შემდეგ, რაც მიხეილ თუმანიშვილს რუსთაველის თეატრის დატოვება მოუხდა, საქართველოს ტელევიზიის მაშინდელმა ხელმძღვანელმა, ბატონმა კარლო გარდაფხაძემ შესთავაზა მას ტელევიზიის სამხატვრო ხელმძღვანელობა, მაგრამ რამდენადაც ბატონი მიხეილი არათუ არასოდეს არ ისწრაფვოდა თანამდებობისკენ, არამედ ამგვარ საქმიანობას შემოქმედისათვის ხელისშემშლელადაც კი თვლიდა, უარი განაცხადა ამ პოსტზე და ე. წ. „ფერად გადაცემათა მთავარ რედაქციაში“ დაიწყო მუშაობა სატელევიზიო დადგმებზე. ამით მან კვლავ შეძლო, რეჟისურით დაკავებულიყო, რადგან, როგორც თვითონ აღნიშნავდა: „რეჟისორი ის კი არაა, ვინც სპექტაკლს ღვამს, არამედ ის – ვისაც არ შეუძლია, რომ არ დადგას სპექტაკლი“.

როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ ქართული ტელევიზიის არსებობის პირველსავე დღეებში მიხეილ თუმანიშვილმა ე. წ. „ფუნქიკულიორის“ სტუდიაში დადგა პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ – რამაზ ჩხიკვაძის და ეროსი მანჯგალაძის მონაწილეობით. მოგვიანებით მისივე რეჟისურით დაიდგა კიდევ რამდენიმე სპექტაკლი, მათ შორის – დავით კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძის“ სატელევიზიო ინსცენირება, რომელშიც, როგორც თვითმხილველები წერდნენ, საოცარი სახე შეუქმნია სერგო ზაქარიაძეს. იმ დროს სატელევიზიო პროგრამები მხოლოდ პირდაპირ ეთერში არსებობდა და ამდენად, ამ დადგმის ჩანაწერი არ არსებობს.

ასე რომ, ტელევიზიაში „მისვლის“ დროისათვის ბატონ მიხეილს უკვე ჰქონდა მნიშვნელოვანი პრაქტიკული შეხება ტელედადგმებთან. თავის სტატიაში „№92“ იგი წერს:

„ჩვენ ცხოვრებაში, გვინდა ეს თუ არა, მყარად დამკვიდრდა ტელევიზია. ცისფერი ეკრანი, როგორც უძლიერესი მაგნიტი, უამრავი განსხვავებული ადამიანის ყურადღებას იზიდავს. სტუდიური ლილაკის ერთი დაჭერით, თითქოს, ჯადოქრის ხელის ერთი აქნევით, მილიონობით ადამიანი ჩერდება ანთებული ეკრანის წინ, ტოვებს წიგნს, გაზეთს, თანამოსაუბრეს. მაყურებლის გრანდიოზული, მასობრივი ჰიპნოზის ეფექტი იქმნება. ათასობით პირადი და საზოგადო საქმით დაკავებული

ადამიანი, ტელევიზიის პირობითი სახმობის გაგონებაზე იკრიბება ერთად ყველა თავის პირად ტელევიზორთან იმისათვის, რომ უზარმაზარ აუდიტორიად გაერთიანდნენ და ამავე დროს, ერთი ერთზე დარჩნენ რაღაც ინტიმურთან, სიღრმივთან, აუჩქარებელთან...“²

„ფერადი გადაცემების მთავარ რედაქციაში“ იმ დროს სულ სამი ადამიანი მუშაობდა: თვით ბატონი მიხეილი და იმ დროს მისი სტუდენტები თეატრალური ინსტიტუტიდან: გიორგი კახაბრიშვილი და დალი გურგენიძე. ამ ჯგუფმა დაიწყო ჯერ მცირე, შემდეგ კი უფრო დიდი მოცულობის სატელევიზიო დადგმების წარმოება. რედაქციაში კეთდებოდა თეატრალიზებული სანახაობები საახალწლო და სხვა სახეიმო თარიღებთან დაკავშირებით, თუმცა კონკრეტულად სპეციალურად სატელევიზიო ჩვენებისთვის შექმნილი სპექტაკლებიც იდგმებოდა. ამ გადაცემას ერქვა „რამა“.

ამ პერიოდში დაიდგა დავით კლდიაშვილის „უბედურება“, ნოდარ ღუმბაძის „რას გვეკითხება ამოცანა?“, ჟან კოკტოს „ადამიანის ხმა“. ამ ნაწარმოებებმა, რომლებსაც მაშინ ერთადერთი სატელევიზიო არხის არსებობის პირობებში მთელმა რესპუბლიკამ უყურა, დიდი მოწონება დაიმსახურა არამარტო მხატვრული ხარისხის, არამედ ჟანრული თავისთავადობის გამოც.

სატელევიზიო სპეციფიკისა და თეატრისთვის საერთო ხედვითი პლატფორმის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საყურადღებო ნამუშევარი გამოდგა ჟან კოკტოს „ადამიანის ხმა“. ეს მონოსპექტაკლია მცირე სცენისათვის, სადაც პრაქტიკულად არ დგას დეკორაცია; მოქმედება ხდება ოთახში, მოქმედი გმირი ერთადერთი ქალია, რომელიც ტელეფონზე საუბრობს.

პიესის ტექსტი დიალოგის ის ნახევარია, რომელიც მაყურებელს ესმის. ტელეფონის აპარატის მეორე მხარეს მდგარი მოსაუბრის ტექსტი არ ისმის, მაგრამ იგრძნობა, რომ ქალი (ტელესპექტაკლში ამ როლს სოფიკო ჭიაურელი თამაშობდა) თავის საყვარელ მამაკაცს ელაპარაკება, ამასთან იგრძნობა ისიც, რომ ეს სატელეფონო საუბარი მათ შორის უკანასკნელი საუბარია, მათი ურთიერთობა დასრულდა.

სპექტაკლი სულ ნახევარი საათი გრძელდებოდა. „...ნახევარი საათის განმავლობაში ლაპარაკობდა იგი (სოფიკო ჭიაურელის გმირი, დ. გ.) ტელეფონით, დარწმუნებული ვარ, არცერთი მაყურებლის ყურადღება მაშინ ტელეეკრანს არ მოსწვევტია.

რაში იყო ეკრანზე გაცოცხლებული ქალის ჩვენზე ზემოქმედების ასეთი ძალა? იმაში, რომ ჩვენ მხოლოდ მის სიტყვებს კი არ

ვისმენდით, ამავე დროს ვხედავდით, რა ხდება იმ მშვენიერი არსების სულში, რომელსაც ახლა უკანასკნელად ესმოდა ძვირფასი ადამიანის ხმა.“³

კონკრეტულად ამ პიესის სატელევიზიო დადგმისათვის არჩევით მიხეილ თუმანიშვილმა გამოავლინა სატელევიზიო ხელოვნების (!) სპეციფიკის გაგება და განცდა, ტექნიკისა და ტექნოლოგიის ხელოვნების ინსტრუმენტად ქცევის უნარი. პიესა საშუალებას აძლევდა რეჟისორს, რომ მაყურებლის ყურადღება ტელეეკრანის საშუალებით დაეკონცენტრირებინა უმთავრესზე – მსახიობის სახეზე.

...ამ დადგმაში კიდევ ერთხელ გამოჩნდა მ. თუმანიშვილის მსახიობთან მუშაობის გასაოცარი უნარი. მასთან ერთობლივი შემოქმედებით ადამიანის სულიერი ცხოვრების რთული პროცესის წარმოჩენისა ისე სადად და დამარწმუნებლად, რომ შეიძლება მოგჩვენებოდა, თითქოს, ამნაირად დადგმაც და ამნაირად თამაშიც ადვილია. ამაში იყო საიდუმლო ჟ. კოკტოს პიესის სატელევიზიო დადგმის წარმატებისა და კიდევ იმაში, რომ ფრანგი ქალის განმასახიერებელი ქართველი მსახიობი ქალის განცდები უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე ეს პიესაში იკითხება და მისი სულის ჭრილობაც უფრო ღრმაა...”

რეცენზია მაყურებლის განცდებს გადმოგვცემს, რომელიც მასში მსახიობის თამაშის ტელევიზიის საშუალებით გადმოცემის „ტექნოლოგია“ აღძრა. ერთი მხრივ, სიტყვა „ტექნოლოგია“ შეიძლება უადგილოდ მოგვეჩვენოს, მაგრამ, დღევანდელი გაგებით, სწორედ ეს სპეციფიკური ტექნიკური სივრცე და ხერხების ერთობლიობა იყო ის საშუალება, რითაც მაყურებელი ააღელვა და თანაგანცდა აღუძრა მსახიობის თამაშმა.

„რამდენი მაყურებელი დაფიქრდა მაშინ სიყვარულზე? ამ ღვთაებრივ, საიდუმლო გრძნობაზე, რომლის ბედნიერებაც ყველას არ ხვდება წილად ცხოვრებაში, მაგრამ ყველასთვის, უკლებლივ ყველასთვის სანატრელია...”

ვინ იცის, ვინ რას იხსენებდა ამ მშვენიერ არსებასთან ნახევარსაათიანი შეხვედრის შემდეგ, როცა მასთან ერთად ღიღმა სიყვარულმა ჩვენს სახლშიაც შემოანათა?“⁴

და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელიც თეატრმცოდნეობით ლიტერატურაში აქამდე არაა აღწერილი (ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ვერსად მოვიძიეთ, დ. გ.), გენიალურად უბრალო რეჟისორული ხერხი, რომელმაც სოფიკო ჭიაურელს საშუალება მისცა, მაქსიმალურად ზუსტად ეთამაშა, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია,

როცა მსახიობის სახეს სატელევიზიო ეკრანის სივრცე თითქმის მთლიანად უჭირავს და ყოველი ნიუანსი, თითქოს, გამაღიდელებელი ლინზის ქვეშ ჩანს. აქ ხომ უმცირესი გადაცდომა, სახის კუნთის ოდნავი შეტოკებაც კი გაასმაგებული სიმკვეთრით წარმოჩნდება; სამაგიეროდ, ასევე იზრდება მხატვრული სიმართლით გამოწვეული ემოცია.

მონოსპექტაკლის ჩაწერა ე. წ. მე-5 სტუდიაში მიმდინარეობდა – ყველაზე მცირე ფართობის პავილიონში, რომელსაც სარეჟისორო პულტისაგან ორმაგ მინიანი კედელი ყოფდა. სარეჟისორო პულტთან, ჩაწერის რეჟისორთან ერთად იმყოფებოდა რეჟისორის ასისტენტი, რომელიც ტელეფონით რეალურად ესაუბრებოდა სოფიკო ჭიაურელს. ეს ასისტენტი გახლდათ ამჟამად ცნობილი რეჟისორი, ქალბატონი ნანა კვასხვაძე.

ტექსტი, რომლითაც ნანა კვასხვაძე ესაუბრებოდა სოფიკო ჭიაურელს, სპეციალურად შეითხზა და დაიწერა ამ ტელესპექტაკლისათვის. ეს ის სავარაუდო ტექსტი უნდა ყოფილიყო, რომელიც ჟან კოკტომ გამოტოვა თავის პიესაში და მიხეილ თუმანიშვილმა და მისმა ასისტენტებმა „გამოითვალეს“, ალაღვინეს „ქალის“ ტექსტიდან გამომდინარე. ცხადია, ეს რეჟისორული ხერხი მნიშვნელოვნად ეხმარებოდა ეკრანზე მყოფ მსახიობს, რათა შეენარჩუნებინა სატელეფონო დიალოგის რიტმი, მუხტი და ინტონაცია. მიხეილ თუმანიშვილისათვის ამგვარი ხერხების მოგონება და გამოყენება პროფესიის შემადგენელი აუცილებელი ნაწილი იყო.

მოგვიანებით ფერადი გადაცემების რედაქციაში დაიდგა მოლიერის „ძალად ექიმი“ და სამსერიიანი ტელესპექტაკლი „გზაჯვარედინი“. ამ სპექტაკლზე მიხეილ თუმანიშვილს უკვე გვერდით ედგა მისი სტუდენტი გიორგი კახაბრიშვილი, რომელმაც ძალზე დადგა აგრეთვე 3-სერიიანი „მე შენ მიყვარხარ“. ჩამოთვლილმა სპექტაკლებმა იმდენად დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა, რომ დადგა საკითხად და შეიქმნა ჯერ „სატელევიზიო დადგმების განყოფილება“, შემდეგ კი „სატელევიზიო თეატრის მთავარი რედაქცია“, რომელიც სატელევიზიო თეატრალურ დადგმებზე სპეციალიზებული პირველი მთავარი რედაქცია იყო საბჭოთა კავშირის სატელევიზიო სივრცეში.

ძალე მიხეილ თუმანიშვილმა სატელევიზიო ეკრანზე გადმოიტანა რუსთაველის თეატრში „პრობირებული“ სპექტაკლი – ალექსანდრე ჩხაიძის „ხიდი“ – ეროსი მანჯგალაძისა და იზა გიგოშვილის მონაწილეობით.

კრიტიკოსი იური კაგარლიცკი სცენაზე დადგმული სპექტაკლების სატელევიზიო ეკრანზე ატანის პრაქტიკას უპირატესობების ლოგიკას ასე ხედავს: „... ამ მოვლენაში არაფერი გასაკვირი არ არის. ყოველი თეატრალური ნამუშევარი ჭეშმარიტი მხატვრისათვის არამარტო განხორციელებული, არამედ განუხორციელებელი ჩანაფიქრებიცაა. იმ შემთხვევებშიც კი, როცა ნამუშევარი საყოველთაო ქებას მსახურებს, არის ერთი ადამიანი, რომელმაც იცის, თუ რა არ გამოვიდა და ეს ადამიანი – რეჟისორია. ცხადია, კარგ სპექტაკლს აქვს იმის პერსპექტივა, რომ პუბლიკის წინაშე თამაშისას „მომწიფდეს“ (და ეს, ალბათ, მისი უმთავრესი ნიშანია), მაგრამ რაღაცა ყოველთვის არის ისეთი, რაც უკვალადაა დაკარგული და ამ დანაკარგის კომპენსირება ხდება სხვა მასალაზე, სხვა სპექტაკლის შექმნისას. ასეთი გაკვეთილი უკვალოდ არ ჩაივლის, იგი მოიტანს თავის ნაყოფს რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, მაგრამ ვერ უშველის კონკრეტული სცენური ხელოვნების ნამუშევარს. ხოლო თუკი თეატრალური სპექტაკლის დადგმას იმავე სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტის გაკეთების შესაძლებლობა მოჰყვება, იგი რეჟისორს აძლევს განუმეორებელ შანსს, რომ დაუბრუნდეს ძველ და ნაცნობ მასალას დაგროვილი გამოცდილებით და უკვე მიღწეულზე დაყრდნობით ახალ გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებით აიწიოს უკვე არსებულ შედეგზე უფრო მაღლა.“⁵

ი. კაგარლიცკის პოზიციას სრულად იზიარებს დრამატურგი თამაზ გოდერძიშვილი: „რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა („სატელევიზიო თეატრში“) ... დადგა ... ა. ჩხაიძის „ნიდი“. რუსთაველის თეატრში რეჟისორმა, თითქოს, ამოწურა სათქმელი, მაგრამ სატელევიზიო ეკრანში მიხეილ თუმანიშვილმა კვლავ მიაგნო დეტალებს, რომელთა გამოკვეთის შემდეგ ტელესპექტაკლმა უფრო მეტი მამხილებელი ძლიერება და ფერადოვნება შეიძინა.“⁶ მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაიდგა აგრეთვე სპექტაკლები „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ და „უჩინმანინის ქუდი“. სატელევიზიო თეატრში დადგმული ეს სპექტაკლები დღესაც დიდ აუდიტორიას კრეფენ, როცა მათ ეთერი ეთმობათ.

მოგვიანებით, მიხეილ თუმანიშვილმა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე შექმნა „კინოსახიობთა თეატრი“, რომელიც სწრაფად იქცა ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ცენტრად თბილისის თეატრალურ სივრცეში. თეატრმა კვლავ დაიკავა მისი მთელი დრო და მიხეილ თუმანიშვილს სატელევიზიო დადგმებისთვის აღარ ეცალა,

მაგრამ, როგორც ღიღმა შემოქმედმა, მცირეხნიანი მოღვაწეობის დროშიც კი მოახერხა და შექმნა არამარტო საყურადღებო სპექტაკლები, არამედ საფუძველი დაუდო ჟანრობრივად ახლებური თეატრალური და ეკრანული ხელოვნების სინთეზის შემოქმედებითი ლაბორატორიის – „სატელევიზიო თეატრის“ შექმნას.

1. მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს, გვ. 24, „ახლა კი ფარდა“, გვ. 21.

2. იქვე, მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს, გვ. 207.

3. იქვე, გვ. 26.

4. იქვე, გვ. 30.

5. Кагарлицкий Ю., Обман хорош, когда в него верят (Театральный спектакль на телеэкране), ТЕЛЕВИДЕНИЕ, вчера, сегодня, завтра 89, М., 1989. გვ. 43.

6. თამაზ გოდერძიშვილი, „ჩვენი სატელევიზიო თეატრი“, „თეატრალური მოამბე“, №6, 1980, გვ. 60-62.

სცენოგრაფიის ისტორია და თეორია

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. ქეთევან კინწურაშვილი

ლალი გელაშვილი
დოქტურანტურის II კურსი
ხელმძღვანელი – პროფ. ქეთევან კინწურაშვილი

ჩატვლობა XIX საუკუნის საქართველოში კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით

XIX საუკუნეში, საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ, ევროპული გავლენა ჩაცმა-დახურვის სფეროშიც შეიჭრა. ეს იმით აიხსნება, რომ რუსულ-ევროპული ტანსაცმელი უფრო სადა და ადვილად სახმარი იყო, თან ქართული ჩაცმულობა თავისი რთული შემადგენლობით ძვირი ჯდებოდა. ამ პერიოდიდან ძალიან აჭრელდა ქართველი ქალის ჩაცმულობა. მკვიდრდება უცხო სახელებიც. ამ პერიოდში გაჩნდნენ მოდური ტანსაცმლის მკერავები, ე. წ. „მოდისტები“. ქალის ჩაცმულობამ ცვლილება ქვემოდან, ფეხსაცმლიდან დაიწყო. ქოშები, წაღები და ძველებური ფეხსაცმელები „ბაშმაკებს“ და „ტუფლებს“ შეცვალა. მანდილოსნებმა შვეროს, ლაიკის, ატლასის ფრანგულ ქუსლიანი ინგლისურ ქუსლიანი ფეხსაცმელი და ფაბრიკული წესით დამზადებული ფერადი წინდები ჩაიცვეს.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში ევროპული და ქართული კაბის ქვეშ მათულებით დამუშავებული ჩიხორა-კრინოლინი ჩაიცვეს. აგრეთვე ატარებდნენ ისეთ კრინოლინიან კაბებს, როგორითაც გერმანიაში და საფრანგეთში იმოსებოდნენ.

XIX საუკუნის ბოლოს თბილისი გაევროპულდა. მართალია, ქართულმა ჩაცმულობამ დაკარგა პრაქტიკული ღირებულებები, მაგრამ ქალის ქართული ტანსაცმელი ისეთ ცალკეულ ელემენტებს შეიცავს (კაბის შეხსნილი სახელოები, ყურთმაჯები, გულისპირი, სარტყელი, ჩიხტის მაგვარი ქუდი და სხვა), რომ მათი გამოყენება სხვაგვარი ტანსაცმლის დასამზადებლადაც შეიძლებოდა. ამასთან ერთად ახალი ტიპის სამოსში იყენებდნენ ქართულ ქარგულებებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ტანსაცმელი გამოდიოდა ხმარებიდან XX საუკუნის 20-იან წლებამდე შუახნისა და ზოგიერთი ახალგაზრდა ქალები მაინც ხმარობდნენ ქართულ ტანსამოსს. ეს ყოველივე მიანიშნებს ახალგაზრდების სწრაფვას მოდური ჩაცმულობისაკენ. ამის ამსახველი თვალსაჩინოება და დიდი განძი

დაუტოვა ქართულ კინოხელოვნებას ვახტანგ ტაბლიაშვილმა კინოფილმით „ქეთო და კოტე“.

ქეთო და კოტე“ პერსონაჟების კოსტიუმების ესკიზები შექმნილია ფარნაოზ ლაბიაშვილის მიერ. პერსონაჟების ჩაცმულობაში არის ქართულ-ევროპული სინთეზი; ასევე ფერთა სიჭრელე, რაც იმ პერიოდისათვის იყო დამახასიათებელი. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟებს აცვიათ ევროპული ყაიდის კოსტუმები ქართული დეტალებით. თითოეული პერსონაჟის ჩაცმულობაში ბევრ საინტერესო დეტალს და სიახლეს შევხვდებით, აგრეთვე ბევრ კოსტიუმში არის ქართულის, ევროპულის და აზიური სამოსის სინთეზი.

ამ პერსონაჟების სამოსში ჩანს საზღვარი თავშეკავებულობასა და ფუფუნებას შორის. არცერთ კოსტიუმს არა აქვს ზედმეტი დეტალი და არც არაფერი აკლია. კოსტუმები ტიპური ქართული თუ ევროპული, ყველაფერი ჰარმონიულად არის შერწყმული ერთმანეთთან. ამ კოსტიუმებით ჩანს არა მარტო ფუფუნება და იმ დროის მისწრაფებები, არამედ პერსონაჟის ხასიათიც. ვახტანგ ტაბლიაშვილის კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“ მანდილოსნების კოსტიუმები ძირითადად შეკერილია კრინოლინით. იმ დროისათვის კრინოლინიანი კაბები სიახლე იყო. ვიწრო წელითა და მომჯდარი ლიფით. კოსტუმები ძირითადად შეკერილია აბრეშუმის ქსოვილისაგან, კაბები არის ღრმად დეკოლტირებული და მისი გული გაფორმებულია ძვირფასი ქვებით. ყველა ქვედატანს ამშვენებს ქართული სარტყელი, რომელიც არის დაქარგული. კაბები ძირითადად არის ჭრელი, რაც იმ დროისთვის მოდურად ითვლებოდა და ასევე არის თეთრი. პერსონაჟების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თეთრი საზეიმო ფერად ითვლებოდა და მათ აფორმებდნენ ჰაეროვანი ბაფთებით და ლენტებით, ასევე ფილმში „ქეთო და კოტე“ გამოყენებულია შავი და მუქი შინდისფერი ხავერდის ქათიბი. ქათიბი მუხლებამდეა, სახელოები იდაყვებთან შესწილი და დაქარგულია, ასევე გაფორმებულია ძვირფასი ქვებით. თავსაბურავი არის როგორც ქართული ჩიხტიკობი, ასევე ევროპული შლაპები და სხვადასხვა მოსართავი.

XIX საუკუნის ბოლოს მოდა ქმნის ტანსაცმლის ახალ ტიპს – კაბას ირიბად აჭრილი ქვედატანით და „ვიჩინისებური“ სახელოებით. ეს ხელს უწყობს ახალი სტილის ჩამოყალიბებას, როგორც სპორტულ, ისე საღამოს სამოსში. ეს არის მოდერნი, რომელიც ფიგურას „S“-ის ფორმას აძლევს. ეს არის ერთიანი სტილი, რომელსაც ჰარმონიაში

მოჰყავს ორი სხვადასხვა სტილი. ახალი სტილის ძიებაში, როგორც ყოველთვის, ინგლისი პირველობდა, მას შეუერთდნენ ამერიკის შეერთებული შტატები, ბელგია, საფრანგეთი, ბოლოს – გენა და პრატა. ახალი მოდა ყველაზე ლოგიკურად პრატაში ვითარდებოდა. ეს მოდა ეტაპობრივად შემოიჭრა რუსეთსა და საქართველოში. სწორედ ირიბად აჭრილი და ნაოჭასხმული კოსტიუმი აცვია ქეთოს. კაბა არის მუქი ფერის, წელში გადაჭრილი, მკლავები იდაყვის ქვემოდან დაწყებული ბოლომდე არის შესწილი. მკერდისა და ბეჭების გასწვრივ კაბას აქვს ბეწვის ორმაგი კანტი, რომელიც გამოყენებულია დეკორატიული თვალსაზრისით. კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“ გამოყენებულია ხავერდის, აბრეშუმის, შალის და ბამბის ქსოვილები დაჭიმული ან დასერილი ვორსით. ეს ყველაფერი სათავეს იღებს იტალიაში. 1247 წელს ვენეციელმა მქსოველებმა უფლება მიიღეს ჩამოეყალიბებინათ საკუთარი გილდია. ეს გადაწყვეტილება მათ მიიღეს იმიტომ, რომ უფრო გაეფართოვებინათ აბრეშუმის და სხვა შესანიშნავი ქსოვილების წარმოება. რენესანსის ეპოქაში ქსოვილებისთვის ნახატებს ქმნიდა პოლაიულო. ბაროკოს ეპოქაში ხავერდი ხდება ფერადი. რაც შეეხება საქართველოს, ქართველები ქსოვილებს ყიდულობდნენ ძირითადად დაღესტნელი ლეკებისაგან.

კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“ მამაკაცების სამოსად გამოყენებულია ტიპური ევროპული სმოკინგი. სმოკინგის სახელოები და საყელო არის შავი ხავერდით გაფორმებული, აგრეთვე მამაკაცები შემოსილი არიან თეთრი ახალუხებით, რომლის საყელო გახამებულია. აცვიათ მოკლე ჟილეტები ფერადი აბრეშუმის, რაც შეეხება შარვლებს, აცვიათ კუბოკრული წელზე მომდგარი შარვლები ჯიბეებით. ასევე ფილმში გამოყენებულია ქართული ნაციონალური ჩოხა-ახალუხი, რომლებიც გაფორმებულია არაქართული ელემენტებით, მაგრამ ქარგულობა და მთლიანად კოსტიუმის მორთულობა ქართულია.

მამაკაცები აგრეთვე შემოსილი არიან ყაბალახით და მორთულნი ქამარ-ხანჯლით. ფილმში ასევე არის გამოყენებული ფრაკი. ის წელზეა მომდგარი, ტიპურ ფრაკთან შედარებით აქ განსხვავებას ქმნის ლაცკანის ფორმა, გულზე ჭრილის სიდიდე. იმ პერიოდში მოდაში იყო გრძელი შარვლები, წინ ირიბად აჭრილი, რომ ფეხსაცმელზე არ მიჭმუჭვნილიყო. ასეთი შარვლები ვიზუალურად ბოლოში ვიწროვდებოდა. ფრაკი კინოფილმში არის შავი ფერის, ფრაკთან ერთად აცვიათ თეთრი „პიჟეს“ ჟილეტი.

კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“ ერთ-ერთ სცენაში ბავშვის პერსონაჟს ვხვდებით, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ იმ დროის ბავშვის ჩაცმულობაზე. ბავშვს აცვია ტყავის ქურთუკი, რომელსაც „ქეთოს“ უწოდებდნენ. ასეთი ქურთუკი ცენტრალურ კავკასიაში ფართოდ იყო გავრცელებული. მას კერავდნენ ცხვრის ტყავისგან, რომელსაც ბეწვიანი მხარე შიგნიდან ჰქონდა მოქცეული. იგი წელში იყო გადაჭრილი. ქურთუკის ქვედა ნაწილი ოდნავი ნაოჭით იყო მიკერებული ზედა ნაწილთან. სახელოები ჰქონდა გრძელი, წელში კი შეკრული ორი დედალ-მამალი დუგით. ქურთუკის სიგრძე მუხლამდეა. საყელოს ირგვლივ მაჯაზე, წინა კალთაზე და ბოლოში შემოვლებული აქვს ბეწვამობრუნებული ტყავი. გულზე დეკორატიული თვალსაზრისით მიკერებული აქვს საქილეები, ასევე ახურავს ქალაქური ტიპის ქუდი.

კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“ ასახულია ყარაჩოღელთა არაჩვეულებრივი კადრები, ისინი იყვნენ ზელოსანთა ფენის წარმომადგენლები. მათ ეცვათ ახალუხი, განიერი შარვლები, ჩოხა და ქართული ჩექმა. წელზე ეკეთათ ვერცხლის ორნამენტირებული ქამრები, რომელზედაც დამაგრებული იყო ჯაჭვები. ქამარში ჩაკეცილი და დაკიდებული ჰქონდათ წითელი აბრეშუმის ჰაეროვანი ქსოვილი. მათ ეცვათ დოშლუღიანი ახალუხი. დოშლუღიანი ახალუხი გვერდზე იკვებოდა ყაითნის ღილებით. რაც მეტი ღილები ჰქონდა, მით უფრო ლაზათიანად ითვლებოდა. ახალუხისათვის იყენებდნენ სატინას და დიმიკიტონს. მას სამი ჯიბე ჰქონდა – ორი გარედან და ერთი შიგნიდან. ჩოხა ეცვათ ორი სახის: ნაოჭიანი და უნაოჭო. გულზე, მარჯვნივ და მარცხნივ, გაკეთებული ჰქონდა საკვესები. ამ საკვესებში ქალის ნახევარი თითი თუ ჩაეტეოდა. მას არ ხმარობდნენ, ეს გასაფორმებლად იყო გაკეთებული. ჩოხა არასდროს იკვებოდა, ის ისე იყო შეკერილი, რომ მისი პირი პირს არ უნდა მისდებოდა და ჩოხის ქვეშ ახალუხი უნდა გამოჩენილიყო. ეცვათ განიერი შარვლები. შარვლის ტოტები ჩატანებული იყო ჩექმებში. საშარვლე ქსოვილებს დადესტნელი ლეკებისაგან იძენდნენ. შარვალს სამუბიანი ერქვა. მისი უბე სამი ნაწილისაგან იკვებოდა. სიტყვა „ყარაჩოღელი“ შავჩოხიანს ნიშნავს, რასაც ისინი თავიანთი ჩაცმულობით ადასტურებდნენ. მათ ეხურათ მაღალი ქუდები, რომელსაც „ბუხრის ქუდს“ უწოდებდნენ. ყველა ყარაჩოღელი ატარებდა უღვაშს.

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ კოსტიუმების მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა არაჩვეულებრივად კარგად გამოხატა თავისი ესკიზებით იმდროინდელი თბილისის ყოფა-ცხოვრება, სამოსელი და მაშინდელი მაღალი ფენის მისწრაფებები ცვლილებებისკენ, თუნდაც სამოსელში რომ ქართული ნაციონალური კოსტიუმი არც სილამაზით, არც პრაქტიკულობით და არც ფერთა სიუხვით ტოლს არ უდებს სხვა ტიპის სამოსელს და იტანს მოდერნისტულ გადაწყვეტილებებს, თუნდაც იმისთვის, რომ ის ყოფილიყო გამოყენებული ისეთ უკვდავ მუსიკალურ კინოკომედიამ, როგორიცაა, ვახტანგ ტაბლიაშვილის კინოფილმი „ქეთო და კოტე“.

- ნინო ბრაილაშვილი, ეთნოგრაფიული ჩანახატები, „ხელოვნება“, თბილისი, 1990.
- ლალი გელაშვილი, მსოფლიო მოდის ილუსტრირებული ენციკლოპედია, გამომცემლობა „იმპერია“, თბილისი, 2006.
- ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი, თბილისი, 1998.
- ლ. მოლოდინი, გ. ჩაჩაშვილი, ქართული კოსტიუმების კატალოგი, თბილისი, 1989.
- ც. ბეზარაშვილი, გ. ჯალაბაძე, ქართული ხალხური ტანსაცმელი, თბილისი, 1986.

აკტორთა შესახებ

მაია გოშაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პრიფესორი.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი.

სწავდასხვა დროს, გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაციები ამერიკული, ანტიკური და რენესანსის დრამატურგიის შესახებ. ამჟამად მუშაობს თემაზე „ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე“.

ტელ: + 995 (32) 99 65 64

მარინე (მაკა) ვასაძე – თეატრმცოდნე.

1986 წ. დაამთავრა შ. რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწ. ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობითი ფაკულტეტი.

ხელმძღვანელობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის საუნივერსიტეტო გამოქვეყნებას „კენტავრი“. არის ამავე უნივერსიტეტის გაზეთ „დურუჯის“ რედაქტორი, დამაარსებელი და რედაქტორი გაზეთისა „კულტურა“.

მუშაობდა: 1986 – 1992 წლებში „საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმ“-ში მეცნერ-თანამშრომლად;

1992 – 2000 წლებში „საქართველოს სამაუწყებლო ტელეკომპანია“- ში, I არხზე საბავშვო, თეატრალური და გასართობი გადაცემის „ჭორ-News“-ის რედაქტორად;

1998 – 2000 წლებში „საერთაშორისო კულტურის ფონდი კავკასია“-ში მენეჯერად;

2000 – 2004 წლებში „კლუბი სარდაფი“-ს ერთ-ერთი დამფუძნებელია, კულტურული პროგრემების ხელმძღვანელად: „ლიტერატურული საღამოები“ და „შეხვედრები საინტერესო ადამიანებთან“ პროგ.ხელმძღვანელად;

2003, 2005, 2007 წლებში „საერთაშორისო კულტურის ფონდი კავკასია“-ს მიერ დაარსებული კულტურის საერთაშორისო ბაზრობის ერთ-ერთ კოორდინატორად, თეატრის და კინოს საჩვენებელი პროგრამის ხელმძღვანელად.

2005, 2006 წლებში – „თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე“ ერთ-ერთ კოორდინატორად.

სისტემატურად აქვეყნებდა და აქვეყნებს სტატიებს, წერილებს, რეცენზიებს თანამედროვე თეატრალურ პროცესებზე და პრობლემებზე ჟურნ. „საბჭოთა

ხელოვნება“, „თეატრალური მოამბე“. „Teamp“ „თეატრი და ცხოვრება“, გაზეთებში „კულტურა“, „დურუჯი“. არის რამდენიმე წიგნის რედაქტორი და შედგენელ-რედაქტორი.

1986 წ. მიღებული აქვს I პრემია თემაში – «Б. Брехт в творчестве Р. Гиппиа» – „საბჭოთა კავშირის ახალგაზრდა მკვლევართა საერთაშორისო კონფერენცია“ (ჩატარდა ქ. ლენინგრადში ახ.პეტერბურგში).

მოპოვებული გრანტები: 2003-04-05 წლებ. „ფონდი ღია საზოგადოება საქართველო“, „საქ. კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო“, „საქ. ეროვნული კინოცენტრი“.

ტელ: +995 (77) 28 87 68

ელ. ფოსტა: vasilisa@yahoo.com

ზვიად დოლიძე – კინოისტორიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

საქართველოს შოთა 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.)

კითხულობს ლექციებს მსოფლიო კინოს ისტორიაში (ბაკალავრიატის საფეხურზე), ამასთანავე არის ამავე დისციპლინაში დოქტურანტურის პროგრამის ხელმძღვანელი

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

ტელ: +995 (55) 30 70 40

ელ-ფოსტა: dolz@internet.ge

ირაკლი მახარაძე – კინორეჟისორი, მკვლევარი.

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ამერიკისმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი.

დოკუმენტური, ანიმაციური და მხატვრული ფილმების ავტორი, რეჟისორი (მათ შორის „უაილდ უესტის მხედრები“, „ლელოს შემობრუნება“, „გზური ფირალები“, „ვინც მოვიდა გაუმარჯოს!“, „დიმიტრი შევარდნაძე“ და სხვა).

დაამთავრა თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი, კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი (გურამ ყვანის სახელოსნო).

1990-2006 კომპანია „ქართული ტელეფილმი“-ს რეჟისორი, მუსიკისა და კინოს შესახებ გადაცემების ავტორი და წამყვანი სხვადასხვა სატელევიზიო არხებზე: პირველი არხი, იბერეზია, იმედი („მსოფლიო ესტრადის ვარსკვლავები“;

„რვანახევარი“; „მრავალსახეობა“; „ერთხელ ჰოლივუდში“). არის არაერთი საჟურნალო პუბლიკაციისა და წიგნის ავტორი (გურული მხედრები ამერიკაში, გურული ფირალები და სხვა). აგრეთვე სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილე და მრავალი ჯილდოს მფლობელი.
ტელ: +995 (32) 23 27 75 ; მობ: + 995 (99) 97 00 11
ელ.ფოსტა: iraklimakharadze@gmail.com; makharadze@myhome.ge;
ვებ-გვერდი: www.georgians.ge

დინარა მაღლაკელიძე – დოქტორი, კინო და მედიათმეცნიერი.

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს, მედიის, მენეჯმენტის და ტრადიციული ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის წამყვანი სპეციალისტი.
დამთავრებული აქვს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო და ბერლინის ჰუმბოლდტის სახელობის უნივერსიტეტები. ასევე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ასპირანტურა და ფრაიბურგის ალბერტ ლუდვიგის სახელობის უნივერსიტეტისა და ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის დოქტორანტურა.

ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე: ეროვნული იდენტურობა დასავლეთ გერმანულ და ქართულ საავტორო კინოში /შედარებითი ანალიზი/.

სამეცნიერო მოღვაწეობას ეწევა საქართველოსა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. მონაწილეობს საერთაშორისო კინოსიმპოზიუმებსა და სემინარებში, როგორც ჟიურის წევრი მუშაობდა საერთაშორისო კინოფესტივალებზე goEast და Prix-Europa.

თბილისის ივანე ჯავახიშვილის უნივერსიტეტში ეკავა უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელის თანამდებობა. სხვადასხვა დროს კითხულობდა ლექციებს მსოფლიო კინოს ისტორიასა და თეორიაში ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. გამოქვეყნებული აქვს მონოგრაფია (გერმანულ ენაზე) და სამეცნიერო სტატიები კინოს ისტორიასა და თეორიაში გერმანულ და ქართულ ენებზე.

მისი სამეცნიერო კვლევის ძირითადი სფეროა საავტორო კინო და თანამედროვე თეორიები კინემატოგრაფიაში.

ამჟამად მუშაობს სამეცნიერო პროექტზე: თანამედროვე გერმანული კინოს განვითარების ტენდენციები 1990-იანი წლებიდან (გერმანულ ენაზე) და წიგნის პროექტზე: შესავალი კინოს თეორიაში, კინოს კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები (ქართულ ენაზე).

ტელ: + 995 (32) 22 02 21; მობ: + 995 (99) 36 78 73

ელ.ფოსტა: dmaglakeli@yahoo.de

ვებ-გვერდი: www.dinara maglakelidse.de

ეთერ ოკუჯავა – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს, მედიის, მენეჯმენტის და ტრადიციული ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ თანამშრომელი.

დამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ისტორიის ფაკულტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის განხრით. სტაჟირება გაიარა კინომცოდნის სპეციალობით მოსკოვის სხ. კინოინსტიტუტში (ВГИК, ე.სურკოვის ჯგუფში). მისი სამეცნიერო კვლევების ძირითადი მიმართულებებია: ქართული კინოს შემოქმედებითი ტენდენციები, ფილმის სახვითი გადაწყვეტის პრობლემები, ზოგადად გამომსახველობითი სტრუქტურები, ქართული ფილმის ესთეტიკა, ჟანრები, ცალკეულ ხელოვანთა შემოქმედებათა კვლევა დროის ფაქტორის გათვალისწინებით (ხელოვანი და დრო), თემატური ძიებანი და ფილმის, საზოგადოდ კინოთეორიის საკითხები და ა.შ.

გამოქვეყნებული აქვს 50-ზე მეტი სტატია, აქედან უმეტესი რეფერირებულ ჟურნალებში – ქართულ და რამდენიმე – უცხო ენებზე. ავტორია წიგნებისა: „იმედა კახიანი“, „აქტიორი“ (1990), „კულტურა – გზა გადარჩენისა“ (1997, პიველი გამოცემა; 2000, მეორე გამოცემა), „დავით კაკაბაძე კინოსა და თეატრში“ (2008).

არის: ინტერნეტ-გამოცემა „ქართული კინო ეთერ ოკუჯავასაგან“ – მთავარი რედაქტორი.

ნატო ვანნაძის სახელობის ქართული კინოს აკადემიის ერთ-ერთი დამფუძნებელი ფიზიკური პირი და კულტურული ინიციატივების ფონდის „ნატო“ დამფუძნებელი და პრეზიდენტი.

ტელ.: + 995 (32) 37 06 29; მობ. +995 (99) 92 11 92

ელ ფოსტა: eterokujava@yandex.ru

ვებ-გვერდი: www.ethmo.narod.ru

Maia Goshadze

VARIATION ON THE THEME TO BE OR NOT TO BE

Summery

The article “Variation about to be or not to be” discusses to run off from the present motives in the Ernest Hophman, Patrick Zueskind, Anton Chekhov and Giorgi Margvelashvili’s play “Cherries Garden.”

Article’s author’s idea is that the dilemma of to be or not to be, between life and death (by view Existential) choose between “un dead” results and “dead” process is clear in to the chosen, - by hope or ask of the prized undead. Without praise less and without judge all being on the present, given, realization. It must be arise all its whole life with itself ability again to try discovered unsuccessfully in the same row.

It became hated physical tendency prized with “un dead” future, un received the motive without all giving rules life, always birth new of the creative physical agent, hopefuls, refused of the activates, afraid and hatred of the life.

Not wish to arise from the sleeping from the future morning; we can see Chehkov’s hero, in the play “Cherry garden” made by director Giorgi Margvelashvili. It may be really wishes to come back in the best inertial before the birth.

Right towards the present, such as humans’ leader physics tendency, - to love life or hate creative motive is realized in the different epochs being madden work.

ABOUT AUTHOR

Art History PhD

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University’s Faculty of Theatre Studies. She has had her articles on American, Ancient and Renaissance Drama published at various times. Currently she works on paper “Variations on mythical motives”

Tel: + 995 (32) 99 65 64

**CONVERSATIONS ABOUT ROBERT STURUA’S
“THEATRICAL LANGUAGE”
(Formation of Robert Sturua’s Theatrical Language)**

Robert Sturua (Theatre Director, Art Director of Rustaveli Theatre) and
Levan Khetaguri Professor, Theatre Scholar, Head of World Theatre Direction.

Georgian as well as European professional theater of theater directors is more than one century old. I mean that theater of directors was established in the eighties of XIXth century – C. Kean, A. Antoine, O. Brahm, M. Reinhardt, K. Stanislavski, V. Meyerhold, later B. Brecht and etc. Only in the XXth century Georgia, a small but culturally vast country, managed to give birth to three world-rank directors – Kote Marjanishvili, Sandro Akhmeteli and Robert Sturua (not meaning their dates of birth of course). I think this is not such a small number. Through their individual approach all three directors managed to create different eras in the world of theatre; they said a new word in the formation of the language of directors.

Every new cultural occurrence, direction, etc. has its own preconditions. This is also true about Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli. However, at this point the subject of my research is Rober Sturua, and the formation of his theatrical language. Where can we find the foundation for his unique theatrical approach - in Georgia and outside it. How did his theatrical and directorial language develop and can he be affiliated with any specific movement.

For discussing these topics I chose the form of a dialogue or a conversation, which I think should be interesting for the readers.

ABOUT AUTHOR

Theatre Historian

She graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University’s Faculty of Theatre Studies. She is the head of Shota

Rustaveli Theatre and Film Georgian State University's Publishing House "Kentavri". She is the editor of the newspaper "Duruji" of the above mentioned University as well as the founder and editor of the newspaper "Kultura".

From 1980 – 1992 she worked as a scholar at Georgian State Museum of Theatre, Music and Film;

From 1992 – 2000 she worked as an editor for children's theatre and entertainment program "Gossip News" on Georgian State Broadcasting Company.

From 1998 – 2000 she worked as a manager of Stichting Caucasus Foundation.

In 2003, 2005, 2007 she worked as one of the coordinators of "International Culture Fair" organized by Stichting Caucasus Foundation and as the head of Theatre and Film Showcase Program.

In 2005, 2006 she worked as one of the coordinators of "Tbilisi International Film Festival".

She has her articles, letters, reviews on contemporary theatre processes and problems published in magazines "Soviet Art", "Teatraluri Moambe", "Oaàòð", "Theatre and Life", newspapers "Kultura", "Duruji" on a regular basis.

She is the editor of several books.

In 1986 she was awarded 1 Price at the "International Conference of Young Soviet Researchers" in St. Petersburg for the paper "B. Brecht in the work of Robert Sturua".

Acquired grants: 2003, 2004, 2005 years: "Open Society Institute", Georgian State Ministry of Culture, Monument Protection and Sport", "Georgian National Film Center".

Tel.: +995 (77) 28 87 68

E-mail.: vasilisa@yahoo.com

FILM STUDIES

Zviad Dolidze

JAPANESE EMPEROR OF FILM

Summary

This article is devoted to the 100 years' anniversary of the greatest Japanese filmmaker Akira Kurosawa, who created his own original film world, proved himself as a true creator, who had not been engaged politically. He sincerely wanted that his films' heroes were the real and honest persons, who know the life as it is. In his homeland Kurosawa often was criticized by local specialists of cinema that he worked for Western audience, but in reality nobody from his colleagues did not show Japan and the Japanese society so much clearly that Kurosawa. He had not the selected and solely style, never discussed this with someone, but from his side he helped to many cinematographers to "open" the "film doors", taught them the film alphabet. And those people were always proud of work with him and declared that they are the members of Kurosawa's team.

ABOUT AUTHOR

Film Historian, Art History PhD.

Full Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. Head of the History of World Film direction. In 1980 he graduated from A.S. Pushkin Institute of Pedagogy, Faculty of History. He lectures on history of world film on a BA level. At the same time he is the head of a doctorate program in the same discipline. He is the author of 3 books (2 textbooks and 1 monograph) and 30 scientific articles.

Contact Info: +995 (55) 30 70 40

E-mail: dolz@internet.ge

**IMAGE OF AMERICAN INDIAN IN
AMERICAN WESTERN**

Summary

Although the Native Americans have appeared in westerns from the beginning, they were badly treated in films. On the whole Indians usually appeared as a swarm of colorfully clad figures on horseback, attacking pioneers in their covered wagons or ambushing unwary riders. The view of Indians as savage and uncivilized was repeated in early films and crystallized the image of “Indians” as dangerous and unacceptable to the normative lives of White men whose lives appeared in films to be more valuable than those of the indigenous people they were colonizing. This trend dimmed in the late '30s and '40s, but resumed in the 1950s and took root in the '60s, permanently changing the way films depicted Native Americans. Several 1960-70's films in fact suggested a parallel between genocide in the days of the old west and the age of Vietnam.

ABOUT AUTHOR

Film director, researcher.

Doctorate student at the Faculty of Humanitarian Sciences (American Studies) of Ivane Javakhishvili State University of Tbilisi.

He is the author of documentary, animated and feature films. He is the director of films among them “Wild West Knights”, “The Turn Around of Lelo”, “Robbers of Guria”, “Hello and Welcome”, “Dimitri Shevardnadze” and others.

He graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University's Faculty of Film Directing (Class of Guram Jvania).

From 1990 to 2006 he was director of “Kartuli Telepilmi”.

He was the author and anchor of music and film programs at various television channels: First Channel, Ibervizia, Imedi (Stars of World Stage”, “Eight and a Half”, “Miscellaneous”; “Once upon a time in

Hollywood”). He is the author of several magazine and book publications (Knights of Guria in the US, Robbers of Guria and etc). He is the participant of various international festivals and owner of many awards. Tel: +995 (32) 23 2775 ; + 995 (99) 97 00 11
E-mail: iraklimakharadze@gmail.com; makharadze@myhome.ge;
Web www.georgians.ge

Dinara Maglakelidze

DEVELOPMENTAL TRENDS OF CINEMA THEORY

Summary

The article concerns development trends of theoretical considerations of cinematography and attempts to discuss the development history of cinema theory in the context of spiritual (humanitarian) sciences.

Discussing all the important orientations, an author and world outlook separately, the author is showing the viewpoint of each orientation studying cinematography, is describing an aesthetic branch of cinema theory which is studying expressive ways characteristic for cinematography, as a field of art. The author is discussing classical and modern cinema theories oriented to sociology and psychology.

In accordance with development of theoretical thinking about cinema there have been analyzed the so called classical theories of cinema, such as theoretical considerations of Hugo Münsterberg, Bela Balaz, Rudolf Arnheim, Walter Benjamin about cinematography, the role and the importance of representatives of the Russian formalistic school in the theoretical study of cinematography, theoretical considerations of Sergei Eisenstein and Russian Avant guard cinematographs.

In the article there have been analyzed: theoretical considerations of Andre Bazin and the history of development of author's cinematography, the realistic theory of cinema of Siegfried Kracauer, the theoretical thoughts of Jean Mitry about the transition period between the theories of classical and modern cinema, the role and the importance of semiotic research oriented to linguistic models of Christian Metz in the development of cinema modern theories, Neo Formalistic and Post

Structuralist perspectives of the theoretical research of cinematography. In the article there have been analyzed the place and the importance of the works of David Bordwell and Gilles Deleuze in the development of theoretical thinking about cinema.

The author is also discussing Apparatus theories oriented to psychoanalytic theories of Sigmund Freud, Jacques Lacan and Marxist theories of Louis Althusser, the main research object of which is an identification of a spectator-subject, spectator-interpreter to the film and studying the influence of the film on spectators, analyzing psychoanalytic and feminist cinema theories.

In the article there have been emphasized differences between classical and modern theoretical researches of cinema. There has been developed the point of view according to which while classical theory of cinema, whose main goal was cultural legacy of cinematography, as a new field of art, and studying of expressive features and visual aesthetics of a film, modern theoretical researches of cinematography prefer studying of medial, economic, socio-cultural determinants of a film.

ABOUT AUTHOR

PhD, Film and Media Scholar.

Leading specialist of Theatre, Film, Media, Management and Traditional Arts Research Institute of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

She is a graduate of Ivane Javakhishvili State University of Tbilisi and Humbolt University of Berlin. She is also an MA graduate of Georgian Academy of Sciences as well as a PhD graduate of Albert Ludwig University of Freiburg and Humbolt University of Berlin.

Her PhD thesis at Humbolt University of Berlin was on: National Identity in West German and Georgian Film/Comparative Analysis/.

She works in Georgia and Germany. She takes part in international symposiums and seminars. She was a jury member of international festivals goEast and Prix-Europa.

She worked as a senior specialist at Ivane Javakhishvili State University of Tbilisi. At various times she lectured on history and theory of world film in Ivane Javakhishvili State University of Tbilisi and Tbilisi State Academy of the Arts.

She published a monograph (in German) and scholarly articles on history and theory of film in Georgian and German languages.

Main field of her scholarly research is feature film and contemporary theories in cinematography.

Currently she is working on a scientific project: Tendencies of contemporary German Film development from 1990s (in German) and on a book project: Introduction to film theory, classical and contemporary texts in film (in Georgian)

Tel: + 995 (32) 22 02 21; + 995 (99) 36 78 73

E-mail: dmaglakeli@yahoo.de

Eter Okudjava

REMARKABLE ANALOGIES IN GEORGIAN-AMERICAN CINEMA OF THE 20^S AND 30^S OF XXTH CENTURY

Summary

XX century's 20th years exactly that period, when clearly appeared, that cinematography could to make such works, where mainly subject would be not only to fixed reality, but to show reality to relies by subject.

Robert Flaherty is an important and is distinguished figure in the USA's cinema, which made film serials by example of the ethnographical material, where described human opposite at the nature (here means natural calamity; rules of the life and other. In 1931 year German director, who worked in America, Friedrich Wilhelm Murnau together Robert Flaherty made, more right, finished a film "Taboo", on the base of the romantically story about the inmate one of the island of the South Seas. Murnau's work, such as choose of the theme, as a manner changed expressional style by the show of the reality pictures. He has skills to show reality, vital pictures to give rise unholy feeling and other emotional impulse.

Georgian cinema director M. Kalatozov "Jim Shvante" (marili svanetis) one of the important film between the films by the 20-30th years, which sign abandoned by the view of the film language. "Jim

Shvante” included similar mute film’s terseness meanings, not only by that, he equally shown Soviet and Euro-American films’ achievement of the 20th years. “Jim Shvante” is a absolutely original work, it equally used such as montage theory and practice by world achievement, as foundation by D. Kakabadze’s own experience – composition of the cadre, multiform palette of the light, plastic of inside cadre, such as one of the mainly means of the mouthpiece

In that way, 20-30° Georgian film could make image fiction screen, and in the direction it became component part of the Euro-American.

ABOUT AUTHOR

Art History PhD, Film Historian

Chief specialist of Theatre, Film, Media, Management and Traditional Arts Research Institute of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

She graduated from Tbilisi State University, Faculty of History with major in Art History. She made her internship as a film scholar at Moscow Film Institute (ААЭЕ, class of E. Surkov).

Main directions of her scholarly research are: Artistic tendencies of Georgian Film, problems of artistic interpretations in film, general expressive structures, aesthetic of Georgian film, genres, research of certain Georgian artists’ work with consideration of time (artist and time), thematic findings and issues of film and film theories in general. She has more than 50 articles published: Most of them in reference magazines in Georgian and some of them in foreign languages. She is the author of books: “Imeda Kakhiani”, “An Actor” (1990), “Culture – way of salvation” (1997 first edition; 2000 second edition), “Davit Kakabadze in Film and Theatre” (2008).

She is the chief editor of an internet edition “Georgian Film from Eter Okujava”.

She is one of the founders of Nato Vachnadze Georgian Film Academy and founder and President of Cultural Initiatives Foundation “Nato”.

Tel: + 995 (32) 37 06 29;

Mob. +995 (99) 92 11 92

E-mail: eterokujava@yandex.ru

Web: www.ethmo.narod.ru

UNIVERSITY’ MA PROGRAM

CULTURAL MANAGEMENT

Head of the Program: Prof. Iuri Mgebrishvili

Natia Grdzlishvili

Second Year MA Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

STRUCTURE AND VARIETIES OF ADVERTISEMENT

Summary

In the developed modern world advertisement is necessary, but only when it serves interest of consumer.

Advertisement should assist formation of social requirements and development social-economic attitudes and culture within young people.

Advertisement should express public interest, create rules and fashion. Advertisement should only be used to promote goods for not only physical but spiritual development of the society.

The advertisement should emphasize good quality of goods but on the same time should tell us what the weakness is!

Tatia Elbakidze

Second Year MA Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

THE ROLE OF A MUSEUM IN PRESENT SOCIETY

Summary

The summary of the article is about the role of the museum for today’s society. The role of the today-in “open” and multicultural society implies the broad participation of the society in the processes of “globalization” and “modern Technologies”. Museum should have to answer the question

how he understands the concept “open” museum and for which class of the society does it serve, control the implementation of its tasks and evaluate the implementation of its functions. Heavy burden in social-political and cultural environment of the museum demands the new forms of planned changes; accordingly, in response of the effective management they will satisfy the external as well as internal needs. Implementation of changes for future is as much essential for museum as implementation of changes to today’s needs.

Tata Inashvili

Second Year MA Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

SHOW BUSINESS, ADVERTISING AND PR

Summary

Show business applies to all aspects of the entertainment industry from the business side (managers, agents, producers, distributors) to the creative theatre, music. Advertising and PR are of major importance in Show Business.

PR (public relation) deals with the work of persuading people to have a good opinion of an organization, company etc. Advertising- tells people publicly about a product (singer, band) or service in order to persuade them to buy it.

The term show business has been in common usage in Georgia since the end of 20 century.

At present the most popular TV project and show programs are: “MIMGERE RAME,”

”HUMORINA”, “GEOBARI”. Etc.

The most successful projects established by “Geocell “and “Magticom” Companies are “GEOSTAR” and “VARSKVALEBIS AKADEMIA”. They are not only popular but also profitable.

Elene Mechitova

Second Year MA Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

FINANCING OF CULTURE IN GEORGIA

Summary

For the time being the cultural market is playing important role in world economy. However, with all its importance there are problems present with financing of cultural organizations. In Georgia the big amount of cultural organizations are financing by the government, but besides they often need to find alternative ways of financing.

This article generally describes the state of cultural market of the Republic of Georgia, the main sources of their financing, collaboration with business sector and current sponsorship activities of Georgian companies; By the examples of Tbilisi Opera and Ballet Theater and Tbilisi State Conservatory we can draw a conclusion about the cultural condition as a whole. More and more companies nowadays are using sponsorships as promotional means and it’s up to cultural organizations that have to think through and develop its marketing plans to become attractive for investments.

Sopo Tsertsvadze

Second Year MA Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

THE IMAGE OF A MANAGER

Summary

In the article briefly is examined essence of attitude and is collaborated its different variations by modern scientist’s. Unofficially, smooth, current, desired and corporative. The role of attitude in manager’s professional work and relations between colleagues: with verbal communication, but also with gesticulation and motion, because it’s very important to use nonverbal communication and the manager’s

image itself during business negotiations. Here is also described manager's psychological characteristics, ethical norms and its visual side. Also how important is to check manager's dependence with environment and quick respond to the changed condiotns. As well, the functions of manager, which is upon goal settings, realize these goals in organizations, researches, to control the whole work and at least to manage and lead the organi-zation in the right way.

Leila Janashia

Second Year MA Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

ROLE AND PUBLIC ACTIVITY OF GEORGIAN NATIONAL CENTER OF MANUSCRIPTS

Summary

National Center of Manuscripts or as it is accepted in the world practice Institute of Manuscripts is one of the significant segments of the scientific center cultural sphere. There are not so many countries in the world which can present a rich collection or depository of manuscripts. Georgia is one of those few ones which have the most significant depository of old manuscript books and historical documents. The aim and function of the National Center of Manuscripts is not only taking care and restoration of the center unique collections - manuscript books and historical documents, the point is that the aim of the center should consist in consumer's educative activities and publicity. The center should not be only a depository of unique collections; it should be considered a constant dialogue leader with the society. Such organizations existing in the world through their experience have arrived at a conclusion that it is necessary to involve the organization in active life rhythm and to communicate actively with consumers and the society. In the article there is given consideration to the active dialogue of the Georgian National Center of Manuscripts and the society and there is presented an overview of the projects implemented as a result of this dialogue.

MANAGEMENT OF CULTURAL TOURISM

Head of the Program: Prof. Malkhaz Gvinjilia

Eka Avtandilashvili

Second Year MA Student

Supervisor: Malkhaz Gvinjilia

MTSKHETA AS A CENTER OF TOURISM

Summary

Material and soul treasures represent a bright monument of the formation of cultural tourism. Towns with its' rich historical heritage and wealthy cultural recourses carries the status of museum towns.

Mtskheta town as a Georgian orthodox abbey is famous with enormous interesting objects among the priers and pilgrims. The museum towns are joined under the umbrella of UNESCO and within the framework of modern projects undertaken by UNESCO old and historical countenances of many towns have been returning.

According to the marketing researches and statistic analyses it is obvious that the number of tourists is increased tremendously. For supporting of its promotion and attracting orthodox tourists it's necessary to collaborate with orthodox organizations and invite them to the pilgrim tours.

Eleonora Gogolashvili

Second Year MA Student

Supervisor: Malkhaz Gvinjilia

ANALYSIS OF STRATEGIC DIRECTIONS OF CULTURAL TOURISM DEVELOPMENT IN IMERETI

Summary

Among Georgia's other regions Imereti has the huge potential of developing cultural tourism. The most attractive in this region is its rich historical background, which is obvious considering its various monuments of material inheritance.

The most strategic part of developing tourism in this region is cultural tourism. Attracting tourists with cultural-ethnographical recourses is an important factor of developing local tourism.

For further improving of tourism in this region, it is essential for government to stimulate taxing conditions, including business sectors and foreseeing marketing planning.

Lela Elizbarashvili

Second Year MA Student

Supervisor: Malkhaz Gvinjilia

TOURIST FUNCTION OF GEORGIAN TRADITIONS AND CULTURE

Summary

Art of animations includes the basic thematic in tourism. Accompanied by the local traditional folk-lore and choreography, organization of the effective cultural tour arranges “recalling” of historical-cultural centers having material heritage.

Arrangements’ management have the basic function. Organizers of Georgian festival mainly uses the historical and cultural thematic in order to plan annual events and attract spectators and create the image of cultural country as before own as foreign society.

While organizing of cultural tours, the elements of choreography and folk-lore is less used, including of which would make the tourist product more interesting and impressive.

Jano Titirashvili

Second Year MA Student

Supervisor: Malkhaz Gvinjilia

TOURING ASPECTS OF BORJOMI- KHARAGauli NATIONAL PARK FUNCTIONAL ZONE

Summary

The Development of Ecotourism has good perspectives in Georgia. Following Borjomi-Kharagauli National Park example, which was created for the aim of wild nature variety and inviolable woods protection.

At present in the park Acts 9 Eco touring routes. By the foresee of touring infrastructures and human resources 120 persons will have not slept all night on the territory of Park. In 2008 August war has destroyed more than 1100 hectare unique wood of Borjom -Kharagauli National park.

In 2009 the results of marketing research showed that the work of National Park is satisfy and the tourists select asylums for active touring campaign place.

Nino Otarashvili

Second Year MA Student

Supervisor: Malkhaz Gvinjilia

PILGRIMAGE TOURISM RESOURCES IN GEORGIA

Summary

Pilgrimage tourism is profoundly a particular wing (branch) of cultural tourism which aims at retracing the tracks of saints, apostles and missionary by implementing the itineraries according to the predefined services.

Already mentioned multiple resources exist in Georgia. Especially attracts attention the the way gone by twelve Assyrian fathers and ST.

Nino equal to the apostles and enlightener of Georgia. Department of evangelicalism and Georgian Orthodox church mission offers a wide range of pilgrimage tours. The aim of cultural tourism is popularization of pilgrim tours and complying pilgrims with all their requirements.

Tinatin Kristesashvili
Second Year MA Student
Supervisor: Malkhaz Gvinjilia

TOURIST POTENTIAL OF “THE GREAT SILK ROAD”

Summary

Cultural tourism has an important role on the international tourist market and appears to be a successful direction of this segment. According to the Georgia’s cultural tourist potential, it has an opportunity to offer an interesting and unique tour-product to the world tourist market.

A new life of: ”The Great Silk Road” is the very real international tourist product, which one’s realization will promote as a foreign transit tourist income in Georgia, as well as invests in tourist business on Georgian market.

RESEARCH ANALYSIS OF PERFORMANCE FROM A TECHNICAL VIEWPOINT

Lia Barbakadze
Second Year MA Student
Supervisor: Jana Toidze

ARIA OF MAREKHI FROM THE OPERA “ABESALOM AND ETERI” BY Z. PALIASHVILI (Vocal, technical and performance analysis)

Summary

Proposed vocal and technical analysis presents the performing, as well as vocal and technical study of *Aria of Marekhi* from the Opera “Abesalom and Eteri” by Z. Paliashvili.

The significant portion of the analysis is given to the distinctive performance style, the process of vocal breathing through the use of performing speech and phonetics. The study also focuses on the middle register, specifics of the transition sounds, particularities of pronouncing vowel and consonant sounds and the role of performing speech.

The proposed work also presents a descriptive analysis of performing schemes of Stansilavsky and Tumanishvili used by great directors. The work also offers methods of great Italian teachers from perspective of vocal and technical performance as well as a short biography of the composer, about the time the opera was written and a short synopsis of the opera.

EkaGureshidze
Second Year MA Student
Supervisor: Jana Toidze

ARIA OF ETERI FROM THE OPERA “ABESALOM AND ETERI” BY Z. PALIASHVILI (Vocal, technical and performance analysis)

Summary

Proposed vocal and technical analysis of the opera “*Abesalom and Eteri*” by Zachary Paliashvili presents the performing, as well as vocal and technical study of *Aria of Eteri* from the Act IV, scene 16.

The significant portion of the analysis is given to the distinctive performance style, the process of vocal breathing through the use of performing speech and phonetics. The study also focuses on the middle register, specifics of the transition sounds, particularities of pronouncing vowel and consonant sounds and the role of performing speech.

The proposed work also presents a descriptive analysis of performing schemes of Stansilavsky and Tumanishvili to be used in the working process. The study also provides biographical details from the life of the composer, which is a valuable source of information for students to learn about the time and settings when the opera was written. It also helps us maintain and sustain the unique style of Zachary Paliashvili.

The present work uses following bibliographical sources:

Nino Sakandelidze
Second Year MA Student
Supervisor: Jana Toidze

ARIA OF ETERI FROM THE OPERA “ABESALOM AND ETERI” BY Z. PALIASHVILI

(Vocal, technical and performance analysis)

Summary

This vocal-technical performance research analysis is about Eteri's Aria from Z. Paliashvili's Opera „Abesalom and Eteri”.

Before Maia Tomadze's performance the „Eteri's” heroine was a calm, and could not fight against her destiny.

However, Tomadze changed „Eteri's” personality. Eteri became strong woman and she could stand up for herself.

This is the main topic that I discuss in my work.

In this work the musical and pure vocal-technical methods are analyzed. The nuances and emotionally rich musical invoice are emphasized.

In this work published Russian and Georgian literature is used. Also, the work includes M. Tumanishvili's scheme. In this scheme, the specific

methods are added. This methods are about „Making voice” and about the performance of a musical work.

Furthermore, the work talks about consonants, and how to pronounce them correctly. Also it talks about the synthesis of scenic and vocal techniques. This work also emphasizes the importance of actor's talent. It also talks about transitional sounds, which are very important and also about the types of breathing, which is one of the most important things in the song.

Maiko Khachapuridze
Second Year MA Student
Supervisor: Jana Toidze

(VOCAL, TECHNICAL AND PERFORMANCE ANALYSIS)

Summary

High level vocal Pedagogy cannot evade two most prominent operas by Z. Paliashvili- “Abesalom and Eteri” and “Daisi”. It is essential for a student of vocal to know the major stage of Z. Paliashvili's life and work. To empower vocal development it is essential for a soprano singer to learn and perform Eteri's part.

Z. Paliashvili was born in 1871 in Kutaisi, Georgia. He had two brothers - Ivane Paliashvili – a conductor and Levan Paliashvili. Some of Paliashvili's operas include “Abesalom and Eteri”, “Daisi”, “Latavra”, “Solemn Cantata”, as well as romantic songs and they are all included in a teaching repertoire. Z. Paliashvili died in 1933 and was buried in the garden of the theater which now bears his name.

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

CULTURAL MANAGEMENT **CULTURAL POLICY**

Head of the Program: Prof. Iuri Mgebrishvili and
Prof. Levan Khetaguri

Nino Azmaiparashvili
Second Year PhD Student
Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

SIGNIFICANCE OF INTERNATIONAL ORGANIZATIONS IN THE PROCESSES OF GLOBALIZATION

Summary

One factor and conditions of globalization is establishment international organizations. Global security, stability, rule of law, co-operation for freedom, world people equality – to ensure all of this value is the aim of international organizations.

After the World War II before the mankind has come to security problems and leaders of States decided to found mega unions what would be give security guarantee to human, world capital, politic and economic. International organizations were engaged in marathon as best guarantee for peaceful world.

After war the globalization faster renovated as a result of innovations in technique sphere conditions maritime, railway and air movements. World becomes to be more dependable on globalization

The globalization in politics is observed as a weakening of national forces. On the one side stipulate delegate of influential authorities on the international organizations such as UN, WTO, Council of Europe, NATO, World Bank, European Union.

In age of globalization International organizations research how implacable process of globalization are influenced on international organizations.

The international community must seek to utilize the corporate drive towards globalization in a way that reflects the concerns and interests of States, particularly developing States. The rationale for international organizations is that they provide a forum for common issues to be debated and appropriate solutions.

International organizations must reflect the will and diversity of their membership. Whether one sees globalization as an inevitable force or not, the nature and extent of its impact is not beyond the control of the international community.

One of the most important aspects of reconciling sustainable development and globalization is the issue as to how best to ensure that the concept is appropriately incorporated within international and regional organizations and programs. Organizations should achieve what their members seek from it.

Whilst the role of States is vital in reconciling globalization and sustainable development, what is less clear – and something that has not been as readily discussed is the important role of international organizations within this process.

Co-operation with international organizations is a stimulus for people for their security and happiness. Organizations membership would be directed for countries strengthening and human gladness.

Elene Babakishvili
First Year PhD Student
Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

SPONSORSHIP AND CULTURAL POLICY

Summary

Sponsorship has a quite long history in Europe. As securing grant aid from public sources is generally becoming more difficult, cultural organizations in Europe need to look harder for alternative ways to supplement their own earned income. This would include the following:

1. Corporate sponsorship
2. Corporate Trusts and Foundations
3. Individual tax-efficient giving

4. Lotteries and loans

In order to support cultural organizations in finding for other sources government created a powerful instrument such as cultural policy and Sponsorship legislation for regulating and encouraging sponsorship activity and funding of non-profitable sectors. There is an article in the legislation of culture giving some payment advantages to those business organizations that support sponsorship and charity activities. Tax privileges and comfortable collaborative environment day by day increases the number of companies that are eager to support cultural and art organizations. This way government refuses to get direct income from business organizations and tries to return money indirect way to cultural organizations. Companies also find this possibility very positively - supporting different events, festivals, theatres and etc. the company will expect to gain some quantifiable advantage – for example, in corporate image, publicity, credibility or public approval, entertainment, employee and/or community relations. Companies now take their “social responsibilities” seriously, with local development, the environment and good employer practice as factors.

In this case the object of interest isn't advantages of sponsorship but here is given and discussed experience of European countries: Austria, France, England, USA, in making cultural policy according to Sponsorship and all those regulations that are made for developing non-governmental co-financing.

Sofio Komladze

First Year PhD Student

Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

ANALYSIS OF STRUCTURE OF AN EDITORIAL ORGANIZATION (organizational chart)

Summary

Organizational structure – presumes such diversification of the logical interrelations and rights/responsibilities that is to provide effective realization of the company goals. Main task of the organizational structure (chart) is to enable all sub divisions and managers to comprehend main

trends of responsibilities and activities undertaken. Structure of the organization involved in editorial activity shall be based on such specifics and spread over such steps that are specified for the editorial organization itself. Organization having those particular characteristics shall be different from other art organizations, foremost with its multi colorful particularity. There are some different divisions associated in the editorial house, like: creator (author of a book), editorial staff (filler, technical staff), editorial council (designer, corrector, stylist), marketing, public relations, distribution and financial services in the editorial organization. Thus, management of the editorial organization shall pay serious attention to the process of drafting its own structure. Besides, editorial structure shall obtain the characteristics of self control and motivation, protect the staff rights and quality of their responsibilities. In this respect, a person like its organizational structure is very important for the management.

Drafting process of the editorial organizational structure happens not according to its goal but by the following diversification: universal and specific. Specific editorial house provides only one product – a book (and it is of one, specific trend – art, school-university, specific literature), and universal editorial house provides several type of products (magazine, banner, album, book and etc. The Georgian editorial area has the almost same differentiation. Based on the above, organizational structure shall be defined by the typological differences. The Universal Editorial House (occupied staff number does not matter) is in need of more spread organizational structure with all main, necessary and functional divisions and/or levels. Such structured editorial organizations operating in Russia are as follows: “EKSMO”, “TERRA”, “AST”, “INFRA-M” and etc. In particular, Specific Editorial Houses are oriented to the professional readers and defines the goals around such readers. The editorial houses of this type are: “Finances and Statistics”, “Lawyer”, “UNITY”. Functional levels of such organizational structures are gathered more around to the product and are aimed to “express” the least.

Ana Kotrikadze
First Year PhD Student
Supervisor: Professor Iuri Mgebrishvili

ISSUES RELATED TO FINANCING OF FILM INDUSTRY

Summary

Discussions regarding development of film industry or challenges hindering to that started in Georgia long time ago.

Based on analyses of European film industry, development of Georgian model for management film industry seems possible.

In Britain role of state in development of industry is considered as important, for sustainable economic success as well as getting cultural benefit.

In Italy majority of professional and technical resources (80%) are accumulated in Rome, as for financing film projects decision is made by the group of particular people which cooperate with public and private TV companies. These latter are ready to use money obtained from advertisement for development of film industry.

In Austria funds allocated for film industry compile about 40 million Euros; these expenses are managed by Austrian Institute of Cinematography; while additional expenses are allocated from state budget by Federal Division of Culture. Eight million Euros are allocated for this purpose just for Capital City.

Based on example of Italy it is probably possible to cooperate with Georgian TV companies; if every year part of money obtained from advertisement is used for financing cinema that will be great support for Georgian film industry.

At this stage Film Center is the only agency that can find at least few resources for financing national film industry. State should support film production at this stage, since cinema can present values of our country on international level.

TELEVISION ART

Head of the Program: Prof. Zviad Dolidze

Davit Gujabidze
Third Year PhD Student
Supervisor: Professor Zviad Dolidze

MIKHAIL TUMANISHVILI – AND TV-THEATRE

Summary

Mikhail Tumanishvili - well-known Georgian theatrical director for several years worked as the head of Theatrical Performances Department at the Georgian TV in 1971-75. During this period number of innovations of the theatre program genre for TV were done: The plays and adapted stories of Davit Kldiashvili („Darispan’s Trouble“ and „Catastropa“), Jean Cocteau („The Human Voice“), Nodar Dumbadze („The Sum“) etc. were done. Mr. Mikhail Tumanishvili staged number of theatrical performances for TV („Crossroads“ – by Victor Rozov, „Cap of Invisibility“ by Giorgi Eristavi, „The Bridge“ by Alexandre Chkhaidze, „The Doctor in Spite of Himself“ by Molière, „Have at First Died, Have then Got Married“ by Raphael Eristavi...) were very interesting by their mode of genre, combining two kinds of arts – theatre and television. These VT-theatrical performances became very popular especially for their manner of staging. Creation of the „Television Theatre“ in Georgia is linked with Mikhail Tumanishvili’s person.

The article describes one technological tool, which was used by Mikheil Tumanishvili when he was filming Jean Cocteau’s “voice of a human”. This film later became TV theatre. Since the performance only consists of one character’s (woman) telephone conversation, in order to ease the actress’s (Sopiko Chiaureli) task, the text of “virtual man” – the second character of the dialogue was created which was actually the assistant from the backstage and which spectators couldn’t hear. Using this tool enabled the performance to become very impressive.

Head of the Program: Prof. Ketevan Kintsurashvili

Lali Gelashvili

Second Year PhD Student

Supervisor: Professor Ketevan Kintsurashvili

**XIX CENTURY GEORGIAN FASHION STYLE
ACCORDING TO THE DRAFT SAMPLES FROM
MUSICAL “KETO AND KOTE”**

Summary

In the draft samples of Georgian musical comedy “Keto and Kote” is brightly shown the tendency towards modernism. What attracts the attention is the synthesis of Georgian national costume with Asian and Russian styles that demonstrate Georgian way of dressing in the very period. The film is being watched with joy and excitement not only by Georgian people.

Motion picture “Keto and Kote” has been created by the most talented directors, brilliant actors and young gifted people with special appearances, who at the same time sang and dance remarkably. The costumes and decoration of the movie are so attractive, that they still deserve great impression upon the audience. Joy and happiness pour from the screen. It is an everlasting triumph, which was delivered to Georgian Nation by the create-team, that’s why the motion-picture “Keto and Kote” was awarded with the title “The film of the century”.
