

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ISSN 1987-5851

ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები

X

STUDIES IN ART CRITICISM

ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა

ბათუმი 2024

UDC (უკ) 7.072(051.2)

რედაქტორი: მაია ჭიჭილეიშვილი, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო

ტომის რედაქტორი: სოფიო თავაძე, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო

სარედაქციო საბჭო: ლელა ოჩიაური - საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, საქართველო; ანა კლდიაშვილი - აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია; ზარუი აკოპიანი - სომხეთის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, ერევანი, სომხეთი; გაბრიელა ელინა იმპოსტი - ბოლონიის უნივერსიტეტი, ბოლონია, იტალია; აიგა ძალბე - ლატვიის ხელოვნების აკადემია, რიგა, ლატვია; თეიმურაზ კეჯერაძე - ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო; ერმილე მესხია - ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო; ინგა ხალვაში - ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო; ხათუნა მანაგაძე - ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო; თეა ცაგურია - ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო; თამარ სირაძე - ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, საქართველო.

- **Editor:** Maia Tchitchileishvili, Batumi Art State University, Batumi, Georgia
- **Volume Editor:** Sofio Tavadze, Batumi Art State University, Batumi, Georgia
- **Editorial Board:** Lela Ochauri - Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Tbilisi, Georgia; Ana Kldiashvili - Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts; Zaruhi Hakobyan - State Academy of Fine Arts of Armenia, Yerevan, Armenia; Gabriella Elina Imposti - University of Bologna, Bologna, Italy; Aiga Dzalbe - Latvian Academy of Arts, Riga, Latvia; Teimuraz Kejeradze - Batumi Art State University, Batumi, Georgia; Ermile Meskhia - Batumi Art State University, Batumi, Georgia; Inga Khalvashi - Batumi Art State University, Batumi, Georgia; Khatuna Managadze - Batumi Art State University, Batumi, Georgia; Tea Tsaguria - Batumi Art State University, Batumi, Georgia; Tamar Siradze - Batumi Shota Rustaveli State University, Batumi, Georgia.

საქართველო, ბათუმი, ზურაბ გორგილაძის/ვაჟა-ფშაველას ქ. №19/32

Georgia, Batumi, Zurab Gorgiladze/Vazha-Pshavela №19/32 Street

www.batu.edu.ge

info@batu.edu.ge

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2024

სტამბა „უნივერსალი“, 2024

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge

თეატროლოგია THEATROLOGY

XII Century and Georgian Theater

XII საუკუნე და ქართული თეატრი

Tamar Tsagareli

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Associate Professor

Scientist-researcher of the Union of Tbilisi Municipal Museums

+995 599505467, ttsagareli@tafu.edu.ge

Abstract. The presented paper discusses and investigates the signs and elements of the Georgian theater of the renaissance period. Georgian performing arts have traveled a centuries-long path from simple folk forms to modern theater. The great tradition of performing culture is verified by the theater buildings and objects of various purposes discovered as a result of archaeological excavations. The dancer (with a bull mask) depicted on Colchis coins and copper coins found in Kartli - speaks of the existence of a show or performing culture in the Georgian tribes of that time. The ancient tradition of performing culture in our country is confirmed by archaeological findings as well as (and mostly) by linguistic data. By means of the historical-comparative method, the terms of performing culture (singing, dancing, instruments, etc.) can be restored at the general Georgian level. Fragments of ancient Georgian dramatic poetry and descriptions of pantomime performances of the Hellenistic period are confirmed in both original and translated monuments of medieval Georgian literature. In the same monuments, many main Georgian theatrical terms are found, which are discussed and analyzed in the work.

Even after the establishment of Christianity in Georgia, the theater maintains its existence and the church's attempt, initially its rejection, similar to the European countries, which is confirmed by John Chrysostom and Ekvtime of Athens, is also noticed. According to the "Divine Law", Christian believers were strictly forbidden to do anything related to theatrical art. According to his sermons, the church later tried to use the theatrical performances to attract the congregation. In the 11th-13th centuries, the pantomime performance like felicity, dance reached a special development. One such pantomime performance is described in the old Georgian monument - "The Balavariani".

From the 12th century, depending on the cultural and political situation of Georgia, it is possible to talk about the renaissance period of Georgians. Here, the revival era was a continuation of the Byzantine Renaissance, where due to certain conditions, this process was stopped and continued in Georgia.

Suffice it to look at the movement of the Georgian state-political thought of the 11th-12th centuries that we can see in it the beginning of revival and the road to advancement. Accordingly, the theater, like other branches of art, literature and science, was formed and developed under the influence of ancient Greek art. Unfortunately, we can find little information about the Georgian theater state of art of this period, therefore we do not have any literature where the opinion about the theater would be recorded. However, various historical or literary monuments about the

theatrical life of this era allow us to evaluate the “forms of representation” of the stage art of this era. To confirm this, the work analyzes Davit Aghmashenebeli's “Hymns of Repentance”, Rustaveli's “The Knight in the Panther's Skin” and other historical and literary material.

Keywords: Georgia; Theatre; Epoch; History; Literature.

თამარ ცაგარელი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ასოციირებული პროფესორი

თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანების მეცნიერ-მკვლევარი

+995 599505467, ttsagareli@tafu.edu.ge

აბსტრაქტი. წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია და გამოკვლეულია აღორძინების პერიოდის ქართულ თეატრის ნიშნები და ელემენტები. ქართულმა სანახაობითმა ხელოვნებამ მარტივი ხალხური ფორმებიდან თანამედროვე თეატრამდე მრავალსაუკუნოვანი გზა გაიარა. სანახაობითი კულტურის დიდ ტრადიციას ადასტურებს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი თეატრალური ნაგებობები თუ სხვადასხვა დანიშნულების ნივთები, კოლხურ მონეტებსა და ქართლში ნაპოვნ სპილენძის მონეტებზე გამოსახული მოცეკვავე (ხარის ნიღბით) - იმდროინდელ ქართველ ტომებში სანახაობათა კულტურის არსებობაზე მეტყველებს. ჩვენში სანახაობითი კულტურის უძველეს ტრადიციას არქეოლოგიურ მონაპოვრებთან ერთად (და უპირატესადაც) ენობრივი მონაცემებიც ადასტურებენ. ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის საშუალებით საერთო ქართველურ დონეზე აღდგება სანახაობითი კულტურის (სიმღერა-ცეკვის, საკრავების და ა.შ.) ტერმინები. შუა საუკუნეების ქართული ლიტერატურის როგორც ორიგინალურ, ისე ნათარგმნ ძეგლებში დასტურდება ძველი ქართული დრამატული პოეზიის ფრაგმენტები და ელინისტური პერიოდის პანტომიმურ წარმოდგენათა აღწერა. ამავე ძეგლებში გვხვდება მრავალი ქართული მთავარი თეატრალური ტერმინები, რომლებიც ნაშრომში განხილული და გაანალიზებულია.

საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგაც, თეატრი ინარჩუნებს თავის არსებობას და შეიმჩნევა ეკლესიის ცდაც, თავდაპირველად მისი უარყოფა, ევროპის ქვეყნების ანალოგიურად, რასაც ადასტურებს იოანე ოქროპირი და ექვთიმე ათონელი. „სჯულის კანონით“ ქრისტიან მორწმუნეებს სასტიკად ეკრძალებოდათ ყოველივე, რაც თეატრალურ ხელოვნებას განეკუთვნებოდა. მისი ქადაგებების მიხედვით, შემდგომ კი, ეკლესიას ჰქონდა მცდელობა სათეატრო სახილველის გამოყენება მრევლის მოსაზიდად. XI-XIII საუკუნეებში განსაკუთრებულ განვითარებას აღწევს პანტომიმური სანახაობანი: განცხრომა, როკვა. ერთ-ერთი ასეთი პანტომიმური წარმოდგენა, ძველ ქართულ ძეგლში - „ბალავარიანშია“ აღწერილი.

XII საუკუნიდან, საქართველოს კულტურულ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ვისაუბროთ ქართველთა რენესანსულ პერიოდზე. აქ აღორძინების ეპოქა იყო გაგრძელება ბიზანტიის რენესანსისა, სადაც გარკვეული პირობების გამო ეს მიმდინარეობა შეჩერდა და გაგრძელდა საქართველოში.

საკმარისია თვალი გადავავლოთ XI-XII საუკუნეების ქართული სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური აზრის მოძრაობას, რომ მასში დავინახავთ აღორძინების საწყისსა და აღმასვლის გზას. შესაბამისად თეატრიც, ხელოვნების სხვა დარგების, ლიტერატურისა და მეცნიერების მსგავსად ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ანტიკური ხელოვნების გავლენით. სამწუხაროდ, ამ პერიოდის ქართული სათეატრო სანახაობის

შესახებ მწირი ცნობები მოგვეპოვება, შესაბამისად არ გვაქვს ლიტერატურა, სადაც დაფიქსირებული იქნება აზრი თეატრის შესახებ, თუმცა, ამ ეპოქის სათეატრო ცხოვრების შესახებ სხვადასხვა ისტორიული თუ ლიტერატურული ძეგლები გვაძლევს საშუალებას, შევაფასოთ ამ ეპოქის სასცენო ხელოვნების „გამოსახვის ფორმები“. ამის დამადასტურებლად ნაშრომში გაანალიზებულია დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ და სხვა ისტორიული თუ ლიტერატურული მასალა.

საკვანძო სიტყვები: საქართველო; თეატრი; ეპოქა; ისტორია; ლიტერატურა.

შესავალი. ცნობილია რომ, აღორძინების პერიოდის თეატრის მთავარი მოქმედი გმირი გახლდათ „ადამიანი-პიროვნება“, თავისი სულიერი სამყაროთი, გრძნობათა ბუნებით. ახალი თეატრალური ესთეტიკა შემსრულებლისგან მოითხოვდა დრამატული ნაწარმოების აზრის წვდომას, რთული და მრავალმხრივი ხასიათების წარმოსახვას. აღორძინების ეპოქაში განვითარდა პროფესიული თეატრისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ფორმები და ყურადღება გამახვილდა ხელოვნების, კერძოდ კი, თეატრის შესახებ შექმნილ ლიტერატურაზე. თეატრისა და დრამის სინთეზი განხორციელდა ესპანეთში ლოპე დე ვეგას დრამატურგით, ინგლისში - შექსპირის თეატრის შექმნით, სადაც პრაქტიკოსების მიერ თეორიული ნაშრომები შეიქმნა, რაც საფუძველს გვაძლევს აღვნიშნოთ, რომ მსახიობები, რეჟისორები და დრამატურგები ქმნიან ლიტერატურას თეატრზე. საქართველოში კი, უკვე XII-XIII საუკუნეებში სასახლის კარის თეატრი რენესანსულ სათეატრო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, სადაც პოეტური სიტყვებით, მუსიკისა და ცეკვის სინთეზს ვხვდებით. სასახლის კარის თეატრის მსახიობებს - მუშაითებს უწოდებდნენ. ივანე ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიაში“ ახსენებს რა „დასავლეთ ევროპაში წარმოშობილ რენესანსს“, წერს რომ, საქართველომ ეს მოძრაობა უკვე XII საუკუნეში დაიწყო, მაგრამ მისი დასრულება მონღოლთა შემოსევამ შეაფერხა. ქართული რენესანსის ცნება კი, უპირველეს ყოვლისა, რუსთაველის სახელს უკავშირდება. „რუსთაველი თვისობრივად სხვა ეპოქას ეკუთვნის, კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ახალ ერას, რადგან მის მიერ ადამიანთა მოდგმის საფუძველზე გამოყვანილია ახალი ადამიანი, რომელიც უკვაშირდება და შეიცნობს არა მარტო გარე სამყაროს, არამედ საკუთარ თავსაც, აღმოაცენს საკუთარი არსების წიაღში პიროვნებას“ (ქართული მწერლობა, 1989: 14). ოლივერ უორდროპმა თავის ნაშრომში „საქართველოს სამეფო“ („The kingdom of Georgia“) აღწერა არა მხოლოდ საქართველოს ისტორია - დავით აღმაშენებლისა და თამარ მეფის ხანის ეპოქა, არამედ დაწვრილებით ახსნა-განმარტება მისცა ევროპელ მკითხველს შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, აღარაფერი რომ არ ვთქვა მის სრულ ინგლისურ ენოვან თარგმანზე. წინასიტყვაობაში ავტორი წერს, რომ ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე დაჰყვება საოცრად დამაბული ინტერესი, რადგან მისი დრამატული ერთიანობა არსად არ ირღვევა და არ ნელდება, მაგრამ პოემის ღირსება მარტოდენ ამ სიუჟეტურ ქარგაში როდია, არამედ უფრო მეტად იმაშია, რომ აშკარად შეიმჩნევა ქრისტიანობასთან დამოკიდებულების იმ მეტაფიზიკურ თეორიათა მარცვლები, რაც ასე ახასიათებდა დანტეს, მის ზოგიერთ ევროპელ თანამედროვესა და მემკვიდრეს. შოთა რუსთაველს ბევრი რამ შეუთვისებია პლატონისაგან (ცნობილია, რომ XI-XII საუკუნეებში საქართველოსა და საბერძნეთს შორის მჭიდრო ურთერთობა დამყარდა, რამაც საშუალება მისცა ქართველებს, გასცნობოდნენ პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიურ მოძღვრებას). ყოველივე ამან, რა თქმა უნდა, დიდი გავლენა მოახდინა იმდროინდელ საქართველოს კულტურასა და სოციალურ ცხოვრებაზე და, თავის მხრივ, შეამზადა საფუძველი ქართული რენესანსის დასაწყისისა. რაც შეეხება პოემის სტილს,

უნდა ითქვას, რომ იგი გასაოცრად გვაგონებს ევროპელი რენესანსის ხანის სიტყვის ოსტატებს.

მეთოდები. ნაშრომში წარმოდგენილი საკითხების შესწავლის მიზნით, გამოყენებულია ისტორიულ-აღწერითი მეთოდი, რაც გულისხმობს ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების მოძიებას, მათი მახასიათებლების ობიექტურად წარმოჩენას და ანალიზს, რის საფუძველზეც შესაძლებელია სათანადო დასკვნების გამოტანა. კვლევის პროცესში გამოყენებულია ასევე სამეცნიერო ლიტერატურის ურთიერთმეჯერებაზე და მათ მონაცემთა კრიტიკულ ანალიზზე დაფუძნებული ისტორიულ-შედარებითი, შინაარსობრივი გააზრების და კვლევის მეთოდი.

მსჯელობა. სამწუხაროდ, XII საუკუნის ქართული სათეატრო სანახაობის შესახებ მწირი ცნობები მოგვეპოვება, შესაბამისად არ გვაქვს ლიტერატურა, სადაც დაფიქსირებული იქნება აზრი თეატრის შესახებ, თუმცა, ამ ეპოქის სათეატრო ცხოვრების შესახებ სხვადასხვა ისტორიული თუ ლიტერატურული ძეგლები გვამლევს საშუალებას, შევავსოთ ამ ეპოქის სასცენო ხელოვნების „გამოსახვის ფორმები“. მაგალითად: „ვეფხისტყაოსანში“ მოცემულია რამოდენიმე ეპიზოდი, სადაც ჩვენ შეგვიძლია წარმოდგენა ვიქონიოთ იმ პერიოდის სათეატრო სანახაობებზე:

„ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა ადიადა,
მგოსანი და მოშაითი უხმეს, პოვეს რადა სადა;
დია გასცა საბოძვარი, ყველა დარბაზს შემოხადა, -
მისი მსგავსი სიუხვითა ღმერთმან სხამცა რა დაბადა“
(შოთა რუსთაველი, 1975: 75)

და კიდევ, გავიხსენოთ ფრიდონის სიტყვები, ქაჯეთის ციხის აღების წინ გამართულ თათბირზე:

„ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,
მასწავლეს მათი საქმენი, მახლაცუნებდიან, მწვრთიდიან;
ასრე გავიდა სააბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან,
ვიცა მჭვრეტდიან ყმაწვილნი, იგინიცა ინატრიდიან“
(შოთა რუსთაველი, 1975: 156)

როგორც ჩანს, მუშაითობა ანუ საბელზედ მოთამაშე ჩვენში სათეატრო სანახაობას მიეკუთვნებოდა, როგორც ხალხში არსებულ ყველაზე ძველი და პოპულარული საჯარო ხასიათის გასართობსა და შესაქცევ წარმოდგენას (კარგად იკვეთება ზემოთ მოყვანილი პოემის სტროფებიდანაც). რადგანაც მუშაითობა სამეფო კარის სახილველი იყო და შესაძლებელია იგი ამავედროულად, „ელიტარულ“ სანახაობასაც მიეკუთვნებოდა, ამიტომაც მისი ათვისებისათვის სამეფო კარის წარმომადგენლებს ადრეული ასაკიდანვე ამზადებდნენ, რაც როსტევან მეფისა და ფრიდონის მაგალითზე ნათლად ჩანს. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, „ვეფხისტყაოსანი“ არ გახლავთ ერთადერთი ლიტერატურული ძეგლი, რომელიც გვაწვდის ცნობას სათეატრო სანახაობის შესახებ. თამარ დედოფლის ისტორიკოსი მოგვითხრობს, რომ თამარისა და დავით სოსლანის დაქორწინებისას „იყო ზმა მგოსანთა და მუშაითთა სახეობა“ (ქართული მწერლობა, 1989: 24). აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ისევე როგორც რენესანსის ეპოქის ევროპაში, საქართველოშიც სამეფო კარზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მასხარა - როგორც წოდება და როგორც პერსონაჟი, რომელიც, როგორც წესი, არ ისჯებოდა თავისი სითამამისთვის, მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ მეფის მასხარა ამავედროულად იყო განტყვევის ვაციც და თუ მსხვერპლმეწირვაზე მიდგებოდა საქმე, ისევ და ისევ მასხარას იმეტებდნენ. ამ ინვერსიის ლოგიკით, „უმდაბლესი“ არსება, რომელიც საყოველთაო კეთილდღეობას ეწირებოდა - „უმადლეს“

სფეროში გადაინაცვლებდა... რომელიც წარმოადგენდა მონარქის, სასულიერო პირისა და მოსამართლის „სათამაშოს“, თუმცა ისინი საკმაოდ დიდ როლს ასრულებდნენ სასამართლო ცხოვრებაში, სადაც პრივილეგირებული ადგილი ეკავათ. იგი იყო ერთ-ერთი წარმომადგენელი, წევრი, არც თუ მრავალრიცხოვანი ჯგუფისა, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო საკუთარი აზრი გამოეთქვა სასამართლო პროცესზე, იუმორითა და მანჭვა-გრეხით, რასაც თურმე ძალიან ხშირად საბოლოო გადაწყვეტილებაზეც უმოქმედია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მასხარები ხანდახან სახელმწიფო გადატრიალებაშიც კი ღებულობდნენ თურმე მონაწილეობას. როგორც უკვე აღვნიშნე, მასხარა დიდ როლს თამაშობდა პოლიტიკაშიც. საქართველოს ისტორიაში არსებობს ცნობა XII საუკუნით დათარიღებული. თამარის მეფობის დროს, როგორც ცნობილია, მისმა მეჭურჭლეთუხუცესმა ყუთლუ არსლანმა მოაწყო შეთქმულება, რათა შეეცვალა საქართველოს სახელმწიფოს წეს-წყობილება, შეეზღუდა მეფის უფლებები იმდენად, რომ მას საკუთრივ სახელმწიფო საქმეების გადაწყვეტის უფლება აღარ ჰქონოდა. შეთქმულთა მეთაურმა ყუთლუ არსლანმა მოითხოვა საკანონმდებლო ორგანოს დაწესება, რომელიც პარლამენტის მსგავსი დაწესებულება იქნებოდა და მეფეს ამ უმაღლეს დაწესებულების - „კარავის“ გადაწყვეტილებათა აღსრულების უფლება შერჩენოდა მხოლოდ. რეალური ძალაუფლება დიდგვაროვან აზნაურთა ხელში უნდა გადასულიყო და ამგვარად განხორციელებულიყო ფეოდალური ოპოზიციის წადილი. ცხარე პოლიტიკური ბრძოლის ვითარებაში ყუთლუ არსლანს მოაგონეს, რომ იგი აღზევებულია „გუართა უაზნოთაგან“. როგორც ივანე ჯავახიშვილი ასკვნის, ყუთლუ არსლანი დაბალი წოდებიდან ყოფილა გამოსული, რომელიც თავდაპირველად წარმოადგენდა „ცხოველმან ჯორის ანუ ვირის სახიანს“, სადაც გამოუმჟღავნებია საზრიანობა და საოცარი იუმორი, რისი წყალობითაც დაწინაურებულა და სიმდიდრეც კი მოუპოვებია თურმე. ქართველი ისტორიკოსები ვარაუდობენ, რომ ყუთლუ არსლანი მასხარა უნდა ყოფილიყო, რადგან იგი მეჭურჭლეთუხუცესობამდე, როგორც ისტორიული ცნობებიდან ირკვევა, ცნობილი ყოფილა „სახიობისა ხმითა ტკბილითა და სასაცილო ამბნითა... ჯეროვნად დარბის ნოხზედა... თავზე დგას ხელით დარბისა, ფეხით ქმნის თამაშობასა“ (ჯავახიშვილი, 1980: 208). გარდა ამისა, მეფის ერთგული კარისკაცთა დასი იმ მიზნით, რომ დაემცირებინათ მოწინააღმდეგე ყუთლუ არსლანი, მოაგონებდნენ თურმე მეამბოხეს მის წარსულს, როცა ის ადამიანების „სათამაშოდ“ და გასართობად გარდაიქმნებოდა და „ვირშიდა იჯდა“. სათეატრო სანახაობებში კი, ხუმარა და ვირი ერთმანეთისგან განუყრელ სათეატრო ნიღბად აღიქმებოდა, ამავდროულად ყუთლუ არსლანი, როგორც „მოთამაშე“ ხასიათდება: სიმღერის ნიჭით, სახუმარო ამბების თხრობით, აკრობატიკით, შესტიკულაციით წამოდგენის წარმართვით - ეს ყოველივე ხომ მასხარას დამახასიათებელი ნიშნებიცაა. შესაძლებელია იგი, როგორც მაღალი ფენის, არისტოკრატიული წრის გამართობი - მასხარა/მუშაითი. თავდაპირველად ისე მოხვდა სასახლეში, რომელმაც შემდგომ ჰკუითა და გონებამახვილობით მიაღწია მეჭურჭლეთუხუცესობას. ისტორიიდან ცნობილია, რომ ყოველთვის, როცა სამეფო კარზე იმართებოდა წვეულებანი, ისინი ამ სადღესასწაულო პროცესის მთავარ მოქმედ პირებად გვევლინებოდნენ. ისტორიკოსი გვამცნობს, რომ რუსუდან დედოფალი, რომელიც განაგებდა თამარისა და დავითის ქორწილის ცერემონიალურ მხარეს, „ხუარასნისა და ერაყის სულთანთა სძლობითა გამაცნიერებული, ბუნებრივითა სახიობითა და შვენებითა“ მოქმედებდაო. ამ ეპიზოდიდან ირკვევა, რომ მუშაითები უცხო ქვეყნებიდანაც მოდიოდნენ ჩვენში, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ, საგასტროლოდ, თავიანთი სათეატრო ხელოვნების გასაცნობად. მუშაითობას საკმაოდ ვრცლად აღგვიწერს არჩილ მეფე თხზულებაში „საქართველოს ზნეობანი“, სადაც ამბობს: „ვერ ხედავთ ფრიდონისასა მუშაითობას ჩემულობს საბელზედ გავლა-ხტომასა თამამად, არ თუ მოზარობს, ტარიელსა და ავთანდილს ქაჯეთს მისვლაზედ უანზობს, ვინ იცის, მის დროს იქმნოდეს ცოდნასა, ნუ ვინ მცონარობს... ინატრეს ბევრმან ქაჯებმან: ნეტა

ვინე ეს მასწავლაო! მისი სიფიცხე სიმაღლე, ისე თამამად სწავლაო, მაგმა ის შავი არ დადგა, არავის არ ასწავლაო, მიზეზი ეს სთქვა: მწადიან სულ სხვა ხელმწიფის დავლაო...“ (ჟურნალი „ივერია“, 1885: 65-79.) არჩილის სიტყვებიდან ნათელია, რომ რაინდობის ინსტიტუტის წარმომადგენლებისგან დიდი ინტერესით იკვთებოდა მუშაითობის შესწავლის სურვილი. ამის მიზეზი კი, სავარაუდოდ, სწორედ ის იყო, რომ რაინდები დიდგვაროვან წარმომადგენელთა რიცხვს მიეკუთვნებოდნენ და თავიანთი წარმომავლობითა და გვარიშვილობით დაახლოებულნი იყვნენ მეფის კართან. ამდენად, შესაძლებელია მათ „კოდექსში“ მუშაითობის ხელოვნების დაუფლება აუცილებლობასაც წარმოადგენდა, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ წარმოდგენაში მხოლოდ ნიჭიერი იღებდნენ მონაწილეობას. ამგვარად, ტექსტში მოყვანილი და განხილული ტერმინები და ქართული ლიტერატურის ძეგლები, იმაზე მეტყველებენ, რომ საქართველოში, გარდა იმისა რომ, ძველთაგანვე, არსებობდა თეატრის კულტურა, შუა საუკუნეებში იგი, როგორც ევროპის მრავალ ქვეყანაში, გამოიყენა ეკლესიამ და მსგავსად სხვა ქრისტიანული ქვეყნებისა, ქართულმა მართლმადიდებელმა ეკლესიამ საკუთარი პროპაგანდის მიზნით შექმნა „საეკლესიო სახილველი“, თუმცა, როგორც ვხედავთ ამ პერიოდში საფუძველი ჩაეყარა და განვითარდა ხალხური სანახაობის სინთეზური ფორმა - სახიობა. ჯერ კიდევ V საუკუნეში ქართველ დიდებულებს წესად ჰქონდათ კარზე მგოსან ქალ-ვაჟთა დასების მოწვევა, სადაც ისინი წარმოადგენდნენ ჟანრულ-სტილისტურად მრავალფეროვან, თუმცა, ძირითადად მცირე ფორმის ნაწარმოებებს. ამ სანახაობებში ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ საცირკო ნომრები და სპორტული თამაშობები, მუსიკალური, საცეკვაო, სასიმღერო გამოსვლები და პოეტა კაფიობა, რაც აღორძინების ეპოქაში ადადგინეს. როგორც ცნობილია, საქართველოში აღორძინების ეპოქა იყო გაგრძელება ბიზანტიის რენესანსისა, სადაც გარკვეული პირობების გამო ეს მიმდინარეობა შეჩერდა და გაგრძელდა საქართველოში. ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში XI-XII საუკუნეები გამოირჩევა ეკონომიურ-პოლიტიკური აღმავლობით, რამაც განაპირობა კულტურული შემოქმედება, რომელიც ატარებს რენესანსის უტყუარ ნიშნებს. ეს ნიშნები გამოვლინდა განსაკუთრებით პეტრიწის ფილოსოფიურ მოღვაწეობასა და რუსთაველის შემოქმედებაში. საქართველო აგრძელებს საკუთარ ფილოსოფიურ ტრადიციებს და ბერძნებთან ერთად ჩაებმის იმ დიდ კულტურულ ნაკადში, რომელსაც ადრინდელი ანუ ბიზანტიური რენესანსი ეწოდებოდა.

როგორც ისტორიიდანაა ცნობილი, XI-XIII საუკუნის დასაწყისში ფეოდალურმა ქართულმა კულტურამ თავისი აყვავების უმაღლეს წერტილს მიაღწია. განვითარდა ფილოსოფიური აზროვნება, ისტორიოგრაფია, ფილოლოგია, საეკლესიო და საერო ლიტერატურა, ხელოვნება. „ვეფხისტყაოსანი“ ამ ეპოქის გვირგვინს წარმოადგენს. XII საუკუნეშია შექმნილი აგრეთვე ქართული საისტორიო თხზულებათა ოფიციალური კრებული „ქართლის ცხოვრება“. მასში ისე იქნა გაერთიანებული VIII-XII სს-ის ავტორთა ქრონიკები, რომ გამოსულიყო საქართველოს ისტორიის უწყვეტი აღწერა უძველესი ხანიდან კრებულის შედგენის დრომდე. შემდეგ, XVIII საუკუნემდე პერიოდულად ხდებოდა „ქართლის ცხოვრების“ შევსება ახალ-ახალი თხზულებებით. ასე ჩამოყალიბდა ფეოდალური ხანის საქართველოს ისტორიის ძირითადი წერილობითი წყარო, რომელიც მეტად მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს აგრეთვე კავკასიის სხვა ქვეყნების შესახებ. განსახილველ პერიოდში შექმნილი ქართული არქიტექტურის მონუმენტური ძეგლებიდან აღსანიშნავია ბაგრატის, სვეტიცხოვლისა და ალავერდის ტაძრები (XI ს.), გელათის მონასტერი, მეფის სასახლე გეგუთში, კლდეში ნაკვეთი სამონასტრო ანსამბლი ვარძია (XII ს.), ფიტარეთისა და ბეთანიის ეკლესიები (XIII ს-ის დასაწყისი) და სხვ. ეკლესია-მონასტრებმა შემოინახეს ქვის მხატვრული დამუშავებისა და კედლის მოხატულობის ბრწყინვალე ნიმუშები. განვითარების მაღალ დონეზე იდგა აგრეთვე ხელნაწერი წიგნების გაფორმება, ოქრომჭედლობა, ტიხრული მინანქრის წარმოება და სხვა. სიმბოლურია ბიზანტიის შემდეგ საქართველოში რენესანსის დაწყება და განვითარება, რადგანაც

სწორედ ერთი მიზეზი აღმოჩნდა ორივე ქვეყანაში აღორძინების შეწყვეტა. კერძოდ, საქართველოში, რუსუდანის მეფობის დროს (1222-1245 წწ.) ქართულ საზოგადოებაში თავი იჩინა შიდა კრიზისმა, რამაც შეარყია ქვეყნის ძლიერება და გახდა გარეშე მტერთან ბრძოლაში ქართველთა მძიმე დამარცხებების მიზეზი. პოლიტიკური და სოციალური კრიზისი გახდა ერთადერთი მიზეზი კულტურული, საგანმანათლებლო თუ სამეცნიერო „ცხოვრების“ შეჩერებისა, რაც გახლდათ მიზეზი რენესანსული იდეების გაღრმავებისა და განვითარების შეწყვეტისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ნუცუბიძე, შ. (1973). ბოლცანო და მეცნიერების თეორია (აღეთოლოგიის საფუძვლები). თბილისი.
- შოთა რუსთაველი (1975). „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისი.
- ჯავახიშვილი, ივ. (1980). საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. III ტომი. თბილისი.
- ქართული მწერლობა. (1989). ტ. 6. თბილისი.
- ჟურნალი „ივერია“ (1885). N 12.
- <http://www.archive.org/stream/kingdomofgeorgia00wardrich#page/n15/mode/2up>
[გადამოწმებული: 10.06.2024].
- http://lib.ge/body_text.php?5428 [გადამოწმებული: 10.06.2024].
- http://lib.ge/body_text.php?5428_1394 [გადამოწმებული: 10.06.2024].

REFERENCES:

- nutsubidze, sh. (1973). boltsano da metsnierebis teoria (aletologiis sapudzvlebi). tbilisi.
- shota rustaveli (1975). „vepkhist'qaosani“. tbilisi.
- javakhishvili, iv. (1980). sakartvelos ist'oriis nark'vevebi. III t'omi. tbilisi.
- kartuli mts'erloba. (1989). T. 6. tbilisi.
- zhurnali „iveria“ (1885). N 12.
- <http://www.archive.org/stream/kingdomofgeorgia00wardrich#page/n15/mode/2up> [accessed - 10.06.2024].
- http://lib.ge/body_text.php?5428 [accessed - 10.06.2024].
- http://lib.ge/body_text.php?5428_1394 [accessed - 10.06.2024].

Yusuf Kobaladze's Oedipus

იუსუფ კობალაძის ოიდიპოსი

Teimuraz Kezheradze

Batumi Art State University

Professor

+995 551217577, temurkejeradze@gmail.com

Abstract. Development of the Greek and Georgian culture of the ancient era is closely related to each other, as evidenced by the thousands of artefacts, toponyms, travelers' records, mythological, philosophical and literary texts found as a result of archaeological excavations. In "Oedipus the King" by Sophocles, Shulta addresses the Thebes, "Neither Astros, nor the furious waves of Phasis can kill the evil that has been done voluntarily".

The interest of the Georgians in ancient Greek civilization has not waned to this day. In the Middle Ages, Georgia, surrounded by the arc of the East, loses contact with the West. From the 18th century, the Georgian people's ties with Western Europe strengthened. This is connected with the interest in ancient Greek drama.

From the beginning of the 20th century Greek tragedies appeared in the repertoire of Georgian theatre, Sophocles' drama was especially popular, and "Oedipus the King" became a landmark performance of many Georgian theatres.

"Oedipus the King" by Sophocles was staged at the Batumi Drama Theatre in the 1940s. The play was staged by Archil Chkhartishvili and Shalva Inasaridze, with the legendary Georgian actor Yusuf Kobaladze playing the role of Oedipus. This Batumi theatre production was considered the greatest success not only of Batumi, but also of Georgian theatre.

Keywords: Ancient drama; Sophocles; Oedipus the King; Batumi Drama Theater; Yusuf Kobaladze.

თეიმურაზ კეჯერაძე

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პროფესორი

+995 551217577, temurkejeradze@gmail.com

აბსტრაქტი. ანტიკური ეპოქის ბერძნული და ქართული კულტურის განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. ამაზე მეტყველებს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული ათასობით არტეფაქტი, ტოპონიმები, მოგზაურთა ჩანაწერები, მითოლოგიური, ფილოსოფიური და ლიტერატურული ტექსტები. სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“-ში შულტა მიმართავს თებელებს: „არცა ასტროსის, არცა ფაზისის მრისხანე ტალღებს არ შეუძლია აღზოცოს ის ბოროტება ნებაყოფლობით დამართებული“.

ქართველთა ინტერესი ანტიკური ბერძნული ცივილიზაციისადმი დღემდე არ განელებულა. შუა საუკუნეებში აღმოსავლეთის რკალში მოქცეული საქართველო კარგავს ურთიერთობას დასავლეთთან. XVIII საუკუნიდან ძლიერდება ქართველი ხალხის

ურთიერთობა დასავლეთ ევროპასთან. ამას უკავშირდება ინტერესი ანტიკური ბერძნული დრამატურგიისადმი.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ქართული თეატრის რეპერტუარში ჩნდება ბერძნული ტრაგედიები. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა სოფოკლეს დრამა, „ოიდიპოს მეფე“ კი არაერთი ქართული თეატრის საეტაპო სპექტაკლად იქცა.

ბათუმის დრამატულ თეატრში სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ XX საუკუნის 40-იან წლებში დაიდგა. სპექტაკლი არჩილ ჩხარტიშვილმა და შალმა ინასარიძემ დადგა, ოიდიპოსის როლს ლეგენდარული ქართველი მსახიობი იუსუფ კობალაძე ასრულებდა. ბათუმის თეატრის ეს სპექტაკლი აღიარებული იქნა, როგორც არა მარტო ბათუმის, არამედ ქართული თეატრის უდიდესი წარმატება.

საკვანძო სიტყვები: ანტიკური დრამა; სოფოკლე; ოიდიპოს მეფე; ბათუმის დრამატული თეატრი; იუსუფ კობალაძე.

შესავალი. ჩვენი მიზანია, განვიხილოთ ანტიკური ბერძნული დრამატურგიის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის - სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ დადგმის ისტორია ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. როგორც ქართული თეატრის ისტორიის არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს, ბათუმელთა „ოიდიპოსი“ შეიძლება ჩაითვალოს XX საუკუნის 40-50-იანი წლების საუკეთესო დადგმად, რასაც ადასტურებს მოცემული პერიოდის რეცენზიები, გამოქვეყნებული არა მარტო საქართველოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც.

მეთოდები. ნაშრომში წარმოდგენილია კვლევა და შედარებითი ანალიზი, რომელიც მოიცავს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ქართულ თეატრში მიმდინარე რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესებს. არსებული წყაროების: პუბლიკაციების, დღიურების, ჩანაწერების, თანამედროვეთა მოგონებების, რეცენზიებისა და ქართული თეატრის მკვლევართა ნაშრომების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოვიკვლიეთ ბათუმის დრამატულ თეატრში დადგმული სოფოკლეს „ოიდიპოსზე“ მუშაობის მეთოდები და პრინციპები.

მსჯელობა. ანტიკური ეპოქის ბერძნული და ქართული კულტურის განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. ქართველთა ინტერესი ანტიკური ბერძნული ცივილიზაციისადმი დღემდე არ განელებულა. შუა საუკუნეებში აღმოსავლეთის რკალში მოქცეული საქართველო კარგავს ურთიერთობას დასავლეთთან. XVIII საუკუნიდან ძლიერდება ქართველი ხალხის ურთიერთობა დასავლეთ ევროპასთან. ამას უკავშირდება ინტერესი ანტიკური ბერძნული დრამატურგიისადმი, მაგრამ პროფესიული თეატრის არარსებობის გამო, ძველი ბერძნული დრამატურგიის ნიმუშების დადგმა ქართულ თეატრში იწყება XX საუკუნის დასაწყისიდან. ქართული თეატრის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სოფოკლეს ტრაგედიები: „ანტიგონე“ და „ოიდიპოს მეფე“. „ანტიგონე“ პირველად 1912 წელს, ხოლო „ოიდიპოს მეფე“ 1913 წელს იდგმება ქართულ თეატრში. სოფოკლეს პირველი დადგმები ქართულ თეატრში კოტე ანდრონიკაშვილს ეკუთვნის. XX საუკუნის 40-50-იან წლებში განსაკუთრებული პოპულარობით ქართულ თეატრში სარგებლობდა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. ამ პერიოდში ოიდიპოს მეფის როლის არაერთი შესანიშნავი შემსრულებელი გამოიკვეთა ქართულ თეატრში. ოიდიპოსი წარმატებით იდგმებოდა როგორც დედაქალაქის, ასევე რეგიონების თეატრებშიც. ერთ-ერთ გამორჩეულ დადგმად აღიარებულია ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლი.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ ბათუმის დრამატულ თეატრში დადგა არჩილ ჩხარტიშვილმა და შალვა ინასარიძემ. სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნოდა გიორგი ცენტერაძეს, მუსიკა - ვლადიმერ კორშონს. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ოიდიპოსი - იუსუფ კობალაძე, კრეონტი - პავლე ინწკირველი, ტირეზია - გიორგი (ჟორა) ახვლედიანი, ქურუმი - აკაკი მგელაძე, იოკასტე - ნუცა ფხაკაძე, მწყემსი - გორდიზ იმნაიშვილი, მასობრივ სცენებში დაკავებული იყო თეატრის დასი.

„ოიდიპოს მეფე“ ბათუმის დრამატულ თეატრში იდგმება იმ პერიოდში, როდესაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება ქართულ თეატრში. 20-30-იანი წლებისათვის დამახასიათებელი გმირულ-რომანტიკული თეატრალური ესთეტიკა, მასობრივი სცენები, მასის ფსიქოლოგიის, სოციალურ-პოლიტიკური იდეების გადმოცემა იცვლება ინდივიდის, ცალკეული პიროვნების, შინაგანი განცდების გადმოცემით. ამ პერიოდში, განსაკუთრებით 50-იან წლებში მოჩვენებითი დათბობის ხანა დგება საბჭოთა იმპერიაში, რომლის სივრცეშიც უწევდა ქართულ თეატრს მოღვაწეობა. თეატრი ისევ ემორჩილებოდა პარტიის პოლიტიკასა და გადაწყვეტილებებს. თეატრების რეპერტუარში მომრავლებულია თანამედროვე, „ბედნიერი“ საბჭოთა ყოფის ამსახველი პიესები. კლასიკური მემკვიდრეობისადმი ყურადღება განელდა. თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ქართული და რუსული სუსტი პიესები გაცილებით უფრო ხშირად იდგმება, ვიდრე ანტიკური ეპოქის, შექსპირის, შილერის, ჩეხოვის, იბსენის, შოუს და სხვა კლასიკოსთა პიესები. კლასიკური პიესებისადმი ინტერესის შენელება ქმნიდა მსახიობთა ოსტატობის დაქვეითების საშიშროებას. ამავე დროს თეატრალურ სარბიელზე გამოდიოდა ახალი თაობა, ახალი იდეებითა და ახალი შემართებით. მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ყოველ სიახლეს წინააღმდეგობები ახლდა.

მსგავსი პროცესები მიმდინარეობს ევროპულ თეატრში. მეორე მსოფლიო ომგამოვლილი თაობა თანამედროვე გმირის სულიერ ცხოვრებაში წვდომას ცდილობს. ხანგრძლივი ომის პერიოდში მინელებული შემოქმედებითი ცხოვრება ნელ-ნელა იკრებს ძალებს. შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდიან: ჯეიმს ოლდრიჯი, ჯონ ოსბორნი, პიტერ ბრუკი, ლორენს ოლივიე - ინგლისში; ედუარდო დე ფილიპო, ჯორჯო სტრელერი - იტალიაში; ტენესი იულიამსი, არტურ მილერი - ამერიკაში; ბერტოლტ ბრეხტი - გერმანიაში, რომელიც ამბობს: „ჩვენ გვჭირდება თეატრი, რომელიც შექმნის არა მარტო გრძნობებს, შეხედულებებსა და განცდებს, რის საშუალებითაც იძლევა ადამიანთა ურთიერთობათა ესა თუ ის ისტორიული გარემო და რომლის ფონზედაც მიმდინარეობს სცენური მოქმედება, არამედ გააღვიძებს და გამოიყენებს საჭირო აზრებსა და გრძნობებს ამ ისტორიული გარემოს გარდაქმნისათვის“ (ბრეხტი, 1982: 33-34). მაგრამ ახლის ძიება ყოველთვის როდი იყო გამსჭვალული ოპტიმიზმით. მარტოობის, რეალური ცხოვრების შიშის, იმედგაცრუების ტრაგიკული მოტივები აისახა ეჟენ იონესკოსა და სამუელ ბეკეტის „აბსურდის“ დრამაში.

„რკინის“ ფარდა ჩამოფარებულ საბჭოთა იმპერიაში გაცილებით რთული მდგომარეობაა. „იმდენად რთულია 50-იანი წლების ქართული თეატრის პეიზაჟი, რომ ერთნიშნა შეფასება ვერ მიეცემა. ერთის მხრივ, საკმაოდ ძლიერია ერთფეროვანი, უძრავი, სქოლასტიკური, ზედაპირული სასცენო პუბლიცისტური სურათები, რომლებიც არსებითად „მკვდარი თეატრის“ ბუნებას განასახიერებენ, მეორეს მხრივ, ახლის ძიებათა დაუოკებელი სურვილი და გაბედული ექსპერიმენტები“ (კიკნაძე, 2001: გვ. 43).

ბათუმელთა „ოიდიპოსი“ ერთის მხვრივ 20-30-იან წლებში ჩამოყალიბებული გმირულ-რომანტიკული ესთეტიკის ტრადიციის გაგრძელება იყო, რაც ძირითადად გამოიხატა მასობრივი სცენების მწყობრ კომპოზიციებსა და მასის ფსიქოლოგიის გადმოცემაში, მეორეს მხვრივ გმირის სულიერი სამყაროს, ბედისწერასთან შეუფუებლობის, ბედისწერასთან ბრძოლის პროცესს ასახავდა. აღნიშნულთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს თეატრმცოდნე ლაშა ჩხარტიშვილი:

„ბედისწერის თემა აღიზიანებდა საბჭოთა მთავრობას“ (ჩხარტიშვილი, 2008: 42). „მაშინ ხომ აკრძალული იყო ბედისწერის პრობლემა. ათეისტური საზოგადოება არ სცნობდა მას, როგორც ასეთს. ამიტომ, გასაგებია, რომ სულ სხვა განზომილებასა და შტრიხებში უნდა შეეღწია თეატრს, რათა ახლებური ინტერპრეტაციებით წარმოესახა იგი“ (ჩხარტიშვილი, 2008: 45).

სპექტაკლის მხატვარმა გიორგი ცენტრამემ მაყურებელს წარმოუდგინა ორქესტრა და ორ დონეზე აგებული დეკორაციები (ბერძნული სკენეს მსგავსად), რომლის უკანა ფონზე, ჩამკვეთ ფარდაზე გამოსახული იყო ანტიკური ბერძნული მითოლოგიური ღვთაებების სამყოფელი ოლიმპოს მთა. ორქესტრადან „სკენეს“ პირველ დონეზე მიემართებოდა ორი ფართე კიბე, რომელზე რეჟისორი მასობრივი სცენების კომპოზიციებს აგებდა, ასეთივე კიბეები მიემართებოდა პირველი დონიდან მეორე დონემდე, სადაც ოიდიპოსის სასახლე იყო. მეორე დონე ატლანტების მხრებზე იდგა. ეს ადგილი წარმოადგენდა მეფის სასახლის წინა მოედანს. სწორედ აქ მიმდინარეობდა ძირითადი მოქმედება. არჩილ ჩხარტიშვილს კომპოზიციურად ისე ჰქონდა აგებული მასობრივი სცენები (დღემდე შემორჩენილი სპექტაკლის ფოტო მასალიდან ჩანს), ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ატლანტებთან ერთად ხალხის მხრებზე იდგა მეფის სასახლე, სამეფო ხელისუფლება.

„სპექტაკლის ავტორები (არჩილ ჩხარტიშვილი, შალვა ინასარიძე) ცდილობდნენ წარმოეჩინათ, როგორია იდეალური ადამიანი და იდეალური მეფე. ეს ორი ცნება სპექტაკლში არ გამოირიცხავდა ერთურთს, პირიქით, მტკიცე ურთიერთობაში იყვნენ ერთმანეთთან. ავტორები იზიარებდნენ მოსაზრებას: როგორიც ადამიანია, ისეთი მეფეა და მისგან გამომდინარე მორალური კოდექსი მოქმედებს სახელმწიფოში (ჩხარტიშვილი, 2008: 44). სპექტაკლი წარმოაჩენდა იდეალურ ადამიანს, იდეალურ მართველს. არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად, სოფოკლე ქმნის ისეთ გმირებს, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ანუ იდეალურ ადამიანებს. იუსუფ კობალაძემ ოიდიპოსი რელიეფურად ჩამოაქანდაკა, როგორც პატრიოტული სულისკვეთების ადამიანი, ხალხისადმი ერთგული, თავდადებული მეფე. მიუხედავად სპექტაკლის ჰეროიკული პათოსისა, როგორც გერონტი ქიქოძე აღნიშნავს, „კობალაძის ოიდიპოსი ლირიკული გმირია, იმიტომ, რომ მსახიობი უმთავრესად სულის მშვენიერებას და კეთილშობილებას გვიჩვენებს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ფიზიკურ წარმოსადგომას მოკლებული იყოს, ან მის გრძნობებს და აზრებს ვაჟკაცური ძალა არ ჰქონდეს, კობალაძე იშვიათი პლასტიკის მქონე მსახიობია, მისი თავდაჭერა, ჟესტები, სახის მეტყველება ძლიერი განცდით და ღრმა აზრითაა აღბეჭდილი. მთელი ფიგურა ანტიკურ ქანდაკებასავით პლასტიკურია“. მსახიობს ოიდიპოსის შემზარავი თავგადასავალი აღქმული ჰქონდა, როგორც უაღრესად კეთილშობილი ადამიანის ტრაგედია. როგორც რეცენზენტები აღნიშნავენ: მსახიობი არწმუნებდა მაყურებელს, რომ მამის მკვლეელი და დედის სარეცლის წამბილწველი ოიდიპოსი უსაზიზღრესი დამნაშავე კი არა, არამედ უკეთიშობილესი ადამიანია, ღირსია არა თუ უბრალო თანაგრძნობისა, არამედ დიდი სიყვარულისაც. მისი ცოდვა უნებლიე და შეუგნებელი იყო, როგორც მეფეს, ოიდიპოსს შეეძლო შეეწყვიტა ლაიოსის მკვლელის ძიება, მიეჩქმალა სიმართლე, სხვებისთვის გადაებრალებინა სახელმწიფოს უბედურება. სპექტაკლის ძირითადი ღერძი სიმართლის ძიების პროცესია და როდესაც გამოიკვეთა, რომ დამნაშავე ოიდიპოსია, მან თავად გამოუტანა საკუთარ თავს განაჩენი.

სადადგმო პროცესში რეჟისორები დიდ ყურადღებას უთმობდა ცალკეულ პერსონაჟთა ხასიათების გამოკვლევასა და მათი გამოხატვის საშუალებათა ძიებას. მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობოდა პერსონაჟის შინაგან განცდებსა და გმირთა შორის ურთიერთობების განსაზღვრას, რადგან ნებისმიერი პერსონაჟის ხასიათი სხვა პერსონაჟთან ურთიერთობაში იჩენს თავს. სპექტაკლი გამოირჩეოდა მხატვრული ერთიანობით, მაღალი გემოვნებით და სასცენო ოსტატობით. რეჟისორები მსახიობების

(განსაკუთრებით, იუსუფ კობალაძის) მეშვეობით გადმოსცემდნენ თავიანთ ჩანაფიქრს, მსახიობთა მოქმედებაში იქმნებოდა სახეები, რომლებიც სპექტაკლის იდეის მატარებლები იყვნენ.

ბესარიონ ჟღენტი, აღფრთოვანებული კობალაძისეული ოიდიპოსით, წერს: „ნათელი შტრიხებით ქმნის ადამიანის ტრაგიკულ სახეს, რომელიც განწირულია საშინელი ტანჯვისთვის. გვიჩვენებს ბედისწერასთან ტიტანურ ბრძოლაში ჩაბმული ოიდიპოსის სულიერ სიმტკიცეს. მსახიობი მაღალი სცენური ოსტატობით ანვითარებს სახეს, მიყავს საბედისწერო ფინალისაკენ, როცა განსაკუთრებული ძალით ვლინდება ი. კობალაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დამახასიათებელი თვისებები: მგზნებარე ტემპერამენტი, შინაგანი ძალა, გარეგნული მომხიბვლელობა“ (ჩხაიძე, 1956: 34).

განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ფინალური სცენა. სწორედ ფინალური სცენა იყო სპექტაკლის კულმინაცია, როდესაც თვალეზდათხრილი, ბრმა ოიდიპოსი კიბეებით ზემოთ მიემართება, არა დაცემული, არამედ სულიერად ამაღლებული.

ბათუმის თეატრის „ოიდიპოსზე“ აღფრთოვანებით წერდნენ არა მარტო ქართული თეატრის მოღვაწეები და სპეციალისტები (დოდო ალექსიძე, აკაკი ხორავა, ვასილ კიკნაძე, აკაკი ფალავა, გერონტიც ქიქოძე, ოთარ ეგაძე, ბესო ჟღენტი, ნიკო ურუშაძე და სხვები), არამედ იმ პერიოდის საბჭოთა თეატრალური კრიტიკის ცნობილი წარმომადგენლები (ტიხონოვი, მალიუგინი, ბოიაჯიევი, გოლცევი, ანტოკოლსკი და სხვები), სპექტაკლით აღფრთოვანებული იყო ამერიკელი ნობელიანტი მწერალი ჯონ სტეინბეკი. „მე ვერ ვნახე სოფოკლე ვერც ჩემს ქვეყანაში და ვერც ავტორის სამშობლოში - საბერძნეთში, მაგრამ ვნახე საბჭოთა კავშირის არა სახელგანთქმულ ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე, არამედ ერთ პატარა სანავსადგურო ქალაქში, რომელიც ხელოვნებითა და თეატრით კი არ უნდა ყოფილიყო სახელგანთქმული, არამედ ლუდხანებითა და საროსკიპოებით“ - ეს ჯონ სტეინბეკის სიტყვებია.

დასკვნა. ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში რეჟისორების: არჩილ ჩხარტიშვილისა და შალვა ინასარიძის მიერ განხორციელებული დადგმა - სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ ქართველი და უცხოელი სპეციალისტების მიერ „ოიდიპოსის“ ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად იქნა აღიარებული. მიუხედავად მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის კომუნისტური პარტიის იდეოლოგიური ზეწოლისა, თეატრი ახერხებს დადგას ანტიკური ბერძნული ტრაგედიის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები - სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, მკაფიოდ ასახოს მასში ოიდიპოსის სულიერი სამყარო, ბედისწერასთან ბრძოლისა და შეუფუებლობის პროცესი. მიუხედავად სპექტაკლის ჰეროიკული პათოსისა, იუსუფ კობალაძე თავის პერსონაჟს წარმოაჩენს, როგორც ტრაგიკული, შემზარავი ბედისწერის გმირს და ამავე დროს უაღრესად კეთილშობილ პიროვნებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბრეხტი, ბ. (1982). მცირე ორგანონი თეატრისათვის. თბილისი.
ჩხარტიშვილი, ლ. (2008). იუსუფ კობალაძე. თბილისი.
ჩხაიძე, ჯ. (1956). იუსუფ კობალაძე. თბილისი.
კიკნაძე, ვ. (2001). ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 1. თბილისი.

REFERENCES:

- brekht'i, b. (1982). mtsire organoni teat'risatvis. tbilisi.
- chkhart'ishvili, l. (2008). iusup k'obaladze. tbilisi.
- chkhaidze, j. (1956). iusup k'obaladze. tbilisi.
- k'ik'nadze, v. (2001). kartuli dramt'uli teat'ris ist'oria, t'. 1. tbilisi.

Interpretations of Carlo Goldoni's Comedies

კარლო გოლდონის კომედიების ინტერპრეტაციები

Lela Tsiphuria

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Assistant-Professor

+995 599654980, lela.tsiphuria@tsu.ge

Abstract. The performing of comedies of Italian playwright Carlo Goldoni has played a significant role in the repertoire of the 20th century Rustaveli Theater. Plays of the famous comedian was also staged by famous Georgian director Dimitri Aleksidze.

In the twentieth century comedies of Carlo Goldoni were staged by Dimitri Aleksidze in the Rustaveli Theater: *The Mistress of the Inn* performed in 1936 was an unprecedented success.

The period of Goldoni staging in Rustaveli theater was a very tragic time in the history of Georgia. In 1936, when Dimitri Aleksidze staged *The Mistress of the Inn* was the starting period of Soviet repressions in Georgia. *The Marriage Contest (IL matrimonio per concorso)*, Goldoni's comedy was staged in 1942, during the World War II. The name of this comedy at Rustaveli theater was *The Bride with the Poster*. The year 1942 was the most difficult year during the Second World War. Hitler had conquered half of the Soviet Union, and the fascist army was standing in the Caucasus. The number of young people who went to war from Georgia was seven hundred thousand. Many families had already received the notification of the death of their children... The absurd situation of Goldoni's play in Dimitri Aleksidze's staging was distinguished by its comical and revealing pathos. If you add the true fireworks of the play, it becomes clear why during the most difficult period of the Second World War, *The Bride with the Poster* was sold out for several years.

And the third play staged by Dimitri Aleksidze was *The Servant of Two Masters* in 1946. The whole period of performing these plays was tragic. Hopeful comedies of Goldoni staged by Dimitri Aleksidze created a brilliant plays at the Rustaveli Theater, and because of that "Goldoniada" was very popular.

The paper uses materials preserved in the Rustaveli Theater Museum, memories of 20th century theater workers about Dimitri Aleksidze, analytical texts of famous theater experts, etc.

Keywords: Goldoni; Rustaveli theatre; comedy; Aleksidze; twentieth century.

ლელა წიფურია

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ასისტენტ-პროფესორი

+995 599654980, lela.tsiphuria@tsu.ge

აბსტრაქტი. იტალიური კომედიის კლასიკოსის, კარლო გოლდონის პიესების მიხედვით გახორციელებულ დადგმებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართული თეატრის ისტორიაში. დიმიტრი ალექსიძის მიერ დადგმულ კარლო გოლდონის პიესებს ალექსიძის „გოლდონიადა“ უწოდეს თეატროლოგებმა.

დიმიტრი ალექსიძის მიერ 1936 განხორციელებულ კარლო გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისს“ უპრეცედენტო წარმატება ხვდა წილად.

1936 წელი ტრაგიკული პერიოდი იყო საქართველოს ცხოვრებაში - მორიგი რეპრესიების პერიოდი იწყებოდა. 1937 წელს რეპრესიები კულმინაციას აღწევს. თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ჯგუფთან დადგმული „სასტუმროს დიასახლისი“ სრული ანშლაგით მიდიოდა. რეპრესიებით დათრგუნული ქართველი ხალხი კომედიის ნახვით თვითგადარჩენის გზას ეძებდა თითქოს. მოგვიანებით ამ სამსახიობო ჯგუფის საფუძველზე შეიქმნა ილია ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1942 წელს რუსთაველის თეატრში გოლდონის პიესა დაიდგა სათაურით „საპატარძლო აფიშით“. 1942 წელი ყველაზე რთული წელი იყო მეორე მსოფლიო ომის მსვლელობის პერიოდში. ჰიტლერს ნახევარი საბჭოთა კავშირი დაპყრობილი ჰქონდა და ფაშისტური არმია კავკასიონს იყო მომდგარი. საქართველოდან ომში წასული ახლგაზრდების რიცხვი შვიდასი ათასი იყო. უკვე მრავალ ოჯახს ქონდა მიღებული შვილის დაღუპვის უწყება... გოლდონის პიესის აბსურდული ვითარება დიმიტრი ალექსიძის დადგმაში კომიკურთან ერთად, მამხილებელი პათოსითაც გამოირჩეოდა. თუ დავუმატებთ სპექტაკლის ჭეშმარიტ ფეიერვერკულობას, ცხადია, გასაგები გახდება, თუ რატომ გადიოდა მეორე მსოფლიო ომის ყველაზე რთულ პერიოდში „საპატარძლო აფიშით“ სრული ანშლაგით რამდენიმე წლის განმავლობაში.

გოლდონის მესამე პიესა, რომელიც დიმიტრი ალექსიძემ დადგა 1946 წელს, იყო „ორი ბატონის მსახური“. რეპრესიებისა და ომის ურთულეს წლებში დიმიტრი ალექსიძის სიხალისით, ფანტაზიით და გამომგონებლობით სავსე სპექტაკლებს იმედის სხივი შემოქონდათ მაყურებელთა გულელებში და უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდნენ.

სტატიაში გამოყენებულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული მასალები, XX საუკუნის თეატრის მოღვაწეთა მოგონებები დიმიტრი ალექსიძის შესახებ, ცნობილი თეატროლოგების ანალიტიკური ტექსტები და ა.შ.

ოთხმოცდარვა წელი გვაშორებს დიმიტრი ალექსიძის გოლდონიადის დაწყებიდან. ორმოცი წელი გავიდა მისი გარდაცვალებიდან. ქართული თეატრის ისტორიაში კი რეჟისორმა სრულიად გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. გოლდონიადა მნიშვნელოვანია რეჟისორის ბიოგრაფიაში, უპირველეს ყოვლისა იმის გამოც, რომ მისით იწყება დიმიტრი ალექსიძის წარმატებული მოღვაწეობა ქართულ თეატრში. თაობათა იძულებითი ჩანაცვლების პროცესი, რომელიც სანდრო ახმეტელის დახვრეტის შემდგომ მოხდა რუსთაველის თეატრში, ამ კომედიებით, თითქოს ერთგვარი სიცოცხლის და ოპტიმიზმის ნაკადით შემოვიდა და ასევე იქცა ქართველი მაყურებლის ერთგვარად სიყვარულის, სიხალისის და ოპტიმიზმის წყაროდ. ამიტომაც იყო გოლდონიადა უმნიშვნელოვანესი პერიოდი ქართული თეატრის ისტორიაში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ დიმიტრი ალექსიძის მიერ კარლო გოლდონის პიესების ინტერპრეტაციებით ქართული თეატრის ისტორიაში შეიქმნა სრულიად უნიკალური სტილი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში კომედიური ჟანრის დამკვიდრებასა და განვითარებაზე. როგორც უკვე აღვნიშნე, XX საუკუნის პირველი ნახევრის ალექსიძისეული დადგმები იმ პერიოდის ურთულეს პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებაში, ერთგვარად უმსუბუქებდა რუსთაველის თეატრში მისულ მაყურებელს უმძიმეს ყოფას. ამასთანავე, ეს მაღალმხატვრული დადგმები იყო და სწორედ ამ რანგის წარმოდგენებად დარჩა ქართული თეატრის ისტორიაში.

უმთავრესი შედეგი ის არის, რომ კვლევის მეთოდოლოგიის შესაბამისად, დიმიტრი ალექსიძის თანამედროვეთა მოგონებების და თეატროლოგთა ციტატების და რუსთაველის თეატრის მუზეუმის ექსპონატების ანალიზით შეიქმნა ერთიანი სურათი დიმიტრი

ალექსიდის გოლდონიადისა, როგორც განსაკუთრებული მოვლენისა ქართულ სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში, რომელის კვალიც დღემდე მოყვება ჩვენს კულტურას.

კიდევ ერთი შედეგი, რომელიც ჩემთვის, როგორც ლექტორისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია: თანამედროვე ახალგაზრდები პრაქტიკულად არ იცნობენ დიმიტრი ალექსიდის შემოქმედებას. ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი შესანიშნავი რეჟისორის, დიმიტრი (დოდო) ალექსიდის შემოქმედებით ახალგაზრდების დაინტერესება იქნება.

საკვანძო სიტყვები: გოლდონი; რუსთაველის თეატრი; კომედია; ალექსიმე; მეოცე საუკუნე.

შესავალი. კარლო გოლდონი თეატრის რეფორმატორად და იტალიური რეალისტური კომედიის ფუძემდებლად არის მიჩნეული თეატრის ისტორიაში, რომლის შემოქმედების შესახებ არაერთი ვრცელი ნაშრომი არსებობს. გოლდონის კომედიებმა მსოფლიოს მრავალი თეატრის რეპერტუარში დაიმკვიდრეს ადგილი და დიდი როლი შეასრულეს კომედიური ჟანრის წარმატებაში ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნებაში. ჩვენი კვლევის მიზანია იტალიური კომედიის კლასიკოსის, კარლო გოლდონის დიმიტრი ალექსიდისეული ინტერპრეტაციების შესწავლა და მათი ისტორიული მნიშვნელობის შეფასება. სტატიაში გამოყენებულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული მასალები, მეოცე საუკუნის თეატრის მოღვაწეთა მოგონებები დიმიტრი ალექსიდის შესახებ, ცნობილი თეატროლოგების ანალიტიკური ტექსტები და ა.შ. გამოყენებული მასალა გაანალიზებულია კონკრეტული ეპოქის პოლიტიკური და სოციალური ვითარების ფონზე. ამ მეთოდოლოგიის საშუალებით, ერთი მხრივ, იქმნება ეპოქის სურათი და მეორე მხრივ, ფასდება ის უდიდესი მნიშვნელობა, რაც გოლდონის პიესების ალექსიდისეულმა ინტერპრეტაციებმა შეასრულეს საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში.

კვლევის მეთოდოლოგია. როდესაც ნაშრომი ისტორიულ თემაზე და პიროვნებაზე იწერება, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, მისი არქივის შესწავლა და მასალის მოპოვებაა ძირითადი მეთოდოლოგია, რომელსაც შემდგომში სტატიაში ვაანალიზებთ. რუსთაველის თეატრში დიმიტრი ალექსიდის დიდი და შესანიშნავად მოვლილი არქივია. სტატიაში არქივში მოპოვებული მასალის გაანალიზება და სტატიის ნაწილებად გარდაქმნა ქრონოლოგიის მიხედვით ხდება. ამგვარად, თანმიმდევრობით ვახორციელებ დიმიტრი ალექსიდის დადგმული გოლდონის პიესების რეკონსტრუქციას.

რეკონსტრუქცია, თავისთავად ორი მიმართულებით იშლება: 1. სპექტაკლი - დიმიტრი ალექსიდის დადგმული კომედიები - როგორც საზოგადოების აზროვნების ნაწილი; 2. სტრუქტურალიზმი - ამ სპექტაკლიების როლი და ფუნქცია სახელმწიფოებრივ და საზოგადოების სოციო-კულტურული ცხოვრების ფორმირების პროცესში. სტატიაში დასკვნის სახით მოცემულია კარლო გოლდონის კომედიების დიმიტრი ალექსიდისეული ინტერპრეტაციების ისტორიული მისიის შეფასება და ამ მისიის თანამედროვე ხედვა.

ნარატოლოგიური მეთოდის საშუალებით, სტატიაში ვყვები კონკრეტული წარმოდგენის ისტორიულ პროცესულ ვითარებას. სტატიაში გამოყენებული ცნობილი პიროვნებების მოგონებები, რომლებიც მოგვითხრობენ ამა თუ იმ სპექტაკლის შესახებ, ნარატოლოგიური მეთოდის მეშვეობით ვრცელ წარმოდგენას უქმნის მკითხველს განხილული წარმოდგენის შესახებ.

და უმთავრესი მეთოდი - ანალიზი, რომელიც გვაბრუნებს ისტორიულ სინამდვილეში და თანმიმდევრულად აყალიბებს დიმიტრი ალექსიდის მიერ დადგმული გოლდონის კომედიების მნიშვნელობას ქართული თეატრის ისტორიაში. ჩემი სტატია ამ მეთოდოლოგიითაა დაწერილი.

გოლდონის პიესების მიხედვით გახორციელებულ დადგმებს გამორჩეული ადგილი უჭირავს ქართული თეატრის ისტორიაში. დიმიტრი ალექსიძის მიერ დადგმულ კარლო გოლდონის პიესებს ალექსიძის „გოლდონიადა“ უწოდეს თეატროლოგებმა. თეატროლოგი ნოდარ გურაბანიძე ასე აფასებს დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებას: „მოცე საუკუნის ქართული თეატრის კორიფეთა შორის ერთ-ერთი უპირველესია დიმიტრი (დოდო) ალექსიძე - უნიჭიერესი, ღრმად განათლებული რეჟისორი, პედაგოგი, თეატრის თეორეტიკოსი, რომლის სახელთან დაკავშირებულია ჩვენი, და დავძენთ, უკრაინული ხელოვნების მთელი ეპოქა, გაბრწყინებული მისი სცენური შედეგები...“

„ყველაზე მეტად მანცვიფრებდა მისი პლასტიკის მრავალფეროვნება და ფანტაზიის მართლაც დაუშრეტელი ამოფრქვევანი. ერთი და იმავე ეპიზოდის უამრავი, ერთმანეთთან უკეთესი ვარიანტის შექმნა შეეძლო, ხანდახან გინდოდა გეყვირა პარტერიდან - კმარა, ბრწყინვალეა, რაც უკვე შექმენით, ბატონო დოდო, ნუ ეძებთ სხვას, უკეთესს ვერაფერს მიაგნებთ... ამის გაფიქრებასაც ვერ მოასწრებდი, რომ ახალი და, მართლაც, უკეთესი ვარიანტი მზად იყო... ალბათ დოდო ალექსიძის ეს თვისება ჰქონდა მხედველობაში დიდ აკაკი ვასაძეს, რომელმაც ერთ-ერთ რეპეტიციაზე აღტაცებით თქვა: „მე ასეთი ნიჭის რეჟისორი არ მინახავსო“.

ალექსიძის მიერ დადგმული რამდენიმე სპექტაკლი დღესაც შედეგადაა მიჩნეული, ხოლო მის მიერ აღზრდილი მსახიობები (რომელთა შორის პირველ რიგში უნდა მოვიხსენიოთ ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, კოტე მახარაძე, გიორგი გეგეჭკორი, გურამ საღარაძე, სვეტლანა კორკოშკო) დიდხანს ბრწყინავდნენ სცენაზე, და ასევე შემდგომ თაობათა რეჟისორების სპექტაკლების მშვენიერებასაც წარმოადგენდნენ“ (გურაბანიძე, 2010).

დიმიტრი ალექსიძის მიერ 1936 წელს განხორციელებულ კარლო გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისს“ უპრეცედენტო წარმატება ხვდა წილად.

1936 წელი ურთულესი პერიოდი იყო საქართველოს ცხოვრებაში. საქართველოში მორიგი რეპრესიების პერიოდი იწყებოდა.

როგორც დიმიტრი ალექსიძე იგონებს, მან რუსთაველის თეატრში აკაკი ხორავას თხოვნით დაიწყო მუშაობა. ვითარება, რომელიც იმხანად სუფევდა, ჭეშმარიტად ტრაგიკული იყო: ის-ის იყო, დააპატიმრეს ალექსანდრე ახმეტელი. ყველგან შიში და გაურკვეველობა სუფევდა. უაღრესად იყო გახშირებული დასმენა, ცილისწამება. ადამიანები ერთმანეთს ვეღარ ენდობოდნენ და ამისი დიდი საფუძველიც ჰქონდათ: არავინ იცოდა, ვის სახლთან გაჩერდებოდა შინსახკომის ავტო, რომლითაც ახალდაპატიმრებულები მიჰყავდათ. საუკეთესო შემთხვევაში, ამ პატიმრებს ხანგრძლივი დროით სვამდნენ ციხეში ან ასახლებდნენ, უარეს შემთხვევაში კი ხვრეტდნენ ტროიკის განაჩენით.

და რა დროს კომედია იყო, თანაც ასეთი სილალის და სიხალისის შემცველი? 1937 წელს რეპრესიები კულმინაციას აღწევს. აჭარის სამსახიობო ჯგუფთან დადგმული „სასტუმროს დიასახლისი“ კი სრული ანშლაგით მიდის... რეპრესიებით დათრგუნული ქართველი ხალხი კომედიის ნახვით თვითგადარჩენის გზას ეძებდა თითქოს.

„რატომ ავირჩიე „სასტუმროს დიასახლისი“? - წერდა დიმიტრი ალექსიძე რუსთაველის თეატრის გაზეთში. - იმიტომ, რომ გოლდონის პიესა თავისი საინტერესო სცენური მდგომარეობით, შინაგანი დინამიკურობით, ინტიმით, ლირიკით, უაღრესად ცოცხალი, მოძრავი პერსონაჟებით ახალგაზრდა მსახიობების უნარიანობის და ნიჭის ყოველმხრივი გამოვლენის საშუალებას იძლევა. ჩვენი სპექტაკლის მიზანს შეადგენს ხაზი გაუუსვათ ძირითადად სოციალურ მომენტს... ჩვენ ვცადეთ მოგვეცა სპექტაკლი თავისი მზიური ფორმით, ახალგაზრდული სიცოცხლით სავსე, ისეთივე მრავალფეროვანი, როგორც პიესის ავტორის სამშობლოს მომხიბლავი ბუნება“ (კიკნაძე, 1978: 22).

აი, როგორ აფასებს თეატროლოგი ვასილ კიკნაძე დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლს: „სპექტაკლი მზიით, ტემპეტემენტითა და სიჯანსაღით იყო სავსე. სოციალურად მძაფრი

სცენები რეჟისორმა საგანგებოდ მკვეთრ მიზანსცენებში გამოხატა და ზუსტი ლოგიკური აქცენტები გაუკეთა. სანახაობა და იდეურობა ერთმანეთს ბუნებრივად შეერწყა და ჩვენს წინ გადაიშალა კომედიური გონებამახვილობით, ძლიერი ირონიით და ფაქიზი ადამიანური ვნებებით სავსე წარმოდგენა. ბევრმა მსახიობმა ამ დღეს მიიღო აქტიორული ნათლობა“ (კიკნაძე, 1978: 22).

მოგვიანებით ამ სამსახიობო ჯგუფის საფუძველზე შეიქმნა ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

და ისევ და ისევ, ერთი შეხედვით სრულიად შეუსაბამო დრო კომედიის დადგმისთვის - 1942 წელი, ყველაზე რთული წელი მეორე მსოფლიო ომის მსვლელობის პერიოდში. ჰიტლერს ნახევარი საბჭოთა კავშირი დაპყრობილი ჰქონდა და ფაშისტური არმია კი კავკასიონს იყო მომდგარი. საქართველოდან ომში წასული ახლგაზრდების რიცხვი შვიდასი ათასი იყო. უკვე მრავალ ოჯახს ქონდა მიღებული შვილის დაღუპვის უწყება...

რუსთაველის თეატრში კი დიმიტრი ალექსიძის რეჟისურით გოლდონის პიესა დაიდგა, სათაურით „საპატარძლო აფიშით“. *“IL matrimonio per concorso”*, „საქორწინო კონკურსი“ - ასე ითარგმნება სიტყვასიტყვით გოლდონის პიესის სათაური. პიესის სიუჟეტი უამრავ უაღრესად კომიკურ პერიპეტეიას შეიცავს. მოქმედება XVIII საუკუნის პარიზში ხდება. იტალიელი ვაჭარი პანდოლფო საკუთარი ქალიშვილის გათხოვების მიზნით კონკურსს აცხადებს. და ამ მართლაც უაღრესად კომიკური სიტუაციის სცენოგრაფიის მთავარი კონსტრუქცია უზარმაზარი კიბე ხდება, ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი. ირაკლი გამრეკელი იმ პერიოდისთვის ყველასთვის ცნობილი დადგმების, ახმეტელის შედევრების მხატვარი იყო, დიმიტრი ალექსიძე კი ახალგაზრდა რეჟისორი. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სამწუხაროდ ირაკლი გამრეკელის ბოლო ნამუშევარი იყო. ალბათ, რომ ეცოცხლა, უცილობლად გაგრძელდებოდა დიმიტრი ალექსიძესთან ერთად წარმატებული თანამშრომლობა...

„მხიარული მუსიკის შესატყვისად, რუსთაველის თეატრის მძიმე, ხავერდოვანი ფარდის ნაწილები მსუბუქად დაშორდნენ ერთმანეთს. მათ უკან, მწიფე შინდისფერ კედელზე თითქოს ვიღაცას ძველებური, XVIII საუკუნის ფრანგ ოსტატთა ნაკეთები, მოოქროვილ ჩარჩოში ჩასმული მაგიდის სარკე მოუყუდებია. ამ სარკეში ორსართულიანი სასტუმროს ჭრილი მოჩანდა. მარცხნივ, ზემოდან ჩამოდიოდა მსუბუქი, კუთხეებში მომრგვალებული კიბე. კიბე სახურავიდან იწყებოდა, გაივლიდა იმ ოთახების წინ, რომლებშიც პიესის წამყვანი პერსონაჟები ცხოვრობდნენ, შემდეგ ქვემოთ ჩამოუხვევდა და იატაკს უერთდებოდა. ამგვარად, ამ კიბის საშუალებით მხატვრის მიერ ადვილად და უმტკივნეულოდ იქმნებოდა სცენაზე სამი სართული, ამ სართულების დამაკავშირებელი რაიმე სხვა საშუალება, გარდა ამ კიბისა არ იყო. ამიტომაც სწორედ აქ, სწორედ ამ კიბეზე ასვლა-ჩასვლაში ხვდებოდა ყველა, ვისაც კი რაიმე კავშირი ჰქონდა ამ სასტუმროსა და მის მცხოვრებლებთან. აქ ეძებდნენ ერთმანეთს გზააზნეული სატრფოები და მათი შემფოთებული მამები, აქ ეძებდნენ სენსაციის მოყვარული პარიზელები აფიშით გამოცხადებულ საპატარძლოს. აქ სწორედ იმის გამო, რომ ყველა ამ კიბეზე ხვდებოდა ერთმანეთს და ერთმანეთს მაინც ვერ პოულობდნენ, ისედაც სასაცილო ამბავი კიდევ უფრო სასაცილო ხდებოდა“ (ურუშაძე, 1978: 165).

კარლო გოლდონიმ „საქორწინო კონკურსი“ (სათაურის ზუსტი თარგმანი) დაწერა მას შემდეგ, რაც კარლო გოცისთან დრამატურგიული ბრძოლა წააგო და იძულებული გახდა, ვენეციიდან წასულიყო. არისტოკრატი გოცისგან განსხვავებით, გოლდონი დიდი სიმპატიით იყო განწყობილი ვაჭართა წრისადმი. ამ გარემოებას გოცი, ცხადია, ფრიად ცინიკურად აღიქვამდა. კომედია დელ არტეს პრინციპებიც სხვადასხვაგვარად იყო გააზრებული მათ შემომქმედებაში. გოლდონისეული პერსონაჟები, კომედია დელ არტეს

პერსონაჟების მსგავსად, უაღრესად მიწიერი არიან გოცის ზღაპრული გმირებისგან განსხვავებით.

გოლდონის პიესის აბსურდული ვითარება დიმიტრი ალექსიძის დადგმაში კომიკურთან ერთად, მამხილებელი პათოსითაც გამოირჩეოდა. მოგვხსენებათ, პანდოლოფო ვაჭართა წრის წარმომადგენელი იყო და სასტუმროს მცხოვრებთა უმეტესობა სწორედ მემქანური საზოგადოების წარმომადგენლები იყვნენ. საბჭოთა კავშირში ვაჭართა წრის კრიტიკას, მათ გაშარჟებას და სასაცილოდ აგდებასაც კი ფრიად დადებითად აღიქვამდა ცენზურა. ხოლო ცენზურას არც ომის გამო მოუდუნებია ყურადღება, მით უმეტეს სტალინურ ეპოქაში. აი, როგორ აფასებს თავად ბრწყინვალე მსახიობი აკაკი ვასაძე კომპოზიტორის და მსახიობების ნამუშევარს: „კომედიური მჩქეფარებით გამოირჩეოდა რევაზ გაბიჩვადის მუსიკაც: ეს იყო მაყურებლის ერთ-ერთი საყვარელი სპექტაკლი რამოდენიმე სეზონის განმავლობაში. ემანუელ აფხაიძის უცნაური ვაჭრის - პანდოლოფოს სახე ერთ-ერთი მაღალმხატვრული ქმნილებაა ამ მაღალნიჭიერი მსახიობების მიერ შექმნილ კომიკურ სახეთა შორის. მას მხარს უმშვენივრდა შესანიშნავი ანსამბლი ახალგაზრდა მსახიობებისა: ტრავესინი - ალექსანდრე კუპრაშვილი, ფილიპო - ნოდარ ჩხეიძე, ალბერტო ალბიჩინი - ვალერიან დოლიძე, ლიზეტა - რუსუდან ბერიძე, თამარ თეთრაძე, მადამ ფონტენი - ალექსანდრა თოიძე, დორა - თამარ თარხნიშვილი, ბიჭი სტამბიდან - მედეა ჩახავა, ანსელმო - ლადო ადამიძე და სხვები“ (ვასაძე, 1978: 78-79).

თუ დავუმატებთ სპექტაკლის ჭეშმარიტ ფიერვერკულობას, ცხადია, გასაგები გახდება, თუ რატომ გადიოდა მეორე მსოფლიო ომის ყველაზე რთულ პერიოდში „საპატარძლო აფიშით“ სრული ანშლაგით რამდენიმე წლის განმავლობაში....

კარლო გოლდონის მესამე პიესა, რომელიც დიმიტრი ალექსიძემ განახორციელა, იყო „ორი ბატონის მსახური“. თავდაპირველად 1938 წელს პიესა საქცინმრეწვთან არსებულ აქტიორულ სტუდიაში დადგა. როგორც რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი იგონებს, ამ შესანიშნავმა დადგამმა უდიდესი როლი შესასრულა მის არჩევანში, გამხდარიყო რეჟისორი.

1946 წელს „ორი ბატონის მსახური“ დიმიტრი ალექსიძემ რუსთაველის თეატრში დადგა. უნდა ითქვას, რომ ეს სპექტაკლი, ნამდვილად დაუმსახურებლად, ერთგვარად დაუფასებელიც კი აღმოჩნდა დიმიტრი ალექსიძის მკვლევრებისგან. მიხეილ თუმანიშვილი დიმიტრი ალექსიძის შესახებ წერდა: „როცა დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებაზე ლაპარაკობენ, არავინ ახსენებს ამ სპექტაკლს, ჩემი აზრით კი, ალექსიძის ეს სპექტაკლი იყო რეჟისორის საუკეთესო, ჭეშმარიტად ალექსიძისეული ნამუშევარი... რეპეტიციების დროს ყველაზე მეტად ის მხიარულობდა, ყველაზე ბედნიერი კაცი იყო ამ ქვეყნად, მსახიობებსაც და უცხო ადამიანებსაც (ასეთები მრავლად იყვნენ მის რეპეტიციაზე) გადასცემდა თავის განწყობას. იგი გატაცების ადამიანია, მას ჰაერივით სჭირდება მაყურებელი. ალექსიძე ის რეჟისორია, რომელსაც რეპეტიციაზე მაყურებელი სჭირდება. მაყურებელი მას სიცოცხლეს ანიჭებს, ფანტაზიას უღვიძებს, ბედნიერია იგი, როცა თეატრალური იმპროვიზაციის მჩქეფარე დინებაში ხვდება“ (თუმანიშვილი, 1978: 82-83).

ცნობილი კრიტიკოსი გუგული ბუხნიკაშვილი რუსულენოვან გაზეთში, „ზარია ვოსტოკაში“ წერდა: „სპექტაკლი ვენეციის კარნავალით იწყება და მოქმედი პირები თითქოს აღმოცენდებიან ნიღბების საერთო მასიდან. ეს სიმბოლურად გამოხატავს ცნობილ სიახლოვეს „ორი ბატონის მსახურსა“ და ნიღბების თეატრს შორის... მთავარ, ტრუფალდინოს როლში, გამოდის ახალგაზრდა მსახიობი ზ. მაჩაბელი. ტრუფალდინო არის ცოცხალი კონკრეტული შინაარსით ძველი ნიღაბი არლეკინისა... ზ. მაჩაბელის სამსახიობო მონაცემები შესანიშნავად უხდება ამ როლს. ის ასრულებს მას საჭირო სიმკვირცხლით და ტემპერამენტით... გარკვეულ მომენტებში მას სახეზე გამომეტყველება შეეყინება, თითქოს შეშლება გრიმასაში. ნიღაბი, თითქოს როლის წარმომავლობაზე

მიგვითითებს. შესაძლოა ეს ხერხი რამდენადმე არღვევს შესრულების რეალისტურ ხასიათს, მაგრამ თავისთავად საინტერესოა“ (ბუხნიკაშვილი, 1946).

მინდა აღვნიშნო კიდევ ორი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი დიმიტრი ალექსიძის მოღვაწეობისა - ის იყო 3 შესანიშნავი წიგნის ავტორი და ასევე არაერთი თაობის აღმზრდელი ბრწყინვალე პედაგოგი. მან მრავალი მართლაც შესანიშნავი მსახიობი აღზარდა, ხოლო რეჟისურაში თემურ ჩხეიძის სახელიც იკმარებს მისი პედაგოგობის შესაფასებლად.

მსოფლიოში ცნობილი რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი წერდა: „როცა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში ვმუშაობდი, სადაც ორივეს მიგვყავდა კურსი, ხშირად გადავყრივართ შემოქმედებით მიმართულებას, რომელსაც არაფერი ქონდა საერთო იმასთან, რასაც ინსტიტუტში გვასწავლიდნენ. ამან დაგვაახლოვა და გაგვაერთიანა. ერთი სკოლისანი ვიყავით, ერთი მრწამსისა და თუმცა სტილისტურად ერთმანეთისგან განვსხვავდებოდით, მაგრამ ერთმანეთის ხელწერას მუდამ პატივს ვცემდით. ყოველი ჩვენი შეხვედრა შემოქმედებით ძიებათა გაზიარება იყო. სწორედ ამ პერიოდში დავაფასე დოდოს შესანიშნავი ადამიანური თვისებები: ურთიერთობაში საოცრად მომხიბვლელი ადამიანი, იუმორითა და სიცოცხლის ხალისით სავსე მოსაუბრე“ (ტოვსტონოგოვი, 1978: 161).

დიმიტრი ალექსიძის გოლდონიადა მისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდს მიეკუთვნება, პირველ ათწლეულს. შემდეგ მას გოლდონის პიესა საქართველოში აღარ დაუდგამს. სამაგიეროდ დგამდა ტრაგედიებსა და დრამებს, ხანდახან კომედიებსაც. მხოლოდ ერთ სპექტაკლს აღვნიშნავ, „ოიდიპოს მეფეს“, რომელიც რუსთაველის თეატრის რეპერტუარის მშვენიერად ითვლებოდა.

ოთხმოცდარვა წელი გვაშორებს დიმიტრი ალექსიძის გოლდონიადის დაწყებიდან. ორმოცი წელი გავიდა მისი გარდაცვალებიდან. ქართული თეატრის ისტორიაში კი სრულიად გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. რეპერესიებისა და ომის ურთულეს წლებში დიმიტრი ალექსიძის სიხალისით, ფატაზიით და გამომგონებლობით სავსე სპექტაკლებს იმედის სხივი შემოქონდათ მაყურებელთა გულელებში და უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდნენ. გოლდონიადა გამორჩეულია რეჟისორის ბიოგრაფიაში უპირველეს ყოვლისა იმის გამოც, რომ მისით იწყება დიმიტრი ალექსიძის წარმატებული მოღვაწეობა ქართულ თეატრში. თაობათა იძულებითი ჩანაცვლების პროცესი, რომელიც სანდრო ახმეტელის დახვრეტის შემდგომ მოხდა რუსთაველის თეატრში, ამ კომედიებით, თითქოს ერთგვარი სიცოცხლის და ოპტიმიზმის ნაკადით შემოვიდა და ასევე იქცა ქართველი მაყურებლის ერთგვარად სიყვარულის, სიხალისის და ოპტიმიზმის წყაროდ. ამიტომაც იყო გოლდონიადა უმნიშვნელოვანესი პერიოდი ქართული თეატრის ისტორიაში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ დიმიტრი ალექსიძის მიერ კარლო გოლდონის პიესების ინტერპრეტაციებით ქართული თეატრის ისტორიაში შეიქმნა სრულიად უნიკალური სტილი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში კომედიური ჟანრის დამკვიდრებასა და განვითარებაზე. როგორც უკვე აღვნიშნე, XX საუკუნის პირველი ნახევრის ალექსიძისეული დადგმები იმ პერიოდის ურთულეს პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებაში, ერთგვარად უმსუბუქებდა რუსთაველის თეატრში მისულ მაყურებელს უმძიმეს ყოფას. ამასთანავე, ეს მაღალმხატვრული დადგმები იყო და სწორედ ამ რანგის წარმოდგენებად დარჩა ქართული თეატრის ისტორიაში.

უმათავრესი შედეგი ის არის, რომ კვლევის მეთოდოლოგიის შესაბამისად, დიმიტრი ალექსიძის თანამედროვეთა მოგონებების და თეატროლოგთა ციტატების და რუსთაველის თეატრის მუზეუმის ექსპონატების ანალიზით შეიქმნა ერთიანი სურათი

დიმიტრი ალექსიძის გოლდონიადისა, როგორც განსაკუთრებული მოვლენისა ქართულ სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში, რომელის კვალიც დღემდე მოყვება ჩვენს კულტურას.

კიდევ ერთი შედეგი, რომელიც ჩემთვის, როგორც ლექტორისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია: თანამედროვე ახალგაზრდები პრაქტიკულად არ იცნობენ დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებას. ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი შესანიშნავი რეჟისორის, დიმიტრი (დოდო) ალექსიძის შემოქმედებით ახალგაზრდების დაინტერესება იქნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბუხნიკაშვილი, გ. (1946). ორი ბატონის მსახური რუსთაველის სახელობის თეატრში. „ზარია ვოსტოკა“. N 91.

გურაბანიძე, ნ. (2010). დიდი დოდო. საქართველოს რესპუბლიკა. 2010-03-06. <http://www.opentext.org.ge/index.php?m=12&y=2010&art=5837>

თუმანიშვილი, მ. (1978). კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“, თბილისი.

ვასაძე, ა. (1978). დიმიტრი ალექსიძე. კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“. თბილისი.

კიკნაძე, ვ. (1978). შემოქმედების დიდ გზაზე, კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. თბილისი.

ურუშაძე, ნ. (1978). ერთი მივიწყებული სპექტაკლის შესახებ, კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“. თბილისი.

ტოვსტონოგოვი, გ. (1978). კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“. თბილისი.

REFERENCES:

bukhnik'ashvili, g. (1946). ori bat'onis msakhuri rustavelis sakhelobis teat'rshi. „zaria vost'ok'a“. N 91.

gurabanidze, n. (2010). didi dodo. sakartvelos resp'ublik'a. 2010-03-06. <http://www.opentext.org.ge/index.php?m=12&y=2010&art=5837>

tumanishvili, m. (1978). k'rebuli „dimit'ri aleksidze“, sakartvelos teat'raluri sazogadoeba, tbilisi.

vasadze, a. (1978). dimit'ri aleksidze. k'rebuli „dimit'ri aleksidze“. Tbilisi.

k'ik'nadze, v. (1978). shemokmedebis did gzaze, k'rebuli „dimit'ri aleksidze“, Tbilisi.

urushadze, n. (1978). erti mivits'qebuli sp'ekt'ak'lis shesakheb, k'rebuli „dimit'ri aleksidze“. Tbilisi.

t'ovst'onogovi, g. (1978). k'rebuli „dimit'ri aleksidze“. Tbilisi.

“Sharpen Your Swords, Georgians!”
Georgian Theater in Exile - History and Present

„ხმალი ავლესოთ, ქართველებო!“
ქართული თეატრი ემიგრაციაში - ისტორია და დღევანდელი

Lasha Chkhartishvili

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Associate Professor

+995 577 904041, lchkhartishvili@tafu.edu.ge

Abstract. Georgian people had to participate in wars for centuries and the Georgian theater played an important role in protecting the country. Like patriotic songs, Georgian actors in wars not only morally encouraged the army, but also fought to protect freedom. It is true that war is not the only factor that causes intensive emigration, but in the case of Georgia, war as an event is the main provocateur that forces a person to seek refuge in a safe country, in order to save himself. After the Battle of Krtsanisi (1795), Georgian dramatist, public figure and founder of classical theater in Georgia Giorgi Avalishvili (1769-1850) emigrated to Russia and continued his work there.

The figures of the Georgian theater did not immigrate only to Russia. In 1920, Georgian theater actor Giorgi Jabadari (1888-1938) went to Europe, to Germany. After the occupation of Georgia by Russia in 1921, he remained in exile. He worked successfully in Brussels and Berlin as a director. He was a member of the board of directors of the Odeon-Theater of Europe in Paris.

In the Georgian theater, the next wave of emigration came in the 1990s. On the one hand, Georgia gained independence, on the other hand, the collapse of the Soviet Union caused complete chaos. In 1990, at the instigation of Moscow, the Osama separatists declared the Samachablo region (the same autonomous region of South Ossetia that was part of Georgia) as an independent democratic republic.

The conflict between the central government of Georgia and the government of the Autonomous Republic of Abkhazia escalated in approximately the same scenario. On September 27, 1993, Sukhumi fell as a result of a clash between the Abkhaz separatists and the Georgian army. The Autonomous Republic of Abkhazia, like South Ossetia, declared independence. The international community has not recognized the independence of the autonomous republics, except for Russia.

Georgian theaters in exile continue to operate successfully, but they never lose hope to return to their hometowns and their audience.

Keywords: Georgian Theatre in exile; Sokhumi theatre; Tskhinvali theatre; Baku Georgian theatre; Georgian actors in exile; Giorgi Jabadari; Vasil Kushitashvili; Dimitri Jaiani; Gocha Kapanadze; David Sakvarelidze.

ლაშა ჩხარტიშვილი
საქართველოს შოთა რუსთველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
+995 577 904041, lchkhartishvili@tafu.edu.ge

აბსტრაქტი. ქართველ ხალხს საუკუნეების განმავლობაში უწევდა ომებში მონაწილეობა და ქვეყნის დასაცავად ქართული თეატრი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. პატრიოტული სიმღერების მსგავსად, ქართველი მსახიობები ომებში არა მხოლოდ მორალურად ამხნევებდა ჯარს, არამედ თავადაც იბრძოდა თავისუფლების დასაცავად. მართალია, ომი არ არის ერთადერთი ფაქტორი, რაც იწვევს ინტენსიურ ემიგრაციას, მაგრამ საქართველოს შემთხვევაში, ომი, როგორც მოვლენა, ის მთავარი მაპროვოცირებელია, რომელიც აიძულებს ადამიანს თავის გადარჩენის მიზნით, თავი უსაფრთხო მხარეს, სხვა ქვეყანას შეაფაროს. კრწანისის ომის შემდეგ (1795) ქართველი დრამატურგი, საზოგადო მოღვაწე და კლასიციკური თეატრის ფუძემდებელი საქართველოში გიორგი ავალიშვილი (1769-1850) ემიგრაციაში რუსეთში მიემგზავრება და იქ აგრძელებს მოღვაწეობას.

ქართული თეატრის მოღვაწეები მხოლოდ რუსეთში არ მიემგზავრებოდნენ ემიგრაციაში. 1920 წელს, ქართველი თეატრის მოღვაწე გიორგი ჯაბადარი (Giorgi Jabadari, 1888-1938) ევროპაში, გერმანიაში გაემგზავრა. 1921 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, ემიგრაციაში დარჩა. ის წარმატებით მოღვაწეობდა ბრიუსელსა და ბერლინში, როგორც რეჟისორი. ის იყო პარიზის თეატრის „ოდეონი-ევროპის თეატრი“ რეჟისორთა კოლეგიის წევრი.

ქართულ თეატრში ემიგრაციის მომდევნო ტალღა XX საუკუნის 90-იან წლებში წამოვიდა. ერთი მხრივ, საქართველომ მოიპოვა დამოუკიდებლობა, მეორე მხრივ, საბჭოთა კავშირის დაშლამ გამოიწვია სრული ქაოსი. 1990 წელს, მოსკოვის წაქეზებით, ოსმა სეპარატისტებმა სამაჩაბლოს რეგიონი (იგივე სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი, რომელიც საქართველოს შემადგენლობაში შედიოდა) დამოუკიდებელ დემოკრატიულ რესპუბლიკად გამოაცხადეს.

დაახლოებით იგივე სცენარით გამწვავდა კონფლიქტი საქართველოს ცენტრალურ ხელისუფლებასა და აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელისუფლებას შორის. აფხაზ სეპარატისტებსა და ქართულ ჯარს შორის შეტაკების შედეგად, 1993 წლის 27 სექტემბერს სოხუმი დაეცა. აფხაზეთის ავტონომიურმა რესპუბლიკამ, სამხრეთ ოსეთის მსგავსად დამოუკიდებლობა გამოაცხადა. საერთაშორისო თანამეგობრობას ავტონომიური რესპუბლიკების დამოუკიდებლობა არ უღიარებია, გარდა რუსეთისა.

ემიგრაციაში მყოფი ქართული თეატრები წარმატებით აგრძელებენ მოღვაწეობას, მაგრამ ისინი არასდროს კარგავენ იმედს, რომ დაუბრუნდებიან მშობლიურ ქალაქებს და თავის მაცურებელს.

საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი ემიგრაციაში; სოხუმის თეატრი; ცხინვალის თეატრი; ბაქოს ქართული თეატრი; ქართველი მსახიობები ემიგრაციაში; გიორგი ჯაბადარი; ვასილ ყუშიტაშვილი; დიმიტრი ჯაიანი; გოჩა კაპანაძე; დავით საყვარელიძე.

შესავალი. ქართული თეატრის ემიგრაციის ისტორია, სამწუხაროდ, შესწავლილი არ არის. ინფორმაცია ქართული თეატრის მოღვაწეების, კონკრეტული თეატრების, რეჟისორების ან მსახიობების უცხოეთში მოღვაწეობის შესახებ გაზნეულია სხვადასხვა გამოცემებში, მაგრამ არ არის მეცნიერულად შესწავლილი, თუ რა როლს ასრულებენ ისინი

მსოფლიო ხელოვნების განვითარებაში, ან მათ მოღვაწეობას აქვს თუ არა გავლენა სათეატრო პროცესზე. ნაშრომში ვიკვლევ არა საქართველოდან გახიზნულ (სხვადასხვა მიზეზით) ან ქართველ თეატრის მოღვაწეთა ემიგრაციაში შექმნილ თეატრებს ან სათეატრო კომპანიებს და მათ მუშაობას, არამედ საკუთარ ქვეყანაში იძულებით გადაადგილებულ თეატრებს და მის გამომწვევ მიზეზებს.

მეთოდები და წყაროები. კვლევისას ვიყენებ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში აპრობირებულ კვლევის მეთოდებს: მონაცემთა შეგროვებას, მათ გაანალიზებას და დაკვირვებას. ასევე თვისობრივი კვლევის მეთოდს. მონაცემთა მომზადებისა და მისი ანალიზის საფუძველზე დასკვნების გამოტანის ხერხს. წყაროებად გამოყენებულია როგორც სამეცნიერო ლიტერატურა, ისე საინფორმაციო წყაროები, როგორც ბეჭდური მედიიდან, ისე ინტერნეტგამოცემებიდან. ასევე ვიყენებ მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისთვის პროფესიულ ლიტერატურას და თეატრის მკვლევართა მოსაზრებებს, რათა განვსაზღვრო თეატრების მუშაობის გავლენის დონე სათეატრო პროცესზე.

შედეგები. კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ წინააღმდეგობების და ბარიერების მიუხედავად, ემიგრაციაში მყოფი თეატრები მარტივად ახერხებენ ადაპტაციას უცხო გარემოში. ისინი სტუმრად არ გრძნობენ თავს და ებმებიან საერთო შემოქმედებით ფერხულში.

კვლევამ აჩვენა ისიც, რომ ემიგრირებულ თეატრებს შესწევთ ძალა და უნარი, კონკურენცია გაუწიონ დედაქალაქის თეატრებს.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ ემიგრაციაში მყოფი თეატრები ქმნიან საინტერესო, მნიშვნელოვან, მხატვრული ღირებულების მქონე მხატვრულ პროდუქტს.

ძირითადი ტექსტი/მსჯელობა. სათაურში გამოტანილი ეს ფრაზა - „ხმალი ავლესოთ, ქართველებო!“ პოპულარული ქართული სიმღერიდანაა (ტექსტის ავტორი - თინათინ მღვდლიაშვილი (Tinatin Mghvdliashvili, 1955); კომპოზიტორი - ზურაბ მჟავია (Zurab Mzhavia, 1950; შემსრულებელი - გოგი დოლიძე (Gogi Dolidze, 1954-1996), რომელიც აქტუალურობას არ კარგავს. განსაკუთრებით, ხშირად მაშინ ჟღერს საქართველოს ქალაქებში, როცა ქვეყანა განსაცდელის წინაშე დგას. ეს სიმღერა მომღერალ გოგი დოლიძის შესრულებით (დაიწერა 1991-ში) დამოუკიდებელ საქართველოს (1991) მეორე ჰიმნად იქცა, რომელიც ზუსტად გამოხატავს ქართველი ხალხის ემოციას დამოუკიდებლობიდან დღემდე. ქართველ ხალხს საუკუნეების განმავლობაში უწევდა ომებში მონაწილეობა და ქვეყნის დასაცავად ქართული თეატრი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. პატრიოტული სიმღერების მსგავსად, ქართველი მსახიობები ომებში არა მხოლოდ მორალურად ამხნევებდა ჯარს, არამედ თავადაც იბრძოდა თავისუფლების დასაცავად.

ქართველი ერის ისტორიას ფონად გასდევს ომების ისტორიაც. „1795 წელს, კრწანისის ბრძოლაში ომის წინა ფრონტზე ქართული თეატრის მოღვაწეები იდგნენ, რომლებიც ამხნევებდნენ მეომრებს, თავადაც იბრძოდნენ. უკლებლივ ყველა მსახიობი ამ ომში დაიღუპა“ (Chkhartishvili, 2023: 2). მართალია, ომი არ არის ერთადერთი ფაქტორი, რაც იწვევს ინტენსიურ ემიგრაციას, მაგრამ საქართველოს შემთხვევაში, ომი, როგორც მოვლენა, ის მთავარი მაპროვოცირებელია, რომელიც აიძულებს ადამიანს თავის გადარჩენის მიზნით, თავი უსაფრთხო მხარეს, სხვა ქვეყანას შეაფაროს. კრწანისის ომის შემდეგ (1795) ქართველი დრამატურგი, საზოგადო მოღვაწე და კლასიციკისტური თეატრის ფუძემდებელი საქართველოში გიორგი ავალიშვილი (Giorgi Avalishvili, 1769-1850) ემიგრაციაში რუსეთში მიემგზავრება და იქ აგრძელებს მოღვაწეობას. „რუსეთში XVIII საუკუნის ბევრი ქართველი დრამატურგი ეწეოდა სათეატრო საქმიანობას. ზოგი მათგანი ფართოდაა ცნობილი რუსულ სამეცნიერო ლიტერატურაში. ესენი იყვნენ: სილოვან ზანდუკელი (Silovan Zandukeli, 1756-

1820), ალექსი ფანჩულიძე (Aleks Panchulidze, 1758-1834), ზაქარია ხერხეულიძე (Zakaria Kherkheulidze, 1797-1856)“ (რუხაძე, 2011: 87).

ცნობილმა სათეატრო მოღვაწე ანატოლი კონიმ სილა ზანდუკელს „რუსეთის ბომარშე“ უწოდა. იგი მოღვაწეობდა მოსკოვის და პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრებში (1783-1794), 1800-იან წლებში - რეჟისორის თანამდებობაზე. ერთნაირი წარმატებით ასრულებდა როგორც კომიკურ, ისე დრამატულ როლებს. 1810 წელს სცენა საბოლოოდ მიატოვა. სილა ზანდუკელის ძმა ნიკოლოზი კი, მთარგმნელობით საქმიანობას ეწეოდა და პიესებსაც წერდა. სწორედ მან, პირველად, გერმანულიდან რუსულად თარგმნა: ფრიდრიხ შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“.

ალექსანდრე ფანჩულიძე, რომელიც XVIII საუკუნის მიწურულს სარატოვის ოლქის გუბერნატორი იყო, გუბერნატორობამდე, სარატოვში წარმოდგენებს მართავდა და მალევე მოიპოვა პოპულარობა. მას უკავშირდება სარატოვის ცენტრში ალექსანდრე ნეველის ტაძრის მშენებლობა, თეატრის დასის და სიმფონიური ორკესტრის ჩამოყალიბება, რომელიც 70-ამდე მუსიკოსს აერთიანებდა.

ზაქარია ხერხეულიძე, რომელსაც გენერალ-მაიორის ჩინი ჰქონდა, იმპრესარიოც იყო, რომელმაც თავად სერგეი პაფნუტისთან ერთად, ქალაქ კალუგაში თეატრი დააარსა. ქართველი მკვლევარი ტრიფონ რუხაძე ვარაუდობს, რომ გენერალ-მაიორი ხერხეულიძე სწორედ ის კალუგელი თეატრის მოღვაწეა, რომელიც რუსულ წყაროებში ზახარ ხერხეულიძითაა მოხსენიებული (ჩხარტიშვილი, 2019: 456). XVIII საუკუნის რუსეთში მოღვაწე ემიგრირებულ ქართველთაგან წყაროები პეტრე შალიკაშვილსაც (Peter Shalikov, 1767-1852) ასახელებს, რომელსაც საკუთარი ბეჭდური ორგანო „МОСКОВСКИЙ ЗРИТЕЛЬ“ დაუარსებია. ეს ჟურნალი 1806 წლამდე გამოდიოდა. მასვე დაუწერია პიესა „ჟან-დე-პა-რი“, ცხადია, რუსულად. მის შესახებ ცნობებს ვხვდებით „რუსულ ბიოგრაფიულ ლექსიკონში“ (მოსკ., 1908).

1894 წელს, ბაქოში დაარსდა „ბაქოს ქართული თეატრი“, რომელშიც მოღვაწეობდა იმ პერიოდის თითქმის ყველა გამორჩეული რეჟისორი და მსახიობი. 1933 წელს, ბაქოს ქართულ თეატრს სახელმწიფო სტატუსი მიენიჭა. 1937 წელს თეატრმა არსებობა შეწყვიტა. „ბაქოს ქართული თეატრმა ხელი შეუწყო ბაქოს ქართველ მოსახლეობაში ეროვნული სულისკვეთების გაღვივებას (საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, <https://georgianencyclopedia.ge/en/pdf-export/23547>).

ქართული თეატრის მოღვაწეები მხოლოდ რუსეთში არ მიემგზავრებოდნენ ემიგრაციაში. 1920 წელს, ქართველი თეატრის მოღვაწე გიორგი ჯაბადარი (Giorgi Jabadari, 1888-1938) ევროპაში, გერმანიაში გაემგზავრა. 1921 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, ემიგრაციაში დარჩა. ის წარმატებით მოღვაწეობდა ბრიუსელსა და ბერლინში, როგორც რეჟისორი. ის იყო პარიზის თეატრის „ოდეონი-ევროპის თეატრი“ რეჟისორთა კოლეგიის წევრი. 1935 წელს, ბერლინის სამხატვრო თეატრში, გერმანულ ენაზე (თარგმანი მისივე) დგამს ქართველი დრამატურგის ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინის პიესას „ღალატი“. „ეს ქართული პიესის ევროპაში დადგმის პირველი შემთხვევა იყო და ცხადია, განსაკუთრებული მნიშვნელობაც ჰქონდა. მამის კვალს გაჰყვა გიორგის ვაჟი - ალექსანდრე, რომელიც რეინჰარდტის თეატრალური აკადემიის დამთავრების შემდეგ, კანადაში დასახლდა, დგამდა პიესებს გერმანულ ენაზე და თვითონაც თამაშობდა. შემდგომში ვაშინგტონში გადავიდა და იქ გააგრძელა მოღვაწეობა“ (მოდეზაძე, 2021).

ემიგრაციაში დაჰყო გარკვეული პერიოდი ცნობილმა ქართველმა თეატრის რეჟისორმა ვასილ ყუშიტაშვილმა (Vasil Kushitashvili, 1894-1962). საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში (1918-1921) ის საქართველოში მოღვაწეობს, სამშობლოშივე შედგა მისი რეჟისორული დებიუტი, როცა სოფოკლეს „ანტიგონე“ დადგა (1919). რუსეთის ოკუპაციის შემდეგ (1921), ის ტოვებს სამშობლოს და მოღვაწეობას აგრძელებს ჯერ საფრანგეთში, შემდეგ აშშ-ში. 1919-1933 წლებში მოღვაწეობდა საფრანგეთისა და ამერიკის

შეერთებულ შტატებში. იყო ანტუნანის თეატრის რეჟისორი. 1921 წელს შარლ დიულენთან (Charles Dullin, 1885-1949) ერთად საფუძველი ჩაუყარა სახელგანთქმულ ფრანგულ თეატრს „ატელიეს“ (Théâtre de l'Atelier). მან დადგა გოლდონის „მარაო“, აშის „შურისძიების ღმერთი“, მოლიერის „ჟორჟ დანდენი“, არისტოფანეს „ფრინველები“ და სხვა.

„ატელიეში“ მოღვაწეობასთან ერთად, ვასო ყუმიტაშვილი სპექტაკლებს დგამს პარიზის ცნობილ თეატრებში: „ოდეონი“, „პორტ სენ მარტენი“, „ელისეს მინდვრების თეატრი“. ნიუ-იორკში განახორციელა ოფენბახის „დიდი ჰერცოგინია“, ჟან ლარიკის „ქალწული საფრანგეთიდან“, ნიუ-ორლეანში - ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“. სამშობლოში 1933 წელს დაბრუნდა და მუშაობა დაიწყო თბილისში, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, სადაც 25 წელი დაჰყო“ (კიკნაძე, 1970: 75).

ქართულ თეატრში ემიგრაციის მომდევნო ტალღა XX საუკუნის 90-იან წლებში წამოვიდა. ერთი მხრივ, საქართველომ მოიპოვა დამოუკიდებლობა, მეორე მხრივ, საბჭოთა კავშირის დაშლამ გამოიწვია სრული ქაოსი. 1990 წელს, მოსკოვის წაქეზებით, ოსმა სეპარატისტებმა სამაჩაბლოს რეგიონი (იგივე სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი, რომელიც საქართველოს შემადგენლობაში შედიოდა) დამოუკიდებელ დემოკრატიულ რესპუბლიკად გამოაცხადეს.

„1992 წლის ბოლოდან ცხინვალის რეგიონში მუშაობა დაიწყო ეუთო-ს მისიამ. კონფლიქტის შედეგად დაილუპა ათასამდე, ხოლო უზოუკვლოდ დაიკარგა ასამდე ადამიანი. დაახლოებით 70-80 ათასამდე ადამიანი გააძევეს საცხოვრებელი სახლებიდან. შექმნილ ვითარებაში რუსეთმა მოახერხა თავის მიერვე ინსპირირებულ კონფლიქტში „შუამავლისა“ და „მშვიდობისმყოფელის“ როლი ეკისრა. 1992 წლის 24 ივნისს რუსეთის შუამდგომლობით გაფორმებული (სოჭის) ხელშეკრულებით რეგიონში განლაგდა შერეული სამშვიდობო ძალები (რუსული, ქართული და ოსური შემადგენლობით) და შეიქმნა შერეული საკონტროლო კომისია“ (არველაძე, 2017). კონფლიქტი გაიყინა, თუმცა 2008 წელს კვლავ გამძაფრდა და რუსეთ-საქართველოს ომში გადაიზარდა. ომის შედეგად, ცხინვალის რეგიონში/სამხრეთ ოსეთში და მიმდებარე ტერიტორიებზე გადაიწვა და მთლიანად განადგურდა ორმოცდაათამდე ქართული სოფელი. ამ ტერიტორიებზე, მათ შორის, ახალგორის რაიონზე, საქართველოს ცენტრალურმა ხელისუფლებამ კონტროლი დაკარგა. საკუთარი სახლებიდან გააძევეს და ეთნიკური წმენდა განახორციელეს 130 ათასამდე, ძირითადად ეთნიკური ქართველი მოსახლეობის მიმართ. მათგან 26 ათასი, ცხინვალის და მიმდებარე სოფლების მაცხოვრებლები დღემდე დევნილობაში რჩებიან.

დაახლოებით იგივე სცენარით გამწვავდა კონფლიქტი საქართველოს ცენტრალურ ხელისუფლებასა და აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელისუფლებას შორის. აფხაზ სეპარატისტებსა და ქართულ ჯარს შორის შეტაკების შედეგად, 1993 წლის 27 სექტემბერს სოხუმი დაეცა. აფხაზეთის ავტონომიურმა რესპუბლიკამ, სამხრეთ ოსეთის მსგავსად დამოუკიდებლობა გამოაცხადა. საერთაშორისო თანამეგობრობას ავტონომიური რესპუბლიკების დამოუკიდებლობა არ უღიარებია, გარდა რუსეთისა.

ცხინვალში XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ფუნქციონირებდა ქართული დრამატული თეატრი (1875-დან), ხოლო სოხუმში 1919 წელს დიმიტრი გულიას ხელმძღვანელობით საფუძველი ჩაეყარა აფხაზურ-ქართულ დრამატულ წრეს, 1928 წელს კი, დაფუძნდა აფხაზურ-ქართული დრამატული დასი სოხუმში.

1991 წლის კონფლიქტს ემოციურად იხსენებს ცხინვალის თეატრის მსახიობი მაკა გელაძე: „თეატრში ბოლოს „ბახტრიონი“ ვითამაშეთ. ვიღაცას გარეთ უთქვამს, იქ ქართულ ეროვნულ დროშას აფრიალებენო. სინამდვილეში, ეს ერეკლე მეფისდროინდელი დროშა იყო, სპექტაკლის რეკვიზიტი. როგორ შეეთანხმებინა მაყურებელთან რეჟისორს, რა დროშას გამოიყენებდა, როცა იმ ეპოქაზე დგამდა სპექტაკლს. დაიმაბა სიტუაცია. შუა სპექტაკლზე გვითხრეს, თეატრი შეიარაღებული ხალხითაა გარშემორტყმულიო. განწირულები ვიყავით. მერე ვიღაცამ დარბაზიდან „ჩემო კარგო ქვეყანას“ სიმღერა დაიწყო.

არ ვიცი, თითქოს ასე ჩვენს ღირსებას ვიცავდით, თუ ეს იყო სასოწარკვეთის მომენტი. ვიდექით სცენაზე, ვმღეროდით და ველოდებოდით, როდის შემოვარდებოდნენ ჩვენს დასახოცად“ (გელაძე, 2020).

პოლიტიკურმა კონფლიქტებმა იძულებული გახადა ცხინვალის დრამატული თეატრი, დაეტოვებინა მშობლიური ქალაქი და საკუთარ სამშობლოში, დედაქალაქში ჩასულიყო ხიზნად, ისე როგორც 1993 წელს სოხუმის დრამატული თეატრის დასმა დატოვა სოხუმი და დედაქალაქში ჩავიდა, როგორც დევნილი თეატრი. ცნობილი ქართველი თეატრის კრიტიკოსი ნათელა არველაძე წერდა: „ვგონებ, მსოფლიოში არ არსებობს თეატრი, რომელიც დევნილი იყოს თავისსავე მამულში და მაინც აგრძელებდეს სპექტაკლების თამაშს. მათი მისწრაფება თავგანწირვის ტოლფასია. ასეთია ჩვენი ორი - ცხინვალისა და სოხუმის თეატრები“ (მეგრელიძე, 2017). მარტივი არ იყო საკუთარ სამშობლოში დევნილობა თეატრისთვის. „ურთულესი იყო თეატრის შემოქმედებითი გზა დევნილობის პერიოდში. შენობიდან შენობაში მოხეტიალე ცხოვრების და უამრავი პრობლემის მიუხედავად, ცხინვალის თეატრმა ღირსეული რეპერტუარი შექმნა და თავისი მაყურებელი შეიძინა თბილისში“ (რეგიონული თეატრების გზამკვლევი, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatrelife.ge/tskhinvalitheatrehistory>). ყველაფერ ამას თეატრმა თავდადებით, ერთუზიაზმითა და პროფესიის უანგარო სიყვარულით მიაღწია.

თეატროლოგი გუბაზ მეგრელიძე წერილში „ცხინვალის თეატრის იუბილე“, აღნიშნავს ცხინვალის თეატრის ემიგრაციის წინა და დევნილობის პერიოდს: „ამ ხნის განმავლობაში თეატრმა საკმაოდ რთული, მაგრამ უაღრესად საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრებით დატვირთული და პატრიოტული მუხტით გაჯერებული გზა განვლო. ცხინვალის თეატრის დასმა საოცარი სიმტკიცე, თავდადება და შრომისუნარიანობა დაგვანახა. აუცილებლად გასახსენებელია ბოლო 1990 წელი, როდესაც მშობლიურ სცენაზე რეჟისორმა ლერი პაქსაშვილმა (Leri Paksashvili, 1935-2002) ბოლო სპექტაკლი „ბახტრიონი“ დადგა. დამაბულ პერიოდში, როდესაც ქალაქში დენტის სუნი ტრიალებდა, სცენიდან პატრიოტული სულისკვეთება იღვრებოდა და მაყურებელს შინაგანად აძლიერებდა. არავინ იცოდა, რა ემოციებს გამოიწვევდა სეპარატისტებში და როგორ დამთავრდებოდა სპექტაკლი, მაგრამ მსახიობებმა საოცარი თავდადება გამოავლინეს“ (საქართველოს მთავრობა, შიდა ქართლის სახელმწიფო რწმუნებულის ადმინისტრაციის ოფიციალური ვებგვერდი, <http://shidakartli.gov.ge/ge/pages/index/47>).

ძნელი იყო უსახლკაროდ დარჩენილი ცხინვალის თეატრისთვის დედაქალაქში ადგილის დამკვიდრება და სტაბილური ფუნქციონირება. თეატრის ხელმძღვანელის ზაზა თედიაშვილის (Zaza Tediashvili, 1961-2021) დამსახურებითა და ძალისხმევით, მიუხედავად ბევრი წინააღმდეგობისა და სირთულეებისა, ცხინვალის თეატრს არ შეუწყვეტია მუშაობა. თეატრის დირექტორმა, რომელიც ცხინვალში იყო დაბადებული და გაზრდილი, მისი კარიერა მშობლიური კუთხის თეატრს დაუკავშირა. აქტიურად იყო ჩართული XX საუკუნის 80-90 წლების ეროვნულ მოძრაობაში. „ზაალ თედიაშვილი ცხინვალის ივანე მაჩაბლის დრამატულ თეატრს ხელმძღვანელობდა დევნილობის პერიოდში - 30 წლის განმავლობაში იყო ცხინვალის თეატრის დირექტორი. ამ ხნის მანძილზე, არაერთი სირთულის მიუხედავად, მან შეძლო თეატრის კოლექტივის ერთიანობის და უწყვეტი შემოქმედებითი ცხოვრების შენარჩუნება. ყოველდღიურად დაუღალავად იღვწოდა ცხინვალის თეატრის პრობლემების ნაბიჯ-ნაბიჯ, ეტაპობრივად გადაჭრისა და მოგვარებისათვის. წლების მანძილზე იგი თეატრის მრავალი შემოქმედებითი წარმატების ერთ-ერთი მოთავე და მონაწილე იყო. მას ცხინვალის თეატრის ერთ-ერთ მთავარ მისიად საოკუპაციო ხაზთან მცხოვრებ მოსახლეობასთან კომუნიკაცია მიაჩნდა და თეატრი პერმანენტულად მართავდა გასვლით წარმოდგენებს საოკუპაციო ხაზთან. მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნებითა და პროფესიონალიზმით, ზაალ თედიაშვილი სიცოცხლის

ბოლო წუთამდე ერთგულად ემსახურებოდა თავის თეატრსა და ქვეყანას“ (საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ოფიციალური გვერდი; ზაზა თედიაშვილის ნეკროლოგი).

1991 წლიდან 2019 წლამდე ცხინვალის თეატრი თბილისში სხვადასხვა სივრცეებში, კულტურის სახლებსა და თეატრებში მართავდა წარმოდგენებს. 2019 წელს, ქალაქის ცენტრში, ისტორიულ უბანში (ვერაზე, პეტრიაშვილის ქუჩაზე) საქართველოს კულტურის სამინისტრომ თეატრს გამოუყო შენობა - ტანვარჯიშის ყოფილ სკოლაში, რომლის რეაბილიტაციის პროექტი უკვე დასრულებულია და მალე ცხინვალის თეატრს თანამედროვე ტექნოლოგიებით აღჭურვილი და ევროპული სტანდარტების სათეატრო შენობა ექნება.

ცხინვალის თეატრი წარმატებული შემოქმედებითი ცხოვრებით აგრძელებს მოღვაწეობას (დიახ, მოღვაწეობას და არა მუშაობას), მას შემდეგ რაც სათავეში რეჟისორი გოჩა კაპანაძე ჩაუდგა (2014 წლიდან სამხატვრო ხელმძღვანელი). ის თეატრში სამუშაოდ დირექტორმა ზაზა თედიაშვილმა (რომელმაც ყველაფერი შეაღია იმას, რომ ცხინვალის თეატრი ქართული სათეატრო რუკიდან არ გამქრალიყო) 2011 წელს მიიწვია. ცხინვალის თეატრი ბოლო პერიოდში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოთამაშეა ქართულ თეატრში, რომელიც თბილისში წარმოდგენებს ჯერ-ჯერობით კვლავ თბილისის სხვადასხვა თეატრების სცენაზე მართავს, მაგრამ ეს მოცემულობა არ აისახება სპექტაკლების მხატვრულ ხარისხზე.

ცხინვალის ივანე მაჩაბლის დრამატულ თეატრს მკვეთრად გამოკვეთილი სარეპერტუარო პოლიტიკა აქვს. თეატრის ხელმძღვანელობა იცნობს მის მაყურებელს. ამიტომაც, დადგმების უმრავლესობა ქართულ თანამედროვე და კლასიკურ დრამატურგიაზეა დაფუძნებული, რომელთა წამყვანი თემატიკა პატრიოტიზმია. რეჟისორი გოჩა კაპანაძე ისტორიული მოვლენებს დღევანდელობასთან კონტექსტში იაზრებს და მძაფრად სვამს აქტუალურ საკითხებს. ამ მხრივ, გამორჩეულია მისი დადგმები: დავით ტურაშვილის „მატარებელი“, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყო“ და „კვაჭი“, „მარო მაცაშვილის დღიური“. ოთხივე დადგმის რეჟისორი გოჩა კაპანაძეა. თეატრის კრიტიკოსები სწორედ ამ დადგმებს მიიჩნევენ ცხინვალის თეატრის ბოლო წლების გამორჩეულ ნამუშევრებად, თუმცა მათ შორის გამორჩეული ადგილი სპექტაკლს „ჯაყო“ უჭირავს, რომელიც მაყურებელშიც დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

რეჟისორმა ჩვეულ პრინციპს, რაც ლიტერატურული პირველწყაროსადმი განსხვავებულ ინტერპრეტაციაში ვლინდება, არ უღალატა და „ჯაყოც“ ორიგინალური ვერსიით შემოგვთავაზა. სპექტაკლი, განსაკუთრებით კი ახალი ფინალი ბევრ პატრიოტული სულისკვეთებით გაჟღენთილ მაყურებელს აღუძრავს გულის მოსაფხან ვნებებს. მიუხედავად ამისა, რეჟისორი არ გვაშორებს რეალობას და გლობალურ და მარადიულ პრობლემაზე მიუთითებს, რომ „ჯაყოში“, როგორც მოვლენა მარადიულია და დაუძლეველი. „სპექტაკლის ავტორების მოსაზრებით, ახლა აქტუალური ჯაყოს ხიზნობა კი არ არის, არამედ თავად ჯაყო, როგორც ნეგატიური ფენომენი, რომელიც ალეგორიებით იმ გარე და შინაურ მტერს ხატავს, რომელიც არღვევს წონასწორობას და ბალანსს სამყაროში. მოდერნიზებული გარემო და კოსტიუმები (სცენოგრაფი ლომგულ მურუსიძე, კოსტიუმების მხატვარი ქეთევან ციციშვილი), რომელიც ტრადიციულის განვითარებულ ვერსიას წარმოადგენს, არ კარგავს ძველ ხაზს და პრობლემის მარადიულობაზე მიუთითებს“ (ჩხარტიშვილი, 2014).

გოჩა კაპანაძის ამ სპექტაკლში გამოჩნდა ცხინვალის ქართული თეატრის ახალი თაობა, რომელიც პერსპექტივაში იმედის მომცემია. ახალგაზრდა მსახიობები სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებენ, რაც მათთვის რთული ამოცანა გახლავთ. მსახიობებს: რამაზ ხომასურიძეს, რეზი გიორგობიანს, თინათინ კობალაძეს არც სცენური მომხიბვლელობა აკლიათ და არც ნიჭიერება. ცხინვალელთა „ჯაყო“ საკამათო სპექტაკლია, რომელიც

ტრადიციულ ჩარჩოებს და სტერეოტიპებს არღვევს. გოჩა კაპანაძის „ჯაყო“ ის სპექტაკლია, რომელიც სწორედ ამ თეატრის რეპერტუარში უნდა ყოფილიყო.

კრიტიკოსი და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ლელა ოჩიაური ასე აფასებს ცხინვალის თეატრის ფენომენს, ადგილს და მნიშვნელობას ქართულ თეატრში: „ცხინვალის თეატრი ის თეატრია, სადაც უყვართ სამშობლო. თეატრი, რომელმაც საქართველოს უდიდესი ტკივილი პირადად გადაიტანა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ტრაგედიის ნაწილია. უშუალო მომსწრე და მონაწილე. დევნილი თეატრი, რომელიც მხოლოდ საკუთარმა სიძლიერემ და სიყვარულმა გადაარჩინა, რომელიც სამაჩაბლოდანაა და რომელიც ივანე მაჩაბლის სახელობისაა. ესაა თეატრი, რომელიც მოკრძალებულად, ყოველგვარი ზედმეტი ხმაურის, აჟიოტაჟისა და ყალბი ელვარების გარეშე მუშაობს და ცხოვრობს, მაგრამ რომლის ყველა სპექტაკლი, უკეთესიც და ნაკლებად საინტერესოც, ნახვის შემდეგ მაინც ყოველთვის იწვევს საზოგადოების ინტერესსა და ფიქრის, მსჯელობის სურვილს. რადგან აქ აქვთ სათქმელიც, პოზიციაც და იმ თემებზე დიალოგის მოთხოვნილება, რომლებიც თანამედროვე ადამიანს ალელვებს, აწუხებს და ეფიქრება“ (ოჩიაური, 2017).

სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას ქართული დრამატული თეატრი XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ერთ-ერთ მოწინავე ქართულ თეატრად ითვლებოდა მანამ, სანამ თეატრს საკუთარ სამშობლოში „იძულებით გადაადგილებულის“ სტატუსი მიენიჭებოდა. „აფხაზეთის ომის“ ქრონიკებიდან ლეგენდად დარჩა ერთი ისტორია, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა და მათ შორის იმათაც, ვინც არასდროს ყოფილა სოხუმში. სოხუმის თეატრის მსახიობი ნიკა წერედიანი იხსენებს: „ჩემი აზრით, თუ კი რამ წოდებას ანიჭებენ თეატრებს, სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას თეატრს, ნამდვილად ეკუთვნის „ეროვნული თეატრი“-ს სტატუსი და თუ რატომ, ამასაც მოგიყვებით მოკლედ: იმ ავბედით დღეს, როდესაც სოხუმი დაეცა და ქართველებს ქუჩებში განურჩევლად ხვრეტდნენ და აწამებდნენ, თბილისის ერთ-ერთი თეატრიდან დარეკეს სოხუმში, თეატრის ნომერზე იმ იმედით, რომ იქნებ ვინმე გადარჩენილი მსახიობის ან თანამშრომლის ბედი გაეგოთ, ვინც თეატრს აფარებდა თავს... პასუხმა არ დააყოვნა. მოხუცმა დარაჯმა ასეთი სიტყვებით უპასუხა ზარს: „სოხუმის ქართული დრამატული თეატრი გისმენთ“!. „გმირი თეატრის გმირი დარაჯი“ (წერედიანი, 2022).

1993 წლიდან სოხუმის თეატრის ერთ-ერთმა საუკეთესო დასმა, მსახიობ დიმიტრი ჯაიანის (Dimitri Jaiani, 1950-2017) ხელმძღვანელობით, თბილისში განაგრძო მოღვაწეობა. დიმიტრი ჯაიანი, რომელიც 1992-2010 წლებში ხელმძღვანელობდა თეატრს, თანამოაზრეებთან და კოლეგებთან ერთად ბევრი სირთულე გადალახა. მისი, როგორც მსახიობის ავტორიტეტი, აღმოჩნდა ის იარაღი, რითაც თბილისის თითქმის ყველა თეატრმა (რუსთველის ეროვნული, მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, სამეფო უბნის თეატრები) კარი გაუღო და თავისი სივრცე დაუთმო წარმოდგენების გასამართად. სოხუმის თეატრში, დევნილობის პერიოდშიც კი თანამშრომლობდნენ გამოჩენილი ქართველი რეჟისორები: თემურ ჩხეიძე, გოგი ქავთარაძე, გოჩა კაპანაძე, დავით საყვარელიძე, სოსო ნემსაძე და სხვები.

მშობლიურ ქვეყანაში ემიგრაციაში მყოფი სოხუმის თეატრისთვის ყველაზე გახმაურებული და მნიშვნელოვანი დადგმა გახლდათ მაცესტრო თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ზღვა, რომელიც შორია“ (2006), რომელიც გამოჩენილმა რეჟისორმა აფხაზეთიდან დევნილი, თანამედროვე ქართველი მწერლის გურამ ოდიშარას ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით დადგა. წარმოდგენა რუსულ ენაზე თამაშდებოდა. „სპექტაკლი ეხებოდა საქართველოსათვის უმნიშვნელოვანეს, ყველაზე მტკივნეულ, ე.წ. ქართულ-აფხაზურ კონფლიქტს, ოღონდ არა მის პოლიტიკურ, არამედ ადამიანურ, ზნეობრივ მხარეს, ომსა და სისხლიან დაპირისპირებას, რომელსაც სხვა ბევრ უბედურებასთან ერთად, უმჭიდროესი ადამიანური ურთიერთობის რღვევა მოსდევს თან. უახლოეს ნათესავებსა და

მეგობრებს შორის არსებული ხანგრძლივი სიყვარულის, ურთიერთგაგების, პატივისცემის დაფების გაწყვეტა - სწორედ ამ საკითხებს არკვევს ბავშვობის ორი მეგობარი, ქართველი ზურაბი და აფხაზი ასტამური, რომლებიც ომმა უკიდურესად დააშორა. ნუთუ ისინი შეურიგებელი, მოსისხლე მტრებად იქნებიან? ორივე მხარეს თავისი სიმართლე აქვს. ნუთუ არ შეიძლება საერთო ენის გამონახვა ბავშვობის მეგობრებს შორის, რომლებსაც წარსული აკავშირებს. ვფიქრობთ, ეს ძალიან რთული, მაგრამ შესაძლებელია“ (მიქელაძე, 2019).

2014 წელს სოხუმის ქართული დრამატული თეატრის ხელმძღვანელად რეჟისორი, მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფე, დავით საყვარელიძე (David Sakvarelidze, 1970) დაინიშნა. დავით საყვარელიძე დიდი გამოცდილებით (როგორც რეჟისორი და თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მმართველი) მივიდა სოხუმის თეატრში. 2016 წელს აფხაზეთის მთავრობის, განათლებისა და კულტურის სამინისტრომ სოხუმის თეატრს გადასცა შენობა, სადაც განთავსდა თეატრის სარეპეტიციო და ოფისი. მოგვიანებით, ამავე შენობაში მიიღო თეატრმა საკუთარი სცენაც. დღეს სოხუმის დრამატული თეატრის დარბაზი ერთ-ერთი გამორჩეული სათეატრო დარბაზია თბილისში.

დავით საყვარელიძის ხელმძღვანელობით, სოხუმის თეატრმა გადაწყვიტა აქცენტი გააკეთოს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაზე. „თეატრი მთელი დატვირთვით თანამშრომლობს ქართველ თანამედროვე დრამატურგებთან, მწერლებთან. თემები კი უაღრესად თანადროულია. დევნილთა საკითხები XXI საუკუნის პრობლემა, თანამედროვე მსოფლიოს ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გამოწვევაა. სოხუმის თეატრი სწორედ ამ კუთხითაა დღეს საინტერესო. იგი ახორციელებს სხვადასხვა საერთაშორისო პროექტებს. ჩართულია იუნესკოს თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის ქსელში (ITI). დააფუძნა გერმანულ-ქართული და აგრეთვე პოლონურ-ქართული თეატრალური პლატფორმა. გახდა რამდენიმე საერთაშორისო თეატრალური კონკურსისა და ფესტივალის პრიზიორი. სიამაყით შეიძლება ითქვას, რომ დღეს სოხუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია და ამშვენებს დიდი ტრადიციების მქონე ქართულ თეატრალურ ცხოვრებას“ (სოხუმის დრამატული თეატრის შესახებ, თეატრის ოფიციალური გვერდი, <https://sokhumitheatre.ge/>).

სოხუმის თეატრში მოღვაწეობენ ქართული თეატრის გამოჩენილი და პოპულარული მსახიობები: ლილი ხურითი, მერაბ ყოლბაია, ნანა ხურითი, მარინა სოლომონია, ბადრი ბეგალიშვილი, ნიკა წერედიანი, ჯულიეტა პაკელიანი, ჯანო იზორია, გიორგი გასვიანი და სხვები.

დასკვნა. ემიგრაციაში მყოფი ქართული თეატრები წარმატებით აგრძელებენ მოღვაწეობას, მაგრამ ისინი არასდროს კარგავენ იმედს, რომ დაუბრუნდებიან მშობლიურ ქალაქებს და თავის მაყურებელს. მნიშვნელოვანია, რომ იძულებით გადაადგილების შემდეგ, ცხინვალისა და სოხუმის თეატრებმა, მიუხედავად მრავალი წინააღმდეგობისა და ბარიერისა, დედაქალაქში გააგრძელეს უწყვეტად მუშაობა და აქტიურად ჩაერთნ სათეატრო ცხოვრებაში. მათმა მრავალწლიანმა დაუღალავმა შრომამ შედეგი გამოიღო, რაც აისახა საერთაშორისო აღიარებაში სხვადასხვა ფესტივალებსა თუ ფორუმებზე, კრიტიკოსთა ინტერესში, ცალკეულ ნაწარმოებთა, მსახიობთა და რეჟისორთა სახელმწიფო და კერძო კონკურსებში გამარჯვებაში, პრიზებსა და ლაურეატობაში. ფაქტია, რომ ემიგრაციაში მყოფი თეატრები მნიშვნელოვან კონკურენციას უწევენ სხვა ქართულ (და არა მხოლოდ) თეატრებს.

შენიშვნები:

- 2001 წლიდან ვაშინგტონში (აშშ) ფუნქციონირებს ქართველი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ დაარსებული კომპანია SyneticTheater, რომლის რეპერტუარში ვხვდებით ქართული კლასიკური და თანამედროვე დრამატურგიის ნიმუშებს, დასის წევრთა უმრავლესობას ქართველები შეადგენენ. „სინეტიკ თეატრი“ თეატრალური სამყაროს მოყვარულების ერთ-ერთი საყვარელი ადგილია. მასზე ხშირად წერენ ცნობილი ამერიკული (და არა მხოლოდ) გამოცემები. დაწვრილებით იხილეთ: <https://www.facebook.com/SyneticTheater>

- 2017 წლიდან კიოლნში (გერმანია) მსახიობმა თამარ ბურდულმა დააარსა ქართული თეატრალური კომპანია Deutsch Georgische Kultur Begegnungen e.V. ბოლო წარმატებული პრემიერა იყო დავით ტურაშვილის რომანის „ჯინსების თაობა“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი (რეჟისორი - იოსებ ბაკურაძე), რომელიც რამდენიმე საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილეა.

- პარიზში (საფრანგეთი) ქართველმა ემიგრანტმა არტისტმა თამარ ლოჩოშვილმა 2017 წელს, დააფუძნა თეატრალური კომპანია „Tam'Art“, რომელიც პარიზის სხვადასხვა სივრცეებში (მათ შორის, არატრადიციულ სათეატრო გარემოში) ახორციელებს პროექტებს. სპექტაკლების უმრავლესობა არავერბალურია. თეატრის ყველაზე გახმაურებული დადგმაა „მედეა“, მედეას როლის შემსრულებელი და დადგმის ავტორი თავად თამარ ლოჩოშვილია. დაწვრილებით იხილეთ: https://www.facebook.com/lochoshvili/?locale=sw_KE

გამოყენებული ლიტერატურა:

არველაძე, ნ. (2017). დრამატული ბედის თეატრი. წერილი დაცულია ცხინვალის თეატრის მუზეუმის ფონდებში.

გელაძე, მ. (2020). ორი დასი ერთ თეატრში (ჩაიწერა და მოამზადა ნ. ლომაძემ), ჟურნ. „ინდიგო“, 25.07.2020. <https://indigo.com.ge/articles/ori-dasi-ert-teatrsi>

კიკნაძე, ვ. (1970). ქართველი რეჟისორები. ტ. 2. თბილისი.

მეგრელიძე, გ. (2017). ცხინვალის თეატრის იუბილე. წერილი დაცულია ცხინვალის თეატრის მუზეუმის ფონდებში.

მიქელაძე, მ. (2019). ხელოვნების როლი კონფლიქტის გადაწყვეტაში. ჟურნ. „Talk Tolerance“. 6.03.2019.

მოდებაძე, ქ. (2021). როგორ დადგა გიორგი ჯაბადარმა ევროპაში პირველი ქართული პიესა და რა ინტრიგების მსხვერპლი გახდა ის, ჟურნ. „საზოგადოება“, # 25.

ოჩიაური, ლ. (2017). ჩემი, ჩვენი თეატრი. წერილი დაცულია ცხინვალის თეატრის მუზეუმის ფონდებში.

რეგიონული თეატრების გზამკვლევი, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, <https://www.theatrelife.ge/tskhinvalitheatrehistory>

რუხაძე, ტრ. (2011). ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, მეორე გამოცემა. თბილისი.

საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ოფიციალური გვერდი; ზაზა თედიაშვილის ნეკროლოგი, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=220038756840396&set=a.116002933910646>

საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, ქართული ენციკლოპედიის ი. აბაშიძის სახელობის მთავარი სამეცნიერო რედაქცია, ბაქოს ქართული თეატრი, <https://georgianencyclopedia.ge/en/pdf-export/23547>

საქართველოს მთავრობა, შიდა ქართლის სახელმწიფო რწმუნებულის ადმინისტრაციის ოფიციალური ვებგვერდი, <http://shidakartli.gov.ge/ge/pages/index/47>
 სოხუმის დრამატული თეატრის შესახებ, თეატრის ოფიციალური გვერდი, <https://sokhumitheatre.ge/>
 ჩხარტიშვილი, ლ. (2014). „იოლი ფულიდან“ „ჯაყომდე“ „რამიშვილების“ გავლით, ლაშა ჩხარტიშვილის ბლოგი, 1.12.2014. http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2014/12/blog-post_14.html
 ჩხარტიშვილი, ლ. (2019). 258 წლის თელავის თეატრი. თბილისი.
 Chkhartishvili, L. (2023). Chkhartishvili L., War and Contemporary Georgian Theatre, Arts 2023, 12(6), 236; <https://doi.org/10.3390/arts12060236>

REFERENCES:

arveladze, n. (2017). dramatu'li bedis teat'ri. ts'erili datsulia tskhinvalis teat'ris muzeumis pondebshi.
 geladze, m. (2020). ori dasi ert teat'rshi (chait's'era da moamzada n. lomadzem), zhurn. „indigo“, 25.07.2020. <https://indigo.com.ge/articles/ori-dasi-ert-teatrsi>
 k'ik'nadze, v. (1970). kartveli rezhisorebi. t'. 2. Tbilisi.
 megrelidze, g. (2017). tskhinvalis teat'ris iubile. ts'erili datsulia tskhinvalis teat'ris muzeumis pondebshi.
 mikeladze, m. (2019). khelovnebis roli k'onplik'tis gadats'qvet'ashi. zhurn. „Talk Tolerance“. 6.03.2019.
 modebadze, k. (2021). rogor dadga giorgi jabadarma evrop'ashi p'irveli kartuli p'iesa da ra int'rigebis mskhverp'li gakhda is, zhurn. „sazogadoeba“, # 25.
 ochiauri, l. (2017). chemi, chveni teat'ri. ts'erili datsulia tskhinvalis teat'ris muzeumis pondebshi.
 regionuli teat'rebis gzamk'vlevi, kartuli teat'ris elekt'ronuli arkivi, <https://www.theatrelife.ge/tskhinvalitheatrehistory>
 rukhadze, t'r. (2011). dzveli kartuli teat'ri da dramatu'rgia, meore gamotsema. Tbilisi.
 sakartvelos k'ult'urisa da sp'ort'is saminst'ros opitsialuri gverdi; zaza tediashvilis nek'rologi, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=220038756840396&set=a.116002933910646>
 sakartvelos metsnierebata erovnuli ak'ademia, kartuli entsik'lop'ediis i. abashidzis sakhelobis mtavari sametsniro redaktsia, bakos kartuli teat'ri, <https://georgianencyclopedia.ge/en/pdf-export/23547>
 sakartvelos mtavroba, shida kartlis sakhelmts'ipo rts'munebulis administ'ratsiis opitsialuri vebgverdi, <http://shidakartli.gov.ge/ge/pages/index/47>
 sokhumis dramatu'li teat'ris shesakheb, teat'ris opitsialuri gverdi, <https://sokhumitheatre.ge/>
 chkhart'ishvili, l. (2014). „ioli pulidan“ „jaqomde“ „ramishvilebis“ gavlit, lasha chkhart'ishvilis blogi, 1.12.2014. http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2014/12/blog-post_14.html
 chkhart'ishvili, l. (2019). 258 ts'lis telavis teat'ri. Tbilisi.
 Chkhartishvili, L. (2023). Chkhartishvili L., War and Contemporary Georgian Theatre, Arts 2023, 12(6), 236; <https://doi.org/10.3390/arts12060236>

Interpretation of Miss Julie (Fröken Julie) in the Contemporary Georgian Theater

„ფრეკენ ჟული“ ინტერპრეტაცია უახლეს ქართულ თეატრში

Marine (Maka) Vasadze

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Associate Professor

+995 577288762, mvasadze@tafu.edu.ge

Abstract. The dramaturgy of one of the founders of the new drama, August Strindberg cannot be attributed to any specific direction. He has created historical dramas, naturalistic and psychological plays, he used symbolic techniques and mystical elements. An experimenter by nature, he was constantly looking for new themes, new structures and forms of drama.

In his theoretical works, he argued the need to create a new drama and performing arts, which should combine the best traditions of the classics and innovation.

Strindberg sensed the beginning of the crisis in society and even seemed to predict its future. Technical progress was accompanied by the problem of human loneliness and alienation, lack of communication. Along with the development of life, a person confronts not the society (as in Ibsen's plays), but another person, the closest to him, in whom he sees a competitor and tries to establish himself by fighting with him.

Gender issues exist in more than one of Strindberg's works, including Miss Julie (Fröken Julie). The psychological and plot collisions, tension and intense energy of the play determined its popularity in different countries.

For several years, Levan Tsuladze has been exploring the problem of violence in society with his performances, in which violence against women and the issues of women's rights occupy an important place. *The Kreutzer Sonata*, *Crime and Punishment*, *The Marriage of Figaro* - in the Marjanishvili theater, *Othello* and *Miss Julie (Fröken Julie)* - in the Theatre Factory 42.

Miss Julie (Fröken Julie) staged according to the interpretation of Levan Tsuladze, is a drama brought to the point of tragedy, with emphasis on human values, relationships between people, a woman and a man, a woman and a woman, parents and children, and the consequences of childhood traumas. Strindberg characterizes Miss Julie as a half-woman, a weak creature, a spreader of evil, who is not destined to have a long life. In the end, the playwright created the image of a strong person. And Christine, the cook, is described as a woman with a slave psychology.

The director, transforming the text of the play into a stage text, changed the images of Julie and Christine by shifting the accents. They are neither weak, nor „nature's mistakes“, nor „monsters“. With their different origins, erudition, and methods, they fight for their rights and future. It is true, Julie kills herself, but this suicide is not equal to defeat, but to victory. Julie is the forerunner of those women who, shortly after her suicide, received the right to participate in elections.

Keywords: Strindberg; New drama; Theatrical forms; The topic of gender; Levan Tsuladze; Interpretation; Play.

მარინე (მაკა) ვასაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
+995 577288762, mvasadze@tafu.edu.ge

აბსტრაქტი. ახალი დრამის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ავგუსტ სტრინდბერგის დრამატურგიას ვერც ერთ კონკრეტულ მიმდინარეობას ვერ მივაკუთვნებთ. შექმნილი აქვს: ისტორიული დრამები, ნატურალისტური და ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები, იყენებდა სიმბოლისტურ ხერხებს და მისტიკურ ელემენტებსაც. ბუნებით ექსპერიმენტატორი, მუდმივად ეძებდა ახალ თემატიკას, დრამის ახალ სტრუქტურას და ფორმებს.

თეორიულ ნაშრომებში ასაბუთებდა ახალი დრამის და სასცენო ხელოვნების შექმნის აუცილებლობას, რომელშიც უნდა შერწყმულიყო კლასიკის საუკეთესო ტრადიციები და ნოვატორობა.

სტრინდბერგი გრძნობდა საზოგადოებაში დაწყებულ კრიზისს და თითქოს იწინასწარმეტყველა კიდეც მისი მომავალი. ტექნიკურ პროგრესს თან მოჰყვა ადამიანის მარტოობისა და გაუცხოების, არაკომუნიკაბელურობის პრობლემა. ცხოვრების განვითარებასთან ერთად, ინდივიდი უპირისპირდება არა საზოგადოებას (როგორც იბსენის პიესებშია), არამედ მეორე ადამიანს, მისთვის ყველაზე ახლობელს, რომელშიც ხედავს კონკურენტს და მასთან ბრძოლით ცდილობს საკუთარი თავის დამკვიდრებას.

გენდერულ საკითხები სტრინდბერგის არა ერთ ნაწარმოებშია, მათ შორის „ფრეკენ ჟული“. პიესის ფსიქოლოგიურმა და სიუჟეტურმა კოლიზიებმა, დამაბულობამ და ენერგეტიკული მუხტის სიმძაფრემ განაპირობა სხვადასხვა ქვეყანაში მისი პოპულარობა.

რამდენიმე წელია, ლევან წულაძე თავისი დადგმებით საზოგადოებაში არსებული ძალადობის პრობლემატიკას იკვლევს, რომელშიაც ქალების მიმართ ძალადობას, ქალთა უფლებების თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. „კრეციერის სონატა“, „დანაშაული და სასჯელი“, „ფიგაროს ქორწინება“ - მარჯანიშვილის თეატრში, „ოტელო“ და „ფრეკენ ჟული“ - „თეატრი სახელოსნო 42“-ში.

ლევან წულაძის ინტერპრეტაციით დადგმული „ფრეკენ ჟული“ ადამიანურ ღირებულებებზე, ადამიანთა შორის ურთიერთობებზე გამახვილებული აქცენტებით, ქალის და კაცის, ქალის და ქალის, მშობლების და შვილების, ბავშვობაში მიღებული ტრავმების შედეგებით, ტრაგიკულობამდე აყვანილი დრამაა. სტრინდბერგი ფრეკენ ჟულის ახასიათებს ნახევარ ქალად, სუსტ სახეობად, ბოროტების გამავრცელებლად, რომელსაც ხანგრძლივად სიცოცხლე არ უწერია. საბოლოო ჯამში, დრამატურგმა ძლიერი ადამიანის სახე შექმნა. მზარეულ კრისტინს კი ახასიათებს მონური ფსიქოლოგიის შტერ ქალად.

რეჟისორმა პიესის ტექსტის სასცენო ტექსტად გარდაქმნისას, აქცენტების გადაადგილებით შეცვალა ჟულისა და კრისტინის სახეები. ისინი არც სუსტები, არც „ბუნების შეცდომები“, არც „მონსტრები“ არიან. ისინი განსხვავებული წარმომავლობით, ერთდროულად, მეთოდებით თავიანთი უფლებებისთვის, თავიანთი მომავლისთვის იბრძვიან. მართალია, ჟული თავს იკლავს, მაგრამ ეს თვითმკვლელობა არა დამარცხების, არამედ გამარჯვების ტოლფასია. ვინაიდან ჟული იმ ქალების წინამორბედაა, რომლებმაც მისი თვითმკვლელობიდან არც თუ ისე დიდი ხნის შემდეგ, არჩევნებში მონაწილეობის უფლება მიიღეს.

საკვანძო სიტყვები: სტრინდბერგი; ახალი დრამა; სათეატრო ფორმები; გენდერის თემა; ლევან წულაძე; ინტერპრეტაცია; სპექტაკლი.

შესავალი. ავგუსტ სტრინდბერგის მებრძოლი, ბოზოქარი, მუდამ ახლის ძიებისკენ მიმართული, დაუღალავი, წინააღმდეგობრივი სულისკვეთება მის შემოქმედებაში ნათლადაა ასახული. იგი მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება გახლდათ: პროზაიკოსი, დრამატურგი, თეატრის თეორეტიკოსი, პოეტი, ისტორიკოსი, არქეოლოგი, ეთნოგრაფი, ბიოლოგი, ქიმიკოსი. რა თქმა უნდა, პროზა და დრამატურგია, თეატრის თეორია მისი შემოქმედების მწვერვალია. მთელი შეგნებული ცხოვრება ჭეშმარიტების ძიებაში გაატარა, თვისი მისწრაფებებითა და ძიებით გოეთესეულ ფაუსტს შეიძლება შევადაროთ. უცნაური ადამიანი იყო, ბუნებით მაქსიმალისტი, არაფერს ეპუებოდა, მათ შორის არც სახელმწიფო სტრუქტურებს, რის გამოც წლების განმავლობაში დევნილობაში ყოფნა მოუწია. ყველაფერს მტკივნეულად განიცდიდა, ბავშვობაში გადატანილმა ოჯახურმა ტრავმებმა გავლენა იქონია არა მარტო მის პიროვნულ თვისებებზე, არამედ შემოქმედებაზეც.

იბსენთან, ჰაუპტმანთან, ზოლასთან, მეტერლინკთან, შოოსთან ერთად სტრინდბერგი ახალი დრამის ფუძემდებელია. ახალი დრამის ავტორებმა შეცვალეს დრამის პრობლემატიკა, ფორმა და სტრუქტურა, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციული, ძველი თეატრალური სისტემა. თანამედროვე ადამიანის განცდები, მისწრაფებები, აზრები, გარე სამყაროსთან მისი ურთიერთობა - ყოველივე ამის ახლებურმა აღქმამ, გაანალიზებამ და პრობლემების განსხვავებული ფორმით გამოსახვამ ხელი შეუწყო XIX-XX საუკუნეებში მთელი რიგი ახალი მიმდინარეობების (ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ინტელექტუალური დრამა და სხვა) შექმნასა და განვითარებას.

სტრინდბერგის დრამატურგიას ვერც ერთ კონკრეტულ მიმდინარეობას ვერ მივაკუთვნებთ. შექმნილი აქვს: ისტორიული დრამები, ასევე ნატურალისტური და ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები, მის ნაწარმოებებში არის გამოყენებული სიმბოლისტური ხერხები და მისტიკური ელემენტები. იგი იყო ექსპერიმენტატორი, მუდმივად ეძებდა ახალ თემატიკას, დრამის ახალ სტრუქტურას და ფორმებს.

„ძალიან შორს წავიდა, როგორც მოაზროვნე, წინასწარმეტყველი, ახალი მსოფლშეგრძნების მატარებელი... ის სკოლებისა და მიმდინარეობის მიღმა დარჩა, მათზე ამაღლდა და ყველაფერი თავის არსებაში შეიწოვა“ (Манин, 1963: 439) - ამგვარად შეაფასა მწერლის შემოქმედება თომას მანმა ათეული წლების შემდეგ.

ამერიკელი დრამატურგი იუჯინ ო'ნილი კი თვლიდა, რომ სათეატრო ხელოვნებაში, დრამატურგიაში სტრინდბერგი ყოველივე თანამედროვეს წინასწარმეტყველია.

ხელისუფლებასთან უთანხმოების გამო, სტრინდბერგი იძულებულია დატოვოს შვედეთი და 1883 წლიდან მოგზაურობს ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, რამაც კიდევ უფრო გაამდიდრა მწერლის შეხედულებები და საბოლოოდ დაარწმუნა დრამატურგიისა და სასცენო ხელოვნების გარდაქმნის აუცილებლობაში. არსებული დრამატურგია და სათეატრო ფორმები მისთვის დაკნინებული, უფრო მეტიც, - მკვდარია.

„მეჩვენება, რომ თეატრი და მასთან ერთად რელიგიაც თანდათან კნინდება, როგორც გადაშენების პირას მდგარი სახეობა, რომლით ტკობისთვისაც შესაფერისი პირობები ჩვენ არ გაგვაჩნია. ამ მოსაზრებას ამყარებს მიმდინარე თეატრალური კრიზისი, რომელმაც მთელი ევროპა მოიცვა, და კიდევ ერთი გარემოება - ისეთ კულტურულ ქვეყნებში, რომელთაც თანამედროვეობის უდიდესი მოაზროვნეები შვეს, კერძოდ კი ინგლისსა და გერმანიაში, დრამატურგია მკვდარია, ისევე, როგორც ხელოვნების ნატიფი დარგების დიდი ნაწილი“ (სტრინდბერგი, 2013: 175).

მეთოდები. სტატიაში გამოყენებულმა ისტორიულ-ტიპოლოგიურმა და შედარებითი ანალიზის მეთოდმა საშუალება მომცა, გამოემკვლია სტრინდბერგის

შეხედულებები ახალ დრამასა და საშემსრულებლო ხელოვნებაზე, თანამედროვე თეატრზე; ასევე, დრამატურგის დამოკიდებულება გენდერული საკითხების მიმართ. როგორ აისახა მისი თეორიული მოსაზრებები დრამატურგიულ ნაწარმოებში, კერძოდ კი „ფრეკენ ჟულიში“. რა ფორმები და ხერხები გამოიყენა ლევან წულაძემ სტრინდბერგის პიესის ინტერპრეტირებისას. როგორ გარდაქმნა რეჟისორმა „თეატრ სახელოსნო 42“-ში დადგმულ სპექტაკლში პიესის ტექსტი სასცენო ტექსტად და მხოლოდ აქცენტების გადაადგილებით, მსახიობებისთვის მიცემული ამოცანების მეშვეობით შეცვალა გენდერული ბალანსი, ჟულიისა და კრისტინის სახეები.

მსჯელობა. სტრინდბერგის თეორიული ნააზრევი დრამატურგიაზე, სათეატრო ხელოვნებაზე, მის მიზნებსა და ამოცანებზე ძირითადად ჩამოყალიბებულია „ფრეკენ ჟულიის“ შესავალში (1888), რომელიც მიჩნეულია ახალი დრამის მანიფესტად, ასევე, სტატია „თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი“ (1889) და მემორანდუმი „ღია წერილი ინტიმურ თეატრს“ (1908). თეორიულ ნაშრომებში, წერილებში, სტრინდბერგი ასაბუთებდა ახალი დრამის და სასცენო ხელოვნების შექმნის აუცილებლობას, რომელშიც ორგანულად უნდა შერწყმულიყო კლასიკის საუკეთესო ტრადიციები და თანამედროვე შემოქმედის ნოვატორობა. 1907 წელს სტრინდბერგი საშემსრულებლო ხელოვნების ფორმებზე თეორიულ მოსაზრებებს სიცოცხლეს შთაბერავს, ქმნის „ინტიმურ თეატრს“, რომელმაც რამდენიმე წელი იარსება. ახლის შექმნისას სტრინდბერგი ანადგურებდა ყოველივე ძველსა და დრომოჭმულს.

„განადგურება სტრინდბერგის სტიქია იყო. ის იყო გენიოსი-ურო, გენიოსი-დინამიტი. ნავსაყუდლის, თავშესაფრის, სიმშვიდის მოსაპოვებლად ეს ურო, ეს დინამიტი ყველაფერს ამსხვერვდა და გლეჯდა. მუდამ სიძულვილით მოზანზარე, ისტერიული სიბრაზის მიღმა, უკიდევანო, უძირო სიყვარულს მალავდა, სიყვარულს რომელსაც არ ძალუძს ჩაქრობა“ (Луначарский, 1965: 221).

სტრინდბერგს, ეჭვიანი ხასიათიდან გამომდინარე, არ ჰქონდა ბედნიერი პირადი ცხოვრება. რამდენჯერმე იყო დაქორწინებული. პირველი ცოლი სირი ფონ ესენი (რომელიც, უნდა აღინიშნოს, რომ სხვას „წაართვა“) მსახიობი იყო. მეორე მეუღლე ფრიდა ული (23 წლით უმცროსი) - მწერალი, დრამატურგი, მთარგმნელი გახლდათ, მესამე ცოლი გარიეტ ბოსსი (30 წლით უმცროსი) - ნორვეგიელი მსახიობი. მისი უკანასკნელი სიყვარული ფანი ფოლკნერი კი მხოლოდ 17 წლის იყო. ყოველ ჯერზე ქორწინება და ქალთან ურთიერთობა კრახით სრულდებოდა. ეჭვიანობდა არა მარტო მეუღლეებზე, არამედ შვილებზეც კი, ზოგიერთ მათგანზე განაცხადა, რომ მისგან არ იყვნენ.

სტრინდბერგის პროზაული თუ დრამატურგიული ნაწარმოებების, წერილების, სტატიების კვლევისას ასკვნიან, რომ იგი „ქალთმომულე“ გახლდათ, მაგრამ ცალმხრივად ამ საკითხზე მსჯელობა შეუძლებელია. სტრინდბერგის ერთ-ერთი მკვლევარი წერს: „როგორც ჩანს, სტრინდბერგის ურთიერთობა ქალებთან ზოგადად რთული იყო, რასაც მისი განქორწინებები მოწმობს. სტრინდბერგს ხშირად ქალთმომულედ წარმოაჩენენ, მაგრამ ბოლო წლებში მის ქალთმომულეობას ხშირად კითხვის ნიშანი დაესმის. მაგალითად: ეივორ მარტინუსი წიგნში „პატარა ეშმაკი, პატარა ანგელოზი“! სტრინდბერგსა და ქალებს შორის წერილების დიდი ნაწილის შესწავლის შემდეგ ასკვნის, რომ მიუხედავად ქალებთან ხშირი კონფლიქტისა, სტრინდბერგს არ შეეძლო ქალების სიძულვილი“ (Arntzen, 2014: 3-4).

ზოგადად, საუკუნის ბოლო და დასაწყისი ძლიერი გარდატეხების პერიოდად ითვლება, სხვასთან ერთად ეს ეხება, როგორც საზოგადოებრივ, ასევე კულტურულ ცხოვრებას. XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი ძირეული, ჯერ არნახული, ფუნდამენტური ცვლილებების ეპოქა იყო, ყველაფერი ძველი დაინგრა და შეიქმნა მანამდე არ არსებული, ტექნიკურმა პროგრესმა რაღაც სრულიად ახალი შვა. შემოქმედები ამ

პროცესის თანამონაწილენი იყვნენ, ამ ცვლილებებში მათ ბევრი რამ მოსწონდათ, თუმცა, პროგრესულ ცვლილებებთან ერთად, ადამიანში სულიერების დაკარგვას, ინდივიდუალობის ნიველირებას უფრთხოდნენ.

„ფრეკენ ჟული“ შესავალში სტრინდბერგი წერდა: „ალბათ დადგება დრო, როცა ჩვენ ისე განვითარდებით, გულგრილად მივადევნებთ თვალს თავად ცხოვრებისგან შემოთავაზებულ სასტიკ, ცინიკურ, უგულო სანახაობას; როცა გამოვთიშავთ იმ მდაბალ, არასაიმედო სააზროვნო მანქანებს, გრძნობები რომ ეწოდება, რადგან ისინი სრულიად ზედმეტი და საზიანო გახდა; როცა მათ ნაცვლად ჩვენი განსჯის ორგანო განვითარდება“ (სტრინდბერგი, 2013: 176).

ამ საშიშ ტენდენციას იგი ამჩნევს არა მარტო საზოგადოებრივ, არამედ ქალისა და კაცის ურთიერთობებშიც. სტრინდბერგმა შემოქმედების უდიდესი ნაწილი გენდერული პრობლემის შესწავლას მიუძღვნა და სრულიად განსხვავებულად წარმოაჩინა სქესთა შორის ურთიერთობა.

„XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გენდერის თემა აქტიურად შემოდის მსოფლიო დრამატურგიაში. ეს ის პერიოდია, როცა დასავლურ ცნობიერებაში ჩნდება ზიგმუნდ ფროიდი თავისი „ფსიქანალიზით“, რაც გარკვეულწილად გავლენას ახდენს დრამატურგიაზე. ამის მაგალითად ჩვენ შეგვიძლია მოვიყვანოთ შვედი დრამატურგის ავგუსტ სტრინდბერგის პიესა „ფრეკენ ჟული“, რომელიც შთაგონებულია ფროიდის თეორიებით სქესზე და სქესთა მარადიულ ბრძოლაზე... მიუხედავად ფროიდის ფალოცენტრული აზრების გაზიარებისა, სტრინდბერგის დრამატურგიას მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს გენდერული დრამის განვითარებაში. მისგან განსხვავებით კი ნორვეგიელი დრამატურგი ჰენრიკ იბსენი პირდაპირ უჭერს მხარს ქალთა უფლებების აღიარებას და ამის გამო საზოგადოების დიდ წნეხსა და დევნას განიცდის“ (კვინიკაძე, 2021: 23).

დრამატურგმა საუკუნეების განმავლობაში არსებული რომანტიკული ნიღაბი ჩამოაცალა ქალისა და კაცის ურთიერთობას, გააშიშვლა და მძაფრი კონფლიქტური სახით წარმოგვიდგინა სქესთა შორის ბრძოლა. ერთ დროს მთლიანობად და ჰარმონიულად შეკავშირებული ორი საწყისი მის შემოქმედებაში ერთმანეთის მოსისხლე მტრებად მოგვევლინა, ისინი თვითდამკვიდრებისთვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში არიან ჩართულნი.

სტრინდბერგი გრძნობდა ევროპულ საზოგადოებაში დაწყებული კრიზისის ჩანასახს და თითქოს იწინასწარმეტყველა კიდევ მისი მომავალი. ტექნიკურ პროგრესს თან მოჰყვა ადამიანის მარტოობისა და გაუცხოების, არაკომუნიკაბელურობის პრობლემა, რომლის წინაშეც უძლური აღმოჩნდა გრძნობადაცლილი საზოგადოება. დრამატურგი ცხოვრების რთულ კოლიზიებში სწავლობდა ადამიანთა ფსიქოლოგიას, მათი ქმედებების არსს და მიზნებს. ცხოვრების განვითარებასთან ერთად ინდივიდი უპირისპირდება არა საზოგადოებას (მაგალითად, როგორც ეს არის იბსენის პიესებში), არამედ მეორე ადამიანს, მისთვის ყველაზე ახლობელს, რომელშიც ხედავს კონკურენტს და მასთან ბრძოლით ცდილობს საკუთარი თავის დამკვიდრებას.

სტრინდბერგი „ფრეკენ ჟული“ შესავალში წერს: „რახან ჩემი პერსონაჟები თანამედროვე ადამიანები არიან, ცხოვრობენ გარდამავალ დროში, რომელიც წინმსწრებ დროებასთან შედარებით ისტერიულად აჩქარებულია, მე ისინი მერყევ, გაბზარულ ხასიათებად დავხატე, ძველისა და ახლის ნაზავად“ (სტრინდბერგი, 2013: 180).

გენდერულ საკითხებს სტრინდბერგის არა ერთ ნაწარმოებში ვხვდებით (პროზაში, დრამატურგიაში, პუბლიცისტიკაში), მათ შორის „ფრეკენ ჟული“. „ფრეკენ ჟული“ ფსიქოლოგიურმა და სიუჟეტურმა კოლიზიებმა, დამაბულობამ და ენერგეტიკული მუხტის სიმძაფრემ განაპირობა სხვადასხვა ქვეყანაში მისი პოპულარობა („ფრეკენ ჟული“ სტრინდბერგის პიესებს შორის ყველაზე ხშირად იდგმება).

„თავდაპირველად ამ პიესას ევროპაში დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა იმ თემების გამო, რაზეც ავტორი საუბრობს - სექსუალურ ურთიერთობაზე, სქესთა შორის მუდმივ ბრძოლაზე, ქალებზე, რომელთაც სურთ ბოლოს და ბოლოს გაუთანაბრდნენ მამაკაცებს. პიესის დაწერის თარიღიც სწორედ ქალთა ემანსიპაციის პროცესს ემთხვევა ევროპაში და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სტრინდბერგის დრამატურგიაში ქალი პერსონაჟების სახეებში უკვე ჩანს პროტესტი და ბრძოლა საკუთარი უფლებების აღიარებისთვის. სტრინდბერგის შემოქმედებას ქართველი მკითხველი ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოს ეცნობა, თუმცა, მისი დრამატურგია ქართულ თეატრში საკმაოდ გვიან იდგმება“ (კვინიკაძე, 2021: 23-24).

საქართველოში, თანამედროვე ქართულ თეატრში, ამ პიესის რამდენიმე საინტერესო ინტერპრეტაცია შეიქმნა, 2012 წელს დათა თავაძემ დადგა „სამეფო უბნის თეატრში“, 2017 წელს გორის გიორგი ერისთავის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ილია ქორქაშვილმა, 2021 წელს სოფო ქელბაქიანმა „თეატრში ათონელზე“, წინამდებარე სტატიაში 2024 წელს ლევან წულაძის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლზე ვისაუბრებ.

„თეატრი სახელოსნო 42“-ში ლევან წულაძის ინტერპრეტაციით დადგმული „ფრეკენ ჟული“ ადამიანურ ღირებულებზე, ადამიანთა შორის ურთიერთობებზე გამახვილებული აქცენტებით, ქალის და კაცის, ქალის და ქალის, მშობლების და შვილების, ბავშვობაში მიღებული ტრავმების შედეგებით, ტრაგიკულობამდე აყვანილი დრამა. რეჟისორმა პიესის ტექსტი თითქმის უცვლელად გადაიტანა სცენაზე, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე კუპიურას. სპექტაკლი სამსახიობო ანსამბლზეა ორიენტირებული: რეჟისურა, სცენოგრაფია, ქორეოგრაფია, ციფრული ვიზუალი თუ ვიდეოსინსტალაციები, მუსიკალური გაფორმება მსახიობთა მიერ შექმნილი სახე-პერსონაჟების წარმოჩენას ემსახურება.

მოქმედება (ისევე, როგორც პიესაში) სამზარეულოში მიმდინარეობს. ლევან წულაძის სცენოგრაფიაში ზედმეტი არაფერია, სამზარეულოს მაგიდა, ღვინის ბოთლების შესანახი თაროები, საცხობი ღუმელი, მაცივარი და რამდენიმე სკამი. უკანა კედელზე გადაჭიმულ ეკრანზე დათა დვალიშვილის ვიდეო ინსტალაციით და ლევან გელიაშვილის ციფრული ვიზუალით ხან ტყის პეიზაჟი მოჩანს, ხეებზე მოშრიალე ფოთლებით, ხან თეთრსაცეცებიანი შავი ხვრელი (შესაძლოა მზის დაბნელებადაც აღვიქვათ), ხან კი გამოსახულება ქრება და ტელევიზორის ეკრანზე სიგნალის დაზიანების დროს გაჩენილი ზოლები ჩნდება შიშინის ხმებით.

მსახური ჟანი (პაატა პაპუაშვილი) მიმართავს მზარეულ კრისტინს (ანუკი გრიგოლია) - ამ საღამოს ისევ გაგიჟდა ფრეკენ ჟული, სულ გაგიჟდა!... აქვე ირკვევა კრისტინისა და ჟანის სასიყვარულო ურთიერთობა. ამ დროს სცენაზე ოქროსფერ ბრჭყვიალა კაბაში, ყურსასმენებით ცეკვა-ცეკვით (ქორეოგრაფი თინათინ წულაძე) ჩნდება სცენაზე ანკა ვასაძის ფრეკენ ჟული. იკვრება სამკუთხედი და პირველივე სცენიდან იწყება ადამიანებს შორის თვითდამკვიდრებისთვის „ბრძოლა“, რომელიც ტრაგიკულად დასრულდება.

ფრეკენ ჟულის დახასიათებისას დრამატურგი წერს: „ეს ტიპი გადაშენებისთვისაა განწირული. ეს სუსტი სახეობაა, რადგან ხანგრძლივად არსებობა მას არ უწერია, მაგრამ სამწუხაროდ, ჯერჯერობით მაინც მრავლდება და თავის მომყოლ ბოროტებას ავრცელებს. დეგენერირებული კაცების წყალობით, რომლებიც, როგორც ჩანს, გაუაზრებლად ირჩევენ ასეთ ქალებს, ისინი მრავლდებიან და ამქვეყნად გაურკვეველი სქესის არსებებს შობენ; არსებებს, რომლებიც იტანჯებიან, მაგრამ საბედნიეროდ მალევე იღუპებიან ან რეალობასთან შეუთავსებლობის გამო, ან დათრგუნული ინსტინქტების ზღვარგადასული ამოხეთქვის, ან კიდევ იმედგაცრუების გამო, რომ ვერ მოახერხეს კაცებთან გათანაბრება. ეს ტიპაჟი ტრაგიკულია, რადგან ბუნებასთან ორჭოფობით აღსავსე ბრძოლის დრამას

გაითამაშებს; ტრაგიკულია, როგორც ის რომანტიკული მემკვიდრეობა, რომელსაც თანდათან ფანტავს ნატურალიზმი, რომელიც მხოლოდ ბედნიერებისკენაა მიმართული. ბედნიერებას კი მხოლოდ ძლიერი და კეთილთვისებიანი სახეობები იმსახურებენ“ (სტრინდბერგი, 2013: 181).

საინტერესოა, რომ სტრინდბერგი ფრეკენ ჟულის ახასიათებს ნახევარ ქალად, სუსტ სახეობად, რომელსაც ხანგრძლივად სიცოცხლე არ უწერია, ბოროტების გამავრცელებლად და სხვ. საინტერესოა, ვინაიდან საბოლოო ჯამში სტრინდბერგმა, ძლიერი ადამიანის სახე შექმნა. მართალია ჟული ფინალში თავს იკლავს, მაგრამ ეს თვითმკვლელობა, ვფიქრობ, არა სისუსტეზე, არამედ სიძლიერეზე მიუთითებს.

ლევან წულაძის ინტერპრეტაციით, ანკა ვასაძის ფრეკენ ჟული საკუთარ თავში დარწმუნებულია, მაგრამ ამ ძლიერ პიროვნებასაც აქვს გარკვეული სისუსტეები. მისი ტრაგიკული ბედი მთელი რიგი გარემოებებით განისაზღვრა: დაბალი ფენის წარმომადგენელი; კაცთმოდულე დედისაგან მემკვიდრეობით გადაცემული ინსტინქტები; გოგონასთვის შეუფერებელი აღზრდის წესი - მშობლები მას მამრივით ზრდიდნენ და აიძულებდნენ ეკეთებინა ყველაფერი, რასაც კაცებს ასწავლიან. ამ გარემოებიდან ჩამოყალიბებული გმირის ხასიათი, წინააღმდეგობებს არ ეპუება და სურს რომ ყველაფერი მის ნებას დაექვემდებაროს. ზაფხულის ღამის სადღესასწაულო განწყობამ, ცეკვებმა, მენსტრუაციამ, მამის სახლში არ ყოფნამ, ღამის იღუმალეობამ და რაც მთავარია, შემთხვევითობამ ხელი შეუწყო სექსუალურ აქტს - იმ დიდ შეცდომას, რომელიც არ უნდა მომხდარიყო.

ანკა ვასაძის ჟული მომხიბვლელი, მშვენიერი, ძლიერი ხასიათის პერსონაჟია. მსახიობი ხან ძალაუფლების მქონე, ქედმაღალი ქალის სახეს ქმნის, ხან კი ბავშვობაში მიღებული ტრავმების შედეგად სუსტ, დაუცველ ადამიანს ასახიერებს. ანკა ვასაძე თანმიმდევრულად, ფსიქოლოგიური ნიუანსების სიღრმისეული დამუშავებით და წარმოჩენით, სამსახიობო ოსტატობით ძერწავს საკუთარ პერსონაჟს. რეჟისორმა და მსახიობმა ზედმიწევნით იმუშავეს ფრეკენ ჟულის სახის შექმნაზე. თითოეული ჟესტი, პლასტიკა, მიხვრა-მოხვრა, მიმიკა, მეტყველების მანერა, ხმის ტემბრი პერსონაჟის ფიზიკურ თუ სულიერ მდგომარეობას წარმოაჩენს. ამაღელვებელი და ემოციურია ჟანთან ე.წ. „აღსარების“ სცენა, როდესაც ჟული მთელ განვლილ ცხოვრებას აანალიზებს. მშობლებისაგან მიყენებულ ტრავმებზე საუბრისას ბოთლ ღვინოს ჩაცლის. ნელ-ნელა ნათელი ხდება, თუ რატომ და როგორ ჩამოყალიბდა იგი ასეთ პიროვნებად. ფრეკენ ჟულის მთავარი სისუსტეა სიყვარულის ძიება. მისი გაჩენა დედას არ სურდა, დაბადებიდანვე სიყვარულის ნაკლებობას განიცდის და ამიტომაც ადვილად იჯერებს ჟანის მისადმი გრძნობას. ემოციურია წყევლის სცენა - უსუსური, დაუცველი, განადგურებული ადამიანი როგორ გარდაიქმნება ძლიერ ფურიად. ფრეკენ ჟული, ჟანის მიერ თავწაცლილი, საყვარელი ჩიტის სისხლს სახეზე ისვამს და რისხვის ქარ-ცეცხლში ატარებს ჟანს - „თქვენ გგონიათ, სისხლის დანახვას ვერ ვიტან? თქვენ გგონიათ, სუსტი ვარ... ო, რა სიამოვნებით ვნახავდი შენს სისხლს, შენს ტვინს ამ კუნძუზე - ვნახავდი ამ სისხლის ტბაში მოცურავე მთელ შენს სქესს... შენი თავის ქალიდან დავლევდი, შენს გადახსნილ მკერდში ფეხებს დავიბანდი და შენს შემწვარ გულს შევჭამდი!..“ (სტრინდბერგი, 2013: 234). მსახიობი ბუნებრივად, ყოველგვარი ზედმეტობის გარეშე გადადის ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში: ხან მხიარული, თავპარიანი არსებაა; ხან მიმნდობი, გულჩვილი ადამიანი; ხან კი ძლიერი, ქედმაღალი მბრძანებელი.

სტრინდბერგისეული დახასიათებით, „ლაქია ჟანი ცოცხალი რჩება, პატივყარილ ფრეკენ ჟულის კი სიცოცხლე აღარ შეუძლია. მონის უპირატესობა ბატონის წინაშე ისაა, რომ მას არ ახასიათებს სასიკვდილოდ საშიში აკვიატება - ღირსება“. ლევან წულაძისეულ დადგმაში პაატა პაპუაშვილის ჟანი - ამპარტავანი და ერთდროულად მონური ფსიქოლოგიის მქონე, დაბალი ფენის წარმომადგენელია, ცდილობს თავი დააღწიოს იმ

სოციალურ მდგომარეობას, რომელშიც დაიბადა და აღიზარდა. იგი განათლებული, კარგი გარეგნობის მქონე, მიმზიდველი მამაკაცია. ჟანი იმ ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც საკუთარი მიზნის მისაღწევად ყველაფერზე მიდის. თუკი ფრეკენ ჟულისთვის ღირსება უმნიშვნელოვანესია, ჟანისთვის ეს ცნება ცარიელი სიტყვებია. დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენელი ოცნებობს სასტუმროს მეპატრონეობაზე, სიზმრებშიც ხომ სულ მალა მიიწევს. ჟანი ორმაგი ბუნების ადამიანია, მონური სული და ამპარტავნება მასში ერთდროულად არსებობს; ჟანს ეზიზღება და ეშინია საკუთარი გარემოცვის, ვინაიდან ყველაზე კარგად სწორედ ისინი იცნობენ და იციან საიდუმლოებები. მიზნის მისაღწევად გმირი ყველაფერზე წავა - იგი ოსტატურად, თანმიმდევრულად აბამს მახეში ფრეკენ ჟულის. ქალთან ურთიერთობაში ხან მომხიბვლელი რომანტიკოსია, ხანაც უხეში ცინიკოსი. ყოველთვის იმას ამბობს, რაც იმ მომენტში მისთვის ხელსაყრელია.

მზარეული კრისტიანის სახე რეჟისორისა და მსახიობის ინტერპრეტაციით სტრინდბერგისეული დახასიათებისგან საგრძნობლად განსხვავებულია. სტრინდბერგთან კრისტიანი „ესაა მონა ქალი, ყოველგვარად შებოჭილი, მოკლებული თავისუფლებას, სავსე სიმტკირით, სამზარეულოში, ქურასთან ტრიალით რომ შეიძინა, გამოტენილი მორალითა და რელიგიურობით, რაც მისთვის თავდაცვის ფუნქციას ასრულებს“ (სტრინდბერგი, 2013: 185).

ანუკი გრიგოლიას მზარეული კრისტიანისთვის სოციალური ფენიდან გამომდინარე, ფარისევლური მორალი და რელიგიურობაა დამახასიათებელი. მთავარი მიზანია გათხოვება და შვილების ყოლა. იგი ხვდება ჟანისა და ფრეკენ ჟულის ურთიერთობას, მაგრამ კრიტიკულ მომენტამდე ხმას არ იღებს. ჩუმად, მალულად ადევნებს თვალს მათ ფლირტს - ეკრანზე მსხვილი ხედით გამოისახება კრისტიანის სახე. მისი ეჭვიანობა საინტერესოდ არის გამოსახული ტელევიზორის სიგნალის დაზიანების დროს გაჩენილი ზოლებითა და შიშინის ხმებით. ეკლესიაში იმისთვის დადის, რომ თავისი წვრილმანი ქურდობები იესო ქრისტეს გადააბაროს და უცოდველობის შეგრძნებით დამუხტული დაბრუნდეს შინ - დარწმუნებულია, რომ სასუფეველში უკანასკნელნი შევლენ და ამით იმშვიდდებს თავს.

გემოვნებით შეხამებული მუსიკა (“Somehow” Citizen Cope, “Just” Radiohead), სცენოგრაფია, ვიდეონისტალაციები, ქორეოგრაფია - ყველაფერი ერთად საოცარ მუხტს ქმნის და მაყურებელი სპექტაკლის დაწყებიდან ფინალამდე დატყვევებულია. ანკა ვასაძე, პაატა პაპუაშვილი, ანუკი გრიგოლია - უმაღლესი პროფესიონალიზმით განასახიერებენ საკუთარ პერსონაჟებს.

ლევან წულამემ უსახური ბრბოს სახით წარმოაჩინა ეკრანზე საზოგადოება, რომელიც ფრეკენ ჟულის აუცილებლად გაკიცხავს. ეს ბრბო რაღაცით ადამიანის სისხლისმსმელ ვამპირებსაც მოგაგონებთ. რეჟისორმა შემზარავი სცენით დაასრულა სპექტაკლი - ჟანისგან მიწოდებული იარაღით ფრეკენ ჟული, საშოში გასროლით, იკლავს თავს. ამ ძლიერი, მაგრამ მარტოსული ქალის ერთადერთი სისუსტე ის იყო რომ ჟანის სიყვარული დაიჯერა, წამიერ ვნებას აჰყვა, მერე კი, მერე საკუთარ თავს ვერ აპატია.

დასკვნა. ლევან წულამემ პიესის ტექსტი თითქმის უცვლელად გადაიტანა სცენაზე. რეჟისორმა პიესის ტექსტის სასცენო ტექსტად გარდაქმნისას აქცენტების გადაადგილებით, მსახიობებისთვის მიცემული ამოცანების მეშვეობით შეცვალა ჟულისა და კრისტიანის სახეები. ისინი არც სუსტები, არც „ბუნების შეცდომები“, არც „მონსტრები“ არიან. ჟული და კრისტიანი განსხვავებული მეთოდებით, განსხვავებული წარმომავლობით, განსხვავებული ერუდიციით თავიანთი უფლებებისთვის, თავიანთი მომავლისთვის იბრძვიან. მართალია, ჟული თავს იკლავს, მაგრამ ეს თვითმკვლელობა არა დამარცხების, არამედ გამარჯვების ტოლფასია. ვინაიდან ჟული იმ ქალების წინამორბედი, რომლებმაც მისი

თვითმკვლელობიდან არც თუ ისე დიდი ხნის შემდეგ, არჩევნებში მონაწილეობის უფლება მიიღეს.

ბოლო რამდენიმე წელია, ლევან წულაძე თავისი დადგმებით საზოგადოებაში არსებული ძალადობის პრობლემატიკას იკვლევს, რომელშიაც ქალების მიმართ ძალადობას, ქალთა უფლებების თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. „კრეიციერის სონატა“, „დანაშაული და სასჯელი“, „ფიგაროს ქორწინება“ - მარჯანიშვილის თეატრში, „ოტელო“ და „ფრეკენ ჟული“ - „თეატრი სახელოსნო 42“-ში.

ხშირად გამოითქმის აზრი, რომ შვედი დრამატურგის ნაწარმოებებისადმი ინტერესი განსაკუთრებით იზრდება კრიზისულ სიტუაციებში, გარდატეხის პერიოდში, როდესაც ზნეობრივ ფასეულობათა გადაფასება ხდება. როცა, ადამიანებში ჩნდება ეჭვი, ინდივიდის მდგომარეობა უკიდურესად მძაფრდება დაუნდობელ, შეუბრალებელ გარემოში და ის ცდილობს გადარჩენის გზის ძიებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კვინიკაძე, ა. (2021). გენდერი და თანამედროვე ქართული თეატრი. ხელოვნება და თანამედროვეობა, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“. #1. (11).

სტრინდბერგი, ა. (2013). რომანი და პიესები. „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“. თბილისი.

Arntzen, E. (2014). Misogyni and Vampirism in Strindberg, Gender and Scandinavian Studies: Language, Literature, Social Relations. An International Conference. April 30-May 2. Ivane Javakhishvili Tbilisi State University. https://old.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Even-Arntzen.pdf (31.05.2024)

Луначарский, А. (1965). Великомученик индивидуализма (Август Стриндберг), Собр. соч. Т. 5. Москва.

Mann, T. (1961). August Strindberg. Статьи 1929-1955гг. Т. 10. Москва.

REFERENCES:

k'vinik'adze, a. (2021). genderi da tanamedrove kartuli teat'ri. khelovneba da tanamedroveoba, khelovnebisა da mediis k'vlevis saertashoriso k'rebuli. teat'risა da k'inos sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba „k'ent'avri“. #1. (11).

st'rindbergi, a. (2013). romani da p'iesebi. „bak'ur sulak'auris gamomtsemloba“. Tbilisi.

Arntzen, E. (2014). Misogyni and Vampirism in Strindberg, Gender and Scandinavian Studies: Language, Literature, Social Relations. An International Conference. April 30-May 2. Ivane Javakhishvili Tbilisi State University. https://old.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Even-Arntzen.pdf (31.05.2024)

Lunacharsky, A. (1965). The Great Martyr of Individualism (August Strindberg), Collected Works. Vol. 5. Moscow.

Mann, T. (1961). August Strindberg. Articles 1929-1955 T. 10. Moscow.

მუსიკისმცოდნეობა MUSICOLOGY

Modeling of Cultural Memory Codes in the Works of Georgian Composers

კულტურის მეხსიერების კოდების მოდელირება
ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში

Leila Maruashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

+995 593733783, Leila.Maruashvili@tsc.edu.ge

Abstract. Cultural memory absorbs and preserves the achievements of almost all peoples of the distant and recent past. Usually, the text stored in cultural memory undergoes updating and transformation. Similar to other fields of art, musical memory is characterized by creative nature, while its constituent codes constantly evolve. Consequently, the memory of musical culture is not a passive storage of codes; on the contrary, it is modeled in a variety of different ways in the composer's creative laboratory.

The paper analyzes the modeling process of one of the main immanent phenomena of musical memory - traditional polyphony in the works of various composers of the Georgian compositional school (S. Tsintsadze, S. Nasidze, G. Kancheli, N. Gudiashvili, E. Chabashvili). Particularly, the process of adapting the characteristic codes of folk thinking to the latest technological achievements of composition, specific means of form creation, new types of polyphonic texture, has been studied.

Keywords: Cultural memory code; Text; Intertext; Context; Denotatum; Folk polyphony; Polyphony.

ლეილა მარუაშვილი

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის

სახელმწიფო კონსერვატორია

პროფესორი

+995593733783. Leila.Maruashvili@tsc.edu.ge

აბსტრაქტი. კულტურული მეხსიერება შთანთქავს და ინახავს შორეული და ახლო წარსულის თითქმის ყველა ხალხის მიღწევებს. ჩვეულებისამებრ, კულტურის მეხსიერებაში დაცული ტექსტი განიცდის განახლებასა და ტრანსფორმირებას. მუსიკალური მეხსიერება, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების მეხსიერება, გამოირჩევა კრეატიული ბუნებით, ხოლო მისი შემადგენელი კოდები მუდმივად ვითარდება. შესაბამისად, მუსიკალური კულტურის მეხსიერება არ არის კოდების პასიური

საცავი. პირიქით, იგი მრავალგვარი ხერხებით მოდელირებას განიცდის კომპოზიტორთა შემოქმედებით ლაბორატორიაში.

ნაშრომში გაანალიზირებულია მუსიკალური მეხსიერების ერთ-ერთი მთვარი იმანენტური ფენომენის - ტრადიციული მრავალხმიანობის განსახიერების პროცესი ქართული პროფესიული სკოლის კომპოზიტორების შემოქმედებაში (ს. ცინცაძე, ს. ნასიძე, გ. ყანჩელი, ნ. გუდიაშვილი, ე. ჭაბაშვილი). კერძოდ, გამოკვლეულია ფოლკლორული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი კოდების ადაპტაციის პროცესი კომპოზიციის უახლეს ტექნოლოგიურ მიღწევებთან, ფორმაქმნადობის სპეციფიკურ ხერხებთან და პოლიფონიური ფაქტურის ახალ ტიპებთან.

საკვანძო სიტყვები: კულტურის მეხსიერების კოდი; ტექსტი; ინტერტექსტი; კონტექსტი; დენოტატი; ხალხური მრავალხმიანობა; პოლიფონია.

შესავალი. ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში კულტურის მეხსიერების კოდების მოდელირების კვლევა ინსპირირებულია კულტურის შესწავლის სემიოტიკური მეთოდის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, აკადემიკოსის, ლიტერატურათმცოდნის, კულტუროლოგის იუ. ლოტმანის სამეცნიერო თეორიებით. კერძოდ, მისი ნაშრომით - „მეხსიერება კულტუროლოგიურ გაშუქებაში“ (ლოტმანი, 1992). ამ ნაშრომში მეცნიერი განიხილავს კულტურის მეხსიერებას, როგორც კოლექტიურ ინტელექტს, რომელშიც ინახება კონსტანტური ტექსტები. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, კულტურული მეხსიერების მექანიზმი ხასიათდება არა მხოლოდ შენახვის, არამედ ტექსტების გადაცემის და უფრო მეტიც, ახალი ტექსტების შემუშავების ფუნქციით. ლოტმანის განმარტებით, კონსტანტური ტექსტები, თავის მხრივ, შედგება კოდებისგან, თავისებური გასაღებებისგან, რომელთა მეშვეობით ხდება კონკრეტული კულტურის გაგება და იდენტიფიცირება. კულტურის მეხსიერების შესწავლისას გასათვალისწინებელია, რომ კოდებიც ხასიათდებიან ინვარიანტულობით და მუდმივი ტრანსფორმირების შესაძლებლობით. ამ პროცესს ასე აღწერს მეცნიერი: „... ტექსტები, რომლებმაც თავიანთი ორგანიზაციის სირთულის თვალსაზრისით მიაღწიეს ხელოვნების დონეს, სულაც არ შეიძლება იყვნენ მუდმივი ინფორმაციის პასიური საცავი, რადგან ისინი საწყობები კი არა, გენერატორები არიან“ (ლოტმანი, 1992: 200).

კულტურული მეხსიერება შთანთქავს და ინახავს შორეული და ახლო წარსულის თითქმის ყველა ხალხის მიღწევებს. ჩვეულებისამებრ, კულტურულ მეხსიერებაში დაცული ტექსტი განიცდის განახლებას და ტრანსფორმირებას.

მეთოდები. ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში კულტურული მეხსიერების კოდების მოდელირების პრობლემის გადასაჭრელად ფუძემდებლური იყო მეცნიერების ისეთ სფეროებში შემუშავებულ კატეგორიებზე დაყრდნობა, როგორცაა სემიოტიკა და კულტუროლოგია. შესაბამისად, პრობლემის ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდი ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა. მიზეზ-შედეგობრივი, ინტერდისციპლინარული და ვიწრო მუსიკალური კავშირების დასადგენად, ანალიზის კომპარატიულ-ისტორიულ მეთოდს მივმართეთ, რომელმაც შესაძლებელი გახადა კოდების მოდელირების პროცესის ევოლუციის ძირითადი ეტაპები, ასევე მისი ტრანსფორმაციისა და მოდიფიკაციის მიზეზები უფრო მკაფიოდ დაგვეხასიათა. საკუთარი, დამოუკიდებელი დასკვნები გაკეთდა ობიექტური ინფორმაციის კვლევის და მუსიკოლოგიაში მიღებული მთლიანი თეორიული ანალიზის მეთოდის გამოყენების საფუძველზე.

მსჯელობა. ლოტმანის მოსაზრებები კულტურის მეხსიერების სემანტიკურ დანიშნულებაზე, რომელშიც ინახება ტრანსფორმაციის ფუნქციით აღჭურვილი ტექსტები, ესადაგება მუსიკალურ მეხსიერებასაც. ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების მეხსიერება, მუსიკალურიც გამოირჩევა კრეატიული ბუნებით და მისი შემადგენელი კოდები მუდმივად ვითარდება. ამით მუსიკალური მეხსიერება განსხვავდება ინფორმატიულისგან, რომელიც მეტწილად უკავშირდება ინფორმაციის შენახვას და არა გენერაციას. არც მუსიკალური მეხსიერებაა კოდების პასიური საცავი, პირიქით, იგი სხვადასხვა მრავალგვარი ხერხებით მოდელირებას განიცდის კომპოზიტორთა შემოქმედებით ლაბორატორიაში.

ლოტმანის აზრით, სემიოტიკის პოზიციებიდან, მუსიკალური მეხსიერებაც მოიცავს საერთო, კონსტანტურ „ტექსტებს“. ტექსტი (ლათ. *textus* - ქსოვილი), ხელოვნებათმცოდნეობაში ფართე გაგებით კულტუროლოგიის პოზიციებიდან, ხელოვნების დარგების მხატვრული ნაწარმოებებია, მათ შორის - მუსიკალურიც. ჩვენთვის, მუსიკოსებისთვის, ტექსტის გაგება შეიძლება გაუტოლდეს ქართული კულტურის მუსიკალური მეხსიერების ისეთ შრეებს, როგორცაა, მაგალითად, ტრადიციული ფოლკლორი, ან ძველი პროფესიული გალობა.

თვით მუსიკალური ტექსტიც, ისევე როგორც ყველა განსხვავებული დარგების ტექსტები, ფლობს კოდებს, რომლებიც გვერგო ჩვენ წინაპრებისგან. სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ კულტურის იდენტიფიცირება. ასეთ კოდებს მიეკუთვნება მუსიკალური ენის სტილური მახასიათებლები, მაგალითად, - ჰარმონიული, ან პოლიფონიური აზროვნების, მელოდიკის, მეტრის, რიტმის, ფაქტურის და სხვა გამომსახველობის ხერხების თავისებურებები. სწორედ ამ კოდებს იყენებენ კომპოზიტორები შემოქმედებით პროცესში. საბოლოოდ კი აქცევენ მათ **ინტერტექსტად**. ინტერტექსტი - ფართე გაგებით - ნებისმიერი ტექსტი, ან მისი შემადგენელი კოდი, რომელიც ჩაქსოვილია ძირითად ტექსტში. თანამედროვე კულტურა გაჟღენთილია ინტერტექსტებით. ინტერტექსტი აღმოჩნდა კულტურის მეხსიერების იმ მექანიზმად, რომლის მეშვეობით მოხდა წარსული გამოცდილების გადააზრება კულტურის თანამედროვე სინქრონულ ჭრილში.

კომპოზიტორის მიდგომა კოდებისადმი რამოდენიმე განსხვავებული მიმართულებით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი:

- მეხსიერების კოდის რომელ ელემენტს იყენებს კომპოზიტორი - ინტონაციას, რიტმულ საქცევს, ჰარმონიის ელემენტს, მასალის გადმოცემის ტიპს, ჟანრს, შესრულების მანერას და სხვ.
- როგორ იყენებს კოდის ელემენტს - პირდაპირ, ირიბად, შეგნებულად, გაუცნობიერებლად, განზოგადებულად, ტრანსფორმირებულად და სხვ.
- კოდის სესხებისას რა მეთოდით ხდება მისი გამოყენება - ციტირება, ექვივალენტური გადამუშავება, დერივაციული ვარირება და სხვ.

მუსიკალური მეხსიერების კოდების მოდელირების პროცესის ანალიზისას აუცილებელია საავტორო-სტილური **კონტექსტების** გათვალისწინება. კონტექსტად (ლათ. *context* - კავშირი) შეიძლება ჩაითვალოს ყველაფერი, რაც სტილურად, სემანტიკურად დაკავშირებულია ძირითად ტექსტთან. მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური ნაწარმოების ის ძირითადი კონტექსტი, რომელშიც ინერგება ფოლკლორული ან რაიმე სხვა ინტერტექსტი. თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ლაბორატორიის საავტორო-სტილური კონტექსტები კომპლექსურ ხასიათს ატარებენ, ვინაიდან მათში მოიძებნება სხვადასხვა დოზით ევროპული ტრადიციების, როგორც სტილური, ასევე ახალ ტექნოლოგიებზე დამყარებული ზეგავლენები. ამ ჭრილში აღსანიშნავია გაფართოვებული ქრომატული ტონალობის, ნეომოდალობის, პოლი და ნეოსტილისტური, ავანგარდული თანამედროვე ტექნიკის და სხვ. კონტექსტები.

ცხადია, რომ ქართველი კომპოზიტორების პრაქტიკაში ინტერტექსტების, ან მათი შემადგენელი კოდების მოდელირების ყველა ასპექტის შესწავლა მოითხოვს ძალზე ფართო, მრავალმხრივ და მიზანმიმართულ კვლევას. მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ქართული, და არა მხოლოდ ქართული, მუსიკისმცოდნეობის კვლევის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური მიმართულება, რომელიც კომპოზიტორი-ფოლკლორის პრობლემას ეძღვნება. ამ სფეროში დაგროვდა საკმაოდ მდიდარი გამოცდილება. ამიტომ, ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შემოვიფარგლებით წაყენებული პრობლემის მხოლოდ ზოგიერთი ასპექტის გაშუქებით.

ქართული ხალხური მუსიკა ყოველთვის წარმოადგენდა კულტურის მეხსიერების იმ ნოყიერ ნიადაგს, რომელზედაც ყალიბდებოდა პროფესიული მუსიკის ეროვნული თვითმყოფადობა. ცხადია, რომ ორი მიმართულების ურთიერთდამოკიდებულება იძენს განსაკუთრებულ ინტერესს მაშინ, როდესაც ხალხურ მუსიკას ახასიათებს განვითარებულობის მაღალი დონე და ჟანრულ-სტილური დიაპაზონის სიფართოვე. საქართველო ამ თვალსაზრისით უნიკალური ქვეყანაა, ვინაიდან მისი მუსიკალური ფოლკლორი გამოირჩევა ჭეშმარიტი პოლიენობრიობით, და თავის საუკეთესო ნიმუშებში აღწევს სრულყოფილების ისეთ დონეს, რომ მისი შემოქმედებითი ათვისება და განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ მაღალი პროფესიული ოსტატობის პირობებში.

ცალკე განხილვას იმსახურებს ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი აზროვნების სპეციფიურობა, რომელიც, ბუნებრივია, ხასიათდება სხვადასხვაგვაროვანი მიდგომებით, ფუნქციონირების მრავალფეროვანი მეთოდებით, განსხვავებული დინამიკით, მაგრამ, აღსანიშნავია საერთო ნიშნებიც, რაც ქართული მუსიკალური მეხსიერების ერთ-ერთ მთავარ კოდს - ქართული ხალხური სიმღერის მუსიკალური ენის **დენოტატს** უკავშირდება. დენოტატი - კოდის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. ქართული ტრადიციული მუსიკის ჭრილში დენოტატს, უპირობოდ, პოლიფონია წარმოადგენს.

რა ფორმით ხდება დენოტატის გამოვლენა ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში? მოვიყვანოთ რამოდენიმე მაგალითს. ს. ცინცაძის შემოქმედებაში კოდების მოდელირება ხორციელდებოდა ორი განსხვავებული გზით. თან, ორივე მიდგომა უკავშირდებოდა თვით კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციას. ადრეულ კვარტეტებში და საკვარტეტო მინიატიურებში კომპოზიტორი პირველწყაროსათვის ტიპური ინტონაციური საქცევების ციტირებას იყენებდა. საავტორო მიდგომა კი წმინდა ვოკალური ბუნების ინტონაციის ინსტრუმენტულ, კერძოდ - კვარტეტულ ჟღერადობაში გადმოტანის მცდელობას წარმოადგენდა.

60-70-იანი წლების კვარტეტებში კი კომპოზიტორი ხალხური მაგალითის მხოლოდ საწყის ინტონაციაზე ამახვილებს მსმენელის ყურადღებას. ამრიგად, სიმღერის კოდი თემატური მასალის შთამაგონებელი, საწყისი ინტონაციური ბირთვია, რომელიც აღიქმება ნაწარმოების მთავარ დრამატურგიულ ელემენტად. ასეთია V კვარტეტის I ნაწილის მთავარი თემა, რომლის პირველწყაროს წარმოადგენს ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერა „შავო მერცხალო“. მისი შემდგომი განვითარება კი მთლიანად კომპოზიტორის შემოქმედებით ჩანაფიქრს უკავშირდება.

კოდების მოდელირების მეორე მიდგომა უკავშირდება ს. ცინცაძის აზროვნების წმინდა პოლიფონიურ ბუნებას, რაც მიზანდასახულად და თანამიმდევრულად ვლინდება ადრეული ოპუსებიდან დაწყებული. კომპოზიტორი უხვად იყენებდა პოლიფონიურ ფორმებს, მაგრამ მაშინაც, როდესაც ნაწარმოებს არ ედო საფუძვლად პოლიფონიური ჟანრი ან ფორმა, მასალის განვითარების ძირითადი პრინციპი, მიუხედავად ფორმაში ადგილმდებარეობისა, თავისი არსით ყოველთვის წმინდა პოლიფონიურია. კომპოზიტორი მიისწრაფვის მელოდიური ხაზების მაქსიმალური ინდივიდუალიზაციისადმი, რაც თავის მხრივ, შედეგად, ქმნის ხმებს შორის კონტრასტს.

აღსანიშნავია, რომ მასალის მსგავსი ვერტიკალური ორგანიზაცია გურული მრავალხმიანობის იმანენტურ თვისებას წარმოადგენს. ამას აღიარებდა თვით კომპოზიტორიც, როდესაც ამბობდა: „ჩემი პოლიფონიის წყარო - გურული სიმღერაა. მე მხიბლავს მასში ყოველი ხმის დამოუკიდებელი ჟღერადობა და ამავდროულად მათი გასაოცარი შერწყმულობა. ჩემი საკვარტეტო სტილის ძირითად სტიმულს სწორედ ეს გარემოება წარმოადგენს“ (სეხნიაშვილი, 1982: 8).

შედეგად, ცინცამის კვარტეტების ტექსტი, სემიოტიკური გაგებით, ძირითადად, ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სიმღერების დიდი რაოდენობა, ჰომოფონიურ-პოლიფონიური ბუნებისაა, რაც გულისხმობს ფორმის ჩამოყალიბებას ჰომოფონიური ნაწარმოებების მსგავსად, ხოლო მრავალხმიანი ქსოვილი ამ დროს გამსჭვალულია პოლიფონიური ხელწერისთვის დამახასიათებელი ხერხებით.

სხვაგვარად არის ასახული ხალხური პირველწყაროსადმი მიდგომა ს. ნასიძის შემოქმედებაში, რომელიც დასაბამს უკვე კამერულ სიმფონიაში იღებს. ნაწარმოების ინტონაციური მოდელის პროტოტიპს ქართული ორხმიანობის არქაულ შრეებში უნდა ვეძებოთ. პროტოტიპად შეიძლება ჩაითვალოს ხევსურული სიმღერა - „შავს ლუდსა“, რომელიც ხევსურული ორხმიანობის ძალზე იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. ათწლეულის შემდეგ ასეთი ტიპის „მკვახე“ ორხმიანობა კომპოზიტორმა დაუდო საფუძვლად სხვა სიმფონიას - „პასიონე“-ს. ანალოგიები იმდენად ნათელია, რომ საჭირო არ არის ასეთი ორხმიანი ინტონირების სპეციფიკაზე შეჩერება.

ზოგადად, ნასიძის პოლიფონიური სტილი გამოირჩევა ღრმა ინდივიდუალობით, რაც უპირობოდ ხალხური პოლიფონიის კოდების ორგანული გარდატეხით აიხსნება. ნასიძე სამხმიანობის, სამფეროვნების, სამშრეობის, როგორც ხალხური მრავალხმიანობის გაბატონებული ფორმის პროტოტიპის, მომხრეა. კომპოზიტორი მიზანმიმართულად და ნაყოფიერად იყენებს, როგორც უკვე აღინიშნა, უძველეს გარდამავალ (მონოდიურსა და პოლიფონიურს შორის) წყობას - ჰეტეროფონიას.

შეინიშნება კონტრასტული კონტრაპუნქტის უპირატესობა პოლიფონიური ტექნიკის სხვა ტიპებთან შედარებით, რაც აიხსნება გურულ კონტრასტულ პოლიფონიასთან კავშირით. თავისი არსით ნებისმიერი კონტრაპუნქტი ნასიძის შემოქმედებაში, მათ შორის სონორულიც და შრეებისაც, კონტრასტულია. ამასთან, უმეტესწილად აიგება ბურდონული პოლიფონიის პრინციპით.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ის ახალი პერსპექტივები და თანდართული სირთულეები, რომელიც დგება კომპოზიტორის წინაშე, როდესაც ის ცდილობს მოარგოს ახალი დროისთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიური მიღწევები, ფორმაქმნადობის სპეციფიკური ხერხები, პოლიფონიური ფაქტურის სრულიად ახალი ტიპები - **ფოლკლორული მეხსიერების კოდებს.**

სწორედ ამ კონტექსტს უკავშირდება ს. ნასიძის შემოქმედების ბოლო პერიოდის ნაწარმოებების პოლიფონიური აზროვნება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ერთი მხრივ, წერის პოლიფონიური ტექნიკის საუკუნეების მანძილზე მოქმედი კანონების და მეორე მხრივ - წმინდად თანამედროვე მუსიკალურ-სტილისტური, ტექნოლოგიური და საკომპოზიტორო წერის სხვადასხვა ხერხების რთული ურთიერთკავშირი. ძველი და ახალი, კლასიკური და ფოლკლორული ტექსტების კოდების შეთანხმება იმდენად ბუნებრივია, რომ ს. ნასიძის ღრმად ინდივიდუალურ აზროვნებაზე მეტყველებს.

განსაზღვრული საკითხის ჭრილში არანაკლებ საინტერესოა გ. ყანჩელის შემოქმედება, რომელშიც კონტექსტების სახით თანამედროვე პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი ფორმებია წარმოდგენილი. მათ შორის დავასახელებთ - **შრეთა პოლიფონიას, კომპლემენტარულ-სონორულ კონტრაპუნქტს, მიკრო და**

მაკროპოლიფონიას, სტერეოპოლიფონიას.¹ ამავდროულად, მის ნაწარმოებში მსმენელი ხშირად ამოიცნობს ქართული პოლიფონიის არქაულ კოდებს, მის შემადგენელ დამახასიათებელ თავისებურებებს და მათ გარდასახავს თანამედროვე შეგრძნების პრიზმაში. მაგალითად, IV სიმფონიის ფაქტურა თითქოს „ამოზრდილია“ ძველებური ქართული საგალობლებისათვის დამახასიათებელი ვერტიკალის და ჰორიზონტალის ურთიეთკავშირებიდან. ამ შემთხვევაში არ შეიძლება საუბარი პირდაპირ ანალოგიებზე. მაგრამ, მოძახილების თავისუფალი ვარიანტები, მოძრაობა პარალელური ინტერვალებით, ზანის მწყობრი სეკუნდური სვლები, აკორდების მწკლარტე გადაბმულობა - ყველაფერი ეს ბადებს ასოციაციებს სწორედ ქართულ საგალობლებთან და მათთვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ლექსიკასთან.

გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ფოლკლორის კოდის მოდერატორის როლში შეიძლება აღმოჩნდეს არა იმდენად მისი რომელიმე ელემენტი - რიტმის, აკორდის ან ინტონაციის სახით, არამედ - არქაული სიმღერისთვის დამახასიათებელი შესრულების თანმდევი წეს-ჩვეულება, შინაგანი ემოციური ატმოსფერო. სწორედ ასე დაიბადა III სიმფონიის მხატვრულ-ესთეტიკური იდეა, რომლისთვის, ბატონი გიას თქმით, ფუძემდებლური აღმოჩნდა ჯერ სვანური „ზარის“ ფოლკლორული პირველწყარო, წეს-ჩვეულება და მხოლოდ შემდეგ, - „ზარის“ საწყისი დაღმავალი ინტონაცია.² ვეთანხმებით რუსუდან წურჭუმიას მოსაზრებას, რომ „...ეს - ფოლკლორთან გაშუალებული დამოკიდებულებაა, მისი ხედვა არა „შიგნიდან“, არამედ გარკვეული დისტანციიდან... ასეთ დროს ფოლკლორული მონაწილეობს მხატვრული იდეის ქმნალობაში“ (წურჭუშია, 2005: 170).

მეხსიერების კოდების მოდელირების ანალიზის დროს ძირითადი ყურადღება დაეთმო საკომპოზიტორო აზროვნების კატეგორიას, თანაც ყოველ ჯერზე ვამახვილებდით ყურადღებას მის პოლიფონიურ ბუნებაზე, რაც ბევრი მკვლევრის აზრით ქართველი კაცის იმანენტურ თვისებას წარმოადგენს. ამასთან ერთად, პოლიფონიური აზროვნების გამოვლინება ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებში გამოირჩევა ფუნქციონირების უსაზღვრო ამპლიტუდით და ხშირად ხასიათდება მოულოდნელი შედეგით. მოვიყვანოთ მხოლოდ ორ რადიკალურად განსხვავებულ მაგალითს.

პირველი ნ. გუდიაშვილის პოლიფონიური ციკლის „24 პრელუდია და ფუგა“ ანალიზისას აღმოვაჩინეთ. კომპოზიტორმა ორგანულად აითვისა ხალხური სასიმღერო ტრადიციების კოდები - პოლიფონიური მრავალხმიანობის სპეციფიკურობა, ხალხური სიმღერის ჟანრული მახასიათებლობა, მისი კილო-ჰარმონიული კანონზომიერებები. ამიტომ, რომ მისი პოლიფონიური ციკლი გაჟღენთილია წმინდა ქართული ინტონაციებით, კილოებით, აკორდიკით, კადანსებით. მაგრამ მოვიყვანოთ ქართული ხალხური აზროვნების გამოხატვის არაორდინარულ მაგალითს, რომელიც გამოვლინდა ისეთ კონსერვატიულ ჟანრში, როგორცაა ფუგა. მხედველობაში გვაქვს პოლიფონიური ციკლის რამოდენიმე ფუგის (VI, X, XX, XXIII) ექსპოზიციების ტონალური გეგმა, სადაც ტონიკა-დომინანტური მიხრილობის კილოების გარდა კომპოზიტორი აძლევს თემის დამატებით გატარებას სუბდომინანტურ ტონალობებში (ფუგის ექსპოზიციის მსგავსი ტონალური გეგმა არ შეესაბამება ტრადიციებს). ამრიგად, ტონალური გეგმა, რომელიც დგინდება მხოლოდ დროში განვითარების შედეგად, გუდიაშვილის ფუგებში (ვერტიკალში) ქართული ჰარმონიისთვის მეტად მახასიათებელ აკორდებს ეყრდნობა: კვარტ-კვინტაკორდს, სეკუნდაკორდს და ა.შ., რაც, ერთი მხრივ ნაკარნახებია კომპოზიტორის წმინდა მოდალური აზროვნებით, მეორე მხრივ კი - დაკავშირებულია ფუგის ფორმაში დროის ფენომენის ახლებურ გააზრება/ასახვასთან.

¹ ვრცლად ეს საკითხი განხილულია ავტორის ნარკვევში „ახალი პოლიფონიური ფაქტურის სახეები გია ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში“ (მარუაშვილი, 2013: 131-167).

² ამის შესახებ წერს თავის მონოგრაფიაში ნ. ზეიფასი (Зейфас, 1991: 80).

მეორე მაგალითი რადიკალურად განსხვავდება წინა მაგალითისგან, მაგრამ ისევ ადასტურებს ქართველი კომპოზიტორების პოლიფონიური აზროვნების პრიორიტეტს. კომპოზიტორ ე. ჭაბაშვილს ეკუთვნის ნაწარმოები სახელწოდებით „პოლიფონიური ლექსები“. ნაწარმოები დაწერილია ოთხი სოლისტი-მკითხველისათვის და მასში გამოყენებულია პოლიფონიური მუსიკის ისეთი კონსერვატიული აკადემიური ჟანრები, როგორცაა პრელუდია, ქორალი, პასაკალია და ფუგა. ამავე დროს, ნაწარმოები ზეპირობითი მუსიკალური დამწერლობის მაგალითს წარმოადგენს. აქ საერთოდ შეუძლებელია სიტყვის „ნოტირება“ ხმარება, ვინაიდან არანაირ ნოტებს პარტიტურაში ადგილი არა აქვს.

ამ ციკლში შემაჯავლი პოლიფონიური ფორმების ანალიზი არწმუნებს მკვლევარს, რომ კომპოზიტორის მიერ ამ ჟანრების არჩევანი უდავოდ არა შემთხვევითი, არამედ გაბედული განზრახვის ცდა იყო. მაგრამ, ფაქტობრივად, პოლიფონიური აზროვნების გამოხატვა ხდება მეტად ორიგინალურად - არა მუსიკალური, არამედ წმინდა სამეტყველო ინტონაციის მეშვეობით. ტექსტის, სიტყვის, სამეტყველო ბგერის მიმართ დამოკიდებულება - მუსიკალური ფრაზის, მოტივის, მუსიკალური ბგერის მიმართ ჩვეული დამოკიდებულების იდენტურია. კომპოზიტორს პოეტურ ტექსტში „ესმის“ სწორედ მუსიკალური კეთილხმოვანება, მისთვის პოეტური სიტყვა მუსიკალური მოვლენის ადექვატურია.

ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი „ნოტაციის“ პირობითობა, იმპროვიზაცია-თამაში, სიმბოლიკის მრავალმნიშვნელობა, თეატრალიზებული ელემენტების შემოტანა და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, - პოლიფონიურობის ახლებური გაგება, ცალსახად მიგვითითებს „პოლიფონიური ლექსების“ პროტოტიპებზე, რომელიც კულტურის მეხსიერების სხვადასხვა ჟანრის ტექსტებში უნდა ვეძებოთ - მუსიკალურში, თეატრალურში და პოეტურში.³

სწორედ ასეთ პროცესებზე მიგვითითებს ლოტმანის თავის ნაშრომში: „ტექსტები, რომლებიც გამსჭვალავენ კულტურის მეხსიერებას, ჟანრულად არ არიან ერთგვაროვანი... მოსალოდნელია ფერწერული ტექსტების შეჭრა პოეტურ პროცესებში, თეატრის - ყოფაში, პოეზიის - მუსიკაში...“ (Лотман, 1992: 202).

კვლევას ვასრულებთ რიტორიკული კითხვით:

რა შემოქმედებითი ექსპერიმენტებისაკენ უბიძგებს თანამედროვე კომპოზიტორებს კულტურის მეხსიერება და მისი შემადგენელი კოდები მომავალში?

ვფიქრობთ, ამ გზაზე ჩვენ უდავოდ ახალი აღმოჩენები გველოდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მარუაშვილი, ლ. (2013). *პოლიფონია თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ნარკვევები*. თბილისი.
- სეხნიაშვილი, ე. (1982). *ზოგიერთი ასპექტი სისტემის „კომპოზიტორი - ფოლკლორი“ ქართულ მუსიკაში*. ხელნაწერი. თბილისი. (ინახება თსკ-ის ბიბლიოთეკაში).
- წურწუშია, რ. (2005). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*. თბილისი.
- Лотман, Ю. (1992). *Память в культурологическом освещении. Избранные статьи*. Т. 1.: Таллинн.

³ ჭაბაშვილის ნაწარმოების „პოეტური ლექსები“ ანალიზი იხ. სტატიაში „ფუგის ჟანრული განახლების გზები ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში“ (მარუაშვილი, 2013: 167-191).

Зейфас, Н. (1991). *Песнопения. О музыке Гии Канчели*. Москва.

REFERENCES:

- maruashvili I. (2013). p'oliponia tanamedrove kartveli k'omp'ozit'orebis shemokmedebashi. nark'vevebi. tbilisi.
- sekhniashvili e. (1982). zogierti asp'ekt'i sist'emis „k'omp'ozit'ori - polk'lori“ kartul musik'ashi. khelnats'eri. tbilisi. (inakheba tsk'-is bibliotek'ashi).
- ts'urts'umia r. (2005). meotse sauk'unis kartuli musik'a. tvitmqopadoba da ghirebulebiti orient'atsiebi. tbilisi.
- Lotman, J. (1992). Memory in Cultural Studies. Selected Articles. Vol. 1: Tallinn.
- Zeifas, N. (1991). Chants. About the Music of Giya Kancheli. Moscow.

**Perceptual Potential of Fugue
(Alternative Vision of Scientist Shalva Aslanishvili)**

**ფუგის აღქმის პოტენციალი
(მეცნიერ შალვა ასლანიშვილის ალტერნატიული ხედვა)**

Maia Tabliashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
+995 555412071, maia.tabliashvili@tsc.edu.ge

Abstract. The fugue is one of the most interesting forms of musical composition. It not infrequently produces various compositional versions simultaneously. Both volumes of the highly artistic creation 'Well-Tempered Clavier' by I. S. Bach, the incomparable master of polyphonic art, have become the object of research in various aspects for many scientists. Among them is the work of musicologist Shalva Aslanishvili "Principles of Formability in Bach's Fugues".

The purpose of the present article is to discuss the alternative position of the scientist in relation to the perception of the fugue form. In the work, the researcher deals with the thematism of the fugue, structural elements, the issue of tonal development and its connection with thematism, the primary and secondary signs of the composition's divisions, the relationship of the parts of the form. The composition of the fugue is thought out in an original way in the work, which is due to the identification of the most important one for the author among the form creation criteria.

The reason for the different approach is the primacy of the thematic factor and giving it the leading position in form creation. The author's relation to the tonal factor is very specific. Relegating it to the background in fugues can lead to the bypassing of the characteristics of the Baroque era. As a result, we get fewer versions of the fugue form, which limits its potential for compositional diversity.

When perceiving a fugue, the open or veiled omissions of form-determining factors are important, emphasizing the constant procedural nature of polyphonic music. Therefore, the existence of several versions of the fugue genre is the result of revealing the potential of a polyphonic, contrapuntal understanding of fugue composition. The fugue itself allows for varied interpretations, leading to a variety of performance interpretations. And yet, what are we dealing with – the fugue's potential or the researcher's alternative visions? Here is the answer - we are dealing with both.

Keywords: Polyphony; Fugue; Thematism; Tonality; Counterpoint.

მაია ტაბლიაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
+995 555412071, maia.tabliashvili@tsc.edu.ge

აბსტრაქტი. მუსიკალურ კომპოზიციებს შორის ერთ-ერთი საინტერესოა ფუგის ფორმა. იგი არც თუ იშვიათად ერთდროულობაში ნაირგვარ კომპოზიციურ ვერსიებს წარმოქმნის. პოლიფონიური ხელოვნების უბადლო ოსტატის ი.ს. ბახის მაღალმხატვრული ქმნილება „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ორივე ტომი არაერთი მეცნიერისთვის გამხდარა სხვადასხვა ასპექტით კვლევის ობიექტი. მათ შორისაა მუსიკისმცოდნე შალვა ასლანიშვილის ნაშრომი „ბახის ფუგების ფორმისშემქმნელი პრინციპები“.

წინამდებარე სტატიის მიზანია მეცნიერის ალტერნატიულ პოზიციის განხილვა ფუგის ფორმის აღქმასთან მიმართებით. მკვლევარი ნაშრომში ეხება ფუგის თემატიზმს, სტრუქტურულ ელემენტებს, ტონალური განვითარების საკითხს და მის თემატიზმთან კავშირს, კომპოზიციის დანაწევრების პირველად და მეორეულ ნიშნებს, ფორმის ნაწილების ურთიერთმიმართებას. ნაშრომში ორიგინალურად არის გააზრებული ფუგის კომპოზიცია, რაც განპირობებულია ფორმაქმნად კრიტერიუმებს შორის ავტორისთვის უპირატესის გამოვლენით.

განსხვავებული მიდგომის მიზეზია თემატური ფაქტორის პრიმატი, მისთვის წამყვანი ფორმაქმნადი მნიშვნელობის მინიჭება. მეტად სპეციფიკურია ავტორის ტონალურ ფაქტორთან მიმართება. მის მეორე პლანზე გადატანას ფუგებში შეიძლება მოყვეს ბაროკოს ეპოქის მახასიათებლების ჩრდილში მოქცევა. შედეგად, ვიღებთ ფუგის ფორმის ნაკლებ ვერსიებს, რამაც შესაძლოა შეზღუდოს მისი კომპოზიციური მრავალფეროვნების პოტენციალი.

ფუგის აღქმისას მნიშვნელოვანია ფორმის განმსაზღვრელ ფაქტორთა ღია თუ ვუალირებული აცდენები, რაც პოლიფონიური მუსიკის მუდმივ პროცესუალობას უსვამს ხაზს. აქედან გამომდინარე, არაერთი ვერსიის არსებობა, თავად ფუგის კომპოზიციის პოლიფონიური, კონტრაპუნქტული გააზრების პოტენციალის გამოვლენის შედეგია. თავად ფუგა იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ იყოს მრავალფეროვანი, და ამით საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ნაირგვარობისკენ გვიბიძგოს. და მაინც, რასთან გვაქვს საქმე - ფუგის პოტენციალთან თუ მკვლევრის ალტერნატიულ ხედვასთან? აი პასუხიც - ერთთანაც და მეორესთანაც.

საკვანძო სიტყვები: პოლიფონია; ფუგა; თემატიზმი; ტონალობა; კონტრაპუნქტი.

შესავალი. მუსიკალური ხელოვნების აბსტრაქტულობა ის მდიდარი პოტენციალია, რომელიც ვერბალური ენის გამომსახველობის საპირწონედ, თავისი არსით მართლაც რომ უკიდევანოა. ეს თავისთავად გვაკავშირებს მუსიკის აღქმის საკითხთან, რომელიც ალბათ ინდივიდუალურ-სუბიექტურისა და ზოგად-ობიექტურის გრადაციების ზღვარზე გადის, დამაჯერებლობის ერთგვარი „ცენზორის“ მეშვეობით.

შემეცნების გზაზე კანონზომიერებების, ნორმების გამოვლენისა და მათი ამოხსნის მცდელობისას, რაც უფრო მეტადაა არგუმენტები მტკიცებულებებით გამყარებული, მით უფრო მართებულად აღიქმება აღმოჩენილი, შემდეგ კი შესაძლოა გაქარწყლდეს, მოდიფიცირდეს ეს ნორმები კვლავაც ახლის ძიებაში. ამ გზაზე შეიძლება წავაწყდეთ რაღაც განსხვავებულს, ალტერნატიულს, რომელიც ერთი შეხედვით ფართოდ გავრცელებულს უპირისპირდება, თუმცა გარკვეული იმპულსია მსჯელობის, პოლემიკისა და ახალი

იდების ხორცშესხმისთვის.

შინაარსის მუსიკალური განსხვავების ყალიბი ყოველთვის ერთგვაროვანი ან ცხადი როდია, რაც მუსიკალური ნაწარმოების აღქმისა და ინტერპრეტირების სხვადასხვა ვერსიას ბადებს; და რა არის მიზანი? კომპოზიციის ამოცნობის დროს ვიპოვოთ მხოლოდ ერთადერთი თუ დავინახოთ ვერსიათა პოტენციალი. თუკი ეს ასეა, რა განაპირობებს ამ ყოველივეს? მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკა? ... ამ საკითხებთან მიმართებაში ერთ-ერთი საინტერესო კომპოზიციური ყალიბია თავად ფუგის ფორმა, რომელიც შეიძლება არა ყოველთვის, მაგრამ არც თუ იშვიათად მისი აღქმის ნაირგვარობა კომპოზიციურ კონტრაპუნქტულობას ავლენს.

სწორედ ამ კონტექსტში მოიაზრება დიდი ქართველი მუსიკისმცოდნის, შალვა ასლანიშვილის გარკვეული პოზიციები. ზოგადად, ცნობილი ფაქტია, რომ შ.ასლანიშვილის მეცნიერული მემკვიდრეობა მრავალმხრივობით გამოირჩევა; მათ შორის განსაკუთრებით ფასეულია ტრადიციული მუსიკალური ხელოვნების კვლევის მიმართულებით ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში შეტანილი წვლილი, გამორჩეული ფუნდამენტურობით, სიღრმისეულობით.

პოლიფონიური ხელოვნების უბადლო ოსტატის ი.ს. ბახის მაღალმხატვრული ქმნილება „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ორივე ტომი რომ არაერთი მეცნიერისთვის გამხდარა სხვადასხვა ასპექტით კვლევის ობიექტი, სიახლეს არ წარმოადგენს. მათ შორისაა შ. ასლანიშვილის 1975 წელს გამოცემული ნაშრომი „ბახის ფუგების ფორმისშემქმნელი პრინციპები“.

მეთოდები. საკითხზე მუშაობისთვის რელევანტური იყო ანალიტიკური და კომპარატიული მეთოდოლოგიის გამოყენება. რაც შეეხება წყაროებს, ძირითად კვლევასთან ერთად, შედარების მიზნით განხილულ იქნა სხვა ავტორთა პოზიციები.

ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ მეცნიერის კვლევითი ინტერესები, მათ შორის, დაკავშირებული იყო მუსიკალური კომპოზიციის კანონზომიერებების გამოვლენასთან რაც არაერთ სამეცნიერო პუბლიკაციასა თუ ხელნაწერში აისახა. ერთ-ერთი მათგანია სწორედ განსახილველი ნაშრომი; საინტერესოა, რომ თავდაპირველად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებულში სტატიის სახით დაიბეჭდა 1973 წელს, ხოლო ხელნაწერის სახით დაკვირვებები არსებობდა უკვე 1958 წელს; მოხსენების სახით ავტორმა ნაშრომი ჯერ კიდევ 1960 წელს ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრაზე წაიკითხა. ეს დინამიკა უბრალო რიცხვები არაა და გვიჩვენებს მეცნიერის საკითხზე მუშაობის ხანგრძლივობას, მრავალწლიანი შრომის შედეგს.

აღსანიშნავია, რომ წიგნად გამოცემული ვერსია ყველაზე სრულია, რადგან ქართულ ვარიანტს ბოლო ორი თავის სახით დამატებული აქვს ხსენებული ციკლის ორივე ტომიდან შერჩეული 18 ფუგის ანალიზი და ყველა - 48-ვე ფუგის სქემა. ნაშრომში თავად ავტორი არაერთი მეცნიერის, მკვლევარის პოზიციას ასახავს, ერთი მხრივ გაზიარებით, მეორე მხრივ კი აქტიურ პოლემიკაში შესვლით.

ამ თვალსაზრისით რამდენამდე ასოციაციურია მუსიკისმცოდნისა და პიანისტის, იაკობ მილშტეინის შრომაც „ი.ს. ბახის კარგად ტემპერირებული კლავირი და მისი შესრულების თავისებურებები“ (გამოცემული 1967 წელს), სადაც დეტალურადაა განხილული კომპოზიტორის ციკლის შექმნის ისტორია, პრელუდიებისა და ფუგების ფორმაქმნადი მახასიათებლები და მუსიკალური ენის თავისებურებები. წიგნის ძირითადი ნაწილი (მეორე და მესამე თავები) კი ეთმობა ბახის ციკლის თითოეული პრელუდიისა და ფუგის შემსრულებლობის საკითხებს, სადაც მოყვანილია ბახის „კტკ“-ს ციკლის სხვადასხვა რედაქტორთა მოსაზრებები (მათ შორის, ბარტოკის, ჩერნის, ბუზონის, მუჯელინის, კელერის და სხვათა).

აქვე ვახსენებ შალვა ასლანიშვილის შესახებ 1993 წელს გამოცემულ წიგნს „მუსიკოსი, მეცნიერი, პედაგოგი - სტატიები, მოგონებები, წერილები“, სადაც ერთ-ერთ, კერძოდ, ლ.მ. ბუტირის სტატიაში „ბახის პოლიფონიური ფორმის პრობლემატიკა შ. ასლანიშვილის შრომებში“ წარმოდგენილია მეცნიერის მიერ ბახის „კტკ“-ს შესახებ ვრცელი ნარკვევი.

ყურადღებას იპყრობს ბახის ფუგების ასლანიშვილისეული და მილშტეინის ნაშრომში მოყვანილი კომპოზიციური ინტერპრეტაციები. საკითხის უფრო ნათლად წარმოსაჩენად შეხსენებისთვის მოკლედ მიმოვიხილავ შ. ასლანიშვილის ნაშრომს.

ქართველი მეცნიერის გამოკვლევა გამოირჩევა ავტორის მიერ საკითხისადმი განსხვავებული მიდგომით, რომლის მიზანია ბახის ფუგების ფორმის წარმოქმნის პრინციპის დადგენა. მკვლევარი ნაშრომში ეხება თემატიზმს ფუგაში (თემის ექსპოზიციურ და დამუშავებით ფუნქციას), სტრუქტურულ ელემენტებს, ტონალური განვითარების საკითს და მის თემატურ მხარესთან დამოკიდებულებას, ფუგის ფორმის დანაწევრების პირველად და მეორეულ ნიშნებს, ფორმის ნაწილების ურთიერთმიმართებას.

მსჯელობა და შედეგები. შ. ასლანიშვილის აზრით, ფუგის ფორმის განვითარების ისტორიაში ბახის ნოვატორობა დაკავშირებულია შემდეგთან: თემის ექსპოზიციური-მყარი და დამუშავებითი-მერყევი ფორმების მკაცრი დიფერენციაციის პრინციპის დადგენასა და თემის გატარების ჯგუფებად გაერთიანებასთან, რის გამოც ფუგის მთელი ფორმა იყოფა ექსპოზიციურ ან დამუშავებით ნაწილებად.

იგი აღნიშნავს, რომ ზოგ სამეცნიერო ლიტერატურაში ბახის ფუგების განხილვის პოზიცია ხელს არ უწყობს ფორმის სტრუქტურული აღნაგობის მართებულ განსაზღვრას; აგრეთვე, თითქმის არ ექცევა ყურადღება ფორმის დადგენისას გადამწყვეტ ფაქტორს, თემატურ განვითარებას.

აღსანიშნავია, რომ შ.ასლანიშვილი თავის ნაშრომში მიუთითებს რიმანისა და ზოგიერთი სხვა მკვლევარის შეხედულებაზე, კერძოდ, ტონალური ფაქტორის უმთავრეს როლზე ფუგის ნაწილების ფუნქციურ გამოკვეთაში; მაგრამ თავად, პირიქით, ფუგის ფორმის განსაზღვრაში, ტონალურ-ჰარმონიულ მხარეს მოკრძალებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. შედეგად ის გვერდს უვლის ბახის „კტკ“-ს ფუგებში ძველებური სონატური ფორმის, ან მისი ელემენტების გამოვლენას. თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ბაროკოს ეპოქის კომპოზიტორებთან ერთად, ძველებური სონატური ფორმის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი სწორედ ბახის შემოქმედებამ, მათ შორის ფუგებმა შეასრულა.

შ. ასლანიშვილის თანახმად, ფუგაში თემატურ ფაქტორს უმთავრესი ფორმაქმნადი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო ფუგის ფორმის ტონალური გეგმის მიხედვით განსაზღვრა მცდარ დასკვნებს იწვევს. თუმცა, საინტერესოა, რომ შეიძლება დასახელდეს არაერთი ფუგა, და არამარტო ბახის, სადაც უპირატესად ტონალური გეგმა იღებს თავის თავზე ფუგის ფორმის განსაზღვრას. ავტორის აზრით, ბახის ნაწარმოებებში ერთ ტონალურ ცენტრს ექვემდებარება სხვა ტონალობები. მეორე ტონალური ცენტრი კი შეიძლება გამოვლინდეს მხოლოდ თემების პარალელურ ტონალობაში გატარებისას. იმავდროულად, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორის მხრიდან თემატურ ფაქტორთან ერთად, დიდი ყურადღება ეთმობა კადანსების მნიშვნელობის გამოკვეთას.

ამასთან დაკავშირებით, ის ფაქტი, რომ ბახისთვის მნიშვნელოვანი იყო მეორე ცენტრის არა ფუნქციური, არამედ კილოური საწყისი, შესაძლოა მეტ არგუმენტებს საჭიროებდეს. მითუმეტეს, ბახის ფუგებში მეორე ცენტრი სწორედ რომ დომინანტური საფეხურის ტონალობა იყო, და არა პარალელური. ამაზე მეტყველებს თვით ექსპოზიციის თემა-პასუხის თანაფარდობა; ასევე ძვ. ორნაწილიანი ფორმის აგების პრინციპი, რომელიც ერთთემიან კომპოზიციაში ტონალობების ტონიკა-დომინანტა-დომინანტა-ტონიკური

სიმეტრიული თანაფარდობით განისაზღვრებოდა. შ. ასლანიშვილმა „კტკ“-ს მთელ რიგ ფუგებში გვერდი აუარა სონატური ფორმის ელემენტების არსებობას. ვგულისხმობთ ერთთემიან სონატურ ფორმას, სადაც არა თემატურ, არამედ მხოლოდ ტონალურ კონტრასტთან გვაქვს საქმე. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ სონატური ფორმა ყალიბდებოდა ბაროკოს ეპოქაში, რაშიც დიდი მნიშვნელობა სწორედ ბახის შემოქმედებამ, მათ შორის ფუგამ იქონია.

მთელ რიგ მკვლევართა შეხედულებით ბახის ფუგების შიდა ნაწილთა განმაცალკევებელ ფაქტორებად უმეტესად გათვალისწინებულია არა მხოლოდ თემატური, არამედ ასევე ტონალურ-ჰარმონიული და ფაქტურული ფაქტორები. სწორედ მათი რთული ურთიერთშეკავშირება ფუგის განვითარების პროცესში იძლევა მისი კომპოზიციის გამოვლენის არაერთ ვარიანტს, თუმცა ცხადია ყოველთვის არ გვაქვს ეს ერთგვარი „გაურკვევლობა“; გამოდის, რომ საქმე გვაქვს პოლიმორფულობასთან: ფორმის ნაწილების გამოვლენასთან სხვადასხვა ნიშნით. ამგვარი მიდგომა კი ფუგის კომპოზიციის მრავალმხრივი აღქმის საშუალებას გვამძლევს.

სამეცნიერო სფეროსთვის ცნობილი ფაქტია, რომ არაერთ საკითხთან თუ მოვლენასთან მიმართებაში არსებობს ტერმინოლოგიური სხვაობები, მაშინ როდესაც ერთი არსის გამოხატვაზეა საუბარი. ამ თვალსაზრისით, არც მუსიკისცოდნეობა და არც შ.ასლანიშვილის ნაშრომია გამონაკლისი. ვხვდებით განსხვავებულ ტერმინებს; მაგალითისთვის მოვიყვან ერთ-ერთს, ესაა I, II, III (და ა.შ.) განვითარება. რა იგულისხმება? უნდა აღინიშნოს, რომ ექსპოზიციური და დასკვნითი ნაწილის მსგავსად ფუგის განვითარებადი მონაკვეთი ერთიანი, ფუნქციურად გამოვლენილი ნაწილია, რონდოსებური ფორმების გამოკლებით, რადგან ამ შემთხვევაში მართლაც ვლინდება არა ერთიანი, არამედ ერთმანეთისგან განცალკევებული განვითარებადი მონაკვეთები. უჩვეულოა ეს ტერმინი ფუგის ბოლო ნაწილის სახით, რადგან იკითხება თითქოს ფუგა მოკლებულია დასკვნით ფუნქციას. მეორე მხრივ განვითარება, როგორც უწყვეტი პროცესი, ფუგაში უკვე თემის პასუხიდან იწყება, სადაც თემის ახალი ტონალური, ტემბრული, რეგისტრული, კონტრაპუნქტული გარემოცვის განახლებაა. ასევე პროცესუალური მხარე, გამომდინარე იქიდან, თუ რისკენაა მიმართული, ავლენს ნაწარმოების ნაწილის - ექსპოზიციურს, განვითარებადს, თუ დასკვნით ფუნქციას.

ერთი ნიმუშის სახით მოვიყვანთ პატარა მაგალითს: „კტკ“-ს პირველი ტომიდან რე მინორული ფუგის ფორმის ვერსიებს. საინტერესოა, რა ურთიერთმიმართებაშია მილშტეინის ნაშრომში მოყვანილი და შ. ასლანიშვილისეული ინტერპრეტაცია. ეს ის ფუგაა, რომელშიც ასევე ძველებური სონატური ფორმის თვისებებზე საუბრობს სხვადასხვა მეცნიერი.

შ. ასლანიშვილის მიხედვით ოთხნაწილიანი კომპოზიცია ყალიბდება ასეთი განაწილებით (ტაქტებში) და დასახელებით: ექსპოზიცია (1-13), I განვითარება (13-21), II განვითარება (21-33), III განვითარება (33-42) და კოდა (43-44). აქ ნათლად ჩანს მკვლევარის მიდგომა ფუგისადმი, როგორც უწყვეტი განვითარების პროცესისადმი (გარკვეული ვარიაციული ამოზრდით). რაც შეეხება მილშტეინს, მოყვანილია შემდეგი ვერსიები: სამნაწილიანი რიმანის და ბუზონის მიხედვით (12-16-16), მორგანთან (9-29-6) და პერაკიოსთან (7-31-6). სხვა განაწილებით, ჩამოთვლილთაგან განსხვავებით, ბარტოკი და ჩაჩკესი ფუგას გაიაზრებენ ორნაწილიანად (20-24), რასაც ასევე ვიზიარებთ. საინტერესოა, რომ ეს ვერსია ფაქტობრივად, შ.ასლანიშვილისეულს გარეგნულად ემთხვევა. მსგავსი სიტუაცია არც თუ ერთადერთია სხვა ნიმუშების შედარებისას.

ვფიქრობ, საგულისხმოა, რომ ბახის ფუგების კომპოზიციების გამოკვეთისას ასლანიშვილის პოზიციები რიგ შემთხვევებში თანხვედრაში მოდის მილშტეინის ნაშრომში გამოთქმულ ამა თუ იმ ვერსიებთან; შეიძლება ტერმინოლოგიური სხვაობით, მაგრამ საზღვრების მსგავსებით.

დასკვნა. მუსიკისმცოდნე, მეცნიერი შალვა ასლანიშვილი გვევლინება მეტად ორიგინალურ მოაზროვნედ. მისი შრომა სხვადასხვა მეცნიერის მიერ იყო აღიარებული და ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი დაიკავა ბახის მუსიკალური ხელოვნების შესახებ მიძღვნილ ნაშრომთა შორის. შ. ასლანიშვილის მიდგომები, განსხვავებული კონცეფცია, როგორც ვხედავთ, ფუგის კომპოზიციურ გააზრებასთან მიმართებით, განსხვავდება სხვა მკვლევართა შეხედულებებისგან. მისი ხედვა მუსიკალური ფორმის, კერძოდ კი ბახის ფუგის ფორმაქმნადობასთან მიმართებაში საინტერესო და ინდივიდუალურია. ასეთი სხვაობა განპირობებულია ფორმაქმნად კრიტერიუმებს შორის უპირატესის გამოვლენით, თემატური ფაქტორის დომინირებით ტონალურზე, მოშველიებული სათანადო არგუმენტაციით. ამდენად, მეცნიერის განსხვავებული მიდგომის არსი ვლინდება თემატური ფაქტორის პრიმატში, მისთვის წამყვანი ფორმაქმნადი მნიშვნელობის მინიჭებაში, რისი მიზეზიც თემატიზმის მუდმივი განვითარების პროცესუალობაა. მაჟორ-მინორული ფუნქციონალური სისტემის ჩამოყალიბების პერიოდში, მეტად სპეციფიკურია ტონალურ ფაქტორთან მიმართება, მისი მეორე პლანზე გადატანა, რამაც შესაძლოა ბაროკოს ეპოქის მახასიათებლები ჩრდილში მოაქციოს, მიღმა დარჩეს ფუგის კომპოზიციური მრავალფეროვნების პოტენციალი.

თემისა და ტონალობის პროცესების სინქრონულობა თუ ასინქრონულობა, ტონალური ფაქტორის ფორმაქმნადი მნიშვნელობის მინიჭება შეგვიძლია გავამყაროთ ისტორიული პარალელებით: გავიხსენოთ ერთთემიანი ძველებური რონდო, ან ძველებური ორნაწილიანი ან ძველებური სონატური ფორმები.

ზოგადად კი, ფორმის განმსაზღვრელ ფაქტორთა ღია თუ ვუალირებული აცდენები, არათანხვედრა სწორედ პოლიფონიური მუსიკის მუდმივ პროცესუალობას უსვამს ხაზს. აქედან გამომდინარე არაერთი ვერსიის არსებობა, განა შედეგი არაა თავად ფუგის კომპოზიციის პოლიფონიური, კონტრაპუნქტული გააზრების პოტენციალის გამოვლენისა? თავად ფუგა იძლევა ამ მრავალფეროვნებას, რამაც საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ნაირგვარობისკენ შეიძლება გვიბიძგოს.

და მაინც, რასთან გვაქვს საქმე - ფუგის პოტენციალთან თუ მკვლევარის ალტერნატიულ ხედვასთან? დიახ, ერთთანაც და მეორესთანაც. ესაა ჭეშმარიტებასთან მისასვლელი გზა, რაშიც სხვადასხვა მეცნიერი საკუთარ გზას, თუ საკუთარ სათქმელს პოულობს, ჭეშმარიტებისკენ მიმავალი გზა კი, ვფიქრობ, გამართლებულია. მეცნიერთა არაერთი პოზიცია, მოსაზრება თუ ტერმინი გამხდარა და ალბათ შემოდგომშიც გახდება პოლემიკის საგანი, და ეს იქნება ერთ-ერთი ბიძგი ჭეშმარიტებისკენ გზის გასაგრძელებლად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ტაბლიაშვილი, მ. (2002). პოლიფონიის პრობლემატიკა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. ჟურნალი ხელოვნება N 5-6.

შალვა ასლანიშვილი - 125 საიუბილეო კრებული (2021). თბილისი.

Асланишвили, Ш. (1975). Принципы формообразования фуг И. С. Баха. Тбилиси.

Асланишвили, Ш. (1993) С. Музыкант. Ученый. Педагог: Статьи, воспоминания, письма. Москва.

Мильштейн, Я. (1967). Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. Москва.

REFERENCES:

- t'abliashvili, m. (2002). p'oliponiis p'roblemat'ik'a kartul musik'ismtsodneobashi. zhurnali khelovneba N 5-6.
- shalva aslanishvili - 125 saiubileo k'rebuli (2021). tbilisi.
- Aslanishvili, Sh. (1975). Principles of Formation of Fugues by J. S. Bach. Tbilisi.
- Aslanishvili, Sh. (1993) S. Musician. Scientist. Teacher: Articles, Memories, Letters. Moscow.
- Milstein, Ya. (1967). The Well-Tempered Clavier by J. S. Bach and Features of its Performance. Moscow.

Revealing Chronotopic Thinking in Georgian Traditional and Professional Choral Music

ქრონოტოპული აზროვნების გამოვლენისთვის ქართულ ტრადიციულ და პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში

Shio Abrakhamia

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

PhD Student

+995 598153000, shio.muza@yahoo.com

Abstract. Through the categories of time and space, a person has formed his/her own model of the universe since ancient times in which there are revealed the perception of the world and understanding of reality, the system of appearances due to the current processes. As it is known, the first ideas about time and space were formed in the Palaeolithic. Different perceptions of chronotopes (time and space) were expressed through different signs and symbols in all areas of culture. Accordingly, the form and meaning of symbols and signs have been changed according to the society's attitude towards the outer world. In archaic society, there was only one form of worldview - myth, where the categories of time and space are homogeneous and represent an indivisible whole. There was the creation of the world, sacred time and space to the mythological past and which were attributed to inexplicable, special power. Concepts were gradually replaced by scientific aspects and special attention was paid to time-spatial aspects from the 20th century. They were also interested in musical art with its philosophical and artistic aspects.

The purpose of the research is to reveal the peculiarities of chronotopic thinking in Georgian traditional and professional choral music. Accordingly, it discusses widespread ideas about time-space categories; Middle Eastern, Western European and Georgian mythological chronotopic artistic-philosophical approaches are distinguished. The principles of their reflection in Georgian singing folklore and the professional choral music emerging from it are analyzed on the example of the choirs of Niko Sulkhaniashvili, a classic of the genre.

Keywords: Time and Space; Chronotope; Folklore; Choral Music; Niko Sulkhaniashvili.

შო აბრახამია

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის

სახელმწიფო კონსერვატორია

დოქტორანტი

+995 598153000, shio.muza@yahoo.com

აბსტრაქტი. დროისა და სივრცის კატეგორიების მეშვეობით ადამიანმა უძველესი დროიდან ჩამოაყალიბა სამყაროს საკუთარი მოდელი, რომელშიც გამოვლენილია სამყაროს აღქმა და სინამდვილის გააზრება, შეხედულებათა სისტემა მიმდინარე პროცესებზე. როგორც ცნობილია, დროისა და სივრცის შესახებ პირველი წარმოდგენები პალეოლითში ჩამოყალიბდა. ქრონოტოპების (დროისა და სივრცის) სხვადასხვაგვარი აღქმა კულტურის ყველა სფეროში, სხვადასხვა ნიშან-სიმბოლოს საშუალებით

გამოიხატებოდა. შესაბამისად, სიმბოლოებისა და ნიშნების ფორმა და მნიშვნელობა საზოგადოების გარესამყაროსადმი შეხედულებისამებრ იცვლებოდა. არქაულ საზოგადოებაში არსებობს მსოფლგაგების ერთადერთი ფორმა - მითი, სადაც დროისა და სივრცის კატეგორიები ერთგვაროვანია და განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენენ. მითოლოგიურ წარსულში მოხდა სამყაროს, საკრალური დროისა და სივრცის გაჩენა, რომელთაც აუხსნელი, განსაკუთრებული ძალა მიეწერებოდათ. წარმოდგენები თანდათან შეიცვალა მეცნიერული შეხედულებებით, ხოლო განსაკუთრებული ყურადღება დროით-სივრცულ ასპექტებზე XX საუკუნიდან გამახვილდა. მისი ფილოსოფიური და მხატვრული ასპექტებით მუსიკალურ ხელოვნებაშიც დაინტერესდნენ.

კვლევის მიზანს ქართულ ტრადიციულ და პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში ქრონოტოპული აზროვნების თავისებურებების გამოვლენა წარმოადგენს. შესაბამისად, მასში განხილულია გავრცელებული წარმოდგენები დროით-სივრცული კატეგორიების შესახებ; გამოყოფილია ზოგადადმოსავლური, დასავლეთევროპული და ქართული მითოლოგიური ქრონოტოპული მხატვრულ-ფილოსოფიური მიდგომები; გაანალიზებულია მათი ასახვის პრინციპები ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში და მასზე აღმოცენებულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში ჟანრის კლასიკოსის - ნიკო სულხანიშვილის გუნდების მაგალითზე.

საკვანძო სიტყვები: დრო და სივრცე; ქრონოტოპები; ფოლკლორი; საგუნდო მუსიკა; ნიკო სულხანიშვილი.

შესავალი. დროისა და სივრცის შესახებ პირველი წარმოდგენები არქაულ საზოგადოებაში ყალიბდება, სადაც დრო და სივრცე განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენდა. მითოლოგიაში ხდებოდა მათი საკრალიზაცია და აუხსნელი, განსაკუთრებული ძალა მიეწერებოდა. ცხადია, რომ დროით-სივრცული კატეგორიებისადმი დამოკიდებულება სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებული იყო. ქრონოტოპების შესახებ წარმოდგენები სხვადასხვა დროს სამეცნიერო კვლევებით შეცვალეს ისეთმა მეცნიერებმა, როგორებიც იყვნენ: ნიუტონი, აინშტაინი, კესტლერი და სხვ.⁴

პრობლემამ განსაკუთრებული აქტუალობა XX საუკუნეში შეიძინა. ის აქტუალური გახდა, ასევე, სამუსიკო ხელოვნებაში. მეცნიერული მოსაზრებები გამოთქვეს: ასაფიევმა, ორლოვმა, მარტინოვმა და სხვებმა, რომლებიც განიხილავენ მუსიკაში დროისა და სივრცის კატეგორიების როგორც მხატვრულ-ესთეტიკურ, ისე მუსიკალურ-სტრუქტურულ ასპექტებს. აღსანიშნავია, რომ 2017 წელს ქართულ მუსიკოლოგიაშიც გაჩნდა სამეცნიერო პუბლიკაცია მედეა ქავთარაძის ავტორობით, რომელიც პირველად მიემღვნა დროისა და სივრცის პრობლემას საგუნდო მუსიკაში (ქავთარაძე, 2017).

ამდენად, კვლევის საგანს წარმოადგენს ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებაში გამოვლენილი დროით-სივრცული ასპექტები; შედეგად, მიზანია ეროვნული სასიმღერო ფოლკლორისა და საგუნდო მუსიკის პირველი კლასიკოსის - ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში ქრონოტოპული კატეგორიების მხატვრული პარამეტრების დადგენა. ამ მხრივ, ქართულ ტრადიციულ და პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში ქრონოტოპების გამოვლენის თავისებურებების კვლევის იმპულსებს ჰენრიხ ორლოვის მეცნიერული მოსაზრებები იძლევა. ის დროისა და სივრცის გაგების დიფერენცირებას კონტინენტურ-რეგიონული და მასთან დაკავშირებული

⁴ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აინშტაინის ფარდობითობის თეორია, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს სივრცეს, დროსა და მატერიალურ ობიექტს, რაც გვეხმარება შევიგრძნოთ დროის კონტინუუმი.

მსოფლხედვების შესაბამისად ახდენს (Орлов, 1992). ორლოვი აღნიშნავს დროის ორ ძირითად აღქმას: ზოგადევროპულსა და აღმოსავლურს. მისი თქმით, სიტყვას - „დრო“ სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვაგვარი გაგება აქვს. დროის დასავლურ და აღმოსავლურ გაგებას შორის განსხვავებას იგი ნორდროპის ციტატით განმარტავს: „დასავლეთის ადამიანისათვის დროის ხატი ან ისარია, ან მდინარის მოძრაობა, რომელიც მოედინება შორეული ადგილიდან და წარსულიდან, რომელიც არც აქაა და არც ახლა და გზას აგრძელებს ასეთივე შორეული ადგილისა და მომავლისაკენ. მაშინ, როდესაც აღმოსავლეთის ადამიანისთვის დრო წარმოადგენს მშვიდ, მდუმარე წყალსაცავს, რომლის ზედაპირი დროდადრო შეუმჩნევლად ირხევა და იქვე ქრება“ (Орлов, 1992: 47). იდეას ორლოვი განავრცობს. მას მიაჩნია, რომ აღმოსავლეთის ადამიანმა მედიტაციებით დაიგროვა სპეციფიკური ცოდნა. მედიტაციურ განზომილებაში იგი მიჰყვება დროის სვლას, ყურადღებას მიმართავს სამყაროს ისეთ ასპექტებზე, რომელიც ემპირიული გამოცდილების შედეგად მიიღწევა და აღიქმება. თავის მხრივ, დასავლეთიც ითვალისწინებს ემპირიულ გამოცდილებას, თუმცა დასავლური ცოდნა დროის შესახებ ლოგიკასა და სამეცნიერო, ფილოსოფიურ ტრაქტატებში ჩამოყალიბებულ სწავლებებს ემყარება.

თუ აღმოსავლური აზროვნება დროის მდინარებას არ ეწინააღმდეგება, ევროპული ცდილობს დროის დამორჩილებასა და მასზე ზემოქმედებას. დროის უწყვეტობის დამღვევის ტენდენცია გაცნობიერებულ ხასიათს შუასაუკუნეების მხატვრულ აზროვნებაში იძენს. იგულისხმება ევროპელ კომპოზიტორთა მიერ შემუშავებული გამომსახველ საშუალებათა კომპლექსი, რომლის მეშვეობით მუსიკალურ ნაწარმოებში შესაძლებელი გახდა დროის დანაწევრება და მასზე ზემოქმედება, დროის დაბრუნება, ან სულაც „დროში მოგზაურობა“. მუსიკა პროცესია, დროის კონტინუუმი, რომელიც განისაზღვრება მეტრით, რიტმით და ტემპით, დროის სვლის განცდა უზრუნველყოფილია მუსიკალური ქსოვილის შეცვლის გზით, რაც მუსიკალურ გამომსახველობითი საშუალებებით ხორციელდება, რადგან ცვლილება მუსიკაში დროის საზომია. მუსიკალური სტრუქტურის ამ ფიქსირებულ ელემენტებს შორის ურთიერთობა მოქმედებს მუსიკის დროის სვლაზე; ამრიგად, დასავლურმა აზროვნებამ მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებებით დამღვევადი გახადა დროის უწყვეტობა და დროის შეუქცევადობა (ტაქტირება, რეპრიზა, ტემპური ნიუანსების ცვლა და სხვ.).

ორლოვი ეხება მუსიკალური ნაწარმოების ფორმას, როგორც მუსიკის ერთ-ერთ დროით-სივრცულ ფაქტორს. მისი აზრით, მუსიკალური ბგერების მეშვეობით ნაწარმოებში იქმნება კონსტრუქციის იერარქია, რაც შედგენილია დიდი, თუ მცირე ხმოვანი ბლოკებისაგან (თემატური მასალისაგან), სწორედ ამ ბლოკების, ანუ „სამშენებლო მასალის“ სიმწყობრე აძლევს ნაწარმოებს როგორც ფორმას, ისე მათი ურთიერთქმედება - განვითარება ქმნის მუსიკალური დროის რთულ „პაკეტს“. ეს „კონსტრუქციული ბლოკები“ უპირველესად, ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილის აგების ფორმაზე, ანუ მის ფაქტურაზეა დამოკიდებული. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს პოლიფონიური ფაქტურა. პოლიფონია კი არა მარტო ევროპული მუსიკის უდიდესი მონაპოვარია, არამედ „ტრადიციული ქართული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორიაცაა“ (წურწუმია, 1998: 50-57).

მეთოდები. მოხსენება ემყარება კვლევის შემდეგ მეთოდებს:

- **ისტორიულს:** ისტორიული კვლევის მეთოდი გულისხმობს ტრადიციულ სასიმღერო ფოლკლორზე დროის, ისტორიული და მიგრაციული პროცესების ზეგავლენას.
- **ანალიტიკურს:** აღნიშნული მეთოდით წარმოდგენილია მოსაზრებები ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში ქრონოტოპული აზროვნების გამოვლენის შესახებ; სიმღერების ფაქტურულ სახეობაში, მელოდიებსა და ინტონაციაში გამოვლენილი აღმოსავლური და

ევროპული მხატვრული დროით-სივრცული კატეგორიები; ამასთან, თავად ქართული ტრადიციული საგუნდო მუსიკის - სასიმღერო ფოლკლორის გავლენები ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაზე ნიკო სულხანიშვილის გუნდების მაგალითზე.

• **კომპარატიული:** ამ მეთოდით შესწავლილი და შედარებულია ქრონოტოპული ასპექტების ზოგადადმოსავლური და დასავლეთევროპული კატეგორიები და ქართულ ეპოსში გამოვლენილი მითოლოგიური დროით-სივრცული აღქმები; კომპოზიტორ ნიკო სულხანიშვილის საგუნდო პარტიტურებში გამოვლენილი მხატვრული ქრონოტოპები ეროვნული და ევროპული ფაქტურული, ინტონაციური და ენობრივი თავისებურებები.

შედეგები. ქართულ ტრადიციულ და პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში ქრონოტოპული აზროვნების ძიებებისა და შესწავლის შედეგად დადგინდა:

- საქართველოს ტერიტორიაზე ისტორიული მიგრაციების გავლენები ტრადიციულ კულტურაზე;
- უცხო კულტურათა გავლენები ქართული ტრადიციული მუსიკის მრავალფეროვან ბუნებაზე;
- ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში გამოვლენილი დროით-სივრცული აღმოსავლური, ზოგადევროპული და მითოლოგიური გაგებები;
- ქართული სასიმღერო ფოლკლორის საფუძვლებზე აღმოცენებული ნიკო სულხანიშვილის საგუნდო შემოქმედებაში სპეციფიკური ჟღერადობისა და პარტიტურებში გამოვლენილი ფორმა-ხერხები სპეციფიკის გათვალისწინებით ტრადიციულ ფოლკლორში მიკვლეული დროით-სივრცული კატეგორიები.

მსჯელობა. მუსიკა ხელოვნების ის სახეა, სადაც ბგერა დროსა და სივრცეშია განფენილი. ის პროცესია, დროის კონტინუუმი, რომელიც სპეციფიკური კრიტერიუმებით (მეტრი, ტემპი, რიტმი) განისაზღვრება.

ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვან ფოლკლორში დროთა განმავლობაში აირეკლა ზოგადი მსოფლადქმები, გარესამყაროსთან დამოკიდებულება, სხვა კულტურათა გავლენები, რაც, სწორედ სპეციფიკურ მუსიკალურ გამომსახველობით კომპონენტებში აისახა.

კვლევის შედეგებმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა ქართული ტრადიციული მუსიკის სიღრმე, მრავალფეროვანი და დემოკრატიული ბუნება, რაც სტილურ საფუძვლად იქცა ეროვნული პროფესიული საგუნდო მუსიკისა.

დასკვნები

- განსხვავებულ კულტურათა ურთიერთობების შედეგები აისახა ქართულ მხატვრულ ქრონოტოპულ ასპექტებზე;
- ფოლკლორული საფუძვლებით გამოწვეული დროით-სივრცული ტრადიციული აღქმების გავლენები ფაქტურული, მეტრულ-რიტმულ და ინტონაციურ დონეზე დადგინდა ნიკო სულხანიშვილის გუნდებში;
- გამოიკვეთა ევროპული საკომპოზიციო, პოლიფონიური ხერხებისა და ფორმების ზეგავლენა სულხანიშვილის ნაწამოებების მხატვრულ ქრონოტოპებზე;
- XX საუკუნის ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში დროით-სივრცული კატეგორიების გააზრება ნიკო სულხანიშვილიდან მომდინარე ტრადიციას.

ქრონოტოპული აზროვნების გამოვლენისთვის ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში

ქართული ტრადიციული მუსიკა ქვეყნის გამორჩეული გეოპოლიტიკური მდებარეობის გამო რთულ ფენომენს წარმოადგენს, რომელმაც ძველ კავკასიურ ძირებთან ერთად, დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა გავლენაც აირეკლა. ვინაიდან, დროისა და სივრცის კატეგორიები გამოხატავს ეთნოსის, ერის, საზოგადოების მიერ სამყაროსადმი დამოკიდებულებას, შესაბამისად ქართულმა ტრადიციულმა მუსიკამაც, მისი ისტორიულ-კულტურული განვითარების კვალდაკვალ, განიცადა ეთნოსის მსოფლმხედველობაში მომხდარი ცვლილებები.

ცნობილია, რომ შორეულ წარსულში „ხშირი იყო მიგრაციული პროცესები, მოსახლეობის გადასვლა-გადმოსვლა არა მხოლოდ კავკასიის იმ ნაწილში, რომელშიც ქართველი ხალხი მკვიდრობდა, არამედ მთელს კავკასიასა და წინა აზიაშიც, რადგან ეს რეგიონი ევროპისა და აზიის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის გზათა შესაყარზეა. საუკუნეთა განმავლობაში ქართული ეთნოსი ყველა იმ ხალხისაგან, ვისთანაც კი ურთიერთობა ჰქონია, შემოქმედებითად ითვისებდა არა ერთ კულტურულ მიღწევას, როგორც მატერიალური, ისე სულიერი კულტურის სფეროში. თავის მხრივ, ქართველი ხალხის მრავალი კულტურული მონაპოვარი ყველა მეზობელს, როგორც ჩრდილოეთით, ისე სამხრეთით და აღმოსავლეთით გადაეცემოდა“ (თოფჩიშვილი, 2007: 3).

როგორც ცნობილია, ქართული კულტურის ორ - აღმოსავლურ და დასავლურ წრეს გამოჰყოფენ მის ძველ ცივილიზაციათა კონტექსტში განხილვისას. პირველმა ქართულმა სახელმწიფოებრივმა წარმონაქმნებმა - დიაოხმა და კოლხამ, ფაქტობრივად, უკვე გამოკვეთეს ქართული კულტურის ორი არეალი - აღმოსავლური და დასავლური (წურწუშია, 2020). რეგიონში მიგრაციების შედეგად, კულტურულ გავლენებს ეთნომუსიკოლოგი ნინო ციციშვილი ქართული ტრადიციული მუსიკის მაგალითზე განიხილავს. როგორც ციციშვილი აღნიშნავს, ქართლ-კახური ე.წ. „გრძელი სიმღერების“ ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი სწორედ ისტორიულმა მიგრაციულმა პროცესებმა ითამაშეს, რაშიც „მონოდიური სასიმღერო სტილის მატარებელი ხალხები იყვნენ ჩართულები“ (ციციშვილი, 2010). მკვლევარი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ტიპოლოგიურ პარალელებს ავლენს აღმოსავლური მუსიკისა და ქართლ-კახური სიმღერების მახასიათებლებს შორის. სხვადასხვა პარამეტრიდან ის კილოსა და რიტმ-მეტრს გამოჰყოფს. მეცნიერი ანალიზის შედეგად ასკვნის, რომ მხოლოდ იმ ჟანრებში, რომლებშიც მელიზმური მელოდიკა აშკარად მეტყველებს აღმოსავლურ გავლენებზე (ერთხმიან ოროველებსა და ურმულებში), სრულადაა გაბატონებული აღმოსავლეთის მუსიკალურ კულტურებში გავრცელებული ტეტრაქორდული კილოები, ხოლო მრავალხმიან ბურდონულ გრძელ სიმღერებში - აღმოსავლეთ საქართველოს უძველესი სიმღერებისთვის დამახასიათებელი კვინტური დიატონიკაა გაბატონებული. იგი ფიქრობს, რომ ქართლ-კახური („გრძელი“ სუფრულების, „ურმულებისა“ და „ოროველების“) სასიმღერო სტილი ორი, განსხვავებული მუსიკალური სტილის - უძველესი ავტოქტონური მრავალხმიანი და ინდოევროპული ტომების მიერ აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე გავლისას დატოვებული მონოდიური სტილების შერწყმის საფუძველზე უნდა ჩამოყალიბებულიყო. როგორც ცნობილია, ბურდონული ბანი ადვილად ჰგუობს მელიზმურ მელოდიკას და თავისუფალ მეტრ-რიტმს, შესაბამისად, ქართული მუსიკის ერთ-ერთმა იმანენტურმა მახასიათებელმა - ბურდონულმა მრავალხმიანობამ, ბუნებრივად მოირგო აღმოსავლური ერთხმიანი მელოდია, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში მოგვევლინა ბურდონული ორხმიანობის, ხოლო უმეტეს შემთხვევაში, განვითარებული ბურდონული სამხმიანობის სახით.

როგორც ვხედავთ, ქართლ-კახურ მუსიკალურ ფოლკლორში, სადაც წამყვანი ადგილი თავისუფალი მეტრით გადმოცემულ მელიზმურ, და გაშლილი მელოდიების

განმეორებად რიტმულ დაჯგუფებებს უჭირავს, ვლინდება დროის აღმოსავლეთისთვის დამახასიათებელი გაგება. უსასრულო დროის შეგრძნებას აქ გაბმული ბურდონი ამძაფრებს, რომელიც სპეციფიკურ სივრცულ ველსაც ქმნის. ბურდონული მრავალხმიანობა რომ აღმოსავლური ტომების საქართველოს გავლით მიგრაციამდე იყო გავრცელებული ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, ამას აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალურ ფოლკლორის არქაული შრეებიც ადასტურებენ.

რაც შეეხება ევროპული მუსიკალური აზროვნების მისწრაფებას დროის უწყვეტობისა და შეუქცევადობის დაძლევისაკენ, ეს პრინციპები მკაფიოდაა გამოხატული დასავლეთ საქართველოს ტრადიციულ მუსიკაში, სადაც კომპლექსური და კონტრასტული მრავალხმიანობაა გავრცელებული, ხოლო მრავალხმიანობის ბურდონული ტიპი მხოლოდ ფრაგმენტულად გვხვდება. დასავლეთ საქართველოს, ძირითადად, ანსამბლურ სიმღერებში მეტრი რეგულარულია, რიტმი - დანაწევრებული, ხოლო სტრუქტურა მოკლე რიტმული დაჯგუფებების განმეორებადობას ემყარება. აქ მკაფიოდაა გამოვლენილი დროის დაძლევის ევროპული მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია.

ამას გარდა, დაკვირვებების შედეგად აღვნიშნავდი დროისა და სივრცის კიდევ ერთ სპეციფიკურ აღქმას, რომელიც უძველესი ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი და დღემდე მთაშია შემონახული. ცნობილია, რომ მთის წარმოდგენები დროსა და სივრცეზე ბევრად განსხვავდება ე.წ. ცივილიზებული სამყაროს ქრონოტოპული აღქმისაგან. საუბარია იმ ადრეულ პერიოდზე, როცა ადამიანი სამყაროს ერთ დიდ სივრცედ აღიქვამდა და მის ცენტრად საკუთარ მიწას მიიჩნევდა. ეს შესანიშნავადაა გამოვლენილი მთაში გავრცელებულ ისეთ მითებში, სადაც უაპელაციოდაა გაერთიანებული წარმართული ღვთაებები, ქრისტიანული წმინდანები და ისტორიული გმირები (მაგ.: სვანური ლეგენდა „დევის ნაგების“ შესახებ, რომელიც აერთიანებს განსხვავებულ ეპოქალურ და კულტურულ შრეებს, სადაც პერსონაჟებად გვევლინებიან თამარ მეფე, დევი, ლამარია (ღვთისმშობელი), ნადირობის ქალღმერთი დალი და ამინდის ღვთაება კვირიკე). მთაში დრო მოცულობითია და ამავე დროს შემჭიდროვებული, ვინაიდან მთის მეხსიერება უხსოვარი წარსულიდან ინახავს მითებსა და ლეგენდებს და მათ რეალურ ისტორიებთან ერთად თითქმის თანადროულად აღიქვამს. ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ყველაზე არქაულად სწორედ აღმოსავლეთის მთისა და სვანური ფოლკლორია მიჩნეული, რომლებშიც დროის მითოლოგიური გაგება შეიძლება დავინახოთ. რაც შეეხება სივრცეს, ზოგადად სივრცული პარამეტრი ყველა ტიპის მუსიკას ახასიათებს, როგორც ერთხმიანს, ისე მრავალხმიანს. თუმცა, მრავალხმიანობა იქცა უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად ამ პარამეტრის ზრდა-განვითარებისთვის. ჩემი აზრით, შესრულების რესპონსორულმა ფორმამ ძველ საერო ანუ ტრადიციულ მუსიკაში რეალურ, ობიექტურ სივრცესთან ერთად, მხატვრულ-მუსიკალური სივრცეც განსაზღვრა. ამ პროცესში განსაკუთრებული როლი სწორედ მრავალხმიანობას მიუძღვის, რადგანაც მრავალხმიან სტრუქტურაში გამოვლინდა სივრცული აზროვნების ევოლუცია, რაც გამოიხატა ხმათა დამოუკიდებლობის ზრდაში, ანუ ფაქტურის მზარდ პოლიფონიზებაში.

როგორც ვხედავთ, ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში საინტერესოდ და მრავალფეროვნად ვლინდება დროით-სივრცული კატეგორიების როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური და მითოლოგიური გაგება. ამ პროცესებმა თავი ახალ ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაშიც იჩინეს, ვინაიდან ის სწორედ ტრადიციულ ქართულ მრავალხმიან საგუნდო მუსიკის ზოგად პრინციპებსა და ენას დაეყრდნო და საინტერესო განვითარება ჰპოვა.

დროით-სივრცული პარამეტრები ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში

ცნობილია, რომ ქართული პროფესიული საგუნდო მუსიკის ისტორია ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებით იწყება. მისი გუნდები ქართული ეროვნული მუსიკის ყველა სტილური ნიშან-თვისების მატარებელია და ემყარება საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ფოლკლორს, ამიტომ ბუნებრივია ისიც, რომ მის შემოქმედებაში ვლინდება ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ისტორიულად ჩამოყალიბებული მიდგომა დროით-სივრცული კატეგორიებისადმი. ამავე დროს, სულხანიშვილი ავლენს ევროპულ პროფესიულ საკომპოზიტორო აზროვნებას და მიმართავს ევროპულ საკომპოზიციო ხერხებსა და ფორმებს. ამდენად, მისი შემოქმედება ამ გამოცდილებათა სინთეზს წარმოადგენს. ამიტომ, ვფიქრობ, მართებულია, დაისვას საკითხი, მის მუსიკაში დროით-სივრცული კატეგორიებისადმი როგორც ტრადიციულ, ისე ზოგადევროპულ მიდგომათა არსებობის შესახებ. ამასთან, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ზოგადად, ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში დადასტურებული დროის დასავლური აღქმა არა მხოლოდ ევროპული აზროვნებიდან მომდინარე, არამედ ტრადიციული მუსიკის იმანენტური ბუნებით განპირობებული მოვლენაა. ტრადიციული და ევროპული მიდგომები რომ სულხანიშვილის მხატვრულ-მუსიკალური აზროვნების არსებითი მახასიათებელია და არა ორი განსხვავებული კულტურული ტრადიციის ერთმანეთთან დაკავშირების ხელოვნური მცდელობა, ამის მტკიცების საფუძველს მისი მუსიკა იძლევა. დროით-სივრცული პარამეტრების რთული პაკეტია წარმოდგენილი სულხანიშვილის „გუთნურში“: დროის აღმოსავლური აღქმა ვლინდება ნაწარმოების ზოგად იმპროვიზაციულ ბუნებაში, სოლისტის თავისუფალ-იმპროვიზირებად და მელიზმურ მელიოდაში. დროის შესახებ აღნიშნული წარმოდგენებით, იგი აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორის თვისებებს ატარებს; ამას გარდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ საქართველოს მთის ცნობიერებისთვის დამახასიათებელ მითოლოგიურ დროზეც, ვინაიდან, გუთნისდედის სახე ქართულ ეპოსში არქაული პერიოდის ყოფითი ტრადიციის გამოძახილია; რაც შეეხება დასავლურ გაგებას, დროის დამორჩილების მისწრაფებას კომპოზიტორი ევროპული საკომპოზიციო ხერხების მიმართვაში ავლენს. იგი აღმოსავლეთ საქართველოს ფოლკლორის მახასიათებლებს ნაწარმოების ფორმაქმნადობის პროცესში ევროპული თავისუფალი იმიტაციისა და კონტრაპუნქტის ხერხებს უთავსებს. „გუთნურში“ დრო და სივრცე თავად მუსიკის ერთიანი მხატვრული პროცესია, რომელიც შრომას ასახავს. ამ ფაქტს აძლიერებს შრომის პროცესის ამსახველი დეკლამაციები, რაც ნაწარმოების ობიექტურ ქრონოტოპებს მსმენელისთვის თანადროულს ხდის.

დროით-სივრცული პარამეტრების განსხვავებული, სრულად დასავლური გაგება ვლინდება „მესტვირულში“, სადაც ერთი მხრივ, ქართული ფოლკლორის დასავლეთ დიალექტების ნიშნები, მეორე მხრივ კი ევროპული ხერხებისა და ფორმების სინთეზია წარმოდგენილი. განსხვავებით „გუთნურისაგან“, აქ სოლისტის მელიოდია რიტმულად მკაფიოდ გამოხატული და თანაზომიერია. ნაწარმოების პროლოგსა და ეპილოგში ვხვდებით საგუნდო ხმების მარტივ იმიტაციას; დროზე შემოქმედების ტრადიციული გაგება კი დასავლეთ საქართველოსთვის დამახასიათებელი კომპლექსური მრავალხმიანობის მიმართვაში ვლინდება: ნაწარმოების ცენტრალური საგუნდო რეფრენი თანაზომიერ მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურასა და აკორდულ ფაქტურაშია მოცემული. „მესტვირულში“ სახეზეა ევროპული და დასავლეთ საქართველოს ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების თავისებურებათა ორგანული სინთეზი.

საინტერესო დროით-სივრცული გადაწყვეტაა გუნდში „სამშობლო ხევსურისა“, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორს ემყარება. ნაწარმოები, მისი ფორმისა და აღნაგობის უჩვეულობის გამო მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში ადრეც მოხვედრილა (წურჭუმია, 2005: 141). გუნდის პირველ ნაწილში კომპოზიტორი

პროპორციულად ალაგებს ფრაზებს და ტაქტების ზრდადობის პრინციპით ქმნის ნაგებობას: 1+2+3+4 (მამაკაცთა + შერეული + ქალთა + შერეული). ნაწარმოების მხატვრული დრო მკაცრად ორგანიზებულია და მასზე ზემოქმედება მისი აჩქარებით ხორციელდება. შუა ნაწილში გამოყენებულია სიმღერის რესპონსორული ფორმა: კორიფე და გუნდი. ამ უმკვლესი ქართული ორხმიანობის ნიმუშს შემოაქვს დროის არქაული, მითოლოგიური გაგება; ფინალურ ნაწილში მოცემული ფუგეტა, რომელიც უცხოა ქართული ტრადიციული მუსიკისთვის, ფუგირებული ფორმის პირველ მაგალითს წარმოადგენს ქართულ პროფესიულ მუსიკაში. აქ სახეზეა ევროპული ფორმისა და ტრადიციული ინტონაციის სიმბიოზი. თემის სტრუქტული გატარება კი ე.წ. მთის დროს უფრო, მოქნილს ხდის და აჩქარების შეგრძნებას იწვევს, რაც დროის დამორჩილების დასავლური ხერხია.

ახსოლუტური ევროპული ხედვა კი სულხანიშვილმა თავის უკანასკნელ ქორალში - „ღმერთო, ღმერთო“ გამოავლინა, რომელიც ევროპულ კილო-ტონალურ სისტემაშია დაწერილი და მისი აკორდულ-ჰეტეროფონული წყობით, ფილოსოფიური აზროვნებითა და სპირიტუალური განწყობით, დროისა და სივრცის თანაბარფუნქციური, ევროპული გაგება მოგვცა. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სახეზეა ხმათასვლის ტრადიციული გალობისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. ამასთან, დიდი ემოციური კავშირი ქართულ საეკლესიო საგალობელთან. ის სპირიტუალური ატმოსფერო, რასაც ნაწარმოები ჰბადებს, სწორედ ტრადიციული გალობის განწყობის მატარებელია.

ამრიგად, ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში დროით-სივრცული კატეგორიებისადმი დამოკიდებულების ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ ქრონოტოპების ისტორიულად ჩამოყალიბებული ხედვა განსხვავებულ კულტურათა დიალოგის შედეგია და წარმოგვიდგება, როგორც დროის აღმოსავლური, დასავლური და მითოლოგიური გაგების ორიგინალური სიმბიოზი. ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში დროით-სივრცულ აღქმასთან დაკავშირებული მიგნებები, უფრო ქვეცნობიერად, ფოლკლორული პირველწყაროების გავლენით იკვეთება, რაც კომპოზიტორის გენიალური ინტუიციის გამოვლენაა. ამასთან, ეროვნულ სიმღერა-გალობით ნასაზრდოები მისი მუსიკალური ცნობიერება ორგანულად ითავსებს მუსიკალური ფორმისა და ფაქტურის ჩამოყალიბებაში ტრადიციული მუსიკის დრამატურგიულ-არქიტექტონიკურ პრინციპებს და ევროპულ კომპოზიტორთა მიერ საუკუნეთა მანძილზე შემუშავებულ განვითარების ხერხების არსენალს. ავტორისეული ინდივიდუალური ხედვა ამ გამოცდილებათა ორიგინალურ და მაღალმხატვრულ შერწყმაშია გამოვლენილი.

XX საუკუნის ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში დროით-სივრცული კატეგორიების გააზრება სწორედ ნიკო სულხანიშვილისაგან მომდინარე ტრადიციას, რაც მისი შემოქმედების მნიშვნელობის ახალ წახნაგებს წარმოაჩენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თოფჩიშვილი, რ. (2007). კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა. თბილისი
- ქავთარაძე, მ. (2017). დროის ფაქტორი XX საუკუნის საგუნდო მუსიკაში (გ. ლიგეტის რეკვიემისა და ს. ნასიმის „ვედრებას“ შედარებით ანალიზის მაგალითზე). თბილისი.
- ციციშვილი, ნ. (2010). აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის შედარებითი და დარგთაშორისი შესწავლა ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოდიური მუსიკის კონტექსტში. ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი

- წურწუშია, რ. (1998). XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მუსიკის ეროვნულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ. XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები (291-321). თბილისი.
- წურწუშია, რ. (2005). XX საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები. თბილისი.
- Орлов, Г. (1992). Древо Музыки. С-Петербург.

REFERENCES:

- topchishvili, r. (2007). k'avk'asiis khalkhta etnografia, etnik'uri ist'oria, etnik'uri k'ult'ura. tbilisi.
- kavtaradze, m. (2017). drois pakt'ori XX sauk'unis sagundo musik'ashi (g. liget'is rek'viemisa da s. nasidzis „vedrebas“ shedarebit analizis magalitze). tbilisi.
- tsitsishvili, n. (2010). aghmosavlet sakartvelos mravalkhmiani sasimghero st'ilis shedarebiti da dargtashorisi shests'avla akhlo aghmosavletisa da tsent'raluri aziis monodiuri musik'is k'ont'ekst'shi. t'raditsiuli mravalkhmianobis saertashoriso simp'oziumi. tbilisi.
- ts'urts'umia, r. (1998). XX sauk'unis p'irveli nakhevrის kartuli musik'is erovnul t'raditsiastan damok'idebulebis shesakheb. XX sauk'unis 20-50-iani ts'lebis kartuli musik'is ist'oriis nark'vevebi (291-321). tbilisi.
- ts'urts'umia, r. (2005). XX sauk'unis kartuli musik'a. tvitmqopadoba da ghirebulebiti orient'atsiebi. tbilisi.
- Orlov, G. (1992). Tree of Music. St. Petersburg.

**DOUBLE ORIENTATION OF THE ARMENIAN AESTHETIC
CONSCIOUSNESS
(ON THE EXAMPLE OF ARMENIAN EARLY MEDIEVAL MUSIC)**

Svetlana Arzumanyan

Institute of Philosophy, Sociology and Law of NAS RA

Associate Professor

+37493730840, s.arzumanyan@inbox.ru

Abstract. The article examines the process of formation of the aesthetic consciousness of the Armenian people during the transition from paganism to Christianity. The basis of the concept chosen as the defining one is the proposition that, having gone through a long path of cultural and historical development, the Armenian people, already in the pagan period of their existence, formed a certain “spiritual substrate”, a certain unchangeable “core”, which, having undergone a certain transformation and modification, in its main features retained stability, thereby defining the process of continuity between pagan and Christian cultures. Considering the fact that Christianity is still an absolute guiding factor for Armenian culture today, we can conclude that this unchanging “spiritual substrate” is actively functioning in our time. Having presented the “algorithm” for the formation of this substrate as a result of turning to the cultures of the West (Hellenism) and the East (the culture of Iranian-speaking peoples), it was concluded that there is a dual process that determines the process of formation of national culture. The question is that, having borrowed everything that is most valuable in these cultures, Armenian culture managed to avoid their mechanical copying, their simple imitation. On the contrary, as a result of adequate perception and assimilation of these foreign cultural values, their borrowing, Armenian culture managed not only to preserve, but also to strengthen its roots, and, in essence, to lay claim to universal recognition.

We tried to present the above said using the example of the development of the musical art of the Armenians, taking as a basis folk (peasant), folk-professional (Vipasan, Gusan) and cult (temple, church). The starting point for us was the existing consensus among musicologists that it was monodic (single-voice), even if performed by a choir, that its modes were diatonic, containing semitones, that it contained certain intonationally fixed melodic patterns, representing prototypes of the first voices, and perhaps these voices themselves (typical melodic models).

Keywords: Armenian People; Aesthetic Consciousness; West; East; Paganism; Christianity; Music; Church Music.

Introduction. One of the few peoples whose cultural values, created already during the period of paganism, were highly appreciated and recognized in the territory of neighboring countries and even the entire Great Roman Empire, was the Armenian people. It is known that already in 301 CE the Armenians were the first to adopt Christianity as a state religion. This played a crucial role in their fate, influenced the course of history and the formation of their identity. But we must also take into account the fact that even before the adoption of Christianity, Armenians were distinguished by the presence of a fairly high level of aesthetic consciousness. This is confirmed by the surviving fragments of mythology, testifying to the ancient beliefs of the Armenians, especially expressed in the cults of fire and water, as well as surviving various examples of “primitive art”, which serve as the most important means of “aesthetic organization” of their life and the environment in general. At the same time, it must be recognized that since mythological consciousness is syncretistic in nature, i.e. all its manifestations are not separated from each other and are in indissoluble unity, it is not surprising that religious ideas acquire an aesthetic connotation, and aesthetic ones are revealed in religious light. And it is a specific characteristic of the cultural values of all ancient peoples.

On the creative development of foreign cultural values

Having no real opportunity to turn to the most ancient layers of Armenian culture, going back to its primitive, tribal layers, let us consider the time period when temples dedicated to the Armenian pagan gods were erected in the cities and villages of Armenia, their statues were created, and temple music sounded. It is enough to point out such well-known cultural values as the temples of the mother goddess Anahit in Yeriz, the god of fire and war Vahagn and the goddess Astghik, known as the “chambers of Vahagn”, as well as the temple of Anahit in the city of Ashtishat, the temple of the god of light and sun Mithras in the village of Garni.

The special significance of this period is revealed in the fact that it was at this time that the process of intensive development of the aesthetic consciousness of the Armenian people took place, determined by interaction with the cultures of other peoples, among which the ancient Persians and Hellenes especially stood out. Interest in the cultures of the East and West had objective reasons, primarily due to the fact that Armenia was in a certain political and economic dependence on them and was under their protectorate. Therefore, it's not surprising that these cultures, firstly, occupying a dominant position, and secondly, having a high level of development, should have been perceived as a certain ideal, serving as a guideline for imitation, as the highest goal to which one must strive and achieve it. Naturally, this interest was accompanied by a desire to assimilate and develop everything that seemed valuable in them. Therefore, it can be argued that this was not just a passive perception of them. Consciously, and perhaps subconsciously, on an intuitive level, a truly creative development of certain artistic and aesthetic “codes” of these foreign cultures was carried out from the perspective of Armenian culture, which had already taken quite deep roots.

It is noteworthy that, passing the cultural values of these peoples through the crucible of their aesthetic consciousness, the Armenians learned to identify and appreciate the truly creative, unique principle not only in these cultures, but also in their own national culture, which contributed to the progress of the latter and the establishment of its original face. In this context, it becomes clear why, despite their dominant position and strong influence, neither the Hellenic nor the Persian cultures managed to actually subjugate the national culture, much less absorb it. For example, Hellenic culture, which had a great influence on Armenian culture for several centuries, was able to enter into a close connection with it, which over time developed into a dialectical unity, into a kind of synthesis. But nothing more. As A. Adamyan figuratively put it, “Hellenism was not the content, but only a high form in which the cultural history of the Armenian people was created and developed” (Adamyan, 1955: 15). Consequently, we can assume the presence of a two-pronged process that determines the process of formation of national culture. The point is that, on the one hand, a process was really unfolding aimed at adequate perception and assimilation of foreign highly developed cultural values. On the other hand, there was an increasing desire to develop their own national culture, to raise it to the level of highly developed cultures of that time.

About the double orientation of the aesthetic consciousness of the ancient Armenians

Based on the abovementioned, we can conclude that the aesthetic consciousness of the ancient Armenians was characterized by a dual orientation. On the one hand, it was directed into the depths of centuries and constantly returned and turned to its origins, to the very beginnings of the emerging national cultural tradition. On the other hand, aesthetic consciousness, which had already acquired national characteristics, never closed in on itself. On the contrary, it constantly strived for the perception and creative processing of everything valuable (of course, from the point of view of national consciousness) identified in more developed cultures. This means that the aesthetic consciousness of the Armenians has always been open, so to speak, to both eastern (primarily Iranian-speaking) and western (Hellenic) cultural influences. Moreover, by perceiving and creatively mastering the characteristic qualities of these cultures, the aesthetic consciousness of the Armenians was able to carry out their unique synthesis on the basis of their own national culture.

Such “readiness” and ability to creatively perceive the basic parameters of various cultures of the East and West played a huge positive role and facilitated the process of Armenians accepting Christianity as a new system of worldview and understanding of the world. Of course, there was a confrontation, a confrontation taking place between the old, pagan and new Christian forms of

worldview, which is quite natural when one worldview is replaced by another, one system of cultural values by another and, therefore, being a generally natural process, was characteristic not only of Armenia. It is well known that all of early Christianity sharply opposed itself to everything ancient and pagan in the spheres of both material and especially spiritual culture. Such a confrontation, often turning into an irreconcilable struggle, could not pass by the artistic and aesthetic sphere. The obvious denial of ancient art (especially its plastic forms and theater), the rejection of the cult of external beauty, expressed in the denial of elegant clothing, precious jewelry, and cosmetics, became some visible manifestations of this confrontation.

However, the latter was somewhat contradictory, because, while denying some ancient values, early Christianity simultaneously accepted others. The point is that many medieval aesthetic ideas grow out of pagan ones or go back to them. In particular, the famous Polish esthetician V. Tatarkiewicz noted that “Christians, while remaining in agreement with their religion and philosophy, could and did borrow a lot in aesthetics from the philosophers of Greece and Rome: From Plato they were impressed by the concept of spiritual beauty, from the Stoics - moral beauty, Plotinus has a doctrine of the beauty of light and the world. Also, the Pythagorean understanding of beauty (as proportion), the Aristotelian understanding of art, Cicero’s view of rhetoric, Horace’s view of poetry, Vitruvius’s view of architecture corresponded to their views on the world and man. “So, if a new era in the history of aesthetics begins with the emergence of Christianity, then it must be remembered that in this era there were at least as many ancient traditions as there were actually medieval views” (By’chkov, 1981: 6-7). This correctly noted feature of the medieval aesthetic consciousness of all peoples largely explains the reasons for the rise of creative thought and progress in the spheres of various types of art, which became possible already in the early medieval period.

Of course, the transition from pagan aesthetic ideas to Christian ones could not occur mechanically and painlessly. This transition also implied a significant transformation and modification of the content of all aesthetic concepts, artistic norms and principles. It is clear that such a transformation included the possibility of conflicts between the old and new understandings of them, and the possibility of their distorted, inadequate perception. However, what is more important is that it was precisely the transformation and modification of the old, and sometimes even a simple transition and borrowing. The creation of something new was not carried out from scratch, but on the basis of what already existed. A solid building of medieval, “new” art could only be erected on the solid foundation of “old,” pagan art, the classical examples of which were perceived as unsurpassed artistic values. And this means that a successive connection had to be established between the old and the new, pagan and Christian.

Thus, with all its opposition to the pagan, the Christian seemed to grow, logically follow from it and therefore, ultimately, preserved and developed many of the features contained in it. What has been said applies, of course, to a greater extent to the Eastern Christian cultural world, which includes Armenian culture, for it is well known that the early medieval West, sharply opposed to ancient culture and completely rejected it, long and painfully searched for points of contact and possible compromises between others, i.e. ancient and native art.

From paganism to Christianity: continuity as the most important factor in the aesthetic consciousness of Armenians

The painful search for points of contact between national and foreign, old and new, was alien to the aesthetic consciousness of Armenians. The ability to find these points of contact has been developed since ancient times, and the ability to creatively master the “alien” from the perspective of one’s own culture has become, as it were, an immanent quality and, perhaps, one of the most important features of the Armenian aesthetic consciousness. It is largely thanks to this ability, despite the known facts of the destruction on the territory of Armenia of a huge number of pagan artistic values - temples, sculptures, works of decorative art, musical instruments, etc., almost the entire pagan cultural heritage, the continuity of the connection between pagan and Christian cultures, providing the possibility of the transition of certain pagan cultural traditions into medieval, Christian ones, was nevertheless established.

Turning to the process of development of Armenian musical culture, as one of the most important manifestations of the original aesthetic consciousness of Armenians, through the example of which we will try to show this transition, we note that ideally the process of interest to us should be

considered throughout the entire period of the nation's existence. However, the origins of the Armenian people, and therefore the roots of their musical art, go back to ancient times, in the second millennium BC. e. It is clear that comprehensive data cannot be obtained about this distant past of the nation. Nevertheless, some famous Armenian musicologists have put forward certain general provisions regarding the origins of Armenian music, which have not been refuted up to our time. In particular, a fairly widespread opinion is that by the time they entered the historical arena as a single people with a single language and territory (second century B.C.), the Armenian tribes had gone through quite a long path of cultural and historical, and therefore musical development.

The process of consistent development of the monody of the Armenian tribes, carried out throughout this entire ancient period, from approximately the 6th century BCE), according to N. Tagmizyan, turned into the process of forming the traditions of Armenian folklore, the first stage of which was completed by the beginning of the 4th century BCE. the true flowering of Armenian music (Taghmizyan, 1977: 15). This is also confirmed by information about the art of Gokhtan singers, gusans and vipasans (storytellers), gleaned from the works of Armenian historians of the 5th century Movses Khorenatsi and Favstos Buzand.

Even in the complete absence of any written fragments of Armenian pagan music, in the musicological studies known to us, there is a unanimous opinion that it was monodic (one-voice), even if performed by a choir, that its modes were diatonic, containing semitones, that it contained certain intonationally fixed melodic models, which are prototypes of the first voices, and perhaps these voices themselves (typical melodic models).

Researchers also agree that despite the numerous influences emanating from the cultural substrates of various peoples at various stages of historical development, the Armenians were able to create an original, highly developed musical art with unique national characteristics, in which three main branches were distinguished: folk (peasant), folk-professional (Vipasan, Gusan) and cult (temple, church). The revaluation of pagan cultural traditions and pagan artistic values, carried out in the early medieval period from the standpoint of the Christian worldview and Christian humanism, didn't, as already noted, clearly lead to the rejection of everything pagan. The people continued to gravitate toward pagan culture, primarily finding spiritual satisfaction in it. Fastos Buzand wrote about this back in the 5th century, however, perceiving as the greatest sin the fact that even after the adoption of Christianity, Armenians continued to love "their mythical songs, their tales, they were brought up on them, they believed them and constantly indulged in them" (Buzand, 1953: 13). Therefore, in the fierce struggle for the spiritual perfection of mankind, for its salvation, the apologists of Christianity were forced to rely on pagan culture, and not simply turn away from it, pretending not to notice it. Essentially, Christianity never completely abandoned the pagan cultural heritage, and therefore "in the cultural development of Armenia, which had taken the path of feudalism, there was no break and no sharp separation of Christian culture from the "pagan" - Hellenistic culture" (Eremyan, 1980: 8).

There could be no "break", much less a "sharp break", in the development of musical culture, because, firstly, professional musical "practice" has always, to one degree or another, been influenced by folk music, which has a strong "pagan foundation", and secondly, it was based on the theoretical positions and attitudes of the "philosophers of music", whose musical and aesthetic views, thanks to the works of outstanding Armenian medieval thinkers, especially David the Invincible (Anakht) and David Kerakan (Grammar), went back to antiquity (Pythagoras, Plato, Aristotle).

On the nature of church music

Based on these premises, let us turn to the consideration of the professional musical art of the Armenian Middle Ages, first pointing out that the origins of Christian music itself are difficult to trace. After all, Christianity, having made a long, painful journey from East to West, encountered many fairly developed national musical cultures - Aramaic, Jewish, Cappadocian and Armenian, practically adopting some characteristic features from each of them. For example, according to researchers, "the techniques of psalmody were adopted by early Christians from ancient Jewish ritual singing, and in melismatic, widely sung melodies (for example, hallelujahs) the influence of samples of eastern music from Syria, Egypt, and Armenia is noticeable. It is also known that such performance traditions of Christian singing as antiphon (alternating two choral groups) and responsory (alternating solo and choral singing) have their prototypes in Eastern models" (Livanova, 1986: 21). Following the logic, we

must also take into account the fact that if Christianity was established as the religion of the oppressed masses, then obviously Christian art at first was the result of the activities of these same masses. And indeed, as N. Tagmizyan claims, “in the first centuries A. D. e. significant masses of Armenians, along with Greeks, Jews and other peoples, take part in laying the foundations of the singing of the Christian church outside their homeland (in Cappadocia, Northern Mesopotamia, Cilicia, Syria)” (Tagmizyan, 1977: 45).

From the above it follows that some elements of this style must also have been formed under the influence of Armenian music. Therefore, it should not have been as alien to the Armenian people as, say, Gregorian chant was to most Europeans. However, despite the fact that certain elements of Armenian monody were reflected in early medieval church music, they were clearly not enough to convey its truly national character. It couldn't be any other way. After all, Christianity was formed outside of Armenia and was not actually a national religion. The Armenian Church was initially forced to follow some generally accepted norms and forms of conducting church services established in the Christian world.

Moreover, in the absence of a national script that had reached perfection, she was forced to conduct services in the Greek and Syriac languages, incomprehensible to the majority of the people, which caused resistance from the people. The masses did not want to put up with the seemingly alien system of worldview imposed “from above”; they resisted Christianity as best they could, finding aesthetic pleasure in pagan culture. But even in the absence of liturgical literature in the Armenian language and the forced conduct of services in Greek and Syriac languages and according to Greek and Syriac procedural models, the Armenian church did not reject or prohibit the various means of musical expression introduced by the people into church singing.

In particular, it didn't hinder the people in their desire to sing prayers, relying on the musical tradition that goes back to the origins of national music and is recorded in the aesthetic consciousness. On the contrary, it sought and found in it a stimulus for the development of national church songwriting. On this occasion, N. Tagmizyan writes: “The people learned the prayers and, in particular, the psalms, which were translated orally, by heart and sang, based on their own centuries-old musical practice. This is how the folk-national trend of voicing Christian cult literary texts arose and by the middle of the 4th century was firmly rooted in Armenia” (Tagmizyan, 1977: 46).

In our opinion, it was a manifestation of the process of spontaneous penetration of elements of folk music into Christian songwriting. A researcher of one of the six musical and service collections of medieval Armenian music, Euchologia or the Mashtots Breviary, A. Arevshatyan, drew attention to the fact that in the surviving oldest examples of this collection (9th-10th centuries) there are no neumykhazys, which allowed it to make the conclusion is that in Armenia, up to the 10th century, “the method of oral transmission and existence of these chants was still widespread” (Arevshatyan, 1991: 139)

We believe that this fact indicates that, together with the adoption of the rites of Baptism, Wedding, Burial, Blessing of Water, etc., into the sphere of the legalized system of Christian rituals, the church thereby contributed to the spontaneous penetration of elements of ancient folk music into Christian songwriting. Indeed, in these rituals, which, as we know, have an ancient, pagan origin, the musical factor played an important role in the form of certain chants, melodic and rhythmic turns and was, undoubtedly, firmly “fixed» in the consciousness of the people.

The oral transmission of music accompanying the ritual action could not help but contribute to the introduction of these rhythmic intonation patterns into the ritual canons imported from Byzantium, Syria and Palestine, which was one of the important factors of their Armenianization. Apparently, it was precisely this practice of psalmody and ritual that determined the church's interest in the ancient Armenian typical melodic models formed in folk music - voices, and stimulated the process of conscious appeal to them. However, not only voices, but also folk rhythms and musical form were the focus of attention of the creators of church music. According to Kh. Kushnarev, the church borrowed from folk music modes, some rhythmic intonation forms, methods for developing melody and even form in general. Of course, this borrowing was not a dead repetition, a simple mechanical copying. In accordance with new concepts about man and the world, new ideas about the salvation of mankind, elements of musical speech and form were subject to rethinking and transformation by the church. However, such transformation and modification were carried out that did not affect the qualitative originality of Armenian folk music. For example, the research of Kh. Kushnarev confirmed that “in Armenian cult music there isn't a single voice that isn't rooted in folk or folk-professional music”

(Kushnarev, 1958: 46). This very important feature of Armenian Christian church music proves the existence of close connections between the latter and folk music. It is no coincidence that Komitas defined this connection as a family connection, as a blood connection between brothers and sisters (Komitas, 1941:139). The connection between church music and folk music was so obvious for Komitas that he sought to “recreate ancient folk songs on the basis of church chants that have reached us» (Kushnarev, 1958: 88). And this attempt, according to prominent musicologists, was not unsuccessful. Komitas really managed to implement his plan.

So, the church actively used the system of means of musical expression created by the people, and therefore close and understandable to them, formed in the pagan period and fixed in their consciousness as a kind of “invariant”. Intonations that originated in the folk environment freely passed into the sphere of sacred music.

It seems important that the church consciously turned to folk music, as an inexhaustible source of modal intonation melodic turns, and consciously mastered traditional voices. It didn't shun, as noted above, even complete folk musical forms, ready-made melodic samples. This, of course, does not mean that the differences between folk and church music were erased. A significant rhythmic and formal transformation of borrowed folk music and its various elements was carried out in order to give them new content corresponding to the already formed traditions of Christian music. An attempt was also made to dogmatize vocal forms. However, neither the rhythmic nor formal transformation of folk music, nor the practice of dogmatization of vocal forms, aimed at “protecting” church music from further folk influences, could stop the process of orienting church music towards folk music. And finally, the very creation of the eight-voice system (with two additional voices) was the result of the development of the system of four fundamental voices, known since pagan times. Moreover, having undergone theoretical treatment twice (in the 5th and 8th centuries), the system of voices continued to develop further, reaching the apogee of its development by the 14th century (about 150 models). And if we remember that all eight voices of Armenian sacred music, around which 150 typical melodic models are already grouped, appeared as a result of the enrichment and branching of the four fundamental voices known since ancient times, then it will become obvious that the origins of Armenian church songwriting are in the most ancient pagan strata folk and folk-professional music.

It is thanks to the constant focus on the traditions of folk music that Armenian sacred music acquired a truly national face, originality and uniqueness. Moreover, the national originality of Armenian church music was manifested in all spheres of expressiveness - modal, intonation and rhythmic. Presented in three ways of singing - recitation, psalmody and hymnody, Armenian spiritual songwriting in none of them was detached from national origins. Thus, it retained its characteristic national features.

Conclusion. Thus, in the sacred music of the early Christian period, which was influenced by the traditions of pagan music, the originality of the musical thinking of the Armenians was clearly reflected, who always strived to the best of their ability to adopt everything that was most progressive, corresponding to the spirit of the time, but they never followed the path of blind imitation of the strict patterns, forms and norms of musical art established and generally accepted in the Christian world. An appeal to the origins of their own national culture (including music), formed, as already emphasized, in the pagan period, has become an integral quality of the aesthetic consciousness of Armenians. After all, it was precisely in this ancient period, in the depths of pagan culture, that special “core” was formed, that unique “first principle”, which was recorded in the aesthetic consciousness of the people, and for centuries performed at least three most important functions.

We mean that “Remaining unchanged in its essence, this “first principle” as an exponent of the special spiritual qualities of the people, its “soul”, firstly, protecting the Armenian culture from its absorption by other cultural substrates, and secondly, providing a connection between the past and the present, ensured the continuity of culture and, thirdly, over the course of thousands of years allowed it to appear as a unique, purely national phenomenon” (Arzumanyan, 1998: 46).

At all times and under any circumstances (even the most unfavorable) Armenians created art based on genuine national traditions. If they had to adopt some generally recognized musical form, then they certainly put truly national content into it, developed it in accordance with the national peculiarities of Armenian musical thinking and from the standpoint of one's own understanding of specific processes

occurring in world art. Thus, with all its opposition to the pagan, the Christian seemed to grow, logically follow from it and therefore, ultimately, preserved and developed many of the features contained in it.

What has been said applies, of course, to a greater extent to the Eastern Christian cultural world, which also includes Armenian culture, for it is well known that the early medieval West, which rejected ancient culture more sharply and completely, searched for a long time and painfully for points of contact and possible compromises between the alien, i.e. e. ancient and native art. The Armenian people, who formed a special rhythm and intonation system, defined as “Armenian” already in the pagan period, managed to preserve it until the present day. In this process, it is difficult to overestimate the role of Christianity, which not only did not abandon the stable voice structures created by the people (special motives, modes), but also contributed to their further development, thereby maintaining continuity in the development of music, continuing the process of consistent cultural and historical development of the people in general. «It was these traditional modes that were adopted by the church (of course, not without certain changes and schematization)» (Arevshatyan. 2020: 13). The geniuses of the Armenian people Mesrop Mashtots, Sahak Partev, Hovhannes Mandakuni, Stepanos Syunetsi and others became the authors of the first spiritual melodies - psalms. Preserving the musical traditions formed during the pagan period, they laid the foundation for the emergence of sharakans, patarag chants, ganzas, avetis, etc., thereby testifying to the high level of development of Armenian professional sacred music.

REFERENCES:

- Adamyan, A. (1955). *Esteticheskie vozzreniya srednevekovoj Armenii*. Erevan, Armgiz (in Russian).
Адамян, А. (1955). *Эстетические воззрения средневековой Армении*. Ереван, Армгиз.
- Arevshatyan, A. (1991). “Mastoc” zhoxovatsun vorpes haj mijnadaryan erazhshtutyam mshakujti hushargan. HGA (in Armenian). Արևշատյան, Ա. (1991). «Մաշտոց» ժողովածուն և նրա խաղի միջնադարյան երաժշտության մշակույթի հուշարձան: Երևան, ՀԳԱ.
- Arevshatyan, A. (2020). *Uchenie o glasach v srednevekovoj Armenii*. Erevan, Gitutyun (in Russian).
Արևշատյան, Ա. (2020). *Учение о гласах в средневековой Армении*. Ереван, Гитутюн.
- Arzumanyan, S. (1998). “Yazycheskie” istoki armyanskoj rannesrednevekovoi muziki. Erevan, Nayan Tapan (in Russian).
Арзуманян, С. (1998) «Языческие» истоки армянской раннесредневековой духовной музыки. Ереван, Наян тапан, с. 37-47.
- Buchkov, V. V. (1981). *Estetika pozdnej antichnosti*. M., Nauka (in Russian).
Бычков, В. В. (1981). *Эстетика поздней античности*. М., Наука.
- Buzand, F. (1953). *Istoriya Armenii*. Erevan, AN Arm. SSR (in Russian).
Бузанд, Ф. (1953). *История Армении*. Ереван, АН Арм. ССР.
- Eremyan, S. T. (1980). *Harakteristika e'pohi. Kultura rannefeodalnoj Armenii: IV-VII vv.* Erevan, (in Russian).
Еремян, С. Т. (1980). *Характеристика эпохи. Культура раннефеодальной Армении: IV-VII вв.* Ереван, АН Арм. ССР.
- Komitas, (1941). *Hodvacner ev usumnasirutyunner*. Erevan (in Armenian).
Չոմիդիսյան, (1941). *Հոմվածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, Հայպետհրատ.
- Kushnarev, H. S. (1958). *Voprosi teorii I istorii armyanskoj monodicheskoy muziki*. L., Musgiz (in Russian).
Кушнарєв, Х. С. (1958). *Вопросы теории и истории армянской монодической музыки*. Л., Музгиз.
- Livanova, T. (1986). *Istoria zapadnoevropeyskoj muziki do 1789*. M., Musika (in Russian).
Ливанова, Т. (1986). *История западноевропейской музыки до 1789*. М., Музыка.
- Takmizyan, N. G. (1977). *Teoriya muzyki v drevney Armenii*. Erevan, AN Arm. SSR (in Russian).
Тагмизян, Н. Г. (1977). *Теория музыки в древней Армении*. Ереван, АН Арм. ССР.

ხელოვნებათმცოდნეობა ART HISTORY

Proportions of the “Dynamic Square” in Temples of early medieval Georgia

„დინამიკური კვადრატის“ პროპორციები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ტაძრებში

Akaki Skhvitardze

Georgian Technical University

PhD Student

+995 555233246, akaki.skhvitaridze@gmail.com

Abstract. The brevity, modesty and monumentality characteristic of Georgian historical architecture are especially clear in early medieval monuments. If there were not used certain proportional systems, these buildings would even be defective. As a result of the research, it can be assumed that the dynamic rectangles, derived from the square, should be used while planning these temples. The ratio of length to width of certain parts, in most cases, are very close to the proportion of certain dynamic rectangle. There are small errors, However, in the case of several monuments, the systematicity of the errors, observed during the detailed measurement, makes us think that this might be a deliberate action of the architect. During the research, certain proportional features were revealed, which suggests that in some cases it is possible to deal with the proportions obtained from so-called "dynamic square" instead of a pure square. “Dynamic squares” were obtained by extending the pure square with its diagonals of a half, third, or quarter. **This research PHDF-23-051 has been supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG).**

Keywords: Proportion; Dynamic; Medieval; Ratio, Rectangle; Basilica.

აკაკი სხვიტარიძე

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

დოქტორანტი

+995 555233246, akaki.skhvitaridze@gmail.com

აბსტრაქტი. ქართული ისტორიული ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ლაკონიურობა, სისადავე და მონუმენტურობა განსაკუთრებით მკაფიოა ადრექრისტიანულ ძეგლებში. რომ არა გარკვეული პროპორციული სისტემები, ეს შენობები გაუმართავი კი იქნებოდა. კვლევის შედეგად იკვეთება, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებში მათი გეგმის დასახვისას კვადრატიდან მიღებული დინამიკური სწორკუთხედები უნდა იყოს გამოყენებული, რამდენადაც გარკვეული მოცულობების სიგრძის სიგანესთან შეფარდება უმეტეს შემთხვევაში ძალიან ახლოს მოდის რომელიმე დინამიკური სწორკუთხედის პროპორციასთან. რასაკვირველია, ვხვდებით მცირედ ცდომილებებსაც. თუმცა არა ერთი ძეგლის შემთხვევაში, დეტალური აზომვისას დაფიქსირებული ცდომილებათა სისტემურობა გვაფიქრებინებს, რომ ეს, შესაძლოა,

არქიტექტორის მიზანმიმართული ქმედება იყო. კვლევისას გამოვლინდა გარკვეული პროპორციული თავისებურებები, რაც აჩენს ვარაუდს, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში შესაძლებელია საქმე გვექონდეს სუფთა კვადრატის ნაცვლად ე.წ. „დინამიკური კვადრატისგან“ მიღებულ პროპორციებთან. „დინამიკური კვადრატები“ კი მიიღებოდა სუფთა კვადრატის ნახევრის, მესამედის ან მეოთხედის დიაგონალებით დაგრძელების გზით. კვლევა PHDF-23-051 განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით.

საკვანძო სიტყვები: პროპორცია; დინამიკა; შუა საუკუნეები; შეფარდება; მართკუთხედი; ბაზილიკა.

შესავალი. არქიტექტურის ისტორიაში პროპორციების შესახებ ბოლო პერიოდის მნიშვნელოვანი ნაშრომი „Proportional systems in the history of Architecture – A critical reconsideration“ (მთავარი რედაქტორი მეთიუ ა.კოენი), რომელიც მრავალი თანამედროვე მკვლევრის ნაშრომს აერთიანებს, გვთავაზობს 10 პრინციპს არქიტექტურის ისტორიაში პროპორციული სისტემების შესასწავლად. მათ შორის მესამე პრინციპი გვეუბნება - პროპორციული სისტემები არასდროსაა შესრულებული ისე, როგორც პირვანდელ ჩანაფიქრში იყო (Proportional Systems in the History of Architecture..., 2018: 527). იგულისხმება ის ცდომილებები, რომლებიც მშენებლობის პროცესში გარკვეულ მიზეზთა გამო იქნა დაშვებული. ასევე საბოლოო დასკვნაში ავტორი პროპორციული სისტემების საკრალური მნიშვნელობით გამოყენებაზეც საუბრობს, რა გზითაც არქიტექტორი შენობას მეტად ღრმა შინაარსის მქონე ხელოვნების ნიმუშად აქცევდა (Proportional Systems in the History of Architecture..., 2018: 544).

ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების პროპორციული ანალიზის გარშემო არსებული ცალკეული ნაშრომები ძეგლებში ე.წ. დინამიკური სწორკუთხედების გამოყენების პრაქტიკაზე მიგვანიშნებს (Афанасьев, 1977; Афанасьев, 1983; ყიფიანი, ამაშუკელი, 2009: 120; ყიფიანი, 2017: 214-225), როგორც ადრეულ ასევე განვითარებულ შუა საუკუნეებში. ჩვენი სადისერტაციო თემა „ჯვრულბურჯიანი ბაზილიკები, სტრუქტურა და პროპორციები“ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ბაზილიკების პროპორციულ კვლევაზეა ორიენტირებული, რომლის შედეგადაც ასევე იკვეთება დინამიკური სწორკუთხედების გამოყენების პრაქტიკა დასახელებული პერიოდის ქართულ ძეგლებში. თუმცა, როგორც მოსალოდნელი იყო, ძეგლების აზომვისას და პროპორციული ანალიზისას თავს იჩენს გარკვეული „ცდომილებები“, რომელთაგან არა ერთი ცალსახად სტრუქტურის დეფორმაციის მიზეზითაა გამოწვეული, მაგრამ არის გარკვეული უზუსტობები, რომელთა მექანიკურ ცდომილებად ჩათვლა ძნელდება.

ბოლნისის სიონის ინტერიერის გეგმარების პროპორციული ანალიზის შედეგად გაგვიჩნდა მყარი ვარაუდი, რომ საქმე უნდა გვექონდეს არა უზუსტობასთან, არამედ არქიტექტორის მიზანმიმართულ ქმედებასთან (მიმიგური, სხვიტარიძე, 2024: 74-84). კვლევის პროცესში მოწყობილი ექსპედიციების ფარგლებში, ბოლნისის სიონის, მის სიახლოვეში მდებარე ძეგლებისა (აკაურთა, ქვემო ბოლნისი, ვანათი) და ურბნისის სიონის აზომვის შედეგად, საშუალება მოგვეცა ჩვენი მოსაზრება შეგვემოწმებინა და გავველრმავებინა კვლევა.

მეთოდები. კვლევა ეფუძნება ისტორიული ძეგლის პროპორციული ანალიზის მეთოდს. პროპორციული ანალიზისას ვეყრდნობით მ. კაჭარავას მიერ შემუშავებულ მეთოდოლოგიას (კაჭარავა, 2014) და მ.ა. კოენის მიერ შემოთავაზებულ 10 პრინციპს (Proportional Systems in the History of Architecture... 2018: 525-550). დასახელებული ლიტერატურის მიხედვით, ძეგლის პროპორციული ანალიზისას მნიშვნელოვანია ძეგლის

ზუსტი ზომების ცოდნა ან ზუსტი ანაზომების/ნახაზების არსებობა; შეძლებისდაგვარად გამოვლენილი უნდა იყოს იმ პერიოდის და/ან ძველის მეტროლოგიაში გამოყენებული საზომი ერთეული/ერთეულები;

ექსპედიციების ფარგლებში აზომილი ძველების (ბოლნისის სიონი, ურბნისის სიონი, აკურთა, ვანათი, ქვემო ბოლნისი) დასახელებული ზომები შესაბამისია იმ მონაცემისა, რომელიც კონკრეტულ ძველზე ყველაზე ხშირად დაფიქსირდა და დაემთხვა იმავე მანძილების ყველა მონაცემთა საშუალო არითმეტიკულს მაქსიმალური ცდომილებით - 1 სმ. ნაშრომში განხილული სხვა ძველების (ძველი შუამთის, ვაზისუბნის, ზემო ალვანისა და ყუმის ბაზილიკები) პროპორციული ანალიზი კი ეფუძნება არსებულ ლიტერატურაში (ჩუბინაშვილი, 1959; Афанасьев, 1983) მოცემულ გეგმებს.

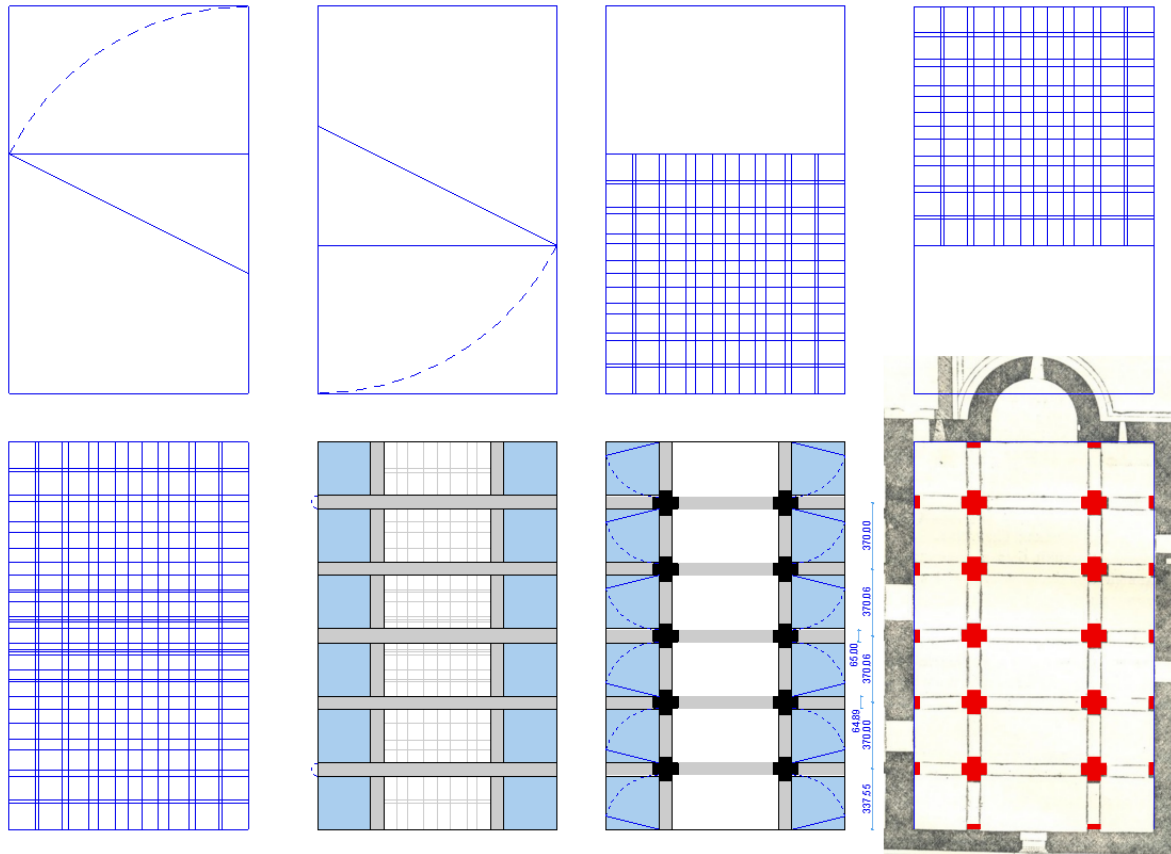
მსჯელობა და შედეგები. ბოლნისის სიონის სამნავიანი ნაწილის გეგმარების პროპორციული ანალიზის შედეგებს და თავისებურებას შეძლებისდაგვარად მოკლედ მოვიყვანთ:

ტაძრის ინტერიერის სიგრძის (აფსიდის გარეშე) სიგანესთან შეფარდება 2158 სმ : 1332 სმ \approx 1.62 ექვევა ოქროს კვეთის პროპორციის არქიტექტურულ ნაწარმოებებში გამოყენების პრაქტიკულ ზღვრებში (Ghyka, 1977; Hambidge, 1967). ე.ი. მთავარი დარბაზის შიდა პერიმეტრი ექვემდებარება ოქროს კვეთის პროპორციას, კედლების მიერ „შემოკავების“ გზით. გვერდითი და შუა ნავეების და ბურჯთა აღმოსავლეთი და დასავლეთი შვერილების სიგანეები მეტყველებენ ტაძარში საზომ ერთეულად **1 რომაული ფუტის** გამოყენებაზე (29,6 სმ). ინტერიერის სრული სიგანე 1332 სმ ($1332 : 29,6 = 45$); გვერდითი ნავეების სიგანე 296 სმ ($296 : 29,6 = 10$); შუა ნავის სიგანე 592 სმ ($592 : 29,6 = 20$); ბურჯთა აღმოსავლეთი და დასავლეთი შვერილების სიგანე 74 სმ ($74 : 29,6 = 2,5$).

1) ბურჯთა აღმოსავლეთ-დასავლეთი მიმართულების ღერძები განთავსებულია ინტერიერის სიგანის მეოთხედებზე, მათგან ახლო გრძივ კედლამდე მანძილი ისე შეეფარდება გვერდითი ნავის სიგანეს, როგორც ერთის მერვედი ნაწილი მეცხრედს $1/8 : 1/9 = 9:8 = 1.125$; $333 : 296 = 1.125$;

2) ბურჯთა ჩრდილო-სამხრეთის ღერძები არ არის მიღებული სიგრძის 6 ტოლ ნაწილად დაყოფის გზით (რამდენადაც მათ შორის მანძილი **370** სმ-ია, ხოლო სიგრძის 6 ტოლ ნაწილად დაყოფით ეს მონაცემი ვერ მიიღება ($2155 \text{ სმ} : 6 = 359.16\dots$ ან თუნდაც $2171 : 6 = 361.83\dots$))

3) ბურჯთა ჩრდილოეთი და სამხრეთი შვერილები 65 სმ-ია (74 სმ-ის ნაცვლად) ხოლო გვერდითი ნავის უჯრედთა ზომებია **296 სმ x 305 სმ**, რაც მეტყველებს იმაზე, რომ ისინი 9 სანტიმეტრით დაგრძელდა ბურჯთა ხსენებული შვერილების 9 სანტიმეტრით დავიწროვების ხარჯზე ($74-9=65$).



ილ. 1. ბოლნისის სიონის ბურჯთა განლაგების აგების თანმიმდევრობა.

ეს მონაცემები მეტყველებს, რომ ინტერიერის მასებისა (ბურჯები) და სივრცეების პროპორციონირებისას ოქროს კვეთის სწორკუთხედში (ილ. 1) მოაზრებული ორივე კვადრატში 64 და 81 ტოლ კვადრატის სქემა განთავსდა (ილ. 1). მიღებული სქემიდან კონკრეტული ზოლების და ერთეულების ამორჩევით დაისახა ბურჯთა განლაგების ადგილები (ილ. 1). ბურჯთა ჩრდილოეთ და სამხრეთ შვერილების დავიწროვების მიზანი კი ბურჯების შვერილების მიერ შუა ნაწილში შემოკავებული სწორკუთხედების დიაგონალის ბურჯების მასისადმი ზუსტ გეომეტრიულ თანაზომიერებაში მოყვანა უნდა ყოფილიყო. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შუა ნაწილში ბურჯთა შვერილების მიერ შემოკავებული თითოეული სწორკუთხედის დიაგონალი უდრის ბურჯთა ღერძებს შორის მანძილს.

რადგანაც ასეთი პროპორციის მიღება ($305:296 \approx 1.03$) 296 სმ-იანი გვერდის მქონე კვადრატისგან შესაძლებელია მისი **მეთხედის დიაგონალით დაგრძელების გზით** ($\sqrt{296^2+74^2} = 305,10$ სმ) ვივარაუდეთ, რომ აქ სწორედ ამ პროპორციულ მეთოდთან და თანმიმდევრობასთან გვექონდა საქმე (მიძიგური, სხვიტარიძე, 2024: 74-84).

ინდუსტრიული ვასტუ პურუშა მანდალა 64 (მანდუკა) და 81 (პარამაშაიკა) ტოლკვადრატის სქემებს მოიაზრებს. ბოლნისის სიონში საწყისი კვადრატის გვერდად 45 რომაული ფუტის დაფიქსირებამ შესაძლებელია გვაფიქრებინოს, რომ არქიტექტორმა მეტროლოგია დაუქვემდებარა მანდალასთან დაკავშირებულ საკრალურ რიცხვს, რამდენადაც მანდალაში 45 ღმერთის განთავსება აუცილებელი პირობაა (Тюлина, 2010). თუმცა, ბოლნისის სიონი პირველი არაა, სადაც მსგავსი სქემის მარგანიზებელ სისტემად გამოყენებაზეა მოსაზრება გამოთქმული. გურამ ყიფიანის მიხედვით, ნეკრესის „დიდი კვადრატის“ გეგმარება „მანდუკა“ და „პარამაშაიკა“ სქემების ერთდროული დასახვითაა მიღებული (ყიფიანი, 2009: 219, 245).

არქეოლოგის აზრით, კომპლექსი მანიქველთა მონასტერი უნდა ყოფილიყო. რთულია არ დავეთანხმოთ მის მიერ მოყვანილ არგუმენტებს და გეგმარების შედარებით ანალიზს ბუდისტურ მონასტრებთან. „დიდ კვადრატში“ მანდალა ინარჩუნებს ბრაკმანულ საფუძვლებს, ის „ენერგეტიკული ცენტრების“ მორგანიზებულია. უმაღლესი სქემების „მანდუკას“ (8x8) და „პარამაშიკას“ (9x9) ერთდროულად გამოყენებას გ. ყიფიანი ქაოსის მოწესრიგების იდეას უკავშირებს (ყიფიანი, 2009), ეს კი ყურადსაღებია, რადგანაც ირკვევა, რომ კვადრატის მეოთხედის, მესამედის და ნახევრის დიაგონალით დაგრძელება ხსენებული ორი სქემის ერთდროულად გამოყენების პრაქტიკიდან უნდა მომდინარეობდეს.

არის მოსაზრებები, რომ ანტიკურ ხანაში კვადრატის დიაგონალებით განვითარების შედეგად მიღებული სწორკუთხედების პროპორციებს იყენებდნენ (Ghyka, 1977; Hambidge, 1967). კვადრატი გეომეტრიული მანიპულაციების შედეგად წარმოშობს დინამიკურ სწორკუთხედებს. ნებისმიერი ზომის კვადრატი დიაგონალებით განვითარების გზით ერთსა და იმავე პროპორციის სწორკუთხედს წარმოშობს. თუ ზომით განსხვავებული კვადრატებისგან წარმოიშვება სწორკუთხედები ისინი ერთმანეთთან რაიმე ზუსტ თანაზომიერებაში რა თქმა უნდა არ მოდიან. სხვადასხვა ზომის კვადრატებიდან მიღებული პროპორციების ერთდროული პრაქტიკული გამოყენება დაკავშირებულია იმასთან თუ საწყისი კვადრატები რა თანაფარდობაში არიან ერთმანეთთან, რამდენადაც საწყის თანაფარდობაზეა დამოკიდებული მათი ერთმანეთთან ზუსტ თანაზომიერებაში მოსვლა დიაგონალებით განვითარების შემდეგ.

მაგალითად: კვადრატის დიაგონალით განვითარების შედეგად მიღებული მესამე სწორკუთხედი $\sqrt{4}$ მოკლებულია დინამიკურობას, რამდენადაც უბრალოდ ორ კვადრატს წარმოადგენს. ე.ი. კვადრატის 4 კვადრატად დაყოფის შემთხვევაში $\frac{1}{4}$ კვადრატის დიაგონალით განვითარების გზით მესამე საფეხურზე მიღებული $\sqrt{4}$ სწორკუთხედის გრძელი გვერდი დიდი კვადრატის გვერდთან მოდის ზუსტ მათემატიკურ თანაზომიერებაში და მისი გრძელი გვერდიდან დიდი კვადრატის აღდგენა შეიძლება. კვადრატის დაყოფით 2×2 და 3×3 ნაწილად ე.ი. 4 და 9 ტოლ კვადრატად, მეოთხედი და მეცხრედი კვადრატები ერთმანეთისაგან ზომით განსხვავდება, და თითოეულისგან მიღებული პროპორციები ერთმანეთთან თანაზომიერებაში არ მოდის. თუმცა არსებობს მათი თანაზომიერებაში მოყვანის გზაც.

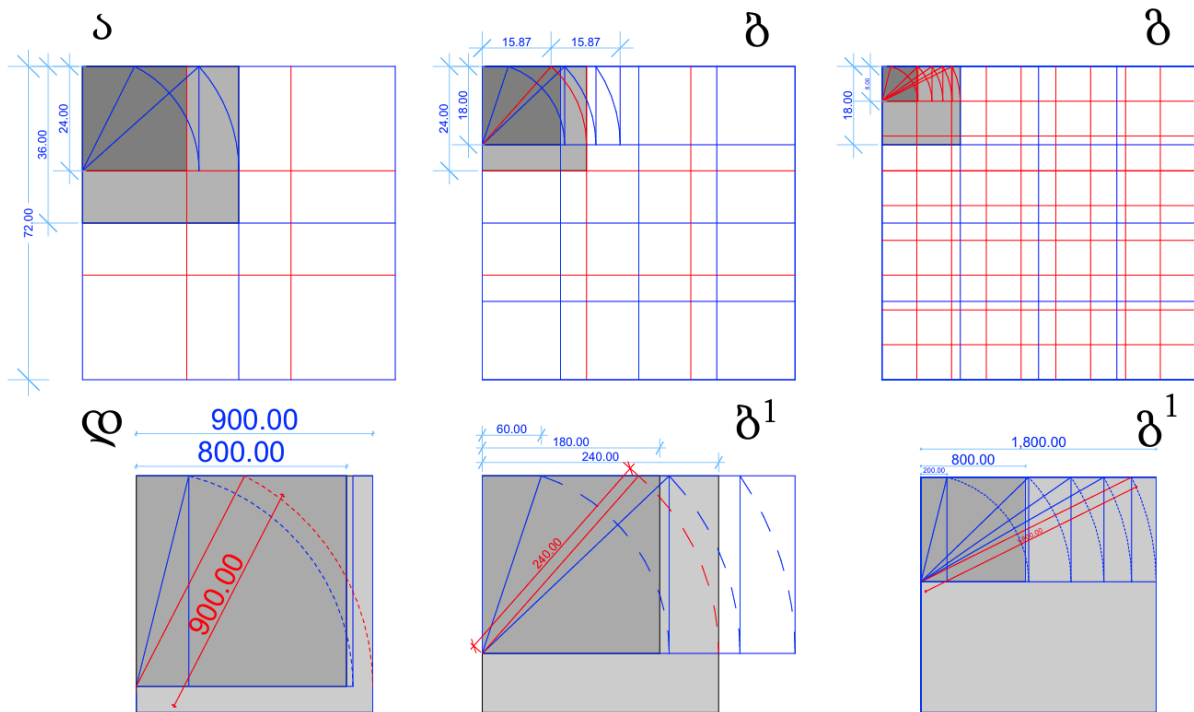
საილუსტრაციოდ ავიღებთ გარკვეული 72 გვერდის მქონე კვადრატს (რამდენადაც 72 რვისა და ცხრის ჯერადს წარმოადგენს). თუ ის დაიყოფა 4 და 9 ტოლ კვადრატად, არსებობს გეომეტრიული გზა, იმისათვის რომ $\frac{1}{9}$ კვადრატიდან მივიღოთ $\frac{1}{4}$ კვადრატის ტოლი გვერდი - $\frac{1}{9}$ კვადრატის ნახევრის დიაგონალით დაგრძელების გზით მიღებული სწორკუთხედის დიაგონალი ზუსტად შეესაბამება $\frac{1}{4}$ კვადრატის გვერდს ($\frac{72}{2} = 36$; $\frac{72}{3} = 24$; $\frac{24}{4} = 6$; $\sqrt{24^2 + 12^2} = \sqrt{720}$; $\sqrt{(720 + 24^2)} = \sqrt{1296} = 36$). (ილ. 2. ა.).

კვადრატის დაყოფით 4×4 და 3×3 ნაწილად ე.ი. 16 და 9 ტოლ კვადრატად. იმისათვის, რომ $\frac{1}{16}$ კვადრატიდან მივიღოთ $\frac{1}{9}$ გვერდის მქონე სწორკუთხედი, საწყისი $\frac{1}{16}$ კვადრატი უნდა გაიზარდოს მისი მესამედის დიაგონალით. მიღებული სწორკუთხედი უნდა განვითარდეს დიაგონალით და მიღებული სწორკუთხედი ასევე დიაგონალით. ასეთი სწორკუთხედის გრძელი გვერდის ნახევარზე აღებული დიაგონალი $\frac{1}{9}$ კვადრატის გვერდის ტოლია ($\frac{72}{4} = 18$; $\frac{72}{3} = 24$; $\frac{18}{3} = 6$; $\sqrt{18^2 + 6^2} = \sqrt{360}$; $\sqrt{18^2 + 360} = \sqrt{684}$; $\sqrt{18^2 + 684} = \sqrt{1008}$; $\sqrt{18^2 + 1008/4} = \sqrt{324 + 252} = \sqrt{576} = 24$). (ილ. 2. ბ, ბ¹). $\frac{1}{16}$ კვადრატსა და $\frac{1}{9}$ -ს შორის ისეთივე თანაზომიერებაა, როგორც ვასტუ პურუში მანდალას „მანდუკა“ და „პარამაშიკა“ სქემაში ბრაკმან სამკვიდროებს შორის („მანდუკაში“ 64-დან ისაა ცენტრალური 4×4 კვადრატი, „პარამაშიკაში“ კი 81 დან ცენტრალური 3×3). ე.ი. ამ გზით

„ბრაჰმას“ სამკვიდროს მცირე ვერსიის სრულ ვერსიასთან თანაზომიერებაში მოყვანა ხდება.

კვადრატის დაყოფით 4x4 და 9x9 ნაწილად (ე.ი. 16 და 81 ტოლ კვადრატად), იმისათვის რომ მიღებული იქნეს 1/81 კვადრატადან 1/16 კვადრატის თანაზომიერების გვერდის მქონე სწორკუთხედი 1/81 კვადრატი მისი მეოთხედის დიაგონალით უნდა დაგრძელდეს. შემდგომ კი ასეთი სწორკუთხედის დიაგონალით განვითარდეს $\sqrt{5}$ მიღების გზით, ე.ი. 4 ჯერ. მიიღება და ფესვი 5 ით მიღებული სწორკუთხედის გრძელი გვერდი იქნება 1/16 კვადრატის გვერდის მქონე. (ილ. 2. გ, გ¹.) $72/4 = 18$; $72/9 = 8$; $8/4=2$; $\sqrt{8^2+2^2}=\sqrt{68}$; $\sqrt{8^2+68}=\sqrt{132}$; $\sqrt{8^2+132}=\sqrt{196}$; $\sqrt{8^2+196}=\sqrt{260}$; $\sqrt{8^2+260}=\sqrt{264} = 18$;

ხოლო იმისათვის, რომ 4x4 და 9x9 ნაწილად (ე.ი. 16 და 81 ტოლ კვადრატად) დაყოფილი კვადრატის 1/81 კვადრატი თანაზომიერებაში მოვიდეს 1/64 კვადრატთან, 1/81 კვადრატი მეოთხედის დიაგონალით უნდა დაგრძელდეს და მიღებული სწორკუთხედის გრძელი გვერდის ნახევარზე აღებული დიაგონალი იქნება 1/64 კვადრატის გვერდი. $72/8 = 9$; $72/9 = 8$; $8/4=2$; $\sqrt{8^2+2^2}=\sqrt{68}$; $\sqrt{8^2+68/4}=\sqrt{64+17}=\sqrt{81} = 9$. (ილ. 2. დ.).



ილ. 2. კვადრატი დაყოფილი კენტ და ლუწ რაოდენობა მცირე კვადრატებად და მათი ერთმანეთთან გეომეტრიულ თანაზომიერებაში მოყვანის გზები „დინამიკური კვადრატებით“.

ე.ი. როდესაც საქმე გვაქვს კვადრატის 4 და 9, 16 და 9, 16 და 81, 64 და 81 ტოლ კვადრატებად დაყოფასთან (ე.ი. კენტ და ლუწ ნაწილებად), მცირე კვადრატის მეოთხედის, მესამედის და ნახევრის დიაგონალებით დაგრძელება კენტი ნაწილის ლუწთან თანაზომიერებაში გადაყვანის პირველი საფეხურია. მათ პირობითად „დინამიკურ კვადრატებს“ ვუწოდებთ.

განხილული გეომეტრიული კავშირები ცხადს ხდის, რომ ბოლნისის სიონში ნამდვილად მეოთხედის დიაგონალებით დაგრძელებული კვადრატები უნდა იყოს გამოყენებული. ამიტომაც მოდის მისი გეგმაზე დასახული სივრცეები და ბურჯები ერთმანეთთან თანაზომიერებაში - ის პირდაპირ გამომდინარეობს იმ სქემიდან, რომელსაც

ტაძრის ინტერიერის გაბარიტები ეფუძნება. ბოლნისის სიონის შემთხვევაში პროპორციონირების ამ მეთოდის გამოყენება ერთჯერადად ვერ მოხდებოდა. ნეკრესის „დიდ კვადრატში“ მისი მონაწილეობა ბოლნისამდე საუკუნეზე მეტხინან პერიოდს შემოსაზღვრავს. ჩნდება მოსაზრება, რომ დინამიკური კვადრატიდან მიღებული პროპორციები სწორედ ვასტუ პურუმა მანდალას მანდუკა და პარამაშაიკა სქემის ერთდროული გამოყენების პრაქტიკიდან უნდა მომდინარეობდეს. შესაბამისად თუ ორივე სქემის ერთდროულად გამოყენება ქაოსის მოწესრიგების იდეას ეფუძნება, მაშინ საკუთრივ მეოთხედის და მესამედის დიაგონალებით დაგრძელებული კვადრატი **მომაწესრიგებელი ფუნქციის** მქონეა. ეს გვაფიქრებინებს, რომ მას ქრისტიანობის მიღებამდე გავრცელებულ გარკვეულ რელიგიურ კულტში შესაძლოა წმინდად საკრალური საფუძვლებიც ჰქონოდა. ამით შეიძლება აიხსნას არმაზციხის ექვსაფსიდიანი ტაძრისა და კვარცხლბეკის სიგრძისა და სიგანის ოდნავი ცდომილება (ყიფიანი, 2011). კვარცხლბეკის სიგრძისა და სიგანის შეფარდება $72:70 \approx 1,03$; ტაძრის სიგრძისა და სიგანის შეფარდება $1800:1750 \approx 1,03$.

ბოლნისის სიონში მანდალას საკრალურ საფუძვლებთან მეტროლოგიის თანხვედრის მიზანმიმართულობაზე ვარაუდი ზემოთ გამოვთქვით. თუმცა შესაბამისი კვლევების გარეშე მსჯელობის ჩაშლა რთულია. მაგრამ, რადგანაც ბოლნისის სიონი ცალსახად ქრისტიანული ტაძარია და იქ დინამიკური კვადრატის გამოყენება ფიქსირდება, რომელსაც წმინდა პრაქტიკული დანიშნულება აქვს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ეს მეთოდი არ დაკარგულა. აქედან გამომდინარე ვფიქრობთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების სხვა ქრისტიანულ ძეგლებშიც დასაშვებია ასეთი პროპორციების არსებობა.

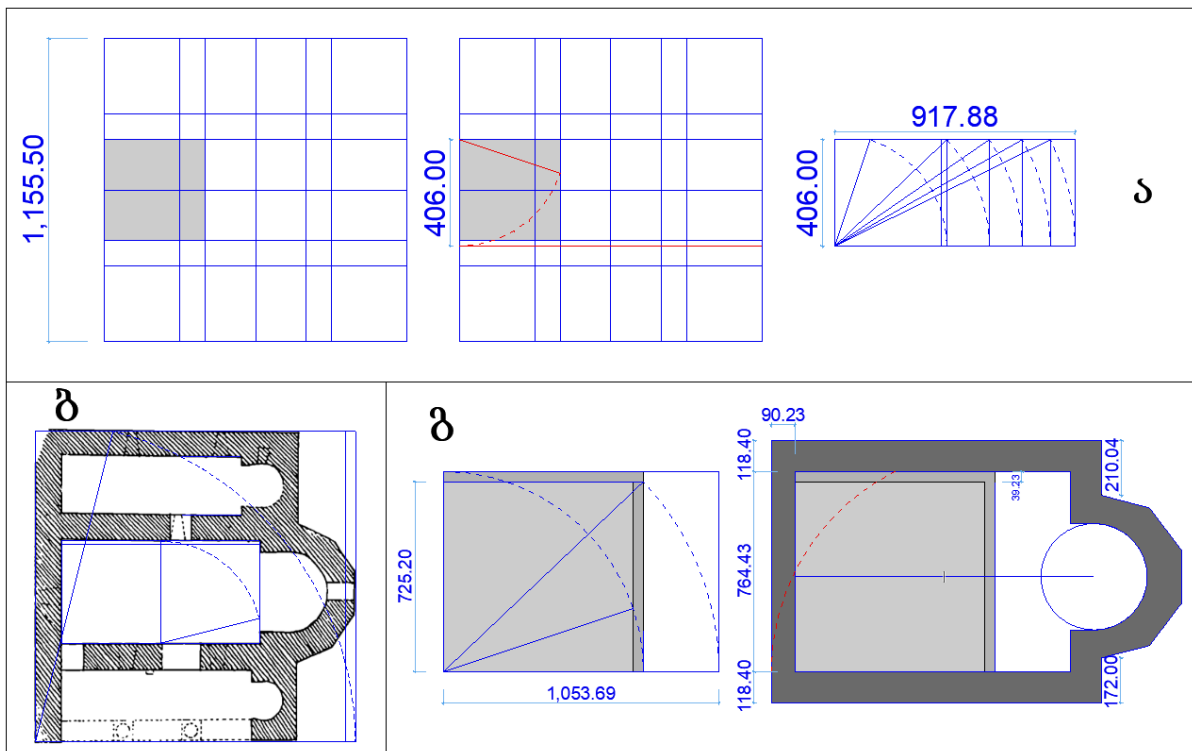
ბოლნისის სიონის სიახლოვეს მდებარე **ვანათის** (ბერიძე, 1974: 93-94) სამეკლესიან ბაზილიკაში (V-VI სს.) მთავარი ეკლესიის ნაოსის სიგრძე (829 სმ) ისე შეეფარდება სიგანეს (427 სმ) როგორც: $829 : 427 \approx 1.94...$ აქაც ბოლნისის სიონის ბურჯთა შვერილების მიერ შუა ნაწილში შემოკავებული სწორკუთხედების მსგავსი პროპორცია გვაქვს $592 : 305 \approx 1.94...$ ე.ი. შეწყვილებული, კვადრატის მეოთხედის დიაგონალით მიღებული, დინამიკური კვადრატი. მთლიანი ტაძრის გარე აბრისი, შვერილი აფსიდის აღმოსავლეთი კედლის ჩათვლით, კვადრატს მიახლოვებულ სწორკუთხედში არის ჩაწერილი, რომელიც პროპორციულად კვადრატის მესამედის დიაგონალით დაგრძელებული სწორკუთხედის იდენტურია. სხვა მხრივ ტაძრის პროპორციული დეტალური შესწავლა რთულდება, რამდენადაც ნანგრევები ნახევრად მიწითაა დაფარული (ილ. 3. ბ.).

ქვემო ბოლნისის (ბერიძე, 1974: 93-94) სამეკლესიანი ბაზილიკის (V-VI სს.) მთავარი ეკლესიის ნაოსის სიგრძისა და სიგანის შეფარდებაა - $918 \text{ სმ} : 406 \text{ სმ} \approx 2.26...$ ეს შეფარდება ახლოსაა $2,236 - \sqrt{5}$ სწორკუთხედის პროპორციასთან. ნაოსის სიგანიდან მიღებული სიგრძე $\sqrt{5}$ პროპორციის შემთხვევაში 907 სმ უნდა ყოფილიყო რაც არსებულ მონაცემთან 11 სანტიმეტრითაა განსხვავებული ($918-907=11$). ყველაფერი „ლაგდება“ თუ ნაოსის სიგანის გვერდის მქონე კვადრატს დავაგრძელებთ მისი მესამედის დიაგონალით და შემდგომ ასეთი კვადრატიდან $\sqrt{5}$ ის პროპორციის მიღების გზით ავაგებთ სწორკუთხედს. თუმცა აქ 406 სმ სიგანეც მიღებული უნდა იყოს მანამდე არსებული სქემიდან კვადრატის მესამედის დიაგონალის დაგრძელების გზით. ტაძრის სიგანე ≈ 1150 სმ-ია. ვფიქრობთ ამ შემთხვევაში საწყისი 39 რომაული ფუტის (1155,5 სმ) დიდი კვადრატი დაყოფილია 3 და 4 ტოლ ნაწილად ერთდროულად. ასეა განსაზღვრული შუა ეკლესიის ნაოსის სიგანის და გვერდითი ეკლესიების მთლიანი სიგანის (კედლებთან ერთად) ძირითადი გაბარიტული ზომები და შემდგომ შუა ნავი ოდნავ გაგანიერებულია არსებული სიგანის გვერდის მქონე კვადრატის აგების და მისი მესამედის დიაგონალით დაგრძელების გზით, ამ შემთხვევაში სამხრეთისკენ. ამან კი გამოიწვია შვერილი აფსიდის ოდნავ სამხრეთისკენ დაძვრა. ეს გამოჩნდა მისი აღმოსავლეთი ფასადის აზომვისას - ჩრდილოეთი კუთხიდან აფსიდის

კედელთან შეერთებამდე მანძილი დაახლოებით 20 სანტიმეტრით აღემატება იგივე მანძილს სამხრეთი კუთხიდან (ილ. 3. ა.).

ასეთივე სურათს ვხედავთ აკაურთას სიონის (ბერიძე, 1974: 97) ნაოსშიც (V-VI სს-ების მიჯნა). ტაძარი დღეს დარბაზულ ეკლესიად ფუნქციონირებს, თუმცა არქეოლოგიური გათხრებით დადასტურდა, რომ ტაძარი სამნავიანი ბაზილიკა იყო. სამ ნავად მას ანაწევრებდა მრგვალ სვეტთა ორი წყვილი, ეს კი გამონაკლისს წარმოადგენს, რამდენადაც სვეტებით დანაწევრებული ბაზილიკები თითოეულ ჩამოსათვლელად გვაქვს. ბაზილიკის შვერილი აფსიდი არც ამ შემთხვევაში დგას კომპოზიციის ცენტრში, არამედ ის დაახლოებით 40 სმ-ით „დაძრულია“ სამხრეთით. ამის მიზეზი უნდა იყოს ჩრდილოეთ ნავის მეტი სიგანის საჭიროება ლიტურგიული პრაქტიკიდან გამომდინარე, რაც ასეთივე პროპორციულ მეთოდს უნდა ეფუძნებოდეს. ვფიქრობთ, აქაც საზომ ერთეულად გამოყენებულია რომაული ფუტი. 24.5 რომაული ფუტი 725,2 სმ-ია. ამ კვადრატს თუ დავაგრძელებთ მესამედის დიაგონალით მივიღებთ სიგანეს 764,43 (აზომვისას დადასტურებული სიგანე 765 სმ-ია) და მისი დავაგრძელებით აღმოსავლეთისკენ მიღებული სწორკუთხედის დიაგონალით დავაგრძელებთ შემთხვევაში სიგრძეს 1053,69 (დადასტურებული სიგრძე 1054 სმ).

აფსიდის „დაძვრა“ სამხრეთისკენ, ვფიქრობთ, სწორედ გემის დასახვის ასეთ გზას უნდა გამოეწვია. აფსიდის ცენტრი საწყისი კვადრატის ცენტრს ემთხვევა, საწყისი კვადრატი კი ჩრდილოეთითაა დავაგრძელებული. ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების სისქე 4 რომაული ფუტს უტოლდება. $764,43 + 29.6 \times 8 = 764,43 + 236,8 = 1001,23$ სმ, რაც ტაძრის დადასტურებული სიგანისგან (1000 სმ) 1,23 სმ-ით განსხვავდება (ილ. 3. გ.).



ილ. 3. „დინამიკური კვადრატიდან“ მიღებული პროპორციები ვანათის, ქვემო ბოლნისისა და აკაურთას სიონის ინტერიერებში.

ურბნისის (V-VI) ჯვრულ ბურჯიან ბაზილიკაში (ზაქარაია, 1965) ბურჯთა შვერილების მიერ მთავარ ნავში შემოკავებული სწორკუთხედების სიგრძე და სიგანე შეეფარდებიან ერთმანეთს როგორც: $621 : 446 \approx 1.39...$ ეს კი $\sqrt{2}$ ის პროპორციისგან (≈ 1.41) 0.02 ერთეულით განსხვავდება.

შეიძლება თუ არა აქაც სტატიკურის ნაცვლად დინამიკური კვადრატის მიღებულ პროპორციასთან გვეკონდეს საქმე?

ჩვენი მოსაზრებით, ადრეული შუა საუკუნეების შვერილების მქონე ბურჯებიან (ჯვრული, T-სებრი) მთელ რიგ ბაზილიკებში შუა ნავის უჯრედთა პროპორციულ გადაწყვეტაში შეწყვილებული კვადრატი უნდა მონაწილეობდეს (ისევე როგორც ბოლნისში).

შეწყვილებული კვადრატებიდან მიღებულ პროპორციას ვხვდებით **ძველი შუამთის** ბაზილიკაში (V ს). კ. აფანასიევის მიხედვით (Афанасьев, 1983) შუა ნავში T-სებრ ბურჯთა შვერილების მიერ შემოკავებული სწორკუთხედები შეწყვილებული ოქროს კვეთის პროპორციას ექვემდებარება (ილ. 4.ა.). ასეთივე პროპორცია ჩანს **ვაზისუბნის** (ჩუბინაშვილი, 1959) ბაზილიკის (VI ს) შუა ნავში შემოკავებულ სწორკუთხედებშიც არსებული გეგმის მიხედვით (ჩუბინაშვილი 1959: 81). შეწყვილებული ოქროს კვეთის პროპორციის მიღება შეწყვილებული კვადრატის თითოეულის ოქროს კვეთის სწორკუთხედში გადაყვანის გზითაა შესაძლებელი (ილ. 4.ბ.).

მოსაზრებას ამყარებს კახეთში მდებარე ორი ადრეული შუა საუკუნეების ბაზილიკის ასევე შუა ნავის ბურჯთა შვერილების მიერ შემოკავებულ სწორკუთხედთა პროპორციები. არსებული გეგმების მიხედვით, **ზემო ალვანში** (ჩუბინაშვილი 1959: 95) ნახევრის დიაგონალით დაგრძელებული შეწყვილებული დინამიკური კვადრატი გვაქვს (ილ. 4.გ.), ხოლო **ყუმში** (ჩუბინაშვილი 1959: 130) ასეთივე დინამიკური კვადრატები დიაგონალებითაა დაგრძელებული (ილ. 4.დ.).

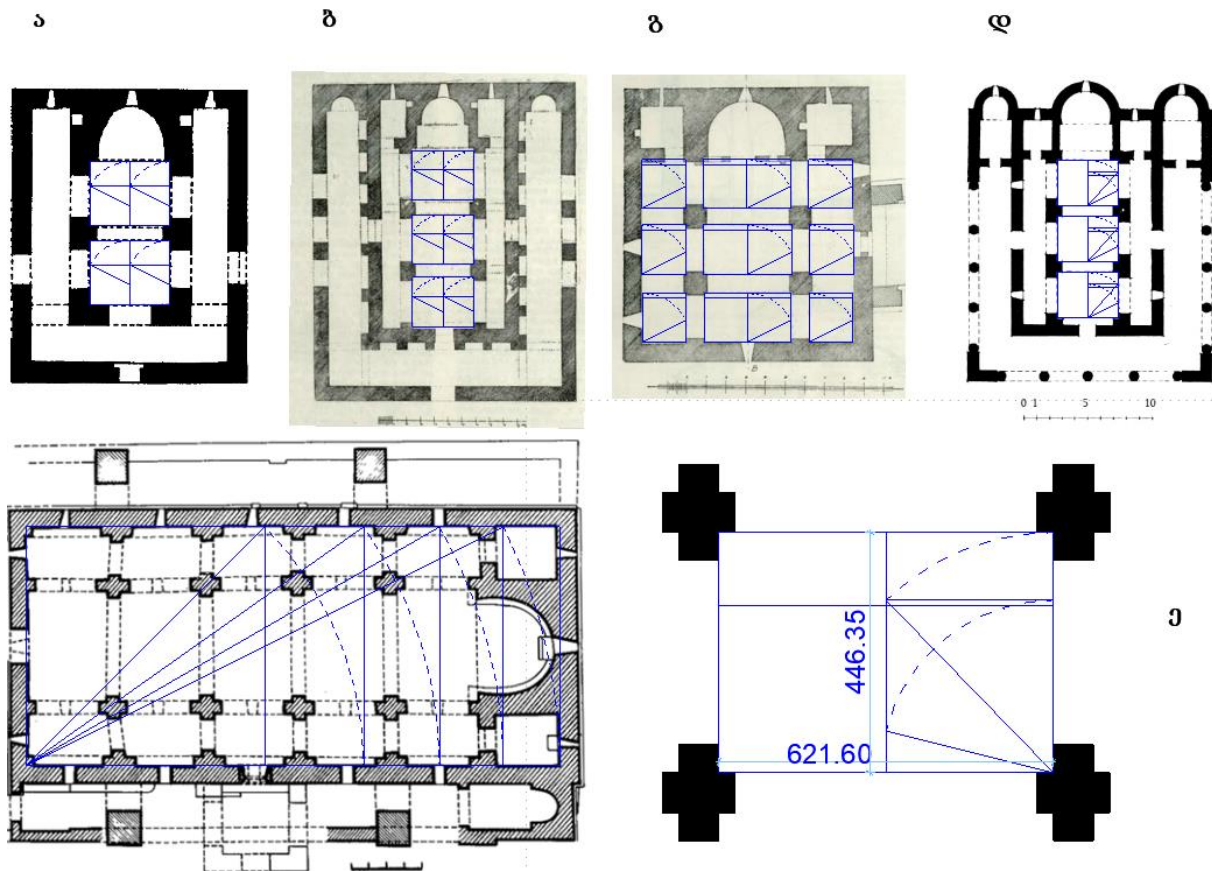
ზემოთ განხილულიდან გამომდინარე, გვეძლევა საშუალება შეწყვილებული კვადრატების მეშვეობით პროპორციონირების მეთოდი რამდენადმე გავრცელებულად მივიჩნიოთ ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ შვერილების მქონე ბურჯებიან (ჯვრული, T-სებრი) ბაზილიკათა შუა ნავების უჯრედებში.

ურბნისისა და ბოლნისის ბაზილიკების ინტერიერის სიგანეები იდენტურია - 1332 სმ. ბურჯთა აღმოსავლეთ და დასავლეთ შვერილთა სიგანეებიც იდენტურია - 74 სმ. მაგრამ ურბნისის შემთხვევაში ბურჯთა აღმოსავლეთ-დასავლეთი მიმართულების ღერძები არაა განთავსებული ინტერიერის სიგანის მეოთხედებზე. ბოლნისისგან განსხვავებით, ისინი ოდნავ „დაძრულია“ (ჩრდილოეთისა - ჩრდილოეთისკენ, სამხრეთისა - სამხრეთისკენ). ტაძრის ინტერიერის სრული სიგრძე შეფარდებული სიგანესთან $2975:1332 \approx 2.23$ ე.ი. ინტერიერი პასტოფორიუმებიანად $\sqrt{5}$ სწორკუთხედს ექვემდებარება.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ურბნისის ტაძარი უკვე არსებული ბოლნისის სიონის მეტროლოგიის ცოდნით კომპოზიციური გადათამაშების შედეგს წარმოადგენს. ბურჯთა აღმოსავლეთ დასავლეთი მიმართულების ღერძების განლაგება კი იმიტომაა განსხვავებული ბოლნისისაგან, რომ შუა ნავის სიგანედ 20-ის ნაცვლად 21 რომაული ფუტია აღებული - $21 \times 29.6 = 621.6$ სმ.

ამგვარად, შუა ნავის ბურჯთა შვერილებს შორის მოქცეული სწორკუთხედის ზუსტი ზომა 621.6 სმ უნდა იყოს, ხოლო თუ ამ სიგანეზე ავაგებთ 2 კვადრატს, დავაგრძელებთ ჩვენთვის უკვე ცნობილი მეოთხედის დიაგონალებით და შემდგომ მიღებული სწორკუთხედების დიაგონალებით, მივიღებთ აზომვისას დაფიქსირებულ მონაცემთან თითქმის იდენტურს ($\sqrt{310.8^2+77.7^2}=\sqrt{102633.93}$; $\sqrt{310.8^2+102633.93} = \sqrt{199230.57} \approx 446.35...$), ე.ი. საზომი ერთეულით განსაზღვრული და გეომეტრიულად ხსენებული გზით მიღებული ზომები მაქსიმალური სიზუსტით დაემთხვა რეალურ მოცემულობას, როდესაც

$\sqrt{2}$ პროპორციის მიღების წესი სტატიკურის ნაცვლად მეოთხედის დიაგონალით დაგრძელებული დინამიკური კვადრატით ჩანაცვლდა (ილ. 4. ე.).



ილ. 4. „დინამიკური კვადრატები“ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ბაზილიკების პროპორციებში

ე.ი. შეწყვილებული კვადრატებიდან, ოქროს კვეთის პროპორციის გარდა (ძვ. შუამთა, ვაზისუბანი), ვხვდებით ნახევრის დიაგონალით დაგრძელებულ დინამიკურ კვადრატს (ზემო ალვანი), მისი დიაგონალით მიღებულ პროპორციას (ყუმი), მეოთხედის დიაგონალით დაგრძელებულ კვადრატს (ბოლნისის სიონი), მისი დიაგონალით მიღებულ პროპორციას (ურბნისის სიონი, ზღუდერი).

დასკვნები. განხილულ ძეგლებში გამოვლინდა რომელიმე დინამიკურ სწორკუთხედთან ახლოს მდგომი პროპორცია, თუმცა მცირედი ცდომილებით. ცდომილება მინიმუმამდე დავიდა და ზომები მაქსიმალურად დაემთხვა ანაზომების მონაცემებს, როდესაც დინამიკური სწორკუთხედი მიღებული იქნა რომელიმე „დინამიკური კვადრატიდან“.

დინამიკური კვადრატებიდან მიღებული პროპორციების პრაქტიკული დანიშნულება ქრისტიანულ ძეგლებში გაუგებარია, თუ ის არ წარმოადგენდა წარმართულ პერიოდში საკრალურად მიჩნეული კვადრატების სქემის (ვასტუ პურუშა მანდალა) გამოყენების პრაქტიკიდან მექანიკურად შემორჩენილ მეთოდს. ამიტომ „დამოუკიდებელი“ სახით ასეთი პროპორციების გამოყენებას ქრისტიანობამდელ საკულტო არქიტექტურაში რამდენადმე გავრცელებულ რელიგიურ მოძღვრებაში უნდა ჰქონდეს ფესვები.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ძეგლების პროპორციული კვლევისას, თუ გარკვეული ნაწილის სიგრძის სიგანესთან შეფარდება ძალიან ახლოს დგას რომელიმე დინამიკური სწორკუთხედის პროპორციასთან, მაგრამ ოდნავ განსხვავებულია, შესაძლებელია საქმე გვქონდეს არა ცდომილებასთან, არამედ სწორედ დინამიკური კვადრატის მიღებულ დინამიკურ სწორკუთხედთან.

ნაშრომში მხოლოდ ქართული ძეგლები განვიხილეთ, თუმცა სავსებით შესაძლებელია ეს არ იყოს მხოლოდ ადგილობრივი მოვლენა. ვფიქრობთ ჩვენს მიერ განხილული მასალა, გეომეტრიული მონაცემები, ძეგლების პროპორციული ანალიზი, გამოთქმული ვარაუდები თუ გამოტანილი დასკვნები წარმოაჩენს საკითხის შესწავლის აქტუალობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერიძე, ვ., (1974). ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი.
- ზაქარაია, პ., (1965). ნაქალაქარ ურბნისის არქიტექტურა, თბილისი.
- კაჭარავა, მ., (2014). XI საუკუნის ქართული ჯვარგუმბათოვანი ძეგლების პროპორციები, თბილისი.
- ციფიანი გ., ამაშუკელი ნ., (2009). „მოწესრიგებული ქაოსი“ ქართულ არქიტექტურაში, სემიოტიკა სამეცნიერო ჟურნალი N6, თბილისი.
- ციფიანი გ., (2017). „ჩამხუსის ტეტრაკონქი“ (არქიტექტორის გეომეტრიული აზროვნება), სტუ, არქიტექტურისა და ქალაქთმშენებლობის თანამედროვე პრობლემები, N7, თბილისი.
- ციფიანი, გ., (2009). ნეკრესის დიდი კვადრატი, კადმოსი 1, თბილისი.
- ჩუბინაშვილი, გ., (1959). კახეთის ხუროთმოძღვრება, თბილისი.
- ძიმიგური მ., სხვიტარიძე ა., (2024). მოსაზრება ბოლნისის სიონის გეგმარების მარგანიზებულ სქემასთან დაკავშირებით, არქიტექტურისა და ქალაქთმშენებლობის თანამედროვე პრობლემები, #20, თბილისი.
- Proportional Systems in the History of Architecture, A Critical Reconsideration, (2018). edited by Matthew A.Cohen and Maarten Delbeke, Leiden University Press.
- Ghyka, M., (1977). The Geometry of art and life, New York.
- Hambidge, J., (1967). THE ELEMENTS OF DYNAMIC SYMMETRY, NEW YORK.
- Kipiani, G., (2011). The last pagan temple at Armaztsikhe, Ancient West and East, V10.
- Афанасьев, К., (1977). Пропорции Джвари, II Междунар. симпозиум по груз. искусству. - Тбилиси.
- Афанасьев, К., (1983). Дзвели Шуамта, V Междунар. симпоз. по груз. искусству. - Тбилиси.
- Тюлина, Е.В., (2010). ХРАМ, МИР, ТЕКСТ ВАСТУВИДЬЯ В ТРАДИЦИИ ПУРАН Исследование, перевод трактатов по вастувидье, комментарий, Москва.

REFERENCES:

- Beridze, V., (1974). dzveli kartuli khurotmodzghvreba, tbilisi.
- Zakaraia, P', (1965). nakalakar urbnisis arkit'ekt'ura, tbilisi.
- K'ach'arava, M., (2014). XI sauk'unis kartuli jvargumbatovani dzeglebis p'rop'ortsiebi, tbilisi.
- Kipiani G., Amashuk'eli N., (2009). „mots'esrigebuli kaosi“ kartul arkit'ekt'urashi, semiot'ik'a sametsniero zhurnali N6, tbilisi.

- Kipiani G., (2017). „chamkhusis t'et'arak'onki“ (arkit'ekt'oris geomet'riuli azrovneba), st'u, arkit'ekt'urisa da kalaktmsheneblobis tanamedrove p'roblemebi, N7, tbilisi.
- Kipiani, G., (2009). nek'resis didi k'vadrat'i, k'admosi 1, tbilisi.
- Chubinashvili, G., (1959). k'akhetis khurotmodzghvreba, tbilisi.
- Dzidziguri, M., Skhvit'aridze, A., (2024). mosazreba bolnisis sionis gegmarebis maorganizebel skemastan dak'avshirebit, arkit'ekt'urisa da kalaktmsheneblobis tanamedrove p'roblemebi, #20, tbilisi.
- Proportional Systems in the History of Architecture, A Critical Reconsideration, (2018). edited by Matthew A.Cohen and Maarten Delbeke, Leiden University Press.
- Ghyka, M., (1977). The Geometry of art and life, New York.
- Hambidge, J., (1967). THE ELEMENTS OF DYNAMIC SYMMETRY, NEW YORK.
- Kipiani, G., (2011). The last pagan temple at Armaztsikhe, Ancient West and East, V10.
- Afanas'ev, K., (1977). Proporcii Dzhvari, II Mezhdunar. simpozium po gruz. iskusstvu. - Tbilisi.
- Afanas'ev, K., (1983). Dzveli Shuamta, V Mezhdunar. simpoz. po gruz. iskusstvu. - Tbilisi.
- Tjulina, E.V., (2010). HRAM, MIR, TEKST VASTUVID''Ja V TRADICII PURAN Issledovanie, perevod traktatov po vastuvid'e, kommentarij, Moskva.

INTERACTIVE DIGITAL ART: EVOLUTION, TECHNOLOGY AND CHALLENGES

Balzhana Nurbosynova

Kazakh National Academy of Choreography

PhD Student

+7 747 461 68 40, balzhanan@gmail.com

Abstract. Interactive digital art is a rapidly evolving form of contemporary art that makes use of advanced technologies to create an interactive experience between the artwork and the viewer. This study aims to analyze the evolution of this form of art from the 1960s until the present day, examining its key principles and the technologies employed. The article not only discusses the technical and ethical considerations of interactive art but also delves into the challenges of preserving it, which have become increasingly significant with the advancement of digital technology.

Special attention is paid to the social role of interactive art in cultural communication and its influence on traditional artistic practices. The study emphasizes how interactive art changes the audience's perception, moving them from passive observation to active engagement. The article analyses how such interaction fosters deep cultural exchange and enhances the communicative experience, blurring the traditional boundaries between artists and audiences.

The purpose of this study is to examine the theoretical and practical implications of interactive art within contemporary cultural practice. Through an analysis of current projects and examples, as well as interviews with artists and curators, the author aims to identify the major challenges and opportunities presented by interactive art for modern art criticism and the cultural sector. This research offers a fresh perspective on the potential of art in the digital era and initiates a discussion on the future direction of artistic practice in light of global cultural transformation.

Keywords: Digital Art; Interactive Art; Digital Interactive Art; Contemporary Art.

Introduction. The technological revolution has had a significant impact on the development of various aspects of human life, and art has certainly undergone significant changes as a result. One particularly interesting, rapidly evolving, and captivating form of art is interactive digital art. This form of art combines artistic creativity with advanced technology, creating unique interactions between the artwork and the viewer.

The emergence and evolution of interactive art are closely linked to a number of influential figures and projects, as well as the rapid advancement of digital technology. These developments have led to the creation of a new and exciting form of artistic expression that continues to grow and evolve. Interactive digital art is becoming an increasingly significant and exciting part of the contemporary cultural landscape, attracting both artists and audiences. This trend is driven by several key factors:

Firstly, technological advancements and the rapid evolution of digital technologies have opened up new possibilities for creating and experiencing interactive works. Artists can now produce more complex and engaging pieces, which can be enjoyed by a wider audience.

Secondly, the role of the viewer has shifted in interactive art. Instead of being a passive observer, they become an active participant, contributing to the artistic process and transforming their experience into a more immersive and personal one. This shift in perspective has led to a paradigm change in the way we view art and its relationship with the public.

Thirdly, the expansion of art's boundaries has also played a significant role. Digital media allows artists to explore new forms and expressions, breaking free from traditional conventions and pushing the limits of what art can be. Interactive digital art blurs the lines between different art forms, incorporating elements of performance, installation, music, and media art. This contributes to the emergence of new genres and styles of artistic expression, opening up a wider range of possibilities for creative experimentation. It also enhances the sensory experience for all those involved in the creative process, enriching it with new dimensions.

The subject of this research is interactive digital art, which is a unifying element in modern trends in creativity and the latest technologies. This research focuses on analyzing the technological, social, and aesthetic aspects of this art form, as well as its impact on cultural communication and traditional forms of art.

The main focus of the study is on how interactive art affects the interaction between artwork and the audience, as well as the challenges and difficulties that arise in its creation, distribution, and preservation. These include technical issues such as technology obsolescence and ethical concerns regarding the use of personal data. Additionally, there are difficulties in preserving dynamic and interactive artworks.

The purpose of this paper is to examine interactive digital art, exploring its evolution, fundamental principles, and technologies employed. We will also address emerging issues and challenges in this field. A particular emphasis will be placed on the analysis of preservation and archiving interactive works, as this is one of the most pressing concerns in contemporary times.

To achieve this goal, we have the following objectives:

- To trace the historical development of interactive art: to study the key stages and moments that have influenced the formation of this art form.
- Identify the basic principles and characteristics of interactive art, considering what distinguishes it from traditional forms and what types and forms it can take.
- Analyze the technologies used in creating interactive works, including digital technologies.
- Consider the challenges faced by the field of interactive art.

Methods. To write this article, we used the following research methods:

- Analysis of literary sources, including key works and publications on interactive art, such as the works of K. Kwastek and modern research on the subject.
- Study of world examples of digital interactive art.
- Comparative analysis of different types of interactive art, examining their characteristics and the technologies used.

The hypothesis of the study is that interactive art, due to its unique ability to engage and interact with viewers, promotes deeper cultural exchange and interaction. However, it also presents significant technical and ethical challenges, which require new approaches in the fields of artificial creation and curation.

The following methods will be employed to test the hypothesis:

- Quantitative and qualitative analysis of contemporary interactive art projects to identify common patterns and characteristics.
- Comparative analysis of traditional and contemporary art forms to evaluate changes in cultural practices and communication.

The term "interactive art" refers to a type of art that involves the active participation of the audience, making them not only observers but also co-creators of the work. This definition of interactive art can be challenging to define, as interactivity itself has multiple meanings and levels of participation. For example, interactivity can range from simple button presses to more complex forms such as virtual reality or artificial intelligence. Additionally, with the rapid advancement of technology, it can be difficult to distinguish interactive art from other forms of digital media, making classification and definition even more challenging.

The basic principles and characteristics of interactive art include:

- Active participation of the viewer (the work is changed or supplemented due to the actions of the viewer);
- Dynamic structure (interactive works often change and evolve in real time);
- The use of technology (latest digital technologies such as sensors, virtual reality (VR), augmented reality (AR), and artificial intelligence (AI) are often used to create and maintain an interactive experience).

Results. The study revealed that interactive art has a rich and diverse history that dates back to the mid-20th century. In the 1960s, the first experiments with interactive elements began in art, in response to the desire for greater interaction between artists and viewers. Myron Krueger made a

significant contribution to the development of interactive art in the 1970s, laying the groundwork for its future growth.

In the 1990s, interactive art became increasingly important as an independent genre of media art, particularly after it was included in the Prix Ars Electronica competition. During this period, interactive installations were widely used in art galleries and museums, attracting a large audience and inspiring new forms of engagement.

Based on the research, a typology of interactive art was developed, encompassing the following key categories:

Interactive installation: Works that involve physical interaction with objects by viewers. Examples include touchpads, objects that respond to touch, and tactile sculptures.

Interactive performance: Performances in which the audience actively participates and influences the direction of the action. These performances may include elements of improvisation and interaction with the audience, creating a unique experience for each viewer.

Interactive media art: Projects that use digital and multimedia technologies to create immersive experiences. These may include audio-visual installations, virtual reality, augmented reality, and other forms that allow viewers to change audio and visual settings through their actions.

In the course of our research, we have identified several key challenges faced by artists and curators working with interactive art. These include technical issues such as the rapid obsolescence of technologies and the complexity of configuring and operating interactive installations. Additionally, there are ethical concerns regarding privacy, data security, and the preservation and archiving of interactive works.

Our study has shown that successful overcoming these challenges requires a careful approach to design and implementation, as well as considering all aspects of viewer interaction with the art. By taking these factors into account, artists and curators can create more effective and meaningful interactive experiences that engage audiences and contribute to the broader field of art and technology.

Discussion. Interactive art as a trend emerged at the intersection of artistic experimentation and technological innovation in the mid-20th century, tracing its origins back to the early attempts by artists to engage the viewer in the creation and perception of works.

Since the 1990s, interactive art has become an important concept in media arts, especially after its inclusion in the Prix Ars Electronica competition (Kwastek, 2013). However, the definition of this term has been a subject of debate among artists and critics. In 2004, the jury of the competition proposed a broader definition, removing the mandatory requirement of computer use and introducing the concept of "passive interaction". This reflects a trend towards blurring the boundaries between digital and analog forms of art.

One of the pioneers of interactive art is Jean Tinguely, who in 1960 presented his famous kinetic sculpture "Homage to New York" (photo 1). This sculpture, composed of many moving parts, was designed to disassemble and destroy itself during a performance. Viewers could interact with the work by watching as it was dismantled and destroyed, creating a unique and unpredictable experience.

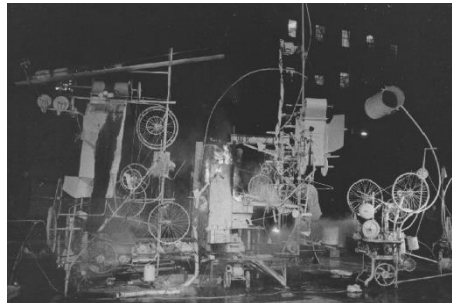


Photo 1. Jean Tinguely, "Homage to New York" (1960)

In the 1960s, Roy Ascott, a leading theorist and practitioner of interactive art, proposed the concept of interactive art in his work "Behaviorist Art and the Cybernetic Vision" (1966). He believed that art should not be a static object but a process, and he proposed using cybernetic systems to create interactive works.

At the same time, the first computer-generated artworks began to emerge. One example is "Senster" (1970), created by artist Edward Ihnatowicz (photo 2). "Senster" is a robot that reacts to sounds and movements, creating an interactive experience with the audience. This work demonstrates the potential of computer technology for creating interactive artworks.

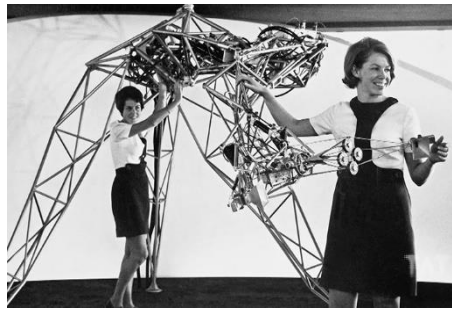


Photo 2. Edward Ihnatowicz, "Senster" (1970)

Technological innovations have undoubtedly played a significant role in the evolution of interactive art, beginning with the initial experiments involving computers in the 1970s. This period saw the emergence of the first personal computers, which presented new possibilities for artists. Myron Krueger was the first to systematically explore the possibilities of digital technology for interactive art. He introduced the term "artificial reality" to describe a new art form. In the 1970s, Krueger created interactive environments like *Psychic Space* and *Maze* in order to explore the rules and conventions of interactive experiences. His work laid the groundwork for a movement that had a significant impact on culture and the arts over time (Kwastek, 2013). His "Videoplace" project (1975) enabled viewers to interact with virtual objects on screen through the use of video cameras and monitors, made possible by the development of computer hardware and video capture systems (photo 3). Krueger believed interactive art should offer viewers the opportunity for active participation and control, a departure from the traditional, passive approach to art.

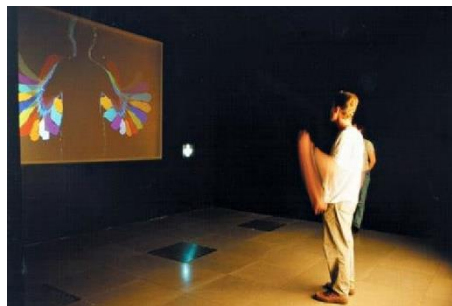


Photo 3. Myron Krueger, "Videoplace" (1975)

These early experiments laid the foundation for the further development of interactive art and became an inspiration for many artists of subsequent generations. They showed that art can be not only an object of contemplation, but also a process of active interaction, involving the viewer in the creation and perception of the work.

In the 1990s, the Internet and multimedia technologies began to actively influence interactive art. With the development of the global network, artists gained access to new tools and platforms for creating and distributing their works.

"The Legendary City" was a virtual bike ride through the city where buildings and streets were replaced with text (photo 4). Viewers could navigate the virtual city by reading text and creating their own stories. This project was one of the first to use virtual reality actively to create an interactive experience.



Photo 4. Jeffrey Shaw, "The Legitimate City" (1989)

"Pulse Room" by Rafael Lozano-Hemmer is an interactive light installation that uses light bulbs that blink to the rhythm of the audience's heartbeats (photo 5). When visitors touch a sensor, their pulse is sent to the bulbs, creating a unique visual rhythm. The piece emphasizes the individual involvement of the audience and generates unique lighting patterns.



Photo 5. Rafael Lozano-Hemmer, "Pulse Room" (2006)

In the 2000s, mobile technology and sensors became an important element of interactive art. Artists began using mobile devices and GPS to create new forms of interaction with audiences.

"Artvertiser" by Julian Oliver is a project that uses augmented reality to replace advertisements with digital works of art on the streets (photo 6). Viewers can use special devices to see advertisements replaced with artistic objects, allowing them to rethink public spaces and their content. This form of art has become possible due to the development of mobile technology and augmented reality software.



Photo 6. Julian Oliver, "Artvertiser" (2008)

"Hello World!" is an interactive installation consisting of multiple screens broadcasting videos from various blogs and social networks (photo 7). Viewers can interact with this visual "wall of noise" by exploring the personal stories and experiences of people from all over the world.



Photo 7. Christopher Baker, "Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise" (2008)

In the 2010s, virtual reality (VR) and augmented reality (AR) technologies began to be actively used in interactive art. These technologies made it possible to create multidimensional and interactive works that interact with reality.

"Foresta Lumina" is a night light installation in the forest where viewers can walk along a trail and interact with various light and sound effects (photo 8). This project combines elements of nature and technology to create a special magical atmosphere.

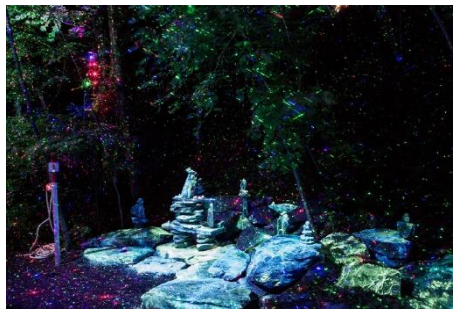


Photo 8. Canadian studio Moment Factory, "Foresta Lumina" (2014)

Recently, artificial intelligence (AI) and big data analysis have become new tools for creating interactive art. The König Galerie project, Machine Hallucinations (2019), uses AI to analyze and transform huge amounts of data from the internet into unique, impressive visual and sound works that are like sculptures (photo 9). Viewers can interact with this digital world by exploring its structure and content.



Photo 9. König Galerie, "Machine Hallucinations" (2019)

These key artists and projects showcase the variety of approaches and technologies used in interactive art. Each of them has made a significant contribution to the development of this direction, opening up new opportunities for viewers to interact with art and expanding the boundaries of artistic expression.

When it comes to interactive art, a question arises: how can viewers or participants feel free to choose their actions when their outcome is determined by the author of this installation? This issue is further complicated by different perspectives: the participant experiences the fictional world as a continuous present, focused on an unknown future, while the designer creates the world from a timeless

perspective, considering events or elements without regard to their temporal order. This allows designers to structure plots and events in a way that corresponds to the desired effect or purpose of the story, without being constrained by a linear sequence (Ryan, 2001). It is important for viewers to find a balance between deeply immersing themselves in a work and maintaining a certain distance from it. This allows them not only to experience the physical interaction with the work but also to engage in critical thinking. This approach to critical interactive art encourages a deeper understanding of art by analyzing the grammar of interactions, rather than simply experiencing its intensity or emotional impact (Simanowski, 2011).

Interactive art manifests itself in various forms, each using unique methods and technologies to engage viewers.

One of the most striking forms is the interactive installation. A good example is "The Night Cafe" by Borrowed Light Studios (photo 10), which immerses visitors into the world of Vincent Van Gogh's painting. Inside the virtual space, viewers can freely move around and interact with various elements, as if they were really in the famous cafe. This project uses VR technology to create an immersive experience that allows people to explore a well-known work of art in a new way.



Photo 10. Borrowed Light Studios, «The Night Cafe» (2016r.)

Another impressive interactive installation is "As We Are" by Matthew Mohr. A huge interactive head 14 feet high is placed in a public space and projects the faces of the audience (photo 11). Using 3D scanning and projection technology, the faces of people who scan their images are projected onto the installation, creating a unique public artwork that interacts with the wider audience.



Photo 11. Matthew Mohr, "As We Are" (2018)

The next form is interactive performance, which also continues to evolve, creating new forms of interaction with the audience. "Dear Angelica", a project from Oculus Story Studio, uses VR to immerse viewers in a story told through drawings and animations (photo 12). The audience can move through the scenes and interact with plot elements, allowing them to actively participate in the narrative's development. The project shows how VR can create a new narrative format in which viewers become an integral part of the story.



Photo 12. Oculus Story Studio, "Dear Angelica" (2016)

Interactive media art also continues to evolve, offering new ways of interacting with and perceiving art. The "Learning to See: Gloomy Sunday" project by Memo Akten uses artificial intelligence to analyze and generate images based on viewer moods and emotions (photo 13). Viewers enter their emotional states, and AI creates visual representations of these emotions. This use of AI in creating personalized visual works highlights the potential of technology in art.



Photo 13. Memo Akten, "Learning to See: Gloomy Sunday" (2017)

Another example of interactive media art is "Artificial Nature" by Haru Ji and Graham Wakefield (photo 14). In this interactive digital installation, viewers can control virtual natural elements such as water, trees, and animals, creating their own digital ecosystems. The project uses interactive technologies to create simulations of natural ecosystems, allowing viewers to interact with and change the virtual environment in real time.



Photo 14. Haru Ji and Graham Wakefield, "Artificial Nature" (2007)

Conclusion. The future of interactive art largely depends on the development of technology and social change. Artificial intelligence and machine learning are likely to play a key role, allowing the creation of works that adapt and respond to the actions of viewers in real time, creating personalized and intelligent experiences. Virtual and augmented reality may well expand the possibilities of interactive art even more qualitatively. These technologies can be used to create more immersive and interactive works of art accessible to a wide audience through mobile devices and VR. Social media and digital platforms already play an important role in the dissemination and interaction with interactive art, and in the future they are likely to occupy a key place in communication with all participants in the processes related to art. The creation of virtual galleries and online exhibitions will allow us to interact

with art remotely. As the MoMA and the Louvre museums have already done in response to the COVID-19 pandemic, this will allow people to enjoy art from anywhere in the world.

Interactive art continues to evolve, using the latest technologies and adapting to social changes. It not only transforms traditional art forms, but also creates new ways of interaction and communication. The future of interactive art promises to be exciting, with even greater opportunities for audience engagement and participation, making art accessible and meaningful to a wide audience.

In interactive art, there are various rules that play an important role in determining how participants interact with the artwork. These rules can be divided into three categories: explicit, implicit, and unwritten.

Explicit rules refer to the technical and operational aspects of interacting with the artwork, such as how to use specific tools or techniques. Implicit rules are more difficult to define, as they relate to norms of etiquette and behavior that depend on how participants interpret their roles in the interaction. These implicit rules can be influenced by cultural or social factors.

Unwritten rules are those that are not explicitly stated, but are understood by all participants. These can include things like expectations about how to behave or what is considered appropriate or inappropriate in the context of the artwork.

Unwritten rules define the expected behavior of participants in a given scenario. For instance, if participants are playing the role of scientists in a lab, they should wear lab coats and conduct experiments with chemicals. If they are viewers, their goal is to understand the work's structure and content and explore how the different elements relate to each other. Those passionate about technology may want to explore the technical aspects by experimenting with sound zones and devices. Viewers who happened to be there by chance should try not to draw attention to themselves or interfere with others while observing from the sidelines.

These rules form the basis of how participants experience their activities. The artist allows these boundaries to be flexible, enabling participants to switch between different roles and perspectives on perception. The core of interactive art lies in the collision of these various perspectives, creating a more complex and enriching experience for the viewer (Ricardo, 2009).

Interactive art, despite its innovation and the involvement of the viewer, faces a number of problems and challenges. One of the main problems is the preservation and archiving of interactive works. Technical aspects, such as the obsolescence of hardware and software, make long-term storage and reproduction of such works difficult. In addition, the viewer's interaction with the work is often unique and unpredictable, which adds complexity to documenting and preserving the original intent of the author. Do not forget about the human factor, which plays an important role at all stages of the life cycle of interactive art.

Interactive art, located at the intersection of artistic creativity and advanced technologies, faces a number of problems and challenges.

One of the main technical problems of interactive art is the rapid obsolescence of technology. The hardware and software used to create interactive works may become unavailable several years after the creation of the work. This leads to the need for regular migration of data to new media and updating of the technologies used. An important solution to this problem is to use open standards and formats that are easier to adapt and update.

The complexity of setting up and operating interactive systems is also a significant obstacle. Such works often require complex setup and constant maintenance. The solution may be the development of modular and scalable systems that can be easily adapted to various operating conditions. The reliability and stability of interactive systems are also crucial, as technical failures can disrupt the viewer experience. To minimize risks, careful testing and use of high-quality equipment is necessary, as well as the introduction of backup systems and contingency plans. Interactive art, especially that which uses personal data from viewers, raises important ethical questions. Artists and curators who collect data about viewers must consider their right to privacy and obtain consent before using biometric and behavioral data. Informing the viewer about data collection and obtaining consent is an essential part of this process. Ensuring the security of collected data and preventing unauthorized use is also crucial. Using encryption and secure storage methods and restricting access only to authorized individuals will help protect viewer privacy.

The main challenge is preserving and archiving interactive works.

One of the most serious problems with interactive art is preserving and archiving works, which is associated with their technological and conceptual complexity. Preserving interactive works requires maintaining operability of technologies used, which are rapidly becoming obsolete. An important step in this direction is documenting all technical aspects of a work, creating virtual copies, and using emulators to recreate outdated systems.

The conceptual aspects of interactive works also present a challenge. Interactive works often depend on the participation of the audience, which makes them unique and difficult to reproduce. Recording interactions and documenting the process of creating and operating a work, as well as creating instructions and manuals for future curators and restorers, will help preserve the original intent of the author and the unique aspects of interaction.

Interactive art, despite its innovative capabilities and the ability to involve viewers in the process of creating and perceiving works, faces many problems and challenges. Technical difficulties, such as the rapid obsolescence of technologies and the complexity of setting up interactive systems, ethical issues related to rights to use audience data, etc., are all problems that need to be addressed. The main challenge is preserving and archiving interactive works, which requires an integrated approach including documentation, data migration, and the use of open standards. With the help of modern technology, strategies, and methods, as well as active collaboration between artists, technologists, and research institutions, these challenges can be overcome. Interactive art is continuing to evolve, utilizing the latest technologies to adapt to social changes and create new ways of interacting and communicating. The future of interactive art promises to be exciting, with even greater opportunities for audience engagement and participation. This will make art accessible and meaningful to a wider audience.

REFERENCES:

- Kwastek, K. (2013). *Aesthetics of interaction in digital art*. The MIT Press.
- Ricardo, F. J. (2009). *Literary art in digital performance: Case studies in new media art and criticism*. Continuum International Pub.
- Ryan, M.-L. (2001). *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Johns Hopkins University Press.
- Simanowski, R. (2011). *Digital art and meaning: Reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations*. University of Minnesota Press.

Acknowledgments

I am grateful to my academic advisor for guidance and support throughout this research. I would also like to thank everyone who helped me with this study. Your insights and encouragement were essential to the completion of this work.

ქორეოლოგია CHOREOLOGY

INNOVATIVE METHODS AND TECHNIQUES IN TEACHING KAZAKH MEN'S DANCE

Almat Shamshev

Kazakh National Academy of Choreography

PhD Student

+77773340407, Almat-naz@mail.ru

DOI: <https://orcid.org/0000-0002-5445-5911>

Abstract. The article discusses innovative methods and techniques in teaching Kazakh men's dance. Taking into account the peculiarities of men's dance, in modern times of globalization, the systematic use of the capabilities of new information technologies is one of the most pressing problems. In the process of training, the transition to a new format is also important. At the same time, the formation of a new approach to the traditional theoretical and practical educational process, transformation and convergence in the field of education is a modern requirement. The topic is relevant for the promotion of training in the field of choreography, including in relation to men's dance. By selecting and systematizing innovative approaches to teaching dance in general, teachers in the field of choreography have the opportunity to offer effective directions. In the educational process, it was possible to develop the visual aids used in the learning process using modern computer programs, innovating in theoretical and practical methods. There is a great opportunity to transform the musical materials used in the art of dance in an innovative way. The results of the study show that the creative transformation of the learning process contributes to an increase in the quality of learning.

Constant search, striving for innovation is an experience that increases the knowledge and skills of a person in the field of science. The author of the article actively participates in the educational process at the University as a doctoral student of the Kazakh National Academy of Choreography. At the same time, taking into account the fact that the author is gaining experience in the implementation of innovative methods in the educational process in practical terms, this further increases the relevance of scientific research work. The author, analyzing the current innovative opportunities, on the basis of the conclusions contained in it, formulates ready-made recommendations for teachers who give lectures on the topic under consideration.

Keywords: Art; Men's Dance; Teaching; Innovation; New Technology; Theory; Practice; Methods and Techniques.

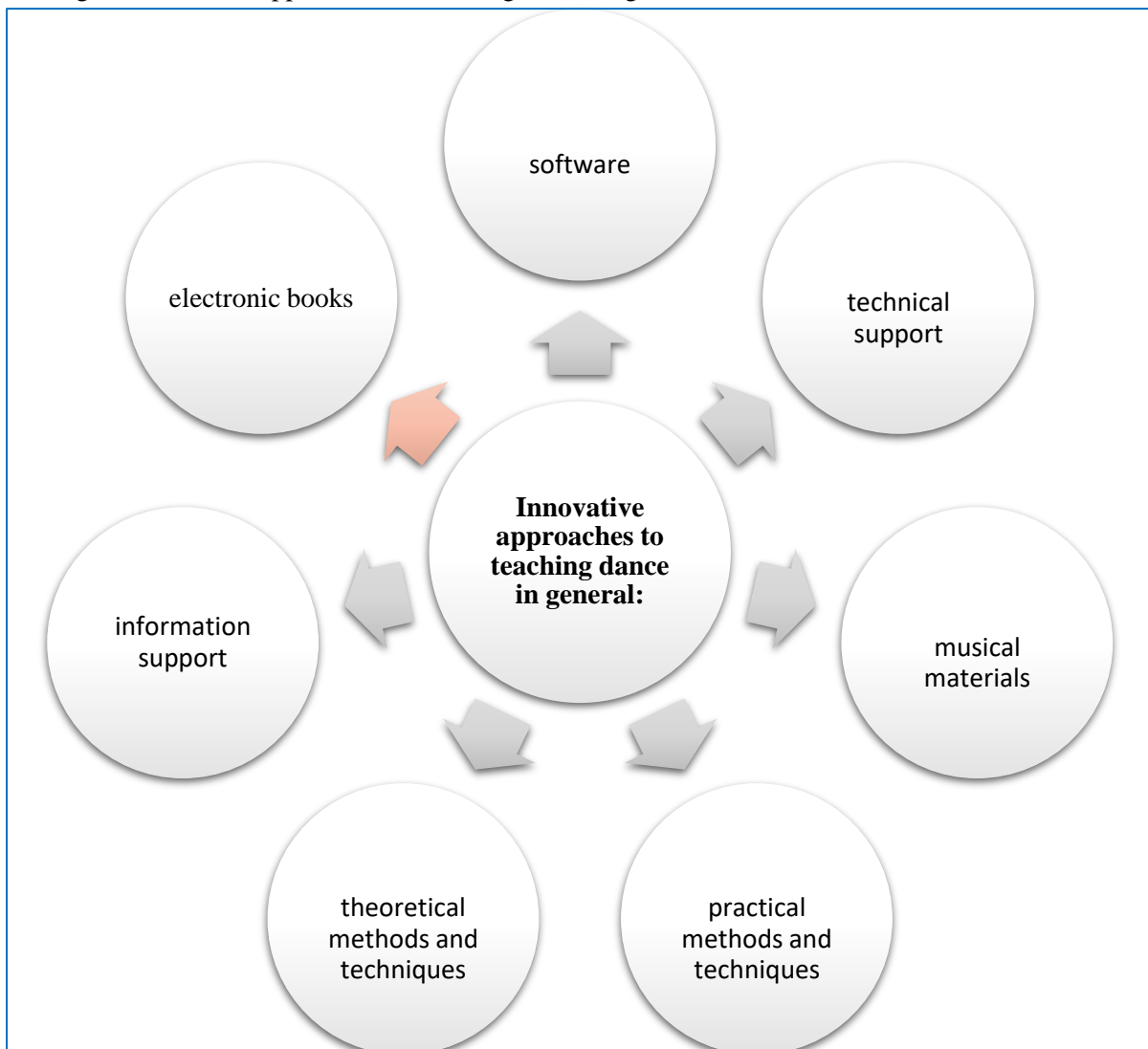
Introduction. We have the opportunity to choose the most effective of the training strategies today. The rapid development of Information Technologies, the transformation of innovative methods and approaches, the possibilities of the internet have led to the transformation of the field of knowledge. The field of choreography was no exception in this process. In order to quickly adapt to these changes and avoid the process of globalization, teaching teachers will also have to constantly search. The purpose of this scientific research work is to classify as much as possible the types of innovative methods and approaches for teachers to use in the teaching process and offer them for use. At the same time, having analyzed the types of innovative methods and approaches, we tried to understand the essence of the problem related to the research topic. As a result, we concluded that various innovative methods and techniques can be used in teaching Kazakh men's dance, and this directly depends on the creative search of the teacher.

Methods. The methodological basis of the research is the methods of analysis, synthesis, induction, deduction, analogy, comparison and others. The theoretical and methodological foundations of the study are substantiated in the consideration of various innovative methods and techniques of teaching Kazakh male dance. The material base of the study. The source base of this research consists of monographs, textbooks, guidebooks, as well as materials published in domestic and foreign mass media on the topic of innovation, teaching methods, choreography. The structure of the article is subordinated to the main idea and strategy of the research of a scientific problem and consists of an introduction, discussion, conclusion and bibliographic list.

Results and discussion. The basis of modern education is the competence approach. The task of teachers is not only to provide students with ready-made knowledge, but also to educate a creative and critical thinking person (Methodological., 2019: 3). At the same time, it should be able to effectively use modern innovative methods and approaches. This requires constant search by the teacher. "New media and technologies have created a new experience of continuous learning (Carriere, 2011).

As a result of the conducted research, we identified 7 main directions of using innovative methods and techniques in teaching dance art in general (Figure 1).

Fig. 1. Innovative approaches to teaching dance in general



Information support. With the help of the internet (4G, 5G), you can find information in any format through the search engines Google, Yandex, as well as use Quick Search to promote educational

materials. The Quick Search widget allows you to search for information on your phone and on the web from a single application, providing easy and fast access to any data on your phone.

Technical support. The types of technical means can be divided into multimedial and iterative. Interactive tools: Interactive whiteboard in education, voting system (testing), electronic copying board (copy board), interactive panel (tablet). Multimedia tools: multimedia projector, slide projector, laser pointer, wireless presenter, e-book readers, document camera, video conferencing system, video projection wall, projection screen, mobile video studio, plasma panel, video camera, computer, DVD player, sound equipment.

Musical materials. In the process of selecting musical materials, it is envisaged to take into account the peculiarities of men's dance, to innovate the music used in the dance repertoire by transforming it in an innovative way, adding modern rhythms to it. At the same time, the ethno-Folklore Ensemble «HasSak» can be cited as an example. The folklore and ethnographic ensemble «HasSak» is an echo of modernity synthesizing Kazakh traditional music and anthemic military sounds of the ancient Turks. The ensemble became the winner of the world folk music competition «World folk vision» for innovative achievements in music (Embassy..., 2019).

To consider new educational formats in a convergent way, combining *theoretical methods and practical methods*. At the same time, an example is the format of training «Science Cafe». In the course of training in this format, it is possible to demonstrate dance movements or the dance itself in a practical way, presenting the topic in theoretical terms. The author of the article experimentally conducted a free lecture with students of the Academy in this format «The importance of children's choreography in the formation of patriotism».

In terms of software, there is an opportunity to modernize the educational process by mastering the following *computer programs*. PowerPoint program in Copilot. Copilot will turn Word documents into presentations, create new slide shows based on simple hints or short descriptions, and find recommendations that will help you skillfully select images.

CorelDRAW Graphics Suite is one of the most popular tools in graphic design.

Autodesk Inventor is a CAD system manufactured by Autodesk. It is used for the development and research of digital prototypes of products and parts, as well as for the development of design documentation (drawings, specifications, etc.).

SolidWorks-provides the development and animation of 3D images of products of any complexity and purpose. 2D and 3D images and videos created using these tools can be applied to the finishing of any text or video content using multimedia. Other modern computer programs should be used to make the educational process more informative and interesting.

There is a reason to consider *e-books* as an innovative reading tool as well. An electronic book is a technically conditioned phenomenon that assumes, in addition to the author's text and its reader, adequate technical components: an electronic device and software (Zagarov, 2012).

Reflexive learning can be named as the next type of innovative learning. There is a need for the teacher to master the features and skills of reflexive learning. Reflexive learning (practice) is an active, dynamic, action-based and ethical set of skills that is applied in real time and allows you to cope with relevant, complex and difficult situations that arise not only in the learning process, but also in everyday life. Reflexive practice is a person's reflection on what he is doing. It is closely related to the concept of learning from one's own experience, since a person makes decisions about future behavior based on past experience ([Skills..., 2021](#)).

Reflection is a major part of teaching and learning. This process is cyclical and is aimed at ensuring that the student can better understand his professional knowledge and skills, «challenging the assumptions of everyday practice and critically evaluating his own reactions to emerging situations» ([Cambridge..., 2021](#)).

The process of reflection is a cycle that needs to be repeated.

- To teach.
- Independently assess the impact of your teaching on the learning process.
- Consider new ways of teaching that can improve the quality of learning.
- Try these ideas in practice.
- Repeat the process. That is, the teacher works to further improve the quality of learning through self-assessment, repeating as practice to apply innovative methods and techniques.

The next example of innovative training is the «*Science cafe*» training format. The Kazakh National Academy of choreography actively uses this format of training. The Academy is one of the most prestigious educational institutions in the field of dance art in Kazakhstan. Sustainable development of the educational and creative process, training of highly professional personnel and active cooperation with the world's leading choreographic educational institutions for the development of art in Kazakhstan are shown as a future plan of the Academy (Academy website..., 2024). The author of the article is a specialist who, as a doctoral student of this educational institution, is directly involved in the educational process and is gaining experience. At the same time, during the lecture, they try to use innovative methods and are constantly looking for them. For example, he took up training in the format of «Science cafe» (Figure 2) and gave lectures in this format in May 2024.

Fig. 2. «Science cafe»



The «Science cafe» format is a pleasant scientific communication, an informal discussion that develops into a single and convenient form of self-study. Science safe was created to develop the skills of scientific collaboration of teachers, students, undergraduates and doctoral students. Science cafes is a training format that represents the direction of informal science education, which is rapidly developing around the world, it turns out that it has more than 250 options.

The purpose of this training format is to provide favorable conditions for the formation and improvement of research activities, the creation of informal interaction between scientists, young specialists, undergraduates and students interested in science, new results, as well as new knowledge (Academy website..., 2024).

As mentioned above, we put forward the problem of rational use in the educational process of the main directions of using innovative methods and techniques in teaching dance art in general, identified as a result of the conducted research. It is relevant to select the information necessary for learning in it using the internet, use the technical means necessary for the educational process (interactive whiteboard, slide projector, computer system, etc.); new processing of musical materials; consider convergent approaches, combining theoretical methods and practical methods; software for teaching texts, images and videos used in the lesson through computer programs.

Another innovative teaching method can be called the «*case method*». Its peculiarity lies in the fact that learning is associated with a specific situation in life. The use of the case method in teaching gives the student the freedom to look for ways to solve the problem, that is, the student summarizes basic knowledge, draws conclusions, analyzing a specific situation (Tursunbayeva, 2020: 40).

In teaching Kazakh men's dance, the teacher not only uses innovative methods and techniques, but also takes into account the peculiarities of men's dance. In the process of teaching men's dance, the emphasis is on mastering dance techniques, developing rhythm and style. Attention is paid to mastering the elements of the character of the male dance in the Kazakh dance. It helps to master the movements

of the Kazakh dance, in accordance with the modern dance, technically complex movements: turns and turns, heel strikes, sit-ups, various elements of tricks. However, it is important to take into account the correct and appropriate use of innovative methods.

We have noticed that the excessive use of innovative methods and techniques in the differentiation of men's dance in Kazakh media resources has negative aspects. For example, «Kazakh men's dance», filmed by «Wake Up studio», can be called. In the video, we saw that the men's dance performed fell to a very low level due to excessive innovation in the male dance. From 104 comments on the level of the dance, you can see the negative attitude of the audience. A Netizen named Diana Sergeevna wrote: «I didn't see anything Kazakh except music. The modern way is certainly good, but let's not forget the basics» (<https://www.youtube.com/@user-rk5lu2gi6s>).

Having discussed the above issue, we can conclude that in the educational process it is necessary not to allow exaggeration in the process of directing the development of fashionable, modern trends. With the rising popularity of digital reading media, leisure reading is undergoing a transformation process (Schwabe, 2023: 367).

«Innovations or modern technologies are inherent in any professional activity of a person and become the subject of research, analysis and implementation. Innovations do not arise spontaneously, they are the result of scientific research, advanced pedagogical experience of individual teachers, entire collectives. This process cannot be spontaneous, it must be managed» (Akberen, 2023). To manage is to control. That is, we believe that all innovations introduced in the course of training should not contradict human and spiritual values.

Conclusion. The digitalization of the information environment has led to the transformation of all areas of importance. Education, including training in choreography, was no exception in the process of globalization. The task is to constantly search for innovations in accordance with the requirements of the time, find innovative methods and techniques, study and constantly implement them. This is a continuous process.

However, in the process of introducing innovative methods and techniques into the educational process, it is also necessary to take into account situations that do not harm ordinary spiritual and national values. Especially for men, it should be remembered that these are factors that, in turn, affect the national ideology.

REFERENCES:

- Akberen B. Modern innovative technologies in education [Electronic resource]. URL: <https://baikau.kz/2262/ustazdarga/maqala/> (accessed 16.08.2023)
- Academy of choreography website. «Science cafe» [Electronic resource]. URL: <https://balletacademy.edu.kz/ru/science-cafe/> (accessed 06.02.2020)
- Embassy of the Republic of Kazakhstan in the Russian Federation. The Kazakh ensemble "HasSak" became the best at the World folk vision music festival [Electronic resource]. URL: https://kazembassy.ru/rus/press_centр/novosti/?cid=0&rid=2693 (accessed 10.01.2019).
- Methodological recommendations. – Nur Sultan: NAO named after Altynsarin, 2019. – 162 p.
- Carriere, J. C. & Eco, U., (2011). This is not the end of the book. A conversation curated by Jean-Philippe de Tonnac. Harvill Secker [Electronic resource]. URL: <https://elifthereader.com/books/this-is-not-the-end-of-the-book-umberto-eco-j-c-carriere/> (accessed 20.04.2011)
- Cambridge International Education. Getting started with Reflective Practice [Electronic resource]. URL: <https://cambridge-community.org.uk/professional-development/gswrp/index.html> (accessed 06.02.2020)
- Schwabe, Annika. Kosch, Lukas. Hajo G. Boomgaarden, Günther Stocker. (2023). Book readers in the digital age: Reading practices and media technologies. Mobile Media & Communication, Vol. 11(3) 367–390. <https://doi.org/10.1177/20501579221122208>
- Skills you need. Develop The Skills You Need For Life [Electronic resource]. URL: <https://www.skillsyouneed.com/> (accessed 06.02.2020)

Tursunbayeva A.Z. (2020). Collection of scientific articles of the international scientific and practical conference «Modern trends in teacher education». «South Printing»:- Shymkent. 617 p.

Zagarov K.S. E-book: definition, types, problem of access // Modern scientific research and innovations. 2012. No. 8 [Electronic resource]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2012/08/16353> (date of application: 19.06.2024).

THE CLASSIFICATION OF ARTISTIC STRATEGIES OF CURATORIAL PRACTICES OF CONTEMPORARY ART OF THE SECOND HALF OF THE 20TH AND THE EARLY 21ST CENTURIES

Ekaterina Kenigsberg

Belarusian State Academy of Arts

Associate Professor

+375296560897, dr.ekenigsberg@gmail.com

Abstract. The focus of this art history research is on the scientific problem of understanding the creative contribution of curators of art exhibitions and projects, which made it possible to identify the main curatorial strategies and represent curatorial practices in the contemporary visual art of the second half of the 20th and early 21st centuries. The analysis of the curatorial strategies of today's leading curators, the most important curatorial exhibitions and projects and a systematisation of curatorial approaches provided an opportunity to enrich the knowledge about the investigated period in the history of art. The choice is justified by the significance of the curatorial projects in the global field of contemporary visual art.

The art history study of major exhibition events of the second half of the 20th and early 21st centuries has made it possible to identify the main curatorial strategies of the contemporary visual art in the stated research period and to propose their classification: 1) the identification of the potential of contemporary art; 2) the intervention of contemporary art; 3) the extension of the boundaries of contemporary art; 4) the institutionalisation of art and curatorial practices; 5) curatorial research.

Curatorial research in the late 20th and early 21st centuries became a leading curatorial strategy. Three broad directions of curatorial research problems can be distinguished: A. the visual experience of the 20th century; B. local curatorial and artistic practices; C. current contexts of the present (philosophical, geopolitical, ecological, social, gender, etc.)

Keywords: Artistic curatorial strategies: Contemporary art; Curator; Artist; Exhibition; Exhibition Project.

Introduction. In the second half of the 20th century, as a result of the activities of independent curators, the principles of exhibition creation are being rethought. The passive display of works of art in traditional museum exhibitions is replaced by the active inclusion of artists' works in the context of a curatorial exhibition, shifting the emphasis or changing the meaning of the author's statement in accordance with the curator's idea or concept. Artists in close co-operation with curators begin to create their works under a specific curatorial idea. A multidisciplinary approach is widely used in curatorial practices: the inclusion of new forms and trends of contemporary art, heritage objects, documentation, etc. in projects. The exhibition space becomes a creative laboratory. As a result of the interpenetration of artistic and curatorial practices, curating becomes an independent artistic phenomenon, and the exhibition becomes an artistic and curatorial medium (Kenigsberg, 2023: 5).

The subject of the research is artistic curatorial strategies in contemporary fine arts of the second half of the 20th - early 21st centuries.

Methods. The sources of the research were materials on the history of art of the 20th and early 21st centuries, including the emergence and development of modern curatorial practices and the formation of curating contemporary art as a profession. The need to study curatorial art exhibitions and projects required the use of *the method of art history analysis*. In order to identify artistic curatorial strategies, *the method of classification* was used. The study of the origins and formation of curating in the 20th century was conducted using *the phenomenological method*, which made it possible to

understand the phenomenon of interest in terms of its emergence and development. *The biographical method* was applied to study personal documentation (letters, autobiographies, etc.) and narrative interviews of curators. Due to the fact that the curator acts in specific social conditions, *the sociological method* was used for the study, as well as *the culturological approach*, which allowed us to comprehend the phenomena of socio-cultural changes in the second half of the 20th century, which influenced the formation and development of curating. Since curatorial work is one of the types of creative human activity, the research applies *the activity approach*, which implies culture as a creative human activity. The stages of the formation and development of curatorial work were analysed using *the comparative approach*. The task of solving the problems of the art and evaluation level of curatorial exhibitions and projects was carried out using *the axiological method*, which understands the study of culture as a set of values. The study of artistic curatorial strategies required the use of the systematic method, which considers culture as a holistic entity formed from a multitude of interrelated elements. To study curatorial ideas, concepts, exhibitions and projects, *the hermeneutic method* was used to enable the understanding, interpretation and interpretation of the diverse knowledge recorded in texts. The use of a range of scientific methods and approaches made it possible to thoroughly analyse the object under research and to carry out the solution of the set aim and objectives.

Hypothesis: The formation and development of curating in contemporary fine arts of the 2nd half of the 20th – early 21st centuries is closely connected with cultural, social, political, economic changes in society. The new challenges of modernity, the growing intellectual needs of modern man have led to a gradual transition from traditional practices of presentation of works of art (not excluding them) to specially created exhibitions of contemporary art on the basis of artistic curatorial strategies, ideas and concepts.

Results: As a result of a pronounced intellectual orientation, mutual enrichment and mutual penetration of curatorial and artistic practices, curating is becoming an artistic phenomenon, acquiring related features such as conceptualisation, visual embodiment of ideas, and communication with a wide viewer and professional audience. Multidisciplinary and interdisciplinary exhibition projects, combining the results of creative searches, become a collective work of contemporary art, a unified statement of curators and artists.

Artistic curatorial strategies applied in contemporary fine art projects contribute to the transmission of cultural values, revealing creative potential and local uniqueness, bringing cultural heritage up to date, and forming new meanings that are in tune with their time.

Discussion: Contemporary curatorial practices began to emerge in the second half of the 20th century as a result of the activities of the first independent curators, including Harald Szeemann, Johannes Cladders, Seth Siegelaub, Lucy Lippard, Manfred Schneckenburger and others. Collaborating with curators on a dialogical principle, artists began to specifically create works with a curatorial idea or exhibition concept in mind (“When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information” (1969) and “Happening and Fluxus” (1970) by Harald Szeemann, “557,087” (1969) by Lucy Lippard, “January 5-31, 1969” and “July, August, September 1969” by Seth Siegelaub, “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles” by Marcel Brothaers (1968) and others). The exhibition space began to be seen as a creative laboratory in which artistic and curatorial strategies were formed.

At the end of the 1980s, the role of the curator was firmly established as the author of the exhibition. The growing need for a new type of curator capable of working with the constantly changing context of contemporary art, the launch of Europe's first educational programme for curators, École du MAGASIN, at the National Centre for Contemporary Art MAGASIN (Grenoble, France) in the late 1980s contributed to the consolidation of the professional status of curatorial work. Since the 1990s, curators have become significant figures in the contemporary art scene; curatorial practices are part of an international network. As a result of the process of interpenetration of artistic and curatorial practices, curating becomes an independent artistic phenomenon, an exhibition or exhibition project becomes an artistic and curatorial medium. Artistic curatorial strategies and practices are increasingly research-based, and curators are forming local and international networks of relationships to create and sustain research opportunities. Currently, innovative curatorial work, research component, and artistic practice are integral categories of the contemporary art project (Kenigsberg, 2023: 41).

The most striking example of the formation and development of artistic curatorial strategies of contemporary art is the international contemporary art exhibition documenta, held in Kassel (Germany) once every five years. In the broad international field of contemporary art documenta is a key curatorial exhibition. Founded by Arnold Bode, the exhibition first opened in 1955 with the title “documenta. Art of the Twentieth Century. International Exhibition”. The first documenta presented art movements and works by artists considered “degenerate” in Nazi Germany. “II. documenta’59. Art after 1945. International Exhibition” (1959), whose artistic director was also Arnold Bode, was based on the thesis of the German art historian Werner Haftmann that abstraction was the international language of art. For documenta III (1964), Arnold Bode first formulated the principle of the “Museum of 100 Days”, which later became mandatory, giving both the documenta exhibition and the parallel programmes a multidisciplinary and innovative character, allowing for multiple choices and activating the aesthetic experiences and involvement of visitors. At documenta 4 (1968), Bazon Brock’s “Visitors School” was launched for the first time, marking a didactic and performative approach to educational mediation in contemporary art exhibitions.

Harald Szeemann, artistic director of documenta 5 (1972), invited other curators to shape the sections of the exhibition for the first time. Documenta 5 was conceived as an educational exhibition and presented the broad intellectual potential of the contemporary art field. Both the artistic curatorial strategy of the “100-Day Event”, the methodology of presenting the sections of the exhibition, the integration of cinema and theatre into the exhibition, and the “Visitors School” contributed to the processes of knowledge acquisition and accumulation.

Manfred Schneckenburger, artistic director of documenta 6 (1977), focused on medialisation, understanding media as means of artistic communication, and declared the three technical means of representation – photography, film and video – as programmatic. The experts Wulf Herzogenrath (video art), Evelyn Weiss and Klaus Honnef (photography) and others were invited to curate sections of the exhibition, and for the first time works were created for the public space of the city. The curatorial approach of Rudi Fuchs, artistic director of documenta 7 (1982), was musealisation – a desire to consolidate the position of contemporary art by exhibiting works as precious pieces in museum halls. The artistic director of documenta 8 (1987), Manfred Schneckenburger, considered it necessary and important to create a space of communication for art and for the audience. Artists were given the opportunity to create works specifically for the exhibition. Manfred Schneckenburger, without seeking to categorise art into genres and trends, conducted curatorial research and as a result presented a cross-border phenomenon of contemporary art based on the synthesis and interaction of artistic media.

The artistic director of documenta IX (1992), Jan Hoet, created a comprehensive and illustrative overview of contemporary art by selecting artists rather than works, each of whom made the decision to exhibit a previously created or specially prepared work. Catherine David, curator of documenta X (1997), stated documenta as a global exhibition of contemporary art. This direction was expanded by the curators of the three subsequent exhibitions: Okwui Enwezor organised five equivalent platforms Documenta 11 in the African cities of Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos and in the German city of Kassel; Carolyn Christov-Bakargiev held DOCUMENTA (13) of the year 2012 in Kassel, Alexandria / Cairo (Egypt), Banff (Canada), Kabul (Afghanistan); Adam Shymchuk organised documenta 14 (2017) in Athens and Kassel. documenta fifteen, curated by the ruangrupa collective, was an experiment in incorporating alternative visions of social issues by representatives of non-European creative communities.

Among the most important approaches and strategic decisions of documenta’s artistic directors – curators are the invitation to cooperate with specialists who curate thematic sections of the exhibition; close collaboration with artists in order to create works specifically for the exhibition, utilising the possibilities of new media, innovative forms of presentation, working with the audience, and expanding the boundaries of contemporary art (Kenigsberg, 2023: 180).

As a result of the research of the international exhibition of contemporary art documenta from 1955 to 2022, the main artistic curatorial strategies of contemporary art were identified and their classification was proposed: 1) identification of the potential of contemporary art; 2) intervention of contemporary art; 3) expansion of the boundaries of contemporary art; 4) institutionalisation of artistic and curatorial practices; 5) curatorial research. It was found that documenta curators often applied several strategies simultaneously (Kenigsberg, 2023: 5).

In the second half of the 20th century, approaches to the presentation of works of art changed significantly, which is closely connected with the emergence of the institution of curating. The production of meanings came to the forefront of curators' activities, gradually becoming the most important component of curatorial strategies. By analysing the visual experience of the 20th century, rethinking and interpreting global history and history of art, a curator or a team of curators fits conceptual phenomena into the contemporary artistic field. Curatorial research becomes the leading curatorial strategy of the early 21st century.

The large-scale exhibitions "Moskau – Berlin / Berlin – Moskau. 1900-1950" (1995-1996) and "Moskau – Berlin / Berlin – Moskau. 1950-2000. Von heute aus" (2003-2004) were developed by specially created international curatorial teams (Berlin – Moskau / Moskau – Berlin 1900-1950, 1995; Moskau – Berlin / Berlin – Moskau, 1950-2000, 2004). The concept of the exhibition "Moscow – Berlin / Berlin – Moscow. 1900-1950" was based on a cultural and historical retrospective, which made it possible to expressively present the equivalent and non-equivalent processes of cultural development of the two capital cities. The research into the visual experience of the 1900-1950s, carried out by the curatorial teams, gave the opportunity to present the artistic, architectural, aesthetic, historical environment through the prism of the world history of art, to compare the development paths of the two cultures, which are closely related to each other.

The exhibition "Moskau – Berlin / Berlin – Moskau. 1950-2000. Von heute aus" was based on conceptual guidelines, namely the main stages of the evolution of artistic development. The Russian and German curatorial groups, selecting works, took into account not only the conformity of the works to the curatorial concept, spatial and technical features of the exhibition space, but also the position of the artists in the system of the countries they represent, the declared or revealed attitude of the author to the art of his country. The expositions presented in Moscow and in Berlin were somewhat different from each other. These differences were caused not so much by different exhibition conditions as by different curatorial positions. Conceptually unified, the exhibitions in Berlin and Moscow were structured as a dialogue between German, Russian and international artists on themes set by the curators. The exhibition, which included fine art, design, architecture, cinema, and photochronicles, was conceived by the curators as a stimulus to a personal experience of the visual experience of a particular period.

The multidisciplinary exhibitions "Moskau – Berlin / Berlin – Moskau. 1900-1950" and "Moskau – Berlin / Berlin – Moskau. 1950-2000. Von heute aus", which presented complex semantic, artistic and documentary structures, were the result of the research of international curatorial teams.

The cartography of contemporary art as part of the direction of the problematics of curatorial research into the visual experience of the 20th century is important for creating a complete picture of the development of contemporary art and the formation of artistic curatorial strategies. In 2010, the ifa – Institut für Auslandsbeziehungen (Germany) decided to present the collection of contemporary art collected since 1949 to the world public. The task of the renowned German curators Matthias Fluegge and Matthias Winzen, who were invited to work with the collection and form the exhibition, was to work with works selected in previous years by curators of different generations. Goetz Adriani, Ursula Zeller, Rene Block, Wulf Herzogenrath, Johannes Cladders, and other independent curators drew on both relevance, the artists' reactions to historical or contemporary events, and professional and personal connections with the artists to develop exhibition concepts.

As a result of three years of work with the contemporary art collection of the ifa – Institut für Auslandsbeziehungen, and an analysis of curatorial strategies and artistic practices from 1949-2010, the curators Matthias Fluegge and Matthias Winzen identified a number of patterns in the development of German art from the 1950s to 2010: 1) the activity of women artists, 2) the flourishing of photography as an art form, 3) the increasing role of video art, 4) the reciprocal relationship between the works of artists from a divided Germany, and 5) the pluralism of artistic expressions. The result of this research was the exhibition "Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs" (2013) (Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs, 2014), whose research curatorial strategy was to analyse both the historical cross-section of fine art development and the history of curatorial representation of the German contemporary art of the 20th and 21st centuries abroad. The result of the curators' work was the creation of a new cartography of German art and the presentation of the vectors of development of German contemporary art as a holistic conceptual phenomenon.

The musealisation of curatorial practices of the contemporary art of the second half of the 20th century, including the rethinking of the creative heritage of outstanding contemporary curators, is one of the components of the problems of curatorial research, namely the research into the visual experience of the 20th century. The study of the archives of the leading contemporary curator Harald Szeemann, the analysis of exhibitions and projects created by him made it possible to identify the stages of curatorial development in the second half of the 20th century. The result of the long-term curatorial research was the recreation of Harald Szeemann's famous 1974 exhibition "Grandfather: A Pioneer Like Us", the presentation of the curator's multidimensional creative practices in the exhibition "Harald Szeemann. Museum of Obsessions", and the publication of "Harald Szeemann. Museum of Obsessions" (Harald Szeemann: Museum der Obsessionen, 2018), which not only accompanied these two exhibitions but also presented an art historical reflection on Harald Szeemann's contribution to curating contemporary art. The curators Glenn Phillips and Philipp Kaiser, in collaboration with Doris Chon and Pietro Rigolo, creating the exhibition "Harald Szeemann. Museum of Obsessions" (2018), did not seek to musealise the memory of Harald Szeemann. By exploring the life and work of the most famous curator of our time, contemporary curators have brought to the fore the diversity of his interests and the complexity of the themes he worked on. The exhibition "Harald Szeemann. Grandfather: A Pioneer Like Us" (2018), curated by Glenn Phillips, illustrated the timeless relevance of Harald Szeemann's curatorial approaches.

The current contexts of the present are an important focus of research curatorial strategies. One of these contexts is the revitalisation of places that for one reason or another are characterised by unstable development. The Japanese art historian and curator Fram Kitagawa has been successfully initiating processes of revitalisation through contemporary art for decades. His first initiative was the "FARET Tachikawa Art" project, a public art reconstruction of Tokyo's Tachikawa neighbourhood (FARET Tachikawa). Five Japanese contemporary art triennales – Echigo-Tsumari Art Field, Setouchi Triennale, Ichihara Art x Mix, Northern Alps Art Festival, Oku-Noto Triennale – clearly demonstrate the success of Fram Kitagawa's curatorial research. To implement his idea of revitalising territories through contemporary art, Fram Kitagawa has chosen problematic areas in Japan: hard-to-reach, remote, suffering from the outflow and ageing of the population, industrial closures and job losses, disturbed ecology and so on. Over time, all five triennales have taken a significant place on the international art scene.

The research strategy implemented by Fram Kitagawa since the 1990s to revitalise hard-to-reach, remote and sparsely populated regions through contemporary art has made it possible to invite well-known artists and young authors to create permanent and temporary works of art, to show the attractiveness of these regions, to attract visitors, to develop training programmes for local volunteers and guides, to organise cooperation between artists and representatives of local communities, and to explain the importance of contemporary art.

The understanding of complex topics by contemporary art curators is clearly visible during the 2019-2022 coronavirus pandemic, which caused serious changes in all spheres of life, including art. The established ways of presenting art events, the usual methods of working with the public, and the mechanisms of interaction between curators and artists became irrelevant. The new reality, in which physical contacts became extremely limited and travelling from country to country was impossible, gave rise to new formats of curatorial work. The research into the current contexts of the present has been enriched by a new vector – the study of the reality of the pandemic.

In 2020, the Victoria and Albert Museum in London hosted the curator Brendan Cormier's "Pandemic Objects" project, a series of online case studies centred on everyday objects, revealing the relationship of the everyday to the Museum's collections (Pandemic Objects). On the Google Arts & Culture digital platform, a collective art project "do it" was launched in 2020, curated by Hans Ulrich Obrist (New! do it). The artists participating in the project, which was conceived by Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski and Bertrand Lavier back in 1993, developed a series of instructions for everyone to create their own work of art, adapting and modifying the process to suit their own abilities. The project became a source of inspiration for participants from many countries around the world.

In Japan, the project "Artists' Breath", initiated by the General Director of the Japanese Triennales of Contemporary Art, curator Fram Kitagawa and the curator Wakana Kono, took place from June 2020 to January 2021 as part of the three triennales – Ichihara Art x Mix, Oku-Noto, Northern Alps Art Festival – rescheduled from 2020 to 2021 due to the pandemic (Artists' Breath). Artists from

around the world spoke in short videos about their daily experiences of living through the pandemic situation. During the project, Fram Kitagawa and the artists – video authors from 17 countries and regions of the world discussed the new reality online, compared local and global quarantine measures, and exchanged opinions on the role of artists during the pandemic.

The exhibition “Diversity United” (2021, Berlin), created by an international team of curators during the pandemic, presented a wide range of curatorial research into modernity (Die europaweite Ausstellung Diversity United am Flughafen Tempelhof).

The exhibition “Vital Signs: Pulse and Breathing Rhythms in Contemporary Art”, shown in 2023 in Haifa (Israel), was a collective exploration of the complex themes of life and death (Haifa Museums). Kobi Ben-Meir, Chief Curator of the Haifa Museum of Art, presented works by international and local artists in the exhibition. The collective research of the curator and the artists showed the wide and varied possibilities of contemporary art to reflect on the themes of life and death that are important to everyone.

The curatorial research that initiated contemporary art projects not only showed the new pandemic and post-pandemic reality and the results of collective reflection on complex topics, but also demonstrated the variability and flexibility of curators’ thinking, their quick response and adaptation to the challenges of the time.

Conclusions: The main artistic curatorial strategies of the second half of the 20th – early 21st centuries are the identification of the potential of contemporary art, the intervention of contemporary art, the expansion of the boundaries of contemporary art, the institutionalisation of artistic and curatorial practices, and, since the late 20th – early 21st centuries, curatorial research. Artistic curatorial strategies of the late 20th – early 21st centuries facilitate the unification of forms and meanings, create new forms of experience and understanding, activate cognitive processes, and form a socially significant cultural product. The main areas of research curatorial strategies of the late 20th – early 21st centuries are the visual experience of the 20th century, local curatorial and artistic practices, and the current contexts of the present (philosophical, geopolitical, environmental, social, gender, etc.) (Kenigsberg, 2023: 179-181).

An important component of research curatorial strategies is the production and transfer of knowledge: communicative, creative, philosophical, conceptual, exposition links are formed in contemporary art projects; research, creative, educational, discussion and other activities are included in curatorial projects. In this way, the current positions of curatorial and artistic practices are presented, and a dialogue and exchange of opinions between curators, artists and the public is formed. Artistic curatorial strategies are constantly varying and new directions are being developed.

REFERENCES:

- Artists’ Breath. <https://www.instagram.com/artistsbreathpress/?hl=ja> (02.01.2021).
- Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1900–1950: Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik und Film (1995) [Ausstellungskatalog / Antonowa, I., Merkert, J. [et al] (Hrsg.)]. – Berlin, Prestel Verlag.
- Die europaweite Ausstellung Diversity United am Flughafen Tempelhof. <https://www.thf-berlin.de/aktuelles/nachrichten/detail/die-europaweite-ausstellung-diversity-united-am-flughafen-tempelhof> (10.03.2021).
- Echigo-Tsumari Art Field. <https://www.echigo-tsumari.jp/en> (12.01.2022).
- FARET Tachikawa. <https://en.faretart.jp/about/> (17.01.2022).
- Haifa Museums. <https://www.hma.org.il/> (05.05.2023).
- Harald Szeemann: Museum der Obsessionen (2018) / B. von Bismark [et al.] ; ed.: Glenn Philipps, Philip Kaiser. – Zürich, Scheidegger & Spiess Verlag.
- Kenigsberg Ekaterina (2023). Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries. Minsk: BSAA
- New! do it (around the world): Google Arts&Culture. <https://artsandculture.google.com/exhibit/new-do-it-around-the-world/dwKSkG1KqR2LJQ> (15.04.2021).
- Northern Alps Art Festival. <https://shinano-omachi.jp/en> (25.06.2022).

Oku-Noto Triennale. <https://oku-noto.jp/en/> (05.05.2022).
Pandemic Objects – Victoria and Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/blog/pandemic-objects>
(14.01.2021).
Setouchi Triennale. <https://setouchi-artfest.jp/en> (20.03.2022).
Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs / ed.: Elke aus dem Moore, Matthias Flügge, Matthias
Winzen (2014). – Heidelberg, Kehrer.
Москва – Berlin / Берлин – Moskau, 1950–2000 : Искусство. Современный взгляд (2004): [каталог
выставки / вступ. слово: М. Швыдкой]. – Москва, Трилистник.

Smithy – an Iconic Building in Abkhazia

სამჭედლო - საკულტო ნაგებობა აფხაზეთში

Nino Kharchilava

Institute of Ethnology named after Academician Giorgi Chitaia of the
Tskhum-Abkhazian Academy of Sciences
Senior Researcher
+995 5934824826, kharchilavanin@gmail.com

Abstract: The paper presents certain peculiarities of traditional cultures related to cult sites, such as smithy, based on fieldwork-ethnographic materials and scientific literature in Abkhazia.

Smithy, with its customs, was one of the ancient objects of cult worship in Abkhazia. The cult sites also played an essential role in traditional and modern life. Traditional house elements and related spiritual culture revealed a conservative nature. Therefore, many customs have been preserved until today.

Due to the conflict, only a small number of Georgians currently live in Abkhazia, which has conditioned the development of interesting ethnographic processes and supported the establishment of exciting variations of cultural transformation. These circumstances determine the topicality of the theme. The following topics were underlined within its frame: the ways of life of the Georgian and Abkhazian people in the conflict zone and how they maintain their cultural identity, providing insights into the different possibilities of ethnocultural identity. This topic is of great interest to modern ethnological science, and in this work, specific examples will be used to illustrate and generalize the issue.

The blacksmith's house was considered a sacred place dedicated to the patron deity of blacksmithing. This led to the forge being worshiped as a cult building. Even after the forge lost its economic function, it remained a place of worship for the deity of the Shashvi (thrush) cult. Until the mid-20th century, small forges without economic purpose remained, where prayers and offerings were made to cult objects such as anvils, hammers, and pincers. A cult hearth was arranged near the eastern wall of the smithy, and a stone pitcher was buried there.

The forge was held in such high regard that it was considered more important than the church. Legal proceedings, oaths, icon transfers, curses, and reconciliations were conducted here. Sacrifices and prayers were offered in the name of the Thrush deity (Khechkhvama) in the smithy, and people sought solutions to household problems here. The smithy was a true temple of Shashvi, with an anvil as an altar. Even the site of the forge itself is considered a sacred place.

Thus, the forge is considered sacred and cult building, symbolizing prosperity and fertility. While old written sources mention some of these customs, modern ethnographic materials reveal the rituals performed in the forge and the sacredness of the place, which are still preserved in living ethnographic practices.

Keywords: Smithy; Blacksmithing - Georgian-Abkhazian Traditions; Blacksmithing Cult in Abkhazia.

ნინო ხარჩილავა

ცხუმ-აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოს
გიორგი ჩიტაიას სახელობის ეთნოლოგიის ინსტიტუტი
უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი
+995 5934824826, kharchilavanin@gmail.com

აბსტრაქტი. ნაშრომში საველე-ეთნოგრაფიულ მასალებსა და სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით სამჭედლოსთან, როგორც საკულტო ადგილთან დაკავშირებული ტრადიციული კულტურის ზოგიერთი თავისებურებაა წარმოდგენილი.

სამჭედლო თანმხლებ წეს-ჩვეულებებთან ერთად, კულტმსახურების ერთ-ერთ უძველეს ობიექტს წარმოადგენდა. აღნიშნული საკულტო ადგილი ტრადიციულ ყოფაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს აფხაზეთის თანამედროვე ყოფაშიც. სამჭედლოსთან დაკავშირებულმა სულიერმა კულტურამ მკვეთრად გამოხატული კონსერვატიული ბუნება აჩვენა და შესაბამისად რიგი წეს-ჩვეულებაც ბოლო დრომდე შემოინახა.

სამჭედლო, მჭედლობის მფარველი ღვთაების საბრძანისად, საღვთო სახლად მიაჩნდათ. აქედან მომდინარეობს სამჭედლოს როგორც, საკულტო ნაგებობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და თაყვანისცემა. სამჭედლო სამეურნეო ფუნქციის დაკარგვის შემთხვევაშიც ღვთაება შაშვის კულტმსახურების სახლად რჩებოდა. XX საუკუნის შუახანებამდე შემორჩა მცირე ზომის სამეურნეო დანიშნულების უკვე არმქონე სამჭედლოები, სადაც მხოლოდ ლოცვა და მსხვერპლშეწირვა წარმოებდა და გრდემლი, კვერი და მარწუხი კულტის ობიექტებს წარმოადგენდნენ. იმდენად დიდია მოკრძალება და შიში ღვთაება შაშვის წინაშე, რომ სამჭედლო უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე ეკლესია. აქვე ხდებოდა სასამართლო საქმის წარმოება, დაპირისპირებულ მხარეთა დაფიცება, ხატზე გადაცემა, წყევლა და შერიგება. სამჭედლოში სრულდებოდა მსხვერპლშეწირვა და ლოცვა ღვთაება შაშვის სახელზე (ხეჩხვამა), აქ ეძიებდნენ სხვა საყოფაცხოვრებო პრობლემების მოგვარების საშუალებებს. ერთი სიტყვით, სამჭედლო ღვთაება შაშვის ნამდვილი ტაძარი იყო, სადაც გრდემლი საკურთხევის ფუნქციას ასრულებდა. თანამედროვე ყოფაში სამჭედლოს ნასადგურევიც კი წმინდა, საფიცარ ადგილად ითვლება.

ამრიგად, სამჭედლო მიჩნეულია, როგორც წმინდა ადგილი, საკულტო ნაგებობა, რომელიც ბარაქიანობისა და ნაყოფიერების სიმბოლოდ აღიქმება. მათგან ზოგიერთ წეს-ჩვეულებაზე ძველი წერილობითი წყაროებიც მოგვითხრობენ, თუმცა თანამედროვე საველე-ეთნოგრაფიული მასალები საინტერესო მხარეს ავლენს, მათ შორის სამჭედლოში შესრულებული რიტუალები და ადგილი, რომელიც წმინდა ადგილად ითვლება და ცოცხალ ეთნოგრაფიულ ყოფაში ჯერ კიდევ შემონახულია.

საკვანძო სიტყვები: სამჭედლო - ქართულ-აფხაზური ტრადიციები, მჭედლობის კულტი აფხაზეთში.

შესავალი. აფხაზეთში სამჭედლო კულტმსახურების ერთ-ერთ უძველეს ობიექტს წარმოადგენდა და ზოგადქართულ ტრადიციულ ყოფაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. სამჭედლომ და განსაკუთრებით მასთან დაკავშირებულმა სულიერმა კულტურამ მკვეთრად გამოხატული კონსერვატიული ბუნება აჩვენა და შესაბამისად, რიგი წეს-ჩვეულებებიც ბოლო დრომდე შემოინახა.

მეთოდი. წინამდებარე კვლევა ინტერდისციპლინარული ხასიათისაა. კვლევისას გამოყენებულია ისტორიულ-ეთნოლოგიური და შედარებით-ისტორიული მეთოდი. საკვლევ თემასთან მიმართებაში, შევისწავლეთ წერილობითი წყაროები, მოგზაურთა

ჩანაწერებში არსებული ცნობები. გავეცანით სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურას. თანამედროვე აფხაზეთში მოპოვებულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემორჩენილი მატერიალური კულტურის ნიმუში - სამჭედლო და მასთან დაკავშირებული რიტუალები შედარებულია ქართულ ისტორიულ წყაროებთან.

შედეგი. კვლევის შედეგად შესწავლილი იქნა თანამედროვე აფხაზეთში შემორჩენილი საკულტო ნაგებობა - სამჭედლო და მასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები. თანამედროვე აფხაზეთში კონფლიქტის შედეგად ქართველთა მხოლოდ მცირე ნაწილი ცხოვრობს, რამაც საინტერესო ეთნოგრაფიული პროცესების განვითარება განაპირობა და კულტურული ტრანსფორმაციის საინტერესო ვარიანტების ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ამგვარი გარემოება განსაზღვრავს თემის აქტულობას, რომლის ფარგლებშიც დაისვა საკითხები: თუ რა ცხოვრებისეულ ხერხებს მიმართავს ქართული და აფხაზური მოსახლეობა და როგორ ინარჩუნებენ კონფლიქტის ზონაში თვითმყოფადობას, რას მოგვითხრობენ ისინი ეთნოკულტურული იდენტობის სხვადასხვა შესაძლებლობების შესახებ. ბუნებრივია, მსგავსი თემები თანამედროვე ეთნოლოგიური მეცნიერების აქტუალურ საკითხთა რიგს განეკუთვნება. დასმული ვრცელი თემატიკიდან აღნიშნული საკითხი ნაშრომში კონკრეტული მაგალითების მიხედვითაა წარმოდგენილი და განზოგადებული.

მსჯელობა. სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ XV საუკუნიდან აფხაზეთში ჩრდილო კავკასიიდან ჩამოსახლებული მოსახლეობა ადაპტაციის შემდეგ, თანდათან, მიწათმოქმედებას ითვისებდა და ჩამოტანილ პრიმიტიულ შრომის იარაღებთან ერთად დამხვედური მოსახლეობის ახალი შრომის იარაღების ფლობასაც სწავლობდა. ქართულ-აფხაზურმა კულტურულ-ისტორიულმა ურთიერთობებმა, საქართველოს გეოგრაფიულმა გარემომ, სოციალურ-ეკონომიკურმა პირობებმა, მიგრანტთა საცხოვრებელ და სამეურნეო ნაგებობებზე უდაოდ დიდი გავლენა მოახდინა (ბახია-ოქრუაშვილი, 2011: 54-59). უძველესი საქმიანობა, ისეთი როგორცაა ლითონის დამუშავება და მჭედლობა, აფხაზებს ჩრდილოეთ კავკასიიდან უნდა ჩამოჰყოლოდათ, სადაც ისინი ფართოდ უნდა ყოფილიყვნენ ამ საქმიანობაში ჩაბმული. მრავალი ავტორის ცნობით, ჩრდილოეთ კავკასიის სხვა ხალხებისაგან განსხვავებით, მეტალურგიის განვითარება ადიღებში ფართოდ იყო გავრცელებული. როგორც წერილობითი, ისე ეთნოგრაფიული მასალებით, კარგად ჩანს, რომ სამჭედლო საქმე (აჟიირა) ხელოსნობის ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული სახე იყო აფხაზებში. ჩამოსახლების დროისთვის ყველა დიდ ოჯახში სამჭედლო და მჭედელი იყო, რომელიც თანდათანობით ჯერ უბანში და შემდეგ სოფლის თემში პროფესიონალმა მჭედლებმა შეცვალეს. აფხაზურ ნართაულ გადმოცემებში მჭედელსა და სამჭედლოს განსაკუთრებული ადგილი ეკავა. აფხაზური ნართაული ეპოსის მჭედელი, რომელიც გადმოცემის თანახმად, საკმაოდ მნიშვნელოვანი სახე იყო, მდ. ყუბანის სანაპიროზე ცხოვრობდა, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ფაქტს, რომ აფხაზები ჩრდილო კავკასიიდან მიგრაციული გზით არიან დამკვიდრებული აფხაზეთის ტერიტორიაზე. მიგრანტი აფხაზებიც, როგორც ჩანს კარგად ფლობენ ხელოსნობის ამ დარგს, რადგან მათ მიერ გამოჭედილი შრომის იარაღები და ინსტრუმენტები ხოტბას იმსახურებენ (ბახია-ოქრუაშვილი, 2011: 81). აფხაზურ და მეგრულ ტრადიციაში ახალი წლის დღესასწაული მჭიდროდ უკავშირდება მჭედლობის კულტს, ეს მის უძველეს, არქაულ წარმომავლობაზე მიანიშნებს (ინწკირველი, 2022: 139). ვლადისლავ არძინბას 1988 წელს მოსკოვში გამოქვეყნებული სტატიაში (Арджинба, 1988: 263-306) ავტორი აფხაზურ სამჭედლო ტრადიციას მსოფლიო და ჩრდილო-კავკასიურ ფოლკლორთან მიმართებით განიხილავს და არც კი ახსენებს აფხაზურ-მეგრულ პარალელებს, რომელიც რიტუალურ და ენობრივ დონეზეც კი დასტურდება.

აჟირა - სამჭედლო (საკულტო ნაგებობა) (ბახია-ოქრუაშვილი, 2011: 53), **ოჭკადირე** - სამჭედლო საკულტო ადგილად იყო მიჩნეული და შესაბამისად **ჭკადუ**-ს - მჭედელს განსაკუთრებული პატივისცემით ეპყრობოდნენ. **ოჭკადირე** - სამჭედლო ძირითადად წნული ნაგებობა იყო (იცოდნენ ფიცრულიც). სამჭედლოში აღმოსავლეთის კედელთან საკულტო კერია იყო მოწყობილი, იქვე ახლოს ჩამარხული იყო საზედაზე ქვევრი - **სახეხუჯო**. სამჭედლო, როგორც სამეურნეო და საკულტო ობიექტი დიდი ოჯახის დაშლისა და ქონების გაყოფის შემდეგ სა-გვარეულოს საერთო საკუთრებაში რჩებოდა. **სახეხუჯო** - ხელ-მხარის სალოცავია, რომელსაც მჭედლები ასრულებდნენ და იხდიდნენ **ოჭკადირეშ ოხვამერს** - სამჭედლოს ლოცვას. ამისათვის დაკლავდნენ ღორს და მოხარშავდნენ ხოზოკვარებს. დაკლული ღორის თავს, გულ-ღვიძლს და ხოზოკვარებს ხის მრგვალ გობზე სამჭედლო იარაღთან ერთად ალაგებდნენ და სამჭედლოში მიჰქონდათ, სადაც ამას ყველაფერს გრდემლზე დადებდნენ და წმინდა სოლომონს შეევედრებოდნენ. ხის ამ მრგვალ გობს, რომელზე სურსათი ელაგა და სანთელი იყო ანთებული, მჭედელი თავის თავსაც და ოჯახის წევრებსაც ლოცვით თავზე გადაავლებდა (ასედ, 2022). დედაკაცი სახლში ლოცულობდა ხოზოკვარებითა და სანთლებით (სანთელს ძირითადად ოჯახში ამზადებდნენ). გადმოცემით ეს რიტუალი როგორც აფხაზეთში, ისე სამეგრელოში საახალწლოდ სრულდებოდა. მეგრულ ფოლკლორში სოლომონის შემოქმედი ღმერთის ფუნქციით აღჭურვას თან ერთვის სამეგრელოში მის სახელზე 31 დეკემბრის ტრადიციული მჭედელთა საინიციაციო რიტუალი, ე.წ. „ხეხუნჯობა“ (ხელ-მხარის კურთხევა) ან „ხეხვამა“ (ხელის ლოცვა), რომლის აფხაზურ ფორმად „აჟირანხას“ დროს აღვლენილი ლოცვა „ხეხვამა“ მიიჩნევა (მაკალათია, 1941: 321; აბაკელია, 1991: 31).

სამჭედლოში მჭედელს აუცილებლად ჩაფლული ჰქონდა ქვევრი, რომელსაც ყოველწლიურად ავსებდა **ნადუდა** - თავღვინით და სწირავდა წმიდა სოლომონს, რომელიც ყველა ხელობის შემქმნელად, განსაკუთრებით კი მჭედლების მფარველად ითვლება. იგი ამ წესით თავისი ხელობის წმინდად შენახვას ცდილობდა და ყოველწლიურად იხდიდა სალოცავს. შესაწირავ ღორსაც „ოხეხუნჯე“ ეწოდებოდა. სახეხუნჯოს რიტუალის აღსრულებისას მჭედელი დაჩოქილი ლოცულობდა (მაკალათია 1941: 322; აბაკელია, 1997: 82-84). თუ ოჯახს სამჭედლო არ ჰქონდა, სამჭედლო ქვევრი მარანში იყო ჩაფლული.

მკვლევარი ნინო აბაკელია სამეგრელოში დაცულ „ხეხუნჯობას“ რიტუალს და აფხაზურ „ხეხვამა/ღეჯხვამას“ ერთმანეთს უკავშირებს. ორივე დღესასწაულის სახელწოდებაში მეორდება მეგრული სიტყვა **ხვამა** - ლოცვა. სამეგრელოში ხეხუნჯობისთვის ღორი ან მამალი ციკანი იწირებოდა. ტერმინთა სახესხვაობის მიუხედავად, რიტუალი ტარდებოდა ახალი წლის წინა საღამოს, სალოცავ ქვევრთან, სამჭედლოში, რომლის მფარველი წმინდა სოლომონია (აბაკელია, 1997: 85-87). მკვლევარ ნ. ანთელავას მიხედვით, „ღეჯხვამა“ განიმარტებოდა, როგორც „ღორის ლოცვა“ ან „ღორით ლოცვა“ (ანთელავა, 2006: 110). აფხაზეთის მოსახლეობაში ხეხუნჯობისთვის იწირებოდა ღორი, ხოლო სამეგრელოში ნ. აბაკელიას ცნობით, მამალი ციკანი (აბაკელია, 1997: 87), რიტუალის წარმმართველია მჭედელი (აჟი) ან ოჯახის ან გვარის უფროსი, რომელიც ღვთაება შაშვს სახელზე სარიტუალოდ მომზადებულ ვაცს/ოქს და მამლებს შესწირავს ოჯახის წევრთა რაოდენობის მიხედვით ან შაშვს საღვთო ვალის მიხედვით. ს. მაკალათიას ცნობით, აფხაზეთში თემი ტრადიციულად გოქს სწირავდა მჭედლობის ღვთაებას საახალწლოდ, ხოლო მუსლიმი აფხაზები გოქის ხორცს გახვევდნენ ქალაქში, სამჯერ გაღებდნენ და გადმოაფურთხებდნენ (მაკალათია, 1927: 46); ოჯახის თითოეული წევრისთვის მზადდებოდა რიტუალური პურები (აჩაშვა - შაშვს პური) და კოკრები (აკვაკვარ - ყველიანი კვერი) და საგანგებოდ ჩამოიქნება თაფლის სანთელიც (ჯანაშია, 1899: 1-2).

აფხაზეთში მარანი - „ავცარა“ - გავრცელებული იყო მხოლოდ აბჟუას აფხაზეთში

(ბახია-ოქრუაშვილი, 2011: 53), რომელსაც სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობის გარდა, საუკუნეების მანძილზე სარწმუნოებრივი თვალსაზრისითაც უდიდესი დატვირთვა გააჩნდა. მარანში ცალკე-ცალკე ყველა სალოცავის სახელზე ღვინით სავსე ქვევრები იყო ჩაფლული, რომელიც მხოლოდ გარკვეული დღესასწაულისა და ღვთაებისადმი ლოცვის დროს გამოიყენებოდა (ბახია, 1982: 190). სალოცავებს ყველას თავისი ლაგვანი ჰქონდა მიჩენილი და მისი მოვლა-პატრონობა ოჯახის ან გვარის უფროსს ევალებოდა. ყოველი საზედაზე ქვევრი მარანში თავისი რიგის და წესის მიხედვით იყო ჩაფლული. სახეხუჯო ქვევრი შეიძლება როგორც მარანში, ისე სამჭედლოშიც ყოფილიყო ჩაფლული. თუ მარანში იყო ჩაფლული, მაშინ ოჯახის უფროსი **ოჰკადირემ ოხვამერს** მარანში შეასრულებდა, თუ სამჭედლოში იყო, მაშინ მჭედელი ლოცვას **სახეხუჯო** ქვევრთან ასრულებდა - იმ ქვევრთან, რომელიც სამჭედლოში ჰქონდა ჩაფლული. ეს ქვევრი ჩაფლული იყო მარანში, რომელიც სამლოცველოს როლს ასრულებდა (ქან შარდენი, 1935: 41; მაკალათია, 1941: 315).

აფხაზებში ახალი წლის დადგომამდე მცირე ხნით ადრე, სრულდებოდა სამყაროს შექმნისა და განახლების რიტუალური მისტერია, რომელსაც შუასოფლის - აბჟუს (ოჩამჩირე - ტყვარჩელი) აფხაზები აჟირნიხვას, ხოლო ბზიფელი აფხაზები ხიჩხვამას, ხეჩხვამას უწოდებენ. საინტერესოა, როგორ ხდება, რომ გუდაუთაში, რომელიც უფრო შორს არის მეგრელებით დასახლებული ადგილებიდან, ვიდრე ოჩამჩირე, საახალწლო მისტერიის საწყისის - მჭედელთა მხარ-მკლავის დალოცვის სახელი მეგრულ ხეშხვამას, ხეხუნჯობას უკავშირდება. ხოლო შუასოფელში მისი სახელწოდებაა აჟირნიხვა - სამჭედლოს ლოცვა - ოჰკადურემ ხვამაა. სარიტუალო ლოცვას (ხეჩხვამა - ხელის ლოცვა) აღასრულებს მჭედელი (აჟი) ან ოჯახის უფროსი, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს მჭედელს ან პირველწინაპარს. სიმბოლურ საკურთხეველთან, რომლის ფუნქციას სიმბოლური გრდემლი ასრულებს, შემწირველი ცალ ხელში კაკლის შამფურზე წამოცმული სამსხვერპლო ვაცის გულ-ღვიძლით და მეორე ხელში - თიხის ჭურჭელში მოთავსებული წმინდა ზედაშით ადავლენს ლოცვას ღვთაება შაშვას მიმართ (რეხვიაშვილი, 1964: 160). თვითონ ზედაშეს სამჭედლოს აღმოსავლეთ კედელთან ჩატანებული საზედაზე ქვევრიდან (ახაფშა) იღებდნენ და მის მიმართ ლოცვას წარმომთქმელთან ერთად იმეორებდნენ რიტუალის მონაწილე დანარჩენი წევრებიც: ლოცვა გრდემლზე კვერის დაჰკრვით სრულდება (ანთელავა, 2006: 183). ლოცვის დასრულებისა და სამსხვერპლო გულ-ღვიძლთან ზიარების შემდეგ, ოჯახის უფროსი ცაში თოფს გაისვრის, რითაც მიანიშნებს, რომ რიტუალი აღსრულებულია (Хашна, 2018: 82). ლოცვა ხშირ შემთხვევაში გარეთ მიმდინარეობს აჟირას მცირე მოცულობის გამო, რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებს მის სიმბოლურ დანიშნულებას.

ტრადიციულ კულტურებში განსხვავებული იყო დამოკიდებულებაც მჭედლობისა და მჭედლებისადმი. აფხაზურ ტრადიციაში საკრალიზებულია არა მხოლოდ მჭედლობის კულტი და ხელობის საიდუმლო, არამედ თვითონ მჭედელი ყველაზე მეტად მოსარიდებელ და საშიშ ადამიანად ითვლება. ვერავინ გაბედავდა მჭედლის მოტყუებას ან პირობის დარღვევას, რადგან მისი წყევლა განსაკუთრებით საშიშად ითვლებოდა. თავისი მაგიური ხელობა მჭედელს გამუდმებით ცენტრში ამყოფებს, სადაც ერთმანეთს ხვდება მიწისქვეშა ლითონი და ზეციური ცეცხლი. ამიტომ ყოველი მჭედელი ამავედროულად კულტმსახურია, სამჭედლოს ქურუმი, რომელიც ორი სამყაროს გადაკვეთა-შეერთების ცენტრში დგას, ერთდროულად ემსახურება თავის ღმერთს და ადამიანებს და მათ შორის შუამავლად ითვლება. ამ განსაკუთრებული მდგომარეობის გამო აფხაზურ ყოფაში, ისევე როგორც, მაგალითად, აფრიკულ ტომებში, მჭედლებს ხშირად მიეწერებოდა შამანური თვისებებიც - ჯადოქრობა, ექიმბაშობა და კავშირი დემონურ სულებთანაც კი, რაც მჭედლისგან ფიზიკურ სისუფთავესთან ერთად, სულიერ სიწმინდესაც მოითხოვს (Элиаде, 1998: 170-184).

„აჟირანიხას“ სახით საქმე გვაქვს კლასიკურ რელიგიურ რიტუალთან, თავისი შემადგენელი ყველა კომპონენტით. დღესასწაულის სახელწოდება, სარიტუალო სივრცის შესაბამისად, უკავშირდება სამჭედლოს - „აჟირა“. ნ. ჯანაშიას ცნობით, აფხაზს აჟირა უფრო საკრალურად მიაჩნია, ვიდრე ეკლესია, რომელიც ხშირ შემთხვევაში წარმოადგენს არა ნამდვილ, არამედ ამა თუ იმ საგვარეულო სიმბოლურ სამჭედლოს, ზოგჯერ ის ტყეშია საგანგებოდ აშენებული, თავისი რელიგიური სამსხვერპლოთი - სიმბოლური გრდემლით და სპეციალური ლოცვაც, რომელიც ადესრულება, როგორც რელიგიური რიტუალის აუცილებელი კომპონენტი, აფხაზთა მჭედლობის ღმერთს - შაშვს - მიემართება. აფხაზურ პანთეონში ღვთაება შაშვს მეორე ადგილი უჭირავს ანცვას შემდეგ და მას ყველაზე სასტიკ და მრისხანე ღვთაებად მოიხსეიებენ, რომლისაც ყველას ეშინია (ჯანაშია, 1899: 9).

აფხაზეთში განსაკუთრებულად ეთაყვანებოდნენ რკინას, მეტალს (სიხარულიძე, 2006: 147), რადგან სწამდათ, რომ იგი მჭედლობის ღმერთის შაშვს მიერ შეიქმნა, რომელმაც ქვასთან შეხებით მისგან გამოიყვანა ყველა ლითონი, რაც ადამიანს სჭირდება ყოველდღიურ ცხოვრებაში. შაშვი ხშირად გამოიხატება დაფიცების ან დალოცვის ფორმულებში (ზუხბა, 1988: 92-94). დალოცვის და დაფიცების რიტუალში იგულისხმება ღვთაება შაშვს თავისი მუდმივი ატრიბუტით - ჩაქუჩით. სამჭედლოს სასამართლოს წინაშე წარმდგარ ბრალდებულს ტყუილზე დაფიცებისთვის პირდაპირ შაშვს ურო მოელის სასჯელად. შაშვს ატრიბუტია არა მხოლოდ ჩაქუჩი, არამედ ცეცხლიც. ნიკო ჯანაშიას მოჰყავს სამჭედლოში დაფიცების ტექსტი: „დიდო შაშვო, ვისაც გემორჩილება შვიდი ღმერთი და გინთებთ შვიდ სანთელს, გესმის? დაე დამწვას შენმა ცეცხლმა, ვიქნა შენგან დაფერფლილი, თუ ამ საქმეში დამნაშავე ვარ“ - და დაარტყამს ჩაქუჩს გრდემლზე. დამსწრენი, რომელთაც სჯერათ, რომ „შაშვი იმყოფება მათ შორის“ და არ უნდათ მისი განრისხება, მაშინვე წყვეტენ გასამართლების პროცესს და ფიცის მთქმელს უდანაშაულოდ გამოაცხადებენ (Джанашия, 1960: 73). ღვთაების შაშვის თაყვანისცემის დღე აფხაზურ ტრადიციაში ახალი წლის მაგიურობის, შესაბამისად, სამყაროს განახლების, მისი ახლად დაბადების საზრისს დაუკავშირდა.

აფხაზეთში მჭედლები, როგორც განსაკუთრებული საქმის ოსტატები და ღვთაების კულტმსახურნი დიდი პატივისცემითა და გავლენით სარგებლობდნენ, ითვლებოდნენ ადამიანებსა და შაშვს შორის შუამავლებად, ექიმბაშებად, ჯადოქრებად, ჰქონდათ მათი რიდი (განსაკუთრებით მჭედლის დაწყველის ეშინოდან). მჭედლის გაქურდვას ვერავინ გაბედავდა. თუ მჭედელი რომელიმე ხილის ხეს წიდას ჩამოჰკიდებდა, ამ ხის ნაყოფს ხელს ვერავინ ახლებდა. მჭედლები იცავდნენ ზოგიერთ აკრძალვებს, არ შეეძლოთ აბრეშუმის წარმოება, არ აგებდნენ ფაცხებს შექრისგან, არ კლავდნენ გველს, არ ატარებდნენ ტრაურს და სხვა (Званба, 1955; Аджинджал, 1969).

სამჭედლო ატრიბუტიკა ასევე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მჭედლობის კულტში. გრდემლსა და ჩაქუჩს (კვერს, უროს) ასევე მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება აჟირანიხას რიტუალში. სამეგრელოში და აფხაზეთის ზოგიერთ სოფელში სამსხვერპლო ცხოველის გულ-ღვიძლი წამოიცმება არა შამფურზე, არამედ დაიდება სარიტუალო ხონჩაზე, სადაც ასევე აწყვია მომცრო ზომის, ოდენ საკულტო დანიშნულების ჩაქუჩი, მარწუხი და გრდემლი. აჟის სახელს უკავშირდება როგორც ადამიანებისთვის პირველი საბრძოლო და სამეურნეო იარაღების დამზადება, ისე პირველი მსხვერპლშეწირვა შაშვს მიმართ (ანთელავა, 2006: 117).

აფხაზეთში სამჭედლოს და მჭედელს იგივე მნიშვნელობა ჰქონდა, რაც მორწმუნე ქრისტიანთათვის საყდარსა და მღვდელს. აფხაზები სამჭედლოს „ა-ჟირანგხა“-ს უწოდებდნენ და მჭედლობის მფარველი ღვთაების - „შაშვი“-ს საბრძანისად, საღვთო სახლად მიაჩნდათ. აქედან მომდინარეობს აჟირანიხას როგორც საკულტო ნაგებობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და თაყვანისცემა. აფხაზებისთვის იმდენად დიდი იყო შიში ღვთაება შაშვისა და აჟირანიხას წინაშე, რომ აფხაზი უმალ ეკლესიაში დადებდა ყალბ

ფიცს, ვიდრე სამჭედლოში (ანთელავა, 2006: 109; გიორგაძე, 2011: 79; Джанашия, 1960: 76). აქ სრულდებოდა მსხვერპლშეწირვა და ლოცვა ღვთაება შაშვის სახელზე, აქვე ხდებოდა სასამართლო საქმის წარმოება, დაპირისპირებულ მხარეთა დაფიცება, ხატზე გადაცემა, შერიგება და სხვა (ანთელავა, 2006: 109; გიორგაძე, 2011: 79; ბახია-ოქრუაშვილი, 2011: 124). მჭედელის დახმარებით სამჭედლოში იმართებოდა ფიცი. ფიცის მიღების დროს იტყოდნენ „ამ ხატის მადლმა“ და გრდემლზე ჩაქუჩს დაკრავდნენ.

აფხაზებში სამჭედლო, როგორც საკულტო ნაგებობა დიდი ოჯახის სეგმენტაციის შემთხვევაში პატრონიმიის საერთო მფლობელობაში რჩებოდა. ქურდობის ან სხვა რაიმე დანაშაულის შემთხვევაში, დამნაშავეს ღვთაებას გადასცემდნენ დასასჯელად, ხალხის რწმენით, ღვთაება შაშვი ბოროტებას დაუსჯელს არ დატოვებდა, ხოლო ღვთაება „შაშვს“ და „აბიფარას“ წევრებს შორის შუამავალი იყო მჭედელი, რომელსაც ქურუმის ფუნქციაც ჰქონდა მინიჭებული. სამჭედლოში აღმოსავლეთის მხარეს საკულტო კერა იმართებოდა. კედელთან კი მიწაში საზედაშე ღვინით სავსე ქვევრი იყო მიწაში ჩაფლული. ახალი წლის დილას, უხუცესი, პატრონიმიის ხელმძღვანელი საკულტო სამჭედლოს ზვარაკს სამჯერ შემოატარებდა, სახით აღმოსავლეთისკენ მიაბრუნებდა, სათითაოდ ოჯახის ყველა წევრს დალოცავდა და ზვარაკს დაკლავდა (ბახია-ოქრუაშვილი, 2011: 123). თედო სახოკია თავის მოგონებებში აღნიშნავს, რომ სამჭედური სასამართლოს როლსაც ასრულებდა აფხაზეთში. „მომჩივანნი მის წინ ფიცულობენ და თავიანთ სიმართლეს საჯაროდ აცხადებენ. აფხაზი, რაც უნდა ძალა ადგეს, ტყუილის თქმას სამჭედლოს წინაშე ვერ გაჰბედავს“ (სახოკია, 1950). სხვა მკვლევრები ადასტურებენ, რომ ყოველი დიდი გასაჭირის დროს, სამჭედლოში მიღებული ფიცი უფრო მნიშვნელოვანი და დამაჯერებელი იყო, ვიდრე ეკლესიაში (რეხვიაშვილი, 1964: 167). სამჭედლოს ის ფუნქციაც ჰქონდა, რომ აჟირაში მიჰყავდათ სულით ავადმყოფები, რომელსაც აჟი გრდემლთან დააჩოქებდა და შესთხოვდა აჟირას ავადმყოფისთვის რკინის სიმაგრე მიეცა და განეკურნა სნეულებისგან. ამ ლოცვას თან ახლდა რიტუალური მსხვერპლი - თხა, რომელსაც შემოატარებდნენ ავადმყოფს, აღმოსავლეთით მიაბრუნებდნენ და ისე დაკლავდნენ (რეხვიაშვილი, 1964: 168).

აფხაზეთში ისევე, როგორც სამეგრელოში, შემონახულია ჩვეულებითი სამართლის ერთ-ერთი ელემენტი - ხატზე გადაცემის წესი (სახოკია, 1956: 66), რომელსაც **ხატიმ გინოჩამა** - ხატზე გადაცემა ეწოდებოდა. ხატზე გადაცემა თავისი შინაარსითა და გამოხატვის ფორმებით უძველესი სოციალური ყოფიდან მომდინარეა და ამა თუ იმ სამართლებრივი დავის დროს დამნაშავეს დასჯის უზრუნველყოფის მექანიზმს წარმოადგენდა. ხატზე გადაცემის რიტუალი ილორის ეკლესიაში და სამჭედლოში სრულდებოდა. ეს წესი ისტორიულად, რეალურად არსებობდა და თანამედროვე ყოფაშიც იშვიათად, მაგრამ მაინც ფიქსირდება და მის შესახებ ზეპირად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას.

ყველაზე სამძიმო საქმედ ილორის წმინდა გიორგის ეკლესიაში და სამჭედლოში **ხატიმ გინოჩამა** - ხატზე გადაცემა ითვლებოდა. ხატი - გადაცემულს უეჭველად, დაამიზეზებდა. ამიტომ მას უკიდურეს შემთხვევაში მიმართავდნენ. თუმცა ასეთ დაწყევლას იშვიათად მიმართავდნენ, რადგან გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ ეს წყევლა შეიძლებოდა მაწყევარს დაბრუნებოდა. ამიტომ ვინც ხატზე გადასცემდა პირობას დებდა - თუ სამართალი აღსრულდებოდა მის სიცოცხლეში, მაშინ **არსხების** - ახსნის რიტუალს შეასრულებდა. განსაკუთრებული ძალის მქონედ სამჭედლოში გადაცემა მიიჩნეოდა. წყევლის დამთავრების შემდეგ გრდემლზე ჩაქუჩის დარტყმა ამინ-ს ნიშნავდა. სამჭედლოში წყევლის ან გინოჩამას დასრულების შემდეგ მჭედელი გრდემლზე ჩაქუჩს დაჰკრავდა, რითაც რიტუალი დასრულებულად ითვლებოდა. **არსხება** - ახსნა, დახსნა, ერთგვარი რიტუალია, რომელიც ხატზე გადამცემს ემართა. როცა ხატზე გადაცემული და დაწყევლილი ოჯახი ამოწყდებოდა, წყევლის მობრუნების თავიდან ასაცილებლად მაწყევარი ხატს შესაწირით უნდა ხლებოდა, რათა შებრალება და წყევლის

გაბათილება ეთხოვა. არსებების რიტუალი, სადაც გინოჩამა მოხდა იქ უნდა ჩატარებულიყო. მჭედელის ან სამჭედლოს არარსებობის შემთხვევაში, არსებების რიტუალის შესასრულებლად საქმეში გვარის უხუცეს ადამიანი ან საეკლესიო პირი ერთვებოდა.

საველე-ეთნოგრაფიული მასალებით ჩანს, რომ ამ რიტუალების შესრულება არ შეწყვეტილა, იშვიათად მაგრამ მაინც არსებობს ამგვარი პრაქტიკები. უხუცესი რეპოდენტები მიიჩნევენ, რომ გინოჩამას რიტუალი ცუდი მოვლენაა და სამართლის ძიების ეს მეთოდი არ უნდა გამოიყენებოდეს. მათ უჭირთ გინოჩამასთან დაკავშირებულ რიტუალებზე საუბარი, თუ რომელიმე გვარის წარმომადგენელი ჯერ კიდევ ცოცხალია. მთხრობელთა უმრავლესობა ამ რიტუალის შესახებ წარსულ დროში საუბრობს, მაგრამ როდესაც სამჭედლოში **გინოჩამა**-ს შესახებ საუბრობენ, პირჯვარს იწერენ. ასევე, თუ მათ ცნობიერებაში შემორჩენილია, რომ თუ ოდესღაც ამ ადგილას სამჭედლო იყო გამართული, იმ ადგილს მოწიწებით ექცევიან და გავლისას პირჯვარსაც იწერენ. სოფელში, სადაც ძველად სამჭედლო იყო გამართული, იმ ადგილას ოჯახის გამართვა **ვაშინერს** - არ შეიძლება.

თანამედროვე აფხაზეთში 14 იანვარი ოფიციალურად, დასვენების დღეა. წარმართული აჟირნიხუა - მჭედლობის დღესასწაულია და ნიშნავს მსოფლიოს შექმნის (განახლების) დღესასწაულს. აფხაზეთში „აჟირნიხუას“ აღნიშვნის ერთიანი სტანდარტი არ არსებობს. ყველა ოჯახს თავისებური ტრადიცია აქვს. მაგრამ გამაერთიანებელი საგვარეულო აჟირაა (წმინდა სამჭედლო). აჟირას რიტუალისთვის ერთი დიდი ცვილის, რამდენიმე მცირე ზომის სანთელი და თხილის (კაკლის) ტოტისგან კეტი მზადდება. მცირე ზომის სანთლები ოჯახის წევრი ქალებისათვისაა განკუთვნილი. დაბინდებისას იწყება დღესასწაულის მთავარი რიტუალი - ოჯახის წევრი მამაკაცების აჟირაში შედიან. მთავარ მლოცველ უხუცესს მარცხენა ხელში კაკლის ხისგან გამოთლილი კეტი, რომელზეც რიტუალის წესით განსაზღვრული რამდენიმე ღვეზელი და მსხვერპლად შეწირული ხარის გულ-ღვიძლია წამოცმული, მარჯვენა ხელში კი ღვინის ჭიქა უჭირავს. სამჭედლოდან გამოსვლისას მიღებულია იარაღის სროლა. სახლში დაბრუნებისას ლოცვის რიტუალური ნაწილი არ სრულდება. სახლის დიდ ფანჩატურში უხუცესი ქალების თანდასწრებითაც გაიმეორებს ის სიტყვებს, რაც მანამდე აჟირაში წარმოთქვა. ამ დროს ქალები თავიანთ ქალიშვილებთან ერთად ანთებული სანთლებით დგანან ქათმის ხორციტა და ღვეზელებით სავსე სარიტუალო სუფრასთან. ყველა სადღეგრძელოს შემდეგ ამ სანთლებს რიგრიგობით მიაკრავენ სახლის კედელს.

დღესასწაულის დადგომამდე მცირე ხნით ადრე ოჯახის თავს საგვარეულო სამჭედლოში მიჰყავს შესაწირი საქონელი (შაშვს - მჭედლების მფარველ ღვთაებას (წმინდა სოლომონს) მსხვერპლად თხას ან მამალს სწირავენ, ამასთან რიტუალური თხა უსათუოდ უნიშნო თეთრი უნდა იყოს), მას უკან მიყვებიან შვილები, შვილიშვილები, შვილთაშვილები, თუ მამა ახალგაზრდაა და ჯერ ასე არ გამრავლებულა, ძმისშვილები, ბიძაშვილები, მათი შვილები (ბოლო დროს გამონაკლისის სახით - მამიდაშვილებიც, დისშვილებიც), ვინაიდან ხეჩხუამა ოჯახურ, საგვარეულო საკურთხეველში - სამჭედლოში - აჟირაში სრულდება მამის ხაზით ნათესავეების მონაწილეობით, სხვა გვარის წარმომადგენლები - ოჯახის დედის, ცოლის და რძლების მხრიდან სახლში რჩებიან.

სამჭედლოში ყველანი ქუდმოხდილნი შედიან და აუნთებელი სანთლებით ხელში გარს უვლიან გრდემლს. მლოცველი - მახვამერი ლოცვას აღუვლენს შაშვს. ლოცვის დასრულების შემდეგ გარეთ გადიან და დაკლავენ შესაწირ პირუტყვს - თხას, აქვე დაკლავენ თითო ყვინჩილას ყველა მამაკაცისთვის, და ისევ სამჭედლოში შედიან და ჯამში შეგროვებულ სამსხვერპლო სისხლს გრდემლს შესახურებენ. მლოცველი მარცხენა ხელში იღებს ხარგას - თხილის წვირს, ზედ ჩამოცმული სამსხვერპლოს ნეკნებით, გულითა და ღვიძლით, პურის ნატეხით, მარჯვენა ხელში დაიჭერს ჭიქა ღვინოს და თავიდან წარმოთქვამს ლოცვას შაშვისადმი თხოვნით შეიწიროს ზვარაკი. თითოეული მამაკაცი

ანთებს სანთელს, რომელიც ოჯახის მამას წინასწარ აქვს მათთვის ჩამოქნილი, კიდევ ერთხელ შემოუვლის წრეს გრდემლის გარშემო და მორჩილად თავდახრილი დგას, სანამ სანთელი ჩაიწვება. ყველა დალევს თითო ჭიქა ღვინოს, შეაყოლებს თითო ლუკმას საზვარაკე ხონჩიდან და მხოლოდ ამის შემდეგ ბრუნდებიან სახლში, რომ საახალწლო სუფრას მიუსხდნენ (ხაშიგი, 2021).

დასკვნა: ნაშრომი წარმოადგენს მნიშვნელოვან წყაროს, რადგან ოკუპირებულ აფხაზეთში ეთნოგრაფიული მასალების ადგილზე მოპოვება ძნელია, მაგრამ არაა მიუღწეველი, რადგან ინდივიდუალურად მუშაობისას შეიძლება ადგილზე იქნეს მოპოვებული ისეთი მასალები, რომლებიც აფხაზეთიდან საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მიგრირებულ საზოგადოებაში ვერ დაფიქსირდეს. აფხაზეთში დღემდე შემორჩა სამეურნეო დანიშნულების უკვე არმქონე სამჭედლოები, სადაც მხოლოდ ლოცვა და მსხვერპლშეწირვა წარმოებს და გრდემლი, ჩაქური და მარწუხი კულტის ობიექტებს წარმოადგენენ. ამრიგად, სამჭედლოს ნაგებობა ყველა დროში კულტურის მნიშვნელოვანი შემადგენელი ელემენტი იყო. XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ფაბრიკული შრომის იარაღების მომრავლების შედეგად, სამჭედლოს ჩვეულება მოიშალა, მაგრამ მჭედელსა და სამჭედლოს განსაკუთრებული პატივისცემით ეპყრობოდნენ, თანდათანობით მისი ადგილი რელიგიურმა სალოცავმა დაიკავა. ეთნოგრაფიული მასალებიდან ჩანს, რომ ძველად თუ ყველა ოჯახში სამჭედლო და მჭედელი იყო, ის თანდათანობით ჯერ უბანში და შემდეგ სოფლის პროფესიონალმა მჭედლებმა შეცვალეს. სიმბოლური სამჭედლო ყველა დიდი ოჯახს საკუთრად უნდა ჰქონოდა. ჰყავდა მჭედელი თუ არა, ამას უკვე აღარ ჰქონდა მნიშვნელობა და სამჭედლოში თუ არა მარანში ქვევრი ჰქონდა ჩაფლული და რიტუალს ოჯახის უფროსი მამაკაცი ალაგლენდა. სამჭედლოს კულტურისა და მისი ღვთაების შიში და მოკრძალება დღემდეა შემორჩენილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასედ, (2022). ავტორის საველე-ეთნოგრაფიული დღიური. აფხაზეთი.
- აბაკელია, ნ. ალავერდაშვილი, ქ. დამბაშიძე, ნ., (1991). ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, თბილისი.
- აბაკელია, ნ. (1997). სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბილისი.
- ანთელავა, ნ. (2006). მითები, რიტუალები, სიმბოლოები, თბილისი.
- ბახია, ს. (1982). პატრონიმიის იდეოლოგიური ურთიერთობის საკითხისათვის აფხაზეთში ძველად, წიგნი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბილისი.
- ბახია-ოქრუაშვილი, ს. (2011). აფხაზეთა ეთნოლოგია, თბილისი.
- გიორგაძე, პ. (2011). აფხაზეთი და აფხაზნი (საეთნოგრაფიო აღწერა), თბილისი.
- ზუხბა, ს. (1988). აფხაზური ზეპირსიტყვიერება, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, თბილისი.
- ინწკირველი, ე. (2022). სამჭედლოს სოციალურ-რელიგიური ასპექტები აფხაზურ-ქართულ მითო-რელიგიურ სისტემაში, კრ: წელიწდეული, ტ. XIV, ქუთაისი.
- მაკალათია, ს. (1927). ახალწელიწადი საქართველოში, თბილისი.
- მაკალათია, ს. (1941). სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი.
- შარდენი, ჟ. (1975). მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, თბილისი.
- სახოკია, თ. (1950). მოგზაურობანი. გურია, აჭარა, სამურზაყანო, აფხაზეთი, თბილისი.
- სახოკია, თ. (1956). ეთნოგრაფიული ნაწერები. თბილისი.
- სიხარულიძე, ქ. (2006). კავკასიური მითოლოგია, თბილისი.
- რეხვიაშვილი, ნ. (1964). ქართული ხალხური მეტალურგია, თბილისი.

- ბაშიგი, ი. <https://jam-news.net/ge/adjirnikhua-afkhazetshi-akhali-ambebi-dzvelit-akhali-weli-mchedlis-dghesaswauli-msoflios-sheqmna-ganakhleba/>, (2021), სოხუმი. [გადამოწმებული: 29.06.2024].
- ჯანაშია, ნ. (1899). აფხაზეთი (ეთნოგრაფიული მასალები), ჟურ: მოამბე №4, II, 1-10. თბილისი.
- Аджинджал, И. А. (1969). Из этнографии Абхазии. Материалы и исследования. Сухуми.
- Ардзинба, В. (1988) . К истории культа железа и кузнечного ремесла (почитание кузницы у абхазов). Древний Восток: этнокультурные связи. https://www.rummuseum.ru/lib_a/ardz_hatti.php [გადამოწმებული: 29.06.2024].
- Джанашия, Н. С. (1960). Статьи по этнографии Абхазии. Сухуми.
- Званба, С. Т. (1955). Этнографические этюды. Сухуми.
- Хашба, А. (2018). Семейные праздники Традиции и современность История Археология и Этнография Кавказа Т. 14, №1, Дагестан.
- Элиаде, М. (1998). Азиатская алхимия. Москва.

REFERENCES:

- ased, (2022). avt'oris savele-etnograpiuli dghiuri. apkhazeti.
- abak'elia, n. alavardashvili, k. ghambashidze, n., (1991). kartul khalkhur dgheobata k'alendari, tbilisi.
- abak'elia, n. (1997). simbolo da rit'uali kartul k'ult'urashi, tbilisi.
- antelava, n. (2006). mitebi, rit'ualebi, simboloebi, tbilisi.
- bakhia, s. (1982). p'at'ronimiis ideologiuri urtiertobis sak'itkhisatvis apkhazetshi dzvelad, ts'igni, sakartvelos ist'oriis sak'itkhebi, tbilisi.
- bakhia-okruashvili, s. (2011). apkhazta etnologia, tbilisi.
- giorgadze, p'. (2011). apkhazeti da apkhazni (saetnograpiio aghts'era), tbilisi.
- zukhba, s. (1988). apkhazuri zep'irsit'qviereba, „tbilisis universit'et'is gamo-mtsemloba“, tbilisi.
- ints'k'irveli, e. (2022). samch'edlos sotsialur-religiuri asp'ekt'ebi apkhazur-kartul mito-religiur sist'emashi, k'r: ts'elits'deuli, t'. XIV, kutaisi.
- mak'alatia, s. (1927). akhalts'elits'adi sakartveloshi, tbilisi.
- mak'alatia, s. (1941). samegrelos ist'oria da etnografia. tbilisi.
- shardeni, zh. (1975). mogzauroba sp'arsetsa da aghmosavletis skhva kveqnebshi, tbilisi.
- sakhok'ia, t. (1950). mogzaurobani. guria, ach'ara, samurzaqano, apkhazeti, tbilisi.
- sakhok'ia, t. (1956). etnograpiuli nats'erebi. tbilisi.
- sikharulidze, k. (2006). k'avk'asiuri mitologia, tbilisi.
- rekhviashvili, n. (1964). kartuli khalkhuri met'alurgia, tbilisi.
- khashigi, i. <https://jam-news.net/ge/adjirnikhua-afkhazetshi-akhali-ambebi-dzvelit-akhali-weli-mchedlis-dghesaswauli-msoflios-sheqmna-ganakhleba/>, (2021), sokhumi. [accessed - 29.06.2024].
- janashia, n. (1899). apkhazeti (etnograpiuli masalebi), zhur: moambe №4, II, 1-10. tbilisi.
- Аджинджал, И. А. (1969). Из этнографии Абхазии. Материалы и исследования. Сухуми.
- Ардзинба, В. (1988). К истории культа железа и кузнечного ремесла (почитание кузницы у абхазов). Древний Восток: этнокультурные связи. https://www.rummuseum.ru/lib_a/ardz_hatti.php [gadamots'mebuli: 29.06.2024].
- Adzhinjal, I. A. (1969). From the Ethnography of Abkhazia. Materials and Research. Sukhumi.
- Ardzinba, V. (1988). On the History of the Cult of Iron and Blacksmithing (Worship of the Forge among the Abkhazians). Ancient East: Ethnocultural Ties. https://www.rummuseum.ru/lib_a/ardz_hatti.php [accessed - 29.06.2024].

Dzhanashia, N. S. (1960). Articles on the Ethnography of Abkhazia. Sukhumi.

Zvanba, S. T. (1955). Ethnographic Sketches. Sukhumi.

Khashba, A. (2018). Family Holidays Traditions and Modernity History Archeology and Ethnography of the Caucasus Vol. 14, No. 1, Dagestan.

Eliade, M. (1998). Asian Alchemy. Moscow.

საიუბილეო თარიღები ANNIVERSARIES

Paradoxical Games (Surrealism 100)

პარადოქსული თამაშები (სიურრეალიზმი - 100)

Rati Chiburdanidze

Batumi Art State University

Professor

+995 598143712, ratichib@gmail.com

Abstract. The beginning of the 20th century was marked by an extraordinary pace of change in Western European art movements collectively referred to as "Modernism" (French Moderne-most recent). Modernist movements rapidly alternated with each other and often existed concurrently. Some painters were associated with different modernist movements throughout their careers. The rebellious spirit and radicalism of young artists, their struggle for creative freedom caused a clash with the official, academic and salon art of the time. From then on, peculiarities of subjective perception gained special importance in the realm of art. In the assessment of creativity, a significant emphasis was placed on the artist's ability to create the original embodiment of his idea and individual vision.

Surrealism with its strong and distinct program is one of the most significant movements of the 20th century. It encompassed fine arts, literature, cinematography, and theater during the period between the two World Wars. To some extent, Surrealism shared aesthetic foundations with Dadaism, from which it inherited anarchic rebellious spirit directed against outdated cultural conventions, ways of thinking and logic. Surrealism (French Surrealisme) is a movement which defies the role of reason in art and considers the subconscious to be the primary wellspring of creative inspiration. The Surrealist worldview was based on various doctrines of philosophical idealism spread in post-war Europe. Henry Bergson's philosophy of intuitionism and Sigmund Freud's psychoanalysis played a special role in shaping underpinnings of the movement.

During the fall of Dadaism, the French poet and psychiatrist Andre Breton (1896-1966) began his creative career. He worked in a neurological hospital and applied Freud's methods while giving medical treatment to soldiers during the World War I. In 1924 A. Breton published the first Surrealism manifesto. He tried to explore the most essential human qualities — forbidden sexual desires, mysterious fantasies and violent instincts. To overcome the constraints, the Surrealists developed a strategy for liberating the subconscious through dream analysis, free associations, automatic writing, verbal games, and hypnotic trances. According to the Surrealist aesthetics, the truth of existence is hidden in the depths of the subconscious and the aim of art is to liberate and express it spontaneously. Like Freud, the Surrealists believed that hidden ideas, desires, memories repressed by the mind surface in dreams from the human subconscious and reveal themselves in the form of "Unconscious complexes". The artists distanced themselves from conscious creativity, which was an effective means of recording uncontrolled processes and images occurring in their own selves.

Keywords: Surrealism; Subconscious; Automatic Writing; Spontaneous; Dream.

რატი ჩიბურდანიძე

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პროფესორი

+995 598143712, ratichib@gmail.com

აბსტრაქტი. XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში არაჩვეულებრივი სისწრაფით ცვლიდა ერთიმეორეს მხატვრული მიმართულებები, რომელთაც საერთო სახელი - მოდერნიზმი ეწოდა (ფრანგ. Moderne – უახლესი, თანამედროვე). მოდერნისტული მიმდინარეობები სწრაფად ენაცვლებოდა ერთმანეთს და ზოგჯერ თანაარსებობდა კიდევ, ხშირად კი ზოგიერთი მხატვარი თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა მოძრაობის მიმდევარი იყო. ახალგაზრდა მხატვრების მემბოხე სულისკვეთება, მათი შეხედულებების რადიკალიზმი, შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის ბრძოლა ოფიციალურ, აკადემიურ და სალონურ ხელოვნებასთან შეჯახებას იწვევდა. ამიერიდან ხელოვნებაში სუბიექტური აღქმის თავისებურებებმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, ხოლო შემოქმედების შეფასებისას განსაკუთრებული როლი მიენიჭა მხატვრის ინდივიდუალური ხედვის, იდეის ორიგინალური ხორცშესხმის უნარს.

სიურრეალიზმი XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მძლავრი და მკაფიო პროგრამის მქონე მიმდინარეობაა, რომელმაც ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ლიტერატურა, სახვითი ხელოვნება, კინემატოგრაფი და თეატრი მოიცვა. გარკვეულწილად მას იგივე ესთეტიკური საფუძველი ჰქონდა, რაც დადაიზმს - დადაიზმისგან მემკვიდრეობით მიიღო ანარქიული ამბოხის სულისკვეთება, რომელიც დრომოჭმული კულტურული ტრადიციების, აზროვნების და ლოგიკის წინააღმდეგ იყო მიმართული. სიურრეალიზმი (ფრანგ. Surrealisme - ზერეალური) არის მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფს გონების როლს ხელოვნებაში და შემოქმედების წყაროს ქვეცნობიერის სფეროში ეძებს. სიურრეალისტურ მსოფლმხედველობას საფუძვლად დაედო ომისშემდგომ ევროპაში გავრცელებული სხვადასხვა იდეალისტურ-ფილოსოფიური მოძღვრებები. მისი ჩამოყალიბებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმის ფილოსოფიას და ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზს.

დადაიზმის დაშლის პერიოდში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა პოეტი და ექიმი-ფსიქიატრი ანდრე ბრეტონი (1896-1966). პირველი მსოფლიო ომის დროს ის ნევროლოგიურ ჰოსპიტალში მუშაობდა და ჯარისკაცების მკურნალობისას ფროიდის მეთოდებს მიმართავდა. 1924 წელს მან გამოსცა სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტი – ბრეტონი ცდილობდა გამოეკვლია ადამიანის ყველაზე ძირეული თვისებები - აკრძალული სექსუალური სურვილები, საიდუმლო ფანტაზიები თუ ძალადობრივი ინსტინქტები. ამ შეზღუდვებისგან თავის დასაღწევად, სიურრეალისტებმა სიზმრის ანალიზის, თავისუფალი ასოციაციების, ავტომატური წერის, ვერბალური თამაშების და ჰიპნოზური ტრანსების მეშვეობით ქვეცნობიერის გათავისუფლების სტრატეგია შეიმუშავეს. სიურრეალისტური ესთეტიკის თანახმად ყოფიერების ჭეშმარიტება ქვეცნობიერის სიღრმეშია დამალული, ხელოვნების მიზანი კი მისი გათავისუფლება და სპონტანური ასახვაა. ფროიდის იდეების პარალელურად სიურრეალისტებს მიაჩნდათ, რომ გონების მიერ განდევნილი ფარული აზრები, ლტოლვები, მოგონებები ადამიანის ქვეცნობიერიდან სიზმრებში აღწევს და იქ „არაცნობიერი კომპლექსების“ სახით იჩენს თავს. ხელოვნები ემიჯნებოდნენ გაცნობიერებულ შემოქმედებას, რაც საკუთარ „მე“-ში მიმდინარე

უკონტროლო პროცესების თუ წარმოქმნილი სახეების დაფიქსირების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა.

საკვანძო სიტყვები: სიურრეალიზმი, ქვეცნობიერი, ავტომატური წერა, სპონტანური, სიზმარი.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში არაჩვეულებრივი სისწრაფით ცვლიდა ერთიმეორეს მხატვრული მიმართულებები, რომელთაც საერთო სახელი - მოდერნიზმი ეწოდა (ფრანგ. Moderne – უახლესი, თანამედროვე). მოდერნისტული მიმდინარეობები სწრაფად ენაცვლებოდა ერთმანეთს და ზოგჯერ თანაარსებობდა კიდევ, ხშირად კი ზოგიერთი მხატვარი თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა მოძრაობის მიმდევარი იყო. ახალგაზრდა მხატვრების მემბოხე სულისკვეთება, მათი შეხედულებების რადიკალიზმი, შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის ბრძოლა ოფიციალურ, აკადემიურ და სალონურ ხელოვნებასთან შეჯახებას იწვევდა. ამიერიდან ხელოვნებაში სუბიექტური აღქმის თავისებურებებმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, ხოლო შემოქმედების შეფასებისას განსაკუთრებული როლი მიენიჭა მხატვრის ინდივიდუალური ხედვის, იდეის ორიგინალური ხორცშესხმის უნარს.

სიურრეალიზმი XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მძლავრი და მკაფიო პროგრამის მქონე მიმდინარეობაა, რომელმაც ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ლიტერატურა, სახვითი ხელოვნება, კინემატოგრაფი და თეატრი მოიცვა. გარკვეულწილად მას იგივე ესთეტიკური საფუძველი ჰქონდა, რაც დადაიზმს - დადაიზმისგან მემკვიდრეობით მიიღო ანარქიული ამბოხის სულისკვეთება, რომელიც დრომოქმული კულტურული ტრადიციების, აზროვნების და ლოგიკის წინააღმდეგ იყო მიმართული. სიურრეალიზმი (ფრანგ. Surrealisme - ზერეალური) არის მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფს გონების როლს ხელოვნებაში და შემოქმედების წყაროს ქვეცნობიერის სფეროში ეძებს. სიურრეალისტურ მსოფლმხედველობას საფუძველად დაედო ომისშემდგომ ევროპაში გავრცელებული სხვადასხვა იდეალისტურ-ფილოსოფიური მოძღვრებები. მისი ჩამოყალიბებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმის ფილოსოფიას და ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქანალიზს.

დადაიზმის დაშლის პერიოდში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა პოეტი და ექიმი-ფსიქიატრი ანდრე ბრეტონი (1896-1966). პირველი მსოფლიო ომის დროს ის ნევროლოგიურ ჰოსპიტალში მუშაობდა და ჯარისკაცების მკურნალობისას ფროიდის მეთოდებს მიმართავდა. ბრეტონი თანამედროვე ხელოვნების მიმდინარეობებით იყო დაინტერესებული და ომის შემდეგ დადაისტებს დაუახლოვდა, ხოლო 1920-იანი წლების დასაწყისში სათავეში ჩაუდგა ახალ მიმართულებას - სიურრეალიზმს, რომლის წევრთა უმრავლესობას პირველად ყოფილი დადაისტები შეადგენდნენ. ბრეტონი ენერგიული ორგანიზატორი აღმოჩნდა, მან დაიწყო ჟურნალ „სიურრეალისტური რევოლუციის“ გამოშვება, 1924 წელს კი გამოსცა სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტი, რომელშიც ფროიდის კონცეფცია განავითარა. ფროიდის მიხედვით ადამიანის გონება ბრძოლის ველს წარმოადგენს, სადაც ქვეცნობიერის ირაციონალური ძალები მუდმივად ებრძვიან ცნობიერის რაციონალურ, მოწესრიგებულ და ამავედროულად დამთრგუნველ ძალებს. ახალი მოძღვრება ამტკიცებდა, რომ არაცნობიერი ცხოვრება - ქარიშხლიანი და აქტიური, ბევრ საკითხში ადამიანის ქცევის განმსაზღვრელია და ვითარდება ისეთი კანონებით, რომლებსაც საერთო არაფერი აქვს არც მორალთან, არც გონთან, არც „მარადიულ ღირებულებებთან“. ნაყოფიერი პრაქტიკული ცდების და კვლევების მეშვეობით ფროიდი მივიდა დასკვნამდე, რომ ადამიანის პირველქმნილ მისწრაფებებს ზღუდავს საზოგადოებრივ აკრძალვათა მთელი სისტემა, განსაკუთრებით „კონფლიქტურ

სიტუაციებში“ ისინი „ატყუებენ ცენზურას“ და ვლინდებიან სიზმრების, ჰალუცინაციების, მისტიკური ხილვების, სხვადასხვა ნევროტიკული სიმპტომების, ბავშვობის ფსიქიკური ტრავმების და მისთანების სახით.

ბრეტონი ცდილობდა გამოეკვლია ადამიანის ყველაზე ძირეული თვისებები - აკრძალული სექსუალური სურვილები, საიდუმლო ფანტაზიები თუ ძალადობრივი ინსტინქტები. ამ შეზღუდვებისგან თავის დასაღწევად, სიურრეალისტებმა სიზმრის ანალიზის, თავისუფალი ასოციაციების, ავტომატური წერის, ვერბალური თამაშების და ჰიპნოზური ტრანსების მეშვეობით ქვეცნობიერის გათავისუფლების სტრატეგია შეიმუშავეს. სიურრეალისტური ესთეტიკის თანახმად ყოფიერების ჭეშმარიტება ქვეცნობიერის სიღრმეშია დამალული, ხელოვნების მიზანი კი მისი გათავისუფლება და სპონტანური ასახვაა. ფროიდის იდეების პარალელურად სიურრეალისტებს მიაჩნდათ, რომ გონების მიერ განდევნილი ფარული აზრები, ლტოლვები, მოგონებები ადამიანის ქვეცნობიერიდან სიზმრებში აღწევს და იქ „არაცნობიერი კომპლექსების“ სახით იჩენს თავს. ხელოვანები ემიჯნებოდნენ გაცნობიერებულ შემოქმედებას, რაც საკუთარ „მე“-ში მიმდინარე უკონტროლო პროცესების თუ წარმოქმნილი სახეების დაფიქსირების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა.

სიურრეალისტი მხატვრების პირველი გამოფენა შედგა პარიზში 1925 წელს, არტ-დილერ პიერ ლიობის გალერეაში (Galerie Pierre), რომელშიც მონაწილეობდნენ: მაქს ერნსტი, მან რეი, ჰანს არპი, პაბლო პიკასო, პაულ კლექ, პიერ რუა, ანდრე მასონი, ხუან მირო, ჯორჯო დე კირიკო. სიურრეალიზმმა სახვით ხელოვნებაში განვითარების რამდენიმე საფეხური გაიარა. 1920-30 - იანი წლები ამ მიმდინარეობის ჩამოყალიბების და აღმავლობის ხანა იყო. მიმართულება იმთავითვე აქტიურ ხასიათს ატარებდა და მხატვრები განსაკუთრებულ გამომგონებლურ უნარს იჩენდნენ, რათა მაყურებლის თვალი მიეზიდათ. მოგვიანებით გამოჩნდნენ ამ მიმდინარეობის ახალი წარმომადგენლები: ივ ტანგი, სალვადორ დალი, რენე მაგრიტი და სხვ.

ამ დროისთვის პარიზის სალონებსა და გალერეებში წარმატებით იფინებოდა იტალიელი მხატვარი, მეტაფიზიკური ფერწერის ფუძემდებელი, ჯორჯო დე კირიკო (1888-1978). სინამდვილის საზღვრებს მიღმა არსებული იდეალური სამყაროს ავტორისეული სურათები სიურრეალისტების შთაგონების ერთ-ერთ წყაროდ იქცა. ძირითადად ის ხატავდა ქალაქის მელანქოლიურ პეიზაჟებს არქიტექტურული მოტივებით და სკულპტურებით. მხატვრის უკაცრიელ, სიღრმისკენ მიმართულ კომპოზიციებში, რომლებიც უსიცოცხლო მანეკენებით და თაბაშირის მულაჟებით არის „დასახლებული“, უძრაობაა გამეფებული: „იტალიის მოედანი“ (კერძო კოლექცია, მილანი. 1912), „შემფოთებული მუზეუმი“ (ჯანი მატეოლის ფონდი, მილანი. 1917), „დიდი მეტაფიზიკოსი“ (კერძო კოლექცია. 1917), „ჰექტორი და ანდრომაქე“ (კერძო კოლექცია. 1917) და სხვ. „არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სურათი ღრმა გრძნობის ანარეკლი უნდა იყოს და რომ ღრმა ნიშნავს უცნაურს, უცნაური კი უცნობს და უცხოს. იმისათვის, რომ ხელოვნების ნიმუში გახდეს უკვდავი, აუცილებელია ის ადამიანურობის საზღვრებს მიღმა გავიდეს, იქ სადაც არ არსებობს ჯანსაღი აზრი და ლოგიკა. ამგვარად იგი უახლოვდება სიზმარს და ბავშვურ მეოცნებეობას“ - ამბობს მხატვარი. სტატისკურ, პირობით სივრცეში განთავსებული მოცულობითი ფორმები, მკაფიო ფერები, ირეალური განათება თუ მკვეთრი ჩრდილები, რომლებსაც თავისებური მაგიური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული, სიურრეალისტურ მხატვრობაში სწორედ დე კირიკომ დაამკვიდრა.

კატალონიელი ხუან მირო (1893-1983) თავის სიურრეალისტურ სურათებში თითქოს ბავშვის ნახატის გულუბრყვილობას ესწრაფვის, მისი აბსტრაქტიზებული ნამუშევრები აღსავსეა თავისებური ბიომორფული არსებებით თუ ფორმებით, რომლებიც უკონტროლოდ ჩნდება მხატვრის გონებიდან: „არლეკინების კარნავალი“ (ოლბრაიტ-ნოქსის ხელოვნების გალერეა, ბუფალო. 1924/25), „ქალი და ჩიტი მთვარის შუქზე“ (ტიეტის

გალერეა, ლონდონი. 1939), „ცისკრის ვარსკვლავი“ (ხუან მიროს ფონდი, ბარსელონა. 1940), „პერსონაჟები და ძალი მზის ფონზე“ (ხელოვნების მუზეუმი, ბაზელი. 1949) და ა. შ. მირო სასურათო სიბრტყეს ფარავდა ფერადოვანი ლაქებით, თხელი ხაზებით, ზიგზაგისებური ნიშნებით, რასაც გამოსახულებაში მისთვის დამახასიათებელი ნათელი, ხალისიანი, ნაივურ-ირონიული ინტონაცია შეჰქონდა, სურათის სიუჟეტს უპირატესად მისი სათაური მიანიშნებს. შემდგომში ოსტატი სულ უფრო უახლოვდება აბსტრაქციას, ასეთია ცნობილი ტრიპტიქი „ლურჯი“ (ჟორჟ პომპიდუს ცენტრი, პარიზი. 1961). ის ინტენსიურად მუშაობდა როგორც მხატვარ-დეკორატორი, ჩვეულ სტილში ქმნიდა მონუმენტურ პანოებს, ორიგინალურ კერამიკულ და სკულპტურულ ნიმუშებს.

სიურრეალიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება გერმანელი მაქს ერნსტი (1891-1976). ის ხშირად იყენებდა მექანიკური ხატვის თავისუფალი ასოციაციების პრინციპს, როცა გონება მოდუნებულია და ხატებებს ქვეცნობიერიდან ამოტივტივება შეუძლია. 1925 წელს ერნსტმა ფროტაჟის ავტომატური ტექნიკა შეიმუშავა, ფანქარს ან ნახშირს ტექსტურიან ზედაპირზე მოთავსებულ ქაღალდზე ახახუნებდა და შემთხვევით აღბეჭდილ ფორმებში ფანტასტიკურ არსებებს, მცენარეებს, ცხოველებს და პეიზაჟებს ხედავდა. „წვიმიან სადამოს ზღვისპირა დუქანში ვიმყოფებოდი, მოჯადოებული ვუყურებდი ფიცრის იატაკს, რომლის ზედაპირზეც ათასობით ნაკაწრს დაეტოვებინა თავისი კვალი, როცა ხილვა მესტუმრა გადავწყვიტე ამ ხილვის სიმბოლურ შინაარსს ჩავწვდომოდი. იმისთვის, რომ ჩემი მედიტაციური და ჰალუცინატორული შესამღებლობა გამემლიერებინა, ჩავხატე მთელი სერია იატაკის ფიცრებისა, რომელზეც მიმოვფანტე ფურცლები და ნახშირი გადავუსვი“ - იგონებდა ხელოვანი, ასე შეიქმნა ცნობილი გრაფიკული ციკლი „ბუნებრივი ისტორია“ (1925). ფერწერაში მ. ერნსტი ამ ტექნიკას გრატაჟს უწოდებდა, ტექსტურიანი ზედაპირის მქონე ტილოზე დატანილი საღებავის ფენას ფხეკდა, შემდეგ კი დანახულ გამოსახულებებში „შესწორებები“ შეჰქონდა და უფრო მკაფიოდ „ამჟღავნებდა“. მაქს ერნსტის მიერ სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებულ ფსიქოლოგიურ სურათებში ვლინდება საგნებსა და მოვლენებს შორის იმ ბუნებრივი ურთიერთკავშირის რღვევა, რომელიც ქვეცნობიერი პროტესტებით და პირქუში ასოციაციებითაა ნაკარნახევი: „სპილო ცელებესი“ (ტეიტის გალერეა, ლონდონი. 1921), „ქალი, მოხუცი კაცი და ყვავილი“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1924), „ურდო“ (სტედელიკ მუზეუმი, ამსტერდამი. 1927), „ევროპა წვიმის შემდეგ II“ (უოდსუორთ ათენეუმი, ჰარტფორდი. 1940/42), „წმინდა ანტონის ცდუნება“ (ვილჰელმ ლემბრუკის მუზეუმი, დუისბურგი. 1945) და სხვ. ასეთ სურათებში ცოცხლდებიან უსულო საგნები, ჩნდებიან ფანტასმაგორიული მონსტრები, ადამიანის ფიგურაში იჭრება „სარკმლები“, რომლიდანაც მოჩანს ნატურალისტურად შესრულებული პეიზაჟი და ა. შ.

ბელგიელი რენე მაგრიტის (1898-1967) შემოქმედება არა იმდენად ფსიქოლოგიური, რამდენადაც ფილოსოფიური, პოეტური და იდუმალია. მხატვარი თვლიდა, რომ სიურრეალისტური სურათისთვის არ არის აუცილებელი ახალი აბსურდული საგნების გამოგონება, საკმარისია მდიდარი ფანტაზია და ორიგინალური აზროვნება, რომ რეალური საგნებითაც შექმნა სურათი-გამოცანა. მაგრიტს ჩვეულებრივთან უჩვეულოს შეჯერების განსაკუთრებული უნარი ჰქონდა. სურათში „პირადი ფასეულობები“ (კერძო კოლექცია, ნიუ-იორკი. 1952) გამოსახულია ყოველდღიური მოხმარების საგნებით სავსე ოთახი, რომლებსაც შეუსაბამო ზომები აქვთ, კედლები კი ღრუბლებიან ცად არის გადაქცეული. ამგვარი ალოგიკური ხერხებით ნაცნობი საგანი უცხო ხდება, ჩვეულებრივი - უცნაური. ცნობილი ნაწარმოები სახელწოდებით „ეს არ არის ჩიბუხი“ (ლოს-ანჯელესის ხელოვნების საოლქო მუზეუმი. 1928/29) საგნის გამოსახულებასთან ერთად იგივე შინაარსის ფრანგულენოვან წარწერას შეიცავს - Ceci n'est pas une pipe. მხატვარი აცხადებს, რომ ეს ჩიბუხი არ არის იმიტომ, რომ ეს ტილოა, რომელზეც საღებავით ქმნის ჩიბუხის ილუზიას. ყოველ სურათში მაგრიტი პარადოქსს ამზადებს: „ადამიანური მდგომარეობა“

(ვაშინგტონის ნაციონალური გალერეა. 1933), „რეპროდუქცია აკრძალულია“ (ბოიმანს-ვან ბენინგენის მუზეუმი, როტერდამი. 1937), „გარღვეული დრო“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1938), „ბუდუარის ფილოსოფია“ (კერძო კოლექცია, ნიუ-იორკი. 1948) და სხვ., ისინი მნახველს აბნევენ და თავსატეხს უჩენენ.

სიურრეალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელია ფრანგი მხატვარი ივ ტანგი (1900-1955). ის სავაჭრო ფლოტში მეზღვაურად მსახურობდა და ხატვა დაიწყო მას შემდეგ რაც დე კირიკოს ნაწარმოებები იხილა, რამაც მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. მთელი სიცოცხლის მანძილზე ტანგი არსებითად ერთი და იგივე მოტივს ხატავდა - უკაცრიელ, უსიცოცხლო უდაბნოს თუ ქვიშიანი ზღვისპირის სივრცეს, რომელშიც უცნაური ფორმის მოცულობითად დახატული საგნებია განლაგებული, ისინი ადამიანის სხეულის ნაწილებს თუ ორგანული ბუნების წარმონაქმნებს წააგავს: „დედა, მამა დაჭრილია!“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1927), „ინერციის დღე“ (ჟორჟ პომპიდუს ცენტრი, პარიზი. 1937), „ფრინველების მეშვეობით, ცეცხლის გავლით, მაგრამ არა მინის საშუალებით“ (ხელოვნების ინსტიტუტი, მინეაპოლისი. 1943) და სხვ. მხატვარი რეალურ საგნებს არ ხატავს, მაგრამ მისი გამოგონილი კომპოზიციები ძალიან გულდასმით, მატერიალურადაა შესრულებული.

სიურრეალისტებს შორის თავისი უზადო ფანტაზიით და ექსცენტრიკულობით გამოირჩევა ესპანელი სალვადორ დალი (1904-1989), რომლის შემოქმედებაში ხორცი შეისხა ამ მიმდინარეობის ყველაზე დამახასიათებელმა ტენდენციებმა. 1921-1926 წლებში ის მადრიდის სან ფერნანდოს ხელოვნების აკადემიაში სწავლობდა. სტუდენტურ რეზიდენციაში, სადაც ინტელექტუალური ცხოვრება ჩქეფდა, დალი დაუმეგობრდა პოეტ ფედერიკო გარსია ლორკას და კინორეჟისორ ლუის ბუნიუელს. მოგვიანებით სწორედ ბუნიუელთან ერთად გადაიღო ორი ექსპერიმენტული ფილმი - „ანდალუსიური ძაღლი“ (1929) და „ოქროს საუკუნე“ (1930), რომლებიც კინოს ისტორიაში შევიდა და ახალგაზრდა ავტორებს დიდი წარმატება მოუტანა. საკუთარი სტილის ძიებაში დალი იმპრესიონიზმის, კუბიზმის, ფუტურიზმის და მეტაფიზიკური ფერწერის გავლენას განიცდის, თუმცა თანდათან მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ მანერას პოულობს, 1925 წელს ბარსელონის დალმაუს გალერეაში გამართულ მის პირველ პერსონალურ გამოფენას დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა. 1928 წლიდან სალვადორ დალი პარიზში მკვიდრდება და სიურრეალისტთა რიგებში ერთ-ერთ წამყვან ადგილს იკავებს. სიურრეალისტურ ესთეტიკაში თავისი წვლილი მხატვარმა „პარანოიდულ-კრიტიკული“ მეთოდით შეიტანა, რომლის მეშვეობით საკუთარ თავს რაციონალური აზროვნების ბორკილებისგან ათავისუფლებდა. ეს მეთოდი ერთდროულად რამდენიმე სპონტანური გამოსახულების შექმნას ეფუძნებოდა. დალი ამა თუ იმ ობიექტზე მზერას დიდხანს აჩერებდა რა დროსაც მხედველობითი ჰალუცინაციის ძალით მის თვალწინ მეორე ან სულაც რამდენიმე დელირიული ნახატი გაიელვებდა, ამ დროს კი პირველადი ობიექტი თავის შესატყვის მნიშვნელობას კარგავდა: „რაც შეეხება ფერწერას, ერთადერთი მიზანი მაქვს - ზუსტად აღვბეჭდო კონკრეტული ირაციონალურობის სახეები.“ ხელოვანი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ძილის განმათავისუფლებელ თვისებებს, ამიტომ ტილოზე მუშაობას სისხამ დილით იწყებდა, როცა ტვინი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს არაცნობიერის სურათ-ხატებს და სიზმრის ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. ს. დალი ვირტუოზულად ფლობდა ფერწერის ტექნიკას, მის მიერ დაწერილი საგნების ნატურალიზმი კი „ფერადი ფოტოგრაფიის ილუზორულ სინამდვილემდეა“ დაყვანილი, ამგვარი მეთოდი დიდ დამაჯერებლობას სძენს გამოსახულ მოვლენებს, უპირველეს ყოვლისა კი მხატვრის პარანოიდულ ჰალუცინაციებს: „მეხსიერების მდგრადობა. გამდნარი საათები“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1931), „რბილი კონსტრუქცია მოხარშული ლობიოთი. სამოქალაქო ომის წინათგრძნობა“ (ვილადელოფის ხელოვნების მუზეუმი. 1936), „ცეცხლმოკიდებული ჟირაფი“ (მხატვრულ ნაწარმოებთა საჯარო

კოლექცია, ბაზელი. 1936/37), „ნარცისის მეტამორფოზა“ (ტეიტის გალერეა, ლონდონი. 1937), „მონათა ბაზარი ვოლტერის უხილავი ბიუსტით“ (სალვადორ დალის მუზეუმი, სენტ-პიტერსბერგი. 1940) და სხვ.

მეორე მსოფლიო ომის დაწყების გამო პარიზი არაერთმა ცნობილმა მხატვარმა დატოვა. 1940 წელს სალვადორ დალი ნიუ-იორკში ჩადის. მისი მისწრაფება თვითრეკლამისა და სკანდალური ეფექტებისადმი ამერიკის შეერთებულ შტატებში შესაფერის გარემოს პოულობს, „მხატვრისათვის უმჯობესია იყოს მდიდარი და არა ღარიბი, ამიტომ ისწავლე აკეთო ისე, რომ შენი ფუნჯი ოქროსა და ძვირფას თვლებს ბადებდეს“ - ურჩევს ხელოვანი მათ, ვინც აპირებს მხატვარი გახდეს. დალი აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა - აწყობს გამოფენებს, აფორმებს მაღაზიების ვიტრინებს, ქმნის საბალეტო ლიბრეტოებს და დეკორაციებს, მუშაობს სამკაულის დიზაინზე, თანამშრომლობს ჰოლივუდის კინოსტუდიებთან თუ მოდურ ჟურნალებთან, წერს ავტობიოგრაფიულ წიგნს „იდუმალი ცხოვრება სალვადორ დალისა მოთხრობილი მის მიერვე“ (1942) და ა. შ., იგი საქვეყნოდ აღიარებული ფიგურა ხდება, ერთ-ერთ ინტერვიუში კი იტყვის - „სიურრეალიზმი - ეს მე ვარ“.

1948 წელს სალვადორ დალი ესპანეთში დაბრუნდა და თავისი ხელოვნება ბირთვულ და კათოლიკურ მისტიციზმს დაუკავშირა. მხატვარი წერს ძალზე ეფექტურ, დიდი ზომის კომპოზიციებს სახარების სიუჟეტებზე: „პორტ-ლიგატის მადონა“ (კერძო კოლექცია, ტოკიო. 1950), „სან ხუან დე ლა კრუსის ქრისტე“ (სამხატვრო გალერეა, გლაზგო. 1951), „ატომისტიკური ჯვარი“ (კერძო კოლექცია. 1952), „ჯვარცმა, ჰიპერკუბური სხეული“ (მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1954), „საიდუმლო სერობა“ (ვაშინგტონის ნაციონალური გალერეა. 1955), და სხვ., რომლებიც მისთვის ჩვეული ნატურალისტური მანერით, ფორმების ილუზორული გამომსახველობით გამოირჩევა. 1952-63 წლებში დალი აწარმოებდა ჩანაწერებს - „ერთი გენიის დღიური“, მხატვარი დიდი გატაცებით ჰყვება თავის უცნაურობებსა და „ბზიკებზე“, მკითხველის თვალწინ თამაშდება მართლაც პროვოკაციული ფარსები, რომლებშიც სიზმარი და ცხადი ერთმანეთისგან განურჩეველი ხდება. სალვადორ დალი ეხებოდა უკლებლივ ყველაფერს, რაც მისი დროის ადამიანისთვის არსებითი იყო. თავის სურათებსა თუ აღსარებებში მხატვარი მიმართავდა ისეთ თემებს, როგორცაა: სექსუალური რევოლუცია და სამოქალაქო ომი, ატომური ბომბი და ნაციზმი, კათოლიკური რწმენა და მეცნიერება, მუზეუმების კლასიკური ხელოვნება და ა. შ., ყველაფერ ამაზე კი სენსაციურ მოსაზრებებს გამოთქვამდა.

1930-იანი წლების მიწურულს სიურრეალიზმის მიმდინარეობაში ერთსულოვნება დაირღვა. მიმართულებას განუდგა ლუი არაგონი, პოლ ელუარი, რობერ დესნოსი, ტრისტან ტცარა; სიურრეალიზმის ლიტერატურულმა ფრთამ თავისი თავი ამოწურა, მაგრამ სახვით ხელოვნებაში იგი კვლავ იზიდავს ახალ ძალებს და 1930-40-იან წლებში ფართო გასაქანს ჰპოვებს, სიურრეალისტების მრავალი გამოფენა შედგა ევროპისა და ამერიკის ქვეყნებში, მისი რიგები ახალი წევრებით ივსება: ბელგიელი პოლ დელვო (1897-1994), შვეიცარიელი კურტ ზელიგმანი (1900-1962), ავსტრიელი ვოლფგანგ პაალენი (1905-1959), ესპანელი ოსკარ დომინგესი (1906-1957), კუბელი ვიფრედო ლამი (1902-1982) და ა.შ. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ჩილეელი რობერტო მატა (1911-2002), რომელსაც თაობის ყველაზე გამჭრიახ მხატვარს უწოდებდნენ. თავის „კოსმიურ“ ტილოებში მატა გამოსახავდა მძლავრი ფოსფორული შუქით გამსჭვალულ გახლეჩილ ანთროპომორფულ და გეომეტრიულ სხეულთა ქაოტურ ხლართებს, ინტენსიურ ფერადოვან ლაქებს და დაკლაკნილ ხაზებს რითაც, კრიტიკის სიტყვებით, „ატომური ერის გამეფებას მოასწავებდა“, ასეთია: „შინაგანი ლანდშაფტი“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, სან-ფრანცისკო. 1939), „მიწა - ეს ადამიანია“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1942), „სინათლის ტყვე“ (კერძო კოლექცია. 1943) და სხვ.

1950-იანი წლებიდან სიურრეალისტური გამოფენები უპირატესად რეტროსპექტულ ხასიათს ატარებს, მაგრამ ამ მიმდინარეობის პრინციპები, მხატვრული ხერხები თუ ტექნიკური საშუალებები, ტრანსფორმირებული სახით, თანამედროვე კულტურაშიც იჩენს თავს - სახვით ხელოვნებაში, მედიაში, კინემატოგრაფში, სცენოგრაფიაში, დიზაინში და სხვ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Klingsohr-Leroy C., SURREALISMUS, Taschen, Koln, 2006.
2. Muller Verlag K., DIE MALEREI des 20. Jahrhunderts. Gesetze des Zufalls und des Wunderbaren: Dada und Surrealismus, Weert, Niederlande, 1996.
3. Швингльхурст Э., СЮРРЕАЛИСТЫ, Лабиринт, Москва, 1998.

საილუსტრაციო მასალა:



ჯორჯო დე კირიკო. პოეტის გაურკვევლობა



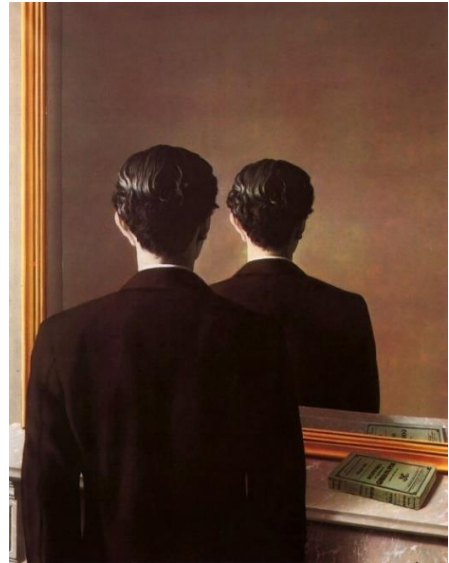
ანდრე მასონი. აბჯარი



მაქს ერნსტი. ქალი, მოხუცი და ყვავილი



პოლ დელვო. მძინარე ვენერა



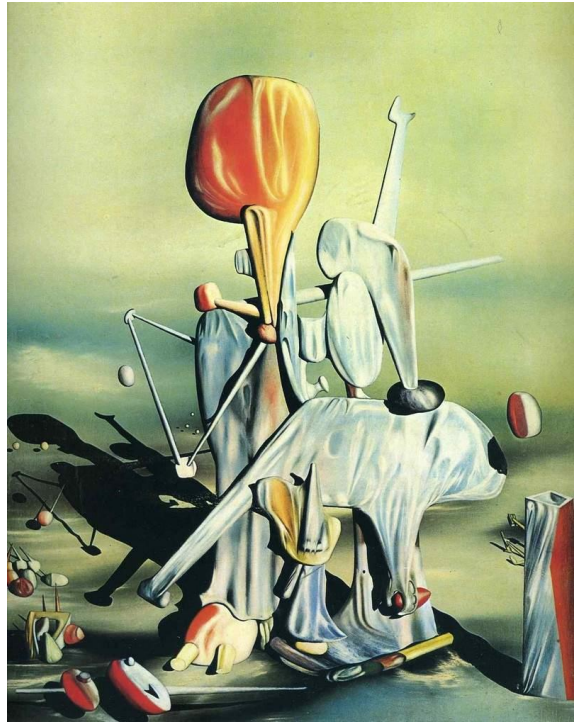
რენე მაგრიტი.
რეპროდუქცია აკრძალულია



სალვადორ დალი. ნარცისის მეტამორფოზა



ხუან მირო. პერსონაჟები და ძალი
მზის ფონზე



ივ ტანგი. ფრინველების მუშეობით, ცეცხლის
გავლით, მაგრამ არა მინის საშუალებით



რობერტო მატა. შინაგანი ლანდშაფტი

სარჩევი:

თეატროლოგია

თამარ ცაგარელი - XII საუკუნე და ქართული თეატრი	გვ. 3
თეიმურაზ კეჭერაძე - იუსუფ კობალაძის ოიდიპოსი	გვ. 10
ლელა წიფურია - კარლო გოლდონის კომედიების ინტერპრეტაციები	გვ. 16
ლაშა ჩხარტიშვილი - „ხმალი ავლესოთ, ქართველებო!“ ქართული თეატრი ემიგრაციაში - ისტორია და დღევანდელი	გვ. 24
მარინე (მაკა) ვასაძე - „ფრეკენ ჟულის“ ინტერპრეტაცია უახლეს ქართულ თეატრში	გვ. 35

მუსიკისმცოდნეობა

ლელია მარუაშვილი - კულტურის მეხსიერების კოდების მოდელირება ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში	გვ. 44
მაია ტაბლიაშვილი - ფუგის აღქმის პოტენციალი (მეცნიერ შალვა ასლანიშვილის ალტერნატიული ხედვა)	გვ. 52
შოი აბრახამია - ქრონოტოპული აზროვნების გამოვლენისთვის ქართულ ტრადიციულ და პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში	გვ. 59
სვეტლანა არზუმანიანი - სომხური ესთეტიკური ცნობიერების ორმაგი ორიენტაცია	გვ. 68

ხელოვნებათმცოდნეობა

აკაკი სხვიტარიძე - „დინამიკური კვადრატის“ პროპორციები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ტაძრებში	გვ. 75
ბალაჟანა ნურბოსინოვა - ინტერაქტიული ციფრული ხელოვნება: ევოლუცია, ტექნოლოგია და გამოწვევები	გვ. 87

ქორეოლოგია

ალმატ შამშიევი - ყაზახური მამაკაცების ცეკვის სწავლების ინოვაციური მეთოდები და ტექნიკა (ყაზახეთის ქორეოგრაფიის ეროვნული აკადემიის ბაზაზე)	გვ. 97
--	--------

კულტურა

ეკატერინა კენიგსბერგი - XX საუკუნის მეორე ნახევრის და XXI საუკუნის დასაწყისის თანამედროვე ხელოვნების კურატორული პრაქტიკის მხატვრული სტრატეგიების კლასიფიკაცია	გვ. 103
ნინო ხარჩილავა - სამჭედლო - საკულტო ნაგებობა აფხაზეთში	გვ. 110

საიუბილეო თარიღები

რატი ჩიბურდანიძე - პარადოქსული თამაშები (სიურრეალიზმი - 100)	გვ. 121
--	---------

CONTENTS:

THEATROLOGY

Tamar Tsagareli - XII Century and Georgian Theater	p. 3
Teimuraz Kezheradze - Yusuf Kobaladze's Oedipus	p. 10
Lela Tsiphuria - Interpretations of Carlo Goldoni's Comedies	p. 16
Lasha Chkhartishvili - "Sharpen Your Swords, Georgians!" Georgian Theater in Exile - History and Present	p. 24
Marine (Maka) Vasadze - Interpretation of Miss Julie (Fröken Julie) in the Contemporary Georgian Theater	p. 35

MUSICOLOGY

Leila Maruashvili - Modeling of Cultural Memory Codes in the Works of Georgian Composers	p. 44
Maia Tabliashvili - Perceptual Potential of Fugue (Alternative Vision of Scientist Shalva Aslanishvili)	p. 52
Shio Abrakhamia - Revealing Chronotopic Thinking in Georgian Traditional and Professional Choral Music	p. 59
Svetlana Arzumanyan - DOUBLE ORIENTATION OF THE ARMENIAN AESTHETIC CONSCIOUSNESS (ON THE EXAMPLE OF ARMENIAN EARLY MEDIEVAL MUSIC)	p. 68

ART HISTORY

Akaki Skhvitardze - Proportions of the "Dynamic Square" in Temples of early medieval Georgia	p. 75
Balzhana Nurbosynova - INTERACTIVE DIGITAL ART: EVOLUTION, TECHNOLOGY AND CHALLENGES	p. 87

CHOREOLOGY

Almat Shamshiev - INNOVATIVE METHODS AND TECHNIQUES IN TEACHING KAZAKH MEN'S DANCE	p. 97
---	-------

CULTURE

Ekaterina Kenigsberg - THE CLASSIFICATION OF ARTISTIC STRATEGIES OF CURATORIAL PRACTICES OF CONTEMPORARY ART OF THE SECOND HALF OF THE 20 TH AND THE EARLY 21 ST CENTURIES	p. 103
Nino Kharchilava - Smithy – an Iconic Building in Abkhazia	p. 110

ANNIVERSARIES

Rati Chiburdanidze - Paradoxical Games (Surrealism 100)	p. 121
--	--------

