

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
Faculty of Humanities

ვიზუალური ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი  
Educational Research Institute of Visual Arts

**მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი**

**„სახვითი ხელოვნება – ტრადიცია,  
შესაძლებლობები და გამოწვევები“**

**ეძღვნება ცნობილი ქართველი მხატვრის  
ირაკლი ფარჯიანის დაბადებიდან  
75-ე წლისთავს**

**THE II INTERNATIONAL SYMPOSIUM  
“FINE ARTS – TRADITION, OPPORTUNITIES  
AND CHALLENGES”**

**Dedicated to the 75th Anniversary  
of Irakli Parjiani’s Birth**

**თეზისები  
ABSTRACTS**

**დეკემბერი 8-10 December**

**თბილისი 2025 Tbilisi**

## **სიმპოზიუმის სამეცნიერო და საორგანიზაციო კომიტეტი:**

დარეჯან თვალთვაძე  
ეკატერინე ნავროზაშვილი  
ლევან სილაგაძე  
ვლადიმერ ასათიანი  
ლელა გელეიშვილი  
ნინო პოპიაშვილი  
ნათია ფუტკარაძე

## **Scientific and Organizing Committee of the Symposium:**

Darejan Tvaltvadze  
Ekaterine Navrozashvili  
Levan Silagadze  
Vladimer Asatiani  
Lela Geleishvili  
Nino Popiashvili  
Natia Putkaradze

## **რეგლამენტი:**

მოხსენება პლენარულ სხდომაზე – 25 წუთი  
მოხსენება სექციის სხდომაზე – 15 წუთი  
დისკუსია – 5 წუთი  
სამუშაო ენები – ქართული, ინგლისური

## **Time Limit:**

Presentation at the plenary session – 25 minutes  
Presentation at the section meeting – 15 minutes  
Participation in discussions – 5 minutes  
Working languages – Georgian, English

პლენარული სხდომა  
Plenary Session

ირაკლი ფარჯიანი: არამიმეტიკი პოეტიკა  
და ტოპოლოგიური კონსტანტები

IRAKLI PARJANI: NON-MIMETIC POETICS  
AND TOPOLOGICAL CONSTANTS

დავით ანდრიაძე

David Andriadze

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ნიჰიტოლოგია, რეპრეზენტაცია, ეროსოფია,  
ტრანსგრესია, ექსტაზისი

Keywords: nihitology, representation, erosophy, transgression, ecstasis

1. ირაკლი ფარჯიანის მხატვრობა ჰ. ზედლმაირისეული „შუაგულის დაკარგვის“ ერთგვარი პოსტმოდერნისტული რეფლექსიაა; მისი უნივერსალური იკონემაა ეტიმასია – მარადიული პარუსიის ხატი.
2. პარუსიის, როგორც მეორედ მოსვლის, მოტივი აქტუალიზებული მოლოდინის გამოსახულებაში იკრებება.
3. ფარჯიანის სემიოტიკურ იერარქიაში აისახება იეროფანიის კონცეპტი, როგორც უზენაესი ნიშან-სიმბოლო და გულისხმობს თეოფანიასაც, როგორც კერძო პრეცედენტს. სიმბოლოში ხდება ტრანსცენდენტური (ი)რეალობის აკუმულირება; სიმბოლო ხდება ამ რეალობის არა მხოლოდ მომსწრე (და დამსწრე), არამედ მისი მატარებელიც.
4. ფარჯიანისეული სიმბოლური ფორმა იკონიკური მეტაფორაცაა და მეტაფორმაც, უფორმოების რეპრეზენტაციასაც რომ გულისხმობს. ვოლატიზებული უფორმოება წილნაყარია პოსტანამედროვე კულტურის ნიჰიტოლოგიურ კონცეპტებთან: არაფრი-სადმი ინტენდირებულ ნებასთან, სიცარიელის ესთეტიკურ და სემიოლოგიურ აქტივობასთან, ex nihilo-ს წმინდა კრეატურით მოდელირებასთან, სიცარიელის სემიოტიკურ უნივერსალიზაციასთან, სიცარიელის კონცეპტუალიზაციასა და სიმულაკრთა პოეტოლოგიურ გამოსხივებასთან.
5. ი. ფარჯიანის ეპისტემოლოგიურ ჰორიზონტში იკვეთება ერთგვარი ეროსოფიული კონცეპტი და მისი „ორმაგი დიალექტიკა“. ეროსი, როგორც ყოფიერების უნივერსალური ენერგემა, თავისებურადაა გადაჯაჭვული სურვილისა და ცდუნების ფენომენტთან. ამ მხრივ, საინტერესოა ფარჯიანის „მეთოდის“ რემოდელირება ჟ. ბატაის ფილოსოფიური პროექტის პლანში, სადაც ეროსისა და წადილის დეკონსტრუქცივისტული ანალიტიკა პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფიის ფუნდამენტური კონცეპტის – განსხვავების ონტოლოგიური რეფლექსიის კონტექსტში რეპრეზენტირდება და განსხვავების პრინციპთა ტრანსგრესიული მექანიზმების მანიფესტაციად წარმოჩნდება.
6. ფარჯიანი გამუდმებით თხზავს „უცხო სამოთხეებს“ – „სხვა ადგილებს“, ეგზოტოპოსებს და მათ ჰეტეროტოპიის, „კაცობრიობის ამ კონსტანტას“ (მ. ფუკო) ექსტენსიურ ხატებს. ჰეტე-

როტოპიები სიმეტრიულად ებჯინება ჰეტეროქრონიებს. მხატვარი საკუთრივ ჰეტეროტოპიულ იმაგინაციებში ეძიებს ავტორიტარული თუ რეპრესიული დისკურსისაგან ესკაპიზმის ადგილებს.

7. ჰეტეროტოპია ფარჯიანთანაც რეალონტოლოგიური სივრცის ალტერნატიული აღწერაა და „წინასწარი“ სივრცის როლში გვევლინება. ესაა ანტიციპაციური იმაგინაციით წარმოდგენილი საკუთრივი მხატვრული სივრცე, რომლის რეპრეზენტაციაც უსასრულოდ მეორდება (რეპრეზენტაციათა რეპრეზენტაცია).
8. ი. ფარჯიანისეული ეროსოფიული დისკურსის დამახასიათებელ კონცეპტად შეიძლება მოდელირდეს ექსცესი, სახელდობრ: ექსტატიკური ექსცესი, ანუ „ის, რისი მეოხებითაც ყოფიერება ყოფიერობს ყოველგვარი საზღვრების მიღმა“; – ესაა ესთეტიკურ-ექსტატიკური გამოცდილება – ესთეზისი, ბატაის ენაზე „შინაგანი გამოცდილება“ რომ ჰქვია; ესაა „შეუძლებლის გამოცდილება“, „მისტიკური გამოცდილება“, როგორც ექსტაზი. და საკუთრივ ეს გამოცდილება იყო ირაკლი ფარჯიანის ფენომენის, მისი შემოქმედებითი (ვ)ნების უმთავრესი ინსპირატორი. ამ გამოცდილებით თხზავდა თავის იკონიკურ ტექსტებს ეს უნიკალური „ფეიქარი და ვიზიონერი“.

1. Irakli Parjiani's art represents a postmodernist reflection on H. Sedlmayr's notion of the "loss of center"; his universal Iconème is the Etimasia – the image of eternal Parousia.
2. The motif of Parousia, as the Second Coming, crystallizes in the representation of actualized expectation.
3. Parjiani's semiotic hierarchy reflects the concept of Hierophany as the supreme sign-symbol, encompassing theophany as a particular precedent. The symbol accumulates transcendent (ir)reality; the symbol becomes not only a witness to (and attendant of) this reality, but also its bearer.
4. Parjiani's symbolic form is both iconic metaphor and metaform, implying a representation of formlessness. Volatilized formlessness shares affinities with the nihilological concepts of post-contempo-

rary culture: the will intending toward nothingness, the aesthetic and semiological activity of emptiness, the pure creatural modeling of ex nihilo, the semiotic universalization of emptiness, the conceptualization of emptiness, and the poetological irradiation of simulacra.

5. Within I. Parjiani's epistemological horizon emerges a certain erosophical concept and its "double dialectic". Eros, as the universal energeme of being, is peculiarly interwoven with the phenomena of desire and temptation. In this regard, the remodeling of Parjiani's "method" within the framework of G. Bataille's philosophical project is of interest, where the deconstructivist analytics of eros and sacrifice is represented in the context of the ontological reflection of difference – a fundamental concept of post-metaphysical philosophy – and manifests as a transgressive mechanism of the principles of difference.
6. Parjiani continuously creates "foreign paradises" – "other places", and their extensive images of heterotopia, "this constant of humanity" (M. Foucault). Heterotopias symmetrically correspond to heterochronies. The artist seeks within heterotopical imaginations sites of escapism from authoritarian or repressive discourse.
7. Heterotopia in Parjiani's work is also an alternative description of real-ontological space and appears in the role of "preliminary" space. This is a proper artistic space represented by anticipatory imagination, whose representation is infinitely repeated (representation of representations).
8. Excess can be modeled as a characteristic concept of I. Parjiani's erosophical discourse; namely, ecstatic excess, or "that through which being exists beyond all boundaries". This is aesthetic-ecstatic experience – esthesis, which Bataille calls "inner experience". This is the "experience of the impossible"; "mystical experience" as ecstasy. And it was precisely this experience that served as the primary inspirator of Irakli Parjiani's phenomenon, of his creative vocation. Through this experience, this unique "fakir and visionary" created his iconic texts.

# ცოდნის გარეშე ძალა (ხელოვნება და მითოსი) THE OUT OF KNOWLEDGE FORCE (ART AND MYTH)

ვლადიმერ ასათიანი

Vladimer Asatiani

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ხელოვნება, მითოსი, შემოქმედება,  
იმპულსი

Keywords: art, myth, creation, impulse

ოდესღაც, წინაისტორიულ ეპოქაში, მითოსი იყო გაბატონებული, კოლექტიური და სინკრეტული ცნობიერების ფორმა. მასში გრძნობა იტაცებდა აზრს, სახეები მხოლოდ იწყებდნენ ცნებათა ფორმის შექმნას, გზნება წინ უძღოდა ცოდნას. მითოსის ბატონობა დაემხო, მაგრამ ის არ გამქრალა, „იატაკვეშეთში“ გადავიდა; მისი ძალა არ დამცხრალა, მხოლოდ ვექტორი შეიცვალა. ხელოვნებამ სადღეისოდაც შემოინახა სიღრმისეული თვისებრივი კავშირი მითოსთან, რომლის ელემენტები ძალუმად აღმოცენდებიან მის ნაკრძალში – რეალობაში.

თუ ჩავუფიქრდებით, არის რაღაც ველურობამდე ნაივური, წილი განსაკუთრებული დრამატული გულუბრყვილობისა, სავსებით ზრდასრული ადამიანების მისწრაფებაში – შექმნან საკუთარი „სამყარო“, რაღაც „სიცოცხლის ფორმა“, თუ არა, სულ მცირე, რაღაც მნიშვნელოვანი და აუცილებელი მაინც.

სახვითი ხელოვნების შემთხვევაში სიტუაცია კიდევ უფრო კურიოზულია, რადგან დროთა განმავლობაში მან დაკარგა თავისი ფუნქცია ვიზუალური ინფორმაციის დოკუმენტირების ძირითადი საშუალებისა და ამის გამო დაკარგა თავისი აქტუალობის მნიშვნელოვანი ასპექტი. მაგრამ ყველა ეჭვის მიუხედავად, შემოქმედება შეუძლებელია იმ იმედის გარეშე, რომ შენი ხელით შეიძლება შეიქმნას რაღაც მნიშვნელოვანი, უნიკალური და, იმავედროულად, ბუნებრივი, უფრო დღეგრძელი, ვიდრე თავად ხარ. ამასთან ერთად, მხატვარს იმის იმედიც უნდა ჰქონდეს, რომ მის ასეთ გულდაჯერებას სხვებიც გაიზიარებენ. ამავე დროს, ნაივურობის ეს წილი, ხელოვნებაში გარკვეული ხარისხის „თავნებობისა“, უნდა ახასიათებდეთ არა მხოლოდ პრიმიტივისტებად მიჩნეულ მხატვრებს, რომლებიც ერთგვარ „ზრდასრულ ბავშვებად“ ითვლებიან და არ არიან დამძიმებულნი მხატვრული და ჰუმანიტარული ცოდნით, არამედ დიდ ოსტატებსაც, რომლებსაც აქვთ ასეთი ცოდნა. და კიდევ საკითხავია – არსებითად, ვინ არის უფრო გულუბრყვილო, ადამიანი, რომელიც ვერ აცნობიერებს ხელოვნების პრობლემების სრულ სირთულესა და სიღრმეს, ბუნებრივად თუ ხელოვნურად შევიწროებული თვალთახედვით, თუ მხატვარი, რომელიც აცნობიერებს ამ პრობლემების თეზაურუსის სრულ მასშტაბს, მაგრამ მაინც ბედავს მათთან შეჭიდებას – შემოქმედებას?!



მიუხედავად იმ მასალის მრავალფეროვნების და მნიშვნელობისა, რომელიც დაგროვდა ხელოვნებისა და მითოლოგიის ურთიერთმიმართების პრობლემის კვლევის სფეროში, ვფიქრობ, ბაზისური, მისთვის არამითოპოეტურ პარალელთა არსებობაა, რომელიც ვლინდება არა სახეთა, სიუჟეტთა და თვით არქეტიპთა მსგავსებაში, არამედ წარმოსახვის რეალიზაციის ის განსაკუთრებული უნარია, რომელიც მის სახეთა მატერიალიზაციის მოთხოვნილებაში გამოიხატება. მითოსის ეს განსაკუთრებით სიღრმისეული მხარე, რომელსაც სტრუქტურასაც კი ვერ ვუწოდებთ, შეიძლება, უფრო დახასიათდეს როგორც გარკვეული იმპულსი, ჩვენი ცნობიერების (საზოგადოებრივის, პირადის, მხატვრულის) წიაღიდან მოქმედი წნევა, რომელიც მუდმივად ზემოქმედებს ხელოვნებაზე.

Once, in the prehistoric era, myth was the dominant, collective, and syncretic form of consciousness. Within it, feeling led to thought, images were only beginning to assume the form of concepts, and inspiration preceded knowledge. The dominance of myth eventually declined, yet it did not disappear; it merely went “underground”. Its power did not fade either – it only changed its vector. To this day, art has preserved a profound connection with the properties of myth, the elements of which are rapidly growing in its sacred reality.

If you think about it, there is something naive, almost wild, a certain amount of dramatic childishness in the desire of fully grown people to create, if not their own “world”, not some kind of “form of life,” but at least something significant and necessary.

In the case of fine art, the situation is even more curious, because, over time, it has lost its function as the primary means of documenting visual information, and thus has forfeited a significant aspect of its former relevance. Yet, despite all doubts, creativity is impossible without the hope that one’s hands can create something significant, unique, and at the same time natural, viable and more enduring than oneself. Moreover, it is not enough for the artist to have this feeling, you also need to believe that others can share it. At the same time, this share of naivety,

a certain degree of “capriciousness” from art should be possessed not only by artists who are considered primitivists, such “adult children” not burdened with the wisdom of artistic and humanitarian knowledge, but also by great masters who possess such knowledge. And this raises an enduring question: who, in essence, is more naive – the person who does not comprehend the entire complexity and depth of the problems of art, with a naturally or artificially narrowed horizon, or an artist who is aware of the entire volume of the thesaurus of these problems, but still dares to challenge them – to create?! Despite all the diversity and significance of the material accumulated in the field of studying the problem of the relationship between mythology and art, I think that the basis for it is not the existence of mythopoetic parallels, expressed in the similarity of images, plots and even archetypes, but the very ability to realize the imagination, the need to materialize its images. This deepest side of the myth, which cannot even be called a structure, can rather be characterized as a certain impulse, pressure from the bosom of our consciousness (social, personal, artistic), which constantly influences art.

ხელოვნისა და მისი ქმნილების,  
როგორც ერთიანი სისტემის, შესახებ

## THE ARTIST AND HIS WORK AS A UNIFIED SYSTEM

არჩილ ჭოღოშვილი

Archil Chogoshvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ხელოვანი, ქმნილება, შემოქმედებითი  
პროცესი

**Keywords:** artist, work, creative process

ერთ რომელიმე, მაგალითად საბუნებისმეტყველო დარგში: ფიზიკაში, ქიმიაში, ბიოლოგიაში, ეკოლოგიაში, გენეტიკაში აღმოჩენილი კანონზომიერებები, არცთუ იშვიათად, ვალიდურნი არიან არასაბუნებისმეტყველო დარგებშიც, მაგალითად, საზოგადოებრივ მეცნიერებებში, ხელოვნებათმცოდნეობაში, მუსიკაში, ენათმეცნიერებაში და სხვ., მაგრამ ამის გამოვლენას და, მით უმეტეს, ასეთ განსხვავებულ დარგებში მათს ეფექტურ გამოყენებას სპეციალური მეცნიერული კვლევა სჭირდება, რაც, როგორც წესი, ახალი ნაყოფის მომცემია და ახლებურ ხედვასაც განაპირობებს.

შემოქმედი პიროვნება არღვევს წონასწორობას და ამით ქმნის პოტენციალთა სხვაობას თავის ქმნილებაში, როგორც სისტემაში, ძალისხმევის მოსახდენად, რათა შემდგომ მაყურებელმა ან მსმენელმა ამ ძალისხმევით შობილი ექსპრესია იგრძნოს, შთაბეჭდილება მიიღოს სახვითი ხელოვნების ნიმუშის (ვიზუალურის) ან მეტყველების ნიმუშის (აუდიოს, მაგალითად, პოეტურის სახით).

სისტემაში, როგორც ჰარმონიის დისჰარმონიად ქცევისას, ასევე დისჰარმონიის ჰარმონიად ქცევისას და, საერთოდ, ძლიერი ზეგავლენის შედეგად წარმოიქმნება შესაბამისი რეაქცია.

ზეგავლენის ძალა ნაწილდება სისტემის კომპონენტებს შორის და ხშირად ურთიერთგამაძლიერებელ შედეგს იწვევს, რომელსაც ძალუძს, სათავე დაუდოს შესაძლო სიახლეს. ასეთი თვისებრივი სიახლე ვლინდება სხვადასხვა მოვლენაში: სისტემისთვის უცხო კომპონენტის ინკორპორაციასა და თავის კომპონენტებთან მორგება-მისადაგებაში ან მის უკუგდებაში.

თანდათანობით ოსტატის ქმნილება, როგორც სისტემა, იხვეწება, თვითკმაყოფილების მეტ-ნაკლებ გრძნობას იწვევს თვით ოსტატშიც და განწყობის ფენომენის მეშვეობით დადებითად აღიქმება მნახველებსა და შემფასებლებში, და ზოგჯერ სტილსაც ქმნის. ამ სტილს შესაძლოა, დაემუქროს დოგმად ქცევა, თუ ისევ ხელახალი ძალისხმევის საშუალებით არ მოხდა კვლავ გარდაქმნა ზემოთ აღწერილი გზით. ეს მოვლენა, როგორც აღვნიშნე, სხვადასხვა სფეროსთან ასოცირდება, მაგრამ ამ შრომაში განსაკუთრებით გამახვილებულია ყურადღება ხელოვნებასა და მასთან დაკავშირებული ტერმინების ეტიმოლოგიაზე.

ნაშრომში ინტერდისციპლინურად, საბუნებისმეტყველო კანონზომიერებათა გამოყენებით განხილულია შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებანი.

The laws found in any one of the branches of science – physics, biology, physical chemistry, radiation biology, bioenergy, ecology, genetics – are not infrequently valid in non-scientific fields. For example, social sciences, the arts, music, linguistics, and so on. However, identifying these and applying them effectively in such diverse fields requires special scientific research, which usually yields new fruit and new insights.

A creative person disrupts equilibrium and thereby generates a potential difference within the created system producing free energy. As a result, the viewer or listener feels an expression saturated with this energy, and perceives it either as a piece of fine art (visual) or a piece of speech (audio), for example in the form of poetry. When there is disharmony within a system, there is also disharmony in behavior, and vice versa. More broadly, states of stress likewise arise from a potential difference and a corresponding release of free energy.

Energy is distributed among the components of a system, and, in the case of their synergy, it reaches a significant level of potency, causing a bifurcation and thereby generating something new. Such qualitative novelty manifests itself in various events, such as the strengthening of the system's defensive capacity (immunity); incorporation of a foreign component into the system; the adaptation of this foreign component to its own components, its replacement or the failure.

Gradually, the artist's creation (as a system) eats up more or less the sense of self-satisfaction in the author and, according to the theory of mood, is perceived positively by the viewers and appreciators and sometimes creates a style. This style may become a dogma if, once again, it is not transformed by a new creative effort in the manner described above. In this paper, we explore the nature of the creative process in an interdisciplinary way, using the laws of nature.



## სხდომა I Session

დიზაინის მეშვეობით მიღწეული ცნობადობა:  
ობიექტების დაკროეჟების ტენდენციები  
ახალ საქართველოში

RECOGNIZABILITY THROUGH DESIGN: OBJECT TRENDS  
OF THE NEW GEORGIA

ვლადისლავ კუთათელაძე

Vladyslav Kutateladze

ხარკოვის დიზაინისა და ხელოვნების სახელმწიფო აკადემია  
(უკრაინა)

Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

**საკვანძო სიტყვები:** გარემოს დიზაინი, ობიექტის დიზაინი,  
საქართველო, ვიზუალური იდენტობა, ეროვნული ფორმა

**Keywords:** environmental design, object design, Georgia, visual  
identity, national form

In today's globalized world, design serves as an important indicator of national identity and cultural revival. Georgia, situated at the cross-roads of East and West, demonstrates a unique synthesis of traditional forms and innovative approaches that shape its recognizability in the global context.

Following the political and social transformations of the early 21st century, Georgian architecture and environmental design – along with product design – have acquired new meaning, reflecting modernization, openness, and the search for a distinctive visual code. Artistically rich urban projects in Tbilisi, Batumi, Kutaisi, Sarpi, and Mestia combine national motifs with minimalist structures, employing glass, concrete, and natural stone that integrate into historical surroundings or are designed for the difficult relief of mountainous terrain. Invited designers and architects such as Michele De Lucchi, Jürgen Mayer, Massimiliano Fuksas, as well as national authors like Giorgi Khmaladze and Georgian studios such as Architectural Bureau Spectrum, create spaces that blend the aesthetics of functionalism with local identity.

In product design, there is a clear trend toward the reinterpretation of traditional crafts – woodcarving, weaving, and ceramics – through contemporary forms and technologies. Works by young Georgian designers are marked by conciseness, environmental awareness, and a pursuit of “tactile minimalism”. At the same time, designed objects become a means of cultural narrative, actualizing local stories and the natural resources of the region. Notable examples include works by Georgian studios such as Tsikoliadesign, Designbureau, Funduki, and XYZ Integrated Architecture, among others.

Thus, the recognizability of the new Georgia is formed through a harmonious fusion of the past and the present. Design acts not only as an aesthetic but also as an ideological means of communication – representing the country as an innovative yet deeply tradition-rooted space. This creates a foundation for shaping a new cultural brand of Georgia within the global visual paradigm.



მანგა: იაპონელი სცენარისტების  
მხატვრული პრაქტიკა

MANGA: ARTISTIC PRACTICES  
OF JAPANESE SCREENWRITERS

ჰანა კურინა

Hanna Kurinna

ხარკოვის დიზაინისა და ხელოვნების სახელმწიფო აკადემია  
(უკრაინა)

Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

საკვანძო სიტყვები: მანგა, იაპონია, სცენარისტები,  
არტისტული პრაქტიკა

Keywords: Manga, Japan, screenwriters, artistic practices

STORY is an ancient tool for conveying a story in dramatic art and the art of communication between people in society. From the West to the East, stories are embodied in the artistic practices of screenwriters.

In the context of the structure and construction of the story, Japanese comics – “manga” 漫画, マンガ – which have their roots in early Japanese art and find their cinematic embodiment in modern Japanese cinema, seem to be particularly interesting. Manga is a synthesis and form of visual and literary arts, and since the 1950s there has also been a whole separate branch of literary film publishing. Usually mangas are black and white, rarely in color. (It is especially interesting that currently mangas are popular with Ukrainian teenagers, as well as with audiences around the world).

It is the manga in Japan that goes through the process of adaptation and turns into ranobe (a type of popular Japanese literature), anime (animation) and various computer games. The screenwriter of a manga adaptation can be a mangaka (manga author) or a gensakusya (Japanese 原作字, he creates the original screenplay, texts).

The Japanese manga artist, T. Osamu is using new techniques in the manga, such as showing the action from different points of view. T. Osamu is the author of the following statements about manga: “I am convinced that comics should not only make people laugh. For this reason, in my stories one can find tears, anger, hatred, pain, and the ending is not always happy.” He also defines manga in a series of striking aphoristic formulations: “Manga is virtual. Manga is sentiment. Manga is resistance. Manga is bizarre. Manga is pathos. Manga is destruction. Manga is arrogance. Manga is love. Manga is kitsch. Manga is a sense of wonder. Manga is ... there is no conclusion yet.”

საყოფაცხოვრებო კულტურა, ხელნაკეთი  
ნივთები და თანამედროვე ხელოვნება:  
ტიპოლოგიური ასპექტები

EVERYDAY CULTURE, CRAFT ARTISTIC PRACTICES  
AND CONTEMPORARY ART: ASPECTS OF INTERACTION

ზოია ალფოროვა

Zoya Alforova

ხარკოვის დიზაინისა და ხელოვნების სახელმწიფო აკადემია  
(უკრაინა)

Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

**საკვანძო სიტყვები:** საყოფაცხოვრებო კულტურა, ხელნაკეთი  
ნივთები, თანამედროვე ხელოვნების სფერო

**Keywords:** culture of everyday life, craft practices, sphere of  
contemporary art

In the first quarter of the 21st century, everyday culture is becoming a key context in which artistic practices are formed and reimagined. Everyday actions, habits, and material objects are transformed into symbolic resources defining new forms of visual and tactile experience.

In this context, craft practices become not just a technique, but a medium capable of conveying complex social meanings through material and process. The artists use handcraft as a critical strategy, reflecting the contradictions between mass production and the individual experience of creation. This combination of the everyday and the artisanal allows them to engage the viewer through a sense of recognition, corporeality, and emotional authenticity, which is particularly relevant in the context of digital oversaturation of visual information.

Within the context of everyday life, craft manifests itself as a practice of care, slow attention, and sustained engagement with the material world, transforming it into a counterpoint to the logic of global consumption. This opposition is actively being developed by artists seeking to rethink the value of material objects in an era of virtualized social and economic relations.

At the same time, such initiatives restore craft's status as a socially significant practice, accessible to a wider audience, not just specialized communities. In institutionalized art spaces, craft techniques are used to critique contemporary forms of capitalist production and cultural standardization.

Craft imagery allows artists to explore memory, identity, and material history, emphasizing sustainable practices passed down through generations. Through this interaction, a new artistic sensibility is formed, focused on process, duration, materiality, and environmental responsibility. In turn, everyday culture acquires a new conceptual dimension, becoming not only an object of observation but also an active participant in artistic production.

Thus, in the first quarter of the 21st century, the interrelationship between everyday life, craft practices, and contemporary art is forming a complex, multilayered discourse in which the artistic becomes a way of understanding the material world, and the everyday – an aesthetic and political category.

კადრის კომპოზიცია და მონტაჟის  
დინამიკა: ფერწერული ტრადიციიდან  
კლიპ-აზროვნებაზე

FRAME COMPOSITION AND EDITING DYNAMICS:  
FROM PICTORIAL TRADITION TO CLIP THINKING

მაქსიმ იაცენკო

Maksym Yatsenko

ხარკოვის დიზაინისა და ხელოვნების სახელმწიფო აკადემია  
(უკრაინა)

Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

**საკვანძო სიტყვები:** კადრის კომპოზიცია, ვიდეოს მონტაჟი,  
კლიპ-აზროვნება, ვიზუალური იერარქია, კადრი, როგორც  
ნახატი

**Keywords:** frame composition, video editing, clip thinking, visual  
hierarchy, frame as painting

The principles of classical pictorial composition continue to shape the visual aesthetics of contemporary video advertising. Directors of advertising clips still rely on compositional laws such as balance, the rule of thirds, and visual hierarchy to guide the viewer's eye. Each frame in a video ad is constructed like a standalone picture: focal points are placed strategically, backgrounds are softened to enhance focus, and colors and lighting are harmonized to create expressive contrast.

At the same time, the digital environment imposes a new rhythm: the clip-based perception of information requires rapid and dynamic editing that does not negate but reinterprets traditional aesthetics. In the age of Reels and TikTok, viewers decide whether to watch a video within the first few seconds. This creates a need for impactful visual structures that convey meaning instantly. Editors adopt techniques reminiscent of early montage theory – rapid juxtaposition of striking images to trigger emotion.

Notably, even with swift editing, every frame in modern video advertising still operates as a complete visual unit – a kind of 'living miniature' composed with aesthetic precision. Thus, contemporary video advertising merges compositional rigor rooted in painting with the pace and syntax of digital media, producing visually compelling narratives suited to the aesthetic sensibilities of the 21st century.

## სხდომა II Session

### ინტერკულტურული გზაჯვარედინი: ფრანგული ესთეტიკა ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაში

### INTERCULTURAL CROSSROADS: FRENCH AESTHETICS IN GEORGIAN MODERNIST POETRY

ბელა საბეიშვილი

Bela Khabeishvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** მოდერნიზმი, ქართული პოეზია, ფრანგული  
ესთეტიკა, კულტურული გავლენა, ცენტრალური  
ევროპა, კომპარატივისტული ლიტერატურა, ავანგარდი,  
ინტერკულტურალიზმი, პლურიდისციპლინარობა,  
მხატვრული გამომხატველობა, ესთეტიკური ინოვაცია,  
პანევროპულ ინტერკულტურული დიალოგი

**Keywords:** Modernism, Georgian poetry, French aesthetics, cultural  
influence, Central Europe, comparative literature, avant-garde,  
interculturality, pluridisciplinarity, artistic expression, aesthetic  
innovation, pan-European intercultural dialogue

ნაშრომი მიმოიხილავს ავანგარდული ქართული პოეზიის თავისებურებებს ევროპული, განსაკუთრებით, ფრანგული კულტურის გავლენის ფონზე და ინტერკულტურული ხედვის პრიზმაში წარმოაჩენს XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში – დასავლური კულტურისგან პოლიტიკურად დაშორებულ გარემოში – მოდერნისტული ესთეტიკის ფორმირების პროცესს.

განვიხილავთ ფრანგული სოციოკულტურული და შემოქმედებითი ტენდენციების გავლენას ქართული მოდერნისტული ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე, რაც მნიშვნელოვნად სცდება უბრალო ლიტერატურულ ინტერაქციას. საუბარია ესთეტიკაზე, რომელიც ეფუძნება ფართო კულტურულ გამოვლინებებს, რაც, ლიტერატურული შემოქმედების გარდა, აისახება ავანგარდისტთა ცხოვრების სტილსა და სოციალურ პრაქტიკებზე, პოეზია კი ამ გარემოებათაგამორჩეულადამსახველსაშუალებადგარდაიქმნება.

მოხსენება გამოკვეთს ცენტრალური ევროპის მხატვრული და ლიტერატურული გავლენების გავრცელებას ქართულ კულტურულ სივრცეში სიმბოლისტური მსოფლხედვისა და ინოვაციური მისწრაფებების გზით, რამაც განაპირობა XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდისტი პოეტების ესთეტიკური აზროვნების ფორმირება. ახალ ქართულ ესთეტიკაში საფრანგეთი წარმოდგენილია კულტურულ ეტალონად – სივრცედ, სადაც ლიტერატურა და პოეზია ერთიანდება სხვადასხვა მხატვრული ინსპირაციის ნაზავის სახით და ქმნის შთაგონების საერთო არეალს.

ქართულ რეალობაში ფრანგული კულტურა აღიქმება ახალი აზროვნების ნამდვილ კერად, სადაც ლიტერატურული ექსპერიმენტი და ესთეტიკური ინოვაცია იღებს ენერგიას პარიზული მხატვრული ცხოვრების დინამიკიდან, რომელიც, თავის მხრივ, ფართო ინტერკულტურული დიალოგის შედეგია. ევროპული მოდერნიზმის ქართული პოეტური გამოხატულება საქართველოს ამ არეალის უპირობო ნაწილად აქცევს.

მოხსენების მიზანია, ფართო საზოგადოებას გააცნოს ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაში ფრანგული ესთეტიკის გავლენით წარმოქმნილი ახალი ლიტერატურული ფორმები და შეხედულებები;



ასევე, ხაზგასმით წარმოაჩინოს ქართულ-ფრანგულ ლიტერატურულ შემოქმედებებს შორის ურთიერთქმედების ის გზები, რომლებმაც ხელი შეუწყო გასული საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მრავალფეროვანი და ისეთი უპრეცედენტო ესთეტიკის ჩამოყალიბებას, რომელიც სცდება ვიწრო დისციპლინურ და ნაციონალურ საზღვრებს და მსოფლიო კონტექსტში განიხილება.

This paper examines the characteristics of avant-garde Georgian poetry under the influence of European, and particularly French, culture, highlighting the formation of modernist aesthetics in early 20th-century Georgia – a context politically separated from Western culture – through the prism of intercultural perspectives.

The study explores the impact of French socio-cultural and creative trends on the development of Georgian modernist aesthetics, extending far beyond mere literary interaction. It considers an aesthetic grounded in broader cultural manifestations, which, beyond literary production, is reflected in the lifestyle and social practices of avant-garde artists, with poetry emerging as a privileged medium capturing these conditions.

The paper emphasizes the dissemination of Central European artistic and literary influences within the Georgian cultural space through Symbolist worldviews and innovative impulses, which shaped the aesthetic thinking of avant-garde poets in early 20th-century Georgia. In the new Georgian aesthetic, France is presented as a cultural reference point – a space where literature and poetry converge as a synthesis of diverse artistic inspirations, creating a shared realm of artistic aspiration.

In the Georgian context, French culture is perceived as a true center of new thought, where literary experimentation and aesthetic innovation draw energy from the dynamic Parisian art scene, itself the result of a broad intercultural dialogue. The poetic expression of European modernism in Georgia thus becomes an integral part of this cultural space.

The aim of this paper is to introduce the general public to the new literary forms and perspectives in Georgian modernist poetry shaped under

the influence of French aesthetics; it also seeks to highlight the modes of interaction between Georgian and French literary creation, which contributed to the emergence, in early 20th-century Georgia, of a diverse and unprecedented aesthetic, transcending narrow disciplinary and national boundaries, and considered within a global context.

მიხეილ კობახიძის ეკრანული  
და ცხოვრებისეული თავისუფლების  
სტანდარტები

MIKHEIL KOBAKHIDZE'S STANDARDS OF FREEDOM  
IN CINEMA AND LIFE

ნინო ხოფერია

Nino Khoperia

დამოუკიდებელი მკვლევარი (საქართველო)  
Independent Researcher (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** მიხეილ კობახიძე, თავისუფლება,  
ტოტალიტარიზმი, კინოენა, კინორეჟისურა, კულტურული  
ფენომენი, ესთეტიკური ხედვა, პოეტური ფანტაზია,  
შემოქმედებითი პორტრეტი

**Keywords:** Mikheil Kobakhidze, freedom, totalitarianism, cinemacity,  
film directing, cultural phenomenon, aesthetic vision, poetic  
imagination, creative portrait

დროის გადასახედიდან მიხეილ კობახიძე, თავისი ხელოვნებით და ცხოვრების წესით, აღიქმება როგორც არა მარტო კინორეჟისორი, არამედ როგორც ზოგადი კულტურული მოვლენა, რომელიც ტოტალიტარულ სინამდვილეშიც ახერხებდა, თავისუფალი და დამოუკიდებელი ყოფილიყო.

ასეთი ინდივიდების თავისუფლების სტანდარტი ყველაზე მძიმე ეპოქასა თუ სიტუაციაში არ იცვლება, თუმცა მიხეილ კობახიძე ამ თემისადმი თავის პიროვნულ დამოკიდებულებას ხაზს არასოდეს უსვამდა და თავის პოზიციას იმდენად ბუნებრივად თვლიდა, რომ არასოდეს ყოფილა მისი განსაკუთრებული ინტერესისა და მსჯელობის საგანი. მისი აზრით, ყველგან „ყველა დრო არის კარგი, რადგან ის შენ გერგო.“

მან თავისი ხელოვნებით დიდი გავლენა მოახდინა რამდენიმე თაობის ესთეტიკური ხედვის ჩამოყალიბებაზე, შექმნა საკუთარი კინოენა, გარეგნულად უბრალო და, ამავე დროს, საოცარ პოეტურ ფანტაზიებთან შერწყმული.

ჩვენ, ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეში, დავიწყეთ რეჟისორის შემოქმედებით პორტრეტზე მუშაობა, რამაც მოგვცა უნიკალური შესაძლებლობა, გაგვეცნო მიხეილ კობახიძის ნიუანსური დამოკიდებულებანი ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე და შემოქმედებითი ლაბორატორია, რისი შეძლებისდაგვარად გადმოცემაც, აწმყოსა თუ მომავლისთვის, აუცილებლობად ჩავთვალეთ.

From the perspective of time, with his art and way of life Mikheil Kobakhidze is perceived not only as a film director, but also a cultural phenomenon – an individual who, even within a totalitarian reality, managed to remain free and independent. The degree of freedom embodied by such individuals does not change even in the most difficult historical periods or personal circumstances. Yet Kobakhidze never highlighted his personal attitude toward this theme. He considered his position so natural that it never became a subject of his special interest or discussion. In his opinion, “Every era is good, insofar as it is the one that has fallen to your lot.”

Through his art, he had a profound impact on the development of aesthetic vision and taste of several generations. He created his own cinematic language – outwardly simple, yet interwoven with extraordinary poetic imagination. While he was still alive, we began to work on the creative portrait of the director. This gave us a unique opportunity to encounter his nuanced attitudes toward life and art, as well as his creative laboratory. We have regarded the effort to transmit this experience, as faithfully as possible, to both the present and the future, as an essential task.



პოეტური ნაწარმოებების თარგმნის  
ზოგიერთი პრობლემის შესახებ

ON SOME PROBLEMS IN THE TRANSLATION  
OF POETIC WORKS

მზალო დოხტურიშვილი

Mzago Dokhturishvili

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ilia State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ვეფხისტყაოსანი, ფრანგული თარგმანი,  
გიორგი (ჟორჟ) გვაზავა, სერგი წულაძე, გასტონ ბუაჩიძე

**Keywords:** The Knight in the Panther's Skin, French translation, Giorgi  
(Georges) Gvazava, Sergi Tsuladze, Gaston Bouatchidzé

J'ai coutume de dire que la traduction des poèmes n'est pas difficile, qu'elle est tout simplement impossible, mais que l'homme n'a jamais réussi que l'impossible.

Eugène Guillevic

La poésie, par définition, est intraduisible, seule est possible la transposition créatrice.

Roman Jakobson

Si l'on ne peut dire quelle est la meilleure interprétation d'un texte, on peut dire lesquelles sont erronées.

Umberto Eco

ზოგადად, თარგმანი და, ჩვენს შემთხვევაში, ლიტერატურული ტექსტის, უფრო კონკრეტულად კი, პოეტური ნაწარმოებების თარგმანი მრავალი დისკუსიის საგანია იმ სპეციალისტებს შორის, რომლებიც აწესებენ განსხვავებულ კრიტერიუმებს შესრულებული თარგმანის ხარისხის დასადგენად.

როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ყოველ თარგმანს წინ უძღვის სათარგმნი ტექსტის არაერთგზის წაკითხვა, მისი გაგება და ინტერპრეტაცია, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს ერთი და იმავე ნაწარმოების მრავალჯერადი თარგმნის მოთხოვნილებას.

ჩვენი მოხსენება ეხება „ვეფხისტყაოსანში“ გამოყენებული იმ პროსოდიული, სინტაქსური და სტილისტური ხერხების ანალიზსა და თარგმნის სირთულეებს, რომელთა გადაჭრასაც სხვადასხვაგვარად ეცადა შოთა რუსთაველის ნაწარმოების ფრანგულ ენაზე სამი მთარგმნელი – გიორგი (ჟორჟ) გვაზავა, სერგი წულაძე და გასტონ ბუაჩიძე.



"I usually say that translating poems is not difficult, it is simply impossible, but man has never succeeded except in the impossible."

Eugène Guillevic

"Poetry, by definition, is untranslatable; only creative transposition is possible."

Roman Jakobson

"If one cannot say what is the best interpretation of a text, one can say which interpretations are wrong."

Umberto Eco

In general, translation – and, in our case, the translation of literary texts, and more specifically poetic works – has long been the subject of discussion among specialists who establish different criteria to assess the quality of a given translation.

As is widely known, every translation is preceded by multiple readings of the text to be translated, its comprehension, and its interpretation, which in turn often leads to the need for multiple translations of the same work.

Our presentation focuses on the analysis of the prosodic, syntactic, and stylistic devices used in *The Knight in the Panther's Skin* by Shota Rustaveli, and the difficulties of translating them. We examine the various approaches attempted by three translators of Shota Rustaveli's work into French: Giorgi (Georges) Gvazava, Sergi Tsuladze, and Gaston Bouatchidzé.



**ელენე ახვლედიანის პარიზის პერიოდის  
გამოფენები ფრანგულ პრესაში  
1925-1927 წლებში**

**ELENE AKHVLEDIANI'S PARIS PERIOD EXHIBITIONS  
IN THE FRENCH PRESS, 1925-1927**

**ხათუნა კიკვაძე  
Khatuna Kikvadze**

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის  
შალვა ამირანაშვილის სახელობის  
საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი  
(საქართველო)  
Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts,  
National Museum of Georgia (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ელენე ახვლედიანი, პარიზის პერიოდი,  
ფრანგული პრესა, კოლოროსის აკადემია, შიშველი  
ნატურის სერია, პირველი პერსონალური გამოფენა,  
პარიზის სკოლა

**Keywords:** Elene Akhvlediani, Paris period, French press, Colarossi  
Academy, nude series, first solo exhibition, School of Paris,  
academy, school

მოხსენებაში - „ელენე ახვლედიანის პარიზის პერიოდის გამოფენები ფრანგულ პრესაში 1925-1927 წლებში“ - საუბარია ელენე ახვლედიანის შემოქმედების ადრეულ, პარიზულ პერიოდზე, კოლაროსის აკადემიაში მეცადინეობებზე, შიშველი ნატურის სერიასა და მხატვრის ფერწერულ ნამუშევრებზე, რომლებითაც იგი წარდგა ჯგუფურ და პერსონალურ გამოფენებზე. 2025 წელს გამოიცა ახალი ალბომი „ელენე ახვლედიანი - პარიზის პერიოდი ასი წლის შემდეგ, სერია „ნიუ&ქუოტ“. მასში დიდი ადგილი დაეთმო ელენე ახვლედიანის კოლაროსის თავისუფალ აკადემიაში სწავლის პერიოდში შექმნილი შიშველი ნატურის - ნიუს ჩანახატებს. ალბომის შესავალ სტატიაზე მუშაობისას დამუშავდა ელენე ახვლედიანის პარიზში მოღვაწეობის პერიოდის პრესა, საიდანაც ჩანს დიდი ინტერესი ახალგაზრდა ქართველი მხატვრის შემოქმედებისადმი, რომელიც თავისი თვითმყოფადობით უცხო და უჩვეულო იყო პარიზელი ხელოვნების მოყვარულთათვის.

ასი წლის წინ პარიზი მსოფლიოს კულტურული დედაქალაქი იყო. იქ თავი მოიყარეს სხვადასხვა ეროვნებისა და შემოქმედებითი მრწამსის მხატვრებმა. ასე შეიქმნა Ecole de Paris/ პარიზის სკოლა. ამ მულტიკულტურულ შემოქმედებით გარემოში მოღვაწე ქართველი მხატვრებიც პარიზის სკოლის ნაწილი იყვნენ, რომლებიც ცდილობდნენ, ევროპული ხელოვნების მოზაიკა საკუთარი შემოქმედების ეროვნული ნიშნებით გაემდიდრებინათ.

ზემოთ ხსენებული ალბომის სტატიაზე მუშაობისას განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა 1925-1927 წლების ფრანგული პრესის გაცნობა, რომელიც ეძღვნება ელენე ახვლედიანის პარიზულ გამოფენებს - „დამოუკიდებელთა სალონში“, „შემოდგომის სალონსა“ და გალერეაში „Quatre Chemins“ გამართულ მხატვრის პირველ პერსონალურ გამოფენას. ფრანგული პრესა ინტერესით ადევნებდა თვალყურს ელენე ახვლედიანის შემოქმედებას. განსაკუთრებით პარიზში შექმნილ ქართულ პეიზაჟებს, რომლებიც უცხო კულტურისათვის დამახასიათებელი ნიშნებისა და სახეების გამო გამორჩეულად მიმზიდველი აღმოჩნდა. კრიტიკამ აღიარა ელენე ახვლედიანის წერის მხოლოდ მისეული, უაღრესად თვითმყოფადი მანერა, მდიდარი პალიტრა, ფერის ფაქიზი შეგრძნება და უზადოდ დახვეწილი გემოვნება.

The article “Elene Akhvlediani’s Paris Period Exhibitions in the French Press, 1925–1927” discusses the early Parisian period of Elene Akhvlediani’s work, her studies at the Académie Colarossi, her series of nude studies, and the paintings with which she participated in group and solo exhibitions.

In 2025, a new album was published, *Elene Akhvlediani – Paris Period, One Hundred Years Later, Nude*, which dedicates significant attention to Akhvlediani’s nude sketches created during her studies at Colarossi Free Academy. While preparing the introductory article for this album, the press coverage of Akhvlediani’s Parisian activity was examined, revealing a strong interest in the young Georgian artist, whose originality and uniqueness attracted the attention of Parisian art enthusiasts.

A century ago, Paris was the cultural capital of the world, gathering artists of diverse nationalities and creative convictions. It was in this multicultural and creative environment that the École de Paris emerged. Georgian artists working in this context were part of the Paris School, striving to enrich the European artistic mosaic with elements of their national identity.

While working on the album’s article, special attention was paid to the French press from 1925–1927, which covered Akhvlediani’s Paris exhibitions: the Salon des Indépendants, the Salon d’Automne, and her first solo exhibition at the Galerie Quatre Chemins. The French press followed Akhvlediani’s work with interest, particularly her Parisian-created Georgian landscapes, which were highly appealing due to their distinctive features rooted in a foreign culture.

Critics recognized Akhvlediani’s painting for its uniquely personal style, rich palette, subtle color sensibility, and exquisitely refined taste.



ბიბლიური პარადიგმის ლიტერატურული  
ტრანსფორმაცია: კაენის სივრცის პოეტიკა  
XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში

THE LITERARY TRANSFORMATION OF THE BIBLICAL  
PARADIGM: THE POETICS OF CAIN'S SPACE  
IN 20TH-CENTURY FRENCH LITERATURE

მაია ბენიძე

Maya Benidze

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ბიბლია, ქრისტიანული კულტურული  
პარადიგმა, ლიტერატურული ტრანსფორმაცია, კაენის  
სივრცე, აბელ-კაენის ნარატივი, XX საუკუნის ფრანგული  
ლიტერატურა, ჰიპერ-რეალობა, სუბიექტურობა,  
კონცეპტუალური ანარეკლი

**Keywords:** Bible, Christian cultural paradigm, literary transformation,  
Cain's space, Abel-Cain narrative, 20th-century French literature,  
hyper-reality, subjectivity, conceptual reflection

ბიბლიაქრისტიანული კულტურული პარადიგმის უნივერსალური პირველწყაროა და დასავლური ცივილიზაციის ლიტერატურულ/ მითოსური წარმოსახვის „უნივერსალურ ჰიპოთექსტად“ გვევლინება. მისი კანონიკური ეგზეგეზა, რელიგიურ-დოგმატური ჰერმენევტიკა თუ თეონომიური მეტაფიზიკა საუკუნეების განმავლობაში აყალიბებდა „საკრალური სიტყვის“ მყარ სიმბოლურ სისტემას, რომელშიც გაერთიანდა ადამიანის ეთოსი, მისი მსოფლგანცდა და მორალურ-ეთიკური მრწამსი.

წინამდებარე მოხსენება ეხება ბიბლიური პარადიგმის, განსაკუთრებით კი კაენისეული სივრცის, ლიტერატურული ტრანსფორმაციის გაანალიზებას XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში. ჩვენი მიზანია ლიტერატურული მაგალითების საშუალებით კაენისეული სივრცის არაერთგვაროვანი გაგების ილუსტრაცია, რაც თვალსაჩინოა „დაბადების“ მეოთხე თავის – აბელ-კაენის ეპიზოდის – ნარატიული ღერძი განხილვის საფუძველზე.

„დაბადების“ IV თავში სივრცე არა მხოლოდ გეოგრაფიული მოცემულობა, არამედ კაენისა და აბელის აქსიოლოგიური დუალიზმის სიმბოლო და ორი განსხვავებული მსოფლმხედველობის გამოხატულებაა. სივრცე კაენისა და აბელის მითის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია: ჩაკეტილ სივრცეში მიწათმოქმედი კაენი დროის კონტინუუმს აკონტროლებს, მაშინ როდესაც მომთაბარე აბელი სივრცითი არასტაბილურობის, ცვალებადობის სიმბოლოა, სადაც მუდმივი არაფერი იქმნება.

ამრიგად, XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში კაენისეული სივრცე ალტერნატიული რეალობის, ახალი ესთეტიკის შექმნის საშუალებაა. XX საუკუნეში ბიბლიური კაენის ლიტერატურული პროტოტიპი თანამედროვე ურბანულ სივრცეში დაკარგული პერსონაჟია, რომელიც საკუთარი „მე“-ს პროექციას ბიბლიურ/ მითოსური ელემენტებით გაჯერებულ, ალტერნატიულ სივრცეში პოულობს, რაც სხვა არაფერია, თუ არა დეკონსტრუირებული სტრუქტურის აღდგენის მცდელობა შეწყვეტილი დიალოგის ფონზე.

პარადიგმის ანალიტიკური ღერძი ასევე მოიცავს დროსივრცითი ელემენტების სრული დეკონსტრუქციის გზით შექმნილი „ჰიპერრეალობის“ შესწავლას, რომელიც კაენის ლიტერატურული პერ-



სონაჟის ევოლუციის ფონზე განიხილება, როგორც სუბიექტის შინაგანი მდგომარეობის კონცეპტუალური ანარეკლი.

The Bible is the universal source of the Christian cultural paradigm and appears as a “universal hypertext” for the literary and mythical imagination of western civilization. Its canonical exegesis, religious-dogmatic hermeneutics, and theonomic metaphysics have, over centuries, formed a solid symbolic system of the “sacred word,” uniting human ethos, worldview, and moral-ethical beliefs.

The present paper focuses on the literary transformation of the biblical paradigm, particularly the space of Cain, in 20th-century French literature. Using literary examples, the study aims to illustrate the diverse interpretations of Cain’s space, as evident in the narrative axis of the Abel-Cain episode in Chapter IV of Genesis.

In Genesis IV, space functions not only as a geographical reality but also as a symbol of the axiology dualism between Cain and Abel, expressing two contrasting worldviews. The space is a crucial element of the Cain-Abel myth: within a confined space, the sedentary, agriculturalist Cain controls the temporal continuum, whereas the nomadic Abel represents spatial instability and mutability, where nothing remains constant.

Thus, in 20th-century French literature, Cain’s space serves as a medium for constructing an alternative reality and new aesthetic forms. In this period, the biblical prototype of Cain appears as a character lost in the contemporary urban space, seeking projection of the self within an alternative environment infused with biblical and mythical elements – essentially an attempt to restore a deconstructed structure against the backdrop of interrupted dialogue.

The analytical axis of the paradigm also involves the study of “hyper-reality” created through the complete deconstruction of temporal and spatial elements, which, in the context of Cain’s literary evolution, reflects conceptually the internal state of the subject.



თქმისგან ვიზუალურ ხელოვნებად:  
ბაბილონის გოდოლის ბიბლიური  
მითის სემიოტიკური და ესთეტიკური  
ტრანსფორმაციები

FROM TEXT TO VISUAL ART: THE SEMIOTIC  
AND AESTHETIC TRANSFORMATIONS OF THE BIBLICAL  
MYTH OF THE TOWER OF BABEL

თეა თათეშვილი

Tea Tateshvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ბაბილონის გოდოლი, ბიბლიური მითი,  
სემიოტიკა, ინტერტექსტუალობა, ვიზუალური ხელოვნება,  
კულტურული კოდი

**Keywords:** Tower of Babel, biblical myth, semiotics, intertextuality,  
visual art, cultural code

ბაბილონის გოდლის ბიბლიური ნარატივი (დაბადება, 11:1-9), რომელიც ადამიანთა ერთიანი ენის დაშლას აღწერს, საუკუნეების განმავლობაში იქცა კულტურულ არქეტიპად, რომელიც გასცდა წმინდა რელიგიურ კონტექსტს და გადაიქცა უნივერსალურ ნიშანთა სისტემად. მითის ეს ტრანსფორმაცია ასახავს ენისა და გამოსახულების ურთიერთმიმართებას - ტექსტიდან ვიზუალურ ხელოვნებამდე, სიტყვიდან ფორმამდე.

ბაბილონის გოდლის ბიბლიური მითის სემიოტიკური განვითარება აჩვენებს, როგორ გადადის ბიბლიური ტექსტი სხვადასხვა კულტურულ და ესთეტიკურ დისკურსში. ლიტერატურაში (F. Kafka, C.S. Lewis, A. Platonov, F. Tristan, F. Karinthy, F. Hernandez) ბაბილონი წარმოდგენილია როგორც ენობრივი ქაოსის, კომუნიკაციური კრიზისის, ძალაუფლების, იდენტობის კრიზისის, ტექნოლოგიური მიღწევებისა და ქალაქი-ლაბირინთის მეტაფორა; მხატვრობაში კი, XI საუკუნის სალერნოს რელიგიური ქანდაკებიდან მოყოლებული, პ. ბრეიგელი, ლუკას ვან ვალკებორხის გიგანტური ტილოებისა და თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების სიმბოლისტური (ს. დალი, ვ. კუში), ნახევრად ფიგურაციული თუ აბსტრაქტული ფერწერის, თანამედროვე არქიტექტურული ნიმუშებისა და ფრიც ლანგის მეტროპოლისის (1927) კინონამუშევრის ჩათვლით, იგი გარდაიქმნება ფორმისა და სივრცის ალეგორიად - ადამიანური სიამაყის, ამბიციის, ტექნოლოგიური მიღწევების, ძალაუფლების, დესტრუქციული ურბანული სივრცის, ტოტალიტარული სამყაროს სიმბოლოდ.

კვლევის თეორიული საფუძველია ინტერტექსტუალობის (Kristeva, Genette), მითოკრიტიკისა და მითოანალიზის (Durand, Brunel) პრინციპები, რომლებიც საშუალებას იძლევა, გამოვავლინოთ ბაბილონის მითის ტექსტუალური და ვიზუალური რემინისცენციები სხვადასხვა ეპოქაში. სემიოტიკური ხედვა (Barthes, Lotman) კი იძლევა საფუძველს, ბაბილონის გოდლი წარმოვიდგინოთ როგორც „სემიოსფერო“ - ნიშანთა სისტემა, სივრცე, სადაც ენა, სურათი და კულტურული კოდები თანაარსებობენ, ურთიერთგადაიქმნებიან და ქმნიან ახალ ესთეტიკურ სისტემას.

თანამედროვე ეპოქაში ბაბილონის გოდლის ბიბლიური ნარატივი განიცდის დესაკრალიზაციას - ის კარგავს წმინდა რე-

ლიგიურ შინაარსს და იძენს ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ განზომილებას. ამ პროცესში ბაბილონი ერთდროულად ხდება ტექსტი და სურათი, სიტყვა და ფორმა, ნიშანი და სიმბოლო – ესთეტიკური და ინტერსემიოტიკური დიალოგის სივრცე ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის, სადაც ბიბლიური არქეტიპი გარდაიქმნება უნივერსალურ კულტურულ კოდად.

The biblical narrative of the Tower of Babel (Genesis 11:1–9), which describes the dispersion of a unified human language, has, over the centuries, evolved into a cultural archetype that transcends its strictly religious context and becomes a universal system of signs. This transformation of the myth reflects the interplay between language and imagery – from text to visual art, from word to form.

The semiotic development of the Tower of Babel myth demonstrates how a biblical text migrates across various cultural and aesthetic discourses. In literature (F. Kafka, C.S. Lewis, A. Platonov, F. Tristan, F. Karinthy, F. Hernandez), the Tower of Babel appears as a metaphor for linguistic chaos, communicative crisis, power, identity conflict, technological achievements, and the city-as-labyrinth. In visual arts, from the 11th-century religious sculptures of Salerno to the gigantic painted canvases of P. Bruegel and Lucas van Valckenborch, as well as the symbolist, semi-figurative (S. Dalí, V. Kush), or abstract paintings of contemporary visual art and Fritz Lang's cinematic *Metropolis* (1927), it transforms into an allegory of form and space – a symbol of human pride, ambition, technological achievements, power, destructive urban space, and totalitarian world.

The theoretical foundation of this research is grounded in intertextuality (Kristeva, Genette), myth criticism, and myth analysis (Durand, Brunel), which enable the tracing of textual and visual reminiscences of the Tower of Babel myth across historical periods. Semiotic theory (Barthes, Lotman) provides the framework to conceive the Tower of Babel as a semiosphere – a system of signs, a space in which language, image, and cultural codes coexist, interact, and transform to create a new aesthetic system.

In the contemporary era, the biblical narrative of the Tower of Babel undergoes desacralization: it loses its strictly religious meaning and acquires aesthetic and philosophical dimensions. In this process, the Tower of Babel simultaneously becomes text and image, word and form, sign and symbol – a space of aesthetic and intersemiotic dialogue between tradition and modernity, where the biblical archetype transforms into a universal cultural code.

**ელა მაიარის საქართველო  
(მისი წიგნის, „რუს ახალგაზრდობას  
შორის – მოსკოვიდან კავკასიამდე“,  
და ლოზანის ფოტოგრაფიის მუზეუმში დაცული  
ფოტოარქივის მიხედვით)**

**ELLA MAILLART'S GEORGIA  
(BASED ON HER BOOK "AMONG RUSSIAN YOUTH – FROM  
MOSCOW TO THE CAUCASUS" AND THE PHOTOGRAPHIC  
ARCHIVE PRESERVED AT THE MUSÉE DE LAUSANNE)**

**ილია გასვიანი**

**Ilia Gasviani**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ელა მაიარი, სამოგზაურო ლიტერატურა,  
საქართველო, სვანეთი, ეთნოკულტურული ასპექტები,  
ფოტომასალა, ფოლკლორი, ანთროპოლოგია,  
ლიტერატურული ანალიზი, ვიზუალური ნარატივი

**Keywords:** Ella Maillart, travel literature, Georgia, Svaneti,  
ethnocultural aspects, photographic documentation, folklore,  
anthropology, literary analysis, visual narrative

წინამდებარე მოხსენების მიზანია სამოგზაურო ლიტერატურის ანალიტიკური გააზრება, შვეიცარიელი მოგზაურის, მწერლისა და ფოტოგრაფის – ელა მაიარის (1903-1997) – შემოქმედებაში და აქ ასახული ქართული რეალობის გაცნობა ფართო საზოგადოებისთვის. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა შემოქმედის 1930 წლის საბჭოთა კავშირში მოგზაურობის ქრონიკას, საქართველოსა და კავკასიის შესახებ მისი დაკვირვებების შესწავლასა და ანალიზს.

მოხსენების მიზანია საქართველოში ელა მაიარის მოგზაურობის ქრონიკის ეთნოკულტურული ასპექტების წარმოჩენა. ამ კუთხით, განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სვანეთის რეგიონის ყოფა-ცხოვრების ამსახველ ფოტომასალას, ფოლკლორული და ანთროპოლოგიური სახის ნიმუშებს, რომელთა შორისაა ისეთი ანეკდოტები სვანებზე, რომელთაც ეთნოსის გაცნობის ორიგინალურ საშუალებად მივიჩნევთ.

ამასთანავე, მნიშვნელოვანია, მოგზაურობის დღიურების ლიტერატურული პერსპექტივიდან გულდასმით გავაანალიზოთ მაიარის დაკვირვებები, რომლებიც ორიგინალურია და მოიცავს გეოგრაფიულ დეტალებს, ადამიანთა ხასიათების წარმოჩენას, ძველი და ახალი სამყაროს მსგავსებასა და განსხვავებაზე, მათ შორის სპორტისა და ტურიზმის განვითარების ხედვასაც. ავტორის გაცნობისას ყურადღება ეთმობა მისი წერის მანერას: წიგნი დაწერილია ცოცხალი, დინამიკური ენით, რომელიც მშრალ, ჟურნალისტურ მიდგომას უხამებს ძალზე პოეტურ, მხატვრულ გამოხატულებებს.

კომპლექსური ანალიზი, ერთი მხრივ, ეყრდნობა 1932 წელს გამოსული წიგნის „რუს ახალგაზრდობას შორის – მოსკოვიდან კავკასიამდე“, მეორე მხრივ, კი 2025 წელს ალბომის სახით გამოცემულ მოგზაურობის ამსახველ ფოტომასალას, რომელიც მოვიპოვეთ ლოზანის ფოტოგრაფიის მუზეუმში. საინტერესოდ გვესახება ელა მაიერის მოგზაურობის ქრონიკის ანალიზი ლიტერატურული და ფოტოხელოვნების პერსპექტივიდანაც: სტილისტურად საინტერესო ნაშრომი და ალბომში წარმოდგენილი ფოტოსურათები კომენტარებით ტექსტისა და ვიზუალური მასალის უპრეცედენტო სინთეზს ქმნის.



The purpose of this paper is to provide an analytical interpretation of travel literature through the work of the Swiss traveler, writer, and photographer Ella Maillart (1903–1997), and to introduce to a wider audience the Georgian reality reflected in her creative legacy. Particular attention is given to Maillart's 1930 travel chronicle across the Soviet Union, focusing on her observations and analysis concerning Georgia and the Caucasus.

The paper aims to highlight the ethnocultural aspects of Ella Maillart's travel chronicle in Georgia. In this regard, special emphasis is placed on the photographic materials depicting the daily life of the Svaneti region, as well as on folkloric and anthropological samples, including anecdotes about the Svans, which are viewed as an original means of understanding the local ethnic identity.

Equally important is the literary analysis of Maillart's travel diaries, distinguished by their originality and rich descriptive power – from geographical details and portraits of human character to the author's reflections on the similarities and contrasts between the old and new worlds, including her perspective on the development of sports and tourism. The author's style is particularly noteworthy: her book is written in a lively, dynamic language that blends journalistic precision with poetic and artistic expression.

The complex analysis draws, on the one hand, from her 1932 publication "Among Russian Youth – From Moscow to the Caucasus" and, on the other, from the photo album published in 2025, based on materials discovered in the Musée de l'Elysée in Lausanne. The study approaches Maillart's Georgian travel chronicle from both literary and photographic perspectives, where the stylistically engaging text and the annotated photographs form an unprecedented synthesis of textual and visual narratives.



ოთარ იოსელიანის „შემოდგომის ბაღები“:  
ორი კულტურის გზაჯვარედინზე

“GARDENS IN AUTUMN” BY OTAR IOSSELIANI:  
AT THE CROSSROADS OF TWO CULTURES

თამარ რუხაძე

Tamar Rukhadze

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ოთარ იოსელიანი, „შემოდგომის ბაღები“, ფრანგულ-ქართული კინო, კულტურათა დიალოგი, უნივერსალური თემები, ინდივიდუალიზმი, რეჟისორის ხედვა, კინემატოგრაფიული ანალიზი, დიდაქტიკური პოტენციალი, იდენტობა

**Keywords:** Otar Iosseliani, Gardens in Autumn, Franco-Georgian cinema, intercultural dialogue, universal themes, individualism, director's vision, cinematographic analysis, pedagogical potential, identity

ოთარ იოსელიანის ფილმი „შემოდგომის ბაღები“ (2006), მისი შემოქმედების სხვა ნიმუშების მსგავსად, სიცოცხლის თემაზე გვესაუბრება. მისი შემოქმედება სავსეა ენერგიით, მოძრაობით, მოულოდნელობებითა და იუმორით. შესაბამისად, ფილმის აღქმაც არაერთგვაროვანია: კინემატოგრაფიული ანალიზი ამჟღავნებს, ერთი მხრივ, ფილმის უნივერსალურობას, რომელიც ავტორის სუბიექტურობის მიღმა დგას, ხოლო, მეორე მხრივ, გვთავაზობს, პედაგოგიური თვალთა ადმოვარდნით და შევაფასოთ ფრანგულ-ქართული კინოს დიდაქტიკური პოტენციალი. ფილმში ფრანგული რეალობა ქართველის თვალთა არის დანახული, რაც თავისთავად იშვიათი მოვლენაა.

საფრანგეთში, სხვადასხვა ასაკის, სოციალური კლასისა და წარმომავლობის პერსონაჟების მორევში, სხვადასხვა ადგილას მოქმედებასა და უწყვეტ მოძრაობაში განვითარებულ მოვლენებში, მრავალფეროვანი ფრანგული მუსიკის ფონზე, იოსელიანი გვიზიარებს ცხოვრების მარადიულ ასპექტებს – მეგობრულ და ოჯახურ ურთიერთობას და სიყვარულს, ამავე ცხოვრების ზედაპირული აღქმის მიღმა. ეს არ არის გადაუჭრელი დაპირისპირება ცხოვრების უნესრიგობასა და ჰარმონიას შორის, რომელსაც ის კეთილგანწყობილ დამკვირვებელს სთავაზობს, ესაა, ამ ორი, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელი არსის წარმატებული შერწყმა.

მისი შემოქმედების უნივერსალურობას განაპირობებს იმ პერსონაჟების ინდივიდუალიზმიც, რომლებიც რეჟისორთან ერთად ქმნიან ამ ფილმებს. ეს ინდივიდუალიზმი სხვადასხვა დონის გამოძახილს პოვებს ქართველ და ფრანგ მაყურებელში. იოსელიანი თავის სცენარებს ფრანგულ კულტურაში ათავსებს და მათ საკუთარი იდენტობით, საკუთარი დნმ-ით – ანუ საყვარელი საქართველოთი – ავსებს. რეჟისორი პატივისცემით ეპყრობა პიროვნების ყველა იმ თვისებას, რომელიც მის იდენტობას განსაზღვრავს და თავისი შემოქმედებით გვთავაზობს სახალისო, კრიტიკულ და პოეტურ ხედვას ფრანგულ იდენტობაზე. ამრიგად, „შემოდგომის ბაღები“ ქართველებისა და ფრანგების მეგობრული, მეტიც, ძმური შეხვედრის ადგილია.

As in most of his films, Otar Iosseliani places at the heart of *Gardens in Autumn* (2006) the theme of life – with its energy, movement, unpredictability, and humor. Through two complementary approaches – film analysis and an exploration of the didactic potential of this Franco-Georgian cinema – this study seeks, on the one hand, to reveal the universality underlying the filmmaker's subjective vision and, on the other, to examine the film through a pedagogical lens in order to highlight its didactic potential. In this context, French reality is perceived through the eyes of a Georgian, a reality which is, in itself, a rare phenomenon.

In France, amid a whirlwind of characters of all ages, social classes, and origins, through a great diversity of places, actions, and unceasing movements, with a wide variety of French music, Iosseliani seeks to capture and share with his audience what is eternal in human life – love, friendship and family ties beneath all that it contains of superfluity. This is not an unresolved duality between the disorder of life and the harmony it offers to the benevolent observer; rather, it is a successful fusion of these two, at first glance, incompatible essences.

The universality of his work also stems from his desire to affirm the subjectivity of the individuals who together shape his cinema. This significant dimension of subjectivity resonates on multiple levels for both Georgian and French audiences. Iosseliani situates his narrative within French culture while imbuing it with his own identity – his DNA, that is, his beloved Georgia. Full of respect for all the singularities that define a person's identity, Iosseliani casts, throughout his work, an amused, critical and poetic gaze upon French identity. Thus, *Gardens in Autumn* testifies to a friendly, and even fraternal, encounters between Georgians and French people.



## სხდომა III Session

### ჩინური სახვითი ხელოვნების სათავეებთან AT THE ORIGINS OF CHINESE FINE ARTS

ნანა გელაშვილი

Nana Gelashvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ჩინეთი, ხელოვნება, ფერწერა,  
არქიტექტურა, ბუდიზმი.

**Keywords:** China, art, painting, architecture, Buddhism

ჩინური სახვითი ხელოვნება შორეულ წარსულში იღებს სა-  
თავეს. ჯერ კიდევ შანგის (ძვ.წ. XVII-XII სს.) და ჭოუს (ძვ.წ. XI-III სს.)  
ეპოქებიდან შემონახულია სხვადასხვა არტეფაქტზე, სამარხზე,  
ჭურჭელზე შესრულებული პრიმიტიული სახის ნახატები. თუმცა  
ნამდვილი ფერწერული ნამუშევრების შექმნა (აბრეშუმზე, ქა-  
ლალდზე, ტილოზე) ცოტა მოგვიანებით დაიწყო, რომლებიც, ძირი-  
თადად, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური გრაგნილის ფორმით  
იქმნებოდა. ადრეული ჩინური ფერწერის ოსტატთა შორის პოპუ-  
ლარული იყო ტუშისა და წყლის მინერალური საღებავების გამო-  
ყენება, ფერთა გამაში კი უპირატესობით სარგებლობდა წითელი,  
შავი, ყვითელი და თეთრი ფერები, მოგვიანებით - ოქროსფერიც.  
ორნამენტები ტრადიციული იყო და სიმბოლოებით გადატვირთული.  
მაგიური ფუნქცია ეკისრებოდა ცხოველების, განსაკუთრებით  
დრაკონის, ვეფხვის, კუს, ფენიქსის და სხვათა გამოსახვას.

ხაზგასასმელია, რომ ჩინური ტრადიციული კულტურისა და  
ხელოვნების განვითარებაზე (მათ შორის: ფერწერაზე, არქი-  
ტექტურაზე) დიდმნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა ახ.წ. I  
საუკუნეში ინდოეთიდან შეღწეულმა ბუდიზმმა, რომელსაც მი-  
სი თანმდევი კულტურა მოჰყვა. თავდაპირველად ბუდიზმს ჩი-  
ნეთში გარკვეული დაბრკოლებები შეხვდა, რადგანაც მას უძველეს  
ცივილიზაციასა და მძლავრ ფილოსოფიურ-რელიგიურ მოძღვ-  
რებებთან - კონფუციზმსა და ტაოიზმთან მოუხდა შეჯახება. თუმცა,  
რელიგიათაშორისი და კულტურათშორისი დიალოგის საფუძველზე,  
III-IV საუკუნეებში ჩინეთის მთელ ტერიტორიაზე ფერადოვანი  
ბუდისტური ტაძარ-მონასტრების, პაგოდებისა და ბუდას მონუ-  
მენტური ქანდაკებების ინტენსიური მშენებლობა გაიშალა. განსა-  
კუთრებით შთამბეჭდავია გამოქვაბულთა უზარმაზარი ბუდისტური  
სატაძრო კომპლექსები, რომლებიც დამშვენებულია არაჩვეუ-  
ლებრივი კედლის ფრესკებით, როგორც რელიგიური, ისე საერო  
თემატიკით. მე-7 საუკუნიდან ფერწერაში ფილოსოფიური იდეების  
გავლენაც ფიქსირდება.

თანგის დინასტიის მმართველობის პერიოდი (618-907) ყვე-  
ლა პარამეტრით შუა საუკუნეების ჩინეთის ოქროს ხანადაა  
აღიარებული. სწორედ ამიერიდან სახვით ხელოვნებაში ინ-  
ტენსიურად დაიწყო ინოვაციური პროცესები, სხვადასხვა მიმ-



დინარეობის გაჩენა. თუმცა ტრადიციულ ჩინურ მხატვრობაში რამდენიმე ძირითადი ჟანრი გამოიყოფა, კერძოდ: მთები და წყლები, ყვავილები და ჩიტები, ცხოველები და ფრინველები, პეიზაჟები, პორტრეტები, განსაკუთრებული პლასტიკურობითა და ჰაეროვნებით გამოირჩევა ქალთა სახეების თემატიკა. რამდენადაც ჩინური სახვითი ხელოვნება მიმდინარეობების მეტად ფართო სპექტრს მოიცავს, წარმოდგენილ ნაშრომში ყურადღება ფოკუსირებულია მის მხოლოდ უმთავრეს ჟანრებსა და მათ სპეციფიკურ მახასიათებლებზე ისტორიული განვითარების ადრეულ ეტაპზე.

Chinese fine art takes its roots in the distant past. Primitive drawings on various artifacts, tombs, and vessels have been preserved since the Shang (XVII-XII) and Zhou (XI-III) dynasties. However, the creation of real paintings (on silk, paper and canvas) began a little later, presented in the form of vertical or horizontal scrolls. The use of ink and water-based mineral paints was popular among early Chinese painters. The color scheme was dominated by red, black, yellow, and white, and later gold as well. The ornaments were traditional and overloaded with symbols. A magical function was assigned to animals, especially the dragon, tiger, phoenix, tortoise and others.

It must be stressed, that the development of traditional Chinese culture and art (including painting and architecture) was greatly influenced by Buddhism, which entered China from India in the 1st century AD, with its accompanying culture. Buddhism initially encountered certain obstacles in China, as it had to clash with an ancient civilization and powerful philosophical and religious doctrines – Confucianism and Taoism. However, based on interreligious and intercultural dialogue, in the 3rd-4th centuries, intensive construction of colorful Buddhist temples, monasteries, pagodas and monumental Buddha statues spread throughout China. Particularly impressive are the vast Buddhist cave temple complexes, decorated with extraordinary wall frescoes of both religious and secular themes. From the 7th century, the influence of philosophical ideas on painting was fixed.

The Tang Dynasty (68-907) is widely regarded as the Golden Age of medieval China. It was during this period that innovative processes and the emergence of various artistic trends began intensively in Chinese fine art. In general, the motifs of Chinese painting are distinguished by their great diversity. However, several main genres can be distinguished in traditional Chinese painting, namely: mountains and waters, flowers and birds, animals and birds, landscapes, portraits. Among these, the depiction of women's faces is particularly noted for its special plasticity and airiness.

Since Chinese fine art encompasses a very wide range of trends, the presented work focuses only on its main genres and their specific characteristics at the early stages of historical development.

ჩინური სტუმართმასპინძლობა და სუფრასთან  
სხდომის ეტიკეტი რიტუალების წიგნის  
საფუძველზე

CHINESE HOSPITALITY AND TABLE SEATING ETIQUETTE  
ACCORDING TO THE BOOK OF RITES

სალომე ციხისელი

Salome Tsikhiseli

კუანგტუნგის ტექნოლოგიური უნივერსიტეტის ხუალის კოლეჯი  
(ჩინეთი)

Huali College, Guangdong University of Technology (China)

**საკვანძო სიტყვები:** ჩინური სტუმართმასპინძლობა, სხდომის  
იერარქია, რიტუალების წიგნი, კონფუციანიზმი, ეტიკეტი

**Keywords:** Chinese hospitality, ritual hierarchy, Book of Rites (Liji),  
Confucianism, etiquette

ნაშრომი „ჩინური სტუმარმასპინძლობა და სუფრასთან სხდომის ეტიკეტი რიტუალების წიგნის საფუძველზე“ მიმოიხილავს ჩინური ტრადიციული მასპინძლობის, სუფრასთან სხდომის ეტიკეტის წესებსა და ტრადიციებს, რომლებიც ეყრდნობა ჩინური რიტუალების წიგნს (礼记). ეს წიგნი კონფუციანიზმის კლასიკურ ნაშრომთაგან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, რომელიც ეხება უძველეს ჩინურ რიტუალებს, ტრადიციებსა და სოციალურ ნორმებს. ჩინური რიტუალების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავის - „შინაგანი წესები“ (内则) - კვლევის ანალიზის შედეგად, თვალსაჩინოა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია უძველესი ჩინეთის სარიტუალო წესი სუფრასთან სხდომის იერარქიის დაცვაში, მასპინძლის ფუნქციების განსაზღვრასა და სტუმრის მიღების ეტიკეტში. ნაშრომი მკაფიოდ უსვამს ხაზს რიტუალების წიგნში განსაზღვრული წესების შენარჩუნების საკითხს თანამედროვე ჩინეთში და მის გავლენას თანამედროვე ჩინური სუფრის კულტურაზე.

The paper “Chinese Hospitality and Table Etiquette Based on the Book of Rites” reviews the rules of traditional Chinese hospitality and table etiquette, which are based on the Chinese Book of Rites (礼记/Liji). This book is one of the important works of Confucianism, which deals with ancient Chinese rituals, traditions and social norms. As a result of the analysis of one of the important chapters of Chinese rituals, “Internal Rules” (内则), it is clear how important the ritual rules of ancient China are in maintaining the hierarchy of table seating, defining the functions of the host and the etiquette of receiving guests. The paper clearly emphasizes the preservation of the rules defined in the Book of Rites in modern China and its influence on modern Chinese feast culture.

„ათასი ლის სიგრძის მდინარეები და მთები“

“A THOUSAND LI OF RIVERS AND MOUNTAINS”

თინათინ შიშინაშვილი

Tinatin Shishinashvili

ჩინეთის კვლევების კავკასიური ასოციაცია, საქართველოს  
საელჩო ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკაში (ჩინეთი)  
Caucasian Association of China Studies, Embassy of Georgia  
to the People's Republic of China (China)

საკვანძო სიტყვები: პეიზაჟი, გრაგნილი, დინასტია, ჩინური

Keywords: landscape, scroll, dynasty, Chinese

მე-12 საუკუნეში, ჩრდილოეთ სუნგის დინასტიის პერიოდში შესრულებული „ათასი ლის სიგრძის მდინარეები და მთები“ ჩინური ტრადიციული, ე.წ. „ლურჯი და მწვანე პეიზაჟური“ ფერწერის გამორჩეული ნიმუშია და იგი ჩინური მხატვრობის ათ შედევრს შორის კუთვნილ ადგილს იკავებს.

ნახატის ავტორი ვანგ სიმენგი (1096-1119), საიმპერატორო სამხატვრო სკოლის შეგირდი და, პირადად, იმპერატორ სუნგ ხუიენუნგის (1082-1135) მოწაფე იყო. 18 წლის ვანგმა ტილოქვეს თვეში დაასრულა და ის მისი ერთადერთი ნამუშევარია. ახალგაზრდა მხატვარი ძალიან მცირე ასაკში, 23 წლის, გარდაიცვალა.

აბრეშუმზე შესრულებული, თითქმის 12 მეტრი სიგრძის ტილო წარმოდგენილია გრავნილად, რომელიც მარჯვნიდან მარცხნივ იხსნება და დამთვალიერებელს პეიზაჟური ფერწერის გასაოცარ სამყაროში ამოგზავნის: ჰორიზონტალურად გაშლილ სიბრტყეზე თვალწინ იშლება სამ განზომილებაში შესრულებული მთებით, მდინარეებით, მთებში ჩაკარგული სოფლებით, მდინარეზე მოტივტივე ნავეებითა და სხვადასხვა საქმიანობით დაკავებული ადამიანების ფიგურებით შექმნილი სამყარო. ნახატზე ერთმანეთს ენაცვლება ტრადიციული ჩინური მხატვრობისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა სტილი და ფუნჯის მოსმის ტექნიკა.

ტილოზე დატანილი ფერადი საღებავები მინერალებისგან არის შექმნილი, კერძოდ, მათში გამორჩეულ ფერებს მალაქიტისა და ლაზურიტის მინერალები ქმნის, რომელთაც ასწლეულების შემდეგაც პირველადი სიხასხასე და ელვარება აქვს შენარჩუნებული.

შედევრს, მრავალსაუკუნოვანი ასაკის გარდა, განსაკუთრებულ სისათუთეს სწორედ მის შესაქმნელად გამოყენებული აბრეშუმი და მინერალური საღებავები მატებს, რამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ ნახატი „ათასი ლის სიგრძის მდინარეები და მთები“, ბოლო ასი წლის განმავლობაში სულ სამჯერ, ძალიან მოკლე ხნით იყო გამოფენილი დამთვალიერებლების წინაშე.

ჩინური ფერწერის შედევრად აღიარებული „ათასი ლის სიგრძის მდინარეები და მთები“ პეკინის საიმპერატორო სასახლე-მუზეუმში არის დაცული.

მსოფლიოს სხვა ფერწერული შედევრების მსგავსად, ჩინეთში ვანგ სიმენგის ტილოს ფრაგმენტებითა და დეტალებით გაფორმებულ

საგნებსა და მის მოტივებზე შექმნილ დიზაინს მრავლად შეხვდებით ყოველდღიურ ცხოვრებაში, თუმცა ქორეოგრაფიაში „გაცოცხლებული მთები და მდინარეები“ განსაკუთრებულად შთაბეჭდავია – 2021 წელს „China Oriental Performing Arts Group“-ის მიერ დადგმული ქორეოგრაფიული სპექტაკლი „ლეგენდარული ქვეყნის გობელენი“ სამი წლის განმავლობაში ჩინეთის 71 ქალაქში 600-ზე მეტმა წარმოდგენილი, ხოლო 2024 წელს ამავე დასის მონაწილეობითა და ამავე სათაურით გადაღებული ფილმი კონტინენტური ჩინეთის სამ ყველაზე შემოსავლიან ფილმებს შორისაა.

Created during the 12th century, under the rule of the Northern Song Dynasty, “A Thousand Li of Rivers and Mountains” is an outstanding example of traditional Chinese “blue-and-green landscape” painting. It holds a distinguished place among the ten greatest masterpieces of Chinese art.

The author of the painting, Wang Ximeng (1096–1119), was a student of the Imperial Art Academy and was personally trained by Emperor Song Huizong (1082–1135). Wang completed this silk scroll at the age of 18, finishing it in six months. It is the only known work by the young artist, who tragically passed away at just 23 years old.

The nearly 12-meter-long scroll, painted on silk, unrolls from right to left, inviting the viewer on a breathtaking journey through a fantastic landscape. The composition unfolds across a horizontal plane, depicting a three-dimensional world of mountains, rivers, remote villages nestled in the hills, boats drifting along waterways, and tiny human figures engaged in various daily activities. The work combines multiple stylistic and brushstroke techniques typical of traditional Chinese painting.

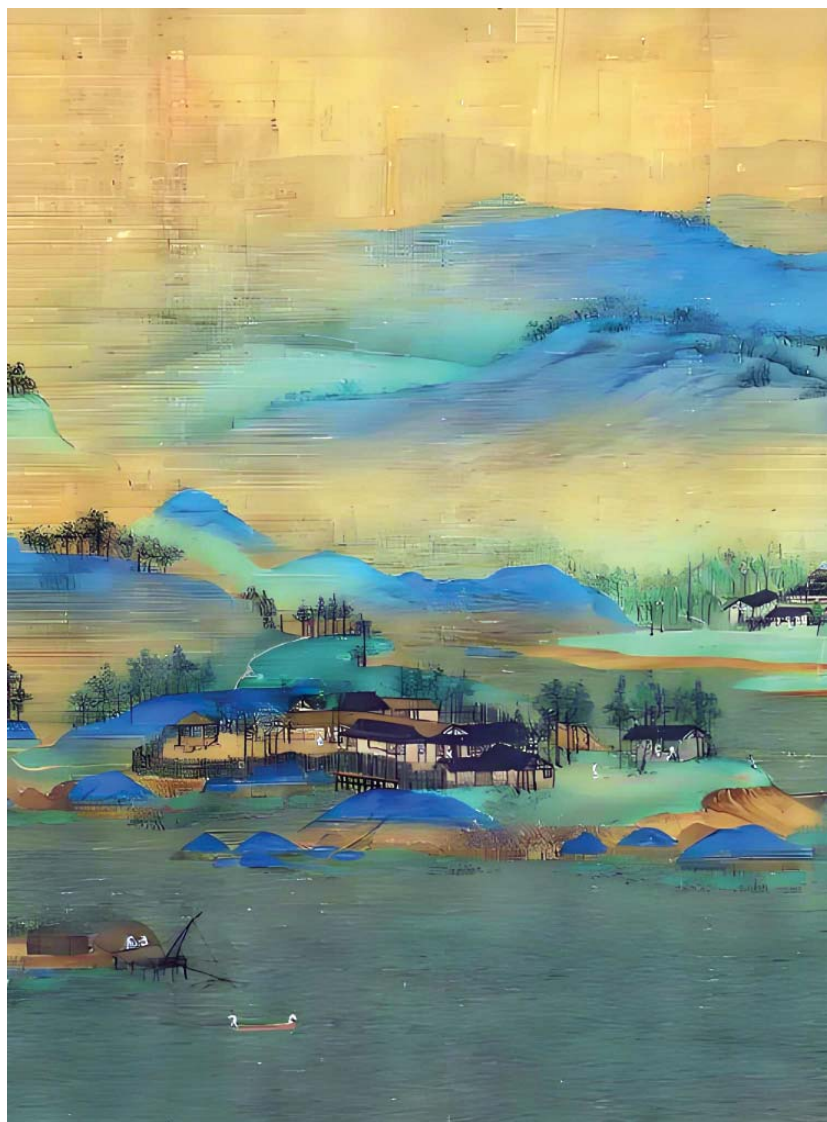
The vibrant colors used in the artwork are derived from minerals – most notably, malachite and lapis lazuli – which have remarkably retained their brilliance and sheen even after centuries.

In addition to its centuries-old age, the use of delicate silk and mineral pigments makes the painting exceptionally fragile. For this reason, “A Thousand Li of Rivers and Mountains” has been displayed to the public only three times in the past hundred years, and each time only for a very brief period.

Recognized as a national treasure, this masterpiece is housed in the Palace Museum in Beijing (the Forbidden City).

As with many masterpieces around the world, in China you can find elements and motifs from Wang Ximeng's painting used in everyday items and designs. However, the most striking reinterpretation comes in the form of choreography: in 2021, the China Oriental Performing Arts Group premiered the dance performance "A Tapestry of a Legendary Land", inspired by the painting. Over the course of three years, it was performed 600 times across 71 cities in China. In 2024, a film adaptation of the same title featuring the same troupe became one of the top three highest-grossing films in mainland China.







კონფუციუსის გამოსახულების  
ისტორიული ტრანსფორმაცია

THE HISTORICAL TRANSFORMATION  
OF CONFUCIUS' IMAGE

მარინე ჯიბლაძე

Marine Jibladze

თავისუფალი უნივერსიტეტი (საქართველო)

Free University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: კონფუცი, გამოსახულება, ისტორია

Keywords: Confucius, image, history

კონფუცის გამოსახულებების მრავალფეროვნება მოწმობს მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არა მხოლოდ ჩინეთის კულტურულ სივრცეში, არამედ გლობალურ კონტექსტშიც. მისი ფილოსოფია საუკუნეების განმავლობაში ახდენდა და დღესაც ახდენს გავლენას საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე. კონფუცის ფენომენის მასშტაბურობა ვლინდება იმით, რომ მისი სწავლება და გამოსახულება ფართოდ არის გავრცელებული მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში.

კონფუცის გამოსახულებები მხოლოდ ისტორიული ან რელიგიური სიმბოლოები არ არის, ისინი ასახავენ ჩინური საზოგადოების ღირებულებებს, პოლიტიკურ თამაშებს, ეთიკურ წარმოდგენებს და კულტურულ თვითმყოფადობას. მათი ცოდნა აუცილებელია იმისთვის, რომ გავიგოთ არა მხოლოდ კონფუცის მნიშვნელობაზე, არამედ მეტი ჩინური ცივილიზაციის განვითარებაზე.

კონფუცის ფიგურა საუკუნეების განმავლობაში იკავებდა ცენტრალურ ადგილს ჩინურ კულტურასა და სახელმწიფო იდეოლოგიაში. მისი ვიზუალური გამოსახულება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული იმდროინდელი მმართველი სისტემის იდეოლოგიასა და კულტურულ ღირებულებებთან, მაგალითად, იმპერიულ ჩინეთში კონფუცის გამოსახულება თავიდან გახდა წმინდანის იკონური ხატი, რომელიც გამოიყენებოდა ტაძრებში, საგანმანათლებლო სივრცეებსა და პოლიტიკურ რიტუალებში, მერე კი იყო ზნეობის უზენაესი მოდელი და მისი გამოსახულება მეტწილად მშვიდი და გაწონასწორებული იყო. მოგვიანებით გამოსახულებებმა მიიღო კიდევ უფრო სტანდარტიზებული ხასიათი – სადაც კონფუცის ფიგურა წარმოადგენდა არა მხოლოდ მორალურ მაგალითს, არამედ მმართველი იდეოლოგიის ცენტრალურ ბირთვს. პოსტიმპერიულ პერიოდში რამდენიმეჯერ ეჭვქვეშ დადგა კონფუცის სტატუსი, მისი გამოსახულება ფეოდალიზმის სიმბოლოდ იქცა, აკრიტიკებდნენ მას და მასობრივად ანადგურებდნენ მის გამოსახულებებს. მიუხედავად ამისა, დროდადრო ტრადიციული წრეები და ხელისუფლების ნაწილი ცდილობდა მის კულტურულ რეაბილიტაციას. ტენგ სიაო-ფინგის რეფორმების შემდეგ კი კონფუცის ფიგურა თანდათან რეაბილიტირდა და მისმა გამოსახულებებმა ახალი, უფრო ჰუმანური ფორმები შეიძინა.

თანამედროვე ეპოქაში, კონფუცის ხატება გლობალურ სცენაზე ჩინური კულტურის სიმბოლოდ განიხილება. მისი გამოსახულება ჩინური ენისა და კულტურის ცენტრად გაიაზრება (როგორც არის „კონფუცის ინსტიტუტებში“), რაც ხაზს უსვამს მისი როლის ტრანსფორმაციას სახელმწიფო იარაღიდან ჩინური ენის სწავლება-გავრცელებასა და კულტურულ დიპლომატიამდე.

უცხოურ ქვეყნებში კონფუცი, ტრადიციულად, ჩინეთის კულტურულ და მორალურ იდენტობას წარმოადგენდა. კონფუცის გამოსახულება სხვადასხვა კონტექსტში ფუნქციონირებს – ის შეიძლება იყოს ტრადიციული მორალის სიმბოლო ან საგანმანათლებლო ავტორიტეტი. ვიზუალური სტილი ხშირად იცვლება ადგილობრივი კულტურული სტანდარტებისა და პოლიტიკური კონიუნქტურის მიხედვით, თუმცა მისი ცენტრალური არსი რჩება უნივერსალურ ფასეულობად.

The diversity of Confucius' image testifies to his exceptional significance not only within the cultural sphere of China but also in a global context. His philosophy has influenced, and continues to influence, social consciousness for centuries. The vast scale of the Confucian phenomenon is revealed by the fact that both his teachings and his image have spread widely across different parts of the world.

The images of Confucius are not merely historical or religious symbols – they reflect the values of Chinese society, political dynamics, ethical ideas, and cultural identity. Understanding these representations is essential not only for grasping Confucius' personal importance but also for comprehending the broader development of Chinese civilization.

Throughout the centuries, the figure of Confucius occupied a central place in Chinese culture and state ideology. His visual depictions were closely tied to the ideological and cultural values of the ruling systems of each era. For example, in imperial China, Confucius' image first emerged as that of a saintly icon used in temples, educational settings, and political rituals. Later, he came to embody the supreme model of virtue, often depicted as calm and composed. Over time, these portrayals became

increasingly standardized – Confucius came to represent not only moral exemplarity but also the ideological core of the governing system.

In the post-imperial period, Confucius' status was questioned several times; his image became associated with feudalism, subject to criticism, and even mass destruction. Nevertheless, at various points, traditional circles and certain political elites sought to rehabilitate his cultural role. After Deng Xiaoping's reforms, Confucius' figure gradually regained respect, and his representations began to take on new, more humanistic forms.

In the modern era, Confucius' image has come to symbolize Chinese culture on the global stage. It is used as a representation of Chinese language and culture (such as in "Confucius Institutes") highlighting the transformation of his role from an instrument of state ideology to a tool of cultural diplomacy and language education.

In foreign countries, Confucius has traditionally represented China's cultural and moral identity. His image functions differently depending on context, it may symbolize traditional morality or educational authority. The visual style of his representations often adapts to local cultural standards and political climates, yet the central essence of his figure remains a universal value.

პოეზიისა და ფერწერის შერწყმა  
თანგის დინასტიის ჩინეთში

THE FUSION OF POETRY AND PAINTING  
IN THE TANG DYNASTY

ანა გოგუაძე, ჯიანფენგ ლი

Ana Gogvadze, Jianfeng Li

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: თანგის დინასტია, ვანგ ვეი, პოეზია,  
ფერწერა, ხელოვნება, ჩინეთი

Keywords: Tang Dynasty, Wang Wei, poetry, painting, art, China



თანგისდინასტია(618-907წწ.)წარმოადგენსჩინურიესთეტიკური აზროვნების ჩამოყალიბების ეპოქას, რომლის დროსაც სიტყვიერი და ვიზუალური ხელოვნება ერთიან კულტურულ იდეალად ინტეგრირდა. ეს ნაშრომი იკვლევს პოეზიისა და ფერწერის გადკვეთას თანგის პერიოდის ჩინეთში, ყურადღებას ამახვილებს რა იმ საერთო ესთეტიკურ პრინციპებზე, რომლებიც გამოხატვის ამ ორ ხერხს აკავშირებდა. ტექსტუალური და ვიზუალური ანალიზის მეშვეობით კვლევა აჩვენებს, თუ როგორ განასახიერებდნენ გამოჩენილი პოეტი-მხატვრები, განსაკუთრებით 王维 ვანგ ვეი, ასევე 张旭 ჟანგ სიუ და 韩干 ხან კანი ხელოვნების კონცეფციას, სადაც სიტყვა და ხატი ერთსა და იმავე შემოქმედებით მიზანს ემსახურება.

ვანგ ვეის ორმხრივი მემკვიდრეობა, როგორც პოეტისა და მხატვრის, ამ სინთეზის ყველაზე ნათელ მაგალითად მიიჩნევა. მისი პეიზაჟური პოემები გამოირჩევა სივრცითი სიზუსტითა და მედიტაციური სიმშვიდით და ქმნის განცდას, რომ სიტყვები ხატად იქცევა. ეს მიდგომა უკავშირდება ცნობილ პრინციპს: 诗中有画, 画中有诗 „პოეზიაშია ფერწერა და ფერწერაშია პოეზია“. მსგავსი ესთეტიკა ახასიათებდა თანგის პერიოდის მხატვრებსაც, მათ შორის უ ტაონისა და ხან კანს, ისინი ეფუძნებოდნენ პრინციპებს: 气韵生动 „სულიერი სიცოცხლისუნარიანობა“ და 意境 „მხატვრული ჩანაფიქრი“. ეს ცნებები განსაზღვრავდა არა მხოლოდ ფერწერას, არამედ პოეზიასაც - ორივე შემთხვევაში მიზანი იყო შინაგანი სიცოცხლისა და სულიერი დინამიკის გამოხატვა, რომლებიც აღემატება უბრალო ფორმას.

კვლევა ამ მხატვრულ ურთიერთშეთანხმებას განიხილავს ტაოისტური, კონფუციისტური და ჩან ბუდისტური მსოფლმხედველობების კონტექსტში, რომლებიც ერთხმად უსვამდნენ ხაზს ჰარმონიას ადამიანის შინაგან სამყაროსა და ბუნებას შორის. ამ გარემოში პოეზია და ფერწერა აღიქმებოდა როგორც ერთიანი შემოქმედებითი პროცესი, რომლის მიზანიც იყო სამყაროს შინაგანი რიტმისა და სულიერი განწყობის გადმოცემა ტონის, რიტმისა და ფუნჯის მოძრაობის მეშვეობით.

სინესტეზიის, ანუ სენსორული და ინტელექტუალური გამოცდილების შერწყმის ესთეტიკური იდეალი თანგის ეპოქის ხელოვანებს



საშუალებას აძლევდა, დაენახათ ფორმასა და სულიერ შინაარსს შორის არსებული კავშირი. ამგვარად იქმნებოდა სივრცე, სადაც სიტყვა და ხატი ერთმანეთს ავსებდა და ერთიან, ჰარმონიულ გამომსახველ სისტემად გარდაიქმნებოდა.

პოეტური სახეებისა და კომპოზიციური სტრუქტურის ანალიზით სტატია ამტკიცებს, რომ თანგის პერიოდი არა მხოლოდ ინტელექტუალური და ესთეტიკური სინთეზის ეპოქა იყო, არამედ საფუძველი, რომელმაც მომავალში განსაზღვრა სუნგის დინასტიის ლიტერატორთა ტრადიცია - 三絶 სამი სრულყოფილება: პოეზია, კალიგრაფია და ფერწერა.

The Tang Dynasty (618–907 CE) represents a formative period in Chinese aesthetic thought, during which verbal and visual arts were integrated into a unified cultural ideal. This study explores the intersection of poetry and painting in Tang China, focusing on the shared aesthetic principles that connected these two forms of expression. Through textual and visual analysis, the research demonstrates how prominent poet-painters, especially Wang Wei 王维, as well as Zhang Xu 张旭 and Han Gan 韩干, embodied an artistic vision in which words and images served the same creative purpose.

Wang Wei's dual talent as both poet and painter provides the clearest example of this synthesis. His landscape poems are distinguished by spatial precision and meditative calm, creating the impression that words transform into images. This approach reflects the well-known principle: 诗中有画, 画中有诗 “there is painting in poetry and poetry in painting”. Similar aesthetics characterized other Tang painters, including Wu Daozi and Han Gan, who followed the principles of qiyun shengdong 气韵生动, “vitality and spirit” and yijing 意境, “artistic conception” or “poetic mood”. These concepts shaped not only painting but also the structure of poetry, aiming to express inner vitality and spiritual movement beyond mere formal representation.

The study situates this artistic convergence within Daoist, Confucian, and Chan Buddhist frameworks, which collectively emphasized harmony between the human inner world and nature. In this context, poetry and

painting were regarded as a unified creative process, intended to convey the inner rhythm and spiritual mood of the world through tone, rhythm, and brush movement. The aesthetic ideal of synesthesia – the fusion of sensory and intellectual experience enabled Tang artists to perceive the connection between form and spirit, creating a space where words and images complemented each other in a harmonious expressive system.

Analysis of poetic forms and compositional structures demonstrates that the Tang period was not only an era of intellectual and aesthetic synthesis but also laid the foundation for the Song Dynasty literary tradition, where poetry, calligraphy, and painting were regarded together as 三绝 the “Three Perfections”.

„სიანის დიდი მეჩეთი  
ინტერკულტურულ ჭრილში“  
“THE GREAT MOSQUE OF XI’AN  
IN AN INTERCULTURAL PERSPECTIVE”

ანა მახარაძე  
Anna Makharadze

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჩინეთის კვლევების კავკასიური ასოციაცია (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Caucasian Association of China Studies (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** სიანის დიდი მეჩეთი, სინო-ისლამური  
არქიტექტურა, ინტერკულტურული სინთეზი  
**Keywords:** Great Mosque of Xi’an, Sino-Islamic architecture,  
intercultural synthesis

სიანის დიდი მეჩეთი ასევე ცნობილია, როგორც ხუაძიუესიანგის მეჩეთი. მის მშენებლობას საფუძველი ჩაეყარა 742 წელს, თუმცა საუკუნეების განმავლობაში არაერთხელ ჩაუტარდა რეკონსტრუქცია და თავდაპირველი სახე, გარკვეულწილად, შეეცვალა. დღეს შემორჩენილი შენობების უმეტესობა მიეკუთვნება XIV საუკუნის ბოლო პერიოდს. ის დღემდე ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და ყველაზე დიდი მოქმედი ისლამური სალოცავია ჩინეთში.

მეჩეთი მდებარეობს სიანის ისტორიულ ცენტრში და გადაჭიმულია 12 000 მ<sup>2</sup> ფართობზე. მისი არქიტექტურული ელემენტები და შენობის სტილი იმდენად ორგანულად ერგება ჩინურ ესთეტიკას, რომ, ერთი შეხედვით, ძალიან რთულია მისი გარჩევა ქვეყანაში არსებული ბუდისტური, კონფუცური ან ტაოისტური ტაძრებისგან. მეჩეთის ჩინურ არქიტექტურას ამშვენებს არაბული წარწერები. სინოისლამური ელემენტების ეს უნიკალური შერწყმა განსაკუთრებულ იერ-სახეს სძენს კომპლექსს და აძლიერებს მის ისტორიულ-სიმბოლურ ღირებულებას.

სიანის დიდი მეჩეთის არქიტექტურული კომპოზიცია კარგად დაგეგმილი და ფუნქციურად გააზრებულია. პირველი ეზოდან მლოცველი თანდათანობით მიიწევს უფრო დახურული და წმინდა სივრცისკენ. საბოლოო დანიშნულების წერტილია მთავარი სალოცავი დარბაზი, რომელიც წარმოადგენს კომპლექსის სულიერ ცენტრსა და რწმენის არქიტექტურულ სიმბოლოს.

სალოცავი დარბაზი ეყრდნობა ჩინური არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ ხის მასიურ სვეტებს, რომლებიც ქმნიან მაღალჭერიან, ჰარმონიულ სივრცეს. შენობის ქერი დამუშავებულია კოჭოვანი ხის ტექნიკით, მოხატულია წითელი, ოქროსფერი და მუქი მწვანე საღებავით. აქ არ გვხვდება გუმბათი, რაც სიანის მეჩეთს განასხვავებს ისლამური სამყაროს სხვა მასშტაბური მეჩეთებისგან და ასახავს მისი არქიტექტურის ლოკალურ ტრადიციებთან ადაპტაციას.

მეჩეთში არსებული წარწერები შესრულებულია უნიკალური კალიგრაფიული სტილით, რომელსაც ჩინურ კვლევით ლიტერატურაში ხშირად “Sini Script” ეწოდება. ეს არაბული ტექსტია, რომელიც შესრულებულია ჩინური კალიგრაფიის ფორმისა და პროპორციების გავლენით. წარწერები დატანილია სხვადასხვა მასალაზე, ხის დაფებზე, ქვის სტელებსა და კედლებზე.

სიანის დიდი მეჩეთის სალოცავი დარბაზის შიდა კედლებზე განლაგებულია ხის პანელები, რომლებზეც ამოტვიფრულია ტექსტები ყურანიდან. ეს პანელები მეჩეთის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დეკორატიულ კომპონენტს წარმოადგენს და ითვლება ისლამური ხელოვნების შედევრად ჩინეთში. იმის გამო, რომ ტექსტში არ შეინიშნება წყვეტა ან ცარიელი მონაკვეთები, მკვლევრები ვარაუდობენ, რომ თავდაპირველი ჩანაფიქრი იყო ყურანის სრული ტექსტის ამოტვიფრა.

კომპლექსი არ მოიცავს მხოლოდ სალოცავ დარბაზს, ის ასევე აერთიანებს სხვადასხვა დანიშნულების მქონე შენობებს, რომლებიც განლაგებულია მეჩეთის ეზოებში და ემსახურება მლოცველთა საგანმანათლებლო, სოციალურ და რელიგიურ საჭიროებებს.

სიანის დიდი მეჩეთი ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, თუ როგორ ხდება რელიგიური იდენტობის შენარჩუნება კულტურულად განსხვავებულ გარემოში. ჩინეთის ისტორიული, ეთნიკური და არქიტექტურული მრავალფეროვნება ქმნის უნიკალურ ფონს, სადაც ისლამი, როგორც უცხოეთიდან შემოსული სარწმუნოება, თანდათანობით იძენს ადგილობრივ სპეციფიკას, თუმცა არ კარგავს თავის ძირითად საფუძვლებს. სიანის მეჩეთი არა მხოლოდ ისტორიული ძეგლია, არამედ სიმბოლოა კულტურათაშორისი ინტეგრაციის, რელიგიური ტოლერანტობისა და სინოარაბული არქიტექტურის სინთეზისა.

The Great Mosque of Xi'an, also known as the Huajuexiang Mosque, was founded in 742. Over the centuries it underwent multiple reconstructions, which partially altered its original appearance. Most of the surviving buildings date to the late fourteenth century. Today it remains one of the oldest and largest functioning Islamic places of worship in China.

Located in Xi'an's historic center, the mosque occupies an area of 12,000 m<sup>2</sup>. Its architectural elements and manner of construction fit so organically within Chinese aesthetics that, at first glance, it can be difficult to distinguish it from the country's Buddhist, Confucian, or Daoist temples. The mosque's Chinese architectural fabric is adorned with Ar-

abic inscriptions. This unique fusion of Sino-Islamic elements lends the complex a distinctive character and enhances its historical and symbolic value.

The architectural composition of the Great Mosque of Xi'an is well planned and functionally articulated. From the first courtyard, worshippers gradually proceed toward increasingly enclosed and sacred spaces. The final destination is the main prayer hall, which serves as the complex's spiritual center and the architectural emblem of faith.

The prayer hall rests on the massive wooden columns characteristic of Chinese architecture, creating a lofty and harmonious interior. The ceiling employs a timber-beam system and is painted in red, gold, and dark green. There is no dome here, a feature that distinguishes the mosque from many large-scale Islamic monuments elsewhere and reflects the adaptation of its architecture to local traditions.

The inscriptions in the mosque are executed in a distinctive calligraphic style often referred to in Chinese scholarship as "Sini script." These are Arabic texts shaped by the forms and proportions of Chinese calligraphy. The inscriptions appear on various media – wooden panels, stone stelae, and walls.

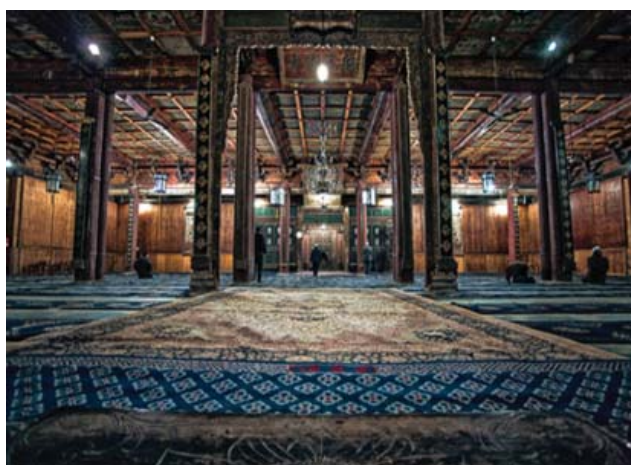
Inside the prayer hall, wooden panels carved with Qur'anic passages constitute one of the mosque's most important decorative components and are regarded as masterpieces of Islamic art in China. Because the text displays no visible breaks or empty sections, scholars have inferred that the original intention may have been to carve the entire Qur'an from beginning to end.

The complex encompasses more than the prayer hall. It also includes buildings of various functions arranged across the courtyards, serving the worshippers' educational, social, and religious needs.

Overall, the Great Mosque of Xi'an stands as one of the clearest examples of how religious identity can be maintained within a culturally different environment. China's historical, ethnic, and architectural diversity provides a unique context in which Islam – introduced from abroad – gradually assumed local characteristics without abandoning its core principles. The mosque is not only a historical monument but also a symbol of intercultural integration, religious tolerance, and the Sino-Islamic architectural synthesis.









## სხდომა IV Session

**გერმანული ლიტერატურა, განსაკუთრებით,  
ლირიკული პოეზია და მისი ასახვა  
ხელოვნების სხვა ჟანრებში, უპირატესად,  
მუსიკაში**

**GERMAN LITERATURE, ESPECIALLY LYRIC POETRY,  
AND ITS REPRESENTATION IN OTHER ARTS,  
PARTICULARLY IN MUSIC**

**გერტ რობერტ გრუნერტი**

**Gert Robert Grünert**

რაინ-ერფტის ავტორთა კავშირი (ARF) (გერმანია)  
Autorenkreis Rhein-Erft (ARF) (Deutschland)

**საკვანძო სიტყვები:** გერმანული ლიტერატურა, ხელოვნება,  
მრავალფეროვნება

**Keywords:** German literature, art, diversity

Synergy and Mutual Influence among the Arts, with a Focus on the Interaction between Literature and Music.

### **A) Synergy Effects**

The interaction and mutual inspiration between literature and music is likely as old as these arts themselves and, at least since the time when words and sounds began to be written down, has also become documentable. This reciprocal influence has remained alive and relevant in all peoples and cultures, and has by no means always depended on the notation of words and sounds.

Thus, vocal expression – word and tone – has always possessed a consolidating function, strengthening the relationships and bonds within families, local communities, and societies at large.

Social and religious celebrations, community-building rites, symbolic gestures, as well as communication that transmits knowledge and myths, have always included verbal and non-verbal, sonic, visual, gestural, and mimetic components.

### **B) Intersubjectivity**

Since the Enlightenment at the latest – with the emergence of civil rights and the growing self-awareness of the individual – subjective perspectives, impressions, desires, and fears have been increasingly articulated and communicated. They entered the broader context of worldviews and opinion formation, and were incorporated into the canon of education and the body of cultural heritage.

This has occurred, and continues to occur, primarily through the media of the arts and sciences, whose points of intersection – or rather points of contact – are above all the communicative fields of literature and music.

### **C) Works of Art as Milestones of National and Cultural Development**

Using the example of German-language literature and music, their cultural interplay and development can be traced by highlighting certain

relationships and connections. These are presented here as exemplary illustrations, without any claim to strict systematic order or completeness.

#### **D) Works of Art as Humanistic and International Intellectual and Educational Heritage**

Against the background of Europe's cultural diversity and its reciprocal inspirations – extending even beyond our continent – I wish to emphasize the unifying and reputation-building power of all the arts, particularly through the interaction of literature and music.

After all, it is the texts of other nations translated into one's mother tongue, or written in a more familiar language, as well as the ideas, thoughts, and emotions of intersubjective – if not universally valid – quality that have found their way into the universal language of music.



ოსიანის პოემა როგორც ო. რუნგის  
მხატვრობის ლაიტმოტივი

THE POETRY OF OSSIAN AS THE LEITMOTIF  
OF O. RUNGES ARTWORKS

სოფიო მუჯირი  
Sophie Mujiri

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ოსიანის პოეზია, პერსონაჟთა ილუსტრაცია,  
რუნგის ფერთა თეორია, რელიგიური შეხედულებები,  
რომანტიკულ-პანთეისტური შეხედულებები

**Keywords:** illustrations of characters in Ossian's Poetry, Runge's color  
theory, Runge's religious views, romantic-pantheistic views

ოსიანის პოეზიის გავლენით, გერმანელმა მხატვარმა ო. რუნგემ შექმნა „ფერთა მოძღვრება“, რომელმაც შემდეგში განვითარება პოვა ი. ვ. გოეთეს „ფერთა თეორიაში.“ ო. რუნგემ ოსიანის პოეზია დაუკავშირა თავის რელიგიურ და რომანტიკულ-პანთეისტურ შეხედულებებს, რაც გამოიყენა ოსიანის პოეზიის ილუსტრაციისათვის. ო. რუნგეს „ფერთა მოძღვრების“ მიხედვით, სამი ძირითადი ფერი ასახავს ღმერთის სამპიროვნებას. მის ალეგორიულ კომპოზიციებში ღია ცისფერი მამა ღმერთის და ამაღლებული სულიერი ცხოვრების ფერია. ლურჯი არის უმნიშვნელო სულის ფერი, ყვითელი – სულიწმინდის ფერია, ხოლო წითელი ფერი აღნიშნავს შუამავლებს ცასა და მიწას შორის. ჩამოთვლილი ფერები ო. რუნგეს გამოყენებული აქვს ილუსტრაციებში, ოსიანის პერსონაჟების დასახასიათებლად, მაგ.: მეფე ფინგალი, კეთილშობილი ქალები და ოსიანის თვალები ლურჯი ფერისაა; სულიწმინდის ფერია მკრთალი ყვითელი მთვარის შუქი და ცეცხლი; წითელი ფერის სამოსელი აცვიათ ღვთისმშობელსა და იესოს. მზე რუნგეს ილუსტრაციებში ღვთაებრივის ან ახალი ცხოვრების დაწყების მანიშნებელია, მაგ.: მეფე ფინგანის სასახლე და მისი მრგვალი, მზესავით კაშკაშა ფარი, ბიბლიურ მეტაფორასთან, მზესთანაა შედარებული. მეფის სასახლისკენ მიმავალი ვიწრო და ხვეული გზა ზეციური იერუსალიმისკენ მიმავალი გზის ასოციაციას იწვევს. მეფე ფინგანის პოზა ნახატში მკვდრეთით აღმდგარ ქრისტეს, მსოფლიო სინათლისა და სიწმინდის სიმბოლოს გვაგონებს, ხოლო მისგან ზურგმუქეუი ხალხი და მეფე კომპალი განასახიერებენ წარმართული და ანტიკური ეპოქის დასასრულს. ო. რუნგეს „ფერთა სფეროში“ ჩრდილოეთ პოლუსი თეთრი ფერისაა, რომელიც იდენტიფიცირებულია სინათლესთან, სიკეთესა და სიწმინდესთან. თეთრად არიან შემოსილები სულიერად ამაღლებული კარიქტა და კართონი. „ფერთა სფეროში“ სამხრეთ პოლუსი იდენტიფიცირებულია სიბნელესა და ბოროტებასთან. რუხი ფერი სინათლისა და სიბნელის ნაზავია. ამ ფერს ო. რუნგე იყენებს ოსიანის პოემაში აღწერილი უსიამოვნო მოვლენებისა და ეპიზოდების ილუსტრაციისათვის. თავად ოსიანის სულიერ სამყაროს ო. რუნგეს ილუსტრაციებში განასახიერებს პოლარული ვარსკვლავი და ჩრდილოეთის ციალი. ოსიანის წინაპრები და

თანამებრძოლები ასევე ნათელი ფერებით არიან გასხივოსნებული. ისინი იმარჯვებენ სიბნელესა და მიწიერ ბოროტებაზე. გარდა ზემოთ აღნიშნული სამი ძირითადი ფერისა, ო. რუნგე იყენებს ნარინჯისფერ, იისფერ და მწვანე ფერებს, რომლებიც ამ ძირითადი ფერების ნაზავს წარმოადგენენ და „ფერთა სფეროს“ გარს არტყამენ. სფეროს ფერების ერთობა ქმნის შვიდფეროვან ცისარტყელას, რაც ო. რუნგეს ნახატებში ღმერთისა და ადამიანის კონკორდატის ნიშანია. გამჭვირვალე ფერებს ო. რუნგე იყენებს იდეალურის და იმქვეყნიურის სიმბოლოდ, მაგ., წყლით დაფარული, მომაკვდავი კონბანა დახატულია გამჭვირვალე ფერებით. ო. რუნგე ცდილობს, ოსიანის პოეზიის პერსონაჟები დახატოს ბიბლიური მეტაფორებისა და სახარების ტექსტის გათვალისწინებით და შეამკოს ისინი ქრისტიანული იკონოგრაფიის ელემენტებით. ო. რუნგემ თავის ილუსტრაციებში ხორცი შეასხა ოსიანის პერსონაჟებს და საფუძველი ჩაუყარა პოეზიისა და მხატვრობის გაერთიანებას.

Under the influence of the poetry by Ossian, P.O. Runge created *Die Farbenkugel* (The Colour Sphere), which he linked with his religious and romantic-pantheistic view and used for the illustration of Ossian's poetry. According to Runge, the three pure, i.e. basic colours reflect the three persons of God. Pale blue is the colour of the Father, of the exalted spiritual life. In Runge's allegorical compositions the flower – the symbol of the Incarnation of Christ – is blue, the spirits of innocent people, eyes of Ossian, King Fingal, noble women, etc. are blue. Yellow is the colour of the Holy Spirit, represented at night by the pale moonlight and fire. Red, the colour of the setting sun, is the mediator between heaven and man. The Mother of God and Jesus Christ, the mediators between heaven and man, are dressed in red. The sun in Runge's illustrations is the symbol of the beginning of a new life or that of the divine, Christian.

Ossian's father – King Fingal – is compared to the Biblical metaphor, the sun. His shield symbolizes the disk of the sun, his palace in Selma is round and shining as the sun, whereas the narrow and winding way leading to it illustrates the Christian idea of the narrow and difficult way leading to Heavenly Jerusalem. In Runge's paintings the posture of King

Fingal evokes the association of Resurrected Christ, the world light; and the people standing with their backs turned on him, including dying King Comhal, denote the end of the pagan antiquity. In *The Colour Sphere* the North Pole is white. It is identified with light, goodness and purity. In Ossian's poems *Carictha* and *Carthon*, white colour is characteristic of pure objects, spiritually elevated individuals, etc.

The South Pole, by contrast, is identified with darkness and evil. The mixture of light and darkness produces grey, which, in Runge's illustrations to Ossian reflects unpleasant episodes, events, and objects in life, such as the stormy sea, desolate graves, etc. The polarity of light and darkness is the leitmotif of Ossian's poetry and Runge's illustrations to it. Ossian's spiritual world is linked with the northern lights and the North Pole – his symbol is the pole star. In Runge's illustrations the heroic feats of Ossian's ancestors and fellow warriors are reflected as the triumph of light over the earthly darkness and evil. In addition to the three pure colours, mixed colours – orange, violet and green – are also extended across the surface of the sphere. The unity of the colours of the sphere results in the seven-colour rainbow, which, in Runge's paintings is the sign of the concord between God and man, a bridge between a dying man and the other world. Runge associates transparent colours with the ideal and the other-worldly. For instance, the dying Conbana, covered with water, is rendered in transparent colours, while her last breath takes the form of a seven-colour rainbow.

P.O. Runge tries to depict Ossian's characters by means of Biblical metaphors and on the basis of the text of the Gospel. Images of Ossian's heroes contain elements of strict classical specimens as well as of Christian iconography. In Ossian's poetry mutually opposite – northern fantastic-romantic and ancient, classical – ideals are united. Together with Ossian, the important representative of German romanticism P.O. Runge with his paintings praised poetry, nature and sublime feelings, enriched the beauty of Ossian's poetry and initiated the unification of arts.



# კულტურა და ხელოვნება

## CULTURE AND ART

ნანა გულიაშვილი  
Nana Guliashvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** კულტურა, ხელოვნება, მედიუმი,  
მხატვრულ-სახოვანი, მხატვრული შემოქმედება  
**Keywords:** culture, art, medium, artistic-figurative, artistic creation

აზროვნების ისტორიაში კულტურის შესახებ თეორიული წარმოდგენა მოგვიანებით ფუძნდება, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მანამდე არ იქმნებოდა კულტურა, თუმცა ადამიანმა კულტურაზე რეფლექსია მხოლოდ ახალ დროში მოახდინა. ამას თავისი არსებითი მიზეზი აქვს: ანტიკურობიდან მოყოლებული, რენესანსის ჩათვლითაც კი, ადამიანი არ განიხილებოდა დამოუკიდებელ ავტონომიურ არსებად. თავს არ განიცდიდა სუბიექტად და მიიჩნეოდა, რომ ის წარმოადგენს მედიუმს ზებუნებრივ ძალებსა და სამყაროს შორის. ამ მსოფლმხედველობების ფარგლებში ადამიანი თვითონ კი არ ქმნიდა, არამედ დამოკიდებული იყო გარეშე ძალებზე.

XVIII საუკუნეში გერმანულმა კლასიკურმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა აზროვნებამ ხელოვნება განიხილა კულტურის სისტემაში, როგორც მისი ერთ-ერთი აუცილებელი ქვესისტემა სხვა ქვესისტემასთან კანონზომიერ ურთიერთკავშირში.

მაგალითად, ჰეგელმა ხელოვნება კულტურის სისტემაში განიხილა ფილოსოფიასა და რელიგიასთან ერთად.

კულტურა ურთულესი და მრავალმხრივი ფენომენია, ის, როგორც შემოქმედებითი შრომის პროდუქტი, ურთულესია თავისი სტრუქტურით.

კულტურა წარმოგვიდგება როგორც ბუნების გარდაქმნა, ადამიანის სურვილების, ინტერესებისა და მიზნების შესაბამისად. მისი განსაზღვრებისას ვამბობთ, რომ კულტურა არის შემოქმედებითი შრომის პროდუქტი, რომელშიც განხორციელებულია ღირებულებები თავისუფალ შემოქმედებით საქმიანობაზე.

კულტურის სტრუქტურა ასეთია: მატერიალური კულტურა, სოციალური კულტურა, სულიერი კულტურა.

ხელოვნება სულიერი კულტურის ერთი ფორმაა, მითოსთან, მეცნიერებასთან, რელიგიასთან, ზნეობასთან, ფილოსოფიასთან ერთად. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კულტურა ადამიანის საქმიანობის შედეგია. ადამიანის საქმიანობა კი შეგვიძლია წარმოვადგინოთ ოთხ ძირითად სახედ, ესენია: პრაქტიკულ-გარდაქმნითი საქმიანობა, შემეცნებითი, შეფასებითი (ღირებულებითი), კომუნიკაციური საქმიანობა. ხელოვნებაში ადამიანის საქმიანობა ოთხივე ფორმით წარმოდგება მეტ-ნაკლებად. შეიძლება, ზოგი წინა პლანზე იყოს წამოწეული, ზოგიც უკან. ეს დამოკიდებულია ხელოვნ-

ნების თითოეული სახის განსაკუთრებულობაზე, მხატვრული შემოქმედების თავისებურებაზე (იგულისხმება გვარი, ჟანრი), ხელოვანის ინდივიდუალურ ნიჭზე, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ხელოვნებაში ერთიან მთელშია შერწყმული. ოთხივე საქმიანობა ორგანულად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული და ყველა საქმიანობა – ხელოვანთან. ამის გამო მხატვრული საქმიანობა ერთდროულად არის სინამდვილის შემეცნებაც, მისი ღირებულებითი გააზრებაც, გარდაქმნა და ბოლოს ადამიანთა შორის ურთიერთობის ფორმაც. აქედან კი გამომდინარეობს, რომ ხელოვნება, მთლიანად აღებული, კულტურის თავისებური მოდელი ხდება, რადგან მასში კულტურის ძირითადი მხარეებია ფიქსირებული. ხელოვნება თავისებური „სარკეა“, რომელშიც კულტურაა აღბეჭდილი. ხელოვნების სარკეში, ბუნებრივია, აისახება კულტურის თითოეული ტიპის თავისებურება. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება კულტურის მხატვრულსახოვან პორტრეტს ქმნის, რომელსაც თავად ეკუთვნის და ამით იგი უნიკალურობის, სოციალურ-ისტორიული განუმეორებლობის საიდუმლოს ამჟღავნებს.

XX საუკუნის მოდერნისტი ხელოვანი ვასილი კანდინსკი თავის ნაშრომში „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში“ ამბობს:

„ყოველი კულტურული პერიოდი ქმნის საკუთრივ თავის ხელოვნებას, რომელიც ვერ განმეორდება...“

In the history of thought, the theoretical concept of culture is founded later, This does not mean that culture did not exist before, but humans have only reflected on culture in modern times. There is a fundamental reason for this: from antiquity, even up until the Renaissance, humans were not considered independent, autonomous beings. He did not feel like a subject and considered himself a medium between supernatural forces and the world. Within these worldviews, man did not create himself, but was dependent on external forces.

In the 18th century, German classical philosophical and aesthetic thought considered art in the cultural system as one of its necessary subsystems in a regular relationship with other subsystems. For example,

Hegel considered art in the cultural system along with philosophy and religion.

Culture is a very complex and multifaceted phenomenon, as a product of creative labor, it is very complex in its structure.

Culture appears to us as a transformation of nature in accordance with human desires, interests, and goals. In defining it, we say that culture is the product of creative labor, where values are realized through free creative activity.

The structure of culture is as follows:

Material culture, social culture, spiritual culture.

Art is a form of spiritual culture, along with myth, science, religion, morality, and philosophy. As we have already mentioned, culture is the result of human activity. Human activity can be represented in four main forms, which are:

Practical-transformational activity. Cognitive. Evaluative (value-based). Communicative activity. In art, human activity is presented in all four forms to a greater or lesser extent. Some may be foregrounded, others in the background. This depends on the specifics of each type of art, the nature of artistic creation. (meaning surname, genre), on the individual talent of the artist, but in all cases it is combined into a single whole in art. All four activities are organically connected to each other and all activities are connected to the artist. Because of this, artistic activity is simultaneously the cognition of reality, its value-based understanding, transformation, and ultimately a form of relationship between people. It follows from this that art becomes a kind of model of culture as a whole, because the main aspects of culture are fixed in it.

Art is a kind of “mirror” in which culture is reflected. The mirror of art naturally reflects the peculiarities of each type of culture. It can be said that art creates an artistic-figurative portrait of the culture to which it belongs, and in doing so, it reveals the secret of uniqueness, of socio-historical irreplaceability.

Twentieth-century modernist artist Wassily Kandinsky says in his work “On Spirituality in Art”:

“Every cultural period creates its own art, which cannot be repeated...”

# არტურ ლაისტი იოსებ როტერის შესახებ

## ARTHUR LEIST ON JOSEF ROTTER

ლევან ბრეგაძე

Levan Bregadze

თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის  
ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი (საქართველო)  
TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** იოსებ როტერი, არტურ ლაისტი,  
კარიკატურა, „კაუკაზიშე პოსტი“, „მოლა ნასრედინი“  
**Keywords:** Josef Rotter, Arthur Leist, caricature, „Kaukasische Post“,  
„Molla Nasreddin“

ავსტრიელი მხატვარი იოსებ როტერი (Josef Rotter) მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდა თბილისში - აქაური პრესის რედაქციებსა და წიგნის გამომცემლობებს ამარაგებდა გრაფიკული ნამუშევრებით, უმეტესად - კარიკატურებით. ამ საქმეში იგი მხარში ედგა ქართული კარიკატურის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, გერმანელი წარმომავლობის თბილისელ მხატვარს, ოსკარ შმერლინგს. ნიჭიერი ხელოვანის, იოსებ როტერის, შესახებ ცოტა რამ არის ცნობილი როგორც ჩვენში, ასევე ავსტრია-გერმანიაშიც, რასაც მისი შემოქმედება, თვალის ერთი გადავლებითაც კი, ნამდვილად არ იმსახურებს.

იმ მწირ ცნობებს შორის, რაც იოსებ როტერის შესახებ მოგვეპოვება, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება 1884 წლიდან თბილისში დამკვიდრებული გერმანელი მწერლის, არტურ ლაისტის, ორ პუბლიკაციას, რომლებშიც იგი იოსებ როტერის შესახებ საუბრობს. ორივე ეს პუბლიკაცია არტურ ლაისტის მიერ დაარსებული და მისივე რედაქტორობით გამომავალი თბილისური გერმანულენოვანი გაზეთის „კაუკაზიშე პოსტის“ ერთსა და იმავე ნომერში დაიბეჭდა 1908 წელს.

პირველ მათგანში არტურ ლაისტი მოგვითხრობს თბილისში გამომავალი აზერბაიჯანული სატირულ-იუმორისტული ჟურნალის „მოლა ნასრედინის“ შესახებ, რომლის ნაყოფიერი თანამშრომელი იყო იოსებ როტერი ოსკარ შმერლინგთან ერთად. ძირითადად, ამ ხელოვანთა კარიკატურების გამო დაიმსახურა რამდენჯერმე „მოლა ნასრედინმა“ ხელისუფლების რისხვა.

არტურ ლაისტი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს ორივე ხელოვანის ნამუშევრებს, აზერბაიჯანული ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ კარიკატურებს, რომელთა მეშვეობითაც ჟურნალი გაუნათლებლობას და სოციალურ ჩაგვრას ებრძოდა. მეამბოხე ჟურნალისა და მისი მეამბოხე კარიკატურისტების ასეთი თანადგომა კავკასიელ გერმანელთა ორგანოს გმირობად უნდა ჩაეთვალოს.

არტურ ლაისტის მიერ ხელმოწერილ ამ კორესპონდენციას იქვე ხელმოუწერლად მოსდევს მცირე ინფორმაცია იოსებ როტერის შესახებ, რომელიც აგრეთვე უეჭველად არტურ ლაისტის დანერილია. იქ იოსებ როტერი ასეა მოხსენიებული: „ჩვენი ავსტრიელი თანამემამულე“. დასახელებულია ორი აღმოსავლური

თხზულება, - ქრისტიანობამდელი სომხური საგმირო თქმულებები და ფირდოუსის „შაჰნამე“, - რომელთა ილუსტრირება განუზრახავს იოსებ როტერს. გამოთქმულია სურვილი - კარგი იქნება, თუ ბატონი როტერი, რომელიც ჩინებულად იცნობს აღმოსავლეთის ისტორიასა და კულტურას, ქართული ლიტერატურის ნიმუშებსაც დაასურათებდაო.

The Austrian artist Josef Rotter worked in Tbilisi at the turn of the 19th and 20th centuries, providing local newspaper editors and publishing houses with graphic works, mostly caricatures. In this endeavor, he was a close associate of Oskar Schmerling, a Tbilisi-based artist of German origin and one of the founders of Georgian caricature. Very little is known about the talented artist Josef Rotter, either in Georgia or in the German-speaking world – a neglect his art certainly does not deserve, even at a cursory glance.

Among the scant information available about Josef Rotter, particular significance attaches to two publications by the German writer Arthur Leist, who settled in Tbilisi in 1884 and discussed Rotter in his writings. Both pieces appeared in 1908 in the same issue of *Kaukasische Post*, the German-language newspaper published in Tbilisi, founded and edited by Arthur Leist himself.

In the first of these articles, Leist writes about the Azerbaijani satirical and humorous magazine *Molla Nasreddin*, published in Tbilisi, of which Josef Rotter – together with Oskar Schmerling – was a prolific contributor. It was largely due to the caricatures created by these artists that *Molla Nasreddin* repeatedly provoked the anger of the authorities.

Arthur Leist gives high praise to the works of both artists – the caricatures published in the Azerbaijani magazine – through which the journal fought against ignorance and social oppression. Such solidarity with the rebellious magazine and its defiant caricaturists can be regarded as an act of courage on the part of the organ representing the Caucasus Germans.

Immediately following this correspondence, signed by Leist, appears a short unsigned note about Josef Rotter, which was also undoubtedly

written by him. There, Rotter is referred to as “our Austrian compatriot”. Two Eastern works are mentioned – the pre-Christian Armenian Heroic Legends and Firdousi’s Shahnameh – which Rotter intended to illustrate. The note expresses the wish that Mr. Rotter, who was thoroughly familiar with the history and culture of the East, might one day also illustrate works of Georgian literature.



რომანტიკული ირონიიდან გაუცხოების  
ეფექტამდე  
(ლუდვიგ ტიკის „ჩექმებიანი კატა“, როგორც  
თანამედროვე ანტიილუზიური თეატრის  
წინამორბედი)

FROM ROMANTIC IRONY TO THE EFFECT OF ALIENATION  
(TIECK'S "DER GESTIEFELTE KATER" AS A PROTOTYPE OF  
MODERN ANTI-ILLUSIONIST THEATRE)

თამარ ქუმბურიძე

Tamar Tchumburidze

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ლუდვიგ ტიკი, „ჩექმებიანი კატა“,  
ანტიილუზიური თეატრი

**Keywords:** Ludwig Tieck, "Der gestiefelte Kater", Anti-Illusionist  
Theatre

ლუდვიგ ტიკის „ჩექმებიანი კატა“ (1797) ადრეული რომანტიზმის ერთ-ერთ ყველაზე ექსპერიმენტულ პიესად შეიძლება ჩაითვალოს. ავტორი მსუბუქი ირონიით არღვევს თავისი დროის ბიურგერული თეატრის ტრადიციებს და ქმნის თეატრის თვითრეფლექსიურ ფორმას. ნაწარმოები ნაცნობი ზღაპრის პაროდიაა. ნაცვლად დასრულებული, თანმიმდევრული მოქმედებისა, აქ წინა პლანზე წამოწეულია თეატრალური წარმოდგენის ხელოვნური ბუნება: მსახიობები კომენტარს უკეთებენ საკუთარ როლებს, მსახიობი-მაყურებლები სხედან სცენაზე და რეალურ პუბლიკას განასახიერებენ. ეს ტექნიკა მთლიანად არღვევს მეთვრამეტე საუკუნის ესთეტიკურ ნორმებს და ხელს უწყობს მაყურებლის მხრიდან მოქმედების კრიტიკულ აღქმას.

სწორედ ეს მეთოდები – მოქმედების გაწყვეტა, კომენტირება, სასცენო ტექნიკის ღიად ჩვენება და კრიტიკული დისტანცია სცენაზე მიმდინარე მოქმედებებთან – გვევლინება ბერტოლტ ბრეხტის ეპიკური თეატრის ძირითად პრინციპად და ბრეხტისეული გაუცხოების ეფექტის („Verfremdungseffekt“) წინამორბედად.

ლუდვიგ ტიკი ირონიასა და მეტათეატრალურ კომენტარს იყენებს, რათა დაარღვიოს ესთეტიკის ნორმები და მაყურებელს რეფლექსიური აღქმისკენ უბიძგოს, ბერტოლდ ბრეხტი კი მოგვიანებით უკვე სისტემატიზაციას უკეთებს მსგავს ხერხებს. იგი ხილულ თეატრალურ მექანიზმებს, შეფერხებებსა და კომენტარს იყენებს პოლიტიკური და დიდაქტიკური მიზნებისთვის.

ლუდვიგ ტიკის პიესა „ჩექმებიანი კატა“ („Der gestiefelte Kater“) შეიძლება ჩაითვალოს პირველ ნაბიჯად იმგვარი თეატრისაკენ, რომელიც ცდილობს არა მხოლოდ მაყურებლის გართობას, არამედ მის თვითრეფლექსიას და ანალიტიკური აღქმის სტიმულირებას.

Ludwig Tieck's *Der gestiefelte Kater* (1797) can be seen as a groundbreaking contribution to the development of modern theatre. Drawing on the playful spirit of early Romanticism, Tieck dismantles the conventions of traditional illusionistic drama by exposing theatrical mechanisms, interrupting the plot, and inserting spectator-figures directly onto the stage. Through irony, meta-theatrical commentary, and the deliberate

destruction of illusion, the play forces audiences to reflect on the nature of theatre itself rather than becoming absorbed in the narrative.

Although Tieck writes without political intention, many of his techniques anticipate the principles later theorized and perfected by Bertolt Brecht in his epic theatre – above all the strategy of *Verfremdung*, the distancing effect that prevents emotional identification and promotes critical reflection. Tieck's use of disrupted action, self-aware performers, and visible stage machinery can therefore be understood as early forms of the methods Brecht would systematically adapt for socio-political purposes.

In this sense, *Der gestiefelte Kater* stands at the threshold of a new theatrical era: one that no longer strives for illusion, but foregrounds its own constructedness. Tieck's playful, self-reflexive approach marks a decisive step toward the modern, anti-illusionist stage and prepares the way for Brecht's radical theatrical innovations.



ქეთევან დედოფლის წამება  
გერმანულ სახელოვნებო სივრცეში  
(XVII-XX სს.)

THE MARTYRDOM OF QUEEN KETEVAN  
IN THE GERMAN ARTISTIC SPHERE  
(17TH-20TH CENTURIES)

ნინო პოპიაშვილი

Nino Popiashvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** ქეთევან დედოფალი, ანდრეას გრიფიუსი,  
ქეთევან დედოფლის წამება, კატარინა ქართველი,  
ბაროკოს ლიტერატურა

**Keywords:** Queen Ketevan, Andreas Gryphius, Martyrdom of Queen  
Ketevan, Katarina of Georgia, Baroque literature

ქეთევან დედოფლის წამება არა მხოლოდ საქართველოს ისტორიის ტრაგიკული ეპიზოდია, არამედ ქრისტიანული ჰუმანიზმისა და რწმენაში სიმტკიცის უნივერსალური სიმბოლო. დედოფლის მოწამეობრივი აღსასრული ადრევე იქცა ევროპული კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ინტერესის საგნად – 1633 წელს ოქსფორდში გამოცემულმა წერილმა („A Letter Relating the Martyrdom of Keteban...“) გააცნო ინგლისურ საზოგადოებას ქართველი დედოფლის გმირობა.

გერმანულ ლიტერატურულ სივრცეში ქეთევან დედოფლის მოწამეობრივი სახე განსაკუთრებული მნიშვნელობით წარმოჩნდა ბაროკოს ეპოქის გამოჩენილი დრამატურგის, ანდრეას გრიფიუსის, 1657 წელს გამოქვეყნებულ პიესაში „ქართველი ქალი ეკატერინე, ანუ ნაცადი სიმტკიცე“ („Catarina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit“). გრიფიუსის პიესა აღწერს ქეთევან დედოფალს, როგორც ქრისტიანული სიმტკიცისა და ზნეობრივი იდეალების ერთგულს. პიესა, რომელიც სრულად ეწერება ბაროკოს ეპოქის ლიტერატურულ და სახელოვნებო თავისებურებებში, გამოირჩევა სცენური დრამატიზმით, სიმბოლურ და ალეგორიულ ფორმათა ფართო გამოყენებით.

მე-20 საუკუნის ბოლოს დასავლეთგერმანელმა რეჟისორმა, ჰერმან ვედეკინდმა, ქეთევან დედოფლის წამება ხელახლა გააცოცხლა სცენაზე – 1982 წელს თბილისში, რუსთაველის თეატრსა და 1984 წელს გერმანიის ქალაქ ბალვერის „გამოქვაბულის თეატრში“. დადგამი დიდი საერთაშორისო გამოხმაურება პოვა და ქეთევანის სახე აქცია მშვიდობისა და კულტურათაშორისი დიალოგის სიმბოლოდ. ვედეკინდის რემინისცენციებში ქეთევანის მოწამეობა აღიქმება არა მხოლოდ როგორც ისტორიული ტრაგედია, არამედ როგორც უნივერსალური გზავნილი რწმენის, თავისუფლებისა და სულიერი ერთიანობისათვის. რეჟისორის დევიზი იყო „ხელოვნებამ არ იცის საზღვრები, ხელოვნება აერთიანებს საზღვრებს“. რკინის ფარდის არსებობის მიუხედავად, სპექტაკლი სცდება კონკრეტული დროისა და პოლიტიკური რეალობის ჩარჩოებს და აჩვენებს, რომ

რელიგიური, ზნეობრივი და ეთიკური იდეალები ყოველ ეპოქასა და საზოგადოებაში მნიშვნელოვან გზავნილად რჩება.

ქეთევან დედოფლის წამების გერმანულ ხელოვნებაში რეპრეზენტაცია ცხადყოფს, რომ ეროვნული ისტორიული გამოცდილება ტრანსნაციონალური, კულტურათაშორისი მნიშვნელობის უნივერსალურ სიმბოლოდ იქცა, ვინაიდან აერთიანებს ისტორიულ ტრაგიზმს, ეთიკურ იდეალებს და კულტურულ ინტერპრეტაციას.

The martyrdom of Queen Ketevan is not only a tragic episode in Georgian history but also a universal symbol of Christian humanism and steadfastness in faith. The queen's sacrificial death early on became a subject of interest in European culture, literature, and art – in 1633, a letter published in Oxford (“A Letter Relating the Martyrdom of Keteban...”) introduced English society to the heroism of the Georgian queen.

In the German literary sphere, Ketevan's martyrdom acquired particular significance in the 1657 play by the distinguished Baroque dramatist Andreas Gryphius, *Catarina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit* (“Catherine, the Georgian Woman, or Proven Steadfastness”). Gryphius' play portrays Queen Ketevan as a paragon of Christian fortitude and moral virtue. The text is fully embedded in the literary and artistic conventions of the Baroque era, characterized by dramatic staging, rich symbolism, and allegorical forms.

At the end of the twentieth century, the West German director Hermann Wedekind revived Ketevan's martyrdom on stage – in 1982 at the Rustaveli Theatre in Tbilisi and in 1984 at the Balver Höhle Theatre in Germany. The production received significant international acclaim and transformed Ketevan's image into a symbol of peace and intercultural dialogue. In Wedekind's reinterpretation, Ketevan's martyrdom is understood not merely as a historical tragedy but as a universal message of faith, freedom, and spiritual unity. The director's guiding principle, “Art knows no borders; art unites borders,” is reflected in the production's ability to transcend specific historical and political contexts, demonstrat-

ing that religious, moral, and ethical ideals remain meaningful across eras and societies.

The representation of Queen Ketevan's martyrdom in German art highlights that a national historical experience can evolve into a transnational, intercultural, and universally resonant symbol, encompassing historical tragedy, ethical ideals, and cultural interpretation.



**ხელოვნება ლიტერატურის შემდეგ  
– მხატვრის თვალსაზრისი  
საკუთარ შემოქმედებაში**

**ART AFTER LITERATURE – THE POINT OF VIEW  
OF AN ARTIST IN ITS OWN DOING**

**იორგ კრისტოფ გრიუნერტი  
Jörg Christoph Grünert**

სკულპტორი, თეატრის პედაგოგი (იტალია)  
Sculptor, Theater Teacher (Italy)

**საკვანძო სიტყვები:** ხელოვნება, ლიტერატურა, შემოქმედებითი  
პროცესი

**Keywords:** art, literature, creative processes

I am certainly not a scholar of literature or art; I am an artist, and I am not an artist who is also a writer, or vice versa. But I deal with literature a lot, not only because I read in search of inspiration and content, but also for the formal research of my art.

When asked who I am, I reply that I am a sculptor, because that is my primary artistic identity. However, in my CV, I write that, in addition to being a sculptor, I am an artist, performer, playwright, director, expert and trainer in theatre and art education, communication, and peace and human rights education. It is in this context that literature meets me or becomes writing in my creative process.

Art today is often a crossover of various disciplines, or rather creative processes that are multi/inter/trans/intra-disciplinary (and not only between the arts). Although I emphasise my affiliation with sculpture for certain reasons, I would describe myself as an eclectic artist. My encounter with literature, however, is not only related to my eclecticism, although it is likely that this aspect of my personality has determined this contact. The nature of literature is the chosen field that already forms the basis of my artistic work, which seeks more than just inspiration. This flexibility of literature to be material is expressed at various levels in my art.

One level at which literature plays an important role in my creative processes belongs to my being a sculptor-artist-performer who encounters the theatrical arts (theatre or visual arts performance): literary texts that define my thinking and reflection and influence the form of the work and/or vice versa.

This determination already exists pre-established in my artistic process. It is a subtle game in which artistic visualisations between art and life or vice versa need words: literature in its forms and content.

Another level is creative writing as a tool and method in creative workshops. Creative writing belongs to the literary world. However, I do not use creative writing simply as a useful tool in workshops, but intrinsically intertwined with artistic and theatrical pedagogical action.

In my presentation, I would like to describe and experiment the creative dimension of the interdependence between my art and literature in the succinct overview outlined above.

რიხარდ ვაგნერი და ზაქარია ფალიაშვილი:  
ეპიკური ოპერის ხელოვნება, დრამატული  
ნარატივი, მუსიკალური სტრუქტურები  
და კულტურული კონტექსტი

RICHARD WAGNER AND ZAKARIA PALIASHVILI:  
THE ART OF EPIC OPERA, DRAMATIC NARRATIVE,  
MUSICAL STRUCTURES AND CULTURAL CONTEXT

თამარ ზიგერ-პოპიაშვილი

Tamara Sieger-Popiashvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ფოლკლორი, ოპერა, კულტურა, ეპოქა,  
ეროვნული იდენტობა

Keywords: folklore, opera, culture, epoch, national identity

მუსიკა ყოველთვის იყო ეროვნული იდენტობისა და კულტურის გამოხატვის საშუალება. ეს კონტექსტი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა რიხარდ ვაგნერისა (1813–1883) და ზაქარია ფალიაშვილის (1871–1933) შემოქმედებაში. ვაგნერის ოპერა, როგორიცაა „ტრისტანი და იზოლდა“, მოიცავს ფილოსოფიური სიღრმისა და ეროვნული მითოლოგიის ელემენტებს, რომლებიც XIX საუკუნეში გერმანიაში დიდი მნიშვნელობის მატარებელი იყო. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ არის ეროვნული ოპერა, რომელიც ქართულ ფოლკლორსა და ისტორიულ თემებს აერთიანებს და იმ პერიოდის ქართული კულტურული კონტექსტის შესანიშნავი მაგალითია.

რიხარდ ვაგნერი იყო გერმანული ოპერის რეფორმატორი. იგი დაიბადა ლაიპციგში და ოპერის ჟანრის რეფორმატორად იქცა. ვაგნერი ქმნიდა „სრული ხელოვნების ნიმუშებს“ (Gesamtkunstwerk), სადაც მუსიკა, დრამა და პოეზია ერთიანდებოდა. მისი ინოვაცია იყო ლაიტმოტივების სისტემის გამოყენება, რაც პერსონაჟებისა და ემოციების მუსიკალურ გამოხატვას უზრუნველყოფდა.

ზაქარია ფალიაშვილი იყო ქართული ეროვნული ოპერის ფუძემდებელი, იგი იყო პირველი პროფესიონალი ქართველი კომპოზიტორი, რომელმაც შექმნა ეროვნული ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, რომელიც აერთიანებს ფოლკლორულ მემკვიდრეებსა და ემოციურ დრამატიზმს. ოპერა გვიჩვენებს სიყვარულისა და ტრაგედიის თემას, რომელშიც მთავარი გმირები თავიანთი გრძნობებით გამოხატავენ ეროვნული სულის სიმდიდრეს. ფალიაშვილის ეპოქაში ეროვნული მუსიკა მნიშვნელოვან იდენტობას ატარებდა, რადგან ქართული კულტურა რუსული იმპერიის ზეწოლის ქვეშ იყო.

ვაგნერისა და ფალიაშვილის შემოქმედება აერთიანებს ეროვნულ იდენტობას და ეპიკურ ნარატივს. ვაგნერი გერმანულ მითოლოგიასა და ფილოსოფიურ იდეებს ეფუძნებოდა, ხოლო ფალიაშვილი – ქართულ ფოლკლორსა და ისტორიულ თემებს. ორივე კომპოზიტორი იყენებდა მუსიკას არა მხოლოდ ესთეტიკური მიზნებისთვის, არამედ ეროვნული კულტურის გამოხატვისა და ძლიერების შესანარჩუნებლად.

რიხარდ ვაგნერი და ზაქარია ფალიაშვილი, განსხვავებული ეპოქებისა და კულტურული კონტექსტის მიუხედავად, ერთი

მიზნის – ეროვნული იდენტობის მუსიკალური გამოხატვისთვის მუშაობდნენ. „ტრისტანი და იზოლდა“ და „აბესალომი და ეთერი“ გვიჩვენებს, რომ ოპერა ერთდროულად ესთეტიკური, ემოციური და კულტურული გამოცდილებაა, რომელიც აერთიანებს სიყვარულს, ტრაგედიას და ეროვნულ სულს.

Music has always been a means of expressing national identity and culture. This is particularly evident in the works of Richard Wagner (1813–1883) and Zakaria Paliashvili (1871–1933). Wagner's opera, *Tristan und Isolde* (*Tristan and Isolde*), encompasses philosophical depth and elements of Germanic mythology, which held great significance in 19th-century Germany. Paliashvili's *Abesalom da Eteri* (*Abesalom and Eteri*) represents a national opera that combines Georgian folk melodies with historical themes, offering an excellent example of the cultural context of Georgia during that period.

Richard Wagner was a reformer of German opera, born in Leipzig. He transformed the opera genre by creating “complete works of art” (*Gesamtkunstwerk*), in which music, drama, and poetry were unified. His innovation included the use of leitmotifs, musical themes associated with characters and emotions, allowing for a rich musical expression of the narrative and psychological depth.

Zakaria Paliashvili was the founder of Georgian national opera and the first professional Georgian composer to create a national opera, *Abesalom da Eteri*, which integrates folk melodies with emotional drama. The opera presents themes of love and tragedy, where the main characters express the richness of the national spirit through their emotions. In Paliashvili's era, national music carried significant identity, as Georgian culture existed under the pressures of the Russian Empire.

The works of Wagner and Paliashvili unite national identity with epic narrative. Wagner drew upon German mythology and philosophical ideas, while Paliashvili was inspired by Georgian folklore and historical themes. Both composers used music not only for aesthetic purposes but also to express and preserve the strength of national culture.

Despite differing epochs and cultural contexts, Richard Wagner and Zakaria Paliashvili shared a single goal – musical expression of national identity. *Tristan und Isolde* and *Abesalom da Eteri* demonstrate that opera is simultaneously an aesthetic, emotional, and cultural experience, intertwining love, tragedy, and the national spirit.

## სხდომა V Session

### ფერების ჭიდილი ირაკლი ფარჯიანის მხატვრობაში

### THE STRUGGLE OF COLORS IN IRAKLI PARJIANI'S PAINTING

ნანა გაბადაძე

Nana Gabadadze

დამოუკიდებელი მკვლევარი (საქართველო)  
Independent Researcher (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ღმერთი, სამყარო, მხატვრობა, ტექსტი,  
ოსტატი

**Keywords:** God, world, painting, text, master

ნებისმიერი მხატვრული ტილოს შექმნა სამყაროს, როგორც ტექსტის, აღქმის მოდელია, რომლის ინტერპრეტირება საკმაოდ რთული პროცესია.

შემოქმედებითი მოდელის საფუძველთა საფუძველია სიმბოლო, რომელიც სულაც არ არის საჭირო, იყოს ვერბალური. ეს ერთგვარი ტილოს შემქმნელი მხატვრის „თხრობის ეტაპია“, ე.წ. სიმბოლური მრავალმნიშვნელობების შექმნაა, რომელიც, თავის მხრივ, ასახელებს აზრთწარმოქმნის ფუნქციას, ამ უკანასკნელის მკაფიო გამოხატვაა და ქეშმარიტებას მსახურებს.

მხატვრული ტილოს შექმნისას ძნელია, განისაზღვროს დაუსრულებელი ნახატის საბოლოო ხედვის პერსპექტივა, ამა თუ იმ ავტორის „სიუჟეტური შესაძლებლობების“ გამოხატვის მრავალრიცხოვნება.

რა საშუალებებით ახერხებს ოსტატი მხატვრული ტილოს მეშვეობით ჩვენს აღქმითობაზე ზემოქმედებას?

ენა აქ არ არის შეტანილი ყოფიერებაში, რადგან ვიცით, რომ ის თავდაპირველადვე არის თავად ყოფიერება სხვისთვის (l'el-re – pour – autrui). ენა არ შეიძლება იყოს „გამოგონილი“ სუფთა ობიექტების სამყაროში, ვინაიდან ის თავიდანვე ვარაუდობს სხვა ობიექტებისადმი დამოკიდებულებას და მოცემულია „სხვისი“ ფაქტორით. რაც შეეხება მხატვრობას, „ტილო“, „ნახატი“ შეიძლება გახდეს საკუთარი თავის, საკუთარი შინაგანი სამყაროს გამოხატვის საბაბი უმეტესველოდ, უხმაუროდ. ჟ.პ. სარტრის გამოწვევების საპირისპიროდ: „საკუთარი თავის გამოხატვის ყველა ჩემი მცდელობა ენის არსებობას ვარაუდობს“; სხვისი არსებობის აღმოჩენა ჩემს გამოცდილებაში ნახატის ხილვისას ისეთ ფორმებში ვლინდება, როგორებიცაა ქმედება და ქცევა. ნახატის ხედვისას ხდება „სხვისი“ არსებობის მნიშვნელობის ხაზგასმა თვითშემეცნების ფორმირებისათვის, რა თქმა უნდა, ენის მეშვეობით, ჩვენივე აღქმითობიდან გამომდინარე. სწორედ „სხვისი“ არსებობის წყალობით ადამიანს შეუძლია, გამოიტანოს დასკვნა თავის თავზე, როგორც ობიექტის შესახებ ცნებაზე.

თუ ვერბალური ნიშან-სიტყვა სხვადასხვა სემიოტიკური რეჟიმითაა განსაზღვრული, სპეციფიკური „აზრობრივი ველის“ ნაწილია, რომელიც, შემდგომ, გააქტიურებულია მეტყველებაში,



„სიტყვაკაზმულობითაა“ შემკობილი, რა ხდება მაშინ მხატვრული ტილოს აღქმითობისას? (60-210)

ესა თუ ის ავტორი ქმნის ამა თუ იმ ტილოს და ის სხვადასხვა პიროვნებასთან სხვადასხვა მნიშვნელობითაა გადმოცემული აქ, რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ, გადმოცემულის აქტუალურ აზრს, ტილოს შინაარსობრივ ცნებადობას, რომელიც, როგორც ყოველთვის, დიდი სიღრმისეულობითაა გარშემოსაზღვრული და იცვლება ინდივიდიდან ინდივიდისაკენ. განსამარტავია ის გარემოებაც, რომ ტექსტის უკიდეგანო ცვლილებები, ჩვენს შემთხვევაში, მხატვრული ტილოს მრავალსახოვნება ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში, რომელიც ხშირად ერთ თემატიკას ეხება, კონცეპტუალურად მრავალმნიშვნელოვანია, ზოგჯერ, გეგონებათ კიდევ, რომ ის ავტორის ნება-სურვილის გარეშეც მიმდინარეობს, „უავტოროდ“, მაგრამ ავტორის მონაწილეობით.

The creation of any artistic canvas serves as a model for perceiving the world as a text, the interpretation of which is a highly complex process.

The cornerstone of this creative model is the symbol, which need not be verbal at all. This is a kind of “narrative stage” for the artist creating a painting, creation of the so-called symbolic ambiguity, which, in its turn, denotes the function of thought formation, is an explicit expression of the latter, and serves the truth.

When creating a painting, it is difficult to determine the perspective of the final vision of an unfinished painting, the multiplicity of expressions of the “narrative possibilities” of a particular author.

By what means does the artist manage to influence our perception through a painting?

Language here does not enter into being, since we know that from the very beginning it is the self presence for another (l’elre – pour – autrui). Language cannot be “invented” in the world of pure objects, since it originally presupposes a relationship to other objects and is determined by the factor of “other”. As for the painting, “a canvas” or “a painting” can become a reason for silent, unspoken self-expression, an expres-

sion of one's inner world, in contradistinction to Jean-Paul Sartre's saying that "all my attempts to express myself presuppose the existence of language", discovery of the existence of the other in my experience when viewing a painting manifests itself in such forms as action and behavior. When watching a painting, the significance of existence of the "other" for the formation of self-awareness is emphasized, of course, through language, based on our own perception (perceptual skills). Namely through existence of the "other" a person can draw conclusions about themselves as a notion of an object.

If a verbal sign-word is determined by various semiotic modes, is a part of a specific "semantic space", which is subsequently activated in speech, decorated with "verbal embellishments", what then happens when perceiving a painting? (60–210)

One artist or another creates a particular painting, and it get across different people with different meanings. This, of course, refers to the actual meaning being conveyed, the substantive conceptuality of a painting, which, as always, is surrounded by immense depth and varies from person to person. Also it is necessary to clarify the circumstance that the endless changes in the text, in our case, the diversity of paintings in Irakli Parjiani's creation, often devoted to a single theme, is conceptually ambiguous. At times, it may even seem as if this is happening against the author's will and wish, "without the author", but with his/her participation.

**სახელოვნებათმცოდნეო სამეცნიერო  
მეთოდის – ფორმის ანალიზის –  
ეპისტემოლოგიური საფუძვლები  
და აქტუალობა**

**THE EPISTEMOLOGICAL FOUNDATIONS AND  
CONTEMPORARY RELEVANCE OF THE ART-HISTORICAL  
RESEARCH METHOD OF FORM ANALYSIS**

**ეკატერინე ბაღდავაძე**

**Ekaterine Bagdavadze**

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის  
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია  
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts

**საკვანძო სიტყვები:** ტრანსცენდენტალური მეთოდი, ფორმის  
ანალიზი, კანტი, ვიოლფლინი, სახელოვნებათმცოდნეო  
მეთოდების მეტათეორია, ხელოვნების ისტორიის  
ფილოსოფია

**Keywords:** transcendental method, form analysis, Kant, Wölfflin,  
metatheory of art-historical research methods, philosophy  
of art history

წარმოდგენილი ნაშრომი იკვლევს სახელოვნებათმცოდნეო სამეცნიერო-კვლევითი მეთოდის – ფორმის ანალიზის – აღმოცენების ეპისტემოლოგიურ საფუძვლებს, ი. კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის ქრილში იაზრებს მას, რომლის ფონზეც იკვეთება დისციპლინის ბუნება, მისი უნივერსალური და ისტორიული სპეციფიკა. ამასთან ერთად, ნაშრომი სამეცნიერო მეთოდის აქტუალობას უსვამს ხაზს.

ი. კანტის ეპისტემოლოგიის მიხედვით, „ტრანსცენდენტალური“ წარმოადგენს ჰუმანიტარიული დისციპლინების (Geisteswissenschaften) სამეცნიერო კვლევის იმ ინსტრუმენტს, რომელიც კოგნიციის წმინდა ფორმებიდან გამომდინარე დისკურსს ბადებს (აპრიორი, ზოგადი ფორმებით „მეტყველებს“) და იმ წინაპირობებს აწესებს, რომელთა მეშვეობითაც განისაზღვრება მეთოდის რიგორულობა (მეცნიერულობა). ი. კანტთან „ტრანსცენდენტალური ელემენტი“ თანდაყოლილი უნივერსალური კანონზომიერებაა, რომელიც ადამიანის თავისუფალ უნარებში ძევს (ამ თვალსაზრისით „ტრანსცენდენტალური ელემენტი“ ფენომენალურ სამყაროში მონაწილეობს).

ი. კანტის „წმინდა გონების კრიტიკა“ (1781) ერთგვარი მოძღვრებაა ტრანსცენდენტალურ მეთოდზე, რომელიც წარმოსახვის მიზეზობრივ ბაზას იკვლევს (ანუ, თუ რა მექანიზმი წარმოშობს სახეხატებს წარმოსახვაში). სწორედ სახვის ეს მექანიზმია ტრანსცენდენტალური სქემა (Transzendente Schematisierung), რომელშიც სინთეზირდება მგრძნობელობითი კოგნიციის წმინდა ფორმები – სივრცე და დრო – და კონცეპტუალური კოგნიციის წმინდა ფორმები – კატეგორიები. ასე აწესებს კანტი შემეცნების წინაპირობებს.

ხელოვნების ისტორიაში ჰაინრიხ ვიოლფლინის მიერ ჩამოყალიბებული „ხელოვნების ისტორიის ძირითადი ცნებები“ (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915) პერცეფციის ოპერატიულ კატეგორიებს სისტემურ პრეცეპტებად გარდასახავს და თვითმყოფად მეცნიერებას გვთავაზობს. ის აყალიბებს სახელოვნებათმცოდნეო სამეცნიერო მეთოდს, რომელშიც ფორმის ანალიზი ტრანსცენდენტალური სქემატიზმის სახეს იძენს და აპრიორი ფორმებით, პრეცეპტებით მეტყველებს.

ზოგადად, ნაშრომის სამეცნიერო წვლილი ფორმის ანალიზის მეტათეორიულ და ინტერდისციპლინურ გააზრებაშია, რომლის ფონზეც დგინდება, რომ ფორმის ანალიზი არ არის „ფორმალიზმი“, არამედ კანტიანურ ეპისტემოლოგიაში ფესვგადგმული და ვიოლფლინის მიერ სისტემატიზებული ტრანსცენდენტალური მეთოდია, რომლის აქტუალობა განპირობებულია ფორმის ანალიზის მეთოდის აქსიომატური ბაზის განახლებით. ამაში იგულისხმება ხელოვნებათმცოდნეობაში სივრცისა და დროის ურთიერთმიმართებების ზუსტი მეცნიერებების თანამედროვე მიღწევების პრიზმაში მუდმივად გატარება. ფორმის ანალიზის მეთოდის არსისა და მისი შესაძლებლობების განსაზღვრა პრაქტიკული კვლევის საფუძველზე მნიშვნელოვან, დღემდე აქტუალურ კონტექსტუალურ სივრცეს ქმნის, რაც საშუალებას გვაძლევს, ხელოვნების ისტორიის ნებისმიერ ეტაპზე გარკვეული კონცეპტის მიხედვით შექმნილი სახვითი ფორმა სწორედ ფორმის ანალიზის მეთოდით გამოვიკვლიოთ და ამის საფუძველზე მისი საზრისი განვსაზღვროთ.

This paper examines the epistemological foundations of the art-historical research method of form analysis through the lens of Immanuel Kant's transcendental philosophy. It situates the discipline between universality and historical specificity, while also demonstrating its contemporary relevance. The transcendental method, which grounds the human sciences by establishing the a priori conditions of knowledge, is central to this inquiry.

In the Critique of Pure Reason (1781), Kant identifies productive imagination (*Produktive Einbildungskraft*) as the faculty mediating between sensibility (intuitions) and understanding (concepts) – the schematising mechanism of representation (*Transzendente Schematisierung*) through which sense cognition (*Sinnliche Erkenntnis*) – space and time – are synthesised with the pure forms of conceptual cognition (*Verstandeserkenntnis*) – the categories. Interpreting form analysis through the lens of the transcendental schema substantiates its claim to methodological rigour.

Through Neo-Kantian mediation, Heinrich Wölfflin in his “Principles of Art History” (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) systematised operative categories of perception into rigorous precepts, shaping a self-standing science in which form analysis functions as a mode of schematism: categorising the spatial interrelations of the performatively constitutive parts that compose the artwork as a whole.

The contribution of my broader research lies in reconceptualising form analysis not as outdated “formalism”, but as a transcendental method rooted in Kantian epistemology and systematised by Wölfflin. Situated within a meta-theoretical and interdisciplinary horizon, and extended through case study in dialogue with 21st-century scientific insights into space and time, it demonstrates the continuing validity of form analysis as a rigorous and renewable foundation for interpreting works across epochs.

კარლო კაჭარავას ლექსი  
„როცა სინათლე კლებულობს“,  
როგორც გარდამავალი ეპოქის  
პოეტური რეფლექსია

KARLO KACHARAVA'S POEM  
“WHEN THE LIGHT DIMINISHES”  
AS A POETIC REFLECTION OF A TRANSITIONAL ERA

ნანა გაფრინდაშვილი

Nana Gaprindashvili

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** კარლო კაჭარავა, გარდამავალი ეპოქა,  
ლიმინალობა, სოციალური პოეზია, სიმბოლოები,  
ნეოლოგიზმი

**Keywords:** Karlo Kacharava, transitional era, liminality, social poetry,  
symbols, neologism

კარლო კაჭარავა (1964–1994), პოეტი, მხატვარი, ესეისტი და ხელოვნებათმცოდნე, მნიშვნელოვანი ფიგურაა უახლესი პერიოდის ქართულ კულტურაში. მისი ცხოვრება და შემოქმედება დაემთხვა 80–90-იან წლებს, გარდამავალ ეპოქას, რომელიც საქართველოში სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული კრიზისით ხასიათდება. საბჭოთა კავშირის დაშლისა და დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ ქვეყანა მძიმე ეკონომიკურ და პოლიტიკურ რეალობაში აღმოჩნდა: ინფლაცია, უმუშევრობა, სამოქალაქო ომი და ენერგეტიკული კრიზისი საზოგადოების ყოველდღიურობას განსაზღვრავდა. ასეთ ვითარებაში ლიტერატურა იქცა ერთ-ერთ მთავარ სივრცედ, სადაც ერი საკუთარ ტკივილსა და იდენტობის ძიებას გამოხატავდა.

ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში ორი მიმართულება იკვეთებოდა: ერთმა საბჭოურიესთეტიკის ინერცია განაგრძო, ხოლო მეორემ, ავანგარდულმა, მკვეთრად გამოხატა ეპოქის ლიმინალობა და ტრაგიზმი. ავანგარდულ მიმართულებაში განსაკუთრებულად გამოირჩევა კარლო კაჭარავას თავისუფალი და ექსპერიმენტული პოეზია, რომელიც ეროვნული და ინდივიდუალური ხმის ძიების ნიმუშია.

ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია ლექსზე „როცა სინათლე კლებულობს“ (1992), რომელიც მძაფრი სოციალური პოეზიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს. ლექსში ასახულია გარდამავალი ეპოქის სოციალური ტკივილი და იმედგაცრუება. პურის ქარხნისა და პურის რიგის მოტივები იქცევა როგორც ყოფითი რეალობის, ისე სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებლად; სინათლე-სიბნელის დიქოტომია და „გარეგანათების“ ალუზია კი ეპოქის ტრაგიკულ განზომილებას წარმოაჩენს. ტექსტში იკვეთება რელიგიური ქვეტექსტები, ორმაგი კოდირების პრინციპი და ნეოლოგიზმები, რომლებიც ქართველი ხალხის მორალურ და მატერიალურ მდგომარეობას ასახავს.

ამრიგად, კარლო კაჭარავას ლექსი „როცა სინათლე კლებულობს“ წარმოჩენილია გარდამავალი ეპოქის სიმბოლოდ და პოეტურ რეფლექსიად, ერთგვარ პოეტურ მატრიანედ, რომლის გაანალიზებაც მნიშვნელოვანია როგორც კაჭარავას შემოქმედების, ასევე 90-იანი წლების ქართული პოეზიის ავანგარდული ტენდენციების შესასწავლად.



Karlo Kacharava (1964–1994), a poet, painter, essayist, and art critic, is an important figure in contemporary Georgian culture. The 1980s and 1990s, a period of transition marked by social, political, and cultural upheavals in Georgia, aligned with his life and work. After the collapse of the Soviet Union and the declaration of independence, the country found itself in a difficult economic and political reality: inflation, unemployment, civil war, and an energy crisis defined the everyday life of society. During this time, literature emerged as a primary medium for the country to express its suffering and identity quest.

Two directions were distinguished in Georgian literature of this period: one continued the inertia of Soviet aesthetics, while the other, avant-garde, sharply expressed the liminality and tragedy of the era. In the avant-garde direction, the free and experimental poetry of Karlo Kacharava stands out, which is an example of the search for a national and individual voice.

The poem “When the Light Diminishes” (1992), which is regarded as one of the most significant examples of powerful social poetry, is the main subject of the paper. The poem reflects the social pain and disappointment of the transitional era. The motifs of the bread factory and the bread queue become carriers of both everyday reality and symbolic meaning; the dichotomy of light-darkness and the allusion to “external lighting” reveal the tragic dimension of the era. The text reveals religious subtexts, the principle of double coding, and neologisms that reflect the moral and material condition of the Georgian people.

Thus, Karlo Kacharava’s poem “When the Light Diminishes” is presented as a symbol of a transitional era and a poetic reflection – a kind of poetic material, the analysis of which is important for studying both Kacharava’s work and the avant-garde tendencies of Georgian poetry of the 1990s.



ხილული ემოცია  
(„ეკფრასისი“ საფოს პოეზიაში)

VISIBLE EMOTION  
(“EKPHRASIS” IN SAPPHO’S POETRY)

ნანა ტონია

Nana Tonia

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** საპფო, ეკფრასისი, ინტერმედიალურობა,  
პოეზია

**Keywords:** Sappho, ekphrasis, intermediality, poetry

უკანასკნელ ხანებში ბევრს მსჯელობენ ლიტერატურულ ტექსტთა ანალიზის ახლებურ მეთოდებზე, რამეთუ ძველმა კვლევებმა, კულტუროლოგთა აზრით, ამოწურა თავისი შესაძლებლობები. ლიტერატურული ტექსტის ანალიზის უახლეს მეთოდთა შორის მნიშვნელოვანია ინტერმედიალური დისკურსი თანამედროვე ჰუმანიტარული მეცნიერების კონტექსტში, რაც გულისხმობს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროთა ურთიერთკავშირის გამოვლენას, მხატვრული ტექსტის ანალიზის გათვალისწინებით. ინტერმედიალური კვლევა საშუალებას იძლევა, წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ გარდაისახება ხელოვნების ერთი რომელიმე დარგის, მაგალითად ლიტერატურის, სახეები ან კოდები ხელოვნების სხვა სფეროდ, მაგალითად: ფერწერად, პლასტიკად, ან პირიქით.

მართალია, ინტერმედიალურ კვლევათა მეთოდოლოგია, ტერმინოლოგია ჯერ კიდევ სრულყოფის პროცესშია, თავად „ინტერმედიალურობის“, როგორც ცნების, განსაზღვრაც კამათს იწვევს მეცნიერთა შორის, მაგრამ არავის ეპარება ეჭვი იმაში, რომ ამ თეორიის შემადგენელი ნაწილია „ეკფრასისი“, რომლის შინაარსში, ანტიკურობიდან მოყოლებული, ვერბალურ, ვიზუალურ თუ აუდიალურ ხელოვნებათა ურთიერთკავშირი მოიპოვება.

ამის ნათელი მაგალითია საფოს პოეზია, რომელიც ანტიკური კულტურის უმნიშვნელოვანესი მემკვიდრეობაა გამორჩეული ემოციური სიღრმით, ნატიფი ენობრივი გამომსახველობითა და გასაოცარი ვიზუალობით. სწორედ ამ ვიზუალური პოტენციის გამო მომდევნო ეპოქათა ხელოვნებმა ეს პოეზია გარდასახეს სახვით ხელოვნებად, ფერწერად, სკულპტურად, გრაფიკად და თანამედროვე ვიდეოარტადაც კი.

In recent times, much has been discussed about new methods of analyzing literary texts, since older approaches, according to cultural theorists, have exhausted their potential. Among the latest methods of literary analysis, an important place is held by intermedial discourse within the context of contemporary humanities, which implies identifying the interconnections between different fields of art through the analysis of literary texts. Intermedial research allows us to envision how the images

or codes of one field of art – for example, literature – are transformed into another form of art, such as painting, sculpture, or vice versa.

Although the methodology and terminology of intermedial research are still in the process of refinement, and even the definition of the concept of “intermediality” itself continues to spark debate among scholars, there is no doubt that an integral part of this theory is ekphrasis, which, since antiquity, has been understood as the interrelationship between verbal, visual, and auditory arts.

A clear example of this is Sappho’s poetry, one of the most significant legacies of ancient culture, remarkable for its profound emotional depth, subtle linguistic expression, and striking visuality. Precisely because of this visual potential, artists of later epochs transformed her poetry into visual art – painting, sculpture, graphics, and even contemporary video art.



ფიროსმანი ლიტერატურაში  
– ვიქტორ შკლოვსკის  
„ნიკო ფიროსმანიშვილი“

PIROSMANI IN LITERATURE  
– VIKTOR SHKLOVSKY'S  
“NIKO PIROSMANISHVILI”

ნინო წერეთელი

Nino Tsereteli

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** შკლოვსკი, 20-30-იანი წლები, ფიროსმანი,  
თბილისი

**Keywords:** Shklovsky, 1920s-1930s, Pirosmeni, Tbilisi

მეოცე საუკუნის 20-30 იან წლებში ფიროსმანის შემოქმედება განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. მას თამამად აღიარებენ მსოფლიო მნიშვნელობის დიდ მხატვრად. 20-იან წლებში ფიროსმანის შემოქმედებას ასე აფასებდა დიმიტრი სვიატოპოლკ-მირსკი: „ჯერჯერობით, საბჭოთა კავშირის მიღმა ეს სახელი უცნობია, თუმცა, უეჭველია, რომ დროთა განმავლობაში ამ არაჩვეულებრივი ადამიანის სახელი ფრანგული სკოლის უდიდესი სახელების გვერდით იქნება წარმოდგენილი... და, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, სწორედ ქართველი და არა ფრანგი არის ახლოს თანამედროვე ფერწერის ცენტრალურ ნერვთან“.

1931 წელს გამომცემლობა „ფედერაციამ“ გამოსცა ვიქტორ შკლოვსკის „ოპტიმიზმის ძიებანი“, სადაც, სხვა მოთხრობებთან ერთად, „ნიკო ფიროსმანიშვილი“ დაბეჭდილი. ეს მოთხრობა სამი მცირე ნაწილისაგან შედგება. მწერალი ცდილობს, ფიროსმანზე არსებული ბიოგრაფიული ცნობები გააცნოს მკითხველს; მოუთხროს იმ მხატვრის შესახებ, რომელმაც, როგორც თავად წერს, სახელი გაითქვა „ავლაბრიდან მეიდნამდე“. მოთხრობის ავტორი გვერდს ვერ უვლის „აქტრისა“ მარგარიტას და მხატვრის რომანტიკულ ისტორიას, რომელიც მრავალი შემოქმედის შთაგონების წყარო გახდა. მოთხრობის ყველაზე საინტერესო ნაწილად, შესაძლებელია, მივიჩნიოთ ძველი თბილისის სურათების აღწერა, სადაც ავტორი ცდილობს, ოსტატურად გადმოსცეს დედაქალაქის ცხოვრების ხიბლი და კოლორიტი. მოთხრობაში დაშვებულია უზუსტობები, განსაკუთრებით საკუთარ და გეოგრაფიულ სახელებთან მიმართებით.

აღსანიშნავია, რომ 1934 წელს თბილისში გამომცემლობა „ზაკკნიგამ“ გამოსცა ვიქტორ შკლოვსკის წიგნი „სინათლე ტყეში“, რომელიც თბილისელი მხატვრის, ნ. ჩერნიშკოვის ორიგინალური გრაფიურით არის გაფორმებული. ამ გამოცემაშიც დაბეჭდილია მოთხრობა „ნიკო ფიროსმანიშვილი“. გამოცემების შედარებისას აღმოჩნდა, რომ 1934 წლის გამოცემაში გასწორებულია გეოგრაფიული და საკუთარი სახელები, თუმცა ფაქტობრივი შეცდომები მაინც გვხვდება. ამ შეცდომებზე მიუთითა კ. გამსახურდიამ წერილში „ჟურნალ „ზნამიას“ რეცენზენტის საპასუხო“, სადაც წერს, რომ, ვიქტორ შკლოვსკის აზრით, „ავლაბარი თურმე მტკვრის მარჯვენა



ნაპირზე ყოფილა და ნიკო ფიროსმანი ქუთაისში დაბადებულა. არსებითად ავლაბარი ჯერჯერობით მტკვრის მარცხენა ნაპირზეა“.

მოთხრობის ორივე ვარიანტის შედარებისას შეგვხვდა ტექსტის ცვლილებების მაგალითიც, რაც, ბუნებრივია, ცენზურასა და მისი იდეოლოგიური ბერკეტის – მთავლიტის საქმიანობას უკავშირდება.

In the 1920s and 1930s, Pirosmeni's work attracted exceptional interest. He was boldly recognized as a great artist of world significance. In the 1920s, Dmitry Svyatopolk-Mirsky evaluated Pirosmeni's art in the following way: "So far, this name is unknown beyond the borders of the Soviet Union. However, there is no doubt that, in time, the name of this extraordinary man will be placed alongside the greatest names of the French school... And, strange as it may seem, it is a Georgian, not a Frenchman, who is closest to the central nerve of modern painting."

In 1931, the publishing house Federatsia released Viktor Shklovsky's *A Hunt for Optimism*, which included, among other stories, "Niko Pirosmenishvili". This story consists of three short parts. The author attempts to acquaint the reader with the biographical details available about Pirosmeni and to tell the story of the painter who, as Shklovsky writes, "made his name from Avlabari to Meidan". The author could not overlook the actress Margarita and the romantic story of the artist, which became a source of inspiration for many creators. Perhaps the most interesting part of the story is the description of old Tbilisi, where the author masterfully conveys the charm and color of the city's life. However, the story contains inaccuracies, particularly in regard to personal and geographical names.

It is noteworthy that in 1934, in Tbilisi, the Zakkniga publishing house released Shklovsky's book *The Light in the Forest*, illustrated with an original engraving by the Tbilisi artist N. Chernishkov. This edition also included the story "Niko Pirosmenishvili". Comparing the two editions reveals that the 1934 publication corrected several personal and geographical names, although factual errors still remained.

K. Gamsakhurdia pointed out these errors in his letter "In Response to the Reviewer of the Journal *Znamya*", where he wrote that, according to Shklovsky, "Avlabari was apparently located on the right bank of the

Mtkvari River, and Niko Pirosmiani was born in Kutaisi. In reality, Avlabari is still on the left bank of the Mtkvari.” When comparing both versions of the story, one also finds examples of textual alterations – naturally connected to censorship and the ideological control mechanisms of the General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press (Glavlit).

ზიგა ვალიშევსკის უცნობი ნახატი  
(ვახტანგ ღამბაშიძის ალბომიდან)

AN UNKNOWN PAINTING BY ZIGA WALISHEWSKI  
(FROM THE ALBUM OF VAKHTANG GHAMBASHIDZE)

ჯულიეტა გაბოძე

Julieta Gabodze

თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის  
ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი (საქართველო)  
TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: ზიგა ვალიშევსკი, ხელნაწერი ალბომი,  
ვახტანგ ღამბაშიძე, ემიგრაცია, კულტურული  
მემკვიდრეობა

Keywords: Ziga Waliszewski, manuscript album, Vakhtang  
Ghambashidze, emigration, cultural heritage

პარიზში, ვახტანგ ღამბაშიძის არქივში დაცულ ხელნაწერ ალბომში, სხვადასხვა პირის 144 ავტოგრაფული ჩანაწერი და რამდენიმე ჩანახატი ინახება, მათ შორისაა ცნობილი პოლონელი მხატვრის, ზიგმუნდ ვალიშევსკის მიერ აკვარელში შესრულებული ნახატი – ცემის პეიზაჟი.

ვალიშევსკის ეს ნახატი ფართო საზოგადოებისთვის უცნობია. ილია ზდანევიჩის ცნობით, თბილისში ზიგა ნაკლებად მუშაობდა ფერწერაში. მის მიერ აკვარელით შესრულებული პატარა ცემის კიდევ ერთი ფერწერული პეიზაჟი ინახება შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფერწერის დარბაზში.

როგორ აღმოჩნდა ზიგას ნახატი ღამბაშიძის ალბომში?

1904 წელს ცნობილმა ექიმმა და საზოგადო მოღვაწემ, ვახტანგ ღამბაშიძემ, ბორჯომის ხეობაში დააარსა ბავშვთა სანატორიუმი „პატარა ცემი“. მასპინძლის თხოვნით, 1904-1920 წლებში დამსვენებლებს – ცნობილ ქართველ და უცხოელ საზოგადო და პოლიტიკურ მოღვაწეებს, პოეტებს, ექიმებს, მხატვრებს, ალბომში საგანგებოდ ჩაუწერიათ და ჩაუხატავთ თავიანთი შთაბეჭდილებები ლექსებად, ნოველებად, ესეებად ქართულ, ფრანგულ, ინგლისურ, რუსულ, ესპანურ და ოსმალურ ენებზე. როგორც ჩანს, ზიგაც ყოფილა პატარა ცემის სტუმარი 1914 წელს და ეს ჩანახატი დაუტოვებია.

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ვახტანგ ღამბაშიძეს ალბომი ემიგრაციაში თან წაუღია და 1924-1946 წლებში ეს „ოქროს ფონდი“ ძვირფასი ჩანაწერებით შეუვსიათ ქართველ ემიგრანტებსა და ცნობილ უცხოელ მოღვაწეებს.

ჩვენი კვლევის მიზანია ქართული კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ძეგლის – ვახტანგ ღამბაშიძის ალბომისა და, კონკრეტულად, ზიგა ვალიშევსკის ამ უცნობი ნახატის გაცნობა ფართო საზოგადოებისათვის.

ხელნაწერი ალბომების ისტორია ევროპაში შუა საუკუნეებიდან იწყება, შემდეგ გავრცელდა გერმანიასა და საფრანგეთში, XIX საუკუნეში კი ალბომების კულტურა აყვავდა რუსეთშიც.

XIX საუკუნიდან სალონური ალბომები ჩნდება საქართველოშიც. სავარაუდოდ, მათი შექმნა თავდაპირველად ლიტერატურულ სალონებს უკავშირდება. ცნობილია ალექსანდრე ჭავჭავაძის, მანანა

ორბელიანის, ეკატერინე ჭავჭავაძის, მამია გურიელისა და სხვათა ხელნაწერი სალონური ალბომები.

მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან ევროპასა და რუსეთში იწყება ავტოგრაფული ხელნაწერი ალბომების შესწავლა – მათი ტიპოლოგიის დადგენა და ფუნქციის საკითხების კვლევა.

საქართველოში კი ეს საკითხი ფუნდამენტურად ჯერაც შეუსწავლელია. მეტად საშური და აუცილებელია, აქაც დაიწყოს ავტოგრაფული ხელნაწერი ალბომების მოძიება, მათი სისტემიზაცია და მეცნიერული შესწავლა, რაც ხელს შეუწყობს, პირველ ყოვლისა, ალბომების ჟანრის კვლევას, მასში დაცული უნიკალური და, უმეტეს შემთხვევაში, სრულიად უცნობი მასალების გამოვლინებას. ხელნაწერი ალბომები მდიდარი წყაროა ლიტერატორების, ისტორიკოსების, ხელოვნებათმცოდნეების, ემიგრანტული მემკვიდრეობისა და კულტურის ისტორიის მკვლევრებისათვის.

In the manuscript album preserved in the archive of Vakhtang Ghambashidze in Paris, there are 144 autograph entries by various individuals, along with several sketches, including a watercolor titled Tsemi Landscape by the renowned Polish artist Zygmunt Waliszewski.

This painting by Waliszewski is unknown to the general public. According to Ilia Zdanevich, Ziga (Waliszewski) rarely painted during his time in Tbilisi. Another of his watercolors depicting the landscape of Patara Tsemi is preserved in the Painting Hall of the Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts in Georgia.

How did Ziga's painting end up in Gambashidze's album?

In 1904, the renowned physician and public figure Vakhtang Ghambashidze founded the children's sanatorium "Patara Tsemi" in the Borjomi Gorge. At the host's request, between 1904 and 1920, the visitors – famous Georgian and foreign public and political figures, poets, doctors, and artists – recorded their impressions in the album, composing poems, novellas, and essays, in Georgian, French, English, Russian, Spanish, and Ottoman.

It appears that Ziga was also a guest at Patara Tsemi in 1914 and left this sketch there.

After the Sovietization of Georgia, Vakhtang Ghambashidze took the album with him to emigration, and between 1924 and 1946, this “golden fund” was enriched with precious entries by Georgian emigrants and renowned foreign figures.

The aim of our research is to introduce the movable monument of Georgian cultural heritage – Vakhtang Ghambashidze’s album – and, in particular, this previously unknown painting by Ziga Waliszewski, to the wider public.

The history of manuscript albums in Europe begins in the Middle Ages, later spreading to Germany and France, and by the 19th century, the culture of albums had flourished in Russia as well.

From the 19th century, salon albums began to appear in Georgia too. It is likely that their creation was initially connected with literary salons. Manuscript salon albums are known to have belonged to Alexandre Chavchavadze, Manana Orbeliani, Ekaterine Chavchavadze, Mamia Gurieli, and others.

From the early 19th century, the study of autograph manuscript albums begins in Europe and Russia, focusing on determining their typology and exploring questions of their function. In Georgia, however, this issue remains largely unexplored. It is both urgent and necessary to begin locating autograph manuscript albums in Georgia, systematizing them, and conducting scholarly research. Such work would primarily advance the study of the album genre and reveal the unique – and in most cases, completely unknown – materials preserved within them. Manuscript albums are a rich resource for literary scholars, historians, art historians, and researchers of emigrant heritage and cultural history.

წმიდა მარკოზ მასხარებლის ლიტურგიის  
კოპტური და არაბული ხელნაწერების  
მხატვრული ანალიზი

ARTISTIC ANALYSIS OF COPTIC AND ARABIC  
MANUSCRIPTS OF THE LITURGY OF SAINT MARK  
THE EVANGELIST

მარიკა ქიტანავა-ლობჯანიძე

Marika Tchitanava-Lobzhanidze

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

საკვანძო სიტყვები: მარკოზი, ლიტურგია, კოპტური, არაბული,  
ხელნაწერები

Keywords: Mark, liturgy, Coptic, Arabic, manuscripts

წმიდა მარკოზის ლიტურგია ეგვიპტელი ქრისტიანებისთვის ბერძნულ ენაზე შედგენილი აკოლუთიაა, რომლის ავტორიც თავად მახარებელია. ხსენებული მსახურება ქრისტიანობის გავრცელების პირველსავე საუკუნეებში რამდენიმე ენაზე ითარგმნა, მათ შორის კოპტურად, რომელთა ამსახველი მასალა საკმაო რაოდენობითაა ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერების, კოდექსებისა და ბეჭდური ეგზემპლარების სახით.

ტრადიციისამებრ, მოციქულის ბერძნულენოვანი ჟამისწირვა მარკოზ მახარებლის, ხოლო მისი კოპტური თარგმანი კირილე ალექსანდრიელის ლიტურგიად იწოდება.

აღსანიშნავია, რომ მარკოზ მოციქულის აკოლუთია და, შესაბამისად, მისი ხელნაწერებიც ნაკლებადაა შესწავლილი და გამოკვლეული საქართველოში. ამისათვის წარმოვადგენთ მახარებლის ლიტურგიის კოპტური და არაბული მანუსკრიპტების მხატვრულ ანალოზს.

პირველ ყოვლისა, დავასახელებთ წმიდა კირილეს ლიტურგიის სრული ტიპიკონის ადრეულ მანუსკრიპტს, რომელიც XII საუკუნით თარიღდება და შესრულებულია კოპტური ენის ბოჰაირულ დიალექტზე. აღსანიშნავია ჩვენამდე მოღწეული ალექსანდრიული ღვთისმსახურების კოპტური ტექსტის ცალკეული ე.წ. ფოლიოები: ბრიტანეთის მუზეუმის პაპირუსი, რომელშიც მოცემულია VIII საუკუნის სულიწმიდის მოხმობის კოპტური ტექსტი; რამდენიმე კოპტური ფრაგმენტი, რომლებიც შესრულებულია საჰიდურ დიალექტზე.

კოპტურ ხელნაწერთა ვიზუალიზაციისას თვალში საცემია შემორჩენილი პაპირუსების ფორმა, მათი უმეტესობა სამკუთხედის სახითაა მოღწეული. ტექსტი შესრულებულია მუქი ფერის საწერი მასალით სრულიად სადა ფონზე. ასოები თანაბარი ზომით და დისტანციითა წარმოდგენილი, რაც, ერთგვარად, რიტმულ სიმშვიდეს გადასცემს მნახველს.

რაც შეეხება არაბულ ხელნაწერებს, მათგან უმთავრესად უნდა დასახელდეს Codex Kacmarcik, რომელიც როგორც მარკოზის ლიტურგიის, ისე წმ. ბასილი დიდის, გრიგოლ ღვთისმეტყველისა და მარკოზ მახარებლის კოპტური წირვებისა და, სწეულთათვის,



გარდაცვლილთათვის, აგრეთვე სხვადასხვა საჭიროების ლოცვა-თა ბერძნულ და არაბულ თარგმანებს შეიცავს. იგი, დაახლოებით, 1344-1345 წლებით თარიღდება. შესრულებულია ეგვიპტეში, წითელი ზღვის მიმდებარე ტერიტორიაზე, წმიდა ანტონის მონასტერში. კოდექსის მხატვრული გადაწყვეტა მეტად მრავალფეროვანია, თუმცა უშუალოდ არაბულ ტექსტებზე თუ ვიმსჯელებთ, ისინი შავად და წითლადაა შესრულებული. ამ უკანასკნელზე, ძირითადად, სათაურები და მცირე ტექსტობრივი ჩანართებია დაწერილი. ტექსტის შესრულების მანერა არაბული გაკრული ხელია, თუმცა ცალკეულ სათაურებში ასოების ზომა ძალიან სცდება ძირითადი ტექსტის კალიგრაფიას. არცთუ იშვიათად გვხვდება ახალი ტექსტის დასაწყისის ორნამენტული გაფორმებაც, რომელშიც შავ და წითელ ფერებს ემატება ჩალისფერი და ყვითელი. თვალში საცემია თეთრიც, თუმცა დაკვირვებისას ნათელი ხდება, რომ სითეთრე ორნამენტის დაზიანებისგანაა გამოწვეული.

რაც შეეხება მარკოზის წირვის სხვა არაბულენოვან ხელნაწერებს, მათგან უმთავრესია ე.წ. didaskalia, რომლის თარიღიც ჯერჯერობით უცნობია. მასში შემავალი ღვთისმსახურების ტექსტი არის ეგვიპტური ლიტურგიის ერთგვარი სქემა, რომელიც თანამედროვე კოპტური მსახურებისთვისაა დამახასიათებელი. მისი ვიზუალიზაციაც კასმარსიკის კოდექსის მსგავსია ორფერი წარწერებითა და გაკრული წერის მანერით.

შესაჯამებლად ვიტყვით, რომ მარკოზის ჟამისწირვის კოპტური და არაბული ხელნაწერები შუა საუკუნეების ქრისტიანული აღმოსავლეთის მანუსკრიპტებისთვის დამახასიათებელი სისადავითაა შესრულებული.

The Liturgy of St. Mark is an acolyte composed in Greek for Egyptian Christians, the author of which is the Evangelist himself. The mentioned service was translated into several languages, including Coptic, in the very first centuries of the spread of Christianity, the descriptive material of which has come down to us in a sufficient number of manuscripts, codices and printed copies.

According to tradition, the Greek-language Liturgy of the Apostle is called the Liturgy of Mark the Evangelist, and its Coptic translation is called the Liturgy of Cyril of Alexandria.

It is noteworthy that the Acolyte of the Apostle Mark and, accordingly, its manuscripts have been little studied and researched in Georgia. For this purpose, we present an artistic analysis of the Coptic and Arabic manuscripts of the Liturgy of the Evangelist.

Firstly, we should mention an early manuscript of the complete text of the liturgy of St. Cyril, which dates back to the 12th century and is written in the Bohairic dialect of the Coptic language.

It is worth noting the individual so-called folios of the Coptic text of the Alexandrian divine service that have come down to us: The British Museum papyrus, which contains the Coptic text of the 8th century Invocation of the Holy Spirit; several Coptic fragments written in the Sahidic dialect.

When visualizing Coptic manuscripts, the shape of the surviving papyri is striking, most of them are in the form of a triangle. The text is written in dark writing material on a completely plain background. The letters are presented in equal size and distance, which conveys a kind of rhythmic calm to the viewer.

As for the Arabic manuscripts, the most important of them is the Codex Kacmarcik, which contains Greek and Arabic translations of the Liturgy of Mark, as well as the Coptic liturgies of St. Basil the Great, Gregory the Theologian and Mark the Evangelist, and prayers for the sick, the dead and various needs. It dates back to approximately 1344-1345. It was made in Egypt, in the vicinity of the Red Sea, in the Monastery of St. Anthony. The artistic solution of the codex is very diverse, although if we consider the Arabic texts themselves, they are made in black and red. The latter mainly contains titles and small textual inserts. The style of execution of the text is Arabic cursive, although in some titles the size of the letters greatly deviates from the calligraphy of the main text. It is not uncommon to find ornamental decoration at the beginning of a new text, where straw and yellow are added to the black and red colours. White is

also striking, although upon closer inspection it becomes clear that the whiteness is caused by damage to the ornament.

As for other Arabic manuscripts of the Liturgy of Mark, the most important of them is the so-called didaskalia, the date of which is still unknown. The text of the divine service contained in it is a kind of scheme of the Egyptian liturgy, which is characteristic of modern Coptic services. Its visualization is also similar to the Kasmarsiki Codex with two-color inscriptions and a style of pasted writing.

In summary, we can say that the Coptic and Arabic manuscripts of Mark's liturgy are executed with a simplicity characteristic of medieval Eastern Christian manuscripts.



**სად ვართ ახლა? – თანამედროვე ხელოვნება,  
როგორც დროისა და ყოფიერების კვლევის  
სივრცე**

**WHERE ARE WE NOW? – CONTEMPORARY ART  
AS A SPACE FOR EXPLORING TIME AND EXISTENCE**

**ნინო ჯოხაძე**

**Nino Jokhadze**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (საქართველო)  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

**საკვანძო სიტყვები:** 21-ე საუკუნე, ლიკვიდური თანამედროვეობა,  
მულტიმედიური ხელოვნება, მანუჩარ ოქროსცვარიძე, პოლ  
გოგენი, ენდი ვორჰოლი

**Keywords:** 21st century, liquid modernity, multimedia art, Manuchar  
Okrostsvaridze, Paul Gauguin, Andy Warhol

ოცდამეერთე საუკუნე ერთ-ერთი ყველაზე არასტაბილური და ცვალებადი ეპოქაა, სადაც სოციალური და კულტურული პროცესები მუდმივ ცვლილებას განიცდის. ხელოვნური ინტელექტის ეპოქაში ზღვარი წაშლილია რეალურ და ვირტუალურ სამყაროებს შორის. „ლიკვიდური თანამედროვეობის“ (Bauman, Liquid Modernity, 2000) კონცეფციის თანახმად, ჩვენს რეალობაში სტაბილურობა იშვიათია და, თუ არსებობს, მხოლოდ დროებითი ხასიათის მატარებელია.

ამგვარ არასტაბილურ და სწრაფად ცვალებად გარემოში ხელოვნება გარდაიქმნება სააზროვნო, რეფლექსიურ სივრცედ, სადაც ესთეტიკური, ემოციური და ინტელექტუალური გამოცდილება ერთმანეთს ერწყმის.

სწორედ ამ კონტექსტში, განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება თანამედროვე არტისტის, მანუჩარ ოქროსცვარიძის, მულტიმედიური გამოფენა, სახელწოდებით – „სად ვართ ახლა?“, რომელიც 2023 წელს თბილისის ეროვნულ გალერეაში გაიმართა.

სამ სივრცეში გაშლილი ექსპოზიცია, ორიგინალური და დამაფიქრებელი სახელწოდებებით – „სიკვდილი და სიცოცხლის (სხვა) გვერდითი მოვლენები“, „ტრანსცენდენცია“, „გრაวิตაცია“ – თანამედროვე ყოფიერების სხვადასხვა ასპექტს იკვლევდა. ნამუშევრების აღქმა არა მხოლოდ ვიზუალურად შეიძლებოდა, არამედ დარბაზში შესულ მაყურებელს ექსპერიმენტულ, დრამატულ გამოცდილებას სთავაზობდა, სადაც ორდინარული რეალობა განსხვავებულ ფორმებს იღებდა და ფიზიკის კანონებს ეჭვქვეშ აყენებდა. დამთვალიერებელი კი ნამუშევრების ინტელექტუალურ და ემოციურ თანამონაწილედ გარდაიქმნებოდა.

გამოფენის სათაური – „სად ვართ ახლა?“ – წარმოსახვით დიალოგშია პოლ გოგენის ცნობილ მონუმენტურ ტილოსთან, სახელწოდებით: „საიდან მოვდივართ? რანი ვართ? საით მივდივართ?“ – რომელიც საუკუნეზე მეტი ხნის წინ შეიქმნა, მაგრამ მასში დასმული კითხვა დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. ადამიანი მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში კვლავ უბრუნდება ამ საკითხს, რადგან პასუხი არასოდეს არის საბოლოო; იგი მუდმივად იცვლება ეპოქის, გამოცდილებისა და ცნობიერების შესაბამისად.

მოხსენებაში განხილული იქნება, თუ როგორ გადმოსცემს თანამედროვე ხელოვნება დროის განცდას, ყოველდღიური უხილავი

საფროთხეებისა და მუდმივი ცვლილებების რეფლექსიას და რატომ არის მსგავსი პროექტების გააზრება მნიშვნელოვანი კულტურული აქტი, რომელიც მაყურებელს აძლევს საშუალებას, გაიაზროს – „სად ვართ ახლა?“

კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება ექსპოზიციის მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზს. წარმოდგენილი იქნება შედარებითი მეთოდი დასავლური ხელოვნების ნიმუშებთან, მათ შორის, ენდი ვორჰოლისა და სხვა თანამედროვე არტისტების ნამუშევრებთან. დამატებით, გამოყენებული იქნება ინტერვიუ თავად ხელოვანთან, მანუჩარ ოქროსცვარიძესთან, რაც მოხსენებას ემპირიულ ღირებულებას შემატებს.

The twenty-first century is one of the most unstable and rapidly changing epochs, with social and cultural processes in constant flux. In the era of artificial intelligence, the boundary between real and virtual worlds has blurred. According to Zygmunt Bauman's concept of Liquid Modernity (2000), stability in our reality is rare and, if present, only temporary.

In such an environment, art transforms into a reflective and contemplative space where aesthetic, emotional, and intellectual experiences intersect.

Within this context, the multimedia exhibition *Where Are We Now?* by contemporary artist Manuchar Okrostsvaridze, held in 2023 at the Tbilisi National Gallery, is particularly compelling.

Spread across three distinct spaces, with original and thought-provoking titles such as “Death and (Some) Other Side Effects of Life”, “Transcendence”, and “Gravity”, the exhibition explored various aspects of contemporary existence. The works were not only visually perceptible but also offered visitors an experimental and immersive experience, where ordinary reality assumed new forms and even challenged the laws of physics. Visitors thus became both intellectual and emotional participants in the works.

The exhibition title, *Where Are We Now?* enters into an imagined dialogue with Paul Gauguin's monumental painting “Where Do We Come

From? What Are We? Where Are We Going?” – created more than a century ago, yet the questions it raises remain relevant. Throughout human existence, we continually return to these fundamental inquiries, as the answers are never definitive and constantly evolve with epoch, experience, and consciousness.

This presentation examines how contemporary art conveys the perception of time, reflects on everyday invisible threats and constant change, and why understanding such projects constitutes a significant cultural act that enables viewers to reflect on “Where Are We Now?”

The research methodology is based on a stylistic and artistic analysis of the exhibition. A comparative approach with Western art examples, including works by Andy Warhol and other contemporary artists, will also be employed. Additionally, an interview with the artist Manuchar Okrostsvaridze provides empirical value to the study.



## სარჩევი Table of Contents

### პლენარული სხდომა Plenary Session

<b>დავით ანდრიაძე</b> .....	3
ირაკლი ფარჯიანი: არამიმეტიკური პოეტიკა და ტოპოლოგიური კონსტანტები	
<b>David Andriadze</b>	
Irakli Parjiani: Non-Mimetic Poetics and Topological Constants	
<b>ვლადიმერ ასათიანი</b> .....	7
ცოდნის გარეშე ძალა (ხელოვნება და მითოსი)	
<b>Vladimer Asatiani</b>	
The Out of Knowledge Force (Art and Myth)	
<b>არჩილ ჭოღოშვილი</b> .....	11
ხელოვნისა და მისი ქმნილების, როგორც ერთიანი სისტემის, შესახებ	
<b>Archil Chogoshvili</b>	
The Artist and His Work as a Unified System	

### სხდომა I Session

<b>ვლადისლავ ქუთათელაძე</b> .....	15
დიზაინის მეშვეობით მიღწეული ცნობადობა: ობიექტების დაპროექტების ტენდენციები ახალ საქართველოში	

## **Vladyslav Kutateladze**

Recognizability Through Design: Object Trends  
of the New Georgia

### **ჰანა კურინა ..... 17**

მანგა: იაპონელი სცენარისტების მხატვრული პრაქტიკა

#### **Hanna Kurinna**

MANGA: Artistic Practices of Japanese Screenwriters

### **ზოია ალფოროვა ..... 19**

საყოფაცხოვრებო კულტურა, ხელნაკეთი ნივთები  
და თანამედროვე ხელოვნება: ტიპოლოგიური ასპექტები

#### **Zoya Alforova**

Everyday Culture, Craft Artistic Practices and Contemporary Art:  
Aspects of Interaction

### **მაქსიმ იაცენკო ..... 21**

კადრის კომპოზიცია და მონტაჟის დინამიკა: ფერწერული  
ტრადიციიდან კლიპ-აზროვნებამდე

#### **Maksym Yatsenko**

Frame Composition and Editing Dynamics: From Pictorial  
Tradition to Clip Thinking

## **სხდომა II Session**

### **ბელა ხაბეიშვილი ..... 23**

ინტერკულტურული გზაჯვარედინი: ფრანგული ესთეტიკა  
ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაში

#### **Bela Khabeishvili**

Intercultural Crossroads: French Aesthetics in Georgian  
Modernist Poetry

### **ნინო ხოფერია ..... 27**

მიხეილ კობახიძის ეკრანული და ცხოვრებისეული  
თავისუფლების სტანდარტები

## **Nino Khoperia**

Mikheil Kobakhidze's Standards of Freedom in Cinema and Life

### **მზალო დობტურიშვილი ..... 31**

პოეტური ნაწარმოებების თარგმნის ზოგიერთი

პრობლემის შესახებ

#### **Mzago Dokhturishvili**

On Some Problems in the Translation of Poetic Works

### **ხათუნა კიკვაძე ..... 35**

ელენე ახვლედიანის პარიზის პერიოდის გამოფენები

ფრანგულ პრესაში 1925-1927 წლებში

#### **Khatuna Kikvadze**

Elene Akhvlediani's Paris Period Exhibitions

in the French Press, 1925-1927

### **მაია ბენიძე ..... 39**

ბიბლიური პარადიგმის ლიტერატურული ტრანსფორმაცია:

კაენის სივრცის პოეტიკა XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში

#### **Maya Benidze**

The Literary Transformation of the Biblical Paradigm: The Poetics  
of Cain's Space in 20th-Century French Literature

### **თეა თათეშვილი ..... 43**

ტექსტიდან ვიზუალურ ხელოვნებამდე:

ბაბილონის გოდლის ბიბლიური მითის სემიოტიკური

და ესთეტიკური ტრანსფორმაციები

#### **Tea Tateshvili**

From Text to Visual Art: The Semiotic and Aesthetic Transformations  
of the Biblical Myth of the Tower of Babel

### **ილია გასვიანი ..... 47**

ელა მაიარის საქართველო (მისი წიგნის, „რუს ახალგაზრდობას

შორის – მოსკოვიდან კავკასიამდე“, და ლოზანის ფოტოგრაფიის

მუზეუმში დაცული ფოტოარქივის მიხედვით)

## **Ilia Gasviani**

Ella Maillart's Georgia (Based on her book "Among Russian Youth – From Moscow to the Caucasus" and the photographic archive preserved at the Musée de Lausanne)

## **თამარ რუხაძე ..... 51**

ოთარ იოსელიანის „შემოდგომის ბაღები“:

ორი კულტურის გზაჯვარედინზე

## **Tamar Rukhadze**

“Gardens in Autumn” by Otar Iosseliani:

At the Crossroads of Two Cultures

## **სხდომა III Session**

## **ნანა გელაშვილი ..... 55**

ჩინური სახვითი ხელოვნების სათავეებთან

## **Nana Gelashvili**

At the Origins of Chinese Fine Arts

## **სალომე ციხისელი ..... 59**

ჩინური სტუმართმასპინძლობა და სუფრასთან სხდომის

ეთიკური რიტუალების წიგნის საფუძველზე

## **Salome Tsikhiseli**

Chinese Hospitality and Table Seating Etiquette According to the Book of Rites

## **თინათინ შიშინაშვილი ..... 61**

„ათასი ლის სიგრძის მდინარეები და მთები“

## **Tinatin Shishinashvili**

“A Thousand Li of Rivers and Mountains”

## **მარინე ჯიბლაძე ..... 67**

კონფუციის გამოსახულების ისტორიული ტრანსფორმაცია

## **Marine Jibladze**

The Historical Transformation of Confucius' Image

<b>ანა გოგუაძე, ჯიანფენგ ლი</b> .....	71
პოეზიისა და ფერწერის შერწყმა თანგის დინასტიის ჩინეთში	
<b>Ana Goguaдзе, Jianfeng Li</b>	
The Fusion of Poetry and Painting in the Tang Dynasty	
<b>ანნა მახარაძე</b> .....	75
„სიანის დიდი მეჩეთი ინტერკულტურულ ქრილში“	
<b>Anna Makharadze</b>	
“The Great Mosque of Xi’an in an Intercultural Perspective”	

## **სხდომა IV Session**

<b>გერტ რობერტ გრუნერტი</b> .....	81
გერმანული ლიტერატურა, განსაკუთრებით, ლირიკული პოეზია და მისი ასახვა ხელოვნების სხვა ჟანრებში, უპირატესად, მუსიკაში	
<b>Gert Robert Grönert</b>	
German Literature, Especially Lyric Poetry, and Its Representation in Other Arts, Particularly in Music	
<b>სოფიო მუჯირი</b> .....	85
ოსიანის პოემა როგორც ო. რუნგეს მხატვრობის ლაიტმოტივი	
<b>Sophie Mujiri</b>	
The Poetry of Ossian as the Leitmotif of O. Runges Artworks	
<b>ნანა გულიაშვილი</b> .....	89
კულტურა და ხელოვნება	
<b>Nana Guliashvili</b>	
Culture and Art	
<b>ლევან ბრეგაძე</b> .....	93
არტურ ლაისტი იოსებ როტერის შესახებ	
<b>Levan Bregadze</b>	
Arthur Leist on Josef Rotter	

<b>თამარ ქუმბურიძე</b> .....	97
რომანტიკული ირონიიდან გაუცხოების ეფექტამდე (ლუდვიგ ტიკის „ჩექმებიანი კატა“, როგორც თანამედროვე ანტიილუზიური თეატრის წინამორბედი)	
<b>Tamar Tchumburidze</b>	
From Romantic Irony to the Effect of Alienation (Tieck's "Der gestiefelte Kater" as a Prototype of Modern Anti-Illusionist Theatre)	
<b>ნინო პოპიაშვილი</b> .....	101
ქეთევან დედოფლის წამება გერმანულ სახელოვნებო სივრცეში (XVII-XX სს.)	
<b>Nino Popiashvili</b>	
The Martyrdom of Queen Ketevan in the German Artistic Sphere (17th-20th Centuries)	
<b>იორგ კრისტოფ გრიუნერტი</b> .....	105
ხელოვნება ლიტერატურის შემდეგ – მხატვრის თვალსაზრისი საკუთარ შემოქმედებაში	
<b>Jörg Christoph Grünert</b>	
Art After Literature – the Point of View of an Artist in its Own Doing	
<b>თამარ ზიგერ-პოპიაშვილი</b> .....	107
რიხარდ ვაგნერი და ზაქარია ფალიაშვილი: ეპიკური ოპერის ხელოვნება, დრამატული ნარატივი, მუსიკალური სტრუქტურები და კულტურული კონტექსტი	
<b>Tamara Sieger-Popiashvili</b>	
Richard Wagner and Zakaria Paliashvili: The Art of Epic Opera, Dramatic Narrative, Musical Structures and Cultural Context	
<b>სხდომა V Session</b>	
<b>ნანა გაბადაძე</b> .....	111
ფერების ჭიდილი ირაკლი ფარჯიანის მხატვრობაში	

## **Nana Gabadadze**

The Struggle of Colors in Irakli Parjiani's Painting

### **ეკატერინე ბაღდავაძე ..... 115**

სახელოვნებათმცოდნეო სამეცნიერო მეთოდის – ფორმის  
ანალიზის – ეპისტემოლოგიური საფუძვლები და აქტუალობა

## **Ekaterine Bagdavadze**

The Epistemological Foundations and Contemporary Relevance  
of the Art-Historical Research Method of Form Analysis

### **ნანა გაფრინდაშვილი ..... 119**

კარლო კაჭარავას ლექსი „როცა სინათლე კლებულობს“,  
როგორც გარდამავალი ეპოქის პოეტური რეფლექსია

## **Nana Gaprindashvili**

Karlo Kacharava's Poem "When the Light Diminishes" as a Poetic  
Reflection of a Transitional Era

### **ნანა ტონია ..... 123**

ხილული ემოცია („ეკფრასისი“ საფოს პოეზიაში)

## **Nana Tonia**

Visible Emotion ("Ekphrasis" in Sappho's Poetry)

### **ნინო წერეთელი ..... 127**

ფიროსმანი ლიტერატურაში – ვიქტორ შკლოვსკის  
„ნიკო ფიროსმანიშვილი“

## **Nino Tsereteli**

Pirosmani in Literature – Viktor Shklovsky's "Niko Pirosmanshili"

### **ჯულიეტა გაბოძე ..... 131**

ზიგა ვალიშევსკის უცნობი ნახატი  
(ვახტანგ ღამბაშიძის ალბომიდან)

## **Julieta Gabodze**

An Unknown Painting by Ziga Walishewski  
(From the album of Vakhtang Ghambashidze)

**მარიკა ჭითანავა-ლობჯანიძე ..... 135**

წმიდა მარკოზ მახარებლის ლიტურგიის კოპტური და არაბული  
ხელნაწერების მხატვრული ანალიზი

**Marika Tchitanava-Lobzhanidze**

Artistic Analysis of Coptic and Arabic Manuscripts of the Liturgy of Saint  
Mark the Evangelist

**ნინო ჯოხაძე ..... 141**

სად ვართ ახლა? – თანამედროვე ხელოვნება,  
როგორც დროისა და ყოფიერების კვლევის სივრცე

**Nino Jokhadze**

Where Are We Now? – Contemporary Art as a Space  
for Exploring Time and Existence



**გამოცემაზე მუშაობდნენ:**

თამარ გაბელაია

ნანა კაჭაბავა

ნინო ვაჩეიშვილი

მარიამ ებრალიძე

