
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
პიებანი**

Nº1 (74), 2018

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „ექნტავრი“
თბილისი – 2018

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

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

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (74), 2018

**სარედაქციო საბჭო
გილრეზი ცენტრისა და
ეთივან ტრადიცია
და მოდერნიზაცია
ნიმუში სახალისებრო**

**ლიტერატურული
რედაქტორები
მარიამ იავაზილი
მარიამ გარება
მარატ გარება**

**ლაკაბაზონება
მედიარეზი
ოპერაციონი**

**გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მარატ გარება**

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

**კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით 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) 2999 411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge**

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №1 (74), 2018

Editorial Group

GIORGI TSKITISHVILI
KETEVAN TRAPайдзе
NATO GENGIURI
NINO SANADIRADZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA MAMATSASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Head of Publishing

House

MAKA VASADZE

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

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

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

Tel/Fax: +995 (32) 2999 411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თავისუფალი თემების სირცია

თემატიკოლოგიური განხილვა

თამარ ბერიძე

მსახიობის ზიზიკური მოქმედების ფენკო-რიტო	
სცენურ სივრცეში13	
ნინო დავითაშვილი	
მის ეილ ჩესოვის სამსახიობო ხელოვნების	
საპირხისათვის21	
გეატერინგ კვირკველია	
ნიღაბი და მისი მინველობა სამსახიობო	
ხელოვნებაში29	
ნინო შარვაშიძე	
ხელოვნებაში ასახული მითები და ღეგედები	
– მათი გავლენა პიროვნების განათლებაზე40	
ნიკოლოზ წულუკიძე	
თავისუფალი თემატიკი და მისი სოციალურ	
პოლიტიკური ასპექტები45	
მარინე ხარატიშვილი	
კლასიკა და თანამედროვეობა61	

კინომოლიგიური განხილვა

მაგდა ანიკაშვილი

კინოგანათლება, როგორც კინოიდუსტრიის	
მხარდაჭერის და არაკომერციული კინოს	
კოპულარიზაციის ინსტრუმენტი69	
გიორგი ულრელიძე	
დროისა და სივრცის გაგება	
კინოსა და ტელევიზიაში75	

ხელოვნებათმოლიგიური განხილვა

ლალი ოსეფაშვილი

სამეცნი ჩარდახი სვეტიცხოველში (XVIII ს.)87	
--	--

მორეოლობა

ალექს გელაშვილი	
ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცავავავა ქალის რელიეფური	
ეპიდეპიზა და მისი ახალი	
არქეო-ეროვნულობიური ანალიზი	95
მარკაზონტი	
დილავარდისა დავითულიანი	
ლილი კოჭლამაზაშვილი	
ტურიზმის მდგრადი განვითარება	
საქართველოს მომავალია	105
ნათა კოპალეაშვილი	
საბჭოთა მითი და მისი „დაცვა“	
ქართული კიონფარმების	
50-60-იან ტლებები	110
ნინო სანაძირაძე	
კულტურის სფეროს საგარეანათლებლო	
შესაძლებლობები თაცამდროვეობაში	116
გორგი ფხაკაძე	
ფინანსური არქიტექტურა და	
ეფექტურალის ანალიზი	125
მარა ლეინჯილია	
არამატერიალური კულტურული მემკვიდრობის	
ელემენტები როგორც გასტრონომიული ტურიზმის	
განვითარების საფუძველი	140
მარხან ლეინჯილია	
კურორტ ახტალის გაღმეორებრივაციული	
თავისებურებები	146
დოდო ჭუმბურიძე	
კულტურის სფეროში მოქმედი ორგანიზაციების	
მართვის ტიპი	152

CONTENTS

FREE THEMES SECTION

THEATRE STUDIES

Tamar Beridze

THE TEMPO-RHYTHM OF THE PHYSICAL ACTIVITY OF
THE ACTOR WITHIN THE STAGE SPACE159

Nino Davitashvili

FOR THE PERFORMING ART OF MIKHAIL CHEKHOV159

Ekaterine Kvirkelia

MASK AND ITS PURPOSE IN THE
ACTING ART160

Nino Sharvashidze

MYTHS AND LEGENDS DEPICTED IN ART AND THEIR
IMPACT ON EDUCATION OF A PERSON161

Nikoloz Tsulukidze

LIBERTY THEATRE
SOCIAL AND POLITICAL ASPECTS162

Marina Kharatishvili

CLASSICS AND MODERNITY163

FILM STUDIES

Magda Anikashvili

FILM EDUCATION – SUPPORTING TOOL
FOR FILM INDUSTRY164

Giorgi Ugrelidze

THE PECULIARITIES OF MYTHS SCREENING
IN THE FILM CULTURE165

ART STUDIES

Lali Osepashvili

ROYAL CIBORIUM IN SVETITSKHOVELI
(XVIII CENTURY)166

CHOREOLOGY

Aleko Gelashvili

DANCING WOMAN'S RELIEF SCULPTURE FOUND IN BAGINETI
AND ITS NEW ARCHEO-CHOREOLOGICAL ANALYSES167

MANAGEMENT

Dilavardisa Davituliani

Lili Kochlamazashvili

SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF TOURISM IS
THE FUTURE OF GEORGIA 168

Natia Kopaleishvili

SOVIET MYTH AND ITS “COLLAPSE” IN 50-60S
OF GEORGIAN FILM INDUSTRY 169

Nino Sanadiradze

CULTURE POSSIBILITY IN MODERNITY 170

George Pkhakadze

FINANCIAL ARCHITECTURE AND
EFFICIENCY ANALYSIS 171

Maya Gvinjilia

ELEMENTS OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
AS THE BASIS FOR THE DEVELOPMENT
OF GASTRONOMIC TOURISM 172

Malkhaz Gvinjilia

BALNEOREACTIONAL SPECIFICATIONS
OF AKHTALA RESORT 173

Dodo Tchumburidze

THE MANAGEMENT TYPE OF THE ORGANIZATIONS
IN CULTURAL SPHERE 174

2017 წლის სამაცნერო
კონფერენციის თავისუფალი
თემების სექცია¹

¹ მოხსენებების სტილი დაცულია

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბერიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საქემსსრულებლო
ზელოვნების მიმართულების დოქტორანტი,
ზელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

მსახიობის ფიზიკური მოქმედების ტემატიკი სცენურ სივრცეში

ადამიანის სიცოცხლე დაბადებიდან გარდაცვალებამდე გარკვეული რიტმით მიმდინარეობს. თავად ადამიანის აგებულებაც მწყობრ რიტმულ თანავარდობას ეფუძნება – დაწყებული გულის ცემით, სისხლის მიმოქცევით, სახსრების აგებულებით და ასე შემდეგ. თითოეული ადამიანი მოქმედებს და მოძრაობს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რიტმით და სწორედ ეს განაპირობებს მის ინდივიდუალობას, მის ხასიათს, ემოციურობას და მთლიანად მისი ცხოვრების სტილს. მოძრაობა რიტმის გარეშე წარმოუდგენელია – რიტმი მისი ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია და, ამავე დროს, მოძრაობის ორგანიზებულობის ფორმას წარმოადგენს. რიტმის მეშვეობითაა ეს მოძრაობები მრავალგვარი და მრავალფეროვანი. ამავე დროს, ნებისმიერი ფიზიკური მოქმედება და მოძრაობა წარმოუდგენელია ტემპის გარეშე. ტემპი არის მოძრაობისა და მოქმედების სიჩქარის მაჩვენებელი და ის შეიძლება იყოს აჩქარებული, ძღვირე, წყვეტილი, შენელებული, სწრაფი და ა. შ. ის გამოსახავს მოქმედების დაბაზულობას, სიმკვეთრეს, გარეგნულ ფორმასაც კი. მაგალითად, სამგლოვარო ცერემონიები ყოველთვის შენელებულია და მდორედ მიმდინარეობს, საზეიმო მარშით სვლა – აჩქარებული და მწყობრია, ზელჩართული ჩხუბის ტემპი კი სწრაფია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ რიტმიცა და ტემპიც ადამიანის ცხოვრებისეული ქმედებების წარმმართველი და მახასიათებელია.

ხანგრძლივი კვლევის შედეგად, მეცნიერები მივიღნენ იმ დასკვნამდე, რომ ყოველი რიტმული მოძრაობა უცილობლად გამოსახავს ამა თუ იმ გრძნობასა და აზრებს, ანუ განცდებს გააჩნიათ საკუთარი რიტმულობა. ეს მსახიობის პროფესიისათვის ერთ-ერთი ძირითადი და მნიშვნელოვანი პრინციპია. მსახიობმა სცენაზე ძალზე მოკლე და განსაზღვრული დროის მანძილზე უნდა მოახერხოს

თავისი გმირის სიცოცხლით ცხოვრება და მისი სრულყოფილად წარმოჩენა. ეს საკმაოდ რთული ამოცანაა, რადგან, ხშირ შემთხვევაში, ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული მომენტები ისე დატვირთული არ არის და ადამიანი მხოლოდ თავისი ბუნებრივი მდგომარეობიდან გამომდინარე მოქმედებს. სცენაზე კი ეს შემჭიდროებულ დროში ხდება და მსახიობის განცდები, მისი ემოციური განწყობილება, მოქმედება, მოძრაობა ექვემდებარება გარკვეულ რიტმს.

შვეიცარიელი მუსიკოსი, კომპოზიტორი და პედაგოგი ემილ ჟაკ დალკროზი, რომელმაც შექმნა რიტმის სწავლების მთელი სისტემა – „რიტმიკა“, ამბობდა: „რიტმი განუსაზღვრელია და აქედან გამომდინარე, მისი ფიზიკური შესაძლებლობების განხორციელების გზები უსასრულოა“.¹ მისი მოსწავლე პ. ა. გრინერი, რომელიც სასცენო მოძრაობის პედაგოგი და თეორეტიკოსი გახლდათ, რიტმს ყოველა შინაგან და გარეგან რიტმებად. „გარეგნულ რიტმს ჩვენ ვუწოდებთ ისეთ რიტმს, რომელიც გვევლინება გარკვეული მოძრაობის ნახაზად, ანუ აღვიტვამ მას ხედვით. ხოლო შინაგანი რიტმი კი გამოსახავს იმ სულიერ მდგომარეობას, რომელიც იბადება და იქმნება განსაზღვრული მოცემული გარემოებების გავლენის შედეგად. შინაგანი რიტმი წარმართავს მსახიობის განცდების ინტენსივობას, მის ქცევას“.²

რიტმული განცდები დაკავშირებულია კუნთოვან შეგრძნებებთან, ხოლო შინაგანი შეგრძნებები კი – ბერებთან, რომელთა აღქმა აძლიერებს წარმოსახვით ნახაზს. ეს იმას ნიშნავს, რომ რიტმული ქმედების აღქმა და შემდგომ მისი გამოსახვა იწყება შინაგანი მიმბამველობით და მხოლოდ შემდგომ იქმნება დასრულებული, მწყობრი რიტმული ნახაზი. სწორედ ეს არის რიტმული განცდა. რიტმული განცდის განმსაზღვრელი კი მისი ემოციურობა, ინტენსივობა და გადამდება განწყობილებაა, რომელსაც მსახიობთან ერთად მაყურებელიც გრძნობს და განიცდის.

დიდმა რესმა თეატრალურმა რეჟისორმა და რეფორმატორმა კონსტანტინე სტანისლავსკიმ (ალექსეევი) ხელოვნებაში შემოიტანა ცნება ტემპო-რიტმი; ანუ სცენაზე მოქმედების, სცენაზე მსახიობის ცხოვრების ძირითადი მახასიათებელი. ამა თუ იმ როლის ფიზიკური მოქმედების ორგანულობა დამოკიდებულია მსახიობის სწორ შინაგან

¹ Лифиц И. В., Ритмика, издание «Academica», Москва, 1999, ст. 4

² Бутенко Э., Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание. – Москва, ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007, ст. 69

ტემპო-რიტმზე, რომელიც აისახება გარეგნულ ქმედებებში. მსახიობმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს საკუთარი ტემპი და რიტმი და შეძლეომ მთესადაგოს მის მიერ შექმნილი როლის ხასიათსა და ემოციურობას – მსგავსი რიტმული მოქმედება იწვევს მაყურებელში თანაგრძნობას, განწყობილების ცვალებადობას და ის თავად ხდება სცენაზე მოქმედების უშუალო თანამონაწილე. ამავე დროს, ტემპო-რიტმის სწორად განსაზღვრა მსახიობს ეხმარება გმირის ეროვნული და ისტორიული, სოციალური და ფსიქოლოგიური ნიშან-თვისებების ზუსტ გადმოცემასა და ჩვენებაში. სწორედ ქმედებების შესაბამისი ტემპო-რიტმით მსახიობი ადრე განცდილ ემოციებს აღვიძებს და იწვევს ამა თუ იმ როლისათვის დამახასიათებელ შეგრძნებებს.

მარტივი ფიზიკური მოქმედების ტემპო-რიტმი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც მოძრაობათა ერთობლიობა შეზღუდულ სივრცეში – მოცემული სიჩქარითა და გარკვეული დროით. ადამიანთა ფიზიკური ქცევის ტემპო-რიტმს ახასიათებს სიჩქარის სხვადასხვა მაჩვენებელი, სხვადასხვა ამპლიტუდა და კუნთოვანი დაძაბულობა. მიუხედავად ამისა, ტემპო-რიტმი ყოველთვის გამოხატავს ადამიანის ფსიჟიკური აქტივობის ხარისხს. მსახიობის ფიზიკური მოქმედების ორგანულობის კვლევისათვის აუცილებელია მისი რიტმოპლასტიკური უნარ-ჩვევების თვისობრიობის გათვალისწინება. უნდა გავაანალიზოთ „რიტმის, ტემპის, ტემპო-რიტმის ცნება“, მათი არსი და მნიშვნელობა, რაც დაეხმარება თავად მსახიობს მასზე დაკისრებული ამოცანის – როლის ორგანულად, დამაჯერებლად შექმნასა და განსახიერებაში.¹

შეზღუდულ სივრცეში ადამიანის მოძრაობის ტემპი მოზომილია და ერგება სივრცეს. სცენის შეზღუდულ სივრცეში კი მსახიობს ხშირად უწევს ძალზე სწრაფად გადაადგილება, რაც ყოველდღიური ცხოვრებისთვის შეიძლება არაბუნებრივიც კი იყოს. მცირე სცენაზე კი გმირი არ შემოიფარგლება მხოლოდ მაყურებლის მიერ დანახული სივრცით, მისი მოქმედება ხშირად გრძელდება და მთავრდება კულისებში. სწორედ მსახიობის უნარზეა დამოკიდებული, თუ როგორ წარმოაჩენს სცენას ისე, რომ მაყურებელმა ეს მცირე სივრცე აღიძევს როგორც პიესაშია დასახული, როგორც მოითხოვს გარკვეული ადგილი – იქნება ეს სასახლე, მოედანი თუ უბრალო

¹ Карцев С.В., Сценическое движение в формировании в чувства ритма будущего актера, Вестник ТГУ, выпуск 11 (67), 2008, ст. 129

ოთახი. მსახიობი უნდა მართავდეს საკუთარი სხეულის ინერციას, რომელიც წარმოიშობა არა მარტო მთელი სხეულით მოძრაობისას, არამედ სხეულის რომელიმე ნაწილის, თუნდაც რომელიმე კიდურის ამოძრავების დროს.

მსახიობისათვის აუცილებელია გამოიმუშაოს სივრცეში ორიენტაციის უნარი და პარტნიორებთან ურთიერთქმედებისას შეაფარდოს და მოარყოს საკუთარი მოძრაობა, როგორც სივრციბრივ გარემოებებს, ასევე ერთი ან რამდენიმე პარტნიორის მოძრაობას; შეინარჩუნოს მოძრაობის მდგრადობა მოცემულ ტემპსა და რიტმში, შეძლოს ერთი ტემპიდან მერე ტემპზე იოლად გადართვა; მოცემული რიტმული ნახატის მიხედვით მოძრაობის დაგეგმვა.¹

სივრცის შეგრძენება ვითარდება სცნის ზომის, კონსტრუქციის აღქმისა და სცენის გარემოებათა გათვალისწინებით. მსახიობმა, ამავე დროს, ყურადღება უნდა მიაქციოს დეკორაციას, რეკვიზიტს, კოსტიუმს, განათებას ა. შ. მთელი ეს პროცესი არ არის ადვილი აღსაქმელი და შესასრულებელი, მაგრამ თუ მსახიობი ამას ბუნებრივად ასრულებს, მაშინ ის სცენაზე ორგანულად გადაადგილდება, იმოძრავებს და იცხოვრებს აბსოლუტურად ლოგიკურად და მის ქმედებებსაც სწორად აღიქვამს მაყურებელი. ამაში მსახიობს ეხმარება მისი სხეულის მოქნილობა და პლასტიკურობა, რომელიც სწორი ტემპო-რიტმის წყალობით ზუსტად ერგება როლს და მოქმედებს სცენური ეპიზოდის მიხედვით.

პიესის ან როლის სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი ინტუიციურად, ხშირად ქვეცნობიერად იწვევს მსახიობში სწორ განცდებს. ჩვენ ვფლობთ უშუალო გამაღიზიანებლებს, რითაც ვზემოქმედებთ ჩვენს ფისქიკაზე – ჩვენს გონებასა და ქეცვაზე უშუალოდ მოქმედებს ბერა, სიტყვა, აზრი, წარმოსახვა. მსახიობი ამას ყველაფერს გარკვეულ დროისა და გარკვეულ ქმედებაში ავლენს. მას ვვალება ზეამოცანის, ამოცნის და გამჭოლი მოქმედების შესრულება და სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი, რომელიც ზემოქმედებს გრძნობებზე, უკვე წინასწარ ამზადებს მსახიობის სხეულს შინაგანად ამა თუ იმ ქმედებისა და მოძრაობისათვის, რაც თან ახლავს სიტყვას, ტექსტს. „თვალის ხამხამი, სხეულის გამართვა, ხელების „მოსამზადებელი“ შეუმჩნეველი მოძრაობები

¹ Збруева Н., Ритмическое воспитание актера: Методическое пособие. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2003, ст. 53

სულ რამდენიმე წამით ადრე – სწორედ ეს არის მანიშნებელი სხეულის მზადყოფნისა, ვიდრე პირველი სიტყვა წარმოითქმება“¹.

მსახიობი შეიგრძნობს საკუთარი გმირის გაცოცხლებას რიტმული „მიკრომოძრაობებით“, ან კიდევ „იმულსებით“ (ქმედებისაკენ მოწოდებით – სტანისლავსკის მიხედვით), როგორც იდეო-მოტორული აქტის ბუნებრივ გამოხატულებას (მიბაძვის პირველადი ფაზა). მექანიკური მოქმედების რეფლექსის კანონის მიხედვით, მსახიობი ამ შინაგან მიკრომოძრაობებს მიმართავს სახის შექმნის დროს, რომელიც ჯერ მის წარმოსახვაში იბადება და შემდგომ, მიბაძვის წყალობითა და მიმსგავსების იმიტაციით იქმნება. მსახიობის რიტმული მოძრაობები, მისი მოქმედებები და ქცევები სცენაზე მაყურებელში იწვევს თანაგრძნობას. თუ მსახიობი სცენაზე სწორად მოქმედებს, მაყურებელი მის მიერ შესრულებული ქმედების თანამონაწილეც კი ხდება.

რიტმს გააჩნია ზემოქმედების მოხდენის უნარი ადამიანის შინაგან მზადყოფნასა და მიმბაძველობაზე. რიტმის მეშვეობით ადამიანში იღვიძებს მიმბაძველობის მექანიზმი და სწორედ ეს იწვევს თანაგრძნობას და თანაგანცდას. სწორედ ამიტომაც მაყურებელი, რომელიც ხედავს მსახიობის ემოციებს – სევდას, ნერვიულობას, მხიარულებას, ტკივილს – თანაურმნობს მას, განიცდის მასთან ერთად და თითქმის სულ მის გვერდით იმყოფება. ყველა რეჟისორი და პედაგოგი, იყენებს რა იმიტაციის თეორიას, მსახიობისაგან მოითხოვს სახის წარმოსახვით დინამიკაში ხედვას, რიტმულ მოძრაობაში მოქმედებას, ანუ „რიტმულ განცდებს“ ისე, რომ მსახიობის მიერ შექმნილ სახეს გააჩნდეს რიტმული სტრუქტურა, რომელიც მიბაძვის შედეგად შეიქმნა და ამოქმედდა.

მსახიობთა მოძრაობა სცენაზე სინქრონული უნდა იყოს და ეს არა მარტო პარტნიორთა შორის უნდა ხდებოდეს, არამედ „სინქრონიზაცია“ უნდა მოხდეს მსახიობსა და მაყურებელს შორისაც. მათი განცდები „სინქრონული“ მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება, როცა მსახიობი სცენაზე ორგანულად ცოცხლობს და მოქმედებს სწორი ტემპო-რიტმის წყალობით. შემოქმედებითი პროცესი, რომელსაც სპექტაკლი ჰქვია, ერთნაირად საინტერესო და მიმზიდველი უნდა გახდეს როგორც მსახიობისათვის, ასევე მაყურებლისათვის.

¹ Бутенко Э., Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание. – Москва, ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007, ст. 72

მსახიობის სხეულის მოძრაობა და მეტყველება ერთ მთლიანობაში უნდა იყოს მოქცეული, ანუ სიტყვიერი და გააზრებული ქმედება ერთ საერთო ტემპო-რიტმს უნდა ემორჩილებოდეს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება მსახიობის მიერ შესრულებული სახე მთლიანი და დასრულებული. სცენური ანსამბლურობის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას თითოეული მსახიობის მიერ სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი წარმოადგენს. როგორც კი რომელიმე მათგანი არიტმულად იმოქმედებს, ტემპი მდორე გახდება და სპექტაკლის ტემპო-რიტმიც შენელდება.

სცენური ცხოვრების ტემპო-რიტმის დაჭრის უნარი, მისი სწორად წარმართვა და რეგულირება მსახიობის რიტმულობაზეა დამოკიდებული. რიტმულობის უნარი ნიშნავს იმას, რომ მსახიობს უნდა შეეძლოს განსხვავებული რიტმების აღქმა და მათი გამოსახვა საკუთარი სხეულის მოძრაობით. თითოეულ რიტმს თავისი მოძრაობა გააჩნია. მოძრაობის რიტმულად შესრულებაში მსახიობს მოქნილობა და პლასტიკა ესაჭიროება. რიტმის აღქმა მასში იწვევს გარკვეულ წარმოდგენებს, ხოლო მათი გამოსახვა კი მსახიობისაგან მოითხოვს პლასტიკურობას, სრულყოფილ კოორდინაციას, მეხსიერებას, რეაქციის სისწავეს. თუ მსახიობს არ გააჩნია რიტმის აღქმის უნარი, ანუ რიტმის გრძნობა, მაშინ ის ვერ გაიგებს და ვერც მოახერხებს თავის პარტნიორთა გვერდით სწორ და სწრაფ რეაგირებას ტემპო-რიტმის ცვალებადობაზე. შეიძლება დაარღვიოს რეჟისორის მიერ დასახული ამოცანა, სცენური ანსამბლი და სპექტაკლი მიიყვანოს ჩავარდნამდეც.

მოქმედების ტემპო-რიტმის შემდგომ საფუძველს, ტემპისა და რიტმულობის შეგრძნების გარდა, წარმოადგენს მუსიკალური ნიჭი. მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობის რიტმი გამოირჩევა მეტი გამომსახველობით, დაწვენილობითა და მრავალფეროვნებით. მოქმედების მუსიკალობა იგრძნობა მაშინაც კი, როდესაც სპექტაკლში საერთოდ არ არის მუსიკა. თუ მსახიობი სცენაზე მოქმედებს და გადაადგილდება იმდაგვარად, თითქოს ის გარკვეული მუსიკალური თემის, მელოდიის თანხლებით მოძრაობს, ამაში გამოიხატება მსახიობის მუსიკალური ნიჭი. როცა მსახიობს გააჩნია უნარი, სწორად შეიგრძნოს მოქმედების მუსიკალური ტემპო-რიტმული შეფერილობა – მის მიერ შექმნილი სახე უფრო გამომსახველია და მისი ტექსტიც

გარკვეულ მუსიკალურ უღერადობას იძენს.¹ ასეთი მსახიობები ქმნიან ერთ მთლიან ანსამბლურ-სანახაობრივ სპექტაკლს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ყოველი მათგანი ერთი და იმავე ტემპო-რიტმით მოქმედებს. პირიქით, ერთი საერთო ზეამოცანიდან გამომდინარე და სპექტაკლის საერთო ტემპო-რიტმის გათვალისწინებით, თითოეული მსახიობი საკუთარ ზეამოცანასა და ამოცანას ასრულებს, საკუთარი ტემპო-რიტმით მოქმედებს და, იმავდროულად, ითვალისწინებს პარტნიორთა ქმედების ტემპო-რიტმსაც. სცენაზე მოძრაობათა მუსიკალობა ყველა უანრის სპექტაკლში აუცილებლად გამოისახება ამა თუ იმ ფორმით. თითოეულ უანრს საკუთარი ტემპო-რიტმი გააჩნია, საკუთარი პლასტიკურობა ახასიათებს და მსახიობებიც ამ უანრის მიხედვით მოქმედებენ. მთავარია, რომ თავად მსახიობი კარგად ფლობდეს საკუთარ სხეულსა და პლასტიკას და გააჩნდეს ტემპო-რიტმის აღქმის უნარი. მსახიობმა უნდა შეძლოს, არა მარტო მიზანმიმართულად და მართებულად შეასრულოს გარკვეული მოქმედებები, არამედ ისე შეასრულოს, რომ ამ ქმედებათა აზრი, ლოგიკა და სიმართლე გასაგები იყოს მაყურებელთა დარბაზში მსხლომი ასეულობით ადამიანისათვის.

სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების პერიოდში მსახიობს კარგად უნდა ჰქონდეს გააზრებული, რატომ, რისთვის და რაში სჭირდება მას სხვადასხვა უნარ-ჩვევათა გამომუშავება. ყოველდღიური მეცანიერობების, რეპეტიციებისა და წვრთნის შედეგად ეს უნარ-ჩვევები იღებება მსახიობის სამოძრაო და ემოციურ მეხსიერებაში, რომელიც უმაღ ვლინდება, როგორც კი იგი აღმოჩნდება სცენაზე. ყოველი კუნთი, ყოველი შეგრძნება და წარმოსახვის უნარი მზადყოფნაშია, რათა განახორციელოს მასზე დაკისრებული მოვალეობა. შექმნას და განასახიეროს ესა თუ ის როლი სხვადასხვა უანრისა და მოცემულობების მიხედვით, ითამაშოს სპექტაკლი დასაწყისიდან ფინალამდე ერთი ამოსუნთქვით, სწორად გააზრებული ქმედებების ლოგიკური ჯაჭვით, ზუსტი ტემპო-რიტმით, პარტნიორებთან ერთად შეასრულოს რეჟისორის მიერ დასახული ამოცანა და გახადოს მაყურებელი თავისი გრძნობებისა და განცდების თანამონაწილე.

¹ Кох И.Э., «Основы сценического движения», Темпо-ритм физического действия, ст. 25, <https://www.litmir.me/br/?b=133165>

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Бутенко Э., Сценическое перевоплощение, Теория и практика, 3-е издание, М., ВЦХТ (Я вхожу в мир искусств), 2007
- Лифиц И. В., Ритмика, издание «Academia», М., 1999
- Збруева Н., Ритмическое воспитание актера: Методическое пособие. – М., ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2003
- Карцев С.В., Сценическое движение в формировании в чувства ритма будущего актера, Вестник ТГУ, выпуск 11 (67), 2008
- Кох И. Э., «Основы сценического движения», Темпо-ритм физического действия, <https://www.litmir.me/br/?b=133165>

ნინო დავითაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის საშემსრულებლო-შემოქმედებითი
ხელოვნების (შემოქმედებითი პედაგოგიკა) მიმართულების
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

მიხეილ ჩხერივის სამსახიობო ხელოვნების საკითხისათვის

მსახიობისთვის თავის პროფესიაში ყველაზე მიმზიდველი –
სწრაფვა სასცენო სახის შექმნისკენ, რომელსაც მიუხედავად იმისა,
მიღებული აქვს თუ არა სასურველი საბოლოო სახე, იმთავითვე
იწვევს მსახიობში სიყვარულს, რადგან მისი პირმშოა, მისი ქმნილება.
„...და როგორც ქვეყნად პირმშოს მომვლინებელი დედა ივაწყებს
ყველა წამებას, ღონებისხდილი სხეულის ტანჯვასა და ტკივილს,
და მათ ნაცვლად მხოლოდ სიხარული რჩება, ასევეა მსახიობი.
სახეში გარდასახული ივაწყებს ქმნაღობის ყველა ტკივილს და
ახალი შემოქმედების სიხარულს გრძნობს მხოლოდ“.¹

როგორ უნდა დაიწყოს და განვითარდეს სახის შექმნის
პროცესი? ფსიქიკა ყველაზე დახვეწილი ინსტრუმენტია სამსახიობი
ხელოვნებაში, რომლის დახმარებითაც ვითარდება და საბოლოოდ
ყალიბდება სცენური სახე.

ფსიქიკის ურთულეს, მრავალშრიან სტრუქტურულ ზენიტში
არსებობს უმაღლესი „ზე“-არსი, განმსაზღვრელი ჩვენი რაობისა,
ჩეხოვისეული ე. წ. „შემოქმედებითი მე“, რომელსაც ავტორმა
მსახიობის ფსიქოფიზიკის განმგებლის ფუნქცია მიანიჭა. ჩეხოვის
აზრით, მსახიობი არ უნდა ცდილობდეს პერსონაჟისთვის საკუთარი,
ადრე განცდილი გრძნობების მოხვევას. „მსახიობი ცდება, როცა
მიაჩნია, რომ შეძლებს როლის თამაშს პირადი გრძნობების დახმარებით.
იგი იშვიათად მიდის იმ დასკვნამდე, რომ პირადი გრძნობები მას
მხოლოდ თავად მასზე ესაუბრებიან და არაფრის თქმა შეუძლიათ
მისი როლის შესახებ. მხოლოდ თანაგრძნობას შეუძლია შეიჭრას
სხვის სულში“.²

¹ Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы, М., 1932, ст. 40

² Чехов М. А., Путь Актера, М., 2003, ст. 428

ქართველი მსახიობი და რეჟისორი ვახტანგ გარიკი თავის წიგნში „თეატრი“ აღნიშნავს, რომ შეუძლებელია მსახიობმა გმირის განცდები ისე გაითავისოს, როგორც საკუთარი: „.... მსახიობმა თავისი გრძნობები კი არ უნდა გამოხატოს, არამდ ის გრძნობები, რა გრძნობებსაც ატარებს მისი როლი. მან აქ თავისი „მე“ კი არ უნდა განახორციელოს, არამედ სხვისი „მე“ უნდა მიიღოს, მთელი არსებით სხვად იქცეს, გარდაიქმნას და ამიტომაც არის, რომ მსახიობის ხელოვნებას ეძახიან „სხვადქცევას“. ¹ ტერმინი „სხვადქცევა“ ჩეხოვის „სხვის სულში შეჭრას“ მოგვარნებს, რაც უდიდეს მსახიობს ბრწყინვალედ შეეძლო და რასაც მის მიერ შექმნილი როლები ადასტურებენ. იქვე ვკითხულობთ: „მსახიობის სიძნელე სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ მისი პიროვნება ორად უნდა იყოს გაყოფილი. თავისი შემოქმედების დროს თავისი „მე“ სხვის „მე“-დ უნდა გადააქციოს და ამისთვის უნდა მოიშველიოს ისევ თავისი სახე, ტანი, თავისი დაკვირვება და გამოცდილება“. ²

ჩეხოვი თავის წიგნში „მსახიობის გზა“ დაწერილებით და გასაგებად აღწერს პერსონაჟის სახესა და მსახიობს შორის დისტანცირებას, ანუ საუბრობს, ეწ. ორი „მე“-ს შესახებ, რომელიც მაქს რეინჰარდტის სპექტაკლში „არტისტები“, ჯამბაზ სკიდის როლის განსახიერების დროს აღმოაჩინა. რეპეტიციებს რეინჰარდტის ასისტენტთან გადიოდა და როგორც თავად აღნიშნავს, ამ უნაყოფო რეპეტიციებმა ძალიან გააწვალა, საბოლოოდ კი, დამის რეპეტიციების შემდეგ, განადგურებული გასულა სცენაზე.

„ბრიყვული გულგრილობით გავედი სცენაზე... ჯამბაზ სკიდს მესამე აქტში ცენტრალური სცენა აქვს, კითხულობს ეფექტურ ტრაგიკომიკურ მონოლოგს... დავიწყე. გამაკვირვა სკიდის პირველი რამოღნიმე ფრაზის ჟღერადობამ: „არც თუ ხორხისმიერი, გერმანულად – არა... გულისხმიერი... ალბათ, ეს არის „რუსული ხმა“, – გონებაში გავიფიქრე, – „და რა უბრალოდ ლაპარაკობს, სრულებით ისე არა, როგორც რეპეტიციაზე. შესაძლებელია ეს იმიტომ, რომ მე არ ვთამაშობ... ძალა არა მაქსი, მონოლოგი ისეთი გრძელია...“. სკიდი ლაპარაკობდა და ვიგრძენი, რომ პირველად მესმის სწორად მისი სიტყვების აზრი... ყურადღებით ვაკვირდები... შევხედე იატაკზე დამჯდარ სკიდს და მომეჩვენა, რომ „დავინაზე“

¹ გარიკი ვახტანგ, თეატრი, თბ., 1958, გვ. 157-158

² იქვე გვ. 162

მისი გრძნობა, მისი მღელვარება და ტკივილი. მისი მეტყველების მანერაც კი უცნაური მეჩვენა: ხან უცებ ცვლიდა ტექსი, ხან ფრაზებს მოულოდნელი პაუზებით წყვეტდა, ხან არალოგიკურ მახვილებს, ხან კი საოცარ ჟესტებს აკეთებდა... „ჯამბაზი პროფესიონალია“ – გავიფიქრე... გაკვირვებულმა შევნიშნე, რომ წინასწარ ვიწყებ გამოცნობას – რა მოხდება მის სულში... სკიდი ადგა, უცნაური სიარულით გაარა და ცემპა დაიწყო, ჯამბაზურად, ცალი ფეხით, სასაცილოდ, უფრო სწრაფად და სწრაფად... მონოლოგის ტექსტი, ცხელი, ნათელი, მკვეთრი, დარბაზში გაფრინდა... უკვე შექმდლო მეზელმძღვანელა სკიდის თამაშისთვის. ჩემი ცნობიერი გაორდა. მე თავად ვიყავი მაყურებელთა დარბაზში და იმავდროულად, ახლოს ჩემთან¹!

ამ მოგონებიდან კარგად ჩანს, რომ სტანისლავსკის სისტემის ფუნქციები აღმოცენებული და დაფრთიანებული ჩეხოვის საშემსრულებლო ხელოვნება პროგრესს ახალი და რთული გზით ავითარებს. სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების სრულყოფისათვის ამკვიდრებს ახალ მიღომებსა და ნოვაციებს, რითაც მსოფლიო სამსახიობო ხელოვნებაში საკუთარ, გამორჩეულ კვალს ავლებს, რაც შემდგომში მის პედაგოგიურ საქმიანობაში ჰქონებს ასახვას.

შედარებისთვის, მოკლედ განვიხილოთ ის განსხვავება, რითაც გამოარჩევენ ჩეხოვის მეთოდს სტანისლავსკის სისტემისაგან: დიდი რეფორმატორის „განცდის სკოლა“ მოწოდებულია მსახიობს გადააღახვინოს სცენაზე გაორებული არსებობა. ვიზუალური მხარე (ფორმა) შინაგანს (განცდა) ექვემდებარება. მსახიობი იზოლირებულია მაყურებლისგან „მეოთხე კედლით“, თავდავიწყებით ჩაფლულია პერსონაჟის განცდებში და არ თამაშობს, ცხოვრობს სცენაზე. ჩეხოვის მეთოდის მიხედვით, დაუშვებელია სცენაზე გაორების არარსებობა. აქ მთავარი ამოსავალი წერტილი – წარმოსახვაა. მიზანმიმართულად იქმნება ინტერვალი. მსახიობი და პერსონაჟი – დისტანცირებული არიან. „მე“ სცენაზე შევასრულებ რაიმე ამოცანას ისე, როგორც შეასრულებდა ის – ჩემი პერსონაჟი. ჩეხოვის მეთოდი მოითხოვს სცენაზე თამაშს და არა ცხოვრებას.

ჩეხოვისათვის წარმოსახვა პერსონაჟის სახის მიზანმიმართული და, იმავდროულად, ობიექტური ხასიათის ძიებაა. წარმოსახვის საშუალებით იგი პერსონაჟის სახის შექმნის საკმაოდ ეფექტურ სქემას გვთავაზობს:

¹ Чехов М. А., Путь Актера, М., 2003, ст. 153-154

„ნიჭიერი მსახიობის კარგად განვითარებული წარმოსახვა მოქნილია, დეტალებში ხედავს პერსონაჟს, ექვემდებარება მსახიობის ნებას და პროდუქტიული რეპეტიციების საუკეთესო ხერხია მაშინაც კი, სანამ სცენაზე პარტნიორებთან რეგულარული მუშაობა დაიწყება. დადებითი მხარე ის, რომ მოქმედები სხეულისა და ხმის გარეშე ხდება. მსახიობს, წარმოსახვით, სასტემატურად შეუძლია პარტნიორებთან დაკავშირება და სავსებით ჩართვა თამაში ისე, როგორც მას ინტუიცია კარნახობს. ასეთ ხერხს განუზომლად დიდი შედეგი მოაქვს. უმეტესობა იმისა, რაც წარმოსახვით იქმნება, ნელ-ნელა სცენაზე გადადის და ფიზიკურ თამაშად გადაიქცევა, რაღაც პასიურ მდგომარეობაში მყოფ სხეულს წარმოსახვიდან უამრავი ზუსტი იმპულსი აქვს მიღებული და მზადაა გახდეს წარმოსახული პერსონაჟის სხეული. დადგენილი აქვს მისი ვიზუალური მონაცემები და მოძრაობის მანერა. წარმოსახვით გაღვიძებული შემოქმედებითი გრძნობები სხეულშია შეკრილი და მას შეინდან აქანდაკებს“.¹

წარმოსახვის დახმარებით მსახიობი ქმნის სახეთა განსხვავებულ ცხოვრებას და მაყურებელს ახალ გმირს წარმოუდგენს. ჩეხოვის ტრენინგებით მომზადებული მსახიობი წარმოსახულ როლში შედის და ორგანულად ირგებს მას. ნებისმიერი პერსონაჟი, რომელსაც ის თამაშობს, თავისი აზროვნებით განსხვავებულია მისგან ვრცელი დელვით, ფიქრით, ხასიათით, თვისებებით, მსოფლმხედველობით, ქცევით და ა.შ.

მარია კნებელი ჩეხოვის რეპეტიციების შესახებ წერს: „ჩეხოვი მიდის იქამდე, რომ ის თავის მეთოდს უწოდებს „რეპეტიციების ახალ ტექნიკას“, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობი ჯერ წარმოსახვაში ქმნის სახეს, შეძლებ კი მისი შინაგანი და გარეგნული თვისებების იმიტირებას ცდილობს. ჩეხოვის თვალსაზრისით, იმიტაციისთვის საჭიროა როგორც გარეგნი, ასევე დახვეწილი შინაგანი ტექნიკა. როგორც წესი, თუ ცხოვრებაში ჩვენ ადამიანის მხოლოდ გარეგნული მხარის ქმედებას აღვიქვამთ, ხელოვნება სახის სიღრმეში შეღწევას მოითხოვს. ამისათვის საკუთარ თავში ცხოვრების აღღოს ამღები საცეცების გამომუშავებაა საჭირო.“²

ჩეხოვი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, თუ როგორ ცდილობდა რამდენიმე წლის განმავლობაში წესრიგში მოეფვანა, გაეანალიზებინა

¹ Чехов М. А., Путь Актера, М., 2003, ст. 355-356

² Кнебель М. О., „Вся жизнь“, ВТО М., 1967, ст. 130

საკუთარი თეატრალური გამოცდილება და დაგროვილი კითხვებისათვის პასუხები გაეცა. აქვე საუბრობს ჯამბაზ სკიდის როლის შესახებ და აღნიშნავს, რომ ამ პერსონაჟმა დიდი სამსახური გაუწია და ნათელი მოჰყვინი იმ საკითხებს, რომლებიც ადრე მისთვის ცნობილი იყო, მაგრამ ახლა საბოლოოდ დარწმუნდა და განუმტკიცდა აზრი იმის შესახებ, რომ: „... ნიჭიერ ადამიანში მუდმივად მიმდინარეობს ჭიდილი თავის „შემოქმედებით“ და „ყოფით“ „მეს“ შორის, ისინი ერთმანეთზე გავლენის მოპოვებას ცდილობენ. ყოველდღიურ ცხოვრებაში „ყოფითი მე“ იმარჯვებს თავისი პატივმოყვარეობით, ვნებებით და ეგოისტური მღელვარებით. მაგრამ შემოქმედებით პროცესებში იმარჯვებს (ყოველ შემთხვევაში, უნდა გაიმარჯვოს) მეორე „მე“. „ყოფითი მე“ საერთოდ მიღრევილია – უარყოს „შემოქმედებითი მე“ და მისი ძალები, ნიჭი და ხარისხი თავად მიიწეროს. „შემოქმედებითი მე“, პირიქით, აღიარებს თავისი ორეულის არსებობას, მაგრამ უარყოფს მის მესაკუთრულ ინსტინქტებს. სურს, აქციოს ივი იდეების, გრძნობებისა და ძალების მეგზურად. ვიდრე „ყოფითი“ ამბობს: „მე“ – „შემოქმედებითი“ იძულებულია დადუმდეს, მაგრამ შეუძლია გათავისუფლდეს მისგან, დატოვოს ივი, გამოვიდეს (ნაწილობრივ) მისგან და როცა მიტოვებული „მე“ მინავლებულია, ცივდება, დგება ცნობიერის გაორების (გაყოფის, განცალკევების) უამი: „შემოქმედებითი“ ხდება შთაგონებული, ყოფითი კი მისი მეგზური, შემსრულებელი.... „შემოქმედებითი მე“ გვერდიდან აკვირდება და ხელმძღვანელობს და თანაუგრძნობს გმირის წარმოსახულ ტანჯვასა და სიხარულს. რაც იმაში გამოიხატება, რომ მსახიობი სცენაზე იტანჯება, ტირის, უსარია, იცინის და, ამასთან ერთად პირადად ამ განცდებისაგან შეუხებელი რჩება“!¹

ყოველივე აღნიშნულიდან გამომდინარე, მსახიობი კი არ უნდა ხელავდეს მხოლოდ რეალურ მოვლენებს ზედაპირულად, არამედ მან შინაგანი ხედვით უნდა დაინახოს და იგრძნოს პერსონაჟის სახე, განსაზღვროს და მართოს მისი ქმედებები.

1932 წელს ჩეხოვი ლატვიის სახელმწიფო თეატრში სამსახიობო ოსტატობის მეცადინებებს ატარებს. ამ პერიოდში მას ურთულესი ცხოვრებისეული პირობები აქვს, მაგრამ „...მოუხედავად ამისა, 1932 წელს რიგაში ხუთი სპექტაკლი დადგა, რომლებშიც

¹ Чехов М. А., Путь Актера, М., 2003, ст. 155

თავად მონაწილეობდა როგორც მსახიობი¹. იმავე წლის აგვისტო-ნოემბერში ჩეხოვის მსახიობებმა (იუქნავიჩიუსი, გრიბაუსკასი, კაჩინსკასი, პეტრაიტისი) ლატვიის თეატრში ჩაიწერეს მისი თექვსემეტი გაკვეთილი, სადაც შემოთავაზებულია სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების ჩეხოვისეული ძირითადი ასპექტები და გვთავაზობს ინოვაციურ გზებს პერსონაჟის სახის შესაქმნელად. ამ ჩანაწერების უნიკალობა იმაში მდგრმარეობს, რომ მოცემული ტრენინგები თავად მას გააზრებული, განცდილი და აპრობირებული აქვს პრაქტიკაში. მისი გაკვეთილები დაუფუნქციულია ყველა იმ შემოქმედებით მასალაზე, რომლებზედაც მუშაობდა და იყცნებდა როგორც სამსახიობო, ასევე პედაგოგიკურ საქმიანობაში.

ჩეხოვის სიტყვებით, მსახიობის მთავარი ამოცანაა, ისწავლოს საკუთარ თავში განსაზღვრული გრძნობებისა და ემოციური რეაქციის გამოწვევა. ამისათვის იგი ფსიქოფიზიკური მომზადებისკენ მიგვითთებს. ანუ, თუ მსახიობს აქვს სურვილი, გამოსცადოს თავისი გმირის ესა თუ ის გრძნობა, მაგრამ ვერ პოულობს მისკენ მიმავალ პირდაპირ გზებს, ისე როგორც ცხოვრებაში ხდება, მაშინ აუცილებელია, რაიმე ხერხით „ზემოქმედება“ მოახდინოს საკუთარ ფსიქოტექნიკაზე. „ზემოქმედება“ კი სწორედ მის მიერ მოწოდებულ თექვსემეტ გაკვეთილში გამოიხატება, თან გვეუბნება, რომ ეს ტრენინგები შედეგის მისაღწევად სისტემატურად უნდა ვიმეოროთ. შეიძლება ხანდახან უინტერესოდაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ: „...სწორედ იმ მოსაწყენი და მოსაბეზრებელი დროის ფაზაში ნუ გაჩერდებით და გააგრძელოთ მუშაობა. შეასრულეთ ეს სავარჯიშო მთელი სხეულით და თქვენ მიხვალთ მეორე – შთაგონების მომენტიდე. და ვინც მეორე ფაზაში შთაგონებამდე მივა, უფლება აქვს, შეეხოს იმ „გასაღებს“, რომლის აქ გადმოცემაც მე მსურს. რათა ამ გასაღებით გავხსნა იღუმალი კარი და აქტიორული სულების „რაღაც“ საიდუმლო გაგიმზილოთ².

ჩეხოვის ძალისხმევა – საკუთარი პროფესიული საიდუმლოებანი მოსწავლეებისა და კოლეგებისათვის გაუზიარებინა – საესპიონისაღები და გამართლებულია. ის პირველივე გაკვეთილზე გვირჩევს, რომ არ დაგვავიწყდეს – „რისთვის და რატომ“ უნდა გავაკეთოთ ესა თუ ის ტრენინგი.

¹ Чтобы Помнили, Чехов Михаил Александрович, <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=1342>

² Уроки Михаила Чехова Государственном театре Литвы, М., 1932г, ст. 7

ჩეხოვის მერვე გაკვეთილის პირველი სავარჯიშო: „თუკი ამ სავარჯიშოს შესრულებას საკმაო ხანს გავაგრძელებთ, დაგვეხმარება რეალურად შევიგრძნოთ ის, რასაც ვსაუბრობთ გარეგან აქტიორზე და შინაგან, მეორე აქტიორზე.“

როცა აქტიორი იგრძნობს, რა არის შინაგანი აქტიორი, იგი შეძლებს მის ასე ტრენირებას და აიძულებს, იყოს ისეთივე მობილური, როგორც ჩვენი გარეგანი აქტიორია.

ის სწორედ ასეთი უნდა იყოს!

სავარჯიშო: „ვრჩებით ჩვენ-ჩვენს ადგილებზე. გარეგნულად უმოძრაოდ. და ეს წიაღში, როგორც წყალი მთელ სხეულში, დიოდეს ენერგია. შინაგანად ვმოძრაობთ ისე, თითქოს ბურთს ვათამაშებთ. „იმოძრავეთ“ (შინაგანად!) მთელი აქტივობით. ფართო მოძრაობით. „იმოძრავეთ“ უწყვეტად, მუსიკის თანხლებით. და ახლა, ვისაც მოვიწვევ (ანუ ბურთს გადავცემ), შეუერთოს, მთელი ამ დროის განმავლობაში მის წიაღში მომდინარე მოძრავ ენერგიას საკუთარი სხეული. მოერთეთ უეცრად სხეულის ჩართვას. გააკეთეთ ეს გადასვლა გარეგან მოძრაობაზე შეუძნევლად. რათა შინაგანი მსახიობი გარეგანზე მბრძანებლობდეს და არა პირიქით. შეიგრძენით ასევე მუსიკა. მიენდეთ მას.

თანდათან ყველა მონაწილემ ჩართო სხეული. ამოძრავდნენ. ბრძანება: „გამორთეთ სხეულები“. ოღონდ გააგრძელეთ შინაგანი მოძრაობა. ისევ ჩართოთ სხეული!“. სხეულის ეს ჩართვა-გამორთვები თანდათან უფრო მოკლე დროის მონაკვეთებში სრულდება, თქვენს მოძრაობებში კვლავ შეუფერხებლად მომდინარე ენერგიის შენარჩუნებით“.¹

ეს გახლავთ ჩეხოვის მერვე გაკვეთილის სავარჯიშო, რომელსაც ძალიან ფრთხილად ვასრულებთ (ბათუმის სელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, სამსახიობო ფაკულტეტი) სასურველი შედეგის მისაღებად. მისი ჯერ გააზრება და შემდეგ შესრულება სტუდენტებისთვის საკმაო როტული აღმოჩნდა. რადგან, ყურადღების, წარმოსახვის მაღალი ხარისხისა და შეგრძებათა სიფაქიზის გარდა, დროსაც მოითხოვს. რათა თითოეულმა სტუდენტმა მისი მნიშვნელობა და არსი სწორად გაიგოს...

სტუდენტი ლინდა ხალვაში – „...კონცენტრირება იმაზე ვაკაკეთე, რომ ჩემს შევნით ძლიერად მოძრაობდა ენერგია, რატომდაც

¹ Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы, М., 1932г, ст. 15

როგორც ჩანჩქერი. ძლიერ ძალას კვრძობდი. მერე სულ ამერია კველაფერი და მევონა ჩანჩქერში ვიხრჩობოდი, მუსიკამ დამაბრუნა აუდიტორიაში...“

სტუდენტი გიორგი ყურავა – „...შინაგანი მოძრაობა მომწონს, გამიჭირდა გარუგნულზე გადასცლა. მაგრამ ვიცი, შევძლებ, დრო მჭირდება...“

სტუდენტი ანა ანდოულაძე – „...თუ თვალებს დავხუჭვა, კველაფერს სწორად მივყვები, ხანდახან ჩემს თავსაც ვხედავ...“

არც ისე მცირე დრო დაგგჭირდა ტრენინგის დასახვეწად. ვეცადეთ სავარჯიშოში ჩვენეული ინტერპრეტაცია თანდათან შეგვეტანა. მეორე ვარიანტში სტუდენტები ერთმანეთის პირისპირ დგანან და იმავე მოძრაობებს აკეთებენ. მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ, როცა ერთის გარეგანი „მე“ მოძრაობს, მეორეს „მე“ შინაგანი მოძრაობითაა დაკავებული. აქედან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ ჩეხოვის ტრენინგი – 16 გაკვეთილი – საუკეთესო საშუალებაა თანამედროვე მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აღზრდა-განვითარებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვახტაგ გარიგი, ოეატრი, თბ., 1958
 - Кнебель М. О., Вся жизнь, М., 1967
 - Чехов М. А., Путь Актера, М., 2003
 - Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы, М., 1932;
 - Чтобы Помнили, Чехов Михаил Александрович <http://chtooby-pomnili.net/page.php?id=1342>
-
-

ეკატერინე კვირკვლია,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის საშემსრულებლო-შემოქმედებითი
ზელოვნების მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

ნიღაბი და მისი მიზანებობა სამსახიობო ხელოვნებაში

„იმპროვიზაცია ნიღებით – ეს არის არა მთმის ტრუნინგი, არა
მოძრაობის ტრუნინგი, არამედ ეს არის მსახიობის მომზადების შეთვალი,
რომელიც ათავისუჯლებს მის წარმოსახვას და შევრძებებს...“

ზურ ქოპტა

საუკუნეების წინ, როდესაც ადამიანებისთვის ზეპუნქტორივი
მოვლენები მისტიკური და გაუგებარი იყო, ისინი ძალიან ადვილად
ექცეოდნენ შამანებისა და ჯადოქრების ზეგავლენის ქვეშ. საკულტო
სანახაობების დროს, მისნები იყენებდნენ გარკვეულ საშუალებებს
(ნიღაბი, საღებავი და ა. შ.), რათა სახე ასოლუტურად დამატებული
ყოფილიყო.

სიტყვა ნიღაბს (Mask) სხვადასხვა მნიშვნელობა (შეცვლა,
გამორჩევა, მოღულირება, გამრავალფეროვნება, შეფარვა, დაფარვა,
დემონსტრირება, დამაღვა, შენიღბვა, მყუდროდ მოწყობა,
შეზღუდვა, მოაქციო ჩარჩოებში, გარდაიქმნა უცნობად, შირმა,
ეკრანი, ფარი, საფარი, სამაღლავი, გადაცმა, ორსახეობა, მატეჭარა,
თვალომაქცი, სიყალბე, ტყეუილი და ა.შ.) აქვს. შენიღბვის ფორმათა
მრავალფეროვნებაც (სოციალური ნიღაბი, ამპლუა, იმიჯი, როლი,
შტამპი, თეატრალური ნიღაბი, სკულპტურული ნიღაბი, სარეკლამო
ნიღაბი და სხვა) ასრულებენ გარკვეულ ფუნქციას.

ნიღაბი ყოველთვის იყო კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი
ელემენტი, რომლის ფესვებიც უნდა ვეძოთ უძველეს დროში. იგი
დაიბადა მითოლოგიისა და ფოლკლორის წიაღში, როგორც მისი
ერთ-ერთი ორგანული შემადგენელი ნაწილი. ნიღაბი გამოირჩევა
განსაკუთრებული ნიშანთვისებებით, რომლის საშუალებითაც
აიხსნება მისი ხასიათი. აუცილებლად გასათვალისწინებელი და
ანგარიშგასაწევია რომელ გარემოშიც იგი ყალიბდებოდა საუკუნეების
განმავლობაში.

ზოგიერთ კვლევაში ნიღაბი განიხილება მისი სარიტუალო დანიშნულებით, რომელც რომელიმე არსების გარკვეული, სპეციალური გამოსახულება, რომელსაც ან სახეზე იფარებდნენ ან და უბრალოდ ხელში ჰქონდათ მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გარდაქმნილიყვნენ გარკვეულ არსებად. შემდეგ, დროის სვლასთან ერთად, ნიღაბთა საკულტო სანახაობებში თეატრალიზირებული ხასიათი მიიღო და, გარკვეულწილად, გასართობი დანიშნულების გახდა. გაჩნდა კონკრეტული ნიღბების გამოყენების აუცილებლობა, ძირითადად ისინი ცხოველების გამოსახულებისა იყო. შემდეგ, უკვე ადგილიც კონკრეტული გახდა, სადაც ეს „წარმოდგენები“ იმართებოდა და საბოლოოდ მივიღეთ დღევანდელი თანამედროვე თეატრი, თავისი ყველანაირი ატრიბუტი კით.

ნიღაბს ხშირად თეატრალური ხელოვნების ემბლემადაც ხმარობენ. ნიღბის წარმოშობა უნდა ვეძიოთ საკულტო და საწესჩვეულებო სანახაობებში. გავიხსენოთ ძველი ქართული საკულტო სანახაობები – „ბერიგაობა“ და „ყენენობა“; ბერძნული, ეგვიპტური, იაპონური, რუსული, იტალიური ნიღბების წარმოშობა, რომელთა ისტორიული კვლევა ასევე დაკავშირებულია ძველ, წარმართულ სანახაობებთან. აქ აღსანიშნავია ნიღაბთა ფართო პალიტრა: ტახის, მგლის, თხის, დათვის, ღორის, კვახის (გოგრის), მეფისა და სხვათა ნიღბები, რომლებიც სახეს სრულად ფარავდნენ. გიორგი წერეთლის სიტყვებით: „ამ თავის საყვარელი ჩვეულებით, ყოველი ქართველი, წელიწადში ერთხელ მსახიობობით გამოხატავს თვალწინ წარსულ ისტორიულ სურათს“.¹ ნიღბის მოხმარების აუცილებლობას ვხვდებით, აგრეთვე, თეატრის განვითარების შემდგომ ეტაპებზეც. გამოიყენებოდა კინტოს, მასხარას, მსახურის, აგრეთვე, ზღაპრული ჰერსონაჟების – დევის, ნაცარექების, ჯადოქრისა და სხვათა ნიღბები. ამგვარი ნიღბების გამოყენება შესაძლებელია სახისა და ხასიათის შეუცვლელად.

კინტო ქართული კომედიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ამ ჰერსონაჟის ჩამოყალიბებაზე დადი ზეგავლენა მოახდინა ყარაჩოხელების ტიპმა. კინტოს დამახასიათებელი ნიღაბი და ჩატტულობა ახასიათებდა. კინტო ნიშნავს კინწით, კისრით თაბახის მზიდველს (კვინტი, ძველებურად კუდიანსაც ნიშნავდა).

„ყარაჩოლელი ძველი თბილისის ძველი თაობაა კინტო კი შექმნილია შორეული ბაზრის წიაღში, როცა ვაჭრობაშ ხელობას

¹ გრიშაშვილი ი., ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა, 1927, თბ., გვ. 24.

გაუსწრო. იგი ნალექია ყარაჩოლელთა ოჯახისა, გაზრდილი ქუჩებსა და სამორინებებში. კინტო, როგორც ცუდლუტი, მცირე უნარის და მცირე მოთხოვნილების პატრონია, კმაყოფილდება ორგოროშიანი მოგებით, რომელსაც დიდხანს ჯიბეში არც კი იჩერებს¹.

რაც შეეხება მასხარას ნიღაბს, იგი არ მიეკუთვნება რომელიმე გარკვეული ერის კონკრეტულ შთამომავალთ. მასხარას ნიღაბს ძალიან ბევრი ნაირსახეობა გააჩნია: ანტიკური მიმი, შუასაუკუნეების მასხარები, სკომორონები რუსეთში, დელ-არტეს არლეკინი, ინგლისის პონჩო, რუსეთის – პეტრუშა და სხვა. ერთი სიტყვით, მასხარას ნიღაბი მსოფლიოში ყველაზე გავრცელებული და საყვარელი ნიღაბია.

ნაცარქექიას ნიღაბი თვალსაჩინო წარმომადგენელია ქართული ზღაპრებისა. მას არ სჭირდება ზედმეტი შელამაზება. იგი ქართული ფოლკლორიდან გადმოტანილი გმირია, თავისი დამახასიათებელი ნიღაბით და კოსტიუმით. იგივე შეიძლება ვთქვათ დევის ნიღაბზეც.

XX საუკუნეში მოდერნიზმის ისეთი ფორმები, როგორებიცაა ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, სიმბოლიზმი თუ სიურრეალიზმი, ხშირად იყენებდნენ ნიღებს, როგორც გამოხატვის ერთ-ერთ საშუალებას; თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთადერთ საშუალებად, როგორც ახალი მხატვრული ენის თუ ფორმის გამოხატვისა და მაყურებელზე ზემოქმედებისა. ამისათვის საჭირო გახდა მისი, ანუ, ნიღბის ფუნქციის გამოკვლევაც, როგორც ფსიქო-ფიზიკური მოვლენისა, სადაც ძირითადი აქცენტი კეთდებოდა და, ალბათ, ახლაც კეთდება იმაზე, თუ რა ფსიქოლოგიური ზეგავლენა შეიძლება მოახდინოს ადამიანზე ნიღაბმა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რა გზას გადიოდა ადამიანის ფსიქიკა, რომ ამგვარი ზერჩითა და საშუალებით დანახული სანახაობა ერწმუნა.

ნიღაბზე წერდნენ, მას იკვლევდნენ და იყენებდნენ თავანთ სპექტაკლებში რუსეთისადადადასავლეთ-ევროპის თეატრის რეჟისორები, თეორეტიკოსები, მსახიობები. მათ რიცხვს მიეკუთვნებიან: უან ლუი ბარო, ბერტოლტ ბრეხტი, ფილდორ კომისარუესკი, უაკ კოპო, გორდონ კრეგი, ევგენი ვახტანგოვი, ვსევოლოდ მეიერპოლდი, კონსტანტინე სტანისლავსკი და სხვები.

ცნობილმა რეჟისორმა გორდონ კრეგმა შურნალში „ნიღაბი“ წამოჭრა სცენაზე ნიღბების დაბრუნების აუცილებლობლობის

¹ გრიშაშვილი ი., ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოპემა, გვ. 25.

საკითხი, როგორც დრამატული თეატრის აღორძინების ერთ-ერთი საშუალება. მან დასვა საკითხი ნოვატორული პრინციპებით ნიღბების გამოყენებისა თეატრის მსახიობებისა და რეჟისორების აღზრდის საკითხებში. გორდონ კრეგი იკვლევდა და ამკითხულებდა „უნიკალური მსახიობის“ პრინციპს: ავტორისეულისა და პირადულის შერწყმას მსახიობის სცენაზე ყოფნისას. რეჟისორის აზრით, უპირველესი და უმთავრესი პირობა „უნივერსალური მსახიობისთვის“ იყო იმპროვიზაციის უნარი. კრეგი კომედი დელ-არტეს ნიღბების საშუალებით შეეცადა აღვდგინა და შეექმნა „ტრენინგი ნიღბებში“, აგრეთვე გამოიყენა სავარჯიშოები იმპროვიზაციის ტექნიკის განსავითარებლად. მას სურდა ამ დისციპლინების თეატრალური სკოლის სასწავლო პროგრამაში ჩასმა. თუმცა კრეგმა ძალიან კარგად იცოდა, რომ ეს მომავლის საქმე იყო და მისი თანამედროვენი ამას ვერ მიიღებდნენ და ვერც პრაქტიკულად განახორციელებდნენ.

ევგენი ვახტაგოვს „პრინცესა ტურანდოტში“ გამოყენებული ჰქონდა იმ დროისთვის პირველად მსოფლიოში არაორდინალური და რევოლუციური ხერხები: კოსტიუმების უცნაური ფერთა გამა და ორიგინალურ კოსტიუმთა შეხამება. დიდგვაროვანი ლორდების ჩაცმულობა შეცვლილი გახლდათ – უბრალო ადამიანთა საცვლებითა და განსხვავებული ნიღბებით – თითქოს, პირველი შეხედვისთანავე, შეუფერებელით, მაგრამ, იმავდროულად, ზუსტად მიგნებული გმირების შინაგანი მწირი ბუნების გამსახატავად. ვახტანგოვი ნიღბებისთვის ირჩევდა ისეთ მსახიობებს, რომელთაც უნდა შეძლებოდათ უშუალო კონტაქტის დამყარება მაყურებელთან. მათ უნდა ჰქონდათ იუმორის დიდი გრძნობა; ანუ, აქ იგულისხმებოდა იმპროვიზაციის უნარის ქონა.

თეატრალური ნიღბები იძლევა საშუალებას ვითამაშოთ განზოგადოებული, არანიდვიდუალიზირებული სახე, სადაც მთავარი იქნება უნივერსალური, კრებითი ხასიათის ნიშან-თვისებათა წარმოჩენა ნიღბების საშუალებით. თანამედროვე თეატრი ხაზს გაუსვამს მსახიობის სხეულის მოძრაობის გამოხატვას; ნიღბები დაგვეხმარება გავთავისუფლდეთ ყოველგვარი შეზღუდვებისგან (მათ რიცხვშია სოციალურიც და სექსუალურიც) და მივაღწიოთ სცენურ გროტესკს; ხშირად, თეატრალურ ხელოვნებაში იხმარება ნიღბის „გაკეთების“ და მისი „ჩამოგლეჯის“ ხერხი, სადაც თვალსაჩინოდ ჩანს თამაშის და რეალური ცხოვრების საზღვრები.

თეატრალურ ნიღაბში სცენაზე ყოფნა დამყარებულია იმპროვიზაციაზე. ასეთი იმპროვიზაციის დროს, მონაწილეობს მხატვრული გარდასახვის ყველა ელემენტი, ის ძალზე დინამიკურია და იძალება იმპროვიზაციული შეგრძნებების საფუძველზე.

სიტყვა „ნიღაბი“ ლათინურად „persona“-ს ნიშნავს, მიეკუთვნება პირველ რიგში, თვით ნიღაბს, რომელსაც იყენებს მსახიობი; მეორე, თვით მსახიობს, და მესამე, შესაქმნელ ხასიათს; ანუ, როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ თეატრალურ თამაშზე ნიღბებით, შეიძლება ვისაუბროთ ნიღაბზეც, მსახიობზეც და პერსონაზზეც, როგორც შემოქმედებით სამეულზე.

ნიღაბი არის უბრალო, მაგრამ ეფექტური ტრანსფორმაციის ინსტრუმენტი. ასეთი თამაშის დროს „მე“ უკვე აღარ არის კლასიკური გაგებით – „მე“. შესაბამისად „სხვამ“ შეიძლება მისცეს თავს უფლება აკეთოს წარმოუდგენელი და ზოგჯერ – უმრავლესობისთვის მიუღებელიც კი.

უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია, რომელსაც იძნეს ნიღბის საშუალებით შექმნილი გარკვეული სცენური პერსონაჟი, ეს არის შექმნა განსხვავებული, დამახასიათებელი ზოგადი, კრებითი სახე (ცხოველის, წინაპრის, აჩრდილის, ადამიანის, ღმერთისა თუ სხვათა) და ამ სახით, ამ ნიღბით დაიწყოს მოქმედება (პირდაპირი გაგებით, შექმნას პაროდია განსაზღვრულ, მოცემულ თემაზე) საზოგადოებისთვის მეტ-ნაკლებად მისაღებ ფორმებში.

ნიღაბი აგრეთვე, ჩვენი სოციალური როლის იდენტიფიკაციის საშუალება, პრესტიჟის და სტატუსის ატრიბუტია; ნიღაბი მრავალფეროვნად შეგვიძლია გამოვიყენოთ, მაგალითად: მოვახდინოთ ზემოქმედება ბავშვსა თუ ზრდასრულ ადამიანებზე. იგი ასევე საშუალებაა კომუნიკაციისა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვითაქტუალიზაციისაც კი, ვინაიდან ჩვენ ცხოვრებაში, ისედაც გვაქვს ყველასთონ და ყველაფრის მიმართ გამომუშავებული გარკვეული კომუნიკაციის ხერხები, რომელთაც ვანხორციელებთ გარკვეული ცხოვრებისეული ნიღბების მორგების საშუალებით.

ნიღაბი იძლევა ხასიათის მრავალფეროვანი გამოხატვის საშუალებას. ძალიან რთულია თავისთავად ნიღბის გარდაქმნა თეატრალური სახის შესაქმნელად, ვინაიდან მისი არსი იმდენად რთულია, რომ მის უკან დამალულ ადამიანს, გარკვეულწილად, უჭირს სავსებით გადააბიჯოს ზოგადად, ესთეტიკური თუ კულტურული

გადმონაშთების გამოვლინებებს, რომლებიც დაკავშირებულია სხვადასხვა ერის ფსიქო-ფიზიკურ აღზრდასთან, განსხვავებულ მსოფლმხედველობასთან თუ ადათების გადაბიჯება-გაქარწყლების გზასთან. ანუ, აქ საუბარია იმ სტერეოტიპებზე, სადაც ადამიანი „გარდაიქმნება“ სხვა, მისთვის უცნობ და ზოგჯერ მიუღებელ არსებად თუ ადამიანად, რომლის მოქმედებისა და აზროვნების ლოგიკა მკეთრად განსხვავებულია შემსრულებელი პირის მოქმედების ლოგიკასა და მსოფლმხედველობისაგან. მაგრამ აქ მეორე მხარეც იჩენს თავის, თუ კი მსახობი-ადამიანი ვერ შეძლებს გადალახოს მისთვის მიუღებელი და განსხვავებული სტერეოტიპები, მაშინ იგი ვერ იარსებებს მისთვის ზოგჯერ მიუღებელ და განსხვავებულ სიტუაციებში.

მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ ერთი გარემოება, რომელიც, ჩემი აზრით, შეიძლება აღმოჩნდეს ერთ-ერთი უმთავრესი გამოსავალი, ჩემ მიერ ზემოაღნიშნული სირთულიდან თუ დაბრკოლებიდან. ეს ის უფლებაა, რომელსაც ნიღაბი იყენებს თავისი წარმოშობის საწყისებიდანვე. ვგულისხმობ, ნიღბებით იმპროვიზაციას, სადაც გამოირიცხება სიტყვის ძალა; ანუ, მოქმედება ტექსტუალური დატვირთვის გარეშე და სადაც, მეტი ყურადღება ექცევა პლასტიკას და მოძრაობას, რომელიც ბოლომდე უნდა გამოხატავდეს გმირის ხასიათს. ამგვარი გამოხატვის საშუალება იძლევა წარმოსახვის უნივერსალურ მასშტაბებს, რომელიც გაჟღენთილია მრავალუროვანი მნიშვნელობებით. იგი ბოლომდე ატყვევებს მაყურებელს. ეს ფორმა დამახასიათებელია ტოტალური ოეატრისათვის, სადაც უმთავრესია ადამიანების (ამ შემთხვევაში მაყურებლის) დაბრუნება თეატრში, მათი ერთიანობაში მოქცევა, როგორც სადღესაწაულო, სარიტუალო, ასევე კულტურულ სფეროშიც.

ნიღბის ტიპი, გარეგნული მოვლენების ხარჯზე ცხოვრობს დრამაში. იგი არ განიცდის შინაგან თუ გარეგან ცვლილებებს. მას არ აქვს განვითარების საშუალება, უცვლელად ინარჩუნებს თავის სახეს დასაწყისიდან ბოლომდე.

ამგვარი ნიღბის მოქმედება მკაცრად განსაზღვრულია, „ნიღბების თეატრს“ საშუალებას აძლევს გარკვეულ შემთხვევაში დრამატურგიული მასალის გარეშეც იარსებოს. ის კაყოფილდება სცენარით, სადაც ფიქსირებულია მხოლოდ სიუჟეტი, დრამატურგიული სიტუაციების თანმიმდევრობა, არ არის მკაფიოდ გაწერილი პერსონაჟების

მონოლოგები და დიალოგები. ნიღაბს წინა პლანზე გამოაქვს „წარმოდგენით“ და „განცდების“ თეატრის გამომსახველობითი საშუალებების პრობლემა. ვთვლი, რომ თანამედროვე თეატრისათვის აქტუალურია ამ კითხვებზე დროულად პასუხის გაცემა. ყოველივე ეს დაკავშირებულია „წარმოდგენის“ თეატრის თამაშის საშუალებებთან და თეატრალურ ხელოვნებაში ამ საწინაღოდევეგო ტენდენციების შეერთება-შერწყმა-სინთეზთან. ვუიქრობ, რომ თავად ნიღაბი და პერსონაჟის განსახიერების მოდელირება ნიღბის საშუალებით, არის გარკვეულწილად „წარმოდგენის“ თეატრის წინაპირობა, მოდელი მსახიობის არსებობისა ამგვარ თეატრალურ მიმდინარეობაში. ასეთი პრაქტიკა, ნოყიერ ნიადაგს უქმნოს იმას, რომ შექმნა პერსონაჟი ფართო დიაპაზონის საშუალებების გამოყენებით, რომელსაც ითვალისწინებს კ. ს. სტანისლავსკის „ფსიქოლოგიური თეატრი“ და ბ. ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“.

მინდა შემოგთავაზოთ ერთგანარი ტრენინგი ნიღბებით, რომელიც დაეხმარება სტუდენტებს და მსახიობებს საკუთარი კომპლექსების მოხსნაში. სტუდენტებს, ჩვეული გარემოს შეცვლით პირველ კურსზე უჩნდებათ დაჭიმულობის, კომპლექსების, ჩაკეტილობის, სირცხვილის შეგრძნებები. ნიღაბი და მათში სავარჯიშოების შესრულება დაეხმარება სტუდენტებს და მსახიობებს თვითორეალიზაციაში, რათა მათი თამაშის ტექნიკა დაიხვეწოს, გაჩნდეს გულწრფელი გრძნობების გამოხატვის ხერხები და საშუალებები, რათა ისინი საბოლოოდ გათავისუფლდნენ გარკვეულ მოქმედებებში შეზღუდვისგან.

ნიღაბს აქვს უნარი გამოხატოს მრავალი შტრიხი, რომელიც დამახასიათებელია პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისთვის; ანუ, დეკონსტრუქციისკენ სწრაფა, კოლაჟებისკენ და ციტატებისკენ მისწრაფება, გახსნილობისკენ თუ ირონიისკენ გადახრა, როგორც დამანგრეველი ერთ-ერთი ფორმა, განმარტების მრავალი გარიანტების ძიება და გამოვლენა, საკუთარი „მეს“ დაკარგვის საშიშროება და ამ პროცესების სიღრმისეული აქტმა, თამაშისკენ დაბრუნება და ალეგორია, საკარნავალო სიტუაციებისკენ სწრაფვა და პერფორმანსი, სხეულისადმი ინტერესი, კონსტრუქტივიზმი, საღაც გამოყენებულია მრავალგვარი გამონათქმები.

უნივერსალური მეთოდური ხერხების ძიება და ეროვნული ნიშნების შენარჩუნება გვაძლევს საშუალებას ვიმუშაოთ მრავალი სახეობის ნიღბებთან (სოციალური, ფსიქოლოგიური, სარიტუალო და

სხვ.) იმ კონტექსტებში, რომლებიც გამოხატავენ სპექტაკლისა თუ რეპეტიციების ესთეტიკურ თავისებურებებს. ნიღაბი, თეატრალურ კულტურაში არის ერთ-ერთი ონსტრუმენტი, რომელიშიც შედის, აგრეთვე, პლასტიკა, კოსტიუმი, გრიმი, პარიკი, მეტყველების თავისებურებანი და სხვა. მათი შერწყმა განაპირობებს კონკრეტულ ისტორიულ ფორმას და თამაშის ხერხის ტიპოლოგიურ მრავალფეროვნებას. მსახიობი, რომელიც ქმნის პერსონაჟს ნიღაბში, იმყოფება ერთდროულად სამ მდგომარეობაში: შემოქმედი, მასალა და მსაზღვრული პროდუქცია. მსახიობს აერთიანებს „სხვადასხვა ცნობიერება“ (მ. ჩეხოვის ტერმინი) – ყოფითი, უმაღლესი (შემოქმედი) და თავისი შექმნილი პერსონაჟის ბოლომდე გააზრება. მისი შექმნის ტექნიკა და საშუალებები განსაზღვრავენ ნიღბიანი პერსონაჟის ტიპს და, ზოგადად, იმ მოდელს, რომელსაც ქმნის შემსრულებელი. მოდელის ტიპი, ანუ ნიღბიანი პერსონაჟი, აგრეთვე, განსაზღვრავს მაყურებელზე ზემოქმედების ხარისხსაც. ტრაგედიაში ეს ერთი ხერხია ზემოქმედებისა და თამაშისა, ხოლო კომედიაში, საესტრადო პაროდიაში, კლოუნადაში, ტრაგი-ფარსში, აპსურდის თეატრში, მისტიკურ თრილერში და ა. შ. არის სხვაგვარი.

ნიღაბი, როგორც ასეთი, თეატრში დამოუკიდებლად არ არსებობს. იგი შეიცავს მხოლოდ აზრობრივ, დამოუკიდებელ არსს. ნიღაბი არის დაკავშირებული თეატრის ტიპთან (მუსიკალური, დრამატული, პლასტიკური, თოვლინური, პოლიტიკური, სპონტანური და ა. შ.), უანრთან და პიესის ესთეტიკურ თავისებურებებთან; აგრეთვე, დაკავშირებულია მსახიობის საშემსრულებლო ამპლუასთან.

ნიღბების თეატრი ვიზუალურად, დასანახად და გასაგებად მისაღები თეატრია. იგი, ჩემი აზრით, არ გამორიცხავს სხვადასხვაგვარ ფსიქოლოგიურ და ტექსტუალურ ინტერპრეტაციას. მას მაყურებლამდე ოდნავ განსხვავებული ფორმით მიაქვს ფსიქოლოგიური და ცხოვრებისეული მოქმედების შინაარსი. ამისთვის მოქმედებები უნდა დავყოთ ცალკეულ ფრაგმენტებად, სცენებად, რომლებიც გაჯერებული იქნება შესაფერისი მოძრაობებით და უესტებით. ესეთი მიდგომა გარკვეულწილად ჰგავს ცეკვის გარკვეული მოძრაობების ერთობლიობას, რომლებიც აზრობრივად ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი. აქ საჭიროა მსახიობმა ზუსტად გათვალის თავისი მოქმედებები და იყოს თანმიმდევრული შესრულების დროს.

ნიღაბში პლასტიკური ტრენინგების დროს, შესაძლებელია იქნეს

გამოყენებული ბალეტის ელემენტები, კლასიკური ცეკვისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით, ვინაიდან ისინი არიან გარკვეულწილად ნეიტრალურნი, ჰარმონიულნი, სრულყოფილნი და დაბალანსებულნი. კლასიკური პოზები და კომბინაციების სისტემა, შეიძლება გმოგვადგეს პლასტიკურ და მხატვრულ ფუძედ ნიღაბში მუშაობისას (ეს ხერხი შეიძლება პედაგოგმა სურვილისამბრ გამოიყენოს). მრავალ ნაციონალურ თეატრში ღლესაც ასეთი პლასტიკური ტრენინგების სისტემებია არსებობს (მაგ., იაპონურ თეატრში).

ნიღაბში მუშაობისას, თოთუელი ემოციური გამოვლინება უნდა იყოს ზუსტი და ლოგიკური. ძალიან მნიშვნელოვანია, მსახიობმა აკონტროლოს თავისი ემოციები, რომ შესრულებისას არ იყოს ყალბი. დიდი შრომაა საჭირო იმისათვის, რომ ნიღაბმა სრულად არ გამოიწვიოს მსახიობის შთანთქმა, და იგი არ გახდეს ნიღაბზე დამოკიდებული. ამ შემთხვევაში, საჭიროა მსახიობის ძლიერი შინაგანი ბუნება და თვითკონტროლი, რომ ნიღბებში ტრენინგის შემდეგ, სახემ არ დაკარგოს თავისი ემოციური და გარეგნული ხასიათის თვისებები, და მას არ გაუჭირდეს ნიღბის გარეშე გაიმეოროს იგივე. შეიძლება მოხდეს კიდევ სხვაგვარი რამ. მსახიობმა, იმის შემდეგ, რაც მოიხსნის ნიღაბს, შეიძლება დაიწყოს ზედმეტი თვითკონტროლი მოქმედებებში და დაკარგოს უშუალობა. ასეთი მსახიობებისათვის აუცილებელი და საჭიროა გარკვეული დრო, რათა ტრენინგმა ნიღბებში მისცეს მათ საშუალება აკონტროლონ და გამოიყენოს შემდგომში ეს უნარები თავის საქმიანობაში.

ტრენინგი ნიღბებში – ეს არის ის მეთოდი, რომელიც აწრობს წარმოსახვას და ემოციურ ბუნებას, აძლევს საშუალებას მსახიობის სხეულს უპასუხოს ნიღაბზე აღბეჭდილი ჰერსონაჟის გამოხატულებას, იძლევა აზროვნების განახლებას და გადმოცემის ახლებურ საშუალებას. მსახიობი უნდა შეეცადოს დაუმორჩილოს წარმოსახვა, პლასტიკა და ემოციური ბუნება იმ ხასიათს, რომელსაც იგი ქმნის და არ გაიმეოროს საკუთარი ფსიქო-ფიზიკური ხასიათის თავისებურებანი.

ნიღაბი მსახიობისათვის უპირველესად არის გარკვეული ფორმის გამომხატველი ობიექტი, რომლის შეცვლა მას არ ძალუშს და იგი ვალდებულია მას შეეგუოს და აითვისოს. ნიღაბში მუშაობისას იღვიძებს და მთავარი ხდება აღქმის ექსპრესიულობა და გამოხატვის ძალა, იუმორის გრძნობა და აზროვნების პარადოქსული აღმოჩენების

გამოხატულება. ნიღაბში მუშაობა ბადებს მსახიობში ახალ ინფორმაციას საკუთარ თავზე, ანუ, იმ საკრალურ თვისებებზე, რომლებზეც ადრე არ ამახვილებდა ყურადღებას და ავლენს ახალ თვისებრივ ინდივიდუალურობას, ავითარებს პიროვნების კომუნიკაციურობას. სახეზე ნიღბის გაკეთების შემდეგ, ადამიანი იღებს ძლიერ იმპულსს, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს. სულიერი და ფსიქოლოგიური მოძრაობები აკუმულირდებიან ნიღბის ქვეშ და ამიტომაც სახე დუნდება და მთელი ყურადღება გადადის პლასტიკაზე და სხეულის მოძრაობის სიზუსტეზე. სხეული ხდება მეტყველი. მას ამოძრავებს სულიერი გრძნობების შედეგად წარმოშობილი ძალა. როგორც კი მსახიობი დაუუფლება ნიღაბთან მუშაობის ელემენტარულ ტექნიკას, ის ხვდება, რომ ნიღაბს არ უყვარს აჟიტირება, ის შეიძლება იყოს გაცოცხლებული და დატვირთული, ძლიერი და აბსოლუტურად მარტივი მოქმედებებით, რომელიც დამოკიდებულია მსახიობის თუ სტუდენტის შინაგანი ცხოვრების მრავალფეროვნებაზე.

ნიღაბი აძლევს მსახიობს ექსპერიმენტების საშუალებას საკმაოდ გაბედულ ფორმებში. მსახიობის სხეული ამ დროს მშვიდია და დაბალანსებული. იმ მომენტში, როდესაც მსახიობის გრძნობები იმყოფებიან უმაღლეს მწვერვალზე, მმაფრდება ფიზიკური ცხოვრების კონტროლის აუცილებლობა, რომელსაც გვპარნახობს ნიღაბი და აკონტროლებს პროცესებს. იგი გვაძლევს თვითკონტროლის საშუალებას და შეხედულებათა სიმკვეთოებს.

ჩვეულებრივ, ცხოვრებაში ჩვენ ვმაღავთ ან ვაკონტროლებთ ქვეცნობიერად იმპულსებს. ნიღბები კი მუშაობენ საწინააღმდეგო რეჟიმში – ისინი როგორც ბავშვები გახსნილნი, იმპულსურნი არიან. მათ მოქმედებებს მსუბუქად იღებს აუდიტორია, მაგრამ მათი ერთმანეთთან კონტაქტი აუცილებელი სულაც არ არის.

ნიღაბი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც თამაშის სისტემა, რომელიც ერთმანეთთან არის დაკავშირებული თეატრალური ნიშნებით: უესტებით, პლასტიკით, მიმიკით (თვით ნიღბის გამოხატულება), თამაშის შაბლონით, რომელსაც გვპარნახობს, ზოგ შემთხვევაში სცენარი (გავიხსენოთ იტალიური თეატრი „კომედია დელ-არტე“). მსახიობი თამაშობს, იყენებს ამ ნიშნებს და ამაში მდგომარეობს მისი შემოქმედება – შენარჩუნებულია გარკვეული თამაშის ჰარმონია. შეიძლება შევთავაზოთ სტუდენტებს, საკუთარი შეხედულებით, თავად შექმნან ნიღაბი (ნახევარ-ნიღაბი). როდესაც

სტუდენტი თვითონ იღებს მონაწილეობას ამგვარ სამუშაოში, ხდება საკუთარი თავის გარდაქმნა საკუთარ წარმოსახვაში და ეს პპოვებს განსახიერებას შემდგომში ნიღბებში თამაშის დროს; მისი დახმარებით და უშუალო მონაწილეობით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რომელიც მისთვის უფრო გასაგები იქნება (აյ შეიძლება იყოს სტუდენტის მიერ შექმნილი უარყოფითი გმირიც) ამგვარი სახის ნიღაბი საშუალებას გვაძლევს გვალვიძოთ წარმოსახვა, პლასტიკური მეხსიერება და გვაძლევს თავისუფალი იმპროვიზაციის საშუალებასაც.

ნიღაბში მუშაობისას მძაფრდება აღქმის უნარი, რომელიც განსხვავდება ჩვეულებრივისაგან. ამგვარი მოქცევის ხერხი საშუალებას იძლევა დავინახოთ და ვიგრძნოთ სხვანაირად, ვიდრე ეს ყოველდღიურობაში ხდება.

შეგრძნება, რომელსაც ქმნის ნიღაბი, სრულიად განსხვავდება ჩვეულებრივი მდგომარეობისაგან. ნიღბით გმირის შექმნას თან ახლავს გარდაქმნა სხვადასხვა ასპექტში: მიმიკურში, პლასტიკურში, სამეტკველო და ფსიქოლოგიურში.

ნიღაბი ან ნიღბოსანი პერსონაჟი იყრობს პატრონს ან და პატრონი იპყრობს ნიღბის პერსონაჟს. ამგვარ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში, ნიღბის მფლობელს არ ეშინია გამოამჟღავნოს საკუთარი, დაფარული, ჩაკლული სურვილები, გახსნას სულიერი ტკივილები ან ისაუბროს პრობლემებზე, მოიქცეს საკუთარი თავისთვის მიუღებლად და ჩაიდინოს მისთვის არადამახასიათებელი საქციელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ი. გრიშაშვილი, ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოპემა, 1927;
- ლ. ცერცვაძე, ფანტაზიის მნიშვნელობა ფსიქონალიზურ თეორიებში, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007;
- ჯ. იოსელიანი, კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები, თბ., 2982;
- დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, თბ., 1983;
- ბ. ბრეხტი, პატარა ორგანონი თეატრისათვის, თბ., 1982;
- გ. სარჩიმულიძე, გრიმი, თბ., 1954;
- ს.ს. მოკულსკი, დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია (მთარგმნელი ა. ფაღავა), თბ., 1948;
- Алан Пис, Язык телодвижений http://vegas2011.at.ua/jazyk_telodvizhenij.pdf
- Толшин А. В., Импровизация и маска <http://snimifilm.com/statyi/tolshin-av-improvizatsiya-i-maska>

ნინო შარვაშიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი,
განათლების მეცნიერებათა დოქტორი,

ხელოვნებაში ასახული მითები და ლეგენდები – მათი გავლენა პიროვნების განათლებაზე

მითები და ლეგენდები – ეს ის ამბებია, რომელებიც ზსნიან, რატომ არის ესა თუ ის კულტურული გარემო მოწყობილი ასე და არა – სხვაგვარად.

მითები და ლეგენდები ყველა კულტურას გააჩნია. ამ კულტურათა ისტორიის განმავლობაში ისინი ხელოვნობა შთაგონების საგანი ხშირად გამხდარან. ნაწილი, შემდეგ, ტრადიციებშიც ასახულა. ხელოვნების ასეთი ნიმუშები, როგორც წესი, ამ კულტურების რწმენებისა და ღირებულებების დამადასტურებელი დოკუმენტური მასალა ხდება და მათ სასწავლო პროგრამებში ან გარკვეულ სახელმძღვანელოებში მიუჩენენ ხოლმე ადგილს. ისინი ბევრ საანტერესო ამბავს გვიმბობებს კულტურების წარმომავლობის, მათში არსებული იერარქიების, ურთიერთობების, გარემოს ცვლილებების, ერების სიღუხჭირისა თუ კეთილდღეობის შესახებ. ეროვნული იდენტიფიკაციისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების შემენის თვალსაზრისითაც, მითებისა და ლეგენდების ზეპირსიტყვიერ თუ გამოსახულებით ნიმუშებს მომავალი თაობების აღზრდა-განვითარების საქმეში, ჩვენი აზრით, დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. მითები და ლეგენდები იქმნება პიროვნებებსა და მოვლენებზე. მათ ისტორიებზე შემდევ თაობები იზრდება, ყალიბდება და ვითარდება კულტურა. კულტურის განვითარება კი განათლების თანმდევი პროცესია.

ბოლო პერიოდში საქართველოში არსებულ თითქმის ყველა გამოცემლობას აქვს საგანმანათლებლო წიგნების ბლოკები, რომელებიც თავს უყრიან სხვადასხვა ეპოქის, ქვეყნის, საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილ მითებსა და ლეგენდებს, აღაპტირებული თუ ავთენტური ფორმით. ერთ-ერთი ადრეული გამოცემა, აკაკი გელოვანის შედგენილი ვრცელი და ენციკლოპედიური ტიპის წიგნი, რომელიც შედგება ბერძნული, რომაული, ეგვიპტური, სკანდინავიური, შუმერული, ბაბილონური, ძველი სპარსული, ინდური, პოლიეზიური

და ქართული მითებისგან, სახელწოდებით – „მითოლოგიური ლექსიკონი“, დღემდე უნივერსალური ათეულის ხალხის რჩეულ წიგნად არის მიჩნეული საქართველოში. თუმცა, ბოლო გამოცემები მითებისა და ლეგენდების შესახებ ვიზუალურად ბევრად უფრო მაღალი ხარისხით გამოირჩევა და ყველა ასაკის მკვითხველისთვის (ბავშვების, მოზარდებისა და ზრდასრულთათვის) მიზნიდებულად გამოიყურება. მაგალითად, ბაკურ სულაკაურის გამოცემლობის მიერ დაბეჭდილი „მითები და ლეგენდები“ სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისთვის გასაგები წიგნი, საუცხოო ილუსტრაციებით გაფორმებული ამბები პატარებისთვის საყვარელ და საინტერესო საკითხავ წიგნად არის ქცეული. ასეთი გამოცემები საშუალებას აძლევენ, ერთი მხრივ, დანტერსებულ ადამიანებს და, მეორე მხრივ, ახალგაზრდა თაობას, ერთიან სივრცეში დაინახონ და გააცნობიერონ კაცობრიობის სულიერი კულტურული მემკვიდრეობა და ბევრი პარალელი აღმოაჩინონ თანამედროვეობასთან. მით უმეტეს, რომ ხელოვნების ყველა დარგისა და ლიტერატურის საფუძველი სწორედ მითებსა და ლეგენდებშია მოქცეული.

ტრადიციებში გამოხატულ მითებსა და ლეგენდებზე მსჯელობა უნივერსალურ საჭიროებას წარმოადგენს. მაგალითად, საგანმანათლებლო რეფორმის რიტორიკამ ტრადიციასა და განათლებასთან მისი კავშირის შესახებ წარმოდგენა მეტნაკლებად დაამახინჯა. ტრადიცია აღიქმება არაპროგრესულად და მოძველებულად. მას ეძრძვიან, როგორც არსებული მდგომარეობის შემნარჩუნებელს, რეფორმის მოწინააღმდეგეს და სოციალური სამართლანობის ხელშემშლელს. ამ ყველაფრის გასანეიტრალებლად კონსერვატორმა განმანათლებლებმა ტრადიციებს უწოდეს საერთო ფასეულობების, სოციალური სტაბილურობის და ინტელექტუალური მონაპოვრის წყარო (Adler, Van Doren, Bennet, Bloom¹). მათი აზრით, ტრადიციებმა შეიძლება გარდაქმნან ადამიანი, მისცენ მას ძლიერი ხელსაწყოები ახალი გამოცდილების მისაღებად. იმის უზრუნველსაყოფად, რომ ეს ასე მოხდეს, უნდა ვეცადოთ, მომავალმა თაობამ ისწავლოს ჩვენი წარსულის გამოყენება და მასზე დაყრდნობით მომავლის ფორმირება.

საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს

¹ Applebee Arthur N., Curriculum as Conversation, Transforming Traditions of Teaching and Learning, The University of Chicago Press, 1996

ეროვნულ სასწავლო გეგმაში შეტანილია და სკოლებსა თუ უმაღლეს სასწავლებლებში, სხვადასხვა ხარისხითა და დატვირთვით მუშაობს (ძირითად სპეციალობებსა და პროფესიებზე რომ არაფერი ვთქათ) პროგრამები, რომლებიც მოსწავლეებსა და სტუდენტებს მითების ისტორიასა და არსე აცნობენ, ანტიკური ხანიდან დაწყებული, საბჭოთა მითოლოგიისა და შემდგომ დემიოლოგიზაციისა და თანამედროვე პროცესების ჩათვლით. 2015-2016 წწ. უფროს სკლასელთათვის გამოცხადდა კონკურსი – „ზღაპრები და ლეგენდები ბებიას სკოვრიდან“. კონკურსის მიზანი იყო საჯარო და კერძო სკოლების მოსწავლეების, მათი ოჯახის წევრების, პედაგოგებისა და ადგილობრივი თემების ჩართვა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჯერ კიდევ არსებული ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების – ზღაპრების, ლეგენდების, იგავების, შემორჩენილი და ნაკლებად ცნობილი ნიმუშების მოძიება და ფიქსაცია. კონკურსის კონცეფცია მდგომარეობდა შემდეგში: „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა საზოგადოების კულტურული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია და მოიცავს ზეპირსიტყვიერებას, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის გამოსახვის საშუალებას, ადათ-წესებს, წარმოდგენისა და გამოსახვის ფორმებს, ცოდნასა და ჩვევებს – მათთან დაკავშირებულ საგნებსა და კულტურულ სივრცეებს, ყველაფერს, რაც ტრადიციულ კულტურას უკავშირდება, თაობიდან თაობას ცოდნის სახით გადაეცემა და გაფრთხილებასა და შენარჩუნებას, ხშირ შემთხვევაში კი დაცვასა და აღორძინებას საჭიროებს“!¹ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის გამოსახვის საშუალებად ქცევა შეიძლება ვუწოდოთ ამ კონკურსის მთავარ შედეგს, რაც უნდა იყოს უფროს სკლასელების მიერ შავით თეთრზე დაწერილი (და შეიძლება, ნახატად ქცეულიც) ლეგენდა-ზღაპრები. როგორი იყო შემდეგ მიღებული შედეგების პრეზენტაციისა თუ გამოქვეყნების ბედი, ჩვენთვის უცნობია. თუმცა მაშინ, როცა დღეს ქართული თეატრი განიცდის დეფიციტს ქართული დრამატურგიის კომპონენტში, ვინ იცის, იქნებ აღნიშნული კონკურსის შედეგად მოპოვებული ამბები სცენურ ადაპტაციას იმსახურებდა, რაც შემდეგ ისევ მომავალი თაობების განათლება-განვითარებას მოემსახურებოდა ჩვენს ქვეყანაში.

¹ საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს იუნესკოსა და სერთაშორისო ურთიერთობების სამსახურის არამატერიალური მემკვიდრეობის განვითარება, 2016

საქართველოში, პროფესიული თეატრის არსებობის, ფაქტობრივად, პირველი წლებიდან (ისევე როგორც მსოფლიოში), ყველაზე აქტიურად, ინტენსიურად და, უმტეს შემთხვევაში, წარმატებულად, სწორედ ანტიკურ მითებსა და ლეგენდებზე და ეროვნულ ფოლკლორზე შექმნილი სპექტაკლები იდგმებოდა და დღესაც შეძლებისდაგვარად იდგმება. მთო ავტორს შესაძლებლობას აძლევს, გამოიყენოს მეტაფორა, ისაუბროს „ეზოპეს ენაზე“ და ლოკალური ამბავი „უდროო“ და განზოგადებული გახადოს. თანამედროვე თეატრის, საბჭოთა ეპოქისგან განსხვავებით, სათქმელის შეფარვის აუცილებლობა აღარ აქვს. თანამედროვე მითები განსხვავებული მიდგომით ხასიათდება და ახალ ფორმაში აქცევს ლიტერატურულ პირველწყაროს, სათქმელსა და პრობლემის თავისებურ გადაჭრას გვთავაზობს. ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია რეჟისორ მიხეილ ჩარკვიანის „მედეა“ მუსიკისა და დრამის თეატრში და მისივე „ელექტრა“ ბათუმის დრამატულ თეატრში.

ყოველი ასეთი აქტივობა (მითებისა და ლეგენდების სწავლება; მოძიება, ფიქსაცია და წიგნად გამოცემა; მათზე სპექტაკლების დადგმა ან ფილმების გადაღება) საჭირო და მნიშვნელოვანია, ერთი მხრივ, სამყაროს, ქვეყნის ისტორიის გასაცნობ-შესასწავლად და, მეორე მხრივ, აზროვნების ჩამოსაყალიბებლად-განსავითარებლად, რაც, ჩვენი აზრით, მითისა და ლეგენდის შექმნის მთავარი თვისება და დანიშნულებაა. დაწყებული სოკრატემდელი ეპოქიდან და ეკლესიის მამების აღზევებით დამთავრებული, მითები და ლეგენდები ერების განვითარების ერთგვარ კურიკულუმს წარმოადგენს. თუმცა, მითის ანატომია სხვადასხვაგვარია. რომელიმე კონკრეტული ქვეწის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე გარკვეული ტიპის მითები და ლეგენდები იქმნება (მაგალითად, რევოლუციის ან ომის დროს, ეთნიკური კონფლიქტისა და მისი შევიდობიანი მოგვარების დროს, სისტემიდან სისტემაზე გადასვლის დროს და ასე შემდეგ)¹. ის, რაც სიმართლეა ერთისოთვის, სხვისოთვის – ფანტაზიაა, თუმცა ჩვენი გადასაწყვეტი არ არის, განვსაზღვროთ, რამდენად ასახავს სიმართლეს რომელიმე თემის მითოლოგია. მთო ერთგვარი პოზიტიური ძალაა და ის ხშირად აერთიანებს კულტურებს ან განასხვავებს მათ. მთელ მსოფლიოში მითები და ლეგენდები საღწეს აწვდის გარკვეულ ახსნას, ისტორიებს, მოდელებს თამაშებისთვის,

¹ <https://www.artsmia.org/world-myths/MythCurriculum.pdf>

გართობას და ბევრ სხვა შესაძლებლობას, რაც ხელს უწყობს ხელოვნებისა და, შესაბამისად, მასთან შეხებაში მყოფი ადამიანების განვითარებას. ბევრად უკეთ შეუძლიათ გაიგონ და გამართონ თავისი ქმედებები მათ ირგვლივ არსებული გარემოებების უკეთესობისგან შესაცვლელად.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს იუნესკოსა და საერთაშორისო ურთიერთობების სამსახურის არამატერიალური მემკვიდრეობის განყოფილება, 2016 წელი
- Applebee Arthur N., Curriculum as Conversation, Transforming Traditions of Teaching and Learning. The University of Chicago Press, 1996
- Herren Michael, The Anatomy of Myth: The Art of Interpretation from the Presocratics to the Church Fathers, York University and the University of Toronto, 2016
- <https://www.artsmia.org/world-myths/MythCurriculum.pdf>

¹Herren Michael, The Anatomy of Myth: The Art of Interpretation from the Presocratics to the Church Fathers, York University and the University of Toronto

ნიკოლოზ წულუკიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ცქიტიშვილი

„თავისუფალი თბათრი“ და მისი სოციალურ- პოლიტიკური ასახტები

თავისთავად, ამ სახელწოდების თეატრი, რა ოქმა უნდა, პირველად საქართველოში არ შექმნილა. იგი ანდრე ანტუანმა (1858-1943 წწ.) 1887 წელს დაარსა პარიზში და, თავდაპირველად, მონმარტრზე მდებარეობდა. თავისი არსებობის, თითქმის 10 წლის, განმავლობაში თეატრმა რამდენჯერმე შეიცვალა ადგილმდებარეობა (მონპარნასი, სტრასბურგის ბულვარი).

XIX საუკუნის II ნახევარში, გვროპაში თანდათან სულ უფრო აქტიურად ვითარდება სარეჟისორო ხელოვნება. ამ მიმართულებით ლიდერობენ გერმანია და საფრანგეთი. თეატრალური ხელოვნების განვითარებამ ლოგიკურად შექმნა საფუძველი ამ ახალი პროფესიის ფორმირებისათვის. რეჟისორი თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ თეატრალური წარმოდგენის შექმნის პროცესში, მყაფიოდ გამოკვეთილი ლიდერი ხდება – ერთპიროვნულად ხელმძღვანელობს სარეპეტიციო პროცესს, განსაზღვრავს სპექტაკლის საერთო კონცეფციას; ასევე, იმას, თუ როგორი იქნება ესა თუ ის სცენა, ეპიზოდი, სურათი; რას წარმოადგენს თითოეული მოქმედი პირი; იგი, მსახიობთან ერთად, აყვლიბებს პერსონაჟის ხასიათს, მისი საქციელების მოტივაციას...

ბუნებრივია, რეჟისორის მოსვლა და მის მიერ წამყვანი პოზიციის დაკავება სულაც არ გახლდათ უმტკივნეულო პროცესი. ადრე, თეატრალური ხელოვნება სამ მთავარ ეწ. „მოთამაშებ“ უფრონებოდა – დრამატურგი, მსახიობი, მაყურებელი. ასე გრძელდებოდა 25 საუკუნის განმავლობაში... თუმცა, დროს უკან ვერავინ დააბრუნებს. ხელოვნების ამ დარგის განვითარებამ აუცილებელი გახადა ახალი პროფესიის გაჩენა. XIX საუკუნის თეატრი უკვე ველარ იქნებოდა მხოლოდ ცალკეულ, ერთეულ, ე.წ. „ვარსკვლავ“ მსახიობებზე დაფუძნებული. საჭირო იყო ანსამბლური წარმოდგენის შექმნა, რომელიც ერთიან მხატვრულ გადაწყვეტას, იდეურ ჩანაფიქრს უნდა დაქვემდებარებოდა. მასში თანაბარი დატვირთვა, მნიშვნელობა მიენიჭა,

როგორც მთავარ, ისე მეორეხსარისხოვან თუ ეპიზოდურ როლებს. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლი ძველებურად სახელდახელოდ ვეღარ დაიღვებოდა. 5-დღიანი თუ ერთკვირიანი სარეპეტიციო პროცესი ერთ და კიდევ უფრო მეტ თვემდე გაიზარდა. გარდა ამისა, რეჟისორი, დრამატურგისა და მსახიობების გარდა, მხატვართან და კომპოზიტორთანაც იწყებს მუშაობას. მისეულ კონცეპტუალურ ჩანაფიქრს უნდა დაემორჩილოს სცენოგრაფია, კოსტიუმები, მუსიკალური გაფორმება, განათება, სასცენო მოძრაობა და ა.შ. ახალშა დრომ მანამდე არსებული სამსახიობო გამოშესახველობითი ხერხები თუ საშუალებები კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა.

აი, მოკლედ, ლაკონურად ის ვითარება, რომელიც წინ უძლოდა „თავისუფალი თეატრის“ შექმნას. დღეს უკვე აღიარებულია, რომ ა. ანტუანმა ფრანგულ სცენაზე უდიდესი რეფორმა გაატარა. ჯერ ერთი, ის კატეგორიულად, პრინციპულად ეწინააღმდეგებოდა თეატრის კომერციალიზაციას. მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი გახლდათ, მატერიალური, ეკონომიური სარგებლის მიღების მიზნით, მდარე, იაფფასიანი სანახაობის დადგმა. ანტუანს მიაჩნდა, რომ სცენა მხოლოდ მაღალმხატვრულ სპექტაკლებს ეკუთვნის, რომლებიც მაყურებელს აქტუალურ, მტკიცნეულ პრობლემებზე ესაუბრებიან; თეატრალური წარმოდგენა, ზემოქმედებს რა მათ ემოციებსა და გონებაზე, იწვევს მათში თანაგანცდას. ადამიანებში სწორედ ამ უკანასკნელის გამოწვევას თვლიდა ანტუანი თეატრალური ხელოვნების უმთავრეს ამოცანად და მისიად. იგი ასევე იღაშექრებდა ფრანგული სცენის ე.წ. აკადემიური ტრადიციის წინააღმდეგ. უფრო მართებულად თუ ვიტყვით, სურდა ყოველივე საუკეთესო შენარჩუნებინა (გარდასახვის ხელოვნება) და უარი ეთქვა პათეტიკურ, ერთგან საზეიმო, ამაღლებულ, წამლერებულ დეკლამაციაზე. რეჟისორი რეალისტური სცენური სახეების შექმნას უჭერდა მხარს. მსახიობი ზედმიწევნით მართალი, დამაჯერებელი უნდა ყოფილიყო ამა თუ იმ როლში. ანტუანი ორგანულად ვერ იტანდა სიყალებს, ხელოვნურობას. აქედან გამომდინარე, ეძებდა ახალ სასცენო გამოშესახველობით ხერხებს, საშუალებებს. ამისათვის კი, დიდ ყურადღებას უთმობდა მისი თანამედროვე დრამატურგების ნაწარმოებთა დადგმას. ამ მიზნით, ხშირად უარს ამბობდა კლასიკაზე. სიახლეს ეძებდა არა მხოლოდ პიესებსა და სამსახიობო ოსტატობაში, არამედ წარმოდგენის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაშიც.

ანტუანმა, პირველად მსოფლიო პრაქტიკაში, მიმართა საბონენტო

სისტემას. ამ გზით, მან ერთდროულად რამდენიმე საკითხი მოაგვარა. ჯერ ერთი, მთელი თეატრალური სეზონის მანძილზე, „თავისუფალი თეატრი“ მაყურებლით უზრუნველყო. ამას გარდა, შექმნა ერთგვარი სივრცე, რომელსაც საკუთარი, ერთგული მაყურებელი ჰყავდა. „თავისუფალი თეატრი“, ფაქტობრივად, დაიხურა ფართო აუდიტორიისთვის. იგი, შეიძლება ითქვას, ელიტარულ თეატრად იქცა, რომელშიც მაღალი გემოვნების, შემოქმედებითი ნატურის მქონე, საზოგადოების რჩეული, ინტელექტუალური ნაწილი დადიოდა. სარეპერტუარო პოლიტიკაში, ანტური ეკლექტიკაზე აკეთებდა აქცენტს. „თავისუფალი თეატრის“ სცენა გახსნილი იყო ყველა მიმართულების თუ ნებისმიერი უანრის მიმდევარი თანამედროვე დრამატურგებისათვის. მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომელთა ნაწარმოები თავის დროზე დაიწუნეს დიდმა პროფესიულმა თეატრებმა; თვით საფრანგეთის უპირველესმა, ეროვნულმა თეატრმა, „კომედი ფრანსეზმაც“ კი!.. ამის შედეგად, თანამედროვე ავტორთა 115 პიესა პირველად სწორედ „თავისუფალ თეატრში“ დაიდგა. მათ შორის არიან ისეთი დრამატურგები, როგორებიც იყვნენ: ემილ ზოლა, უჟენ ბრიო, მმები გონკურები. ეს გახლდათ ევროპაში პირველი არაკომერციული თეატრი. მიუხედავად რეპერტუარის ეკლექტურობისა, ანტურისა მაინც რეალისტური თეატრი შექმნა, რომელიც არც თუ იშვიათად, ნატურალიზმისაკენ იხრებოდა. მისთვის მთავარი იყო სცენური სიმართლე, დამაჯერებლობა, უტყუარობა.

თუმცა, „თავისუფალი თეატრის“ დრამატურგებისათვისაც დამახასიათებელია ერთგვარი სწორხაზოვნება, ცალმხრივობა, შეზღუდულობა. ისინი ცხოვრებისეულ სიმართლეს ეძებდნენ ქალაქური ცხოვრების ფსკერზე, ჭუჭყში, სიბინძურესა და სიმახინჯეში. სწორედ ამ დრამატურგებმა შექმნეს ნატურალისტური დრამის ახალი ჟანრი, რომელსაც „კომედი როს“ უწოდებენ. ამგვარ პიესებში დაუფარავად გახლდათ წარმოჩენილი ადამიანის ცხოვრების ის მხარე, რომელსაც, ზნეობის, მორალისა და ეთიკის ნორმების დაცვის გამო, მუდამ გაურბოდა ფრანგული მწერლობა თუ საზოგადოება. ისინი მოკლე, ლაკონური სცენებისაგან, სურათებისაგან შედგებოდა, რომლებიც ერთმანეთთან არცთუ ისე მყარად, ორგანულად იყო დაკავშირებული. მაგრამ, მათში უმთავრესი გახლდათ ყოველდღიურობის, ყოფის ფიზიოლოგიის, ნატურალურობის, უტყუარობის შეულამაზებლად, დამაჯერებლად ჩვენება. ამ ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირნი

იყვნენ: ყაჩაღები, მეძავები, ქურდები... საზოგადოების გარკვეული ნაწილი აპროტესტებდა კიდეც სცენაზე მათი გამოჩენის ფაქტს. ამგვარი გახლდათ უუნ ბრიოს პიესის „ბლანშოტა“ დადგმის (1892 წ.) ისტორია. წარმოდგენას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. როგორც მსახიობი, სპექტაკლში თავად ანტუანიც მონაწილეობდა. თუმცა, პარიზული საზოგადოებასა და კრიტიკის ნაწილმა ერთობ ვულგარული უწოდა წარმოდგენას. ანტუანს ზოგიერთი სცენის ამოღება ან შერბილება ურჩიეს. რეჟისორმა რამეს შეცვლასა და გადაკეთებაზე კატეგორიული უარი განაცხადა. სპექტაკლი რეპერტუარს შემოჩა. მას უდავოდ ჰყავდა აღფრთოვანებული მაყურებელი. „თავისუფალი თეატრის“ თითქმის ათწლიანი არსებობის ისტორიის მანძილზე, „ბლანშოტას“ გარდა, დიდი რეზონანსი მოჰყვა 1888 წელს ღვევ ტოლისტოის პიესის „მეუფება წყვდიადისა“ დადგმას. ეს ნაწარმოები ანტუანის სურვილის გამო ითარგმნა ფრანგულად. ზოგიერთმა აღიარებულმა დრამატურგმა (ა. დოუმა-შვილი, ვ. სარდუ და სხვები) წარმოდგენის ჩავარდნა იწინასწარმეტყველა. მათი არგუმენტები შემდეგში მდგომარეობდა: პიესა არადინამიკური, არასცენურია; მასში დასტული პრობლემები, აგრეთვე, აბსოლუტურად უცხო და გაუგებარია ფრანგი მაყურებლისათვის... ისინი შეცდნენ. სპექტაკლს არანაზული წარმატება ხვდა წილად. ეს ის დროა, როდესაც „მეუფება წყვდიადისა“ რუსეთში აკრძალულ ნაწარმოებთა ნუსხაშია შეტანილი.

„თავისუფალი თეატრის“ კიდევ ერთ გამარჯვებადაა მიჩნეული გერპარდ ჰაუპტმანის „ფეიქრების“ დადგმა. სწორედ ანტუანმა დადგა საფრანგეთში პირველად შემდეგი პიესები: ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებანი“, „გარეული იხვი“. რეჟისორი, მის მიერ ნაქადაგები რეალისტურ-ნატურალისტური თეატრის მეშვეობით, უპირისიპირდებოდა გასართობ, კომერციულ, ასევე, ცივ, რაციონალურ ეწ. აკადემიურ თეატრს. მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი გახლდათ თეატრალური რუტინა, ხელოსნობა და ყოველგვარი „შტამპი“. ქადაგებდა მსახიობის ორგანულობას სცენაზე. მოითხოვდა ბუნებრივი, დამაჯერებელი გამომსახველობითი საშუალებების, ხერხების გამოყენებას. რეჟისორისათვის უმთავრესი იყო მოქმედი პირის საქციელთა მოტივაციის მართებულად, უტყუარად განსაზღვრა-წარმოჩენა.

როგორც ხშირად ხდება, ის, რაც პროგრესული და ახალია, იმას

დროთა განმავლობაში ყავლი გასდის. თანდათან ნატურალიზმიც თავის აქტუალობას კარგავდა. ხელოვნებაში არსებული სხვა მიმდინარეობების მსგავსად, ისიც ავლენდა საკუთარ ნაკლოვანებებს. ესენი გახლდათ: „შეზღუდულობა, ცალმხრივობა, სწორხაზოვნება. ზოგიერთი კრიტიკოსი ხმამაღლა, დაუფარავად, მოურიდებლად აცხადებდა, რომ ნატურალისტ დრამატურგთა პიესები, დროთა განმავლობაში, ერთგვარ „დარვინულ ეტიუდებად“ იქცა. სპექტაკლები სტატიკურია, ადამიანი – არასრულყოფილი; ვინაიდან, მთელი ფურადღება გამახვილებულია მის ფიზიოლოგიაზე; ნატურალისტები გატაცებულნი არიან მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებით; მთელი ფურადღება ეთმობა კლინიკურ შემთხვევებს, ავადმყოფურ, სწორულ, მოშლილ ფსიქიკას და ზღვარგადასულ ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ ერთ-ერთ წარმოდგენაში, სცენაზე ნამდვილი ხორცის ვეება ნაჭრებს იყენებდნენ. მოგვიანებით, მსოფლიო თეატრისათვის ნატურალიზმმა ორი მიმართულება შვა. ესენია: ე.წ. „საშინელებათა თეატრი“ და იმპრესიონიზმი.

„თავისუფალი თეატრის“ არსებობის გარიერაჟზე კი ყველაფერს სიახლის სურნელი დაპკრავდა. სამი წლის განმავლობაში დასის ბირთვს შეადგენდნენ არაპროფესიონალი, მოყვარული მსახიობები. ისინი მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისათვის გამოდიოდნენ სცენაზე. ვის არ შეხვდებოდით აქ: ფინანსთა სამინისტროს თუ პოლიციის სამდიგნოს თანამშრომლებს, არქიტექტორს, ქიმიკოსს, სამხედროს, კომივილიაჟერს, ფაბრიკანტს, მქერავს, ფოსტალიონს... მოუხედავად ამისა, ანტუანმა მოახერხა მათთან თავდაუზოგავი მუშაობის შედეგად გარკვეული წარმატებისათვის მიეღწია. ძალზე დაუნდობელმა, დიდად მომთხოვნმა პარიზელმა კრიტიკოსებმა „მუსეუმა წყვდიადისა“ სამაგალიოთოდ ანსამბლურ წარმოდგენად მიიჩნიეს. ამან იმდენად დიდი სტიმული მისცა ახალგაზრდებს, რომ მათ თავი დაანებეს ადრინდელ სამსახურს და მსახიობები გახდნენ.

დაარსებიდან მცირე ხანში, „თავისუფალი თეატრი“ იმდენად პოპულარული გახდა, რომ საზღვარგარეთ გასტროლებზეც კი დაიწყო გამგზავრება, რამეთუ ძალზე დიდი იყო ინტერესი ამ ახალი დასისადმი. კიდევ ერთი სიახლე, რომელიც ანტუანის თეატრში შეინიშნებოდა, გახლდათ – წინასწარ განსაზღვრული, დადგენილი ამპლუისაგან – სრული თავისუფლება. ვინაიდან, დასის ბირთვს

ანუ აბსცლუტურ უმრავლესობას არაპროფესიონალები შეადგენდნენ, მათ არ ბოჭავდათ ამპლუის ვიწრი ჩარჩოები. ანტუანი თვლიდა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ მსახიობმა ნებისმიერი ხასიათის, უანრის, ამპლუის როლის განსახიერება უნდა შეძლოს. ამასთან, იგი აკრიტიკებდა საფრანგეთში ახალგაზრდა მსახიობის ადზრდის იმუქამად არსებულ სისტემას, მეთოდოლოგიას. მიაჩნდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობს რეჟისორები საწყის ეტაპზევე ღუპავდნენ, ვინაიდან, ძირითადი აქცენტი პათეტიკური, ყალბი დეკლამაციის გამომუშავებაზე კეთდებოდა; ანტუანი ყურადღებას აქცევდა აგრეთვე დამწყები მსახიობის მიმართ დამკვიდრებულ გარემოებაზე – ხშირად დებიუტისთანავე მოარგებდნენ გარკვეული ხასიათის როლს, რომელსაც ის სიცოცხლის ბოლომდე თავს ვერ აღწევდა. სწორედ ამიტომ მოთმინებით, ძალზე დიდხანს, თავად მუშაობდა მსახიობთან; ითხოვდა ბუნებრივ მეტყველებას; სცენური გმირის საქციელთა მოტივაციის ამოხსნა-გააზრებას; სიმართლეს, უტყუარობას, დამაჯერებლობას; ახალ, რეალისტურ გამომსახველობით ხერხებს, საშუალებებს... ანტუანი მოუწოდებდა, ურჩევდა მათ, რეალურ ცხოვრებაში, ყოფაში დაკვირვებოდნენ ადამიანებს; იმას, თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვინ როგორ იქცევა, როგორ დადის, როგორ მეტყველებს, როგორ იმზირება, როგორ გამოხატავს ემოციას (სიხარულს, მწუხარებას) ... ყოველივე ეს, თანდათან, მარაგის სახით უნდა დაეგროვებინა მსახიობს. შეძლებ კი, ამა თუ იმ როლზე მუშაობისას, რეალურად გამოეყენებინა სცენური სახის დამაჯერებლად გასაცოცხლებლად.

მართალია, პარიზში (და არა მარტო იქ) „თავისუფალი თეატრი“ დიდი აღიარებით სარგებლობდა, მაგრამ მატერიალურად, ეკონომიკურად მაინც უჭირდა. როგორც უკვე აღვნიშნე, ანტუანმა დაამკვიდრა სააბონემენტო სისტემა. თუმცა, ის პრინციპულად უარს ამბობდა თეატრის კომერციალიზაციაზე. ამდენად, მხოლოდ გემოვნების მქონე, ინტელექტუალური, ერთგული მაყურებლის მედად იყვნენ. ერთადერთი შემოსავალი სწორედ აბონემენტების გაყიდვის შედეგად შემოსული თანხა გახლდათ. სირთულეებმა თანდათან უფრო მწვავედ იჩინა თავი და ანტუანი 1894 წელს ტოვებს თეატრს. ამის შეძლებ დასი თითქმის ორი წელი განაგრძობდა მუშაობას და 1896 წელს საბოლოოდ შეწყვიტა ფუნქციონირება. უნდა აღინიშნოს, რომ მისმა არსებობამ დიდად განსაზღვრა მსოფლიო თეატრის შემდგომი განვითარება. ძალზე დიდი აღმოჩნდა მისი ზეგავლენა ევროპის

სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალურ ცხოვრებაზე.

„თავისუფალი თეატრის“ დახურვიდან ორი წლის შემდეგ, 1898 წელს, კონსტანტინე სტანისლავსკი (ალექსევი) (1863-1938 წწ.) და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო (1858-1943 წწ.) მოსკოვში ქმნიან სამხატვრო თეატრს, რომლის შემოქმედებითი კრედო, ძირითადი პრინციპები, ნამდვილად შორს არაა ანტუანის თეატრისაგან.

„თავისუფალი თეატრის“ მიბაძვით, ევროპაში არაერთი თეატრი შეიქმნა. მათ შორის აღსანიშვნავია საფრანგეთსა და გერმანიაში დაარსებული თეატრები. ბერლინში, ცნობილმა კრიტიკოსმა და რეჟისორმა ოტო ბრამმა (აბრაჰამსონი) (1856-1912 წწ.) გახსნა „თავისუფალი თეატრი“. იმავე პრინციპების ერთგულებით, ლონდონში (ინგლისი) დაარსდა „დამოუკიდებელი თეატრი“, ხოლო კოპენჰაგენში (დანია) – „თავისუფალი თეატრი“.

„ყოველდღიურობა თვითმიზანი გახდა...“¹ – ამ გამონათქვამის ავტორი კოტე მარჯანიშვილია. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში თითქმის სამწლიანი მოღვაწეობის შემდეგ, მან ისე დატოვა ეს საქვეყნოდ აღიარებული დასი, რომ საკუთარი მრწამსისათვის არ უდალატია. ვერც სტანისლავსკის, ვერც ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ავტორიტეტმა იგი ყოფით-რეალისტურ, ნატურალიზმადე მისული თეატრის ერთგულ მსახურად ვერ აქცია. ქართველ რეჟისორს მტკიცედ სწამდა – თეატრი მხოლოდ ზეაწეული, დღესასწაულებრივი უნდა იყოს. მას უყოფანოდ სჯეროდა – სპექტაკლი რეალური ცხოვრების ზედიმიწევნით ზუსტი ასლი ვერ იქნება. იგი ახალ, სხვაგვარ მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის. წარმოდგენას გააჩნია ფორმა, რომელშიც იყითხება მისეული გადაწყვეტა, უანრი, გრძნობათა ბუნება. „თეატრი არის ცხოვრების ფორმაში ჩაეყინება...“²

მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ, მარჯანიშვილი იმავე წელს იწყებს ზრუნვას, რათა თავისი საოცნებო, სინთეზური თეატრი დააარსოს. მისი სურვილია, ეს იყოს ზეაწეული, ფერადოვანი, სადღესასწაულო, მრავალფეროვანი თეატრი; აქ შესაძლებელი უნდა იყოს, როგორც ტრაგედიის, დრამის, კომედიის, ისე ოპერის, ოპერეტის, ბალეტის, პანტომიმის დადგმა. მოკლედ, იმუამად ცნობილი ყველა თეატრალური უანრის სპექტაკლს თავი უნდა მოეყარა მის რეპერტუარში. თავისთავად, ეს ითხოვდა

¹ ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მთუ, 1995, გვ. 3

² გუგუშვილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 183

უნივერსალური მსახიობების ყოლას დასში. ერთი შეხედვით. მარჯანიშვილის „ახირება“ ავანტიურას, უტოპიას უფრო წააგავდა. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, საჭირო იყო მყარი ფინანსური, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, საძირკველი. იდეის დონეზე, ეს წამოწყება მართლაც პროგრესული და იმ დროისათვის ნოვატორული გახლდათ. თუმცა, ბევრს იმთავითვე განუხორციელებლად მიაჩნდა.

საოცარია ის სიჯიუტე და რწმენა, დასახული მიზნისადმი ერთგულება, რომლითაც ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევდა მარჯანიშვილი თავისი საოცნებო თეატრისაკენ. თუმცა, ანტუანისაგან, სტანისლავსკისაგან, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსაგან განსხვავებით, იგი სულ სხვა შემოქმედებითი კრედიტი აღდეჭვდილ თეატრს ქმნიდა.

„დადგმა სრულიად უბრალოა, [...] თავისი რეალისტური ოთახებითა და ა.შ.. მსახიობების თამაში ყოფითი და ფოტოგრაფიულ-ნატურალისტურია და ამდენად მოსაწყენი, ყველაფერი არაჩევულებრივად უბრალოდა... და მაინც სპექტაკლი შთაბეჭდილებას ახდენს..“¹ – ესაა ამონარიდი წერილიდან, რომელიც მან 1931 წელს მოსკოვიდან თბილისში მუდლეს, მსახიობ ელენე დონაურს გამოუგზავნა. იგი სამხატვრო თეატრში ა. აფინოგენოვის „შიშს“ დაესწრო. მიუხედავად სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პოზიციის მიუღებლობისა, რეჟისორი შეფასებისას მაინც ობიექტურია. აი, სწორედ ამ მოსაწყენ ერთფეროვნებას, მისთვის ასე საბულველ ყოფით-რეალიზმსა თუ ფოტოგრაფიულ ნატურალიზმს ებრძოდა მთელი მისი შეგნებული სიცოცხლის განმავლობაში. ახალი თეატრი პრინციპულად უნდა დაპირისპირებოდა ყოველივე იმას, რაც მანამდე არსებობდა. თუ მის შემოქმედებას თვალს უურადღებით გადავავლებოთ, დავინახავთ, რომ მარჯანიშვილი ამგვარ თეატრზე მთელი ცხოვრება ოცნებობდა.

1913 წელს მოსკოვში „თავისუფალი თეატრი“ მაინც გაიხსნა. „აბა, შემეძლო სხვა რამ მეწოდებინა თეატრისთვის, რომლისკენაც მე ვისწრაფოდი?!“² – წერდა მარჯანიშვილი მოგვიანებით თავის ერთადერთ ვაჟს, პატარა კონსტანტინეს. დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიო თეატრი სწორედ ამ სინთეზურობისა და უნივერსალურობისაკენ მიისწრაფის. მარჯანიშვილი კი ამას ერთი საუკუნის წინ აკეთებდა. თითქოს, განგების ძალით, მის გვერდით

¹ გუგუშმილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 188

² გუგუშმილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 192

აღმოჩნდა ვ. სუხოდოლსკი. კაცი, რომელმაც საკუთარი სახსრებით იტვირთა „თავისუფალი თეატრის“ დაფინანსების საქმე. ჩვენთვის აბსოლუტურად ნათელია ის, თუ რა სურდა რეჟისორს. თუმცა, ნამდვილად არ ვიცით, რა მიზნები, ზრახვები ამოძრავებდა მეწარმეს. იქნებ, ეს გახლდათ მაშინ, ისევე როგორც დღეს, ასე მიმზიდველი, მოღური „ხელოვნების მეცნატის“ სახელი?!.. ფაქტი ფაქტად რჩება. 1913 წელს „თავისუფალმა თეატრმა“ ფუნქციონირება დაიწყო.

„ხელოვნებამ, თეატრმა, უპირველესად სიხარული უნდა მოგანიჭოს. აქ ადგილი არ უნდა ჰქონდეს სიტლანქეს. სიხარული მე მესმის, რა თქმა უნდა მხოლოდ ფართო გაგებით, არა როგორც მარტოოდენ სიცილი. თეატრში შეიძლება იტირო კიდეც...“¹ – აცხადებდა მარჯანიშვილი.

ახალშექმნილი თეატრის იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა შემდეგში მდგომარეობდა – რეჟისორის თვითმიზანი სულაც არ გახლდათ მორიგი თეატრის დაარსება. იმუამინდელი რუსეთის იმპერია, მართლაც, არ უჩიოდა თეატრების ნაკლებობას. ეს არ იყო არც მარჯანიშვილის ახირება – გინდა თუ არა, ჰქონდა საკუთარი, კერძო, პირადი თეატრი. ასეთ შემთხვევაში, ძალზე მარტივ, პრიმიტიულ, ეგოისტურ, გრაფომანულ, მერკანტილურ წამოწყებასთან გვექნებოდა საქმე. არსებული წყაროების გაცნობისას, ჩემი აზრით, სულ სხვა რეალობასთან გვიწევს შეხება. 1913 წლისათვის, კ. მარჯანიშვილმა რუსეთის არაერთი ქალაქის უმრავ დასთან იმუშავა. მათ შორის, მსოფლიოში სახელგანთქმულ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. მას, როგორც რეჟისორს, უკვე გააჩნდა სოლიდური გამოცდილება, ურყევი ავტორიტეტი და მკაფიო შემოქმედებითი კრედიტი; ანუ, მარჯანიშვილს სურდა შეექმნა იმგვარი თეატრი, რომელიც მისი მხატვრულ-ესთეტიკური თუ მოქალაქეობრივ-მსოფლმხდეველობითი პრინციპების ზედმიწევნით შესატყვისი იქნებოდა. უამრავ ანტრეპრიზაში, სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობის შემდეგ, მას სურდა საკუთარი წარმოსახვით ე.წ. „იდეალური“ თეატრის შექმნა, სადაც დაუძრკოლებლად, ყოველგვარი ხელისშემსლელი პირობების გარეშე, შეძლებდა ისეთი წარმოღენების დადგმას, რომელიც მის თეატრალურ მრწამსთან იქნებოდა სრულ პარმონიაში.

„უნდა ითქვას, რომ წინააღმდეგობათა და სიძნელეთა მიუხედავად, „თავისუფალი თეატრის“ ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა

¹ გუგუშვილი ე., „კატე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 191

იყო პოზიტიური. რუტინისა და უხამსობისაგან თეატრალური ხელოვნების განთავისუფლების სურვილი, ომის გამოცხადება უნიჭობისა და უნიათობისათვის, სასოწარკვეთილებისა და პესიმიზმისათვის, თეატრში საზეიმო ატმოსფეროს შექმნა და სინთეზური თეატრის და სინთეზური მსახიობის იდეის განხორციელება, აი, როგორი იყო არსებითად ახლად დაწყებული საქმის ნოვატორული წინამდვრები“¹.

სამხატვრო თეატრის მიერ ნაქადაგებ ყოფით რეალიზმს, ზედმიწევნითი სიმართლის შექმნის ილუზორულობას, ნატურალიზმამდე დასული ერთფეროვანი ყოველდღიურობის ჩვენებას სცენიდან, მარჯანიშვილი სწორედ სინთეზური თეატრის მეშვეობით უპირისპირებდა ზეწევული, დღესასწაულის, ზეიმისშემცველი, თვალისმომჭრელი, ფერადოვანი, დინამიკური სანახაობის ელემენტებით გაჯერებულ სპექტაკლებს. თუ ძალზე ხმამაღლა ნათქვამი არ გამომივა, ჩემი აზრით, ეს გახლდათ ერთგვარი შემოქმედებითი პოლემიკა იმუამინდელ ორ მაესტროსთან (კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო).

თეატრალური ხელოვნება, მართალია, თავის არსშივე, სინთეზურია – საკუთარ არსებაში ერთდროულად აერთიანებს ლიტერატურას (დრამატურგია), სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნებას, მხატვრობას, მუსიკას, ქორეოგრაფიას და ა.შ. მაგრამ კოტე მარჯანიშვილი, „თავისუფალ თეატრის“ მეშვეობით, მხოლოდ სხვადასხვა უანრის წარმოდგენათა რეპერტუარში მექანიკურ თანაარსებობას არ ამკვიდრებდა.

„სინთეზური ნიშნავდა არა სხვადასხვა უანრულ თავისებურებათა შერწყმას, არა სხვადასხვა სტილის, თემის, სიუჟეტის, გამოშესველობითი ხერხების გადახლართვასა თუ აღრევას, და ბოლოს, არა თვითმიზნური, თუნდაც ბრწყინვალე აქტიორული ტექნიკის გამოვლინებას; სინთეზური თეატრი მისთვის ნიშნავდა, უპირველესად, ცხოვრების მრავალმხრივობის გააზრებას და გამოხატვას, ადამიანის მრავალფეროვანი შინაგანი ბუნების გახსნას“².

რეჟისორი თავად ადამიანის ცხოვრების არსს მიიჩნევდა სინთეზურად. მისი მსჯელობა დაახლოებით ამ ლოგიკას ეფუძნებოდა.

¹ გუგუშმილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 185

² იქვე, გვ. 184

რეალურ ცხოვრებაში, ამა თუ იმ მოვლენის, შემთხვევის, ამბის, ზეგავლენის გამო, ადამიანი ხან ძალზე გახარებული და ბედნიერია, ხან მოწყენილი, დამწუხრებული, ტრაგიკულობამდე სასოწარკვეთილი, ცხოვრებაზე ხელჩაქნული, უიმედოც კი; იგი ხან დუშის, პირში წყალი აქვს ჩაგუბებული; ზოგჯერ, ზედმეტად ბევრს ლაპარაკობს; საკუთარ ემოციას, ფსიქიკურ თუ სულიერ მდგომარეობას ხან სიცილით ამჟღავნებს, ხან ტირილით, მოთქმითა და ყვირილით; ზოგჯერ ხარხარებს, ზოგჯერ კი ქვითინებს; ხან მღერის, ხან ცეკვას; ზოგჯერ უძრავადა გარინდული, ხან ნერვულად, ისტერიულად ბოლთას სცენს; ზოგჯერ დარბის და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ყირაზეც კი გადადის.

„...მას უყვარს და სტულს, კეთილიც არის და ბოროტიც. მას ყველაფერი ძალუშის, ყველაფერი შეუძლია, ცხოვრება თვით მასშია გამჯდარი, და იგი თვით ამ ცხოვრების მატარებელი. მაში, შეიძლება რაიმეთი შებოჭო იგი სცენაზე?! ის უნდა წარსდგეს მაყურებლის წინაშე მთელი თავისი ძლევამოსილებით, გაქანებით, მრავალმხრივობით.¹

ჩემი აზრით, სწორედ ამაშია მარჯანიშვილისული სინთეზური თეატრის უმთავრესი არსი. ამიტომ, ზემოაღნიშნული მიზნის მისაღწევად, ცდილობდა რეჟისორი „თავისუფალ თეატრში“ დადგმულ სპექტაკლებში შეერწყა ერთმანეთთან რადიკალურად ურთიერთსაწინააღმდეგო. ამის გამოა, ჟანრული თუ თემატური თვალსაზრისით, ასე ეკლექტიკური ამ თეატრის რეპერტუარი. კ. მარჯანიშვილი თითქმის აბსურდულ, უტოპიურ საქმეს შეეჭიდა. მან „თავისუფალ თეატრში“ დადგმულ წარმოდგენებში სცადა რადიკალურად განსხვავებული გამომსახველობითი ხერხებისა თუ საშუალებების სინთეზი. სპექტაკლებში ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა ტრაგიკული და კომიკური, ზეაწეული, პერიოდულ-რომანტიკული, ოპერეტულ-ბუფონიადური საწყისი. წარმოდგენებში მსახიობები ერთდღოულად წარმოსთქვამდნენ ტექსტს, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, ასრულებდნენ პანტომიმურ, მიმოღრამულ მინიატურებს...

კოტე მარჯანიშვილს კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული ისიც, რომ მსგავსი მონაცემების მქონე უნივერსალური მსახიობი, არათუ რუსეთში, მსოფლიოს არცერთ ქვეყანაში არ მოიძებნებოდა. ამიტომ,

¹ გუგუშილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 179

მის განზრახვაში შედიოდა „თავისუფალ თეატრთან“ არსებული სტუდიის შექმნა. იქ უნდა გმოემუშავებინათ ახალგაზრდებისათვის სათანადო უნარ-ჩვევები. კერძოდ, გარდასახვის, სხვადეცვის ხელოვნების გარდა, ისინი უნდა დაუფლებოდნენ ვოკალს და კარგად ნავარჯიშებ, ცეკვისა თუ პანტომიმისათვის გამოსაღებ სხეულს. ამგვარად გაწვრთნილ არტისტს კი არ უნდა გასჭირვებოდა თანაბარი წარმატებით მონაწილეობის მიღება საოპერო, ღრამატულ, მუსიკალურ (ოპერეტა) თუ პანტომიმურ (მიმღრამა) სპექტაკლში.

ერთ-ერთ სტატიაში თ. კომისარჟუესკი წერდა: „...,თავისუფალი თეატრი“ პირველია, რომელიც უნივერსალური მსახიობისაკენ მიმავალ გზებს ეძებს“¹.

სტუდიური სასწავლო პროცესის წარმართვისათვის, ასევე თეატრალური ექსპერიმენტების საწარმოებლად, მარჯანიშვილმა, დიდი სცენის გარდა, მიზნად დაისახა ე.წ. „კამერული“ ანუ მცირე სცენით სარგებლობაც. მოგვიანებით, 1914 წელს „თავისუფალი თეატრის“ არსებობის შეწყვეტის შემდეგ, იმავე თეატრის ყოფილმა რეჟისორმა ალექსანდრე თაიროვა (1885-1950 წწ.) მოსკოვში „კამერული თეატრი“ დააარსა. მას გვერდით ედგა მეუღლე, სამხატვრო თეატრისა და „თავისუფალი თეატრის“ ყოფილი მსახიობი ალისა კონენი (1889-1974 წწ.). საერთოდ, მოვლენებს თუ გავუსწრებთ, აქვე უნდა ითქვას, მიუხედავად ხანმოკლე (ერთი, 1913-1914 წწ. თეატრალური სეზონი) არსებობისა, მოსკოვის „თავისუფალმა თეატრმა“ უდიდესი კვალი დატოვა რუსული თეატრის ისტორიაში და ბევრად განსაზღვრა მისი შემდგომი განვითარება. „თავისუფალი თეატრის“ წიაღში იშვა და მის ნანგრევებზე, შემდგომში, აღმოცენდა არაერთი თეატრი.

სინთეზური თეატრისათვის უნივერსალური ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდის მიზნით, სტუდიური, სასწავლო პროცესის წარმართვის გარდა, აუცილებელი იყო სათანადო კომპეტენციის მქონე ადამიანთა შემოქმედებითი ჯგუფის შერჩევა. ამიტომ, კ. მარჯანიშვილმა სამუშაოდ მიიწვია რეჟისორები: ა. სანოვი, ა. თაიროვი, ვ. მჭედლოვი (მჭედლიშვილი), ვ. ტიხომიროვი; დირიჟორები: კ. სარაჯევი, ე. ესპოზიტო, ა. ორლოვი, კომპოზიტორი – ვ. მეტცელი; ბალეტმაისტერი – მ. მორდკინი; პლასტიკისა და რიტმიკის მასწავლებელი – ფრანჩესკა ბეატა; მხატვარი –

¹ გუგუშილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 188

ვ. სიმოვი; სალიტერატურო ნაწილს ხელმძღვანელობდა პოეტი ი. ბალტრუშაიტისი. სხვათა შორის, იმავე თეატრის დასში ირიცხებოდა შსახიობი ბაბო გამრეცელი (1893-1970 წწ.), შემდგომში რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების მსახიობი. კ. მარჯანიშვილს ხანგრძლივი პერსპექტივის იმედი ჰქონდა. ამიტომ, „თავისუფალ თეატრში“ არაერთ დიდ ზელოვანს იწვევდა სამუშაოდ. ცნობილია, რომ იგი პეტერბურგში ეწვია სახელგანთქმულ მსახიობს ვ. დავიდოვს; აპირებდა იდა რუბინშტეინისა და მარტიროს სარიანის მოწვევას.

„თავისუფალი თეატრის“ არსებობის მხოლოდ ერთი თეატრალური სეზონის მანძილზე, სულ ხუთი სპექტაკლის პრემიერა შედგა. ესენია: მოდესტ მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“, უკა ოფენბახის ოპერეტა „მშვინიერი ელენე“, შნიცლერისა და დონანის პანტომიმა „პიერეტას საბურველი“, ბენრიმოსა და პაზელტონის „ყვითელი კოფთა“ და ალფონს დოდეს „არლეკინი ქალი“ (უორჟ ბიზეს მუსიკით). თუმცა, სავარაუდო რეპერტუარი, რომლის დადგმასაც თეატრი აპირებდა, საკმაოდ ვრცელი, მრავალფეროვანი და ეკლექტიკურია. თეატრის ხელმძღვანელი, ცალკეულ დადგმებზე, მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორების მოწვევასაც გეგმავდა. ცნობილია, რომ მარჯანიშვილი საგანგებოდ გაემგზავრა უცხოეთში. მოლაპარაკება აწარმოა მაქს რეინჰარდტთან (1873-1943 წწ.) და ერთი სპექტაკლის დადგმაზეც დაიყოლია. გორდონ კრეგმა (1872-1966 წწ.) კოლოსალური პონორარი მოითხოვა და მოლაპარაკება ამ მიზეზის გამო შეწყდა. თურმე, მარჯანიშვილი, იმსანად მასობრივი სცენების დადგმით სახელგანთქმულ შვეიცარიელ რეჟისორ, ალამსაც შეხვედრია. არავინ იცის, თუ როგორ განვითარდებოდა „თავისუფალი თეატრი“ დროთა განმავლობაში და რა მსატვრულ სიმაღლეებს დაიპყრობდა...

1913 წლის 8 ოქტომბერს მუსორგსკის ოპერის პრემიერით დაიწყო ახალი თეატრის არსებობა. აქ ყველაფერი ყველასათვის თავიდანვე უცნაური გახლდათ. თეატრის ოფიციალურ გახსნას წინ უსწრებდა პრესასა და საზოგადოებაში გავრცელებული უამრავი სკანდალური ჭორი თუ მითქმა-მოთქმა. აურზაური გამოიწვია მხატვარ კ. სომოვის მიერ შექმნილმა უწვევულოდ ფერადოვანმა, კაშკაშა, მყვირალა, სადღესასწაულოდ შეფერილმა ფარდამ.

„სოროჩინის ბაზრობა“ მარჯანიშვილმა და ალექსანდრე სანინმა

(1869-1956 წწ.) ერთობლივად დადგეს. მხატვარი გახლდათ ვიქტორ სიმოვი (1858-1935 წწ.). მარჯანიშვილი თავად იყო 6. გოგოლის ნაწარმოების ინსცენირების ავტორი. კომპოზიტორმა ოპერაზე მუშაობა ვერ დაასრულა. მისი გარდაცვალების შემდეგ, ნაწარმოები გაუორკესტრებელი დარჩა. კლასიკური გაგებით, ეს არც გახლდათ წმინდა საოპერო წარმოდგენა. მარჯანიშვილი, სანინთან ერთად, ქმნიდა სპექტაკლს, რომლის საერთო გადაწყვეტაშიც თანაბარი დატვირთვა ენიჭებოდა მუსიკას, სიტყვას, ქმედებას. სწორედ ამ სამი კომპოზიციის სინთეზი იყო მიღწეული წარმოდგენაში.

ისნებოდა ფერადოვანი, კაშკაშა, თვალისმომჭრელად საზეიმო ფარდა და სუნთქვაშეკრული მაყურებლის თვალწინ იშლებოდა პირველი სურათი, „ხიდთან“. ძეწნების დახრილი ტოტების ტევრიდან მოწითალო-ოქროსფერი ამომავალი მზის სხივი იჭვრიტებოდა... ხიდის ქვემოდან წყლის ხმაური ისმოდა... როგორც იმჟამინდელი კრიტიკა წერდა, სცენაზე თითქოს დილის სიგრილე იგრძნობოდა... და უეცრად, მარცხენა კულისიდან გლეხებს შემოჰყავდათ ურემი, რომელშიც ორი ვერბა, ნამდვილი, რქებწამახული, ცოცხალი ხარი იყო შებმული. ურემი ხიდს ნელა, დინჯად, ტაატით გადაივლიდა და მარჯვენა კულისში გაუჩინარდებოდა. დამდგმელი რეჟისორები, მხატვართან ერთად, სკრუპულოზურად აღადგენდნენ ზოგადად უკრაინულ ყოფას, ფერებს, ბუნებას, სამოსს, ატმოსფეროს... გაოცებული, განციფრებული მაყურებლის თვალწინ იშლებოდა უკრაინული ბაზრობის ჭრელი, ხმაურიანი, ფერადოვანი, რეალისტური, ზედმიწევნით დამაკერებელი სურათი. ნაირფრად მორთულ-მოკაზმული, მოყყანე ხალხის მასის გარდა, თვალს იტაცებდა ათასგვარი საქონლით, ხილითა თუ ბოსტნეულით დატვირთული დახლები. აქვე მოჩანდა ცოცხალი ფაშატი და ზემოთ ნახსენები ხარების წყვილი. სურათს კი აგვირგვინებდა ჭაბუკებისა და გოგონების გუნდი, რომელსაც თან ერთვოდა მოხუცი ბოშას ცეკვა.

გარდა ამისა, სპექტაკლში შეთხზული იყო არაერთი სატირულ-ირონიული, გროტესკული, კომიკური მიზანსცენა. წარმოდგენა გაუღენითილი გახლდათ სიცოცხლის სიყვარულით, ხალხური იუმორით, თვალისმომჭრელი ფერადოვნებით, სადღესასწაულო, საზეიმო განწყობით. იმხანად, ძალიან ბევრს წერდნენ სპექტაკლში ჩართულ, საოცარი დინამიზმით დადგმულ და შესრულებულ გოპაკზე

(უკრაინული ხალხური ცეკვა). მარჯანიშვილი ცეკვას გორაკიდან აწყებინებდა მონაწილეთა მცირერიცხოვან ჯგუფს. ტემპო-რიტმი თანდათან მატულობდა, უფრო ცეცხლოვანი ხდებოდა. მოცეკვავები გორაკიდან ეშვებოდნენ. გზადაგზა მათ შემსრულებელნი ემატებოდნენ. მთიდან დაშვებული ზვავით, მოცეკვავთა უკვე მრავალრიცხოვანი, ჭრელა-ჭრულად მორთული მასა, ქოჩში გაშმაგებით შეიჭრებოდა. გზად ყველას და ყველაფერს წალეკავდა, ჩაითრევდა, აიყოლიებდა... ყოველივე ამის ფონზე კი, გორაკზე გამოჩნდებოდა ვნების აღმურში გახვეული წყვილი. ერთმანეთს ჩახუტებული პარასკა (ი. მილავსკაია) და გრიცკო (ა. კარატოვი) ცეცხლოვან კოცნაში გარინდულიყვნენ. თანდათან, გოპაკიც მთავრდებოდა, ხმაური სიჩუმეში გადაიზრდებოდა. ჩახუტებული წყვილის ფონზე, ავანსცენაზე გამოდიოდა მკითხველი ქალი, რომელიც ავტორის, გოგოლის ტექსტით ამთავრებდა წარმოდგენას: „ასე არ გაგვიფრინდება ხოლმე განა, სიხარულიც, – მშვინიერი და დაუდგრომელი სტუმარი, და ამაოდ ცდილობს ობოლი ხმა მხიარულების გამოთქმას. მას უკვე საკუთარ გამოძახილში ესმის ნაღველი და უდაბურება. გაოგნებული ყურს უგდებს მათ. ასე სათითაოდ არ იგარებას განა, ქვეყნად მჩქეფარე და ლალი ახალგაზრდობის გიუმაჟი მეგობრები და, ბოლოს, თავის ძველ ძმობილს მარტო ტოვებენ? მოწყენილია მიტოვებული! გულს მძიმე ნაღველი აწვება, შველა კი არაფრით შეიძლება“¹.

მოულოდნელად, კონტრასტულად, დამდგმელთა ნებით, ზღვარდაუდები, ლალი, აულაგმავი მხიარულება, ღროის ტარება, ხმაურიანი ფერხული, ცეკვა და სიმღერა ნაღვლიან, ელეგიურ, სევდიან ფინალს უთმობდა ადგილს, სადაც ყოველივეს ამაოებაზე, ღროებითობასა და წარმავლობაზე კეთდებოდა აქცენტი.

„...თეატრში დაიკარგა რომანტიკა, ...მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ საჭიროა ამაღლებული პათოსი. არა. საჭიროა ნამდვილი განცდა...“² – ეს სიტყვები მარჯანიშვილს ეკუთვნის. მასში ლაკონურადაა გაცხადებული მისეული ხედვა თეატრალური ხელოვნების რაობის, არსის თაობაზე.

შეიძლება ითქვას, რომ წარმოდგენა „სოროჩინის ბაზრობა“ „თავისუფალი თეატრის“ ერთგვარი საპროგრამო დადგმა-მანიფესტი გახლდათ.

¹ გუგუშილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 190

² გუგუშილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972, გვ. 187

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გუგუშილი ე., „პოტე მარჯანიშვილი“, თბ., 1972
- ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, 1995

მარინა ხარაჭიშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

გლასია და თანამედროვეობა

(უილიამ შექსპირის პიესის „იულიუს კეისარი“ სცენური
ინტერპრეტაციის საკითხისათვის)

უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისარი“ პოლიტიკური ტრაგედიის მეტად მნიშვნელოვანი ნიმუშია. ავტორი წარმოგვიდგენს რომის სახელმწიფოს კრიტიკულ ვითარებას და ნათლად აყალიბებს პოზიციას: პოლიტიკოსთა მოქმედებას, უმეტესად, განაპირობებს პირადი მოტივი, მხოლოდ ერთულები ემსახურებიან ქვეყანას პატიოსნად, იძრმვიან იდეისათვის. ეს ტრაგედია იშვიათად იღებება, მაგრამ ყოველთვის – ქვეყნის კრიზისული ვითარების საპასუხოდ.

შექსპირის „იულიუს კეისარი“ განსაკუთრებული როლი შეასრულა თეატრის ისტორიაში. ამ ტრაგედიის სასცენო ბიოგრაფიის ერთ ფაქტოან არის დაკავშირებული სადადგმო კულტურის სახეცვლილების პროცესი. მხედველობაში მაქვს მეინინგენთა სპექტაკლი, როგორც საეტაპო მნიშვნელობის წარმოდგენა, რომელიც სათქმელის მნიშვნელობითა და ფართო მონასმების სიძლიერით უდიდეს ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე. ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა მასობრივი სცენები, რომელთა გადაწყვეტის პრინციპი და გამოსახვის ფორმები სიახლეს წარმოადგენდა. ძირითადად, აქ მასა განსაზღვრავდა წარმოდგენის სანახაობით ფორმას.

XIX საუკუნის II ნახევრისათვის კვლავ შეიცვალა პოლიტიკურ ძალთა გადანაწილების პრინციპი. ბურჟუაზიულ რევოლუციათა ეპოქაში ჯეროვნად შეაფასა ხალხის ჩართულობა პოლიტიკაში, მისი როლი, მნიშვნელობა, ძალა და საგანგებო მისია მიანიჭა. მართალია, ისტორიულმა გამოცდილებამ კაცობრიობას დაანახა პიროვნების გამორჩეული როლი საზოგადოების განვითარების პროცესში, მაგრამ ამ აზრთან ერთად, სხვა გამოცდილებითაც გაამდიდრა – დააფიქრა მასის მხარდაჭერის მნიშვნელობაზე, პოლიტიკური ცვლილებების მისაღწევად. ეს იდეა სასცენო ხელოვნებაზეც აისახა.

სრულიად კანონზომიერ მოვლენად მესახება გასული საუკუნის

20-30-იან წლებში პოლიტიკური თეატრის აღორძინება-განვითარება, როგორც რეაქცია მიმდინარე პოლიტიკური ცხოვრების მასშტაბურ მოვლენებზე. მეგვარი თეატრისათვის კი ერთ-ერთ ძლიერ იარაღს მასობრივი სცენების გადაწყვეტის პრინციპი წარმოადგენს, რაც დაადასტურა პისკატორის, რეინკარდტის, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის, ჩვენში კი, განსაკუთრებით, ახმეტელის სათეატრო მოდელმა. ამიტომაც, ამ პერიოდის სასცენო შემოქმედებისათვის საჯილდაო ქვა აღმოჩნდა სახალხო სცენების გადაწყვეტა და მიზანსცენათა სკულპტურული დადგმის პრინციპი. ამ ტრადიციას მენინგენთა ოთატრში საფუძველი ლუდვიგ კრონეკმა ჩაუყარა. ისიც კანონზომიერი მოვლენაა, რომ ეს პროცესი წარმატებით გადაიჭრა შექსპირის პოლიტიკური ტრაგედიის შემწეობით.

სიმბოლურია პრინციცი: ანტიკური ეპოქის პოლიტიკური სიტუაციის ინტერპრეტაცია აღორძინების ეპოქის ტიტანი ჰუმანისტის მიერ და განხორციელებული XIX საუკუნის თეატრში, ახალი ტიპის რეჟისურის მეშვეობით. სამი ეპოქის მონტაჟი თითქმის გვიდასტურებს ცივილიზაციის განვითარების შინაგან კანონზომიერებას, პოლიტიკური ცხოვრების გარკვეულ მსგავსებასა და განსხვავებასაც. შექსპირის „იულიუს კეისარი“ იძლევა საშუალებას ხალხის გუნდა-განწყობის, მისი შინაგანი სტიმულის, მასის ფსიქიკის გამოვლენისა და მისი მდგომარეობის წარმოსაჩენად.

1903 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში „იულიუს კეისარი“ დაიდგა. ამ პერიოდის რეჟისორის სახელმწიფოში მიმდინარე პროცესებმა ცხადყო, რომ თავი იჩინა სახელმწიფო კრიზისმა, რამაც ხელი შეუწყო პოლიტიკურ ძალთა პოლარიზებას, ამას კი მოჰყავა 1905 წლის რევოლუცია. ამ ისტორიული მოვლენების საპასუხოდ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა დასადგმელად აირჩია პოლიტიკური ტრაგედია, სადაც ასახულია რომის სახელმწიფოში რესპუბლიკური პრინციპების უგულებელყოფა.

ქართული თეატრის ისტორია გამდიდრებულია შექსპირის პიესების მეტად საინტერესო აღაპტაციითა და საშემსრულებლო ხელოვნებით. ქართული შექსპირიანა ეროვნული სასცენო შემოქმედების მეტად მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, რაც არაერთგზის აღნიშვნულა.¹ შექსპირის სხვა პიესებისგან განსხვავებით, „იულიუს კეისარი“ ქართულ თეატრში არ გამოიჩეოდა მდიდარი სასცენო

¹ ჭელიძე ვახტანგ, ქართული შექსპირიანა, თბ., გვ. 195

ბიოგრაფიით. პირველად იგი 1911 წელს მესხიშვილმა დადგა, მეორე დადგმა განახორციელა დრამატულმა საზოგადოებამ ქუთაისში, ალექსანდრე იმედაშვილის რეჟისორობით. თუ გავითვალისწინებთ პოლიტიკური ცხოვრებით მეტად დაძალულ XX საუკუნის პირველ მეოთხედს, ნათელი გახდება, რა მიზნითაც ირჩევდა დამდგმელი ჯგუფი ამ ტრაგედიას.

მესამედ, „იულიუს კეისრის“ დადგმა სცადა ალექსანდრე ახმეტელმა. მართალია, სპექტაკლის განხორციელება ვერ შეძლო, მაგრამ რუსთაველის თეატრის შუზუებში ინახება სარეპეტიციო დღიურები, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია წარმოდგენა ვიქტორიო რეჟისორულ ჩანაფიქრზე. დამდგმელისათვის შექსპირის ტრაგედიის მამხილებელი პათოსი „მოდერნიზებული ცეზარიზმის – ფაშიზმის წინააღმდეგ იყო მიმ ართული“.¹ თუ გავიხსენებთ, რა პოლიტიკური მოვლენები განვითარდა ევროპის ცენტრში და საბჭოთა სინამდვილეში 1934 წლისათვის, გასაგები გახდება, რომ ტრაგედიის სასცენო ინტერპრეტაცია ეპოქის სულისკვეთებამ განაპირობა.

მიხეილ თუმანიშვილმა 1973 წელს განახორციელა „იულიუს კეისრის“ დადგმა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე. შექსპირის პოლიტიკურმა პიესამ შესაძლებლობა მისცა რეჟისორს, საკუთარი სათქმელით შეხმიანებოდა საზოგადო პრობლემას. თუმანიშვილი წერს: „სპექტაკლი იმის შესახებაა, თუ როგორ მოახვია თავს პირადი მიზნებით ამოქმედებულმა პოლიტიკანთა ბრძომ კეისრის თავნებობითა და კულტით უქმაყოფილო ხალხს სისხლისმდვრელი სამოქალაქო ომი და ულეტა. არავინ ფიქრობდა არც მამულზე, არც ხალხის კეთილდღეობაზე, არც ქვეყნის აყვავებაზე – მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობდნენ. თუმცა, დარწმუნებული იყვნენ, საზოგადოებრივ საქმეს ვაკეთებთო, ყველანი, გარდა დონ კიხოტი ბრუტუსისა“.²

მიხეილ თუმანიშვილმა შექსპირის ტრაგედია ამოიკითხა, როგორც პოზიციათა დაპირისპირების დრამატურგია, როგორც იდეათა კოლიზია. ამ მხრივ გაითვალისწინა და დაეყრდნო ინტელექტუალური დრამის პრინციპს. რეჟისორმა პიესის წაკითხვის პრინციპით თავად განსაზღვრა: „სპექტაკლი უნდა იყოს ჩვენი თვალით

¹ არველაძე ნათელა, შექსპირი რუსთაველის თეატრში, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1971.14.1

² თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 198

დანახული და შექსპირის სიტყვით აღწერილი დღევანდელი ამბავი¹: „მაყურებელმა უნდა დაინახოს არა ისტორიული გმირები, არამედ ჩვენი თანამედროვენი“².

კლასიკის თავისუფალი ინტერპრეტაციის ნიშნით უდავოდ გამოიჩეოდა მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება. გამონაკლისი არც „იულიუს კეისარი“ გახლდათ. რეჟისორმა, შექსპირის პოლიტიკური ინტრიგებითა და დაპირისპირებით აღსავსე ისტორიული პიესა, თანამედროვე პოლიტიკურ თამაშობათა არსის ჩვენებას დაუდო საფუძვლად და ეს იმდენად ორგანულად მოხდა, რომ გეგონიერდათ, შექსპირი ჩვენი დროის ქრონიკას ქმნიდა, როცა კეისრისა და შეთქმულთა ამბავს თხზავდა.

ტრაგედიაში ძირითადი კონფლიქტი აგებულია სახელმწიფოს აღმინისტრაციულ მოწყობაზე - ავტორიტარული მმართველობის მექანიზმი (კეისარი, ანტონიუსი) და რესპუბლიკური მმართველობის იდეა (სენატორთა გარკვეული ნაწილი). თითოეული ბანაკი თავის პოზიციას იცავს პიროვნული ამბიციებიდან გამომდინარე. ხალხი მხოლოდ მღელვარებისას ახსენდება ხელისუფლებას, სხვა დროს კი მასა - პოლიტიკური ცხოვრებისაგან გარიყელია. ბრუტუსი ერთადერთი რომაელია, რომელიც რომის კეთილდღეობისათვის იღვწის. იგი ამ ნიშნით აღმოჩნდა შეთქმულთა შორის, მან ამ ნიშნით ჩასცა მახვილი კეისარს. ასე ამოიკითხა რეჟისორმა შექსპირის ტრაგედია და ისტორიული კოლიზიების ფონზე გამოკვეთა ბრუტუსის ფიგურა, რომელიც პირადი მიზნების ნიველირებით მხოლოდ სახოგადო საქმისთვის ზრუნავდა. რეჟისორმა ასე განსაზღვრა ბრუტუსის როლის მარცვალი და ამით დროთა კავშირის სიმძიმე შეაგრძნობინა მაყურებელს. მიხეილ თუმანიშვილი თავისი დროის საზოგადოებრივი ყოფის ყოველ ნიუანსს საგულდაგულოდ აკვირდებოდა, აანალიზებდა და შემდგე სცენაზე მეტაფორად აქცევდა. იგი თანამედროვე ცხოვრების ქრონიკას ქმნიდა სცენაზე და ზოგჯერ ისტორიკოსსაც კი შემურდებოდა მისი თვალით დანახული მოვლენის მასშტაბი და პერსპექტივა.

რობერტ სტურუამ უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისარი“ რესთაველის თეატრის სცენაზე 2015 წელს განახორციელა. აღორძინების ეპოქის ტიტანი პუმანისტის მიერ შექმნილი ნაწარმოები

¹ თუმანიშვილი მიხეილ, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 198

² იქვე: გვ. 208

კლასიკა და თანამედროვეობა (უილიამ შექსპირის პიესის „რულიუს კეისარი“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის)

რეჟისორმა წარმოადგინა როგორც ტრაგი-ფარსი. ანტიკური ეპოქის პოლიტიკური სიტუაცია კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს ცივილიზაციის განვითარების შინაგან კანონზომიერებას, პოლიტიკური ცხოვრების გარკვეულ მსგავსებასა და განსხვავებას.

(გაგრძელება იქნება)

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არველაძე ნ., შექსპირი რუსთაველის თეატრში, გაზ., „ქართული თეატრის დღე“, 1971
- თუმანიშვილი მ., „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, თბ., 1977
- შექსპირი უილიამ, ტრაგედიები, თბ., 2009
- ჭელიძე ვ., „ქართული შექსპირიანა“
- История зарубежного театра. Изд. „искусство“ м. 1970

კინოაცოდებება

მაგდა ანიკაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ზელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური

პილობანათლება, როგორც პილობების მხარდაჭერის და არაპომერციული პილოს პრაულარიზაციის ინსტრუმენტი

კინოგანათლება კინემატოგრაფიის სფეროში სახელმწიფო პლატფორმის განხორციელებისა და კინოწარმოების მხარდაჭერის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია. საერთაშორისო კამოცდილების თანახმად, პირდაპირი სუბსიდირებისა და შეღავათიანი საგადასახადო პოლიტიკის პარალელურად, დარგის განვითარებისთვის აუცილებელია ინდუსტრიის საჭიროებებს კინოგანათლების სისტემა პასუხობდეს. კერძო და საჯარო სექტორებში ძალისხმევის პარმონიზაცია განსაკუთრებით აქტუალურია პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში, სადაც საბჭოთა სისტემიდან საბაზრო ეკონომიკურ მოდელზე გარდამავალი ეტაპი საბოლოოდ არ დასრულებულა.

როგორც ბევრ სხვა სფეროში, აქაც ბაზარი წინ უსწრებს განათლების სისტემას. კინოინდუსტრიაში დღემდე არსებობს არაერთი სპეციალობა, რომელშიც პროფესიული უნარ-ჩვევების შეძენა მხოლოდ პრაქტიკული გამოცდილებით არის შესაძლებელი. კვალიფიციური კადრების ნაკლებობა უკვე დიდი ხანია განსაზღვრულია დარგის შემაფერხებელ ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად. ყველაზე პრობლემური სპეციალობებია: ლაინ/პროდიუსერები, გამნათებლები, გიმიორ/ვიზაჟისტები, კოსტუმერები, პიროტექნიკოსები, ხმის ოპერატორები და რეჟისორები.¹ კინემატოგრაფისტები აღნიშნავენ, რომ ძველი სპეციალისტების ნაწილმა დისკვალიფიკაცია განიცადა, ნაწილი წლების წინ გაემგზავრა ემიგრაციაში საზღვარგარეთ. კვალიფიციური კადრების დეფიციტის გამომწვევი მიზეზების ანალიზის დროს, კინემატოგრაფისტების ნაწილი პრობლემად სფეროების მონოპოლიზაციას მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ პროექტების უმრავლესობაზე ერთი და იმავე კადრების დასაქმება

¹ კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009, გვ. 28

ხდება, რაც ახალ თაობას პროფესიული განვითარების საშუალებას არ აძლევს.

მნიშვნელოვანი პრობლემაა შრომის ბაზრის არასტაბილურობა. გავრცელებული პრაქტიკაა, რომ სტუდიების უმრავლესობას შტატში მხოლოდ ადმინისტრაციული პერსონალი ჰყავს, პროფესიულ კადრებთან კი კონტრაქტის წესით მუშაობს. პერიოდული დასაქმება პროფესიონალების ნაწილს აიძულებს – დატოვოს სფერო ან მომიჯნავე სექტორებში ეძებოს შემოსავლის სტაბილური წყარო.

კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების არაერთი კვლევის თანახმად, დღემდე ყველაზე პრობლემატურ საკითხად ფილმის პოსტპროდუქცია რჩება. უმეტეს შემთხვევაში, წარმოების ეს პროცესი ქვენის ფარგლებს გარეთ ხორციელდება. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კომპანიების დიდი ნაწილი მწარმოებლებს პოსტპროდუქციასთან დაკავშირებულ სერვისებს სთავაზობს, მომსახურების ხარისხი – არადამატაყოფილებელია. პრობლემა განსაკუთრებულად იჩენს თავს კოპროდუქციების წარმოების პროცესში, როდესაც ფილმის პოსტპროდუქციის არაქართული კომპანიისთვის მინდობა უცხოელი პარტნიორების მოთხოვნით ხშირად ხდება კონტრაქტის ერთ-ერთი პუნქტი. აյ გადამწყვეტია ნდობის ფაქტორი, რომელიც, სამწუხაროდ, ქართული კომპანიების სასარგებლოდ არ მუშაობს. საყურადღებოა, რომ პოსტპროდუქციის სექტორში დასაქმებული ადამიანების უმრავლესობას არ აქვს შესაბამისი პროფესიული განათლება. ისინი თვითნასწავლი პროფესიონალები არიან, რომლებიც საკუთარ თავს იუთუბის თაობას (YouTube Generation) უწოდებენ. არის რამდენიმე მიზეზი, რომელთა გამოც, მათი აზრით, გართულებულია ფორმალური განათლების მიღება ამ სფეროში: „ხელმისაწვდომობა, ინდივიდუალური მოკლე კურსი ათასი ამერიკული დოკუმენტი და მეტი დირს. საკიზო საკითხები, შეერთებულ შტატებში, ბრიტანეთში ან ევროკავშირში სასწავლებლად გამგზავრება მთელ რიგ ბიუროკრატიულ ბარიერებს უკავშირდება და უცხო ენის არცონა, ამ ადამიანების დიდი ნაწილი არ ფლობს ინგლისურ ენას, რომელიც ყველაზე გავრცელებულია ამ დარგში“.¹ ამ საკითხებს ემატება ტექნიკური აღჭურვილობის პრობლემაც. ქართული კომპანიების უმრავლესობა ტექნიკური და პროგრამული უზრუნველყოფის კუთხით ვერ უწევს კონკურენციას უცხოუ

¹ Value Chain Assessment of the Post-Production Sector, with Company Profiles, GIZ, 2016, p. 15

კომპანიებს. მიზეზად სახელდება ზოგადად დარგის არამომგებიანობა, რაც რეინვესტირების შესაძლებლობებს გამორიცხავს. ყველა ამ ფაქტორის გათვალისწინებით, ქართული კინოინდუსტრია მხოლოდ ნაწილობრივ მონაწილეობს ფილმის წარმოების ისეთ მნიშვნელოვან პროცესში, როგორიც პოსტპროდუქციაა. თანამედროვე სპეციფიკის გათვალისწინებით, წარმოების ეს ეტაპი ბიუჯეტის სოლიდურ ნაწილს მოიცავს. ეს თანხა, ისევე როგორც ადგილობრივი კადრების პროფესიული განვითარების შესაძლებლობა, დაკარგულია ეროვნული კინოსექტორისთვის.

პოსტპროდუქციის პრობლემა უკავშირდება ისეთ, უფრო დიდ და მნიშვნელოვან საკითხს ქართული კინოინდუსტრიისთვის, როგორიც არის – საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერება. თუ საქართველო გეგმავს გახდეს საერთაშორისო ფილმწარმოების ნაწილი, მომზადოს ერთობლივი პროექტები ან მომსახურება გაუწიოს მსხვილ უცხოურ პროექტებს, ტექნიკური რესურსებისა და პროფესიული კადრების ხარისხის გაუმჯობესება გარდაუვალია. დღევანდელი მდგომარეობით, საერთაშორისო სტანდარტების შესაბამის დონეზე ვერ მოხერხდება ერთდროულად ორზე მეტი საშუალო მოცულობის პროექტის მომსახურება. ქართული ფილმების წარმატება საერთაშორისო ფესტივალებზე, ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის ამოქმედება საქართველოში გადაღების მოთხოვნის გაზრდაზე ქმნის წინაპირობებს, რასაც ადგილობრივი ინდუსტრია მომზადებული უნდა დახვდეს.¹

ტექნიკური სპეციალისტების გარდა, კინოსექტორი შემოქმედებითი პროდუსერების დეფიციტსაც განიცდის. დღეს ქართულ კინოს სპირდება ადამიანები, რომელთაც, ხელოვანის ხედვასთან ერთად, ექნებათ: წარმოების ორგანიზების უნარი, დაფინანსების წყაროს მოძიება, მოლაპარაკებების წარმოება, ინტელექტუალური საკითრების არსის გაზრება. ამ უნარებზე საბჭოო პერიოდში მოთხოვნა არ იყო. დღეს მათ გარეშე წარმოუდგენელია ღირებული პროდუქციის შექმნა.²

კინოგანათლების სახელმწიფო პოლიტიკა თავის თავში არა მხოლოდ პროფესიულ, არამედ მაყურებლის განათლებასაც

¹ საქართველოს კინოსექტორის კონისტიკური რეკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, BOP Consulting, 2012, გვ. 25

² ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა: სტრატეგიული მიმოხილვა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, BOP Consulting, 2009, გვ. 38

გულისხმობს. მაყურებლის განათლების და არაკომერციული კინოს მხარდაჭერის თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარების ევროპული გამოცდილება.

საბჭოთა პერიოდში კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბალანსზე ასამდე კინოდარბაზი ირკცხებოდა. 90-იანი წლების დასაწყისიდან სამოქალაქო ობის და განუკითხაობის პერიოდში კინოთეატრების ნაწილი დაინგრა და გაიძარცვა, ნაწილი გაიყიდა ან იჯარით გაიცა და სხვა დანიშნულება შეიძინა. პრივატიზაციის ახალი ტალღა 2004 წლიდან დაიწყო, როდესაც ეკონომიკის სამინისტრომ მის ბალანსზე არსებული უმოქმედი დარბაზები გაყიდა. კინოჩვენების ქსელის მოშლა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ზიანი იყო, რომელიც კინოინდუსტრიამ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ განიცადა. დღემდე ქვეყანაში მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრი ფუნქციონირებს. სამოქალაქო მღელგარებისა და სიციალური სიდუხჭირის წლებმა საზოგადოებაში კინოში სიარულის მყარად გამჯდარი ჩვევა მოშალა.

კინოთეატრების წარმომადგენლები, კინო „რუსთაველის“ მონაცემებზე დაყრდნობით, ასეთ ინფორმაციას გვაწვდიან მაყურებლის რაოდენობის და პროფილის შესახებ: თვეში საშუალოდ 18 000 ვიზიტი. ყველაზე აქტიური მაყურებელი, დაახლოებით 70%, 13-დან 25-30 წლის ასაკის ადამიანები არიან. საშუალოზე მაღალი ასაკის (45-50 წლის ზევით) მაყურებელთა რაოდენობა უკიდურესაც მცირება, დაახლოებით 10%.¹

ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანია მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ორგანიზების გერმანული გამოცდილება. გერმანიაში ეს პროცესი გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო. ათვლის წერტილად იურიდიული დოკუმენტი მიიჩნევა, რომელიც „ფრანკფურტის განჩინების“ სახელით არის ცნობილი. ამ გადაწყვეტილებით, ქალაქის მთავრობა კინოთეატრებს არაკომერციული, კულტურული დაწესებულების სტატუსს ანიჭებდა თეატრების და მუზეუმების მსგავსად, ხოლო ეს სტატუსი, თავის მხრივ, საქმიანობის განსხვავებულ სამართლებრივ, ფინანსურ და ადმინისტრაციულ რეგულაციებს გულისხმობდა.² არაკომერციული და არამენსტრიმული ფილმების ჩვენებამ სადისკუსიო სივრცე შექმნა და საზოგადოებრივი დატვირთვა შეიძინა. გერმანიის

¹ კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009, გვ. 63

² Bundesverband kommunale filmarbeit, <http://www.kommunale-kinos.de/>

მუნიციპალური კინოთეატრების ასოციაციის თავმჯდომარე კორნელია ქლაუსი აღნიშნავს, რომ „მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარება შეუძლებელია სახელმწიფოს დახმარების გარეშე. ეს თანხის მომგებიანი დაბანდებაა, რადგან ქალაქი, სადაც დინამიკური კინოპროცესი მიმდინარეობს, საინტერესო ხდება ინვესტორებისთვის, მიზნიდველი ტურისტებისთვის და მთლიანობაში ზოგადი კლიმატი იცვლება“¹.

კინოთეატრების მიმართ საზოგადოების ინტერესის ზრდის კუთხით მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან თანამშრომლობა, არამედ სკოლების მონაწილეობით გრძელვადიანი პროგრამების განხორციელება. ამ ვზით იზრდება მაყურებლის რაოდენობა და ფილმის, როგორც კულტურული და გასართობი პროდუქტის, ღირებულება.

ამ საკითხთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის პროექტი – „კინო სკოლაში“, რომლის განხორციელებაც 2014 წლიდან დაიწყო. კინოცოდნებისა და ბავშვთა ფსიქოლოგების მიერ შერჩეული ფილმების ჩვენება მთელი ქვეყნის მასშტაბით 207 სკოლაში გაიმართა. სულ ჩატარდა 4 518 სეანსი, რასაც 46 130 მაყურებელი დაესწრო.² მსგავსი ინციატივები ძალიან მნიშვნელოვანია კინოგანათლების ხელშეწყობის და კინოთეატრებში მაყურებლის მოზიდვის თვალსაზრისით. თუმცა, სასურველი შედეგის მისაღწევად აუცილებელია მათ გრძელვადიანი და მასშტაბური ხასიათი შეიძინო.

¹ კორნელია ქლაუსი, „მუნიციპალური კინოთეატრი და მისი განვითარების პერსპექტივა საქართველოში“, 2013. http://www.tbilisifilmfestival.ge/modules/news/print_news.php?id=159

² საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, <http://www.gnfc.ge/geo/page/143>

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კინოინდუსტრიაში არსებული გთარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009.
- კლაუსი კორნელია, „მუნიციპალური კინოთეატრი და მისი განვითარების პერსპექტივა საქართველოში“, 2013, http://www.tbilisifilmfestival.ge/modules/news/print_news.php?id=159
- საქართველოს კანოსექტორის ეკონომიკური რუსი ძვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, BOP Consulting, 2012
- ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა: სტრატეგიული მიმოხილვა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, BOP Consulting, 2009
- საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, <http://www.gnfc.ge/geo/page/143>
- Value Chain Assessment of the Post-Production Sector, with Company Profiles, GIZ, 2016
- Bundesverband kommunale filmarbeit, <http://www.kommunale-kinos.de/>

გიორგი ულრელიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების
აკადემიური დოქტორი, რეჟისორი

დროისა და სივრცის გამხარება პიროსა და ტელევიზიაში¹

დროისა და სივრცის გადაწყვეტის საკითხები კინემატოგრაფსა და
ტელეეკრანზე თითქმის იდენტურია. ეკრანზე ამბის მოყოლის დროს,
რეჟისორი ორივე ვიზუალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ
შემოქმედებით ხერხებს იყენებს და სცენარის შესაბამისად,
სპეციფიკური ენითა და საშუალებებით წარსულში, აწყოსა და
მომავალში მოთხრობილ ისტორიას ასახავს.

სივრცის გააზრების საკითხი ყველა ეკრანული ნაწარმოებისთვისაა
დამახასიათებელი. თუ ფილმის პერსონაჟები ერთი გეოგრაფიული
წერტილიდან რამე მიმართულებით მოძრაობენ, საჭიროა ამ
გადადგილების პროცესის იმ ფორმით ჩვენება, რომ ეკრანზე
განვითარებული ამბავი მაყურებლისთვის გასაგები და დამაჯერებელი
იყოს.

ზოგადად, სატელევიზიო და კინოპროდუქცია დროში
გარკვეულ სტანდარტს ექვემდებარება. მაგალითად, მოკლე და
სრულმეტრაჟიან ფილმებს აქვთ კონკრეტული, მიღებული და
აღიარებული ხანგრძლივობა. შესაბამისად, ამბის თხრობის დროს,
გასათვალისწინებელია ფილმს მეტრაჟი, რადგან სცენარში ან
ლიტერატურულ პირველწყაროში აღწერილმა, რამდენიმე ათეული
წლის განმავლობაში განვითარებულმა ისტორიაში ეკრანული
ფორმირება უნდა განიცადოს და მიღებულ წესს დაემორჩილოს.
აქედან გამომდინარე, ფილმი უნდა იყოს მოკლე ან სრულმეტრაჟიანი.
შედგებოდეს სერიებისგან და ასე შემდეგ. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ
შემთხვევაში, ბუნებრივია, საჭიროა დროის ტრანსფორმირება
შემოქმედებით დროდ.

შემოქმედებითი დრო და შემოქმედებითი სივრცე, ცხადია,

¹ მოხსენება წაკითხულია ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა და მართვის
ფაკულტეტის მიერ ორგანიზებულ VIII სამეცნიერო კონფერენციაზე – „ტრადიცია
და ავინგარდია“, საქართველოს შოთა რუსთავალის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი, 2015

განსხვავდება რეალური დღოისა და სივრცისგან. ეკრანული სპეციფიკის გათვალისწინების პირობებში მნიშვნელოვანია სივრცის საკითხის გადაჭრაც, ვინაიდან შესაძლებელია სცენარში სიუჟეტი ვითარდებოდეს სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოში, ინტერიერში, ექსტერიერში და ასე შემდეგ. ამ შემთხვევაში, რეჟისორი, ფილმის უწყვეტობის პრინციპის დაცვიდან გამომდინარე, სხვადასხვა გადასაღებ მოედანზე შექმნილ ეპიზოდებს ნამუშევარში ისე აერთიანებს, რომ ფილმს მაყურებელი, როგორც ერთიან მთლიანობას აღიქვაშს.

დროისა და სივრცის შემოქმედებითად გარდაქმნის შემთხვევაში რეჟისორის მთავარი ინსტრუმენტი მონტაჟია. იგი მონტაჟის მეშვეობით ახდენს გამოსახულების სასურველ კონდიციამდე მიყვანას.

სივრცის გააზრება, ანუ რეალური სივრცის შემოქმედებითი, კინემატოგრაფიული გარდაქმნა შესაძლებელია მოხდეს როგორც კადრის აგების დროს, ასევე საჭირო გეოგრაფიული მოცემულობის ეკრანზე ასახვისას. ამიტომ ეკრანზე სივრცის მართვის საკითხები შეიძლება ორ პირობით ნაწილად დავყოთ:

1) სივრცის ფიქსირება კადრში – შემოქმედებითი ჯგუფი აგებს კადრს და განსაზღვრავს გადასაღები ობიექტის მიმართ კამერის რაკურტს, ხედს, პერსპექტივას და ასე შემდეგ;

2) გეოგრაფიული გარემოს ცვლილება კადრებში – შემოქმედებითი ჯგუფების წინ დგას ამოცანა, სცენარის მიხედვით, შექმნას ეკრანული გამოსახულება, სადაც ერთი გეოგრაფიული წერტილიდან მოქმედება გადაღის სხვა გეოგრაფიულ წერტილში. მაგალითად, ექსტერიერში გადაღებულ კადრს ენაცვლება ინტერიერში გადაღებული კადრი ან მოქმედება ხდება ერთ კონტინენტზე, ხოლო მოძევნო კადრში გადაღებულია სხვა კონტინენტზე არსებული სიტუაცია.

მაგალითად ავიღოთ ნაწყვეტი მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოდან“: „მართლა ალაზნის სათავისეკენ მივდიოდი. ხურჯიში ჰაბიზის გეოლოგია, ხელსაწყო და დიდი რუკა მედო. ხოლო გულში – იმედი სპილენძისა და მოწყალე ბედის ჰოვნისა.

დამე პანკისში გავათხე. მეორე დღეს ომალოს გავცდი, მანილ-ხორჯაში დაგიღლამე და მესამე დღეს ისევ გზას შევუდექი.

ხეობა დავიწროვდა, ხოლო ალაზანი ისე დაიღია, რომ მისი ჩიფჩიფი ძლივს-და ისმოდა“¹.

ჯავახიშვილი აღწერს სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილს:

¹ ჯავახიშვილი მ., თეთრი საყელო, ქართული პროზის საგანმური ტ 2, გამოცემლობა „პალიტრა L“, თბ., გვ. 5

პანქისს, ომალოს, ალაზნის დასაწყისს. თუ ამ ტექსტის ეკრანზე გადატანას შევეცდებით, საჭირო გახდება ლიტერატურული ენის შესატყვისი, ეკრანული გამოსახულების შექმნის ვიზუალური შემოქმედებითი სივრცეების თანმიმდევრობითი აგების, კონსტრუირების ტელე ან კინემატოგრაფიული საშუალებების საჭირო ვარიანტების მოძებნა. მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზების დროს ლიტერატურაში მოთხოვილის ფირზე ფიქსირება ხდება. კამერით გადაღებული ეკრანული პროდუქციის – ფილმის შესაქმნელი მასალა შედგება კადრებისგან.

როგორც ცნობილია, ფილმი არის არსებული და წინასწარ განსაზღვრული, გარკვეული წესის მიხედვით დალაგბული კადრების ერთობლიობა. ბუნებრივა, კადრების ერთმანეთთან გადაბმა მიიღწევა მონტაჟის მეშვეობით. რა თქმა უნდა, სატელევიზიო და კინოჩნდუსტრიაში მონტაჟი ფილმწარმოების ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი ეტაპია და არ გულისხმობს მხოლოდ ერთი კადრის მეორე კადრთან მარტივ, ტექნიკურ დაკავშირებას.

დავუძრუნდეთ ჩვენ მიერ მოყვანილ ციტატას ჯავახიშვილის მიერ დაწერილი ტექსტიდან. აქ ნახსენებია ჯერ პანკისი და შემდეგ – ომალო. ეკრანზე გეოგრაფიული წერტილების – პანკისისა და ომალოს ჩვენება, დროის უმცირეს მონაკვეთში, შეიძლება რამდენიმე წამით მოხდეს. თუმცა, მაყურებლისთვის გასაგები და დამაჯერებელი უნდა იყოს სხვადასხვა დასახლებული პუნქტის – ანუ, ამ შემთხვევაში, განსხვავებული სივრცეების სატელევიზიო ან კინემატოგრაფიული ფორმის უწყვეტობა.

კადრებში დაფიქსირებული პანკისი და ომალო შესაძლებელია ერთმანეთთან დამონტაჟულეს ე.წ. წაფენით ან პირდაპირი გადაბმით ისე, რომ არ დაირღვეს ეკრანული ხელოვნების შემოქმედებითი ხასიათი. ეკრანზე „წაფენის“ ხშირი გამოყენება ზოგჯერ შემოქმედებითი ჯგუფის არასაკმარის პროფესიონალიზმზე მიუთითებს. თუმცა, ამ ხერხის ზომიერად და მიზანმიმართულად გამოყენება დასაშვები და მიღებულია.

გეოგრაფიული გარემოს ცვლილება კადრების მეშვეობით ქმნის ერთიან ეკრანულ ქსოვილს, სადაც მაყურებელი ნანახს შეიმეცნებს, როგორც ორგანული ფორმის (და არა შინაარსით) ერთიანობას. სივრცის დაფიქსირება კადრში გულისხმობის შემოქმედებითი კადრის აგებას გადასაღებ მოვდანზე (მხატვრული ნაწარმოების შექმნის

პროცესში). კამერის ჩართვას წინ უძლვის შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ მომზადებული გადასაღები ობიექტების, მოქმედი პერსონაჟების მოძრაობის ორგანიზების წინასწარ განსაზღვრა, ანუ მიზანსცენის (მიზანკადრის) ფიქსირების სხვა ასპექტები.

სივრცის საკითხებზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა შევეხოთ ეკრანული ხელოვნების მთავარ მახასიათებელს – სივრცის, კამერის ობიექტივის შემოსაზღვრულ მონაკვეთს. კადრის გადაღების დროს სწორედ ამ შემოსაზღვრული ადგილის დაგეგმვა ხდება.

ცნობილი ოპერატორი, პედაგოგი ლევან ჰაატაშვილი წერს: „კინო თავისი ბუნებით სივრცობრივი ხელოვნებაა და სივრცის გადმოცემის პრობლემები ოპერატორის ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს. კინემატოგრაფიული ფორმა არსებობს სივრცეში – ჰაერისა და სინათლის განსაკუთრებულ გარემოში. „გაშიშვლებული“ ოპტიკური სივრცის შევსებისას სინათლით და ჰაერით გაედგნილი გარემოთი, ჩვენ კვრინით მათ შორის როულ კავშირსა და გარკვეულ ურთიერთდამოკიდებულებას. სინათლისა და ჰაერის ნაკადები, ავსებენ რა ოპტიკურ სივრცეს, შესამჩნევ გავლენას ახდენენ კონტრასტზე, ტონალურ პერსპექტივაზე, გამოსახულების ფერზე. კამერის ობიექტივი არ არის თვალი, რომელიც ადვილად ართმევს თავს ჩრდილისა და სინათლის კონტრასტებს ისე, რომ არჩევს ყველა დეტალს. თუკი ოპტიკური სივრცე კონსტრუქტიულია და მთლიანად ოპტიკურ გეომეტრიაზეა დამოკიდებული, სამაგიეროდ სივრცითი გარემო, რომელიც მას ავსებს, მოძრავი და ცვალებადია. ამიტომაც, მუშაობის პროცესში ოპერატორმა ეს უნდა გაითვალისწინოს და თამამად აიღოს ხელში სივრცითი გარემოს სხვადასხვა პარამეტრების მართვა, რათა ჩანაფიქრის შესაბამისად შეცვალოს ისინი. ამისთვის არსებობს სხვადასხვავარი ტექნიკური მოწყობილობა, რომელსაც ოპერატორები მუშაობისას იყენებენ“¹.

სივრცის დაგეგმვა საჭიროა მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში. განსხვავებულია დოკუმენტური, ტელე და კინოფილმებისთვის საჭირო მასალის გადაღება.

ხშირად დოკუმენტური ფილმი იქმნება რეჟისორისთვის საინტერესო პროცესის, მოვლენის პარალელურად. მაგალითად, თუ გვსურს გადავიდოთ კინოსურათი პოლიტიკური მიტინგის შესახებ,

¹ ჰაატაშვილი ლ., ფილმის ოპტიკური სივრცე, კრებული, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1992, გვ. 34-35

ცხადია, წინასწარ ვერ განვსაზღვრავთ, რა მოხდება მოქალაქების მრავალრიცხოვანი შეკრების ადგილზე. ამიტომ რეჟისორი და ოპერატორი მიტინგის მსვლელობის დროს აფიქსირებენ მათვის საჭირო კადრებს ისე, რომ გადასაღებ მოვდანზე ჯერ დოკუმენტური, ბუნებრივად „შექმნილი და ორგანიზებული“ ეკრანული ხელოვნებისთვის საინტერესო ფონი და კომპოზიცია იქმნება, ხოლო შემდეგ კინოაპარატი ადგილზე აფიქსირებს კადრებს. ასე ხდება, გასაგები მიზეზების გამო, წინასწარი დაგეგმვის გარეშე, დოკუმენტური მასალით ფილმების გადაღება.

ეკრანულმა სანახაობამ, ადრინდელი ერთკადრიანი ფილმებიდან დაწყებული, განვითარების პროცესი თანმიმდევრობით გაიარა. ადრე არსებული ერთკადრიანი ფილმების ნაცვლად, ეკრანზე რამდენიმე კადრისგან შემდგარი კინოსანახაობის შექმნა ფრანგი რეჟისორის უორუ მელიესის სახელს უკავშირდება. გერმანელი კინოხელოვანი და პედაგოგი პანს ბელერი მოგვითხრობს: „ის, რომ ფილმს ერთზე მეტი კადრი შეიძლება ჰქონოდა, ფრანგმა ილუზიონისტმა და კინოხელოვანმა უორუ მელიესმა 1896 წელს შემთხვევით „აღმოაჩინა“. ერთ-ერთი გადაღებისას მას ფირი კამერაში გაეჭედა. მელიესმა, რომელიც პლას-დ'ოპერაზე იდგა, მხოლოდ ერთწუთიანი შეფერხების შემდეგ შეძლო გაეგრძელებინა სახელურის ტრიალი“!¹ ამ შემთხვევითი ფაქტით ნათელი გახდა, რომ კინოში მარტივი ერთკადრიანი ანუ კამერის ჩართვიდან კამერის გამორთვამდე ფირზე დაფიქსირებული მოკლე ისტორიის ნაცვლად, შესაძლებელი ხდებოდა მრავალკადრიანი ეკრანული სანახაობის შექმნა. „ამით პირველად გამოჩნდა პრინციპი, რომლის მიხედვითაც განსხვავებულის ამსახველ კადრებს დროში უწყვეტი და სივრცეში იგივეობრივი სახით ერთმანეთის მოყოლებით აჩვენებდნენ“.² – აღნიშნავს იქვე ბელერი.

მოუხედავად იმისა, რომ მელიესის შემთხვევითი აღმოჩენა უმნიშვნელოვანესი იყო და თავად ხელოვანი მას წარმატებით იყენებდა საგუთარი ნამუშევრების შექმნისას, ეკრანულ ხელოვნებაში დროისა და სივრცის საკითხების მართვის ორგანიზების გამო, კადრების მიზანმიმართულ და გააზრებულ მონაცემებისა და დიდი დრო იყო გასავლელი.

ფრანგი კინოს ისტორიკოსი, კინოკრიტიკოსი და კინოს

¹ ბელერი ჰ., კინომოწაფულის ასპექტები, თბ., 2006, გვ. 24

² იქვე, გვ. 25

თეორიიტიკოსი მარსელ მარტენი აანალიზებს „ურუჟ მელიესის ერთ-ერთ ფილმს „მოგზაურობა შეუძლებელში“, აღწერს და მიუთითებს ფილმში მონტაჟის არცოდნის გამო დაშვებულ შეცდომებს.

„კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების, დაბადება მოხდა იმ დღეს, როდესაც რეჟისორებს აზრად მოუვიდათ კინოკამერის გადაადგილება ერთი სცენის გადაღების დროს. ასე აღმოაჩინეს ხედების მონაცვლეობა, რომლის დროსაც კამერის მოძრაობა მხოლოდ კერძო შემთხვევაა (თუმცა აღსანიშნავია, რომ ხედების ცვლას საფუძვლად კამერის აშკარა ან ფარული გადაადგილება უდევს), ხედების მონაცვლეობასთან ერთად წარმოიქმნა კინოხელოვნების საფუძველთა საფუძველი – მონტაჟი. ურუჟ მელიეს, რომელსაც კამერის უმოძრაობამ ხელი შეუკრა, არასდროს არ ესმოდა მონტაჟის ბუნებისა და ვერ წარმოედგინა მისი დაფარული შესაძლებლობები. ჯერ კიდევ 1904 წელს თავის „მოგზაურობა შეუძლებელში“ ის უხეშ შეცდომებს უშევს მონტაჟში, რამიც მისი თეატრალური ჩვევებია დამნაშავე: ის ჯერ აჩვენებს მგზავრებს ვაგონში, შემდეგ მატარებელი ჩერდება, ყველანი ჩამოდიან და ვაგონი ცარიელდება. ამას მოჰყვება სცენა ვაგზალზე, სადაც ხალხი მატარებელს ელოდება. მატარებელი შემოდის სადგურში, ჩერდება და მგზავრები, რომლებიც წინა სცენაში გვიჩვენეს, კვლავ ჩამოდიან ვაგონიდან“!¹

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სივრცისა და დროის ეკრანული გააზრება და გადაწყვეტა მონტაჟის საშუალებით ხდება. მონტაჟის აღმოჩენამ და გამოყენებამ საეტაპო გარდატეხა მოახდინა კინემატოგრაფში.

„ამგვარად, ფილმმა, რომელიც, მაგალითად, თეატრისა და ცეკვის მსგავსად, დროში მიმდინარე ხელოვნებაა, ახალი, დროისგან დამოუკიდებლად მანიპულირებადი ხელოვნების სახით განვითარება შეძლო. ამიერიდან მოიხსნა აუცილებლობა, რომ ფილმის დრო თრი ერთმანეთის მიყოლებით დამონტაჟებული კადრის განმავლობაში თითოეული კადრის რეალურ დროს დამთხვეოდა. ამან კი ახალი სახვითი საშუალებები წარმოშვა: შესაძლებელი გახდა ხდომილების მოწყვეტა მისი საკუთარი ხანგრძლივობისა და ქრონოლოგისგან. თანდათან ჭრასა და მონტაჟში კადრთა წყვეტა, მათი შეცვლა,

¹ მარტენი მ., მონტაჟი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტიმათა), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2008, გვ. 145-146

ერთმანეთთან დაპირისპირება და ხელახლა განლაგება დაწყებული“¹

მონტაჟის საშუალებით ეკრანზე დროისა და სივრცის მართვის ტრადიციას საფუძველი დაუდო და განავითარა ამერიკელმა რეჟისორმა დევიდ უორკ გრიფითმა.

კინომცოდნენათია ამირეჯიბი, გრიფითის შემოქმედებაზე საუბრისას, აღნიშნავს: „მოქმედება – განუწყვეტელი და მრავალფეროვანი! – ეს იყო გრიფითის მიზანი, რომელიც მის უტყუარ კინემატოგრაფიულ ალლოს ემყარებოდა. მოქმედების გავრციბას ერთი ადგილი არ ყოფნიდა. და არც ერთი და ოგივე დრო, ამიტომ რეჟისორმა დაარღვია კინოში მანამდე არსებული და თეატრიდან მექანიკურად გადმოტანილი ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა. მან გაბედულად დაანაწევრა ეს მთლიანობა და კადრების მონაცემებით მაყურებელს აჩვენა წარსული, აწმყო და, აგრეთვე, ორი უშორესი გეოგრაფიული წერტილი“².

გრიფითს პარალელური მონტაჟის აღმომჩენად თვლის ცნობილი რეჟისირებული და პედაგოგი მიხეილ რომი“³:

„მართალია ზოგიერთი მკვლევარი გრიფითს მაცწერს პარალელური მონტაჟის გამოვლენას, მაგრამ ამგვარი მეთოდი მანამდეც არსებობდა, ოღონდ გრიფითმა ის უფრო დახვეწა. ამის თვალნათლივი ნიმუშია მისი კინოსურათი „ცარიელი ვილა“ (1909), რომელშიც მან პარალელურ მონტაჟთან ერთად გამოიყენა ბოლო მომენტში გადარჩენის კინემატოგრაფიული ხერხი“⁴ – წერს კინომცოდნე ზვიად დოლიძე.

მონტაჟის განვითარებაში მნიშვნელოვანია ლევ კულეშოვისა და სერგეი ერწერმტეინის ექსპერიმენტები. მონტაჟის ოსტატობაში მწვერვალს მიაღწია XX საუკუნის 20-იან წლებში. შავ-თეთრი უხმო ფილმების გადაღების პროცესში მონტაჟის მეშვეობით შესაძლებელი გახდა ეკრანული სანახაობის მაღალმხატვრული ნიმუშების შექმნა და საზოგადოებისათვის წარდგენა. ხელოვნების განვითარების ისტორიის განმავლობაში შეიქმნა მნიშვნელოვანი

¹ ბელერი ჰ., კინომონტაჟის ასპექტები, თბ., 2006, გვ. 26-27

² ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოსულოვნებამდე, თბ., 1990, გვ. 24

³ რომი მ., მონტაჟური გადაღება, კრუბული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), შოთა რუსთაველის თეტრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2008, გვ. 160

⁴ დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, უხმო კინო, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007, გვ. 93

ნამუშევრები, რომლებშიც დროის გააზრებას ექრანული თხრობის პროცესში მთავარი ადგილი უჭირავს.

ეკრანზე წარსულის, აწყობისა და მომავლის ერთმანეთისგან განსასხვავებლად, როგორც თანამედროვე კინემატოგრაფში, ასევე ტელევიზიაში ხშირად გვხვდება განსხვავებული ფერების პრაქტიკა. მაგალითად, თუ ფერად ფილმში მოქმედი პერსონაჟი იხსენებს წარსულში მომხდარ ისტორიას, შესაძლებელია, ფილმის ეს მონაკვეთი შავ-თეთრი იყოს. თუმცა აქვე დავმენთ, რომ განსხვავებული ფერების გამოყენება, ეკრანზე წარსული დროის საზღასასმელად, რეჟისორისგან განსაკუთრებულ სიფრთხილესა და მაღალი დონის ოსტატობას მოითხოვს, რადგან შესაძლებელია, ამ კონკრეტული ხერხის შეუსაბამო გამოყენებით, ფილმის მხატვრულ ღირებულებას საფრთხე შეექმნას, რადგან ხერხი მაყურებელმა აღიქვას, როგორც მოძველებული და პრიმიტიული.

სივრცისა და დროის გაგების საკითხები ტელევიზიასა და კინემატოგრაფში თითქმის ერთნაირია, თუმცა მაინც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტელე და კინოკრანის განსხვავებული ზომები. მცირე ზომის სატელევიზიო ეკრანთან შედარებით ფართო კინოკრანს მეტი შესაძლებლობები გააჩნია კადრის აგების, პერსპექტივისა და კომპოზიციის დაგეგმვის პროცესში.

დროისა და სივრცის გააზრება კინო და ტელეინდუსტრიაში უმნიშვნელოვანესი საკითხია და ფილმის შექმნის რთული პროცესის პერიოდში რეჟისორისა და მთელი გადამღები ჯვუფის წევრების მხრიდან განსაკუთრებულ მიდგომას მოითხოვს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1990
- ბელერი ჰ., კინომონტაჟის ასპექტები, თბ., 2006
- დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, უწმო კინო, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007
- მარტენი მ., მონტაჟი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2008
- პაატაშვილი ლ. ფილმის ოპტიკური სივრცე, კრებული, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1992
- რომი მ. მონტაჟური გადაღება, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2008
- ჯავახიშვილი მ., თეორი საყელო, ქართული პროზის საგანძურო, ტ 2, „პალიტრა L“, თბ., 2012

სელოვნებათმცოდნეობა

ლაპი ოსეფაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასისტენტ-პროფესორი,

სამეცნ ჩარდახი სვეტიცხოველზი (XVIII ს.)

მართლმადიდებლური ტიპიკონის მიხედვით, საკათედრო ტაძრების მოწყობა გარკვეულ კანონზომიერებებს ემყარება, რომელიც უნივერსუმის მოდელს წარმოადგენს და შეიცავს ისეთ მცირე არქიტექტურულ ფორმებსაც, რომელთაც ქრისტიანული სიმბოლიკა გააჩნიათ. საუბარია საკათედრო ტაძარში მოწყობილ ორ – სამეცნ და საკათოლიკოს სადგომზე.

წმიდა მოციქულთა დადგენილებით, კათოლიკოსი წარმოადგენს ქვეყნის ეკლესიის მეთაურს და სიმბოლურად გამოხატავს ქრისტეს – მთელი ეკლესიის თავს.¹ ამიტომაც კათოლიკოსის საბრძანისი ანუ ტახტი, რომელიც ვ. ართილაყვას შენიშვნით, მეფეთა და მღვდელმთავართა ძალაუფლების სიმბოლო იყო (საისტორიო წყაროების განხილვიდან ირკვევა, რომ ტახტის აღმნიშვნელი უძველესი ტერმინი ყოფილა საყდარი),² მდგარა საკურთხეველთან მიმდებარედ – სამხრეთით, ხოლო სამეცნ ჩარდახი – ჩრდილოეთით.

ორივე ტახტის ტოპოგრაფია მკვეთრად ვლინდება ტაო-კლარჯეთის ტაძრებში. საკათოლიკოს და სამეცნ ჩარდახები დგას სვეტიცხოველშიც, მაგრამ ვიდრე მათ აღწერა-ანალიზს შევუდეგებოდე, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, ყურადღება გავამახვილო ტაო-კლარჯეთის ტაძრების ჩარდახებზე, რადგან იქ კარგად ვლინდება ის ღრმა ქრისტიანული სიმბოლიკა, რაც მათშია ჩადებული. ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ სკოლაში ცნობილი მოტივია საკურთხეველთან მიმდებარე წყვილ ბურჯებში ჩაკვეთილი ნიშები სამხრეთითა და ჩრდილოეთით. ისინი გვხვდება ოშკში, ხახულში, პარხალსა და იშხანში.

¹ ოსეფაშვილი ლ., კათოლიკოსის საბრძანისის ფუნქციისათვის საკათედრო ტაძრებში (ბიზანტიური, ქრისტული და სირიული ნიშების მიხედვით), კონფერენცია 3 „ბიზანტიოლოგია საქართველოში“, ტ. II, თბ., 2011, გვ. 482

² ართილაყვა ვ., XVI-XVIII სს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბ., 1965, გვ. 17

1917 წელს ექვთიმე თაყაიშვილმა მოინახულა ხახულის მონასტერი და საინტერესო ცნობები დაგვიტოვა. ჩვენთვის საკვლევ ამ მონასტრის ნიშებს წარწერები აქვთ, რომლებიც ექ. თაყაიშვილმა თავის დროზე ამოიკითხა და განმარტა: „სვეტების მეორე წყვილი, წინა ორი სვეტი ოთხკუთხოვანია და მათ აღმოსავლეთით აქვთ მაღალი, ორნამენტებიანი უბეები მონასტრის წინამძღვრის ან ეპისკოპოსის სადგომად. თითო არა ღრმა უბე ამ სვეტებს დასავლეთითაც აქვთ“.¹ ჩვენთვის საინტერესო ნიშებს ექვთიმე თაყაიშვილი საწინამძღვრო ან საქართველოს სადგომებს, უბეებს უწოდებს, რასაც წარწერების ამოკითხვით ამყარებს. ამრიგად, თითქოს ყველაფერი ნათელია, მაგრამ ვ. ჯობაძე განსხვავებულ ვერსიას გვთავაზობს: „თაყაიშვილის მიერ შემოთავაზებული მოსაზრება, ამ ნიშების გაიგივებისა ეპისკოპოსის დასაჯდომთან, არ შეესაბამება ქართულ ლიტურგიკულ ტრადიციას. ამ ტრადიციის მიხედვით, ეპისკოპოსის ტახტი მოთავსებულია აფსიდის კედელთან. მართლაც ხახულისა და პარხლის ბურჯების მსგავსი ნიშები შემონახულია აფსიდში; შემორჩენილია აგრეთვე ეპისკოპოსის ან პრესბიტერის ტახტის ნაშთიც“.² ყოველივე აღნიშნულის შემდეგ, მეცნიერი ასკვნის: „მართლაც, ბურჯის ნიშები ოშპში (და ზემოთ ჩამოთვლილ ეკლესიებში) ვერ მოემსახურებოდა ეპისკოპოსის სამყოფელად, მით უმეტეს, რომ ყველა შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს არა ერთი, არამედ ორი ნიშა, რომლებიც განსხვავებული მიზნით იყო გამოყენებული... ეს არის სატახტო ნიშები, რომლებიც საერო მიზნებს ემსახურებოდა; ტახტზე მჯდარი ან ფეხზე მდგომი მონარქი ადგილს იკავებდა ნიშაში“.³

ცნობილია, რომ მღვდელმთავართა (ანუ – საკათოლიკოსო) ღმრთისმსახურებისთვის, ადრე ქრისტიანული ღროიდან მოყოლებული, მიღებული იყო ტაძრის სივრცეში საბრძანისის, სავარძლის განთავსება. შეიძლება ითქვას, რომ საკათოდრო ტაძრებში ორგვარი საბრძანისი იდგა: ერთი საკურთხეველში, რომელსაც „მაღალ დასაჯდომელი“ ერქვა, ხოლო მეორე – ტაძრის სივრცეში.⁴

ამდენად, ვ. ჯობაძის აზრი იმის შესახებ, რომ – რადგან

¹ თაყაიშვილი ექ. 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 60

² ჯობაძე ვ., ოშკის ტაძარი, თბ., 1991, გვ. 51-52

³ იქვე

⁴ ოსეფაშვილი ლ., არქიტექტურულ მოტივთა ლიტურგიკული გაგებისათვის ტაო-კლარჯეთის საკათოდრო ტაძრებში, საერთაშორისო კონფერენცია „ტაო-კლარჯეთი“, თბ., 2010, გვ. 157

საკურთხეველში განთავსებული იყო ე. წ. მაღალ დასაჯდომელი ანუ საეპისკოპოსო ტახტი, ტაძრის სივრცეში ანალოგიური საბრძანისი არ იდგმებოდა – უმართებულოა. საღმრთისმეტყველო ლიტერატურის მიხედვით კი, მართლმადიდებლური ლიტურგია საკათედრო ტაძრებში ითვალისწინებს ორივე სახის (სამეფო და საეპისკოპოსო) საბრძანისის ერთდროულად თნაარსებობას. სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი ამის ნათელი ნიშანია.¹

სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარში ორი ტახტი მდგარა. დღეისთვის მხოლოდ საკათოლიკოსო ტახტია შემორჩენილი, ქვითკირით ნაგები და მოხატული, ხოლო სამეფო ტახტი 1980-იან წლებში რატომდაც მოშალეს საბჭოთა რესტავრატორებმა; ეს ის ჩარდახია, სადაც წირვა-ლოცვის დროს იდგნენ ქართლ-კახეთის მეფეები – თეიმურაზ II, ერეკლე II და გიორგი XII. მარმარილოს სვეტებით ნაგები ეს სამეფო ჩარდახი აღწერილია ვ. ართილაყვას წიგნში „XVI-XVIII სს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან“.²

ვ. ართილაყვას მიერ გამოქვეყნებული აზომილი მცირე არქიტექტურული ფორმით – ჩარდახით თუ ვიმსჯელებთ, იგი ოთხსვეტიან სტრუქტურას წარმოადგენდა და დაგვირგვინებული იყო ქართული ტრადიციული პროპორციების მქონე გუმბათით. საგარძლის მოსათავსებელი მოედნის წინ მასში ასასვლელი ორსაფეხურიანი ხარისხია. სვეტები ნაკვეთია ქართული მარმარილოსგან; ამშვენებს დახვეწილად შესრულებული ბაზისები და კორინთული კაპიტელები. ჩარდახი სამი მხრიდან გახსნილია თაღებით, ხოლო მეოთხე მხარე ებჯინებოდა კედელს. როგორც ვ. ართილაყვა მიუთითებს, ტახტს არ გააჩნია მინაწერი, მაგრამ შემორჩენილია დოკუმენტი, რომლის მიხედვითაც, ლეგთა შემოსევის შემდგომ, იგი აღუდგენია ანტონ კათოლიკოსს: „პრინციპითა მისისა უმაღლესობის ირაკლი მეორისა, ქართლისა და კახეთის მეფისათა, შემოვლებულ იქნა და განახლებულ ზღუდე წმინდისა ამის ეკლესიისა მცხეთისა სიმაგრეებით თვისით და აგრეთვე ეკლესია შეგნით და გარეთ გრძახლებული, დერეფანი და კარის ბჭე ეკლესიისა ახლად დაწერილი და დახატული, მამადმთავრობისა მმისა მისისა ანტონ მეფის ძისა, მუშაკთა

¹ ოსეფაშვილი ლ., ხახულის გუმბათქვეშა ბურჯთა ნიშბი, „რელიგია“, №2 (2014), გვ. 96-97

² ართილაყვა ვ., XVI-XVIII სს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბ., 1965, გვ. 17

ზედა თავს თაგვიმდევომობითა ჩლპზ ივლისს კბ. (1787 წლის 22 ივლისი)¹: „ართილაყვა აღნიშნავს, რომ სამეფო ტახტის აღდგენილი ნაწილები – მისი გუმბათი და აფრა – უბრალო ქვისაა და არა მარმარილოსი.²

XIX საუკუნეში სვეტიცხოველში მოღვაწე მღვდელი პლატონ ხუროშვილი გაზეთ „ივერიაში“ წერდა: „საკათოლიკოსო კათედრის იქით აღმოსავლეთის მხრივ მდებარეობს მარმარილოს სამეფო მოხდენილი ტახტი³. როგორც ვ. ართილაყვა მიუთითებს, კათოლიკოსის ტახტს მინაწერი აქვს, რომლის მიხედვითაც ირკვევა, რომ ტახტი აღუდგენია კათოლიკოს იოანე დიასამიძეს. („სვეტო ღვთით ამაღლებულო მეოს ეყავ დიასამიძეს კათოლიკოსს იოანეს, რომელმან განვაახლე ხარისხი ესე“).⁴

სვეტიცხოვლის სამეფო ჩარდახი, როგორც ვ. ართილაყვას მოძიებული მასალიდან ირკვევა, XVIII საუკუნეში თეიმურაზ მეორისთვის დაუშაბდებიათ და სამხრეთ კედელზე მიუდგამთ კათოლიკოსის საბრძანისის გვერდით. ამ კედელზე გამოსახულია 148-150-ე ფსალმუნის ილუსტრაციები, კერძოდ, „ყოველი სული აქებდით უფალსა“. კედელთან დამდგარი სამეფო ჩარდახი, ბუნებრივია, კედლის რაღაცა ფრაგმენტს დაფარავდა, თუმცა, გაუმართლებელია რესტავრატორთა მიერ მისი მორღვევა და ტაძრის ეზოში ფრაგმენტების მიმოფანტვა. ასევე ირკვევა, რომ აღნიშნული ჩარდახი მხოლოდ სამი მეფისთვის აღმზადებული (როგორც ზემოთ მოვიხსნიე – თეიმურაზ II-ის, ერეკლე II-ის და გიორგი XII-ისთვის). შემდეგ, სამწუხაროდ, ერთმორწმუნე რუსეთმა ქართლ-კახეთის სამეფო მოშალა და მეფობა გააუქმა. დღიესთვის სამეფო ჩარდახის ადგილას კედელს შელესილობის კვალი ამჩნევია.

ასე რომ, აშკარაა, თუ სად იდგა იგი. მცელად სვეტიცხოვლის ტაძარში მეფეები, როგორც ჩანს, პატრონიკენში იღვნენ, რომელიც დასავლეთ მკლავში მეორე სართულის დონეზე მდებარეობს და სამი თაღითაა გახსნილი.

ყურადღებას იპყრობს სამეფო და საკათოლიკოსო ტახტთა

¹ ართილაყვა ვ., XVI-XVIII სს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიდან, თბ., 1965, გვ., 29

² იქვე

³ ხუროშვილი პ., სვეტიცხოვლის ტაძარი, გაზ. „ივერია“, №35, ოთხშაბათი, 18 თებერვალი, 1898 წ. (გაგრძელება)

⁴ ართილაყვა ვ., დასახ. ნაშრომი, გვ., 29

გვერდიგვერდ განთავსება, რაც ტაო-კლარჯეთის ტაძრებში მკაფიოდ ჩანს. ასევე სვეტიცხოველშიც ჩნდება XVIII საუკუნეში და მასში გაცხადებულია სიმბოლიკა, ანუ წარმოდგენილია ღმრთის სამწყსოს მმართველობის ორი –სასულიერო და საერო ფორმა, რასაც იარქია ჰქვია, განსხვავებით მონარქიისგან, რომელიც მხოლოდ საერო მმართველობის ფორმას გამოხატავს. იარქია სამეფო და სასულიერო მმართველობის ერთიან, ჰარმონიულ თანაარსებობის იდეას იტევს.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ართილავა ვ., XVI-XVIIIსს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბ., 1965, გვ. 17
- თაყაიშვილი ექ., 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 60
- ოსეფაშვილი ლ., კათოლიკოსის საბრძანისის ფუნქციისათვის საკათედრო ტაძრებში (ბიზანტიური, ქართული და სირიული ნიმუშების მიხედვით), კონფერენცია 3 „ბიზანტიოლოგია საქართველოში“, ტ. II, თბ., 2011, გვ. 482
- ოსეფაშვილი ლ., არქიტექტურულ მოტივთა ლიტერატურიკული გაგებისათვის ტაო-კლარჯეთის საკათედრო ტაძრებში, საერთაშორისო კონფერენცია „ტაო-კლარჯეთი“, თბ., 2010, გვ. 157
- ოსეფაშვილი ლ., ხახულის გუმბათქვეშა ბურჯთა ნიშები, „რელიგია“, №2 (2014), გვ. 96-97
- ხუროშვილი პ., სვეტიცხოვლის ტაძარი, გაზ. „ივერია“, №35, ოთხშაბათი, 18 თებერვალი, 1898 წ.
- ჯობაძე ვ., ოშკის ტაძარი, თბ., 1991, გვ. 51-52

¹ ოსეფაშვილი ლ., ტაო-კლარჯეთის ბურჯთა ნიშები და მათი მხატვრული დეპრი, „რელიგია“, №2 (2016), გვ. 76

ეორეოლოგია

აღეპო გელაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

**ბაგიეთში აღმოჩენილი მოცვევაზე ქალის
რელიეფური ძალაპება და მისი ახალი
არქეო-ძორეოლოგიური ანალიზი**

არქეოლოგიურ ძეგლ ბაგინეთის (არმაზციხე) „სვეტებიან დარბაზში“, მცხოვის 1943-1948 წწ. არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ა. აფაქიძე ხელმძღვანელობდა, აღმოჩნდა სპილის ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით¹, რომელიც ძვ. წ. I საუკუნით დათარიღდა (სურ. 1). ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მკვლევართაგან პირველი, ვინც მის შესახებ თავისი შეხედულებები გამოიქვა, ლილი გვარამაძე გახლდათ. ეს არქეოლოგიური ნიმუში მას იმის თქმის საშუალებას აძლევდა, რომ მცხეთაში ოდესადაც გარკვეული რიტუალი ტარდებოდა, რომელშიც ქალები სპეციალური თავსაბურავებით ცეკვავდნენ. ამ მოსახრების გასამყარებლად მას ასევე მოჰყავს ეთნოგრაფიულ წყაროებში დადასტურებული „თეთრი გიორგის მონა ქალების“ ცეკვა.

ერთი შეხედვითაც კი ნათელია, რომ ბაგინეთში აღმოჩნდილი ქალის რელიეფური გამოსახულება საცეკვაო პოზაშია მოცემული, მაგრამ ამ პოზის სიახლოვე „თეთრი გიორგის მონა ქალების“ ცეკვასთან გარკვეული ეჭვის საფუძველს იძლევა, რაც ბაგინეთის მოცეკვავე ქალის სხეულის ნაწილების მდგომარეობასა და „თეთრი გიორგის მონა ქალების“ ცეკვის შედარებითი ანალიზის მეშვეობით დასტურდება.

თეთრი გიორგის მონა ქალის ცეკვის ყველა ცნობილ შემთხვევაში ადგილი აქვს შემსრულებლის ტრანსამდე მისვლას, კრუნჩხვებში ჩავარდნას, რის შემდეგაც იგი ძირს ეცემა და ქადაგებას (წინასწარმეტყველებას) იწყებს. ეს ცეკვა აშკარად რიტუალურ დატვირთვას იძენს და ამ ცეკვის შესრულების დროს შემსრულებლის მიერ გამოყენებული სხეულის პოზა-მდგომარეობები ნაკლებად

¹ „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“, ტ. 5, თბ., 1990, გვ. 239-241

სავარაუდოა, რომ ეხმიანქბოდეს სპილოს ძვლის ფირფიტაზე ფიქსირებულ მოცეკვავე ქალის მდგომარეობას.

ლილი გვარამაძის თქმითვე, ბაგინეთში ნაპოვნ ქალის გამოსახულებას ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა არ აქვს ჩვეულებრივი: „მარჯვენა ფეხი გადაჯვარედინებული აქვს და ერგცერებზე დგას. მარჯვენა ხელის მტევნი მარჯვენა შსარზე უდევს, ხოლო მარცხენა ხელი თავისუფლად აქვს ჩაშვებული ოქმის გასწვრივ“.¹ ფიგურის ამგვარი აღწერილობა მართლაც იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ იგი მოცეკვავდ აღვიძეთ, მაგრამ გაუგებარია ის, თუ რა და როგორი ხასიათის ცეკვას ასრულებს მოცეკვავე? ამ კითხვაზე, ჩვენი აზრით, პასუხს იძლევა მოცეკვავის მარცხენა ფეხი, რომელზეც სხეულის სიმძიმის ცენტრი მდებარეობს და მარცხენა ფეხზე გადაჯვარედინებული, მუხლში მოხრილი და მარცხენა ფეხის მარცხნივ, ფეხის თითებზე, თავისუფალ მდგომარეობაში მყოფი მარჯვენა ფეხი. ფეხების ამგვარი მდგომარეობა მიღწეულია მარცხენა ფეხის თეძოს შესამჩნევად მარცხნივ გამოწევით, რაც ამ ფიგურის გამომქანდაკებულს შესანიშნავად გამოუკვეთია კიდეც. იმავდროულად, მოცეკვავის მარცხენა ფეხის თეძოს უფრო ძლიერ გამოკვეთს, არა ამ „თეძოს გასწვრივ თავისუფლად ჩამოშვებული ფიგურის მარცხენა ხელი“, როგორც ამას ლ. გვარამაძე აღწერს, არამედ მიზან-მიმართულად თეძოს გასწვრივ ჩამოშვებული და მტევნით თეძოზევე მოთავსებული მარცხენა ხელი. მარცხენა ხელი რომ თეძოს გასწვრივ მიზან-მიმართულად და არა თავისუფლად არის დაშვებული, ამას მოწმობს ამ ხელის იდაყვში შესამჩნევად მოხრილი მდგომარეობაც.

ზოგადად, ისეთი შთაბეჭდილება იქნება, რომ მოცეკვავის სხეულის ამგვარი პოზა-მდგომარეობით გადომიცემა მისი სილამაზე, მიზიდვებლობა. ეს მახასიათებლები კი პირდაპირ მიგვანიშნებს იმისკენ, რომ ფიგურის სახით წარმოდგენილია სხვადასხვა სახელით ცნობილი ცეკვების – „აღმოსავლური ცეკვა“, „მუცლის ცეკვა“, „ბელიდანსი“ შემსრულებელი ქალი. მოცეკვავე ქალის ფიგურა რომ მიმზიდველია, ამას უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს ფიგურის იდაყვში მოხრილი და მარჯვენა შსარზე ხელის მტევნით მოთავსებული მარჯვენა ხელი, რაც გარკვეული შესტიც არის ამ

¹ გვარამაძე, ლ.. „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1964, გვ. 49.

ქალის „მეს“ – უფრო გარენული მხარის გამოსაკვეთად. ამ მხრივ საყურადღებოა ფიგურის ფელსაბამიც და თმის ვარცხნილობაც.

აღსანიშნავია, რომ როდესაც ლ. გვარამაძე „თეთრი გიორგის მონა ქალების ცეკვისა“ და ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის ფიგურის კავშირზე საუბრობს, იქვე თავადვე მიუთითებს ამ ძეგლის არქეოლოგიურ პარალელებზე, რითაც, ჩვენი აზრით, ქართულ ეთნოგრაფიულ მასალებთან მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას უქმნის თავისისავე მოსაზრებებს.

ავტორის თქმით: „მოცეკვავე ქალის ფიგურების მსგავს გამოსახულებებს ვხვდებით ვერცხლის ჭურჭელზე (სურ. 2), რომელიც აღწერილი აქვს ინგლისელ ხელოვნებათმცოდნეს არტურ პოპს. ჭურჭელზე გამოსახულია ქალის შვიდი ფიგურა, რომელებიც ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ რიტუალს ასრულებენ. განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ზემოთა ფიგურა (მარჯვნივ), იგი თავდაყირა დგას. ასეთი აკრობატული ხერხები ნაყოფიერების დავთავებისადმი მიძღვნილი რიტუალის განუყოფელ ატრიბუტს შეადგენდა. დანარჩენი სამი ფიგურის (ლ. გვარამაძეს სტატიაში მოცემული აქვს სურათი, სადაც ადამიანის ფიგურის ოთხ გამოსახულებას ვხედავთ) დაკვირვებული განხილვისას შესაძლოა მოინახოს საერთო ნიშნები ბაგინეთში ნაპოვნი ძვლის ფირფიტის მოცეკვავე ქალის გამოსახულებასთან“.¹

სამწუხაროდ, ლ. გვარამაძის აღნიშნულ სტატიაში მოყვანილი ილუსტრაციის სხვა მსგავს ვარიანტებს ვერ მივაკვლიეთ. თუმცა, ამ ილუსტრაციაზე მოცემული ოთხი ფიგურის ანალოგიებს შევხვდით ვ. ლუკონინის ნაშრომში „ძველი ირანის ხელოვნება“, რამაც კიდევ უფრო გაამყარა ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე რელიეფურად გამოსახული მოცეკვავე ქალის ფიგურის შესახებ ჩვენი მოსაზრება, როდესაც იგი „აღმოსავლური ცეკვის“ შემსრულებლად მივიჩნიეთ.

როგორც ლუკონინი გვამცნობს, მის წიგნში მოყვანილი ილუსტრაციები წარმოადგენს ძვლის რიტონის (ყანწის მაგვარი სასმისია) დეტალებს, რომლებიც აღმოჩენილია ირანის ტერიტორიაზე („აღვიაში“). ისინი თარიღდებიან ძვ. წ. II ს. და ყველა მათგანი ინახება ერმიტაჟში.²

ძველი ირანიდან მომდინარე ძვლის რიტონის ხსენებულ

¹ გვარამაძე ლ., უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1964, გვ. 50

² Луконин В. Г., «Искусство древнего Ирана», Москва, «Искусство» 1977

დეტალებზე მოცემულ ადამიანთა გამოსახულებებს ლუკონინი შემდეგი სახელწოდებებით ასათაურებს: „პართიის მეფეთ-მეფე“, „უფლისწული“, „ფლეიტისტი“ „მოცეკვავე ქალი“ და „აკრობატი“. ისინი, მსგავსად ბაგინეთიდან მომდინარე მოცეკვავე ქალის ფიგურისა, გამოსახულია რელიეფურად და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ, როგორც ბაგინეთის ფიგურა, ისე ირანული ფიგურები, ერთ მხატვრულ სტილს განეკუთვნებიან. ამის თქმის საშუალებას შემდეგი გარემოებები გვაძლევს:

1. ბაგინეთის მოცეკვავე ფიგურისა და „პართიის მეფეთ-მეფედ“ წოდებული ფიგურის ვარცხნილობისა თუ თავსაბურავის სამნაწილოვანება (მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ყურებთან მოცემული ორი დეტალისა და უშუალოდ თავზე მოცემული ერთი დეტალის სახით) (სურ. 3);
2. პირისახის ნაკვთების, განსაკუთრებით – თვალების, გამოსახვის მანერის მსგავსება, რაც, როგორც ბაგინეთში აღმოჩენილ, ისე თითქმის წენებულ ყველა ირანულ ძეგლს ერთნაირად ახსიათებს;
3. სხეულის ნაწილების, განსაკუთრებით კიდურების, მოყვანილობის თითქმის იდენტურობა, რაც ყველაზე ცხადად ვლინდება ბაგინეთის ფიგურისა და ირანული წარმომავლობის მოცეკვავე ქალის ფიგურის შედარებისას. აღნიშნულ ფიგურებს ერთნაირი ყელსაბამები მოუჩანთ და მნიშვნელოვანია, რომ ორივე ფიგურა ხასიათდება ხელების ერთნაირი მდგომარეობით (ორივე ფიგურის მარჯვენა ხელი იდაყვშია მოხრილი და ხელის მტევანი მარჯვენა მხარზე უდევთ, ხოლო მარცხენა ხელი თემოსკენ არის დაშვებული, იდაყვში ოდნავ მოხრილია და ხელის მტევანი მარცხენა თემოზეა მოთავსებული).
4. როგორც ბაგინეთიდან მომდინარე მოცეკვავე ქალის რელიეფური გამოსახულება, ასევე ირანული წარმომავლობის ფიგურათა გამოსახულებები, ერთი და იმავე ისტორიული პერიოდით – ძვ. წ. აღ. II ს-ით თარიღდება;
5. ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტა ფორმით მსგავსებას ამჟღავნებს ლუკონინის მიერ ილუსტრირებულ ძვლის რიტონის დეტალებთან.

აღნიშნული გარემოებებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ბაგინეთში აღმოჩენილი სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური

გამოსახულებით ქართული წარმომავლობის არ არის, რომ იგი ძველი ირანული – პართიული ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს, ხოლო მისი აღმოჩენა ბაგინეთში იმდროინდელი ქართლის სამეფოსა და პართიული სამყაროს მჭიდრო კავშირებზე მიუთითებს, რაზეც წერილობითი წყაროებიც მეტყველებენ. მაგ., ლეონტი მროველის მიხედვით, ქართლის პირველი მეფის, ფარნავაზის დედა სპარსი იყო – „ესე ფარნავაზ იყო მამულად ქართლელი, ნათესავი უფლოსი, მცხეთოსის ძისა, და დედულად სპარსი ასპანელი“¹ ... „და ამანვე ფარნავაზ შექმნა კერპ დიდი სახელსა ზედა თვისსა: ესე არს არმაზი, რამეთუ ფარნავაზს სპარსულად არმაზ ერქუა, ამართა კერპი იგი არმაზი თავსა ზედა ქართლისსა, და მიერითგან ეწოდა არმაზი კერპისა მისთვის“². ნიშანდობლივია ასევე ბაგინეთის მეორე სახელწოდებაც – არმაზციხე³. შესაბამისად, გაუგებარია ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის გამოსახულების დაკავშირება „თეორი გიორგის მონა ქალების ცეკვასთან“, რომლის შესრულებისას, მოცეკვავე ქალის კრუნჩხვებზი ჩავარდნა და შემდეგ ქადაგებაც სრულ წინააღმდეგობაში მოდის „პართიული ქალის“ მშვიდ გამოსახულებასთან.

ლუკონინი „აკრობატის“, „მოცეკვავე ქალის“, „ფლეიტისტის“, „პართიის მეფეთმეფის“ და „უფლისწულის“ გამოსახულებებს ძვლის რიტონის დეტალებად მიიჩნევს, ხოლო ყველა დეტალის აღმოჩენის ადგილი – „ალვიაა“. ამდენად, სავარაუდოა, რომ აქ ერთი ნივთის დეტალებთან გვაქვს საქმე. თუმცა, ეს ასეც რომ არ იყოს, ამით ხელი მაინც არ ეშლება იმის ვარაუდს, რომ იმდროინდელი პართიის მეფეებისა და უფლისწულების გასართობს სპეციალურად მოწვეული აკრობატები, ფლეიტის დამკვრელები და აღმოსავლური ცეკვის შემსრულებელი ქალები წარმოადგენდნენ. ხოლო ამგვარივე მოცეკვავე ქალის ფიგურის აღმოჩენა ბაგინეთში, საგარაუდოდ, იმაზე მეტყველებს, რომ იმ დროისთვის (ძვ. წ. აღ. II ს-ში) არც ადგილობრივი დიდებულები იყვნენ მოკლებულნი ამგვარ გასართობ სანახაობას. ეს კი, ერთი მხრივ, საცეკვაო ხელოვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ასვლის მოწმობაა – როდესაც უკვე არსებობს საცეკვაო-გასართობი სახილველის წარმომდგენთა

¹ მროველი ლეონტი, „ცხოვრება ფარნავაზის“, „ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, ობ., 1955, გვ. 20

² იქვე, გვ. 25

³ <http://dzeglebi.ge/dzeglebi/a/armazi-bagineti.html>

სპეციალური ჯგუფი, რომლის წევრებიც, რასაკვირველია, თავიანთ საქმეში დაოსტატებას სპეციალური წევრთნის მეშვეობით აღწევდნენ, რაც თავისთავად, მწვრთნელის (ცეკვის მასწავლებლის) ინსტიტუტის არსებობასაც გულისხმობს.



სურ. 1

მოცეკვავე ქალი ბაგინეთიდან,
ძვ. წ. აღ.-ის IV-II სს.



სურ. 2

პოპის მიერ აღწერილი
გვრცხლის ჭურჭელი
ლ. გვარამაძის სტატიიდან



სურ: 3
ძვლის რიტონის
დეტალი:
„პართიის მეფეთ-მეფე“,
(ალვაა, ირანი
ძვ. წ. აღ-ის III.)



სურ: 4
ძვლის რიტონის
დეტალი:
„უჯლისწული“,
(ალვაა, ირანი
ძვ. წ. აღ-ის III.)



სურ: 5
ძვლის რიტონის
დეტალი:
„ულეიტისტი“,
(ალვაა, ირანი
ძვ. წ. აღ-ის III.)



სურ: 6 „მოცეკვავე ქალი“
(ალვაა, ირანი
ძვ. წ. აღ-ის III.)



სურ: 7 „აკრობატი“
(ალვაა, ირანი
ძვ. წ. აღ-ის III.)

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გვარამაძე, ლ., „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1964
- მროველი ლეონტი, „ცხოვრება ფარნავაზისი“, „ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, თბ., 1955
- „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“, ტ. 5, თბ., 1990
- Луконин В. Г., «Искусство древнего Ирана», Москва, «Искусство» 1977
- <http://dzeglebi.ge/dzeglebi/a/armazi-bagineti.html>

გენეზენტი

დილაგარდისა დავითულიანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი,
ეკონომიკის აკადემიური დოქტორი, პროფესორი
ლილი კოჭლაძაზაშვილი,
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი, ეკონომიკის აკადემიური
დოქტორი, პროფესორი

ტურიზმის მდგრადი განვითარება საქართველოს მომავალია

„მდგრადობა“ და „მდგრადი განვითარება“ ცნებები საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს დასახასიათებლად გამოიყენება. სიტყვა „მდგრადი“ ნიშნავს გარკვეული მდგომარეობის შენარჩუნების უნარს, მიუხედავად სხვადასხვა ხელისშემშლელი პირობების არსებობისა. ეს იგივეა, რაც გამძლე, სტაბილური. „მდგრადობა“ კი გამძლეობაა, სტაბილურობაა.

მდგრადი განვითარება ეწოდება პროცესს, რომლის დროსაც განვითარება ხდება რესურსებისადმი ზიანის მიყენებისა და დაზიანების გარეშე. ეს კი მიიღწევა ამ რესურსების ისეთი მართვით, რომლის დროსაც მათი განახლება ხდება იმავე სისწავეთით, როგორც მოხმარება, ან ნელად — აღდგენადი რესურსების მოხმარებიდან სწრაფად აღდგენადი რესურსების მოხმარებაზე გადასვლით.

მდგრადი განვითარება — ცვლილებათა პროცესია, სადაც რესურსების ექსპლოატაცია, ინვესტიციების მიმართულება, სამეცნიერო-ტექნიკური განვითარების ორიენტაცია და ინსტიტუციონალური ცვლილებები ურთიერთშეთანხმბულია და განამტკიცებენ ახლანდელ და მომავალ პოტენციალს ადამიანთა მოთხოვნილებების დაქმაყოფილებისათვის.

თანამედროვე პირობებში მდგრადი განვითარების მიმართულებამ ეკონომიკის თითქმის ყველა სფეროში ფართო გავრცელება და მხარდაჭერა მოიპოვა მსოფლიოს ქვეყნებში. ტერმინი „მდგრადი განვითარება“ პირველად შემოიტანეს 1972 წელს სტოკჰოლმის პირველ მსოფლიო კონფერენციაზე გარემოს საკითხების განხილვასთან დაკავშირებით. 1992 წელს რიო-დე-ჟანეიროს კონფერენციაზე ამ ტერმინმა მიიღო შემდეგი განმარტება: მდგრადი განვითარება ისეთი

განვითარებაა, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს ადამიანთა როგორც დღევანდელი, ასევე მოგალი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება. სახელმწიფო ვალდებულია შეინარჩუნოს და გამოიყენოს გარემო და ბუნებრივი რესურსები, როგორც დღევანდელი, ასევე მომავალი თაობების ინტერესებისათვის.

შსოფლიოს ცნობილი მეცნიერები და საზოგადო მოღვაწეები განიხილავენ მდგრადი განვითარების საკითხებს. შემუშავებული და განსაზღვრულია მსოფლიო ეკონომიკისა და მათ შორის ტურიზმის განვითარების კონცეფციები და პრინციპები. კონფერენციებსა და სამიტებზე მნიშვნელოვანი ფურადება ეთმობა ტურიზმის მდგრადი განვითარების პრობლემებს. მდგრადი ტურიზმის განვითარებასთანაა დაკავშირებული ისეთი მნიშვნელოვანი ამოცანების შესრულება, როგორებიცაა: ქვეყნების ენერგოუზრუნველყოფა, ბიომრავალფეროვნების შენარჩუნება, მოსახლეობის ზრდის რეგულირება, სასურსათო უსაფრთხოება, ადამიანთა სიცოცხლის უზრუნველყოფის სისტემის დაცვა და ასე შემდეგ.

მდგრადი განვითარების კონცეფცია წარმოიშვა სამი შეხედულების გაერთიანებით: ეკონომიკური, სოციალური და ეკოლოგიური. შესაბამისად, მას გააჩნია სამი ძირითადი პრინციპი:

- ეკოლოგიური მდგრადობა, რომელიც უზრუნველყოფს განვითარების შეთავსებადობას ეკოლოგიური პროცესების, ბიოლოგიური მრავალფეროვნებისა და ბიოლოგიური რესურსების მხარდაჭერასთან;

- სოციალურ-კულტურული მდგრადობა უზრუნველყოფს ისეთ მდგრამარეობას, რომლის დროსაც განვითარება წელს უწყობს ხალხის მიერ ცხოვრებაზე კონტროლის გაზრდას, იცავს და ამტკიცებს ადგილობრივ თვითმყოფადობას;

- ეკონომიკური მდგრადობა უზრუნველყოფს განვითარების ეკონომიკურ ეფექტიანობას და ისეთი ვითარების შექმნას, როცა რესურსების მართვის მეთოდი უზრუნველყოფს მომავალი თაობების მიერ მათი მოხმარების შესაძლებლობას.

შსოფლიო ტურისტულმა ორგანიზაციამ (მტო) შემდეგნაირად განსაზღვრა მდგრადი ტურიზმი: „ტურიზმის მდგრადი განვითარება აკმაყოფილებს თანამედროვე ტურისტთა და მასპინძელი რეგიონების მოთხოვნებს და იმავდროულად იცავს და აფართოებს შესაძლებლობებს მომავლისათვის. იგი ითვალისწინებს ყველა არსებული რესურსის

იმდაგვარ მართვას, რომელიც კულტურული ხელშეუხებლობის, არსებული ეკოლოგიური პროცესების, ბიოლოგიური მრავალფეროვნებისა და სიცოცხლის ხელშემწყობი სისტემების სათანადო მოვლა-პატრონობასთან ერთად, დააკმაყოფილებს ეკონომიკურ სოციალურ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს“.

ტურიზმი შსოფლიო ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე ღილი და სწრაფად მზარდი სექტორია, ამიტომ მსოფლიოს ყველა ქვეყანაა დაინტერესებული მისი განვითარებით. მას მსოფლიო ეკონომიკაში ღილების პოზიცია უკავია. მისი გავლენა მსოფლიოსა და ცალკული ქვეყნების ეკონომიკაზე მნიშვნელოვანია და სისტემატურად იზრდება. ტურიზმის განვითარებაზე გავლენას ახდენს ეკონომიკური, მარკეტინგული, პოლიტიკური და ბუნებრივი ფაქტორები. ტურიზმის განვითარებასთან დაკავშირებულია ზოგიერთი ნეგატიური მოვლენაც. კერძოდ, ადგილობრივი მოსახლეობის ინტერესების უპატივცემულობა, ტრადიციებისა და კანონების დაუცველობა, ბუნებრივი ლანდშაფტების განადგურება, კულტურის ძეგლების დაზიანება და სხვა. მიუხედავად ამისა, ტურიზმს პოტენციალის სწრაფად აღდგენის უნარიც გააჩნია.

საქართველო ტერიტორიითა და მოსახლეობის რაოდენობით ევროპის პატარა სახელმწიფოებს ეჯუთვნის. აქ არსებობს გარკვეული წინაპირობები ეკონომიკის მრავალი დარგის, მათ შორის ტურისტული კომპლექსის მდგრადი განვითარებისათვის. ეს წინაპირობებია: ხელსაყრელი ეკონომიკურ-გეოგრაფიული და გეოპოლიტიკური მდებარეობა, სატრანსპორტო პოტენციალი და საწარმოო ინფრასტრუქტურა, ნაყოფიერი მიწის, ტყის და წყლის რესურსები, მნიშვნელოვანი წიაღისეული, ენერგეტიკული რესურსები, ჯერ კიდევ დაუზიანებელი ეკოსისტემისა და დაცული ტერიტორიების გადარჩენილი ნაწილი, მოსახლეობის ზოგადი განათლების საკმაო დონე და იაფი მუშახელი, მნიშვნელოვანი სამეცნიერო - ტექნიკური პოტენციალი, საკმარისი სამრეწველო და სამშენებლო კომპლექსები, რომლებიც გადაუდებელ აღდგენსა საჭიროებენ.

ბოლო წლების სტატისტიკური მაჩვენებლები ადასტურებს, რომ ტურიზმი საქართველოში განვითარების აქტიურ ეტაპზე იმყოფება, მზარდია და აღმავლობით ვითარდება ტურიზმის ინდუსტრია. მას აქვს დიდი პოტენციალი – უფრო მეტი წლილი შეიტანოს ქვეყნის შემოსავლების, დასაქმებისა და ინვესტიციების ზრდაში. 2016

წელს საერთაშორისო მოგზაურობის რეკორდული მაჩვენებელი – 6 360 503 ერთეული დაფიქსირდა, რამაც ქვეყანას 2,2 მილიარდი დოლარის შემოსავალი მოუტანა და მისი წილი ქვეყნის მთლიან შიდა პროდუქტში (შშ) 7,1 % -მდე გაიზარდა. გაიზარდა აგრეთვე საქართველოს ტურისტული კონკურენტუნარიანობა მსოფლიო ბაზარზე. მოსახაზულებელ ათ საუკეთესო ქვეყანას შორის იგი მეხუთე ადგილზე აღმოჩნდა და მოხსენიებულია თურქეთის და ბრაზილიის შეძლევ. ამაღლდა საქართველოს ცნობადობა საერთაშორისო მასშტაბით. თუმცა ნაკლოვნებებიც საკმარის ბევრია. თუნდაც ის ფაქტი, რომ საქართველოში საერთაშორისო შემოსავლების 88 % მეზობელი ქვეყნებიდანაა, ხოლო დანარჩენი 12 % – სხვა ქვეყნებიდან.

საქართველო ტურისტული რესურსებით უნიკალური ქვეყანაა, რაც ტურიზმის ყველა მიმართულებით სწრაფი განვითარების საფუძველს იძლევა. გარკვეული წინსვლა არსებობს, მაგრამ ტურიზმის განვითარების დონე, მასშტაბი, მომსახურების ხარისხი ბევრად ჩამორჩება განვითარებულ ტურისტულ ქვეყნებს. ტურიზმის მდგრადი განვითარების მიმართულებით პრობლემები განსაკუთრებით ბევრია. მათი მოგვარება საკმაო ოდგნობის თანხებს მოითხოვს.

ტურიზმის მდგრადი განვითარება შესაძლებლობას იძლევა დავძლიოთ მზარდი წინააღმდეგობანი, ერთი მხრივ, ტურისტების მუდმივად შხარდი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების აუცილებლობასა და, მეორე მხრივ, შეზღუდულ ბუნებრივ, სოციალურ და ეკონომიკურ რესურსებს შორის.

მდგრადი ტურიზმის აუცილებლობა დღის წესრიგში აყენებს მრავალ მნიშვნელოვან პრობლემას, რაც მოითხოვს მისი განვითარებისათვის შესაფერისი პირობების შექმნას, ტურისტული საქმიანობით გამოწვეული ნეგატიური შედეგების შემცირებას და დადებითის მაქსიმალურ გამოყენებას.

საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტროს ტურიზმის ეროვნულმა აღმინისტრაციამ შეიმუშავა საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია 2025. იმისათვის, რომ განხორციელდეს ამ სტრატეგიით გათვალისწინებული ტურიზმის განვითარების პარამეტრები და ქვეყანამ მიაღწიოს სასურველ შედეგს, სახელმწიფო, კერძო, არასამთავრობო სექტორსა და სამოქალაქო საზოგადოებასთან კონსულტაციების საფუძველზე განისაზღვრა

ამ სტრატეგიის განსახორციელებლად შემდეგი სახელმძღვანელო პრინციპები: კერძო სექტორის წამყვანი როლი; სახელმწიფოს სრული ჩართულობა; ბაზრების პრიორიტეტების განსაზღვრა; მდგრადობა; საქართველოს სტუმარობობის კულტურის განვრცობა მოშვახურების სფეროზე.

მდგრადობა როგორც პრინციპი ორენტირებულია დანიშნულების ადგილების გეოგრაფიული თავისებურებების შენარჩუნებასა და დაცვაზე, მათ შორის გარემოს, ესთეტიკის, კულტურული მემკვიდრეობისა და ადგილობრივი მოსახლეობის კუთილდღობის ხელშეწყობაზე. ტურიზმის პოპულარიზაცია ხდება მდგრადი განვითარების კონცეფციის პრინციპებით. ამასთან, იგი უნდა განვიხილოთ როგორც მსოფლიო მეურნეობის ერთ-ერთი დარგი, რომელიც დამოკიდებულია ყველა სხვა დარგების განვითარებაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მარგველაშვილი მ., ჭეიშვილი კ., „ათი საფეხური მდგრადი ტურიზმის განვითარებისათვის საქართველოში“, თბ., 2009
- ნადირაშვილი გ., ჯანგულაშვილი დ., „მდგრადი ტურიზმის საფუძვლები“, თბ., 2016
- საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტრო, საქართველოს ტურიზმის ეროვნული აღმინისტრაცია, „ტურიზმის განვითარების პერსპექტივები საქართველოში და მსოფლიო გამოცდილება“, თბ., 2016
- საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტრო, საქართველოს ტურიზმის ეროვნული აღმინისტრაცია, სახელმძღვანელო შემომწვანი ტურიზმის ბიზნესის დასაგეგმად, თბ., 2017

ნათია კოპალეიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის
ასისტენტ-პროფესიონალი

საპატიო მითი და მისი „დაცვა“ ქართული კინოჭარმობის 50-60-იან ფლებზე

დღეს ხშირად განიხილება ყოფილი საბჭოთა ქუეყნის კინოს წარმოებითი სისტემის როლი, მისი განვითარებისა და იდეოლოგიური წნევის ორმაგი ფუნქციის შესახებ. გარდა იმისა, რომ ამ სისტემას კარგად გააზრებული წარმოებითი სტრუქტურის დადებითი მხარეებიც გააჩნია, ბუნებრივია, მითისა და ჰეროიზმის განვითრებაში მას გადამწყვეტი როლიც ენიჭებოდა. წარმოების წინსვლას განაპირობებდა საბჭოური კეთილდღეობის მითისადმი ერთგულებაც – ის, რაც იცვლიდა დროსა თუ გარემოს, მაგრამ არ იცვლიდა ძირითად დამოკადებულებას წარმოების პრიორიტეტების მიმართ. ისტორიამ ბევრი რამ გადააფასა და შეცვალა, თუმცა საბჭოთა მითის შექმნაში კინოწარმოების ფუნქცია ისტორიული გადასახედიდანაც უცვლელი რჩება. კონკრეტულად რა პროცესთან გვაქვს საქმე?

XX საუკუნის 50-60-იან წლებში, როდესაც წარმოების სისტემა, ერთი მხრივ, აწყობილი, მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებული სფეროა, რომელიც ერთგულად ემსახურება სოცრეალისტურ ხელოვნებას და, მეორე მხრივ, ის ახალი თაობის 60-იანელთა კინოს განხორციელებული სოციალისტური ეკრანული მითის მსხვრევის ხელშეწყობი ხდება. ამ პერიოდის რამდენიმე ნამუშევრისა და მისი წარმოებითი თავისებურებების, პრიორიტეტების შესახებ ზოგიერთი მთავარი ნიშნის გამორკვევა დღეს ბევრად უფრო საინტერესო და ადვილია, ვიდრე რამდენიმე ათწლეულის წინ.

კონსტანტინე პიპინაშვილის, შოთა მანაგაძის, ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმები, რომელთა უმრავლესობა სააბჭოთა სოციალისტური სიკეთეებისა და იდეალიზმის დამკვიდრებას ემსახურება, რაღა თქმა უნდა, დღევანდელი მაყურებლის ნაწილსაც აინტერესებს.

როგორ იქმნებოდა მითი ყველასათვის ნათელია: დგებოდა

თემატური პრიორიტეტები არა მხოლოდ კინოში, არამედ ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, თუმცა კინოს მასშტაბებიდან, მისი მასობრიობიდან გამომდინარე, საბჭოთა თემატიკის პრიორიტეტი და იდეოლოგიური მოტივები მასში უპირობო ადგილს იკავებდნენ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე თავს იქვიდრებდა აღორმინების, შემობრუნების ხანა, ხოლო პარალელურად, წარმოების (ერთი მხრივ) აწყობილი სისტემა უყურადღებოდ არ ტოვებდა იმ პრივილეგიებსა და აქცენტებს, რაც, უამრავი ნაყალბევი დეტალისა და შტრიხის გამოლიანების შემდეგ, აშკარად ინერგებოდა მაყურებლის ცნობიერებასა და აღქმაში. ეს პროცესი ნათლად აისახა ისეთ ფილმებში, როგორებიცაა ყველასათვის კარგად ნაცნობი: „ჭრიჭინა“, „აბეზარა“, „ნინო“, „უდიპლომო სასიძო“ და ასე შემდეგ.

„...მთელ ქართულ კინოზე ზოგადად, აშკარა გავლენა მოახდინა სახელმწიფო ორგანიზმა იდეოლოგიაშ. „სოციალური დაკვეთით“ შექმნილ ამ ფილმებს, ამიტომაც, ხშირად დიდაქტიკურ-პუბლიცისტური, სააგიტაციო ხსიათი ჰქონდა. 50-იანი წლების ქართულ კინოში ჯერ კიდევ შეიმჩნეოდა წინა ათწლეულების კინემატოგრაფის მთავარი ნაკლი – ხსიათებისა და კონფლიქტების ხელოვნურობა და სქემატურობა, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებში¹! – წერს, კინომცოდნე არჩილ შუბაშვილი.

მათლაც, კინოწარმოებას, რომელიც ორ ფრონტზე იბრძოდა, იოლად არ შეეძლო პრიორიტეტების გადანაწილება. სისტემა მთელი ქვეყნების მასშტაბით და ბუნებრივია, საქართველოშიც იძულებულს ხდიდა სტუდიებს, მხოლოდ ადგილად აღსაშელი, ე. წ. ქეთილი ადამიანებით დასახლებული რეალობა ეჩვენებინათ.

როგორ დგებოდა ამგვარი მხატვრული სურათი? – არც თუ მინიმალური დანახარჯებით. ვინათან, ეკრანზე ჩნდებოდა ზღაპრად ქცეული კოლმეურნეობები და სოფლები, ფართომასშტაბიანი მშენებლობები და სივრცეები. მიუხედავად ომისშემდგომი პერიოდის სიღუხვირისა, მიუხედავად მცირეფილმიანობის გავლენებისა, წარმოება გარკვეულ დროსა და ყურადღებას უთმობდა საჩვენებელ ობიექტებს. ამგვარი პრიორიტეტი თითქმის არ იყო დეკლარირებული ხარჯის გაწერის მიმართულებით, ის უსიტყვოდ თანხმდებოდა იდეოლოგიასთან და ასევე უსიტყვოდ სრულდებოდა. მითებს

¹ <http://www.geocinema.ge/ge/img/kinos-istoria>

კოლოსალური დანახარჯები არც სჭირდებოდა, ვინაიდან სახელმწიფო ბიუჯეტიდან მიღებული დაფინანსება, ძირითადად, ფარავდა ყველა პრობლემას ამ მიმართულებით.

ქართული კინოს აღორძინების ხანა 50-იანი წლებიდან იწყება და ამ პროცესს, ძირითადად, შედარებით მცირებიუჯეტიანი ფილმების გამოჩენამ შეუწყო ხელი. მითის ე. წ. რეორგანიზაცია არ გახლდათ ადგილი პროცესი, ვინაიდან ყალბი ხატების განდევნა ეკრანიდან, არც თუ მცირე დროს მოითხოვს.

მოუხედავად იმისა, რომ რეზო ჩხეიძისა და ოქნგიზ აბულაძის „მაგდანას ლურჯა“ (ეკატერინე გაბაშვილის იმავე სახელწოდების მოთხოვნის ეკრანიზაცია) ამ პროცესის პიონერია, საბოლოოდ, შემობრუნებისა და მითის ცვლილების ხანა ქართულ კინოში მანიც მოკლემეტრაჟიანი ფილმებით მკვიდრდება. რეჟისორების ახალი ტალღის წყალობით, გარდა იდეოლოგიური მითის სრული ცვლილებისა, ეკრანზე ჩვეულებრივი, სისხლსავსე, საინტერესო, მრავალმხრივი გმირები იმკვიდრებენ თავს.

წარმოების პროცესი იზრდებოდა, მაგრამ არა მასშტაბური სანახაობების ან მონუმენტური ფასადების ჩვენების ხარჯზე. არც ფართო, ნათელი ქუჩებისა და სოფლების ტკბობის ობიექტებად ქცევის მიმართულებით, რაც საშუალებას აძლევდა „ქართული ფილმის“ წარმოებას, მხატვრული მინიმალიზმის სახე გამოეყენებინა და, დანახარჯების შესაბამისად, მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიც უწყობდა ხელს ყოველივე ამას.

„...რეალური ცხოველების წინააღმდეგობრივი ხასიათი და უშუალობა იგრძნობა აგრეთვე რეზო ჩხეიძის ფილმში „ჩვენი ეზო“ (1956), სადაც აღმზრდელობითი დიდაქტიკის გარეშე მოთხოვნილი ახალგაზრდა თანამედროვეების შესახებ. რეზო ჩხეიძის 60-70-იანი წლების ნატურელურები – „ჯარისკაცის მამა“ (1964), „ლიმილის ბიჭები“ (1968), „ნერგები“ (1972), „მშობლიურო ჩემო მიწავ“ (1980), „მაცხოვრის საფლავზე დანთებული სანთელი“ (2007) – ყურადღებას იქცევს რომანტიკული პათოსით, მთავარი გმირების ხასიათების მასშტაბურობით, რეჟისორის მიერ მსახიობის ინდივიდუალობის გახსნის უნარით. დიდი წარმატება ხვდა წილად პერიოდულ დრამას „ჯარისკაცის მამა“, სადაც ორგანულადაა ერთმანეთთან შერწყმული თხრობის აუჩქარებელი ეპიკურობა და პათეტიკა, ტრაგედიული ინტონაციები და იუმორი, ყოფის დამაჯერებლობა და პოეტური

სიმბოლიკა. მსახიობმა სერგო ზაქარიაძემ დიდი ემოციურობით გახსნა ეროვნული ხასიათის თავისებურებანი და მონუმენტური სახე შექმნა ფრონტზე დაჭრილი შვილის სანახავად გამგზავრებული ჯარისკაცის მამისა, რომელიც ომის პირობებშიც არ კარგავს ქართველი გლეხისათვის დამახასიათებელ სიკეთესა და სიბრძნეს“,¹ – წერს ამ პროცესის შესახებ არჩილ შებაშვილი.

უაქტია, რომ დღევანდელ დღეს, ამ გადასახედიდან, ბევრი რამ ბადებს კითხვებს რეალისტური სურათის თვალსაზრისით. თუმცა, აღნიშნული მოსაზრებები სრულიად ამართლებს იმ აზრს, რომ ჰეროიკული დრამის თუ სხვაგვარი უნდოის ფონზე, მარტივი, არაფრისმთქმელი და ყალბი კეთილდღეობის ხატი კარგავს თავის მნიშვნელობას ქართულ კინოში. რა თქმა უნდა, ამ მოვლენის თავი და თავი, მთავარი მამოძრავებელი ძალა თავად რეჟისორთა ის ნაწილია, რომელთაც დღეს 60-იანელებს უეწოდებთ. თუმცა თავისი წვლილი მითიური იდეოლოგიის კინოს ცვლილების საქმეში კინოწარმოების უსიტყვოდ შეცვლილმა პოლიტიკამაც შეიტანა. ის ფაქტი, რომ ყველა ნამუშევარი, რომლებიც 60-იანელთა თაობამ შექმნა ქართულ კინოში, დაფინანსებული და მხარდაჭერილი, „დათბობის“ საპასუხო რეაქცია იყო, თუმცა ეროვნული კინოსათვის მეტად ხელსაყრელი და საინტერესო.

ეპოქაში, როდესაც პროდიუსერების ფუნქციას ფილმის დირექტორები ასრულებდნენ, ბევრად უფრო რთული ხდებოდა, სავარაუდო იდეოლოგიური მოთხოვნების უგულებელყოფა და, თუმცა, შემსრულებელი ამ შემთხვევაში ფილმის დირექტორი, ტექნიკური საბჭოს ხელმძღვანელი, ან ნებისმიერი ფინანსური პასუხისმგებელი პირი, შედარებით ნაკლებად პასუხობდა იდეოლოგიურ პრეტენზიებს, მაინც სათანადო მოთხოვნათა გათვალისწინების საფრთხე, დიდი ხნის განმავლობაში ნაწილდებოდა ყოველ მათგანზე.

კინოს საწარმოო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ყოველივე ეს, ერთიანი ურთიერთმოქავშირე ჯაჭვია, სადაც თანამოაზრეთა ურთიერთობა აუცილებელია.

საბჭოთა ქართულ კინოში, ამგვარი ერთიანობა იდოლოგიის ბატონობის ხანაში, აუცილებელიც კი იყო, ვინაიდან ისე მოხდა, რომ ისტორიულად მნიშვნელოვანმა პროცესებმა: „დათბობამ“,

¹ <http://www.geocinema.ge/ge/img/kinos-istoria> ხატიაშვილი თეო, „ქალი და მამაკაცი: გენდრული სტეროტიპები და მოდიფიკაციები ქართული, ამერიკული და ესპანური კინოს მაგალითზე“, გენდერი, კულტურა, თანამედროვეობა, 1, (2005).

იდეოლოგიურ მოთხოვნათა შესუსტებამ, ახალი ქართული კინოს დაბადებამ, მხატვრული გეზის ცვლილებამ და რეალიზმის, ასევე მხატვრულად ახალი ფორმების დამკვიდრებამ, წარმოების ხელშეწყობაც მოითხოვა.

„...60-იან წლებში ქართული კინოს ისტორიაში მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოხდა. მოვიდა რეჟისორთა თაობა, რომელიც აშკარად გამოვიდა დომინანტური იდეოლოგიური სტერეოტიპების წინააღმდეგ (ელდარ შენგელაია, გიორგი შენგელაია, ოთარ იოსელიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი, ლანა დოლობერიძე). ძირითად საშუალებად ამ ბრძოლაში ისინი იგავის ჟანრს მიმართავდნენ. იგავური თხრობა ავტორებს საშუალებას აძლევდა არაპირდაპირ გამოეთქვათ თავიანთი კრიტიკული აზრი. ფილმები სიმბოლოებისა და მეტაფორების ენით ალაპარაკდა. „გიორგობისთვე“ (1966); „იყო შაშვი მგალობელი“ (1970); „არაჩეულებრივი გამოფენა“ (1968); „შერეკილები“ (1973); „ალაგერდობა“ (1962) – ამ ფილმების მთავარი გმირები ხაზგასმულად ნონკონფორმისტულ პოზიციაზე დგანან და ძირითადად რომანტიკულ-ინფანტილური ტიპაჟები არიან. ისინი თავისი ბუნებით და ხშირად თავისი მოქმედებებითაც უპირისპირდებიან გარემომცველ პირობებს – სიცრუეს, მომზვეჭელობას, ძალმომრეობას, სიზარმაცეს, უპასუხისმგებლობას და ა.შ. აღსანიშნავია, რომ ეს გმირები უმრავლეს შემთხვევაში ხაზგასმულად არიან დაკავშირებულნი გარკვეულ არისტოკრატულ წარსულთან, ტრადიციასთან და ფესვებთან შეიძლება ითქვას დაკარგულ მამასთან და მათი ინფანტილური ხასიათი პირდაპირ მიანიშნებს მამის არყოფნაზე, ან მისი მფარველობის მოთხოვნილებაზე“¹.

რამდენად კრიტიკულებიც არ უნდა ვიყოთ, ამ ეპოქისა და იდეოლოგიურად „მტკიცე“ წარმოებითი სისტემის მიმართ, მანც ვერ უარყვოფთ ფაქტს, რომ წარმოების ე.წ. „სიკეთები“, გარკვეულწილად, ასევე ხელშემწყობი ფაქტორი აღმოჩნდა.

იდეალური ადამიანების, სოფლების, ქალაქების, მორალურად გაწონასწორებული საზოგადოების საბჭოთა საქართველოს კინომითი ბოლოსდაბოლოს შეიცვალა მიხეილ კობახიძის, რეზო ჩხეიძის, თენგიზ აბულაძის, მერაბ კოკოჩაშვილის, ელდარ და გიორგი შენგელაების, ოთარ იოსელიანის, ასევე სხვა რეჟისორთა ნამუშევრებით...

¹ ხატიაშვილი ოეო, „ქალი და მამაკაცი: გენდერული სტერეოტიპები და მოდიფიკაციები ქართული, ამერიკული და ესპანური კინოს მაგალითზე“. გენდერი, გულტურა, თანამედროვეობა. 1. (2005). 286-307

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხატიაშვილი ოეო, „ქალი და მამაკაცი: გენდერული სტერეოტიპები და მოდიფიკაციები ქართული, მერიკული და ესპანური კინოს მაგალითზე“, გენდერი, კულტურა, თანამედროვეობა, 1, (2005)
 - <http://www.geocinema.ge/ge/img/kinos-istoria>
-
-

ნინო სანადირაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის
ფაკულტეტი, პროფესორი

კულტურის სფეროს საგანმანათლებლო შესაძლებლობები თანამედროვეობაში

თანამედროვე სამყაროში კულტურის შესაძლებლობების პარადიგმაზე საუბარი უფრო და უფრო აქტუალური ხდება. კულტურის რესურსების საკითხი ის მიმართულებაა, რომელიც კულტურისა და ხელოვნების მენეჯმენტის მკვლევარებსა და სამეცნიერო ჯგუფებში ბოლო ათწლეულებია დიდ ინტერესს იწვევს და ახალ ტენდენციებს ამკვიდრებს. კულტურის რესურსები თავისთვად გულისხმობს არა მარტო კულტურის სფეროს მიმართულებებს, არამედ კულტურის სფეროს პროდუქტებსაც. უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურის რესურსები განსაკუთრებულ შესაძლებლობას ანიჭებს ერთდროულად მწარმოებელსაც და მომზმარებელსაც, როგორც ურთიერთსარგებლის მომტან ურთიერთობას, როგორც ეკონომიკურ და სოციალურ რესურსს. კულტურის რესურსები, მათი კონტექსტიდან გამომდინარე ასოცირებულია სხვადასხვა ღირებულებებთან და განაპირობებენ ინოვაციურად გამოყენების შესაძლებლობას. საზოგადოებაში კულტურის გამოვლენის ფორმები და დამოკიდებულებები ზშირად სხვადასხვა განზომილების წარმოადგენს. კულტურა მატერიალურიცა და სულიერიც. თუმცა, მისი სულიერება ქმნადობის ან წარმოების შემთხვევაში იძენს მატერიალურ ხასიათს, რაც ზშირად საზოგადოების ანუ ურთიერთობათა სისტემის ფასეულობათა მაჩვენებელიცაა. ეს კულტურისა და საზოგადოების ურთიერთობა ერთდროულად შეიძლება იყოს მატერიალურიცა და სულიერიც, მისი მატერიალურობა იმ სოციალურ ინსტიტუტებში გამოიხატება, რომელთა გარეშე საზოგადოება წარმოუდგენია, ხოლო კულტურის მატერიალურობა იდეის განხორციელების ფორმაა, ანუ მატერიალურ ნივთებსა და ნაწარმოებებშია რეალიზებული. კულტურის შესაძლებლობებსა და რეალიზების საშუალებებს კულტურის რესურსების არსებობა განაპირობებს.

თანამდეროვე სამყაროში კულტურის რესურსების მრავალი განმარტება არსებობს, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არასამეცნიერო განმარტება ამერიკელ პროფესორ დანიელ ოდესს ეკუთვნის, რომელიც განმარატვს, რომ „კულტურული რესურსები კულტურებისთვის მნიშვნელოვანი რესურსებია“ (The Arctic Small Tool Tradition, 2005:146-147).

კულტურული რესურსების მრავალგარობა მათ მრავალფეროვნებასა და შინაარსშია საძიებელი. კულტურულ რესურსის ცნება სხვადსხვა მნიშვნელობით გამოიყნება და ძირითად კულტურული მექანიზრებობასთან ასოცირდება. კულტურის რეურსი სხვადსხვა კულტურასა და სოციუმში სხვადსხვანაირად აღიქმება, ისინი შეიძლება განიხილებოდეს და რესურსებად ჯერულდებოდეს ესთეტიკის, ვიზუალური, შინაარსობრივი, გამოყენების, მნიშვნელობის და სხვა ნიშნით.

კულტურის ობიექტის რესურსთა განხილვისას მნიშვნელოვანია გავაიზროთ მათი ყველაზე ღირებული ატრიბუტი: თანმიმდევრული შესაძლებლობები, რათა გამოიკვეთოს კულტურის იდენტობის მატარებლები. ისტორიის მანძილზე ხელოვნება და კულტურა სარგებლის მომტანი იყო, როგორც ინდივიდუალურად ასევე საზოგადოებისთვის. თანამედროვე კვლევების შედეგად ირკვევა, რომ საზოგადოების სოციალური სარგებელი ხელოვნებისა და კულტურიდან მომდინარეობდა. კულტურა ყველგან შეღწევადია, რაშიც ხელს უწყობს სოციალურად ინტეგრირებული ფონი, კრეატიულობა, კავშირი და სიცოცხლისუნარიანობა. კულტურული მემკვიდრეობის მართვის დაგეგმვისას გასათვალისწინებელია მათი როლი მთელ შეოფლიოში ურბანულ განახლებაზე (განვითარებაზე) საუბრისას. მძლავრი ეკონომიკური განვითარების დროს ერთი მხრივ შემოქმედებითი მნიშვნელობა შეწელებულია ხელოვნებაში, ტრადიციებში, წარსულის ღირებულებებსა და უნარებში, მაგრამ მეორე მხრივ აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ კულტურა გვეხმარება ჩვენი განცდების ადაპტაციასა და შეცვლაში, ის გვანახებს, რომ ჩვენ მოვდივართ საიდანლაც და გვაქვს ისტორია. კულტურული რესურსები წარმოადგენს უნიკალურ საშუალებას, რომლის მეშვეობითაც ყოველ ადამიანს, მიუხედავად წარმომავლობისა და სოციალური გარემოსა, შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს მის განვითრებაში და შექმნას ახალი კულტურული სივრცე.

კულტურული რესურსების ხელმისაწვდომობა თითეული ადამიანის უფლებაა, რომელსაც არცერთი კანონი არ არეგულირებს და წარმოადგენს ერთი მხრივ მემკვიდრეობასთან თავსებადობას, მეორე მხრივ კი უსაზღვრო ინსპირაციის, შთაგონების წყაროს, რომელიც გარდა მატერიალური ობიექტებისა, საგანამანთლებლო რესურსებსაც წარმოადგენს.

კულტურული მემკვიდრეობის რესურსების თავისებურებებს განსაკუთრებული მიღვომების სჭირდება. ერთი მხრივ, ყოველი კულტურული ობიექტი შეიძლება მივჩინოთ კულტურის რესურსად, მეორე მხრივ კი დიდი მნიშვნელობა აქვს თვითონ ობიექტის ამა თუ იმ კულტურაში ინტეგრაციას.

მემკვიდრეობის რესურსებიდან გამოიყოფა სამი ფართო მიმართულება:

1. უძრავი მემკვიდრეობა: შენობა-ნაგებობები ან ბუნებრივი რესურსები, როგორიცაა მიწა, ან მიწაზე დაფუძნებული რესურსები, ან ბუნებრივი ტერიტორიები რომლებიც „ფიქსირებულია“ სპეციალურ მდებარეობაზე (მაგ: სტრუქტურები, ადგილები, ტერიტორიები და სხვა).

2. მოძრავი მემკვიდრეობა: რესურსები, რაც არის ადვილად მოხსნადი და შესაძლებელია გადატანა ადგილიდან ადგილზე (მაგ: ობიექტები, დოკუმენტები).

3. არამატერიალური მემკვიდრეობა: ადამიანის მიერ შექმნილი სულიერი წარმოების „პროდუქცია“ – გამონათქვამები, ამბები, სიმღერები, რწმენა-წარმოდგენები, ღირებულებები და ა.შ.

კულტურის რესურსების გამოყენება საგანამანთლებლო სერვისების საშუალებით საზოგადოების განვითარების წინაპირობაა. კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა აუცილებელია ჯანმრთელი სოციუმის შესაქმნელად, რაც ევროპის ბევრ ქვეყანაში სახელმწიფო სტრატეგიის ნაწილადაა ქცეული¹ მდგრადი საზოგადოება აღიარებს ხელოვნებასა და კულტურულ მემკვიდრეობას, როგორც ძირითად თემას საზოგადოების განვითარებისთვის, კულტურის პოლიტიკის სტრატეგიები გვთავაზობენ შესაძლებლობებს, როგორ შეიძლება განვახლოთ და განვავითაროთ კულტურის სხვადასხვა მიმართულებები კულტურის რესურსების გამოყენებით.

¹ (<http://ec.europa.eu/eu2020/pdf/COMPLET%20EN%20BARROSO%20%20%20007%20-%20Europe%2020%20-%20EN%20version.pdf>).

სახელმწიფოები, თვითმართველი სუბიექტები თუ მუნიციპალიტეტები საკუთარ თავზე იღებენ დაგეგმვის ფარგლებში ოთხი მიმართულების განვითარებას საზოგადოების მდგრადობის გასავითარებლად: 1) ეკონომიკური კეთილდღეობა; 2) სოციალური სამართლიანობა; 3) გარემო პირობები; 4) კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა.

კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სტრუქტეგიების ფარგლები გამოკვეთილია აუცილებელი კომპონენტები, რომელთა დაცვაც აუცილებელია მემკვიდრეობის, როგორც ისტორიის, ასევე როგორც იღენტობის დაცვის საკითხისთვის.

1. იდენტიფიკაცია და აღდგენა: კულტურული მემკვიდრეობის რესურსებისშერჩევა (გადარჩევა) და იდენტიფიკაცია მისი მახასიათებლების მიხედვით –დოკუმენტირება და ინკუნტარიზაცია.

2. შენარჩუნება და განახლება: რესურსები დაცული და მოვლილია. მოქმედებიგანახლება-შეკეთების, მემკვიდრეობის ობიექტისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების (თვისებები) აღდგენისა და შენარჩუნების დროს მოიცავს სამართლებლივი საკითხების გათვალისწინებას (დაცვას). ინტერპრეტაცია და მდგრადი გამოყენება:

მემკვიდრეობითი რესურსების ინტერპრეტაცია და გამოყენება მნიშვნელოვანი და აუცილებელია საგანმანათლებლო და სარეკლამო პროგრამების გამოყენებით რადგანაც კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა და მდგრადობა საზოგადოების სიცოცხლისუნარიანობის აუცილებელი რესურსია.

კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირებისა და საქმიანობის შედეგების განხილვისას, მკვლევარები უპირველეს ყოვლისა, რაოდგომობრივ (მოცულობა ფასის მიხედვით) და ხარისხობრივ შეფასებაზე ამახვილებენ ყურადღებას და განიხილავენ, როგორც საზოგადოებრივი ინდუსტრიის სხვადასხვა ფორმების ურთიერთთანამშრომლობას. სწორედ მის საფუძველზე კეთდება დასკვნა, თუ რამდენად ეფექტურია ამა თუ იმ შემოქმედებითი აქტის შედეგობრივი კავშირი ან საქმიანობა. აქვე აღსანიშნავია სივრცობრივი ასპექტების გათვალისწინებაც, რომელიც საშუალებას იძლევა კულტურის სფეროს საქმიანობა განვიხლოთ როგორც განვითარების, ასევე მისი იმ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ კომპლექსთან კავშირის მიხედვითაც, სადაც ის არის გავრცელებული. მეწარმეობა კულტურაში ადამიანური საქმიანობის სპეციფიკური

სფეროა, რომელიც კულტურისა და ბიზნესის ინტეგრაციის შედეგად წარმოიშვა. იგი დამახასიათებელია საბაზრო ურთიერთობის წარმოშობის, განვითარებისა და ტრანსფორმაციის პერიოდისთვის, რომელიც იქმნება და რეალიზდება საზოგადოებრივი განვითარების ინდუსტრიული და პოსტინდუსტრიული მოდელის ჩარჩოებში. მეწარმეობას კულტურაში წინააღმდეგობრივი ხასიათი აქვს. ამ საქმიანობის სპეციფიკა მატერიალური და სულიერი ღირებულებების შექმნის ზღვარზე წარმოიშობა. მეწარმეობა უნივერსალური მოვლენაა და დამახასიათებელია ადამიანური საქმიანობის განსხვავებული სფეროებისთვის. წარმოების მიმართულება კულტურაში, იმითაც საინტერესოა, რომ ამ პროცესის მთავარი ფიგურა ხდება სამეწარმეო საქმიანობის სუბიექტი ანუ შემოქმედი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა პროფესიულ ფუნქციებსა და სოციალურ როლებს. მოსაზრება, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში შეიქმნა კულტურის მომსახურების ბაზარი, თანამედროვე ტერმინს წარმოადგენს და დღეისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

თანამდროვე მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაშია აღიარებული შემოქმედებითი ინდუსტრია კულტურის რესურსების მართვის სწორ ფორმად, რომელიც ხელს უწყობს შემოქმედებითობით ეკონომიკის განვითარებასა და ეკონომიკურის სარგებლის მოტანას. შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებამ ბევრ ქვეყანასა თუ სოციალურ ჯგუფშიმოახდინა საკუთარი თავის ტრანსფორმირება გარე ტერიტორიისა და საზოგადოების მიმართ, რომელიც მხარს უჭირს სოციალური (ფართო) ხელოვნებისა და კულტურის ფუნქციებს. ევროპისა და დიდ ბრიტანეთის ბევრ ქალაქში შემოქმედებითი კულტურის სექტორი აღიარებულია როგორც ერთ-ერთი ძირითადი გასაღები ქალაქის ეკონომიკისათვის. ევროპის მასშტაბით შემოქმედებითი ინდუსტრიები უტოლდება 535 მილიარდს, რაც შეადგენს ევროპის მთლიანი შიდა პროდუქტის 4.2%-ს. კრეატიული ინდუსტრიების სექტორი ევროპის ქვეყნებში პირველ 3 დამსაქმებელს შორისაა შენებლობისა და საკვები/სასმელების ბიზნესის შემდგომ. სექტორში, ევროპის მასშტაბით, დასაქმებულია 7 მილიონზე მეტი ადამიანი, რაც წარმოადგენს ევროპის შრომისუნარიანი მოსახლეობის 3,3%-ს. აღსანიშნავია, რომ შემოქმედებითი ინდუსტრიების სექტორი ასაქმებს მეტ ახალგაზრდას (რომელთაგან 19,1% არის 30 წლამდე

ადამიანი), სხვა სექტორებთან შედარებით (18.6%).¹

ფინანსურ პირდაპირ სარგებელთან ერთად, კულტურის სფეროსა და რესურსების შემოქმედებით ინდუსტრიაში ინგეზრაციას მნიშვნელოვანი შესაძლებლობა გააჩნია სოციალური პრობლემების მოგვარებაში, სიღარიბის დაძლევასა და სამუშაო ადგილების შექმნაში. მსოფლიო ბანკის პროგნოზის მიხედვით, 2030 წლისთვის, კულტურა მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს სიღატაკის ზღვარს მიღმა მყოფი (დღეში 1,25 აშშ დოლარზე ან ნაკლებ თანხაზე მცხოვრები) ადამიანების ცხოვრებაში (World Bank, 2012). ასევე გავლენის მნიშვნელობაზე შეგვიძლია ვისაუბროთ ტურიზმის როგორც მნიშვნელოვანი სოციო ეკონომიკური სეტორის განხილვისას.

კულტურის ანუ შემეცნებითი ტურიზმი, ეკონომიკის ამოქმედებისა დაგანვთარების მძლავრი კატალიზატორია. ის ხელს უწყობს ქვეყნის ცნობადობის გაზრდას და ინვესტიციების მოზიდვას. მდგრადი ტურიზმის განვითარება დიდწილად დამოკიდებულია კულტურულ და ბუნებრივ მემკვიდრეობასა და შემოქმედებით ინდუსტრიებზე. გაეროს ტურიზმის ორგანიზაციის (UNWTO) მონაცემებით, კულტურის ანუ შემეცნებითი ტურიზმი შეადგენს მსოფლიო ტურიზმის 40%-ს.

კულტურა, როგორც სოციალური გამოცდილების შედეგად მიღებული მემკვიდრეობა სოციალური და ეკონომიკური განვითარების რესურსია და თანამედროვეობაში არა კულტურის, არამედ კულტურის სფეროს დაგეგმვა-მართვა მნიშვნელოვანი, რადგანაც კულტურის სფერო მარტო ინვესტირებას კი არ ითხოვს, არამედ თვითონ გააჩნია ინვესტირების უდიდესი შესაძლებლობა. კულტურის სფერო საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ კონკრეტული მიმართულებაა, რომელიც გულისხმობს ისეთ აქტივობას, სადაც, ამ სფეროში მოღვაწე ბენეფიციარები ქმნიან სხვადასხვა ტიპისა და ფუნქციის მქონე საწარმოებს, დაწესებულებებს და არაკომერციულ ორგანიზაციებს კულტურის სფეროს სხვადასხვა განსაზღვრული პროდუქტების შენახვისა და წარმოების მიზნით. მსგავსი დამოკიდებულება შესაძლოა შემდეგნაირად განვიხილოთ, როგორც კულტურის ეკონომიკური შესაძლებლობები:

- ასეთი მიდგომები ქმნის წინაპირობას ადამიანური კაპიტალის განვითარებისათვის და თავადვე არის კაპიტალის ნაწილი, მისივე გავრცელებისა და მთაგონების ერთ-ერთი წყარო;

¹ [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring_cultural_and_creative_markets_in_the_EU/\\$FILE/Creating-Growth.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring_cultural_and_creative_markets_in_the_EU/$FILE/Creating-Growth.pdf)

• აყალიბებს და ავითარებს საკომუნიკაციო-საადაპტაციო უნარ-ჩევევებს ინდივიდებში, ხდება და არის კიდევაც სოციალიზაცია-ადაპტაციის ფაქტორი გარკვეულ, კონკრეტულ სოციალურ-კულტურულ პირობებში.

თანამედროვე სამყარო კულტურას დიდი ხანია ათავისუფლებს სხვადსხვა ტიპის სტერეოტიპული დამოკიდებულებისაგან, საგამოფენო ინიციატივებსა და საცავებში კარჩაკეტილობისაგან, თუმცა საზღვრების გახსნილობა არანაირად არ გულისხმობს კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების დაცვის წესებისა და კოლექტათა მოვლის ინსტრუქციების უგულვებელყოფას. კულტურის სფეროს დაწესებულებების მისია გარდა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა, საზოგადოებასთან ურთიერთობის როლის დაბალანსებას წარმოადგენს.

კაცობრიობის კულტურული მემკვიდრეობის საკმაოდ დიდი ნაწილი სამუშაუმო ფონდებშია დაცული. ამ საგანმურის გამოყენებასა და მიზანმიმართულ ჩართულობას სასწავლო პროცესში დიდი მნიშვნელობა აქვს საგანმანათლებლო საქმიანობის წარმატებისთვის. „მუზეუმით სწავლას“ დიდი დახმარება შეუძლია გაუწიოს მოსწავლებს სასწავლო პროგრამების ათვისებაში, მეტყველების, სმენის, აზოვნების (კრიტიკული და შემოქმედებითი), სემინატიკური ინფორმაციის გაგების და ზოგადად კომუნიკაციური უნარების განვითარებაში, პიროვნულ ზრდასა და სწორ თვითშეფასებაში;

მუზეუმი კულტურისა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის დიალოგს ემსახურება და რეალურად წარმოადგენს კულტურული ფასეულობების პოპულარიზაციის, კულტურის ინტერგრაციის, მუზეუმისა და საზოგადოების დახმარების, საკუთარი შემოსავლების გაზრდისა და მუზეუმისთვის ბიზნეს გარემოს შექმნის შერწყმასა და განვითარების სწორ მართვას.

მუზეუმები უპირველეს ყოვლისა საგანმანათლებლო და სამეცნიერო დაწესებულებებია, ამიტომ მათ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკასრიათ საზოგადოების სხვადსხვა წევრებისთვის საგანმანათლებლო მომსახურების გაწევაში. გარდა ამისა, ეს არის მთელი ცხოვრების განმავლობაში ადამიანის სწავლის მნიშვნელოვანი რესურსი, რადგან მუზეუმების კოლექციები და მათთან დაკავშირებული ინფორმაცია ყველა ასაკის დამთვალიერებელმა შეიძლება გამოიყენოს განათლების მისაღებად.

საგანმანათლებლო მომსახურების ფორმა და მასშტაბი განსხვავებულია და დამოკიდებულია მუზეუმის ადგილმდებარეობაზე, კოლექციებზე, პერსონალსა და არსებულ ფინანსურ რესურსებზე. მიუხედავად ამისა, ყოველმა მუზეუმმა უნდა შეიმუშაოს საკუთარი სტრატეგია და ჩამოაყალიბოს სკოლების საგანმანათლებლო მომსახურების ზოგიერთი ფორმა მუზეუმში თუ მის ფარგლებს გარეთ.

იმის მიუხედავად, თუ რას ამზადებს მუზეუმი, თავისი მუდმივი კოლექციების გამოფენას, დროებით ექსპოზიციას თუ ორივეს ერთად, დამთვალიერებელი გაცილებით უკეთ აღიქვამს მათ, თუ გამოფენებთან ერთად წარმოდგნილი იქნება საგანმანათლებლო თუ სხვა სახის საზოგადოებრივი პროგრამა და ღონისძიება, რაც კიდევ უფრო მეტად აძლიერებს და უფრო ნათლად გადმოგვცემს გამოფენის მთავარ სათქმელს. სამუზეუმო საქმიანობას შეგვიძლია ვუწოდოთ „საზოგადოებრივი პროგრამა“. გამოფენებთან დაკავშირებით განხორციელებულ ყველა პროგრამას გარკვეული განმსაზღვრელი მახასიათებლები აქვს, რაც ყველა მათგანისათვის საერთოა. როგორც წესი, ასეთი პროგრამები: იმართება უშუალოდ საგამოფენო გაღერებში ან მათ ახლოს; წარმოაჩენს გამოფენილი ექსპონატების ვიზუალურ და ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს; ინტერაქტიურია და უშუალო კონტაქტს ამყარებს მნახველებთან; აძლიერებს ზემოქმედებას, დრამატიზმის განცდას, მოულოდნელობის ეფექტს და შთაგონებას; მოქნილი და დინამიურია.

საგანმანათლებლო პროგრამების განყოფილების თანამშრომლები. პედაგოგ-ექსკურსიამბლოლები წარმოადგენს შუამავალს მუზეუმის კოლექციებში არსებულ ხელოვნების ნაწარმოებებსა და დამთვალიერებლებს შორის. მუზეუმების, როგორც საგანმანათლებლო სივრცე, არაფორმალური საგანმანათლებლო დაწესებულებაა, ხოლო არაფორმალური განათლების წარმატების პირობაა ურთიერთობების ემოციური მხარე, რომელიც ბადებს სამყაროსადმი დამოკიდებულების ან პიროვნების ინტერესთა ცვლილებებს.

მუზეუმების მიერ განხორციელებული პროგრამების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი განმსაზღვრელი მახასიათებელი, რომლის მაქსიმალურ წარმოჩენასაც ისინი ცდილობენ, არის გამოფენილი ნივთების (არტეფაქტების, მხატვრული ნამუშევრების თუ ნიმუშების) ვიზუალური შესაძლებლობების წარმოჩენა, ისევე როგორც მათ

შესახებ არსებული გამოკვლევების ინტელექტუალური მიღწევების ჩვენება. ეს განსაკუთრებით შეეხება საგამოფენო პროგრამებს და თავისთავად, ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია, რის გამოც ასეთმა პროგრამებმა უშუალოდ მუშეუმების შენობებში გადაინაცვლა. საკუთრივ რეალური ნივთი ყველაზე ძვირფასი და მნიშვნელოვანია, რაც კი მუშეუმებს გააჩნია და რომელიც სწავა საშუალებებთან ერთად, საგანმანათლებლო თუ დასვენების მიზნებისათვის გამოიყენება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- (<http://ec.europa.eu/eu2020/pdf/COMPLET%20EN%20BARROSO%20%20%20007%20-%20Europe%202020%20-%20EN%20version.pdf>)
 - [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring_cultural_and_creative_markets_in_the_EU/\\$FILE/Creating-Growth.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring_cultural_and_creative_markets_in_the_EU/$FILE/Creating-Growth.pdf)
-
-

გორგი ფხაკაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების
მედიისა და მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ნაირა გალახვარიძე

ზინანსური არატექნიკურა და ეფექტიანობის ანალიზი¹

ბიუჯეტირების პროცესის რაციონალიზების ყველა მცდელობის მიუხედავად, საჯარო ბიუჯეტის შედეგენა, თავისი არსით, პოლიტიკური აქტივობაა. მთავრობისა და მისი პროგრამების ცვალებადი მოთხოვნები, ინტერესთა ცვლილებები, რომლებიც პოლიტიკურ გადაწყვეტილებებში უნდა აისახოს და ბიუჯეტის შედეგენის პროცესში ჩართული ბევრი სხვადასხვა აქტორისა, რაც ნიშნავს იმას, რომ საბიუჯეტო გადაწყვეტილებებს ყოველთვის უაღრესად დამუხტულ პოლიტიკურ გარემოში იღებენ. ყველა დაწესებულების მმართველს (მენეჯერს), ჩვეულებრივ, იმ პროგრამის სჯერა, რომელსაც ის ხელმძღვანელობს, სურს დაანახოს ყველა დაინტერესებულ პირს, რომ პროგრამას მეტი სარგებელი მოაქვს საზოგადოებისთვის, ანუ უფრო ეფექტურად ეხმარება საზოგადოებას კონკრეტული მიზნის მიღწევაში². ისინი, როგორც წესი, თავიანთი ორგანიზაციის პოზიციის დამცველებად გვევლინებიან და ხშირად სამუშაო მოცულობისა და მასშტაბის გაფართოებას ცდილობენ, რაც, რა თქმა უნდა, დამოკიდებულია პრიორიტეტების პერცეფციაზე. ბიუჯეტის წარდგენის პროცესს მნიშვნელოვან როლს ანიჭებენ ხელმძღვანელები და ცდილობენ, სხვადასხვა ანალიზის მეთოდების გამოყენებით, დაამტკიცონ თავიანთი პროგრამების ეფექტურობა და სარგებელი.

ყველგან და ყოველთვის, როდესაც განიხილება განვლილი საქმიანობა, შეფასებები სხვადასხვა სახის ანალიზის საფუძველზე ხდება და რეკომენდაციების ფორმირებაც ამ პროცესის განუყოფელი ნაწილია (რა თქმა უნდა, სფეროს თუ ორგანიზაციის სპეციფიკის გათვალისწინებით). საქართველოში არსებული გამოცდილებით,

¹ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის X სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება, 2017

² დეპარტატი რ., დენკატი ჯ., საჯარო მართვა, მოქმედი კურსი, 2012

მნიშვნელოვანად ფასდება და ყურადღება ექცევა ფინანსური თვალსაზრისით შემოსავლიან და მდგრად სფეროებს, რომლებზეც დგას სახელმწიფო სტრუქტურა (ეკონომიკა, ჯანდაცვა და სხვ.). ხოლო ისეთ სფეროებს, როგორებიცაა – კულტურა, განათლება, ბიუჯეტის დაგეგმვის პრიორიტეტი სეკვესტრი ხშირად ეხება.

უკვე ათეული წლებია, რაც შეოფლით მსსტაბით მიმდინარეობს მეცნიერული დასაბუთებები იმ ანალიზის ფორმებზე, რომლებიც საშუალებას აძლევს მმართველებს, მნიშვნელოვანი და სწორი ნაბიჯი გადადგან დასახული და მიზნის მისაღწევად. წარმოგიდგენთ ერთ-ერთ კომპლექსურ მეთოდს, რომელსაც „ეფექტური“ ანალიზს¹ უწოდებენ. მისი მიზანია ისეთი მეთოდის განსაზღვრა, რომელიც ყველაზე ეკონომიკური გზით სასურველი შედეგის მიღწევის შესაბამისი ვარიანტის შერჩევაში დაგვეხმარება¹.

ეკონომიკური რეცესიის დროს მკვეთრად მცირდება მუნიციპალურ თუ ცენტრალურ დონეზე ორგანიზაციის, თუ სფეროს შემოსავალი, რომელიც უნდა არ განათლებაზე ან კულტურაზე უნდა დახარჯულიყო. ბიუჯეტის დეფიციტის თავიდან ასაცილებლად საჭირო ხდება რამდენიმე მუნიციპალური ან ნაციონალური საგანმანათლებლო თუ შემოქმედებითი პროგრამის შეწყვეტა. რომელი პროგრამები უნდა შევაჩეროთ? – თუ ჩვენი მიზანია, მინიმალური ზიანი მიადგეს პროგრამის ხარისხს და მთავარი საზრუნავია მინიმალური თანხით მაქსიმალური შედეგის მიღება. ამ დროს მნიშვნელოვანია დანახარჯები-ეფექტურობის ანალიზის მეთოდის გამოყენება, რაც ითვალისწინებს როგორც დანახარჯებს, ასევე შედეგებს და, შესაბამისად, საბოლოოდ დაგვეხმარება იმ ვარიანტის შერჩევაში, რომელიც რესურსების მოცულეული ნაკრებით საუკეთესო შედეგს მიგვადებინებს, ან რომელიმე კონკრეტული შედეგის მისაღწევად მინიმალური რაოდენობის რესურსს მოითხოვს. დანახარჯების შესახებ ინფორმაციისა და ეფექტურობის კონკრეტული მაჩვენებლების კომბინირებით, შესაძლებელია რესურსების გაცილებით ნაყოფიერად გამოყენება და არსებული რესურსებით კი მაგ.: განათლების ან კულტურის სფეროში უკეთესი შედეგების მიღება.

საზოგადოებრივ სექტორში მიღებული სტრატეგიული გადაწყვეტილებები უფრო და უფრო უნდა ეყრდნობოდეს მათი, როგორც დანახარჯების, ასევე შედეგების გათვალისწინებას.

¹ ლევინი ჰ. მ., მაკვანი ჰ. ჯ., „დანახარჯები - ეფექტურობის ანალიზი“, 2011

გადასახადებისა და ბიუჯეტის ხარჯების შეზღუდვები, საგანმანათლებლო ინსტიტუტებში და კულტურულ ღონისძიებებზე დასწრების რიცხოვნობის კლება, რეცესია – ყველა უარყოფითად აისახება კონკრეტული სფეროს ბიუჯეტზე. ამის გამო სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება პროგრამების ვარიანტების, როგორც დანახარჯების, ასევე სხვა ასპექტების გათვალისწინება. ეკონომიკური აღმავლობის პერიოდშიც კი საგულდაგულოდ უნდა შეფასდეს, სავარაუდო პროგრამებიდან რომელი მოუტანს საზოგადოებას ყველაზე დიდ უკუგებას, მაგ., განათლებისა და კულტურის თვალსაზრისით. მიუხედავად ამისა, ორივე სფეროში დასაქმებულთა შორის ძალიან მცირება იმ სპეციალისტთა რაოდნობა, ვისაც კარგად ესმის დანახარჯები-უფექტურობის ანალიზის ბუნება, ჩამოყალიბების ისტორია ან გამოყენების გზები. დანახარჯები-უფექტიანობის ანალიზი სერიოზული ინტერესის საგანი იმიტომ უნდა გახდეს, რომ მას შეუძლია სფეროში არსებული რესურსების უფრო ეფექტიანი გამოყენების უზრუნველყოფა – მისი მეშვეობით შესაძლებელია კონკრეტული მიზნის მისაღწევად საჭირო დანახარჯების შემცირება და იმ შედეგების სპექტრის გაფართოება, რომელთა მიღწევაც შეიძლება კონკრეტული ბიუჯეტითა თუ მოცემული რესურსებით¹.

ძალიან ხშირად დანახარჯებსა და შედეგებს ცალ-ცალკე განიხილავენ, რაც გამოტანილი დასკვნების მცდარობის ალბათობას ზრდის. მაგ., განათლების სფეროში შემფასებლები, როგორც წესი, ცდილობებს დაადგინონ, რამდენად ეფექტურიანი იყო რომელიმე პროგრამა კონკრეტული მიზნის მისაღწევად, მაგ.: რამდენად გაზარდა აკადემიური მოსწრება? ყველა, ვინც დამატებით ხარჯებს ფარავს, ბიზნესმენი იქნება თუ სხვა პროფესიული კავშირები, დაინტერესებულები არაან დანახარჯების შემცირებით და მხოლოდ ბიუჯეტის ხარჯზე შეუწყონ ხელი სფეროს განვითარებას.

მიუხედავად ამისა, ორივე მხარეს საერთო მიზანი ამოძრავებს – მოცემული ბიუჯეტის პირობებში მაქსიმალური ეფექტიანობის მიღწევა, ან ეფექტიანობის რომელიმე დონის მიღწევა მინიმალური დანახარჯებით, სწორედ ამიტომ არის მნიშვნელოვანი მოხდეს 2 მიზნის გაერთიანებული ანალიზი (მაღალი ეფექტიანობის მიღწევა და ნაკლები დანახარჯების გაწევა), რომ მიზნის მისაღწევი ქმედებების პერიოდში არსებული რისკების ალბათობამ დაიკლოს,

¹ ლევანი ჰ. მ., მაკევანი, ჰ. კ., „დანახარჯები - ეფექტიანობის ანალიზი“, 2011

რაც შექმნის პროექტის ეფექტურობის განწყობას საზოგადოებაში. ასევე გვაძლევს საშუალებას დაგვეხმაროს კონკრეტულ სოციუმთან თანამშრომლობისას როგორ ავირიდოთ შესაძლებელი საფრთხეები და როგორ დავგეგმოთ განსახორციელებელი თუ განხორციელებადი პროგრამები. მართალია, აგრეთვე გასათვალისწინებელია ის კულტურული გეოგრაფიები, რომელიც მრავლად არის განვითარებული მსოფლიოს ყველა კონტინენტზე და მრავლად მოიძებნება ასევე საქართველოშიც. კულტურას ბევრი განმარტება აქვს, ზოგი ფართო, ზოგიც ვიწრო. მაგრამ ახლა აუცილებელია წარმოგიდგინოთ ის მნიშვნელობა, რომელიც უნდა იცოდეს და ესმოდეს ყოველ მმართველს, რომ კულტურა განიხილება, როგორც ადამიანთა მიერ შეძენილი (გამომუშავებული) კოლექტიური ქცევა, რაც თანდაყოლილი, მემკვიდრეობით მიღებული ქცევის საპირისპიროა. ეს შეძენილი თავისებურებები ქმნიან ცხოვრების წესს, რომელიც საერთოა ადამიანთა გარკვეული ჯგუფებისათვის. ლაპარაკის, ქცევის, იდეოლოგიის (მსოფლმხედველობის), ყოფა-ცხოვრების, ტექნოლოგიის, ღირებულებათა სისტემის და საზოგადოების მიერ შეძენილი სხვა ნიშან-თვისებების მსგავსება ადამიანებს ერთმანეთთან აკავშირებს¹. კულტურა, განმარტებული ამ სახით, შეიცავს შეძენილი რწმენის, მეხსიერების, აღქმის, ტრადიციების, დამოკიდებულებებისა (მიმართებების) და კომუნიკაციების სისტემას, რაც ემსახურება ქცევის ჩამოყალიბებას. ეს განმარტება კი მმართველს მაშინ ეხმარება, როდესაც უნდა მიიღოს გადაწყვეტილება, რომელი პროგრამა დააფინანსოს.

მნიშვნელოვანია, სახელმწიფო სელს უწყობდეს ეფექტური შეფასებების სისტემის კულტურას, მაგრამ, აგრეთვე, საჭიროა სწორად მიეწოდოს ინფორმაცია ყველა სფეროში მომუშავე მაღალი და საშუალო რგოლის მუშაკებს – რამდენად მნიშვნელოვანია ის მიღებული გადაწყვეტილება, რომელიც სელს შეუწყობს საზოგადოების განვითარებას. ამისათვისაა საჭირო, გვესმოდეს მოცემული ანალიზის მეთოდებში გამოყენებული განსხვავებები და ურთიერთკავშირები.

კვლევების შედეგები გადაწყვეტილების მიღებისას ვარგისიანი რომ იყოს, უნდა გავითვალისწინოთ ინფორმაცია აღტერნატიული პროგრამების შედეგების შესახებ, უფრო მეტიც, ვისაც სურს ხარჯების

¹ დენპარტი რ., დენპატი ჯ., საჯარო მართვა, მოქმედი კურსი, 2012

შემცირების მიზნით წამოყენებული ინიციატივის წახალისება, შეიძლება ძვირიც კი დაჯდეს იმ მიკრო კულტურისათვის. მაგ.: მაღალმთიან რეგიონში შესაძლებელია რომელიმე საგანმანათლებლო პროგრამა იყოს არარენტაბელური, მაგრამ აქ გასათვალისწინებელია ის მნიშვნელოვანი მიზანი, რომელიც მაღალმთიან რეგიონებში მაცხოვრებელთა მიგრაციას შეუშლის ხელს. ინფორმაცია როგორც დანახარჯების, ისე შედეგების შესახებ აუცილებელი წინაპირობაა დასაბუთებული გადაწყვეტილების მისაღებად.

აქ წარმოდგენილი 4 ანალიზის მეთოდიდან ყოველი მათგანი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და შეიძლება დანახარჯების ანალიზის ოჯახის სრულუფლებიან წევრად ჩაითვალოს, თითოეულ მათგანს მნიშვნელოვნად განსხვავდული შინაარსი აქვს და მათი გამოყენებაც სპეციალურ შემთხვევებშია მიზანშეწონილი:

1. დანახარჯები-ეფექტურიანობის ანალიზი;
2. დანახარჯები-სარგებლობის ანალიზი;
3. დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზი;
4. დანახარჯები-შესრულებადობის ანალიზი.

დანახარჯები – ეფექტიანობის ანალიზი გულისხმობს ალტერნატიული პროგრამების შედეგების შეფასებას, როგორც მათი დანახარჯების, ასევე მათი ეფექტიანობის თვალსაზრისით¹. ზოგადად განათლების სფეროში შეფასება და გადაწყვეტილების მიღება უნდა ეფუძნებოდეს ისეთი საგანმანათლებლო პროგრამის შერჩევას, რომელთა შედეგადაც მიიღწევა კონკრეტული მიზანი.

მას შემდეგაც მოხდება დანახარჯების კომბინირება ეფექტიანობის საზომებთან, შესაძლებელი გახდება ყველა პროგრამის შეფასება მათი დანახარჯებისა და ამ დანახარჯებით მიღწეული ეფექტიანობის ერთი და იმავე კრიტერიუმების მიხედვით, დანახარჯები-ეფექტიანობის ანალიზის ყველა შემაღებელი ნაწილი უკვე სახეზეა. მაგალითად, ალტერნატიული პროგრამები შეიძლება შეფასდეს იმ დანახარჯებით, რაც მოსწავლეზე ქულების გარკვეული დონით ამაღლებას დასჭირდა ან იმით, რაც დაიხარჯა პოტენციურად სწავლის შეწყვეტის მსურველი მოსწავლის სკოლაში შენარჩუნებაზე.

დანახარჯები-ეფექტიანობის ანალიზს რამდენიმე ძლიერი მხარე აქვს. უპირველეს ყოვლისა, ეს მდგომარეობს იმაში, რომ ასეთი ანალიზის ჩატარება მოითხოვს დანახარჯების შესახებ მონაცემების

¹ ლევინი ჰ. მ., მაკევანი ჰ. ჯ., „დანახარჯები - ეფექტიანობის ანალიზი,“ 2011

კომბინირებას იმ მონაცემებთან, რაც ეფექტიანობის შესახებ არსებობს. გარდა ამისა, ეს მიღვომა იმ ალტერნატიული პროგრამების შეფასების საშუალებაა, რომელიც მიზნად ისახავს კონკრეტული, მაგ., საგანმანათლებლო, მიზნების მიღწევას. ამ ანალიზის მთავარი სუსტი მხარე ისაა, რომ იგი იმ ალტერნატივების შედარებისა და შეფასების საშუალებას იძლევა, რომლებსაც შეგავსი მიზნები აქვს და შეუძლებელია შევადაროთ ის პროგრამები, რომლებიც განსხვავებულ მიზნებს ემსახურება (მაგ: ინიციატივები განათლების და კულტურის სფეროში). ეს მიღვომა არც იმისათვის გამოდგება, რომ განისაზღვროს – საერთოდ ღირს თუ არა რომელიმე ინიციატივის განხორციელება. **დანახარჯები-ეფექტიანობის ანალიზის** შედეგად შეიძლება დადგინდეს, რამდენად ეფექტიანია მოცემული ალტერნატივა სხვა ალტერნატივებთან შედარებით, მაგრამ შეუძლებელია დავადგინოთ, აღემატება თუ არა ამ პროგრამის მთლიანი სარგებლობა დანახარჯებს.

დანახარჯები-სარგებლობის ანალიზი გულისხმობს პროგრამების შეფასებას მათი დანახარჯებისა და მოტანილი სარგებლობის მიხედვით გაზომილს ფულად ერთეულში¹. გამომდინარე იქიდან, რომ თითოეული პროგრამის დანახარჯები და სარგებლობა გამოხატულია ფულად ერთეულში, სრულიად შესაძლებელია თითოეული ალტერნატიული პროგრამის დამოუკიდებლად შეფასება იმის დასადგენად, თუ რამდენად მიზანშეწონილია მისი განხორციელება და რამდენად მეტია რომელიმე ალტერნატივიდან მიღებული სარგებელი მასზე გაწეულ დანახარჯებზე. ამ მეოდებით შესაძლებელია გამოვლინდეს ალტერნატივა, რომელიც ყველაზე მაღალ სარგებლობა-დანახარჯების თანაფარდობას აჩვენებს. ვინაიდან დანახარჯები-სარგებლობის ანალიზის ჩატარებისას ყველა ალტერნატივა განიხილება მისი დანახარჯებით და შესაბამისი სარგებლობა გამოისახება ფულად ერთეულებში, შედეგად შეიძლება დადგინდეს:

ა) რომელიმე კონკრეტული ალტერნატივის მიერ მოტანილი სარგებლობა აღემატება მის დანახარჯებს;

ბ) განსხვავებული მიზნების მქონე რამდენიმე ალტერნატივიდან (პროექტი, პროგრამა) რომელს აქვს სარგებლობა-დანახარჯების ყველაზე მაღალი თანაფარდობა;

გ) სხვადასხვა პროგრამული სფეროდან (მაგ: კანდაცვა,

¹ლევინი ჰ.მ., მაკევანი ჰ.ვ., „დანახარჯები - ეფექტიანობის ანალიზი“, 2011

განათლება, კულტურა, ტრანსპორტი, პოლიცია და სხვა) ინიციატივათა რომელ ჯგუფს აქვს ყველაზე მაღალი სარგებლობა—დანახარჯების თანაფარდობა იმისათვის, რომ განისაზღვროს, სად უნდა დაიხსარვოს საზოგადოების კუთვნილი რესურსები.

ბოლო ფაქტორი დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზის განსაკუთრებით მიზნიდებელ მახსასათებელს წარმოადგენს, ვინაიდან საშუალებას იძლევა, ერთმანეთს შევადაროთ სრულიად განსხვავებული მიზნების ქმნები სხვადასხვა პროგრამა. ერთადერთი პირობა, რომელსაც იგი უნდა აქმაყოფილებდეს, იმაში მდგომარეობს, რომ აუცილებელია მისი დანახარჯებისა და სარგებლობის ფულად ერთეულში გამოსახვა. ამისგან განსხვავებით, დანახარჯები-ეფექტურობის ანალიზისას განსახილველ აღტერნატიულ ინიციატივებს აუცილებლად უნდა აერთიანებდეს საერთო მიზნები. დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზის სასარგებლოდ შეიძლება ითქვას, რომ დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზი კარგ საშუალებას წარმოადგენს იმის განსაზღვრისთვის, თუ რამდენად ვარგისია რომელიმე პროგრამა ან გატარებული პოლიტიკა¹. არ არის მიზანშეწონილი ისეთი პროგრამების განხორციელება, რომელთა დანახარჯებიც აღემატება იმ პოტენციურ სარგებლობას, რაც მათ განხორციელებას მოჰყვება. გარდა ამისა, შესაძლებელია პროექტის შეფასება მისი წმინდა სარგებლობის მიხედვით, ანუ რამდენად აღემატება სარგებლობა დანახარჯებს და ბოლოს, თუკი პროგრამები როგორც განათლების სფეროში, ისე სხვა საბიუჯეტო (სახელმწიფო ან მუნიციპალური) დაფინანსების მქონე სფეროებში შეფასდება დანახარჯები-სარგებლობის მეორეთ, შესაძლებელი გახდება რომელიმე კონკრეტული პროგრამის შედარება სხვა სფეროებში განხორციელებულ პროექტებთან. ეს განსაკუთრებით ხელსაყრელია, როდესაც ეს პროგრამები ერთმანეთს უწევს კონკურენციას სახსრების მოპოვებაში. დანახარჯები-სარგებლობის მეორეთ სისტემები ისაა, რომ აუცილებელია ყველა ტიპის სარგებლობისა და დანახარჯების ფულადი ერთეულით გამოსახვა. ხშირ შემთხვევაში შეუძლებელია სისტემატური ფორმითა და ზედმიწევნით ზუსტად ამის შესრულება. მაგ.: თუკი შეიძლება იმ მოგების ფულადი ერთეულით გამოსახვა, რასაც მოიტანს მოსწავლეთა მიერ სკოლების თავის დანებების მაჩვენებლების შემცირება, როგორ შეიძლება

¹ ლევინი ჰ.მ., მაკევანი პ.კ., „დანახარჯები - ეფექტურობის ანალიზი“, 2011

შევაფასოთ ის სარგებელი, როგორიცაა განათლებული ადამიანების თვითორწმუნის მომატება ან მათ მიერ ლიტერატურის ჯეროვნად შეფასება? ასეთი ნაკლი მიუთითებს, რომ დანახარჯები—სარგებლის ანალიზის ჩატარება მხოლოდ გარკვეული წინაპირობის შემთხვევაშია შესაძლებელი. მთავარი წინაპირობაა — სარგებლობა გამოისახოს ფულადი ერთეულებით. ეს იმას ნიშნავს — თუკი აღტერნატივები ერთმანეთისგან განსხვავდება მხოლოდ იმ სარგებლობით, რომლის გამოსახვაც ფულადი ერთეულებით შესაძლებელია, მაშინ დანახარჯებისა და სარგებლობის გამოთვლისას დასაშვებია სხვა ფაქტორების იგნორირება. თუმცა იმ შემთხვევაში, როდესაც როთულია ძირითადი სარგებლის შეფასება ფულადი ერთეულებით, მაშინ უნდა გამოვიყენოთ შეფასების სხვა მექანიზმები. როგორც დანახარჯები-ფფექტიანობის, ისე დანახარჯები-სარგებლობის ანალიზი წარმოადგენს ანალიტიკურ მიღვომებს, რომლებიც არ არის დამოკიდებული იმაზე თუ რამდენად არის შესაძლებელი სარგებლობის ფულადი ერთეულებით გამოსახვა¹.

დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზი დანახარჯები-ფფექტიანობის ანალიზი დანახარჯები-ფფექტიანობის ანალიზის „ახლო ნაოესავია“... აღტერნატივული პროგრამების შეფასებისათვის ერთმანეთს ადარებს მათ დანახარჯებსა და სარგებლიანობას, ან ღირებულებას. ტერმინს „სარგებლიანობა“ ეკონომისტები ხშირად იყენებენ ერთი ან მეტი შედეგისაგან ინდივიდის მიერ მიღებული კმაყოფილების აღსანიშნავად.

დანახარჯები-ფფექტიანობის ანალიზისაგან განსხვავებით, რომელიც ეფექტიანობის მხოლოდ ერთ საზომს ემყარება (მაგ: ტესტის შედეგებს, მოსწავლეების მიერ სწავლის შეწყვეტის თავიდან აცილების შემთხვევებს), დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზისას შემფასებლები ერთი ან რამდენიმე შედეგით ინდივიდების კმაყოფილების დასაღენად იყენებენ ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ რა ფაქტორებს ანიჭებენ ისინი უპირატესობას. ამ ინფორმაციის მოპოვება მრავალი გზით შეიძლება, დაწყებული შემფასებლის მიერ ჩატარებული სუბიექტური გამოთვლებიდან და დამთავრებული უფრო სიღრმისეული მეთოდებით, რომლებიც მაქსიმალურად ავლენს ინდივიდების შეხედულებებს. სარგებლიანობის სრული მონაცემების დადგენის შემდეგ შეფასების პროცესი ისევე მიმდინარეობს, როგორც დანახარჯები-ფფექტიანობის ანალიზისას. ვირჩევთ ისეთ

¹ ლევინი პ.მ., მაკევანი პ.ჯ., „დანახარჯები - ფფექტიანობის ანალიზი“, 2011

პროგრამას, რომელიც სარგებლიანობის სასურველ დონეს ყველაზე ნაკლები დანახარჯების გაწევის შემთხვევაში იძლევა, ან რომელიც კონკრეტული დანახარჯებით მაქსიმალურ სარგებლიანობას მოგვიტანს.

დღეისათვის დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზი ყველაზე ხშირად ჯანდაცვის სფეროში გამოიყენება. ჯანდაცვის პროგრამების ეფექტიანობის უზივერსალური საზომი არის მათ შედეგად გახანგრძლივებული სიცოცხლის წლები. ორი სამედიცინო პროგრამა თანაბრად ეფექტიანია იმ შემთხვევაში, თუკი ორივე მათგანი სიცოცხლეს ერთი და იმავე პერიოდით ახანგრძლივებს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს პროგრამები თანაბრად ეფექტიანია, ისინი შეიძლება განსხვავდებოდეს გახანგრძლივებული სიცოცხლის ხარისხით. მაგ.: სამედიცინო ჩარევის შედეგად პაციენტს საგრძნობლად ეზლუდება ყოველდღიური არსებობისათვის აუცილებელი რომელიმე უნარი. ამ შემთხვევაში სასურველია თითოეული სამედიცინო პროგრამის ეფექტიანობის საზომში „სიცოცხლის გახანგრძლივებული წლები“ აისახოს მის შედეგად გაუმჯობესებული ჯანმრთელობის მდგომარეობისადმი ინდივიდუების დამოკიდებულებზე, „რას ანიჭებენ ისინი უპირატესობას“? ჩვეულებრივ, ამ შემთხვევაში ხდება „სიცოცხლის გახანგრძლივებული წლების“ შეწონვა მოსალოდნელ სარგებლიანობასთან. ეს კორექტირებული საზომი „სიცოცხლის ხარისხიანი წლების“ სახელითაა ცნობილი.

ხშირად დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზს იმისთვის იყენებენ, რომ ეფექტიანობის სხვადასხვა საზომები სარგებლიანობის ერთ მაჩვენებელში გაერთიანონ. საგანმანათლებლო პროგრამების მიღწევები მრავალ სფეროზე ნაწილდება, მათ შორის მოსწავლეების მიღწევებზე ზუსტ და საბუნებისმეტყველო საგნებში, წიგნიერებაში, თვითშეფასებაზე, ქცევაზე, მიღომებზე და ა.შ. (მაგ.: როტერდამის სკოლის მეთოდოლოგიით მუშაობს პროექტი „ფოტოგრაფია სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისათვის“.¹ დანახარჯები-ეფექტიანობის ანალიზი, თითოეულ შემთხვევაში, მხოლოდ ეფექტიანობის ერთ მაჩვენებელზე ამახვილებს ყურადღებას.

ცხადია, გაცილებით მოსახერხებელია მოცემული პროგრამისათვის სარგებლიანობის ერთი საყოველთაო საზომი არსებობდეს, რომელშიც გაერთიანებული იქნება ინფორმაცია ეფექტიანობის ყველა საზომის

¹ <https://www.eur.nl/en/education>

შესახებ, ამის მიღწევის ერთ-ერთი გზა ეფუქტიანობის თითოეული საზომისათვის „მნიშვნელოვნების წონის“ მინიჭებაა. თითოეულ წონაში უნდა აისახოს, თუ რა წვლილი შეაქვს ეფუქტიანობის თითოეულ საზომს, გადაწყვეტილების მიმღების საერთო სარგებლიანობის მიღწევისში. შეწონილი სიდიდეები კი შემდეგ შეიძლება შეჯამდეს სარგებლიანობის საერთო საზომში. მაგ.: გადაწყვეტილებების მიმღებთა (ან ადამიანთა რომელიმე ჯგუფის) აზრით, მოსწავლეთა მიღწევები მათვემატიკაში უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სხვა რომელიმე მიღწევა, ამიტომ ისინი, უფრო მნიშვნელობის სხვა საზომებთან შედარებით, ამ უკანასკნელს უფრო მეტ წონას ანიჭებენ.

დანახარჯები-სარგებლიანობის მეთოდის უპირატესობა ისაა, რომ იგი საშუალებას გვაძლევს გავითვალისწინოთ, თუ რას ანიჭებენ ცალკეული ადამიანები უპირატესობას და, ამავდროულად, შევაფასოთ პროგრამის მრავალი პოტენციური შედეგი. უფრო მეტიც, დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზს წვლილი შეაქვს კონსენსუსის მიღწევისა და თანამონაწილეობით გადაწყვეტილების მიღების პროცესში, ვინაიდან შეფასების პროცესში ხშირად ხდება პროგრამით დაინტერესებული მხარეების აქტიური კონსულტაცია იმის გასარკვევად, თუ სხვადასხვა შედეგიდან რომელს ანიჭებენ ისინი უპირატესობას¹. ამ მიღვომის მთავარი ნაკლი კი ისაა, რომ, რადგანაც მნიშვნელოვნების წონის მისანიჭებლად მრავალი და, ზოგ შემთხვევაში, ურთიერთსაწინააღმდეგო მეთოდოლოგია გამოიყენება, თითქმის შეუძლებელია სხვადასხვა შემფასებელმა კვლევის შედეგად ერთმანეთის მსგავსი შედეგები მიიღოს. ერთსა და იმავე პროგრამაზე მუშაობის შედეგად ორი დამოუკიდებელი შემფასებელი სრულიად განსხვავებულ შედეგს მიიღებს, თუკი ისინი განსხვავებული მეთოდებით დაადგენენ, ვინ რას ანიჭებს უპირატესობას, ან ადამიანების სხვადასხვა ჯგუფებთან იმუშავებენ.

დანახარჯები-სარგებლობის, დანახარჯები-ეფუქტიანობისა და დანახარჯები-სარგებლიანობის ანალიზს რამდენიმე თვისება აერთიანებს. ყოველი მათგანი საშუალებას გვაძლევს, ალტერნატიული პროგრამებიდან ავირჩიოთ ერთ-ერთი მათთ დანახარჯებისა და შედეგების შედარებით და კონკრეტულად იმის გარკვევით, თუ რომელი მათგანი მიგვიყვანს ყველაზე დაბალი დანახარჯებით რაიმე კონკრეტულ შედეგამდე ან, მოცემული დანახარჯების შემთხვევაში,

¹ ლევინი ჰ. მ., მაკვანი ჰ. ჯ., „დანახარჯები - ეფუქტიანობის ანალიზი,“ 2011

რომელი მათგანი უზრუნველყოფს საუკეთესო შედეგს. მიუხედავად ამისა, არსებობს ერთი სიტუაცია, როდესაც მნიშვნელოვანია მხოლოდ დანახარჯების მხარე. **დანახარჯები-შესრულებადობის ანალიზის** დროს ფასდება პროგრამის მხოლოდ დანახარჯები იმისათვის, რომ დადგინდეს, ღირს თუ არა მისი განხილვა აღტერნატიულ პროგრამებს შორის¹. ეს იმას ნიშნავს, რომ, თუ რომელიმე პროგრამის დანახარჯები აღემატება ბიუჯეტს ან ინიციატივისათვის გამოყოფილ სხვა ტიპის რესურსს, აზრს კარგავს ამ პროგრამის შემდგომი ანალიზი. უფრო კონკრეტულად განვიხილოთ მაკრიპენსირებელი განათლების ინიციატივის მაგალითი, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საკვირაო სკოლა რუსთავში, სადაც ბავშვები ისტენდნენ სახელოვნებო მიმართულებით თეორიულ და პრაქტიკულ ლექციებს წარჩინებული სტუდენტებისგან, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესიონელები. პროექტი განხორციელდა 2 წლის განმავლობაში. დანახარჯის შეფარდებამ შემოსავალთან (აუდიტის განმარტებით – რენტაბელობის კუთხით) აჩვენა, რომ დანახარჯი აღემატებოდა შემოსავალს, ამიტომ მიიღეს არაფორმალური სახელოვნებო განათლების პროექტის შეჩერების გადაწყვეტილება. **დანახარჯები-შესრულებადობა** ანალიზის შეზღუდული ფორმაა, რომელიც მხოლოდ იმას ადგენს, რამდენად ნაკლები ჯდება რომელიმე აღტერნატივა მოთხოვნების ფარგლებში იმისათვის, რომ მოხდეს მისი შემდგომი განხილვა. ბუნებრივია, ამ მეთოდს ვერ გამოვიყენებთ აღტერნატიული პროგრამებიდან ერთ-ერთის შესარჩევად.

როდესაც მიმდინარებს პროგრამის კომპლექსური ეფექტიანობის ანალიზი, ყოველთვის ვაწყდებით რაღაც გაუთვალისწინებელ გაურკვევლობას, რომელსაც სჭირდება წინასწარი ანალიზი, რისკების აცილების პრევენციული ღონისძიებებისთვის. გაურკვევლობასთან გამკლავების მარტივი და საკმაოდ ძლიერი სტრატეგიაა, **მერძნობელობის ანალიზი**.² მისი ყველაზე მარტივი ვერსია, რომელსაც მგრძნობელობის „ცალმხრივი“ ანალიზი ეწოდება, ინტუიციური პროცესია. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა დავადგინოთ ის პარამეტრები, რომლებიც ყველაზე დიდი დოზით

¹ ლევინი ჰ. მ., მაკევანი ჰ. ჯ., „დანახარჯები - ეფექტიანობის ანალიზი“, 2011

² იქვე.

შეიცავს გაურკვევლობის ელემენტს. ეს შეიძლება იყოს ანალიზის ნებისმიერი ასპექტი, მათ შორის ფასდაკლების ნორმა, ერთი ან მეტი ინგრედიენტის დანახარჯები, ან ეფექტიანობის საზომი. მეორე ეტაპია იმ გონივრული დიაპაზონის დადგენა, რომლის ფარგლებში შეიძლება მერყეობდეს ეს პარამეტრი. როგორც წესი, „შუალედური“ სიდიდე ის საბაზო მაჩვენებელია, რომელიც თავდაპარველ ანალიზში გამოიყენეს. „მაღალი“ და „დაბალი“ სიდიდეები სხვადასხვა მეთოდით გამოითვლება. ხშირად შემფასებელს შეუძლია ამისათვის საკუთარი პროფესიული ცოდნისა და გამოცდილების გამოყენება იმ ნედლ მონაცემებთან ერთად, რაც დანახარჯების შესახებ არსებობს. უმეტეს შემთხვევაში იმ პარამეტრებს, რომლებიც მივიღეთ შერჩეული ჯგუფის სტატისტიკური ანალიზის შედეგად - მათ შორის, ეფექტიანობის საზომების უმეტესობას - თან ახლავს სტატისტიკურად სარწმუნო ინტერვალი. ამ ინტერვალის ზედა და ქვედა ზღვარი შეიძლება მაღალ და დაბალ მაჩვენებლად გამოვიყენოთ. დასასრულს, შემფასებელი ხელახლა გამოითვლის დანახარჯების ეფექტიანობის თანაფარდობას ამ პარამეტრის მაჩვენებლების მთელი რიგისათვის (ან ამ დიაპაზონის რამდენიმე მაჩვენებლისათვის). ამ პროცედურის გამეორება შეგვიძლია ყოველი გაურკვეველი პარამეტრის შემთხვევაში.

მგრძნობელობის ანალიზისას მთავარი საზრუნვია იმის შემოწმება, პარამეტრთან დაკავშირებული დაშვების შეცვლასთან ერთად ვიღებთ თუ არა ალტერნატიული პროგრამების დანახარჯები-ეფექტიანობის მხრივ რანჟირების სხვა თანმიმდევრობას. მაგ.: შესაძლებელია დანახარჯები - ეფექტიანობის მიხედვით პროექტების რანჟირება უცვლელი იყოს ფასდაკლების სხვადასხვა ნორმის თუ რომელიმე კონკრეტული ინგრედიენტის დანახარჯების ცვლილების შემთხვევაში. ამ შემთხვევაში მგრძნობელობის ანალიზის შედეგად გამოვიტანთ დასკვნას, რომ შედეგები დანახარჯების სხვადასხვა დაშვებების მიმართ საჭმაოდ მყარია. მაგრამ, თუ პროექტების რანჟირება დაშვებების ცვლილებასთან ერთად შეიცვლება, გადაწყვეტილების მიღებისას აუცილებლად იქნება გასათვალისწინებელია, რომელი დაშვებაა ყველაზე გონივრული. შესაძლოა ამ ფაქტორმა შემფასებელს უბიძგოს, მომავლისათვის გადადოს დასკვნების გამოტანა და ეცადოს მოიპოვოს მონაცემთა ახალი წყაროები, საიდანაც ამ პარამეტრის შესახებ დამატებით ინფორმაციას მიიღებს. ეფექტიანობის შესახებ უკეთესი მონაცემების მოპოვებით ყოველთვის შესაძლებელია

გაურკვევლობის ხარისხის შემცირება.

გარდა მგრძნობელობის ცალმხრივი ანალიზისა, შესაძლებელია სხვა პროცედურების გამოყენებაც. შემდეგ ეტაპზე შემთასებელმა შეიძლება ჩაატაროს მრავალმხრივი ანალიზი, რომლის დროსაც ერთბაშად ორი ან მეტი პარამეტრი იცვლება. მრავალმხრივი ანალიზი უკეთ შეესაბამება გაურკვევლობის ბუნებას, ვინიდან იშვიათად ხდება, ერთ ჯერზე, მხოლოდ ერთი პარამეტრი იცვლებოდეს. თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ ამ პარამეტრის კომბინაციების სავარაუდო რაოდგნობას, იგი საკმაოდ სწრაფად უმართავიც კი შეიძლება გახდეს. მგრძნობელობის ანალიზი დანახარჯები-ეფექტიანობის ნებისმიერი ანალიზის განუყოფელი ელემენტია. სამწუხაროდ, ის იმაზე ნაკლებად გამოიყენება, ვიდრე მისი მნიშვნელობა მოითხოვს, ჯანდაცვის სფეროს დანახარჯები-ეფექტიანობისა და დანახარჯები-სარგებლობის მრავალი კვლევის მაგალითზე შეიძლება თოქვას, რომ მათ მგრძნობელობის ანალიზის 2/3 არ ჩაუტარებიათ. მგრძნობელობის ანალიზის ზოგადი განხილვა მოცემულია დანახარჯები-სარგებლობისა და დანახარჯები-ეფექტიანობის ანალიზის თითქმის ყველა მეთოდოლოგიურ ნაშრომში.

ჩვენ შეიძლება კარგად გვქონდეს გააზრებული, რამდენად გარკვეული ან გაურკვეველია მიღებული შედეგები, ანუ რამდენად მაღალი ან დაბალია მისი ეფექტურობის ალბათობა, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია ამ მონაცემების გამოყენება ორგანიზაციისა თუ სფეროს უკეთესი განვითარებისა და გაფართოებისთვის. მით უფრო მზარდი კონკურენციის პირობებში მსოფლიო ბაზარზე, ყველა კომპანია და ორგანიზაცია ცდილობს ეფექტურობის მაქსიმალიზირებას შესრულებულ სამუშაოებში. წარმატება ფინანსების, კაპიტალის მოზიდვის საქმეში განპირობებულია, ერთი მხრივ, ფინანსების გამოყენების მაღალი შედეგით და, მეორე მხრივ, კომპანიის საქმიანობის სტრატეგიის ეფექტური რეალიზაციით. კომპანიები, განსაკუთრებით განვითარებად ქვეწებში, მნიშვნელოვან ფურადღებას ანიჭებენ სტრატეგიული ეფექტურობის დეტერმინანტის გამოვლინებას. კომპანიის კლასიკური სტრუქტურული მახასიათებელი სტრატეგიულ ეფექტურობაზე ზემოქმედების ინსტრუმენტად შეიძლება გამოიყენონ. აქ არსებობს რამდენიმე ვარიანტი: 1-ლი – საკუთრების და გადამწყვეტი „ხმების“ სტრუქტურა, რომელიც ორგანიზაციის კონტროლის ფუნდამენტია. მე-2 – კაპიტალის სტრუქტურას,

როგორც ფინანსური პოლიტიკის გრძელვადიან განვითარების ინსტრუმენტს. მე-3 – დახასიათება მოიცავს შიდა კორპორატიული კონტროლის სტრუქტურის მექანიზმის რეალიზაციას, რომელის მართვის დიზაინს „დირექტორთა საბჭო“ აყალიბებს. სამივე დახასიათებით მტკიცდება წლების განმავლობაში დაგროვილი გამოცდილება შესვლით ბაზარზე და ონლაინური ხერხები, ამ ხერხებს იგონებდნენ, იგონებენ და გამოიგონებენ სწორედ იმ კომპანიის მენეჯერები, რომელთათვისაც მნიშვნელოვანია – ინტეგრირებული ხედვით სტრატეგიული უფასქურობის განვითარებას შეუწყონ ხელი.

ს. მაიაერსის სიტყვებით – „ფინანსური არქიტექტურა მოიცავს საკუთრებას, როგანიზაციულ-სამართლებლივ ფორმას, სტიმულებს, შესაძლებლობებს, ფინანსირებასა და რისკების გადანაწილებას ინვესტორებს შორის“.¹ როდესაც განვიხილავთ ფინანსურ არქიტექტურას, როგორც ანალიზის ახალი ხედვის კუთხეს, დავინახავთ, რამდენად მნიშვნელოვანია განვითარების პროცესის ამოცნობაში. ანალიზის დროს შემფასებლები ყურადღების ფოკუსირებას ახდენენ ორგანიზაციაში მიმდინარე პროცესების ხასიათებსა და დინამიკაზე, რაც საშუალებას იძლევა, მათ გარდაუვალ დაჩქარებაზეც გაჩნდეს იდეები, ამიტომ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფინანსური არქიტექტურა არის მნიშვნელოვანი კონსტრუქციის სისტემა, რომელიც ვერ იქნება რეალიზებული, თუ არ იქნა კომბინირებულად გამოყენებული 1. ფინანსური და 2. ინტელექტუალური კაპიტალი. პირველში ასახულია სტილიზებული მიღორმა კომპანიის ფინანსური გადაწყვეტილებების მიღების ანალიზზე, ხოლო მეორე ითხოვს გამარტივებულ მიღორმებს საკუთრების სტრუქტურაზე, კონტროლზე, წახალისებაზე, ფინანსურ პოლიპიკაზე და საერთოდ მთელ კაპიტალის სტრუქტურაზე². ამ შემთხვევაში, საკუთრების სტრუქტურა განიხილება, როგორც მახასიათებელი იმ ბიზნესისგრცის სტრუქტურასთან ინტეგრაციაში, რომელიც კომპანიის არეალში არსებობს. ის არ არის ეგზოგრანური პარამეტრი, არამედ განისაზღვრება ერთიანი ინსტიტუციონალური ფაქტორების კომპლექსურობით: ქვეყნით, პოლიტიკით, საგადასახადო სისტემით, ეკონომიკური განვითარების დონით, ბიზნეს ტრადიციებით, გამორჩეული კულტურული ტრადიციებით და სხვა. როდესაც

¹ Ивашковская И.В., Степанова А.Н., Кокорева М.С., Финансовая архитектура компаний, Сравнительные исследования на развитых и развивающихся рынках, 2013

² იქვე

განვიხილავთ ფინანსური არქიტექტურის მნიშვნელობას, უნდა გავითვალისწინოთ მისი, როგორც კონსტრუქციის, მდგრადობა და მოქნილობა. მონაცემების სწორი გამოყენებით შესაძლებელი გახდება დაიგეგმოს კომპანიის განვითარების სწორი პოლიტიკა.

სტატიის ბოლოს მინდა შევაჯამო ამ მნიშვნელოვანი მეთოდების ერთობლიობა და გამოვხატო ერთობლიობის გამოყენების მნიშვნელოვანი ეფექტური მექანიზმი, რომელიც ეხმარება მმართველებს ორგანიზაციის კურსის უცვლელად შეძლონ თანამედროვე პირობებში განვითარების დაწესრება და ახალ მოცულობებზე გადასვლა. მხოლოდ, საჭიროა, სახელმწიფომ შეძლოს გაიაზროს, რამდენად მნიშვნელოვანად ეფექტურია ფინანსური არქიტექტურის სტრუქტურა, მთავრო თუ გავითვალისწინებთ ისეთ სფეროებს, რომლებიც სახელმწიფო სტურქტურებისთვის ზოგჯერ „საბიუჯეტო ტვირთად“ ითვლება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დენკარტი რ., დენკატი ჯ., საჯარო მართვა, მოქმედი კურსი, 2012
- ლევინი ჰ. მ., მაკევანი ჰ. ჯ., დანახარჯები - გეოექტიანობის ანალიზი, 2011
- Ивашковская И.В., Степанова А. Н., Кокорева М.С., Финансовая архитектура компаний. Сравнительные исследования на развитых и развивающихся рынках, 2013
- <https://www.eur.nl/en/education>

მაა ღვინჯილია,

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს უნივერსიტეტი
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი**

**არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის
ელემენტები როგორც გასტრონომიული
ტურიზმის განვითარების საფუძველი**

ტურიზმის სფეროში არსებული კონკურენციის პირობებში ყველა ქვეყანა ცდილობს, უნიკალური კვების პროდუქტისა თუ გასტრონომიული თავისებურებების მარკეტინგის მეშვეობით დაანახოს სხვებს თავისი განსაკუთრებულობა. შესაბამისად, სწორედ ასეთი ქვეყნების რიგს შეიძლება მივაკუთვნოთ საქართველოც, სადაც ქართული გასტრონომიული კულტურის პოპულარიზაცია დაწყებულია.

ყოველი ერის ტრადიცია დაკავშირებულია საკვებთან და კვების კულტურასთან. ეროვნული სამზარეულო თვითმყოფადია და ერის ისტორიას, მის ნაციონალურ გემოსა და ხასიათს ასახავს. მასზე დიდ ზეგავლენას ახდენს ბუნებრივი პირობები, კლიმატი, გეოგრაფიული მდებარეობა და სხვ. გასტრონომია ტურისტული შთაბეჭდილებების მიღების უმთავრესი ფაქტორია. ტურისტები უფრო მეტად ეძებენ ავთენტურ შთაბეჭდილებებს და თავგადასავლებს. ისეთებს, როგორებიცაა: ადგილობრივი კერძების ადგილზე დაგემოვნება და რიტუალებში მონაწილეობა. მისი განვითარებისათვის კი მნიშვნელოვანია, ადგილზე გაიყიდოს ტრადიციის მიხედვით დამზადებული საკვები. მაგ: ჩურჩხელა¹, ჩირი, ყველი, ტყლაპი და სხვა.

გასტრონომია, როგორც არამატერიალური კულტურული მექანიზრების ერთ-ერთი ელემენტი, „საზოგადოებრივი პრაქტიკის“

¹ კახური ჩურჩხელის დამზადების ტექნილოგიას საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს გენერალური დირექტორის ნ. ანთიძის ბრძანებით №2/305, 2015 წლის 30 ოქტომბერს მიენიჭა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი

შემადგენელია.¹ მსოფლიო ტურისტული ორგანიზაციის² კვლევაში კი იგი, როგორც „გასტრონომია და კულინარიული პრაქტიკა“, ცალკე სფეროდ არის გამოყოფილ.

გასტრონომიულ ტურიზმს არ ახასიათებს სეზონურობა. ამასთან, უნდა აღვინიშნოთ, რომ საშუალოზე ზემოთ შემოსავლის მქონე მოშხმარებელს შეუძლია განსაკუთრებით შეაფასოს ხარისხინი სამზარეულო. ბუნებრივია, რომ გასტროტურისტების ქვეყანაში ყოფნის ხარჯები უფრო მაღალი იქნება, ვიდრე ჩვეულებრივი ტურისტის.

რა უნდა გაკეთდეს იმისათვის, რომ ხელი შეეწყოს გასტრონომიული ტურისტული პროდუქტის შექმნას?

პირველ რიგში, უნდა შეირჩეს რესტორნები და დეკუსტაციისთვის საჭირო სივრცე, სადაც შესაძლებელი იქნება ტურისტებისთვის ეროვნული სამზარეულოს მაღალხარისხიანი პროდუქტების შეთავაზება. ასეთი დაწესებულებების მიმართ მოთხოვნები ძალიან მაღალი უნდა იყოს. აქედან გამომდინარე, ტურისტული კომპანიები, რომლებიც ირჩევენ კვების ობიექტებს გასტრონომიული ტურებისათვის, ვალდებული არიან, წაუყენონ მათ მაღალი მოთხოვნები. ასეთ დაწესებულებებში თანამშრომლები უნდა ფლობდნენ უცხო ენებს. კერძოდ, ეს ეხება მიმტანებს. მიმტანები, ამ შემთხვევაში, უნდა იყვნენ კულინარიული გიდები, რომლებიც აღუწერენ სტუმრებს სხვადასხვა კერძს დეტალურად. ასევე მნიშვნელოვანია მენიუს დიზაინი. ხშირ შემთხვევაში, გასტროტურისტები თითოეული მონახულებული რესტორნის მენიუს სუვენირის სახით იტოვებენ.

რესტორნებში პრიორიტეტული უნდა გახდეს ტურისტებისთვის ადგილობრივი წარმოების პროდუქტის შეთავაზება. განსაკუთრებით საინტერესო იქნება მენიუში ისეთი პროდუქტების შეტანა, რომლებსაც მინიჭებული აქვთ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი. მაგალითად, დაბბალხაჭო, თაშმჯაბი, კუბდარი, ჩურჩხელა და ა.შ. აუცილებლად იქვე უნდა მიეთითოს, რომ ეს არის

¹ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სფეროებია:

- ზეპირი ტრადიციები და გამოხატვას ფორმები
- საშემსრულებლო ხელოვნება
- საზოგადოებრივი პრაქტიკა
- გარეასტრონომიან დაკავშირებული გამოცდილება
- ხელოსნობის დარგები და ტექნიკა

² World Tourism Organization, Tourism and Intangible Cultural Heritage, UN-WTO, Madrid 2012.

ეკოლოგიურად სუფთა პროდუქტი, ასევე ამ საკვების შემადგენლობა, კალორიები. აუცილებელია ტურისტული პროდუქტისთვის დამახასიათებელი სამომხმარებლო თვისებების დაცვა, როგორიცაა, მაგალითად, სანდობა. არ შეიძლება ვიზიტორის მოტყუება, ვინაიდან, როგორც კი ნდობა გაქრება, მთელი კუთხის სამზარეულოს იმიჯი დაზარალდება. ამიტომაც ტურისტულმა სააგნტოებმა უნდა დაგეგმონ ინფორმურები, დაუკავშირდნენ ადგილობრივ მომსახურების მიწოდებლებს (ადგილობრივ მოსახლეობას, ტრადიციების პრაქტიკოსებს) და მათთან შეთანხმებით იმოქმედონ.¹

ხშირად გასტრონომიული ტურიზმი განიხილება, როგორც მოკლევადიანი მოგზაურობა, მირითადად – შაბათ-კვირას. ტურისტები ორი ან სამი დღით მოგზაურობენ, რათა მათ ახალი სამზარეულო და კერძები დააგემოვნონ. შესაძლებელია ისეთი რამდენიმედღიანი ტურის დაგეგმვა, რომელიც მოიცავს მის პროგრამაში გასტრონომიულ მოგზაურობას მთელი ქვეყნის მასშტაბით და, რა თქმა უნდა, საბოლოოდ, ტურისტებს საშუალებას მისცემს, უფრო ღრმად გაეცნონ ადგილობრივ სამზარეულოს.

შესაძლებელია სასტუმროს არ ჰქონდეს ხალხურ სტილში მოწყობილი რესტორანი, რაც არანაირად არ უშლის ხელს სასტუმროს მენეჯერს, ორგანიზება გაუკეთოს მასტერკლასებს თავისი კლიენტებისთვის. კულინარიის თემა მჭიდროდაა დაკავშირებული ადგილობრივ წარმოებულ სასმელებთან – არაყთან, ღვინოსთან, ლუფთან. უმეტეს შემთხვევაში, ტურისტები, ადგილობრივი სამზარეულოს კერძებთან ერთად, ადგილობრივ სასმელსაც მოიხმარენ.

რაც შეეხება ქართულ სამზარეულოს, იგი მეტად სპეციფიკური და განუმეორებელია, ყველა რეგიონს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სამზარეულო აქვს. იგი უნიკალური მაინც ქართულ სუფრასთან სინთეზშია, რაც საშუალებას იძლევა, დაკმაყოფილდეს ტურისტების არა მხოლოდ კულინარიული მოთხოვნილები, არამედ გაეცნონ ქართულ კულტურულ ტრადიციებსაც (ქართული სამზარეულო, თამადის ინსტიტუტი, სადღეგრძელო, მერიქიფე და სუფრის დამზარე პერსონალი, გართობა, როგორც ლხინის სუფრის აუცილებელი ელემენტი) და თან გახდნენ ამ პროცესის უშუალო მონაწილენი, რაც

¹ დვინჯილია მაა, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ას-პექტები ტურიზმი (ქართული ხალხური ტრადიციების მაგალითზე), თბილისი, 2016, გვ.158

ძალზე მნიშვნელოვანია მომხმარებლის მაქსიმალური კმაყოფილების მისაღწევად. კულინარიული ტურიზმი შესაძლებლობას აძლევს ტურისტებს, მონაწილეობა მიიღონ ქართული კერძების მომზადების პროცესში. ტურისტებს შევვიძლია შევთავაზოთ ადგილობრივი სამზარეულოს შემსწავლელი კურსები, მასტერკლასები საუკეთესო შეფარულების მონაწილეობით.

ქართული სუფრა განსაკუთრებული ფენომენია, ეს თემა მრავალი ისტორიკოსის და ეთნოგრაფის კვლევის საგანს წარმოადგენს. თვით ჩვენი ქვეყნის შექმნის ლეგენდაც კი ქართულ სუფრას, დროსტარებას და ლხინს უკავშირდება.

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს გენერალური დირექტორის ნიკოლოზ ანთიძის ბრძანებით (№2/20) 2017 წლის 13 მარტს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი მიენიჭა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტს – „ქართული ტრადიციული სუფრის/პურობის კულტურას (ქართული სუფრა)“.

ქართული სუფრა წარმოადგენს ქართველი ხალხის სოციალური ურთიერთობებისა და ვალდებულებების კულტურულ სივრცეს, რომლის გარეშეც შეუძლებელი გახდებოდა ქართველი ერის ნაციონალური იდენტობის შენარჩუნება. საქართველოს მოსახლეობის უმრავლესობა აღიარებს ქართული სუფრის კულტურას საკუთარი კულტურული იდენტობის განუყოფელ ნაწილად და, შესაბამისად, თავის კულტურულ მემკვიდრეობად.

ქართული სუფრის ტრადიციები დღესაც ცოცხალია და აქტიურად გრძელდება, კითარდება და შეიძლება ითქვას, ფართოვდება კიდეც. ტრადიციის გაცოცხლება უმთავრესია არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლად აღიარების პროცესში.

საქართველოთი დაინტერესებაში განსაკუთრებულ როლის, სხვა ფაქტორებთან ერთად, ქვეყნის გასტრონომიული თავისებურებები და იუნესკოს მიერ „ქვევრის ღვინის დაყენების უძველესი ქართული ტრადიციული მეთოდის“ კუცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში შეტანა თამაშობს. შანსი, რომელიც ჩვენ მოგვეცა, უნდა გამოვიყენოთ გამოცდილი გასტრონომების, ისტორიკოსების, ბიზნესის ჩართვით.

საქართველოში ქვევრში ღვინის დაყენება 8 ათასი წლის დაიწყეს და ამ ტრადიციას დღემდე ინარჩუნებენ. რაც ამ მეთოდის

უნიკალურობაზე მიუთითებს და გზავნილია მთელი მსოფლიოსთვის, რომ ღვინო უძველესი ქართული კულტურის შემადგენელი ნაწილია. ეს აღიარება მნიშვნელოვანია ქვევრის ღვინის ცნობადობის ამაღლებისთვის და ხელს შეუწყობს ქართული ღვინის მსოფლიო პოპულარიზაციას. ღვინის დაყენების ტექნოლოგია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გახსხვავებულად¹.

მნიშვნელოვანია, ხელი შეეწყოს ადგილობრივი ტრადიციების სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებასა და ეროვნული სამზარეულოს პრაქტიკისა და ცოდნის არსებობას, ადგილობრივი ბაზრის განვითარებას. ასევე აუცილებელია კვების პროდუქტების წარმოების ხელშეწყობა და რეგიონებში მცხოვრები ახალგაზრდების ჩართულობის გაზრდა, ორიენტაცია ტრადიციული სამზარეულოს ტურისტული პოტენციალის ამაღლებაზე, რაც, თავის მხრივ, ტრადიციული კვების ობიექტების ეკონომიკური მდგრადობის საფუძველი იქნება, შესაბაბისად, გაიზრდება ტრადიციული კვების ობიექტებისა და ადგილობრივი მოსახლეობის (რომლებიც სტუმრებს ეკოლოგიურად სუფთა პროდუქტს შესთავაზებენ) შემოსავლები.

გასტრონომიული ტურიზმი შეიძლება განვიხილოთ როგორც „შემოქმედებითი ტურიზმი“,² რომელიც საშუალებას აძლევს ტურისტებს, განვითარონ თავიანთი კრეატიულობა ადგილობრივ მოსახლეობასთან ურთიერთობით. საკვების, გასტრონომიისა და ტურიზმის გარშემო არსებული ინოვაციების ძირითადი სფერო მოიცავს შემოქმედებით ტურისტულ გამოცდილებას (როგორიცაა კერძების მომზადების კურსები), კვების (კულინარიული) ბილიკები, ახალი სამზარეულოები და სხვ. საკვები შეიძლება წარმოადგენდეს ბრენდინგისა და მარკეტინგის საქმიანობის საფუძველს, ეს ეხება პარტნიორულ ურთიერთობებს საკვების მწარმოებლებს, რესტორნებსა და ტურისტულ ინდუსტრიას შორის.

რაც შეეხება კულინარიულ ბილიკებს, მეტად საინტერესოა „ყველისა და სიდრის ბილიკის“ (Ruta'l quesu y la sidra)³ მაგალითი. ტურისტული ბილიკი შეიქმნა 1999 წელს ასიევში (ასტურია,

¹ <http://georgianwine.gov.ge/geo/text/129/>

² Kokhia M., Merabishvili V. and Kakhiani E., *Georgia Marvelous Land of Tourism Researches and Reports*, Tbilisi, 2016, p. 88-110

³ ღვინჯილია მაია, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ასექტები ტურიზმი (ქართული ხალხური ტრადიციების მაგალითზე), დისერტაცია, თბილისი, 2016, გვ. 44

ესპანეთი), დაახლოებით 100 მოსახლით დასახლებულ სოფელში „Los Picos de Europa“-ს ეროვნული პარკის მახლობლად. მარშრუტი შედგება ორი ნაწილისაგან: ვიზიტები დაკავშირებულია ყველისა და სიძრის (სასმელი) დეგუსტაციასთან და ასტურიის სასოფლო ლანდმაფტების მონახულებასთან (დაახლ. 2 კმ-იანი გზა-2სო) და ესპიჩა¹, ტრადიციული სოციალური შეკრება. სტუმრებს აქვთ შესაძლებლობა – შეიგრძნონ ავთენტური სოფლის კულტურა.

ტრადიციული გასტრონომიის ჩართვას ტურიზმი დადგებითი ეფექტი აქვს მიწოდების ჯაჭვის განვითარებაში, ტრადიციული სამეურნეო პრაქტიკისა და ბიომრავალფეროვნების დაცვაში. ეფექტური კოორდინაცია და მარკეტინგი ხელს უწყობს გასტრონომიული მარშრუტების განვითარებას, რომელმაც შეიძლება მკვეთრად გაზარდოს სოფლის მეურნეობის განვითარება და დაიცვას ქალაქი და სოფელი მიგრაციისგან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ღვინჯილია მაია, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ასპექტები ტურიზმი (ქართული ხალხური ტრადიციების მაგალითზე), დისერტაცია, თბილისი, 2016
- www.culture.gov.ge
- <http://georgianwine.gov.ge/geo/text/129/>
- Kokhia M., Merabishvili V. and Kakhiani E., Georgia Marvelous Land of Tourism Researches and Reports, Tbilisi, 2016
- <https://matsne.gov.ge>
- http://tourlib.net/statti_tourism/kulinar.htm
- https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g1903050-d1874160-Reviews-Ruta_1_Quesu_y_la_Sidra-Asiego_Cabrales_Municipality_Asturias.html
- <http://vinoge.com/>
- World Tourism Organization, Tourism and Intangible Cultural Heritage, UNWTO, Madrid 2012

¹ https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g1903050-d1874160-Reviews-Ruta_1_Quesu_y_la_Sidra-Asiego_Cabrales_Municipality_Asturias.html
უკანასკნელად გადამოწმებულია 22.04.2017წ.

მაღლაზ ღვინჯილია,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურული ტურიზმის
მიმართულების პროფესორი

კურორტ ახტალის პალეოლიტიკური ული თავისებურება

სამედიცინო ტურიზმით დაინტერესებულთა რიცხვი დღიოდღე
იზრდება. უამრავი ვიზიტორი, დამსვენებელი სტუმრობს ბალნეოლო-
გიურ კურორტებს. ტალახით მკურნალობა კურორტოთერაპიაში
ითვლება ყველაზე აქტიურ მეთოდად. ტალახის პროცედურა ადამიანის
ორგანიზმზე მოქმედებს კანში არსებული ნერვულ დაბოლოებათა
სითბური, მექანიკური, ქიმიური და ეფექტური გაღიზიანების გზით.

ახტალის ტალახი გამოიყენება ისეთი დაავადებების
წინააღმდეგ სამკურნალოდ, როგორებიცაა: ქრონიკული ინფექციური
პოლიართორიტი, დისტროფიული ართორიტი, ტრავმული ართორიტი და
ძვალკუნთოვანი სისტემის სხვადასხვა დაზიანება, სისხლძარღვთა
სისტემის დაავადებები, ჰერიფერიული ნერვული სისტემის
დაავადებები, კანის დაავადებები და სხვა.

ტალახით სამკურნალო კურორტზე წამყვან სამკურნალო ფაქტორს
ტალახი წარმოადგენს, მაგრამ წარმატებიული მკურნალობისათვის
დიდი მნიშვნელობა აქვს კურორტის სხვა სამკურნალო ფაქტორებსაც,
როგორებიცაა: სანატორიული რეჟიმი, მზისა და ჰაერის აბაზანები,
მედიკამენტური მკურნალობა და სხვა. ყველაფერი ეს, შედის რა
სამკურნალო ღონისძიებათა კომპლექსში, საგრძნობლად ზრდის
ტალახის სამკურნალო ეფექტიანობას.

დღეს ახტალაში ძირითადად ხმარობენ ხელოვნურად გამთბარ
თხელი ტალახის აბაზანებს. ავადმყოფს ენიშნება თბილი და ცხელი
ტალახის საერთო აბაზანები $36-42^{\circ}$ ტემპერატურით. ტალახს
ორთქლით ათბობენ. ახტალაში, ისევე როგორც სხვა მსგავს
კურორტებზე, შემოღებულია ტალახით მკურნალობის აპლიკაციური,
ანუ შეფუთვის მეთოდი, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ტალახის
რაციონალური ექსპლოატაციის საქმეში. ამ პროცედურისათვის
ხმარობენ საჭმაოდ სქელი კონსისტენციის ტალახს. ახტალის
ტალახის აპლიკაციებს შემდეგი წესით აკეთებენ: სპეციალურად
გამართულ საპროცედურო ტახტზე გაშლილია მშრალი ზეწარი,

რომელსაც წყალგაუმტარი მატერია აქვს გადაკრული. ზეწარზე ასხამენ ტალახს და ზედ აწვენენ ავალმყოფს. შემდეგ მას ტალახს მთელ ტანზე ადებენ და სწრაფად ახვევენ ზეწარში. ავალმყოფს შუბლზე სველ ტილოს ადებენ და ასე ტოვებენ 15-20 წუთის განმავლობაში. ამის შემდეგ პაციენტს სწრაფად ათავისუფლებენ და ტანიდან წმენდენ ტალახს თბილი წყლით. შემდეგ ტანს უშრობენ და აცმევენ სუფთა, მშრალსა და თბილ საცვალს.

საერთო შეფუთვების გარდა, ახტალაში აკეთებენ ადგილობრივ აპლიკაციებსაც მუცელზე, სახსრებზე, მთელი კილურების სიგრძეზე და სხვა. ეს პროცედურები საერთო შეფუთვებისაგან იმით განსხვავდება, რომ აქ შეიძლება უფრო მაღალი ტემპერატურის ტალახის ხმარება და პროცედურის გახანგრძლივება 20-30 წუთამდე. შეფუთვებს ავალმყოფები, ჩვეულებრივ, კარგად იტანენ. საერთო შეფუთვებისათვის საჭიროა 24-30 ლიტრი ტალახი, ხოლო ადგილობრივისათვის 12-18 ლიტრი.

ტალახით მკურნალობის სპეციალურ მეთოდს წარმოადგენს ვაგინალური და რექტალური ტამპონები. ვაგინალური ტამპონები შეადგენს დამხმარე პროცედურას გინეკოლოგიური დაავადებების მკურნალობის დროს. ტალახს აცხელებენ 40-45 გრადუსამდე, შემდეგ 200 გრამი ტალახი სარკის საშუალებით შეყვათ საშოში და იქ ტოვებენ 30-60 წუთის განმავლობაში, შემდეგ საშოს რეცხავენ წყლით. იმავე წესით კეთდება რექტალური ტამპონები მამაკაცის სასქესო ორგანოების ზოგიერთი დაავადების დროს.

ტალახისაბაზანა საკმაოდ მმიმეპროცედურაა, ამიტომ მკურნალობის დანიშნისა და ჩატარების დროს ექმნს დიდი სიფრთხილე მართებს. მკურნალობის მთელი პერიოდის განმავლობაში ავალმყოფი ექმინს მუდმივი მეთვალყურეობის ქვეშ უნდა იმყოფებოდეს. ავალმყოფი ყურადღებას მოითხოვს განსაკუთრებით ტალახის აბაზანების მიღების დროს. ტალახის პროცედურა ავალმყოფს ჩვეულებრივ უნდა ჩაუტარდეს დიღლის საათებში, მსუბუქი საუზმის შემდეგ. ტალახის მიღება გარკვეულ დაღლილობას იწვევს, ამიტომ პროცედურის შემდეგ ავალმყოფი დასასვენებლად ლოგინში უნდა ჩაწვეს ნახევარი ან ერთი საათით.

„ახტალის ტალახი ეფექტურია მრავალი დაავადების სამკურნალოდ. ის გამოიყენება ამოვარდნილობებისა და მოტეხილობების შემდგომ პერიოდში, პერიფერიული ნერვული

სისტემის, რადიკულიტის, ფლექსიტის, იშიაზის, პოლუმილიტის ნარჩენი მოვლენების, ცერებრალური დამბლით გამოწვეული პარეზების, მუცლის ღრუს შეხორცებითი, ქალის სასქესო ორგანოთა, კანის და სხვა დაავადებების სამკურნალოდ, როგორიცაა: ჭრილობების და დამწრობის შემდგომი ნაწილურები, ასევე გინეკოლოგიური დაავადებების სამკურნალოდ, რომელიც ხშირი მიზეზია უშვილობის, დანამატებისა და საშვილოსნოს ქრონიკული ანთებისას“¹.

ჭრონიკული ინფექციური პოლიართონტის დროს ახტალის ტალაზი ინიშნება ზოგადი ან ადგილობრივი შეფუთვების სახით; ტალაზის ტემპერატურა მერყეობს $38-44^{\circ}$ -მდე. პროცედურა გრძელდება 15-20 წთ-მდე. დასაწყისში ავადმყოფს პროცედურა უტარდება დღევამოშვებით; კარგი ამტანობის შემთხვევაში, 2-3 პროცედურის შემდეგ, ავადმყოფს ტალაზით მკურნალობა ენიშნება ორი დღე ზედიზე, მესამე დღეს კი ისვენებს. თუ ტალაზს ავადმყოფი კარგად იტანს, 8-9 პროცედურის შემდეგ, მესაძლებელია ტალაზის პროცედურის ყოველდღე დანიშნვა. პროცედურათა რაოდენობა უნდა აღწევდეს 15 საათს. სახსრებში ძლიერი ობიექტური ცვლილებისა და ფუნქციის მკაფიო დაქვეითების დროს მკურნალობის ვადა უნდა გაიზარდოს. მკურნალობის კომპლექსში აუცილებელია სამკურნალო ვარჯიშებისა და მასაჟის ჩართვა. სამკურნალო ვარჯიში ინიშნება ინდივიდუალურად. გარდა ამისა, მიზანშეწონილია ფიზიკური მეთოდებით მკურნალობის დანიშნვა.

დისტროფიული (არაინფექციური) ართონტის დროს ტალაზით მკურნალობას პირველი ადგილი უკავია. ავადმყოფს ტალაზი ენიშნება ზოგადი ან ადგილობრივი შეფუთვების სახით $38-44^{\circ}$ ფარგლებში, 15-20 წუთის ხანგრძლივობით, 15-20 პროცედურამდე ინდივიდუალურად. პირველი 2-3 პროცედურა ინიშნება დღევამოშვებით; შემდეგ კი, თუ ავადმყოფი ტალაზის პროცედურას კარგად იტანს, შესაძლებელია მკურნალობა წარმოებდეს ყოველდღიურად. სახსრებში მოძრაობის შეზღუდვის შემთხვევაში ეფექტიანია სამკურნალო ვარჯიში და მასაჟი.

ავადმყოფთა მკურნალობის დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სანატორიულ რეჟიმს დასვენებისა და კვების გარკვეული რიტმით, მოწესრიგებული ძილით, სხვადასხვა გასართობით.

¹ ჯავახიშვილი დ., მელიქიშვილი მ., ტალაზით მკურნალობა კურორტ ახტალაზე. თბ., 1955, გვ. 37-49

სანატორიული რეჟიმის სწორად ჩატარება და მისი დაცვა ერთ-ერთ გადამწყვეტი როლს ასრულებს ავადმყოფთა მკურნალობის საქმეში. სანატორიული შექმნილი დასკენებისა და კვების რეჟიმის სტერეოტიპი, რომელიც ხშირად მკურნალობის დამთავრების შემდეგაც გრძელდება, დაღებითად მოქმედებს ავადმყოფთა ნერვულ სისტემაზე.

ცნობილია, რომ კვების ხასიათი გავლენას ახდენს ისეთ დაავადებათა მიმდინარეობაზე, რომელთა განვითარება დაკავშირებულია ალერგიულ ძიგობრებისთვის. რევმატიზმულ ართრიტს, რომელიც ინფექციურ ალერგიულ დაავადებას წარმოადგენს და აგრეთვე სახსრების არარევმატიზმულ დაავადებას, თან სდევს ნახშირწყლების, ცილების, წყლისა და ქლორიდების ცვლის მოშლა. ამიტომ ამ დაავადებათა დროს, საჭიროა დანიშნოს ისეთი კვება, რომელიც ხელს უწყობს ნივთიერებათა ცვლის პროცესების გამოსწორებას. ავადმყოფებს, რომლებიც შეპყრობილნი არიან რევმატიზმული ან ინფექციური ართრიტით და აღნიშნებათ ნახშირწყლების ცვლის დარღვევა, საჭიროა დანიშნოს ნახშირწყალბადით დარიბი დიეტა. მწვავე და ქვემწვავე ინფექციური ართრიტების დროს, როცა აღინიშნება პერიართრიტული ქსოვილების ანთებით შესიება, კარგ შედეგს იძლევა ანთების საწინააღმდეგო დიეტის დანიშვნა. მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება სუფრის მარილისა და იმ ნივთიერებათა შეზღუდვის, რომელშიც ურევია ნატრიუმის იონი.

ფიზიოთერაპია ფართოდ გამოიყენება სამოძრაო ორგანოების, პერიფერიული ნერვული სისტემისა და გინეკოლოგიური დაავადებების დროს. ახტალაზე იგი იხმარება, როგორც კომპლექსური მკურნალობის ერთ-ერთი ელემენტი. ახტალაზე განსაკუთრებით მიღებულია შემდეგი პროცედურები: დიათერმია, ულტრამაღალი სიხშირის ელექტრული გვლი, ულტრაიისფერი სხივები, ინფრაწითელი სხივები და სხვ. ასეთ დროს ულტრაიისფერი დასხივება იწყება 2-3 ბიოდოზით და ყოველდღიურად ემატება თითო ბიოდოზა, სანამ არ შესრულდება 8 ბიოდოზა. ფიზიოთერაპიული მკურნალობა ინიშნება ტალახის პროცედურის მიღებიდან 3-4 საათის შემდეგ ან იმ დღეებში, როცა ავადმყოფს ტალახის პროცედურა არ ენიშნება. ინფრაწითელი სხივები და თერმოთერაპიული საშუალებანი შესაძლებელია დაინიშნოს საღამოს, ძილის წინ, როგორც გამაუტკივარებელი საშუალება.

უნდა აღინიშნოს, რომ სამოძრაო ორგანოების დაავადებათა

დროს სამკურნალო ვარჯიშისა და მექანოთერაპიას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მისი რაციონალური გამოყენება ხელს უწყობს დაზიანებულ კიდურებში მოძრაობის სწრაფ აღდგენას და უზრუნველყოფს იმ გართულებათა თავიდან აცილებას, რომლებიც ვითარდება კიდურის ხანგრძლივი უმოძრაობის შედეგად. ფიზიკური ვარჯიში იწვევს სისხლის მიმოქცევის გაუმჯობესებას, რაც ხელს უწყობს დაავადებულ სახსრებში კვების გამოსწორებას და ამის შედეგად მისი ფუნქციის აღდგენას. სამკურნალო ვარჯიშის დანიშვნა შეიძლება ყოველდღიურად ტალახის პროცედურის მიღების შემდეგ.

ახტალაზე მკურნალობის დროს გარკვეული ადგილი უჭირავს აეროთერაპიას, რომლის მთავარი ამოცანაა – ჰაერის გამაღიზანებელი მოქმედებით გაამაგროს ორგანიზმი და დააწყინოს ნერვული სისტემა. ჰაერის აბაზანებს ატარებენ ჩვეულებრივ სოლარიუმებში. აქ გამოყოფილია განსაკუთრებული ადგილი და მოწყობილია სპეციალური საწოლები, რომლებსაც მზის სწორი სხივები არ ხვდება და ადამიანი განიცდის მხოლოდ დიუზური ენერგიის გავლენას. ჰაერის აბაზანას ავადმყოფს უნიშნავენ ტალახის პროცედურის მიღების წინ. ჰაერის აბაზანის მიღებამდე ავადმყოფს უკეთებენ ნელთბილ შხაპს ან ზელენ სველი ტილოთი. აეროთერაპია აუმჯობესებს ავადმყოფის თვითგრძნობას, მატებს მას ძალას, აძლევს სიმწნევეს და ჰგვრის საღ მიღს.

ჰელიოთერაპია არის მზის აბაზანები. მისი მიღებისათვის კურორტზე მოწყობილია სოლარიუმები. მზის აბაზანის მისაღებად ავადმყოფი წვება სპეციალურ ტახტზე. მზისაგან თავი დაცულია სპეციალური საჩრდილოებელი ქოლგით ან ქსოვილით. ყოველი მზის აბაზანა, რომელიც ღია ჰაერზე წარმოებს, ფაქტობრივად, წარმოადგენს აეროჰელიოთერაპიულ პროცედურას. ახალ კლიმატურ პირობებთან შესაჩევევად ავადმყოფს რამდენიმე დღის განმავლობაში აძლევენ ჯერ ჰაერის აბაზანას ღია ჰაერზე, ჩრდილში და შემდეგ უკვე მზის აბაზანებზე გადაჰყავთ.

საინტერესო ფაქტია ისიც, რომ ცერებრალური დაავადების გარკვეულ შემთხვევეშიც კი, ბავშვები პირველ ნაბიჯებს დგამენ აღნიშნული პროცედურების შემდეგ. აქ განთავსების სისტემები ჰოსტელებსა და კერძო სეტტორშია წარმოდგენილი. სეზონი მაისის დასაწყისიდან გვაან ნოემბრამდეა. რეკრეანტს 12-15 პროცედურის

გავლა მოუწევს ექიმის მეთვალყურეობის ქვეშ. მომსახურების ფასები შემდეგია: ერთი კომპლექსური პროცედურა (ტალაზის აბაზანები, მასაჟი და/ან სხვა პროფილაქტიკა ექიმის მომსახურებით) 33 ლარი, განთავსება 20 ლარი, სამჯერადი კვება 15 ლარი. ასე, რომ ფასები ხელმისაწვდომია რეკრეატებისათვის.

ამჟამად ტურისტულ ნაკადებში გამოჩნდნენ რეკრეაციული ავსტრიიდან, ყაზახეთიდან, რუსეთიდან, აზერბაიჯანიდან, გერმანიიდან. სანატორიუმის მენეჯმენტი მუშაობს საერთაშორისო ტურისტული ნაკადების გეოგრაფიის გაზრდაზე.

კურორტის განვითარებისა და პოპულარიზაციის შემაფერხებელ ფაქტორებს წარმოადგენს:

- არსებული ობიექტის სამკურნალო ღირსებების შესახებ, როგორც საქართველოში, ასევე უცხოეთში ინფორმაციის მიწოდების სიმცირე;
- არსებული ობიექტის ინფრასტრუქტურული სისტემების ევროსტანდარტებთან მიახლოება და სიმძლავრეების ზრდა;
- სანატორიული ტიპის განთავსების სისტემების არ არსებობა.

ვიძებოვნებთ, რომ მიზნობრივი მენეჯმენტისა და საინტერესო საინკუსტიციო პოლიტიკის გატარების შემდეგ, კურორტი ახტალა გადაიქცევა საერთაშორისო მნიშვნელობის სპა ცენტრად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლორია ე., საქართველოს კურორტებზე გინეკოლოგიურ დაავადებათა კომპლექსური მკურნალობა, თბ., 2001
- ძველაი მ., ტალაზის ვულკანები საქართველოში. თბ., 1978
- ჯავახიშვილი დ., მელიქიშვილი მ., ტალაზით მკურნალობა კურორტ ახტალაზე. თბ., 1955
- უკრ. „ავერსი“, N2, 2014, გვ. 108
- www.gurjaani.ge
- <http://www.ick.ge/rubrics/main-news/62-bnews/6799--r.html>
- <http://fortuna.ge/kurorti-akhtala-damsvenebels-ganakhlebuli-infrastruqturit-khvdeba/>

დოდო ჭუბურიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი

პულტურის სფეროში მოქმედი ორგანიზაციების მართვის ტიპი

წარმატებული ორგანიზაციები გამოირჩევიან კონკრეტულ შედეგზე ორიენტირებული მიზნებითა და მამოტივირებელი ხედით. მიღწეული შედეგი გაზომვადია და ფასდება როგორც შიდა, ისე გარე აუდიტორიის უგუავშირით. თანამშრომლებისათვის შედეგის შეფასებას, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს მათი ჩართულობის ხარისხი კონკრეტული მიზნის მიღწევაში. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციის უწყვეტ წარმატებას მოტივირებული შემოქმედებითი იდეებით აღსასვე გუნდის პროფესიონალიზმი და შემოქმედებითი იდეების მრავალფეროვნება განაპირობებს.

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციების მენეჯერები „წარმატებულის“ ტიტულს სწორედ თანმიმდევრული, რეალისტური და გაზომვადი მიზნების განხორციელების შემდგომ მოიპოვებენ. მენეჯერმა საწყის უტაპზე უნდა განსაზღვროს ორგანიზაციის მართვის ტიპი. სწორად შერჩეული მართვის ტიპი აისახება მენეჯერსა და თანამშრომლებს შორის ურთიერთობასა და მოტივაციაზე.

„მენეჯმენტი შეუჩერებელი პროცესია და დამოკიდებულია სპეციფიკურ, როგორც შიდა, აგრეთვე გარე გარემოებებზე. რაც ნიშნავს, რომ მენეჯმენტის თეორიას ასევე აქვს შემთხვევითობის პერსპექტივა; ანუ, მენეჯმენტს არა აქვს ერთადერთი საუკეთესო გადაწყვეტილების მიღების გზა და მენეჯერული გადაწყვეტილებები დამოკიდებულია მოცემულ სიტუაციასა და მის სპეციფიკურ გარემოებებზე.“¹

კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერმა მუშაობის პროცესში თანამშრომლებს ხელი უნდა შეუწყოს შემოქმედებითი იდეების განვრცობაში. მენეჯერი კარგად უნდა ფლობდეს ინფორმაციას კულტურის სფეროში არსებულ გამოწვევებზე, ხელოვანთა ფსიქოტეაქციებზე, განსაკუთრებით მათ შესაძლებლობებსა და მისწრაფებებზე.

¹ ჰაგორტი ხ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, თბ., 2013, გვ. 9

ორგანიზაციის მართვის ტიპების განხილვისას, აღსანიშნავია რ. ლაიკეტის მიერ შემოთავაზებული ორგანიზაციის მართვის ოთხი ტიპი, სადაც პირველი ტიპის ორგანიზაცია დახასიათებულია, როგორც ექსპლოატატორული და ავტორიტარული ორგანიზაცია. მეორე ტიპის ორგანიზაცია მიჩნეულია კეთილსასურველ და ავტორიტარულ ორგანიზაციად. მესამე ტიპის ორგანიზაციას ლაიკერტმა უწოდა ორგანიზაციის კონსულტატიური ფორმა. მეოთხე ტიპის ორგანიზაცია კი მონაწილეობაზე დაფუძნებული ორგანიზაციაა, სადაც ლიდერები ენდობიან ხელშეკრიბებს და დარწმუნებულნი არიან იმაში, რომ მათი პერსონალი პასუხისმგებლობით ეკიდება ორგანიზაციის მიერ დასახული მიზნის მიღწევას.

, „რ. ლაიკერტმა თავის აღიარებულ ნაშრომში „ადამიანური ორგანიზაცია“ (1967) ერთმანეთს დაუპირისპირა ორგანიზაციის სხვადასხვა ტიპი. საფუძვლად აიღო სასიამოვნო მმართველობის სტილის ტიპები იმ ფაქტორების რიცხვში, რომლებიც მან გამოიყენა სხვადასხვა ორგანიზაციის კლასიფიკაციისათვის, იყო გამოყენებული მოტივაციური სტიმულების ბუნება, კომუნიკაციური პროცესების ხასიათი, გადაწყვეტილებების მიღების ხერხები, მიზნებისა და პრიორიტეტების, ასეთივე კონტროლის მეთოდების მითითებები“¹.

რ. ლაიკერტის შემოთავაზებული ორგანიზაციის ტიპებიდან კულტურის სფეროს ორგანიზაციებისთვის ყველაზე მეტად მისაღებია ორგანიზაციის მართვის ის ტიპი, სადაც ორგანიზაციის ლიდერები ენდობიან თანამშრომლებს და დარწმუნებულნი არიან იმაში, რომ მათი პერსონალი პასუხისმგებლობით ეკიდება ორგანიზაციის მიერ დასახული მიზნის მიღწევას. ურთიერთობები მკეთრად განსაზღვრულია. ინფორმაციული ნაკადები ვრცელდება ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად. მიზნები ყალიბდება ადამიანების თანამორაწილეობითი პრინციპით, რომლებიც უშუალოდ არიან ჩართული ამოცანის პრაქტიკულ გადაწყვეტაში. მენეჯერის მიერ თანამშრომელთა მიმართ გამოხატული ნდობის მაღალი ხარისხი იმის მანიშნებელია, რომ ორგანიზაციაშ განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწია. ნებისმიერი მენეჯერისთვის ლიდერის ტიტული მომზიდვლელად გამოიყურება, თუმცა ხშირად ლიდერის ქცევები გაზომვას არ ემორჩილება და სიტუაციური ცვლადების ოპტიმალურ გამოყენებას ეფუძნება.

¹ Likert R. the human organization, N. Y., 1967

„ლიდერობის თეორია იძლევა განმარტებას პერსონალურ პასუხისმგებლობაზე მენეჯმენტის გადაწყვეტილებების მიღების პროცესში და ორგორაა დაკავშირებული ეს პასუხისმგებლობა დასაქმებულის მონაწილეობასთან (მოტივაცია) და საშუალებებთან (ფული, საქონელი, ადგილმდებარეობა და ა.შ.). ბევრი მონოდისცილინა, როგორიცაა ეკონომიკა, სოციოლოგია, ფილოსოფია, ისტორია და ტექნოლოგია, საჭიროა იმის გასაგებად, თუ რა ემართება ორგანიზაციას და რა ხდება მასში“¹.

ლიდერობა შესაძლოა სწრაფად უზრუნველყოს ნდობისა და სიყვარულის მოპოვება, მაგრამ ლიდერი ორგანიზაციის მენეჯმენტის მიერ ღროში გაწერილ და შედეგზე ორიენტირებულ ხედვას თუ არ მიჰყვება, მიღწეულ წარმატებას ვერ შეინარჩუნებს. მენეჯმენტი ეყრდნობა ორგანიზაციის რესურსების ოპტიმალურ გამოყენებას და მიღწეული შედეგი ყოველთვის ექვემდებარება შეფასებას. მთავარია, შეფასების კრიტერიუმები დროულად და სწორად იყოს შერჩეული. თანამშრომელთა მიმართ ობიექტურ ცვლადებზე დაფუძნებული ნდობა ორგანიზაციის წარმატებისა და წინსვლის მყარ გარანტიას იძლევა.

ნებისმიერ სფეროში მოღვაწე მენეჯერი, წარმატებული შედეგის მიღებისთვის, საჭიროა ფლობელის ტექნიკურ უნარებს, პიროვნებათშორის ურთიერთობებს და კონცეპტუალურ უნარებს, სფეროს სპეციფიკის გათვალისწინებით.

პრაქტიკოს მენეჯერთა პროფესიული ასოციაციის (American Management Association - AMA²) განსაზღვრებით – მენეჯერებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი უნარ-ჩვევებია: კონცეპტუალური, კომუნიკაციის, ეფექტურიანობის და პიროვნებათშორისი ურთიერთობების ჩვევები.

„კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკას, როგორც წესი, „სულიერი“ წარმოების თავისებურებებს უკავშირებენ. ამგვარი საქმიანობის „პროდუქტები“ არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს (აღქმას, გაგებას, განცდას და მისთანებს) უკავშირდება და უშუალო დათვლასა და შეჯამებას არ ექვემდებარება. ხშირად მათი წარმოება მათ გამოყენებას ემთხვევა (სპექტაკლის, კინოფილმის ჩვენება, კონცერტზე დასწრება,

¹ პაგორტი ხ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, თბ., 2013, გვ. 7

² <http://www.amanet.org/Individual-Solutions.aspx>

წიგნის კითხვა). უფრო მეტიც, მატერიალური წარმოების პროდუქტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გამოყენების პროცესში ცვლება, კულტურული ფასეულობების გამოყენებისას უფრო მეტ ღირებულებას იძენს“¹.

ხელოვანებისთვის სტიმულია მიზნობრივი ჯგუფებისგან – მაყურებლისა და დამთვალიერებლისგან მიღებული უკუკავშირი. ასევე მენეჯერის მხრიდან განხორციელებული ფინანსური და სიტყვიერი წახალისება. აღსანიშნავია, რომ კულტურის სფეროში მოქმედი ორგანიზაციები მხოლოდ ხელოვანებით ვერ დაკომპლექტდება. შესაბამისად, მენეჯერმა უნდა უზრუნველყოს სწორი საკადრო პოლიტიკა. თანამშრომელთა ცოდნისა და უნარების მართვა, პირველ რიგში, გულისხმობს თანამშრომლების სწორად შერჩევას ორგანიზაციის მისით, მიზნისა და პრიორიტეტების შესაბამისად. მენეჯერის მხრიდან დროული უკუკავშირი თანამშრომლის მიერ განხორციელებულ ქმედებაზე ორგანიზაციის განვითარების მანიშნებელია.

ნებისმიერი მენეჯერის უპირველესი მოვალეობაა მართებული გადაწყვეტილების მიღება. მიღებულ გადაწყვეტილებებთან ერთად, საჭიროა გაცემული დავალებების შესრულების კონტროლი და მიღწეული შედეგების შეფასება. ეფექტური საკომუნიკაციო სტრატეგია, როგორც გარე, ისე შიდა აუდიტორიასთან წარმატებული თანამშრომლობით მიღწევა.

„შემოქმედებითი პროცესი ადამიანის ფინქიკაში ჩართული „ცოცხალი არსება“, რომელსაც იუნგი აკტონომურ კომპლექსს უწოდებს. აღნიშნული კომპლექსი საკუთარი ენერგეტიკული მუხტის შესაბამისად შეიძლება ვლინდებოდეს, როგორც ცნობიერი აქტივობის უბრალო აშლილობა, ან/და „ზეავტორიტეტი“, რომელსაც შემოქმედის დამორჩილება და მართვა შეუძლია. ეს ერთგვარი არაცნობიერი იმპერატივია იძულება, რომელსაც ჰიპტონური შთაგონების ძალა გამოარჩევს“².

ხშირად საკითხის განსხვავებული რაკურსით წარმოჩენის სურვილი განაპირობებს შემოქმედებით პროცესს. იდეა შემოქმედის ფსიქო-სოციალური გარემოებებით შეიძლება იყოს ნაკარნახევი.

„მას შემდეგ, რაც მენეჯერები შეიმუშავებენ რამდენიმე მოქმედების

¹ სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროდუქტების მენეჯმენტი და დაგეგმვა, თბ., 2011, გვ. 46

² მირცაულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2010, გვ. 84

განსხვავებულ მიმართულებებს, მათ უნდა შეაფასონ თთოვეული მათგანის უპირატესობა და ნაკლოვანებები. აღტერნატივების სათანადო შეფასებისას, მთავრია ზუსტად განვსაზღვროთ შესაძლებლობა ან საფრთხე, შემდეგ კი დავადგინოთ ის კრიტერიუმები, რომლებმაც გავლენა უნდა მოახდინონ აღნიშნულ პრობლემასა და თუ შესაძლებლობებზე საპასუხოდ აღტერნატივის შერჩევაზე.^{“1}

შედეგზე ორიენტირებული გადაწყვეტილება დაფუძნებულია მენეჯერის მხრიდან დასახულ მიზნებზე, პრიორიტეტებზე, შეფასების კრიტერიუმებსა და სწორად შერჩეულ ორგანიზაციის მართვის ტიპზე. კულტურის სფეროს სპეციფიკურობის გათვალისწინებით, სწორედ ნდობასა და შეთანხმებულ თანამშრომლობაზე დაფუძნებული ორგანიზაცია აღწევს წარმატებას. ორგანიზაციის ლიდერები ენდობიან თანამშრომლებს და დარწმუნებულნი არიან იმაში, რომ მათი პერსონალი პასუხისმგებლობით ეკიდება ორგანიზაციის მიერ დასახული მიზნის მიღწევას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2010
- სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2011
- ჯონსი გარეთ რ., ჯორჯი ჯენიფერ მ., თანამედროვე მენეჯმენტის საფუძვლები (წიგნი მოამზადა და გამოსცა საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტმა (GIPA)), თბ., 2006
- ჰაგორტი ჰ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, თბ., 2013
- Likert R. the human organization, N. Y., 1967
- <http://www.amanet.org/Individual-Solutions.aspx>

¹ გარეთ რ. ჯონსი, ჯენიფერ მ. ჯორჯი, თანამედროვე მენეჯმენტის საფუძვლები (წიგნი მოამზადა და გამოსცა საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტმა (GIPA)), თბ., 2006, გვ. 119

**SCIENTIFIC CONFERENCE FREE
THEMS SECTIONS 2017**

THEATRE STUDIES

Tamar Beridze,

PhD Student at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

Ph.D Student

Supervisor: Prof. D. Kobakhidze

THE TEMPO-RHYTHM OF THE PHYSICAL ACTIVITY OF THE ACTOR WITHIN THE STAGE SPACE

The skill of keeping the tempo-rhythm of the stage life, its proper maintenance and regulation depends on the rhythmicity of the actor. The skill of the rhythmicity means that the actor should be able to perceive the distinguished rhythms and express them by the movements of his body. The organicity of the physical activity of some roles depends on correct inner tempo-rhythm of the actor which is revealed in his explicit actions. The correct tempo-rhythm is working out the level of evaluation, accurate perceive and performance which will be definitely felt and believed by spectators. During the very short and definite period of time of being on the stage, the actor must manage to live with life of his hero and manifesting him perfectly, create and personify the specific roles in accordance with different genres and duties, play from the beginning of the play till the end on last breath, with logical chain of properly thought out actions, exact tempo-rhythm, deliver the very message of the director and make spectators to be the co-participants of his feelings and emotions.

Nino Davitashvili,

PhD Student at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

Supervisuo: Prof. D. Kobakhidze

FOR THE PERFORMING ART OF MIKHAIL CHEKHOV

How the process of creation of the image should begin and develop? The psychics is the most sophisticated instrument in the performing art by which the final stage image is developing and forming. There is the “supreme” essence in the complex, multilayer structural zenith of the psychics which

determines our being, the so-called “creative me” by Chekhov which was granted a function of the commander of the psychophysics of the actor. The actor should not see the real events superficially but by his inner vision and feel the image of the character, determine and manage his actions. His mustn’t try to impose his own, past felt feelings on the character. The actor should create the image in his imagination at first and then try to imitate his inner and outer features. According to Chekhov, for imitation actors needs inner as well as outer sophisticated technique.

Ekaterine Kvirkelia,
Master Degree in Theater Arts,
An Actress,

Caucasus International University, Department of Communications with
Students and Society,
The Head of Cultural Department,
Artistic Director of “Wine Theater”

MASK AND ITS PURPOSE IN THE ACTING ART

The subject contains training using masks, it is provided for first course students of University of theater and it also can be used by actors of theater.

The mask will give absolute freedom for acting to students and actors. They will be freed from any kind of stress and will be able to create any face and act differently from their natural self. They would be able to do the things that they would not been able to do in real life.

Training with masks will help students and actors to break out of their complexes, even so for first course students because when they change environment they will get complexes of anxiety and they will be stressed out but with masks it is easy to help them overcome those problems.

The work also consists of some sequencing trainings and etudes, which will help students to balance psycho- physical condition.

Special attention is paid to psychological training using neutral masks, because neutral masks are starting point of general acting art teaching.

Nino Sharvashidze,

Invited Lecturer at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

The Doctor of Education

MYTHS AND LEGENDS DEPICTED IN ART AND THEIR IMPACT ON EDUCATION OF A PERSON

Myths and legends are stories that explain why the world is the way it is. All cultures have them. Throughout history of the cultures, artists have been inspired by myths and legends and have given them visual form. Some of them even have turned into traditions. Sometimes these works of art are the only surviving record of what particular cultures believed and valued. They are often included into educational programs and text books. Since the beginning of humankind's existence, myths and legends have functioned as rationalizations for the fundamental mysteries of life, questions such as: Who made the world? How will it end? Where do we come from? They tell us many interesting things on the origins of cultures, hierarchies, human relations, changes in environment, distress and prosperity.

From the point of view of national identification and obtaining life experience, written (drawn) records or oral traditions have tremendous significance in the sense of human education. Another function of myth is to justify an existing social system and to account for its rites and customs. One constant rule of mythology is whatever happens among the gods reflects events on earth. In this way, events such as invasions and radical social changes became incorporated into myths. Some myths, also serve to illustrate moral principles, frequently through feats of heroism performed by mortals. Societies all over the world devised creation myths, resurrection myths, and complex systems of supernatural beings, each with specific powers, and stories about their actions. Generations were brought up; cultures were established and developed based on those stories.

To my opinion all abovementioned is firstly, essential for learning about the humanity through acquainting and studying the history and secondly, for development of cognitive thinking and this the main feature and function of myths and legends to do so. So the need for myth is a universal need. Over time, one version of a myth would become the accepted standard that was passed down to succeeding generations, first through story-telling, and then, much later, set down in written form. Inevitably myths became part of systems of religion, and were integrated into rituals and ceremonies, which included music, dancing and magic.

Recently almost all publishing houses in Georgia have series of educational books (for adults, youth and children) that include adapted or authentic stories (myths and legends) of different epoch and countries, created on different steps of humankind development. Besides since the very first years of the birth of the professional Georgian theatre (likewise all over the world) most intensively and mostly successfully they have staged performances based on antic myths and legends and folklore.

Nikoloz Tsulukidze,
The Chairman of
Union of Theater Critics of Georgia,

LIBERTY THEATRE SOCIAL AND POLITICAL ASPECTS

In my conference theme I will discuss necessity of foundation of Independent Theatres in different countries around the world and their social and cultural aspects. Starting from Theatre Libre of Paris founded in 1887 by Andre Antoine, ending with Liberty Theatre of Tbilisi founded in 2001 by Avtandil Varsimashvili.

From the second part of XIX century directing became more developed in Europe, leading countries were France and Germany. Developing the theatrical art gave the reason for new prophecy formation. In the past, during 25 centuries the theatrical art was based on three players: dramatist, artist and spectator, director was the new player who took the leading position in theatre, it was pretty difficult and painful process. The performance could no longer be staged promptly, rehearsal process period raised from 5 days to 30 days and more.

Such was the situation that preceded foundation of Independent theatre. As far as I am aware the first theatre with title Theatre Libre was created by Andre Antoine in 1887 in Paris. At the beginning the theatre was located at Montmartre, but than during 10 years of existence period, location was changed several times.

Today it is acknowledged that Andre Antoine was a great reformatory for French stage. Antoine strongly opposed commercialization of theatre. It was absolutely unacceptable for him to stage poor quality and worthless performance for receiving material and economic benefits. He believed that scene belongs only to the highly artistic performance which talks with spectators about actual and sensitive problems, influences their feelings and

minds causing solidarity, this is the main goal and mission of theatrical art. Antoine also fought against academic tradition of French stage.

Marina Kharatishvili,

The Doctor of Arts,

An Associate Professor at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

CLASSICS AND MODERNITY

(William Shakespeare's "Julius Caesar"
for the issue of interpretation)

1. William Shakespeare's "Julius Caesar" is the important sample of political tragedy. The author presents the critical condition of Rome state and clearly formulates the position: Action of politicians is mostly determined by the personal motive and only exceptional people honestly serve the country or fight for ideas. This tragedy was rarely staged but always in response of country's crisis.
2. "Julius Caesar" played a significant role in theatre history. The stage biography of this tragedy counts the the performance of landmark importance of Meiningens. This was a kind of call for large events of the current political life. Art theatre performance of Moscow responded to government crisis. (The revolution in 1905).
3. In 1973, Mikheil Tumanishvili staged the play "Julius Caesar" in Rustaveli theatre. The director understands the Shakespeare's tragedy as the dramaturgy of confrontation of positions and as the collision of ideas. He relied on the principles of intellectual drama. The director defined the principle of play reading in this way: "The play should be the present story which is seen with our eyes and described by Shakespeare's words".
4. Robert Sturua carried out William Shakespeare's "Julius Caesar" on the stage of Rustaveli theatre in 2015. The director presented titanium of Renaissance and created work by humanist as the tragic farce. Interpretation of political situation of antiquity proves the differences or particular similarity of political life and inner regularity of civilization development.

FILM STUDIES

Magda Anikashvili,

PhD Student of

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Humanitarian,
Social Sciences, Business and Management Faculty,
Supervisor: prof. Lela Ochiauri

FILM EDUCATION – SUPPORTING TOOL FOR FILM INDUSTRY

Film education is one of the significant instruments for the state policy in the field of cinematography and supporting the film-making process. In parallel with the direct subsidy and preferential tax policy it's necessary that film education system corresponds with the industry needs. The harmonization of efforts in private and public sectors is especially actual in post-soviet countries, where the transition from soviet system to market economy model is still in progress and isn't finished so far. As in many other fields, here also the market outruns the education system. Since now exists a number of specialties, where the competences can be acquired only under the practical experience. Among them the film post-production remains as the most problematic issue. In most cases, the production process is being implemented outside Georgia.

In the countries with developed film industry, the educational system is the long-term strategy implementation instrument of state film policy, it serves the national film interests. Often the educational programs are charged with function to support the experimental, non-commercial film, film criticism, history and social researches.

The state policy on film education means not only professional education but the education of the audience as well. In many countries the long-term programs are implemented with higher educational institutions together with public schools. For the education of audience and support of non-commercial film, the European experience in terms of highly developed system of municipally owned movie theatres will be very important.

Giorgi Ugrelidze,
The Doctor of Audio-Visual Arts,
The Director

THE PECULIARITIES OF MYTHS SCREENING IN THE FILM CULTURE

In ancient times, imagination about the universe- myths , was the main interest for artists. At different stages of developing the history of humanity, myth was the vital for art.

According to the myths created by peoples, history of plays, performance, statues and paintings are started long ago and it still continues.

Mythical stories, stories and plot, as the source, we often meet in the world cinematography. In modern life, scripts are written by screenwriters and movies are filmed by directors.

In ancient times myths were created around the world. In the cinematography especially based on Greek myths, it is noticeable numerous screen of art. In ancient Greece, myths about the universe arrangement are the subject of interest for cinematographers.

In the cinematography, we can see different interpretations of the adventures of the mythical characters described in the plays of ancient Greek playwrights. Centuries ago, in the Greek city-states, the viewers were interested in screening the stories in the modern audio-visual art which were performed on the stage of the theatres.

Discussing the features of mythos screening in cinematography include various aspects.

Based on the selection of selected films and myths, we will emphasize several important peculiarities.

Lali Osepashvili,
The Doctor of Arts,
An Assistant-Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University

**ROYAL CIBORIUM IN SVETITSKHOVELI
(XVIII CENTURY)**

Placing of two ciborium near the altar is characteristic for Cathedrals from which one is royal and the second one is for Catholic, or Bishop.

They are laid in the ramparts near the altar in churches of Tao-Klarjeti; there is a royal stand in South, Episcopal in the North and therefore, their topography is firm and unchanged.

The royal ciborium is often met in the cathedral churches on the territory of Georgia, for example, in Gelati, Samtavro and etc.

As eyewitnesses reported, there was a royal stand in the side of Catholicon Thron, to the South in the Cathedral of Svetitskhoveli where the Kartl-Kakheti Kings Teimuraz II, Erekle II and Giorgi XII stood during the mass i.e. Service of God. It seems that this stand was placed instead of old one in XVIII century. It is a four-column construction which is crowned with a domed-roof, opened from three sides while the fourth side is adjacent to the fresco on the wall (its architectural construction was published by V. Artilakva).

The Royal Ciborium of Svetitskhoveli was built by Georgian marble. It was decorated by the decorative small capitals and bases, it had two-step entrance - stairs. Apparently, there stood the seat under the dome.

Unfortunately, the Royal Ciborium of Svetitskhoveli is lost for today. In 1970-80th, the Soviet restorers destroyed it for some reason and as eyewitnesses reported, the marble stones scattered in the yard for a long time. Today, it no longer exists.

CHOREOLOGY

Aleko Gelashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia

State University

Lecturer

DANCING WOMAN'S RELIEF SCULPTURE FOUND IN BAGINETI AND ITS NEW ARCHEO-CHOREOLOGICAL ANALYSES

Lili Gvaramadze was the first among the Georgian dancing folk explorers, who expressed her views about the woman's relief sculpture on the ivory plate, which was found in Bagineti.

This archeological pattern let her to say, that at some time there was held some ritual in Mtskheta (Georgia), in which women were dancing with special headgears. To prove this consideration Lili Gvaramadze cites "White George Slave Women's Dancing", which is confirmed in the ethnographic sources.

In every variant of above mentioned dance, the dancer throws into ecstasies, falls down and begins to predict. This dance has obvious ritual load, so it is unlikely that the body conditions used in this dance have connection with the conditions of the dancing woman on the ivory plate.

The condition of the Bagineti dancing woman causes the interpretation of the "eastern dance". We are allowed to say that after the sculpture's comparing with the same archeological patterns found in Iran on the territory of Alvia.

It is established that the woman's relief sculpture on the ivory plate found in Bagineti isn't Georgian origin. It is a sample of old Parthian art. So its connection with the dance of White George's Slave Women is not clear, as when the dancer's throwing into ecstasies and then the prediction are in contradiction with the calm image of the "Parthian Woman".

MANAGEMENT

Dilavardisa Davituliani,

Invited Lecturer, Academic Doctor of Economics, Professor, Hourly-Paid Teacher at Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Lili Kochlamazashvili,

Invited Lecurer, Academic Doctor of Economics, Professor, Hourly-Paid Teacher at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF TOURISM IS THE FUTURE OF GEORGIA

- Sustainable development is a process, during which development takes place without prejudice to the resources. This is achieved by the management of the resources, during which they are upgraded at the same speed as consumed or by transition from the use of slow recovery resources to the use of quick recovery resources;
- Sustainable tourism development involves performing such important tasks as: providing a country with energy supply, conservation of biodiversity, regulation of population growth, food safety, protection of human life assurance system and so on;
- According to the World Tourism Organization, sustainable development of tourism meets requirements of modern tourists and host regions and at the same time protects and expands opportunities for the future. It envisages management of all existing resources, along with the maintenance of cultural inviolability, existing ecological processes, biological diversity and life support systems, to satisfy economic, social and aesthetic needs;
- Statistical indicators of recent years show that tourism is on active development stage in Georgia. It has the potential to contribute to the growth of the country's economy. In 2016, the international travel record is 6 360 503, making the country a revenue of \$ 2,2 billion, and its share of the Gross Domestic Product (GDP) increased by 7.1%;
- The National Tourism Administration of the Ministry of Economy and Sustainable Development of Georgia has developed a tourism strategy of Georgia - 2025. Guidelines were defined for implementing the parameters provided by this strategy, indicating the sustainability, which is focused on the preservation and protection of geographical features of destination sites, including the promotion of the environment, aesthetics, cultural heritage and the welfare of the local population.

Natia Kopaleishvili,

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

An Assistant Professor

SOVIET MYTH AND ITS “COLLAPSE” IN 50-60S OF GEORGIAN FILM INDUSTRY

Today, the role of the production system of former Soviet Countries is often discussed about its double function of development and ideological pressure.

Besides the fact that this system had the positive sides of well understanding producing structure, it's natural that it had a crucial role in development of myth and heroism. The advancement of production led to the loyalty towards the myth of Soviet welfare what changed the time and the environment but didn't change its basic attitude towards producing priorities.

The history fixed the new prices and has changed many things though the function of film production in creation of Soviet myth still remains unchanged from historical perspective.

The main goal of the work is to find out what the process we are dealing with in 50 or 60s of twentieth century, when the system of production on the one hand is more or less organized which faithfully serves societal art and on the other hand it becomes the supporter of breaking the socialist screen myth of the films in 60s of the new generation.

Today much more interesting and easy is to find some of the marks of the several works of this period and its production peculiarities than it was a few decades ago.

Nino Sanadiradze,

The Professor at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Humanities, Social Science, Business and Management Faculty,

CULTURE POSSIBILITY IN MODERNITY

In the new paradigm, things are given their true value. People care passionately about how they and the things they value are depicted. They revive themselves after a long workday with music or dance, by making something beautiful for themselves or their loved ones, by expressing their deepest feelings in poetry or watching a film that never fails to comfort. In the new paradigm, it is understood that culture prefigures economics and politics; it molds markets; and it expresses and embodies the creativity and resilience that are the human species' greatest strengths.

Analysis of the issues related to the management of the field of culture emerges special interest for several reasons: firstly, management of the field of culture implies the full range of general management and secondly - prospects of such analysis are important in order to determine the necessity and opportunities of cooperation of the cultural field and other businesses.

George Pkhakadze,

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University
Humanities,Social Sciences,Business and Management Faculty
PhD Student in Management of Arts

FINANCIAL ARCHITECTURE AND EFFICIENCY ANALYSIS

Article deals with fundamental aspects of efficiency analysis and how efficiency can be increased in planned projects and programs. Examples given in the paper clearly show ways how to raise efficiency by diversification of organizational activities. As we discuss different ways of organizational development, diverse controversial ideas may raise based on local governmental policy, activity geography, traditions, local culture. In developed countries already are ways of efficiency analysis, where particular goals are reached by appropriate measures.

Unfortunately, such methods are rarely used in cultural or educational management, which cannot be said about business management. Based on surveys held in educational field shows that should be prioritized following cost-efficiency methods, which are discussed in detail in abovementioned paper:

- 1.Cost-efficiency analysis
- 2.Cost-benefit analysis
3. Cost-Utility analysis
- 4.Cost-Feasibility analysis

Paper shows the ways and importance of different ways of project planning and how financial and other major program goals can be easily reached. Here comes in act totally new way of analysis- financial architecture. We will discuss international experience in given field and how organizational resources can be effectively exploited to reach combined and pre-set goals and objectives, both material and intellectual. As a conclusion we analyze dynamics of all above mentioned activities, which will give more clear and real picture of processes and benefit for stable organizational development overall.

Maya Gvinjilia,

The Doctor of Art Management at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

ELEMENTS OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE AS THE BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF GASTRONOMIC TOURISM

Gastronomy is the key factor in making tourist impressions. Tourists are looking for more authentic impressions, adventures, for example: tasting of local dishes, participating in rituals. For its development it is important to sell food made according to tradition. For example, churchkhela, dried fruit, cheese and other(Some of them have been given the monument status of intangible cultural heritage).

Food is for tourists more important attraction, which one of the basic elements of the global intangible heritage is. Gastronomic tourism is becoming more popularity around the world. Tourists can try the local cuisine in both Georgian luxury national restaurants and in small fast-food cafes and bistros. The national Georgian cuisine is one of the main attractions of the country.

Georgian cuisine, it is very specific and unique, every region has its own kitchen. It is particularly unique in the synthesis of the Georgian table(supra) that allows not only the culinary needs of the tourists but also the opportunity to share Georgian cultural traditions and become a direct participant of the process, which is very important for the user to achieve maximum satisfaction. For interested guests may also conduct courses for preparation of Georgian dishes. To “Georgian Supra” have been given the monument status of intangible cultural heritage.

Georgia is famous for its ancient traditions of wine production. Georgian wine had become famous in many parts of the world. The most famous varieties of red wines are “Kindzmarauli”, “Saperavi”, “Hvanchkara”, “Mukuzani”, and among whites – “Tsinandali”, “Tvishi”. Special roles by the interest in Georgia, along with other factors, play the gastronomic peculiarities of the country and inclusion of the “Ancient Georgian traditional Qvevri wine-making method” into the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. The given chance should be used with engaging by experienced gastronomists, historians, business representatives.

Traditionally for Georgians, any guest is a “gift from God” and must be received as such. Gastronomy is not just one of the main cultural elements of this country, it's a way to share its customs,

Malkhaz Gvinjilia,

The Professor at

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

BALNEOREACTIONAL SPECIFICATIONS OF AKHTALA RESORT

Number of people, interested in medical tourism increases every day. Balneology resorts are visited by many guests and visitors. Mud cure is considered to be the most active method of balneotherapy. Mud cure procedure has an effect on human organism by means of thermal, mechanical, chemical and effective irritation of nerve endings. Mud of Akhtala resort is effective in treatment of many diseases. It is used during the period after displacement and fracture, also for treatment diseases of peripheral nervous system, radiculitis, plexitis, sciatica, residual effects poliomyelitis, paresis, caused by cerebral palsy, adhesion of abdominal cavity, diseases of women's genitals and treatment of other diseases such as: scars after wounds and burns and for treatment gynecological diseases, which is a frequent reason of infertility, chronic inflammation of appendages and uterus.

Akhtala mud is used for treatment of such diseases as: chronic infectious polyarthritis, dystrophic polyarthritis, traumatic arthritis, and different damages of musculoskeletal system, diseases of cardiovascular system diseases of peripheral nervous system, skin diseases, etc.

Mud represents the main therapeutic factor on Balneology resort but other therapeutic factors, such as: sanatorium regimen, air baths and sun baths, pharmacotherapy are also important for successful treatment. All the above-mentioned is included into complex of treatment and significantly increases therapeutic effectiveness of the mud.

Dodo Tchumburidze,
Doctor of Management (Art Management)
An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Humanities, Social Science, Business and Management Faculty

THE MANAGEMENT TYPE OF THE ORGANIZATIONS IN CULTURAL SPHERE

In this article we are talking about the specification of cultural sphere and about the intercommunication of the management types of organization offered by R. Likert. In Particular, the attention is played on such management type of organization, which is based on trust from the manager and from the employee is based on responsible attitude.

In This article is talking about meaning of feedback. It should be noted, that for the employee the evaluation of the result is determined by participation degree in achieving specific goals. For the Continuous success of the organization's in cultural sphere is important the professionalism of creative team and diversity of creative ideas. In the first stage manager must determine management type of the organization. Correctly selected management type is reflected on the relationship between manager and employee and on the motivation.

Result-oriented decision is based on correctly determined goals, priorities, evaluation criteria's and the management type of the organizations. With foreseen specification of cultural sphere, the organization based on trust and agreed cooperation achieves success.

დაიბეჭდა სტამბაში „გენტავრი“

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