
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელმწიფო მეცნიერებათა
პირანი

№2 (63), 2015

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „პენტავრი“
თბილისი – 2015

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (63), 2015

სარედაქციო საბჭო

მარია გოგაძე

ვაჟა ჯუგაშვილი

მარია ლევანიძე

ლიტერატურული

რედაქტორები

მარიამ იაშვილი

მარიამა

მამაცაშვილი

დაკაბადონება

მარიამ რინე

ოქროპაიონიძე

ინგლისური ტექსტის

რედაქტორი:

მარიამ

სეირატლაძე

გამომცემლობის

ხელმძღვანელი

მარა გასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზაგნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 29 43728

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №2 (63), 2015

Editorial Group

MAIA GOSHADZE
VAJA ZUBASHVILI
MAIA LEVANIDZE

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.

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

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

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40

The editor of English

Text:

MARIAM
SKHIRTLADZE

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 2943728
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: mariamiashvili@yahoo.com
Web: www.tafu.edu.ge

სარევი

კინომოწლეობაა

ლელა ოჩიაური	
სადაც წრი სამყარო ერთდება	9

ხელოვნებათა მოწლეობაა

არქა დოლიძე	
საუკუნეები სასტავლებელი საუკუნეებან ნაგებობებში	35

თააზროვნეობაა

Ара Хзмалиან	
СОЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЦЕНИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ	45

უნივერსალურობის

1. ადრესტორული პროგნოზა

ხათუნა დამჩინე	
ქართული საცეკვაო დიალექტები:	
ლაზეთი – ტაო-კლარჯეთი	
მეორე ნაწილი – საცეკვაო ნიმუშები	55
პატა იყაშვილი	
უემოქედებითი ტრადიციები, როგორც ცხნურა	80
ანა მარგველაშვილი	
მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღმოჩენა: არაფორმალური განათლებისა და ას აღგაზრდების ჩართულობის	
მექანიზმი	92
ილია ნატროშვილი	
მულტიენერია რეზისურა	107
გიორგი ქანთარია	
მის ენილ ჩეხოვის ფილმების ური ქასტის ჩამოყალიბების ისტორია	
(ზოგადი მიმოხილვა)	122

CONTENT

FILM STUDIES

Lela Ochiauri

THE POINT WHERE THE TWO WORLDS COME
ACROSS

(Impact of European Cinematography and Characteristics of
Georgian Cinematography)132

FILM STUDIES

Irma Dolidze

CENTURY-OLD INSTITUTION IN THE RUINS OF
CENTURIES134

THEATRE STUDIES

Ara Khzmalyan

SOCIAL BACKGROUND OF SCENIC SELF-
PERFORMING136

UNIVERSITYS PH.D PROGRAM

Khatuna Damchidze

THE GEORGIAN DANCE DIALECTS
LAZETI – TAO – KLARJETI (The second part: Dance
samples)137

Paata Iakashvili

CREATIVITY TRADITIONS AS CENSOR138

Ana Margvelashvili

DESCRIBING THE RESOURCES OF MUNICIPAL
CULTURE: THE MECHANISM OF INFORMAL
EDUCATION AND INVOLVEMENT OF YOUTH139

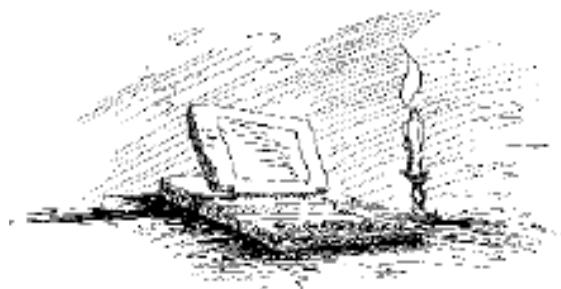
Ilia Natroshvili

MULTIMEDIA DIRECTING140

Giorgi Kantaria

HISTORY OF DEVELOPMENT OF PSYCHOLOGICAL
GESTURE OF MICHAEL CHEKHOV
(General Review)141

ՀՈՅՐԱՅՐՈՋԵՐՁՃ



ლელა ოჩიაური,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

სადაც ორი სამყარო ერთდღება

(ევროპული კინემატოგრაფის გავლენა და ქართული
კინოს თავისებურებები)¹

I ნაწილი

„პავეზის გარდა მე პრედინის ჩავდე ვაზაში,
ბესიფის ბაღში ვრცავ ბოლოვრის ბოროტ ყვავილებს
და რაც შემხვდება, შემაჩერებს შორეულ ვზაში,
ჩემს ღვრის ღუქში დაისკურებს და დაიჩრდილებს“.

წიგნიდან „ქალღას ქალაქები“²
ტაცან ტაბიძე

ქართული კინო თითქმის მსოფლიო კინემატოგრაფის
თანატოლია. „მეათე მუზასთან“ საქართველოს
ზიარებისა და ურთიერთობის ისტორიაც „ოქროს
საუკუნის“ მიჯნასთან დაიწყო. ბევრი რამ მოხდა ამ
ხნის განმავლობაში, რომელი და არაერთგვაროვანი იყო
ეს გზა – „მთელს ევროპაში განთქმული ლუმიერის
ცოცხალი სურათების“ – სინემას – დაბადებიდან
კინემატოგრაფის თანამედროვეობამდე.

ქართული კინო საქართველოს ისტორიის
ზუსტი ანარეკლი იყო და დღესაც ასეთად რჩება.

¹ სტატია, რომელშიც უმთავრესი მახვილი ქართულ კულტურაში
ქართულ-ევროპულ ურთიერთობების ანალიზზე კეთდება, უმთავრესად
მიმართულია ქართული კინემატოგრაფისა და კულტურის
შესწავლით, პირველად დაინტერესებული ქართველი და უცხოელი
მკითხველისთვის

² ტაბიძე ტ., „წიგნიდან „ქალღას ქალაქები“

ის ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ, ზოგადკულტუროლოგიურ მოვლენებთან ერთად ვითარდებოდა, იცვლებოდა, ყალიბდებოდა, პაუზდებოდა, იყინებოდა, შეძლებ ისევ აგრძელებდა სკლასა და აღმასვლას... და ეს გარემოებები არა მხოლოდ ფილმებში აისახებოდა, როგორც პრობლემატიკა და მათი გადაწყვეტის მხატვრულ ამოცანებსა თუ ფორმებში ვლინდებოდა, არამედ, საერთოდ, კინემატოგრაფის (მთლიანად ხელოვნების) ბეჭედ, მის არსებობაზე, არსებობის თავისებურებებზე ახდენდა პირდაპირ გავლენას.

პირველი ქართველი კინემატოგრაფისტები, ისევე, როგორც მსოფლიოს სხვა კინემატოგრაფიულ ქვეყნებში, ოპერატორები და დოკუმენტალისტები იყვნენ, გამბედავი და ნიჭიერი ადამიანები, რომლებსაც პირველი ბილიკების გაყვანა მოუწიათ იქ, სადაც გზები არ იყო. რომლებმაც ფრანგი, გერმანელი, ინგლისელი, შვედი თუ ამერიკელი კოლეგების მსგავსად, ჯადოსნური ფარნით განათებული სამყარო აღმოაჩინეს. რომლებმაც ამ სამყაროში არსებული კანონები უპირობოდ მიიღეს და მათ საკუთარი ფიქრები, მოსაზრებები, აზროვნება, ხელწერა, ფორმები და ხერხები მიუსადაგეს. რომლებმაც საკუთარი ეპოქა შექმნეს და შეძლეს საკუთარი სიტყვებით გამოეხატათ დრო. საქართველოში ხელოვნების ტრადიციული დარგების (სუროთმოძღვრება, ფრესკული და წიგნის მხატვრობა, ოქრომჭვდლობა, საერო და საკულტო მუსიკა, ლიტერატურა, თეატრი საუკუნოების ისტორიას ახალი ნაკადები შემატეს – პირველი სიუჟეტებიდან სრულფასოვან დოკუმენტურ და მხატვრულ კინომდე, სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე).

„აშკარაა, ევროპა შემოაღებს კარებს...“

სულიერად განვითარებულ ყველა ერს აქვს მხატვრული თვითგამოხატვის თავისი, განსაკუთრებული ხერხი ანუ ფორმა, რითაც განისაზღვრება არა მხოლოდ

მისი მაღალი, მარადი, გარდაუვალი ყოფიერების თავისებურება, არამედ ყოველდღიური ცხოვრების, ყოფის უწვრილმანესი თვისებებიც.¹

ყოველი ერის კულტურა, მისი თავისთავადობა და თვისებრიობა, უპირველეს ყოვლისა, იმ მახასიათებელი ნიშნებით განისაზღვრება, რითაც ის სხვას არა ჰგავს. ქართული კულტურა, ქვეყნის მთელი არსებობის განმავლობაში, ისტორიულ გზაჯვარედინებზე აღმოცენებული ფენომენია. კავშირები მსოფლიოს ცივილიზებულ სამყაროსთან საქართველოში ათასწლეულებს ითვლის და დროთა განმავლობაში სხვადასხვაგვარ სახეებად, ფორმებად ყალიბდებოდა და ინდივიდუალური მხატვრული გამომსახველობით გამოიჩინოდა.

ამასთან, ქართულმა კულტურამ, ისევ და ისევ ისტორიულ გარემოებათა გამო (განსაკუთრებით XVIII-XX საუკუნეებში, ჯერ რუსეთის იმპერიისა და შემდეგ, საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში მოქცევის მიზეზით), ევროპულისგან განსხვავებით, ხელოვნების განვითარების რამდენიმე ეტაპი გამოტოვა და აღბათ ესეც იყო მისი თავისთავადობის, განუმეორებლობის, გადარჩენის ერთ-ერთი უმთავრესი პირობაც. თანამედროვეობამ ეს ბარიერი წამალა და ქართული კულტურა მსოფლიო ცივილიზაციათა წაწილად აქცია, უფრო ზუსტად, მის წიაღში დააბრუნა.

ისტორიული გარემოება, თავისი ყოველი ეტაპითა და გამოვლინებით, ბუნებრივია, მოქმედებდა ქართული ეროვნული კულტურის ჩამოყალიბების პროცესზე. ქვეყნები (ევროპის, აზის, წინა აზის, შორეული აღმოსავლეთისა და სხვ.), რომლებთანაც საქართველოს ნებაყოფლობითი (პოლიტიკური, კულტურული, რელიგიური თუ კომერციული), თუ იძულებითი

¹ ლიტერატურათმცოდნე და კრიტიკოს გურამ ასათანის „ფორმულის“ თავისუფალი ციტირება

(დამპყრობლური ომების შედეგად) ურთიერთობები პქანდა, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდნენ ქართული საზოგადოების ცხოვრების წესზე, კულტურის ფორმირებაზე. ბევრ სფეროში მის განვითარებას, სრულქნის პროცესების ნორმალურ წარმართვას ხელს უწყობდნენ, ბევრს გვაძლევდნენ (რაც ორგანულად გარდაიქმნებოდა მრავალსაუკუნოვანი და მდიდარი ტრადიციებიდან, მსოფლმხედველობიდან, შინაგანი კულტურიდან, გენეტიკური კოდიდან გამომდინარე) და ბევრიც მიჰყონდათ ჩვენგან, როგორც – „ოქროს საწმისი“ („მედეგას“ მითი) – ქვეყნის სულიერი სიძლიერის სიმბოლო, ერის სულიერი და მატერიალური სიმძიდრის ხატი.

ისტორიაში გვიჩვენა, რომ ხელოვნება (მისი ახალი ფორმები), მიმდინარეობები (საერთოდ, ახალი ხელოვნება) იქმნება მაშინ, როდესაც ქვეყანას რაიმე მმაფრი ქარტეზილი გადაუკლის ან პირიქით, როდესაც ქარიშხალი ჩადგება, ამინდი მშვიდება და ერი იმის შედეგს იმკის, რაც სტიქიამ თუ პოლიტიკურმა შტილმა მოუტანა.

თეატრი (სისტემაში მოქცეული სინთეზური ხელოვნება), თუ მისი პირველადი ფორმები საქართველოში სწორედ „მითური“ და ანტიკური ხანიდან არსებობს და ისევე, როგორც სხვაგან, პირველ რიგში, უშუალოდ თეატრი და ლიტერატურა (თეატრის რეჟისორები და მწერლები), მათ გვერდით მხატვრები და მუსიკოსები (რომლებიც ევროპული კულტურის გავლენით ეროვნულ ხელოვნებას ქმნიდნენ) აღმოჩნდნენ ქართული კანებატოგრაფის სახის განმსაზღვრელი, ნიადაგის მომსახურებელი და უმთავრესი იმპულსის მიმცემი.

საქართველო XVIII საუკუნიდან რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შედიოდა (იმავდროულად, საქართველო კავკასიის ცენტრად ითვლებოდა.

რუსეთის მეფისნაცვალის რეზიდენცია თბილისში იყო და კავკასიაც აქედან იმართებოდა) და ვინაიდან, თავად რუსეთი საზრდოობდა ევროპული კულტურით, ევროპა, ამ ეპოქის საქართველოშიც, პირველ რიგში, რუსეთის გავლით (პირდაპირი და პირობითი მნიშვნელობით) შემოედინებოდა.

თბილისისა თუ საქართველოს დიდი თუ პატარა ქალაქები, სოფლები თუ დაბები ევროპული ყაიდის ცხოვრების წესზე გადავიდნენ. ეროვნულ წეს-ჩვეულებებთან, ყოფით ტრადიციებთან, კულტურის ტრადიციებთან, ხელოვნების მარალგანვითარებულ დარგებთან, ეროვნულ სამოსთან და სხვ. და სხვ. ერთად საზოგადოებამ უპრობლემოდ მიიღო - ფრანგი „მოდისტკები“ და მოდა, გერმანული, პოლონური, ბერძნული, ინგლისური რესტორნები და სასტუმროები, ევროპული საწარმოები და მაღაზიები, უახლესი და კლასიკური ევროპული ლიტერატურა, მხატვრობა, ოპერა, ბალეტი, არქიტექტურა და როცა დრო მოვიდა, კინოც (დამადასტურებლად არქივებში შემონახული თუ ძველ ფოტოებზე აღბეჭდილი სარეკლამო განაცხადები, აფიშები თუ პლაკატები გამოიგება). ეს ყველაფერი ერთად და ცალ-ცალკე ქართული საზოგადოების ჩვეულებრივ ყოველდღიურობად იქცა (რამდენადაც მოდა - ჩაცმულობა საუკეთესოდ გამოხატავს დროსა და მის სახეს, 1912 წელს გადაღებული პირველი ქართული დოკუმენტური ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩებულები“, რომლის შესახებაც მოგვიანებით ვისაუბრებ, ამის ნათელი ამსახველია).

ქართული პროფესიული თეატრიც XIX საუკუნეში აღორძინდა. საუკუნის დასაწყისში, არისტოკრატის სალონებსა თუ საგანმანათლებლო საზოგადოებებში შეიქმნა სცენისმოყვარეთა წრეები. 1845 წელს რუსული დრამატული თეატრი გაიხსნა, ხოლო 1850 წელს, ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა თაოსნობით

და გიორგი ერისთავის¹ ხელმძღვანელობით, აღორძინდა ქართული პროფესიული თეატრი (შთაგონებული იყო იმ პერიოდის ევროპული რეალისტური თეატრის - რომანტიკულ-ჰეროიკული სტილით), რომელიც 1850 წლის 14 იანვარს ამოქმედდა, გიორგი ერისთავის კომედია „გაყრას“ პირველი წარმოდგენით, პროფესიონალი მსახიობების დასის მონაწილეობით.

ქართული პროფესიული მუსიკის აღმავლობაც ევროპული მუსიკალური კულტურის წყალობით მოხდა. XIX საუკუნის II ნახევრიდან თბილისში მუდმივოქმედი საოპერო თეატრი შეიქმნა, სადაც უჩვენებდნენ იტალიურ, გერმანულ, ფრანგულ და რუსულ ოპერებს, საბალეტო სპექტაკლებს, უცხოული და ორნავ მოგვიანებით, ქართველი კომპოზიტორების (მელიტონ ბალანჩივაძე, ზაქარია ფალიაშვილი, დიმიტრი არაყიშვილი, ნიკო სულხანიშვილი, ვიქტორ დოლიძე) ნაწარმოებებს, რომელთა შემოქმედება ქართული ხალხური და ევროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებს აერთიანებდა.

მაშინ, როდესაც საქართველოში იტალიურმა ოპერამ წარმოდგენების გამართვა დაიწყო (რამაც მოგვიანებით ქართული ეროვნული ოპერის დაბადებას შეუწყო ხელი), გადმოცემების თანახმად, ოპერა ქართული საზოგადოებისთვის იმდენად ორგანული გახდა, რომ მისი მიმღები არა მხოლოდ საზოგადოების განათლებული, ელიტური ნაწილი იყო, არამედ დაბალი ფენაც, რომლის წარმომადგენელი უბრალო ხელოსნები ქუჩებში: „ფიგარო – იქ, ფიგარო – აქ“ – მოცარტის „ფიგაროს ქორწინებიდან“ – სიმღერით დადიოდნენ.

პირველი პინინო საქართველოში, XIX საუკუნის II

¹ პოეტი, პუბლიცისტი, მწერალი, დრამატურგი, კომედიოგრაფი, მსახიობი, რეჟისორი. ქართული პროფესიული თეატრის დამაარსებელი. კიოტიკული რეალისტის ფუძემდებელი. პირველი ქართული სალიტერატურო ჟურნალ „ცისკარის“ დამაარსებელი და პირველი რედაქტორი.

ნახევარში გაჩნდა. ის ცნობილი პოეტისა და სამხედროს, თავად აღმართვანის ჭავჭავაძის ქალიშვილ ნინო ჭავჭავაძეს ეკუთვნოდა და კახეთში – საქართველოს ერთერთ რეგიონში – სოფელ წინანდალში, ჭავჭავაძეების სასახლეში იდგა და დღესაც იქ არსებულ მუზეუმში ინახება.

ევროპულ კულტურაში მიმდინარე პროცესებთან იდენტობა საქართველოში მკვეთრად და ნათლად მწერლობაში აისახა. ალბათ იმიტომ, რომ ევროპულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა წიგნების (ორიგინალების ენტზე და ქართულად თარგმნილი) საშუალებით „იოლი“ გზით შეძლეს შორეული სამყაროდან შემოღწევა და დამკიდრება. მით უმეტეს, რომ ამის ტრადიცია ქვეყანაში საუკუნეებია არსებობდა, ბერძნული ტრაგედიების, ბერძნული თეატრალური კულტურისა და ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებისა თუ შემდეგ ბიბლიის თარგმნის (IV-V საუკუნეები) დროიდან.

ევროპულის დარად და კვალდაკვალ საქართველოში ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ევროპულ სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში XVIII-XIX საუკუნეებში აღმოცენებული – რეალიზმი, კლასიციზმი – აკადემიური, კლასიკური მხატვრობა; შემდეგ კუბიზმი, დადაიზმი, აბსტრაქციონიზმი, ფუტურიზმი, კონსტრუქტივიზმი... გაჩნდა არტისტული კაფეები, რომლებშიც თავს იყრიდა ხელოვანთა ბოჭება და ახალი იდეებით შთავონებული საზოგადოება, რომელიც ახალი ცხოვრების წესის დამკვიდრებისთვის ამზადებდა ნიადაგს.

ამ კულტურულ შრეს ქართველ მხატვრებს, მოქანდაკეებსა და არქიტექტორებთან ერთად [რომელთაგან ნაწილს ევროპაში მიღებული განათლება ჰქონდა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპის, ძირითადად, პარიზელი მხატვრებისა და გერმანული

განათლების სამყაროს იყო ნაზიარები და რომელთა დიდი ნაწილი ქართული კინის მხატვარიც გახდა) – გიგო გაბაშვილი – მიუნხენის სამხატვრო სკოლის სტიპენდიანტი; მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული დამიტრი შევარდნაძე (რომლის სახელსაც თბილისის სურათების ეროვნული გალერეა ატარებს), საფრანგეთში სტაჟირებაგავლილი – ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, ქეთევან მაღალაშვილი, შალვა ქიქოძე; აკობ ნიკოლაძე – ოგიუსტ როდენის მოწაფე, ნიკოლოზ კანდელაკი – ანტუან ბურდელის სახელოსნოში აღზრდილი; თეატრალურ მხატვრებში – ირაკლი გამრეკელი, პეტრე ოცხელი] ქმნიდნენ ის ევროპული მხატვრები, რომლებიც ან დროებით ჩამოდიოდნენ საქართველოში, ან ხანგრძლივად ცხოვრობდნენ აქ – [ზიგმუნდ (ზიგა) ვალიშვილი, ილია (ილიაზდი) და კირილე ზდანევიჩები, პეტრიკ პრინიევსკი, ილია ზანკოვსკი, მიხეილ ვადბოლსკი, ოსკარ შმერლინგი, რენე შმერლინგი, პაულ ფონ ფრანკენი, თეოდორ პორშელტი, პელენე კიუბერ-ფრანკენი, ალექსანდრე ზალცმანი, რიპარდ ზომერი, ირინა შტენბერგი, მაქს ტილკე, ბორის ფოგელი და სხვები].

XIX საუკუნიდან ქართული სახვითი ხელოვნების დიაპაზონი იზრდება, საქართველოში ჩნდება და მკვიდრდება დაზგური მხატვრობა, ახალი ჟანრები – პორტრეტი, ნატურმორტი, პეიზაჟი, რისი ტრადიციაც ქართულ საერო მხატვრობაში ფაქტობრივად არ არსებობდა, მაგრამ, რამაც ძალიან მოკლე დროში თავისთავადი, ეროვნული სახე და ფორმები მიიღო.

საქართველოში, როგორც მსოფლიოში, ფოტოგრაფია XIX საუკუნიდან, დაგეროტიპებით იწყება. აქ გადაღებული პირველი ფოტოს შესახებ 1842 წლის დოკუმენტები იუწყებიან. საქართველოში მოღვაწე პირველი ფოტოგრაფები უცხოელები იყვნენ –

სერგეი ლევიცკი (სწორედ იგია პირველი დაგეროტიპის ავტორი), ვერნერი, ბარტი, კონრადი, პენრიხ გაუპტი. პირველი ფოტოგრაფი სიმონ მორიცი იყო, შემდეგ – ალექსანდრე ივანიცკი (სწორედ მისი, 1858 წელს გადაღებული ფოტოებია პირველები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია), კლადიმერ ბარკანოვი, ლუდვიგ გოლდშტეინი (ბერლინის აკადემიის აღზრდილი), ვესტლი, ნორდშტეინი, დუბილერი, ალექსანდრე ენგელი, კონსტანტინე ზანისი, ივან ნოსტიცი, მელქონ კაჩუხაშვილი, ალექსანდრე მიხაილოვი და ნიკოლოზ სადარაძე, ელუარდ კლარი, დიმიტრი ნიკოტინი, გრიგორი ტერ-გევონდიანცი, სერგეი პროკურინ-გორსკი (1902 წელს ფერადი ფოტოების გადაღება დაიწყო), ვიტორიო სელა, რომელთაგან დიმიტრი ერმაკოვი გამოირჩევა და მათ გვერდით ქართველი პროფესიონალი ფოტოგრაფები – ალექსანდრე როინაშვილი, ვასილ როინაშვილი, ვასილ ცხომელიძე, ნიკოლოზ სადარაძე, კოტე ქავთარაძე, დავით აბაშიძე, ევტის ქვანია და სხვები და სხვები, რომლებიც საქართველოს ისტორიის ფოტოდოკუმენტებს ქმნიდნენ და თანამედროვეობისკნ მიჰყავდათ ცხოვრება.

საინტერესოა ერთი ინფორმაცია, რომელიც 1897 წლის 24 აპრილს გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნდა: „ტფილისის სახაზინო ოეატრში დემონსტრირებულ იქნება ძმები ლუმიერების სინემატოგრაფი (მოძრავი და ცოცხალი ფოტოსურათები) და ტფილისის დიდების ტაბარში ამ აპრილის 20 დღან გამართულია საფოტოგრაფო გამოფენა ფოტოგრაფიის მოყვარეთა საზოგადოებისა და გასტანს ამავე წლის მაისის 25 მდე“¹. 24 აპრილის გაზეთი „ქავებზი“ კი წერს, რომ ეს „კავკასიის პირველი ფოტოგამოფენაა“².

ფოტოგრაფებსა და ფოტომოყვარულებს

¹ გაზეთი „ივერია“, 1897 წელი, 24 აპრილი

² გაზეთი „კავკაზი“, 1897 წელი, 24 აპრილი

საქართველოში მესურათხატებს უწოდებდნენ, მათ ატელიებს – სასურათხატოებს და ფაქტობრივად, ყველა მოქალაქე თვლიდა, რომ აუცილებლად უნდა აღბეჭდილიყვნენ ფოტოზე, საკუთარი თუ ოჯახის წევრების სურათხატები შეექმნათ აწმყოსთვის და სამუდამოდ უკგდავსაყოფად.

1915 წელს, ქუთაისში, ფრანგული სიმბოლისტური „სკოლის“ კვალდაკვალ, შეიქმნა ქართველ სიმბოლისტთა გაერთიანება, პოეტური ორდენი (დამფუძნებელი – გრიგოლ რობაქიძე). 30-იანი წლებიდან ცხოვრობდა გერმანიასა და შევიცარიაში), რომელმაც 1916 წელს გამოსცა ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“ (ნოვალისის ცისფერი ყვავილების აღუზით), რომელშიც ამ მიმდინარეობის ფაქტობრივი მანიფესტი გამოაცხადა და რომლის სახელწოდების მიხედვითაც, მასში შემავალ 13 ახალგაზრდა პოეტს (პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, კოლაუ ნადირაძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე, შალვა აფხაძე, ნიკოლო მიწიშვილი, გიორგი ლეონიძე, რაჟდენ გვეტაძე, სერგო კლდიაშვილი, ალი არსენიშვილი, ლევან მეუნარგია, შალვა კარმელი) „ცისფერყანწელები“ ეწოდათ.

„საქართველოს ლანდურ არსებას მოვევლინეთ ჩვენ ახალი სხივმოსილობით და ოცნებადაკარგულ ხალხს ვასწავლით გზას მომავლის ცისფერ ტაძრისაკენ. საყვარელმა ნიმფებმა ასწიეს ფარდა ჩვენი სცენისა და ვგალობთ ოქროთი შემოსილი განახლების აქტორები უსწივო ხალხის წინაშე“. პაოლო იაშვილის „პირველთქმა“, ალმანახ „ცისფერი ყანწების“¹ 1-ისთვის, 1916 წელს.

„აშერაა, ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა

¹ იაშვილი პ., პირველთქმა, ალმანახი „ცისფერი ყანწები“ 1, 28 თებერვალი, 1916 წელი

ახალი იდეები. მაშინ იქნება ნამდვილი რენესანსი და ამ ეროვნული აღორძინების სადღეგრძელოს სრულიად სერიოზულად ვსვამ „ცისფერი ყანწებით“.¹ წერს იქვე ტიციან ტაბიძე.

ცისფერი ყანწების ალევორია არა მხოლოდ ქართული პოეზიისთვის იყო ნიშანდობლივი, არამედ ზოგადად ქართული კულტურისთვის, რომლის წიაღში პოეტური ნოტები ჭარბობდა.

„პაფეზის ვარდი მე პრუდონის ჩავდე ვაზაში,
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ

ყვავილებს

და რაც შემხვდება, შემაჩერებს შორეულ გზაში,
ჩემს ღვრია ლექსში დაისვენებს და

დაიჩრდილებს“.

ეპიგრაფად გამოყენებული ეს სტროფიც ტიციან ტაბიძეს ეკუთვნის. ის განსაზღვრავს ქართველი სიმბოლისტების (ქართული სიმბოლიზმი, ფრანგული სიმბოლიზმით იყო შთაგონებული და მის ნიშნებს ატარებდა. მეორე მხრივ, მისი გარდასახვა-გათავისებით აგრძელებდა ქართული პოეზის ტრადიციებსა და თავისებურებებს) შემოქმედების არსე და ამავე დროს, მთელ ქართულ ხელოვნებას ესადაგება, რომელიც, ერთი მხრივ, ევროპული თუ აზიური ცივილიზაციების გზაჯვარდიზე, ამ მერყევ ზღვარზე, თუ ზღვარზე მერყეობის შედეგად ჩამოყალიბებული ფენომენია და მეორე მხრივ, ევრაზიული კულტურის ორგანულად გარდამქნელი და გამთავისებელი მოცემულობა, რომელიც თავის საუკეთესო ქმნილებებში, არავის და არაფერს იმეორებს საკუთარი თავის გარდა.

დაახლოებით ასეთი იყო ქართული კულტურის პორტრეტი XVIII საუკუნიდან XIX-XX საუკუნეების მიჯნამდე. ამ დროისთვის ევროპიდან შემოღებული, თუ ევროპისკენ გაღებული კარი საკმაოდ ფართოდ

¹ ტაბიძე ტ.. ცისფერი ყანწებით, იქვე

და „სტუმართმოყვრულად“ იყო გახსნილი და ამის წყალობით, ბევრი საინტერესო შეხვედრა ხდებოდა, ახალ-ახალი სფეროები ისახებოდა და მნიშვნელოვანი ამბები თამაშდებოდა.

„ევროპეიზმის“ ნაკადები ცხოვრების, ყოფის, სახელმწიფოებრივი სისტემის, კულტურის არაერთ მიმართულებას მოიცავდა და ავითარებდა. მით უფრო, რომ I მსოფლიო ომამდე და 1917 წლის რუსეთის რევოლუციის შედეგად სამყაროში სრულიად ახალი წესრიგის დამყარებამდე ჯერ აძრე იყო.

ყველაფერმა ამან ერთად და ცალ-ცალქე, პირდაპირ და გაკვრით, სიღრმისულად და ცალკეული დეტალების ჩართულობის მიხედვით, ნიადაგი მოამზადეს და ხელი შეუწყვეს საქართველოში კინოს შემოსვლასა და ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებას.

კინო, როგორც სინთეზური ხელოვნება, სწორედ ხელოვნების მანამდე არსებული დარგების გაერთიანებით, გარდასახვით, ახალი სახელოვნებო ენის შეთხვის შედეგად შეიქმნა. კინოაპარტი, პროექცია – ტექნიკა; ამბავი, მისი გადმოცემა – შემოქმედება და კომერცია – გაქირავება, მაყურებლამდე მიტანა და ფინანსური მოგება – სინემას არსებობის სამი მთავარი ელემენტია. მაგრამ ამ განუყრელი ტრიადას ელემენტების ასამოქმედებლად საჭირო შემოქმედებით ნაწილს თავისი საკუთარი, შიდა მწყობრი აგებულება აქვს, რომლის გარეშეც თომას ედისონის გამოგონება – კინოაპარატი – უსარგებლო ნივთად დარჩებოდა.

შემოქმედებითი ნაწილის მექანიზმის ასამუშავებლად კი საჭიროა – ლიტერატურა – ამბავი, სიუჟეტი; თეატრი – ამბავი, სიუჟეტი, მსახიობი, დეკორაცია; სახვითი ხელოვნება – დეპორაცია, ჩაცმულობა, რეკვიზიტი, პლასტიკური გამომსახველობა; მუსიკა – ხმოვანი დრამატურგია, ემოციური ხაზი; გამოსახულება – მხატვრობა, ფოტოგრაფია –

მოძრავი და „გაცოცხლებული“... სწორედ მას შემდეგ, რაც ამ ყველაფრის შეერთება გახდა შესაძლებელი, კინემატოგრაფმა არსებობა დაიწყო. ყველგან, მთელ მსოფლიოში, გამონაკლისის გარეშე.

... და „მატარებელიც“ შემოვიდა

საქართველოში პირველი კინოსეანსები კაპუცინების ბულვარზე პარიზული ჩვენებებიდან ერთი წლის შემდეგ გაიმართა. ინფორმაცია, რომელიც იმდროინდელ გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ 1896 წელს გამოქვენდა, იუწყებოდა, რომ: „დღეს, 16 ნოემბერს, სათავადაზნაურო თეატრში ნაჩვენები იქნება სინემატოგრაფი — მთელს ევროპაში განთქმული ცოცხალი ფოტოგრაფიული სურათები ლიუმიერისა“¹.

პირველი კინოთეატრი „ილუზიონი“ 1904 წელს, თბილისის მთავარ ქუჩაზე — გოლოვინის (დღეს რუსთაველის) პროსპექტზე, ყოფილ რესტორან „დათვის“ შენობაში გაიხსნა (მფლობელები სოფიო ივანიცკაია და როზეტი). მანამდე ფილმებს აჩვენებდნენ — ან ზემოხსენებულ სათავადაზნაურო თეატრში, ან მშები ნიკიტინების ცირკში, სადაც საამისოდ საკმარისი ფართიც იყო და სინემას თავდაპირველი არსისა თუ დანიშნულების გამართლებაც, რომელსაც მაშინ, ხელოვნების „სტატუსის მინიჭებამდე“, გასართობ, საცირკო-საბალაგანო წარმოდგენების კატეგორიას აკუთრებდნენ...

1905 წელს თბილისის უძველეს, იმდროინდელ ცენტრალურ პარკში (რომელშიც იმართებოდა სახალხო სეირნობები, გამოფენები თუ სპექტაკლები, რომელშიც 1935 წელს ამოქმედდა მსოფლიოში პირველი საბავშვო რეკონიგზა და რომელიც დღესაც მოქმედია), სახელწოდებით, „მუშტაიდი“ (გაიხსნა 1828 წელს. დამაარსებელი და პირველი მეპატრონე იყო ირანიდან საქართველოში ჩამოსული, ირანის აზერბაიჯანში

¹ გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1896 წელი, 16 ნოემბერი

შიიტების რელიგიური ლიდერი — მუჯთაპიდ იმირ ფეხუბა-აღა სეიდ თავრიზი. ბაღის სახელი — მუშტაიდი, მუშთაედი — მისი სასულიერო წოდებისგან წარმოდგება), სოფიო ივანიცკაიამ (რომელიც ერთ-ერთი პირველი კინოდისტრიბუტორი იყო საქართველოში) აამოქმედა „ხის სახლი“ — საზაფხულო „ილუზიონი“, პატარა ელექტროსადგურით.

1907 წლიდან, ქალაქის სხვადასხვა ქუჩაზე უკვე რამდენიმე კინოთეატრი - „მუზა“, „კოლიზეი“, „აპოლო“ (პირველი ელექტრონული კინოთეატრი თბილისში. აგბულია მოდერნის სტილში. მფლობელები ჯერ - მდიდარი გერმანელი კოლონისტი, შემდეგ იტალიელი მმები რიჩები იყვნენ. ტექნიკურად აღჭურვეს კომპანია „რეაშმა“ და კარლ ვილსისმა. დეპორატიული რელიეფები ჩეხმა ა. ნოვაკმა და კარლ სოუჩეკმა (შექმნეს), „ლირა“, „მულენ ელექტრიკი“, „მბპირი“, „სინემა დისკი“, „სკიფი“, „ურანი“, „სატურნი“, „მოდერნი“, „ართასტრი“ (რომელიც სომებს მეცენატსა და მრეწველს მიქაელ არამიანცს ეკუთვნოდა და რომელიც მისსავე კუთვნილ სასტუმრო „პალას-ოტელის“ შენობაში გაიხსნა.¹

1907 წლის ვე საფუძველი ეყრება კინო გაქირავების ქსელს და ახალი სანახაობა, რომლითაც მთელი მსოფლიო იყო მოვალეობული, საქართველოს დიდ ქალაქებში — ქუთაისი — „თამარი“, — რომლის მრავალჯერ გადაკეთდულ შენობაში სავაჭრო ობიექტებია გახსნილი, „რადიოში“ — არქიტექტორი ედუნდ ფრიკი, რომელმაც შენობის ფასადის ნიმუშად, ვასილ ამაშუქელის თხოვნით, მოსკოვის კინოთეატრი „ექსპრესი“ გამოიყენა. დარბაზში 400 კაცი ეტეოდა. ტაპიორის ნაცვლად სეანსებზე ორგასტრი უკრავდა; „მონ პლეზირი“, რომლისგანაც მხოლოდ ფასადია დარჩენილი, მოდერნის

¹ ამჟამად ამ შენობაში შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი და რამდენიმე სხვა ორგანიზაცია მდებარეობს.

სტილში. მფლობელი იყო გაბრიელ ჩარექოვი); ბათუმი [„აპოლო“ (მეპატრონე – ბროველი), „ილუზიონი“ „ლირა“ (მფლობელები – შველი ძმები იაკობსონები), „პალასი“, „პიკადილი“, „ტრიუმფი“ (მფლობელი – გერმანელი მარია იუნგი) და „რელიგიონი“ (ორი დარბაზით – დახურული და საზაფხულო, რომელიც 400-ზე მეტ მაყურებელს იტევდა)] კინოთეატრების აშენების შედეგად, მთელ საქართველოს ედება. სინემატოგრაფი ქვეყნის მოსახლეობის ყველა ფენის ცხოვრების განუყრელ ნაწილად იქცა, ისევე, როგორც თეატრი, ოპერა და ცირკი.

იმ დროიდან, კინოგაქირავება, ფაქტობრივად, შეფერხებების გარეშე მუშაობდა. ამ საქმიანობას, ზემოხსინებული სოფიო ივანიცკაიას გარდა, რომელიც ფრანგულ „გომონთან“ თანამშრომლობდა, ეწეოდნენ უცხოური ფირმები – „ჩინეზი“, „ამბროზიო“, „პატე“. ხოლო 1918 წელს ბელგიურ კინოფირმა „ფილმეს“ ხელშეწყობით, საქართველოში პირველი კინოსტუდია – კინო ატელიე – შეიქმნა.

სოფიო ივანიცკაიას პირად არქივში, დოკუმენტში „თბილისის ხედების აღწერა“ (ინახება თბილისის ისტორიის მუზეუმში) ნათქამია, რომ საქართველოში კინოგაქირავების ყოფაში შემოსვლა ბევრად ნათლად და არააგრესიულად ხდებოდა, ვიდრე რომელიმე სხვა ქვეყანაში, რაც აზისა და ევროპის გზასაყარზე მყოფი ქვეყნის თავისებურებიდან გამომდინარეობდა.

1911 წლის „ბათუმის გაზეთში“ „აპოლოს“ (ეს კინოთეატრი დღესაც მოქმედებს) აფიშაა გამოქვეყნებული, ასეთი ინფორმაციით – „საუკეთესო სათეატრო შენობა მთელს ბათუმში. მუდამ სუფთა და ახალი ჰაერი, რაც ყველაზე უფრო საყურადღებოა ჯანმრთელობისთვის“.

იქვეა კინოთეატრ „რელიგიონის“ რეკლამა: „რელიგიონი“ არის „საუკეთესო სათეატრო შენობა მთელს ბათუმში, ცეცხლის წაკიდებისაგან

უზრუნველყოფილია“.

სოლო ერთ-ერთი აფიშა იუწყება, რომ „აპოლოში“ აჩვენებდნენ მხატვრულ ფილმს, „მაცდური სინათლე“ – „ტრაგედია ხუთ ნაწილად. დაჩაგრული გული. განსაკუთრებული ანსამბლი. „მაცდური სინათლე ეს არის ნიშნები სინამდვილეში მთელი მისი ფსიქოლოგიური ანალიზით ადამიანის გრძნობათა და სულიერი განწყობილებათა წმინდა ნოუანსების განსახიერება. ცნობილი ტრაგიკის რუდოლფ შილდკრაუტის თამაშობა სტოვებს არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას“.

პირველ ჩვენებებზე დასწრების შემდეგ, LATERNA MAGICA-ს ნათებით მოჯადოებულმა ქართველმა ენთუზიასტებმა პირველი „ლუმიერული“ ფილმი-სიუჟეტების გადაღებაც დაიწყეს – ეპიზოდების საქართველოს ცხოვრებიდან და რეალობიდან, რასაც პირველი რეჟისორ-ოპერატორები – ალექსანდრე დილმელოვი (დილმელი), სიმონ ესაძე, ვასილ ამაშუკელი – კავკასიაში მოგზაურობებისას ნახულობდნენ.

უშუალოდ ქართული კინოს ისტორია კი, ქალაქ ქუთაისიდან იწყება. 1908 წლიდან, როდესაც ქუთაისელმა მხატვარმა, ვასილ ამაშუკელმა [(1886-1977), რომელმაც 1908 წელს, მოსკოვში ფრანგულ კინოფირმა „გომონის“ კურსები დაამთავრა და კინოტექნიკაც მათგანვე შეიძინა, ჯერ კინომექანიკისად იმუშავა და შემდეგ დაიწყო პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმების, უფრო ზუსტად, სიუჟეტების გადაღება. „ბაქოს ბაზრის ტიპები“, „ნავთობის ჭაბურლილებზე მუშაობა“ (რომელიც მხოლოდ 2011 წელს, ბაქოში, კერძო კოლექციონერის არქივში აღმოაჩინეს), „ნავთის გადასხმა ტუქბოებით“, „ქართველი სცენის მოღვაწენი“, „ქვანაზშირის გადაზიდვა აქლემებით“, „გვირილობა“, „ქ. ქუთაისის ხედები“, „ექსკურსია ბაგრატის ტაძრის ნანგრევებთან“, „გუნიბის პოლკის აღლუმი კაპიტან სიმონ ესაძის მონაწილეობით“ და ა.შ.

ეს სიუჟეტები არსად შემორჩენილა. ასევეც დაკარგულია 1907(8) წელს შალვა დადიანის¹ სცენარითა და დაკვეთით, მიტროფანე კლდაშვილის რეჟისორობითა და თეატრის რეჟისორ ალექსანდრე წუწუნავას კონსულტირებით გადაღებული პირველი დასრულებულფორმაბინ დოკუმენტური ჩანახატი – „ბერიკაობა-ყენობა“ (ინვორმაცია მხოლოდ ჩანაწერებისა და დოკუმენტების სახით არსებობს).²

1910 წლიდან, როგორც ვახსენე, მათ უერთდებიან ოპერატორები – პოლკოვნიკი, სამხედრო ისტორიკოსი სიმონ ესაძე (1913 წელს, რუსეთის დაკვეთით გადაიღო მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „კავკასიის დაპყრობა“, რომელსაც საქართველოსა და რუსეთის გარდა, ქვეყნის გარეთაც უჩვენებდნენ; ხოლო 1914 წელს, მსოფლიო ომის დაწყების შემდეგ, ასევე დაკვეთით იღებდა ქრონიკას ავსტრიასა და გერმანიაში; ისტორიული ხასიათის ფილმებს – „ერზერუმის დაცემა“, „ტრაპეზუნდის აღება“) და ალექსანდრე დილმელოვი (მამამისმა, ფოტოგრაფმა დავით დილმელმა, პირველმა ჩამოიტანა „ლატერნა მაგიკა“. მამა-შვილი პირველები იყვნენ, რომლებიც საქართველოში კინოჩენებებს მართავდნენ),³

¹ მწერალი, დრამატურგი, ქართული კინოს ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პროდუსერი, ისტორიკოსი და მკვლევარი. მას ჯერ კიდევ ქრისტიან კინოს ისტორიის დაწყებამდე, ფრანგულმა კინოფილმა „პატემ“ შოთა რუსთაველის „ვეფხშისტყაოსნის“ სცენარის – კინომანუსკრიპტის – დაწერა შესთავაზა. სცენარი დაწერა, მაგრამ მაღლე პირველი მსოფლიო ომი დაწყო, შემდეგ კი საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა და ასეთი თანამშრომლობის, საეთაშორისო პროექტების განხორციელება შეწყდა.

² ქართული ნაციონალური, თავიდან საკულტო-რელიგიური, შემდეგ – სახალხო-აგრარული დღესასწაული, ნიღბების თეატრი. წარმორთული ხანიდან არსებული, იცვლებოდა საუკუნეების განმავლობაში.

³ საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის

რომლის ფილმი-სიუჟეტებიც – „თბილისის ბოტანიკური ბაღი“, „ბორჯომის მინერალური წყლები“, „მცხეთობა“, „ლადო მესხიშვილის იუბილე“, „ქართული ჭიდაობა“, „ქებურიას, უტოჩკინისა და ვასილევის გაფრენები“, „ბათოლიკოსის მირონცხება“ და სხვა, რომლებიც ასევე არაა შემორჩენილი, მაგრამ ცნობილია, რომ უცხოეთის კინოკრანებზეც არაერთხელ უჩვენეს (ფრანგულ ურნალ „პატეს“ კინოქრონიკების სერიაში).

ქართული ფილმების პირველი ჩვენება, ქალაქ ქუთაისში, კინოთეატრ „რადიოუმში“ გაიმართა. პირველი დოკუმენტი, რომელიც მის ქუთაისურ ჩვენებებს უკავშირდება და არსებობასაც ადასტურებს, 1908 წლის 15 მაისითაა დათარიღებული.¹

1912 წელს (21 ივლისიდან 1 აგვისტომდე) კი, 25 წლის ვასილ ამაშუკელი იღებს პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან და სრულფასოვან, კინონაზე „ამეტყველებულ“ დოკუმენტურ ფილმს (ქრონომეტრაჟი 40 წუთი) „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-

მუზეუმში ინახება 1900 წლის აფიშა, რომელიც ოუწყება, რომ საზოგადოების თხოვნით, ქუთაისში, ქალაქის თეატრში, ხუთშაბათს, 14 სექტემბერს ცნობილი მოგზაური ჯონ მორისი განმეორებით და უკანასნელად გამართავს „ფრიად საყურადღებო და საგანგებო საღამოს, რომელზეც იქნება ნაჩვენები ბუნდოვან სურათებად ვეფხისტყაოსანი სინომატოგრაფია, ანტრაქტებში დასურათების დროს დაუკრავს სამხედრო მუსიკა“. ჯონ მორისი იყო დავით დოლმელის ფსევდონიმი.

¹ დოკუმენტი აღმოაჩინა ქართული კინოს თანამედროვე მკვლევარმა, გიორგი დოლიძემ. ესაა სტამბის მეპატრონე ნოე რამბაშილის წერილი ვასილ ამაშუკელისადმი, რიმელშიც აგტორი რეჟისორს სთხოვს, რომ სტამბის მუშები 1908 წლის 15 მაისს მიეწვა ჩვენებაზე, რომელიც მათ სტამბაში ახალი საროტაციო მანქნის დამონტაჟებას ეძღვნებოდა, იმ სარეჟისო აფიშების საფასურად, რომლებსაც სტამბა ფილმებისთვის უბეჭდავდა. სწორედ ამ ფაქტზე დაყრდნილი, ქრისტენი კინოს დღე – 15 მაისია მიჩნეული, ქართული კინოს დაადების წლად კი, 1908 წელი ითვლება. სხვა დამადასტურებელი მასალის არქონის გამო.

ლეჩხუმში 1912 წელს“,¹ რომელიც დღეს კულტურის ძეგლის სტატუსს ატარებს და რომლის პრემიერაც ქუთაისში, კინოთეატრ „რადიუმში, იმავე, 1912 წლის სექტემბერში გაიმართა. მას თავად აკაკიც ესწრებოდა. სიმბოლურია, რომ პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი აკაკი წერეთელს მიეძღვნა, მის მოგზაურობასა და ხალხთან უშუალო შეხვედრებს, საქართველოს მთიანეთში.²

გასილ ამაშუკელის „აკაკის მოგზაურობა“ მსოფლიო კინოს ისტორიაში შესულია, როგორც პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, რომლის ანალოგიც ამ დროისთვის არსად, თვით კინოს სამობლოშიც (საფრანგეთში), არ მოიძებნა.

ფრანგი კინოს ისტორიკოსი ჟორჟ სადული „აკაკი წერეთლის მოგზაურობის“ შესახებ წერს: „შესაძლოა, მე ბევრი არ ვიცოდე, მაგრამ, რამდენადაც ვიცი, არც ერთ ქვეყანაში, არც ერთი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი (1200 მეტრი) არც ერთი ცნობილი პიროვნებისთვის არ მიუძღვნათ“. ასეთ ცნობილ პიროვნებებად კი სადული რომენ როლანს, ანატოლ ფრანსესა და ანრი ბარბიუსს ასახელებს.³

¹ აღადგინეს, გაწმინდეს, პირვანდელი სახე მიანიჭეს და ციფრულ მატარებელზე გადატანეს 2010 წელს, კინორეჟისორმა ნანა ჯანელიძემ და კინომცოდნე მარინე კერესელიძემ, ავსტრიული „არიფლექსის“ - RRI Film&TV Services და „დიამანტის“ - DIAMANT – Digital Restoration-ის ბაზაზე, ვალტერ პლაშუგის ხელშეწყობით.

² ყველაზე პოპულარული, „საქართველოს უგვირგვინო მეფედ“ წოდებული პოეტი და სახელმწიფო მოღვაწე (1840-1915), რომლის ცხოვრებისა და შემოქმედების დიდი ნაწილი ასევე ქუთაისთან იყო დაკავშირებული.

³ წერილი ფრანგულ ენაზე მიწერილია ქართული კინოს პირველ

თავად კინოთეატრი „რადიუმი“, რომელშიც „აკაკის მოგზაურობის“ პრემიერა გაიმართა, XX საუკუნის დასაწყისისთვის საქართველოში ერთ-ერთ ყველაზე თანამედროვე კინოთეატრს წარმოადგენდა. „რადიუმი“ 1908 წელს, ძმები ოცხლების სახლში გაიხსნა, ხანძრის შემდეგ კი, 1911 წელს, ახალ შენობაში შევიდა.

1916 წელს, ალექსანდრე წუწუნავა იწყებს პირველ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმ „ქრისტინეს“ გადაღებას (ოპერატორები — ალექსანდრე შუგერმანი და ალექსანდრე დიდმელოვი), ეგნატე ნინოშვილის მოთხოვნის მიხედვით და საფუძვლს უყრის, როგორც ქართული მხატვრული კინოს არსებობას, ასევე მის ერთ-ერთ ტენდენციას — ეკრანიზებისა და კერძოდ — ეროვნული ლიტერატურის ეკრანზე გადატანის ტრადიციად ქცევის მხრივ.

ეს ტენდენცია XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო კინოსთვის იყო დამახასიათებელი, რასაც ორი ძირითადი მიზეზი ჰქონდა. ერთი მხრივ, სამყაროში, ფაქტობრივად არ არსებობდნენ სცენარისტები, ადამიანები, რომლებიც ისტორიებს სპეციალურად კინოსთვის შეთხვავდნენ. სამაგიეროდ ყველგან არსებობდნენ თანამედროვე და კლასიკოსი მწერლები, ლიტერატურაში არსებობდა კინემატოგრაფის იდენტური უანრები, რომელთაგან ზოგი, ვთქვათ, მელოდრამა, ფანტასტიკა, საერთოდ სათავადასავლო ტექსტები, კომედიები, რომლებიც მკითხველ საზოგადოებაში განსაკუთრებული ინტერესით სარგებლობდნენ (ასეა დღესაც). ხალხს აინტერესებდა ნაცნობი სიუჟეტების, თავგადასავლების ნახვა, უყვარდა კინოში გასართობად თუ გულის მოსაოხებლად სიარული. ხოლო ის, რისკებაც მაყურებელი ისწრაფვოდა, მოგების მომტანი იყო მათთვის, ვინც ამ სწრაფვებსა

ისტორიებს და ოლიმპიკოს კარლო ვოგოძისადმი. მან პირველმა დაწყო ქართული კინოხელოვნების ტენდენციების შეწავლა მსოფლიო კინოპროცესების კონტექსტში და ქართულ კინოს მსოფლიო კინოს ისტორიის ნაწილად მიუჩინა ადგილი.

და ინტერესს დაუკმაყოფილებდა. საქართველოც თავიდან ამ, უკვე გამოცდილ და მეტ-ნაკლებად გატკეპნილ გზას დაადგა. ამავე დროს, „ქრისტინე“ – სოციალური დრამა, ფსიქოლოგიური ელემენტების გამოყენებით - გლეხი გოგონას, ეროვნულ თემატიკასა და ხასიათებზე დამყარებული ტრაგიკული ისტორია, რომელიც საზოგადოებამ გარიყა – ევროპული თუ ამერიკულ ფილმების მსატვრულ მიზნებს იზიარებდა და პრაქტიკულად, აწყობილი იყო იმ საერთო პრიციპებსა და სქემებზე, რომლებიც უკვე მყარად იყო გამომუშავებული სხვადახვა რეჟისორის მიერ.

1915 წელს უურნალ „თეატრი და ცხოვრებას“ სარედაქციო წერილში ცნობილი მწერალი და უურნალის რედაქტორი იოსებ იმედაშვილი წერდა: „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამაგრცელებელმა საზოგადოებამ, ან სხვა ორგანიზაციამ უნდა აიღოს ინიციატივა და შექმნას კინოსურათი ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან, რათა ჩვენი ყოფა უცხო ქვეყნასაც გააცნოს“!¹ 1919 წელს კი, იმავე უურნალში, კინოფილმ „ქრისტინესადმი“ (რომლის გადაღებებიც 1919 წელს დასრულდა) მიძღვნილ წერილში აღნიშნავდა: „საჭიროა ჩვენი ქვეყნის ისტორიისა და ცნობილ ნაწარმოებთა დასურათხატება (NB) ჩვენს ერში და უცხოეთში მოსაფენად“.²

1918 წელს, რუსეთის 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო რუსეთის იმპერიის 200-წლიანი ვასალობიდან გათავისუფლდა, 26 მაისს, გერმანიის დახმარებით, დამოუკიდებლობის აქტს მოეწერა ხელი და დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების პროცესი დაიწყო, ევროპულ-ამერიკულ სამყაროსთან გამთლიანებისკენ პირდაპირი სკლა.

ის, რაც საქართველოს საუკუნეების განმავლობში

¹ იმედაშვილი ი., სარედაქციო წერილი, უურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წელი

² იმედაშვილი ი., უურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1919 წელი

პქონდა და რაც ორი საუკუნის წინ წაართვეს - დამოუკიდებლობა, რაც მას, როგორც ნებისმიერ სხვა ქვეყანას, სახელმწიფოებრიობისა და შესაბამისად, ცივილიზაციულ მსოფლიოსთან თანასწორუფლებიანი ურთიერთობის ყველანაირ პირობას უკარგავდა, სრულიად რეალური აღმოჩნდა. საქართველო, როგორც ქვეყანა, მსოფლიოს ყურადღებისა და ინტერესის სფეროში მოექცა.

სხვა თუ არაფერი, ამაზე მეტყველებს 1918-1921 წლებში შექმნილი კინოქრონიკა, რომელიც საქართველოს დამოკრატიული რესპუბლიკის, მენშევიკური მთავრობის არსებობის სამწლიან პერიოდს ეძღვნება და რომელიც ეპოქის მნიშვნელოვან მოვლენებს ასახავს - „1918 წლის 26 მაისი“, „საქართველოს დამოუკიდებლობის წლისთავი“, „II ინტერნაციონალის დელეგაცია საქართველოში“ 1919 წლის 26 მაისის აღლუმი“, „საქართველოს დამოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობა“, „ბელგიელი და ინგლისელი სტუმრები საქართველოში, 1920 წელს“, „ინგლისის ჯარები საქართველოში“, „სახალხო გვარდის დღე“, „ბათუმის გათავისუფლება თურქთაგან“, „უცხოეთის დელეგაციების ვიზიტი მენშევიკური პერიოდის ბათუმში“, „მფრინავ მაყაშვილის დაკრძალვა დიდუბის პანთეონში“, „შევარდენის“ გამოსვლა“, „მიწისძვრა გორში“ და სხვა.

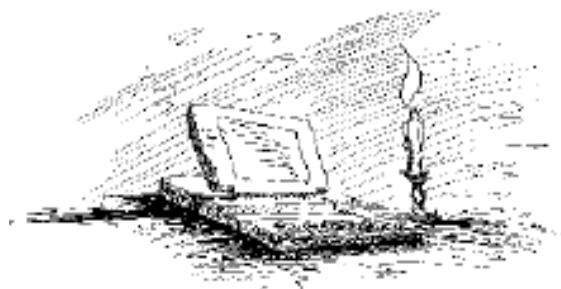
თუმცა, 1921 წელს, ისტორიამ მორიგი ვირაჟი გააკეთა - საქართველოს ანექსირება ამჯერად ბოლშევიკურმა რუსეთმა მოახდინა, რასაც პროლეტარიატის დიქტატურის დამყარება მოჰყვა - არისტოკრატისა და ინტელიგენციის განადგურებით, რეპრესიებით, სხვაგვარად მოაზროვნებისა და შეუგუებლების ანგარიშსწორებით, კომუნისტური იდეოლოგიით, ცენზურით, ბოლშევიკურ-კომუნისტური პროპაგანდით, პიროვნული და შემოქმედებითი

თავისუფლების შეზღუდვით. თავისთავად, ტრაგიკული მოვლენებით, ტირანით, უმძიმესი მორალური და ყოფითი პირობებით გამსჭვალულ არსებობას ისიც ამწვავებდა, რომ ამ ყველაფერმა საქართველო, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა რესპუბლიკები, ცივილიზებული სამყაროსგან რგინის ფარდით, 70 წლით გამიჯნა. ევროპის მიერ შემოღებული კარი დაიხურა და პრუდონის ვაზაში ჩადებული ჰაფუზის ვარდიც დაჟკნა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- <https://gpoets.wordpress.com/2012/12/30/>
- ასათიანი გ. საუკუნის პოეტები, თბ., „მერანი“, 1988, გვ. 462-463
- იაშვილი პ., პირველთქმა, ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1919, 28 თებერვალი
- ტაბიძე ტ., ცისფერი ყანწებით, ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1919, 28 თებერვალი
- გაზეთი „ივერია“, 1897 წელი. 24 აპრილი
- გაზეთი „კაგაზი“, 1897. 24 აპრილი
- გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1896 წელი, 16 ნოემბერი
- ჟურნალი „ოეატრი და ცხოვრება“, 1915 წელი
- ჟურნალი „ოეატრი და ცხოვრება“, 1919 წელი

სალოვანებათმცოდნეობა



ირმა დოლიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საუკუნოვანი სასცავლებელი საუკუნოვან ნაგებობები

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თავდაპირველად
როგორც „სასცენო ხელოვნების“ ინსტიტუტი,
დაარსდა 1923 წლის 10 ოქტომბერს საქართველოს
სოციალისტური რესპუბლიკის სახალხო კომისართა
საბჭოს დადგენილებით. იგი 1922 წელს აკაკი
ფალავას მიერ შექმნილი დრამატული სტუდიის
ბაზაზე ჩამოყალიბდა. აკაკი ფალავა იყო თეატრალური
ინსტიტუტის პირველი რექტორიც.

1926 წელს თეატრალურმა ინსტიტუტმა
შეწყვიტა არსებობა, რის შემდეგაც რუსთაველისა
და მარჯანიშვილის თეატრებთან შეიქმნა დრამატული
სტუდიები.¹ 1939 წლის 1 სექტემბერს აკაკი ხორავასა
და აკაკი ფალავას თაოსნობით, მთავრობის დადგენილების
საფუძველზე, კალაგ აღდგა თეატრალური ინსტიტუტი.
ისევე როგორც 1923 წელს, ინსტიტუტმა ფუნქციონირება
შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური
თეატრის,² ანუ ყოფილი „საარტისტო საზოგადოების“
შენობაში დაიწყო.

¹ 1927-1939 წლებში სანდრო ახმეტელის, აკაკი ვასაძის, შემდეგ
აკაკი ხორავას ხელმძღვანელობით სტუდია ფუნქციონირებდა
რუსთაველის თეატრის შენობაში. პარალელურად, 1931 წლიდან კ.
მარჯანიშვილის სახელობის თეატრთან, სადაც აქტიურ მუშაობას
ეწეოდა დ. ჯანელიძე.

² შენობას მინიჭებული აქვს ეროვნული მნიშვნელობის ძეგლის
კატეგორია.

გოლოვინის გამზირზე (დღეს რუსთაველის გამზ. №17) 1898-1901 წლებში, არქიტექტორების – ალექსანდრე შიძევიჩის და კორნელი ტატიშჩევის პროექტით აგებულ „საარტისტო საზოგადოების“ შენობაში (შშენებლობა „საია ფითოვისა და ამხანაგობის“ სავაჭრო სახლმა ითავა) გაერთიანებული იყო თეატრი და კეთილმოწყობილი საკლუბო შენობა. პირველ სართულზე მაცურებელთა დარბაზით, მეორეზე – საკონცერტო დარბაზით (ამჟამად, რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზი) და საკლუბო სათავსოებით. სარდაფის სართულში განთავსებული იყო კაფე-რესტორანი „ქიმერიონი“, რომელიც სერგეი სუდეიკინის, ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, კირილე ზდანეგიშის, სიგიზმუნდ ვალიშვესკის, მოგვანანებით მოსე და ირაკლი თომიძების მიერ იქნა მოხატული. „ცისფერყანწელთა“ კაფე-რესტორანი საზეიმოდ გაიხსნა 1919 წლის დეკემბერში და მალევე იქცა თბილისის შემოქმედებითი ცხოვრების მნიშვნელოვნო კერად. სწორედ ამ შენობაში დაიდო ბინა 1923 წელს დარსებულმა და შემდეგ 1939 წელს აღდგენილმა თეატრალურმა ინსტიტუტმაც, დაიკავა რა შენობის სამხრეთ-დასავლეთის განაპირა მონაკვეთი და მესამე სართულის დიდი ნაწილი.

დღეს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი განთავსებულია რამდენიმე შენობაში: რუსთაველის გამზ. №17, №19, №21, №23 (ყველა შენობას მინიჭებული აქვს ძეგლის სტატუსი) და აღმაშენებლის გამზ. №40.¹

თეატრალური ინსტიტუტის მეორე და მთავარი შენობის (რუსთაველის გამზ. №19) ისტორია სათავეს იღებს XIX საუკუნის 30-40-იანი წლებიდან, როდესაც გოლოვინის გამზირზე მამუკა ჯამბაკურ-ორბელიანის

¹ 2005 წელს ექვთ. თაყაიშვილის სახლობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, რომელიც განთავსებული იყო აღმაშენებლის №40 შეუერთდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახლობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ორსართულიანი და აივნებიანი აგურის სახლი აშენდა. ის თბილისის ერთ-ერთი უძველესი სასტუმრო იყო. 1866 წელს ამ სახლში გაიხსნა სასტუმრო, რომელსაც თავიდან „ლირა“,¹ მოგვიანებით კი „ამერიკა“ ეწოდა (1867 წლის 1 ივლისს სასტუმრო „ამერიკის“ გახსნის მაუწყებელ განცხადებში ხაზგასმულია – „Во вновь открытой гостинице“ ანუ თავიდან გახსნილ სასტუმროში).²

შენობის სასტუმროდ გამოყენების „ტრადიცია“ შემდეგაც გრძელდება და მომდევნო პერიოდში ერთმანეთს სხვადასხვა სახელწოდების სასტუმროები ენაცვლება: 1879 წლიდან სასტუმრო „როსია“ (გაიხსნა 1879 წლის 5 ივლისს თავად ორბელიანის სახლში);³ 1880-იანი წლების შუა ხანებიდან „ნომერა საბაღური“; 1890-იანი წლების დასაწყისიდან „ბეთანია“;⁴ 1897 წლიდან – „ბოიარსკიე ნომერა“ (პრესა იუწყება, რომ 10 აპრილს, ახალი თეატრის გვერდით, თავად ქ. მ. ჯამბაკურ-ორბელიანის სახლში გაიხსნება ახალი სასტუმრო „ბოიარსკიე ნომერა“. „Содержатель С. Н. Схиртладзе“);⁵ 1899 წლიდან „ბოიარსკაია გოსტინიცა“ (სასტუმრო გაიხსნა 19 სექტემბერს, რასაც იმავე დღეს იუწყება გაზეთი „Кавказ“. განცხადებაში მითითებულია, რომ სასტუმროში საუკეთესოდ მოწყობილი 30 ნომერია, აივნებით ქუჩის მხარეს. პირველი კლასის რესტორნითა და სხვადასხვა კაბინეტებით. „Содержатель С. Н. Схиртладзе“).

1905 წელს ამ შენობაში გაიხსნა ქალაქში პირველი

¹ დ. ხოშტარია, თბილისის ძველი სასტუმროები, თბილისი, 2011 წ. გვ. 55

² გაზ. „Кавказ“, 1867, №51

³ გაზ. „Кавказ“, 1879, №148

⁴ თამაზ გერსამაა, ძველი თბილისი, თბილისი, 1984 წ. ანოტაცია 173

⁵ გაზ. „Тифлисский листок“, 1897 წ. . №116

საზამთრო კინოთეატრი – „Электрический проектор“-ის (ელექტროპროექტორი) სახელწოდებით. მოგვიანებით აქ ფუნქციონირებდა კინოთეატრი „სპარტაკი“ (450 მაყურებელზე).

1910-იან წლებში შენობას ჩაუტარეს რეკონსტრუქცია (დააშენეს მესამე სართული) თბილისელი არქიტექტორის ალექსანდრე ოზეროვის¹ მიერ 1908 წელს შედგენილი პროექტით. შედეგად, მთლიანად შეიცვალა შენობის ფასადი, ნეოგოთიკური და მოდერნული ელემენტების აქცენტირებით.²

1914 წლის იანვარში (რეკონსტრუქციის შემდეგ) ამ შენობაში (II და III სართულებზე) გაიხსნა, როგორც იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა: „უმაღლესი არისტოკრატული სახლი“ – სასტუმრო „პალას-ოტელი“.³ 1918 წელს შენობა ხანძრისგან დაზიანდა და რეალურად მხოლოდ კედლებიდა გადარჩა. ასეთი სახით ნაგებობა 1923 წლამდე იდგა, ვიღეუ არ გადაწყდა მისი რეაბილიტაცია ჭიათურა-მარგანეცის საზოგადოებისათვის („ЧЕМО“).

1923-1924 წლებში შენობა ინჟინერ მ. აბესალომოვის პროექტით აღადგინეს. ფასადს გაუკეთდა კ. სერგეევის მიერ შესრულებული მუშისა და გლეხის

¹ გ. ბევანიშვილი, რუსთაველის პროსპექტი და მოედანი, თბილისი, 1967 წ. გვ.4.8

² ალექსანდრე ოზეროვი – სამოქალაქო ინჟინერი. XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან XX საუკუნის 20-იან წლებამდე თბილისის შენებლობის აქტიური წევრი. XIX საუკუნის 80-იან წლებში იყო თბილისის ქადაქის არქიტექტორი. ბევრს აშენებდა თბილისში, წინანდალში (სასახლე, სარდაფები, სხვა შენობები საუფლისწულო მაშელში). მას ეპუთვნის ღვინის პირველი ქარხნის პროექტი თბილისში, არაერთი საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობა. იყო თბილისის წყალსადენის ერთ-ერთი მშენებელი, რომლის საბოლოო პროექტის შექმნაშიც თავად მონაწილეობდა.

³ დ. ხოშტარია, იგივე, გვ. 57

ორი სკულპტურული ფიგურა¹. მთავარმა ფასადმა ძირითადად შეინარჩუნა ხანძრამდელი სახე, მხოლოდ კოშკების გარეშე.²

რუსთაველის გამზირისა და ვ. აბაშიძის ქუჩის კუთხეში მდებარე შენობის ისტორიაც XIX საუკუნეს უკავშირდება. 1884 წელს გოლოვინისა (რუსთაველის გამზ. №23) და თეატრალური შესახვევის (ახლა ვასო აბაშიძის ქუჩა №1) კუთხეში გაიხსნა სასტუმრო „როსია“ (როგორც იმდროინდელი პრესა იუწყება, 24 ივნისს ახლად გარემონტებულ შენობაში (ანტონოვის სახლი) გოლოვინის პროსპექტზე იხსნება სასტუმრო „როსია“. „Содержатель З. Нактионов“).³ 1907 წლიდან კი სასტუმრო „ვეროპეისკაია“, რომელმაც XX საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლომდე იარსება.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ამ შენობებში – რუსთაველის გამზ. №19, №21, №23 – განთავსებული იყო სხვადასხვა ორგანიზაცია. მათ შორის – საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო. XX საუკუნის 60-იანი წლების მიწურულიდან ისინი, ნაწილობრივ, 1987 წლიდან კი მთლიანად დაიკავა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კიბის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (ამჟამად, რუსთაველის

¹ „PALASE HOTEL“ - Едущимъ въ Тифлисъ рекомендуються вновь въ специально выстроенномъ зданій по последней технике и усовершенствованію открытый въ январе 1914 года высшій аристократический домъ «Palace Hotel» на Головинск. Просп., въ центре города, между театрами опернымъ и драматическимъ, близи дворца Наместника, почты, телеграфа, казённыхъ, частныхъ и судебныхъ учреждений, ЛИФТЫ, электрическое освещение, центральное отопление и водоснабжение любой температуры. Некоторые номера имеютъ свои ванны. Прислуга говоритъ на иностранныхъ языках... Роскошные зимніе и летніе рестораны. Постоянно струнный классический оркестръ. Кухня европейская и местная. Кавказский календарь“, Тифlis, 1916 г.

² გ. ბევრაბერი, რუსთაველის პროსპექტზე და მოედანი, თბილისი, 1967 წ. გვ.48

³ დ. ხოშტარია, იგივე, გვ. 59

გამზ. №№19, 21, 23 – უნივერსიტეტის პირველი
კორპუსია, აღმაშენებლის გამზ. №40 კი – მეორე).

კულტურული მემკვიდრეობის სწორედ ამ საუკუნოვან
ნაგებობებში იქმნებოდა და დღესაც იქმნება „სასცენო
ხელოვნების“ თითქმის საუკუნოვანი უძალლესი
სასწავლებლის ისტორია საქართველოში.



8151. თბილის. გიუსტინი „Россия“ на головинскомъ проспектѣ. 1.

1. სასტუმრო „როსია“ გოლოვინის გამზი



2. გოლოვინის გამზირი, 1890-იანი წლების ფოტო

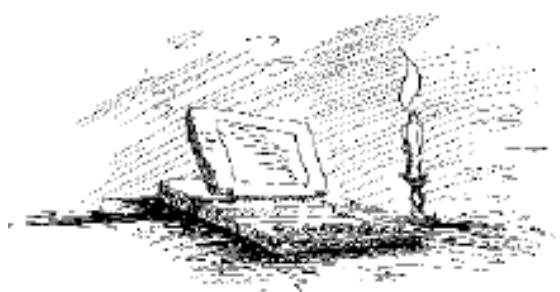


3. სასტუმრო „პალას ოტელი“ (დღეს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი)



4. გოლოვინის გამზირი. მარცხნივ სასტუმრო „როსია“, მის გვერდით ადგილი, სადაც 1891-1901 წლებში აშენდება „საარტისტო საზოგადოების“ თეატრი. XIX საუკუნის II ნახევარი

ଓଡାଫରମ୍ବରିଦ୍ବାରା



Ара Эдикович Хзмалиян,

Кандидат искусствоведения, президент Национальной театрально-творческой ассоциации, ведет курс по театральной критике в Ереванском институте театра и кино, научный сотрудник Института искусств НАН РА, советник директора Института древних рукописей им. Месропа Маштоца “Матенадаран” по связям с государствами-участниками СНГ и по музейному менеджменту

СОЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЦЕНИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

Обобщая основные тенденции современного сценического искусства, можно заметить, что точкой соприкосновения социально-психологических процессов и сценической коммуникации стало комедийное начало, которое в контексте повсеместного негативизма и нигилизма, информационной и психологической перегрузки приобретает подчеркнутое терапевтическое значение. Однако, существует также особый способ сценического выражения социальных сдвигов, когда морально-психологический кризис преодолевается не посредством комического катарсиса, а со стремлением почти с диагностической точностью представить и воспроизвести психическую реальность с ее патологическими состояниями.

Проблема взаимосвязи театра и социальной действительности всегда была в центре внимания исследователей. Антрополог Виктор Тернер, изучая лиминальные состояния, затрагивает также проблему социальной драмы, которую он определяет как дисгармоничный процесс, исходящий из конфликт-

ных ситуаций¹. Вопрос в том, как социальная драма переносится на сцену, каким трансформациям она подвергается в сценических условиях и насколько чисто социальное содержание становится художественным?

«Заметим, - пишет В.Тернер, - что явная социальная драма подпитывает скрытую сферу сценической драмы... Сценическая драма, если ее значение превышает функцию досуга (хотя досуг всегда выступает в качестве одной из ее главных целей), является очевидным или скрытым, осознанным или неосознанным метакомментарием важнейших социальных драм (войны, революции, скандальные происшествия, институциональные перемены)».²

Хотя теоретики, исследуя театр и драматургию с точки зрения повседневности, сами подвергались критике за то, что они впадают в «социальный редукционизм» и принимают театр за аллегорию или продолжение повседневной жизни, очевидно, что в наши дни содержание социальной реальности переносится на сцену в натуральном, художественно малообработанном виде. Заметим, что проблема переноса игровых форм метатеатра или социальной действительности на сцену и связанное с этим понятие «гиперреализма» были в центре внимания мыслителей еще с античных времен, конечно же, с иной терминологией и с иными мировоззренческими предпосылками. Этим обусловлено, в основном, отрицательное отношение к перформативным искусствам, у истоков которого лежат философские взгляды Платона и Аристотеля.

¹ См. Turner V., *Dramas, Fields, and Metaphors: Simbolic Action in Human Society*, Ithaca/London: Cornell University Press. 1974, p. 37.

² Turner V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, 107-108.

Мыслители античности рассматривали реалистическое или сверхмиметическое воздействие на зрителей как нечто вульгарное. Не случайно, что культурная элита эллинистической и римской эпохи выступала уже в качестве читателей, а не зрителей классических произведений, и это делалось во имя сохранения поэтической ценности и дидактической функции литературного текста. По сути, театр в средние века также отрицался с точки зрения гипокризиса, т.е. притворства, лицемерия, симуляции, и мимесиса – подражания. Кажется, что нет принципиальной разницы в отрицании перформативных искусств в античности и в средние века. Заметим, что средневековая концепция «подражания» сформировалась под воздействием комментариев на платоновского «Тимея» (Цицерон, Александрийские неоплатоники, Бозций). «Тимей» Платона – единственный известный в средневековье трактат, где Бог выступает в качестве демиурга, т.е. архитектора и строителя вселенной, и то, что однажды сотворил Бог, невоспроизводимо и неподражаемо.

Ключевую роль в процессе сценического самоопределения актера играет идея общественного присутствия или эффект социальной фасилитации. В классическую эпоху общественное присутствие гражданина полиса было почти канонизированным. По признакам частей тела, цвета кожи, волосяного покрова, голоса, походки, позы и т.д. определялись статус и психология человека. Действовал принцип единства, неотделимости души и тела, который получил свою философскую трактовку в «Физиогномике» Аристотеля. Социальное присутствие личности, степень и качество общественной ответственности (страх оценки) многое определяют и в художествен-

ных поисках. Таким образом, формы общественного присутствия грека во многом определяли и особенности актерской выразительности.

Вопрос состоит в следующем: какие черты и параметры самоопределения или «самоизображения» преобладают сегодня в общественном присутствии? Что диктует наша действительность и театральность социальной реальности самому театру, в частности – актерскому искусству? Исследование проблемы выходит за рамки данной статьи, но однозначно, что художественный эпицентр социальных сдвигов – театр, который, являясь социокоммуникативной системой, не может обойти перипетии общественных, национальных и межнациональных процессов. Если принять, что организм театра – общество или зрительный зал, и организм этот, мягко говоря, незддоров, то театр не может выступать в качестве чистилища человеческих чувств и взаимоотношений. Мыслители XX века (Хосе Ортега-и-Гассет, Романо Гвардини, Жак Маритен, Владимир Вейдле, Габриэль Марсель, Элвин Тоффлер и др.) в вопросе понимания нового искусства подчеркивают необходимость исследования социальных взаимодействий и этим, кажется, придают важность не столько воздействию искусства на общество, как это принято было делать всегда, сколько воздействию внутрисоциальных сдвигов на художественные трансформации. С другой стороны, не стоит забывать и о том, что сам художественный факт, вне зависимости от степени вовлеченности в контекст повседневности и социальной жизни, принимает некую нейтрально-бытийную позицию, сохраняет определенную дистанцию от внешней реальности, будучи самостоятельной формой. Именно нейтрализация этой необходимой обособленности

сценических форм, дистанции между жизнью и творчеством минимизирует степень художественности в театре. Все инстинктивное и психофизиологическое беспрепятственно вторгается на сцену, да и само драматическое действие нарушает границы театральной рампы и тем самым переходит в реальность внехудожественную. Театр стремительно приблизился к предформенным состояниям, в качестве «художественного credo» выбирай натурализацию психофизиологических реалий. Известно, что из всех видов искусств именно театр наиболее подвержен влиянию социальной жизни, и эта специфика делает его наиболее подверженным к утрате чисто художественных качеств. Изображение крайне болезненных психических состояний естественным образом формирует соответствующий лексикон. Кажется, что экстремальная сущность социальной жизни определяет и способ завладения эмоциональным миром зрителя – шокирование, что стало императивом сценической коммуникации. И поэтому, даже при обработке произведений древних авторов выставляется и подчеркивается все то, что так тщательно скрывали авторы первоисточников. Вспомним «Любовь Федры» Сары Кейн в постановке Анн Тилтон (*Bristol Old Vic Theatre*, 2005). Сцены сумасшествия, жестокости, феллации, выражения первверсивного поведения и т.д. И все это ставится выше зрительского неучастия и отрешенности. Этим, кажется, выявляется стремление режиссеров негуманистическими способами выдвинуть в поле зрения проблемы экзистенциального толка. Вспомним также финальные слова героини Кэрол Черчилль в пьесе «Top Girls»: «Мне страшно». Именно чувство страха зачастую стремится внушить зрителю современный театр. В основе этих тенден-

ций лежат также принципы эстетики деконструкции, которая, как известно, многое позаимствовала от психопатологии.

Ситуация, которая сложилась в театре сегодня, имеет удивительный двойственный характер. С одной стороны, у актера появилась уникальная возможность в атмосфере *сценического экстремализма* полностью выявить свой профессиональный арсенал, в предполагаемых пограничных ситуациях раскрыть артистическую натуру, а с другой стороны, в художественную реальность вовлекаются очевидные внехудожественные и антикультурные элементы, если принять, что патология в чистом виде, психический и словесный натурализм разрушают художественную структуру и парализуют эстетическое восприятие. Как остроумно заметил критик еще в начале прошлого века, модернисты имея культ жизни, в то же самое время пропагандируют культ смерти (В.Шулятиков).

Драматургия и спектакли, насыщенные социально-психологическим содержанием и несущие в себе определенный общественный заряд, превращаются в некую *рецептивную* реальность, что часто бывает сильнодействующим театральным продуктом, но – насколько художественным? Психологическое воздействие, шоковый эффект и эстетическое чувство разные в корне понятия. Традиционная театральная терминология, в которой окончательно не определены и унифицированы чисто театроведческие понятия, с трудом охватывает современные сценические реалии. Рассуждая о театральных процессах с позиции чисто эстетического видения и художественного восприятия, мы так или иначе подводим изучение театральных проявлений к отрицанию самого театра.

Но цель эта отнюдь не привлекательна. Было замечено, что рассуждения о современном искусстве наилучшим образом выражаются медицинскими, в частности – психопатологическими терминами, а такие понятия, как «художественный вкус», «чувство меры», «здоровый взгляд» и т.д. сегодня кажутся архаизмом и постепенно исключаются из профессионального лексикона. Констатацией полной свободы является излюбленная фраза современных творцов прекрасного: «На сцене можно все!». Это означает, что близость реальности и искусства достигла своего апогея, и не действует важнейший фактор эстетического восприятия, а именно – психологическая дистанция. Не случайно, что в центре театральных диспутов находится проблема бессознательных импульсов, и ориентиром театральных изысканий давно стал «театр жестокости» Антонена Арто, а социальный и политический театр приобретает новые жизненные импульсы.

Двойственная сущность театра, о которой мы говорим, на армянских подмостках получила свое полноценное проявление особенно в двух спектаклях – в «Потерянном районе» Марка Равенхилла в рамках фестиваля «HighFest» (Ереван, 2008) в постановке самого автора и с участием армянских актеров, и в макдонаховском «Человеке-подушке» режиссера Ереванского драматического театра Григора Хачатряна (2014). В них психологическое воздействие на зрителей, моральный шок, представление психопатологических состояний и ненормативная лексика сопровождались исключительной актерской игрой, сложными психофизиологическими переходами и профессиональными задачами, гиперболизацией предполагаемых обстоятельств и переживаний. Сце-

на превращалась в арену, где проявлялись столь необходимые театральной культуре состязательные качества актеров.

И снова задаемся ключевым вопросом: где нащупывается грань между эстетическими и психологическими переживаниями?

В завершение приведем слова Виктора Тернера: «Театр действительно гипертрофия, преувеличение правовых и ритуальных процессов. Он не является простым повторением «естественных» общих процессуальных моделей социальной драмы»¹.

Закрыть обсуждаемую тему, высказав окончательное мнение, на данном этапе не представляется возможным, поскольку само явление пока не завершено. Поэтому и проблема, которую мы затронули, продолжает оставаться актуальной.

¹ Там же, с. 12.

ଓର୍ବିଜେନ୍ସିକାତ୍ମିକିତା
ସାଧନୀୟତାରେ କରନ୍ତାମା

სათუნა დამჩიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს უნივერსიტეტის ეთნოქორეოლოგიის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანი სამსონაძე

ძართული საცეკვაო დიალექტები: ლაზეთი – ტაო-კლარჯეთი

მეორე ნაწილი
საცეკვაო ნიმუშები

თემის პირველ ნაწილში ეთნოგრაფი სერგი მაკალათიანი ნ. მარის მიერ აღწერილ „ობირუს“ იდენტურ სანახაობას გვაწვდის. ნაშრომში „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, მის მიერ წარმოდგენილი „ოხოხოია“ (ლაზურად „ვახახაია“) ძალიან ჰგავს „ობირუს“. ნ. მარისა და ს. მაკალათიანის მიერ აღწერილი ფერხულების შედარების საფუძველზე თავისუფლად შეგვიძლია დავკასკვნათ: „ობირუ“, „ოხოხოია“ და „ვახახაია“ თითქმის იდენტური ყოფილა და ასეთი იერსახე ჰქონდა: „მოცეკვავები ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი ხელიხელჩაკიდებულია და ერთი მათგანი შაირობს ლექსით, სხვები კი მღერიან. ორი მხარე ერთმანეთს ლექსავენ, ფეხების ათამაშებით მოპირდაპირენი უასლოვდებიან ერთი-მეორეს და ისევ დაშორდებიან. საქმე გაშაირებაში ჯობნაზეა“!¹ ყურადღებას იქცევს ნ. მართანაც და ს. მაკალათიასთანაც „ფეხების ათამაშება“ და არა ნაბიჯი ან სვლა. ეს იმის მანიშნებელია, რომ საქმე გვაქვს საცეკვაო მოძრაობასთან და არა უბრალო ნაბიჯებთან. (შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ს. მაკალათიას ნ. მარის მოცემულობით აქვს ნასარგებლები, რადგან აღწერილობები თითქმის იდენტურია – ხ.დ.)

¹ ს. მაკალათია; „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“; საქართველოს მხარეთმცოდნების საზოგადოება; თბ.; გვ. 280.

სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოები ლაზეთშიც, ისე როგორც საქართველოს სხვა მხარეებში, ნადის თანხლებით მიმდინარეობდა. საგულისხმოა, რომ ნადი არა მხოლოდ შრომითი პროცესის შემავსებელი ერთ-ერთი რგოლია, არამედ შეატვრულ-შემოქმედებით მაორგანიზებელ ელემენტადაც შეიძლება ჩაითვალოს. ნადის დროსაც, ისევე, როგორც ქორწილისას, ბევრი ცეკვა და სიმღერა-შაირი სრულდებოდა, ამიტომ ამ პროცესში შრომასთან ერთად მნიშვნელოვანი და სავალდებულო იყო, მონაწილეთა შემოქმედებითი შესაძლებლობების და უნარებისადმი ყურადღების მიქვევა. „ნადის საზეიმო განწყობილებას განსაკუთრებული ელფერი ეძლევა სადილობის შემდეგ. შესვენების პერიოდში იმართება სხვადასხვა სახის გართობა-თამაშობანი, მათში დიდი აღგილი უჭირავს ცეკვას“¹.

ამასვე ადასტურებს მეცნიერი ზ. თანდილავა. იგი ხაზს უსვამს, რომ ნადური ქორეოგრაფია შრომითი პროცესის შემადგენელი ნაწილი იყო და განსაზღვრულ დროს სრულდებოდა: „შესვენების დროს გაშაირებისას („ართიკართის მებირუ“ – ერთმანეთზე მიმღერება) ხშირად მიმართავენ მათინ, თუ ცეკვა-თამაშია გამართული, განსაკუთრებით ფერხულების – „ლიტიტი“-სა და „ვაჟაპა ნანა“-ს შესრულების დროს“².

„ვაჟაპა ნანა“ შეგვიძლია შევეძაროთ აჭარული „ოპო ნანოს“ და ვთქვათ, რომ ერთი მეორის ბადალია, მათ შორის დიდ განსხვავებას ადგილი არ აქვს. მკვლევრების – ა. ინაიშვილის, გრ. ჩხიფვაძისა და ჯ. ნოღაიძელის სამეცნიერო ექსპედიციის შედეგად მოპოვებული ინფორმაციის მიხედვით, ლაზური „ვაჟაპა ნანა“ აჭარული „ოპო ნანოს“ ანალოგია: „სანტერესოა ხულოს რაიონში შემონახული მასობრივი ცეკვა „ოპო

¹ თ. კალანდია; „ლაზური ტექსტები“; „არტანუჯა“; თბ.; 2008. გვ. 80

² ზ. თანდილავა; „ლაზური ხალხური პოეზია“; „საბჭ. აჭარა“; ბათუმი, 1972, გვ. 34

ნანო“, რომელიც ანალოგს პოულობს ლაზურში, სადაც რეფრენად ცეკვის ხელმძღვანელი „ვაჰაჰა“ გამოთქმას ხმარობს „ოჰო“-ს ნაცვლად, ხოლო მოცეკვავეთა გუნდი „ნანო-თი“ უპასუხებს. ორივე ეს ცეკვა: „ოჰო ნანო“ და „ვაჰაჰა ნანო“ შესრულების მიხედვით თავისებურებებს უთუოდ გვაძლევენ აჭარის წყლის ხეობასა და ლაზებში, მაგრამ თუ შესრულების წესს დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ ორივე ერთი და იმავე ცეკვის ნაირსახეობაა და ამ ცეკვაში შრომის პროცესია გადმოცემული. ამაზე ჭანური მისამდერებელი მასალაც ლაპარაკობს. ლაზურ ცეკვაში ჯერ ხელმძღვნელი იტყვის და შემდეგ მას იმეორებს ჯგუფი შემდეგი თანმიმდევრობით: „ვაჰაჰა ნანო“, – „ვაჰაჰა აშო მოხტით“ (აქ მოდით), – „ვაჰაჰაი დინგიშ კელე“ (საცეხველასაკან), „ვაჰაჰა, მანი-მანი“ (ჩქარა, ჩქარა) და ა. შ. დინგი ჭანურში ჩამურის ხის ნაწილს ნიშნავს, რომლითაც ჩამურში მარცვლეული იცეხვება. ცეკვის დროს ამ სიტყვების ასეთი თანმიმდევრობით წარმოთქმა-განმეორება ხელმძღვანელისა და გუნდის მიერ, დაახლოებით უნდა ნიშნავდეს შრომის პროცესის ცეკვით გამოსახვის უძველესი ფორმის გადმოცემას: მოდით საცეხველისაკენ ჩქარა, ჩქარა და სხვა. ხოლო აჭარულ „ოჰო ნანოში“ ხელმძღვანელის მიერ შეძახილებით და მოთამაშეებზე ჯოხის ცემით ცეკვის ანალოგიური წაყვნა ტემპის აჩქარების აუცილებლობას გამოხატავს¹. მეცნიერების შეფასება, რომ ზემოთ აღნიშული სანახაობა სამეურნეო წესთან არის დაკავშირებული, იმ პლასტის გავლენით უნდა იყოს, რაც ზედაპირზე გამოისხება, თუ ჩავულრმავდებით, შევნიშნავთ, რომ სასოფლო-სამეურნეო რიტუალები და ტრადიციები უძველეს დროში განაყოფიერების კულტთან ასოცირდებოდა. შესაბამისად, მეურნეობასთან დაკავშირებულ სანახაობით ქმედებებს ბევრად უფრო

¹ ა. ინაიშვილი, ჯ. ნოღაიდელი, გრ. ჩხიჭვაძე; „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“, საქ. მეცნ. აკად., თბ. 1961, გვ. 5

შორეულ წარსულში აქვს ფესვები გადგმული.

ზოგადად, ლაზეთში საქორწილო და ნადის რეპერტუარი ერთმანეთისგან დიდად არ განსხვავდება. ჩვენ ყურადღებას იმსახურებს ერთი ლექსი, რომელიც სატრფიალო-საცეკვაოდ მიიჩნევა, ფერხულშიც მღეროდნენ და ნადშიც ასრულებდნენ – „თოლი მონი კულანი“ („ქალო, მძივის თვალებავ“):

თოლი მონი კულანი
მა სქანიში მობთი,
ქალე, ქალე, ვერანე,
მა სქანიში მობთი.

ქალო, მძივის თვალებავ,
მე შენთვის ვარ მოსული,
ქალო, ქალო, გენაცვალე,
მე შენთვის ვარ მოსული.¹

საგულისხმოა, რომ როგორც სასოფლო სამეურნეო სამუშაოებში, ასევე ქორწილში ქალებიც და მამაკაცებიც მონაწილეობდნენ, თუმცა ლაზეთში ამ ერთობას განსაზღვრული წესი გააჩნდა, რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ ქალთა და მამაკაცთა საზოგადოება ქორწილში გაყოფილი იყო. ქალები მათოვის განკუთვნილ ცალკე ოთახში იმყოფებოდნენ და აქვე ერთობოდნენ. 6. მარი ქ. ათინის მაგალითზე წერდა: „ქალები სიამოვნებით უჯურებენ მამაკაცთა გართობას, ცეკვა-თამაშსა და ხშირად მონაწილეობენ კიდეც სიმღერებში. ქალები უმღერიან კიდეც მოცეკვავე ვაჟებს. ასეთ შემთხვევაში ადგილი აქვს ორგუნდოვან სიმღერებს, სიმღერა-დიალოგს, რომლის ნიმუშად შეიძლება მოვიტანოთ „უზა ბიჭი“ („შავი ბიჭი“ანუ „შავო ბიჭო“). ეს ლექს-სიმღერა არქაბულ საქორწილო-საცეკვაო სიმღერად

¹ შ. თანდილავა; „ლაზური ზალხური პოეზია“; „საბჭ. აჭარა“; ბათუმი; 1972; გვ. 35

არის მიჩნეული“¹.

რაც შეეხება საქორწილო-საცეკვაო სიმღერას „უჩა ბიჭი“, იგი ოსებ მეგრელიძესთანაც, ნაშრომში „ლაზური (ჭანური) სასიმღერო ლექსები“ ცნობილია როგორც არქბულ-ვიწური (ტოპონიმებია – ხ. დ.) საცეკვაო. აქ ერთი ჯგუფი მეორეს უპირისპირდება. ავტორი ეხება როგორც კონკრეტულად „უჩა ბიჭის“, ასევე აზოგადებს ქორწილში შესსრულებელ წესს: „მასა და ასეთ საქორწილო-საცეკვაო სიმღერებში დამწყები წარმონათქვამს, გუნდი იმეორებს. თუ მომღერალ-მოცეკვავთა რიცხვი დიდია, სიმღერას იწყებენ გოგონები და ქალები, იმეორებენ ბიჭები და კაცები“². როგორც ვხედავთ, ორპირულ საფერხულოსთან გვაქს საქმე. ზ. თანდილავასგან განსხვავებით, ი. მეგრელიძე ფერხულს ქალ-ვაჟთა ერთიანი შემადგენლობით აღწერს და არა ცალკე ქალთა და ცალკე ვაჟთა შესრულებით.

ისტორიკოსთა და ეთნოგრაფთა ცნობებით, ლაზური ქორწილი დატვირთული ყოფილა ცეკვით. „ეს ამბები რომ გადაწყებოდა, (სხვა) შაირები დაიწყებოდა, ცეკვა-თამაში დაიწყებოდა და ამგვარად ათენებდნენ“³.

ქორწილში რომ ბევრს ცეკვავდნენ და მღეროდნენ, ამაში გასაკვირი არაფერია, მთავარია ვიცოდეთ – რას, როდის და როგორ ასრულებდნენ.

ქორწილში უსათუოდ უნდა შეესრულებინათ „წულე ბოზო“ (ქალწულო).

წულე ბოზო, სონი რე?

წულე ბოზო, სონი რე?

დიდო, ჰე არ, დიდო ოროფონი რე,

დიდო, ჰე არ, დიდო ოროფონი რე,

1 ზ. თანდილავა; „ლაზური ხალხური პოეზია“; „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 132

² ი. მეგრელიძე; „ლაზური (ჭანური) სასიმღერო ლექსები; „მეცნიერება“; თბ.; 1977; გვ. 26

³ თ. ქალანდია; „ლაზური ტექსტები“ „არტანუჯი“, თბ.; 200.; გვ. 72

გური, გურიში ერის,
გური, გურიში ერის,
გარენ, ჰე არ, ვარენ, ხალალი სქანი,
ვარენ, ჰეიარ, ვარენ, ხალალი სქანი,

ქალწულო, სადაური ხარ?
ქალწულო, სადაური ხარ?
ძლიერ, ჰე არ, ძლიერ საყვარელი ხარ.
ძლიერ, ჰე არ, ძლიერ საყვარელი ხარ.
გული საგულეს არ მაქვს,
გული საგულეს არ მაქვს,
არ მაქვს, ჰე არ, არ მაქვს, შენი ჭირიმე,
არ მაქვს, ჰე არ, არ მაქვს, შენი ჭირიმე.¹
ზ. თანდილავა ადასტურებს, რომ ეს სასიმღერო
ტექსტი საცეკვაოა, ფერხულის შესრულებისას
იმღერება. ამასვე ადასტურებს ს. უღენტის მიერ
ჩაწერილი ვარიანტიც, რომელსაც „ლაზური ხორონიში
ბირაფა“ („ლაზური საცეკვაო სიმღერა“) ეწოდება.²
იოსებ მეგრელიძეც „წულე ბოზოს“ ანუ „ქალწული“
ათინურ საცეკვაო სიმღერად მიიჩნევს.³ მისივე ცნობით,
საცეკვაოები იყო: „თირა-მოლა“ (მეგრელიძე, გვ. 8),
„ჭატა ნუსა“ ანუ „პატარძალი“ (მეგრელიძე, გვ. 16);
„უჩა ბიჭი“ ანუ „შავი ბიჭი“ (მეგრელიძე, გვ.25);
„თოლი მონი“ - გაშაირება (მეგრელიძე, გვ. 18), („თირა-
მოლასა“ და „თოლი მონის“ ტექსტების შინაარსი
ჰგავს ერთმანეთს, შეიძლება ვარიაციებად ჩათვალოს,
ამიტომ აღარ მოვიყვანთ – ხ. დ.). მართალია. თირა-
მოლა სიტყვასიტყვით გათრევა შეთრევას ნიშნავს
და შრომითი პროცესის დროს მღეროდნენ, მაგრამ

¹ ზ. თანდილავა; „ლაზური ხალწური პოეზია“; „საბჭ. აჭარა“;
ბათუმი; 1972; გვ. 130

² ს. უღენტი; „ჭანური ტექსტები (არქაბული კილოკავი); ტფილისი;
1938; გვ. 157

³ ი. მეგრელიძე; „ლაზური ტექსტები“; „არტანუჯი“; თბ. 2008; გვ. 13

ტექსტი სატრფიალო ხასიათისაა და მძივისთვალება ქალს ეძღვნება – მორიგი დადასტურება ერთი ნიმუშის უანრობრივი და ფუნქციური მრავალფეროვნებისათვის. ზ. თანდილავა „თირა-მოლას“ საქორწილო-მაყრულ სიმღერად მოიხსენებს, რადგან იგი მაშინ სრულდებოდა როდესაც მაყრები სასიძოს სახლს მიუახლოვდებოდნენ.¹ გიორგი კრავეიშვილიც „თირა-მოლას“ საქორწილო სიმღერად თვლის,² ასევე საცეკვაო „ფათქალი დო იბირი“, თუმცა მის შესახებ სხვა ინფორმაცია არ მოგვეპოვება.

ლაზეთშიც, ისევე, როგორც საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, იცოდნენ „ბერობანა“, „ბერიკაობა“, „ყენობა“, „ლაზარობა“. ეს სანახაობები საქართველოს სხვა კუთხებში გამართული სანახაობებისაგან არ განსხვავდებიან და თითქმის ანალოგიებს წარმოადგენენ.

შევჩერდები სახიობა „ბერობანაზე“. აი, რა ინფორმაციას გვაწვდის ლილი გვარამაძე „ბერობანასთან“ დაკავშირებით: „ძალზედ საინტერესოა „ბერობანას“ ნაირსახობა საქართველოს ერთ-ერთ უძველეს კუთხეში – ლაზეთში. შეიარაღებული ლაზი ჩაურები, სამსხედროფორმიანი ოურქის მეთაურობით, ერთ-ერთ დამსწრეს (ალბათ ადგილობრივ მესხს) ატყვევებენ. იგი „ყაენთან“ მიჰყავთ. დატყვევებულ მესხს მხოლოდ ჯარიმის გადახდა თუ იხსნის. „ბერობანაში“ „ბერიკაობასა“ და „ყენობისაგან“ განსხვავებით ნიღბებს არ იკეთებენ (გარდა აქლემის ნიღბისა). მონაწილეები ან იგრიმებიან, ანდა სახეს მურით ითხუპნიან. „ბერობანა“ უტექსტოა, მასში არ არის სიტყვიერი მასალა, მოქმედება

¹ ზ. თანდილავა; „ლაზური ხალხური პოეზია“; „საბჭ. აჭარა“; ბათუმი; 1972; გვ. 125

² გ. კრავეიშვილი; „ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები;“ საბაკალავრო ნაშრომი; თბ.; 2011; გვ. 23

პანტომიმით სრულდება, რომელსაც „ლალოინი“ ეწოდება: ეს სიტყვა თურქულია. „ლალ“-უსიტყვოს, ხოლო „ოინი“ მოქმედებას ნიშნავს. ლოგიკურია, რომ ამ ცეკვას „იდუმალა“ ჰქვია¹. „ლალოინის“ შესახებ „ქართულ ცეკვათა განმარტებანში“ ვკითხულობთ: „მესხეთში გავრცელებული ცეკვა-თამაშის თურქული სახელწოდება – (ლალ-თურქულად მუნჯს, უთქმელს, უტყვს ნიშნავს, ოინი-თამაშს). სახელწოდება „ლალოინის“ ეტიმოლოგია დაკავშირებული უნდა იყოს იმასთან, რომ თამაშის მეთაურის მიერ შესრულებული ყოველი მოძრაობა უსიტყვოდ უნდა გაიმეორონ რიგითმა მონაწილეებმა ისე, როგორც, „ბარის“ შესრულების დროს აჭარაში². ხოლო „ბართან“ დაკავშირებით ლექსიკონში ასეთი ცნობაა: „აღწერილი ცეკვა-თამაში „ბარის“ სახელწოდებით ძირითადად ხულოს რაიონში გვხვდება. სიხაძირში მას „ოპოი ნანოს“ ეძარიან, მასხეთში – „ლალოინს“³. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკნათ: მესხეთში „ლალოინი“, ხულოში „ბარი“ და სიხაძირში „ოპო ნანო“ ერთი და იგივე ყოფილა და ამასთან ერთად „ბერობანას“ შემადგენელი ნაწილი. თუმცა ბარი ზოგადად ფერხულის სინონიმია, მაგ: „ქურთბარი“, „ოპო ნანო“-დინამიკურად და სწორხაზოვნად მოძრავი ფერხისა, „ლალოინი“ კი საცეკვაო-პანტომიმური ქმედება, ამიტომ ყოველი მათგანისა და მათი, როგორც ანალოგიების განხილვა არსებული საინფორმაციო მასალიდან გამომდინარე, მართიქულად არ მიმაჩნია.

მინდა შევეხო „ბერობანას“, რომელიც ინტერნეტით

¹ ლ. გვარამაზე; „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“; თბ.; 1997; გვ. 36

² ა. თათარაძე; „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“; „განათლება“, თბ.; 1986; გვ. 18

³ ა. თათარაძე; „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“; „განათლება“, თბ.; 1986; გვ. 5

იქნა მოძიებული.

„ბერობანას“ ერთ-ერთ ვიდეო ჩანაწერში ოთხი ჩაფარი და „პატარძალი“ (დედოფალი) მონაწილეობს. ჩაფრები, სამხედრო ჩატმულობით, ხელში კეტებით, სახეგამურულები, ბეწვის ჭუდებითა და ბეწვის წვერებით შემკულნი და პატარძალი (ქალად მორთულ-მოკაზმული კაცი – ხ. დ.) იწყებენ სოფელში ჩამოვლასა და ჩამოთხოვას. მოსახლეობა პროდუქტს სწირავს მათ. ამ სანახაობაში სოფლის სხვა მოსახლეობაც მონაწილეობს. „ბერობანას“ მონაწილეები ვის კარზეც გაჩერდებოდნენ, მოსახლე ვალდებული იყო ისინი დასახუქრებინა, ბერიკები კი გზას ხმაურით, მუსიკითა და ჟრიამულით აგრძელებდნენ. სანახაობის აუცილებელი კომპონენტია „პატარძლის“ მოტაცების მცდელობა მოზეიმეთა მხრიდან და მისი გულმოდგინე დაცვა ჩაფრების მიერ – ისინი კეტებით იგერიებენ მომხდერთ. სანახაობას თან ახლდა ფერხული, რომელშიც „ბერობანას“ უშუალო პერსონაჟების გარდა სოფლის მოსახლეობაც ერთვებოდა. ფერხული შეიძლება იყოს სინკრეტული – სამივე კომპონენტით (მუსიკა, ლექსი, ცეკვა) ან მხოლოდ მუსიკალური თანხლებით (სასიმღერო და საკრავირი), იგი წარმოადგენს ნახევარწრის ან წრის ფორმის, ნეკებით დაკავშირებულ, განუსაზღვრელი რაოდენობის, ასაკისა და შემადგენლობის მონაწილეთა გუნდს. ცეკვა აგებულია ნაბიჯებზე. მოძრაობა იმდენად მარტივია, რომ მონაწილეთა უზარმაზარ შემადგენლობასაც შეუძლია სინქრონულად მისი შესრულება, როგორც ჩანს, ფერხულის შესრულება ყველასათვის ცნობილია. მხიარული პროცესის მსვლელობის დროს ყურადღებას იქცევს „პატარძლის“ ცეკვა ჩაფრების შუაში. მუსიკალური თანხლება აკორდეონით ხდება. „დედოფლის“ მოტაცების შემდეგ ჩაფრების ცეკვა სიმღერა „გოგნი, გოგნი, გოგონას“ მელოდიაზე და სახიობას საფინალო ფერხული ასრულებს. აღსანიშნავია,

რომ ფერხულსა და პატარძალ-ჩაფრების ცეკვას სხვადასხვა მუსიკალური მელოდია აფორმებს.

სოფელ ბაზგირეთში „ბერობანა“ მარიამობის შემადგენილი ნაწილია. აქ ერთის მაგივრად ორი „დედოფალია“ წარმოდგენილი და მათ ასეთივე თავგამოდებით „ტახები“ იცავენ. იმდენად, რამდენადაც ბაზგირეთი დღესაც ინარჩუნებს ძირძველ ეთნიკურ ნიშან-თვისებებს, „ბერობანას“ ამ ვარიანტში მეტი ქართული ელემენტი შეინიშნება. ბაზგირეთის მოედანზე შესრულებული სანახაობა დახუნძლულია მრავალფეროვანი ცეკვებით და უფრო მეტად ჰყავს ქართულ-ლაზურს, ისინი თავისუფლად გაერთიანდება გურულ-აჭარულ ქორეოგრაფიულ დიალექტურ ჯგუფში.

მ. ვანილიშის ისტორიულ ნაშრომში, „ლაზეთი“, ავტორს ჩამოთვლილი აქვს ცეკვები: „ლაზური ცეკვებიდან აღსანიშნავია „ხორუმი“, „ოთირთინონი“, „მეჯველიში“, „მხუჯიში“ და სხვა. აქვე ჩვენი ყურადღება მიიქცია საფერხულო „ხორუმის“ მისეულმა დახსასიათებამ. ის ამბობს, რომ „ორივე სახის ხორუმი სრულდება ჭიპონზე, ქემენზე და დოლზე, ჩადგება მოცეკვავეთა წრეში (ან წრის გარეთ) და ნელი ხმით მღერის: „უჩაბიჭი“ (შავო ბიჭო), „ოოლიმონი“ (მმივის თვალებიანო) და სხვ.“¹

სამწუხაროდ, ავტორი „ორივე სახის ხორუმში“ არ განმარტავს, რომელ ორ სახეზე საუბრობს. მოცეკველი ინფორმაციის საფუძველზე ვფიქრობ, სახეზე გვაქვს ფერხული პროტაგონისტის შესრულებლით (ან შემსრულებლებით) ინსტრუმენტის (ან ინსტრუმენტების) თანხლებით და სრულდება სხვადასხვა დასახელების მუსიკალური ნაწარმოებები. ზემოთ წარმოდგენილი მასალიდან გამომდინარე, შეგვიძლია შემდეგი დასკვნა გამოვიტანოთ: ნადს და

¹ მ. ვანილიში; „ლაზეთი“; „საბჭ. საქართველო“, თბ.; 1964; გვ. 133

ქორწილს თან ახლდა სანახაობა – მუსიკის, სიმღერის, ცეკვის (ფერხულის) სახით. სანახაობა იმართებოდა ნადის შუანაწილში ან დასრულებისას. მიზანი – მძიმე, შრომატევადი საქმიანობის შედეგად დაღლილი სხეულის ფიზიკური და ემოციური განტვირთვა. აქ მღეროდნენ სახუმარო-სატრფიალო „უჩა ბიჭს“, „თოლიმონის“ და ცეკვადნენ ფერხულებს „ლიტიტი“, „ვაჟაპაი ნანა“ და „ხორუმს“. გამოისახა ერთი დეტალი – ჭიბონზე ან დოლზე შემსრულებელი, მოცეკვავეთა წრეში ჩამდგარი პროტაგონისტი „ხორუმს“ ასრულებს სატრფიალო-სახუმარო სიმღერების თანხლებით. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, სრულიად სხვა ხასიათის „ხორუმთან“ გვაქვს საქმე და არა ქართულ საცეკვაო ხელოვნებაში აღიარებულ საბრძოლო ხასიათის ნაწარმოებთან. ყურადღებას იქცევს ფერხულისა და მისი სოლისტის საცეკვაო ლექსიკა და ზოგადად ცეკვის კომპოზიცია, რომელიც, სავარაუდოდ, უნდა განსხვავდებოდეს „დედანისაგან“, რადგან საბრძოლო და სატრფიალო ქორეოგრაფიას შეუძლებელია იდენტური გამომსახველობა ახასიათებდეს. გარდა ამისა, როგორც ვანილიში მიუთითებს, „ნელი ხმით“ მღერა ლირიკულ ხასიათს გულისხმობს, რაც საბრძოლო ხასიათის ხორუმისთვის სრულიად შეუსაბამოდ და შეუფერებლად მეჩვენება.

ვფიქრობ, ავტორი, ამ შემთხვევაში, სიტყვა „ხორუმს“, როგორც ცეკვის ზოგად სახელწოდებას გულისხმობს და არა კონკრეტულად ცეკვა „ხორუმს“, რადგან შემდეგ აგრძელებს:

„ცეკვა „მხუჯიში“ (მხარის) ლაზური ხორუმის მეორე სახეობაა. იგი ჩვეულებრივისაგან (ჩვეულებრივში რომელს გულისხმობს – მის მიერვე აღწერილს თუ საბრძოლო ხასიათის „ხორუმს“ გაუგებარია-ხ.დ.) იმით განსხვავდება, რომ იღეთები უეხის დაბლა სრიალით კეთდება, რადგან თვითული მოცეკვავის

მხარზე დგას მეორე მოცეკვავე. მხარზე შემდგარნი ხელების ერთმანეთზე გადაბმით იცავენ წონასწორობას, ამავე დროს სხვა მოცეკვავეებს ერთგვარად ბოჭავენ – ართმეგზე ილეთების თავისუფლად შესრულების საშუალებას.

ამიტომ, ილეთიდან ილეთზე გადასვლა ხდება ტანის თანაბარი მოძრაობით. ლაზური ხორუმის ცალკეული ილეთი გამოხატავს ნაოსნობას, რასაც ლაზები ყველაზე უფრო მისდევენ, ხოლო სიმღერები სიყვარულსა და ამასთან დაკავშირებულ სევდას“¹.

მ. განილიშვის „ლაზეთში“ დაცული ინფორმაცია ხორუმის შესახებ ძალზე საინტერესოა, იმ თვალსაზრისით, რომ ხორუმი არა მხოლოდ საბრძოლო ხასიათის, სატრფიალო ხასიათისაც ყოფილა და მისი მოძრაობები ნაოსნობის პროცესსაც ასახავდა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ: საბოლოოდ საბრძოლო ხასიათის ფერზულად ჩამოყალიბებული „ხორუმი“ შესაძლოა არსებობდა ასევე როგორც ლირიკული ხასიათის, სატრფიალო შინაარსის ან ნაოსნობის ამსახველი საცეკვაო პლასტიკის შემცველი განსხვავებული სახის ნიმუში.

საზღვაო საქმესთან დაკავშირებულ ქორეოგრაფიაზე ცნობას ვწვდებით ნაშრომში მოყვანილ საექსპედიციო მასალებში (1958-1960): „ლაზური მასიური ცეკვა „ლაზეფეშ ოხორონუ“ ხორუმს წააგავს და მასში საბრძოლო ხასიათის გარდა, უნდა ჩანდეს მეთევზეთა და მენავეთა საქმიანობის გადმოცემაც ისე, როგორც „ხერტელის ნადი“ ანუ, პირობითად, „ქალთა განდაგანა“ (სიმღერით) მხოლოდ ქალების ცეკვაა და მასში ქალების ნადზე რთვის პროცესია გადმოცემული“².

დღესდღეობით „ლაზ მებადურთა ცეკვის“

¹ მ. განილიშვი; „ლაზეთი“; „საბჭ. საქართველო“; თბ.; 1964; გვ. 133

² ა. ინაშვილი, ჯ. ნოღაიდელი, გრ. ჩხიგვაძე; „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“; საქ. მეცნ. აკად.; თბ.; 1961; გვ. 5

სახელით ცნობილი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია საეჭვოა ავთენტურობის ნიშნებს ატარებდეს, რადგან ამ ცეკვასთან დაკავშირებული საცეკვაო ლექსიკა არ შემოგვრჩა გარდა რამდენიმე მოძრაობისა, რომელიც ქორეოგრაფია ენვერ საბაძემ მის მიერ შექმნილ ცეკვა „ლაზ მებადურთა ხორუმში“ გამოიყნა. ტელეკომპანია „იმედზე“ რამდენიმე წლის წინ გასულ გიორგი კალანდიას მიერ მომზადებულ რეპორტაჟში „ლაზონა–მისტიკური კოლხეთი“, ვხედავთ ოვაზსაჭერი გემით ზღვაში გასულ მებადურებს, რომლებიც ჭიბონის თანხლებით გემბანზე მარტივ ცეკვას ასრულებენ. ხელჩაბმული ორი (ორი ჩანს კადრში – ხ. დ.) მეოვეზე ადგილზე ფერხულს აბამს და მღერის. მათ სიმღერაში სიტყვა „ქოჩარი“ უღერს, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ადგილზე შესრულებული ნაბიჯები ცეკვა „ქოჩარი“ ან მის მუსიკაზე შესრულებული „ჰორონი“ უნდა იყოს (ჰორონი, იგივე ხორონი – ხ.დ.) ტერმინ „ქოჩართან“ დაკავშირებით ლაზურ დიალექტში არსებობს სიტყვა კოჩარი, რომელიც, ქალბატონი ნაზი მემიშიშის განმარტებით, გოლიათ¹ (მეორე განმარტებით – ცოტა მოსულელო) კაცს ნიშნავს.

კიდევ ერთი ცნობა „ხორუმის“ შესახებ, რომელსაც სამეცნიერო შრომათა კრებულში „სატრაფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“ ვკითხულობთ: „ჩვენი ყურადღება მიიქცია ხორუმმა. მისი თითოეული ილეთი სრულდება მოცეკვავეთა გრძნობების ემოციური გამოხატვის ფონზე. ამავე დროს შეუძლებელია ვერ შევნიშნოთ ქართველთა ისტორიული ბედით განპირობებული ტკივილი და უზარმაზარი სევდა, რაც აშეარად გამოიხატება თითოეული მოცეკვავის გამომეტყველებაში. ცეკვა სრულდება შესაბამისი

¹ გ. ქრავეიშვილი; „ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები“, საბაკალავრო ნაშრომი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; თბ.; 2011. გვ. 100

ჟესტიკულაციით და აზარტული შეძახილებით: „მისცხე-მოსცხე“, „მოღი გადატყდი“, „იანზე-განზე“ და ა.შ.

ხორუმი ზოგჯერ სრულდება სიმღერასთან ერთად:

„შამშალახო შალახო, მოგლეჯილო ბალახო,

თეთრი კაბა გაცვია, ბა აღ არ გაატალახო,

შამშალახო შალახო, მოგლეჯილო ბალახო,

მაგ ბა აღა სად მიგყავს, დაგეწიო, გაგლახო“.

ან ქილევ:

„ბარში მივდიოდი, ბარში, ერბო დამრჩა მარანში,

ვინცხაი ნათქვამს ვერ ითხოვს, დაბერდეს უნდა სახლში“.

დროდადორ ხდება ჩამუხლება, რომელსაც იქაურები „ბუქნას“ ეძახიან“¹.

საერთოდ ხორუმი ფერხულის ზოგადი სახელი უნდა იყოს, ვიღრე რომელიმე კონკრეტული საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდება და უნდა მოდიოდეს ბერძული „ხოროდან“, ძველი ბიზანტიის შემადგენელ ნაწილად ქცეული ლაზეთ-ჭანეთის კულტურა ითვისებს, ისისხლხორცებს, გადაამუშავებს და ავრცელებს მიმდებარე ტერიტორიაზე აჭარა-გურიაში, რაღაც ამ გეოგრაფიული სივრცეების გარდა „ხორუმი“ მთელ კავკასიაში არსად გვხვდება.

„ხორუმის“ შესახებ ჩემს მოსაზრებას სრულყოფილად ვერ ჩავთვლი, თუ არ მოვიყვან კიდევ ერთ ცნობას 1958-1960 წლის საექსპედიციო მასალის მიხედვით, სადაც ჩემ მიერ გამოთქმული მოსაზრების ანალოგიურ მოსაზრებას ვეცნობით:

„რაც შეეხება ტერმინ „ხორუმს“, უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მას ამჟამად მოქალაქეობრივი უფლება აქვს მოპოვებული და მისი შეცვლა ძნელია, ამ სახით ეს სახელწოდება 30-იან

¹ თ. ფუტკარაზე, მ. შალიერავა; „სატრიფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში; „შოთა რუსთაველის სახელწიფო უნივერსიტეტი; სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი; ბათუმი; 2009; (ქრებული VI); გვ. 118

წლებში შემოვიდა ხმარებაში და იგი არა ზუსტია. მანამდე აჭარაში იხმარებოდა „ხორონი“, რომელიც, ჩვენი აზრით, ლინგვისტურადაც არის გამართლებული. „უ“ სუფიქსი, რომლითაც დღევანდელი „ხორუმია“ შედგენილი, გეოგრაფიულ ადგილთა მაწარმოებლია და ამ შემთხვევაში იგი ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვის საწარმოებლად არ გამოიდგება. მასალების შეკრებისას ყურადღება იქნა გამახვილებული ჭანურში გავრცელებულ ამ ტერმინზე „ხორონი“ („ოხორონუ“), რომელიც აქ ერთ რომელიმე ცეკვაზე – „ხორუმი“ კი არ მიუთითებს, არამედ საერთოდ ცეკვის ნიშნავს, ისე, როგორც „სამა“ აჭარულ დიალექტში საერთოდ „ცეკვის“ აღმნიშვნელად დარჩა. მაგ., ჭანურში იხმარება: „ოხორონუ“ – „საცეკვაო“ ან „ცეკვა“; „ლაზეფეშ ხორონი“, „ლაზეფეშ ხორონუ“, რაც ნიშნავს ლაზურ საცეკვაოს ან ლაზურ ხორუმს. ამას არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს. ეტყობა „ხორონი“ ქართველურ ენებში (ჭანურში) ადრე მხოლოდ ერთ ცეკვის არ აღნიშნავდა. მისი მნიშვნელობა უფრო ფართო იყო და იგი მასობრივი, საფერხულო ცეკვების გამოსახატავად იხმარებოდა¹.

თუმცა მეორე აბზაცში მოცემული ვარაუდი სარწმუნოდ არ მეჩვენება და ვემსრობი „ხორ“ ფუძის სულხან-საბასეულ განმარტებას ბერძნული წარმომავლობის ტერმინ „ქოროსთან“ დაკავშირებით: „აქ ჩვენ არ შევეხებით ამ ტერმინის ძირის – „ხორ“ წარმომავლობას. თუმცა სვანური „ლახორ“ ანუ „ლალხორ“, ჭანურ-მეგრული „ოხორი“, როგორც ქართული „სახლის“ შესატყვისი და გარკვეული საზოგადოებრივი ერთობის გამომხატველი ტერმინი, იგივე „ლალხორ“ – საკრებულო, „ლუხორ“ – სვანური დიდი ოჯახებისათვის ტრადიციით დადგენილი რელიგიური

¹ ა. ინაიშვილი, ჯ. ნოღაიდელი, გრ. ჩხიგვაძე; „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან;“, საქ. სსრ. მუცნ. აკადემია; თბ.; 1961; გვ. 6

დღესასწაული – ე.წ. „სულთა საკრებულო“, მეგრული „ხორგა“ (ტოპონიმი), ხარგუა (დატვირთვა), აჭარული დიალექტოლოგიური „დახორგილი“, „ხორაგი“, ისევე როგორც „ხორონი“ და „ხორ“ ფუძის მქონე სხვა მრავალი სახელი, რომელიც უმეტესად ადამიანთა თუ საგანთა ჯგუფზე, კრებულზე, საერთოდ მასობრიობაზე მიუთითებს, ქართველურ ენებში უძველესი დროიდან ჩანს. რაც შეეხება ტერმინ „ხორონის“ უბირატესობას „ხორუმთან“, იგი მეგრულ-ჭანური სუფიქსით – „ონ“ უნდა აიხსნას, რომელიც ქართულში „ან“ სუფიქსს შეესაბამება.¹

დღევანდელ ლაზეთში „ხორუმს“, იგივე „ხორონს“ „ჰორონით“ მოიხსენებენ. „ჰ“-სა და „ხ“-ს ამდაგვარი მონაცემლება ლაზურ-აჭარულ დიალექტსა და ქართულ ენაში უცხო არ არის.

როგორც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალიდან ჩანს, ლაზეთში, ეს დღესასწაულებზე იქნებოდა წარმოდგენილი, სასოფლო-სამეურნეო შრომითი პროცესების თანმხლები თუ ქუჩის მოხეტიალე მოცეკვავეთა ქორეოგრაფია, ზოგადად ცეკვა საკმაოდ პოპულარული ყოფილა. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ფიქსაციის საშუალებების არარსებობის პირობებში, ხშირ შემთხვევაში, მასზე მხოლოდ მიმოხილვითი ცნობები შემოგვრჩა. მიუხედავად ამისა, ყოველი ნაშრომი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ ფასდაუდებელია. ამ ფონზე უაღრესად მნიშვნელოვანია ზემოთ მოხსენებული ბეკვამების – თამაზ ფუტკარაძისა და მარინა შალიკავას მიერ რამდენიმე წლის წინ შესრულებული სტატია „სატრფიალო ცაქვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“.

სტატიაში აღწერილია ლაზებით დასახლებულ სოფელ „ბაზგირეთში“ შემორჩენილი საცეკვაო

1 ა. იანიშვილი, კ. ნოღაძელი, გრ. ჩხილებუ; „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“, საქ. სსრ. მეცნ. აკადემია; თბ.; 1961; გვ. 6

ნაწარმოებები, ჩამოთვლილია მათი სახელწოდებები და რაც მთავარია, მოკლე ანოტაციებიც ახლავს:

„ბაზგირეთი ჩვენებურების ერთ-ერთი ულამაზესი სოფელია ისტორიულ საქართველოში. იგი მდებარეობს შავშეთის რაიონში მდ. იმერხევის წყლის მარჯვენა შენაკადის, ბაზგირეთის წყლის სანაპიროზე“.

„შემორბენილა“ სრულდება სწრაფი მოძრაობით. ბა ალა (კოგო) გარბის, ღარჭი (ბიჭი) „ეფეცხება“, დაქწევა, შერიგდებიან და ოცეკვებენ.

„დართულა“ – გოგო ნართს ართავს, ვაჟს სურს სიყვარულის ახსნა და ქალის ფურადღების მისაქცევად იყურება სარკეში, ივარცხნის თმას, მაგრამ ქალი მის მიმართ არავითარ ინტერესს არ ამჟღავნებს. სასოწარკვეთილი ვაჟი ცუდად ხდება და ძირს დაუცემა. გოგოს გული დაწყდება. ვაჟს შეურიგდება და „ერთად ისამებენ“ (იცეკვებენ).

„ხელგაშლილა“ – ცეკვოს ორი გოგო მანდილით ხელში. ცეკვის დამთავრებისას გოგონები მანდილს „მათ რჩეულს გააკრავენ“. ვაჟები მოცეკვავე გოგონებს აძლევენ ფულს ან რამე ნივთით ასაჩუქრებენ. ხელგაშლილი ირგვლივ შემოუვლიან გოგონებს და ცეკვავენ“¹.

6. მართან და ლ. გვარამაძესთან „ხელგაშლილას“ სხვაგვარი სახე აქვს. 6. მარი „ხელგაშლილას“ „ყარშიბერს“ უწოდებს: ქორწილში ცეკვავენ „განურჩევლად ყველანარ ცეკვას: „ყარშიბერსა“ (იგივეა, რაც „ხელ-გაშლილი“) და „დელი ხორომსაც“². 6. მარის მიერ აღწერილი „ყარშიბერი“ (იხ. თემის I ნაწ.) თითქმის იგივეა, რაც მის მიერვე მოცემული „ყოლსარმა“. ამ ინფორმაციას ეყრდნობა ლ. გვარამაძეც

¹ თ. ფუტკარაზე, მ, შლიგავა; „სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“; შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი; (კრებული VI); ბათუმი; 2009; გვ. 117

² 6. მარი; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 160

ნაშრომში „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“.¹ როგორც ჩანს, ცეკვამ მოიშორა ეროტიკულობის შემცველი დეტალები და დღვევანდელი სახით, როგორც სატრფიალო, ჩამოყალიბდა.

„ბაზგირულა“ – სრულდება სიმღერა შესაბამისი ჟესტიკულაციით:

„დაბა და ბაზგირეთი, ზემოდან ზაქეთი.

ორი დღეა აღარ ვარ, მომსურდა ბაზგირეთი,

სიდევრი ბაზგირული, მოდი ჩამართვი ზელი,

სიცოცხლეში ვიაროთ, ჯანჯირი ბაზგირეთი“.²

რამაზ ხალვაშვილიც, თავის სტატიაში „იმერხეული ფოლკლორი“, ანალოგიური სახელწოდებებით და ასევე ანალოგიური აღწერილობით, მხოლოდ ინფორმატორის ადგილობრივი დიალექტის გამოყენებით გვაწვდის მასალას იმერხეული ცეკვების შესახებ, ამატებს მხოლოდ ერთს, რომელსაც „გაზრომილა “-ს უწოდებს: „ბაზგირეთში ქორწილს დავესწარით, რომელშიც რამდენიმე ქართული ცეკვა შეასრულეს.“

ორი წყვილი არიან, ამ ბიჭის იმის გოგო მოწონს და იმას – ამის. მერე გაძრებიან და გამოძრებიან: ბიჭები ერთად გავლენ, გოგოები-ცალკე. ბოლოს, რომელიც მოწონს, იმას მოიბამს, იმასთან იცეკვებენ“.³

ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი უადრესად საყურადღებო ინფორმაციას აფიქსირებს თავის საბაკალავრო ნაშრომში „ლაზური ხალხური

1 ლ. გვარამაძე; „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“; ხალხური შემოქმედების კულტურის ცენტრი; თბ.; 1997; გვ. 94

2 ო. ფუტკარაძე, მ, შალიკავა; „სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“, შოთა რუსაველის სახელწიფო უნივერსიტეტი; სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი; (კრებული VI); ბათუმი; 2009; გვ. 117

3 რ. ხალვაში; „იმერხეული ფოლკლორი (სოფელი ბაზგირეთი)“; შოთა რუსაველის სახელწიფო უნივერსიტეტი; სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი; (კრებული V); ბათუმი; 2007; გვ. 310

მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები“.¹ მის მიერ მოცემული აღწერილობა მეტად მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მას უშუალო ურთიერთობა ჰქონდა ინფორმატორთან და რამდენჯერმე იმყოფებოდა სამეცნიერო ექსპედიციაშიც, კერძოდ, 2011, 2012, 2014 წლებში – საქართველოს ტერიტორიაზე მდებარე ლაზეთში, ხოლო, 2014 წელს – თურქეთის რესპუბლიკის ტერიტორიაზე.

„ცეკვების შესახებ საკმაოდ საგულისხმო ცნობებს გვაწვდის ქალბატონი ნაზი მემიშიში: „კოჩარი“ სომხური კი არა ლაზურია. სომხებს ლაზებიდან ბევრი რამ აქვთ გადაღებული. სომხების ცეკვა „კოჩარი“ სულ სხვაა და ჩვენი სულ სხვა... აჭარული „განდაგანა“ ლაზებიდანაა წარმოშობილი. „ხორონი“ ლაზური სიტყვაა და ცეკვას ნიშნავს. „ყოლსხაპუა“ კალიას ცეკვას ნიშნავს და „განდაგანა“ სწორედ კალიის ცეკვაა. „ყოლსამა“ აჭარლებს დამახინჯებული აქვთ და იგი ძირძღვლი ლაზური ცეკვაა. დღეს რასაც ლაზურ ცეკვას უწოდებენ, მასში არეულია ლაზური, თურქული, ქურთული და ღმერთმა უწყის კიდევ რა“.¹ (სრულად ვეთანხმები ამ მოსახრებას, რომ დღევანდელი ლაზური ცეკვა რამდენიმე ეთნოსის გავლენას განიცდის. ამ ჩამონათვალს ბერძნულიც ავსებს და ლომის წილი მიუძღვის – ხ.დ.)

ინფორმატორი წათე ბაწაში გ. კრავეიშვილთან საუბრისას ჩამოთვლის ლაზურ ცეკვებს და შენიშნავს, რომ მათი უმრავლესობა „კომპილაციაა“: „ფათქალა“, „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი“, „ზვინების ცეკვა“, „კულანი ჩიჩქუ-ჩიჩქუ“.

ნაშრომში ასევე ნახსენებია „ქურთ ხორუმი“, რომელიც ჭილილზე დამკვრელმა ვახტანგ

¹ გ. კრავეიშვილი; „ლაზური სალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები“; საბაკალავრო ნაშრომი; თბ.; 2011; გვ. 110

ხოროიშვილმა შეასრულა. მას „ლაზური ხორუმი“ უწოდა: „ხელიხელჩაკიდებული რომ არის, იმის მელოდიაა. „ხორუმს“ ქალი-კაცი ცეკვავდა ერთად მხრებზე ხელებგადაკიდებული. მას „ქურთ-ხორუმს“ ვეძახდით. ამ მუსიკას „ხორუმზე“ დააბამდნენ და თუ შაირები იცოდნენ, ამაზე მღეროდნენ კიდეც. სიმღერას მუსიკოსიცა და მოცეკვავეც იძღვრებსო“¹.

ილია აბდულიშვილის გაღმოცემით ფერხულ „ელა, ქომოხდი, ელა“ ლაზური იყო და წრიული ფორმა პქნიდა. მასაც „ხორუმს“ უწოდებდნენ და შემსრულებელთა შერეული სახით ხასიათდება, ე. ი. ქალები და კაცები ერთად ცეკვავდნენ. „ასევე ცეკვით სრულდება „ფელუკა იქელონა“ და „რაკნის მოთ გვლახე“².

რაც შეეხება მუსიკალურ ინსტრუმენტებს: „ფერხულები და მათონა დაკავშირებული ლექს-სიმღერები მეტწილად მუსიკალური აკომპანემენტით („პილილი“ – დუდუკი, „კაგალი“ – სალამური, „ქემენჩე“ – ქამანჩა და სხვ.) სრულდება და საყურადღებოა მუსიკალური ფოლკლორის თვალსაზრისით“³. მთავარი ინსტრუმენტი კი, რომელიც საცეკვაოებს ახლდა, „ჭიბონი“ იყო, იგივე „ჭიბო“, ლაზები კი მას „თულუმს“ უწოდებნ. მოვივანებით აკორდეონიც შემოვიდა ხმარებაში. ასევე პოპულარული იყო „დოლი“, რომელსაც ადგილობრივ დიალექტზე „დავლი“ ერქვა.

ლაზთა ტანთჩაცმულობის შესახებ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მ. ვანილიშვი თავის ნაშრომში

¹ გ. ქრავეიშვილი; „ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები“, საბაკალავრო ნაშრომი; თბ.; 2011; გვ. 114.

² გ. ქრავეიშვილი; „ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები“, საბაკალავრო ნაშრომი; თბ.; 2011; გვ. 114.

³ ზ. თანდილავა; „ლაზური ხალხური პოეზია“; „საბჭ. აჭარა“; ბათუმი; 1972; გვ. 134.

„ლაზეთი“: „ოსმან-ბეიმ ლაზეთში 1864 წელს იმოგზაურა და მოგვცა ლაზების ტანთჩაცმულობის აღწერილობა, რომელიც თითქმის არ განსხვავდება აჭარულ-გურულისაგან.

„ლაზურ ჩაცმულობას, – ამბობს იგი, – შენარჩუნებული აქვს მხედრული ხასიათი; ფეხებზე მჭიდროდ გაწყობილი მუქი ფერის შალისაგან შექრილი შარვალი, მოკლე და ვიწრო ზედატანი იმავე ქსოვილისა, ზედატანს წინა მხარეზე აქვს ორი საქილე (ვაზნებისათვის), წელზე შემოხვეული აქვთ აბრეშუმის სარტყელი, ხოლო თავზე – ყაბალახი“¹.

„ლაზები ფეხზე ცხვირაწეულ ფოსტალს იცვამდნენ (წელა). შარვალს (ძიქვა) უბე სრული აქვს. ბარბაეს ზევით როგორც წინა, ისე უკანა ნაწილი შესბორილია. ჩოხის შიგნით წითელ-ყვითელი ფერის პერანგს იცვამდნენ. ღია გულისპირიდან წითელი ფერი კარგად მოჩანდა. ჩოხის იდაყვებზე, სახელოებსა და მხრებზე დაკრებული ჰქონდათ ტყავის ნაჭრები, რომ მაღალ არ გაცვეთილიყო.

ლაზი ქალები მდიდრულად იყვნენ მორთული. უმთავრესად სხვადასხვა ფერის განიერ კაბებს იცვამდნენ. ზემოდან კი ხიკს (წელში გამოყვანილი გრძელი ხალათი) ატარებდნენ. გარდა ამისა, თემოებს ქვევით კაბის წინა ნაწილის კალთა ცალკე ჰქონდათ დატანებული. საჭიროების დროს (მაგ. მუშაობის დროს) წელზე ამოიკეცავდნენ. კაბა უმთავრესად ატლასისა იყო. წელზე შემოხვეული ჰქონდათ აბრეშუმის ორტყაფუ (სარტყელი). უბრალო ჩითის კაბას მხოლოდ სახლში იცვამდნენ.

ყელ-უურს „ილანჯულითა“ და ..ბოლა კისტით“ იმკობდნენ. ის ვერცხლის ძეწყვზე გამართული ოქროს სამკაულია. თავზე იკეთებდნენ ოქროთი გაწყობილ ...თაბლას“ (ფესკა), შუბლზე – „გობღაფულეს“,

¹ ბ. განილიში; „ლაზეთი“, „საბჭ. საქართველო“; თბ.; 1964; გვ. 51

რომელზედაც დაკერტული იყო ოქროს ფულები. (ბერებური ტანსაცმელი შემორჩენილია მხოლოდ თურქეთის ზოგიერთ სოფელში: ორჭაში, ჩხალაში და სხვ.).¹

ჩატარებულმა კვლევა-ძიებამ გამოავლინა მეტად მნიშვნელოვანი და მრავალფეროვანი ლაზური საცეკვაო კულტურა. თემის მიზანს წარმოადგენდა მოგვეძიებინა, დაგვეფიქსირებინა და გაგვეანალიზებინა როგორც ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშები, ასევე ის მხატვრული სანახაობები, რომლებიც მდიდარია საცეკვაო ნაწარმოებებით. აქვე მოგვაქვს დადგენილ ნიმუშთა სრული ჩამონათვალი: „ბერობანა“, „ლაზარობა“, „შუამთობა“, „აქლემქაცობა“, „ფატე“, „ვაზახაია“, „ლიტიტი“, „ვაჰაპა ნანა“, „თოლი მონი კულანი“ („ქალო, მძივის თვალებავ“), „უჩა ბიჭი“ („შავი ბიჭი“), „წულე ბოზი“ (ქალწული), „ლაზური ხორონიში ბირაფა“ („ლაზური საცეკვაო სიმღერა“), „თირა მოლა“, „ჭუტა ნუსა“ („პატარა პატარძალი“), „ფათქალი დო იბირი“, „ლალონინი“, „ხორუმი“, „ქურთხორუმი“, „ოთირთინონი“, „მერჯელიში“, „მხუჯიში“ („მხარული“), „ლაზეფეშ ოხორონუ“ („ლაზური ხორონი“), „ობირუ“, „ქოჩარი“, „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი“, „შემორბენილა“, „დართულა“, „ხელგაშლილა“, „ბაზგირულა“, „გაზრომილა“, „ყარშიბერი“, „დელი ხორომი“, „ყოლსარმა“, „ალაზრანქა“, „ყოლსხაპუა“ (კალის ცეკვა), „ზვინების ცეკვა“, „ბულანი ჩიჩქუჩიჩქუ“, „ელა ქიმოხდი, ელა“, „ფელუკა იექლონი“, „რაკანის მოთ გელახე“, „თითრამა“, „ვარდა“, „სარმა“, „ფათქალა“, „ხერტლის ნადი“.

გამოყნებული ლიტერატურა:

- ანტიკური კავკასია, ენციკლოპედია, ტ. I, წყაროები, „ლოგოსი“, 2010

¹ ა. განილიში; „ლაზეთი;“ „საბჭ. საქართველო“; თბ.; 1964; გვ. 97

- გვარამაძე ლ., „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, საქ. კულტ. სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997
- ვანილიშვი მ., „ლაზეთი“, „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1964, „ლაზეთი“, „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1964
- თათარაძე ა., „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, „განათლება“, თბ. 1986
- თათარაძე ა., „ქართული ხალხური ცეკვა“, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010
- თანდილავა ზ., „ლაზეთი ხალხური პოეზია“, გამომც. „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972
- თანდილავა ზ., „შუამთიობის ტრადიციები და ფოლკლორი“, „მეცნიერება“, თბ., 1980
- თანდილავა ზ., „შრომის ლექსები და სიმღერები ლაზურ ზეპირსიტყვიერებაში“, ბათუმის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, III, თბ. 1964
- ინაიშვილი ა., ნოდაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“, საქ. სსრ მეცნ. აკადემია, თბ., 1961
- კალანდია თ., „ლაზეთი ტექსტები“ „არტანუჯი“, თბ. 2008
- კოკელაძე გრ., „ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე“, „ხელოვნება“, თბ., 1977
- კ. კოხისა და ო. სპენსერის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, „მოგზაურობა რელუტ კალედან ტრაპეზულტამდე“, თბ., მეცნ., 1981
- კრავეიშვილი გ., „ლაზეთი ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები“, საბაკალავრო ნაშრომი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კრონსერვატორია, თბ. 2011
- მაკალათია ს., „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, საქართველოს მხარეთმცოდნების საზოგადოება, თბ. მარი ნ., „შეგშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“, ბათუმი, 2014
- მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის, ბიზანტიული მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. I, საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამ., თბ. 1961
- მეგრელიძე ი., „ლაზეთი ტექსტები“, „არტანუჯი“, თბ.

2008

- ნოღაიდელი ჯ., „ნარკვევები და ჩანაწერები“, IV, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981
- ჟღენტი ს., ჭანური ტექსტები (არქაბული კილოგავი), ტფილისი, 1938
- სამსონაძე ვ., „ლაზური მუსიკალური ფოლკლორი“, (ნაწ. I. სოფ. სარფის საექსპედიციო მასალები, ხელნაწერის უფლებით), თბ., 2005
- სახორია თ., მოგზაურობანი (გურია, აჭარა, სამურზაყანო, აფხაზეთი), თბ., „სახელგამი“, 1950
- სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, VIII, „მეცნიერება“, თბ., 1986
- სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, IX, „მეცნიერება“, თბ. 1988
- ფუტკარაზე თ., შალიკავა მ., „სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, ბათუმი, 2009 (კრბული VI)
- ქუთელია ნ., „ლაზური პარამიტეტე“, საქ. სსრ მეცნ. აკად. თბ. 1982
- ყაზბეგი გ., „სამი თვე თურქეთის საქართველოში“, „აჭარა“, ბათუმი, 1995
- ყიფშიძე ი., „ჭანური ტექსტები“, სსრკ მეცნ. აკად. საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, ტფილისი, 1939
- ჩელები ე., „მოგზაურობის წიგნი“, ნარკვ. I, „მეცნიერება“, თბ. 1971
- ჩხიკვაძე გრ., „ქართული ხალხური სიმღერა“, ტ. I
- ჩხიკვაძე გრ., „ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა“, (ხელნაწერის უფლებით), ქონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის არქივი №3320
- ჩხიკვაძე გრ., „ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა“, საქ. სსრ მუსიკალური ფონდი, თბ., 1948
- ხალვაძი რ, იმერხეული ფოლკლორი (სოფელი ბაზგირეთი), შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, (კრბული V) ბათუმი,

2007

- ჯავახიშვილი ივ., „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, ხელოვნება, თბ., 1990
- ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ისტორია“, განათლება, თბ., 1983
- Лансер Е., „Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники“, книга вторая. Москва, искусство-XXI век. 2008
- Лисициан С., Старинные пляски и театральные представления Армянского народа, Т. I. Изд. Акад. Наук Армянской ССР Ереван, 1958
- Сборник материалов местности и племен Кавказа (вып. XVIII, Тифлис 1894, ч 2
- Mapp H., „Из поездки в Турецкий Лазистан“, С-Петербург. ИИАН. 1910

პატა იაკაშვილი,
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. გოგი გვახარია

შემოქმედებითი ტრადიციები, რომორც ცხვირა

(გაგრძელება.. დასაწყისი იხ: წინა ნომერში)

1923 წელს რეჟისორმა ი. პერესტიანმა რუსეთის სამოქალაქო ომის თემაზე გადაიღო ფილმი „წითელი ეშმაკუნები“ და რადგანაც ეს თემა მომგებიანი ეჩვენა, შექმნა მის გაგრძელებათა მთელი სერიალი: „საცურმოვილა“, „ილან-დალი“, „თავადის ქალის შირვანელის დანაშაული“ და „თავადის ქალის შირვანელის სასჯელი“. ეს ფილმები მხატვრული თვალსაზრისით მეტად სუსტი იყო, ამასთან არათანაბარი წარმატება პქონდათ, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ სერიალმა იდეოლოგიური ცენზურის ამოქმედება გამოიწვია და ეს ფაქტი კარგად გვარკევს საბჭოურ ღირებულებათა არსში.

„წითელი ეშმაკების“ გადაების იდეა განათლების სახალხო კომისარიატის კინოსტუდიაში არ დაბადებულა. 1923 წლის დასაწყისში იქ ვინმე პ. ბლიახინმა მოიტანა ამავე სახელწოდების მოთხოვნა, რომლის სიუჟეტი ასეთია: სამოქალაქო ომი. დაბა უკრაინაში. იქ ცხოვრობს რკინიგზელი მუშა პეტროვი. მას ჰყავს შვილები მიშა და დუნიაშა, რომლებიც ე. ვონიჩისა და ფ. კუპერის რომანებით არიან გატაცებულნი. დაბას თავს ესხმიან მახნოელები. პეტროვი მათთან ბრძოლაში იღუპება. სიკვდილის წინ შვილებს უბარებს, სამაგიერო გადაუხადონ ბანდიტებს. ბავშვები ფიცს დებენ. გზას გამდგარი მიშა და დუნიაშა გადაეყრებიან ჩინელს (ამ დროს უკრაინაში ჩინელი დიდი იშვიათობა იყო, მაგრამ მოთხოვნაში მისი შეყვანა კინიუნქტურული

მოსაზრებით მოხდა. კომუნისტური რუსეთი ჩინეთში კომუნისტურ გადატრიალებას ამზადებდა, ასე უნდა განხორციელებულიყო ე.წ. „აღმოსავლეთში შეღწევის“ ბოლშვიკური პოლიტიკა, ამიტომ რუსულ საბჭოთა ლიტერატურაში, თეატრსა და კინოში ჩინური თემა და საერთოდ ჩინელის გამოჩენა აქტუალური იყო. გავიხსენოთ ს.ტრეტიაკოვის პიესა „იღრიალე, ჩინეთი“. ბავშვები დაუმეგობრდებიან ჩინელს. მოული რიგი თავგადასავლების მერე, მათ ბუდიონის ცხენოსან არმიაში ჩარიცხავენ. ნორჩ მზვერავებს მრავალი განსაცდელი გადახდებათ თავს, მაგრამ სიმამაცე და გამჭრიახობა ყველა დაბრკოლებას გადააღაწვინებს. ბოლოს მიშა, დუნიაშა და ჩინელი თვით მახნოს შეიპყრობენ და ბუდიონს ჩააბარებენ. მათ წითელი დროშის ორდენებით აჯილდოებენ.

პ. ბლიახინის ეს მოთხოვობა ერთობ პრიმიტიული და ამავე დროს პრეტენზიული ნაწარმოებია, მაგრამ მას რუსეთის სამოქალაქო ომის იდეალიზებისა და ჰეროიზმის პრეტენზია ჰქონდა. ორივე ტენდენცია, შემდეგ ბევრად უფრო პროფესიულად შესრულებული, რუსულ საბჭოთა კინო და ლიტერატურულ ნაწარმოებში ჰქონებს განვითარებას. „წითელი ეშმაკუნები“ პირველი ნაბიჯი იყო ამ გზაზე და ზედმიწევნით ზუსტად პასუხობდა დროის კონიუნქტურას: „ნეპის“ ანუ „ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის“ შედეგებმა ეჭქვეშ დააყენა 1917 წლის ოქტომბრის გადატრიალების, სამოქალაქო ომის, ნგრევის, გაუსაძლისის ყოფისა და ბოლოს „სამხედრო კომუნიზმის“ გარდაუვალობა. ასეთი დროს სამოქალაქო ომის ამა თუ იმ ფორმით იდეალიზება და ჰეროიზება, ამ ომის თაობაზე ლეგენდებისა და მითების წარმოქმნის საფუძველს ქმნიდა და ეს მმართველი კომუნისტური რეჟიმისათვის დიდ მნიშვნელობას იძენდა. ამიტომ ფილმის გადასაღებად საჭირო თანხები სწრაფად იქნა მოძიებული. ამიერკავკასიის სახალხო

კომისარიატის ფინანსთა სამმართველომ განსახვომის კინოსექციას გაუხსნა კრედიტი 15 000 მანეთი ოქროს რაოდენობით. ამას გარდა ფილმზე შეფობა აიღო კომპავშირის სამხარეო კომიტეტმა, და ბოლოს, საგანგებოდ განხორციელდა საქციო საზოგადოება „სახკინმრეწვის“ შექმნის ფორსირება – 1923 წლის მარტის თვეში სახელდახელოდ დაამტკიცეს სააქციო საზოგადოების წესდება.¹

შემდეგი ნაბიჯი იყო ის, რომ „წითელი ეშმაკუნების“ დასადგმელად აქციონერებმა მაშინვე შეიტანეს 20 000 მანეთი² ასე, რომ, მიზანი მიღწეულ იქნა და ფილმის ბიუჯეტი სოლიდური თანხით შეივსო. რაც შეეხება საქციო საზოგადოება „სახკინმრეწვის“, მისი ფორმირების პროცესი კარგა ხანს გაგრძელდა, რასაც ადასტურებს უკვე დამტკიცებული წესდების პროექტის განხილვა 1923 წლის დეკემბერში. ამის თაობაზე საინტერესო ცნობას შეიცავს საქართველოს სსრ სახალხო კომისარიატთან არსებული კანონთა განმხილველი კომისიისათვის სააქციო საზოგადოების წესდების პროექტის გაგზავნისას თანდართული ბარათი, რომელიც 4 დეკემბრით თარიღდება:

„აიგზავნით რა ამასთანავე „სახელმწიფო კინოჭარმოების სააქციო საზოგადოების“ წესდების პროექტს 4 ეგზემპლარად, მათ შორის ერთს ხელმოწერილს სამი დამფუძნებელ წევრისაგან (დანარჩენნი შემდეგ მოაწერენ ხელს), გთხოვთ განხილვის შემდეგ გადაუგზავნოთ იგი საქართველოს სახალხო კომისართა საბჭოს დასამტკიცებლად“³.

1 იხ. საქართველოს უახლესი ისტორიის არქივი, ფონდი 517, აღწერა I, სქ. 426, ფურცელი 84.

2 იხ. ვალენტინე ცომაა, „ქართული კინო ცხოვრების კვალდა-კვალ“, გვ. 56, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973 წ.

3 იხ. საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების არქივი, 181-

ასე, რომ სააქციო საზოგადოების ფორმირებასთან დაკავშირებული ქმედებანი კვლავაც გრძელდებოდა, მარტში წესდების დამტკიცება კი იმიტომ მოხდა, რომ აქციონერებს – სახელმწიფო ორგანიზაციებს: განათლების სახალხო კომისარიატს, სასოფლო-სამეურნეო ბანკს, ცეკავშირს, საქვაჭრობას, ჭიათურის მარგანეცის საექსპორტო საზოგადოებას, მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატს, თბილისის საქალაქო აღმასრულებელ კომიტეტს – ფული უნდა გადაერიცხათ „წითელი ეშმაკუნების“ გადასაღებად...

ი. პერესტიანმა, მოიპოვა რა სათანადო დაფინანსება და მმართველი პარტოკრატიის მხარდაჭერა, დაიწყო ფილმზე მუშაობა. მთავარ როლზე მოიწვია ცირკის მსახიობები პ. ესიკოვსკი და ს. ჟოზეფი. ცირკში ჩინელი არავინ იყო, სამაგიეროდ იქ გამოდიოდა ზანგი კადორ ბენ-სალიმი, ფრანგული კოლონიური არმიის სენეგალელი დეზერტირი, ტომ ჯაგსონის ფსევდონიმით და ამ სახელითვე იქცა ფილმის პერსონაჟად.

მსახიობების მოღვაწეობის პროფილმა განაპირობა ფილმის ხასიათიც, რომელიც ბოლომდე იყო ტრიუკები, რასაც აკრობატები ადვილად ასრულებდნენ. ტრიუკებმა, თავის მხრივ, განაპირობა ფილმის რიტმი და გაამდიდრა სანახაობრივი მხარე, მაგრამ სათანადო დრამატურგიული საფუძვლის არქონის გამო, ტრიუკები და ფათერაკები ერთობ პრიმიტიული გამოვიდა. „წითელ ეშმაკუნების“ გვარიანად ეტყობა ამერიკული სათავეადასავლო ფილმების გავლენა. აშკარაა, ი. პერესტიანმა ახალი ორიენტირი დაისახა და ამჯერად ამერიკულ სათავეადასავლო კინოს ბაძავდა. ამის მიზეზი ის არის, რომ 10-20-იან წლებში ამერიკული კინო უკვე იპყრობს მსოფლიოს კინობაზარს. მისი ეს წარმატება, გარკვეულწილად, განპირობებული იყო სათავეადასავლო

უანრის მრავალმხრივი გამოყენებით. ამ ფენომენის ახსნას ცდილობდა კინოს ფრანგი თეორეტიკოსი ლეონ მუსენაკი, როცა წერდა: „განათლებული ადამიანები, ჯერ კიდევ მწირედ რომ იცნობენ კინოს ისტორიას და ცოტათ თუ ერკვევიან მისი ბედის მომავალში, გულწრფელად არიან გარკვეული დუგლას ფერბერქსისა და დევიდ გრიფიტის ფილმების წარმატებებით. მოწინავე ინტელიგენციას არ ძალუს გაიგოს, როგორ ნახულობენ ადამიანები სიამოვნებას ამერიკული სცენარების არაჩვეულებრივი თავგადასავლებისა და ბანალური სიუჟეტების ცქერისას. დაინტერესებულებმა უფრო არსით ვიდრე ფორმით, ამ ინტელიგენციამ ვერ გაიგო, რომ გამოხატვის საშუალებათა ძალა, მაგალითად გრიფიტთან, ისეთია, რომ ის ქეორე პლანზე გადასწევს სიუჟეტს“¹.

ამრიგად, ლუი მუსენაკი ამერიკული ფილმის წარმატებას ხსნის ნოვატორული გამომსახველობითი საშუალებებით მიღწეული ემოციური ზემოქმედებით და არა სიუჟეტით. იგივე ითქმის არა მხოლოდ დ. გრიფიტისა და დ. ფერბექსის, არამედ სათავგადასავლო ფილმების შესახებაც.

ი. ჰერესტიანს, რომელსაც პ. ბლიახინის მოთხრობის მხოლოდ კინოილუსტრირება შეეძლო და ისიც მეტად ზერელედ, ცხადია, არ შეიძლებოდა რამე პრეტენზია ჰქონდა ნოვატორული გამომსახველობითი საშუალებების არც შექმნისა (რისი ნიჭი არ გააჩნდა) და არც სხვის მიერ შექმნილის გამოყენებისა (რისი უნარი და ცოდნაც არ ჰქონდა) და ამ გზით მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების მოხდენისა. თავისი შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ძალუძლა მხოლოდ რუსეთის სამოქალაქო ომის ოფიციალური კონიუნქტურის მოთხოვნის მიხედვით გადაღება, რაც მას კომუნისტური რეჟიმის

¹ Леон Муссинак, “Рождение кино”, Ленинград “АКАДЕМИЯ”, 1926 გვ. 97

კეთილგანწყობას მოუპოვებდა, ამისთვის კი ბევრს ეცადა: აჩვენებდა რა წითელი მზვერავების მოხერხებულობას და მათ ერთგულებას კომუნისტი ბელადებისადმი – მათი პორტრეტების კოცნის ეპიზოდში რომ ვხედავთ – ამით ორიენტირებული საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს ეს კი იმ დროისთვის იყო ისეთი ღირებულება, რომელიც ფილმის ნებისმიერ მსატვრულ ნაკლს გადაფარავდა.

საბჭოთა ოფიციალურმა პრესამ „წითელ ეშმაკუნებს“ ერთხმად მხარი დაუჭირა და დადებითი შეფასება მისცა. 1923 წლის 25 ნოემბერის, გაზეთ „Известия“-ში დაბეჭდილ რეცენზიაში ხ. ხერსონსკი წერდა: „ერთი შეხედვით, სიუჟეტი – გაუგონარი რამ არის, მახნო, ბავშვების, „კვალისმაძიებლის“ და „კრაზანას“ მიერ ფქვილის ტომრით არის დაჭერილი“-ო და იქვე დასბენდა იმას, თუ რა „ჭეშმარიტება“ იმალებოდა ამ ზღაპრული სიუჟეტის უკან, რომ: „გადმოცემულია ფრაგმენტი ჩვენი საბჭოთა ცხოვრების ეპოსისა“. შემდეგ კი მკითხველს უმხელდა ფილმის მთავარ დანიშნულებას: „პირველი გასვლა „ინდიელობანას“ თამაშიდან წითელი არმის მზვერავთა გმირული ბრძოლებისაკენ, ჩვენი ბავშვების დამოკიდებულება ლენინის, მარქსის, ტროცკისადმი. პორტრეტების გულისამაჩუყებელი კოცნა გამართლებულია და მეტად გვაღელვებს. ამ ფილმში ცოცხალი და დამაჯერებელი აგიტაცია მოცემულია მხატვრულად და ძალიან გონივრულად“.¹

ხ. ხერსონსკის წერილი ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის იმის შესახებ, თუ რა კრიტერიუმებით შეფასდა ეს ფილმი და რატომ პქონდა მას ასეთი აღიარება.

1923 წლის 27 ნოემბრის „Киногазета“-შ „წითელ ეშმაკუნებს“, „საბჭოთა კინოს სასწაული“ უწოდა, გაზეთი „კრავდა“ კი წერდა: „სანამ მოსკოვში ჩვენი კინოსპეცები ლაპარაკობდნენ და ლაყბობდნენ, თბილისში

¹ Херсонский Х. 1923, 25 Ноября, газета „Известия“

მუშაობდნენ და მართლაც შექმნეს კარგი ფილმი“. 1924 წლის ურნალ „ჩირალდანში“, 12-13 ნოემბრის ქრონიკაში ამოიკითხავთ ასეთ ინფორმაციას: „საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობას საფეიქრო ქარხნების „პომენ-ავანგარდის“ (ყოფ. სობინინის მანუფაქტურა) მუშებისაგან გადაეცა წითელი დროშა წარწერით: „საქართველოს კინო-წარმოების მუშაკებს – პირველი საუკეთესო საბჭოთა სურათის – „წითელი ეშმაკუნების“ შექმნისათვის „კინოავანგარდის“ მრავალათასიანი მუშებისაგან პროლეტარული მადლობა. გაუმარჯოს ჭეშმარიტ კინოსციალიზმის დიდ თანამგზავრს!“

„წითელი ეშმაკუნების“ წარმატებით წახალისებულმა ო. პერესტიანმა გადაწყვიტა შეექმნა ფილმების სერია, რომელშიაც „ეშმაკუნების“ თავგადასავალი გაგრძელდებოდა. ამათგან პირველი „წითელ ეშმაკუნებში“ მოთხოვნილის უშუალო გაგრძელებაა „სავურ-მოგილა“ (1926 წ.) და მასში ნაჩვენებია პირველ ფილმში შეპრობილი მახნის გაქცევის, „ეშმაკუნების“ მიერ მისი დევნისა და ანარქისტებთან ბრძოლის ამბავი.

ო. პერესტიანის იმედების საპირისპიროდ „წითელი ეშმაკუნების“ ეს ვერსია, მხატვრული თვალსაზრისით ისეთივე უშუალო, ოფიციალურმა კინოკრიტიკამ აღარ მიიღო და მისი რეჟისორი გააკრიტიკა:

„ – ეს სურათი თავიდან ბოლომდე სტოვებს უბრალო ხალტურის შთაბეჭდილებას.

ყველაფერი იაფ ეფექტზეა აგებული. ყველაფერი მცირედ განვითარებულ აუდიტორიაზე არის ნაანგარიშევი“.

კრიტიკული იყო რუსული პრესაც: „...და აქ სრულიად ნათლად გამოჩნდა, რომ ეს მეორე სერია ბევრად სუსტია პირველზე“... „ამას გარდა სიუჟეტი – ნაჩეარევი, ნაკერში გარღვეული იმპროვიზაციაა თემაზე, რომელიც საკმაოდ გამოყენებულია „ეშმაკუნებში“!“

¹ იხ. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1926 წლის 25 დეკემბერი

ი. პერესტიანმა სცადა სერიალის შემდეგი ფილმი „**მლან-დილი**“ (1926 წ.) სოციალურად აქტიური ყოფილიყო და ცხოვრების ტრადიციული წესის უარყოფისათვის ბრძოლაში ჩააბა „ეშმაკუნები“ (მოქმედება ბაქოში ვითარდება) და ისინი აგიტაციას უწევენ ვინმე ჰუსეინის ჰარამხანის ქალებს, დატოვონ ჰარამხანა და საზოგადოებისათვის სასარგებლო შრომა დაიწყონ – ეს მიზანი „ეშმაკუნების“ ნაწილს საფრთხეს უქმნის, მაგრამ ერთობლივად ისინი კვლავ გამარჯვებული აღწევენ თავს ყველა საშიშროებას.

საქმეს არც თემის „აქტუალობაში“ უშველა და პრესა კვლავ კრიტიკული იყო: „რეჟისორის დამოკიდებულება მასალისადი ზედაპირულია. საგნები, ადამიანები და ბუნება სათანადო სიმწვავითა და გამომსახველობით არ არის გათამაშებული“; „მთლიანობაში „**ილინ-დალიში**“ მნიშვნელოვნად არის დაქვეითებული პერესტიანისა და მისი მსახიობების მუშაობის ხარისხი“!¹

სერიალის შემდეგი ორი ფილმი – „თავადის ქალის შირვანელის დანაშაული“ და „თავადის ქალის შირვანელის სასჯელი“ (1926 წ.) – რეჟისორმა „გაამდიდრა“ ჟანრული თვალსაზრისით. მან სცადა, განეხორციელებინა სათავგადასავლო ფილმისა და პოლიტიკური დეტექტივის შერწყმა, – ცხადია, იმდენად, რამდენადაც ი. პერესტიანს ესმოდა ამ ჟანრების სპეციფიკა.

ამ ორი ფილმის სიუჟეტი წინა სერიების მსგავსად პრიმიტიულია. სამი „მნელი“ პიროვნება გეგმავს ავანტიურას: ნავთობის საბადოების მფლობელის სურვილია დაიბრუნოს საბუთები, რაც მის უფლებებს ადასტურებს; ინჟინერი, რომელიც შხამიანი გაზების გამოგონებაზე მუშაობს და ამ გაზებით ცდების ჩატარებას სსრკ-ში გეგმავს; ის და მისი მეგობარი ბაქოში ჩადიან, იქ მიზანს ვერ აღწევენ, სამაგიეროდ, სამდუმლო სამხედრო

¹ იხ. შერნალი „Советское кино“, 1926 წლის №6-7

გამოგონებებს მოჰკარავენ ერთ-ერთს „ეშმაკუნებიდან“, მეორე ამას დაინახავს; „ეშმაკუნები“ ავანტიურისტებს დაედევნებიან, ისინი კი ზვავში იღუპებიან.

საბჭოთა პრესამ ი. პერესტიანს „ეშმაკუნების“ თემის უანრულ-თემატური თვალსაზრისით „გამდიდრება“ არ დაუფასა და კვლავ სასტიკად გააკრიტიკა. გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ (1927 წლის 30 აპრილს) დაბეჭდილ რეცეფზიაში ასეთი მოსაზრება გამოითქვა: „რას წარმოადგენს ეს მორიგი „კინო – პერესტიანოვშინა?“

აშკარაა, რომ „თავად შირვანსკის ასულის ბოროტმოქმედებაში“ მართლაც ბოროტმოქმედებასთან გვაქვს საქმე და აი რატომ. ძნელია თანამედროვე კინოსცენარებში გამოინახოს ისეთი უაზრო და ყოველივე შინაარსს მოკლებული ფილმი, როგორიც არის ეს „ბოროტმოქმედება“. მოელი შვიდი მოქმედების განმავლობაში მაყურებელი გერ ხვდება ვერც ერთ მხატვრულ, ვერც ერთ კოტად თუ ბეგრად იდეოლოგიურად გამართლებულ მომენტს. „ბოროტმოქმედების“ ნახვის შემდეგ შეიძლება გამოიტანო მხოლოდ ერთი დასკვნა: – გარდა იმისა, რომ ასე სურათის დადგმა უკვე ბოროტმოქმედებაა, ის აგრეთვე გაჭიანურებული, გაუგებრობით და ალიაქოთით სავსე ხალტურაა.

სურათის დასაწყისში არის წარწერა „ვაი, ვაი ადერბაიჯან“. კარგი იქნებოდა, სიმეტრიისათვის ბოლოს მიეწერათ: „ვაი, ვაი, პერესტიანო და სახეინმრეწვო, რომ ასეთ სურათებს უშვებოთ“.

რუსმა უარნალისტმა კი ი. პერესტიანს ამერიკული კინოს მიბაძვა არ აპატია. „რისთვისაა ეს ყველაფერი? ამერიკული დეტექტივები ხომ ჩვენში ისედაც ბლიომბაა, საკუთარი კიდევ რატომ ვაწარმოოთ?“ – კითხულობდა 1927 წლის „Советское кино“, №3-ში დაბეჭდილ მიმოხილვაში. ამრიგად, ხელისუფლების შეხედულების გამომხატველი პრესა სულ უფრო გააფთრებით ესხმოდა

თავს „წითელი ეშმაკუნების“ თემაზე შექმნილ ყოველ მომდევნო ფილმს. არადა, ეს ფილმები არც სიუჟეტური და არც სტილური გააზრების თვალსაზრისით ბევრად არ განსხვავდებოდა პ.ბლიახინის მოთხრობის მიხედვით შექმნილი ფილმისაგან და ამიტომ იბადება კითხვა: რამია საქმე, რატომ შეცვალა საბჭოთა კინოკრიტიკამ პოზიცია და „წითელი ეშმაკუნების“ ქება-დიდების შემდეგ მხატვრული დონით და იდეური მიზანდასახულობით იდენტურ ფილმებს რატომ ატარებდა კრიტიკის ქარცეცხლში?

საქმე ის გახლავთ, რომ 1923 წელს, საბჭოთა კინოს გარიურაჟზე, „წითელ ეშმაკუნების“, მიუხედავად მისი პრიმიტიული ხასიათისა, შეიძლებოდა და მიენიჭა კიდევაც იდეოლოგიური დატვირთვა – ფილმი რუსეთში (ამ შემთხვევაში უკრაინაში) მიმდინარე სამოქალაქო ომის იდეალიზებას ახდენდა, და როგორც უკვე მოგახსენეთ, ე.წ. „ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის“ დროს ამას მმართველი რეჟიმისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. უზარმაზარი მასშტაბის უაზრო სისხლისღვრას აზრს სძენდა და რომანტიკულ ელფერს ანიჭებდა, ისე იყო მონდომებული, რომ ი. პერესტიანმა ქსენოფონბიაც გამოავლინა და ერთგული ქვეშევრდომული სულიც. ივანე პერესტიანი არც არასდროს მაღავდა იმას, რომ კომუნისტური ხასიათის მქონე ფილმების გადაღება (რამდენად ნიჭიერად, სხვა საქმეა) მეტად ეხალისხოდა. მისთვის არ არსებობდა ის კითხვები, რომლებიც კონიუქტურული ფილმის ავტორობასთან დაკავშირებით აღეძრა კინორეჟისორ სერგეი იუტკევიჩს:

„რა თქმა უნდა, ეს დიდი პატივია – შენი შემოქმედებით მონაწილეობა მიიღო საერთო-სახალხო ზემში, მაგრამ ხომ არ მდგომარეობს ამაში მხატვრისათვის საშიშროება? ხომ არ გადაიქცევა ის მისთვის შეუმჩნევლად იმ ნახევრადოფიციალურ ბარდად, ვის ნაწარმოებსაც იხსენებდა არა იმდენად

მხატვრული ღირსების თვალსაზრისით, რამდენადაც თემატური „შესაბამისობით“?¹

დიახ, ი. პერესტიანისთვის ეს კითხვები არ არსებობდა და მანც ის იქცა საბჭოთა ცენზურის მსხვერპლად, იმიტომ, რომ ანგარიშმიუცემლად ისწრაფვოდა დაეკმაყოფილებინა ის, რასაც ჩვენ დროის მოთხოვნას ვუწოდებთ:

„ებოქის დასასრულს, გარდამავალი დრო თავის ლეგენდებსა და ზღაპრებს ითხოვს“.²

დიახ, ეს კანონზომიერება ახასიათებს გარდამავალ ანუ კრიზისულ დროს, როცა დიდი საზოგადოებრივი, პოლიტიკური, რელიგიური, იდეოლოგიური მნიშვნელობის მიღწევების ჯერ პერიოზება ხდება, შემდეგ რეალურად მომხდარ ამბებს ეპოსის, ლეგენდის, ზღაპრის ან მითის ფორმით წარმოსახავენ; ასე ბუნებრივად ხდებოდა, საბჭოთა სინამდვილეში კი ეს პროცესი კომუნისტური რეჟიმის იდეოლოგიური სამსახურების მიერ ფორმირებულად მიმდინარეობდა, ცხადია, ეს შეეხო „წითელ ეშმაკუნებსაც“. გავიხსნოთ კრიტიკოს ხრისტოს ხერსონსკის მოსაზრება, რომ ამ ფილმში „გადმოცემულია ფრაგმენტი ჩვენი საბჭოთა ცხოვრების ეპოსისა“. ასეთი შეფასება შეეხებოდა ფილმის არა მხატვრულ, არამედ იდეოლოგიურ დანიშნულებას. კომუნისტებს ძალიან სურდათ, რომ თავიანთი წარსულის მითოლოგიზება მოეხდინათ, რათა მათი ნამოქმედარი, – 1905-1907 წლების რუსეთის პირველი რევოლუცია, 1917 წლის ოქტომბრის გადატრიალება, რასაც თავად რევოლუციას უწოდებდნენ, წითელი ტერორი, კერძო საკუთრების ჩამორთმევა, სამხედრო კომუნიზმი. შემდგომ უკვე „ნები“ – ბედის გარდუვალობად ყოფილიყო წარმოდგენილი... „წითელი

¹ Недобров Владимир, “Жизнь искусства“, 1926, №7.

² Юткевич Сергей, “Кино – Это правда 24 кадра в секунду“, Москва, “Искусство“, 1974, ст. 32

ეშმაკუნები“, როგორც პირველი ნაბიჯი საბჭოთა კინოსი, თავისი პრიმიტიული უშუალობით კომუნისტ იდეოლოგის აძლევდა ამის საშუალებას, მაგრამ 1926 წელს ზედიზედ გამოშვებულმა გაგრძელებებმა, უკიდურესად არაპროფესიულად შესრულებულმა ფილმებმა, „წითელი ეშმაკუნების“ ანუ მომავალი მითის საფუძლად ქცეული ამ საბჭოთა „გავროშების“, ამბავმა სრული დასკრებიტაცია განიცადა. ეს, ცხადია, გამოიწვევდა საბჭოთა იდეოლოგების რისხვას, რაც გამოვლინდა კიდეც სერიალის ფილმების დაუნდობელ კრიტიკაში. იმ დროს, როცა ო. პერესტიანი იღებდა თავის კინოსუროგატებს, უკვე შექმნილი იყო საბჭოთა და მსოფლიო კინოს შედევრებად აღიარებული სერგეი ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ (1925 წ.) და ვსევოლოდ პულივკინის „დედა“ (1926 წ.) და შემდეგ წლებშიც ამ და სხვა რეჟისორებმა რამდენიმე მეტად მნიშვნელოვანი ფილმი გადაიღეს. ასე იქმნებოდა საბჭოთა კინოს ისტორია, რომელშიც ყველანაირ სურათს, შედევრსა და „წითელი ეშმაკუნების“ მსგავს არაპროფესიულ ნამუშევარს, თავისი ადგილი ჰქონდა მინიჭებული, მათი იდეოლოგიური დატვირთვისაგან გამომდინარე. აი, არსებითად ამ შექმნის პროცესში მყოფი ისტორიის გაუფასურება არ აპატიეს ო. პერესტიანს. იმავე 1926 წელს ის გაათავისუფლეს „სახკინმრეწვის“ რეჟისორის თანამდებობიდან. ასეთი იყო საბჭოთა ცენზურის რეაქცია. ოღონდ იმავე საცენზურო პოლიტიკიდან გამომდინარე, ეს ფაქტი „ეშმაკუნების“ გაგრძელებასთან არ დაუკავშირებიათ.

ანა მარგველაშვილი,
კულტურის მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ნინო სანადირალძე

გულიციპალური კულტურის რესურსების აღწერა: არაფორმალური განათლებისა და ახალგაზრდების ჩართულობის გეპარიზი

ადგილობრივი (მუნიციპალური) კულტურის განვითარების სტრატეგიების შემუშავება და დანერგვა საქართველოს კანონმდებლობის¹ შესაბამისად, მუნიციპალიტეტის ექსკლუზიურ კომპეტენციათა რიგს განეკუთვნება. მუნიციპალიტეტის კულტურის განვითარების დაგეგმვა ხანგრძლივი და კომპლექსური პროცესია და რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეტაპისაგან შეიძლება შედგებოდეს:²

- **ანალიზის ფაზა,** როგორც კულტურის სტრატეგიის შემუშავების მოსამზადებელი ეტაპი; არსებული ვითარების შესწავლის გარდა, სწორედ ამ ეტაპზე ხდება კულტურის განვითარების პროცესით დაინტერესებულ პირთა იდენტიფიცირება; მაკონდინირებული სამუშაო ჯეოფის დაკომპლექტება; და ასევე – ადგილობრივი კულტურის რესურსების იდენტიფიცირება, კატეგორიების დადგენა და უშეალოდ აღწერის პროცესი, წინასწარ დამუშავებული პროცედურით;
- **სტრატეგიული დაგეგმვის ფაზა** –

¹ საქართველოს ორგანული კანონი. ადგილობრივი თვითმმართველობის კოდექსი.

² დაწერილებით ამ საკითხზე იხ. მუნიციპალური კულტურის განვითარების დაგეგმვის პროცესი. ა. მარგველაშვილი. კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, წლიური ანგარიში 2014;

უშუალოდ, კულტურის განვითარების დაგეგმვის პროცესი: მუნიციპალური კულტურის განვითარების ხედვის ფორმირება და სტრატეგიული მიზნებისა (გრძელვადიანი, საშუალო ვადიანი და მოკლევადიანი) და მიმართულებების, შესაბამისი პროგრამების, პოლიტიკის გამტარი ინსტიტუციების განსაზღვრა; კონკრეტული პროექტების, სამოქმედო გეგმის შემუშავება და დაფინანსებისა და მართვის მოდელებზე მსჯელობა და სხვა.

წარმოდგენილი სტატიის განხილვის თემა მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღწერა, ამ პროცესის მეთოდოლოგია და მნიშვნელობაა – მუნიციპალური კულტურის განვითარებასთან კავშირში.

საქართველოში მუნიციპალიტეტებისათვის ადგილობრივი კულტურის დაგეგმვის პროცესის ე.წ. ანალიზისა და კვლევის ეტაპზე რეკომენდებულია¹ ადგილობრივი კულტურის რესურსების აღწერა და კარტოგრაფირება, რადგან, უმეტეს შემთხვევებში, მუნიციპალიტეტებში (და შეიძლება ითქვას ეროვნულ დონეზეც) არ არსებოს კულტურის არსებული ან პოტენციური რესურსების ერთიანი, უნიფიცირებული მონაცემთა ბაზები; ასევე აღნიშნულ რესურსებთან დაკავშირებით მუნიციპალიტეტები ხშირად შხოლოდ ფაქტობრივ მონაცემებს ფლობენ და არა ნარატიულ ნაწილს, რაც კულტურის დაგეგმვის, განვითარების და პროცესთან საზოგადოების იდენტობის კუთხით არანაკლებ მნიშვნელოვანია.

ზოგადად, ადგილობრივი კულტურის დაგეგმვა არა ერთვერადი, არამედ ხანგრძლივი კომუნიკაციის პროცესია, დაგეგმვის ნებისმიერ ეტაპზე მნიშვნელოვანია

¹ მუნიციპალური კულტურის განვითარების დაგეგმვის პროცესი. ა. მარგველაშვილი კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, წლიური ანგარიში 2014

თავიდანვე რაც შეიძლება მეტი დაინტერესებული მხარის, მონაწილის (კულტურის აღმინისტრაცია, კულტურის დაწესებულებები, თვთმემოქმედების ჯგუფები, ასოციაციები, კულტურით დაინტერესებული პირები, კერძო ჯგუფები და ონიციატივები, ასევე კულტურის ინდუსტრიის წარმომადგენლები) ჩართულობა. პროცესის ღიაობა, ჩართულობისა და თანამშრომლობის უზრუნველყოფა საშუალებას იძლევა მოხდეს რაც შეიძლება მეტი ექსპერტული/ დარგობრივი ცოდნის თავმოყრა და ადგილობრივი კულტურის მთლიანი ლანდშაფტის აღქმა. ეს ასევე მნიშვნელოვანია იმისათვის, რომ სამუშაო პროცესის შედეგად შემუშავებული განვითარების კონცეფციები სხვადასხვა რგოლების მიერ იყოს მიღებული და გაზიარებული¹.

ასევე რეკომენდებულია, მოსამზადებელ ეტაპზე, მუნიციპალური კულტურის რესურსების იდენტიფიცირების პროცესში ადგილობრივი მოსახლეობის, სხვადასხვა ინტერესთა ჯგუფების და აღბათ, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდების ჩართვა, რამდენადაც აღნიშნული აღწერის პროცესი შესაძლოა არაფორმალური განათლების მნიშვნელოვანი რესურსადაც განვიხილოთ. არაფორმალური განათლების სხვადასხვა კომპონენტის შეთავაზება ადგილობრივი მოსახლეობისათვის კი, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სწორედ მუნიციპალიტეტებისა და სოფლების დონეზეა, სადაც, როგორც წესი, მცხოვრებლებს მსგავს რესურსზე ხელი არ მიუწვდებათ. იქნება ეს სხვადასხვა თემატური ტრენინგი, სემინარი თუ პროექტი, რომელში მონაწილეობითაც სხვადასხვა უნარისა და ზოგადი კომპეტენციების განვითარება ხდება.

¹ ბერნარდ ვაგნერი, კულტურის განვითარების დაგეგმვა. კულტურის მენეჯმენტის სამუშაო მსალება. საწარმო და პრაქტიკული სახლმდღვანელო. გამომცემელი არმინ ქლაინი; მიუნჰენი, 2004, გვ. 136- 137

მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღწერის მეთოდოლოგია

მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღწერის მეთოდოლოგია შესაძლებელია განსხვავებული იყოს და თითოეულმა მუნიციპალიტეტმა თავად გადაწყვიტოს, რა პრინციპით მოახდენს საკუთარ ტერიტორიაზე არსებული კულტურის რესურსების იდენტიფიცირებასა და აღწერას;

ზოგადად, რესურსების აღწერა ორი განზომილებით შეიძლება ხასიათდებოდეს:

(ა) **რესურსების განზომილება:** ფორმალიზებული აღწერა, რომლის მიზანიც მონაცემთა ბაზის ფორმირებაა: მიღებულია გამოყენებული იყო 2014 წელს განხორციელებული პროექტის „სიღნაღი – კულტურისათვის“¹ ფარგლებში; ეკრანობა საერთაშორისო გამოცდილებას² და გულისხმობს მატერიალური (ფიზიკური) კულტურის რესურსების აღწერას, რომლებიც ცნობილია თავისი გეოგრაფიული ადგილმდებარეობით და შესაძლებელია მათი საინფორმაციო სისტემებით იდენტიფიცირება.

(ბ) **საზოგადოების იდენტობის აღწერის განზომილება** კი არამატერიალური კულტურის რესურსებს მოიცავს,

¹ პროექტი „სიღნაღი – კულტურისათვის“ განხორციელდა EWMI G-PAC / USAID ფონანსური მხარდაჭერით. პროექტის ფარგლებში განხორციელებულ სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსების აღწერის დოკუმენტის შემუშავებაში ჩართული იყვნენ როგორც ქალაქ სიღნაღის მცხოვრებლები, კულტურის სხვადასხვა დაწესებულებების თანამშრომლები, მოწვევული ექსპრტი (თმარ ბრეგაძე), ასევე პრიოქტის გუნდი (ანა მარგველაშვილი, ნინო სანადირაძე, ირინა ხანთაძე, მაია ბიმინაშვილი).

² მაგ., იხ. ქალაქ პამილტონის კულტურის რესურსების აღწერის მეთოდოლოგია და პრიცესი. http://www.hamilton.ca/NR/rdonlyres/5AD9D166-FE6A-41CE-B393-86035E97349A/0/CultureReport_4Findings_Aug23.pdf

რაც თავის თავში უნიკალურ ისტორიებს, ღირებულებებს, ტრადიციებს, ზეპირ ისტორიებსა და ა.შ. გულისხმობს, რომლებიც საბოლოოდ განსაზღვრავს საზოგადოების იდენტობას და დამოკიდებულებას ადგილის მიმართ¹.

საქართველოში, მუნიციპალიტეტის მიერ ან მუნიციპალიტეტისათვის კულტურის რესურსების აღწერის რამდენიმე მაგალითი არსებობს. აქ განხილულია 2013-2014 წლებში სიღნაღის მუნიციპალიტეტში განხორციელებული ორი დამოუკიდებელი პროექტი, მეტ-ნაკლებად იდენტური მიზნითა და განსხვავებული მიღომებით. აღნიშნული პროექტების თანამშრომლობამ სიღნაღის მუნიციპალიტეტში სხვადასხვა განვითარების პროცესის ინიცირება მოახდინა.

მაგალითი № 1: პროექტი „სიღნაღი – კულტურისათვის“

პროექტის მიზანი იყო სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსების მონაცემთა ბაზის შექმნა და რესურსების გამოვლენისა და არსებული ვითარების შეფასების საფუძველზე მუნიციპალური კულტურის პოლიტიკის განვითარებისათვის რეკომენდაციების შემუშავება².

რესურსების აღწერა შემდეგი მიღომით განხორციელდა:

- მუნიციპალური კულტურის რესურსების კატეგორიებისა და ქვე-კატეგორიების განსაზღვრა;
- წინასწარ დამუშავებული ანკეტების შემუშავება-შევსებაზე მუშაობდნენ ადგილობრივი საზოგადოებრივი ორგანიზაციები მუნიციპალიტეტის კულტურის დაწესებულებების წარმომადგენლებთან მჭიდრო

¹ სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსები. სათემო განვითარების ცენტრი, კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, სათემო კავშირი „ნუკრიანა“. 2014. გვ. 33

² იქვე;

თანამშრომლობით;

- პროექტში ჩართულმა ექსპერტებმა შეიმუშავეს კულტურის ცალკეული კატეგორიის განვითარების ხედვები;
- შემუშავდა მუნიციპალიტეტის კულტურის პოლიტიკის განვითარების რეკომენდაციები.

მაგალითი № 2: „აქტიური ახალგაზრდობა – დაცული კულტურული მემკვიდრეობა“

სამეცნიერო და პრაქტიკულ ლიტერატურაში ხაზგასმულია მოსაზრება, რომ კულტურის გეგმის, განვითარების სტრატეგიის და კონცეფციის დოკუმენტის არსებობაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი თავად დაგეგმვის პროცესი და ამ პროცესში რაც შეიძლება მეტი დაინტერესებული პირის მონაწილეობაა. აღწერის და შემდგომ უკვე დაგეგმვის პროცესები უზრუნველყოფს რაც შეიძლება მეტი მოქალაქეს, დაინტერესებული ჯგუფების ჩართვას კულტურის სფეროს განვითარებაში, ვლინდება თანამშრომლობის ახალი შესაძლებლობები, საფუძველი ეყრება ქსელურ მუშაობას. ჩართულობა, თავის მხრივ კულტურის პოლიტიკის შემუშავების პროცესს უფრო მეტად გამჭვირვალეს ხდის; ჩართულობა და თანამშრომლობა დემოკრატიული თანამონაწილეობის შესაძლებლობაა.

ზემოთ განხილული მაგალითისაგან („სიღნაღი – კულტურისათვის“) განსხვავებული მიღობა, მეთოდოლოგია გამოიყენა ასევე სიღნაღის მუნიციპალიტეტში 2013 წელს განხორციელებულმა პროექტმა „აქტიური ახალგაზრდობა – დაცული კულტურული მემკვიდრეობა“: სიფლად არსებული კულტურული მემკვიდრეობის რესურსების კვლევა სწორედ სოფლის ახალგაზრდების მოხალისეობრივი ჩართულობით განხორციელდა¹.

¹ პროექტის განმახორციელებელი ორგანიზაციები: კულტურული

— ერთი მხრივ, ადგილობრივი მოსახლეობის, განსაკუთრებით კი, სოფლის ახალგაზრდების ცნობიერების ასამაღლებლად კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ და, მეორე მხრივ, აქ არსებული კულტურული მემკვიდრეობის მოძიება-ფაქსაციისათვის 2013 წელს ორგანიზაციებმა „კულტურული მემკვიდრეობის არასამთავრობო მონიტორინგი“ და „სამოქალაქო ინიციატივა“ ერთობლივად განახორციელეს საგანმანათლებლო-კვლევითი პროექტი სილნაბის მუნიციპალიტეტის ოთხ მიზნობრივ სოფელში: ანაგაში, ვაჟირში, ტბიანისა და ქვემო მაჩხანში.

აღნიშნულ შემთხვევაში პროცესის მიზანი, გარდა მიზნობრივ სოფლებში არსებული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების გამოვლენა-აღწერისა (მონაცემთა ბაზა), ადგილობრივი მოსახლეობისათვის არაფორმალური განათლების კომპონენტის შეთავაზებაც იყო — კულტურული მემკვიდრეობისადმი მათი დამოკიდებულებისა და მგრძნობელობის ცვლილების მიზნით.

სწორედ აღნიშნული მიზნიდან გამომდინარე, კვლევა-ფიქსაცია განსხვავებული მიდგომით განხორციელდა.

მიდგომა კი ორი ძირითადი ეტაპისაგან შედგებოდა:

1. მიზნობრივ სოფელში დაინტერესებული ახალგაზრდების გამოვლენა და მათი კომპეტენციების გაუმჯობესება (არაფორმალური განათლების კომპონენტი)

— მიზნობრივ სოფლებში, საჯარო სკოლებთან თანამშრომლობით, გასაუბრების საფუძველზე დაინტერესებული ახალგაზრდების შერჩევა და კვლევითი

მემკვიდრეობის არასამთავრობო მონიტორინგი (დანა გაგუშვილი, თამარ სიხარულიძე) და „სამოქალაქო ინიციატივა“ (პაატა ალაგერ-დაშვილი, ზაურ კორაშვილი).

ჯგუფების ფორმირება.

– შერჩეული ჯგუფებისათვის საგანმანათლებლო კომპონენტის შეთავაზება, რომელიც ითვალისწინებდა შემდეგ თემებს: კულტურული მემკვიდრეობის რაობა, ქართული ტრადიციული საცხოვრებელი სახლები და საველე მუშაობის უნარ-ჩვევები, ზეპირი ისტორიებისა და ფოტოდოკუმენტების მოძიებისა და აღრიცხვის პრინციპები, გუნდური მუშაობა. საგანმანათლებლო კომპონენტი ითვალისწინებდა ასევე ჯგუფის მონაწილეობას თბილისში, ალტერნატიულ საქალაქო ტურიში¹. მსგავსი ექსკურსიის მიზანი შეიძლება ჯგუფის წევრებისათვის იმის ჩვენება იყოს, თუ რა კონკრეტული შედეგი შეიძლება მოჰყვეს მათ მუშაობას მაგალითად, მუნიციპალიტეტში კულტურული ტურიზმის განვითარების კუთხით. თბილისის ტურის დროს ასევე მოხდა ინფორმაციის გაზიარება „პამქრის“ მხრიდან, თუ როგორ შეიძლება ურბანული მემკვიდრეობის დაცვა, როგორ შეიძლება წარიმართოს სამოქალაქო აღვოკატირების კამპანია არტ-აქციების გამოყნებით.

2. ახალგაზრდული ჯგუფების მიერ სოფლად არსებული კულტურული მემკვიდრეობის რესურსების კვლევა და აღწერა

კომპონენტის მიზანი იყო: მიზნობრივ სოფლებში არსებული მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის (ტრადიციული საცხოვრისების, ფოტო დოკუმენტების, ზეპირი ისტორიებისა და ნივთების) მოძიება და ფიქსაცია. შესაბამისად, საგანმანათლებლო კომპონენტის გავლის შემდეგ, ახალგაზრდულმა ჯგუფებმა საკუთარ სოფლებში კარდაკარ ჩამოვლის პრინციპით დაიწყეს საინტერესო

¹ საზოგადოებრივი ორგანიზაცია „ტფილისის პამქარის“ საგანმანათლებლო ტური: ფეხით შემოვლილი თბილისი — გარეთუბანი.

ისტორიების, საცხოვრისების გამოვლენა. პროექტის მენეჯმენტის უშუალო ზედამხედველობით აღირიცხა და აღიწერა 50-მდე ტრადიციული საცხოვრებელი სახლი; ასევე მოხდა საინტერესო ზეპირი ისტორიების, ფოტოდოკუმენტაციის შეგროვება და დაარქივება¹.

მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღწერის შედეგები

რამდენადაც ზემოთ განხილული ორი პროექტის განხორციელების პერიოდი ერთმანეთს დაემთხვა, შესაძლებელი გახდა აღწერის შედეგების გაერთიანება სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსების პირველად დოკუმენტში². დოკუმენტში 300-მდე რესურსია მოხსენებული და მუნიციპალიტეტისათვის კარგ სასტარტო ბაზას ქმნის პროცესის გაგრძელებისა და მუდმივი განახლებისათვის.

რესურსების ბაზის შემუშავებას, თავის მხრივ, სხვადასხვა საინტერესო განვითარების პროცესი შეიძლება მოჰყვეს, რაც მუნიციპალიტეტის კულტურულ-ეკონომიკურ განვითარებაზე პოზიტიურად აისახება; ქვემოთ განხილულია რამდენიმე კონკრეტული შედეგი,

¹ როგორც აღინიშნა, ახალგაზრდული ჯგუფები სოფლად არ-სტუდ კულტურული მექანიზრების რესურსების პლევის ახორციელებდნენ კარაგარ ჩამოვლის და ზეპირი გამოკითხვის მეთოდთით. შესაბამისად, ირაბად ინფორმაციის შეგროვებაში საქმაოდ ბევრი ადგილობრივი მოსახლე ჩაერთო. პროექტის ბოლოს, ოთხივე მიზნიბრივ სიფერმში მოწყობი შემაჯამებელი პრეზენტაცია, სადაც თვითონ ახალგაზრდულმა ჯგუფებმა წარადგინეს სოფლად მოპოვებული ინფორმაცია; უნდა აღინიშნოს, რომ შედეგი (გამოვლენილი მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ნიშები) დამსწრე საზოგადოებისთვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა.

² სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსები. სათემო განვითარების ცენტრი, კინიულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, საომშო კავშირი „ნუკრიანი“. 2014. ISBN 978-9941-0-6807-2. / <http://www.scribd.com/doc/24619226/>

რომელიც 2013-2014 წლებში განხორციელებულ
ჟემოთ აღნიშნულ პროექტებს უშუალოდ, საკმაოდ
მოკლე ვადაში მოჰყვა:

• **სოფლად მცხოვრები ახალგაზრდების კომპეტენციების გაუმჯობესება და მათი დაინტერესება სოფლის ისტორიითა და იქ არსებული მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობით; არაფორმალური საგანმანათლებლო კომპონენტები, როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო სერვისი სოფლის მოსახლეობისათვის.** პილოტური პროექტის განხორციელებას ოთხ სამიზნე სოფელში მულტიპლიკაციური ეფექტი აღმოაჩნდა და მაგალითად სოფელ ნუკრიანის ახალგაზრდებმა უშუალოდ რესურსების აღწევრის პროცესში ჩართული ახალგაზრდების უკუკავშირი¹ აჩვენებს:

სასწავლო
კომპონენტის
მნიშვნელობა

სასწავლო კომპონენტის შედეგად
გაუმჯობესდა მათი ზოგადი
კომპეტენციები; განსაკუთრებით
აღინიშნება გუნდური მუშაობის
უნარების განვითარება;

¹ უკუკავშირის შეგროვება განხორციელდა 2015 წელს ანკეტური მეთოდით, პროექტში „აქტიური ახალგაზრდობა – დაცული კულტურული მემკვიდრეობა“ ჩართულ ახალგაზრდებთან, სათემო განვითარების ცენტრისა და კულტურული მემკვიდრეობის არასამთავრობო მონიტორინგის მიერ.

დამოკიდებულების ცვლა	<p>„ახლა სულ სხვა თვალით კუტურებ ჩემს სოფელს და არა მხოლოდ ჩემს სოფელს. პროექტის მსვლელობისას აღმოვაჩინე, რომ ჩემს სოფელში რამდენიმე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია, რომელთაც მოვლა და გაფრთხილება სჭირდება. თუკი ადრე ვერც კი ვამჩნევდი მათ არსებობას, ახლა ვცდილობ რაც შეიძლება მეტი ტრადიციული, კახური სახლი ვი პოვო სოფელში“.</p> <p>„მსგავსი პროექტების განხორციელება სოფელს ისნის დაცლისაგან, ახალგაზრდები უფრო გაუფრთხილებიან სიძველეებს“.</p> <p>„ტრადიციული სახლების აღწერით ახალგაზრდებს თავიანთი წევრილი შეაქვთ სიფლად კულტურული მემკვიდრეობის გადარჩენაში და აქტიური ადამიანისათვის დამახსასიათებელ უნარ-ჩენებსაც იძენენ“.</p>
რეკომენდაციები მსგავსი პროცესის მულტი- პლიცირებისათვის საქართველოს სხვა სოფლებში	<p>„უკეთესი იქნება მსგავს პროექტებში მეტი ახალგაზრდა თუ იქნება ჩართული“. „გაგზრდიდი ექსპურსიების რაოდენობას“.</p> <p>„ახალგაზრდები მსგავსი პროექტების საშუალებით, პირველ რიგში, მიიღებდნენ გამოცდილებას. მიხვდებოდნენ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების ფასს და უცდებობის გაფრთხილებითნენ და შემორახათ ისინი მომვალი თაობებისათვის. ასევე, ისწავლიდნენ რა გზებთ დაუცვათ და შეენარჩუნებინათ თითოეული მათგანი. საკუთარ სოფელს უკეთ გაიცნობდნენ და გაიღრმავებდნენ ცოდნას პროექტის ფარგლებში ჩატარებული ტრენინგების მეშვეობით“.</p>

• კონკრეტული კულტურის დაწესებულების განვითარების პერსპექტივა: მაგალითად, კულტურის რესურსების აღწერის შედეგად, სოფელ მაჩხაანში არსებული მეცხრამეტე საუკუნის თეატრი, უნიკალური, ავთენტური აგვით და უნიკალური ისტორიით ცნობილი გახდა ფართო საზოგადოებისათვის და სხვადასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფების ინტერესი გამოიწვია. წლების მანძილზე უფრო ქციოდ დარჩენილ შენობაში უკვე ჩატარდა რამდენიმე კულტურული ღონისძიება და 2015 წელს იგეგმება სპექტაკლის დადგმაც გერმანელი რეჟისორის მიერ. კულტურის კონკრეტული დაწესებულების გაცოცხლება პოზიტიურად აისახება სოფლად კულტურულ-ეკონომიკურ ცხოვრებაზე და ადგილის ცნობადობის ზრდასაც შეუწყობს ხელს.

• კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსის მინიჭება: მნიშვნელოვანი შედეგი მოჰყვა პროექტის „აქტიური ახალგაზრდობა – დაცული კულტურული მემკვიდრეობა“ განხორციელებას: პროექტის მენეჯმენტის ინიცირებითა და წარდგენით კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი მიენიჭა რესურსების აღწერის შედეგად გამოვლენილ რამდენიმე ობიექტს¹.

• კულტურული ტურიზმის კუთხით ალტერნატიული თემატური ტურების და მეგზურების შემუშავება და შესაბამისი კომუნიკაცია ტურისტულ სააგენტოებთან; შემუშავდა სიღრადის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსების აღტერნატიული მეგზური, ასევე სოფელ მაჩხაანის კულტურის რესურსების მეგზური. დაბეჭდილი რუკის სახით იგეგმება მეგზურების გავრცელება და ამ გზით მუნიციპალიტეტის დამთვალიერებლებისათვის დამატებითი სანახაობის შეთავაზება;

¹ სოფელი ქვემო მაჩხაანი – XIX ს. თეატრი; იმავე სოფელში: ნაღირაშვილების სახლი და ერთი ყოფილი დუქანი; სოფელ ანაგაში – კიკელა თანდაშვილის დუქანი და დოროფაშვილების სახლი; ასევე სოფელ ვაქირში – ხატაშვილების სახლი

• გამოცდილების ანალიზი და შესაბამისი რეკომენდაცია მუნიციპალიტეტს: კულტურის რესურსების აღწერის, შედეგების გაანალიზების და ერთიან მონაცემთა ბაზაში თავმოყრის შედეგად, პროექტის „სიღნაღი კულტურისათვის“ ფარგლებში მუნიციპალიტეტის კულტურის პოლიტიკის განვითარებისათვის შემუშავებული რეკომენდაციები კულტურული მემკვიდრეობისა და კულტურის რესურსების მიმართ მოსახლეობის ცნობიერების ამაღლებასაც შეეხო, რასაც საფუძვლად სწორედ პროექტის „აქტიური ახალგაზრდობა – დაცული კულტურული მემკვიდრეობა“ გამოცდილება დაედო:

„როგორც წესი, მუნიციპალიტეტები მდიდარია, როგორც ეროვნული, ასევე ადგილობრივი მნიშვნელობის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებით. ერთი მხრივ, მნიშვნელოვანია, არსებული ძეგლების მოვლა-პატრონობა და შენარჩუნება და, მეორე მხრივ, მუნიციპალიტეტის სოციო-ეკონომიკური განვითარების კონტექსტში მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის უფრო ეფექტურად გამოყენება. შესაბამისად, მუნიციპალიტეტის კულტურის პოლიტიკა მეტად უნდა იყოს მიმართული კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებისაკენ. ამ მიმართულებით ეფექტური იქნება მცირე გრანტების პროგრამის შეშვეობით ადგილობრივი საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ჩართვა. პრიორიტეტი უნდა მიენიჭოს სკოლის მოსწავლეებს და ახალგაზრდებს. საილუსტრაციო პროექტების მაგალითებს წარმოადგინს: მოსახლისე ახალგაზრდების მეშვეობით არამატერიალური (ლეგენდები, გადმოცემები, ტრადიციები, ტექნოლოგიები) და მატერიალური საერთო კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების გამოვლენა და ინფორმაციის გავრცელება; კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ საინფორმაციო შეხედრები სკოლის მოსწავლეებთან და სხვა მიზნობრივ ჯგუფებთან; მოძრავი ფოტოგამოფენები; სკვერებსა და

შეკრების აღილებში ისტორიის შესახებ საინფორმაციო დაფუძნების დადგმა თუ სხვა¹!

შეჯამება

განსხვავებით მუნიციპალური კულტურის განვითარების დაგეგმვის პროცესისაგან, რომელიც დაკავშირებულია დროის, ადამიანურ და ფინანსურ რესურსებთან და გაცილებით კომპლექსურ მიღობას საჭიროებს, მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღწერა მუნიციპალიტეტმა შეიძლება თვითონ განახორციელოს საკმაოდ მოკლე დროში, მცირედი დანახარჯებით და ინტერესთა ჯგუფების მაქსიმალური ჩართულობით.

როგორც მაგალითები და გამოცდილება აჩვენებს, მუნიციპალური კულტურის რესურსების აღწერა მუნიციპალიტეტში სხვადასხვა განვითარების პროცესის წამახალისებელი საფუძველი შეიძლება გახდეს. ერთიანი მონაცემთა ბაზის არსებობა საშუალებას იძლევა პირველ რიგში სწორი მიმართულება მიეცეს ადგილობრივი კულტურის განვითარებას, მოხდეს არსებული მართვის სისტემის კრიტიკული გააზრება, ადგევატური სერვისების დაგეგმვა და მოსახლეობისათვის მიწოდება; თანამშრომლობის მაგალითებზე ფიქრი და დამატებითი რესურსების მოზიდვა განვითარების პროცესებისათვის. შესაბამისად, კულტურის რესურსების ერთიანი, განახლებადი ბაზის არსებობა პირველ რიგში მუნიციპალიტეტის ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს. რესურსების აღწერის მეთოდოლოგიად კი საქართველოს მუნიციპალიტეტებს არსებული, აქ განხილული მოდელების გამოყენება შეუძლიათ.

¹ სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსები და კულტურის პოლიტიკის რეპომენდაციები. სათემო განვითარების ცენტრი, კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, სათემო კავშირი „წერიანი“, 2014

კულტურის რესურსების აღწერის ზემოთ
განხილული მიდგომების გათვალისწინებით,
შესაძლებელია უნიფიცირებული მოდელის შემუშავება
კულტურის რესურსების აღწერისათვის, რომელიც
გარდა უშეალოდ მონაცემთა ბაზის ფორმირებისა,
საგანმანათლებლო კომპონენტსაც მოიცავს და სოფლის
დონეზე განსახორციელებელ კვლევებში ახალგაზრდების
ჩართულობასა და გააქტიურებას ითვალისწინებს.

რესურსების აღწერის რეკომენდირებული პროცესი შეიძლება ითვალისწინებდეს:

1) კულტურის სამსახურების წარმომადგენლების
მობილიზება: კულტურის რესურსების ძირითადი
კატეგორიებისა და ქვეკატეგორიების განსაზღვრა და
ანკეტირების უნიფიცირებული სისტემის მომზადება –
რესურსების ფორმალური/ფაქტობრივი/გეოგრაფიული
აღწერისათვის;

2) სოფლების დონეზე კულტურის მატერიალური
და არამატერიალური რესურსების აღწერის მიზნით,
თანამშრომლობა საჯარო სკოლებთან და ახალგაზრდების
ჩართულობის უზრუნველყოფა საგანმანათლებლო
კომპონენტის თანხლებით. შესაძლოა სპეციალური
პროგრამის ინიცირება, რომელიც მუნიციპალიტეტის
ყველა სოფელს და შესაბამისად საჯარო სკოლას
ერთდროულად მოიცავს; პროგრამა, გარდა სასწავლო და
კვლევითი კომპონენტისა, შეიძლება ითვალისწინებდეს
სხვადასხვა ნომინაციას ახალგაზრდების
მოტივირებისათვის და შემაჯამებელი გამოფენის ან
ახალგაზრდული კონფერენციის ორგანიზებას.

3) ერთიანი მონაცემთა ბაზის ფორმირება, GIS
სისტემის შექმნა და გამოვლენილი რესურსების
ზედ დატანა, რაც იძლევა მუდმივი განახლებისა და
ცვლილებების საშუალებას;

ილია ნატროშვილი,
აუდიო-ვიზუალური რეჟისურის მიმართულების
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: სანდრო ვახტანგოვი

მულტიმედია რეჟისურა

ჩვენი რეალობა ინფორმაციული ნაკადების გაფართოების, განვითარებისა და მათი უკეთ გამოყენების ასპარეზია და, უწინარეს ყოვლისა, დაკავშირებულია ტრანსლირების, გამოსახულების, ხმისა და ინფორმაციის ფიქსირების ახალი მეთოდების შემუშავებასთან. ამან შეცვალა ადამიანის ცხოვრება, დაწყებული პირადი კონტაქტებით და დამთავრებული ინფორმაციის სანდობით და მისი ზემოქმედებით ფართო აუდიტორიაზე. შესაბამისად იცვლება უკვე ჩვეული შეხედულებები კულტურაზე, ხელოვნებაზე და მათ როლზე თანამედროვე საზოგადოებაში. ეჭვის ქვეშ დგება ბევრი ცნობილი პოსტულატი ტრადიციული ესთეტიკის შესახებ, მით უმეტეს, რომ დღეს არ გვაქვს ერთიანი მთლიანი კონცეფცია იმ ცვლილებებისა, რომელებიც ჩვენ თვალწინ ხელოვნებაში მიმდინარეობს. გარდამავალ დროს ინდუსტრიული საზოგადოებიდან საინფორმაციო საზოგადოებაში ბევრი დებულება ტრადიციული ესთეტიკის შესახებ ეჭვებეშ დგება. კერძოდ, დღეს აშკარაა კრიტერიუმების ბუნდოვანება და არაერთგვაროვნება იმ შეფასებებში, რომელთაც ვიღებთ თანამედროვე საკრანო შემოქმედებისა და კულტურული პარადიგმის მიმართ მთლიანობაში. ერთი მხრივ, მიიჩნევა, რომ ახალი საინფორმაციო ტექნოლოგიების დანერგვა უფრო მეტად აღრმავებს კრიზისს ტრადიციულ კულტურაში, რომ გლობალიზაციას მივყავართ მასობრივი გემოვნების პრიმიტივიზაციისკენ, რელატივიზაციისკენ და ყოველივე ეს მატებს ბუნდოვანებას ესთეტურსა და არაესთეტურს, პროფესიონალურსა და არაპროფესიონალურს. მეორე

მხრივ კი ყველა ახალი საშუალების აღმავლობითი ნაკადი არა მხოლოდ შლის მხატვრული კულტურის საზღვრებს, არამედ ამდიდრებს რეალობის შემოქმედების პალიტრას.

ხელოვნების ისტორია – ეს არის საკუთარი ენის განუწყვეტელი ძიება, საკუთარი სპეციფიკური ვიზუალიზაციის საშუალებების პოვნა. კინემატოგრაფის ვიზუალიზაციის საშუალებები თანამედროვე აუდიოვიზუალური კულტურის წინამორბედად მიიჩნევა. განვითარების პროცესში ის მუდმივ ცვლილებებს განიცდიდა. საეკრანო ენა გულისხმობს ნაწარმოებების ორიგინალურ გადაწყვეტას, ჟანრთა ურთიერთგავლენას და საეკრანო გამოსახულების კონსტრუირების ახალი მეთოდების შემუშავებას. საეკრანო ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი წინსვლა გარკვეულ ნოვაციებს უკავშირდება, რომელებიც გადაღების ხერხს, ახალი კომპოზიციური, ხმოვანი, ტონალურად და ფერადად გადაწყვეტილი კადრის ძიებას ეხება. შემდგომ მონტაჟის თანამედროვე ხერხის გამოყენებითა და მასალის დამუშავებით ვიღებთ აუდიოვიზუალურ პროდუქტს, რომელიც ინდივიდუალურია და ავტორის ესთეტიკური გემოვნების და ცოდნის მახასიათებელია. კინონაწარმოების ძირითადი ნაწილი კი, რომელმაც საკუთარი კვალი დატოვა კინოინდუსტრიაში, უკვე ცნობილი და გახსნილი ვიზუალიზაციის სპეციფექტების განუწყვეტელ კომბინაციას წარმოადგენს, როგორც რეჟისორისა და სცენარისტის თრიგინალური შემოქმედებითი მოსახრების გადაწყვეტილება. ამით იმის თქმა არ გვინდა რომ დეფიციტია მხატვრული იდეების ან ნარატიული საშუალებების, მთო უმეტეს, რომ დღეს კომპიუტერული ტექნოლოგიები შემოქმედებით მუშაკებს ძალიან დიდ სამსახურს უწევენ და ხელს უწყობენ სრულიად ახალი ვიზუალური და აუდიო სატების შექმნაში.

XXI საუკუნის აუდიოვიზუალური ხელოვნება

აუდიოვიზუალური ხელოვნება სხვა ხელოვნების ტიპებისგან განსხვავდება იმით, რომ ის პირდაპირ კავშირშია ტექნიკასთან. პრაქტიკული გამოცდილების თანახმად, ტექნიკური და ტექნოლოგიური პროცესების ურთიერთქმედება შემოქმედებითი ძიებების პარალელურად საეკრანო ხელოვნებაში ძალიან რთულ და მრავალსაფეხურიან ხასიათს ატარებს. დღეს საეკრანო ხელოვნებაში აქტიურად ინერგება კომპიუტერული ტექნოლოგიები, რომლებიც ეყრდნობა რადიკალურად ახალ დრამატურგიულ, გამოსახულებით და სამოწავლაში საშუალებებს, ლუმიერის და მელიესის ტრადიციებზე კინო-ტელე გამოსახულების დაყოფა აღარ არის მიზანშეწონილი. თანამედროვე საეკრანო ხელოვნების ესთეტიკის პოზიციიდან, ლუმიერის და მელიესის შემოქმედებას, მიუხედავად იმისა, თუ როგორ ობიექტებს ასახავდნენ ისინი ეკრანზე, აერთიანებს ფოტოგრაფიული რეალობა. დღეს კომპიუტერული ტექნოლოგიები საშუალებას იძლევა შეიქმნას ახალი გამოსახულება ობიექტივისა და ფირის გარეშე. ბევრად პროდუქტიულია ვისაუბროთ რეალობის ვირტუალიზაციის დონეზე, ანუ საეკრანო ნაწარმოების შესაბამისობაზე ფოტოგრაფილ ნატურალიზმთან, ანდა პირიქით, მის დისტანცირებაზე რეალობისგან იმდენად, რამდენადაც საეკრანო ნაწარმოებში გამოყენებულია გამოსახულების სპეციალური ტექნოლოგიები. კინო-ტელე-ესთეტიკის განვითარება ყოველთვის დაკავშირებული იყო მიმდინარე სოციალურ და ინფორმაციულ პროცესებთან, რომელებიც გავლენას ახდენდა კულტურის მიმართულებაზე.

დღეს გვაქვს საეკრანო ხელოვნების სხვაგვარი დაყოფა: „მასობრივი“ და „არამასობრივი“. მათი განმანსხვავებელია ფორმა, შინაარსი და შესრულების ტექნიკა. არამასობრივ საეკრანო პროდუქტში ყურადღება

ექცევა გამოსახულებით კულტურას, დომინირებს არანარატიული დასაწყისი, მიმდინარეობს ახალი კომპიუტერული ტექნოლოგიების შემოქმედებითი გამოყენება, რაც უზრუნველყოფს მაყურებლის ჩართვას ასოციაციების როულ ჯაჭვში, ხოლო „მასობრივი“ – პირიქით, პრიმიტიული სიუჟეტი შეფუთულია მარტივი და ყველასოვის გასაგები აუდიო-ვიზუალური ფორმით. იშვიათია ნოვაციები, როგორც გამოსახულებაში ასევე ხმაში და სიუჟეტიც იმდეს არავის უცრუებს და ტრადიცილად „Happy End“-ით მთავრდება. მაგალითები მრავლად გაძეს ქართულ სატელევიზიო სივრცეში: „სერიალები“.

თანამედროვე აუდიოვიზუალური შემოქმედება ეძებს ახლებულ მეთოდებს. ლიტერატურასთან ურთიერთობაში იგი იყენებს მხატვრულ მეტაფორულობას, ერთმანეთს უხამებს გამოსახულებას და სიტყვას, საეკრანო მოთხოვაბაში ხელმძღვანელობს სწორხაზოვანი ან არასწორხაზოვანი წყობით.¹

საეკრანო გამოსახულებისა და ხმის აღქმა, დიდწილად დაკავშირებულია ვიზუალური და აუდიო ინფორმაციის ტექნიკურ მხარდაჭერასთან. გამოსახულებისა და ხმის ესთეტიკა აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში ხშირად გადახრილია იმ სტანდარტისგან, რომელსაც იყენებენ ინფორმაციის ტექნიკურად გამართვის მიზნით. არასტანდარტული ოპტიკა, რაკურსი, არაპუნქტორივი განათება, ფერთა გამის გააზრებული ორგანიზაცია; გამოხატული კადრთაშორისი მონტაჟი, არაჩვეულებრივი ხმოვანი პარტიტურა-ეს და სხვა დანარჩენი კომპონენტები უკვე რა ხანია შეადგენენ საეკრანო გამოსახულებათა პალიტრის

¹ Bailey, H.J., & Milheim, W.D. (1991, February). A comprehensive model for designing interactive video based materials. Proceeding for the Night Conference on Interactive Instruction Delivery at the 1991 Society for Applied Learning Technology Conference, Orlando, FL.

მნიშვნელოვან ნაწილს. ეკრანის გამოსახულებითი საშუალებების განვითარებასთან პარალელურად ვითარდება ხმოვანმხედველობითი აზროვნება საეკრანო ნაწარმოებების, და, შესაბამისად, მაყურებლისაც.

დღეს კინ და ვიდეო გადაღება უფრო მეტად მოქნილი, ეპონომიური და ჩქარია, თუმცა გახანგრძლივებული, შრომატევადი და ძვირია გადაღებული მასალის დამუშავება (Intermediate Digital). ელექტრონიკა ნებისმიერი გადაღებული მასალის ტრანსფორმაციის საშუალებას იძლევა. კომპოზიციური, ტონალური და ფრთა მახასიათებლების ცვლილებით, რეჟისორს და მემონტაჟეს შეუძლიათ გამოსახულების ელემენტების ერთიან გადაწყვეტამდე მიყვანა, პლასტიკური გამოკვეთილი ხატის შექმნა ან მთლიანად გამოსახულების შეცვლა; ამასთანავე, მისი ცალკეული ფრაგმენტები, შეუსაბამონ ერთმანეთს. ასევე შესაძლებელია ნებისმიერი გადაღების შედეგად მიღებული მასალის დამუშავება და კომპიუტერული ობიექტების შექმნა. ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ არა მხოლოდ გააფართოვა გამოსახულებასთან და ხმასთან მუშაობის სპექტრი, არამედ რადიკალურად გააუმჯობესა საეკრანო პროდუქტის ხარისხიც. ვიზუალური ხატის ესთეტიკა ჩვენ თვალწინ იძენს ახალ ხარისხს – ტრადიციულ ესთეტურ კატეგორიებს ემატება ტექნოლოგიური ესთეტიკის კატეგორია, რომელიც გამოსახულების და ხმის ხარისხის მუდმივი გაუმჯობესებით განისაზღვრება.

რაც შეეხება საეკრანო ნაწარმოების სემანტიკურ ასპექტს, არ შეიძლება ხაზი არ გავუსვათ იმას, რომ დღეს ხელოვნება მიმართულია ფინტასტიკის, წარმოსახვის და არარეალურისკენ, მრავლადაა ასეთი ტენდენციები, როგორც ლიტერატურაში, ასევე კინემატოგრაფში. ახალი ტექნოლოგიების მეშვეობით შესაძლებელი ხდება შექმნას ნებისმიერი ვირტუალური რეალობა და გმირი/ანტიგმირი ეკრანზე.

XXI საუკუნის რეჟისორები, მონტაჟის ტექნოლოგიის გამოყენებისას, თავისუფლად ოპერირებენ დროითა და სივრცით: პარალელურად მიმდინარე მოქმედებების დანაწევრებით პატარა მონაკვეთებად; უცემ გადადიან სხვა სივრცისა და დროის კონტინიუუმში, ქმნიან საეკრანო ქრონოტიპებს, სადაც მოვლენები სპეციფიკური ხერხებით, ე.წ. სპეციფექტებით, ერთმანეთს უკავშირდება. XXI საუკუნის დასაწყისიდან კონემატოგრაფი იწყებს დროსივრცითი ახალი კავშირების ძიებას, ცდილობს შეუსაბამოს ისინი საეკრანო მოვლენებს, როგორც „პირიბითს“, ასევე რეალურს.¹

კონემატოგრაფის არსებობის ისტორიის შემდეგ, ტელევიზიისა და მულტიმედიური ხელოვნების განვითარებაზე დაყრდნობით, შემუშავდა საეკრანო სივრცის წარმოსახვის სპეციალური ხერხები, სადაც ხშირად გამოიყენება ე.წ. ტექნიკური „ფინტები“. კადრის სივრცე ლოკალიზებულია მის საზღვრებში, მაგრამ ეს საზღვრები, სურათის ფოტოსურათის საზღვრებისგან განსხვავებით, გამოირჩევა „გაწევის“ უნარით ვარიოეკრანის, დინამიკური ქაშირებისა და ა.შ. წყალობით. ასევე პანორამების და მოძრაობის გადაღების დროს, სივრცის საზღვრების შექმნა და მისი ორგანიზაცია კომპოზიციის კანონების თანახმად (პირიზონტალური და ვერტიკალური კადრები), დიდი ხანია იქცა რეჟისორის, ოპერატორისა და მხატვრის ძირითად შემოქმედებით „ხერხად“. ზუსტად კადრის საზღვრები, რომლის ფარგლებშიც ავტორები კომპოზიციურად ორგანიზაციას უწევენ სივრცეს, საშუალებას აძლევენ მაყურებელს, ყურადღება გაამახვილოს სიუჟეტურად მნიშვნელოვან იბიქტებზე, ფართო გაგებით რეალიზაციას უწევენ „ფანჯრის პრინციპს“.

1 Litchfield, B. (1993). Design factors in multimedia environments: Research findings and implications for instructional design. Paper presented at the Annual Meeting of the America.

თანამედროვე კომპიუტერული ტექნოლოგიები

თანამედროვე კომპიუტერულმა ტექნოლოგიებმა ახალი ჰორიზონტები გახსნა სხვადასხვაგარი სივრცობრივი მახასიათებლების გაღმოსაცემად და ხელოვნური სივრცითი სტრუქტურების შესაქმნელად. ვირტუალური ინტერაქტიური მულტიპროგრამების მნიშვნელოვანი ნაწილად იქცა პლასტიკური მხატვრული სივრცის ცვლილება რეალურ დროში მომხმარებლ საეკრანო დროის დაჩქარება ან შენელება ის მიერ.

გამომდინარე იქიდან, რომ გამოსახულებისა და ხმის მაფიქსირებელი ყველაზე დახვეწილი ტექნიკურ შედერება და კონკურენციას ვერ გაუწევს ჩვენს გრძნობათა ორგანოებს, საეკრანო პროდუქტის შექმნელთა ერთ-ერთი ამოცანა იყო და დღესაც რჩება რეალური განათების, ფერთაგადაცემის, მეტყველების ხმის, მუსიკალური და ხმოვანი ბგერების ილუზიის შექმნა ეკრანზე. შესაბამისად, გამოსახულება და ხმა საეკრანო ნაწარმოებში ძალზე პირობითია, ხოლო გამოსახულების და ხმის ხელოვნება იმაში მდგომარებს, რომ ეკრანზე გადმოცემული იყოს სხვადასხვა დონის შუქის, ჩრდილების და ხმოვანების თავსებადობა, რისთვისაც საეკრანო ნაწარმოების შექმნელებს კარგად უნდა ესმოდეთ რეციპიენტის გამოსახულებისა და ხმის აღქმის კანონები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საეკრანო გამოსახულებითი სანახაობა არ შეიძლება განვიხილოთ მაყურებლის აღქის გათვალისწინებისა და იმ გავლენება მექანიზმების გარეშე, რომლებიც აღმოცენდება ემოციურ-ესთეტიკური ინფორმაციის მიღებისას. საეკრანო ნაწარმოები თავისთვალ სათამაშო სივრცეს წარმოადგენს, რომლის ფარგლებშიც მოქმედებს განსაკუთერებული წესები.¹

¹ Ipek, I. (1995). Considerations for CBI screen design with respect to text density levels in content learning from an integrated perspective. *Imagery and Visual Literacy: Selected Readings from the*

საეკრანო გამოსახულების აღქმისას, მაყურებელი, რადაც დოზით, ეკრანზე გამოსახული სიუჟეტის რეალურ ცხოვრებასთან ახდენს იდენტიფიცირებას. საეკრანო ხელოვნება, ხელოვნების სხვა ტიპებისგან განსხვავებით, მნიშვნელოვნად აქტიურებს მაყურებლის პროექციებს, რაც აღნიშნულ პროექციულ პროცესებს ინტეგრაციას უწევს ვიზუალური ხატების ნაკადებში. ამასთანავე, ტრადიციული საეკრანო შემოქმედება არანაირად არ აძლევს საშუალებას მაყურებელს, რომ მიმდინარე პროცესების თანამონაწილე იყოს. შედეგად, პრაქტიკული თანამონაწილების არარსებობის პირობებში სუბლიმირება ხდება ინტენსიურ აფექტურ პარტიციპაციაში და ხშირად საეკრანო ნაწარმოების ემოციურ-ესთეტური აღქმა მაყურებელში ე.წ. მაგიურ აზროვნებას აღმრავს. ამიტომაც, სხვა ყურებადი ხელოვნების ტიპებისგან განსხვავებით, ტრადიციული საეკრანო ხელოვნების ტიპები ართმევენ მაყურებელს თანამონაწილების საშუალებას და რეგრესის მდგომარეობაში აყნებენ. დღეს აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების შემქმნელები სულ უფრო მეტად ფოკუსირდებან მაყურებელზე, მასზე ზემოქმედების სხვადასხვა ვიზუალური და აკუსტიკური საშუალების გამოყენებით. თანამედროვეკინებატოგრაფიდა ტელევიზია, ასევე მულტიმდია, ეფექტური აქტიური პარტიციპაციის ეფექტის შექმნის მუდმივ ძიებაში იმყოფება. მხატვრული სინამდვილე მიიღწევა პროფესიულად დახვეწილი რეალისტურის და პირობითის ურთიერთშესამებით. განათება, ფერი და ხმა საეკრანო ნაწარმოებში არა მხოლოდ ინფორმაციის ადეკვატურად გადმოცემას უზრუნველყოფს, არამედ ფლობს დაფიქსირებული რეალობის შესახებ ინფორმაციას. ფერი საეკრანო ნაწარმოებში დამატებით ინფორმაციას ატარებს,

რომელიც, როგორც წესი, ესთეტური ხასიათისაა. რაც შეეხება ფერის სიმბოლიკას (განათებისა და ფერის გადაწყვეტა), ის განისაზღვრება ამა თუ იმ ეპიზოდის ზოგადი კონტექსტით.

ინტერაქციული მულტიმედიას ფენომენი

მედია ტექნოლოგიების შეცვლა პარადიგმის ცვლილებას ნიშნავს, რასაც თან სდევს კულტურათა, იმპერიათა და ცოდნის ტიპების ცვლილება. გამონაკლისს არც მედია ტექნოლოგიები წარმოადგენენ. ისინი ქმნან სოციოკულტურულ და ტექნოლოგიურ მნიშვნელობას სავსე ინფორმაციული ველის შესაქმნელად, რომელიც პრაქტიკულად ქმნის თანამედროვე ადამიანის გარემოს. ინფორმაციულ საკუცნეში მატულობს სოციალური და კულტურული მულტიმედიას როლი და დგება ციფრული რენესანსის ეპოქა, რომელშიც ადამიანები იღებენ ცოდნას, როგორც ახალ რესურსს.

დღევანდელ დღეს მულტიმედია განისაზღვრება ფართო ცნებით. ის არა მხოლოდ ინფორმაციის მატარებელია, არამედ მოიცავს ინფორმაციული დამტეშავების კომპიუტერულ საშუალებებსაც.¹

ი. ვერნერი მონოგრაფიის – „მულტიმედია“ ერთ-ერთი ავტორია. ავტორი გაურბის მულტიმედიის განსაზღვრებას და განმარტავს, რომ მულტიმედია არის თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი უახლესი ტექნოლოგიური ფორმა და ხსნის აბსოლუტურად ახალ დონეს ინფორმაციის გადამუშავებისთვის, რომელიც ინტერაქციულად ურთიერთქმედებს ადამიანთან კომპიუტერის მეშვეობით. ეს იმას ნიშნავს, რომ ვიდეორიგება, ტექსტური და აუდიოინფორმაცია, კომპიუტერული გრაფიკა და ანიმაცია შეიძლება თავისუფლად აისახონ მონაცემთა გადმოცემის სხვა

¹ Brooks, R.M. (1993), Principles for effective hypermedia design. Technical Communication, Third Quarter, 422-428.

ფორმებში. ამასთან დაკავშირებით იხსნება ფართო შესაძლებლობები შემოქმედების სხვადასხვა ტიპისთვის, პირველ რიგში ხელოვნებისთვის. პროდუქტების გამოყენების წყალობით, აუდიოვიზუალური ინფორმაცია მოიცავს დიდ ემოციურ მუხტს, რომელიც აქტიურად ირთვება როგორც საგანმანათლებლო სივრცეში ასევე ყოფაში. მულტიმედიის გამოყენების სხვა მიმართულებას „ბიზნეს შემოთავაზების დანამატი“ წარმოადგენს, ანუ, სპეციალური პროგრამები სხვადასხვა სპეციალისტისთვის. მათ შორის მულტიმედიური პროდუქტები არამედტიმედიური პროდუქტებისგან იმით განსხვავდება, რომ:

1) მოცემული ინფორმაცია ინახება და მუშავდება ციფრულ ფორმატში კომპიუტერის გამოყენებით;

2) მათ შეუძლიათ შეინახონ სხვადასხვა ტიპის ინფორმაცია არა მხოლოდ ტექსტური და ხმოვანი, არამედ გრაფიკული, ანიმაციური, ვიდეო და ა.შ.;

3) მათ არსებით თავისებურებას ინტერაქტიულობა წარმოადგენს – რესურსის აქტიური ზემოქმედება პროგრამაზე, მომსახურებისა და ადამიანის ურთიერთგავლენა;

მომხმარებელს შეუძლია მოიხმაროს ესა თუ ის ინტერნეტ პროდუქტი და აქვე შემატოს მას თავისი მასალები და გახდეს მოცემული პროდუქტის თანავგორი, თანაშემქმნელი;

4) ჰიპერტექსტის არსებობა.

თუმცა, მხოლოდ სუჟთა კომპიუტერული, ტექნიკური მედია არ წარმოადგენს ერთადერთ განმანსხვავებელ თვისებას. ამერიკელი მკვლევარები – ლ. ჯ. სკიბი, სოუზენ ხეიფეისტერი, ანულა მ. ჩესნატი მულტიმედია ტექნოლოგიებს უწოდებენ „ევოლუციას პროგრესში“ და საკუთარ თეზისს შემდეგნაირად ხსნიან: „მულტივად განახლებად კომპიუტერულ სფეროში ცვლილებები იმდენად სწრაფად ხდება, რომ ჩვენ ვასწრებთ

თვალყურის გადევნებას ახლო აწყოსა და მომავალში. თუმცა სწრაფი ცვლილება ტიპიურია კომპიუტერული ინდუსტრიისთვის. აპარატურული და პროგრამული უზრუნველყოფა უფრო სწრაფად იცვლება, რაც უფრო ნაკლებ ხარჯებთან არის დაკავშირებული.

მულტიმედია წარმოადგენს შერეულ ტექნოლოგიურ პროგრესის, და არამხოლიდ პროგრამული და აპარატურული კომპონენტების კომბინაციას.¹

ზოგადი შეხედულებები მულტიმედია ტექნიკასა თუ ტექნოლოგიებზე განსაზღვრავს მულტიმედიას, როგორც კომპიუტერული ტექნოლოგიის განსაკუთრებულ ტიპს, რომელიც აერთიანებს ტრადიციულ სტატიკურ-ვიზუალურ ინფორმაციას (ტექსტი, გრაფიკა), ასევე დინამიკურს (მეტყველება, მუსიკა, ვიდეოფრაგმენტები, ანიმაცია და ა.შ.). ამასთანავე, ჩვენი აზრით, მულტიმედია ფენომენი უნდა განვსაზღვროთ როგორც „პოლიგარუმი“, ერთიანი გარემო, რომელიც თავის სინკრეტულ არსები წარმოადგენს ინფორმაციის პრეზენტაციის სხვადასხვა ტიპს (ტექსტი, გრაფიკა, ხმა და ა.შ.). კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარების სიჩქარე იძღვნად დიდია, რომ „შინაარსი“ ვერ უსწრებს საშუალებას, ხოლო ტექნოლოგიათა წინსვლა ბაზარზე, როგორც ხატოვნად თქვა ბილ გეიტსმა – „აზრის სიჩქარით მიმდინარეობს“.² ინტერნეტი სულ უფრო და უფრო ყოვლისმომცველი ხდება და ჩვენ თვალწინ ისეთ მოცემულობად იქცევა, რომლის ზედაპირზეც გლობალური პროექტების რეალიზება ხდება. თუმცა მულტიმედიას განხილვა, მხოლოდ სოციოკულტურულ კონტექსტში, როგორც

1 Скибб Л.Дж., Хэйфмейстер Сюзен, Чеснат Анжела М. Оптимизация мультимедиа ПК/ Пер. с англ. Киев: НИПФ «ДиаСофт Лтд», 1997. -352 с.

2 Taylor, C.D. (2013). Choosing a display format for instructional multimedia: Two screens vs. one. Multimedia Display Formats AECT92, 762 784.

კომპიუტერული ტექნოლოგიის ერთ-ერთი სახეობა, ან როგორც მარკეტინგის ინსტრუმენტი – ძალიან ვიწროა.

ჯერ კიდევ მაკლუენმა, მასმედიის თეორეტიკოსმა, რომელმაც იწინასწარმეტყველა 70-იან წლებში ინფორმაციული ტექნოლოგიების ეპოქის დადგომა, შემოგვთავაზა კულტურული კონცეფცია, რომელშიც აღიწერებოდა თანმიმდევრული ეკოლუცია ტექნიკური საშუალებების, რევოლუციური ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, რომელიც გამოიხატებოდა პრაქტიკაში გუტენბერგის ბეჭდვითი ბორბლიდან ხმოვან ფერად ტელევიზიამდე. ამ ჯაჭვში არ არსებობდა კომპიუტერი და ინტერნეტ ქსელი, ვინაიდან მაკლუენი გარდაიცვალა 1980 წელს, ერთი წლით ადრე პერსონალური კომპიუტერის გამოგონებამდე, თუმცა მან შეძლო ისეთი წინასწარმეტყველების დატოვება, რომელმაც ძირული ცვლილებები შემოიტანა კომუნიკაციური ტექნოლოგიების სფეროში.

ფრანგი სტრუქტურალისტები ასევე ამტკიცებდნენ, რომ „კულტურა იქმნება კომუნიკაციური პროცესებისგან“. ახალი თანამედროვე ელექტრონულ-კომუნიკაციური სისტემის ისტორიულ სპეციფიკად, კასტელის აზრით, „რეალური ვირტუალობის კულტურა ითვლება“, რომელიც განსხვავდება თავისი გლობალური მასშტაბებით მისი გავრცელებისა და გავლენის მექანიზმებით ადამიანის ყოფისგან.

მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების (რომელსაც შემოკლებით მასმედია ეწოდება) თანამედროვე, მრავალგანშტოებიანი სისტემა განაპირობებს ურნალისტისა და აუდიტორიის (მკითხველი, მსმენელი, მაყურებელი) სრულფასოვან ურთიერთობებს. ცნებები – „მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები“ და „მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები“ ხშირ შემთხვევაში გაიგივებულია ცნებასთან –

უურნალისტიკა, რადგან უურნალისტის სამუშაო მართლაც წარმოადგენს მყითხველთან, რადიომსმენელთან ან ტელემაყურებელთან უშუალო კონტაქტს. ეს არის კომუნიკაციური პროცესი, რომელიც მოიცავს სამ უმთავრეს კომპანინგს: ინფორმაციის წყაროს, ინფორმაციის გადაცემის ფორმასა და საშუალებას; მასმედიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე შესწავლის ობიექტებიც განსხვავდებოდა: XX საუკუნის 30-40-იან წლებში ეფექტური პროპაგანდისტული ზემოქმედების პირობებისა და შინაარსის შესწავლაში დიდი წვლილი შეიტანა ამერიკულმა სკოლამ (Lasswell, H.D. 1948), რომელმაც ღასუელის ცნობილი ფორმულით – „ვინ აცნობებს, რას აცნობებს, რომელი არხებით, ვის და რა ეფექტით“. მოგვიანებით, დამოკიდებულებების თეორიაზე დაყრდნობით, ჩამოყალიბდა მასობრივი კომუნიკაციის ეფექტურობის გამაშუალებელი კონცეფცია (Klapper, J.T. 1960) და ორსაფეხურიანი კომუნიკაციის თეორია, რაც გულისხმობს, რომ იდეები (ინფორმაცია) ხშირად ვრცელდება მასმედიის საშუალებიდან „საზოგადოებრივი აზრის ლიდერებამდე“, ხოლო მათგან – სხვა, ნაკლებად აქტიურ მიმდევრებამდე – რეციპიენტებამდე. ჩვეულებრივ შეისწავლიან: ა) კომუნიკატორის, აუდიტორიის, შეტყობინების შინაარსისა და მასობრივი ინფორმაციის აღქმის პრობლემებს; ბ) მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა (ბეჭდვითი, რადიო, ტელევიზია, კინო, რეკლამა და სხვ.) თავისებურებებს; გ) მასობრივი ინფორმაციის სისტემის ფუნქციონირების კანონზომიერებებს.

მასმედიის ძირითადი თეორიული პრობლემაა მიმართებების გააზრება მასმედიასა და საზოგადოებას შორის. ეს პრობლემა XXI საუკუნეში დაძლევულია თანამედროვე მულტიმედია საშუალებების განვითარებით. ინფორმაციის მიღების, მოხმარების და გადაცემის თანამედროვე ფორმებმა ამ საუკუნის დასაწყისში

ინფორმაციის მიღებისა და გადაცემის ალტერნატიული და ბევრად უფრო ეფექტური, სანდო და სწრაფი გზა შემოგვთავაზა, კერძოდ:

„მე“ – როგორც შემქმნელი;

„მე“ – როგორც გამავრცელებელი;

„მე“ – როგორც მიმღები და შემფასებელი.

თავის დროზე მაკლუენმა ტელევიზიას უწინასწარმეტყველა, რომ იგი შეიწოვდა სამყაროს მთელ დროსა და სივრცეს. XXI საუკუნეს კი მეცნიერმა კომპიუტერული ტექნოლოგიებისა და მულტიმედია საშუალებების ერა უწინასწარმეტყველა, სადაც ბიჭებმა და გოგონებმა, მოხუცებმა და ბავშვებმა, სრულიად ჰომოსაპიენსმა შეიწოვა სამყარო თავისი სივრცით, მოცულობით და დროით. მაკლუენმა ესეც განკვრიტა. ჯერ კიდევ XX საუკუნის შუა წლებში იწინასწარმეტყველა ადამიანის ხელის – ღილაკთან, ტელევიზორის – თვალთან, კომპიუტერის – სხეულთან, ადამიანის – ქსელთან დიადი შერწყმა. მან გვამცნო ახალი რეალობის მოსვლა, სადაც არის ე. წ. ვებსერფინგი, „დაკლიკვა“, „წამიერი საპასუხო რეაქცია“, შეგრძნება, როგორც საკუთარი თავის სხვებისთვის მიღწევადობის და ძნელად მოსახლეობები მთლიანობის ნაწილად ყოფნის შეგრძნება, რადგანაც სამყარო, გარშემორტყმული ელექტრო სადენებით, ერთი დიდი „სოფლის“ ხელა.¹

მაკლუენის მსოფლიმხედველობისგანსაკუთრებულობას წარმოადგენს ის გარემოება, რომ კომუნიკაციურ ტექნოლოგიებს იგი განიხილავს, როგორც გადამწყვეტი ფაქტორს ამა თუ იმ სოციალური თუ ეკონომიკური სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში. XXI საუკუნის ადამიანი თვითონ ქმნის თემებს, ავრცელებს იდეებს, ახდენს შეფასებებს, უზიარებს მთელ მსოფლიოს საკუთარ პოზიციას, იღებს უკუკავშირს და პოულობს

1 Brooks, R.M. (1993). Principles for effective hypermedia design. Technical Communication, Third Quarter, 422-428.

თანამოაზრებს ტრადიციული მედია საშუალებების (ტელევიზია, რადიო, პრესა) ალტერნატივად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Bailey, H.J., & Milheim, W.D. (1991, February). A comprehensive model for designing interactive video based materials. Proceeding for the Night Conference on Interactive Instruction Delivery at the 1991 Society for Applied Learning Technology Conference, Orlando, FL.
- Brooks, R.M. (1993). Principles for effective hypermedia design. Technical Communication, Third Quarter, 422-428
- Faiola, T., & DeBlois, M. (1988). Designing a visual factors based screen display interface: The new role of the graphic technologist. Educational Technology, 28(8), 12 -21
- Gagne, R.M. (1985). The conditions of learning and theory of instruction (4th ed.). New York:Holt, Rienhart, and Winston.
- Psychological perspectives. Canadian Journal of Education Communication, 18(3), 167-179
- Hannafin, M.J., & Hooper, S. (1989). An integrated framework for CBI screen design and layout. Computers in Human Behavior, 5(3), 155-165. Jl. of Educational Multimedia and Hypermedia (1997) 6(3/4),
- Hannafin, M.J., & Rieber, L.P. (1989). Psychological foundations of instructional design for emerging computer based instructional technologies: Part II. Educational Technology.
- Ipek, I. (1995). Considerations for CBI screen design with respect to text density levels in content learning from an integrated perspective. Imagery and Visual Literacy: Selected Readings from the 26th Annual Conference of the International Visual Literacy Association.
- Isaacs, G. (1987). Text screen design for computer assisted learning. British Journal of Educational Technology, 18(1), 42-51
- Jones, M.G. (1995). Visuals for information access: A new philosophy for screen and interface design. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 380 085)

-
-
- Litchfield, B. (1993). Design factors in multimedia environments: Research findings and implications for instructional design. Paper presented at the Annual Meeting of the America.

გიორგი ქანთარია,
სამეცნიერულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნების
(შემოქმედებითი პედაგოგიკა) მიმართულების
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

მიხეილ ჩხეოვის „ვისიერლოგიური ჟანტის “ ჩამოყალიბების ისტორია (ზოგადი მიმოხილვა)

მიხეილ ჩხეოვი, მსახიობი, რომლის ფანტაზიასაც
საზღვარი არ აქვს!

საქმარისია მის მიერ განსახიერებული როლების
ერთ ფოტოს მაინც დახვდო, რომ იმ წუთშივე ხვდები
— ეს არის ადამიანი „არანორმალური“ გარდასახვის
უნარით. გაყინული სურათებიდანაც ჩანს, თუ რა
ხარისხის სამსახიობო ნამუშევართან გვაქვს საქმე.
რას ნიშნავს როლის მხატვრული სახე?! ამ კითხვაზე
პასუხის გასაცემად სულაც არ არის საჭირო ვრცელი
მონოლოგის წაკითხვა; მისი ოსტატობა ფოტოების
ერთი შეხედვითაც ნათელია... მ. ჩხეოვის ხლესტაკოვი
(გოგოლის „რევიზორიდან“) ან მალვოლიო (შექსპირის
„მეთორმეტე ლამიდან“). აი, ამას ნიშნავს როლის
მხატვრული გააზრება. ხლესტაკოვი თავისი შშიერი
თვალებით, ეშმაკურად აპრეხილი წარბებით, და უზომოდ
ცოცხალი გამომეტყველებით, რომელშიც ზუსტად
ირეკლება მისი მისწრაფების, სურვილების საშუალებები,
რითაც ამ სურვილებს აისრულებს. ადამიანი-მაწანწალა
ძალი, დაახლოებით ასეთია ჩხეოვის ხლესტაკოვი.

მ. ჩხეოვის ბიოგრაფიას თუ გადაეხდავთ, მივხვდებით,
რომ ეს ადამიანი მუდმივ შემოქმედებით ძიებაში იყო
ჯერ სამხატვრო თეატრში, კ. ს. სტანისლავსკისთან,
შემდეგ სტუდიაში ე. ვახტანგოვთან; პარიზი, იალტა,
გერმანია, ინგლისი და ბოლოს ამერიკა, სადაც თითქოს

გარევულ აღმოჩენამდე მივიდა. „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“ – სწორედ ამ წიგნში აქვს ჩამოყალიბებული ფიქოლოგიური ჟესტი, როგორც სარეპეტიციო მეთოდი; თვითონ ამ მეთოდს, რეჟისორისა და მსახიობს შორის, ახალ საურთიერთო ენას უწოდებდა.

სისტემაზე მუშაობა საკუთარი სტუდიის გახსნის შემდეგ დაიწყო (1918 წ.). სწორედ ამ სტუდიაში ეძებდა ახალ სარეპეტიციო საშუალებებს. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მისი პრაქტიკული მასწავლებელი კ. ს. სტანისლავსკი, ამავე დროს, ქმედით ანალიზის მეთოდის აღმოჩენის პროცესშია. ჩეხოვის სისტემა საფუძველს სტანისლავსკის სწავლებიდან იღებს, მაგრამ ჩეხოვს ადამიანის სულის შესწავლის მოთხოვნილება აქვს და ამიტომაც რუდოლფ შტაინერის ანტროფოსოფიით ინტერესდება. ფიქოლოგიური ჟესტი სწორედ შტაინერის ევრითმიაზეა დამყარებული. ევრითმიის ძირითადი საშუალება ფიზიკური მოძრაობაა, უფრო სწორად, ფიზიკურ მოძრაობათა თანმიმდევრობა, რომელიც ადამიანის შინაგანი მდგომარეობით არის ნაკარნაპევი; სწორედ ამ პრინციპს ემყარება ფიქოლოგიური ჟესტი, მაგრამ თუ ევრითმია კონკრეტულ მოძრაობებს გულისხმობს, ფიქოლოგიური ჟესტის შემთხვევაში მოძრაობები სპონტანურია და ადამიანის ინდივიდუალურ შეგრძებებზეა დამოკიდებული.

1918 წელი. ჩეხოვი გატაცებულია სტუდიით და მასში მიმდინარე ექსპერიმენტებით. ზუსტად ამ დროს ვ. ე. მეიერზოლდი მუშაობს ბიოქექანიკაზე, რომელიც ასევე სხეულის მოძრაობაზე დამყარებული; მოკლედ მთელს რუსეთში სამსახიობო სისტემების ბუმია. ბიოქექანიკა მკვეთრად განსხვავდება ფიქოლოგიური ჟესტისგან. მისი მოძრაობებიც ასევე დადგენილია. ეს უფრო პლასტიკური ეტიუდებია, ვიდრე სარეპეტიციო მეთოდი. არსებობს ვიდეო ჩანაწერები, სადაც ჩანს, რომ ბიოქექანიკური ეტიუდების დროს შემსრულებელი მეტ

აქცენტს ფიზიკური მოძრაობების გამოშააველობაზე აკეთებს, მაშინ როცა ფსიქოლოგიური ჟესტის დროს პირიქით ხდება – მსახიობი მიმართავს ამ საშუალებას ფიზიკური მდგომარეობის მეშვეობით შინაგანი მგრძნობელობის გამოსაწვევად.

ადამიანის ფანტაზია, მსახიობის უპირველესი იარაღია მხატვრული სახის შესაქმნელად. სწორედ ამ იარაღის ამოქმედებას ემსახურება ჩეხოვისეული ტექნიკა. თავისივე მოგონებებიდან ჩეხოვი როლზე მუშაობის არაერთ პროცესს აღწერს: მაგალითად, სპექტაკლში „Потоп“ (წყალდიდობა), რომელიც სტუდიაში ე. ვახტანგოვმა დადგა, ჩეხოვი ფრიზერის როლს თამაშობდა; ზუსტად სპექტაკლის დაწყების წინ, როცა სცენაზე უნდა შესულიყო, რეჟისორს მიმართავს: მაპატიე, მაგრამ მე არ ვიცი, როგორ უნდა ვითამაშო ფრეიზერი. ე. ვახტანგოვს კამათის დრო არ რჩებოდა, რადგან ფარდა უკვე გახსნილი იყო, ამიტომაც, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, ძალით შეავდო ჩეხოვი სცენაზე. მსახიობის გასაკვირად მის მაგივრად სწორედ პიესის გმირი ალაპარაკდა და დაიწყო მოქმედება შეთავაზებულ ვითარებაში. სწორედ ამ მოვლენის გამოკვლევას მ. ჩეხოვმა მთელი შემოქმედებითი ენერგია მოახმარა. ყველაზე რთული და აუცილებელი პროცესი ხომ ფანტაზიის მეშვეობით შექმნილი პერსონაჟის გაცოცხლებაა, ასე ვთქვათ, ასეს რეაქტული ხატიდან ფიზიკურ არსებად გარდაქმნის პროცესი.

საყურადღებოა აგრეთვე ის ფაქტი, თუ როდის და რა ვითარებაში დაიწყო მ. ჩეხოვმა სამსახიობო სისტემის შემუშავება: 1918 წელი, რუსეთში სამოქალაქო ომია – წითლები და თეთრები ერთმნეთს არ ინდიბუნ; მოსკოვი ბოლშევიკების მმართველობის ქვეშ არის, მაგრამ რუსეთის იმპერიის სამხრეთ ნაწილი თეთრ გვარდიელებს უჭირავთ. 1917 წელს, ოქტომბრის აჯანყების შემდეგ იუეთქა კონფლიქტმა. ასეთ დაძაბულ

ვითარებას არ შეეძლო არ ემოქმედა უბრალო ადამიანების ფსიქიკაზე, მით უმეტეს, თუ ეს „უბრალო“ ადამიანი მიხეილ ჩეხოვია, მსახიობი, შემოქმედი სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, რომელსაც არ შეუძლია გულგრილად შეხედოს განვითარებულ მოვლენებს. ჩეხოვიც ვეღარ უმკლავდება ამ დაძაბულ ვითარებას და სახლში იკეტება; შიში, რომელსაც მთელი ქვეყანა განიცდის, მასზე გაორკეცებულად მოქმედებს:

1917 წ. ქ. ს. სტანისლავსკის:

„ჰატიუდინებულო კონსტანტინე სერგის ძე, მე ვერ ვნებდავ საშუალებას, თქვენ წინაშე, თავის გასამართლებლად. მას შეძლევ რაც „წყალღილობა“ - სიახ დაკავშირებით მოხდა (საქმე იმაშია, რომ ძლიერი სტრესის გამო ჩეხოვი შუა სპექტაკლიდან გამოიტა - ს. ჩ.-გ. ქ.), მით უმტეს, რომ ვერაფერს დავაძაგლებ იმას, რაც თქვენ ისედაც იცით ჩემს შესახებ.

თუ თქვენ, ბატონო კონსტანტინე სერგის ძე, მიიღებთ ჩემი თეატრიდან გარიცხვის გადაწყვეტილებას, ჩემი თხოვნა იქნება, რომ ხელფასი არ შეძიწყვიტოთ მანამ, სანამ სხვა რესურსს არ მოვნახავ ფულის საშუალებად (აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ სტანისლავსკიმ ჩეხოვი ამ ინციდენტის შემდეგ თეატრიდან არ დაითხოვა, არამედ შეებულებაში გაუშვა და ხელფასიც შეუნარჩუნა, რათა მას თავისი ჯამრთელობისთვის მიეხედა - ს. ჩ.-გ. ქ.)

მაატიუთ, რომ პირადად ვერ ვახერხებ თქვენთან მოსვლას და ჩემი მევობრის, აღუქსევი სოლომონის ძე ძებულებას, დანძმარებით ვსარგებლობ.

თქვენდამი უსაზღვრო პატივისცემით
მიხ. ჩეხოვი¹

¹ М. Чехов, Литературное наследие, Т.1, Изд. «Искусство», М., 1986г., стр. 297.

„დიდად პატივუებულო და ჩემთვის უსაზღვროდ
საყვარელო, კონსტანტინე სერგის ძევ.“

მე სრულიად უძლური ვარ მითხვის, რომ გამოვხატო
თქვენდამი პატივისცემა და მადლობა გადავინადოთ იმ
სიკეთისა და სითბოსთვის, რაც ოქენე ჩემთვის ვაღიერთ.
ავრეთვე მებმის ისიც, რომ ამის აუცილებლობა არ
არსებობს. ერთადერთი რისი ვაკეთებაც ახლა შემიძლია:
უნდა მივხდო საკუთარ ჯანმრთელობას, რათა შეძლებ ში
გავამართო და ვამოვისყიდო ჩემი დანაშაული.

დღუსდღუობით ჩემი ქუჩაში ვასკლის მჯდულობები,
წარმატებით არ დაგვირგვინებულა. მგრამ უახლოეს
დღუებში შევძლებ და მოვალ თქვენს სანახავად
სტუდიაში“¹.

მხატვის პირველი სტუდიის კოლექტივის:

„სტუდიულებო,

ჩემს საქციელს ეთიკის თვალსაზრისით, რა თქმა
უნდა, ვამართოება არ აქვს. დამაშვერ ვარ მოელი
სტუდიის წინაშე, ვაღიარებ და ვინდი ბოდიშს“².

ეს წერილები 1917 წლის დეკემბერშია დაწერილი,
სამოქალაქო ომი სულ ერთი თვის დაწყებულია. რაღა
თქმა უნდა, ჩეხოვი ამ მოვლენებს არსად ახსენებს,
მაგრამ ფაქტია, რომ მსახიობის სულიერი მდგომარეობა
კრიტიკულია. ის სახლში იკეტება და გარეთ აღარ
გამოდის, მთელი წლის განმავლობაში ამსოდებულებად
მოწყვეტილია თეატრის.

აი, რას წერს სტანისლავსკის 1918 წლის 16
ივნისს:

¹ М. Чехов, Литературное наследие, Т.1, Изд. «Искусство», М., 1986г., стр. 298.

² М. Чехов, Литературное наследие, Т.1, Изд. «Искусство», М., 1986г., стр. 299.

„მუკესალმებით, დიდად პატივცემულო კონსტანტინე სერგის ძე!“

ღმერთმა იცის, რამდენი ხანია არ მინახავხართ, ტელეფონზეც კერ კანერხებ დარჩევას, რადვან არ ძალის. არ ვიცი, როგორ ცხოვრობთ, თავს როგორ გრძნობთ, თუატრიდან არავინ მინახავს, რომ თქვენი ამბავი ძევათხა. გუშინ ახლომდებარე ტელეფონს მივაგენი და დავთინუკეთ, მაგრამ თქვენი აპარატი არ მუშაობს.

მე დავჭრიოწინდი, ძვირფასო კონსტანტინე სერგის ძე, ლურჯწერას ამბავით არის. დავჭრიოწინდი და ახალი ბანაში გადავვდი. კუნცრობ ძევლებურად, გატაცებული ვარ გაკვეთილებით (ამ დროს ჩეხოვს უკვე სახლში ჰქონდა გახსნილი სამსახიობო სტუდია – ხ. ჩ. -გ. ქ.) მაგრამ კვრძნობ რომ ძალიან ჩამოვრჩით, არ ვიცი რა არის ახალი სისტემაში და საშინლად მინდა ვაგება, ჩემთვისაც ძჭირდება და მოსწავლებისთვისაც, მაგრამ საოდან გავიგო, არ ვიცი. ჩემი კვრეთ წოდებული ავადმყოფობა, ან იქნებ სიმძლალე, ისევ სახლში მაჩურებს. ჭუხაში გასელის მცდელობებს ძალიან არასასიამოვნო შეგრძნებები ახლავს თან. მომენტრეთ ძალიან, ბატონო კონსტანტინე სერგის ძე, სიზმარშიც კი გხელავთ ხოლო?“¹

ამ წერილიდან ჩანს, რომ ჩეხოვი დიდი სტრესის ქვეშ იმყოფება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, 1918 წლის დასაწყისში მაინც სხინის საკუთარ სტუდიას, სადაც მუშაობს დამწყებ მსახიობებთან.

მარა კნებელი (მისი მოსწავლე და შემდგომში მსახიობი, პედაგოგი და ოეორეტიკონი – ხ. ჩ.-გ. ქ.) წერს: „მე ვიცნობდი ჩეხოვს, ადამიანს: მასთან შეხვედრა იმ ერთ-ერთ შთაბეჭდილებათაგანია, რომლიც ადამიანის სულში სამუდამო კვალს ტოვებს. მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების ნახევარი უცხო ქვეყანაში გაატარა,

¹ М. Чехов, Литературное наследие, Т.1. Изд. «Искусство», 1986г., стр.300

ძალიან შორს ჩვენგან, მაინც ვფიქრობ, რომ ჩემთვის გასაგებია მისი ხასიათი, გასაგებია მარცვალი მისი პიროვნებისა“.¹

მარცვალი, რომელზეც მარია კნებელი წერს, ძალიან ნათლად ჩანს ჩეხოვის მიერ შესრულებულ როლებში, კინოსა და თეატრში. პირადად მე, სამწუხაროდ, მის თეატრალურ როლებს მხოლოდ ფოტოსურათებიდან ვიცნობ, მაგრამ იმ ცოდნით შეარაღებულმა, რომელსაც მისი ნაწერები იძლევა, შემიძლია წარმოვიდგინო, თუ რაზეა საუბარი:

ფანტაზიის მოჭარბებული უნარი შეახილისთვის აუცილებელი მახასიათებელია!

სწორედ ფანტაზიის სახელოსნოში უნდა შეითხას როლის მხატვრული სახე. სტანისლავსკის სისტემა ნებისმიერმა ადამიანმა შეიძლება აითვისოს, მაგრამ საქმე ის არის, თუ როგორ გამოიყენებს მას; ხელოსან რეჟისორად და მსახიობად ჩამოყალიბება არც თუ ისე ძნელია. საკმარისია სისტემის კონკრეტული ელემენტების კარგად ცოდნა. თვითონ სტანისლავსკი ამბობს: „სისტემა ეხმარება ნიჭიერ ადამიანს გახდეს კარგი მსახიობი“,² მაგრამ თუ ადამიანი არ არის აღჭურვილი სათანადო უნარებით, მისგან მხოლოდ კარგი ხელოსანი გამოვა. ასევეა ფსიქოლოგიური ჟესტიც, ეს სარეპეტიციო მეთოდი უბრალო ადამიანის ხელში მხოლოდ სპორტულ გამაჯანსაღებელ ვარჯიშად თუ გამოდგება, მაგრამ ნიჭიერ მსახიობს, რომელსაც ფანტაზიის უნარი, სათანადო ტემპერამენტი და სხვა საჭირო თვისებები აქვს, აუცილებლად დაეხმარება როლის განსხვაულებაში.

1910-იან წლებში რუსეთში ფეხს იკიდებს იტალიაში

¹ М.Кнебель, Из книги – М.Чехов. Литературное наследие, Т.1, Изд. «Искусство», 1986, стр.9

² К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, «Академия», Л-М, 1931, стр.703

დაბადებული მიმდინარეობა ფუტურიზმი, მანიუესტით, სახელად – „სილის გაწნა საზოგადოებრივ აზრს“ «Поощёчина общественному вкусу», ჯგუფი „Гилея“, ხელმძღვანელი: ვლადიმერ ხლებნიკოვი).

„ჩვენი, სახლისა და მოულოდნელობის მეთხელებს მხოლოდ ჩვენ ვართ ახალი დროების სახე! დროის საყვირი კივის, სიტყვიერ ხელოვნებაში!

წარსული გვავიწროვებს. აკადემია და პუშკინი იეროგლიფებზე უფრო გაუგებარია. გადავაგდოთ პუშკინი, დოსტოევსკი, ტოლსტოი და სხვ. და სხვ. თანამედროვეობის გემბანიდან!

ვინც პირველ სიყვარულს არ დაივიწყებს, ვერ შეიცნობს უკანასკნელს!

ყველას! მაქსიმ გორკებს, კუპრინებს, ბლოკებს, ბუნინებს, და სხვ. და სხვ. მხოლოდ აგარაკი სჭირდებათ მდინარის პირას.

ცათამბრჯენების სიმაღლიდან დავცემოთ მათ არარაობას.

გპრძანებთ პოეტთა უფლებების, პატივისცემას:

1. გაიზარდოს ლექსიკონის მოცულობა. თვითნებური და წარმოებული სიტყვებით (ახალი სიტყვებით).
2. დაუძლეველი სიძულვილი აქამდე არსებულ ენას.
3. ჩამოიგლიჯეთ თავიდან აბანოს ცოცხებისგან შექრული, საზარელი, გროშად ღირებული დიდების გვირგვინი.
4. იდგეს ნანგრევებზე სიტყვა „ჩვენ“ სტვენითა და უქამდაფილებით გარემოცული“¹.

მანიუესტი ომის გამოცხადებას ნიშნავდა.

ესაა, პროვოკაციული და აგრესიული შემოქმედების

¹ www.Pergam – club.ru/boock/3944.

დასაწყისი, რომელმაც თავიდან ლიტერატურა და სახითი ხელოვნება, სულ მაღვე კი თითქმის ყველა სახელოვნებო დარგი მოიცვა, მათ შორის თეატრიც. როგორც ზევით აღვნიშნე, მეიერხოლდი იწყებს ბიომექანიკაზე მუშაობას, ყველგან ახალი ფორმების ძიებაა...

ამ გარემოებას არ შეიძლებოდა უპვალოდ ჩაევლო ჩეხოვის შემთხვევაშიც, ისიც იწყებს ახალი სარეპეტიციო მეთოდის ძიებას.

მოძრაობა, — აი მთავარი გასაღები. შინაგანი მდგომარეობის ამსახველი „მონიტორი“. „სიცოცხლის უნარიანობის ერთ-ერთი გამოხატულება“ — ასეთია მოძრაობის ენციკლოპედიური განმარტება, ადამიანის შინაგანი მდგომარეობა ასახული მოძრაობაში. საინტერესო ფორმულაა, ფსიქოლოგიური ჟესტის პრინციპიც ეს არის!

ადამიანი (და არა მარტო ადამიანი) სხეულის მოძრაობის მეშვეობით ათასობით ინფორმაციას გასცემს და იღებს, სხვადასხვა ჟესტის მეშვეობით მრავალ მდგომარეობასა თუ სურვილს გამოხატავს. რაღა თქმა უნდა, მისი ფიზიკური მოძრაობის ფორმაც და შინაარსიც ზემოქმედებას ახდენს შინაგან მდგომარეობაზე. რა აქტივობითაც ესა თუ ის ადამიანი ხელს გაიქნევს — მის ცნობიერებაში შესაბამისი, ემოციური, იმპულსი იფექტებს. სწორედ ამ პრინციპის გადმოტანას ცდილობს მიხეილ ჩეხოვი თეატრალურ ხელოვნებაში. იწყებს გამოძიებას ჯერ თავის სტუდიაში, მოსწავლეებთან, სავარჯიშოების სახით, ხოლო შემდეგ კი გარკვეულ სისტემად აყალიბებს წიგნში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.

ასეთ როგორ ფსიქოლოგიურ, სოციალურ და პოლიტიკურ ვითარებაში ჩაისახა მიხეილ ჩეხოვის ფსიქოლოგიური ჟესტის ელემენტები, რომელებიც შემდგომში უფრო დაიხვეწა და გარკვეულ „მეთოდაც“ ჩამოყალიბდა.

FILM STUDIES

Lela Ochiauri,

Doctor of Art Studies

Professor

Shota Rustaveli Theatre And Film Georgia State University

THE POINT WHERE THE TWO WORLDS COME ACROSS

(Impact of European Cinematography and Characteristics of
Georgian Cinematography)

Summary

Culture, peculiarity and character of each nation are first of all determined by the features distinguishing them from others. Despite the fact that Georgian culture is the phenomenon which has emerged on the crossroad of cultures we still have our own, original culture like the countries which did not experience any influence.

We can say the same about Georgian cinematography which is almost of the same age as the world cinematography is. The history of admiration and relationship of Georgia with the “tenth muse” started at the boundary of the “Golden Era””. Lots of things have happened since then. The way from the birth of Cinema, the “live pictures of Lumiere that was popular all over the Europe” till the contemporary cinematography.

Historical situation with all its manifests and stages and the States with which Georgia had free-will (political, cultural, religious or commercial) or forced (in result of “successful” or “unsuccessful” conquest wars) relations significantly impacted Georgian social lifestyle and cultural formation of Georgian society. Such impact sometimes hindered development and normal promotion of precision processes in some sectors, but at the same time, it gave new experiences that were organically converted into and/or combined with own traditions, outlook and inner culture by our ancestors.

Given article tells us how European cinematography broke through Georgia, how Georgian society and culture accepted it and how the harmonic converge of European and Georgian cinematography flowed after Georgia became a Soviet Republic.

ART STUDIES

Irma Dolidze,

Century-old institution in Century-old Buildings
Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

CENTURY-OLD INSTITUTION IN THE RUINS OF CENTURIES

Summary

Shota Rustaveli Theater and Film State University, former “Institute of Performing Arts” was founded in 1923, according to the Resolution of the Council of People’s Commissars. In 1926, the Institute ceased to function and was resumed by the initiative of Akaki Khorava and Akaki Paghava based on the governmental decree in 1939. In both cases (in 1923 and in 1939) the University started functioning in premises of Shota Rustaveli State Academic Theatre, former “Artists’ Society” (located at 17, Golovini avenue, presently Rustaveli avenue, built in 1898-1901 based on the design of architect Alexander Simkevich and Korneli Tatischev).

At present, Shota Rustaveli Theater and Film State University occupies several buildings: Rustaveli avenue #17, #19, #21, #23 (all these buildings are assigned the status of monument) and 40, Aghmashenebeli avenue.

The history of the main building of the University (19, Rustveli ave.) starts in the 30-40ies of the 19th century, when a two-storey brick house with balconies that belonged to Mamuka Jambakur-Orbliani was built on Golovin Avenue. It was one of the oldest hotels in Tbilisi. The tendency of using the building as a hotel continued. In 1905, the first winter-cinema “Электрический прожектор” (“Electric spotlight”) was opened in Tbilisi.

In 1910s, the building was reconstructed (the third floor

was built on) by Tbilisi architect Alexander Ozerov according to the design elaborated in 1908. As a result, the façade was completely modified and neo-gothic and modern elements were added. In 1914, as reported by the then media sources “The highest aristocratic house – “Palace Hotel” was opened on 2nd and 3rd floors of the building, which was damaged by fire in 1918 and only the walls remained. In 1923, it was decided to rehabilitate the building and transfer to Chiatura Manganese Society (so-called “CHEMO”).

In 1923-1924, the building was restored and sculptural figures of a worker and peasant created by V.Sergeev were added to the façade. The main façade maintained the old shape of the building though without towers.

The history of the building located in the corner of Rustaveli avenue and V.Abashidze street is linked with the 19th century too. In 1884, hotel “Rosia” was opened in the corner of Golovin (23, Rustaveli ave.) and Theater Institute lane (1, V.Abashidze str.), and in 1907 the hotel “Evropeiskaia”, which existed until the end of the first decade of the 20th century.

During the Soviet period, the buildings at Rustaveli avenue #19, #21, #23 lodged different organizations, including the Ministry of Culture of Georgian Soviet Socialist Republic.

The century-old history of performing arts of Georgia had been created in that very century-old buildings of cultural heritage and is still being created.

THEATRE STUDIES

Ara Khzmalyan,

Candidate of Arts, President of the National Theatre-Art Association, teaches a course of the Seminar on theatre criticism at the Yerevan State Institute of Theatre and Cinematography, Scientific Researcher at the Institute of Arts of NAS RA, Adviser to the Director on Relations with the CIS Member States and Museum Management of the Institute of Ancient Manuscripts after Mesrop Mashtots “Matenadaran”

SOCIAL BACKGROUND OF SCENIC SELF-PER-FORMING

Summary

The penetration process into the stage of metatheater or performance of social reality and the problem of hyperrealism caused by it has been in the center of attention since ancient times. The quality of an individual's social presence (social facilitation effect) and social responsibility (evaluation fear) has an impact also on artistic manifestations. Which characteristics and criteria of self-performing do exist in the public presence of our times? What do dictate our reality and the quality of its theatricality to the theater itself? The epicenter of artistic transformations is theater, and the contemporary theater, as a socio-communicative system, cannot avoid the ups and downs of national and international life.

On the other side each artistic fact, regardless of its closeness to the daily life, is relatively neutral to the life and is demarcated from the external reality as an independent form.

The neutralization of these limits, the reduction of awareness of their existence and the necessity cast doubt on the artistry of the theatre. Not only psychological and physiological states penetrate into the stage, but also visual scenic events pass beyond the frames of the stage having tendency to appear out of scenic or artistic environment.

UNIVERSITYS PH.D PROGRAM

Khatuna Damchidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

ethnochoreologist, II year Ph. D. Student

Head of: Anano Samsonadze

THE GEORGIAN DANCE DIALECTS

Lazeti – Tao – Klarjeti

(The second part: Dance samples)

Summary

In the topic “Lazeti – Tao – Klarjeti” (the second part: dance samples) is presented the samples of Lazi Folk Choreography, shows and dance samples found and set by us. We can see, that they are bearing a trace of great ethnic variety on this territory. Turkish, Kurdish, Greek, Armenian and Georgian eclectics became the ground of the art, which we call Lazuri. Nevertheless of this factor, the Georgian dance creation could still survive and maintain itself in face of Folk Traditional shows, as well as in pure dances. As it's obvious from the work, there was fixed quite a great number of dance samples, though findings of dancing lexis of which of them in full face wasn't managed on the present stage. They are as follows: “Berobana”, “Lazaroba”, “Shuamtoba”, “Aklemkatsoba”, “Fate”, “Vakhakhaia”, “Lititi”, “Vahaha I Nana”, “toil Moni Kulani” (“Woman, with bead eyes”), “Ucha Boy” (“Black Boy”), “Tsule Bozi” (Virgin”), “Lazi Khoronishi Birafa” (“Lazi dancing song”), “Tira Mola”, “Chuta Nusa” (“A little bride”), “Fatkali Do Ibiri”, “Laloini”, “Khorumi”, “Kurtkhorumi”, “Otirtinoni”, “Menjelishi”, “Mkhujishi” (“Mkharuli”), “Lazefesh Okhoronu” (Lazi Khoroni”), “Obiru”, “Kochari”, “Horon to be danced on the table”, “Shemorbenilai”, “Dartulai”, “Khelgashlili”, “Bazgirulai”, “Gazromilai”, “Karshiberi”, “Deli Khorumi”, “Kolsarma”,

“Alafranka”, “Kolskhapua” (Dance of grass hopper), “Dance of Stacks”, “Kulani Chichku-chichku, “Ela Komokhdi, Ela”, “Feluka Yekeloni”, “Rakanis Mot Gelakhe”, “Titrama”, “Varda”, “Sarma”, “Fatkala”, “Khertlis Nadi”.

In our opinion, through this work, the first step was taken towards the field of research of Lazi Folk Choreography widely and in full. The topic deserves the wide scale distribution, which we hope will become a subject of working by Choreologists and Choreographers.

Paata Iakashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Ph. D. Student of Film Study direction

Head of: Gogi Gvakharia

CREATIVITY TRADITIONS AS CENSOR

In the second part of work “Creativity Traditions as censor” there is examined films shot by Ivane Perestiani: “Red Imps”, “Savur-Mogila”, “Ilan-dili”, “The Crime of Shirvanskaya” and “Punishment”.

All five of film are kind of adventure and full of fabulous conditionality. There is reflected struggle of children Misha, Duniasha and Tom Jackson against till anarchist gangs of Makhno during the Russian Civil War and then against the opponents of communist regime in peaceful time.

The stories of Civil War and peaceful period are reflected extremely tendentiously in the story. This tendentiousness was established in the Soviet film as tradition and it denies the reality that is the form of censor.

Ana Margvelashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Ph. D. Student
Head of: Nino Sanadiradze

DESCRIBING THE RESOURCES OF MUNICIPAL CULTURE: THE MECHANISM OF INFORMAL EDUCATION AND INVOLVEMENT OF YOUTH

Summary

Elaboration of local (municipal) culture development strategies and implementation according to Georgian legislation (Organic Law of Georgia, Local Self-GovernmentCode) belongs to exclusive competencies of the municipality. Planning of municipality culture development is a long-term and complex process and can involve some important phases:

Phase of Analysis, as a preparatory stage for culture strategy elaboration; apart from studying the current situation, the parties interested in culture development process are identified at this very stage; a coordinating working group is formed and also - local culture resources are identified, the categories established and the process of description under the preliminarily developed procedure is implemented.

Phase of Strategic Planning – The process of planning of culture development: formation of municipal culture development vision and strategic goals (long-, medium- and short-term) and directions, corresponding programs, definition of policy-making institutions; development of specific projects, action plans, revising financing and management models, etc.

The topic of the presented article is description of municipal culture resources, methodology and significance of this process - in relation to municipal culture development. The focus is on the involvement of local population, youth in the process of description (inventory) of the municipal culture resources, cooperation with public schools and consideration of the resource description process as a service of informal education; results of participation in such processes in the light of improvement of general skills and competencies.

Ilia Natroshvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Ph. D. Student

Head of: Sandro Vakhtangov

MULTIMEDIA DIRECTING

Summary

Information flows to expand our reality, and primarily related to the development and better use of a space broadcasting, image, sound and information in the development of new methods of fixation.

The screen art has other divisions: “massive” and “non-massive”. Special are their form, content and performance techniques. Non-massive screen art attention is paid to the image of the product in general, here dominated non-narrative beginning, being the creative use of new computer technology, which provides the viewer’s involvement in the complex chain of associations, and the “mass” integration.

Change the paradigm of Media technology shift means, resulting in cultures, empires and knowledge of the types of changes. Media technology has no exception.

Today, multimedia is defined by a broad concept. It includes not only the carrier of information, but information-processing computer facilities.

General views of the multimedia technology and multimedia technology defines as a special type of computer technology, which combines the traditional static-visual information (text, graphics), as well as dynamic (speech, music, video parts, animation and so on) ones.

Modern, multiple system means that the journalist and the audience (readers, listeners, viewers) are in a full relationship.

Today the speed of computer technology development is so great that “contents” can not get ahead the method and technology moves forward in the market as a thought speed.

Unlike the other types of graphic screen art considerably activates the viewer’s projections, which provides a visual

image of the projective processes of integration flows.

Modern computer technology has opened new horizons for conveying different spatial characteristics and artificial space forces.

Giorgi Kantaria,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Ph. D. Student

Head of: DaviT Kobakhidze

HISTORY OF DEVELOPMENT OF PSYCHOLOGICAL GESTURE OF MICHAEL CHEKHOV

(General Review)

Summary

The article underlines the creative scale of Michael Chekhov as an actor, his individual nature, abilities. He is presented as being an artist with an ability to make real transfiguration without definite boundaries of creative individuality starting from Khlestakov in The Government Inspector by Gogol and Malvolio in Shakespeare's Twelfth Night and not only ...

In addition to creative abilities, Michael Chekhov as an actor had one more significant quality – he was constantly striving for creative findings and was truly doing this - on the way to mastering technique of acting – in the Theatre of Arts while working with Stanislavsky, then in Vakhtangov's Studio, in Paris, Italy, Germany, England and finally, in the USA where he made certain discovery ...

And it all started in 1918 during rather hard times in political as well as social view. Though, this period turned out to be psychologically difficult for Michael Chekhov that can be proved by the letters sent to Stanislavsky and his students. These letters demonstrate internal disposition of the actor in the times being hard for everyone, as well as his behaviors conducted and sufferings ...

Notwithstanding the above-mentioned, he as a truly

creative searching soul, was always interested in reaching creative perfection and he was permanently working to improve the acting technique, to make explorations in this area that has finally yielded results: he wrote and left to future generations the studies, results which now can be regarded as a kind of a “system” by Michael Chekhov.

His book on Acting Technique serves as a basis for such consideration in which he believes that “psychological gesture” is one of the most important means of achieving acting perfection...

დაიბუჭვდა სტამბაში „გენტაგრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40