

# სავიქტირო



2004

**რედაქტორ-გამომცემლები**

სამსონ ლეჟავა  
ინგა ქარაია  
სალომე ცისკარიშვილი

**Publishers:**

Samson Lezhava  
Inga Karaia  
Salome Tsiskarishvili

**სარედაქციო კოლეგია:**

თემო გოცაძე  
გია ეძგვერადე  
ბარბარა ვორონცოვი (დიდი ბრიტანეთი)  
დომიტრი თუმანიშვილი  
ჯო კეიგლი (აშშ)  
ქეთი კინსურაშვილი  
ოლია კოსტინა (რუსეთი)  
ირინა კოშორიძე  
ასმათ ოქროპირიძე  
ვასილ პანკრატოვი (რუსეთი)  
ნანა ყიფიანი  
ირაკლი ყიფშიძე  
გოგი ხოშტარია

**Editorial Board:**

Temo Gotsadze  
Gia Edzgeradze  
Barbara Woroncow (Great Britain)  
Dimitri Tumanishvili  
Joe Kagle (USA)  
Ketii Kintsurashvili  
Olia Kostina (Russia)  
Irina Koshoridze  
Asmat Okropiridze  
Vassily Pankratov (Russia)  
Nana Kipiani  
Irakli Kipshidze  
Gogi Khoshtaria

**კომპიუტერული დიზაინი**

შალვა ბაღათურია

**ტექნიკური რედაქტორი**

ლაშა ქარაია

**Computer Design**

Shalva Bagaturia

**Technical editor**

Lasha Karaia

შურნალი გამოდის **ზურაბ წერეთლისა და გიორგი გიგინეიშვილის** შემწეობით  
THIS JOURNAL IS PUBLISHED BY THE FINANCIAL SUPPORT OF ZURAB TSERETELI AND GEORGE GIGINEISHVILI

გარეკანზე: **ნანა ჭურღულია**, „**ღამის კრისტალები**“, ქაღალდი, აქვარელი  
On cover: **Nana Churgulia**, „**Evening Crystals**“, Paper, Watercolour

© საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია

© Georgian Museums Association

© სურათების ეროვნული გალერეა

© National Picture Gallery

მისამართი: 0105, თბილისი, რუსთაველის პრ. 37, სურათების ეროვნული გალერეა

Address: 0105, 37 Tbilisi, Rustaveli ave. National Picture Gallery

E-mail: karaiainga@yahoo.com; salome\_ts@yahoo.com

ტელ/მობ.: (+995 77) 725 450; (+995 93) 908 630

## რედაქციისაგან:

ჟურნალი „სპექტრი“ 1988 წელს დაფუძნდა და ათიოდე წელი იარსება. ამ ხნის მანძილზე ბევრი რამ გადაგვხვდა თავს, ჯერ იყო და „მხატვრის სახლი“, სადაც ჩვენი რედაქცია იყო დაბინავებული, თბილისის ცნობილი მოვლენების დროს განადგურდა. შემდეგ კი, უსახსრობის საბაბით, ჩვენი რედაქცია დაშალეს. ქართული სახვითი ხელოვნების ერთადერთი ბეჭდვითი გამოცემა, დიდი ძალისხმევით დაარსებული და შენარჩუნებული, გაუქმდა და 1998 წლიდან საერთოდ არ გამოსულა. რამდენჯერმე ვცადეთ მისი აღდგენა, მაგრამ არაფერი გამოგვიდოდა, სანამ არ გამოჩნდა ჭეშმარიტი მეცენატი, რომელმაც იტვირთა ეს უაღრესად კეთილშობილი მისია და ჟურნალის დასტამბვის ხარჯები გაიღო.

უანგარო დახმარებისათვის უღრმეს მადლობას მოვახსენებთ სახალხო მხატვარს, საფრანგეთის უკვდავთა აკადემიისა და სან-ფერნანდოს (ესპანეთი) ნატიფი ხელოვნების სამეფო აკადემიის ნევრ-კორესპონდენტს, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს, ცნობილ ქართველ ხელოვანსა და ქველმოქმედს ბატონ ზურაბ წერეთელს, აგრეთვე მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორს, პროფესორ გიორგი გიგინეიშვილს.

ახალი „სპექტრი“ იერშეცვლილია, ბევრი რამ ახლებურად გავიაზრეთ და ვთვლით, რომ ჟურნალი უფრო სრულად უნდა ასახავდეს დღევანდელი კულტურული ცხოვრების დრამატულობას, მისი რიტმის ცვალებადობას, რთულ და მრავალნახნაგოვან პრობლემებს, რომლებიც უცილობელ გადაჭრას საჭიროებს. რედაქციის სურვილია, „სპექტრთან“ ითანამშრომლონ არა მარტო ხელოვნებათმცოდნეებმა და კულტუროლოგებმა, არამედ სამუზეუმო საქმის სპეციალისტებმა, რესტავრატორებმა და, რაც მთავარია, მხატვრებმა.

ველით თქვენს გამოხმაურებას.

რედაქცია სისტემატურად გამოაქვეყნებს კრიტიკულ მასალებს ყოველგვარი შეკვეცის გარეშე, თუნდაც გამოთქმული აზრი „სპექტრის“ პოზიციას არ ემთხვეოდეს. ამასთან, აუცილებლად დაუთმობს ჟურნალში ადგილს საწინააღმდეგო თვალსაზრისის შემცველ მასალებსაც.



**შინაარსი**

**სამსონ ლეჟავა**  
ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის ----- 5

**მაია ციციშვილი**  
ძველი თბილისის ხედები — კომუნალური მუზეუმის დაკვეთა (1926-30-იანი წლები)----- 19

**ასმათ ოქროპირიძე**  
ბეთანიის მხატვრობა და მართმადიდებლური ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი ----- 25

**ქეთევან კინწურაშვილი**  
დავით კაკაბაძის ბიომორფული აბსტრაქციები ----- 32

**მარინა მეძმარიაშვილი**  
ფიროსმანი და რუსი ავანგარდისტები ----- 41

**ინგა ქარაია**  
ზურაბ წერეთელი (შტრიხები პორტრეტისათვის) ----- 46

**სვეტლანა ხრომჩენკო**  
თენგიზ მირზაშვილის „კრემლის ისტორიები“ ----- 61

**ინგა ქარაია**  
გიორგი გიგინეიშვილის მხატვრობა ----- 72

**ჰანს ზედელმა რი**  
ოთხი ხანა დასავლური ხელოვნებისა (გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო დიმიტრი თუმანიშვილმა) ----- 77

**ჟან ბოდრიარი**  
გლობალურის ძალადობა (ინგლისურიდან თარგმნა ნანა ყიფიანმა) ----- 85

**ხათუნა ხაბულიანი**  
აპენდიქსი - 2 ----- 92

**ნესტან თათარაშვილი**  
ნუთუ ამის ღირსია დავით სარაჯიშვილი?! ----- 97

**სალომე ცისკარიშვილი**  
მუზეუმი და მისი მომავალი დღე ----- 105

იუნესკოს პროგრამა ამიერკავკასიის მუზეუმების პოტენციალის განვითარებისათვის ----- 109

**ქრონიკა** ----- 116

**რეზიუმე** ----- 130

სამსონ ლეჟავა

# ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის

ფრანგებს რომ სცოდნოდათ ფიროსმანაშვილის არსებობის შესახებ, ისინი საქართველოში გამოემგზავრებოდნენ ფერწერის შესასწავლად.

ოსიპ მანდელშტამი

ფიროსმანაშვილი ქართული კულტურისათვის გამორჩეული მოვლენაა არა მხოლოდ როგორც გენიალური მხატვარი, არამედ როგორც ერთი ყველაზე დიდი სიმბოლოთაგანი. იგი რუსთაველისა თუ ზოგადეროვნული პოლიფონიური მუსიკის დარი ფენომენია, რომელნიც თავის მხრივ, საქართველოს სულიერ მონაპოვრებს მსოფლიო მნიშვნელობას სძენს.

ფიროსმანაშვილის შემოქმედების რაობაში გასარკვევად საჭიროა გავიაზროთ, თუ რა კულტურის საზრისსა და თვისობრიობას გამოხატავს იგი განსაკუთრებული შთამბეჭდავობით.

საქართველოს ტრაგიკული ისტორიული თავგადასავალი იმავე დროს, მეტყველებს მის დიდად თავისებურ უნივერსალიზმზე. ეს ქვეყანა მსოფლიო ცივილიზაციათა გზაშესაყარი, „კვეთის“ ალაგი ოდითგანვე იყო, რაც მის კულტურას უნიკალურ თვითმყოფადობას სძენდა: აღმოსავლურ და დასავლურ დასაბამიერ „სანყისთა“ შეხვედრა აქ შობდა არა კონფლიქტს, არამედ ცოცხალ დიალოგურობას, ავლენდა მაღალი ჰარმონიის, უჩვეულო სინთეზის, და ამასთან, გამოკვეთილად საკუთარი სტრუქტურის შექმნის შესაძლებლობას და არსებითად, ახალ თვისობრივობას აყალიბებდა. ამიტომაც იყო გ. ნადირაძის თქმით, რუსთველთან ორგანულად შეხამებული, რიტორიკის ტერმინთა მოხმობით, ატიციისტური სისადავე და აზიანიზმის ჩუქურთმები; ამის გამო აღმოჩნდა ქართლ-კახური სიმღერა გასაგები და გასაზიარებელი თავისი ორიენტალურად შეფერილი ქცევებით არაბის, სპარსის და თვით ინდოელისათვის — ერთი მხრივ, და იქნებ უფრო მეტადაც — ევროპელთათვის, თავისი უაღრესად სისხლსავსე, გაჯერებული მრავალხმიანობით მეორე მხრივ. ამასთანავე, ქართულ კულტურაში მთელი სისავსით შეიგრძნობა ქრისტიანობამდელი, უძველესი აღმოსავლეთის სუნთქვა და იმავდროულად, მისთვის შინაურიც კია ელინთა სივრცე, ძველი რომი და ცხადია, ბიზანტია — თავისი გადამწყვეტად თანაზიარი ქრისტიანული მსოფლმხედველობით. საქართველოს ყოველთვის ახასიათებდა მიმღეობა თუ მიდევნება იმ ზეჟამიერი ფასეულობებისა, რაც მან აღიქვა და იპოვა სპარსულ, არაბულ, გნებავთ თურქულ, მოგვიანებით კი რუსულ კულტურაში. ქრისტიანულ, მართლმადიდებლურ „ველტ-ბილტთან“ ერთად, (განსაკუთრებით ბიზანტიის დაცემის შემდგომ), მისთვის ყოველთვის არსებითი იყო დასავლური ფასეულობანი — გამოხატული პიროვნულობის მნიშვნელოვანებასა და „რუსთველისეულ“ რაინდულ სულისკვეთებაში; ასევე ტოლერანტულობასა და არაიდეოლოგიზირებულ, ერთგვარად „ყოფით“ დემოკრატიზმში. ევროპული დამხრობის შინაგანი არჩევანი ცხადყვეს ისეთმა დიდმა ფიგურებმა, როგორნიც არიან

ვახტანგ VI, ერეკლე II, ილია ჭავჭავაძე, ნ. ნიკოლაძე, არჩილ ჯორჯაძე, დ. კაკაბაძე და სხვანი, მაგრამ ეს ყოველივე ხორციელდებოდა ზურგშეუქცევლად აღმოსავლეთის დიადი სამყაროსადმი, რაც არსებითია.

ამ ორი გრანდიოზული სამყაროს თავისუფალი შეხვედრის ადგილი იმთავითვე იყო საქართველოს გული — თბილისი, რომელმაც XIX ს-შიც შექმნა მათი თითქმის დაუჯერებელი ერთობის ახალი „ვერსია“. მისი მაორგანიზებელი კი ქართველთა მსოფლხატია, რომლისათვისაც — „თათარიც ჩვენი ძმა არი“... ამ სივრცეში შედგა უცნაური „პოლიფონია“ ქალაქურ აივანთა „კლასიციზტურად“ ნათელი სტრუქტურისა და მათი ათას ერთი ღამისეული დასტანდაზების ჩუქურთმისა; აქ ჟღერდა მგრძნობიარე და თან მედიტაციური დუდუკიც, ვირტუოზულად ახმიანებული თარიც, ექსპრესიულად „მოტირალი“ ქამანჩაც და იქვე — უდიდესი სიყვარულით სარგებლობდა ევროპული, უმაღლესი რანგის ოპერა, ხოლო შებინდებისას, რომელსამე ვინრო შუკაში, მოქეიფების დოსტად ქცეულ მეარღანესაც, და უცებ იქვე უზადოდ მჟღერ კლასიკურ საფორტეპიანო პიესებსაც მიაყურადებდით; პარადოქსია, მაგრამ თვით რუსებზე ხშირად უკეთესი შესრულებით, (თანაც მრავალგან), — მოისმენდით ჩინებულ რუსულ რომანსს. და ბოლოს, რალა თქმა უნდა, ქართველ თავად-აზნაურთა შნოიანი დროსტარებისას, ზეაღმტაც მრავალჟამიერს დააგუგუნებდნენ ხოლმე... ეს იყო ოვანეს თუმანიანის პერიფრაზირებისას, ქართველთა მასპინძლობით შექმნილი, ფანტასტიკური მოზაიკა კულტურებისა, არა მხოლოდ თანამყოფი, არამედ განუყოფელი, ერთობილი. ასეთი მიმზიდავი „მულტიკულტურულობა“ მომდინარეობდა ქართველთა გულგახსნილი ხასიათიდან, ფასეულის თუნდაც ინტუიტიური მიმღეობიდან. თავს იჩენდა ამასთან, საკუთარ სტრუქტურაში ჩართვა არსებითი სახეცვლილებით — ქალაქის აღმშენებლობაში იმხანადაც ხომ მონაწილეობდა, და დიდი შთაგონებითაც — მრავალი ერი: რუსიც, გერმანელიც, პოლონელიც, იტალიელიც, ფრანგიც, შვედიც, სპარსიც, აზერბაიჯანელიც, სომეხიც, ებრაელიც, ლეკიც და ვინ იცის, კიდევ ვინ - ქართველებთან ერთობლივად. ეს ქალაქი, მისი კულტურის დანამდვილებით იშვიათი უნივერსალიზმის წყალობით, უდიდესი შთაგონების წყაროდ იქცა არა მხოლოდ გამოჩენილი ქართველი მოღვაწეებისათვის, არამედ ისეთი რანგის გამორჩეული პიროვნებებისათვის, როგორიც იყვნენ ა. დიუმა, ა. პუშკინი, ლ. ტოლსტოი, პ. ფლორენსკი, გ. გურჯიევი, არშილ გორკი, კ. ჰამსუნი, ჯ. სტეინბეკი თუ სხვანი. ფიროსმანაშვილი კი არა თუ მხოლოდ ისისხლხორცებდა ამ ქალაქის სულს, არა მხოლოდ იღებდა მისგან ინსპირაციას, არამედ ამ ქალაქის თვით არსის ფუნდამენტურად გამომხატავი იყო. ან დალუპვის, განადგურების პირას მისული, თბილისური მრავალეროვანი ეზოს დიდებული სამყაროს თანაცხოვრებაში, მოგეხსენებათ, წამყვანი იყო მოყვასისეული, ურთიერთთანამდგომი ცხოვრების წესი, რასაც ღრმად ეთანხმებოდა ფიროსმანისეული „ქართულ-რუსულ-სომხური“ წარწერებიც მის ტილოებზე, მაგრამ ერთი რამ მაინც გამოსაკვეთია: საუკუნეთა მანძილზე დიდი სულიერი თავგადასავლის მატარებელი ამ ქალაქის არსებითი მნიშვნელობის მიუხედავად ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში (სწორედ თბილისმა განსაზღვრა — თუმც კი არაპირდაპირი გზით, ევროპული ფერწერის ენასთან მხატვრის შეხვედრის ხასიათი, და მანვე, თავისი უნივერსალიზმის სულით, ბოლომდე გამოავლინა ამ უდიდესი ხელოვანის მასშტაბი), გადამწყვეტი მხოლოდ თბილისის „ფაქტორი“ როდი იყო. ძირი და სათავე მისი შემოქმედებისა (რომელიც „გაიფურჩქნა“ დედაქალაქში), გახლავთ საქართველოს სოფელი. იგი ხომ „გიორგიანული“, მინის კულტურის სახეა, ხორბლისა და ღვინის ერთი სამშობლოთაგანი (რითაც სრულდება ზიარების საიდუმლო). და სწორედ ამ კონტექსტშია არსებითი, რომ მისტერიალურად, საქართველო ქრისტიანულ სივრცედ „იგულვებოდა“ თვით ქრისტიანობის დამკვიდრებამდეც, ვინაიდან შინაგანად ეგებებოდა მაცხოვარს მის განკაცებამდე. კახეთის სოფელი, მისი გარემო, „კაცთსამყოფელი“, (ანუ ადამიანის შესაქმით დაკვალული ბუნებისა და კულტურის ერთობა), არათუ მხოლოდ დიდი სტიმული იყო ნიკალასათვის, არამედ მისი ფერწერის შთამაგონებელ პირველსაწყისს, ერთგვარ სათავეს წარმოადგენდა. გრიგოლ რობაქიძის მიერ ხაზგასმული განცდა „მინისეულობისა“, ნიადა-

გისმეირობისა (ნუ დავივინყებთ, რომ სიტყვა „ნიადაგ“ მუდმივს, მარადიულსაც გულისხმობს), მასთან მეტად ძლიერია, თვით ძირეულიც. ისიც არაა დასავინყებელი, რომ ფიროსმანის დროის თბილისი როდი იყო ურბანისტული „მონსტრი“, მეგაპოლისი — მასში მინის კულტურის სული, მსოფლმხედველობრივადაც — ჯერაც დაკარგული სრულებითაც არ იყო.

ყოველი ის საწყისი, რამაც დატოვა სულიერი კვალი ფიროსმანაშვილზე, არსებითი ჩანს. ეს არის პირველყოვლისა, თავად ტრადიციული ყოფა, ცხოვრების წესი, შრომითი და საზეიმო რიტმების მონაცვლე მრავალნაირობით, რელიგიური, მართლმადიდებელი რწმენისადმი ერთგულებით, სოფლად შემოქმედებითი სულისკვეთების სიცხოველით და საზოგადოდ, ტევადი, მართლაც დიდი სიმდიდრით მისი სამყაროსი, რის ინტენსიურ სურათსაც გვიხატავს გიორგი ლეონიძე თავის „ნატურის ხეში“. ეს სამყარო ნიკო ფიროსმანაშვილს მუდამ თან სდევდა. ბუნებას, დიდ კოსმოსს, იგი ვაჟას მსგავსად, მისანდობელად, ღვთიური შესაქმის გამოვლენად, და თ. ჭილაძის თქმისა არ იყოს, „ადამიანის სახლად“ აღიქვამდა. ადამიანი მასთან, როგორც მართლმორწმუნე ქრისტიანთან, ღვთის ხატია და ამასთან ერთად, „სასიკეთო“ ბუნების ნაწილიც, მისი თანამოზიარეც. ის კულტურის მიერ იერცვლილი და თანაცვე, მაინც პირველქმნილი ბუნების ნიადაგს თუ სამყოფელში თავისუფლად სუნთქავს, რადგანაც ასეთად დანახული ბუნებაა მისთვის მახლობელი, მშობლიური სივრცე, სადაც იშლებოდა ადამიანთა ენერგიით აღვსილი ქმედება: შრომა, ლხინი, აღმშენებლობა. თუმცა სიხარულს, როგორც წუთისოფლის უღმობელი კანონი გვაუნყებს, მწუხარება გარდაუვლად ჩაენაცვლება ხოლმე, რასაც დიადი ოსტატი უდიდესი თანალმობით სახავს, მაგრამ კახური მრავალჟამიერის სულისკვეთების დარად, მისი ხელოვნება, დიდი, შეფარული ტკივილისა და არაგათვალსაჩინოებულის, მაგრამ ღრმა დრამატიზმისას, მაინც მხნეობით, სიცოცხლისმოყვარულობითაა აღსავსე. ის კვლავ და კვლავ ყოვლისაღმომცენებელი მინის სიუხვეს, მადლით აღვსილობას გამოხატავს და აღიქვამს მას, როგორც მუდმივგანახლებადი ენერგიის ნიადაგს. მინა აქ ერთგვარი ხატია მითოსური „გეასი“ — იგი არც ფონია, არც „პეიზაჟი“ თუ ლანდშაფტი, არამედ საარსებო და გადამწყვეტი „თავდაპირველობა“, და მასშივე, ბიბლიური საზრისიც უთუოდ ამოიცნობა. აი ამ სივრცეს, ამ კახურ, თუ ზოგადქართულ, უფრო ფართო მნიშვნელობით კი — თვით „დედა — მინისეულ“, ზემოხსენებულ ძალუმ „გეოპლასტიკას“, ის მთელი არსებით გრძნობდა, როგორც ყოვლისაღმომცენებელ, გამზიარებელ სიუხვის წყაროს — თავისი მსხმოიარობით, ნაყოფიერებითა და იმავდროულად, ყოვლისმადერთიანებლობით. ამასთან „სიუხვე - სისავსე“ — იგი უაღრესი ზომიერებით წარმოაჩენდა.

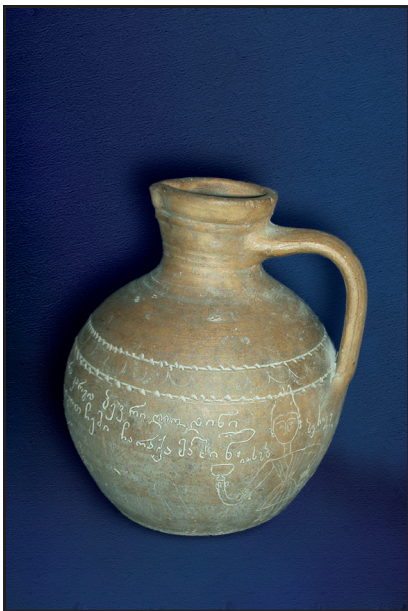
არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა იმ შესისხლხორცებულ საგნობრივ გარემოს, რაც იმხანად, XIX საუკუნის II ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში, არა სამუზეუმო წარსულს, არამედ ცოცხალ რეალობას წარმოადგენდა. ასეთი იყო საცხოვრისიც, ავეჯიც, ჭუჭყელიც, კედლის გამამშვენებელი ფარდაგიც, ხალხური საკრავებიც, თოფ-იარაღიც, ლაზათიანი სამოსელიცა და მრავალი სხვაც...

თუკი საცხოვრისით დავინყებთ: ფიროსმანის დროინდელი ქართლ-კახეთის სახლთა დიდი ნაწილი, ჩინებული ნიმუში იყო ე.წ. „ხალხური“ არქიტექტურისა. პირველადი, ანდა „ბუნებითი“ მასალების გამოყენება, ყველგან იჩენდა თავს. რიყის ქვით (ზოგან თეზიფხურად აღნაგი), ქვა — აგურის შერევითა თუ მთლიანად აგურით ნაგები სახლები, გამოირჩეოდა სიმკვიდრით, მოხდენილობით ნყოფისა, დეკორის სისადავე — თავდაჭერილობით, მტკიცედ „შეკრული“, ერთობილი იერით. ამ შნოიან, სახლებს ახასიათებდა პლასტიკური სისავსე, თავმოყრილობა, დეტალთა სუბორდინირება, ერთგვარი „შენივთულობაც“. შინაგანი მონათესავეობა, საერთო „ძირებიდან“ მომდინარეობა მათ ლაპიდარულ სიცხოველესა და ფიროსმანის უთვალსაჩინოეს, ინტენსიურ ლაკონიზმს შორის, ეჭვმიუტანელია — არსებითად ეს ხომ, ერთი კულტურის ენის სხვადასხვა „ტექსტებია“. მსგავს სახლთა თავისებური „ანალოგი“, (ცხადია მიკროსტრუქტურის დონეზე), იყო თიხის ის ჭურჭელი, რომელსაც ფიროსმანის ნატურმორტებში განსაკუთრებული დატვირთვა ენი-



ჭება. ასეთია ზოგან ძუნწი, მხოლოდ აუცილებელი მორთულობით გამშვენებული, ანდა სულაც მისით დაუფარველი, სრულფასოვნად „სკულპტურული“ პლასტიკის მქონე, ხელლონივრად გამოყვანილი დოქები, ხელადები თუ ჩაფები, რომელთაც ანტროპომორფულობის თარგმანებაც ახასიათებს და დიდად თავისებური, „კახური“ სინაღდე, უბრალოება და ფორმის ძალამოსილება. ქვევრი ხომ ფიროსმანთან ერთ-ერთი წამყვანთაგანი „პერსონაჟია“ — ბარაქიანი, „ძლევა მოსილი“, მრავლისდამტევი...

ძველებური სოფლური ინტერიერის გახსენებისას თვალწინ ფაქტურულად „ხაოიანი“, გაჯერებულად მჟღერი, ფერადოვანი, თავდაჭერილი, მაგრამ ძალიან სადა ფარდაგებიც წარმოგვიდგება, რომელთა „არქექტიპული“, ამომწურავად სრული კონფიგურაციები რიტმულად მაღალორგანიზებულია თავისი „ტექტონიკური“ განთავსებით. შავისა და თეთრის მნიშვნელოვანება მათში (ი. კოშორიძე) მახლობელი და საზიაროც კია ფიროსმანაშვილისათვის, რომელთანაც აქრომატულობის მნიშვნელოვანება ცხადყოფ. ხომტარიამ.



აქვე, ალბათ, კედელზე შეკიდული ფანდურიც მოგვაგონდება, რომლის ფორმას არსობრივად იმავე რიგის თვისობრიობა აქვს, რაც იქაურ ჭურჭელს, ხოლო მისი ღრმად გულშიჩამწვდომი, ბუნების სტიქიებთან შესისხლხორცებული, „პირველქმნილი“ ბგერადობა და ჟღერა, კვლავ და კვლავ სრულად განგაცდევინებთ მიწის სურნელს, სოფლის სულიერ სამყაროს, მის სივრცეს, მისი სახილველის მომცველობას. ამ თითქოსდა „მარტივ“ საკრავს თავის ცოცხალ კონტექსტში, დიდი მასშტაბურობა გამოარჩევდა — მასზე გმირულ, ღრმად სუგესტიურ, ისტორიის გარიჟრაჟის სამყოფელში გადამყვან, ეპიკური გაქანების ბალადებსაც ამღერებდნენ, გამაფიცხებელ, ცეცხლოვან საცეკვაო რიტმებსაც მგზნებარე ტემპერამენტით ჩამოჰკრავდნენ ხოლმე, სხვა დროს კი, უფრო მწუხრის ჟამს — კერის პირას იღუმალებით მოსილ, ჭვრეტითობის სიღრმით გამორჩეულ, უინტიმურეს მელოდიებსაც ჰქმნიდნენ ქართველი გლეხები — დარბაზის მართლაც იღუმალ შიდა სივრცეში.



და რახან დარბაზს შევეხეთ, მის „ტაძრისებრ“ ინტერიერში აღმართულ დედაბოძზეც უნდა ვისაუბროთ, რომელიც მართლაც ამაღელვებელი რამ არის — ერთი მხრივ ნონადობის, მასიურობის, მეორე მხრივ კი, მისივე ძლევა — გადალახვის, გრავიტაციასთან შეპირაპირების პარადოქსული შეხამებით. მისივე უდიდესი ძალის დამტევი, ასტრალური მორთულობა მართლაც ფეთქებადი ენერჯიის მქონეა და ამდენადვე — „სასტიკად შემოსალტულიც“. დედაბოძის ერთობ მწყობრ, „დინამიკურად მდგრად“ ფორმაში უმძლავრეს მონუმენტურობას აღვიქვამთ, რაც ფიროსმანაშვილის მონუმენტურობის შინაგან მნიშვნელოვანებას სისხლ-ხორცულად ეხმიანება.

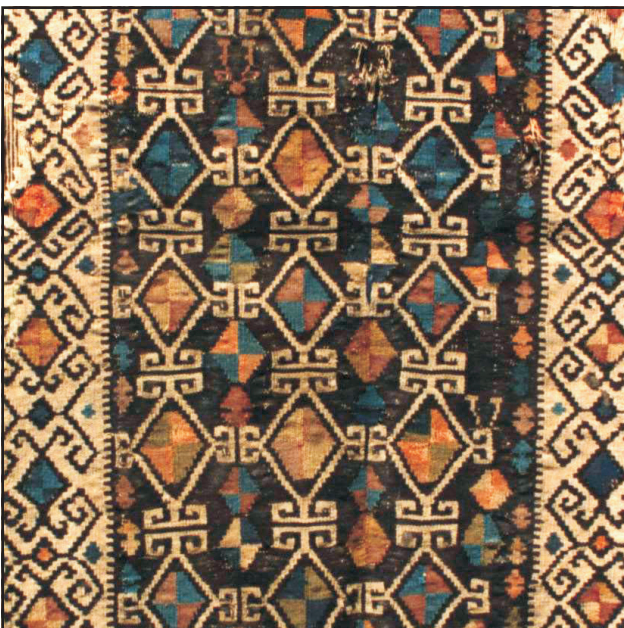
რაც შეეხება ძველებურ აივანთა ხის ჩუქურთმას — აქაც



არსებობს არც თუ ხელნამოსაკრავი გადაძახილი. ესაა ზოგადად ყოფითისა და საკრალურის ერთობის განცდა, უფრო კონკრეტულად კი — ნუთისოფლისეულისა და „ზესთა — სოფლისმიერის“ შეკავშირებულობა. აღნიშნულ დეკორში ჩანს მზე, მთვარე, ცისკრის ვარსკვლავი — ციური სფერო; ასევე წარმოდგენილია ჩიტები, ვერძები, ირმები, „მიმართულნი“ ამ მაღალი სამყოფელისაკენ, და შესაძლოა, გეომორფული ნიშნებიც. საბოლოოდ აქ მნათობთა, ცოცხალ არსებათა და მიწის არსებითად ბრძნული, „კოსმოლოგიური“ ხატებია მოცემული, და რაც უმთავრესია, მსგავსი მსოფლგანცდა მახლობელია ფიროსმანისათვის, რომელთანაც ყოვლადობის „ჰოლისტური“ განაცადი, გადამწყვეტიც კია მის ფართო პანორამებში, სადაც ნუთისოფლისეულ, ალაზნის ველისებრ ფართოდ გაშლილ გრანდიოზულ სცენათა გადაზრდას მისტიკურობით გაჯერებულ, ზენა, „ასტრალურ“ სფეროებში, ახასიათებს ხოლმე დიდად თავისებური უწყვეტობა. ეს არსებითად იმ რიგის ერთობაა, რომელიც ჰომეროსისეულ აქილევსის ფარის დიად ხილვაშია წარმოჩენილი. საგულისხმოა აგრეთვე გამოსახულების არსობრივ ნიშნამდე დაყვანა (რაც ფერწერის ენისათვის შესაძლოა ყველაზე რადიკალურიცაა ფიროსმანთან), და, ამას გარდა, სანყის ელემენტთა მცირე ოდენობისა და გარკვეული სიმარტივისას — შეხამებათა უდიდესი მახვილგონივრულობა, გამომგონებლობა (რაც ნათელყო გ. ხოშტარიამ), ისევე როგორც უღრმესი ხატოვანება. აღარასვამბობთ კომპოზიციური აგების მტკიცე ტექტონიკაზე.

და ბოლოს: აუცილებლად უნდა შევეხოთ საფლავის ქვებს, რომლებთან სიახლოვეც უბრალოდ, უფრო თვალსაჩინოა, თორემ ძირეულად არანაკლები კავშირია ე.წ. „ხალხური“ ხელოვნებისა ზემოთხსენებულ სხვა გამოვლინებებთან.

საფლავის ქვათა საიდუმლოებით მოცული და თანადროულად გულმისავალი სამყარო, მართლაც უღრმეს შინაგან მონათესავეობას ავლენს ფიროსმანისეულ ხედვასთან. ამ მსგავსების არსებითი მხარე გ. ხოშტარიამ „ნაივურ მონუმენტურობაში“ დაინახა საფლავის ქვების ზედა სიბრტყეზე ამომწურავი რეპრეზენტატიულობითაა წარმოჩენილი ფიგურატიული გამოსახულებანი, თავისი უბრალოების სიდიადით, ლაკონიზმის სისავსითა და თავდაჭერილი გამომსახველობისას ზუსტად მიგნებული „ინფორმაციულ კონცენტრატთა“ მნიშვნელოვანებით, განზოგადოების სრულებით არასქემატური, უმაღლესი ხარისხით, აღნიშნული გამოსახულებანი, „ხალხური“ ხელოვნების პირობითად „ანონიმურ“ წრეში, მართლაც ყველაზე მჭიდროდ უახლოვდება ფიროსმანს, რომელიც, როგორც ირკვევა, სიღნაღში თავადვე მონანილეობდა მათი წინასწარი „ნახატის“ შექმნაში.





ამდაგვარი საფლავის ძეგლთა გარდა, საგულისხმოა სხვა სახის საფლავის ქვებიც, რომელნიც, მაგ. მთიულეთისა და გუდამაყრის თვალმოუშორებელი სილამაზის მქონე სოფელთა მთის კალთებზეა შეფენილი (მცირე დარბაზულ ეკლესიათა ირგვლივ მიმოფანტული). ისინი მართლმორწმუნე მართლმადიდებლების, ბურდულების ნახელავია და XX ს. დასაწყისშია შექმნილი, ანუ ფაქტობრივად ფიროსმანის პარალელური მოვლენაა. მათში ძირითადი გამოსახულებებით იფარება არა ზედა, არამედ გვერდითი სიბრტყე. კომპოზიციათა

წყობაში (რომელთაც ზოგან ოდნავი „ჟანრიზაციის“ ელემენტები ახასიათებს), მათ მოჩარჩოებაში, და დაფერვის პრინციპში და სხვა იკითხება დაზგური ფერწერის შორეული გამოძახილი. აქ შეიძლება შეხვდეთ თავისი სახასიათო მოძრაობით ცინცხალ გამოსახულებას ქოლგიანი დედაკაცისა; ქალბატონს, რომელიც სემანტიკურად დატვირთულ, უზარმაზარსანთლიან, დიდად უცნაურ თითქოსდა საკუთარ-სააღაპო სუფრას მისხდომია; მეცხვარეს ერკემალითურთ; ჩოხოსან მესაქონლეს; გუთნისდედას ხარებთან ერთად თუ სხვ. აქაც ადამიანთა ფიგურებში ბევრგან საზიაროა, ერთგვარად იერატიული სტატიკა, საზეიმო წარმოჩენითობა, ხოლო ცხოველთა გამოსახულებანი კი ხშირად უფრო დინამიკურია, გამოირჩევა შეუმცდარი ალღოიანობით აღქმული სილუეტით, მოძრაობის ხასიათი სიზუსტით, ხანდახან კი შიგნიდან „მონოლილი“ ფორმის ძალით. მოტივთა გადანწყვეტაში, ხასიათსა თუ იერში, სრულიად რეალურია შეხვედრა ფიროსმანის სახილველთან — თავისი სისხლსავსე ეკონომიურობითა და როგორც ითქვა, ძალიან ტევადი ხატოვანებით. ზოგან „მიღმური“ სივრცის ვიზიონებსაც ვხვდებით (რომელთა მსგავსი მაგალითებიც არაერთგან ჩანს ფიროსმანის რელიგიურ ტილოებშიც). ეს გამოსახულებანი გამსჭვალულია ერთგვარად შესაძლოა — „ფოლკლორიზირებული“, მაგრამ როგორც მაგ. ე. ნადირაძის კვლევა ადასტურებს, ძირეულად მაინც, მყარად ქრისტიანული მსოფლგანცდით. ამდაგვარია ანგელოზთა გამოსახულებანი; კეთილი ნაყოფისა და მადლის გამრავლების იდეათა გამომხატავი, მცენარეული დეკორი; ცხადია, უპირატესად ჯვარი; ძალიან მნიშვნელოვანია ასევე სამსხვერპლო კრავის თემა, რომლის რქებს შორის კვლავ და კვლავ ჯვარია მთიულეთის საფლავის ქვებში — ესაა არათუ ბოლნისის სიონიდან, არამედ თვით წინარექრისტიანული ხანიდან საცნობი მოტივი, როგორც დიდად საგულისხმო „წინარე-უნყება“ ქრისტიანობისა. ამ მრავალგზის ჩენილ „ხატებთან“ კონტაქტისას, ისევ და ისევ გვაგონდება ალდგომის კრავის მოხსენიება ფიროსმანაშვილთან დაკავშირებით გრ. რობაქიძის მიერ, სადაც ის „ხედავს“ ჩვენში უზენაესი სიყვარულის აღმძრავ, უდიდეს „საცოდაობას“. რაც შეეხება ირემთა გამოსახულებას, მათში სუფევს სრულფასოვნად მარტივი, ამომწურავად მეტყველი ვარირება ჯერ კიდევ ბრინჯაოს სარტყელებისა და ბალთების ფუნდამენტური სიმბოლიკიდან მომდინარე იმ „თემებისა“, ფიროსმანაშვილმა წარმოუდგენელ სიმალღეებს რომ მიაღწია. სახელმოხვეჭილ ვ. პროპს რომ ეხილა ეს დიდებული ტილოები, ვფიქრობ, თავის თეორიას ზღაპარში პროტაგონისტის



„შემნის“ შესახებ, იგი ფიროსმანაშვილის გამოსახულებათა მაგალითზეც წარმოაჩინდა.

ძველებურ საფლავის ქვებში იხილება უდიდესი იმედი, სასობა მიცვალებულის შეწყალებისა, ხოლო ეპიტაფიები (რომელთაც ზოგჯერ ეხმიანება ფიროსმანაშვილისეული წარწერები), გვაკვირვებს წრფელი გულუბრყვილობისა და უღრმესი სიბრძნის გულმოსახვედრი შეხამებით.

გთავაზობთ გუდამყარში, სოფ. ზემო გამასში დაცული 1904 წ. საფლავის ქვის წარწერას: „მარიამობის 21-სა დ. გარვიცვალე 23 ს. წ. მე გიორგი

შარვანიანთ ნინიას ძე ბექაური. მხილველნო შენდობა გვიბრძანეთ ქ ზი. ტიალო შენ. სიკვდილო რაუდროთ. მიგდე. მახე. მომაშორე წუთის. სოფელს. შავს. მინაში. დავიმარხე. სახლი დამრჩა ცრემლით. სამსე. მდულარებით. დავიმარხე. ახალს ნაქორნილარშია. სახარბიელო რა ნახე. ათასი მტერი სხვა მყვანდა. რატომ ის არ დაინახე. მშვიდობით ჩემნო მშობელნო. შენდობისა მბრძანებელნო. ზეცას მივალ მეუფესთან. ანგელოზათ. მიწვევენო. ეს ლოდი მიქმნა ჩემა მეულლემ. თამარმა“.

ცხადია, რომ ფიროსმანაშვილის სამყაროსთან ამ საფლავის ქვათა მჭიდრო შეხებამ გამარტივებულ დასკვნამდე არ უნდა მიგვიყვანოს. ეს არის რამდენადმე პარალელური მოვლენები ერთი და იმავე ეპოქისა, როცა შესაძლოა სხვადასხვა „დონეზე“ (თუმცა ასეთი შეპირაპირება სათუთა), მაგრამ ძირითადად ერთიანი მსოფლგანცდით, მიღწეულ იქნა ღრმად დამაჯერებელი სინთეზი ძველთაძველი, ტრადიციული სახვითი სისტემებისა იმ არსებით ნოვაციებთან, რომელნიც ახალი დროის საქალაქო კულტურის გავლენას უკავშირდება, თანაც იმ ეპოქაში, ჯერ კიდევ კულტურის ეკოლოგიის რაიმედაგვარი შერყვნა-შებლაღვის გარეშე.

ფიროსმანაშვილის ძალა ისაა, რომ მან, ხალხური ხელოვნებისათვის სპეციფიკური, პირობითად — „ზე-პიროვნული“, ერთგვარად „საღვთო“ ანონიმურობისგან განსხვავებით, მთელი სიღრმითა და სწორედ პიროვნული ინდივიდუალურობის მკაფიო გამოკვეთის გზით, გამოხატა ის საზიარო, საყოველთაო და უნივერსალური მსოფლგანცდა, რაც აერთიანებდა მისი დროის საქართველოს საკმარისად დიდ ნაწილს — თავისი ქრისტიანული რწმენის წამყვანობით, სამყაროს შრეთა უნივერსალური კავშირის განცდით, მძლავრად ეპიკურსა და დიაღში — იმავდროულად ღრმად ადამიანურის, ერთგვარად „კამერულის“, გულმისავალის მიკვლევა — გამოხატვით, თითქოსდა ობიექტური „დისტანციურობისა“ და იქვე — ღრმა თანაგანცდის შეხამების ბუნებრივობით. მან დაინახა წარმავალი ფეოდალური და მოღონიერებული კაპიტალისტური წყობების გარდამავლობის, გარდატეხის შინაგანი, შეფარული დრამატულობა, თვით ტრაგიზმიც; მანვე მოუყარა თავი იმ მეტად ფასეულ, სამყაროს მთლიან სურათს, რომელიც გაფანტვა — განაწევრებას არათუ იწყებდა, არამედ უკვე ძლიერად ავლენდა კიდევ, მისივე დროის ადამიანთა ცნობიერებაში და ცხოვრების წესში. უნდა დავძინოთ ისიც, რომ მისი მოღვაწეობის ხანაში ხალხური ხელოვნება უკვე დიდწილად საკუთარ თავში იტევდა იმ ერთობილ მსოფლმხედველობას, რომლის საბოლოო ჯამში ერთგვარი ნაწილი, შემადგენელი იყო იგი შუა საუკუნეებში, როდესაც ზემოხსენებულ „ხალხურსა“ და „მაღალ“ ქრისტიანულ ხელოვნებას შორის, ხისტი და ძალიან მკაფიო საზღვრები ჯერ კიდევ არც კი არსებობდა.

\* \* \*

ნიკო ფიროსმანაშვილის უნივერსალურობა ცხადად ჩანს არა მხოლოდ ე.წ. „ხალხური“ ხელოვნების სამყაროსთან მის სიახლოვეში (რაც სრულებით არ გულისხმობს რაიმეგვარ იგივეო-



ბას), არამედ შუა საუკუნეების მონუმენტურ კედლის მხატვრობასთან (უფრო კონკრეტულად), და მთლიანობაში — საეკლესიო „ფიგურატიულ“ ხელოვნებასთან (უფრო ზოგადად), საგულისხმო მიმართებაში.

შუა საუკუნეების ხელოვნების ენასთან გადაძახილი მრავალ მახასიათებელშია ჩენილი — პირველყოვლისა, ეს ჩანს წარმოჩენითობაში, ამაღლებულობაში, და არაიშვიათად თავისებურ „განწმენდილობაშიც“ — მიუხედავად იმისა, რომ ფიროსმანთან მეტია ვიტალურობის წილი, ხოლო შუა საუკუნეთა საეკლესიო ხელოვნებაში, ვიტალურის ნაცვლად, უფრო „ზეკოსმიური“, წმინდა სპირიტუალური ენერგიების გამოხატვაა წამყვანი. საზიაროა ასევე - გარინდებისა და შინაგანი ინტენსიურობის თანაარსებობაც. მეორადი არც პერსონაჟთა მზერის თვისობრივობაა — მეტწილად მარადიულისაკენ, და არა კონკრეტულ-ჟამიერისაკენ მიმართული, რაშიც (ფიროსმანაშვილის შემთხვევაში), შესაძლებელია ძველი აღმოსავლეთის — განსაკუთრებით კი შუამდინარეთის ხელოვნების ნიმუშებთან შორეული ასოციაციაც კი აღგვეძრას. (ამ პრობლემაზე, ფიროსმანთან კავშირში, ოღონდაც სულ სხვა კუთხით, კ. ზდანევიჩი საუბრობდა, ხოლო საკუთრივ საფლავის ქვებთან მიმართებით — ვახტანგ კოტეტიშვილი). ბევრი რამ არის საერთო აგრეთვე დიდი, ვრცელი ზედაპირის სრულფასოვანი დაუფლების თვალსაზრისით, და ასევე იმ მხრივ, რომ ფიროსმანთან სიბრტყის დატვირთვისას ჩანს როგორც ფორმის დინამიკური მომცველობის, „ზრდის“, ექსპანსიის, ისე მისი ზღვარდადება — მოთოკვის, მაღალორგანიზებული სტრუქტურული მოფარგვლის — უტყუარი ბალანსი. შეხების წერტილები მოიპოვება აგრეთვე მრავალნაირად გათვალსაზრისებული, ცხადად აღსაქმელი მკაფიო რიტმების, ცოცხალი განმეორებადობის, მტკიცე კომპოზიციური არქიტექტონიკულობის გამოკვეთაში.

არსებითია ადამიანში ღვთის ხატისეულობის ხაზგასმა (მისი დაცემულობის დროსაც კი ფიროსმანის რიგ ტილოებში). არაა მეორეხარისხოვანი ასევე ფიროსმანაშვილის სურათებში მცენარეთა გამოსახვის ცნობილი სპეციფიკა — ისინი მის მრავალ ნაწარმოებში საკმაოდ „ძუნწადაა“ მინიშნებული, ხშირად მაინც, ადამიანის მსხვილი პლანით მოწვდილი ხატებაა წამყვანი: ასეთ დროს, აღნიშნული მცენარეების მხოლოდ უზოგადესი, არსობრივი, დეტალთაგან განტვირთული მოწვდა,

რამდენადმე გვაგონებს ხატებსა თუ ფრესკებში მათი წმინდა სიმბოლური, „არანატურალური“ სახის დატვირთვას და ამას გარდა, გამოსახვისას — ძალიან ზუსტ სემანტიკურ გაჯერებულობას — რაიმედაგვარი ამო მრავალსიტყაობის გარეშე. თუმცა „მინიერების“ დოზა ფიროსმანაშვილთან ცხადია, მაინც უფრო თვალსაჩინოა, რაც სავსებით ბუნებრივიც არის.

საზოგადოდ, ფიროსმანთან რელიგიური ხედვა არსებითიც კია ყოველნაირი ყოფითობის გამოსახვისას. იგი, რამდენადმე „ქართლის ცხოვრების“ შემდგენელ მემატიანეთა მსგავსად, წარმავალ-დროისმიერში უმთავრესს, გადამწყვეტს სჭვრეტს. მისი „ესთეტიკურ — მსოფლგანცდითი“ ფილტრი ამ თვალსაზრისით უტყუარია. იმასაც ნუ დავვიწყებთ, რომ მისი ხანის ყოფაში ჯერაც კიდევ, საკრალურ სფეროსთან მიმართება სრულებითაც არ იყო მივიწყებული — მათ შორის „ხალხური“ შემოქმედების მრავალ დარგში. არაერთგზის შეუნიშნავთ (მათ შორის, უფრო სიღრმისეულად ე. კუზნეცოვს), რომ ნიკალას ქეიფების სცენები უფრო ტრაპეზს გვაგონებს, და არანაირად



— ღრეობას (გარდა „მალაკნების ქეიფისა“). შესატყვისად, სუფრებიც განტვირთულია ზედმეტი ხორაგისაგან. ლხინი აქ მართლაც მაღალი განზომილების რეალობაა, და არა მემთვრალეობის ასპარეზი. მასში თავად ქართული სუფრისათვის ძირეული ერთობის, კეთილგანწყობის, ურთიერთდალოცვის, შემოქმედითობის, სასიხარულო ზეიმის ატმოსფეროა რასაც მართლაც გაჰყავხარ, ერთხანს მაინც, ყოველდღიურობის რუტინიდან. მირჩა ელიადეს გამონათქვამს თუ მოვიხმობთ, მსგავს რიტუალურ ქმედებებს ახასიათებს გადართვა „დასაბამიერ“ დროში. თუკი ყოველსავე



ამას თამადის ამალღებულ რიტორიკას, და რაღა თქმა უნდა, ქართულ დიდებულ მრავალხმიან სიმღერას დავუმატებთ, (რომელშიც „ხაოიანი“ მინისეულობა და ზენა სფეროებში დაუძაბველი, საფეხუროვანი „გასვლები“ ერთიანდება), მაშინ სურათი კიდევ უფრო სრული აღმოჩნდება. არსებითად, გასაზიარებელია ის თვალსაზრისი, რომ ქართული სუფრის მაღალი წესრიგი, შესაძლოა ლიტურგიიდან იღებდეს სათავეს. ისიც აღსანიშნავია, რომ ფიროსმანთან სუფრაზე დალაგებული, ერთი ადამიანის თქმით „ხელდაუკარებელი“ საკვები, ღვთის წყალობად უფრო მოჩანს, ვიდრე მხოლოოდენ თუ „პროდუქტად“. შესაძლოა, კიდევ მეტად არსებითი ისაა, რომ სწორედ დუქნისეულ, „ჰედონისტურ“ სივრცეში იგი „ფრესკისმიერობის“ სრული ძალით ავლენს და აზიარებს კიდევ მას იქ მყოფთ, ერთგვარად შეახსენებს დამსწრეთ, ეკლესიის სივრცის საკრალურობას (პრობლემათა ამ წრეზე საგულისხმო დაკვირვებებს გვთავაზობს ე. კუზნეცოვი). მისი უზარმაზარი, თუ უფრო მომცრო ტილოები, უღრმეს „კედლისეულობას“ ატარებს, მათში ცხადი და მტკივნეული ნოსტალგიაა მონესრიგებულ ხუროთმოძღვრულ სივრცეში, დიდი სიბრტყეების დაფარვისა. მეტიც ითქმის: ფიროსმანაშვილის მხატვრობა, თავისი დიდწილად (მაგრამ არა სრულად) საერო თვისობრიობით, ცხადია, აღარაა ეკლესიური, მაგრამ თავისი არსით მაინც, ძალიან ღრმად რელიგიურია და ჯერაც ეკლესიათა კარიბჭესთან ახლოს მდგომად აღიქმება. ეკლესიის სივრცე სრულებითაც არაა დავინწყებული ნიკალას ქმნილებებში. აქ ირმების, შველების, ხართა, ვერძთა თუ სხვა გამოსახულებანი, ჯერაც კიდევ იტევს მეხსიერებას ტაძართა კედლებისა, ხოლო ადამიანების ფიგურებში ხშირად მათ იერი, პოზა მოძრაობა დგომისა თუ „წარდგინების“ ხასიათი და მაყურებელთან კონტაქტის წესი, და ამას გარდა, თავის მხრივ, ერთგვარი „იმიერსივრცისეულობაც“, (რომელიც გულისხმობს, რომ არაა „ჩვენი“ სივრცის კუთვნილი, მაგრამ იმავდროულად „მოგვმართავს“) — ძალიან მრავალმხრივად ეხმიანება ჭედურობის ძეგლთა, სატაძრო რელიეფთა, ხატთა და განსაკუთრებით ფრესკების სამყაროს — მართალია, არა ყოველთვის და არა იმდენად კონკრეტული ფორმებით, რამდენადაც საერთო წყობით, აღნაგობის წესით და თვით „კონცეფციითაც“. ამ კონტექსტში ისევ და ისევ თვალსაჩინოვდება მყარი და ღრმა მიმართება ფიროსმანაშვილისდროინდელ საფლავის ქვებთან, რომლებშიც ცხადია, ეკლესიებზე განუზომლად კამერული ფორმებით, მაგრამ მთელი სიღრმე-სისავსით იქნა ცხადყოფილი უკვე არა იმდენად იმხანად ტრადიციას ნაკლებ მიდევნებული, არამედ უფრო ძველი ტაძრების (როგორც „ყოვლისდამტყვევლი“ — კოსმოსისა და „ზე-კოსმოსის“, მაერთებელი ფენომენის), თვისობრივობა — რაც ჩანს „ზე-დროულობის“ წამყვანობითაც, სემანტიკურ ნიშანთა კარგად ცნობილ ქრისტიანული დატვირთვითაც (განედლებული ჯვარი, „სამოთხისეულად“ მსხმოიარე დეკორი, ცის თალის მიმანიშნებელი რკალი — თავისი სოლარული ნიშნებით, გოლგოთის სიმბოლიკა, და ბოლოს, რაღა თქმა უნდა, „გაყოფიერებული“, მაგრამ რელიგიური შინაარსის წარწერები, რომლებშიც აგრეთვე — ერთგვარი „ანარეკლი“ იკითხება

სატადრო ეპიგრაფიკისა, და ა.შ.). ამ თვალსაზრისით, საფლავის ქვათა ერთობ ტევადი სამყარო, შესაძლოა უფრო უშუალო, უფრო პირდაპირ სიახლოვეს ინარჩუნებს ეკლესიათა სივრცესთან, მით უმეტეს, რომ ისინი საყდართა ირგვლივ — „დავანებული“, მათი „განგრძობა“ თითქოს, ამ პრობლემას სიღრმისეულად ე. ნადირაძე იკვლევს, მაგრამ გარკვეული აზრით, შესაძლოა უფრო ღრმა მიმართება აქ მაინც სწორედ ფიროსმანაშვილთან ჩანდეს, რომლის შემოქმედებაშიც (თავის დროზე ევროპული რენესანსის ანალოგიურად), საეროობის ხვედრითი წილი მართალია, რეალურად მატულობს, მაგრამ არც ისაა დასავეინყებელი, რომ ამ უდიდეს ოსტატთან, ეკლესიის სივრციდან უკვე საკმარისად თვალსაჩინო დაცილებულობის მაინც საწყისი „ფაზა“: მისი თვით „რეკლამური“ (გ. ხომტარია) ტილოებიც კი, ისეთი ამაღლებულობის ნიშნებს ატარებს, რომ თავისი ვინაობა, კონკრეტული ფუნქციის ჩინებული განხორციელებულობისას, იმავდროულად, რბილად რომ ვთქვათ, დიდად სცილდება ამ ფუნქციას, სულ სხვა რანგის განზომილებებს ატარებს. ასეთი თვისობრივობა მისი სურათებისა, ჰბადებს განცდას კვლავ და კვლავ „ტადრულობისაკენ“ ქვეცნობიერი თუ ცნობიერი სწრაფვის სიძლიერისა, რაც თემატურად ეკლესიისაგან დაცილებულ ტილოებშიც, ეგების არანაკლები ძალით აისახა, ვიდრე მაგ., აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულით ჩაგონებულ, მართლმადიდებლური სულისკვეთებით აღვსილ ნაწარმოებებში. თუკი უფრო პირდაპირი მიმართება ფიროსმანაშვილისა გვიანფეოდალური ხანის საქტიტორო პორტრეტებთან იხილება, არსობრივად იგი ატენის მოხატულობის გრანდიოზულ მონუმენტურობას ეთანხმირება. გ. რობაქიძის პერიფრაზირებას თუ მივმართავთ, ფიროსმანაშვილი „საუკუნეებს ესაუბრება“, და ამიტომაც, მუხრანბატონთა არისტოკრატიულად დახვეწილ, თანადროულად დისტანციურ და კონტაქტურ, განთქმულ ჯგუფურ პორტრეტთან საგულისხმო (გ. ხომტარია), თუმცა არაუშუალო მიმართებაზე არანაკლებ, დასაფიქრებელია ქრონოლოგიურად „შორეული“, მაგრამ სიღრმისეულად „მახლობელი“ პარალელები, რომელთა მაგალითების ჩამოთვლაც კი მეტისმეტად შორს წაგვიყვანდა. აქ მხოლოდ იმას გამოგვევით, რომ ფიროსმანაშვილი ყველაზე სრული მემეკვიდრეა შუა საუკუნეების აღმოსავლურ-ქრისტიანული, მართლმადიდებლური ხელოვნებისა, მასთან უშუალო ყოველნაირი მიბმულობა — მიჯაჭვულობის გარეშე.

\* \* \*

ფიროსმანაშვილის საკვირველი ყოვლისმომცველობა მრავალი ნიშნითაა გაცხადებული. მისი მხატვრობა, ეკლესიის წიაღთან გარკვეული სიახლოვისას, მაინც თვალსაჩინოდაა ერთი მკვლევარის ფრაზით, „ემანსიპირებული“, და ამ მხრივ როდია ინტერესს მოკლებული ერთგვარი, არახელწამოსაკრავი, არაერთგზის აღნიშნული პარალელები იტალიური ხელოვნების ისეთ ოსტატთან, როგორცაა ჯოტო. ეს თემა ამჟამადაც აქტუალურია. ჯოტოსთან ფიროსმანაშვილს მართლაც აქვს შეხება იმ თვალსაზრისით, რომ ჩვენ ორივეგან ვხვდებით ფორმის ზოგჯერ „ლოდისებრ“ სიღონივე-სიმძლავრეს, ფორმის თვით „პირველარსის“ განცდის ინტენსივობიდან მომდინარე, მის „აღვსილობა-დატენილობას“, ერთგვარ ამომწურავობას; ამას გარდა, სიმკვრივე-შეხებადობის ისეთ გამოკვეთილ თვისობრივობას — პლასტიკური ენერჯის „გამოსხივების“ სახეს რომ იძენს. ამასთანავე, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჯოტოს ხელოვნება მეტწილად საეკლესიო, ფრესკული კედლის მხატვრობაა და მასში, მიუხედავად „ვიზუალური გრავიტაციის“ ეჭვმიუტანელი დამკვიდრებისა, გამჭვირვალეობა — სინათლე ჯერაც სუფევს. მასთან არამატერიალური „უნივთო“ „აურა“, და შუასაუკუნოვანი მანათებლობა, პარადოქსულად ეხამება მძლავრად მატერიალურ საწყისს, რაც ძალიან სპეციფიკურ თანაარსებობას აყალიბებს. ფიროსმანაშვილთან კი საქმე გვაქვს რამდენადმე ანალოგიურ, თუმცა, იმავე დროს, სხვა რიგის მოვლენასთან: მაგ, მისი შავი, „წიაღისებრი“ ფონი, როგორც არაერთმა მკვლევარმა (ყველაზე საფუძვლიანად კი დ. თუ-

მანიშვილმა) ცხადყო, ერთგვარი „დამცრობილი“ სახეცვალებაა ისევ და ისევ, შუა საუკუნოვანი ოქროს ფონისა. ამ შავი ფონის ამოუნწურავი გათამაშებით, რაშიც გ. ხომტარიას ღრმა ანალიზი გვარწმუნებს, ყალიბდება უმდიდრესი და თანაც მეტად ეკონომიური სახვითობა, რასაც თან ახლავს მძლავრი გამაერთიანებლობა, მით უფრო, რომ შავი ფონი ხშირად „სჭვივის“ სხვადასხვა ფერში, რაც კვლავაც შორეულ „გამოძახილად“ მოჩანს შუა საუკუნოვანი ოქროს ფონის წამყვანი აქტიურობისა. საინტერესოა კიდევ ერთი რამ: ფიროსმანაშვილთან, ხშირ შემთხვევაში, უფრო მეტად „დაპრესილი“, თუმცა თანადროულად — ხალვათი სივრცეა, განსხვავებით ჯოტოსეული, ზოგი მკვლევარის თქმით, რამდენადმე „ყუთისებური“ სივრცისაგან. ამასთან ერთად, თავისებური მანათებლობა, (თუმცა სულ სხვა რიგისა, ვიდრე ჯოტოსთან აღიქმება), არც ფიროსმანს აკლია: ეს განსაკუთრებით ეხება მთვარის შუქით სხივმოსილ, ოღონდაც იმავე დროს, თითქოს თავადვე „მოშუქარ“, ლამისაა „მისტიკურ“ ღამის ლანდშაფტებს. აღსანიშნავია მასთან სამოსელის ფერიც, მით უმეტეს, თითქმის „ხატისებრ“ ინტენსიური წითელი, რომელიც შავ ფონთან მიმართებით, როგორც ცნობილია, აქტიურიცაა, და მოზომილიც. მთლიანობაში კი სხვაობა ისიცაა, რომ საზიარო პლასტიკური შენივთულობა — სიმკვრივისას, ჯოტოსთან სჭარბობს სტერეომეტრულობა, ხოლო ფიროსმანაშვილთან — შეხებადობა, და ხშირად „რელიეფისებრი“ პრინციპი. არც ისაა გამორიცხული, რომ „წმინდა“ ფრესკულობის თვისება ფიროსმანაშვილთან სჭარბობდეს კიდევ, მიუხედავად იმისა, რომ ჯოტო რეალურად ხატავდა ფრესკებს, ფიროსმანთან კი, თავად რეალური, სახილველი სამყარო, მიუხედავად მასალისა (ტილო, მუყაო, მუშამბა და ზეთი), „ფრესკიზირებულია“. არაა გამორიცხული, რომ კედლის „გარღვევის“ თვისება, ახალი მსოფლხატს მიდევნებული ევროპული ფერწერის მიზანდასახულობის კვალობაზე, მეტად აღიქმება ჯოტოსთან, ვიდრე ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებებში, რომელნიც სწორედ რომ „ესწრაფვის“ კედელს, და კედელიც „უხმობს“ მათ (სამწუხაროა, რომ მისი კონკრეტული კედლის მოხატულობანი არ შემორჩა, წყაროები დანამდვილებით ადასტურებს მათ არსებობას).

ფიროსმანის მხოლოდ სანახევროდ დაზგური, თუმცა დაზგურობის არათუ მხოლოდ მიმღები, არამედ მისი არსებითად განმაახლებელი მხატვრობა, ეხმიანება არაერთი ავტორის, განსაკუთრებით გ. ხომტარიას დაკვირვებით სხვა ევროპელ დიდოსტატთა — მაგ. სურბარანის, ველასკესის, სეზანის, მატისის შემოქმედებას (თავისთავად ფრიად საგულისხმოა შესადაარბელი, ქრონოლოგიური, ხატოვანი თუ ფორმალური „ამპლიტუდა“).

და მაინც, თავდაპირველად გვსურს პიტერ ბრეიგელის გახსენება. რა არის მასთან საზიარო? ესაა პანორამული, მრავლისშემოკრები ხედვის ხასიათი, და რაც უმთავრესია, ორსავე შემთხვევაში, ქრისტიანის ხედვა, თუმც კი მეტისმეტად სხვაობრივი: თუკი ბრეიგელთან (და გაცილებით მძაფრი ფორმით — ი. ბოსხთან), ჩვენ ვხედავთ დაცემულ კოსმოსს, დამახინჯებულობის, დასჭარმონიის უაღრესად ტკივილიან გამოხატვას, ნიკალასთან აღიქმება უფრო მოწყალე და თანაღმობითი ხედვა იმავე დაცემულობისა, რაც არასენტიმენტური, საყოველთაო სიყვარულის სითბოთია გამსჭვალული. იმ ესპანელ დიად ოსტატთა შორის, რომლის სურათებს ზოგჯერ ადარებენ ფიროსმანაშვილის ტილოებს, ფრანსისკო სურბარანია აღსანიშნავი. ამ მიმართების ძალიან მნიშვნელოვანი დასტურია სურათი სახელწოდებით: „ჰუგო გრენობელის მიერ სატრაპეზოში სტუმრობისას მომხდარი სასწაული“. ნამუშევარში „აღინერება“ ის მომენტი, როდესაც მარხვის წესითა შეუსრულებლობის გამო, საკვები ნახშირად იქცა.

ერთი დაკვირვებაც კი საკმარისია, რომ დავრწმუნდეთ მრავალ საერთო მახასიათებელში: ესაა მონუმენტურობის სისრულე, შინაგანი მნიშვნელოვანება, ძუნწი და ზღვრულად ენერგიული განზოგადობა, და ბოლოს, ერთგვარად „თავზარდმცემი“, ღრმად სუგესტიური მასშტაბურობა. რაც შეეხება ამ ტილოში ჩართულ „ნატურმორტს“ — აქ საჩინოა საგანთა ძალზე მოწესრიგებული, არაურთიერთდამფარავი, ლოგიკურად ნათელი განაწილება, და განსაკუთრებული პლასტიკური

სისავსე. ყოველი ეს მახასიათებელი სრულად ცხადდება ფიროსმანაშვილის „ოჯახურ კამპანიაში“. გამაერთიანებელია ასევე, ღრმა მონინება სუფრის, როგორც საღვთო ტაბლოსადმი. მართალია, სურბარანთან რელიგიური თემაა წამყვანი, ხოლო ფიროსმანთან — ყოფითი სცენა, მაგრამ თანადროულად, მასზე დაუეჭვებლად აღმატებულია, ერთგვარად „იერცვლილიც“ კი არის. რაც შეეხება სურბარანის „ნატურმორტს ფორთხლებით“, აქაც, მისი აღქმისას, ამოტივტივდება ფიროსმანაშვილის ნატურმორტთა ესოდენ ცხადი, ტექტონიკური აგება და რაც გადამწყვეტია, სულ უბრალო საგნებში თავს იჩენს, გ. ხომტარიას თქმით, არსებითის ჭვრეტა. ასევე გამოსაკვეთია, იმავე ავტორის აზრით, ხსენებულ საგნებში „მიკროკოსმის“ დანახვა, განზოგადება-კონკრეტიზაციის უიშვიათესი შენონასწორება — დაბალანსებით. აღსანიშნავია რეპრეზენტაციულობაც, თუმცა ილუზორულობის წილი სურბარანთან გაცილებით მეტია, მაშინ როდესაც ფიროსმანთან ესოდენ დაუძაბველადაა შეხამებული წმინდა სახვითი და უკიდურესად პირობითი საწყისები. ამ ნიშნით იგი, შესაძლოა ავანგარდისტებს უფრო უახლოვდებოდეს, თუმცა ამ რიგის ხელოვნების უშუალო შემადგენლად მისი ფერწერა ვერასგზით ჩაითვლება.

როგორც აღიარებულია, პოლ სეზანი თავის ნატურმორტებში „რიგითი“ საგნის შესახებ ამოუნურავ ესთეტიკურ და მხატვრულ ინფორმაციას გვანჯდის. მან შეუძლებელი შეძლო, ანუ მიაღწია უმტკიცესი „კონსტრუქციულობისა“ და ფორმის უდიდესი სიცხოველის, უენერგიულესი ვიტალურობისა და ძალზე მყარი სტრუქტურულობის, მოქნილი დინამიზმისა და „შეუპოვარი“ სიმდგრადის არნახულ თანათყოფობას. რაც შეეხება მის მონასმს: აქ სრულებით თვალსაჩინოა აღნაგობის „მაშენებელი“, და ტაქტილურ-ფაქტურული ფუნქციების სრულქმნილი განუყოფელობა.

ამ უდიდეს ოსტატსა და ფიროსმანს ერთმანეთთან აახლოვებს არსებითი ნიშანი ეს არის „არა-ნატურმორტულობა“, ანუ საგანთა შინაგანი სიცოცხლის, შეფარული ენერგიების (ჩინურ ფილოსოფიაში „ცის“ სახელით რომაა ცნობილი და რაზეც ჰ. რიდი საუბრობს), გამოხატვა და ასევე, იმ რიგის, იმ თვისობრივობის სიმკვრივის განცდა, რომელიც არ გადადის სიხისტე-შეუვალლობაში, და სისრულით ატარებს ძალზე „ლონიერი“ ფორმის წმინდა ფერწერულ სიღბოს. მთავარი კი ორივეგან, მიუხედავად ესოდენ სხვაობრივი იერისა, არსობრივი კანონზომიერებისაკენ მიმართული რადიკალური გარღვევაა ფერწერაში, ანუ ფორმის არსის, მისი „ბირთვის“ მხატვრული წვდომა.

კიდევ ძალიან ბევრ გამოჩენილ ოსტატთან მიმართება შეიძლება აღვიქვათ. მაგ. რ. დიუფისეულ, ნრფელ, სპონტანურ და იმავდროულად, სტერეოტიპთა გადამლახავ ხედვას, მართლაცდა ცინცხალ ფერწერულობას შეგვახსენებს ფიროსმანისეული „ბათუმი“. კიდევ უფრო მეტყველი შეხვედრაა ა. მატისთან — ჩვენ მხედველობაში გვაქვს თუნდაც სახელგანთქმული „მეთევზე“ ფიროსმანისა; აქ ვუმზერთ ლაქის საგნობრივ, უაღრესად ხელშესახებ კონკრეტიკას, და მასშივე — აღმოვაჩინთ თითქმის განყენებულ, ცოცხლად აბსტრაჰირებულ ფერს, მის თავისთავად „წითლობას“. ეს არის სახვითისა და ნიშნობრივის ერთობ ძნელად მისაღწევი, ფიროსმანთან კი სუნთქვასავით ბუნებრივი ჰარმონია. რაც შეეხება მ. შაგალს: მისთვის ყოფითობა — ყოფიერებისეულობის, რეალურ-ხელშესახებისა და მისტიკურის თანამყოფობა ძალიან დამახასიათებელია. აღსანიშნავია ფიროსმანაშვილთანაც მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, ანუ „ხალხურობასთან“, ფოლკლორისეულ საწყისთან ღრმა შეკავშირება, მასთან ყოველნაირი შერწყმის გარეშე. აშკარაა ფანტასმაგორიულობის რომანტიკული ფესვებიდან მომდინარეობა, მაშინ როდესაც ფიროსმანთან ცოტა არ იყოს, სხვაგვარი დამოკიდებულებაა — აქ ხელშესახებად რეალურის არსობრივ „ხილვისეულობაზე“ უფრო სწორი ჩანს საუბარი. მისი ვიზიონები შაგალისაზე ნაკლებ ინტენსიური არ არის, მაგრამ მაინც იმდენად თამაშისმიერი როდია. მით უფრო უცხოა, პ. პიკასოსეული მშფოთვარება, ძაბვა, მჭახედ დინამიკური, თანადროული ნგრევა-სტრუქტურულობაცია. თამაშის პრინციპი ფიროსმანაშვილთან უფრო მეტად სახვით ხერხებშია, ვიდრე პერსონაჟთა ზოგჯერ ირაციონალურ



სახეცვალებაში. უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ ფიროსმანისეული მსოფლხატი ძალიან მყარია და მტკიცე. იგი არ არის სულიერ „რყევებს“ მინდობილი, და ღრმა პიროვნულობის დროს, არანაირადაა სუბიექტივიზმთან ჭარბად თანამოზიარე. მართლმადიდებელი ქრისტიანის ხედვა აქ უბრალოდ გადამწყვეტიც კი ჩანს. ამდენადაც, მიუხედავად ავანგარდთან გარკვეული სიახლოვისა, (ისიც ხომ არ არის შემთხვევითი, რომ მისი ფასეულობა სწორედ ავანგარდისტებმა აღმოაჩინეს), იგი ვერაფრით ჩაითვლება „წმინდა“ ავანგარდისტად. ფიროსმანთან არ არის არც ავანგარდისათვის ძალიან სპეციფიკური და ხელოვნების სიცოცხლისათვის, შესაძლოა, ზოგჯერ მართლაც პოზიტიური (თუმცა ეს კანონი როდია) რადიკალიზმი, გამომწვევობა, ეპატაჟურობა, და ხანდახან უტოპისტური პათოსიც; ასევე სრულებით გამორიცხული ჩანს იმავე ავანგარდისათვის სახასიათო, რიგ მკვლევართა მიერ შენიშნული და მისი სახილველისათვის არც თუ უცხო „ძალაუფლებისმიერება“, სამყაროს საკუთარი კანონებით კონსტრუირებისა თუ ნგრევა-დეფორმაციის ამბიცია — თუნდაც ამას თან ახლდეს „ყოვლისჩამწვდომობისა“, თუ „მედიუმობის“ პრეტენზია. ასე რომ, თუკი ჩვენ აღმოვაჩინებთ (და ეს სავსებით რეალურია), ბევრ მაკავშირებელს მაგ. ა. დერენტან, ჰ. სუტინთან, მ. ლარიონოვთან და სხვა, უფრო ზოგადად კი, მაგ. ფოვიზმთან, თვით კუბიზმთანაც კი და ა.შ., ეს ყოველივე შეიძლება აღმოჩნდეს ძალიან მნიშვნელოვანი, მაგრამ არასგზით გადამწყვეტი, თუმცა ვერაფრით უარვეყოფთ იმას, რაც საერთოა, რაც თუნდაც ეპოქისმიერია: ეს არის ძალიან გულახდილი თვალსაჩინოება ხერხებისა; მასალის არაშენიღბული ექსპრესიის წარმოჩენა; ხატოვანების გასამძაფრებლად — „არნახულ, უჩვეულო შეხამებათა და ხერხთა მოხმობა, რაც ჩინებულად აქვს გაანალიზებული გ. ხოშტარიას.

არსებითი კი ერთი რამ არის: ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას იმდენად დიდი მასშტაბი აქვს, და თავისი საყოველთაოობის წყალობით, მხატვრის ხედვა იმდენად გლობალურია, რომ იგი ძალიან, მართლაც საკვირველად ბევრ რასმე იტყვის: აქ კულტურის „განთიადისეულ“ უარქაულეს პლასტებსაც ვხედავთ: ძველი აღმოსავლეთის (უფრო მეტად შუამდინარეთის) მისტიკურობაში ჩაძირული, და თანადროულად ცივილიზაციათა აკვნად სამართლიანად მიჩნეული სამყაროს მახასიათებლებსაც; შუა საუკუნეთა „ზე-მონუმენტალიზმის“ სულსაც, გარკვეულწილად — „რენესანსისეული“ (თუმცა სულ სხვა თვისობრივობით) კლასიკურობის განცდას; ავანგარდისათვის ესოდენ სპეციფიკურ, „შეუკავშირებელთა შეკავშირებულობის“ მახასიათებლებს და ა.შ. ხაზგასმითაა აღსანიშნავი, რომ მართლმადიდებელი ქრისტიანის მთლიანობითი ხედვის წყალობით, გადასხვაფერებულია და ძალიან ამალღებულცი მისი სამყარო, რაც იმავე დროს, მოკრძალება — თავმდაბლობასაც იგულებს. უამრავი რამ აკავშირებს მხატვარს ე.წ. „ხალხურ“ ხელოვნებასთან, რომელშიც, XIX საუკუნის სინამდვილეშიც, ყოფითი და რელიგიური, მიწიერი და სინმინდესთან ნილნაყარი სრულიად ურთიერთმოუნყვეტელი იყო, მსგავსად იმისა, როგორც ეს ხორცშესხმულია მაგ. კახურ მრავალჟამიერში. მასში ხომ მიწის „არომადი“ და თანადროულად ზენა სფეროების სივრცეთა მომცველობა, ფაქტობრივად იმავე რიგისაა, რაც ჩანს „სკელთამაკავშირებლობაში“. ამასთანავე ესაა, როგორც ითქვა, დედაბოძის მხატვრობა, რომლის იდენტფიკაცია თუნდაც სახვით ფოლკლორთან გამორიცხულია, ვინაიდან ის ძალიან დიდი ინდივიდია, პირველგამკვალავი, და არა მხოლოდ ტრადიციის თუნდაც ცოცხლად შემნახველი. ამასთან ერთად, სრულებით მცდარია მისი მიკუთვნება, გნებავთ პრესტიჟულად აღიარებული ე.წ. „მესამე კულტურისადმი“, და მით უმეტეს, „პრიმიტივისტად“ მიჩნევა რაც უცილობელი გამარტივებაა, ცუდი რედუქციონიზმის მაგალითია. ძალიან ზედაპირული ჩანს ფიროსმანაშვილის დაახლოვება ა. რუსოსთან, რომლის დიდი ნიჭიერება უდავოა, მაგრამ ეგზოტიზმიც, და ყოყმანიც ნატურალიზმსა და ფართო განზოგადოებას შორის, სრულიად უცხოა ფიროსმანაშვილის ფერწერული გაქანებისათვის, რომელთანაც სიზუსტე — თავისუფლების მართლაც უიშვიათეს თანაარსებობას ვხედავთ.

\* \* \*



და ბოლოს, ორიოდ სიტყვა მისი ფორმის სპეციფიკის შესახებ, რაც უდავოდ არსებითია: ფაქტია, რომ სწორედ „ამ“ ფორმით, „ამ“ აღნაგობით, „ამ“ პრინციპებით ყალიბდება მისი უმძლავრესი სახვითი „კოსმოსი“. და მაინც, „რა“ აღნაგობა, „რა“ ფორმაა ფიროსმანაშვილისეული? რაა განმსაზღვრელი მასში? ეს არის სწორედ ის უბრალო ენერგიულობა, რომელსაც გ. ქიქოძე ჩვენებურ ტაძართა აგებულობაში ხედავდა. ეს კი გამოიხატება იოლად სათქმელ, მაგრამ უძნელესად განსახორციელებელ, ლაპიდარულ, უაღრესად სადა, და უაღრესადვე „ხელლონიერ“ სახვით ენაში, „ბარაქიან“ მონასმში. და იქვე ჩანს თითქმის კლასიკური წონასწორობის ნყალობით — თავდაჭერილობა, მოთოკილობა, ზღვარდადებულობა. კოლოსალურ, კულმინაციურ, რაღაც გრანდიოზულ ძალას ფორმისა, იგი საკვირველი ოსტატობით აოკებს, ამშვიდებს. ზრდისა და ექსპანსიის განცდას თან ახლავს „შეკვრა“, თავმოყრა. ის უდიდესი მონუმენტალისტია — ეს ჩანს მსხვილმასშტაბიან ფიგურათა დიდებულებაშიც, და იმ „ეპოსებშიც“, სადაც ცალკეული პერსონაჟები ზოგან „გარინდულია“, სხვაგან თავისი უსხარტესი ექსპრესიითაც კი შეიძლება გამოირჩოდეს, მაგრამ უაღრესად მთლიანობითი ხედვის ნყალობით — მათი მძაფრი დინამიზმიც სავსებით სუბორდირებულად ემორჩილება მაკროკოსმის საბოლოოდ მშვიდ, თუმცა ღრმად მიჩქმალული დრამატიზმის მატარებელ „ყოვლადობას“. ფიროსმანაშვილი მთელი „ქართული სამყარო“ — მისი თითქმის ყოველი სოციალური ფენა; სოფლისა და ქალაქის სამყოფელი; ნიადაგისეული და წმინდა გააერთიანა თავის გლობალურ ხილვაში. ერთ პიროვნებაში მან, ილია ჭავჭავაძის დარად, ძალიან ბევრი რამ დაიტია, დაუფერებლად ბევრი რამ, რისი გაცნობიერება უფრო მეტად მომავლის საქმეა.

\* \* \*

XX ს. უდიდესი მოქანდაკე, ჰენრი მური ამბობდა, რომ მხატვარმა უნდა ისწავლოს ფორმის, როგორც უბრალოდ ფორმის გრძნობა, რაც არ ნიშნავს არც აღწერასა და არც რემინისცენციას, და რომ მან უნდა უკუაგდოს ყოველგვარი „სარეველა“ და წანაზარდები. აი სწორედ ეს, ანუ ფორმის თვით არსის წვდომაა ფიროსმანაშვილისათვის უპირველესი, რაც მართლაცდა საკვირველი სარწმუნოებით „ამოიბადა“ მისი შემოქმედებიდან. ჩვენი აზრით, მისი ხედვის ფუნდამენტურობას ის განსაზღვრავს, რომ აქ უიშვიათესად შეერწყა უდიდესი მხატვრისა და ჭეშმარიტი ქრისტიანის პოტენციალი. არანაკლებ საგულისხმოა, რომ ფიროსმანაშვილი სამყაროს აღიქვამდა ისევე ფართოდ გახელილი თვალებით, როგორითაც იმზირებიან მისი გარინდული ადამიანები, და მისივე საყოველთაო, ქრისტიანული სიყვარულის ძალით — „გაადამიანებული“ ცხოველები.

## მანია ციციშვილი

## ძველი თბილისის ხედები - კომუნალური მუზეუმის დაკვეთა

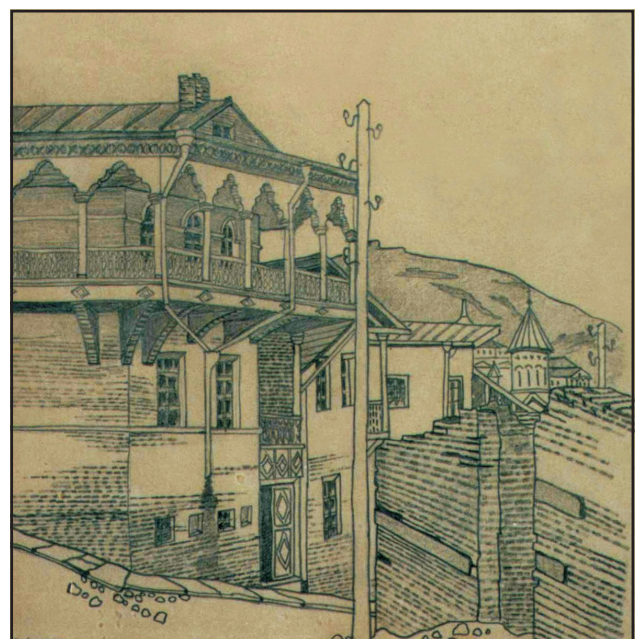
(1926-30-იანი წლები)

1926 წელს თბილისის კომუნალური მუზეუმის იმდროინდელმა ხელმძღვანელობამ ქართველ მხატვრებს ძველი და ახალი თბილისის ხედების ზუსტი, გულდასმითი ნაწარმოებების შექმნა დაუკვეთა. 1926-30-იან წლებში თითქმის ყველა მხატვარმა, რომელიც ამ დროისათვის საქართველოში იმყოფებოდა, მონაწილეობა მიიღო ძველი თბილისის დოკუმენტურ ასახვაში. ამ დრომდე, განსაკუთრებით XIX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, საქართველოში მოღვაწე მრავალმა უცხოელმა მხატვარმა აღბეჭდა ძველი თბილისი, მაგრამ ქართველ მხატვართა მიერ შესრულებული ნაწარმოებები ძალზე ცოტა იყო. ბუნებრივია, XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს საქართველოში მრავალი, განსხვავებული მხატვრული გემოვნებისა და თვალთახედვის მხატვარი მოღვაწეობდა. ამ დროისათვის ქართულ დაზგურ მხატვრობას ევროპული და რუსული ფერწერის განვითარების შესატყვისი თვითმყოფადი, ეროვნული სახე უკვე ჰქონდა მიღებული. ეს ის პერიოდია, როდესაც სოცრეალიზმის სამყაროს ახალი ენა ბოლომდე, ჯერ კიდევ, არ იყო ჩამოყალიბებული. თან პეიზაჟის ჟანრი მხატვრებს ისედაც აძლევდა მეტი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის გამოვლენის საშუალებას. გასაკვირი არაა, რომ, გაცილებით ადრე თბილისის ბედით დავით კაკაბაძე შეწუხდა და პარიზში წასვლამდე, 1918 წელს, ძველი ქალაქის ამსახველი ცამეტი გრაფიკული ნამუშევარი შექმნა, რომლებიც მოგვიანებით შექმნილი იქნა კომუნალური მუზეუმის მიერ, მოსე თოიძის 1915 წელს დახატულ სურათებთან ერთად. შესაძლებელია, ამ ნამონკების ინიციატორები ფიქრობდნენ, რომ ახალ ცხოვრებას ძველის შეცვლა ან მოსპობა შეეძლო, როგორც ეს სამწუხაროდ ხშირად ხდებოდა, თუნდაც დღეს, და ამიტომაც მის აღბეჭდვას შეეცადნენ.

დავით კაკაბაძე

ძველი თბილისის ერთ-ერთი კუთხე, 1918 წ.

დავით კაკაბაძის ძველი თბილისი, ჩვეულები-სამებრ, ერთი სერიაა. ცამეტი, ერთი და იმავე ზომის ჩანახატით, მხატვარმა, როგორც ჩანს, ამოწურა თავისი სათქმელი. ყოველი სურათისათვის მიზანდასახულად არის მოძებნილი ხედი, ქუჩის მონაკვეთი, კონკრეტული სახლი გარემოცვაში და სხვ. ის ხან უფრო უახლოვდება გამოსახავ ობიექტს, ხან კი უფრო შორი ხედიდან ხატავს მას. დავით კაკაბაძე ხატავს უკაცრიელ ქალაქს, სადაც სიცოცხლის არავითარი ნიშან-წყალი არ არსებობს. თითქოს, ჯერ არ გაღვიძებული, ან საერთოდ მიტოვებული ქალაქია. წინა პლანი, სადაც სახლებია დახატული, მოკლებულია სიმწვანესაც, მხოლოდ ქუჩებს მიღმა,



შორს, მთების ძირში, აქა-იქ რამდენიმე ხეა. ყოველ ჩანახატს, წვრილი კონტურით შემოვლებული, რამდენადმე ზერელედ დაშტრიხული, მთაგორიანი ლანდშაფტი და ფაქიზად მონიშნული ძუნწი ღრუბლები ასრულებს. რადგან, არსებითი, აქ ძველი თბილისური სახლების, დეკორატიული, შეკიდული აივნების, უსწორმასწორო ქუჩების, ჩამონგრეული კედლებისა თუ აყრილი ქვაფენილების ცხოველხატულობაა. ერთი შეხედვით, საოცარი გეომეტრიული სიზუსტის მიუხედავად, ყოველი ხაზი ოდნავ განუწყვეტლივ იღუნება, რაც შემპარავად ამეტყველებს ნახატს. მხატვარი ქალაქს ისედაც ცოცხალ ორგანიზმად აღიქვამს და მას, თითქოს, სხვა აღარაფერიც სჭირდება. თითოეული ფურცლის კადრულობის მიუხედავად, გარკვეული, დატვირთული, ამომწურავი კომპოზიციები აღარ საჭიროებენ გავრცობას და თავის თავში იკეტებიან. ეს ერთგვარი „ჩაკეტილი კადრებია“. ყოველი ჩანახატის ხიბლს, მომგებიანად მონახული ხედვის წერტილი, არაჩვეულებრივად აგებული განონასწორებული, მდგრადი კომპოზიცია, სახლებისა და ქუჩების გარემოცვის საუკეთესოდ წარმოჩენა განაპირობებს. ეს მკაცრი, ცარიელი, გარინდებული ქალაქი, განსაკუთრებულობისა და მნიშვნელოვანების გრძნობას აღძრავს. დავით კაკაბაძის ბუნებისათვის, მისი შემოქმედებითი აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ლაკონურობა, ერთგვარი მინიმალიზმი, სახვითი ხერხებისა და საშუალებების საოცარი სიძუნწე და სიზუსტე თავისდაუნებურად ეხმიანება თანადროული ხელოვნების ხასიათს.

ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც თბილისის ჩახატვა დაიწყო, ჯერ კიდევ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი, დავით გველესიანი იყო. მან მალე, ალექსანდრე ციმაკურიძეც აიყოლია და ისინი ხშირად ერთად ასრულებდნენ ჩანახატებს პლენერზე. ამ ხუთი წლის მანძილზე ყველაზე მეტი ნაწარმოებები დავით გველესიანმა შექმნა. მისი გრაფიკული ჩანახატები უფრო რეალისტურია და შესრულების ვირტუოზულობით გამოირჩევა. ძველი ქალაქის დასახასიათებლად მას გაცილებით მეტი რამ სჭირდება: ყოველი სახლი უკიდურესად ამომწურავადაა დახატული, კედელთა წყობის, ორნამენტული აივნების, კარ-ფანჯრების, სახურავების, ძელების, ბურჯებისა

#### დავით გველესიანი

ძველი თბილისის უბანი სუნიტების მეჩეთთან, 1930 წ.



თუ სვეტების ზუსტი, ფაქტურული თავისებურების ხაზგასმითა და გამოკვეთით. რა თქმა უნდა, მასაც, წინასწარ აქვს შერჩეული ყოველი ხედი, მაგრამ იგი თითქმის არაფერს არ ცვლის, ხატავს ისე, როგორც ხედავს. მისი სახლები, მოედნები და ქუჩები საკმაოდ დატვირთულია იმისდა მიხედვით, თუ რას კარნახობს თითოეული, რეალურად არსებული, კონკრეტული გარემო. იმ შემთხვევაში თუ სახლი თავისთავად მეტყველია, დეკორატიულია გადანყვევით ან მჭიდროდ გარშემორტყმულ ნაგებობათა ჯგუფშია მოქცეული, დავით გველესიანი, ყოველივეს დეტალური გამოწერით ანიჭებს ცხოველხატულობას. ზოგიერთ ნიმუშში, იგი ადამიანებს, განსაკუთრებით კი ბავშვებს რთავს, ზოგან, ფაქიზად დახატული წვრილფოთლოვანი მოღუნულტანიანი ხეები გვევლინებიან ძველი ქალაქის დამახასიათებელ აუცილებელ ნიშნებად. დავით გველესიანის თბილისი, როგორც წესი მზის სხივებითაა



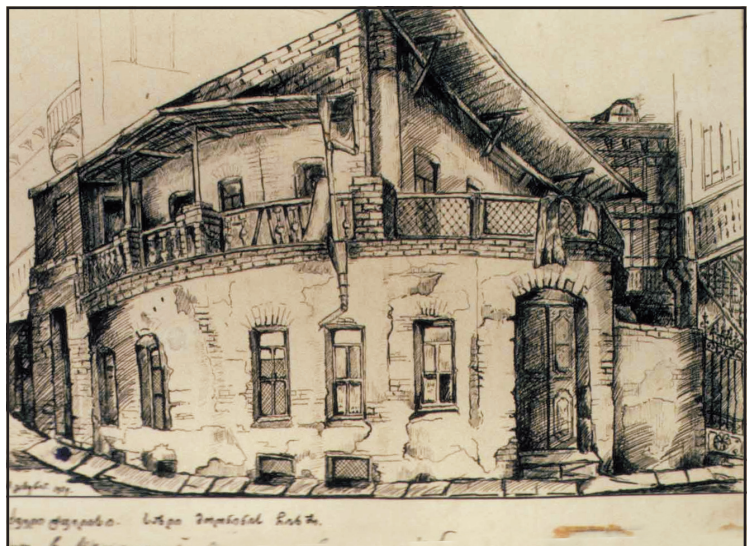
ალექსანდრე ციმაკურიძე, აიგნაიანი სახლები სურბ-ნიშნის უბანში, 1927 წ.

ფანქრით, თავისუფლად, სწრაფი, ოსტატური შტრიხებით დამუშავებულია როგორც მთლიანად სურათი, ასევე მისი ცალკეული დეტალები. მათში მეტადაა გამოვლენილი შავი ნახატისა და თეთრი ფურცლის კონტრასტი, თითქოს რაკურსში დანახული სახლები, სიღრმეში მიმავალი ქუჩები, დატვირთული ღრუბლების ერთგვარად დინამიური მონახაზი კი განაპირობებს მათ უფრო თვალშისაცემ ემოციურობას. მეორე ჯგუფში კი, უწვრილესი, შედარებით მკრთალი ხაზების რითმული მოძრაობით, ფურცლის ზედაპირზე, სახლებისა თუ ქალაქის შორეული ხედების ორნამენტული სახე ამოდის.

ქარვასლის ფონდებში ინახება ორი ნაკლებად ცნობილი მხატვრის ლ. ცაგარელისა და დ. კვირიკაშვილის რამდენიმე ჩანახატი. ორივე მხატვრს გულდასმით შეუსრულებია თავისი მოვალეობა, მათი ნამუშევრები საკმაოდ პროფესიულია, ერთმანეთისაგან განსხვავებული, ისინი არ არიან მოკლებულნი თავისებურ ხიბლს, მაგრამ, უპირველესად, ალბათ, უფრო დოკუმენტური მასალის ფუნქციას ასრულებენ.

1926 წლიდან მოყოლებული, წლების მანძილზე, მრავალი ნამუშევარი აქვს შექმნილი ბარბარე ბებუთაშვილ-გაბუნიას. კალმით შესრულებული მისი ნახატები მკვეთრია და კონტრასტული. იგი თითქმის მთლიანად ავსებს სასურათო სიბრტყეს. საკმაოდ ოსტატურად, ძირითადი, მკვეთრი გარშემომწერი კონტურით და წვრილი დაშტრიხვით, ერთნაირი გულმოდგინებით ხატავს ძველი თბილისის გარემოს, სახლებს, სადაც კედლის წყობა, დეკორატიული დეტალები, ქვაფენილი, გამწვანება თუ ადამიანები თანაბარმნიშვნელოვანია. თავისებურია მხატვრის გემოვნება, მას თითქოს დახვეწილობა და ზომიერება აკლია. მის მიერ დანახული ქალაქი გარკვეულწილად გადატვირთულია, თითქოს ზედმეტად მკვეთრი, ზოგიერთ შემთხვევაში უტრირებული და ერთგვარი ბუტაფორიული სახის მქონე.

ბარბარე ბებუთოვა-გაბუნია, სახლი მოლინინის ჩიხში, 1929 წ.



განათებული. კაშკაშა სინათლე მისთვის ამ კუთხის არსებითი მახასიათებელია და უკეთ აჩენს მხატვრისათვის უეჭველად ძვირფას გარემოს. ამავე მიზანს ემსახურება სახლებიდან თუ ხეებიდან დაცემული ჩრდილებიც. ერთიანი მხატვრული ხედვის მიუხედავად, რომელსაც შეიძლება რეალისტური ვუნდოთ, იმპრესიონისტული, ხან კი, ექსპრესიონისტული ნიშნებით, მისი ნამუშევრები შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: რამდენიმე ნაწარმოებში, უფრო რბილი

იგივე სახლებსა და იგივე ქუჩებს ხატავს ალექსანდრე ციმაკურიძე, როგორც ჩანს ძალიან ხშირად დავით გველესიანთან ერთად (ერთი ორსართულიანი სახლი, შიდა ეზოს მხრიდან, ერთდროულადაც დაუხატავთ, ერთი და იგივე გოგონაც კი ჩანს ორივეს სურათში). ამ ორ მხატვარს ბევრი რამ აქვთ საერთო: როგორც მხატვრული ხედვის, პროფესიული განსწავლულობის, ასევე ტრადიციული ეროვნული გემოვნებისა თუ განწყობის თვალსაზრისით. ისეთივე გულმოდგინებითა და გატაცებით აღბეჭდავს ა. ციმაკურიძე ძველი სახლების აუზურულ აივნებს, ჩამოცვენილ კედლებს, მოკირწყლულ თუ მიწაყრილ ქუჩებს, მაგრამ დაკვირვებისთვის მას მეტი მანძილი, სივრცე და ჰაერი სჭირდება. მის უაღრესად გააზრებულ, გაშლილ, თავისუფალ კომპოზიციებში, ყოველი ქუჩისა თუ სახლის სტრუქტურული ნიშნობა და რიტმულობა იგრძნობა, რაც გარემოს ზომიერსა და განონასწორებულს ხდის. მისეული თბილისიც, მზითაა განათებული, თუმცა განათება ერთდროულად თბილიცაა და ცივიც, ისევე როგორც კოლორიტი, არსებითად ზომიერი, დაკვირვებისას, კონტრასტულ ფერთა თავისებური, დელიკატური ურთიერთგათვალისწინებით აგებული. (ცივი ცისფერი — თბილ ყვითელთან, მონაცრისფო-ლურჯი — სპილოსძვლისფეროქროსფერთან). შენობებსა და მიწაზე დაცემული ათინათები და უფაქიზეს ჩრდილთა ბადე უფრო მეტად ააშკარავებს გამოსახულს. უთხელესი ფუნჯით, დაწვრილმანებულად გადმოცემული გარემოც, თითქოს შუქ-ჩრდილისა და ჰაერის მოძრაობას უწყობს ხელს. ამ მშვიდად ემოციური მხატვრის მიერ, თბილი, ნაზი და გამჭვირვალე კოლორიტით, მაქმანივით ფაქიზი გარემო იქმნება. ა. ციმაკურიძის, ამ მის, ალბათ, საუკეთესო ნაწარმოებებში, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან მისი როგორც ადრეული, ისე, მომდევნო ხანის ნიმუშებისაგან, ყველაზე უკეთ გამოვლინდა მისი შემოქმედებითი თვალთახედვის არჩევანი. იგი უდავოდ იმპრესიონისტული მხატვრობის გამზიარებელი ქართველი ფერმწერია.

რამდენადაც დიდია მსგავსება ალექსანდრე ციმაკურიძის ფერწერულ ტილოებსა და დავით გველესიანის გრაფიკულ ნამუშევრებს შორის, იმდენად საკმაოდ განსხვავებულია დავით გველესიანის ფერწერული თბილისი. სხვაობას, უპირველესად, ნაკლებად დანაწევრებული, უფრო მთლიანი, ლოკალური ლაქებისაგან შემდგარი წერის ხასიათი ქმნის. აქ ყოველი სახლი, მთლიანობაში თუ მისი ცალკეული დეტალები, უფრო გამოკვეთილია, უფრო განსაზღვრული. თბილი, მოვარდისფრო-აგურისფერითა და მოყვითალო-მოყავისფრო ფერთა გრადაციით შექმნილი კოლორიტი ნაზია, მაგრამ შედარებით მჟღერი. მსუყვე მონასმებით დაწერილი ამოძრავებული ღრუბლები კი, მზის სხივებით განათებულ წყნარ ქალაქს ემოციურ ფონს უქმნის.

ვასილ კროტკოვი, მეტეხის ხიდი, 1928 წ.



ვასილ კროტკოვი, ფერმწერი, აკვარელისტი და გრაფიკოსი (აქტიურად მოღვაწეობდა იმდროინდელ ჟურნალ-გაზეთებში), 1905 წლიდანაა საქართველოში. თავიდან ხატავს ქუთაისში ასწავლიდა, 1921 წლიდან კი თბილისში დაფუძნდა. თავის მცირე ზომის ნამუშევრებში, ის უფრო ახლოს შედის წინასწარ შერჩეულ გარემოში. მისი კოლორიტი უფრო თბილი და ხასხასაა. აკვარელის საღებავებით, უმეტესწილად უკონტუროდ, სწრაფი, ზუსტი, სხვადასხვა ზომის მსუბუქი მონასმებით გადმოსცემს ხალხმრავალი ქალაქის ცხოვრებას, სახასიათო ნიშნებით გამორჩეულ სახლებს, გარე-

მოს. ვ. კროტკოვის უფრო ზოგადად მონიშნული, უდავო ოსტატობით გამორჩეული ძველი ქალაქის ამონარიდები, კიდევ ერთი საინტერესო ნიმუშია უცხოელი შემოქმედის მიერ აღქმული ძველი თბილისისა.

მოსე თოიძის ძველი თბილისი ყველასგან გამორჩეულია. ქარვასლის ფონდში დაცული ექვსი ნამუშევრიდან, სამი 1915-16 წლებშია შესრულებული. მის ნაწარმოებებში ყველაზე მკვეთრადაა გამოვლენილი მხატვრის ინდივიდუალობა, რომელიც თითოეული სურათის განსხვავებულ გადაწყვეტაშიც ვლინდება. მის თავისებურ, ზოგჯერ უდავოდ ფანტაზიით შექმნილ, უჩვეულო ქალაქში, ძველი სახლებით გარშემორტყმულ ქუჩებს, სადღაც სიღრმეში,

გაურკვეველ ადგილას მივყავართ. რამდენიმე ნამუშევარი, ქალაქის შორეულ, დატვირთულ, პანორამულ ხედს გვიჩვენებს. მოსე თოიძის გამორჩეული ფერწერის ნიჭი თითოეულ ამ ნიმუშშიცაა გამჟღავნებული. სხვადასხვა სისქის საღებავის ფენის, თამამი, ფართო, თავისუფალი მონასმებით, ძლიერი ხელით, იგი მონიშნავს ასახული გარემოს ძირითად ფორმებს. ასევე უაღრესად თამამ, თითქოს ერთმანეთს შეუთანხმებელ ფერთა მონაცვლეობაზე აგებული კოლორიტი, თანადროული მოდერნისტული ენის თვისებაა, რომელიც, შემდგომ, როგორ ვიცით, მხატვრის შემოქმედებაში, სამწუხაროდ, აღარ მეორდება. სამ სურათში მეტი მსგავსება შეიძლება დავინახოთ, აქ წინა პლანი, სახლებიდან გამოთავისუფლებულ ქუჩის უფრო ფართო ზოლს ეთმობა. მკვეთრი, კონტრასტული ფერებით, შუქ-ჩრდილის ეფექტებზე აგებული, სასურათო სიბრტყის ეს ნაწილი, ერთ შემთხვევაში ზაფხულის ცხელ დღეს, ხოლო ორ დანარჩენში შებინდებულ

გარემოს გადმოგვცემს. ნათელ პეიზაჟში, მუქი იისფერი და ყვითელნარევი თეთრი საღებავის მსუყე ლაქებით მიღებული, სურათის მკვეთრი და ეფექტური შესავალი, სიღრმეში ოდნავ რბილდება, მაგრამ აქვე, უკვე სხვა მკვეთრი ცისფერი, იასამნისფერი, ნარინჯისფერი, მონითალო-მოყავისფრო და ვარდისფერი მახვილებით უკავშირდება წინა პლანს. სურათის ორივე ნაწილს კი, არაჩვეულებრივად აკავშირებს ზოგადად, ზუსტი, თავისუფალი მონასმებით მონიშნული ფიგურები უსაგნო, წინა ფონზე. შეიძლება ითქვას, რომ ფერადოვანი გადაწყვეტის სითამამით, ქართველ ფერმწერთა შორის, 1950-იან წლებამდე, ამ სურათს პარალელი არ მოეძებნება. იგივე სახის ექსპერიმენტულობა ორ სხვა სურათსაც ახასიათებს. განათებული, მკვეთრი მახვილებით ამეტყველებული, საღამოს ბინდით მოცული გარემო, ჩადრებსა და გრძელ სამოსში გახვეული ფიგურებით, გაურკვეველი,



მოსე თოიძე, ძველი თბილისი, 1926 წ.

ბორის ფოგელი

ძველი თბილისის ერთ-ერთი კუთხე, 1930 წ.



იდუმალეებით მოცული ქალაქის განწყობას ქმნის. მხატვარმა, შესაძლოა, მიზანდასახულად გაამძაფრა ძველი ქალაქის კოლორიტი, ევროპული დეტალებით გამოკვეთილი სახლების გარემოში, აღმოსავლურ სამოსში გამონყობილი ფიგურების განათავსებით. სამივე ნიმუში დამუშავებით, განსაკუთრებით კი ფერადოვანი გადანყვევით, XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული მხატვრობის, ფოვისტური მიმდინარეობის წარმომადგენლების მორის დე ვლამინკის და ალბერტ მარკეს ნამუშევრებს ეხმიანება. 1926 წელს შექმნილ „დაბახანის შესახვევში“ კი, ქალაქის ძირითადი ფორმების გადმომცემ, კიდევ უფრო ფართო ფერადოვან, აბსტრაქტიზმამდე მისულ მონასმებს, კონკრეტულად დაწერილი ფორმები ენაცვლება. ზეთის საღებავების სწრაფი, დინამიური მონასმები, ამავე დროს ქალაქის ხედის ექსპრესიულ სახეს ქმნის.

1927 წლიდან ბორის ფოგელიც იწყებს აქტიურ მოღვაწეობას ძველი თბილისის ხედების შექმნაში. მხატვრის ნაწარმოებთა ცხოველხატულობას დაბალი ჰორიზონტიდან დანახული, ხასხასა, შეიძლება ითქვას, ზოგჯერ ცხელ ფერებში და მკვეთრი განათებისას გადმოცემული ქალაქის მჭიდროდ დასახლებული სახლები და მიხვეულ-მოხვეული ქუჩები განაპირობებს. უმეტესწილად, იგი სახლებს ძალიან ახლო ხედიდან ხატავს, ხან ზევიდან ქვევით დაჰყურებს, ხანაც პირიქით. რა თქმა უნდა, ბორის ფოგელსაც ხიბლავს ძველი თბილისის სახლების თვითმყოფადი ხასიათი და მჭიდრო განაშენიანება, მაგრამ, არსებითი, მისთვის მაინც უცხო თვალთ დანახული, ქართველ ხელოვანთათვის უჩვეულო, ზოგიერთ ნიმუშში მაინც რამდენადმე მშრალი, მჭახე კოლორიტია. ყოველივე ეს შესაძლებელია მხატვრის მიერ უცხო ქალაქის კოლორიტის ვერ გაგებას თუ ჩაუნვდომლობას კი არ მიენეროს, რამდენადაც მის გატაცებას XX საუკუნის ევროპული მხატვრობით. მითუმეტეს, ცნობილია, რომ საქართველოში ჩამოსვლამდე სამხატვრო განათლება მან მოსკოვსა და პარიზში მიიღო.

ეს მასალა, მხოლოდ მცირედი, თუმცა საკმაოდ მიშვნელოვანი ნაწილია იმ მხატვართა შემოქმედებისა, რომელთაგან ზოგიერთი დღესაც კი არ არის სათანადოდ ცნობილი და დაფასებული. როგორც ამ პერიოდის ქართველ მხატვართა შემოქმედების მაგალითზე დავინახეთ, XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ ხელოვნებაში, რუსეთისა და განსაკუთრებით ევროპულ მხატვრობაში დამკვიდრებული, თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციები, მართალია, დაგვიანებით, მაგრამ მიღებული და გათავისებულია. ფაქტობრივად, ყველა ამ მხატვრის ცხოვრება შემდგომში საკმაოდ რთულ პირობებში წარიმართა, ცნობილი მიზეზებისდა გამო. ზოგიერთი მათგანი იძულებული იყო არსებითად შეენყვიტა შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ხოლო მათ, ვინც გააგრძელა, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრულად ღირებული აღარაფერი შეუქმნიათ. შევეცადეთ, გვეჩვენებინა ისიც, რომ ერთი და იმავე თემის დახატვისას, როდესაც ისინი, ამასთანავე, თანამედროვე ევროპულ მხატვრობის თავისებურებებსაც იზიარებდნენ, ყველა მხატვარში მაინც გამოვლინდა ეროვნული შემოქმედებითი გემოვნება და ხასიათი. ამ ნამუშევართა განხილვის შემდგომ, კიდევ ერთხელ გვებადება კითხვა, თუ როგორ შეიძლება განვითარებულიყო ცალკეულ მხატვართა შემოქმედება და ზოგადად XX საუკუნის ქართული ხელოვნება ბუნებრივი გზით, რასაც სამწუხაროდ დღეს ვეღარ წარმოვიდგენთ.

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. თ. ვირსალაძე. ალექსანდრე ციმაკურიძე, საბჭოთა ხელოვნება, თბ., №3, 1954
2. ლ. რჩეულიშვილი. ბუნების ნამდვილი მხატვარი. თბ., 1962
3. В. Беридзе, Н. Езерская. Искусство Советской Грузии. 1921-1970 г. 1975 г.
4. Д. В. Сарабьянов. Русская Живопись. Пробуждение Памяти. 1998 г.



ასმათ ოქროპირიძე

## ბეთანიის მხატვრობა და მართლმადიდებლური

### ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი

უდავოა, რომ ქართული კულტურის საფუძველს ქრისტიანობა წარმოადგენს. სწორედ ჭეშმარიტების ერთგული მსახურებით შეიქმნა ის ბრწყინვალე ხელოვნება, მნახველს რომ დღემდე ალაფრთოვანებს. ეს თითქმის ოცსაუკუნოვანი გზა მიუხედავად ფაქტოლოგიური ლაკუნებისა, ხასიათდება შინაგანი ერთიანობითა და უწყვეტობით, მაგრამ ამასთანავე — აღმავლობისა და დაცემის ფაზათა არაერთგვაროვნებითაც. XI-XIII საუკუნეები სწორედ ამგვარი აღმავლობის ხანაა ქართული (და არა მარტო ქართული) მართლმადიდებლური ხელოვნებისათვის, რადგან ათასწლეულის მანძილზე უკვე ჩამოყალიბებული ქრისტიანული ესთეტიკური სამეტყველო ენა ამ დროს უკვე "მჭევრმეტყველების" ფაზაში აღის.

ამ პერიოდის ერთ-ერთი ტიპიური ნიმუშია ბეთანიის ღვთისმშობლის ტაძრის მოხატულობა. მოიცავს რა XI-XII და XIII საუკუნეების ცალკეულ ფენებს, იგი შეიძლება ჩაითვალოს თავისებურ მუზეუმად მაღალი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიისა. მიუხედავად სამი პერიოდის თანაარსებობისა, ეს ანსამბლი მაინც ერთიანია და ერთ მხატვრულ ორგანიზმად შენივთებული. ამას განაპირობებს, უპირველეს ყოვლისა, მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური ერთიანობა, რომელიც თავისთავად გულისხმობს „ინდივიდუალისტური“ ამბიციებისაგან განწმენდილ პიროვნება - მხატვარს, რომელიც თავმდაბლობით ამაღლებული, უპრობლემოდ ერთვება ანსამბლის შექმნაში.

ბეთანიის მოხატულობის საერთო შთაბეჭდილებაა ღვთიურისა და ადამიანურის, მიღმურისა და სოფლიურის, სულიერისა და ხორციელის საკვირველი და ამასთანავე უბრალო თანაარსებობა. ეს პოლარული ნიშნები ერთ მხატვრულ ფორმად საკმაოდ რთული შესახამებელია და თავისთავად მეტყველებს ამ მხატვრობის უმაღლეს სინთეზზე. ამ კუთხით განსაკუთრებით გამორჩეულია XII საუკუნის ფენა, რომელიც ძირითადად ჩრდილო და სამხრეთ მკლავებს მოიცავს (ამავე დროს უნდა მიეკუთვნებოდეს ჩრდილო-დასავლეთ უბეში გამოსახული "მარიამ მეგვიპტელის ზიარებაც"). სწორედ ამ მხატვრობაში იჩენს თავს იმგვარი ნიშნები, რომელთა გააზრებაც ბევრი პრობლემის დასმასა თუ გადაჭრასთან არის დაკავშირებული. წინამდებარე სტატიის მიზანსაც სწორედ ეს წარმოადგენს.

როგორც უკვე ვთქვით, ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ უბეში, იდუმალად ჩაბნელებულ კიდეზე გამოსახულია წმინდა ზოსიმეს მიერ წმინდა მარიამ მეგვიპტელის ზიარება. მუქ ლურჯ ფონზე, რომელიც მკაფიოდ იყოფა ღია თბილი ტონის ნიადაგისგან, იკვეთება სამი სილუეტი: ცენტრში - წმინდა მარიამი, რომლის მეუდაბნოეობით განლექულ-განწმენდილი სხეული, ძლივს შემოსილი

წმ. ზოსიმე აზიარებს მარიამს



ზოსიმეს მოსასხამით, უდიდესი მონინებით დახრილა წმინდა ზიარებისაკენ, რომელსაც მას სიმტკიცითა და გულისყურით აწვდის ბერი. მას მარცხენა წითელი ქსოვილით ("ბაღდადი") ბარძიმი უპყრია, მარცხენათი კი — საზიარებელი კოვზი. ეს ყოველივე კომპოზიციის ცენტრია - მისკენ, მის მიმართ იხრება ორივე ფიგურა და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან კოვზი და ბარძიმი - მომცველი უფლის სისხლისა და ხორცისა - არსებითად არის ქრისტე - მსხვერპლი და მაცხოვრებელი. აქ ზოგადქრისტიანულ არსთან, ზედმინვენით თანხვედნილია სიუჟეტური და კომპოზიციური წყობა, რაც მეტყველებს მხატვრის უდიდეს ოსტატობაზე.

ამ ღრმად მისტიკურ სცენაში კიდევ უფრო გვანცვიფრებს ადამიანის სხეულის უბრუნეწინაღობის ცოდნა, მისი გადმოცემის სიღრმე და სისადავე. წმინდა ზოსიმე ისეა გადმოხრილი ცენტრისკენ, რომ მაყურებელი ამკარად ხედავს და გრძნობს მოსასხამის ქვეშ ერთიან სხეულს და მის მოხრას ხერხემალში. ისიც კი იგრძნობა, თუ მარჯვენა მკლავი მთლიანად როგორ ებმის სხეულის, როგორ იკეცება იდაყვთან, მაჯაში და ბოლოს - იკვრება თითები, რათა კოვზი დაიჭიროს. არანაკლებ საგულისხმოა მარიამ მეგვიპტელის შიშველი ფეხების გადმოცემა, განსაკუთრებით — ტერფებისა: არაჩვეულებრივად რეალისტურია ანატომია ქუსლის, ტერფის თალის, თითქმის ყველა ფალანგის - ნატურის ღრმა შესწავლის შედეგად, თვალწინ გვიდგება ტერფის "სახსროვან-ძვლოვანი" აპარატის პლასტიკური ფუნქცია.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ეს რეალიზმი გამოსახულების მხოლოდ ერთი მხარეა. იგი არ გადადის შიშველ ნატურალიზმში, ანდა დეტალიზაცია - დაქუცმაცებულობაში. გაკვირვებას სწორედ ის იწვევს, რომ შემომსაზღვრელი ხაზი-კონტური მოიცავს მთელ პლასტიკურ ინფორმაციას და ან-ზოგადებს მას. ამასთანავე, ის ატარებს საკუთარ თავში იმ რიტმულ დინებას, რომელიც გადადის სხვა ნაკვეთებზე და ერთიანად მსჭვალავს მთელ სცენას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მარიამის ტერფები - თითქმის კონტური - თან პლასტიკურად დიფერენცირებული და განუმეორებელი, ამასთანავე განზოგადებულ - გამთლიანებული. ხაზთა დინება აქ ქმნის თავსებურ პარალელიზმს, რომელიც ამასთანავე გამორიცხავს მექანიკურობას და განუმეორებლობით ივსება. მისი ჰარმონიული წყობა ტკბილხმოვანი გალობის ანალოგიური ხატია, ხოლო ხილული მრუდები გადადის ისე შორსმიმავალ უხილავ ტრაექტორიებში, რომ ეს პლასტიკურად ძალზე კონკრეტული სხეული - ხდება ამასთანავე დიდი, მოუხელთებელი ჰარმონიის ნაწილი.

არანაკლებ შთამბეჭდავია სახეთა წერის მანერაც. იგი ტიპურია ზოგადმართლმადიდებლური კლასიკური სისტემის თვალსაზრისით - მრავალშრიანი, წერის კანონზომიერი თანმიმდევრობით. მაგრამ მიუხედავად წერის ამგვარი "ფორმულურობისა", არსებითად ჩვენს წინაშეა მეტყველი, ცოცხალი ფერწერა, რომელიც ალაფრთოვანებს ყველა მხატვარს, დამოუკიდებლად მისი სტილური სიმპათიებისა. ეს არის თიხის საღებავებით დაწერილი სახე — სხეულები (ოქრა ყვითელი + აურიპიგმენტი). სახე მოდელირებულია ოდნავ გაღიავებული, ან გამუქებული ოქრისავე მონას-

მარიამ მეგვიპტელის ტერფები



მებით, რომელთა ინტონირება შინაგანად აცოცხლებს თავდაპირველ, ერთიან ფუძე - ლაქას. ამ სახეებში საკვირველია როგორც ცალკეულ ნაკვეთთა ანატომიური სიმახვილე, ისე პლასტიკური სიმტკიცე და ერთიანობა (მაგ.: შუბლი, ყვრი-მალი, მაგრად მოკუმული ბაგეები და ა.შ.). მათი მოდელირება გაღიავებული ტონებით ერთი მხრივ "მეტაფიზიკური", უნივთო ნათლის ჟღერადობას იძენს (მასში შერეული აურიპიგმენტის ძალით), მაგრამ ამასთანავე "აღიარებს" რა ფუძე-ლაქის თავისთავადობას, მის პლასტიკურ ამეტყველებას ემსახურება (განსხვავებით, დავუშვათ, პალეოლოგოსური პერიოდის ფერწერისგან, სადაც

ნათლის ათინათები ქმნის, მართალია, თავისთავად მტკიცე სტრუქტურულ სისტემას, მაგრამ იგი მაინც, ასე ვთქვათ, პარალელური დანაშრეგია ფუძე-ლაქისა, და არა მისი მოუცილებელი ნაწილი).

ღრმა სულიერებითაც გვიზიდავს ეს მდუმარე, ხატ-წერის ტრადიციისამებრ ბაგემოკუმული სახეები. წმ. ზოსიმე ოდნავ შეყრილი ნაოჭებით, მჭმუნვარე, ღრმად ჩაძირულა იმ მისტიკურ ქმედებაში, როგორც წმინდა მეუდაბნოე დედის საკვირველი ზიარება იყო. სახე განმსჭვალულია ნამდვილი, პიროვნული ნებელობითა და ადამიანური თანაგანცდით, რომელიც გამომხატველია უმაღლესი სულიერებისა (და არა ემოციური, წარმავალი "ფსიქოლოგიზმისა"). აქ განუწვალე-ბლად შერწყმია ერთმანეთს პიროვნული განცდა, და წარუ-ვალი ჭეშმარიტება.



წმ. ზოსიმეს სახე

კიდევ უფრო ყურადსაღებია წმინდა მარიამის სახე — იგი უჩვეულოდ გაღებული პირით ეს-ესაა უნდა შეეხოს წმინდა ზიარებას. პირი ზუსტად ისეა "ამოჭრილი", რომ კოვზთან შეხებისას სახის სილუეტი გამთლიანდება. ეს მხატვრული ხერხი აღსანიშნავია არა მარტო უშუალოდ ზიარების მყისიერი ძალის საჩვენებლად, არამედ იმითაც, რომ დიდი სიღრმით ხსნის დაცემული და ნაკლული ადამიანის ბუნების გამთლიანებასა და აღდგენას სწორედ წმინდა ზიარებით. ამ მიზნით მხატვარმა მარიამის სახე ცხვირის ქვემოთ (მთელი ყბა) უჩვეულო რაკურსით შეაბრუნა პროფილში (რაც, რა თქმა უნდა, ხატვის "უცოდინარობას" არ მიეწერება), რათა ხაზი გაესვა ზემოთქმული შეერთების მნიშვნელობისათვის. ეს მხატვრული ხერხი არის ერთ-ერთი იმ მრავალთაგანი, რომელსაც თავისთავად ფლობდნენ მართლმადიდებელი მხატვრები და მათ იყენებდნენ საჭიროებებისამებრ. ამის არაერთი მაგალითი არსებობს. აქ კიდევ უფრო არსებითი ის არის, რომ ერთ კომპოზიციაში სხვადასხვა რიგის მხატვრულ ხერხთა თანაარსებობა ეკლექტიზმს კი არ ჰბადებს, არამედ ფორმას ამდიდრებს, რაც მეტყველებს ამ მხატვრული მეთოდის ფარგლებში სინთეზის უდიდეს დიაპაზონზე.

პიროვნული განცდისა და "მეტაფიზიკური" სულიერების ერთობის ეს მისტიკური პრაქტიკა კიდევ უფრო სხვაგვარი სიღრმით იხსნება სცენაში "ძილი მონაფეთა", რომელიც ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუშია ამ ამბის გამოსახულებისა ზოგადად. მოციქულები, სერობაზე ახლადნაზიარებნი (ანუ შესაბამისად მიტევებულნი და აღდგენილნი), შვებით ჩაძირულან საღვთო ძილში. ხაზგასმული არ არის მათი ტანსაცმლის ფერადოვანი დიფერენცირება — ზოგადად ჭარბობს მსუბუქი ცისფერი და მომწვანო ფერები — თითქოს ერთიანი ძილის ეფემერული საბურავი, მაგრამ ამ ერთიანობის შიგნით კიდევ უფრო ფაქიზად ხასიათდება ყოველივე მათგანი. გამოსახულია თერთმეტივე (იუდა უკვე წასულია გასაცემად). სწორედ აქ ჩანს მხატვრის უდიდესი ოსტატობა და განსწავლა. გარდა თმა-წვერის ზუსტი იკონოგრაფიული დახასიათებისა, აქ პირდაპირ შემძვრვალა პიროვნული ხასიათის სიღრმისეული წვდომა. პეტრეს სრულიად გამართული სხეული გამოხატავს მის წამიერ ღვიძილს უფალთან საუბრისას, ხოლო აბსოლუტური პროფილი — თითქოს

მარიამ მეგვიპტელის სახე





„ძილი მონაფეთა„ (ფრაგმენტი)

მხილებაა, მისი ფიცხი დაქადნებისა უფალთან მოუცილებელ თანამყოფობაზე.

უდიდესი რეალიზმითაა გადმოცემული ჩაძინებულთა უნებლიე მოძრაობები: გულაღმა უდარდელად გადაწოლილი ბართლომე, ოდნავ წელში მოხრილი, თმა-წვერ აშლილი მოხუცი ანდრია პირველნოდებული, თომა — ძილშიც კი ღრმად მოშურნე და იჭვნეული. განსაკუთრებით ყურადღებამისაპყრობია ჩაძინებული იოანე მახარებელი, რომელსაც უნებლიედ ისე შემოუდევს ხელი ლოყაზე, როგორც ჯვარცმული უფლის წინაშე. ეს კი იკონოგრაფიის ნიშნობრივი ინფორმაციის მშრალი ცოდნა კი არ არის, არამედ მისი სიმბოლურ მეტყველებად ქცევის უდიდესი

პრაქტიკა, სადაც სიმბოლურობა გულისხმობს ფორმის გახსნილობასა და სიცოცხლეს, და არამცდაარამც — შტამპს.

სხვადასხვა პოზათა ბუნებრიობა შერწყმულია საღვთო ძილში ღრმად ჩაძირულობასთან. მიუხედავად იმისა, რომ სახარების შესაბამისად მოციქულებმა სიკვდილის ძრწოლის წინაშე მიატოვეს უფალი, მხატვრის თხრობაში ერთი ინტონაციაც კი არ იგრძნობა საყვედურისა: პირიქით — იგი სიყვარულითა და მიტევებით გვიჩვენებს ადამიანის სუსტ ბუნებას. მთლიანობაში სცენა იღებს საღვთო გამოცხადების უდიდეს ძალას და გადადის მეტაფიზიკურ განზომილებაში.

კიდევ უფრო სხვა რიგის სინთეზი იხსნება „პეტრეს სინანულის“ სცენაში, საკურთხევლის თაღის მიმდებარე პილასტრზე. იგი იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ გვიჩვენებს თუ ერთდროულად, ერთსადაიმავე სივრცეში, გვერდიგვერდ როგორ შეიძლება არსებობდეს ყოველდღიური, თითქოსდა უმნიშვნელო და ამასთანავე ამაღლებული, ღვთის წინაშე მნიშვნელოვანი. ეს არის ფაქტიურად, ჟანრული სცენა. ორი პატარა ფიგურა ცეცხლთან თბება. მათ იცნეს პეტრე - იესოს მონაფე — ამხილეს და მამალმაც იყივლა. წმ. პეტრეს მტირალი ფიგურა, სინანულით დამდაბლებული, უჩვეულოდ „ამოზრდილა“ სიუჟეტური თხრობიდან როგორც სულიერი სიმალლე („ვინც დაიმდაბლოს თავი, იგი ამაღლდეს“). ეს არის ტიპიური ნიმუში მართლმადიდებლური ესთეტიკისა, რომლის საფუძველზეც ფიგურათა მასშტაბის შერჩევა - შეხამებას განაპირობებს არა მათი გარეგნულ - ფიზიკური ნიშნები, არამედ - შინაგან-არსობრივი. მაგრამ ბეთანიის შემთხვევაში ის არის განსაკუთრებით ხაზგასასმელი, რომ აქ მასშტაბი ნაკარნახევია არა უბრალოდ პიროვნებათა იერარქიული მნიშვნელობით (რაც ასე ტიპიურია ხატწერისათვის ზოგადად), არამედ თხრობის დინამიკით — აქ თვით სულის მოძრაობა, მისი მეტამორფოზა

„ძილი მონაფეთა„



თვალდათვალ ბადებს შესაბამის აქცენტირებას ზომისა — აქ ჩვენს თვალწინ ყოველდღიურობიდან იბადება მარადიულობა, რაც ამ სცენას კიდევ უფრო დიდ სიცოცხლესა და შინაგან დინამიზმს ანიჭებს, მთლიანობაში ისევ უდიდესი ერთობაა სულიერისა და ხორციელის, ხილულისა და უხილავის, მარადიულისა და ყოველდღიურის.

ამავე ნიშნითაა აღბეჭდილი ქსოვილთა გადმოცემის პრინციპიც. მაგალითად მოვიყვანოთ ზემოთნახსენებ ნითელ ბაღდადს "მარიამ მეგვიპტელის ზიარებიდან". ეს არის ინტენსიური სინგურის ლაქა. სარჩულად დადებული რბილი ტონის მუქი ოქრა ამ ბრონეულისფერ ნითელს შინაგან სითბოს სძენს (ანალოგიური ხერხი-ნითლის დადება ოქრაზე — ყინცვისშიც გვხვდება). ნაოჭების ნახატის რამდენადმე ირეგულარული წყობა რეალური ქსოვილის განცდას ჰბადებს, მაგრამ ამასთანავე უმტკიცეს პლასტიკურ ნახატს ნაოჭთა "შემთხვევითობა" აჰყავს ურყევობისა და ნარუვალობის რანგში. ეს თვისობრიობა კიდევ უფრო ძლიერდება სინათლის სპეციფიკური გააზრებით — კერძოდ, ნითელი ქსოვილი გარეგნული, "ზედნადები" სინათლით კი არ არის განათებული (როგორც, მაგალითად ევროპული ყაიდის ნატურმორტში), არამედ სინგურის თვითკმარი ფერი თვითონ, შიგნიდან, საკუთარი წიაღიდან ამოაშუქებს ერთიან ნითელ სინათლეს, ანუ იგი გარედან განათების ნაცვლად, თავად ჰბადებს სინათლეს. ამგვარი ტრანსფორმაციით ქსოვილი ხდება "მეტაფიზიკურის" მატარებელი და მისი წყარო. ეს მით უფრო ძლიერდება სინგურის ფერადოვანი კონტექსტის გათვალისწინებით - სინგური არის ფერი სამეუფო, ხოლო ბაღდადის ფუნქციაც ხომ ამავე რიგისაა - დაიცვას წმინდა ზიარება გამწმენდი უნივთო ცეცხლით.

ბუნებრივია, იბადება კითხვა, თუ რამდენად ტიპიურია მართლმადიდებლური ესთეტიკით ამგვარ ანტინომიათა (კონკრეტული და აბსტრაქტული, ფიზიკური და მეტაფიზიკური, ცვალებადი და ურყევი, ადამიანური და ღვთაებრივი და ა. შ.) თანაარსებობა ერთ მხატვრულ ფორმაში. მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ VII საეკლესიო კრების დადგენილებით, ხატის სივრცეში არ უნდა მოხვდეს ხრწნილი, ანუ წარმავალი. ამ კონტექსტით როგორ უნდა გავიგოთ კონკრეტულობის ამგვარი გამოვლენა ბეთანიის მხატვრობაში?

უპირველეს ყოვლისა უნდა ითქვას, რომ თვით უფალი იესო ქრისტეს განკაცებით უკვე მოხდა დაპირისპირებულთა შერწყმა, ანუ ანტინომიათა გაერთიანება, რადგან მასში შეერთდა ღმერთი და ადამიანი, ცა და მიწა, მარადიული და ჟამიერი შეუერთდა რა ძველი ადამის დაცემული ხორცი ახალი ადამის ღვთაებრივ ბუნებას, წამსვე აღსდგა. ეს არის გასაღები ზოგადად მართლმადიდებლური ხელოვნების ესთეტიკისა, კონკრეტულად კი — ბეთანიის მხატვრობის ამგვარი საკვირველი სინთეზისა.

მაგრამ მაინც, უფრო კონკრეტულად რით ან როგორ აიხსნება რეალური სხეულის ასახვა, და რა ფარგლებშია იგი დასაშვები? თითქოს პარადოქსულია, მაგრამ ამ კითხვაზე პასუხს



„ჯვრისა ქვეშე მიყენება„ (ფრაგ-



„ჯვრისა ქვეშე მიყენება„ (ფრაგმენტი)



მენელსაცხებლე დედები მაცხოვრის საფლავთან

გვაძლევს თვით სიტყვა "ასკეტიკის" ეტიმოლოგია, რაც ნიშნავს "ჭურჭლის დამზადებას". საქმე ის არის, რომ ქრისტიანული მსოფლმხედველობით ადამიანის სხეული სულის ჭურჭელია. ნმ. პავლე მოციქული მას "ჭურს" უწოდებს. ასკეტური ცხოვრების წესი არსებითად გულისხმობს სხეულის, როგორც ჭურჭლის დამზადებასაც. მაგრამ როგორ თავსდება ეს მომენტი ქრისტიანულ "სხეულის უარყოფასთან"; თუ ასკეტთა ცხოვრება გულისხმობს "ჭურჭლის" დამზადებას? საქმე ის არის, რომ მართლმადიდებლური სწავლებით, სხეული სულის ინსტრუმენტი, მისი იარაღი. ადამიანი იმთავითვე შეიქმნა, როგორც სულისა და სხეულის ერთობა, სადაც სხეული სულის ინსტრუმენტი — საშუალებაა კაცის (ღვთის ხატის) თავისუფალი ნების გამონატვა-აღსრულებისათვის. ქრისტიანობა სხეულს (და არა ხორცს), ისევე მარადიულად გაადევნებს თვალს, როგორც სულს. სიკვდილი მხოლოდ დროებითი გაყრაა სულისა და სხეულისა. მეორედ მოსვლის დროს კი, ქრისტიანული სწავლებით, საფლავებიდან აღდგებიან სხეულებიც და სულთან ერთად წარსდგებიან სამსჯავროს წინაშე — რადგან ადამიანის სხე-

ული, როგორც ღვთისგან შექმნილი - კეთილგანგებულია, უფრო მეტიც — იგი თვით კოსმოსზეც კი აღმატებულია, როგორც ღვთის ხატი, მაგრამ ადამის ცოდვამ დასცა ეს უმაღლესი ქმნილება, რის გამოც მის კეთილგანგებულებას შეერია სიკვდილი და ხრწნილება. ასკეტური ცხოვრების წესი გულისხმობს სწორედ სხეულის, როგორც საღვთო შესაქმის განწმენდა - განთავისუფლებას ქცევადისგან (პირობითად რომ ვთქვათ, სხეულის გამოსხნას "ხორცისგან" — თუმცა ეს ორი ცნება ყოველთვის ამგვარი მნიშვნელობით არ გამოითქმის ქართულ ენაში და რამდენადმე ფარდობითია. განსხვავებით ბერძნულისაგან, სადაც სხეულის ცვლილებად, წარმავალ, ხრწნად ნაწილს ცნება "საკოს"-ი გამონატავს, ხოლო მარადიულს - "სომოს"-ი). ვფიქრობთ, ამ კონტექსტში უკვე სრულად გასაგები ხდება, თუ როგორი კუთხით გადმოიცემა ბეთანიის მხატვრობაში კონკრეტულად სხეულები და ამასთანავე მთელი "ჟამიერება". აქ ანატომია, ფუნქციურობა, პლასტიკა, მოძრაობის სილამაზე და მიზანშეწონილება დანახულია სწორედ საღვთო განგებულების საწყისიდან. სხეული განწმენდილია ხრწნილებისაგან. მას არ გააჩნია ჩრდილი ტრადიციული გაგებით, რაც მთავარია, არ გააჩნია სიმძიმე, ანუ არ ექვემდებარება გრავიტაციას. სწორედ სიმძიმის განცდაა ის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელი, რომელიც ჯოტოს მხატვრობას, ჯერ კიდევ არაჩვეულებრივად ახლოს მდგომს ქრისტიანულ სახვით მეტყველებასთან — უკვე არსებითად სოფლიურობა მისცა. ეს სამყარო უკვე დაშვებულია პირველ ცაზე (ნმ. პავლე მოციქულის მიერ ხილული სამი ცისგან) - ანუ მინიერი გრავიტაციის სივრცეში, რითაც იგი ენერგეტიკულად უკვე ამზადებს რენესანსს. ბეთანია კი, მსგავსად ზოგადად სხვა მართლმადიდებლური მხატვრობებისა, კონკრეტულს გადმოსცემს მეტაფიზიკურის თვალთ. ამიტომაც უყურებ რა ამ არაჩვეულებრივად ცოცხალ, არსებითად რეალისტურ, მოძრავ სცენებს, მათი განუმეორებლობა ცვალებადობასა და წარმავლობაში კი არ გადადის, არამედ საღვთო უქცევლობის რანგში ასული მეტაფიზიკურად ურყევი გამხდარა. ეს თვისობრივად სხვა რანგის სინთეზია, რომელიც გამორიცხავს რენესანსულ მსოფლმხედველობა - მსოფლმეგრძნებას.

ბეთანიის XII საუკუნის მხატვრობის რამდენიმე მახასიათებელმა თვისობრივად გვიჩვენა ქრისტიანული ესთეტიკის ის უდიდესი დიაპაზონი, რომელიც უეჭველად საჭიროებს გათვალისწინებას, როგორც საკუთრივ ამ ხელოვნების შიდა პრობლემების კვლევისას, ისე რენესანსთან მისი მიმართების გააზრებისას, ხოლო სტატიაში წარმოდგენილი ასპექტი უდავოა ერთ-ერთი ორიენტირი უნდა იყოს ამ მიმართებათა განსაზღვრისათვის. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რამდენადაც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის მას.

## დანართი:

### 1. ფ. ვლადიმირსკი. ქრისტიან მწერალთა ანტროპოლოგია (წიგნში "ნემეზიოს ემესელი, კაცისა ბუნებისათვის") მოსკოვი, 1998. (რუსულად):

გვ. 292 - "კლიმენტი ალექსანდრიელის მიხედვით სული მთელ თავის ქმედებას ანხორციელებს სხეულით, როგორც საკუთარი ორგანოთი".

გვ. 293 - "წმ. იოანე ოქროპირი სხეულს უწოდებს "სულის მსახურს, მონას", აგრეთვე "მორჩილ ორგანოს", "იარაღს" ანუ "ქნარს", რომელთან მიმართებითაც სული არის "წარმმართველი და მუსიკოსი".

გვ. 294 - "წმ. იოანე დამასკელის შეხედულებით "სული იყენებს სხეულს", როგორც იარაღს, ამიტომ "ზიარია სიქველენი სულისა და ხორცისათვის".

გვ. 300 - "მანიქველთა საპირისპიროდ, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ სხეული ბოროტი საწყისის მიერ არის შექმნილი და ამიტომ ეწოდება "სჯული ცოდვისა" (რომაელთა, 7, 23), წმ. იოანე დამასკელი გვასწავლის, რომ "სჯული ცოდვისა" ეშმაკისგანაა ჩაგონებული.

გვ. 328 - "ნემეზიოს ემესელის თანახმად, "სული "განაცხოველებს" მთელ სხეულს, რომელშიც იმყოფება, მსგავსად ჰაერში გამავალი სინათლისა".

### 2. ღირსი ეფრემ ასური. რჩეული სიტყვანი. მოსკოვი, 2002 (რუსულად)

გვ. 458 - "მართალთა სხეულები მზის ნათელზე შვიდგზის უფრო განათდება, ხოლო ცოდვილთანი კი - გამომჩნდება ბნელად და სიმყრალით აღსავსე" ("სამსჯავროსა და აღდგომისათვის").

### 3. წმ. გრიგოლ პალამა. ტრიადები წმინდა ისიხასტთა დაცვისათვის. მოსკოვი, 1996 (რუსულად)

გვ. 166 - "სიამოვნება, სხეულიდან სულისაკენ მიმავალი, აქცევს მას ხორცად, ვერ ინმინდება უმაღლესთან შეერთებით; და პირიქით - სხეული, გადასცემს რა სულს თავის დაცემას, კაცს მთლიანობაში აქცევს "ხორცად", როგორც ნათქვამია ღვთის რისხვით დანთქმულ ადამიანებზე: "და თქვა უფალმა: "არ დაივანოს სულმა ჩემმა ადამიანში მარად, რადგან იგი ხორციელია, და იქმნენ დღენი მისი ას ოცი წელი" (დაბადება, 6, 3); ასევე სიტკობება, სულიდან გარდამომავალი, ნატამალითაც კი არ უარესდება სხეულთან შეერთებით, არამედ მას ფერს უცვლის და ანსულიერებს; სხეული განიშორებს უკეთურ ხორციელ ვნებებს, აღარ სძირავს სულს, არამედ მასთან ერთად ამალდდება, რის გამოც კაცი ერთიანად იქცევა "სულად", მსგავსად წერილისა: "შობილი იგი ფორცთაგან ფორცი არს, და შობილი იგი სულისაგან სული არს". (იოანე 3, 6).

ქეთევან კინწურაშვილი

## დავით კაკაბაძის ბიომორფული აბსტრაქციები

„ბუნება ჩვენზე მოქმედებს თავისი გარეგნული თვისებებით; შინაგანი მისი სახე, ძალა, მისი არსებობის კანონები ჩვენთვის დამალულია. მხოლოდ ანალიზის შემდეგ ვამჩნევთ ბუნების არსებობის კანონებს. ამ ანალიზის საშუალებით მხატვარი ითავისებს ბუნების შინაარსს და ამის შემდეგ გადადის ახალი ფორმის შემოქმედებაზე. ამრიგად, ხელოვნების ფორმა უკვე სინთეზური ხასიათისაა“.

დავით კაკაბაძე (1,89)

### კაკაბაძე - სიურეალისტი?!

1923 - 24 წლებში, დავით კაკაბაძემ საფრანგეთში შექმნა აბსტრაქტული კომპოზიციები, რომლებსაც თავად „ფერადობაზე დამყარებული რელიეფები“ უწოდა. სწორედ ეს ნამუშევრები ამტკიცებენ, რომ იმ პერიოდში ის პარიზული მხატვრული ცხოვრების ავანგარდში იყო. სამშობლოში რომ არ დაბრუნებულიყო, ამგვარ შეფასებას თავად პარიზი მისცემდა რამდენიმე წელიწადში.

დავით კაკაბაძე პარიზში 1919 წელს ჩავიდა. იმ წელს დადა მოეწვინა პარიზს. მაგრამ მრავალი წლის შემდეგ, მოგონებებსა და ინტერვიუებში, ერნსტი, ბრეტონი და არაგონი 1919 წელს მოიხსენიებენ სიურეალიზმის საინოვაციო თარიღად, რადგან ეს უკანასკნელი სწორედ დადას ფარგლებში ჩაისახა.

1919 წლისთვის კუბიზმმა დაკარგა ძალა. ახალგაზრდებს ევროპაში ომით მოტანილი გლობალური პრობლემები აწუხებდა და აღარ იყვნენ შემოფარგლული მხოლოდ მხატვრობის საკითხებით. ისინი უარყოფდნენ საზოგადოებას, რომელმაც დაუშვა ომი და სურდათ შეექმნათ წარსულისაგან დამოუკიდებელი კულტურა. ბრეტონი სიტყვით და კალმით, ერნსტი - ვიზუალურად გამოხატავდნენ ახალ იდეებს. 1919 წელს, მათ დაარსეს რევიუ, სახელწოდებით „ლიტერატურა“. იმავე წლის დასაწყისში „დადა 3“ - მმა მოაღწია პარიზამდე. შემოდგომის სალონში პიკაბიას მექანიცისტური ტილოები გამოიფინა და მარსელ დუშანმა უღვაშებით დაამშვენა მონა ლიზა. დეკემბერში, ციურიხიდან ცარა ჩავიდა პარიზში და რევიუს მეორე ნომერში მისი პოემაც დაიბეჭდა. არაგონი, სუპო და ბრეტონიც შეუერთდნენ დადას და პრესიურეალისტურ მიმდინარეობას



დასაბამი მიეცა. 1920 - 22 წლებში, უმრავლესობა, ვინც შემდგომ ჩამოყალიბდა, როგორც სიურეალისტური ჯგუფი, უკვე ერთად იყვნენ პარიზში და დადასტურებდნენ ინოვაციურ ნაწარმებს.

პარიზში ჩასულ კაკაბაძეს დასაწყისში დადასტურებდა არ ეცალა, რადგან კუბიზმი ჰქონდა ბოლომდე დასაძლევად. ამ პერიოდში 1919 - 20 წლები მოიცავს. ძნელად დასაშვებია, რომ შემდგომში კაკაბაძეს თვითონ თავი სიურეალისტების ჯგუფში წარმოედგინა, რადგან თავისი შეგნებით კლასიციზტი, ის არ აღიარებდა რომანტიზმს. სიურეალიზმი კი სწორედ ის რომანტიკული ხაზი იყო პარიზულ მხატვრობაში, რომელიც შედარებით ნაკლებად ემოციურ „ესპრი ნუვოს“, ანუ, კლასიციზტურ მიმდინარეობას დაუპირისპირდა. მაგრამ კაკაბაძე მუდამ მეთოდურად სწავლობდა ყველაფერს, რაც მის გარშემო ხდებოდა და, ცხადია, ვერსად გაექცეოდა ახალ იდეათა დუდილს.

კაკაბაძის შემოქმედებაში დადასტურების გავლენა უფრო აშკარად ვლინდება, რადგან ის იყენებს კოლაჟში მზა საგნების გაერთიანების დადასტურებისათვის ყველაზე დამახასიათებელ ხერხს. მაგრამ ამ კოლაჟებსაც, სიურეალიზმის გადასახედიდან თუ შევხედავთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ კაკაბაძესთან ისევე შეერწყა ერთმანეთს ეს ორი მიმდინარეობა, როგორც იმ პერიოდის ბევრ სხვა, წამყვან დასავლელ მხატვართან. მითუმეტეს, რომ მისი ბიომორფული აბსტრაქციები, რომლებიც ადრეული სიურეალიზმის ფარგლებში თავსდება, კოლაჟზე ადრეა შექმნილი.

\* \* \*

1921 წელს, კუბისტური პეიზაჟების და ნატიურმორტების შექმნის შემდგომ, დავით კაკაბაძემ, ბრეტანული პეიზაჟების რეალისტური, კუბისტური, ნახევრად - აბსტრაქტული და აბსტრაქტული ვარიაციები შექმნა. მისივე ტერმინებს თუ ვიხმართ, რომლებსაც ის მაშინ იყენებდა, როდესაც ჯერ ფართოდ არ იყო დანერგილი ტერმინი - აბსტრაქცია, პირველ შემთხვევაში ადგილი აქვს დამოკიდებულ აღსახვას (ე.ი. რეალობაზე დამოკიდებულს), მეორე შემთხვევაში, კონსტრუქციულს (იგულისხმება რეალობიდან აღმოცენებული აბსტრაგირებული ფორმები) და შემდგომ, კონსტრუქციულ - დამოუკიდებელს (აბსტრაქცია). ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ბრეტანული სერია, რომელიც იელის უნივერსიტეტის კატალოგში შევიდა, როგორც „აბსტრაქციები ყვავილების ფორმებით“. თუმცა, ეს ფორმებიც ბრეტანული სახლების და ნავების თემიდან ამოიზარდა და ისინი „კონსტრუქციულთ“ უნდა მივაკუთვნოთ, ქეთრინ დრაიერმა აქ, აკვარელის დენად, ამორფულ ლაქებში ყვავილები (ორგანული ფორმები) დაინახა. რადგან ეს კომპოზიციები 1921 წელს არის შექმნილი, ისინი ამტკიცებენ კაკაბაძის პირველობას ბიომორფული აბსტრაქციის განხრით.



დავით კაკაბაძე

სერიიდან „აბსტრაქციები ყვავილების ფორმებით“  
ქალაქი, აკვარელი, 23, 5X18, 2 სმ, 1921  
იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეა (აშშ)

შემდგომ, 1922 - 23 წლებში, დავით კაკაბაძე სტერეოსკოპულ აპარატს ქმნის და ცხადია, უღრმავდება ფსიქოლოგიურ ოპტიკას. პარალელურად იქმნება მისი ფერწერული ბიომორფული აბსტრაქციები, რომლებმაც პარიზული კრიტიკის ყურადღება მიიქცია.

1923 წელს, დავით კაკაბაძემ ძმას მისწერა: „დავამთავრე მუშაობა გამოკვლევაზე, თუ რა ფიზიოლოგიური პროცესის შედეგია პერსპექტივის ან რელიეფის შთაბეჭდილება სურათზე. როგორც გეომეტრიული პერსპექტივის კანონები არსებობს, ისე ახალი ფერადების კანონების პერსპექტივა შევიმუშავე. სრულ მეცნიერულ ნიადაგზეა დამყარებული... ამ ახალ პრინციპზე დახატული სურათები შარშან გამოვფინე. მაგრამ, როგორც ახალი, ბევრმა ვერ გაიგო, თუმცა ყურადღება მიაქცევს. ეხლა რომ ერთი წელიწადი გავიდა, თანდათან უფრო აინტერესებთ ეს

საკითხი და უკვე შეკითხვები მომდის და ზოგიერთი ჟურნალები მთხოვენ წერილები გავუგზავნო ამ საკითხის შესახებ. ძლიერ აინტერესებთ, თუ რას გამოვფენ იანვრის გამოვენაზე. ვამზადებ 3 სურათს ჩემს ახალ პრინციპზე დამყარებულს” (2, 23 - 24).

1924 წლის 14 თებერვალს, ფრანგულ გაზეთში "Canard Enchainé" დაიბეჭდა კრიტიკული წერილი დამოუკიდებელთა სალონის ახალი გამოფენის შესახებ. ავტორი, მრავალ მხატვარს შორის, რომლებმაც წარმოადგინეს ნამუშევრები, გამოარჩევს დავით კაკაბაძეს და აღნიშნავს, რომ ეს ბატონი უჩვენებს ტილოებს, სადაც ბოლოსდაბოლოს, მოცემულია მესამე განზომილების შეგრძნება.



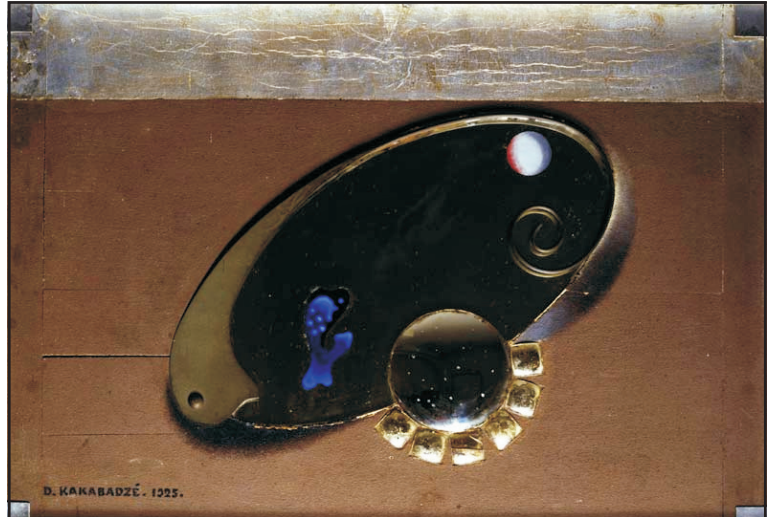
დავით კაკაბაძე

ბიომორფული აბსტრაქცია, ტ. ზ., 80X100 1923  
მხატვრის სახელოსნო

დავით კაკაბაძის ბიომორფულ აბსტრაქციებს შორის განსაკუთრებული სრულყოფილებით გამოირჩევა ფერწერული კომპოზიცია ემბრიონის გამოსახულებით.

სურათი შესრულებულია 1924 წელს. ტილოს ზომაა 82X100 სმ. ინახება დავით კაკაბაძის სახელოსნოში. კომპოზიციას გარს არტყია ხის ჩარჩო, რომლის ჰორიზონტალური პირები ჩარჩოს ფარგლებს სცდება და შვერილი კიდეები დინამიზმს სძენს სურათს. ჩარჩო იისფრად არის შეფერილი. სურათის ფონი მუქი ყავისფერია. მარჯვენა ქვედა კუთხეში მოთავსებულია შავი საღებავით, ლათინური შრიფტით შესრულებული ხელმოწერა და შესრულების წელი. სასურათო სიბრტყის ძირითადი ნაწილი უჭირავს ოვალური მოყვანილობის აბსტრაქტულ გამოსახულებას, რომელიც მოგვაგონებს პალიტრას. ოვალი განოლილია ქვედა მარცხენა კუთხიდან ზედა მარჯვენა კუთხისკენ მიმართულ დიაგონალზე. ოვალი შავი ფერის არის. ქვედა მხარეს, შავს ერტყმის წითელი სარტყელი, რომელსაც თითქოს ლეკალოთი მოხაზული, ასიმეტრიული მოხაზულობის ფორმა აქვს. ქვემოთ ის უფრო განიერია, ზემოთ ვიწროვდება. ქვედა ნაწილში ტუჩისებრი მოყვანილობა აქვს. მასზე დასმულია მსხვილი შავი წერტილი. ეს ღიობის შთაბეჭდილებას ქმნის და პალიტრის თითის გასაყრელს მოგვაგონებს. შავ ოვალზე მოთავსებული თეთრი და ყვითელი ფერების ხვეული, რომელიც უფრო მსხვილია ქვედა ბოლოსკენ და წვრილდება და წყდება ზედა მხარეს. ხვეული ზამბარასავით ვითარდება და დინამიურ მოქმედებას ქმნის

დიაგონალური მიმართულებით, ზედა მარჯვენა კუთხისკენ (კანდინსკი მართ-კუთხედის ქვედა მარცხენა კუთხიდან ზედა მარჯვენა კუთხისკენ მიმართულ დიაგონალს ჰარმონიულს უწოდებდა, ხოლო ქვედა მარჯვენა კუთხიდან ზედა მარცხენა კუთხისკენ მიმართულს, არაჰარმონიულს. პირველ შემთხვევაში დაძაბულობა თავშეკავებულია, მშვიდი, გახსნილი, „ლირიული“; მეორე შემთხვევაში, უფრო რთული, წინააღმდეგობის შემცველი, „დრამატული“, 6,28). შავი ოვალის ნახევარწრიული მოხაზულობა ანელებს და საკუთარ (ოვალის) ჩარჩოში კრავს მოძრაობას. „ზამბარის“ გასწვრივ,



დავით კაკაბაძე

კოლაჟი-სარკე, ლითონი, ზეთი, ალუმინი, 35X50, 1926  
ბერარდოს მუზეუმი (ლისაბონი)

ქვედა მხარეს, ამორფული მოხაზულობის წითელი სხეულია განოლილი. მთლიანობაში, უცნაური გამოსახულება ემბრიონს მოგვაგონებს. მომრგვალებული, რბილი ფორმები ნათლად იკითხება. ყოველი ფერადოვანი მონაკვეთი მკვეთრად აღიქმება, ერთი მეორეში არ გადადის. ეს სიმკვეთრე განონასწორებულ შთაბეჭდილებას ქმნის. ასევე წონასწორობაში მოჰყავს კომპოზიცია ოთხკუთხა ჩარჩოს, რომელშიც ფორმა ჰარმონიულად არის ჩანერილი და ისე არის მოთავსებული, რომ არც გაჭედილია (საკმარისი თავისუფლება აქვს მინიჭებული) და არც მოშვებულად ტივტივებს (გარკვეულად მოთოკილია). ეს ზომიერება ქმნის, ერთსა და იმავე დროს, სიმყარის და დაძაბულობის ერთიანობას, ერთი ფრაზით თუ გამოვთქვამთ, ზამბარისებრ მოქნილობას. მინის ფერები ასევე მშვიდ შთაბეჭდილებას ქმნის. ფერები იმდენად კონტრასტულია, რომ კომპოზიცია აპლიკაციას მოგვაგონებს. მაგრამ დეკორატიულობა დაძლეულია ფერების მონაცვლეობით მუქიდან ნათლისკენ, კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართებით. თეთრის და ყვითლის მონაცვლეობა სასურათე სიბრტყის გულში, სიღრმის, სივრცის შეგრძნებას ბადებს; სიბრტყე სუნთქავს. სპირალი არა მხოლოდ სივრცის შეგრძნებას იძლევა, არამედ გარკვეულ რიტმს, თავშეკავებულ მოძრაობას ქმნის. საღებავი სქლად და თანაბრად არის დადებული. ზედაპირი ბრტყელია. მონასმები თანაბარზომიერია და მათ შორის გადასვლა შეუმჩნეველია. შედეგად იქმნება მშვიდი, მაგრამ ენერგიული და კონცენტრირებული ფაქტურა. გაკრიალებული ზედაპირი აქტიურად ირეკლავს სინათლეს. ეს აცოცხლებს ფერწერულ მასას. ერთმანეთისადმი კონტრასტული ხუთი ფერის ოსტატური მონაცვლეობით იქმნება მხატვრული კომპოზიციისათვის აუცილებელი ყველა კომპონენტი, სინათლის ჩათვლით. ბიომორფული მრუდხაზოვანი შემოწერილობის ფორმებს კლასიკური, მონესრიგებული ხასიათი აქვთ. არავითარი სპონტანურობა. არასწორი ფორმები თითქმის გეომეტრიზირებულია. იგივე პრინციპებზეა აგებული იმავე და შედარებით მცირე ზომის სხვა ბიომორფული აბსტრაქციები.

მომდევნო ნლებში, დავით კაკაბაძე ქმნის მსგავსი ფორმების შემცველ კოლაჟებს. განსაკუთრებით ახლოს დგას აღწერილ კომპოზიციასთან კოლაჟი, რომელიც დღეს ბერარდოს კოლექციაში ინახება, ლისაბონის მუზეუმში. კაკაბაძის სხვა კოლაჟებისგან განსხვავებით, ის

ჰორიზონტალურად ვითარდება. აქ სიღრმის შეგრძნებას იძლევა სარკე, ლინზები, თავიანთი ამრეკლავი ზედაპირებით და მასში არეკლილი გამოსახულებებით. მზა საგნების გამოყენების მეთოდი და მესამე განზომილების ილუზიის შექმნის ექსპერიმენტალური ხერხი კაკაბაძეს დადასტოვებთან აახლოვებს. დენადი ბიომორფული ფორმები სიურეალიზმში ჰპოვებს სათავეს. მაგრამ არც ერთი ხერხი არ არის ნასესხები, რადგან მთელი შემოქმედებითი პროცესი გვიჩვენებს, რომ ემბრიონალური ფორმები კაკაბაძესთან ორგანულად აღმოცენდა, ხოლო მზა დეტალები სტერეოსკოპული აპარატის აგების პროცესში დაგროვდა მის სახელოსნოში.

ამგვარად, ორგანული აბსტრაქცია კაკაბაძის შემოქმედებაში მხატვრის ინდივიდუალური შემოქმედებითი ძიების და იმ ცოდნის შედეგია, რომელსაც ფლობდა იგი, როგორც ბუნებისმეტყვეელი და გამომგონებელი. მაგრამ მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამავე დროს, მისი კომპოზიციების აღმოცენება ემთხვევა ავანგარდული ხელოვნების განვითარების საერთო მიმართულებას და დროში ზუსტად მისდევს (თუ არ უსწრებს) მას.

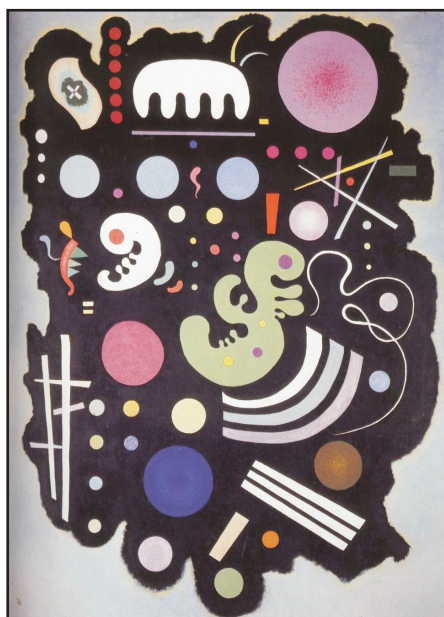
\* \* \*

სიურეალისტების მანიფესტი გამოქვეყნდა 1924 წლის შემოდგომაზე. იმ დროს მირო, ანდრე ბრეტონი, პოლ ელუარი, ლუი არაგონი და ანდრე მასონი ქადაგებდნენ ქვეცნობიერს, რეალობაზე მალლა მდგომ ფორმებს, რომლებიც აღმოცენდება ადამიანის გონებაში და ფიქრით ნაკარნახევი, გონებრივი კონტროლის გარეშე, ავტომატურად ფიქსირდება ნამუშევარში. მათ მანიფესტს ასევე ხელს აწერენ კლეე, დე ჩირიკო, დუშანი, პიკაბია, მენ რეი, ერნსტი, პიკასო, მატისი, სიორა. მირო და მასონი პირველები იყვნენ, რომლებიც ასოციაციების სამყაროში გაიჭრნენ. მათ გაჰყვა ერნსტი.

სიურეალიზმის ადრეულ ფაზაში, მხატვრების შემოქმედებაში სწორედ ცოცხალ სუბსტანციებთან ალუზიები, ორგანული ფორმების ტრანსფორმაციაა განსაკუთრებით აქტუალური. მცენარეები და ცხოველები, ღრუბელი, მინერალები, ემბრიონალური ფორმები, ქვენარმავლები ათასგვარ გარდასახვას ჰპოვებს მიროსთან და არპთან, ერნსტთან, მენ რეისთან თუ მასონთან.

**ვასილ კანდინსკი**

„შავი ჭრელი“, ტ., ზ., 116X89, 1935



კომპოზიციის რამდენიმე იზოლირებული მრუდხაზოვან ფორმამდე დაყვანით, თავისუფალ სივრცეში ერთი მონოლითური სილუეტის კონცენტრირებით, კაკაბაძის ბიომორფული აბსტრაქციები არპის ნამუშევრებთან ჰპოვებს განსაკუთრებულ სიახლოვეს.

არპი ბუნებიდან სწავლობდა, ბუნებრივ ფორმებს გარდასახავდა აბსტრაქტულად. ის ამბობდა, რომ მცენარის თესლი, ღრუბელი, ზღვის ცხოველები - ყველაფერი შეიძლება მიბაძვის და გარდაქმნის წყაროდ იქცეს. აქედან არის მისი ნამუშევრების ფორმები ასე ჰარმონიული. მათი სემანტიკური განმარტება ძალიან რთულია, მაგრამ ნამდვილად ბუნებრივი ფორმებიდან არის აღმოცენებული.

სიურეალიზმის გარიჟრაჟზე არპი წერდა: „მე ვცდილობდი ისეთი ფორმები შემექმნა, რომლებსაც შეეძლებოდა ზრდა. მე ჩემი რწმენა ჩავდე თესლების, ვარსკვლავების, ღრუბლების,

მცენარეების, ადამიანების მაგალითში და ბოლოს, ჩემს შიდა სამყაროში” (4, 10). იმავე პერიოდში, ერნსტმა ბიომორფული ფორმები განავითარა ფროტაჟებში (ქალაქი თავსდება ფაქტურის მქონე საგანზე. მხატვარი ხეხავს ქალაქს და საგნის ფაქტურა ტოვებს კვალს ქალაქზე). ასევე ემბრიონალური ფორმებით არის დასახლებული ივ ტანგის მიერ შექმნილი სამყარო, თუმცა, მასთან ბუნებრივი, სანყისი ობიექტები სრულიად არ იკითხება.

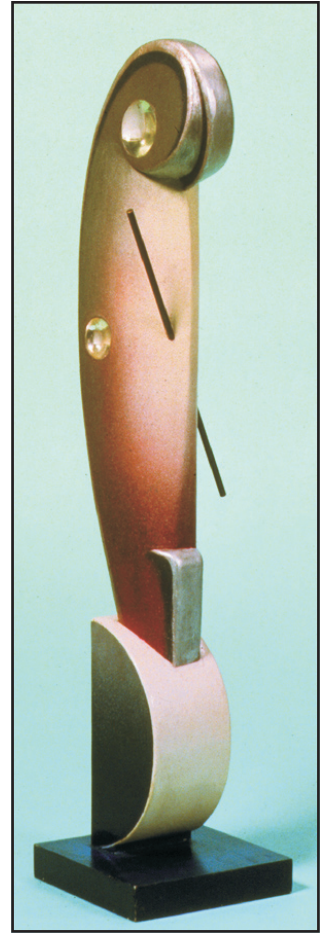
მიროსთან დენადი ორგანული ფორმები, ალბათ, არტ ნუ-ვოდანაც მოდის, განსაკუთრებით გაუდის გავლენით, რომელიც თავის არქიტექტურულ ფორმებს ბუნებრივი ფორმების შესწავლის საფუძველზე ქმნიდა. 1928 წლიდან, მიროს გავლენით, ორგანულ ფორმებს ეყრდნობა თავის შემოქმედებაში ალექსანდრე კოლდერი. ორგანულ მორფოლოგიაზე დაფუძნებული სტილი ერთდროულად აღმოცენდა მხატვართა შემოქმედებაში და კაკაბაძე, დროის მიხედვით, ერთ - ერთი პირველი იყო მათ შორის.

ადრეულ ეტაპზე, მიროს და კაკაბაძის შემოქმედებით გზები საერთოდ ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. ორივე მხატვრული კულტურის ცენტრებიდან მოშორებით დაიბადა. ორივეს თავისი მშობლიური ფესვები ჰკვებავდა. გრინბერგის ფრაზას ორივეზე თუ გავავრცელებთ, ისინი დონ კიხოტის ჰაერით სუნთქავდნენ, მაგრამ რასაც ხატავდნენ, სანჩოდან (ანუ, პროვინციული, - არა ურბანული, არამედ ბარბარული ფესვებიდან) მოდიოდა (3). მიროსთვისაც კუბიზმი იქცა მისი ხელოვნების საფუძველად. და კიდევ, რომანული ფრესკები. 1921 წელს, იმავე ლიქორნის გალერეამ მოაწყო მიროს პირველი გამოფენა, რომელმაც იმავე წელს კაკაბაძის, გუდიაშვილის და ქიქოძის გამოფენა უჩვენა პარიზს. კატალოგის წინასიტყვაობა მორის რეინალმა დაწერა. მიროც 1924 წელს მივიდა აბსტრაქციამდე და არა იმდენად კუბიზმის, რამდენადაც სიურეალიზმის საშუალებით. სიურეალიზმმა მისცა ბიძგი კუბისტური დისციპლინიდან განსათავისუფლებლად და ამაში არპი დაეხმარა, რომელიც 1924 წელს გაიცნო. მიროც და არპიც კაკაბაძეს უნდა სცოდნოდა გამოფენებიდან. პარიზმა როგორც მიროს, ისე კაკაბაძის შემჩნევა დაახლოებით 1924 წლიდან დაიწყო.

საერთოდ, ბუნებრივი ფორმების აბსტრაგირება პირველად კანდინსკის „იმპროვიზაციებში“ ხდება, 1910 - 11 წლებში. მაგრამ უშუალოდ ბიომორფული აბსტრაქციები მის შემოქმედებაში საკმაოდ გვიან ჩნდება, პარიზში ჩასვლის შემდგომ.

პარიზში ჩასულ კანდინსკის ახალ მხატვრებს შორის მოსწონდა მირო, არპი და ალბერტო მაგნელი. მან უკან მოიტოვა ფერისადმი კონსტრუქტივისტული დამოკიდებულება, თეორიები პირველად და მეორად ფერებზე, რაც ბაუჰაუზის პერიოდში წარმოადგენდა მისი ინტერესის საგანს. ახლა მის მიერ შექმნილი ფორმები ხან მედუზებს მოგვაგონებს, ხან წყალმცენარეებს და წყალში მცხოვრებ ორგანიზმებს, რისი დანახვაც მიკროსკოპის ან ტელესკოპის გარეშე შეუძლებელია. მხატვარი შთაგონებას იღებდა როგორც მისი თანამედროვე მხატვრობიდან, ისე ენციკლოპედიებიდან და თანადროული ბიოლოგიური კვლევებიდან (მაგალითად, ერნსტ ჰაკელის „ხელოვნების ფორმები ბუნებაში“ და კარლ ბლოსფილდის ფოტო - კოლექცია „პრო-

დ. კაკაბაძე, „Z, განმეორებული თემა“, ხე, ლითონი, ზეთი, მინა, 73,4 სმ, 1926  
იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეა (აშშ).



ტოტიპები ბუნებაში”). ის მხედველობის ფსიქოლოგიასაც იცნობდა. გეომეტრიული ფორმები და კომპოზიციური სტრუქტურა, რასაც მანამდე მკაცრად მისდევდა, თანდათანობით ადგილს უთმობს სწორედ მისტიურ, მცურავ არსებებს. „თითქოს შორეული მზე სიცოცხლეს შთაბერავს პროტოპლაზმასთან ერთად წყლის გუბურაში,” - წერს ერთ - ერთი ავტორი (8, 82). ამ ეტაპზე, მხატვარი სიურეალისტურ ჯგუფსაც დაუკავშირდა. შეხვდა ანდრე ბრეტონს, რომელმაც მისი ორი აკვარელი შეიძინა. მან სიურეალისტების გამოფენაშიც მიიღო მონაწილეობა, მაგრამ ქვეცნობიერზე მეტად აღქმის ფსიქოლოგია იტაცებდა და ის სულ მალე კონკრეტული ხელოვნების იდეამ გაიტაცა.

კანდინსკის „შავი ქრელი” (116X89, ტ.ზ.) შესრულებულია 1935 წელს. სურათი მხატვრის მიერ ემბრიონის განვითარების ფაზების შესწავლის საფუძველზეა შექმნილი. აქ ადრინდელი კანდინსკის გამოცდილება შერწყმულია ბაუჰაუზის პერიოდის კანდინსკის გამოცდილებასთან. ემბრიონები იქცევა აბსტრაქტულ დეკორატიულ ელემენტებად, რომლებიც მკაცრად ორგანიზებულ გეომეტრიულ კომპოზიციაშია მოქცეული. ფონი ცისფერია. მასზე მოცემულია ამორფული გარშემონერილობის შავი სიბრტყე, რომელზეც განლაგებულია მკვეთრი კონტურის მქონე დეტალები - სხვადასხვა ზომის დისკოები, ხაზებიდან შემდგარი ელემენტები - როგორც სწორი, ისე მრუდი, პარალელური და ურთერთგადამკვეთი. გვხვდება პატარა წრეები, თითქმის წერტილები და მოზრდილი წრეები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სხვადასხვა ზომის ამების მსგავსი ელემენტები. ემბრიონალური არსებები განსხვავდება ზომითაც და ფორმითაც. დიდ ფორმებს მცირენი რეზონანსივით ეხმიანება. წერტილების, წრეების, ხაზების და ამორფული ფორმების მონაცვლეობა მუსიკალურ რიტმს ქმნის. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ყოველივე ეს განვითარებას სურათის ზედაპირზე ჰპოვებს, მას არ აქვს განვითარება სიღრმეში. თუმცა, აქ ნათელი და მუქი ლაქების მონაცვლეობაც არის, მაგრამ თეთრი ან ყვითელი არ განაპირობებს სიღრმის აღმოცენებას. ამოცანა დეკორატიულად არის გადაწყვეტილი.

\* \* \*

კაკაბაძის ბიომორფულ აბსტრაქციებში უფრო ძლიერი ძარღვია და მეტი სიმყარე, ორგანიზებულიობა და სიცხადე, ვიდრე მის გვიანდელ, 1926 - 27 წლების ფერწერულ აბსტრაქციებში, რომლებიც უჯრედის პლაზმას ან ცის კაბადონს მოგვაგონებს. ეს აბსტრაქციები გარკვეულ ესთეტიკურ ლოგიკაზეა დაფუძნებული და დასმულ ამოცანასთან თამაში უფროა, ვიდრე ამოცანის ორგანულად გადაწყვეტის შედეგი, რასაც კაკაბაძის ბიომორფული აბსტრაქციები წარმოადგენდა. ამ აბსტრაქციებში უფრო მეტად ჩანს სიურეალისტური სწრაფვა ემოციების და ფიქრების ავტომატურად დაფიქსირებისაკენ, სპონტანურობისაკენ და შეიძლება მათი უმრავლესობა სწორედ ამ მიზეზით არის ნაკლებად დახვეწილი. თუმცა, მათ შორის ერთ - ერთი, 1927 წლის აბსტრაქცია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის კოლექციიდან, ასევე ლითონის ჩარჩოში, მაგრამ თეთრი ფონით და ნათელ ფერთა გაცილებით თავისუფალი მონასმებით, უფრო ექსპრესიონისტული აბსტრაქციისაკენ იხრება, რომელიც 1940 - იან წლებში განვითარდა, ამერიკაში. მონასმი უფრო სპონტანურია და ფაქტურულ ზედაპირს ქმნის. ფერების ლაქები არ არის დაქუცმაცებული. აქ ძალზე ადრეა ნაწინასწარმეტყველები აბსტრაქციის განვითარების შემდგომი სტადია.

\* \* \*

დავით კაკაბაძის მიერ, საფრანგეთში, სამშობლოში დაბრუნებამდე, განუღებულ შემოქმედებით სამუშაოს, ხელოვნების იმდროინდელი სინტაქსის გათვალისწინებით, ლოგიკურ გაგრძელებას თუ მოვეუძებნით, მას შეიძლება ადგილი მივუჩინოთ იმ პარიზში, სადაც თავად აღარ იყო.

1930 წლისათვის, ტოტალიტარიზმის გამო, ბევრმა მხატვარმა და სკულპტორმა დატოვა გერმანია და რუსეთი და საფრანგეთს მიაშურა. მათი არსებობა პარიზში, ხელს უწყობდა აბსტრაქციის წარმატებას.

1929 წელს, კრიტიკოსმა მიშელ სეიფორმა დაარსა აბსტრაქციონისტების საგამოფენო გაერთიანება - „წრე და კვადრატი“. ვან დუსბურგს კრიტიკული დამოკიდებულება გაუჩნდა მის მიმართ და 1930 წელს, თავად კონკრეტული ხელოვნების მანიფესტი გამოაქვეყნა. მალე იგი გარდაიცვალა, მაგრამ მისი იდეების განვითარება მოხდა აბსტრაქციონისტი მხატვრების და სკულპტორების გაერთიანებაში - Abstraction Creation. მის 400 - მდე წევრს ერთმანეთისგან განსხვავებული ხედვა ჰქონდა, მაგრამ ყველა აღიარებდა წმინდა აბსტრაქციას, ფიგურაზე ან რაიმე ობიექტზე ყოველგვარი მინიშნების გარეშე. წევრებს შორის იყვნენ რობერ დელონე, ჰანს არპი, ალბერტ გლეიცი, თეო ვან დუსბურგი, ნაუმ გაბო, ვასილ კანდინსკი, ფრანციშეკ კუპკა, პიტ მონდრიანი და სხვები. 1932 - 36 წლებში ისინი გამოსცემდნენ სპეციალურ ორგანოს. 1930 - იანი წლების ბოლოს, გაერთიანება დაიშალა, მაგრამ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ამ იდეებმა კვლავ ჰპოვა განვითარება.

არპმა, 1931 წელს კავშირი განყვიტა სიურეალისტებთან და მონანილეობა მიიღო Abstraction Creation - ის შექმნაში. ამ დროს, მისი ორგანოს მსგავსი ფორმები უფრო მკაცრი და გეომეტრიული გახდა. მას შემდეგ, რაც სამგანზომილებიანი სკულპტურების შექმნა დაიწყო, იგი თვლიდა, რომ მისი სკულპტურა უფრო კონკრეტულია, ვიდრე აბსტრაქტული, რადგან სივრცეში გარკვეული ადგილი უჭირავს და რომ ხელოვნება ფორმის ბუნებრივი გაგრძელებაა, ნაყოფი, რომელიც იზრდება ადამიანში.

არპი წერდა: „ჩვენ არ გვინდა მივბაძოთ, ჩვენ გვინდა შევქმნათ. ჩვენ გვინდა შევქმნათ, როგორც მცენარე ქმნის ნაყოფს და არა მივბაძოთ. ჩვენ გვინდა პირდაპირ ვქმნიდეთ და არა რაღაც ხრიკებით. ვინაიდან არ არის კვალი აბსტრაქციის ამ სახის ხელოვნებაში, ჩვენ მას ვუნოდებთ კონკრეტულ ხელოვნებას. კონკრეტული ხელოვნების ნიმუშს ხელი არ უნდა მოვანეროთ. ეს ნახატები, სკულპტურები - ეს ობიექტები - ანონიმურად უნდა დარჩეს ბუნების უზარმაზარ სახელოსნოში, როგორც ღრუბლები, მთები, ზღვები, ცხოველები, ხალხი, მოხაზულობა, კონტრასტი და ის, რაც ახალი ფორმების დაბადებად გვირგვინდება“. მას შთააგონებდა ბუნება. მისმა ნიჭმა სამყაროს მისცა ფორმების ახალი ოჯახი, რომელიც პარალელს ჰპოვებს, კომენტარს უკეთებს ან წარმატებით ეჯიბრება ბუნებას (4,10).

კანდინსკი კონკრეტული ხელოვნების შინაარსს ასე ხსნის: „აბსტრაქტული ხელოვნება, ახალ სამყაროს, რომელსაც ზედაპირულად არაფერი აქვს საერთო „რეალობასთან“, ათავსებს „რეალური“ სამყაროს გვერდით. უფრო ღრმად თუ ჩავწვდებით, ის ახლოს არის „კოსმიური სამყაროს“ საზოგადო კანონებთან. და ამგვარად, „ხელოვნების ახალი სამყარო“ დაკავშირებულია „ბუნების სამყაროსთან“. ეს „ხელოვნების სამყარო“ ისევე რეალურია, როგორც კონკრეტული. ამიტომაც მე მიჩვენია ე.წ. „აბსტრაქტული“ ხელოვნებას ვუნოდო „კონკრეტული“ (8,86).

ამ სქემას თუ მივსდევთ, კაკაბაძე ერთ-ერთი პირველი დაადგა კონკრეტული ხელოვნების გზას. მისი ბიომორფული აბსტრაქციები სწორედ იმ იდეების მატარებელია, რომლებიც მირომ,

არპმა, გაბომ, კანდინსკიმ და სხვებმა 1930 - იან წლებში განავითარეს და რითაც სიურეალისტთა ჯგუფს დაუპირისპირდნენ, თუმცა ეს იდეები სიურეალიზმის „გავლით“ იშვა. აბსტრაქციონისტებს და სიურეალისტებს შორის უთანხმოება სულ უფრო იზრდებოდა, მაგრამ პერიოდულად მათი ნამუშევრები ისევ ერთად ჩნდებოდა გამოფენებზე.

დავით კაკაბაძის ერთადერთი სკულპტურა „Z, განგმირული თევზი“ ასევე ემბრიონის ფორმის აბსტრაგირების შედეგად იშვა. ეს ობიექტი ასევე ატარებს, როგორც დადაიზმის, ისე სიურეალიზმის ნიშნებს. კაკაბაძეს პარიზში რომ განეგრძო მოღვაწეობა, 1936 წელს სკულპტურა ალბათ უსათუოდ იქნებოდა წარმოდგენილი სიურეალისტური ობიექტების გამოფენაზე, შარლ რატონის გალერეაში, პიკასოს, მიროს, დუშანის, ჯაკომეტის, არპის, დალის და სხვათა ნამუშევრებს შორის. სტილისტურად და მასში ასახული დროის მიხედვით, Z ნამდვილად იწერება ამ გარემოცვაში.

ამგვარად, დავით კაკაბაძე 1910-20 -იანი წლების იმ მხატვართა პლეადას განეკუთვნებოდა, რომლებმაც 1919-1928 წლებში დადაიზმიდან სიურეალიზმში გადაინაცვლეს. ისინი სიურეალიზმის ადრეულ სტადიას წარმოადგენენ და არა უკვე ჩამოყალიბებულს, კლასიკურს. იმ ეტაპზე სიურეალიზმში შენარჩუნებულია დადას ელემენტები. ყველაზე წარმატებული მხატვრები უფრო ბიომორფული ფორმებით არიან გატაცებულნი. ამ მხატვრებმა 1930-იან წლებში განყვიტეს კავშირი სიურეალიზმთან და წმინდა აბსტრაქციის, ე. წ. კონკრეტული ხელოვნების წარმომადგენლებად მოგვევლინენ. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ დროს კაკაბაძისათვის იგივე ხაზი იქნებოდა უფრო ახლობელი. მაგრამ რეალობაში ეს არ მომხდარა.

დავით კაკაბაძის კოლაჟებსა და ბიომორფულ აბსტრაქციებში გვხვდება ერთი, იდუმალებით მოცული ფორმა, რომელიც გარკვეულ ვარიაციებს განიცდის, მაგრამ ძირითადი მოხაზულობა მეორდება. ის მცენარეული წარმოშობის არის და ხის ვარჯს ან ფოთოლს მოგვაგონებს, თუმცა არცერთის იდენტური არ არის. გლუვი მოხაზულობით ეს დეკორატიული ფორმა ყველაზე მეტად არპის ნამუშევრებთან ჰპოვებს სიახლოვეს. ამ ფორმას გარკვეული ახსნა მხოლოდ მაშინ ეძლევა, როდესაც კაკაბაძეს ადრეული სიურეალიზმის ნაკადში ვაქცევთ.

მირომ შეინარჩუნა თავისი ფესვები და თანაც სამყაროს მოქალაქე გახდა, კატალონიის მზე მსოფლიოს გაუნაწილა. ალბათ, იგივე მოხდებოდა, კაკაბაძეს პარიზი რომ არ დაეტოვებინა, უფრო სწორად, ტოტალიტარულ სახელმწიფოში რომ არ ჩამოსულიყო. ის მოიპოვებდა სრულ თავისუფლებას, რომელიც მიროს მხოლოდ 1930-იანი წლებიდან ეწვია და იგი იმერეთის სინათლეს მსოფლიოს კუთვნილებად გახდიდა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. „დავით კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე“, გ. გეგეჭკორის წინასიტყვაობით, თბილისი, 1983 წ.
2. პ. მარგველაშვილი. დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბილისი, 1989 წ.
3. Cl. Greenberg. “Joan Miro”, New York, 1950
4. Jean Arp at the Metropolitan Museum of Art, New York, 1972.
5. G. Picon. “Surrealists and Surrealism, New York, 1988
6. W. Kandinsky. “Point and Line to Plane”, Dover Publ., New York.
7. J. Mink. “Joan Miro”, Taschen, 2000
8. H. Duchtig. “Kandinsky”, TASCHEN, 2000, pp. 79-89.



მარინა მექმარიაშვილი

# ფიროსმანი და რუსი ავანგარდისტები

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე პარიზი ინტერნაციონალური ხელოვნების ცენტრი იყო. ამ დროს შემოქმედებითი ახალგაზრდობის წრეში რადიკალური ცვლილებები ხდება — უარყოფილ იქნა ძველი შაბლონები და წესები, გამძაფრდა მისწრაფება თვითგამოხატვის თავისუფლებისკენ, ახალგაზრდა მხატვრები ეძებენ საშუალებას არა იმის გამოსახატავად, რასაც ხედავენ, არამედ — რაც იციან და რასაც გრძნობენ. მხატვრების გარკვეულმა ჯგუფმა აზროვნების უშუალო სინამინდე, „ბავშვურობა“ ჭეშმარიტი ხელოვნების უმთავრეს კრიტერიუმად აღიარა. გოგენის მსგავსად, მატისი, პიკასო, დერენი არაცივლიზებული ხალხების — პოლინეზიელთა, სუდანელთა და სხვათა ხელოვნებას მიმართავენ. გაჩნდა საფრანგეთისა და სხვა ევროპული ქვეყნების პრიმიტივისადმი ინტერესი. პიკასო, მატისი, ბრაკი, ვლამინკი, ვან გოგი თავს იყრიან თვითნასწავლი მხატვრის — რუსოს ირგვლივ. მის შემოქმედებაში ისინი ხედავენ ფრანგული ხალხური ხელოვნების აღორძინებას.

მსგავსი პროცესი რუსეთშიც მიმდინარეობდა. „ბუბნოვი ვალეტის“ გაერთიანებიდან გამოსულმა მ. ლარიონოვმა და ნ. გონჩაროვამ 1911 წელს მოაწყვეს გამოფენები — „ОСЛИНЫЙ ХВОСТ“, „МИШЕНЬ“, „4“. მათი ინტერესების სფეროში მოექცა ხატები, ქალაქური აბრები, ლუბოკი, ფოტოგრაფიები, ხალხური ხელოვნება, ბავშვების ნახატი და „ლობების

ნახატები. ფრანგი მხატვრებისაგან განსხვავებით, რუსი ნეოპრიმიტივისტები არ მიმართავენ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ფორმებს. მათ ეროვნული ამოცანები წამოსწიეს წინ და თავისი მხატვრული ინტერესები აღმოსავლეთისკენ მიმართეს. ლარიონოვის ჯგუფის მხატვრები სწორედ ამ ამოცანებს განიხილავენ დისპუტებსა და პრესაში. ლარიონოვი წერდა: „დისპუტის თემაა — აღმოსავლეთისა და ეროვნულობისათვის, დასავლური ეპიგონურობის საწინააღმდეგოდ, აღმოსავლეთი შთააგონებს დასავლეთს“. რუსი ავანგარდისტების აღმოსავლეთისა და პრიმიტივისტთა შემოქმედებისადმი ინტერესი ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა ფიროსმანის სურათებთან მიმართებაში, და ქართული ფერწერის განვითარების გზების წარმართვისათვის.

ფიროსმანის სურათები XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ამშვენებდა არა მხოლოდ თბილისური დუქნების ინტერიერებს (სადაც ქართველ მხატვრებს, შესაძლოა ისინი არ ენახათ), არამედ მრავალრიცხოვან დუქნების ფანჯრებსა და ფასადებზეც იყო გამოფენილი. თუმცა უფროსი თაობის მხატვრებისათვის მისი სურათები „ხელოვნება არ იყო“, ახალგაზრდები კი ჯერ არ იყვნენ მზად მის აღსაქმელად და შესაფასებლად. ბედნიერი შემთხვევის წყალობით — რუსი ავანგარდისტის მიხეილ ლე-დანტიუს მეშვეობით, შესაძლებელი შეიქმნა სარდაფებიდან ამ შედეგების გადმო-

ნიკო ფიროსმანაშვილი, პურის ლენვა



ტანა საგამოფენო დარბაზებში და მათი ჩართვა რუსული და ქართული პროფესიული ხელოვნების ინტერესების სფეროში.

ლევ-დანტიუ და კირილე ზდანევიჩი თბილისში 1912 წლის მარტში ჩამოვიდნენ. ლევ-დანტიუ მიზნად ისახავდა საქართველოს ბუნების, ხუროთმოძღვრებისა და ხალხური ხელოვნების შესწავლას. ლევ-დანტიუ იზიარებდა ლარიონოვის ჯგუფის ინტერესს ქალაქური აბრებისადმი და შეუცდომლად გამოარჩია სხვა მრავალრიცხოვან ნიმუშთა შორის ფიროსმანის მიერ შესრულებული აბრები. იგი აღტაცებული იყო ფიროსმანის სურათებით. „ეს ნამდვილად გენიალური კაცია, თუ მოვახერხებთ მისი გაცნობა, უთუოდ მივიწვევთ ჩვენს გამოფენაზე მომავალ წელს“ — წერდა ლევ-დანტიუ წერილში.

მიხეილ ლევ-დანტიუმ და ძმებმა ზდანევიჩებმა მხატვრული ინტელიგენციის წრეში პირველებმა დაიწყეს ფიროსმანის სურათების შეგროვება. ისინი აგრეთვე პირველნი იყვნენ, ვინც ფიროსმანის ნამუშევრები ანრი რუსოს ნამუშევრებს შეადარა. ზდანევიჩი წერს, რომ 1912 წელს ის და ლევ-დანტიუ იხსენებდნენ ფრანგ ანრი რუსოს, ადარებდნენ მას სხვა პრიმიტივისტებს, მაგრამ ფიროსმანი მიაჩნდათ ამგვარ მხატვართა შორის პირველად. როცა მოსკოვში ჩასულმა ლევ-დანტიუმ ფიროსმანის ნამუშევრები მ. ლარიონოვს აჩვენა, მათ გადაწყვიტეს გამოეფინათ ისინი. გამოფენის წინ გაზეთში — „მოსკოვსკაია გაზეტა“ გამოქვეყნდა ინტერვიუ ლარიონოვთან. აქ აღნიშნული იყო რომ „გამოფენილი იქნება მხატვრები, რომელთაც არ გაუფლიათ სკოლა, არ განუცდიათ ვინმეს გავლენა და მხოლოდ თავიანთი ნიჭის წყალობით მიაღწიეს გამოსახვის დიდ სიძლიერეს. ქართველი პერმენოშვილი (ფიროსმანის დამახინჯებული გვარი) თბილისის მკვიდრია, ძალიან პოპულარულია ადგილობრივ მოსახლეებს შორის, როგორც კედლის მხატვრობის ოსტატი, რომელიც უმთავრესად დუქნების კედლებს ამკობს. მისი თავისებური მანერა, აღმოსავლური მოტივები, მცირეხარისხოვანი საშუალებანი, რომლითაც ესეოდენ ბევრს აღწევს, დიდებულია“.

მოსკოვში დაახლოებით იგივე დროს შედგა ლარიონოვის ჯგუფის მეტოქე დაჯგუფების „ბუბნოვი ვალეტის“ გამოფენა. აქ რუსი მხატვრების ნამუშევრების გვერდით გამოიფინა ფრანგი მხატვრების — ბრაკის, დერენის, ვან გოგის, პიკასოს, სინიაკის, ვლამინკის ახალი სურათები. აქვე იყო წარმოდგენილი ანრი რუსოს „მუზა შთაგონებს პოეტს“. „ბუბნოვი ვალეტის“ გამოფენაზე რუსოს ექსპონირება მოიაზრებოდა როგორც თავისებური კონცეფტუალური კონტრარგუმენტი „მიშენის“ მიერ ფიროსმანის სურათების ჩვენების საპირისპიროდ. ამგვარად, მანამდე უცნობი ქართველი მხატვრის ნამუშევრები რუსი ავანგარდისტებისათვის ისევე საინტერესო აღმოჩნდა, როგორც უკვე საყოველთაოდ აღიარებული ფრანგისა. ფიროსმანისა და რუსოს შედარება რუს მხატვართა შორის შემდგომშიც გრძელდებოდა.

განსაკუთრებით ახლოა ერთმანეთთან ამ ორი ოსტატის ქალთა ფიგურები. მაგალითად, თუ შევადარებთ რუსოს ქალის ფიგურას (პიკასოს კოლექციიდან) და ფიროსმანის „ქალი დაირით“ (1908) მსგავსება თვალმისაცემია, აშკარაა პირველი შთაბეჭდილება, რომ ორივე ქალი ფოტობიექტივის წინ პოზირებს, მსგავსია კომპოზიციის აგება, იკონოგრაფიული დეტალები. ორივე ფიგურა ფრონტალურადაა გამოსახული და გამონეული წინ, ჩარჩოსაკენ, მსგავსია მათი სამოსიც. ორივე სურათში ჩიტებია გამოსახული, ხოლო რუსოს სურათში ნითელი, ყვითელი და შავი ფერებით დაწერილი ფარდა იგივე დეკორატიული აქცენტის როლს თამაშობს, რასაც მუთაქა ფიროსმანის სურათში, მაგრამ არის გან-

ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქალი დაირითა



სხვაგვარი მომენტებიც: ფიროსმანი თანმიმდევრულად, სურათის ყველა ნაწილში, ყველა დეტალში იცავს მის მიერვე მიღებულ მხატვრულ პირობითობას. მისი სურათის ინტენსიური ლურჯი ფონი არის არაკონკრეტული რამ; ეს არაა ცა, ან კედელი, არამედ საკუთრივ ფონია. იგი ბრტყელია და ფიგურას „აკრავს“ სურათის წინა სიბრტყეს. ფერის ინტენსიობა კი სურათს ძლიერ დეკორატიულობას და მთლიანობას ანიჭებს.

ანრი რუსო კი ფონს წერს, როგორც „ნამდვილს“. ის იატაკის პერსპექტივას გვაძლევს, ხოლო ნახევარტონებით დაწერილ ცას — ჰაეროვნებას, რაც პირველი პლანის დეკორატიულობას და პირობითობას ეწინააღმდეგება.

ამ ნაწარმოებთა არსი მსგავსია, რეალობა ინტერპრეტირებულია მათი შემქმნელის შემეცნებითა და გრძნობით. ფიროსმანს თავისი მხატვრული მეთოდის თვითმყოფადობა და უპირატესობაც კი გაცნობიერებული ჰქონდა, „მე ვმუშაობ სხვაგვარად, ვიდრე სხვა მხატვრები“. „რომ დაინახო, თვალები ცრურწმენით არ უნდა გქონდეს დაბინდებული“. გასაოცარია ის ფაქტი, რომ ფიროსმანის სურათების უმრავლესობის თემატიკა ფრანგი და რუსი მხატვრების თემებს ეხმიანება. მისი „ორთაჭალის ტურფები“ 1905 წელსაა შესრულებული, სამი წლის შემდეგ იქმნება პიკასოს „მეძავეები ბარში“, ამ სურათში მსგავსი პერსონაჟებია შერჩეული. ფიროსმანის „ორთაჭალის ტურფა მარათი“ ერთი წლით ადრეა დაწერილი ვიდრე პიკასოს „ქალი მარათი“ (1906). ისევე, როგორც ტულუზ-ლოტრეკი, რუსო, ვან გოგი, ის ზნედაცემულ ქალებს და აქტრისებს გამოსახავს; ისევე, როგორც ნ. გონჩაროვა — მამლებს, ლომებს, მოსავლის აღებასა და ყურძნის დაწურვას; ისევე, როგორც მ. ლარიონოვი — დუქნებს, წამონოლილ ქალებს ყვავილებითა და ჩიტებით, დაჭრილ ჯარისკაცს, პარიკმახერს. ფიროსმანის „მეეზოვე“ (1909) გასაოცრად ჰგავს შაგალის „გაზეთის გამყიდველს“ (1914); ამგვარი თანხვედრა შეგვიძლია გავაგრძელოთ.

მხატვრული ფორმის განსხვავების ანალიზზე არ შევჩერდებით, მაგრამ ხაზს გავუსვამთ, რომ ეს თემები, ევროპისათვის ტრადიციული და აქტუალური რუსეთში, საქართველოს XX საუკუნის დასაწყისის ფერწერისათვის არ იყო ცნობილი.

ფიროსმანი იყო პირველი, ვინც ეს თემატიკა დაამუშავა და ამით ქართული ხელოვნება ევროპისა და რუსეთის უახლეს ფერწერას დაუახლოვა. საინტერესოა ფიროსმანის „ი. ზდანევიჩის პორტრეტის“ შედარება ა. შევჩენკოს სურათთან „პოეტის პორტრეტი“ (1913). „მიშენის“ გამოფენაზე შევჩენკოს ნამუშევრებიც იყო გამოფენილი და მას უეჭველად უნდა ენახა აქ წარმოდგენილი „ილია ზდანევიჩის პორტრეტი“. შევჩენკოს კომპოზიცია აგებულია, როგორც ზდანევიჩის პორტრეტის სარკისებრი ანარეკლი. აქ ყველაფერი „შებრუნებულია“: ის, რაც ფიროსმანთან მარჯვნივაა



ანრი რუსო, ქალის პორტრეტი

ნატალია გონჩაროვა, თიბვიდან დაბრუნება



გამოსახული, შევჩენკოსთან მარცხენა მხარესაა მოთავსებული. შეცვლილია კომპოზიციის დეტალებიც — კუნძი შეცვალა პატარა მაგიდამ ლარნაკით, ხეები — დრაპირებამ.

ილია ზდანევიჩის პორტრეტი — ფიროსმანის შემოქმედების ტიპური ნაწარმოები არაა. იგი მუშაობდა ფოტოგრაფიის გამოყენებით და როგორც ჩანს, მას ზღუდავდა ნიმუშის არსებობა. ალბათ, ამიტომ ლალატობს მას ამჯერად ფიროსმანისათვის ჩვეული დეტალების გამოსახვის თანმიმდევრულობა და მთლიანობა. ტორსის გამოსახვის პირობითობა თანაარსებობს სახისა და ფონის ერთგვარ „რეალისტურობასთან“.

თავისი გმირის პოზის გადმოცემისას ა. შევჩენკო ავლენს პროფესიულ თავისუფლებას. ის აშკარად „თამაშობს“ პრიმიტიულობას, როცა აუხეშებს ფორმას და განზრახ „არასწორად“ გამოსახავს მაგიდაზე დაყრდნობილ ხელს. მის კომპოზიციაში, ისევე როგორც ფიროსმანთან, ბრტყელი ფორმები (ლარნაკი, ხელის მტევანი, მაგიდის დეტალები) მოცულობითად დაწერილის გვერდითაა გამოსახული. მაგრამ თუ ფიროსმანის „შეცდომები“ ამ შემთხვევაში, ეფუძნება მხატვრის მისწრაფებას დასძლიოს საკუთარი თვითმყოფადობა, თვითნასწავლობა და შექმნას პროფესიული პორტრეტი, შევჩენკოსთან, მისი სურათის კომპოზიციური წყობის სარკისებრი „შებრუნების“ ანალოგიურად, არსებით „შებრუნებას“ აქვს ადგილი: მას უნდა თავი წარმოადგინოს პროფესიონალად კი არა, არამედ პრიმიტივად.

თუ უმეტეს შემთხვევაში მტკიცედ არაა დასაბუთებული, რომ ნეოპრიმიტივიზმის ესა თუ ის ნაწარმოები შეიქმნა ფიროსმანის სურათებისაგან მიღებული შთაბეჭდილების შედეგად, ლე-დანტიუს შემთხვევაში საქმე ცოტა სხვაგვარადაა.

ლე-დანტიუმ დაგვიტოვა დოკუმენტი — „კავკასიური“ ალბომი, ფრიად მნიშვნელოვანი ჩვენი კვლევისათვის. ალბომში 130-მდე ფურცელია, ესაა აქვარელები, ჩანახატები, ჩანაწერები. ნახატები ცოცხლად აღბეჭდავს ქალაქისა და სოფლის ცხოვრების სცენებს. ქართული არქიტექტურის დეკორის მოტივებს, ორნამენტებს. ალბომის ბოლო ორი გვერდი ეთმობა ფიროსმანის თოთხმეტი სურათის სიას, ზოგ შემთხვევაში მათი ადგილსამყოფელის მისამართის მითითებით. ეს სია წარმოადგენს ლე-დანტიუს მიერ თბილისში ნანახი ფიროსმანის ნამუშევრების პირველ ფიქსაციას.

ლე-დანტიუს ალბომის ორი ნახატი ფიროსმანის სურათების რეპლიკაა. ერთზე გამოსახულია კლდოვან ნაპირებს შორის, მდინარეში მდგომი მეთევზე. მას ერთ ხელში თევზი უკავია, მეორეში — სათლი, თავზე ქუდი ახურავს. კომპოზიციურად და იკონოგრაფიულად ეს ნახატი ზუსტად იმეორებს ფიროსმანის „მეთევზეს კლდეებს შორის“. ლე-დანტიუს სიაში ეს სურათი №5-აა აღნიშნული. მეორე ნახატზე წარმოდგენილია ზურგზე ტომარანამოკიდებული კაცი. ამ ნახატში გამეორებულია ფიროსმანის სურათი, კასრი შეცვლილია ტომრით. სურათი „კასრიანი მუშა“ დიფტიქის ნაწილია — მის მარცხენა მხარეს „ტიკიანი მუშა“ — ფიგურა საწინააღმდეგო მხარესაა მიმართული, მაგრამ ტიკი თავისი ფორმით თითქმის იდენტურია ტომრისა. ლე-დანტიუ ამ ნახატებში იმეორებს ფიროსმანის კომპოზიციების წყობას, მაგრამ ინარჩუნებს შესრულების ინდივიდუალურ მანერას. ის ამ შემთხვევაშიც ამუშავებს თავისუფალ, ცოცხალ ფორმებს, ერთგვარად დანაწევრებული, კუბიზმსა და ლუჩიზმს შორის მყოფი მანერით. ასევეა შესრულებული ქალაქისა და სოფლის მისი ჩანახატების უმრავლესობა.

ამ ალბომის ჩანახატების საფუძველზეა შესრულებული რუსულ მუზეუმში დაცული ლე-დანტიუს ორი ცნობილი ტილო — „კაცი ცხენით“ და „საზანდარი“. ამ სურათებშიც ქართული



მიხეილ ლე-დანტიუ, მეთევზე

მოტივებია გამოსახული. ამ შემთხვევაში ძნელია ფიროსმანის სურათების უშუალო ზეგავლენის მტკიცება, მაგრამ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ლე-დანტიუ იცნობდა ფიროსმანის ამჟამად უცნობ (დაკარგულ) სურათს, რომელიც საფუძვლად დაედო „საზანდარის“ შექმნას. ლე-დანტიუს მეგობარი ე. საგაიდაჩნი კავკასიაში გაგზავნილ წერილში მას ურჩევდა „სხვისი ნამუშევრების ზუსტი ასლების გაკეთებას“ (გვ.301). ე. კუზნეცოვის წიგნში მოყვანილია ეპიზოდი, როცა ფიროსმანის მიერ მოხატულ კედელს ათეთრებდნენ, ხოლო ლე-დანტიუ ჩქარობდა ჩაეხატა გამოსახულება. ალბომში კომპოზიცია „საზანდარი“ ორჯერაა შესრულებული — ერთხელ აქვარელით, მეორედ — ფანქრით. თავისი ხასიათით ესკიზური ფანქრის ჩანახატი, რომელსაც შესწორებების კვალი ამჩნევია, შესაძლოა შესრულებული იყო სადღაც დუქანში, ფიროსმანის ნამუშევრებიდან. სურათზე გაკეთებულია წარწერა რუსულად – „Сиза-ндар“

— შეცდომებით სიტყვის გადატანასა და დაწერაში, თითქოს ასევე უნდა ეკუთვნოდეს რუსულის ნაკლებად მცოდნე მხატვარს. ფიროსმანის სურათების რუსული წარწერები ხშირად შეიცავს შეცდომებს. საეჭვოა, რომ ლე-დანტიუ დაუშვებდა ამგვარ შეცდომას. კომპოზიციის ხასიათიც ფიროსმანისეულ ვერსიაზე მეტყველებს. ფიგურა, ისე როგორც ფიროსმანის სურათებში — პორტრეტებში მთლიანად, ზედა ჩარჩოდან ქვემოდე, ავსებს კადრს; იგი მაქსიმალურად მიტანილია სურათის წინა სიბრტყესთან, ხოლო სივრცე გაბრტყელებულია, რამდენადმე მოუქნელი სტატიკური ფიგურის პოზა, საწინააღმდეგო მიმართულებით განლაგებული ფეხის ტერფები შესაძლებელია შედეგია ლე-დანტიუს სურვილისა - გადმოსცეს ფიროსმანის ფიგურისათვის ჩვეული პოზა და თავისებური შთაბეჭდილება (ალბომის სხვა ჩანახატების ფიგურები დინამიკურია, ისინი „სწორად“ მოძრაობენ და დგანან). სამოსელი, ფეხსაცმელი ლე-დანტიუსეული სურათის გმირისა, ფიროსმანის გმირებისათვის ჩვეული ტანსაცმლის ანალოგიურია. ფიროსმანი ხშირად გამოსახავდა პერსონაჟებს მუსიკალური საკრავებით: „აშული“, „ქალი თასით“, „მეარღნის“, „საზანდარის“ ტიპაჟი და ტანსაცმელი ყველაზე ახლოსაა ფიროსმანის სურათის, „აშულის“, ცენტრალურ ფიგურასთან. ორი ნახატი და „საზანდარის“ თემაზე დაწერილი ტილო, ისევე როგორც აქვარელები — „მეთევზე“ და „მუშა“, შესრულებულია ლე-დანტიუსათვის დამახასიათებელ „ავანგარდულ“ მანერაში. ლე-დანტიუ, შევჩენკოსგან განსხვავებით, კომპოზიციის პრიმიტივიზმს არ უსვამს ხაზს. ფერწერული ტიპი ახლოა კუბიზმთან, მაგრამ ამავე დროს ამჟღავნებს ლუჩისტური ფერწერის თვისებებსაც, რომლებსაც ლე-დანტიუ 1912-1913 წლებში ამუშავებდა. თუ ლე-დანტიუს ფიროსმანისეული წარმომავლობის ჩვენი ვერსია მართებულია, ეს იქნება დამატებითი არგუმენტი იმ დიდი მნიშვნელობის წარმოსადგენად, რომელიც ჰქონდა ფიროსმანის შემოქმედებას არა მხოლოდ ნეოპრიმიტივიზმის, არამედ რუსული ავანგარდის სხვა მიმართულებებისთვისაც.

ამავე დროს ფიროსმანი ეროვნული მხატვარია. მისი ხელოვნების ფესვები ქართულ ხელოვნებაში, კედლის მხატვრობის ტრადიციებსა და ქალაქის კულტურაშია გადგმული. ფიროსმანის ფერწერის ეს მხარე ფართოდაა გაშუქებული ქართველ და რუს მკვლევართა ნაშრომებში.

ფიროსმანის ფენომენი იმგვარი მოვლენაა, რომელიც დავით კაკაბაძის განსაზღვრებით, „ეროვნული გარემოდან ინტერნაციონალურ სფეროში გადადის“.

### ბამოყენებული ლიტერატურა:

1. К. Зданевич - Нико Пиросманашвили. М., «Искусство», 1964.
2. Е. Кузнецов - Пиросмани. М., «Искусство», 1975.
3. Е. Кузнецов - Нико Пиросмани. Л., «Аврора», 1984.
4. Л. Гудиашвили - Книга воспоминаний. М., «Сов. Худ», 1987.
5. А. Стригалева - Кем, когда и как была открыта живопись Пиросманашвили. «Панорама искусств» N-12, М., «Сов. Худ.», 1989.

ინგა ქარაია

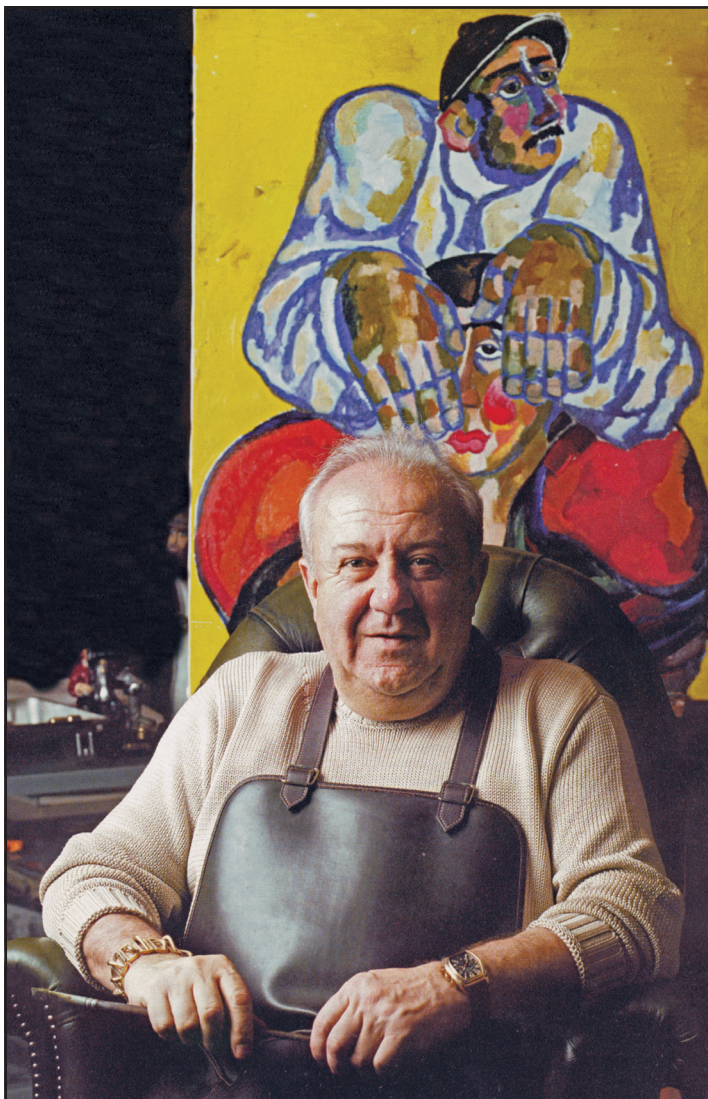
## ზურაბ წერეთელი (შტრიხები პორტრეტისათვის)

პოსტსაბჭოთა სივრცეში არ არსებობს სხვა მხატვარი, ვისაც უკანასკნელ ათწლეულში ისეთი „ბუმი“ გამოეწვიოს, როგორც ზურაბ წერეთელს. იგი მუდამ საყოველთაო ყურადღების ცენტრშია და ყოველგვარი მცდელობა, აიხსნას ეს ინტერესი მხოლოდ მისი შემოქმედების ღირსებებითა თუ სტილისტური თავისებურებებით, იმთავითვე განწირულია წარუმატებლობისთვის - აღიარებული ხელოვანი, რომლის ბიოგრაფია, კარგა ხანია, „უნყვეტ პერფორმანსად“ აღიქმება, არანაკლებ ცნობილი საზოგადო მოღვაწეა და მისი პიროვნების ამ ასპექტთან შეხების გარეშე ზურაბ წერეთლის რამდენადმე სრული პორტრეტი ვერ შეიქმნება.

სახალხო მხატვარი, საფრანგეთის უკვდავთა აკადემიისა და სან-ფერნანდოს (ესპანეთი)

ნატიფი ხელოვნების სამეფო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, თბილისის, მოსკოვის და ბროქფორტის (აშშ) სამხატვრო აკადემიების პროფესორი, რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი, სახელმწიფო და არაერთი სხვა პრესტიჟული (მათ შორის პიკასოს) პრემიების ლაურეატი, იუნესკოს კეთილი ნების ელჩი და მეცენატი, გარკვეულწილად „ჩვენი დროის გმირი და სიმბოლოა“, ზოგისთვის ისევე ძნელად მისაღები, როგორც უკანასკნელი ათწლეულის ბობოქარი ძვრები, რომლებმაც ძირფესვიანად შეცვალა არა მხოლოდ ჩვენი ცხოვრება, არამედ სტერეოტიპული წარმოდგენები ხელოვნებისა და მხატვრის როლზე სოციუმის ცნობიერებაში.

კულტურული მითი ზურაბ წერეთელზე მის ხელოვნებას და პიროვნებას წარმოაჩენს ერთ მთლიან ტექსტად, რომელიც საკუთარ ნააზრევს გვიზიარებს სრულიად სხვა კატეგორიებში, ვიდრე კანონიკური მხატვრული რეალობა. ეს ტექსტურა მოიცავს პრაქტიკულად მხატვრობის ყველა ფუნდამენტურ სტრატეგიას (ფერწერა,



ქანდაკება, გრაფიკა, მონუმენტალიზმი, დიზაინი, ობიექტი თუ სხვა) და უდავოდ შეიძლება აღქმული იქნეს თანამედროვე ინტეგრალური ხელოვნების მატრიცად (მოდელად), რასაც მხატვარმა საფუძველი ჯერ კიდევ 60-იან წლებში ჩაუყარა.

ზურაბ წერეთელი სწორედ ამ წლების თაობას ეკუთვნის, მაგრამ ძნელად ენერება მასში როგორც მხატვარი და პიროვნულად აშკარად „ამოვარდნილია“ მისი ორბიტიდან (უთუოდ სწორედ ამგვარმა შეუთავსებლობამ განაპირობა კიდევ მისადმი არერთგვაროვანი დამოკიდებულება, რაც რეტროგრადთა არაერთ გამოხდომაში გამოიხატა). არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი ხელოვნება უფრო ახლოა 70-იანელთა ძიებებთან, რომლებიც არ ალამაზებდა სინამდვილეს ოფიციალური სოცრეალიზმის მსგავსად და არც „суровый стиль“-ის თეორიას იზიარებდა, არამედ გაბედულად არღვევდა ჩვეულ საზღვრებს და ეპატაჟით ამკვიდრებდა საკუთარ პრინციპებს ქმნიდა „დაშვებულ-არდაშვებულის“

ზღვარზე ბალანსირებად (პოლიტიკური თუ ტრადიციული გაგებით) პოლისტილურ მხატვრობას, რომელსაც ხშირად ხალხური ხელოვნების ნიშნებით ამდიდრებდა და მუდამ ინარჩუნებდა თვითგამოხატვის ინდივიდუალურ თავისებურებებს.

ახალგაზრდა მხატვარი იმთავითვე თავდაჯერებულად „შემოიჭრა“ საბჭოთა ხელოვნებაში და მასში „იყო რაღაც ისეთი“, რაც მის პიროვნებას განუმეორებელ, არაორდინარულ თვისებებს ანიჭებდა და უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედების ეროვნულ ბუნებაში გამოვლინდა. ზურაბ წერეთლის ხელოვნება დღესაც „თხემით ტერფამდე“ ქართულია და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში ხელშესახებად იკვეთება XX ს-ის ქართული მხატვრობის ტრადიციები და შინაგანად ფიროსმანის ფერწერას ან ხალხურ ორნამენტიკას უკავშირდება. მთავარია სულ სხვა რამ: მისი ხელოვნება ქართულია თავისი სანყისით, მსოფლალქმით, წყობითა და ინტონაციური ჟღერადობით – ფერწერულ ტილოებში, მოზაიკებისა და ვიტრაჟების დეკორაციულ ორნამენტულობაში და სკულპტურულ რელიეფში ცოცხლდება ქართული ბუნება, ირეკლება საუკუნეებით დამკვიდრებული ხალხური ყოფა და სადღესასწაულო რიტუალები, უძველესი ტაძრებისა და ქართველ წმინდანთა დიდებულება, ქართული შრიფტის სინატიფე და განუმეორებლობა – ცოცხლდება საქართველოს დიადი და ტრაგიკული ისტორია.

სწორედ აქედანვე, მშობლიური ფესვებიდან იღებს სანყისს ზურაბ წერეთლის ხელოვნების შინაგანი ოპტიმიზმი და მრავალხმიანობა, სიცოცხლის დაუცხრომელი წყურვილი და სიხალისე, სიკეთე, რომელსაც მხატვარი უშურველად გასცემს. მიუხედავად იმისა, რომ ზურაბ წერეთელი 90-იანი წლებიდან მოსკოვში ცხოვრობს და მოღვაწეობს, მას არასოდეს გაუნყვეტია კავშირი მშობლიურ ქვეყანასთან, მის მდიდარ სულიერ ფასეულობებთან, რომელსაც ყრმობის წლებში ეზიარა ჯერ ბიძის, მხატვარ-თეორეტიკოს გიორგი ნიჭარაძის (მისი პირველი პედაგოგის) ოჯახში, შემდეგ კი თბილისის სამხატვრო აკადემიის კედლებში (1952-1958 წწ.). ახალგაზრდა მხატვრის თვალსაწიერი კიდევ უფრო გააფართოვა აკადემიის დამთავრების შემდეგ, ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში მხატვრად მუშაობამ და საქართველოს სხვადასხვა კუთხის კულტურული მემკვიდრეობის გაცნობამ – გაუადვილა მიეგნო მხატვრული გადაწყვეტის იმგვარი მეთოდისათვის, რომელიც დროის მოთხოვნებსა და ამოცანებს შეესაბამებოდა (თავად მხატვარი მიიჩნევს, რომ სწორედ ექსპედიციებში მონაწილეობამ და მატერიალურ-ეთნოგრაფიული მასალების ფიქსაციამ შესძინა მას მხატვარ-მონუმენტალისტისათვის ფასეული ჩვევები).

ზურაბ წერეთლის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი იმ უაღრესად მნიშვნელოვან პერიოდს



ზურაბ ნერეთელი მარკ შაგალის სახელოსნოში, 1964

დაემთხვა, როცა სტალინისეული შეზღუდვები მოიხსნა და ხელოვნებასაც თვითიდენტიფიკაციის სრულიად სხვა, ახალი შესაძლებლობები გაუჩნდა. ზურაბ ნერეთელმა თამამად გადააბიჯა „რკინის ფარდის“ ზღვარს და 1964 წელს სტა-ფირებაც გაიარა საფრანგეთში, მუშაობდა პიკა-სოსა და შაგალის სახელოსნოებში, რომლებმაც ძალზე მაღალი შეფასება მისცეს ახალგაზრდა მხატვრის ძიებებს: „ზურაბი ღრმად გრძნობს ფერს, განაზოგადებს ფორმას, მე მგონია, იგი დიდი ფერმწერი გახდება. კარგი ტრადიციები ერგო მას ფიროსმანისაგან, რომლის შემოქ-მედება მეც ძალიან დამეხმარა“ - ეს სიტყვები

ეკუთვნის პაბლო პიკასოს, რომლის ხელოვნებამ (პოსტიმპრესიონისტთა ფერწერასთან ერთად) ახალგაზრდა მხატვარზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. სწორედ პარიზში გატარებულმა ნახევარწლიანმა პერიოდმა დაანახა ზურაბ ნერეთელს ხელოვნების საბჭოურ-დასავლური კონ-ცეფციების შეუთავსებლობა და მიახვედრა, რომ (საბჭოური ხელოვნების „ჟანრული დაყოფის პრინციპებისგან განსხვავებით), თურმე შეიძლება ხელოვანმა ერთდროულად იმუშაოს ფერწ-ერაში, ქანდაკებაში, ფაიფურის მასალაში, ვიტრაჟისა და მოზაიკის ტექნიკაშიც.

60-იანი წლების საბჭოთა კავშირისათვის ამგვარი დამოკიდებულება ძალზე აქტუალური იყო, მით უმეტეს, „ОТТЕПЕЛЬ“ -ის სოციოკულტურულმა სიტუაციამ წარმოშვა მხატვრის გან-საკუთრებული ტიპის მოთხოვნილება — პოლი-პროფესიონალისა, რომელიც ერთ პიროვნებასა და ერთდროულ შემოქმედებით აქტში გააერთიანებდა ფერმწერს, მოქანდაკეს, არქიტექტორსა და საბჭოთა ხელოვნებისათვის სრულიად ახალ - დიზაინერის პროფესიას. გარდა ამისა, გაჩნდა მოთხოვნილება განსხვავებული ჟანრისა და ხელნერის მხატვართა შემოქმედებითი ორგანი-ზატორ-ხელმძღვანელისა, რომელიც უზრუნველყოფდა ნაირგვარი „ლინგვისტური“ მასალის ჰარმონიულ თანაარსებობას ერთიანი, კონკრეტული იდეის გამომხატველ პროექტში. ბიჭვინთი-დან მოყოლებული, (1965-1966), სადაც პროექტის მთავარმა მხატვარმა — ზურაბ ნერეთელმა რამდენიმე ცნობილი ქართველი ხელოვანი მიიწვია, საფუძველი ჩაეყარა არქიტექ-ტურულ-მხატვრული პროექტირებისა და მასალაში ინოვაციური იდეების ხორცშესხ-მის მრავალწლიან თანამშრომლობას მისი ხელმძღვანელობით.

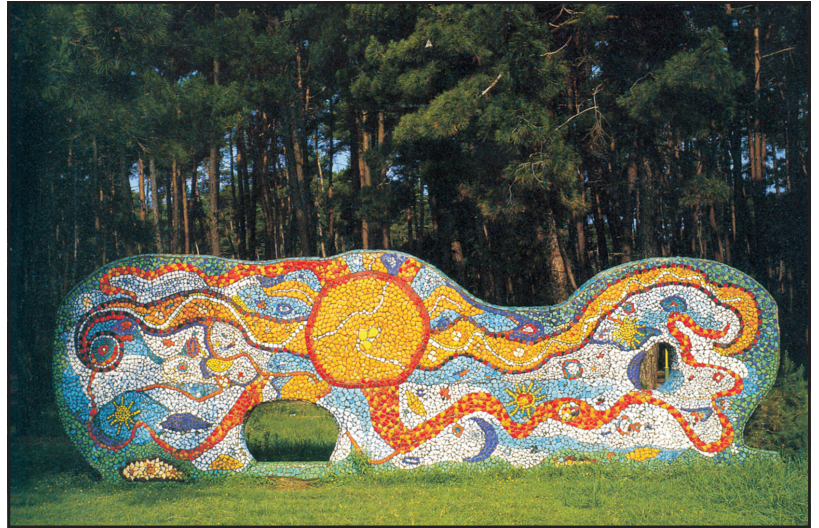
ბიჭვინთის მხატვრული გაფორმების პროცესში ზურაბ ნერეთელი მოგვევლინა არა მხოლოდ ავტორად, არამედ როგორც რეჟისორი, რომელმაც ყველა გარსშემო-კრებილ ოსტატს (მერაბ და ელგუჯა ბერძენიშვილები, გოგი ოჩიაური, კოკა

ბიჭვინთა. მოზაიკური კომპოზიცია (ფრაგმენტი), 1965





იგნატოვი, ელგუჯა ამაშუკელი და სხვ.) თავისი როლი „დააკისრა“ – თითოეულ მათგანს იმგვარი თემა და ადგილი შეურჩია, რაც ზუსტად მიესადაგა მათ ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს. სწორედ აქ გამოვლინდა ზურაბ წერეთლის უტყუარი ალლო და უნარი (რაც მას განასხვავებს ურბანულ პირობებში მომუშავე სხვა მხატვრებისაგან), ზუსტად შეარჩიოს ნიჭიერი თანაავტორები და ტაქტიანად გამოიყენოს თითოეული მათგანის შესაძლებლობები საერთო, დომინირებადი იდეით გამსჭვალული ნაწარმოების შესაქმნელად.



ბიჭვინთა. მოზაიკური კომპოზიცია, 1965

ბიჭვინთის „ექსპერიმენტი“ უდავოდ წარმატებული აღმოჩნდა. ამ ჰარმონიული თანამშრომლობის შედეგად შეიქმნა რეკრეაციული ზონა, სადაც ბუნება (და კურორტის მალღივი კორპუსებიც) ორგანულად ერწყმის მოზაიკის, ვიტრაჟისა და რკინის მასალაში შესრულებულ მხატვრულ ობიექტებს, მთელ მიმდებარე ტერიტორიაზე „მიმოფანტულ“ მცირე სკულპტურულ ფორმებს (უმეტესწილად ძველქართული ქვის რელიეფები და ცნობილ ისტორიულ ძეგლთა ასლები). შედეგად, შეიქმნა ერთგვარი „სადემონსტრაციო სივრცე“, რომელიც დღეს წარმოადგენს თავისებურ მუზეუმს „ღია ცის ქვეშ“, სადაც ექსპონატები (დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები) მყარად უკავშირდება გარემომცველ სივრცეს და იმავდროულად, ცნობილ ქართველ სკულპტორთა განსხვავებულ სტილისტიკას წარმოაჩენს.

სწორედ ბიჭვინთის კომპლექსისათვის შექმნა ზურაბ წერეთელმა პირველად მოზაიკური ნამუშევრების სერია, რაც იმდროინდელ საბჭოთა ხელოვნებაში ნოვატორულ სიტყვას წარმოადგენდა და ფაქტობრივად საფუძველი ჩაუყარა მოზაიკის ხელოვნების უძველესი ტრადიციის აღორძინებას. ამ სერიის შექმნით მხატვარმა დიდი ხნის ოცნება აისრულა, რომელიც გაუჩნდა საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ მოზაიკის ნიმუშების, შემდეგში კი – დასავლეთ ევროპის (საფრანგეთის) მოზაიკის ოსტატთა გამოცდილების გაცნობისას და მტკიცედ გადაწყვიტა, რომ ეს იყო „სწორედ ის, რაც ყველაზე მეტად აინტერესებდა“.

მოზაიკის ტექნიკაში მხატვარს იზიდავს მასალის განსაკუთრებული სპეციფიკა, რასაც ოსტატურად იყენებს ზომებისა და ფაქტურის გადათამაშებისას — ანიჭებს „ფერწერულ თვისებებს“ და მის სახვით სანყისს ძალდაუტანებლად უმორჩილებს საკუთარ უმთავრეს ამოცანას — დეკორატიულობის პრობლემის გადაწყვეტას. ამ ნამუშევრების ლოგიკა შორსაა კონკრეტული თემის ლიტერატურული ინტერპრეტაციისაგან და წარმოადგენს პიროვნული შეგრძნებების, შთაბეჭდილებებისა და ეროვნული ხელოვნებიდან მომდინარე იმპულსების სიმბოლურად რეალიზების საშუალებას.

ბიჭვინთის IV ს-ის ტაძრის მოზაიკის ორნამენტულმა მოტივებმა თავისებური ინტერპრეტირე-

ბა ჰპოვა ნამუშევრებში, რომელთა ერთი წყება ზურაბ წერეთელმა აქცია ერთიან დეკორატიულ ხალიჩად (კედლის პანოები არქიტექტურული ნაგებობის ინტერიერისათვის). მოზაიკა გარდაიქმნა გამომსახველობის მთავარ ელემენტად და სივრცის მაორგანიზებელ ძალად. მისი რთული, ემოციურად დამუხტული კოლორიტი და ორნამენტიკა, რომელშიც აშკარად ჭარბობს ქართული ხალხური ხელოვნების მოტივები (მაგრამ არა პირდაპირი მხატვრული ციტატები ან თუნდაც სტილიზებული მცენარეული ორნამენტების ნაცნობი მოხაზულობა), მკვეთრად განსხვავდება ნაგებობისგან მოშორებით, სიმწვანეში თავისუფლად განთავსებულ მოზაიკურ ნამუშევართა იერ-სახისაგან. სერიის ეს წყება თავად წარმოადგენს კურორტის დეკორატიული გაფორმების იმგვარ დამოუკიდებელ ელემენტს, რომლის მსგავსი აქამდე უცნობი იყო ხელოვნების სამყაროსათვის — მოზაიკას არასოდეს უარსებია გარეთ, არქიტექტურისაგან განცალკევებით და არც სიბრტყობრიობა დაუკარგავს. ზურაბ წერეთლის მიგნებით კი აღმოჩნდა, რომ დეკორატიულ კომპოზიციებად გარდაქმნილი მოზაიკური „სურათები“ (ფლორისა და ფაუნის, ზღვისა და ასტრალური სამყაროს მოტივები) შეიძლება შესანიშნავად შეერწყას გარემომცველ ბუნებას, რელიქტურ მცენარეებსა და ზღვასაც კი.

ზურაბ წერეთელმა ახლებურად „განჭვრიტა“ სმალტის მასალის შესაძლებლობები — მოზაიკა თითქოს ცოცხლდება, მატერიალურდება და მძაფრად ამჟღავნებს დეკორატიულ თვისებებს. სწორედ აქედან იღებს საწყისს ამ კომპოზიციების სიცხადე და მკაფიოება, მათი მსუბუქი, თითქმის მყისიერი აღქმადობა, რაც მთელი სიმძლავრით გამოვლინდა თბილისის პროფკავშირების სასახლის გაფორმებისას (1971-1972). სასახლის ორი კედლისათვის შექმნილ მოზაიკურ

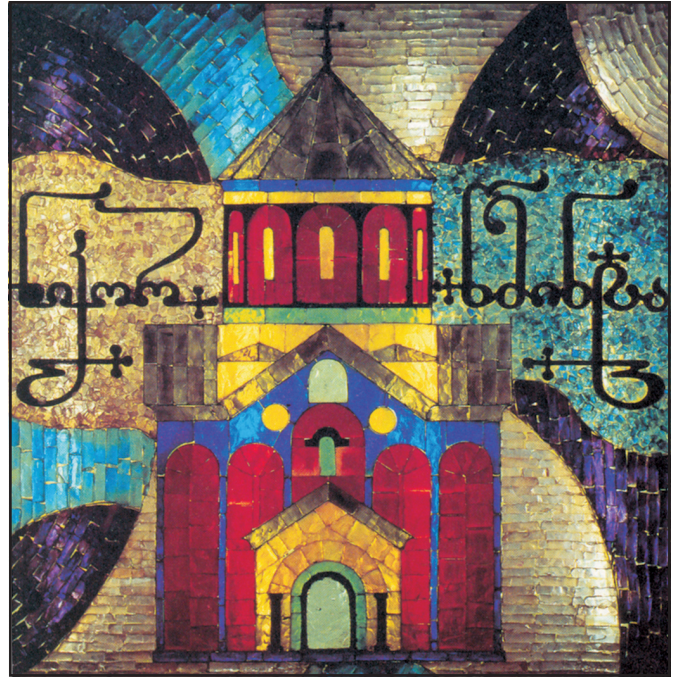
ადლერი. ბავშვთა ქალაქი. მოზაიკური კომპოზიცია, 1973



კომპოზიციაში, ზურაბ წერეთელი კვლავ არ დალატობს საკუთარ პრინციპებს და მაჟორულ „სიტუაციაში“ შემოჰყავს უძველესი ქართული ხელოვნების მოტივები. ადამიანთა არქაული ფიგურები, ხარების, ფურირმებისა და ფანტასტიკურ არსებათა გამოსახულებები თითქოს რიტუალურ ფერხულშია ჩაბმული უზარმაზარი სოლარული ნიშნის - მზის დისკოს გარშემო და იმავდროულად, ჰკრავს ორ კონცენტრირებულ წრეს, რომლებიც კომპოზიციას ანონასწორებს. მოზაიკა მნახველის ყურადღებას შორიდანვე წარმართავს სასახლისაკენ — გამოჰყოფს მას ახლო-მახლო მდებარე უსახური ტიპიური შენობებისაგან. და აქაც თავს იჩენს ზურაბ წერეთლის ნამუშევრების უმრავლესობისთვის დამახასიათებელი თავისებურება — ღია გარემოსთვის შექმნილი ნაწარმოებები კვლავ აქტიურად „მოქმედებენ“, არ ემორჩილებიან მდორე ამორფულობას და არასოდეს ჰკარგავენ ლიდერის ფუნქციას. ისევე, როგორც მხატ-

ვარი, რომელსაც მოუწია (და დღემდე უწევს) არქიტექტორებთან ერთად ეფიქრა არა მხოლოდ საკუთარ ნაწარმოებზე, არამედ ეზრუნა ანსამბლის მთლიანობაში აღქმადობისა და ტექნიკური შესრულების პირობებზეც.

ამ რთული საწარმოო-შემოქმედებითი პროცესის მხატვარ-პოლიპროფესიონალ-ხელმძღვანელის ინოვაციური ტიპის ფორმირებამ განსაზღვრა კიდევ ზურაბ წერეთლის სამომავლო წარმატება და მისი, როგორც მხატვრის თავისუფლება, რაც იმდროინდელ საბჭოთა კავშირში წარმოუდგენლად მიაჩნდათ. მხატვრის შემოქმედებითი თავისუფლების მკაფიო დემონსტრირებად უნდა მივიჩნიოთ თუნდაც ლენინის დაბადების 100 წლისთავისადმი (1970) მიძღვნილი ულიანოვსკის მემორიალური კომპლექსის მხატვრული გადაწყვეტა, როცა ზურაბ წერეთელმა „ბელადის ჩვეული ბიუსტებისა თუ მონუმენტების“ ნაცვლად, სასტუმრო „Венец“-ის კომპლექსში აუზი დააპროექტა და მის ფსკერზე მოზაიკური კომპოზიცია განათავსა (ამ ნამუშევრისათვის მხატვარს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა). აბსტრაქტული კომპოზიცია სიმბოლურად ზღვის სამყაროს განსახიერებს, მაგრამ დაკვირვებული თვალი მასში უთუოდ აღმოაჩენს „ინტერტექსტუალურ სვლებს“ ხუან მიროს ან თუნდაც კანდინსკის ნაწარმოებებიდან (სლავა ლენი).



ვიტრაჟი (ფრაგმენტი), მოსკოვი, 1981

ამ ინოვაციური, წმინდა პოსტმოდერნისტული თვითრეალიზების ნიშნით გამოირჩევა ზურაბ წერეთლის 70-იანი წლების სხვა ნამუშევრებიც: რელიფურ-მოზაიკური კომპოზიციები პლენხანოვის (ამჟამად დავით აღმაშენებლის) გამზირზე მდებარე საზოგადოებრივი ნაგებობისა და რესტორან „არაგვისათვის“ (1971), კურორტ ადლერის ბავშვთა კომპლექსისათვის შექმნილი სკულპტურულ-არქიტექტურული კომპოზიცია „მარჯანი“ (სმალტა, ვიტრაჟი, ბეტონი. 1973), რომელსაც ძალზე მაღალი შეფასება მისცა ცნობილმა მექსიკელმა მხატვარმა დევიდ ალფარო სიკეიროსმა და იწინასწარმეტყველა: „ზურაბ წერეთელი იპყრობს მომავლის ხელოვნების — სკულპტურისა და ფერწერის გამაერთიანებელი ხელოვნების უკიდევანო სივრცეებს... მისმა შემოქმედებამ გაარღვია ეროვნული საზღვრები და იძენს საერთაშორისო მნიშვნელობას“.

მხატვრის ნამუშევრების საერთაშორისო, გეოგრაფიული არეალი მართლაც უსაზღვროა (ცხადია, მათგან ყველაზე მეტი განხორციელებულია მშობლიურ თბილისში, აგრეთვე აბაშაში, ხობსა და სხვა პატარა ქართულ ქალაქებშიც). ისინი ამკობს ყოფილი საბჭოთა კავშირისა და მსოფლიოს ბევრ დიდ ქალაქს (ლისაბონი, ნიუ-იორკი, ლონდონი, პარიზი, რომი, სევილია, ტოკიო და სხვ.). მათი მონუმენტური, ხშირად გრანდიოზული, მასშტაბი და პოლისტილისტიკური ერთიანობა მუდამ მიდრეკილია ზოგადსაკაცობრიო და გლობალური პრობლემების გადმოცემისაკენ, ზურაბ წერეთლის სანუკვარი იდეალის — სამყაროს ერთიანი მხატვრული სურათის შექმნისაკენ.

ამ იდეალისკენ სწრაფვაში მხატვარი დაუოკებელია. მიუხედავად იმისა, რომ მონუმენტური



„კეთილი ამარცხებს ბოროტს“  
სკულპტურული კომპოზიცია, ნიუ-იორკი, 1990

ხელოვნება დღეს ხშირ შემთხვევაში ასოცირებულია ანგაჟირებულ კომუნისტურ იდეოლოგიასთან (და ამ ხელოვნების ადეპტები ამაოდ ახსენებენ თავიანთ მონინაალმდეგებს, თუ საიდან წარმოდგება ტერმინი „მონუმენტალიზმი“ და რა საზოგადოებრივ მოვლენას წარმოადგენს იგი), ზურაბ წერეთელი მას მიიჩნევს „ეპოქალური იდეების, აზრების, გემოვნების გამოსატყულებად“ და თვლის, რომ „აუცილებელია ხორცი შეესხას იმას, რასაც დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და აქტუალური იქნება მრავალი ათწლეულის შემდეგაც“. სწორედ ამ პრინციპით ქმნის მხატვარი საკუთარ ნაწარმოებებს — მრგვალ ქანდაკებას, რელიეფს, მოზაიკურ პანოებს, ვიტრაჟებს, ტიხრულ მინანქარს, ფერწერულ და გრაფიკულ კომპოზიციებს, რომლებიც ნათლად წარმოაჩენს კულტურული კოდებითა და მასთან მყარად დაკავშირებული ინტერტექსტით მანიპულირების პრინციპს.

საკუთარ მხატვრულ სივრცეში ზურაბ წერეთელი შესანიშნავად უხამებს ერთმანეთს დასავლურ და აღმოსავლურ, კლასიკურ და მოდერნისტულ, პრიმიტივისტულ და ინტელექტუალიზებულ, მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ კულტურულ კოდებს და ლაკონური ხერხებით აღწევს ნამუშევრის ფორმით-შინაარსობრივ სიმდიდრეს, რაც შესაძლოა სრულიად მოულოდნელ, პარადოქსულ იმპროვიზაციებად მოგვევლინოს. როგორც მაგალითად, კოლოსალური რაოდენობის დეტალების ფრაგმენტებისგან შემდგარი პეტრე I-ის მონუმენტი (მოსკოვი, 1998), რომლის პარადოქსულობა, კრიტიკოს ვალერი პერფილევის აზრით, იმაშია, რომ მასში „ხორც-შესხმა ჰპოვა ზურაბ წერეთლის ბოპოქარმა ფანტაზიამ და ზღვარგადასულმა დეკორატივიზმმა“.

აქ მოქმედებს არა წმინდა ტრადიციულ-მხატვრული ლოგიკა, არამედ უსაზღვრო ფანტაზიის „ლოგიკა“, როცა დეკორატივიზმი და ორნამენტალიზმი თვითფასეულია და იდეურ-სახეობრივ საწყისზე არანაკლებ როლს ასრულებს სკულპტურულ კომპოზიციაში.

სწორედ ეს დაუდგრომელი ფანტაზია გარდაქმნის სკულპტურულ-არქიტექტურულ ანსამბლს დიდი რაოდენობის პლასტიკურ სახეთა ერთობლიობისაგან შემდგარ გრანდიოზულ ნაწარმოებად, რომელიც მასშტაბურად ანსახიერებს მშობლიური ქვეყნის მრავალსაუკუნოვანი მატთანეს პერიპეტეებს („საქართველოს ისტორია“, თბილისის ზღვის თავზე მდებარე გორაკზე, 1985-2004), ზოგადსაკაცობრიო ტკივილს (მემორიალური კომპლექსი პოკლონაიას მთაზე, რომელსაც ერთმანეთს კრიტიკოსმა „პოსტავანგარდის შედევი“ უწოდა. მოსკოვი, 1995), თუ ერთიანობის ჰუმანურ იდეას (სკულპტურული ანსამბლი ზურაბ წერეთლის ხელოვნების გალერეის ატრიუმში, მოსკოვი, 2002).

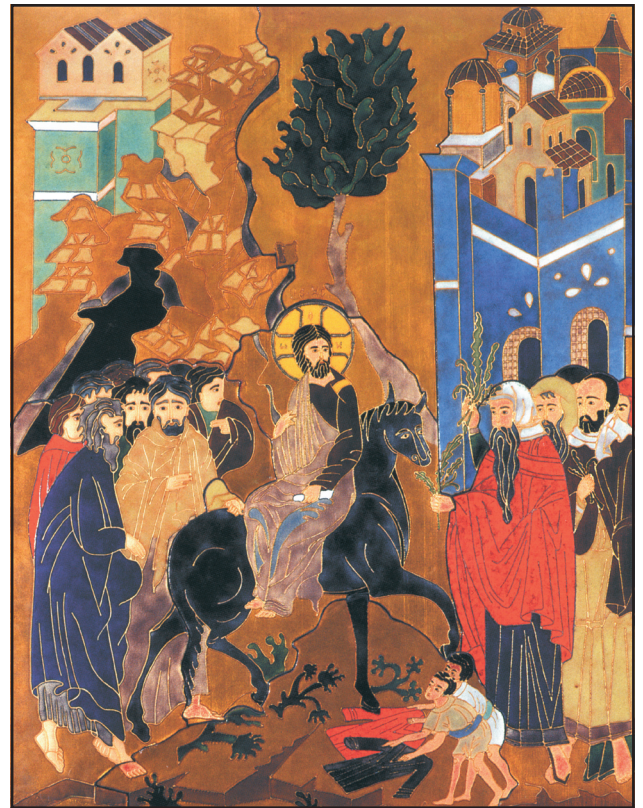
ზურაბ წერეთელს ძალუძს „ფიზიკური“ სივრცეც მასალად გაიაზროს და გამიზნულად გარდაქმნას იგი გარემოდ საკუთარი სინკრეტისთვის (მონუმენტური ნამუშევრებისათვის), შექმნას ტექნოზუნებრივი სისტემა (ბიჭვინთის ანსამბლის მსგავსად), რომელიც სიცოცხლისუნარიანობით

აღმატება ყოველგვარ ბუნებრივ სისტემას. ან, ორ სრულიად განსხვავებულ, გეოგრაფიულად ძალზე დაშორებულ სივრცეში განათავსოს ორი „ერთნაირი“ ნაწარმოები (მხატვრისთვის ჩვეული მეთოდი), მიაწიქოს განსხვავებული ფლერადობა და სხვადასხვაგვარი როლი დააკისროს (მაგალითად, ორი წმ. გიორგი — ნიუ-იორკსა და მოსკოვში, ორი პრომეთე — ბროქფორტსა და თბილისში, ან თუნდაც, სამი „ბალზაკი“ საფრანგეთის სხვადასხვა ქალაქში). ორივე წმ. გიორგი განასახიერებს კეთილის ბოროტზე გამარჯვების მარადიულ იდეას, მაგრამ განსხვავებულ მხატვრულ-აზრობრივ რეგისტრში. პოკლონაიას მთაზე მდგარი ტრადიციული სკულპტურა (1995) კომპოზიციურად წარმოადგენს მონუმენტური, მრავალმასშტაბური ანსამბლის ერთ-ერთ ელემენტს, ხოლო სინტაქტურ-სემანტიკურად მიეკუთვნება წმ. გიორგი გამარჯვებულის ტაძარს. ნიუ-იორკში დადგმული სკულპტურა (1990) კი, ინტერტექსტუალური „ინსტალაციაა“ (მის ელემენტებს შორისაა ბალისტიკური რაკეტებიც კი) და „ჩაკეტილ სივრცეში“ განთავსების მიუხედავად (გაეროს რეზიდენციის ეზო მრავალსართულიან შენობებს შორის), გააზრებულია დამოუკიდებელ, თვითკმარ მხატვრულ ობიექტად.

ჩვეული მეთოდი - ნაწარმოებთა მოტივის გამეორების რიტუალი მხატვარს საშუალებას აძლევს თითოეულ მათგანში განახორციელოს „მუდმივი დაბრუნება“ ქმნადობის აქტის სიტუაციაში, რომელიც ძირითადად მისი ყრმობის (სამშობლოში გატარებულ) წლებს ემთხვევა. სწორედ ამ „შემოგარენიდან“ ქმნის ზურაბ წერეთელი საკუთარ მითოლოგიას, რაც მნახველს ყოველთვის შეუძლია აღიქვას ინფორმაციული ნაკადის ერთგვარ კოდად, რომელიც არასოდეს ქრება, მუდამ მეორდება და წარუშლელ კვალს აჩნევს ინდივიდუუმის ფსიქიკას, ისეთივე უსაზღვრო და მრავლისმთქმელია, როგორც ავტორის სააზროვნო არეალი და სახეობრივი სტილისტიკა.



ზურაბ წერეთლის ხელოვნების გალერეა, მოსკოვი, 2002



„იერუსალიმს შესვლა“, მინანქარი, 2000

ამ არეალის მრავლისმთქმელობა მთელი სისრულით გაცხადდა ზურაბ წერეთლის ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბურ



თაიგული, ტილო, ზეთი. 1985

პროექტში - მისი ნამუშევრების პერსონალურ გამოფენაზე (თვით მხატვრის უშუალო ხელმძღვანელობით შექმნილ და რესტავრირებულ მოსკოვის სამუზეუმო-საგამოფენო კომპლექსში, ზურაბ წერეთლის ხელოვნების გალერეაში, მოსკოვი, 2002), რომლის პრეზენტაცია აფიოტაჟურ მოვლენად იქცა. ამ გამოფენამ გასაგები გახადა, თუ რატომ იკავებდა თავს აქამდე ასე აქტიური მხატვარი პერსონალური გამოფენისაგან (მანამდე ზურაბ წერეთლის ერთადერთი გამოფენა 1998 წელს მოეწყო მცირე მანეჟში, სადაც მნახველმა პირველად იხილა მისი ფერწერულ-გრაფიკული ნაწარმოებები). მასშტაბური პროექტი (ურიცხვი რაოდენობის ფერწერის, მინანქრის, ვიტრაჟის, ქანდაკების, რელიეფებისა და მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქებში განხორციელებულ მონუმენტთა მაკეტებისგან შემდგარი ექსპოზიცია) ადექვატურ საგამოფენო სივრცეს საჭიროებდა, სადაც საექსპოზიციო ფართის სტრუქტურა იდეალურად „დაემთხვეოდა“ თვით პროექტის

სტრუქტურას - ზურაბ წერეთლის 50-წლიანი შემოქმედებითი გზის, უფრო სწორად, მისი ცხოვრების პროგრამის მეტ-ნაკლებად სრულ დემონსტრირებას.

გამოფენის სტრუქტურა გააზრებული იქნა სამნაწილიან კომპოზიციად, რომლის პირველი ნაწილი - XVIII ს-ის ისტორიული (დოლგორუკოვის) სასახლის ანფილადებზე განთავსებული ფერწერა (სიცოცხლის აპოთეოზი) ჰარმონიულად „გადავიდა“ თემის გაგრძელების სხვა ნაწილში - ბრინჯაოს რელიეფებსა და არქიტექტურულ-სკულპტურულ კომპოზიციებში (კაცობრიობის ისტორიულ-კულტურული ერთიანობის ფილოსოფიური იდეა), დაბოლოს, პროექტის კულმინაციაში — ბიბლიურ სიუჟეტებსა და განზოგადებულ ნაწარმოებებში განსხეულებულ წარუვალ ფასეულობებში.

აღორძინების ოსტატთა მსგავსად, ამ მასშტაბურ პროექტში ზურაბ წერეთელმა უმთავრეს ამოცანად დაისახა განუყოფელ მთლიანობად წარმოეჩინა ადამიანის სიცოცხლის ყოვლისმომცველი იპოსტასები, რაც ხორცმესხმულია დაუოკებელი ენერგიით, ჩვეული მონუმენტურობით, თამამი ხედვითა და სიახლისკენ სწრაფვით. პროექტში ხელოვნება სცდება ესთეტიკურობის საზღვრებს და მხატვრის მოღვაწეობა გადაჰყავს გლობალურ არეალში, თვით სამყაროს მოწყობის სფეროშიც კი. ამასთან, თანამედროვე ხელოვნების ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციები (ნაწარმოებში პიროვნული სანყისის აღმატებიდან მკვეთრ განზოგადებამდე) მანიფესტირებს არა მხოლოდ მხატვრის გარესამყაროსადმი მიმართების პროგრამას, არამედ ფილოსოფიურ

დიალოგურობას იძენს და პროექტში „ითრევს“ თითოეულ მნახველსაც, რომელიც ექსპოზიციის მიღმაც აგრძელებს მხატვართან დიალოგს.

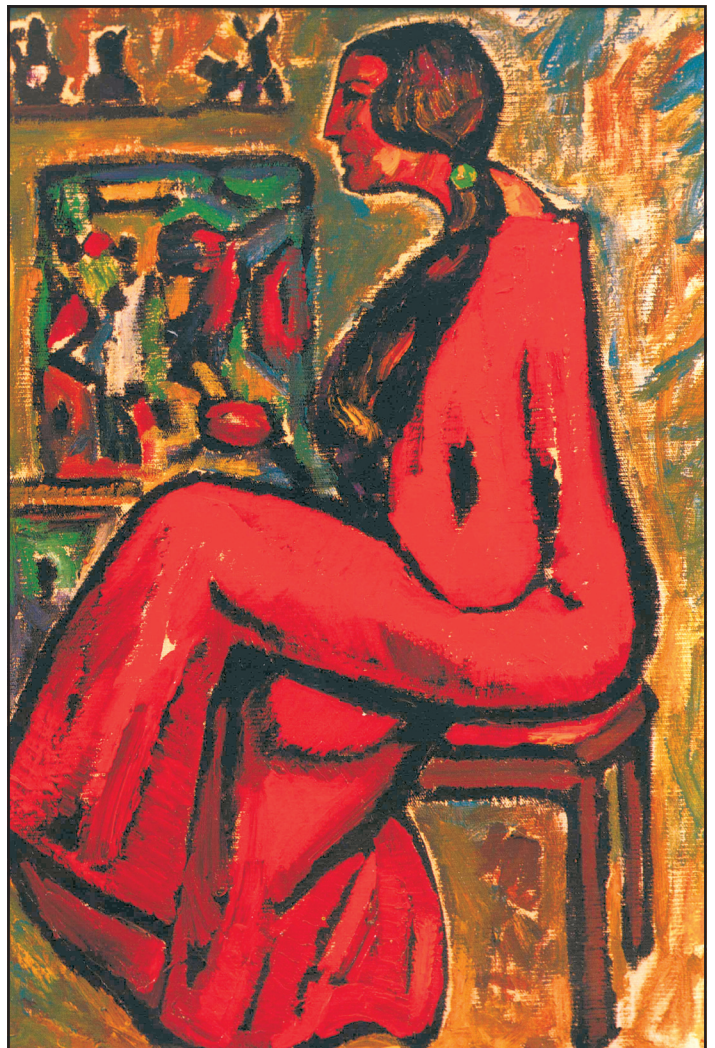
მხატვრის მონუმენტურ კომპოზიციებს შექველმა ბევრმა მნახველმა პირველად „აღმოაჩინა“ ზურაბ წერეთლის ფერწერა და არანაკლებ გაცეხული დარჩა მისი ჟანრული მრავალფეროვნებით, სახვით საშუალებათა თავისებურებებით, ფერწერული მკაფიოებითა და ფაქტურის სიმდიდრით. მათთვის, ვისთვისაც მხატვარი ცნობილი იყო მხოლოდ გრანდიოზული და პომპეზური მონუმენტებით, უცნობი იყო ის გარემოება, რომ მანამ, სანამ ზურაბ წერეთელი მონუმენტურ ხელოვნებაში დამკვიდრდებოდა, ინტენსიურად მუშაობდა ფერწერის ჟანრში და შექმნა ნაწარმოებთა მთელი წყება, რომელიც წარმატებით შეავსებდა ერთბაშად რამდენიმე გალერეისა და მუზეუმის კოლექციას.

ხელოვნების რა დარგშიც არ უნდა მუშაობდეს ზურაბ წერეთელი, იგი მუდამ ფერმწერად რჩება. მას არ შეუძლია ხატვის გარეშე იარსებოს და ყოველთვის, ყველა სიტუაციაში პოულობს დროს ფერწერისათვის — რაც უნდა მრავალგვარი საქმეებით დატვირთული დღე ედოს წინ, მხატვარი ყოველ დილით შესაშური ენერგიულობით ისწრაფვის სახელოსნოსკენ, მოლბერტზე გადაჭიმული ტილოსა და პალიტრაზე დახვავებული ფერებისაკენ, ნატურისაკენ — იქნება ეს კიდეც ერთი ცოცხალი, განუმეორებელი სახე, ნატურმორტში საგანთა კიდეც ერთი პარადოქსული

„ინესა“, ტილო. ზეთი, 1987

შეთავსება თუ მოხასხასე თაიგულების მაჟორული ყღერადობა. ასე იბადება მრავალრიცხოვანი ტილოები, რომლებიც მისი სახელოსნოს კედლებზე (თბილისშიც და მოსკოვშიც) ერთ პოლიფონიურ, ფერადოვან ხალიჩას ქმნის და ძნელია მის მრავალფეროვნებაში რომელიმე ნოტი გამოარჩიო.

ეს მრავალხმიანობა იტევს მხატვრის შემოქმედების შინაგან მიმართულებათა ურთიერთქმედებას და ახდენს გარესამყაროსთან შეხებით აღძრულ ლირიკულ, უფრო ინტიმურ შეგრძნებათა ფიქსაციას, რაც არ საჭიროებს რთულ კონცეფციებს. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ტილოების უმეტესობა შეიცავს ფერწერულ ალუზიებს პოსტმოდერნიზმის მთელი რიგი კანონების დაცვით (ციტატები, მინიშნებები, თამაში კონტექსტთან), საკმაოდ განსხვავდება მისი პარადიგმისაგან მათში ცოცხალი რეალობის არსებობით, პიროვნული და თითქოს ბიოგრაფიული დამოკიდებულებით თემასთან — ეს ნამუშევრები მხატვრის ბიოგრაფიის ფერწერული ფრაგმენტები



და ანოტაციებია, რომელთა რაოდენობა უთვალავია, ალბათ იმდენივე, რამდენი ფურცელიცაა მხატვრის „ფერწერულ-სკულპტურულ ჩანაწერებში“, რომელიც სამყაროსთან მიმართების ერთ-გვარ საცავს წარმოადგენს.

ზურაბ წერეთელი არ ახდენს ამ სამყაროს რეკონსტრუირებას, მისი ფერწერა იქმნება სპონტანურად, პირველქმნილი უშუალოებით, ყოველგვარი დილემური კითხვების გარეშე და არასოდეს ისწრაფვის უცილობლად რაიმეს მტკიცებისაკენ. მას არა აქვს პრეტენზია უკანასკნელი ათწლეულებისათვის დამახასიათებელ „აპოკალიფსურობაზე“. პირიქით, გამსჭვალულია ოპტიმიზმით, უშუალო სულის სიღრმიდან მომდინარე მძლავრი ენერგეტიკით, რაც შემდეგში ბუნებრივად გადადის რთულ კონტექსტში — მონუმენტური მოზაიკური პანოებისა და პლასტიკური კომპოზიციების მხატვრულ-დეკორატიულ გამომსახველობაში, სადაც მხატვრის შემოქმედებით ფანტაზიას ზღვარი არა აქვს და სკულპტურულ-ფერწერულ საშუალებათა მთელ კასკადს იყენებს.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ფერი ქმნის ზურაბ წერეთლის მონუმენტური ნამუშევრების მხატვრულ - დეკორატიული გამომსახველობის ეფექტს, მაგრამ მხატვრისთვის ფერწერა არ არის მხოლოდ ლაბორატორია კოლორისტული ექსპერიმენტებისა და ფერის განზოგადების მეთოდების კვლევისათვის, არამედ მოიცავს ყოველივეს, რაც მხატვარს აღელვებს და წარმოადგენს სტიმულს შემოქმედებითი აქტისათვის — ყოფიერების გაპოეტურებული ჭვრეტა, პეიზაჟით ტკობა და პირველ რიგში, ადამიანებთან ურთიერთობის მომენტები (ადამიანები პორტრეტებშიც კი არასდროს არსებობენ განყენებულად და მუდამ ალიქმებიან „სტუმრებად“, რომლებსაც მხატვარი ჩვეული გულღიასობით მასპინძლობს, მათთან ერთად „ილხენს“ და ჭირვარამსაც ერთგული მეგობარვით იზიარებს). რა თემასაც არ უნდა მიმართავდეს მხატვარი, სიუჟეტით, სახვითი ამოცანებითა და კომპოზიციურად განსხვავებულ ტილოებში აშკარად იკვეთება პიროვნული ელემენტი, თვით ავტორის ინდივიდუალობა და მსოფლალქმა, რომელიც მუდამ ინარჩუნებს ცხოვრებისადმი ოპტიმისტურ, ზეანეულ დამოკიდებულებას. ცხადია, ეს ზეანეულობა, რაც მხატვრის ნამუშევრებს გარდაქმნის „ელვარე ფერადოვანი ლაქების მდიდრულ ნწულად“, განპირობებულია არა მხოლოდ წმინდა მხატვრული ამოცანებით, არამედ მომდინარეობს უშუალოდ ნატურის მაჟორული ალქმიდან, რაც მყარად უკავშირდება ისევ და ისევ ფერის განსაკუთრებულ როლს — სივრცის, რიტმის, შუქ - ჩრდილების, ფორმისა და ბოლოს, სურათისგან აღძრული ემოციის გადმოცემაში.

ზურაბ წერეთლის ფერწერის ევოლუცია გამუდმებულ ექსპერიმენტებში მიმდინარეობდა და ეს პროცესი არც მხატვრის მონუმენტალიზმით გატაცების წლებში შენელებულა. პირიქით, უფრო აქტიური გახდა — ადრინდელი სწრაფვა აბსტრაქტული ფერწერისკენ, მოგვიანებით შეიცვალა აშკარად (ზოგჯერ არა აშკარად)

ინსტალაცია „ჩარლი“, 2001

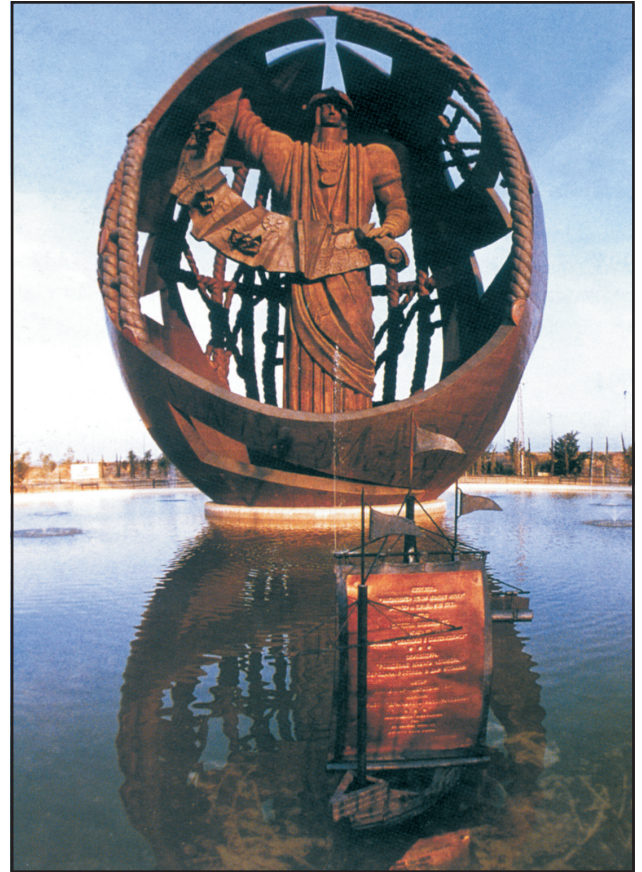




გამოკვეთილი ფიგურატიულობით, რომელიც მყარად ინარჩუნებს ფერ-ფორმის მკაფიოებას, ანუ, მხატვარი კვლავ ერთგულეებს ერთხელ აღიარებულ პრინციპს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ და „სუფთა“ ფერწერა კვლავ რჩება მის უცვლელ ფავორიტად — მონოლითური ფერი კვლავ „გაუმტარია“ და თავის მხრივ, არ გაურბის მსუბუქ ნიუანსებსა და ფაქიზ გადასვლებსაც, კვლავ გააზრებულად კონკრეტიზებულია და თამამად ძერწავს „აქტუალურ ლირიკულ ფერწერას“.

მხატვარი ფერწერაშიც ოსტატურად იყენებს ეროვნული ხელოვნებისა და მსოფლიო კულტურის მხატვრულ გამოცდილებას. ქართული ფოლკლორის თემატიკა, თბილისური მოტივები, თანამედროვე მითოლოგიით გაჯერებული თამაშის ელემენტები ლეიტმოტივად გასდევს მთელ მის შემოქმედებას, სადაც ეროვნული ტრადიცია საკუთარ ინტერნაციონალურ კონტექსტსაც ავლენს და მხატვრული ნააზრევი არსებობას აგრძელებს კულტურათა უწყვეტ დიალოგშიც. ზურაბ წერეთელი კვლავ მიმართავს კულტურული კოდებით მანიპულირებას და მისი ნება - სურვილით, შეიძლება პიკასოს ნეოპრიმიტივიზმმა ჰარმონიულად იურთიერთოს ფიროსმანის „ჭეშმარიტ“ პრიმიტივიზმთან და შექმნას ერთიანი სემანტიკური სივრცე, სადაც შესაძლოა, სრულიად მოულოდნელად ლეჟეს პერსონაჟიც შემოიჭრას. პოსტმოდერნისტული პრაქტიკისათვის სახასიათო ციტირება ტიპიურია ზურაბ წერეთლისათვის, მაგრამ არასდროს იკითხება ერთმნიშვნელოვნად — შეიძლება დეკოდირებულ იქნეს მხოლოდ მისი „თამაშის წესების“ შესაბამისად, ან სრულიად ხელშესახებად. როგორც მაგალითად, საყვარელი მხატვარ-მასწავლებლებისადმი (ფიროსმანი, მატისი, მოდილიანი, ვან-გოგი და სხვ.) მიძღვნილი მრავალასპექტური სერია, რომლის პლასტიკა დასათაურების გარეშეც ცხადყოფს ადრესატთა ვინაობას.

მხატვარ - ჰოლისტს ხელეწიფება თვით საკუთარი ნაწარმოების შიგნით (ტრადიციულ ჟანრში შესრულებულ ტრადიციულ სურათშივე) მოახდინოს ტექსტის ფერწერულ-პლასტიკური დაშიფვრა, ინტერპრეტირება და განმარტებაც კი, რაც ერთი და იგივე თემის მთელ რიგ ვარიაციებს წარმოშობს — სასურათე სიბრტყეზე „პერსონაჟთა“ დაჯგუფების, კოლორისტული გადაწყვეტის, სურათის ფაქტურისა თუ მონასმის ხასიათის თვალსაზრისით (სერები „ნატურ-მორტი ყვავილებით“, „პორტრეტები“, 1960-90-იანი წლები; „კალათები“, 1970-90-იანი წლები და სხვ.) და წარმატებით ინაცვლებს განსხვავებულ მასალასა და ტექნოლოგიაშიც. ფერწერული სურათის „ორეულები“ ჩნდებიან ტიხრული მინანქრის, ვიტრაჟის, მოზაიკის, რელიეფისა და მრგვალი ქანდაკების ტექნიკაში შესრულებულ ნაწარმოებებშიც. ცხადია, ყოველივე ეს შეიძლება



მონუმენტი „ახალი ადამიანის დაბადება“  
სევილია (ესპანეთი), 1995

აღქმულ იქნეს „საბოლოო ვარიანტის“ გამიზნულ ძიებებად, რაც არ გამოორიცხავს დემონსტრირების თავისებურ აქციასაც (მაგალითად, მინანქრის მასალაში შესრულებული „საიდუმლო სერობის“ მოპირდაპირე კედელზე განთავსდა იმავე სცენის ბრინჯაოს რელიეფური ვარიანტი, რის შედეგადაც ეს ორი გამოსახულება თითქოს კომენტირებს, განმარტავს ერთმანეთს), ან წარმოადგენს წინამორბედი ნაწარმოების პროტოტიპად განმარტებას „სურათი-ორეულების“ უსასრულო მწკრივისათვის, რომელიც მხატვარს აძლევს ახალი გრაფიკული-კოლორისტული თუ კომპოზიციურ-სტილისტური პრობლემების გადაჭრის შესაძლებლობას.

ზურაბ წერეთელი დაუცხრომლად აგრძელებს ექსპერიმენტებს და დაჟინებით ეძიებს საკუთარი ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტების ურთიერთთან ახლებურად შეთავსების გზებს, რაც არასდროსაა ერთგვაროვანი და მუდამ ილტვის ჰოლისტური ერთიანობისაკენ — წარსულისა და თანამედროვეობის სინქრონულ-დიაქრონულ ჭრილში მოაზრების მეშვეობით სამყაროს ერთიანობის იდეალთან მიახლოებისკენ.

სწორედ სამყაროს ერთიანი მხატვრულ-კულტურული სურათის შექმნისაკენ სწრაფვა უბიძგებს მხატვარს განახორციელოს თავისი „კონტინენტმოორისი“ მასშტაბური პროექტები, რომლებსაც ძალუძს „ხელი შეუწყოს ხელოვნების საერთაშორისო ურთიერთქმედებას“ („უნდობლობის კედლის რღვევა“, ლონდონი, 1989; „ახალი სამყაროს დაბადება“, მაიამი, 1992; 1995 წელს სველიაში განხორციელებული მონუმენტი „ახალი ადამიანის დაბადება“, რომელშიც კოლუმბის სახე გააზრებულია ახალი ტიპის პიროვნებად, ვინც შეძლო ოკეანის გადალახვა

„გვი“, ტილო, ზეთი. 2002

და ნაბიჯის გადადგმა სამყაროსეული ერთიანობისაკენ) და კვლავ განუხრელად განავითაროს საკუთარი ხელოვნების კრეატივით, რომელიც ორიენტირებულია მარად ცოცხალ მხატვრულ პროცესზე, სადაც გვერდი-გვერდ თანაარსებობს „ტრადიცია და ავანგარდი, სწრაფვა და მოთხოვნილება ხელოვნების მუდმივი განხლებისა და კლასიკური კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისაკენ“ (ზურაბ წერეთლის ინტერვიუდან).

ზურაბ წერეთელი ასევე მოუღწეოდა საკუთარ საზოგადოებრივ მოღვაწეობაშიც. ჩვეული გატაცებით წარმართავს მთელ თავის უსაზღვრო შემოქმედებით ენერჯიას (და ფანტაზიასაც) აღმშენებლური, რეფორმატორული, მეცენატური და სპონსორული მიმართულებით. ეს თვისებები მთელი სისრულით გამოვლინდა 1997 წელს, როცა ბევრისათვის მოულოდნელად „ლეთარგიულ ძილში“ მყოფი რუსეთის მხატვართა აკადემიის პრეზიდენტი გახდა და მის „რეანიმაციას“ შეუდგა. რუს ექსპერტთა აზრით, „პეტრე დიდის რეფორმებისა და



აკადემიის დამაარსებლის გრაფ შუვალოვის შემდეგ აკადემიის კედლებს არ ახსოვს ამგვარი აქტიურობა” (მოყოლებული მაცხოვრის ტაძრის აღორძინებიდან სამხატვრო ინსტიტუციების მუშაობის ხელშეწყობით, გამოფენების საზღვარგარეთ ორგანიზაციით, ჟურნალისა და წიგნების გამოცემით, სხვადასხვა აკადემიური ნაგებობების, მათ შორის პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის აღდგენით, პრეჩისტენკაზე გრანდიოზული სამუზეუმო-საგამოფენო კომპლექსის შექმნითა და სხვა).

არანაკლებ მასშტაბური რეზონანსი მოჰყვა ზურაბ წერეთლის მიერ 1999 წელს, მოსკოვში თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის დაარსებას (არქიტექტორ მატვეი კაზაკოვის მიერ XVIII ს-ში აგებულ გუბინის სასახლეში). მუზეუმის ფონდებს საფუძვლად დაედო მხატვრის პირადი კოლექცია, რომელსაც იგი 20 წელზე მეტია, გატაცებით აგროვებს (ფიროსმანის 18 ნაწარმოები, მალევიჩის 4 ნამუშევარი, პიკასოს, ლეჟეს, დალის, შაგალის, მიროს და სხვა ევროპულ და ამერიკულ მხატვართა ნაწარმოებები, რუსული ავანგარდის, ნონკონფორმისტების, კონცეფტუალური მხატვრობისა და თანამედროვე ტექნოლოგიებზე მომუშავე, „აქტუალური“ ხელოვნების წარმომადგენელთა ნამუშევრები, რომელთა რაოდენობა დღეისათვის 2000-ს აჭარბებს). ზურაბ წერეთელმა — მუზეუმის დამფუძნებელმა და სულისჩამდგმელმა მუზეუმი გაიაზრა არა მხოლოდ შესაბამის სივრცედ დინამიურად ცვლადი გამოფენებისა და სამუზეუმო ექსპოზიციებისათვის, არამედ თავისებურ კულტურულ-საგამანათლებლო ცენტრად, რომელიც მუშაობს თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნების პრობლემებზე, სამუზეუმო ექსპონირების, დაცვისა და გადარჩენის საკითხებზე, კურირებას უწევს ბავშვთა შემოქმედებით სტუდიას, რომლის გვერდზე თანაარსებობს „თავისუფალი სახელოსნოები“ ახალგაზრდა მხატვრებისა და უბრალოდ ხელოვნების მოყვარულთათვის.

ზურაბ წერეთლისათვის ხელოვნების სამყარო მუდამ უკავშირდება კულტურული მემკვიდრეობის კოლექციის შეგროვებას და აქედან გამომდინარე, მუზეუმების დაფუძნებას მიიჩნევს წარსულის გააქტუალურების მნიშვნელოვან საშუალებად, რაც ტრადიციას გააცოცხლებს და ქმედითუნარიანობას მიანიჭებს. ჩვენი სინამდვილისათვის, სადაც მუზეუმი ფაქტობრივად წარმოადგენს მხოლოდ კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების საცავს და სრულიად უცხოა ახალი აზრობრივი პარადიგმა ამ მიმართულებით, უდავოდ მნიშვნელოვანი იქნება, თუკი ზურაბ წერეთელი ამ სფეროში არსებულ „მოსკოვურ გამოცდილებას“ თბილისშიც გადმოიტანს (მითუმეტეს, იგი ოცნებობს, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის ფილიალები შექმნას სანკტ-პეტერბურგში, პარიზში, ნიუ-იორკსა და თბილისში) და მოგვევლინება თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის და ფიროსმანის მუზეუმის „ქტიტორად“, რომელთა შექმნის აუცილებლობაზე ქართულ სამხატვრო წრეებში, საკმაოდ დიდი ხანია, საუბრობენ.

ზურაბ წერეთელი დღეს უაღრესად ცნობილი ხელოვანი და პოპულარული პიროვნებაა, მეცენატი და ქველმოქმედია — იგი ეხმარება მხატვრებსა და მუზეუმებს, აფინანსებს ალპინისტურ (მათ შორის გია თორთლაძის) ექსპედიციებს კილიმანჯაროსა და ჰიმალაიზე, მნიშვნელოვან თანხას სწირავს რეციდივისტ ბავშვთა კოლონიის, სომხეთის მინისტრისგან დაზარალებულთა დასახმარებლად... მაგრამ მისთვის, იუნესკოს კეთილი ნების ელჩისათვის მთავარია შემოქმედებით ქველმოქმედება — იგი განსაკუთრებულად ამაყობს იმ ნამუშევრებით, რაც მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში შექმნა და უსასყიდლოდ გადასცა მის მოქალაქეებს (აშშ, საფრანგეთი, ინგლისი, რუსეთი, ესპანეთი და სხვ.).

ზურაბ წერეთლის ენერგიული და დაუოკებელი ტემპერამენტი კიდევ არაერთი მასშტაბური (ხშირად არაორდინარული) პროექტის რეალიზაციას გეგმავს, არაერთი საინტერესო იდეის ხორცშესხმა აქვს ჩაფიქრებული (მათ შორის, მოსკოვში კავკასიის ხალხთა ხელოვნების გრანდიოზული ექსპოზიცია “Мир Кавказа”, რომელიც კულტურულ-პოლიტიკურ აქციად გაიაზრა, რამაც ხელი უნდა შეუწყოს ამ რეგიონში არსებული დაძაბულობის განმუხტვას), რაზეც ჩვეული გულღიასობით საუბრობს და „გაიძულებს“ ანგარიში გაუწიოს მის ძლიერ, მოუღლელ პიროვნებას, რომელსაც მისივე თქმით, „ჯერ კიდევ ბევრი რამე აქვს გასაკეთებელი...“

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. О. Швидковский. Зураб Церетели, 1985, изд. Планета, Москва.
2. Zurab Tsereteli, Monography, 1994.
3. М. Чегодаева, Зураб Церетели, Дек. искусство, 2002, Москва.
4. В. Ванцлов, Философский ансамбль, Дек. искусство, 2002, Москва.
5. С. Лен, Из экспозиций выставки: Зураб Церетели, Дек. искусство, №4/ 2001, Москва.
6. Интервью З. Церетели, Журн. Millionaire, №4, 2003, Москва.
7. В. Беридзе, Н. Езерская, Искусство Советской Грузии, 1921-1970; 1975, Москва.

ჟურნალ „სპექტრის„ რედაქცია ულოცავს ბატონ ზურაბ წერეთელს 70 წლის იუბილეს, უსურვებს ჯანმრთელობას, ჩვეულ ენერგიულობას და ახალ შემოქმედებით წარმატებებს მისი მასშტაბური პროექტების განხორციელებაში.

სვეტლანა ხრომჩენკო\*

## თენგიზ მირზაშვილის „კრემლის ისტორიები“

საქართველოში თენგიზ მირზაშვილს წარდგენა არ სჭირდება. ის არასოდეს ყოფილა სოციალურად ანგაჟირებული მხატვარი. თითქმის ოთხი ათეული წლის მანძილზე ის თავს არიდებდა ეგრეთ წოდებულ „აქტუალურ“ თემებს და წერდა ლირიკულ, ხშირად მცირე ფორმატის პეიზაჟებს, რომელთა კეთილშობილ სისადავესა და თავშეკავებულ ძალას ეპიკურობის ელფერი დაჰკრავდა, ყვავილების თაიგულებსა და გლახურ ჭურჭელს, უფრო იშვიათად – გარეგნულად უბრალო ჰარმონიისა და სიმშვიდის შეგრძნებით სავსე „სოფლის ცხოვრების სურათებს“, განზოგადებულ „ხალხურ“ ტიპებს. მისი შემოქმედება გამოირჩეოდა სიუჟეტებისა და სახეების იშვიათი სტაბილურობით, და, თითქოს მცირედ თუ ვითარდებოდა სტილისტურად. მთლიანობაში მისი ნამუშევრები იკვრებოდა პატრიარქალურ-გლახური საქართველოს ერთიან სახედ, მის ერთგვარ ფერწერულ-პლასტიკურ ფორმულად, რომლის მშვენიერება არ იყო თვალშისაცემი და მაცურებლის წინაშე თანდათანობით, ნამუშევრიდან ნამუშევრამდე, იხსნებოდა და მონუსხავდა მას თავისი სიღრმითა და სიმართლით. მათი წყალობით გახდა მხატვარი ცნობილი სამშობლოს გარეთ.



ნაკლებადაა ცნობილი მისი ნამუშევრები თეატრისათვის – კოსტიუმების ესკიზები, უფრო ზუსტად კი შექსპირის ტრაგედიების პერსონაჟების მძლავრი, მკაცრი განზოგადებული სახეები. და, ალბათ, მხოლოდ მცოდნე ხალხმა თუ მიაქცია ყურადღება ქართული ზღაპრებისათვის შექმნილ მოხდენილ და ლაკონურ გრაფიკულ ილუსტრაციებს (მეორე მისი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი წიგნის გაფორმებაში – ორტომეული ნიკო ფიროსმანაშვილზე, რომელშიც ის იყო არა მხოლოდ მაკეტის ერთ-ერთი ავტორთაგანი, არამედ ნამდვილი სულის ჩამდგმელიც ამ პროექტისა, რომელმაც შეკრიბა ავტორებისა და თანამოაზრეების ნიჭიერი კოლექტივი, – წიგნი ჯერ არ გამოქვეყნებულა).

ხელოვნებაში ის ესწრაფვის მარადიულ ფასეულობებს. ნამუშევრების ინტონაცია თავშეკავებულია. მხატვარი თითქოს ინარჩუნებს გამოსახულის მიმართ ერთგვარ „დისტანციას“ დროსა და სივრცეში, რომელიც მას შესაძლებლობას აძლევს შეაფასოს მოვლენის ნამდვილი მასშტაბი.

\* სვეტლანა ხრომჩენკო — ხელოვნებათმცოდნე, მოსკოვის აღმოსავლეთის ხელოვნების სახელწიფო მუზეუმის განყოფილების გამგე. მუშაობს კავკასიის ქვეყნების ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებზე.



ამიტომ მირზაშვილის გატაცება საჭირობოროტო, მწვავე თემით - პოლიტიკური ანეგდოტით - შეიძლება მოგვიჩვენებოდა მოულოდნელად, მისი ნიჭის ბუნებისათვის შეუსაბამოდ, “პერესტროიკისა და გლასნოსტის” პერიოდის საყოველთაო პოლიტიზაციის დასანან ხარკად.

მხატვრის მრავალწლიანი გატაცებული მუშაობის დაწყების საბაზად, (რომელსაც მან “კრემლის ისტორიები” უწოდა), იქცა იური ბორევის მიერ 1980-იანი წლების ბოლოს გამოქვეყნებული წიგნი “სტალინიადა: მემუარები სხვისი მოგონებების მიხედვით, ისტორიული იგავებითა და ავტორის ნააზრევით”, რომელიც მოიცავდა დიდი პოლიტიკის სამყაროსთან დაახლოებული ადამიანების მონათხრობს, აპოკრიფებს, ლეგენდებს, 1930-50-იანი წლების ანეგდოტებს. მასალები, რომელსაც ბორევი მრავალი წლის მანძილზე აგროვებდა - მდგომარეობის კომედიები, კურიოზული ისტორიები, აბსურდის შედეგები - ეკუთვნის უფრო ლიტერატურული შემოქმედების სფეროს, ვიდრე დოკუმენტისას, მაგრამ ერთიანად და სხვა ისტორიული და ლიტერატურული საბუთების კონტექსტში ავსებს ტოტალიტარული ეპოქისათვის სახასიათო საზოგადოებრივი ცნობიერების ობიექტური სურათის თეთრ ლაქებს. წარმოადგენდა რა თავისებურ რეაქციას არა მხოლოდ ცალკეული ადამიანების, არამედ საზოგადოებრივი ცნობიერებისა — ოფიციალური იდეოლოგიის მიერ შექმნილ საბჭოთა მითზე, ეს უნიკალური მასალები, რომელნიც ინახებოდა, “შალაშინდებოდა” და ზეპირად გადაეცემოდა ათწლეულების მანძილზე, ზოგჯერ სიკვდილის საფრთხის პირობებშიც, აგრეთვე წარმოგვიდგება თავისებურ მითად, ოღონდაც საპირისპირო ნიშნით. თანამედროვე მკითხველს ეს კოლექტიური მითი მოულოდნელი რაკურსებით, ხატოვან-ემოციურ, და არა ანალიტიკურ დონეზე, გადაუშლის წინ ხელისუფლებისა და ხალხის ურთიერთქმედებას, “პოლიტიკური ოლიმპოს” იერარქიას და მის ბინადართა შორის ურთიერთდამოკიდებულებას, ქმნის საზოგადოების მნიშვნელოვანი ფიგურების შთამბეჭდავ ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს. ამ მასალას ახასიათებს მეტაფორულობა, სიმბოლურობა, განსაკუთრებული ლოგიკა. ტოტალიტარული ეპოქის სინამდვილემ მასში გროტესკული ასახვა ჰპოვა, რომლიც

ხშირად თავისი ბუნებითა და ფუნქციით ახლოსაა შუა საუკუნეების კარნავალის სიცილთან. ის სრულად გახდა ხალხის მონაპოვარი, შორს გასცდა საკუთრივ ინტელიგენტურ გარემოსა და თავის ისტორიულ ეპოქას.

“ისტორიები”, რომელიც შევიდა წიგნში, მთლიანობაში წარმოადგენს შთამბეჭდავი სიღრმისა და მასშტაბურობის მასალას, რომელიც მხოლოდ ერთი შეხედვით არის უცხო მხატვრის მსოფლალქმისათვის. მირზაშვილისათვის ყოველთვის იყო დამახასიათებელი არააფიშირებული დისტანცირება “ხელისუფლებისაგან”, უნარი საკუთარი აზრის გამოხატვისა ტევადი, შეკუმშული, ემოციურად გამომსახველი პლასტიკური ფორმულით. ხოლო ფილოსოფიური ელფერის დახვეწილმა და ინტელექტუალურმა იუმორმა, რომელიც დამახასიათებელია მისი ბუნებისათვის და გაშუალებულად განხორციელდა მის შემოქმედებაში, ამჯერად ვრცელი და ნაყოფიერი ნიადაგი იპოვა<sup>1</sup>.

მუშაობა “კრემლის ისტორიებზე” დაიწყო ამ წიგნის ილუსტრაციებით<sup>2</sup>. მათ გარდა, მხატვარმა შექმნა უამრავი დაზგური ნახატი (მხოლოდ აღმოსავლეთის სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციაში ინახება ასზე მეტი ფურცელი), ფერწერული ნამუშევრები და დეკორატიული ქანდაკებები<sup>3</sup>. “კრემლის ისტორიები” არაერთხელ და წარმატებით იყო ექსპონირებული გამოფენებზე. მხატვარი მუშაობდა ამ თემაზე შექმნილ მრავალსერიან მულტფილზე. ახლა, მასალის მხატვრული განხორციელების თვალსაზრისით, ყველაზე ადეკვატურად წარმოგვიდგება დაზგური გრაფიკა<sup>4</sup>. ის ორგანულად აგრძელებს ილუსტრაციებს, მაგრამ მხატვარი არ არის შეზღუდული გამოცემის ფორმატით, პოლიგრაფიის მოთხოვნებით, ტექსტთან აუცილებელი კავშირით, რაც მას დიდ თავისუფლებას ანიჭებს.

მხატვრისათვის არაა ადვილი ამოცანა, სახვითი ექვივალენტი უპოვოს ბრწყინვალე, მოკლე, პარადოქსულ “ისტორიებს”: ანეგდოტისა და იგავის არსს შეადგენს არა იმდენად ფაბულა, რამდენადაც ქვეტექსტი და კონტექსტი. სამუშაოს სირთულე ისიცაა, რომ ძნელია წარმოიდგინო ჩვენს ქვეყანაში ადამიანი, რომელსაც ეს მასალა გულგრილს დატოვებს; ცნობილი, თუ პირველად ნაკითხული, სიუჟეტი ყველას საკუთარი მოგონებების, ასოციაციების, ანალოგიების კორიანტელს აღუძრავს. გარდა ამისა, მირზაშვილმა შეაბიჯა ისეთ არეში, რომელიც ადრე მას ნაკლებად აინტერესებდა - “ძალაუფლების იკონოგრაფიაში”, რომელსაც აქვს თავისი ფართო ტრადიცია.

პირველი, მნიშვნელოვანი, თვალსაჩინო ღირსება ამ ნახატებისა - ისინი ძალიან სასაცილოა, მაგრამ პოლიტიკური კარიკატურისათვის დამახასიათებელი სატირული “ძალდატანებისა” და სახეების გაუხეშების გარეშე. ინარჩუნებს რა მხატვრული ნაწარმოების თვისებებს, ისინი გვიტაცებს სიუჟეტების გახსნის მოულოდნელობით, “ნატურის ჩანახატის” სიმკვირცხლითა და სიმრთელით, პერსონაჟების ცნობადობით, რომლებიც დახასიათებულია ბრწყინვალედ, შარჟირებულად, მაგრამ ფსიქოლოგიურად დამაჯერებლად. “ნახატები ჯერ ერთგვარად შებოჭილი გამოდიოდა, - ყვებოდა თენგიზ მირზაშვილი. - მაგრამ თანდათან მოვიხელთე (ხაზგასმა ჩემია. - ს.ხ.) ჩემი პერსონაჟები. მათი ხასიათის არსის წვდომა დავინწყე, ეს მეხმარებოდა გამეგო, როგორ უნდა



მოძრაობდნენ, როგორ იცქირებოდნენ, როგორ უნდა ურთიერთობდნენ ერთმანეთთან...”

ამა თუ იმ ეპიზოდის ხატვისას, მხატვარი ნათლად წარმოიდგენდა თავისი გმირების დამოკიდებულებას მოვლენის მიმართ და წარმოიდგენდა მათ საქციელს, კომენტარს უკეთებდა მათ რეაქციას: ერთმა გაიკვირვა, მეორე შეშინდა, მესამე დაბნეულია. ამავე დროს, მონათხრობის ტემპში, ქალაქის ფურცელზე უშეცდომოდ, ზუსტად, შესწორებების და დამატებების გარეშე, წარმოიქმნებოდა სცენა - სიუჟეტის ერთიანი, მწვავე, ემოციურ-პლასტიური ფორმულა. მხატვარი ერთი ვარიანტით არ კმაყოფილდებოდა და პოულობდა სულ ახალ და ახალ ელფერს გმირების დახასიათებაში. მითის თანდათან შესისხლხორცებასთან ერთად, მირზაშვილი გამოდიოდა არა მხოლოდ როგორც კრემლის ისტორიების “თვითმხილველი” ან “რეჟისორი”. იგი “მონაწილედ” ხდებოდა: ერთ-ერთ ნახატზე მან საკუთარი თავი ჩიბუხიანი, ჩაფიქრებული სტალინის წინ ჩანახატების საქალაქო მდგომი გამოსახა.

დაზგური ნამუშევრები უკავშირდება ფართოდ ცნობილ და მართლაც არსებულ ეპიზოდებს - “მამლაკატი”<sup>5</sup>, ზოგჯერ აპოკრიფების ილუსტრაციაა - “სავათი”<sup>6</sup>, “ლენინი და კურდღლები”<sup>7</sup>, ბერია წამლავს სტალინს. ზოგჯერ მხატვარი გამოსახავს გმირების “ქვეცნობიერის სურათებს” - “სტალინის სიზმარი”<sup>8</sup>. მაგრამ მრავალი სიუჟეტი თავად მხატვრის მოგონილია. თანდათანობით მირზაშვილმა გააფართოვა “ისტორიების” ჩარჩოები. ზოგჯერ კი მხატვარი აიძულებს თავის გმირებს გაითამაშონ მითოლოგიური კოლიზიები, რითაც აჩვენებს ტოტალიტარული მითის შექმნის ტექნოლოგიის აბსურდულობასა და კომიზმს.

ნამუშევრების ილბლიანად და ბუნებრივად ნაპოვნი სტილისტიკა საშუალებას აძლევს მირზაშვილს იყოს ბრწყინვალე, ლაკონური, თავსმოუხვევლად გამოიყენოს პლასტიკური ციტატები, საბჭოთა მასობრივი კულტურის არქეტიპების პაროდები შექმნას, მიმართოს მეტაფორებისა და ასოციაციების ენას და ამით მკითხველებისა და მყურებლების მეხსიერებასა და ისტორიულ გამოცდილებას მიმართოს. მისი სახვითი მითის ერთიან მხატვრულ სივრცეში ცნობილი პერსონაჟები ერთნაირად ორგანულად გრძნობენ თავს წითელ მოედანზე, კრემლის კაბინეტში, ლუბოკის ფურცელზე, „Частушка“-ს ტექსტის გვერდიგვერდ, მოხატულ ფინჯანზე თუ თეფშზე, რეალურ თუ ფანტასტიკურ კოლიზიაში.

მხატვარი მისთვის დამახასიათებელი ოსტატობით სხვადასხვა გრაფიკული მასალის შესაძლებლობებს იყენებს: ფლომასტერი, გუაში, ტუში, ფუნჯი

თუ კალამი. ხაზოვანი ნახატები, შესრულებული თეთრ ან ტონირებულ ქალაქზე, ზოგჯერ შეფერადებულია აქვარელის ან გუაშის დეკორატიულად და კონსტრუქტიულად დადებული ლაქებით.

მოქნილი გამომსახველი ხაზი - მისი ნახატების საფუძველი - ზოგჯერ წყდება, რითაც აამოქმედებს სივრცეს, ზოგჯერ სქელდება, ლაქას ქმნის, ზოგჯერ ელვისებურად მიქრის ქალაქის ზედაპირზე, დროდადრო “შეჩერდება” და დეტალებს დაწვრილებით სიყვარულით ახასიათებს. თავის საუკეთესო ნამუშევრებში ის ქმნის არა მხოლოდ დამაჯერებელ ფორმას, არამედ, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, გამოხატავს მხატვრის გრძნობისა და აზრის ენერჯიას. იმპროვიზაციის, ზოგჯერ თითქმის თამაშისეული თავისუფლება, რომლითაც მუშაობს მხ-





ატვარი, არ შეიძლება არ ინვედეს ალტაცებას. გეჩვენება, თითქოს მხატვარს არ ადარდებს კითხვა “როგორ”, იმდენად ორგანულია მისი მანერა.

ტექსტზე მეყსეული გამოსმაურებისა და განხორციელების ლაკონურობის უკან სინამდვილეში მხატვრის ღრმა ანალიტიკური ნამუშევარი, ისტორიის მისეული აღქმა და ჭეშმარიტი ინტელიგენტის ნათლად გამოსატული პოზიცია დგას.

ნახატებში არაა შემთხვევითი დეტალები, საგნები, ხერხები — ყველაფერი მუშაობს მხატვრულ სახეზე, ამყარებს



სიმბოლურ კაშირებს ხელოვნების სხვა სახეობებთან და მთლიანად კულტურასთან, სახვითი საშუალებებით ქმნის ფართო ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტს.

ამ მასალის გააზრების ერთ-ერთი ყველაზე მარტივი და თვალსაჩინო ხერხი არის იმ საბჭოთა სახვითი მითის სტერეოტიპების პაროდირება, რომელიც საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ეპოქის ნიშნებად იქცა - სკულპტურული გამოსახულებები, პლაკატები, ლუბოკის სურათები (როგორც პირველწყაროში, მათ ტექსტი ახლავს), სააგიტაციო ფაიფურის ნახატები, პარადული ფოტოპორტრეტები, რომლებიც ხშირად გამოჩნდებოდა ხოლმე გაზეთების ფურცლებზე და კინოქრონიკის კადრებში. სხვადასხვა საშუალებით მხატვარი აღწევს მასობრივ ცნობიერებაში დამკვიდრებული სახის დაკნინების ეფექტს. მაგრამ უფრო ხშირად პოულობს უფრო ნატიფ გადაწყვეტებსაც, რომელიც ნახატების სხვადასხვა “დონეზე” “ნაკითხვის” საშუალებას იძლევა: “მიამიტი”, გიჟმაჟურ-ემმაკურით დაწყებული ინტელექტუალურ-დახვეწილი, დაუნდობლად მამხილებლით დასრულებული.

მნიშვნელოვანი ხდება კომპოზიციების მცირერიცხოვანი დეტალები, რომელიც არა მხოლოდ მიანიშნებს მოქმედების ადგილს, არამედ ხშირად სიმბოლური აზრითაც არის დატვირთული. ნათურა კონუსურ - როგორც ციხის საკანში - აბაჟურში არა მხოლოდ ინტერიერის აღმნიშვნელად იქცევა, არამედ ბელადების ყოფის მკაცრ ასკეტიზმს გვახსენებს. ის იმასაც გვაიძულებს, გავიხსენოთ სტალინის უკანასკნელი დღეების შესახებ არსებული ცნობები, როდესაც მან, ეშინოდა რა მკვლევლობის მცდელობის, შემოიღო უსაფრთხოების ზომები, რომელმაც მისი ყოფა პატიმრის მდგომარეობას გაუტოლა<sup>9</sup>. ამ დეტალით, რომელიც კომპოზიციიდან კომპოზიციაში გადადის, მხატვარს მკითხველი მიჰყავს პარადოქსული სიტუაციის აღქმამდე: ტირანი და მისი დამქაშები, აქციეს რა ქვეყანა საკონცენტრაციო ბანაკად, თავადაც იქცნენ საკუთარი რეჟიმის მძევლებად.

საზეიმო ნაოჭებად დაშვებული დრაპირება ხდება მონამღვისა და გაგუდვის სცენების “მონანილე”. ის აღიქმება, როგორც ფარდა, რომელიც იმ კრემლის კაბინეტის, ან სახელმწიფო ბინის ფანჯარას ფარავს, სადაც ხდება ბოროტმოქმედება, მაგრამ ზოგჯერ ის წარმოდგება, როგორც თეატრის სცენის ფარდა, სადაც მიმდინარეობს “ტრაგედიის უკანასკნელი აქტი”. ნახატების კონტექსტში ის “იკითხება”, როგორც ძალაუფლების ორგვარი არსი: მისი “საჯაროობა” და “დახურულობა”.

სიუჟეტში “მოსკოვი - ტურუხანსკი” მხატვარი იმ ორთქლმავლის ქვაბზე, რომელსაც მიჰყ-

ავს კალინინისა და მოლოტოვის რეპრესირებული ცოლები, გამოსახავს სტალინის პორტრეტს, რომელიც იმეორებს “მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის” იკონოგრაფიას. ორთქლმავალი ასეთი პორტრეტით მართლაც არსებობდა, მაგრამ ნახატის სტილისტიკაში სტალინი აღიქმება არა როგორც გამოსახულება, არამედ როგორც “გაცოცხლებული” სახე – “ყველგან მსუფვეი” და “დაუძინებელი”, რომელიც იქვე, პერონზე, მდგომ თავის დამქაშებს უთვალთვალებს, ცინიკურად და მოხერხებულად იყენებს მათ სუსტ მხარეებს, უბიძგებს მათ სისაძაგლისა და ღალატისაკენ.

სახალხო დემონსტრაციებს – ტოტალიტარული კულტურის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს – მხატვარი საკუთარ ინტერპრეტაციას აძლევს. ერთ-ერთ ნახატზე სტალინი ფაფახში და ნახადში მავზოლეუმის თავზე დგას, რომელთანაც, როგორც მთის ძირთან, გამოსახულია არა აღტაცებული ბრბო, რომელიც ტაშს უკრავს, არამედ თავჩაქინდრული ცხვრების ზურგები<sup>10</sup>. აკეთებს რა ზედმინვენით ილუსტრირებას სიტყვებისა, რომელიც თითქოსდა წარმოთქვა ბელადმა, მხატვარი ამავე დროს, გვაგონებს ო. მანდელშტამის ცნობილ სტრიქონებს “კრემლის მთიელზე”, რომელიც პოეტს სიცოცხლის ფასად დაუჯდა.

მეორე ნახატი ასევე, პირდაპირ, “მიამიტად” და უშუალოდ ხორცს ასხავს საბჭოთა მითის ერთ-ერთ პარადიგმას სტალინის დაუზოგავ შრომაზე ხალხის საკეთილდღეოდ: კრემლის კოშკში ანათებს ერთადერთი ფანჯარა, რომელშიც ჩანს თავდახრილი პროფილი სტალინისა, რომელიც გადამეტებული მონდომებით წერს რაღაცას.

სტალინის და მისი თანამებრძოლების ტანის სიმორჩილე, რომელიც მითის კანონებით, შეუთავსებელია ძალაუფლების მასშტაბებთან და ყოველნაირად ინიღბებოდა ოფიციალურ ხელოვნებაში, არაერთხელ და სხვადასხვა ვარიანტით არის გათამაშებული მხატვრის მიერ: პერსონაჟების პროპორციები – ჯუჯების პროპორციები – არის არა უბრალოდ ნაცადი კარიკატურული ხერხი. მოფუსფუსე პატარა ფიგურები თანამედროვე მაყურებლისათვის არა მხოლოდ “რეალისტურია”, არამედ მეტაფორულიც, გულისხმობს რა “ისტორიულ პერსპექტივაში” ხედვას. ერთ-ერთ სიუჟეტში მავზოლეუმის ტრიბუნაზე ბელადების გამოსახვისას, მხატვარი გაზეთების საზეიმო გამოშვებებით კარგად ნაცნობი ჯგუფური პორტრეტის კომპოზიციას ისე ატრიალებს, რომ მაყურებელი ხედავს, ასე ვთქვათ, “ძალაუფლების უკანა მხარეს” და პატარა ტაბურეტს “ყველაზე დიდი ადამიანის” ფეხქვეშ. ამგვარად, რეალური ფაქტი, ნახსენები ნიგნში, აღიქმება არა მხოლოდ როგორც კომიკური დეტალი, არამედ ძალაუფლების, მისი ტექნოლოგიის მეტაფორად. ავითარებს რა ამ აზრს, მხატვარი გამოსახავს ხრუმჩოვს, რომელიც ტრიბუნის კიდეში დგას და რაც ძალა და ღონე აქვს, ფეხის წვერებზე იწევს.

მეორე ნახატი, შესრულებული უკვე 1993 წელს, გამოსახავს ერთ ციდა სტალინს საკუთარი გრანდიოზული, რომანტიკური სკულპტურული გამოსახულების ძირში.

კომპოზიციური აგების მთელი მრავალგვარობის მიუხედავად, მხატვარი ირჩევს რამდენიმე ყველაზე საყვარელს. მსვლელობის მოტივი აძლევს მას შესაძლებლობას არა მხოლოდ წარმოადგინოს კოლორიტული პორტრეტული გალერეა, არამედ კიდევაც გადმოსცეს რთული ურთიერთობები ძალაუფლების სტრუქტურებში.

ეს მოტივი უშუალოდაა განხორციელებული, პოლიტიზუროს წევრების ათასგვარ “გასეირნებებში” წითელ მოედანზე ან კრემლის კედელთან, და აგრეთვე საზეიმო მსვლელობებისას “ნატურალური” ზომის<sup>11</sup> სტალინის ბიუსტით დაგვირგვინებული ტორტით, ასევე სიუჟეტის ავბედით რეპლიკებში – გასვენების პროცესიებში, როდესაც ერთის რეალური ან მოჩვენებითი სიკვდილი აერთიანებს დანარჩენებს: “კალინინის დაკრძალვა”, “სტალინის დაკრძალვა”, “სტალინი საკუთარ დაკრძალვაზე” (მხატვრის მიერ მოგონილი თავისებური “ქვეცნობიერის ილუსტრაცია”).

კიდევ ერთი საყვარელი მოტივი - ტრაპეზი. საზეიმო სუფრებით მხატვარი დღევანდელი მკითხველისა და მაცურებლის მეხსიერებაში აცოცხლებს ფ.ისკანდერის “ბალტაზარის ნადიმებს”. არის ამ თემაში “ჟანრული ჩანახატებიცა” და ფუტკარს დადევნებული, ჩანგალმომარჯვებული სტალინის ფანტასტიკური გაფრენაც<sup>12</sup>.



პრობლემის ღრმა და მრავალმხრივი აღქმისა და განხორციელების კიდევ ერთი მაგალითია - ნახატი, რომელზეც გამოსახულია სტალინი, რომელიც მადიანად ვახშმობს და ამავე დროს უყურებს “ფილმს ჩაპლინით”, რომელიც ეკრანზე თავის ფეხსაცმელს ჭამს. მხატვრის ნებით “პატარა კაცი” ომამდელი ფილმიდან, რომელიც მოგვიანებით დიქტატორს - ჰიტლერს, ითამაშებს

და რეალური დიქტატორი (ჩაპლინის პერსონაჟზე გამარჯვებული), რომელსაც უყვარდა ნადავლად აღებული კინოლენტიების ყურება, მაგრამ ჩვენს ქვეყანაში აკრძალა სწორედ ის, რომელშიც ყველაზე ამკარად იკითხებოდა დიქტატურის არსი, ხვდებიან ერთმანეთს ერთ ნახატში. ყოველი მათგანი არსებობს საკუთარ სივრცეში, და მნახველის ცნობიერებაში წარმოქმნილი ასოციაციების რიგს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთგამსჭვალვის შესახებ ფიქრებთან მივყავართ, იმაზე, თუ რა უნდა ჩაითვალოს ისტორიის ხლართებში მიზეზად და რა - შედეგად, თითოეულის ადგილის შესახებ ისტორიულ კონტექსტში. (ოდნავ მოგვიანებით მხატვარი ქმნის ნახატს “დიქტატორები”, რომელიც სამივე გმირს აერთიანებს).

სხვა ნახატში, რომელიც წარმოადგენს სტალინის ფრაზის ილუსტრაციას იმის შესახებ, რომ მამაკაცის საუკეთესო ნეტარებაა - “გასრისოს მტერი და მერე დალიოს ერთი ჭიქა ქართული ღვინო”<sup>13</sup>, ფარსი შერეულია ტრაგიკულს, და სიურრეალისტური კომპარის სახეს იღებს.

მხატვარი არაერთგზის გამოსახავს თავისებურ “მითოლოგიურ ტყუპებს” - პარტიულ თანამებრძოლებს - მძაფრი სიძულვილის მომენტებში: “ორჯონიკიძე ახრჩობს სტალინს” და “სტალინი ახრჩობს ორჯონიკიძეს”, “სტალინი ახრჩობს ბერიას” და “ბერია ახრჩობს სტალინს”. მაგრამ თუ ორჯონიკიძე ჩხუბით გახელებული მართლაც ახრჩობდა სტალინს<sup>14</sup>, და სტალინი ახრჩობდა ბერიას<sup>15</sup>, სინამდვილეში სტალინი მართლაც გაუსწორდა ორჯონიკიძეს, თუმცა კი სხვა ფორმით. უკანასკნელი სიუჟეტი, რომელიც მხატვარმა მოიგონა - არის იმ ნამდვილი დამოკიდებულების მეტაფორა, რომელიც ჰქონდა ერთ-ერთ უახლოეს თანამოაზრეს “პატრონის” მიმართ. გმირების ურთიერთობათა კულმინაციურ მომენტებში გამოსახვისას მხატვარი აძლევს სცენებს კომიკური ორთაბრძოლის ხასიათს: იმისათვის, რომ ორჯონიკიძის ყელს მისწვდეს, სტალინს ტაბურეტზე ბალანსირება უხდება. სხვა ნახატში სცენის დრამატიზმს, გმირების გროტესკული მიმიკის გარდა, “ხსნის” შეშინებული თავის გაქცევა.

გაორმაგება, როგორც მითის დესაკრალიზაციის ფორმა, არ დარჩენილა მხატვრის ყურადღების მიღმა. ერთ-ერთი ნახატის სიუჟეტად იქცა ეპიზოდი, მართლაც მომხდარი კინოსტუდიაში, როდესაც მსახიობები, რომლებიც ლენინის როლზე ისინჯებოდნენ, სასადილოში დათვრნენ და განცვიფრებული მნახველები (მათთან ერთად მხატვარიც) თვალს ადევნებდნენ სამი ილიჩის მიერ ატეხილ ჩხუბს. ამავე კონტექსტში აღიქმება ნახატი, რომელიც გამოსახავს მსახიობებს

ლენინისა და სტალინის გრძელმა მავზოლეუმის წინ, და რიგი სხვა.

მაგრამ ბრწყინვალედ შესრულებული ნახატი, რომელზეც სტალინი ათვალიერებს თავის ორეულს, სხვა შინაარსისაა და “ისტორიების” მთავარი გმირის სახის გაგებისათვის მას გარკვეული თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს<sup>16</sup>.

თუ ლენინი მირზაშვილის ნახატებში უფრო შეესაბამება სტერეოტიპებს და წარმოდგება ან “გაბრინჯაობული” - ძველის პოზაში, ან ძველი ფილმების პერსონაჟით ფუსფუსებს და ჟესტიკულირებს, სტალინის სახე, მიუხედავად მისი ერთგვარი ნიშნური ხასიათისა, არაა სქემატური (შესაძლოა იმის გამო, რომ მხატვრისათვის უფრო გასაგებია მისი “კავკასიური მენტალობა” - მირზაშვილი ხომ არა მხოლოდ ქართველია, არამედ ამ ეპოქის თანამედროვეც). კოლექტიური ცნობიერება კი ბელადს სახავს სასაცილოდ და საშიშად, მასშტაბურად და არარაობად, ჭკვიანად და შეშლილად, გულუხვად და დესპოტურად, ენამოსწრებულად და ჩლუნგად (იური ბორევის შეფასებით). მირზაშვილის ნახატებში ამას ემატება ახალი ნახნაგები - სტალინი ეშმაკია, ბოროტი, ცბიერი, ზოგჯერ გამოიყურება დაღვრემილად, დათრგუნულად ან კიდევაც შეშინებულად, რაც ოფიციალური მითის კანონებით შეუძლებელია.

მხატვრის მიერ შექმნილ პერსონაჟებში არ არის განსაკუთრებულობის აურა, რაც მოასწავებს ახალ თვისებას - ძალაუფლების მუხტის ველისაგან შინაგან განთავისუფლებას, პიროვნების სიმნიფეს პოსტტოტალიტარულ საზოგადოებაში და, როგორც გვინდა ვიფიქროთ, მთლიანად საზოგადოების სიმნიფეს. თენგიზ მირზაშვილის ნაწარმოებები, როგორც ჩანს, განსაკუთრებულად ადგის იკავებს ვრცელ “ძალაუფლების იკონოგრაფიაში”. ხომ ცნობილია, რომ როგორც წესი, ბელადების და ძალაუფლების წარმომადგენლების გამოსახულებები წინა ათწლეულებში ისწრაფვოდა ორი “პოლუსისაკენ”, რაც განპირობებულია, უპირველეს ყოვლისა, იდეოლოგიური ამოცანებით. პარადული, ჰეროიზებული (ზოგჯერ კი უბრალოდ ჰიპერბოლიზირებული) პორტრეტები, სკულპტურული გამოსახულებები, შესრულებული XIX ს. აკადემიზმის ტრადიციაში, მონოდებული იყო ძალაუფლების განდიდებისაკენ. გაუხეშებული, ფსიქოლოგიური მახასიათებლებითა და მხატვრული საშუალებების მხრივ პრიმიტიული კარიკატურები კი შერისხვის ნიშანი იყო (საყოველთაოდაა ცნობილი: როდესაც იცვლებოდა პოლიტიკური მოღვაწის სტატუსი, მისი გამოსახულებები ან გადაკეთდებოდა, ან ნადგურდებოდა, ან იმალებოდა სადმე მუზეუმის საცავებში. იგივე ემართებოდა იდეოლოგიურად გაუმართავ ნამუშევრებსაც).

1960-იან ან 1980-იან წლებში მხატვრები, რომლებიც ასე თუ ისე ესწრაფვოდნენ ტოტალიტარული ეპოქის მხილებას, მისდამი თავისი ნეგატიური დამოკიდებულების გამოხატვას, მაინც ქმნიდნენ პერსონაჟების გარშემო განსაკუთრებულობის შარავანდედს, გამოყოფდნენ დანარჩენებისაგან და ამით ერთგვოდნენ ურთიერთობაში “ხელისუფლება - ხალხი”, რომელსაც თავს ახვევდა ხელისუფლება. გარკვეულწილად ეს აიხსნება იმით, რომ სტალინის ეპოქა ჯერ არც ისე შორს არის ჩვენგან იმისათვის, რომ ნებისმიერმა ადამიანმა შეძლოს აღიქვას მისი სიუჟეტები აკადემიური განყენებულობით. ჯერ კიდევ ცოცხლები არიან მისი მოვლენების ზოგიერთი მონაწილენი. ჯერ კიდევ, სამწუხაროდ, საკმაოდ ბევრია მისი მიმდევარი და გულშემატკივარი, და ბევრი ადამიანის მთლიანად შეგნებული ცხოვრება თუ არა, ბავშვობის წლები მაინც მოექცა მის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში.

ლიტერატურული მასალა, რომელიც გახდა “კრემლის ისტორიების” საფუძველი, წარმოადგენს მმართველებს ძალაუფლების შარავანდედის გარეშე, ჩვეულებრივი ადამიანების თვისებებით: ზოგჯერ ენამოსწრებულად, მაგრამ ხშირად საკუთარი ხელით შექმნილი “თამაშის წესების” მსხვერპლად რომ იქცევიან ხოლმე, დიდად მიეხმარა მხატვარს. იგი ხაზგასმით ატარებს იმ

აზრს, რომ მოაზროვნე ადამიანს გარდუვალად აქვს უპირატესობა ძალაუფლების მქონე და შემსრულებელ ადამიანზე.

მირზაშვილი - მხატვრის - პოზიცია, ძალაუფლების “მუხტის ველის” გარეთაა: არც მჩაგვრელების მხარესაა და არც ჩაგვრულების. მან მოახერხა განზე გამდგარიყო და ალბათ, პირველად, ახლებურად დასვა ხელოვნებაში ხალხისა და ძალაუფლების, შემოქმედისა და ტირანის, ხელოვნებისა და პოლიტიკის პრობლემა. მან თავისი გმირები დაინახა “დიდი ისტორიის” პერსპექტივაში და ამაში არ უღალატნია საკუთარი თავისათვის, ხელოვნების ამოცანების საკუთარი აღქმისათვის.

**შენიშვნები:**

1. მხატვარი ჰყვებოდა, რომ ფოლკლორის ეს ფენა მას ყოველთვის აინტერესებდა, ის ძალიან გაახარა ნიგნის გამოცემამ და დიდი ძალისხმევა მოახმარა, მისი ეგზემპლარი რომ ეშოვნა.

2. მხატვრის ილუსტრაციებით გამოქვეყნებულია ნიგნის მეორე გამოცემა: Боров Ю. Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т.д. М. 1995. ნახატები ნიგნში განთავსებულია თავისუფლად, მკაცრი სტრუქტურის გარეშე. ისინი სიუჟეტებს ერთმანეთისაგან გამოყოფს, განლაგებულია ტექსტის შიგნით ან გვერდით. მათი ფორმატი და კომპოზიცია მრავალგვარია, საზღვრები გახსნილია, რაც ტექსტსა და ნახატს აერთიანებს. როგორც ერთგვარი ეპიგრაფი და ეპილოგი, ნახატები მოთავსებულია ნიგნის ფორზაცებზე.

3. ფერწერული ნამუშევრები ცოტას რასმე თუ ჰმატებს ინტერპრეტაციის უკვე ნაპოვნ პრინციპებს და არსებითად, ფერად გრაფიკას წარმოადგენს. სკულპტურული ნამუშევრები - ერთი მოდელის მიხედვით შესრულებული, ტერაკოტის, მოხატული მცირე ფიგურები - წარმოადგენენ ისტორიების მთავარ გმირებს. სტილიზაციის ხერხები მათ ჭადრაკის ფიგურებს ამსგავსებს.

4. სტატიის დაწერის დროისათვის მულტფილმზე მუშაობა ჯერ არაა დასრულებული.

5. ერთ-ერთ თათბირზე, რომელიც შუა აზიის საქმეებს ეძღვნებოდა, პატარა მამლაკატი - 30-იანი წლების მეზამბე, მისალმებით მივიდა სტალინთან. მან ღიმილით აიყვანა გოგონა ხელში. მათ სასწრაფოდ ყვავილები დააყარეს და ფოტოგრაფებმა ათეულობით სურათი გადაიღეს. ერთ-ერთმა, რომელსაც დაერქვა “სტალინი - საბჭოთა ბავშვების საუკეთესო მეგობარი”, მთელი ქვეყანა მოიარა. ამ ისტორიას უკულმა პირიც აქვს. როდესაც გოგონა ხელში ეჭირა, სტალინმა, რომელიც ღიმილს აგრძელებდა, ბერიას უთხრა: “მომამორე ეგ ტილიანი!”. ბელადის ეს სიტყვები, რომელიც უცხო ენაზე იყო ნათქვამი, მამლაკატს მრავალი წლის მანძილზე კარგად ახსოვდა, ხოლო როცა გაიზარდა, მაშინ გაიგო მათი მნიშვნელობა (Боров Ю. Краткий курс....., с. 147 148)

6. ერთხელ, პრიშვინის კითხვისას, სტალინმა ჩაიბუტბუტა: “ნეტავი, როგორი ჩიტია სავათი”. მიუხედავად იმისა, რომ ომის მძიმე დღეები იყო, ასტრახანის ნაკრძალში გაფრინდა თვითმფრინავი “დუგლასი” ორნიტოლოგი პროფესორით ბორტზე, და მეორე დღეს ერთგულმა მსახურებმა მოახსენეს, რომ ამხანაგ სტალინს შეუძლია ნახოს სავათი. გაილო კარი და შემოვიდნენ პროფესორი და სავათი.

სტალინმა თქვა: “მშვენიერი ჩიტია სავათი, მაგრამ რა საჭიროა მისი დატყვევება? გაუშვით. ვფიქრობ, პროფესორის გაშვებაც შეიძლება”(Борев Ю. Краткий курс..., с. 147 148)”.

7. კრუპსკაია იხსენებდა, რომ ვლადიმერ ილიჩმა, წყალდიდობის დროს, ისარგებლა სიტუაციით და შესძლო მოეკლა და სახლში მოიტანა უამრავი კურდღელი სიტუაცია, რომელიც პირდაპირ სანინააღმდეგოა იმისა, რომელიც საფუძვლად დაედო ნეკრასოვის ლექსს, რომელიც სასკოლო სახელმძღვანელოებში მოყვანილია, როგორც რუსი გლეხის ჰუმანიზმისა და გულმონყალების ნიმუში (აპოკრიფი).

8. ამბობენ, რომ სტალინს ღამ-ღამობით ხშირად ვირთხები ესიზმრებოდა.

9. “.....ყველაზე საკვირველია, რომ ნებაყოფლობით-იძულებით “პატიმრობაში” იმყოფებოდა სტალინიც. მის ორსართულიან აგარაკს სამყაროსაგან ორი რიგი ეკლიანი მავთული გამოყოფდა, რომელთა შორისაც ნაგაზები დარბოდნენ. სახლის მეორე სართული უკაცრიელი იყო.... პირველ სართულზე განთავსებული იყო შესასვლელი, რომლის კედელზე უბრალო სამხედრო საკიდი იყო. საკიდზე ბელადის შინელი ეკიდა. დიდი ოთახი - სტალინის კაბინეტი. შუაგულში სანერი მაგიდა სიგნალიზაციით, მის უკან კი - სათვალთვალ ნახვრეტი... უფრო მომცრო ოთახში - საძინებელში - ტახტი. ავეჯი ცოტაა, მონყობა სპარტანული. ხელოვნების ნიმუშები არ არის. ხომ არ შეიძლება ხელოვნების ნიმუში ენოდოს “ოგონიოკიდან” ამოჭრილ იური ნეპრინცევის სურათის, “ვასილი ტერკინი ისვენებს”, რეპროდუქციას, რომელიც ჭიკარტებით იყო მიმაგრებული დივანის თავზე”(Борев Ю. Сталиниада. М., 1991, с. 381)”. “სტალინს საკვებს კარში გაკეთებული ფანჯრიდან აწვდიდნენ და სინათლის სიგნალიზაციით აცნობებდნენ ამის შესახებ...” (Борев Ю. Краткий курс.... с. 240)”.

10. ამბობენ, რომ სტალინმა, დემონსტრანტების დიდ რაოდენობას აგდებით ცხვრები უწოდა (აპოკრიფი).

11. ეს სიუჟეტი მოიგონა მხატვარმა აპოკრიფზე დაყრდნობით, რომლის თანახმადაც ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ თარიღთან დაკავშირებით გაკეთდა სტალინის შოკოლადის ბიუსტი. ადამიანი, რომელსაც ის შემთხვევით გაუტყდა, იძულებული იყო იმისათვის, რომ გაენადგურებინა “დანაშაულის კვალი”, შეეჭამა ყველა ნამსხვრევი: რამდენიმე კილოგრამი შოკოლადი, რამაც დამღუპველი გავლენა იქონია მის ჯანმრთელობაზე.

12. რინის ტბაზე ჩასულმა სტალინმა, როცა გაიგო, რომ ხრაპჩენკო (ხელოვნების კომიტეტის თავმჯდომარე) იქვე სიახლოვეს ისვენებდა, მიიწვია ის სადილზე. სადილის დროს ოთახში ფუტკარი შეფრინდა და დაიწყო სტალინის გარშემო ფრენა. როცა ის სუფრაზე დაჯდა, სტალინმა ჩანგალი დაარტყა. ააცდინა, დაიმანჭა და ჩანგალმომარჯვებული დაუდარაჯდა. დაარტყა მეორედ, ისევ ააცდინა, ისევ მოიმარჯვა ჩანგალი და თქვა: “მაგან არ იცის, რომ მე მოთმინება მაქვს”, - და ამ სიტყვებით ზუსტი დარტყმით მოკლა ფუტკარი (Борев Ю. Краткий курс.... с. 182).

13. 30-იანი წლების ბოლოს, ერთ-ერთ საღამოს წვეულებაზე, სტალინმა იკითხა: რა ჰგვრის მამაკაცს უმაღლეს ნეტარებას? პასუხობდნენ სხვადასხვაგვარად: ქალები, სამუშაო, სამშობლოსათვის სარგებლობის მოტანა. სტალინმა თქვა: “მამაკაცის უმაღლესი ნეტარებაა გასრისოს მტერი და მერე დალიოს ერთი ჭიქა კარგი ქართული ღვინო!” (Борев Ю. Краткий курс.... с. 75 - 76)”.

14. ერთხელ სტალინმა დაპატიჟა სადილად ორჯონიკიძე და ძველი ბოლშევიკი შ.; სტალინმა უხეში შეურაცხყოფა მიაყენა ორჯონიკიძეს. ის აფეთქდა, მივარდა სტალინს და დახრჩობა დაუწყო. ისინი ხალიჩაზე დაეცნენ. სტალინი იხრჩობოდა და ხრიალებდა. შ. მივარდა და გააშველა. ორჯონიკიძემ გაუშვა სტალინს ხელი, გაიჯახუნა კარი და წავიდა. მერე ძველი ბოლშევიკები შ.-ს წყევლიდნენ იმისათვის, რომ მან ხალხების დასალუბად გადაარჩინა ხალხების ბელადი “(Борев Ю. Краткий курс.... с. 79)”.

15. ამის შესახებ იხ.: Борев Ю. Краткий курс.... с.162

16. მხატვარმა გააერთიანა ბორევის მიერ მოყვანილი რამდენიმე სიუჟეტი ევსეი ლიბიცკის შესახებ, რომელიც სტალინს ჰგავდა და რომელსაც იყენებდნენ, როგორც მის ორეულს და აგრეთვე მსახიობ გელოვანზე “(Борев Ю. Сталиниада. М., 1991, с. 334,317)”.

„სპექტრის„ რედაქცია ულოცავს თენგიზ მინზაშვილს დაბადების 70 წლისთავს, უსურვებს მას ჯანმრთელობას, მხნეობას, ახალ მიღწევებსა და წარმატებებს ქართული სახვითი ხელოვნების საკეთილდღეოდ.

ინგა ქარაია

## გიორგი გიგინეიშვილი

გიორგი გიგინეიშვილის სურათებში გიჟრობს ის ძნელად მისაღწევი თავსუფლება, რომლისკენაც ბევრი მხატვარი ისწრაფვის, მაგრამ იშვიათად აღწევს მიზანს, რადგან რაღაც დოზით მუდამ ექცევა „ტრადიციისა“ თუ „სკოლის“ ტყვეობაში.

**ზურაბ ნიჟარაძე**

თანამედროვე ხელოვნებაში მხატვრის აღიარება ხშირად დამოკიდებულია მის სოციალურ-შემოქმედებით აქტივობაზე, თვითრეფლექსიის ნიჭსა და სიტუაციის შესაბამისად მოქმედების უნარზე. ამიტომაც, შემთხვევითი არ არის, რომ პროფესიონალთა გვერდით, დღევანდელ მხატვრულ ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობენ ავტოდიქტატები ანუ ინდივიდები, რომლებსაც არა აქვთ საპეციალური სამხატვრო განათლება (ფილოლოგები, ინჟინრები, ექიმები და სხვა), მაგრამ დაუცხრომლად ეძლევიან მათი ძირითადი საქმიანობისაგან დიამეტრალურად განსხვავებულ პროცესს.

თანამედროვე მხატვრულ სიტუაციას უყვარს ეს უკომპლექსო „დილექტანტები“, რომლებიც არ განიცდიან ავტორიტეტთა ზეწოლას, თავისუფალნი არიან ბანალურობისაგან და ხშირად არაპროგნოზირებად, მოულოდნელ შედეგებს აღწევენ — პოულობენ (უმეტესწილად ინტუიტიურად) თვითგამოხატვის შესატყვის მეთოდს, რომელიც არტპროცესში ინოვაციებს წარმოშობს არა მხოლოდ ციფრული ტექნოლოგიების ჩართვით, არამედ მყარად დამკვიდრებული სტილური მიმართულებების შიგნითაც. როცა ინდივიდის ნება ნაცნობ სფეროში დისკურსს მიმართავს და შესაძლოა წარმატებით მოიხელთოს ის პირველქმნილი, რაც პროფესიონალებს ჩვეულებრივ

ხელიდან უსხლტებათ. სწორედ ეს თავისუფლება ახასიათებს პროფესორ გიორგი გიგინეიშვილის ფერწერას, რომლისთვისაც, მხატვრობა ათიოდე წლის წინ იქცა საკუთარი მსოფლგანცდის გამოხატვის საშუალებად.

საკუთარი საქმიანობის წყალობით (მედიცინის სფეროში მოღვაწეობის პარალელურად, გიორგი გიგინეიშვილი ინტენსიურად თანამშრომლობდა ექიმთა საერთაშორისო ასოციაციასთან, ევროპის გულმონყალების კონფედერაციასთან და სხვა ევროპულ ორგანიზაციებთან), იგი ბევრს მოგ-







ოკეანის ნაპირი, 1993

ზაურობდა, რამაც საშუალება მისცა უშუალოდ გაცნობოდა მსოფლიო ხელოვნების შედეგებს, თანამედროვე მხატვრობის ტენდენციებსა და სტილისტურ მრავალფეროვნებას. ყოველივე ამან, ცხადია, საკმაოდ გაუფართოვა თვალსაწიერი და გარკვეული გაბედულებაც შემატა, თუმცა მაინც საკუთარი მხატვრული პრინციპებისა და კრიტერიუმების ერთგული დარჩა.

ცხადია, გიორგი გიგინეიშვილის ფერწერას ვერ გაანალიზებ აკადემიური მხატვრობის თვალსაწიერიდან. ძნელია, იგი მიიჩნიო ფიროსმანის თუ სხვა რომელიმე ქართველი ან ევროპელი ოსტატის მიერ გაკვალილი გზის გამგრძელებლად, მიაკუთვნო ნიჭიერი თუ არაფრისმთქმელი მხატვრის სახელი. მთავარია სულ სხვა რამ — ავტორის უნიკალური მიდრეკილება, რაც მას მაგნიტივით იზიდავს მხატვრობისკენ, როგორც ინდივიდუალურ შეგრძნებათა ზედმინევენით გამომხატველი კატეგორიისაკენ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს მხატვრობა „ნაივის“ პირველქმნილობას უკავშირდება, იგი შორსაა ბავშვური გულუბრყვილობისაგან და გაურბის „ხელოსნურ ოსტატობას“. „ნაივის“ მხატვრობისაგან განსხვავებით, გიორგი გიგინეიშვილისათვის საკუთარი ცხოვრება არ წარმოადგენს მხატვრული რეფლექსიისა და მანიპულირების ობიექტს. ქვეცნობიერში ამოტივტივებული სახეები რაიმე კონცეფტუალურ აზრს როდი შეიცავენ, არამედ აპელირებენ მაყურებლის შეგრძნებებსა და კულტურულ გამოცდილებაზე — საზრდოობენ ქვეცნობიერი არქეტიპებითა და ვიზუალური ინფორმაციის ნაკადით, რაც ხედვის არჩევანს სთავაზობს მნახველს.



ტაძარი, 1994

ერთიმეორისაგან მკვეთრად განსხვავებულ სურათებს აერთიანებს მიამიტურ-ექსპერიმენტული სპონტანურობა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო წინასწარგამიზნულ ამბიციურ სურვილთან — იოლი გზით მივიდეს მაყურებლამდე და მისი კეთილგანწყობა დაიმსახუროს. მხატვარს არ აშფოთებს ის ფაქტი, რომ მის ნამუშევრებში შეიძლება ზოგჯერ თემებიც განმეორდეს. პირიქით, მიიჩნევს, რომ ეს ხელს უწყობს იდეისა თუ ემოციის ფართო სპექტრით გადმოცემას, ტექნიკური მიგნებების ვარირებასა და ფერის არჩევანს. ფერწერაში მას თავად ფერი იზიდავს, ადამიანზე მისი პირველქმნილი ემოციური ზემოქმედება აინტერესებს და უდავოდ სწორედ ფერის თანდაყოლილი შეგრძნება წარმოადგენს მისი ბევრი ნამუშევრის მიმზიდველობის საიდუმლოს. სასურველი ფერწერული ფაქტურის მისაღებად მხატვარი ხანდახან ურთიერთს უხამებს ერთი შეხედვით შეუთავსებელ მასალებსაც კი (ზეთი და გუაში) და მიუხედავად ამისა, სავსებით ლოგიკურ, მხატვრულ შედეგს აღწევს.

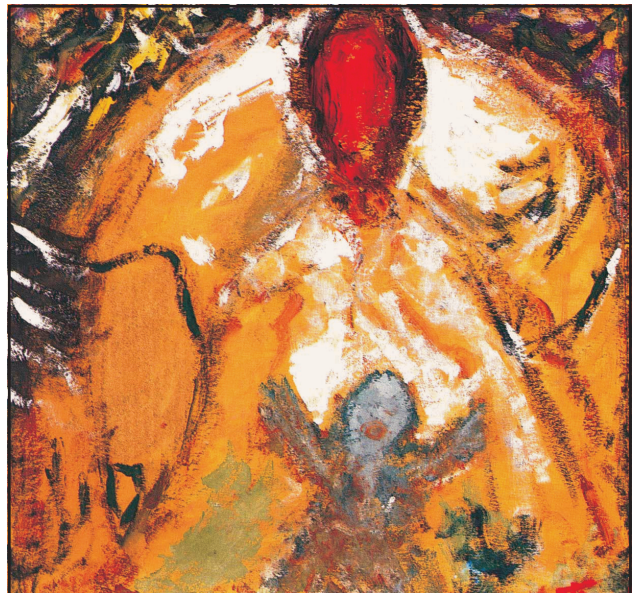
გეორგი გიგინეიშვილის კომპოზიციები იქმნება უშუალოდ მუშაობის პროცესში, ყოველგვარი მოსამზადებელი ესკიზების გარეშე. ეს თითქმის სპონტანური პროცესი ირეკლავს ადამიანისა და გარესამყაროს ურთიერთობის ამსახველ კადრებს, ქვეტექსტისა და ნართაულების, ასოციაციებისა და ალუზიების განსაკუთრებულ ენას, რომელიც მხოლოდ „სტრიქონებს მიღმა“ იკითხება. ამასთან, ნაწარმოების კოდი იშიფრება ერთი შეხედვით მარტივი პლასტიკური სვლებით, რომლებშიც ერთმანეთს ერწყმის სუბიექტურ-ობიექტური და ცნობიერ-ქვეცნობიერი მომენტები, რასაც მნახველი ინტუიტურად შეიგრძნობს და ასოციაციების საკუთარ სპექტრს ითვისებს.

სამყაროს სირთულისა და წინააღმდეგობრიობის გადმოსაცემად მხატვარი უმეტესწილად მიმართავს სადა, ბევრი ჩვენთაგანისთვის ნაცნობ სიმბოლიკას, რაც აიხსნება ავტორის სურვილით — გაუადვილოს მაყურებელს ჭეშმარიტებასთან მიახლოება და იმავდროულად, დაუტოვოს ასპარეზი ასოციაციისათვის, ოღონდ არ მისცეს საშუალება, შეცდეს ჩანაფიქრის არსის ამოკითხვაში. სწორედ ამიტომაც ეს სამყარო იდუმალი და იმავდროულად ახლობელიც, მოუხელთებლად ცვალებადი და მთლიანიც.

„მხატვრის მიერ შექმნილი სახეები შეიძლება

გეორგი გიგინეიშვილის კომპოზიციები იქმნება

მშვიდობა მოსულს, 1993



დავყოთ თავისებურ ციკლებად, სადაც სამყაროს შექმნა, ადამიანის დაბადება, ქრისტიანობის აღმოცენება, ჩვენი პროფანაციული სინამდვილე სიმბოლურ ურთიერთკავშირშია და აღიქმება დროის ერთი სპირალის ხვეულებად, რომლებიც ერთმანეთს სხვადასხვა დოზით იმეორებს” (ხელოვნებათმცოდნე სვეტლანა ხრომჩენკო, მოსკოვი). ამ ხვეულების არსი არაერთგვაროვანია, ყოველთვის შეიცავს რაიმე იდუმალ აზრს, რაც გაცილებით საინტერესოა, ვიდრე ნაწარმოების სრული „გულახდილობა“. მრავალფეროვანია კომპოზიციური ნყოფაც — მხატვარი მიმართავს კადრიერების პრინციპს, სასურათე ზედაპირის სიბრტყობრივ-დეკორატიულ, ილუზორულ-სივრცობრივი გადანწყვების ხერხებს და ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ხშირად ერთმანეთს უთავსებს სხვადასხვაგვარ სივრცეს.

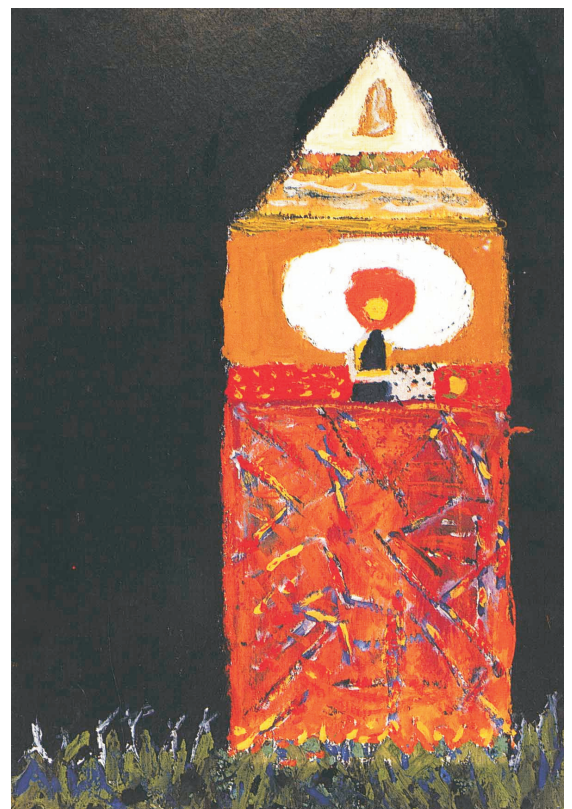


იმპროვიზაცია, 1993

ამ სურათების მხატვრული ქარგა პეიზაჟურ მოტივებშიც კი (მშობლიური ქვეყნისა და იტალიის, საფრანგეთის, აფრიკის, იაპონიის ლანდშაფტები) არასოდეს ემყარება კონკრეტული ობიექტის გამონვლილვით აღწერას, არამედ მიდრეკილია პლასტიკურ ხატში მათი გამოსახვისაკენ, რაც (მით უმეტეს, ფერწერული ლაქებით მანიპულირებისას) გარკვეულ დელიკატურობას საჭიროებს.

მხატვარი განსაკუთრებულ დელიკატურობას იჩენს ბიბლიური თემატიკისადმი მიძღვნილ კომპოზიციებში, სადაც შეგნებულად ემიჯნება საკრალურ-სიმბოლურ იკონოგრაფიულობას და ცდილობს სულიერ-სიმბოლურის ხაზგასმას, რასაც ისევ და ისევ პლასტიკურ ამოცანას უმორჩილებს. ამ კომპოზიციების („მშვიდობა მოსულს“, „ტაძარი“ და სხვ.) გამომსახველობა ფაქიზად ეხება ჩვენი არსებობის ყველაზე სათუთ სიღრმეებს და ასოციაციით სამყაროს პირველსაწყისთანაც გვაბრუნებს — სილურჯის მიღმა გამომკრთალი ცისგან თითქოს ახლახან გამოყოფილი დედამიწა, ადამიანის დაბადება, ჯვარცმა, სიცოცხლის ხე აღსავსეა იმ უდიდესი სულიერი მუხტით, რომელიც განსაკუთრებული ძალისაა და ცხოვრების საზრისს განასახიერებს.

შუქურა, 1993



ასოციაციების არანაკლებ ფართო სპექტრს ბადებს გიორგი გიგინეიშვილის აბსტრაქტული კომპოზიციებიც. მათში ნათლად იკვეთება უსაგნო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, მაგრამ ღრმად ჩაკვირვებისას, უნებურად აღმოაჩენ, რომ მონასმების, ლაქებისა და ხაზების „უთავბოლო“ ნაზავში მოულოდნელად იწყებს გამოკვეთას თავი-



შემოდგომის ბალი, 1994

სუფალი მოხაზულობის რაღაც პლასტიკური ფიგურაც. იგი არ არის შებოჭილი მკაცრად განსაზღვრული სტრუქტურის ნახატი, მაგრამ მოჩვენებით უწესრიგობაში ლოგიკურ ადგილს იკავებს და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მატერიალური სუბსტანციის აღქმაში — ნარ-მოადგენს გარკვეულ მინიშნებას ან სულაც სიმბოლო-იეროგლიფს თუნდაც ფერის რომელიმე თუ რამდენიმე თვისების გახსნისათვის („კარნავალი ვენეციაში“), როცა თეთრის ზონები შეიძლება სინათლის ნაკადად აღვიქვათ, შავი — იდუმალების, ხოლო წითლისა და ყვითელის

ზონები გარდაიქმნას უშუალო თემის ხასიათის მიმანიშნებლად (თავის მხრივ, ზოგჯერ თემაც კი შეიძლება იქცეს ფერთა მიმართების „მაკონტროლებლად“).

ასე რომ, საბოლოო ჯამში, გიორგი გიგინეიშვილის აბსტრაქტული კომპოზიციები ფაქტობრივად არც ისე უსაგნოა — მათ მიღმა მუდამ იჩქმალება რაღაც, რაც გამოსახვას ექვემდებარება და მრავალჯერადი ახსნა შეიძლება მოეძებნოს. ამიტომაც, ძნელია არ დაეთანხმო ამერიკელი კრიტიკოსის ენდრიუ ვიელავსკის აზრს, რომ „თუკი გარკვეული დროის შემდეგ კვლავ მიუბრუნდებით გიორგი გიგინეიშვილის სურათებს, შეიძლება მათში ბევრი რამ თქვენთვის აღმოჩენად იქცეს — დაკვირვებული თვალი აქ უთუოდ აღმოაჩენს ახალ დამაინტერესებელ ელემენტებს, რაც წინა ვიზიტისას შეუმჩნეველი დაგვრჩა“.

გიორგი გიგინეიშვილი 1967 წლიდან მოსკოვში მოღვაწეობს და შესაბამისად, მისი მხატვრობა ფაქტობრივად უცნობია (თუ არ ჩავთვლით სპეციალისტთა ვინრო წრეს) ქართული საზოგადოებისათვის. მაშინ როცა მოსკოველი (და არა მარტო მოსკოველი) კოლეგები და კრიტიკოსები კარგად იცნობენ გიორგის შემოქმედებას, რომელსაც არ აკუთვნებენ წმინდა „ნაივის“ ხელოვნებას და მიიჩნევენ „თვითმყოფად მოვლენად, ადამიანური მისწრაფებებისა და ყოფის იდუმალების ადექვატურ გამოსახვად“ (ხელოვნებათმცოდნე ოლია კოსტინა, მოსკოვი). უთუოდ ეს თვისებები იზიდავს მნახველსაც და შემთხვევითი არ არის, რომ მისი ნამუშევრები არაერთხელ იყო ექსპონირებული რუსეთში, იტალიაში, აშშ-ში, საფრანგეთსა და სხვა ქვეყნებში გამართულ გამოფენებზე, დაცულია არაერთ პრესტიჟულ კოლექციაში.

ჰანს ზედლმადრი

## ოთხი ხანა დასავლური ხელოვნებისა

თვალსაჩინო ავსტრიელ-გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსის, ჰანს ზედლმადრის (1896-1984) ეს ნაშრომი\* უკვე ნახევარი საუკუნისაა. მას აქვთ ბევრი რამ შეიცვალა მხატვრულ შემოქმედებაშიც, ხელოვნებათმეცნიერებაშიც. და მაინც, დღესაც საყურადღებოა თვალსაჩინო, რომელს დაფუძნებული წიგნი „დაკარგული შუაგული“ (Verlust der Mitte), პირველად 1948 წელს დაბეჭდილი, დღევანდლამდე ისტამბება...

დიმიტრი თუმანიშვილი

საკითხის ზოგადი განხილვისას დასავლური ხელოვნების ეპოქების დახასიათების საუკეთესო საშუალება იმის წვდომაა, თუ რას ემსახურება ამა თუ იმ დროის ხელოვნება. მათ იმდენად, ვინც აზრით, სტილის „ნიშნები“ კი არა, უფრო ის განასხვავებს, არსებობს თუ არა ყოვლისმომცველი სახელოვნო ამოცანები, ხელოვნების რა სახეობა გაჩნდა თუ გაქრა, როგორია მნახველის ხელოვნებისადმი მიმართება, როგორია მხატვრულ პროცესთა რიტმი, ტემპი, ფორმა და სხვ. უპირატესი კი ისაა, როგორ გაიაზრება, რა არის, თუ რა უნდა იყოს ხელოვნებისა და გამოსახულების რაობა.

ამგვარი მიდგომით შეგვიძლია მაღალი დასავლური კულტურის ოთხი ხანა განვარჩიოთ, რომელთაგან ორი შუალა თავისი უმთავრესი თემით ერთმანეთს უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული.

### პირველი ხანა: ღმერთი-მეუფე

#### წინარომაწული და „რომაწული“ ხელოვნება (550-1150 წწ.)

პირველ ხანაში ხელოვნებამ თავის მიზნად მხოლოდ და მხოლოდ ღვთისმსახურება იცის. ხელოვნებას სხვა ამოცანა არ გააჩნია, გარდა ტაძრის ვითარცა ხელოვნებათა ერთობლივი ნაწარმოების შექმნისა. ამ მხრივ რომანული ხელოვნება იმთავითვე განსხვავებულია აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ-ბიზანტიურისაგან. დასავლეთში საერო ხელოვნების პოლუსი, საიმპერატორო ხელოვნება, გარკვეულწილად ეკლესიისავე წიაღშია მოქცეული<sup>1</sup>. ბიზანტიაში ეკლესიასა და საიმპერატორო სასახლეს თავ-თავიანთი, შინაგანად დამოუკიდებელი ამოცანები აქვთ; თანაც

\* თარგმანი შესრულებულია გამოცემიდან: „Epochen und Werke“, Bd.2, Wien-München, 1960, 1s. 342-352.

1. F. Unterkircher, Der sinn der deutschen Doppelchöre, 1941.

საიმპერატორო სასახლე ბევრად მრავლისმომცველიცაა სატაძრო ნაგებობაზე და ხელოვნებას ბევრად მრავალფეროვან ამოცანებსაც უსახავს. დასავლეთში — რაც კი ეკლესიის გარეთ რჩება, სამეფო ციხე-დარბაზები იქნება ეს თუ ეპისკოპოსთა სამყოფელი, მხოლოდღა საეკლესიო ხელოვნების ფრაგმენტი ან ანარეკლია.

ისევე როგორც ადრექრისტიანულსა და ბიზანტიურ ხელოვნებაში, ამ ხელოვნების ერთადერთი საგანი ზესთასოფელია. ნაგებობაცა და გამოსახულებაც თითქო საკრალურია, ისინი საზრისისეულ ნიშნებად, „უმსგავსი მსგავსების“ პრინციპის თანახმად საცნაურჰყოფენ ისეთს რასმე, რაც თავისი არსებით სრულებით ვერსაცნაურია. ადამიანი და ბუნება, ასე ვთქვათ, იმქვეყნიურის იდუმალებად არიან ამაღლებულნი.

ამ პრინციპის შესატყვისია სახვითი გადმოცემის კანონებიც. ბატონობს სიბრტყე, „მაგრამ სიბრტყითობა მოქმედებს ნაგებობაშიცა და ნაქანდაკეშიც; იგი გარემოიცავს ქვასა და აგუბებს მის ძალას, შემოეკვრის ბურჯს, მჭიდრო რომბებით ეტმასნება სვეტისთავს, ჯავშანივით, კუს მკვრივი ბაკანივით მოსავს გამოქანდაკებულ ფიგურას“.<sup>2</sup> ამ მიღმურ სინამდვილეში სხეულებრივი არაფერი გამოიხატება: აქ არც მრგვალი პლასტიკა მოიპოვება, ვერც სურათზე ვნახავთ ჩრდილთა თუ ხილვადი სივრცის ნამდვილი შეფარდებებისა ანდა პერსპექტივის გამოსახვას. არსებითად, ეს სახვითი ხელოვნება აღმოსავლეთშიც და დასავლეთშიც (ცხადია, შესამჩნევი სხვაობებით) კვლავაც „ხატის“ იმ გაგებას იზიარებს, რომელიც III საუკუნეში პლოტინეს ნეოპლატონიზმმა დააფუძნა, ეკლესიის ხელოვნებამ კი კონსტანტინეს ხანაში გაითავისა.<sup>3</sup> ზუსტად ასევე, ქრისტიანულ ფილოსოფიასაც, XII საუკუნეში არისტოტელიზმის აღორძინებამდე, საფუძვლად ნეოპლატონიზმი ჰქონდა.

ხელოვნების „წინსვლა“ იმხანად ნაანდერძევი სახვითი ფორმულების თარგმანებაა და სულაც არა ბუნების შესწავლა.

აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნებისაგან დასავლურ-რომანული არა მხოლოდ სატაძრო ნაგებობის აგებულებით განსხვავდება, არამედ ნივთიერებისა და შუქის არსებრივად სხვაგვარი გაგებით, სხვაგვარი სახვითი შინაარსების მეტობით, უპირველეს ყოვლისა კი, ღვთის მსხვაობარი ხატებით.

საეკლესიო ნაგებობა ადრექრისტიანულსა თუ ბიზანტიურს ორი ნიშნით ემიჯნება: მაღალი გოდოლების შემოტანით, რომელნიც გუმბათებს ენაცვლებიან და ტაძარს ღვთის საბრძოლო ციხე-სიმაგრის იერს სძენენ; ასევე — გოდოლისებრ მაღალი სივრცითი შეფარდებებითაც. მეორე მხრივ — ოქროს მოზაიკის — ე.ი. შუქის ელემენტის — კედლებიდან მოცილებით. კედელი სულ უფრო მკვრივდება — მასიურობით იგი უძველეს კულტურათა შენობებისას წააგავს — ღონივრდება, მაშინ, როდესაც ადრექრისტიანულსა და ბიზანტიურ ხელოვნებაში ის ფაქიზი და ეთერული იყო; იგი მრავალშრიანი ხდება, მეტადრე თვალსაჩინოდ საფეხუროვან პორტალებში, ფერით — ყრუ და მიწიერი. ინტერესი წყვიადოვან სივრცეს უახლოვდება-შუქი სანათურებსდა შერჩათ, მაგალითად, დიდ ქორკანდელებს ტრაპეზის თავზე. დიდი ადგილი ეთმობათ მიწისქვეშა საკულტო სადგომებს, კრიპტებს.

აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების მსგავსად ღმერთი აქაც ღვთიურობითაა წარმოჩენილი, ქრისტე კი ქვეყნიერების მეუფედ და ხელმწიფედ გვევლინება. მაგრამ იქაურზე მეტად ღვთაება ნაჩვენებია როგორც რამ საშიშარი, ხოლო ამ ეპოქის მიწურულს კი ღვთის სახებას

<sup>2</sup> Th. Hetzer, Vom Plastischen in der Malerei. Festschrift für W. Pinder, 1938

<sup>3</sup> შდრ. A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. Cahiers archéologiques, 1945

დემონურობაც კი შეერევა ხოლმე, ქრისტეს უპირატესად ღმერთ-მამად გეზულობდნენ და ასე მიმართავენ კიდევ. ჭარბად საჩინოვდება აპოკალიფსურ არსებათა დემონურობა; საზოგადოდ ქვეყნის აღსასრულს, უწინარესად ყოვლისა კი განკითხვის დღე; ანგელოზნი და ანგელოზთა გუნდები, ქრისტესა და წმ. მიქელის წინამძღოლობით მის მხედრობათა რკინება — ისინი ეკლესიის დასავლეთ მონაკვეთში გამაგრებულან თითქოს და იქიდან ებრძვიან ბნელეთის ძალებს, დემონური ურჩხულები აღმოსავლური ღვთისმოსავობისათვის გაუგებარი ხარისხით იუფლებენ ტაძართა პორტალებსა და თვით შიდა ნაგებობის კაპიტელებსაც. ნიშნები, რომელნიც განასხვავებენ რომანულ ხელოვნებას ადრექრისტიანულისა და ბიზანტიურისაგან, ცალკერძ ძველგერმანული ძირიდან მომდინარეობს, მეორე მხრივ კი ძველადმოსავლურსაც მოგვაგონებენ, რომელთანაც მას აერთიანებს ღვთის სახის დაყვანა მხედრობათა უფლისა და უღმობელი მსაჯულის წარმოდგენაზე, რომლის პირისპირაც მორწმუნეთ იპყრობს „ძრწოლა და შიში დიდი.“

მართალია, ადრევე ვხედავთ საპირისპირო დინებებსაც, რომელნიც ადრექრისტიანულთან მეტ სიახლოვეს ინარჩუნებენ ან მის აღორძინებას ცდილობენ, თუმცა ვერ აღწევენ ნათლისაღმის მის დამოკიდებულებას.

უმთავრესი მაინც ისაა, დავინახოთ, რომ ამ ხელოვნების ხასიათი მთლიანობაში მჭიდროდ უკავშირდება მის რელიგიურ ამოცანასა და ღვთაების გარკვეულ გააზრებას.

### **მეორე ხანა: ღმერთკაცი „გოთიკა“ (1140 – 1470 წწ.)**

ეს ღმერთკაცის ხელოვნებაა. ჩნდება ღვთაების ახლებური ხატება, ძირფესვიანად იცვლება ადამიანის ღვთისაღმის დამოკიდებულება.

„ახლებური ღვთის მოსავობა, რომლის მაუწყებელი გახდა ბერნარ კლერვოელი, წინ წამოსწევს განკაცებული მაცხოვრის სახეს... ღმერთი უახლოვდება ადამიანს“ — განსჯის- მიერადაც, გრძნობად — ხილვადაცა და გრძნობისმიერადაც — „და იცილებს ჩვენთვის საშიშარ, სიყვარულიანი ნდობის გამომრიცხველ სიდიადეს“. „ახლებური ღვთისმოსავობის წარმმართველი იმპულსი სიყვარულია, ურთიერთსიყვარულის დამოკიდებულება აახლოვებს ერთიმეორეს ღმერთსა და კაცს“.<sup>4</sup>

საეკლესიო ნაგებობა ზეცის გრძნობით აღსაქმელი ასახულობა ხდება — ისევე როგორც ადამიანს ახლა სურს გრძნობადად ნახილვები წმ. ნაწილების გემება. ტაძარი მაღალი, კრისტალური შუქოვანი სივრცეა, მასში შედინ-გამოედინება პატიოსან თვალთა არაამქვეყნიური ბრწყინვალება, მას ზეციური მუსიკა აღავსებს.<sup>5</sup> ქრისტე იშორებს მამისა და მკაცრი მსაჯულის ნაკვეთებს და ადამიანური დიდებულებით გვეჩვენება, ისევე როგორც „სატრფო-მეუფე“ — ღმრთისმშობელი და წმინდანნი.

ამის მეოხებით ხდება გამოსახვის ღირსი „ბუნებისმიერიც“ და, თანდათანობით, ყოველივე ქვეყნიერიც, ამაღლებული ლამაზ-საამოდა და მახინჯად განიყოფა. ადამიანი სახებასთან ერთად

4 G. Weise, *Italien und die geistige Welt der Gotik*, 1939 და აქ დამონმებული მისი სხვა ნაშრომები. მათ ბევრი რამ შეგვიძინეს დასავლური ხელოვნების სწორი პერიოდიზაციის მხრივ, თუმცა ნაკლებად არიან გათვალისწინებული ხელოვნების ისტორიაში, ვინაიდან არც ახალ ფაქტებს შეიცავენ და ზოგჯერ ცნებათა ხმარების მხრივაც არ არიან ზუსტი, თანაც სწორედ რომ იტალია არ არის სწორად დაფასებული, რაც მართებულად და კარგად აჩვენა ვ. პაატცმა.

5. შდრ. H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950.

კვლავ ჩნდება — პირველად ანტიკური ხანის შემდეგ, — მრგვალი პლასტიკა და სახვითი ნიმუშიდან სწრაფად გადაიქცევა — თუმცა კვლავ არქიტექტურით მოცული, მას დაქვემდებარებული, საჩრდილობლის ქვეშ მდგომი, — ღვთაებრივის გრძნობად ხატებებად. ზეგრძნობადი გრძნობად სახებებად იქმნა და გრძნობადი ფანტაზიით მიიწვდომება. ამის კვალად ერთიანად იცვლება ხელოვნების ამოცანაც. ნატურალისტურად გაცხოველებული ორნამენტით იწყება ბუნებისა და ანტიკურობის შესწავლა. ხელოვან-მღვდელმსახურს ხელოვანი-ერისკაცი ცვლის.

ერთხელ დაწყებული, ეს პროცესი სულ წინ მიიწევს. მრგვალი ქანდაკების შემდეგ მხატვრობის ჯერიც დგება და ჯოტოსთან ჩნდება — ეს მსოფლიო-საისტორიო მოვლენაა, — მხატვრობა, რომელიც სიბრტყეზე შუქითა და ჩრდილით სხეულებს სრული სიმრგვალით გამოსახავს, სივრცეებს კი — სივრცობრივად; ამის კვალდაკვალ ისეთი მხატვრობაც აღმოცენდა, ნივთთა მათ ხილულ ურთიერთკავშირში „გამოჩენას“ პერსპექტიულად რომ იაზრებს. სურათი თავის თავში მხატვრობის, მქანდაკებლობისა და არქიტექტურის დამტევი მიკროკოსმოსი ხდება — „კათედრალის მემკვიდრე.“<sup>6</sup> საღვთო ამბავთა და სახებათა სურათის სამოქმედო ბაქანზე გრძნობადად დასახვის შემდგომ, იგი მათ „ნამდვილ — ყოფას, „ვითომ“ ისინი ჩვენს თვალს წინ წარმოსდგენონ, — ჩვენს სინამდვილეში მათ „გარდმო — სახვას“ ლამობს. ამ გზით წმიდაყოფილ და ნაბიჯ-ნაბიჯ აღმოჩენილ იქნა, მთელი ჩვენი გარემომცველი სამყარო. ამ აღმავლობის მწვერვალზე გამორჩევიან ანარეკლის სინამდვილეს მისწრაფებული გამოსახულებანიც (იან ვან ეიკი).

ამ მიმართულების გვერდიგვერდ, რომელიც წმ. სამების მეორე პირსა და ზესკნელის ადამიანური დიდებულებით გვიჩვენებს, მალე ისეთიც იჩენს თავს, რომელიც გრძნობის მეშვეობით მათ ადამიანთან კიდევ უფრო ახლოს მოტანას ცდილობს, რისთვისაც ღმერთკაცს კაცებრივი ბუნებით ცალმხრივად წარმოგვიჩენს, მას დამცირებულს, მოტეხილსა და შესაბრალისს წარმოგვიდგენს. ახლა ჩნდება „კაცი წყლულებასა შინა“-ს, *Pieta*-ს, ქრისტეს დატირებისა და ა.შ. გამოსახულებანი — წმინდა ხდომილებანი გადმოინაცვლებს უჩვეულებრივს ყოველდღიურობაში, მაგ., შუასაუკუნოვანი ქალაქის ქუჩებსა თუ სადგომებში, რის გამოც უკანასკნელთ ღირებულება ემატება, ამიტომვე თვით ამბები სავსებით ახლებურ ყაიდაზე „ნამდვილ-ყოფილი“ ხდება. ყოველდღიურობის გამოსახვად „შთამოსრულ“ ხელოვნებას წინ ბუნებაზე დაკვირვების უდიდესი ასპარეზი გადაეშლება. შინაგანად მისი თანაგვარია მთლად სადა სატაძრო ნაგებობანიც, რომელნიც კათედრალების გამოგნებელ, კრისტალისა თუ პატიოსან თვალთანაირ შენობათა საპირისპიროდ, ეკლესიასაც კი ერთგვარად მსოფლიურ, უბრალო შესაკრებელ სივრცედ გულისხმობს, წმინდად კი — მხოლოდ ტრაპეზს, რომლისთვის შეიმუშავეს კიდევ ახლებური, გვიან-შუასაუკუნოებრივი „ერთობილ ხელოვნებათა ნაწარმოები — ტრაპეზზე დასასვენებელი, გარედან ქანდაკებებით, ხოლო შიგნით მხატვრობით შემკული კარედი.

სულ უფრო მეტად პირველობს ე.წ. „სამედიტაციო სურათიც“. იმ ზომით, რამდენადაც იკრებს ძალას ხელოვნების სუბიექტივირება, ნაწილებად ქუცმაცდება საეკლესიო ხელოვნების მთელი. წინანდელი ერთობლიობა მრავალ ცალკე კარედადა თუ განცალკევებულ სამედიტაციო სურათებად იშლება.

ვინაიდან წმ. სამების მეორე პირის გაადამიანურებით ადამიანმა ახლებური მნიშვნელობა შეიძინა; ვინაიდან ხელოვნებას ახლა არა მარტო სულის ამაღლების, თვალის „გახალისების“ ძალაც შესწევს, წარმოიშვება ხელოვნების მეორე, საერო პოლუსიც: სასახლეებსა, ოდნავ

6. Th.Hetzer, დასახ. ნაშრ.



მოგვიანებით კი მოქალაქეთა კერძო ბინებში ფეხს იკიდებს და იკვეთება პირველსაწყისები ხელოვნებისა, რომელიც (მაშინდელი „რომანებივით“) საკრალურიდან არ მოდის, ახალი, სუფთა საერო თემატიკის მატარებელია.

### **მესამე ხანა: ღმერთკაცი და „ღვთაებრივი“ ადამიანი. რენესანსი და ბაროკო (1470 – 1760 წწ.)**

რელიგიური ხელოვნება ახლა — ღმერთკაცის ხელოვნებაა. ადამიანის ორმაგი ბუნებიდან ცალმხრივად გამოჰყოფენ ადამიანის სიდიადეს და საგანგებოდ არიდებენ თვალს მის საცოდ-აობას. ეპოქის წინამძღოლი სახე — „დიდი ადამიანია“, „ღვთაებრივი“ სულიერადაცა და მსოფლიურადაც. ადამიანი ძალისძალად აღამაღლეს. იგი არა მხოლოდ ღვთის ხატია, არამედ მისი დიდების გამონაშუქიც და შემოქმედებითი უნარის მხრივაც — მისი მსგავსება. ასეთი ხედვის წყალობით ადამიანის შემოქმედებითი ნიჭიც მთელი დიდებულებით გამონთავისუფლდა. მომრავლდა ადამიანის დიადობის მიმანიშნებელი გამოთქმები.

ღვთაებრივი ადამიანი, წმინდანი და — სხვა კუთხით, — ხელისუფალი ერთგვარ გადასვლას ჰქმნიან ადამიანსა და ღმერთს შორის. ადამიანის სხეული საკვირველად გასხვიოსნებულ-ფერცვლილია, რასაც ვერაფერს გავუგებთ ხორციელად აღდგომის რწმენის გარეშე. სხეულის სრულქმნილება სულიერი სრულყოფილების სახე ხდება, სიშიშვლე კი — სისპეტაკისა და ჭეშმარიტების.

ქრისტე, პირველ ყოვლისა, ხორციელადაა დანახული, სიკვდილის მძლეველად, ამაღლებულადა და გასხვიოსნებულად, ზეკაცებრივ მშვენიერადა და ძლიერად, ათლეტურად აღნაგად. გამარჯვების ძალა განაბრწყინვებს სიკვდილსა და მარტვილობასაც კი. ცა და ქვეყანა ეხლართება ერთი მეორეს; ამის ხილული გამოხატულებაა ჭერთა მხატვრობა, რომელიც სწორედ ახლა იფურჩქნება, ზუსტად 1470-1760 წლებს შუა. ადამიანი სიუხვესა და ზესვლას ესწრაფვის. გაბატონებული რელიგიური განცდა ახლა — ტრიუმფია. იგი აშკარავდება საეკლესიო ნაგებობის ახლებურ მთლიან იერში, რომელიც 1470 წლის ახლოს დაისახა და სამი საუკუნით კანონიკური ფორმის ღირსება შეიძინა; იგი მთლიანად ტრიუმფალურია. ჩნდება სატრიუმფო თაღის მოტივი ფასადზე, საყოველთაოდ გავრცელებული ფორმა სატრიუმფო თაღოვანი საკურთხევისა, ქრისტიანული სატრიუმფო სვეტი (წმ. სამებისა და ღმრთისმშობლის სვეტები). რელიგიური ფერწერის დიდი, წამძღოლი თემა ამაღლება — აპოთეოზი ხდება, რატომაც ერგო წამყვანობა ჭერის მოხატულობას. საეკლესიო ნაგებობას დიდების შარავანდედით აგვირგვინებს შუქმფინარი გუმბათები, რომელთა მეოხებით მიწიერი სივრცე უმეშვეოდა და უსამანოდ არაამქვეყნიური ნათლის სივრცედ მაღლდება. ეს ყოველივე იმდენად ქრისტიანობის პაგანიზება კი არ გახლავთ, რამდენადაც მაღალი წარმართული ანტიკური კულტურის გაქრისტიანებაა.

ეკლესიის გვერდით იმჟამად ყალიბდება საკუთარი იკონოლოგიის მქონე „ერთობილ ხელოვნებათა ნაწარმოები“, მას სავსებით გათანაბრებული — „დიდი ადამიანის“ სახლი, მისი ორგვარი, სასოფლო და საქალაქო ფორმით: ციხე-დარბაზი და სასახლე; მთელი ანტიკური ოლიმპი არის მოხმობილი „ღვთაებრივი“ ადამიანის კულტის სამსახურად. სასახლეები სულ უფრო მეტად იძენს „დიდი ადამიანის“ თაყვანისცემის ადგილის ხასიათს, იგი კი ორი უმთავრესი სახით წარმოგვიდგება — ან ჰერაკლეა, ან ჰელიოსი. ამ მსოფლიური კულტის დაგვირგვინება შუქის საუფლო ვერსალია. ორთავ სფერო სულ უფრო და უფრო უახლოვდება ერთი მეორეს, ერთის ფორმები მეორეში გადადის და, საბოლოოდ, მათი აღრევაც ხდება.

ჰეროიკული ადამიანის ნიშნით ახლებურად იქნა დანახული მთელი ქვეყნიერება, ვინაიდან ადამიანი მიკროკოსმოსია, მთელი ბუნების მაკროკოსმოსთან „სიმპათიურ“ ურთიერთკავშირში მყოფი, ყველაფრისაგან, ვარსკვლავეთიდან ცოცხალ თუ უსიცოცხლო არსებამდე თუ ისტორიისა და მითოლოგიის საუფლომდე, ვრცელი ორგანულ-დინამიკური კავშირების გზით, ყოველივე ყოველივეში უმეშვეოდ გადადის, გრძნობადობას სულ მოკლებულ არსშიც კი გამოსჭვივის სულიერი; ყველაფერი თითქოს ერთი სუბსტანციისაა.

ერთი „ორგანიზმია“, ერთი სუბსტანციის მქონე „ერთობილ ხელოვნებათა ნაწარმოებიც“, რომელშიც ერთიანობად ეუღლება ერთმანეთს სხვადასხვა ხელოვნება, ისევე როგორც ახლა ეუღლებიან ურთიერთს „იდეალი და სინამდვილე, სიმორე და სიახლოვე, სიმკაცრე და სინაზე, ამალელებული ღირსება და ხალისიანი თამაში“.<sup>7</sup> ურთიერთკავშირი ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორისაც მყარდება — სახვითი ხელოვნება და პოეზია, ახლებური ანატომია, მეცნიერული პერსპექტივი, მოძღვრება ორდერებზე, „იკონოლოგია“ — ყოველივე ეს „ხელოვნებაა“.

თვით ხელოვანიც ახლა „ღვთაებრივი“ ადამიანის, მისი შემოქმედებითი უნარის განსხეულება ხდება, იგი უნივერსალური ხელოვანი, მეტიც, „უნივერსალური კაცია“, ტიპი, რომელსაც პირველად ლეონარდო და ვინჩის, უკანასკნელად კი გოეთეს სახით ვხედავთ.

ქვეყნიერება ღვთის წარმომჩენი და ადამიანის სამოქმედო დიდი თეატრონია. „თეატრის“ იდეა მნიშვნელობას მოიპოვებს ხელოვნებისა თუ ცხოვრების ყველა ასპარეზზე.

თვით ადამიანის განწყობილება ცეცხლოვანია, ყინიანი, ენთუზიასტური განწყობა ქვეყნიერების მიმართ — უსაზღვრო ოპტიმიზმია; მხოლოდ ბაროკოს ხანაში თუ იტყოდა კაცი, ჩვენი მსოფლიო „შესაძლებელთა შორის საუკეთესო“ არისო (ლაიბნიცი) და მიენდობოდა მას. პირველად სწორედ მაშინ უსასრულობად დასახულ ქვეყნიურ სივრცეშიც კი, სადაც დედამიწა პანანინა ნაწილაკად წარმოსდგა, თავს დაცულად, შინაურულად გრძნობენ.

ასეთი მსოფლშეგრძნების საფუძველი ღვთის სიკეთეს, გულმონყალებას და ღმობიერებას თითქმის რომ კადნიერი მინდობაა. ქვეყნიერება ქრისტესა და მისი აღდგომის მეოხებით არსებითად უკვე გამოხსნილია, განწმენდილ-ფერცვლილი, ბოროტება ძლეულია, მხოლოდღა არანამდვილი, წარმავალი აჩრდილი.

არის საპირისპირო ნაკადებიც-მიქელანჯელოს ტრაგიკული მსოფლხატი, ეჭვითა და შიშით გამსჭვალული მანიერისტული მსოფლშეგრძნება, პროტესტანტიზმი, რომელიც თავისი რელიგიური საფუძვლებიდან გამომდინარე, ვერ შეიწყნარებდა „დიდი ადამიანების“ იდეას. აქ კვლავ ცოცხლობს ადამიანის სიმცირისა და შესაბრალისობის შუასაუკუნეობრივი იდეა, ახლა უკვე ჩვეულებრივი, უბირი ადამიანისა და ჩვეულებრივი ბუნების იდეად გარდასახულ — სეკულარიზებული, თან კი უკანასკნელნი გამოსახვის ღირსიც ხდება და სულ უფრო მეტად — გამოსახვის საგანი. კულტურისა და სარწმუნოების საიდუმლოთა მიმართ დამოკიდებულების კვალად, პროტესტანტიზმისათვის მიუღებელია „ერთობილ ხელოვნებათა ნაწარმოების“ იდეა. რელიგიური ხელოვნება მოქალაქეთა ბინებში გადადის და აქ ხდება მისი უკანასკნელი დიდი აყვავებაც, კერძო მედიტაციური სურათის სახით, ხოლო რემბრანდტის შემოქმედებაში ბაროკოსა და გვიანი შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობათა განუმეორებელი სინთეზიც განხორციელდა. ადამიანი მასთან სრულად „წარმავალია“, ერთდროულად დამდაბლებულიცა და ამალელებულიც, თან ყოველნაირი სახეობით, მათხოვრიდან მეფე-ქურუმამდე.

7. Th. Hetzer, დასახ. ნაშრ.

ეპოქის განუმეორებლობა ქრისტიანული საწყისისა და ორგანულობის იდეის შეკავშირებაში მდგომარეობს, რომელიც არც რომანიკამა და გოტიკამ და არც უშუალოდ მომდევნო ხანამ იცოდა. თუ მას ასე შევხედავთ, ეს ეპოქა — ყველა ხიფათისა და ხარვეზის მიუხედავად — ბერძნულთან ერთად მუდამ დარჩება მსოფლიო ისტორიის ერთ-ერთ მწვერვალად.

### გოთიკა და რენესანს-ბაროკო

მეორე და მესამე ხანა ერთმანეთთან უფრო მჭიდრო კავშირშია: ორივე, თუმცა სხვადასხვა-ნაირად, ანთროპოცენტრულია და, ამიტომაც, ზოგიერთი ასპექტით ანტიკურ კლასიკას უახლოვდება. ამასთან, არსებითი სიახლენი-ანტიკური ღვთაებების სახეთა გაცოცხლება, ჭერის ილღუზიონისტური მოხატულობა და ხელოვნებაში კონტინუუმის იდეა, — რომელიც მაღალმა რენესანსმა მოიტანა და რომელთაც ბაროკო დაეფუძნა, 1470 წლის ახლოს კი აღმოცენდა, მაგრამ ადამიანის რენესანსული ხატების წინამორბედთა მწკრივი მაზაჩოსა და ჯოტოს იქით, XIII საუკუნის „კლასიკური“ გოთური კათედრალების „აღდგომილი სიცოცხლის“ სახეებთან მიდის. მეორე მხრივ, XIII საუკუნის წარმოსახული ხატება ვნებულ-დამცრობილი ღვთაებისა არის ძირი XVI-XVII საუკუნეების პროტესტანტული ნიდერლანდების ადამიანის სახისა; პროტესტანტული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების წინასახეც უპოვარი ბერების ორდენტა ანტიკათედრალური ეკლესიებია. რენესანსი გოთიკის გვერდიგვერდ ჩაისახა, უკანასკნელი კი რენესანს-ბაროკოს გვერდიგვერდ ამოიწურა.

ბაროკო, პირველ ყოვლისა, გვიანი გერმანული ბაროკო, რომელსაც ბალთაზარ ნოიმანი აგვირგვინებს, ზოგჯერ გოთური და ბაროკული საწყისების ორგანულად შერწყმასაც კი ახერხებდა, მაშინ როდესაც ჭეშმარიტად რომანულისა და რენესანსულ-ბაროკულის ორგანული შეერთება გამორიცხებულია.

### მეოთხე ხანა: ავტონომიური ადამიანი

#### „ახალი დრო“ (1760 – ?)

**მისი ნიშნებია:** უფსკრული ღმერთსა და ადამიანს შორის, ადამიანის ვითომცდა „ავტონომიურობა“ და სამპიროვანი ღმერთის ახალი „ღვთაებებით“ ჩანაცვლება. ღვთის რწმენის ადგილს იკავებს გარკვეული მიწიერი ძალების რწმენა, რომლებსაც მიენერებათ აბსოლუტის მთელი ბრწყინვალება — ეს კერპთა ქმნაა.<sup>8</sup> ასეთი კერპებია, მაგ., სიყვარული, ბუნება, ხელოვნება, მეცნიერება, ტექნიკა, მანქანა, სახელმწიფო და ა.შ. ეს თვალნათლივ აისახება XVIII საუკუნეს აქეთ ხელოვნების მიერ ამოცანების არჩევანშიც. კერპთა წყების ქმნას დასაბამს როკოკო აძლევს — იგი ახალ უმაღლეს სასიცოცხლო ძალად გვამცნობს ღვთაებრივად დანმენდილ გრძნობად სიყვარულს. ეკლესიისა და სასახლის ნაცვლად ახალი ყოვლისმომცველი ამოცანები ახლა ლანდშაფტური ბაღია, ძეგლი, მუზეუმი, თეატრი, გამოფენა, ფაბრიკა. რაციონალური ძალების წინააღმდეგ ამბოხებული ირაციონალიზმი ქვესკნელიდან იხმობს სიკვდილს, ქაოსს, არარას, რაც ასე თვალსაჩინოა ახალი მხატვრობის მრავალ ქმნილებაში. „პოლითეისტური“ XIX საუკუნის თემა კერპთა ურთიერთრკინებაა და მათ შორის უმძლავრესი და უსულიერესი იმარჯვებს — რწმენა

<sup>8</sup> A. Müller-Armack, Das Jahrhundert ohne Gott, 1948

აბსოლუტურად ავტონომიური ადამიანისა, რომელიც, ღვთის გარეშე, თვით გამხდარა დემიურგი და ტექნიკასაც და ხელოვნებასაც თავისთვის ისეთი გარემოს შესაქმნელად იშველიებს, სადაც საკუთარი ქმნილებების გარდა აღარაფერს გადააწყდება. სადაც ეს კერპი ბატონდება, XIX საუკუნის უსტილობას ფსევდო-სტილი, XX საუკუნის უნიფორმულობა ენაცვლება.

XVII საუკუნის მინურული ხელოვნებათა ერთმანეთს დაცილების დასაწყისია. საბალო ხელოვნება, ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა, ქანდაკება რიგრიგობით ესწრაფვიან „სისუფთავესა“ და „აბსოლუტურობას“. თავად ხელოვნებაც თავს სავსებით ავტონომიურად აცხადებს. ამ ყოვლისმომცველი რღვევის, ამ ჯაჭვური რეაქციის ბოლოს ვადგებით ზღვარს, რომლის იქით ხელოვნებანიცა და ხელოვნებაც სულ სხვა, „ხელოვნების მიღმურობაში“ გადადიან.

სულიცა და ცხოვრებაც წინააღმდეგობებად არის პოლარიზებული, მაგ.: კონსტრუქცია და „ექსპრესია“, უნიფორმა და ანარქია, გახისტება და შლა, პასსეიზმი და ფუტურიზმი, გამასობრივება და განმხოლოება, ზეგაცნობიერებულობა და არაცნობიერისკენ ლტოლვა — და ამის შედეგებს ხელოვნებაში ყველგან ნახავთ.

ხოლო მთავრობს არაორგანულის, უსიცოცხლოს მიმზიდველობა. ახალი ხუროთმოძღვრებისათვის თვალის შევლება კი ნათელჰყოფს მთელი ცხოვრების გაცივებას, გალითონება — გაარაორგანულებას, დენატურალიზაციას, ცოცხალი ბუნებისა და ცოცხალი ისტორიის გამორიცხვას; უკანასკნელი მუზეუმებს გადაულოცეს და თანამედროვეობას განარიდეს.

კერპთა ქმნის, პურიზმისა და ექსტრემიზმის საერთო მნიშვნელია: „დაკარგული შუა გული“, მისი შედეგი კი — კვდომაა.

ნათელმხილველურად აღწერა ეს ვითარება 1818 წელს გოეთემ თავის „სულის ეპოქაში“: „აღარსად შუანერტილი, რომლესაც შეიძლება მზერა მიაპყრო“, „თვისებანი, რომელნიც აქამდე ერთი მეორისაგან ბუნებრივად ვითარდებოდნენ, ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ ამოქმედდნენ.“ არანაკლებ ღრმად განჭვრიტა ხელოვნების მეოთხე ხანის ხასიათი ფრანც ფონ ბაადერმა. რელიგიურ ეპოქას მოჰყვებაო, ვითარცა პირველი საფეხური ირელიგიურისა, ბუნების მოთაყვანე „დასასრულ კი მესამე, ეგოისტური ან მზვაობარი, რომელშიც იგი (ხელოვანი), ღვთისა და ბუნებისაგან მიტოვებული, ორივეს დაუფლებას მიიჩემებს, სინამდვილეში კი ავისმაუწყებელ ლანდად იბორიალებს რელიგიისა და ბუნების აკლდამებსა და რელიქვიებს შორის“.

ევროპის ახლანდელი მდგომარეობა თავის თავში შეიცავს კითხვას: დასასრულისაკენ მიემართება იგი თუ აღდგომისაკენ. ხელოვნების ნაწარმოებები მიგვანიშნებენ, რომ ქვეყნიერება ისტორიაში — გინდაც ადამიანის არქეტიპულ „შინაგან“ ისტორიაში — უმაგალითო არჩევანის წინაშე დგას.

**გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო დიმიტრი თუმანიშვილმა**

ჟან ბოდრიარი

## გლობალურის ძალადობა\*

დღევანდელი ტერორიზმი არ არის ანარქიზმის, ნიჰილიზმის ან ფანატიზმის ტრადიციული ისტორიის პროდუქტი. იგი გლობალიზაციის თანამედროვე პარტნიორია. მისი თვისებების იდენტიფიკაციისთვის აუცილებელია გლობალიზაციის მოკლე გენეოლოგიის წარმოდგენა, განსაკუთრებით კი მისი კავშირისა სინგულარულთან და უნივერსალურთან.

ტერმინებს “გლობალური”<sup>1</sup> და “უნივერსალური” შორის ანალოგია შეცდომაში შემყვანია. უნივერსალიზაციას საქმე აქვს ადამიანის უფლებებთან, თავისუფლებასთან, კულტურასთან და დემოკრატიასთან. ამის საპირისპიროდ გლობალიზაცია არის ტექნოლოგია, ბაზარი, ტურიზმი და ინფორმაცია. გლობალიზაცია ჩანს, შეუქცევადია, მაშინ როდესაც უნივერსალიზაცია უკან იხევს. ყოველ შემთხვევაში იგი ტოვებს სარბიელს როგორც ფასეულობათა სისტემა, რომელიც განვითარდა დასავლური მოდერნულობის კონტექსტში და რომელიც არამსგავსი იყო სხვა კულტურებთან მიმართებაში. ნებისმიერი კულტურა, რომელიც ხდება უნივერსალური, კარგავს თავის სინგულარობას და კვდება. ასე მოუვიდა ყველა იმ კულტურას, რომელიც ჩვენ დავანგრეთ მათი ძალისმიერი ასიმილირების გზით. მაგრამ ეს ასეა ჩვენი საკუთარი კულტურის შემთხვევაშიც, მიუხედავად მისი პრეტენზიისა იყოს უნივერსალურად ქმედითი. ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ სხვა კულტურები კვდებიან თავიანთი სინგულარობის გამო, რაც ლამაზი სიკვდილია. ჩვენ ვკვდებით, რადგან ჩვენ ვკარგავთ ჩვენს სინგულარობას და ვსპობთ ჩვენს ფასეულობებს.

ჩვენ გვჯერა, რომ ყველა ფასეულობის იდეალური მიზანია გახდეს უნივერსალური. მაგრამ ჩვენ არ ვიაზრებთ რეალურად იმ მომაკვდინებელ საფრთხეს, რომელსაც ასეთი მიზნები შეიცავს. შორსაა რა აღმავალი მოძრაობიდან, იგი პირიქით, დაღმავალი მიმართულებით, ნულოვანი მაჩვენებლისკენ მიემართება. განმანათლებლობაში უნივერსალიზაცია მოიაზრებოდა როგორც უსასრულო ზრდა და წინსვლადი პროგრესი. დღეს ამის საპირისპიროდ, უნივერსალიზაცია არსებობს საფასურის გადაუხდელობის სახით და გამოიხატება წინმავალ გაქცევაში, რომელიც მიზნად ისახავს მიაღწიოს ყველაზე მინიმალურად საერთო ფასეულობას: დღეს აშკარად ასეთია ადამიანის უფლებების, დემოკრატიისა და თავისუფლების ბედი. მათი ექსპანსია რეალურად მათი უსუსტესი გამოხატულებაა.

უნივერსალიზაცია გლობალიზაციის გამო უჩინარდება. გაცვლა-გამოცვლის (exchanges) გლობალიზაცია წერტილს უსვამს ფასეულობების უნივერსალიზაციას. ეს მიუთითებს უნიფორმული აზრის<sup>2</sup> ტრიუმფს უნივერსალურზე. გლობალიზებულია, პირველ რიგში, ბაზარი, გაცვლისა და ყველა სახის პროდუქტების სიჭარბე, ფულის უსასრულო ბრუნვა. კულტურულად გლობალიზაცია გზას უხსნის ნიშნებისა და ფასეულობების აღრევას ანუ პორნოგრაფიის გარკვეულ

\* იბეჭდება მცირედი შემოკლებით. თავდაპირველად დაიბეჭდა როგორც “La Violence du Mondial” ჟან ბოდრიარის “Power Inferno\_ (Paris, Galilee, 2002), გვ.63-83

ფორმას. მართლაც, ყველაფრისა და არაფრის გლობალური გავრცელება ქსელების საშუალებით პორნოგრაფიულია. სექსუალური უხამსობის არანაირი საჭიროება აღარაა. ყველაფერი რაც კი გაგაჩნიათ, გლობალური ინტერაქტიური კოპულაციაა. და ყოველივეს ამის შედეგად, აღარანაირი განსხვავება აღარ არსებობს გლობალურსა და უნივერსალურს შორის. უნივერსალური გლობალიზირდა და ადამიანის უფლებები ისევე ცირკულირებს, როგორც ნებისმიერი გლობალური პროდუქტი (ნავთობი, თუ კაპიტალი).

გზამ უნივერსალურობიდან გლობალიზაციისკენ განაპირობა კონსტანტური ჰომოგენიზაცია და მას თანდართული დაუსრულებელი ფრაგმენტაცია. დისლოკაციამ — და არა ლოკალიზაციამ — შეცვალა ცენტრალიზაცია. ექსცენტრიციზმმა — და არა დეცენტრალიზაციამ — დაიკავა ის ადგილი, რომელიც ოდესღაც კონცენტრაციას ეკავა. ამის შედეგად დისკრიმინაცია და დაუშვებლობა აღარ არის გლობალიზაციის უბრალოდ შემთხვევითი შედეგი, არამედ სწორედ გლობალიზაციიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს. გლობალიზაციის არსებობა ჩვენ ფაქტობრივად გვაფიქრებინებს, ხომ არ იყო უნივერსალიზაცია ფაქტობრივად უკვე დანგრეული მისივე კრიტიკული მასის მიერ, არსებობდა კი უნივერსალურობა და მოდერნულობა ოდესმე რაღაც ოფიციალური დისკურსების ან რაიმე პოპულარული მორალური სენტიმენტების მიღმა? ჩვენი მოდერნული უნივერსალიზაციის სარკე დღეს ჩვენთვის გატყდა. მაგრამ ეს, შესაძლოა, იყოს შანსი. ამ გატეხილი სარკის ფრაგმენტებში ყველა სახის სინგულარები კვლავ გამოჩნდა. ის სინგულარები, რომელზედაც ჩვენ ვფიქრობთ, რომ საშიშროების ქვეშ იყვნენ, გადარჩენილნი არიან, ისინი ვისზეც ვფიქრობდით, რომ დაიკარგნენ, აღსდგნენ.

რაც უფრო კარგავენ უნივერსალური ფასეულობები თავის ავტორიტეტს და ლეგიტიმურობას, მოვლენები უფრო რადიკალურნი ხდებიან. როდესაც უნივერსალური რწმენები წარმოდგენილნი იყვნენ კულტურული თვალსაზრისით ერთადერთ შესაძლებელ მედიატორულ ფასეულობებად, ზღაპრულად იოლი იყო ამგვარი რწმენებისთვის სინგულარულობების, როგორც განსხვავებულობების, მოდელის ჩართვა უნივერსალურ კულტურაში, რომელიც, თავის მხრივ, პრეტენზიას აცხადებს განსხვავებულობის დაცვაზე. მაგრამ ეს ვეღარ განხორციელდება, რადგან გლობალიზაციის ტრიუმფალურმა გავრცელებამ ააფეთქა განსხვავებულობების ყველა ფორმა და ყველა ის უნივერსალური ფასეულობა, რომელიც იცავდა განსხვავებულობებს. ამდენად, გლობალიზაციამ გზა მისცა აშკარად არაგანსხვავებულ კულტურას. იმ მომენტიდან, როდესაც უნივერსალური გაქრა, დომინანტად მხოლოდ ყოვლისშემძლე გლობალური ტექნოსტრუქტურა დარჩა. მაგრამ ამ ახალ ტექნოსტრუქტურას ამჯერად უწევს დაუპირისპირდეს ახალ სინგულარულობას, რომელსაც იმ უნივერსალიზაციის გარეშე, რომელიც მიაძინებს მას, აქვს უნარი თავისუფლად და გააფთრებით გავრცელდეს.

ისტორიამ უნივერსალიზაციას თავისი შანსი მისცა. თუმცა დღეს, გლობალური წესრიგის პირისპირ, ერთი მხრივ, ყოველგვარი ალტერნატივის გარეშე, მეორე მხრივ, აჯანყებული სინგულარობების ფონზე, თავისუფლების, დემოკრატიის და ადამიანის უფლებების კონცეფციები სასაცილოდ გამოიყურებიან. ისინი უნივერსალიზაციის წარსულის მოჩვენებად რჩებიან. უნივერსალიზაცია, ჩვეულებრივ, ავითარებდა კულტურას ტრანსცენდენციის, სუბიექტურობის, კონცეფტუალიზაციის, რეალობისა და რეპრეზენტაციის კონცეფციების მქონეს. ამის საპირისპიროდ დღევანდელმა ვირტუალურმა გლობალურმა კულტურამ უნივერსალური კონცეფციები შეანაცვლა ეკრანებით, ქსელებით, ციფრებით, იმანენტურობითა და სივრცე-დროის კონტინუუმით ყოველგვარი სიღრმის გარეშე. უნივერსალურში<sup>3</sup> ჯერ კიდევ არსებობდა ადგილი ბუნებრივი

მიმართებისთვის სამყაროსადმი, სხეულისადმი ან წარსულისადმი. არსებობდა გარკვეული დი-ალექტიკური დაძაბულება ან კრიტიკული მოძრაობა, რომელიც მატერიალიზდა ისტორიულ და რევოლუციურ ძალადობაში. მაგრამ ამ კრიტიკული ნეგატიურობის გამონაბოლქვმა კარი გაუხსნა ძალადობის სხვა ფორმას, გლობალურის ძალადობას. ეს ახალი ძალადობა ხასიათდება ტექნიკური ეფექტურობის უპირატესობით, პოზიტიურობით, ტოტალური ორგანიზაციით, ინტეგრალური ცირკულაციით, და ყველა გაცვლა-გამოცვლის (exchanges) ექვივალენტურობით. გარდა ამისა, გლობალურის ძალადობა წერტილს უსვამს ინტელექტუალის სოციალურ როლს (იდეა, რომელიც უკავშირდებოდა განმანათლებლობას და უნივერსალურობას), ასევე აქტივისტის როლს, რომლის ბედი დაკავშირებული იყო კრიტიკული ოპოზიციისა და ისტორიული ძალადობის იდეებთან.

არის თუ არა გლობალიზაცია ფატალური? ჩვენგან განსხვავებული კულტურები ზოგჯერ ახერხებდნენ გაქცეოდნენ ინდიფერენტული გაცვლის ფატალურობას. დღეს კი, სად არის კრიტიკული წერტილი უნივერსალურსა და გლობალურს შორის? მივალნიეთ იმ წერტილს, როდესაც უკან დასახევი გზა აღარ არის? რა თავბრუსხვევა უბიძგებს სამყაროს ხაზი გადაუსვას იდეას? და როგორია ის სხვა თავბრუსხვევა, რომელიც, იმავდროულად, აიძულებს ხალხს კატეგორიულად მოინდომოს იდეის რეალიზაცია?

უნივერსალური იყო იდეა. მაგრამ, როდესაც ის რეალიზდა გლობალურში, იგი გაქრა, როგორც იდეა. მან ჩაიდინა თვითმკვლელობა და ის გაქრა, როგორც თავისი თავის დასასრული. მას შემდეგ, რაც კაცობრიობა თავისივე იმანენტური გახდა, რაც მან მკვდარი ღმერთის ადგილი დაიკავა, ადამიანი იქცა რეფერენციის ერთადერთ სახედ და ის სუვერენულია. მაგრამ ამ კაცობრიობას აღარ აქვს რაიმენაირი დასრულებულობა. ძველი მტრებისგან თავისუფალმა, კაცობრიობამ უნდა შექმნას მტრები შიგნიდან, რაც ფაქტობრივად წარმოშობს არაჰუმანური მეტასტაზების ფართე ნაირსახეობებს.

სწორედ აქედან მომდინარეობს გლობალურის ძალადობა. ის არის სისტემის პროდუქტი, რომელიც ბოლომდე მისდევს და დევნის ნეგატიურობისა და სინგულარულობის ყველა ფორმას, რასაკვირველია, სიკვდილის ჩათვლით, როგორც სინგულარულობის დამასრულებელ ფორმისა. ეს არის საზოგადოების ძალადობა, რომელშიც კონფლიქტი აკრძალულია, სადაც სიკვდილი დაშვებული არ არის. ეს არის ძალადობა, რომელიც წერტილს უსვამს თავად ძალადობას და ესწრაფვის დაამკვიდროს სამყარო, რომელშიც ყველაფერი, რაც ბუნებრივთან კავშირშია (რაც არის სხეულში, სექსში, დაბადებაში ან სიკვდილში), უნდა გაუჩინარდეს. უმჯობესია, ამ გლობალურ ძალადობას ვუნოდოთ გლობალური საშიშროება. ძალადობის ეს ფორმა მართლაც ვირუსულია. ის მოძრაობს ინფექციის გავრცელების გზით, ვრცელდება ჯაჭვური რეაქციით და თანდათანობით ანგრევს იმუნურ სისტემას, სპობს ჩვენს შესაძლებლობას, მას წინააღმდეგობა გავუწიოთ.

მაგრამ თამაში ჯერ არ დასრულებულა. გლობალიზაციას ბოლომდე არ გაუმარჯვია. ამგვარი გათქვეფილი და ჰომოგენიზირებული ძალის წინააღმდეგ ჰეტეროგენური ძალები - არა უბრალოდ განსხვავებული, არამედ აშკარად ანტაგონისტური - ყველგან თავს წევს. გლობალიზაციის მიმართ მზარდი, ძლიერი რეაქციის, გლობალურისადმი სოციალური და პოლიტიკური წინააღმდეგობების ფორმებს უკან ჩვენ ვხედავთ უფრო მეტს, ვიდრე ეს უარყოფის ნოსტალგიური გამოხატვაა. ამის მაგიერ ჩვენ ვხედავთ მოდერნულობისა და პროგრესის პირისპირ მყოფ დამანგრეველ რევიზიონიზმს, არა მხოლოდ გლობალური ტექნო-სტრუქტურის უარყოფას, არამედ გლობალიზაციის იმ მენტალური სისტემის არ მიღებასაც, რომელიც აღიარებს ყველა კულტურას შორის

ექვივალენტურობის პრინციპს. ამ სახის რეაქციამ შესაძლოა მიიღოს გარკვეული ძალადობრივი, არა-ნორმალური და ირაციონალური სახე. ბოლოს და ბოლოს, ისინი შესაძლოა მიჩნეულ იყვნენ ძალადობრივად და ირაციონალურად ჩვენი ტრადიციული განმანათლებლური აზროვნების პერსპექტივიდანაც. ამ რეაქციამ შეიძლება მიიღოს კოლექტიური ეთნიკური, რელიგიური და ლინგვისტური ფორმები. ამავე დროს, შეიძინოს ინდივიდუალური ემოციური აფეთქების და ნევროზის ფორმაც. ყველა შემთხვევაში, შეცდომა იქნება ვლანძლოთ ეს რეაქციები, როგორც უბრალოდ პოპულისტური, არქაული და ტერორისტულიც კი. ყველაფერი, რასაც კი აქვს მოვლენის სახე დღეს, მიმართულია გლობალურის აბსტრაქტული უნივერსალურობის წინააღმდეგ<sup>4</sup>. და ეს ეხება თვით ისლამის ოპოზიციასაც დასავლური ფასეულობებისადმი (რადგან ისლამი არის ყველაზე მძლავრი მოდავე იმ ფასეულობებში, რომლებიც დღეს მიჩნეულია დასავლეთის ნომერ პირველ მტრად).

ვის შეუძლია დასძლიოს გლობალური სისტემა? ბუნებრივია, არა ანტი-გლობალიზაციის მოძრაობას, რომლის ერთადერთი მიზანია შეანელოს გლობალური დერეგულაცია. ამ მოძრაობის პოლიტიკური იმპულსი, შესაძლოა, მნიშვნელოვანიც იყოს. მაგრამ მისი სიმბოლური იმპულსი უვარგისია. ამ მოძრაობის ოპოზიციურობა სხვა არაფერია, თუ არა შიდა მოვლენა, რომლის კონტროლი ადვილად შეუძლია დომინანტურ სისტემას. პოზიტიურ ალტერნატივებს არ შეუძლიათ დაამარცხონ დომინანტური სისტემა. მაგრამ სინგულარებს, რომლებიც არც პოზიტიურნი და არც ნეგატიურნი არიან, ეს შეუძლიათ. სინგულარები არ არიან ალტერნატივები. ისინი სხვა სიმბოლურ წესრიგს წარმოადგენენ; არ არიან გაბატონებულ ფასეულობათა თუ პოლიტიკურ რეალობათა ერთგულნი. შესაძლოა, ისინი იყვნენ საუკეთესონი ან ყველაზე უარესნი, ხოლო არ შეიძლება იყვნენ „დარეგულირებადნი“ კოლექტიური ისტორიული ქმედების გზით<sup>5</sup>. ისინი ამარცხებენ ყველა განსაკუთრებულ დომინანტურ აზრს, ამავე დროს კი არ წარმოადგენენ თავს ერთადერთ კონტრ-აზრად. ისინი უბრალოდ თამაშობენ საკუთარ თამაშს და წარმოაჩენენ საკუთარ კანონებს. ყველა სინგულარობა არ არის ძალადობრივი. ზოგიერთი ლინგვისტური, არტისტული, ფიზიკური თუ კულტურული სინგულარი სავსებით დახვეწილია. მაგრამ სხვები, როგორიცაა ტერორიზმი, შესაძლოა იყოს ძალადობრივი; ტერორიზმის სინგულარობა შურს იძიებს იმ კულტურების სინგულარობისთვის, რომელთაც გლობალური ძალაუფლების თავსმოხვევის საფასური საკუთარის განადგურების სახით გადაიხადეს.

ჩვენ ნამდვილად არ ვსაუბრობთ „ცივილიზაციათა შეჯახებაზე,“ არამედ ანთროპოლოგიურ კონფრონტაციაზე არადიფერენცირებულ უნივერსალურ კულტურასა და იმ ყველანაირ დანარჩენს შორის, რაც კი ინარჩუნებს გადაულახავ განსხვავებულობათა ხარისხს. გლობალური ძალაუფლების პერსპექტივიდან (ისევე როგორც ფუნდამენტალიზმისთვის მისი რწმენის მიხედვით, და სხვა ორთოდოქსული რელიგიებისთვის) ყველა სახის განსხვავებულობა და სინგულარობა მწვალებლურია. სინგულარული ძალების არჩევანი მხოლოდ გლობალურ სისტემასთან შეერთება (ნებით თუ ძალით) ან განადგურებაა. დასავლეთის (უფრო სწორად, ყოფილი დასავლეთის, რადგან მან დიდი ხნის წინ დაკარგა საკუთარი ფასეულობები), მისიაა გამოიყენოს ყველა შესაძლო ხერხი, რათა ყველა კულტურა დაუმორჩილოს კულტურათა ექვივალენტურობის უხეშ პრინციპს. თუ კულტურამ ერთხელ დაკარგა თავისი ფასეულობები, იგი შეიძლება ესწრაფვოდეს მხოლოდ რევანშს სხვებზე იერიშის განხორციელების გზით. პოლიტიკური და ეკონომიკური მიზნების მიღმა, ისეთი ომები, როგორიცაა ავღანეთის,<sup>6</sup> მიზნად ისახავენ სიველურის ნორმალიზაციას და ყველა ტერიტორიის გათანაბრებას. მიზანი ყველა რეაქციული ზონის თავიდან მოცილებაა, ყველა ველური და წინააღმდეგობის გამწევი ტერიტორიის კოლონიზება



და მოთვინიერებაა, როგორც გეოგრაფიულად, ისე მენტალურად.

გლობალური სისტემის დამკვიდრება ინტენსიური ექვიანობის შედეგია. ეს არის ექვიანობა ინდიფერენტული და დაბალი განსაზღვრების კულტურისა უფრო მაღალი დეფინიციის კულტურის მიმართ; თილისმისგან განთავისუფლებული და დე-ინტენსიფიკებული კულტურისა მაღალი ინტენსიობის კულტურული გარემოს მიმართ, და დე-საკრალიზებული საზოგადოებისა სამსხვერპლო ფორმების მიმართ. ამ დომინანტური სისტემის წინააღმდეგ ყველა რეაქციული ფორმა ვირტუალურად ტერორისტულია (ამ ლოგიკის მიხედვით შეიძლება ვთქვათ, რომ ბუნებრივი კატასტროფები ასევე ტერორიზმის ფორმებია). ძირითადი ტექნოლოგიური უბედურებები, როგორცაა ჩერნობილი, ტერორისტული აქციაცაა და ბუნებრივი კატასტროფაც. ტოქსიკური გაზის გამოდენა ბოპალში, ინდოეთში და სხვა ტექნოლოგიური კატასტროფები შესაძლოა ასევე ყოფილიყვნენ ტერორისტული აქტის შედეგი. ნებისმიერი თვითმფრინავის ჩამოვარდნა ტერორისტული ჯგუფის მიზნით შეიძლება მოხდეს. ირაციონალური შემთხვევების ძირითადი მახასიათებელი ისაა, რომ ისინი შესაძლოა დაბრალდეს ნებისმიერს და მას საფუძვლად დაედოს ნებისმიერი მოტივაცია. გარკვეულწილად ყველაფერი შეგვიძლია მივიჩნიოთ კრიმინალად - თავად მინისძვრაც და სიცივის ფრონტიც კი; ეს ახალი არ არის. 1923 წელს ათასობით კორეელი მოკლეს, რადგან ისინი მიიჩნიეს იმ წლის ტოკიოს მინისძვრაზე პასუხისმგებლად. ასე ინტენსიურად ინტეგრირებულ სისტემაში, როგორც ჩვენია, ყველაფერს შეიძლება ჰქონდეს დესტაბილიზაციის ეფექტი. ყველაფერს მიჰყავს წარუმატებლობისკენ სისტემა, რომელიც თავს შეუფერხებლად სცნობს. ჩვენი თვალსაზრისით, ანუ მათი, ვინც მომწყვდეულნი ვართ სისტემის რაციონალური და პროგრამირებული კონტროლის ქვეშ, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ უარესი კატასტროფა თავად ეს უშეცდომო, შეუფერხებელი სისტემაა. შეხედეთ ავღანეთს. ფაქტი, რომ თავად ამ ქვეყნის შიგნით, „დემოკრატიული“ თავისუფლების და გამოხატვის ყველა აღიარებული ფორმა - დანყებული მუსიკითა და ტელევიზიით, ქალის სახის ნახვის შესაძლებლობამდე - აკრძალული იყო, და თავად შესაძლებლობა, რომ ასეთმა ქვეყანამ შესაძლოა აირჩიოს იმისგან ტოტალურად სანინააღმდეგო გზა, რასაც ჩვენ ცივილიზაციას ვუნოდებთ (არა აქვს მნიშვნელობა, რა რელიგიურ პრინციპებს ატარებს იგი), არ იყო მისაღები “თავისუფალი” სამყაროსათვის. მოდერნულობის უნივერსალური განზომილება არ შეიძლება უარყოფილ იქნას. დასავლეთის პერსპექტივიდან, მისი კონსესუალური მოდელიდან და აზროვნების უნიკალური ხასიათიდან გამომდინარე, დანაშაულია არ მიიღო მოდერნულობა როგორც კარგის აშკარა წყარო ან კაცობრიობის ბუნებრივი იდეალი. დანაშაულია ასევე, როდესაც ჩვენი ფასეულობების უნივერსალურობა და ჩვენი მოქმედება საექვოდაა მიჩნეული გარკვეული ინდივიდუალების მიერ, რომლებიც, როგორც კი გამოხატავენ თავიანთ ეჭვს, მაშინვე ინათლებიან ფანატიკოსებად.

მხოლოდ ანალიზს, რომელიც ხაზს უსვამს სიმბოლური ვალდებულებების ლოგიკას, შეუძლია აზრი მისცეს გლობალურსა და სინგულარულს შორის კონფრონტაციას. რათა გავიგოთ მთელი დანარჩენი სამყაროს ზიზლი დასავლეთის მიმართ, პერსპექტივები უნდა შეტრიალდეს. არადასავლელი ხალხის ზიზლი არ ეფუძნება იმ ფაქტს, რომ დასავლეთმა მას ყველაფერი მოპარა და სანაცვლოდ არაფერი მისცა. ის ეფუძნება სწორედ იმ ფაქტს, რომ მათ ყველაფერი მიიღეს, მაგრამ არასოდეს მიეცათ უფლება სანაცვლოდ რაიმე უკან მოეცათ. ეს ზიზლი ექსპლუატაციიდან თუ საკუთრების წართმევიდან არ გამომდინარეობს, არამედ მოდის დამცირებიდან. და ეს ის სახეობაა ზიზლისა, რომელიც ათვალსაჩინოებს 11 სექტემბრის ტერორისტულ დარტყმებს. ეს იყო დამცირების აქცია, დამცირებისვე პასუხად.

უარესი, რაც შეიძლება გლობალურ ძალადობას მოუვიდეს, არის არა შესაძლებელი შემოტევა ან დანგრევა, არამედ დამცირების განცდა. გლობალური ძალაუფლება დამცირებულ იქნა 11 სექტემბერს, რადგან ტერორისტებმა დარტყმა მიაყენეს ისეთ რაიმეს, რის გამოც გლობალური სისტემა სამაგიეროს ვერ გადაუხდის. საპასუხო სამხედრო ზომები მხოლოდ ფიზიკური პასუხი იყო. მაგრამ 11 სექტემბერს გლობალური სისტემა სიმბოლურად დამარცხდა. ომი პასუხია აგრესიაზე, მაგრამ არა სიმბოლურ გამონწვევაზე. სიმბოლური გამონწვევა იმ შემთხვევაშია მიღებული და აღმოფხვრილი, თუ მონინალმდევე საპასუხოდ დამცირებულ იქნება (მაგრამ ეს არ მუშაობს მონინალმდევეს დაბომბვის ან გუანტანამოში ციხის გისოსებს მიღმა ჩაკეტვის შემთხვევაში). სიმბოლური ვალდებულებების ფუნდამენტური წესის პირობას დომინაციის ნებისმიერი ფორმის ბაზისად ნებისმიერი მოპირდაპირის, ნებისმიერი უკან დაბრუნების ტოტალური არარსებობა წარმოადგენს<sup>7</sup>. ცალმხრივი ძღვენი ძალაუფლების აქტია. და კარგის იმპერია, კარგის ძალადობა უპირატესად ნიშნავს სწორედ შესაძლებლობას გასცე რაიმის საპასუხოდ დაბრუნების გარეშე. აი რას ნიშნავს, იყო ღმერთის პოზიციაში. ან იყო ოსტატის პოზიციაში, რომელიც იძლევა ცხოვრების ნებას მუშაობის სანაცვლოდ (მაგრამ მუშაობა არ არის სიმბოლური შემხვედრი, და მონის სანაცვლო პასუხიც საბოლოო ჯამში ჯანყია ან სიკვდილი). ღმერთი იძლეოდა გარკვეულ სივრცეს მსხვერპლშენიღვისთვის. ტრადიციული წესრიგის მიხედვით ყოველთვის იყო შესაძლებელი მსხვერპლშენიღვის გზით გადაგეხადა ღმერთისთვის, ბუნებისთვის ან რაიმე სხვა მაღალი არსებისთვის. აი, რა განაპირობებდა სიმბოლურ წონასწორობას არსებებსა და საგნებს შორის. მაგრამ დღეს ჩვენ არავინ გვყავს, ვისაც დაფუძრუებით სიმბოლურ ვალს. ეს ჩვენი კულტურის დანყველაა. ეს არ ნიშნავს, რომ ძღვენი შეუძლებელია, მაგრამ ნიშნავს, რომ კონტრ-ძღვენი დაშვებული არ არის. ყველა სამსხვერპლო ფორმები ნეიტრალიზდა და უკუიგდო (რაც დარჩა, ეს პაროდიაა მსხვერპლშენიღვისა, რაც თვალსაჩინოვდება ყველა თანამედროვე მსხვერპლშენიღვის მაგალითით).

ამგვარად, ჩვენ გამოუსწორებელ სიტუაციაში ვართ, როდესაც სულ უნდა მივიღოთ, ყოველთვის მივიღოთ, მაგრამ უკვე არა ღმერთისგან თუ ბუნებისგან, არამედ საყოველთაო გაცვლა-გამოცვლისა და საერთო სიამოვნების ტექნოლოგიური მექანიზმების საშუალებით. ყველაფერი გვეძლევა ვირტუალურად და მოგვწონს ეს თუ არა, ჩვენ ყველაფერზე მოვიპოვეთ უფლება. ჩვენ ვგავართ მონებს, რომელთა ცხოვრება განიავდა, მაგრამ ვინც მიუხედავად ყველაფრისა, შეზღუდულია ვალის გადაუხდელობით. ეს სიტუაცია გარკვეული დროით შესაძლოა გაგრძელდეს, რადგან ის არსებულ ეკონომიკურ წესრიგში გაცვლა-გამოცვლის საფუძველია. და მაინც, ყოველთვის დგება დრო, როდესაც ფუნდამენტური წესი კვლავ ზედაპირზე ამოდის და ნეგატიური (ვალის) დაბრუნება გარკვეულად ეპასუხება დადებით ტრანსფერს, როდესაც თავს იჩენს ძალადობრივი უკურეაქცია ტყვეობაში ცხოვრებაზე, დაცულ არსებობაზე, და არსების ამგვარ სატურაციაზე. ამგვარმა რევერსიამ შესაძლოა მიიღოს როგორც ღია ძალადობის აქტის ფორმა (როგორც ტერორიზმია), ისე უძღური კაპიტულაციის (რაც უფრო სახასიათოა ჩვენი მოდერნულობისათვის), თვითზიზლისა და მონანიების სახე, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმ ნეგატიური ვნებების იერი, რომელიც შეუძლებელი კონტრ-ძღვენის გადაგვარებულ ფორმებს წარმოადგენს.

რაც ჩვენ ჩვენს თავში გვეზიზლება - ჩვენი სასოწარკვეთის ბნელი ობიექტები - ესაა ჩვენი რეალობის, ძალაუფლების, კომფორტის სიჭარბე, ჩვენი უნივერსალური შესაძლებლობები, ჩვენი გარკვეული სრულყოფილება, იმგვარი ბედისწერა, რომელიც დოსტოევსკის დიდ ინკვიზიტორს შემონახული ჰქონდა მოშინაურებული მასისთვის. ეს არის სწორედ ის ნაწილი ჩვენი კულტურისა, რომელსაც ტერორისტები სისაძაგლედ მიიჩნევენ (რაც ასევე ხსნის იმ მზრუნველობას,

რომელსაც ისინი იღებენ და იმ ხიზლს, რომელიც მათ შეუძლიათ გამოავლინონ).

ტერორიზმის მზრუნველობა დაფუძნებულია არა მხოლოდ მათ სასონარკვეთაზე, ვინც დამცირებული და შეურაცხოფილია. იგი ეფუძნება, მათ უხილავ სასონარკვეთასაც, ვისაც გლობალიზაციამ პრივილეგია მიანიჭა, ჩვენს საკუთარ მორჩილებას ყოვლის შემძლე ტექნოლოგიებისადმი, გამანადგურებელი ვირტუალური რეალობისადმი, ქსელების იმპერიისადმი და იმ პროგრამებისადმი, რომლებიც, შესაძლოა, იმ ადამიანთა ტიპის, იმ კაცობრიობის რეგრესიული კონტურების ხელახალი გამოხატვის პროცესში არიან, რომელიც „გლობალური“ გახდა. (ყოველივე ამის შემდეგ განა ადამიანთა მოდემის პირველადობა დედამინაზე სხვა დანარჩენ სიცოცხლესთან მიმართებაში, სარკისებური სახე არ არის დასავლეთის დომინირებისა სამყაროს სხვა დანარჩენ ნაწილებზე?). ეს უხილავი სასონარკვეთა, ჩვენი უხილავი სასონარკვეთა, უიმედოა, რამდენადაც ეს ყოველივე ჩვენი საწადელის რეალიზაციის შედეგია.

ამდენად, თუ ტერორიზმი მომდინარეობს რეალობის ამ ზედმეტობიდან და ამ რეალობაში შეუძლებელი გაცვლა-გამოცვლიდან თუ იგი არის სიჭარბის პროდუქტი ყოველგვარი კონტრაპუნქტის ან დაბრუნების შესაძლებლობის გარეშე, და თუ ეს მომდინარეობს კონფლიქტების ძალისმიერი გადაწყვეტიდან, ილუზია იმისა, რომ ჩვენ მას თავის დავაღნიეთ, როგორც ობიექტურ სიბოროტეს, დასრულდა<sup>8</sup>. და ეს იმიტომ, რომ თავის აბსურდულობაში და უაზრობაში ტერორიზმი ჩვენი საზოგადოების საკუთარი განაჩენი და სასჯელია.

### **შენიშვნები:**

1. “Mondial”-ორიგინალურ ტექსტში არის “გლობალურის” ფრანგული ტერმინი.
2. “Pensee unique”-ფრანგულად.
3. “Espace – temps sans dimension”-ფრანგულად.
4. “Centre cette universalite abstraite”-ფრანგულად.
5. “On ne peut pas le federer dans une action historique d’ensemble”-ფრანგულად.
6. ბოდრიარი აქ მიანიშნებს აშშ-ს ომზე ავღანეთის წინააღმდეგ 2001 წელს, 11 სექტემბრის მოვლენების შემდეგ.
7. “L’absence de contrepartic”-ფრანგულად.
8. “Emphasis”-ორიგინალურ ტექსტში.

ინგლისურიდან თარგმნა ნანა ყიფიანმა

სათუნა საბუღიანი

# აპენდიქსი - 2



თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენამ - **appendix2: დიფუზია და მისი ტოპოლოგია** (09.05.03-19.05.03, თბილისი) - საკმაოდ დიდი დაინტერესება გამოიწვია. მაფ-მედია არტ ფერმის (კულტურის განვითარების კავკასიური ცენტრი-MAF) მიზანი იყო თანამედროვე ხელოვნების დიდი გამოფენის პრეცედენტი შეექმნა თბილისური რეალობისათვის და ამავე დროს გაეგრძელებინა რეფლექსიური სამუშაო საქართველოსა და მთლიანად კავკასიის რეგიონის თავისებურებების გააზრებისა მხატვრული ფორმებით. საგამოფენო საქმიანობაში თავის ამოცანებზე მაფ-მა პირველივე დიდი გამოფენით განაცხადა. ეს იყო „appendix 2: რეფლექსიები სამხრეთ კავკასიის თანამედროვე ფოტოგრაფიაზე“, რომელშიც ქართველი ხელოვანების გარდა, სომეხი და აზერბაიჯანელი მხატვრებიც მონაწილეობდნენ. გამოფენის კატალოგში ვიზუალური ნამუშევრების გარდა ანალიტიკური წერილები და ესსეებიც

შედის, სადაც ავტორები საუბრობენ რეგიონის სპეციფიკაზე, მის ისტორიულ მულტიკულტურულობასა და თანამედროვე გლობალურ კონტექსტში კავკასიის როლზე. მათთვის ამ რეგიონის შეუსწავლელობა და მისი ფუნქციების ჯერჯერობით გაურკვეველი ხასიათი ასეთივე მახასიათებლების მქონე **ბრმა ნაწლავთან** ასოცირდება, რომელიც ლათინურად მეორე მნიშვნელობასაც იძენს - appendix, ანუ **დანართი**.

აქ წარმოდგენილი ვიზუალური ნამუშევრების გარდა, პროექტი მნიშვნელოვანი იყო კონცეფტუალური მხრიდანაც, იმდენად, რამდენადაც იწყებდა ანალიტიკურ მუშაობას მასშტაბურ თემაზე - შესატყვისი მხატვრული სახეები მოეძებნა იმ მდგომარეობისათვის, რომელშიც რეგიონი იმყოფებოდა. აქ გასათვალისწინებელია ის პრობლემატიკაც, რომელიც ქართული რეალობაში თანამედროვე ხელოვნების ფორმებით კომუნიკაციასთან არის დაკავშირებული. კერძოდ, ის შედეგები, რაც მოჰყვა წარსულში ისტორიული ფაქტორების გამო მსოფლიო კულტურული პროცესისაგან მოწყვეტილობას.

ყოფილ საბჭოთა კავშირში თითქმის საუკუნის მანძილზე არსებობდა იდეოლოგიური ხელოვნება და მასში შემავალი ქვეყნები იზოლირებული იყვნენ სხვადასხვა კულტუროლოგიური სისტემებისაგან და ხელოვნების თავისუფალი ინტერპრეტაციისაგან.

დღეისათვის პრობლემად რჩება ამ სივრცისათვის შესაბამისი კულტუროლოგიური სისტემის არარსებობა, რომელიც შეძლებდა XX საუკუნის ხელოვნების განსაზღვრას იდეოლოგიის მიღმა არსებულ სპეციფიურ განზომილებებში.

მაფ-ის პროექტების ერთ-ერთი მიზანია არსებული ვაკუუმის შევსება და თანამედროვე ხელოვნების სფეროს შესახებ ინფორმაციის მინოდება ფართო საზოგადოებისათვის. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ორგანიზაციის მუშაობა სხვა გამოფენების გარდა სხვა პრიორიტეტულსაც მოიცავს. მაფ-მა (კულტურის განვითარების კავკასიური ცენტრი) დაარსა ფოტოგრაფიისა და ახალი მედიების ინსტიტუტი, შექმნა თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების უნიკალური ბიბლიოთეკა, მედია-ლაბორატორია მედია პროდუქციის საწარმოებლად, ახორციელებს პროექტს “არტური” - პერიოდული ანალიტიკური გაზეთის გამოშვებას გაზეთი “24 საათის” დამატების სახით. მაფ-ს მეგობრული და თანამშრომლობითი ურთიერთობები აქვს ბრიტანეთის საბჭოსთან, ნიდერლანდების საელჩოსთან თბილისში, შვეიცარიის განვითარებისა და თანამშრომლობის სააგენტოსთან და ნიდერლანდური ენისა და კულტურის ცენტრთან.

ამ თანამშრომლობით განხორციელდა მარტინ პარის გამოფენა და მისი ვიზიტი თბილისში, იან ჯეფრის ლექციები, ინვერსიული ტექნოლოგიების ბიუროს გამოფენა და ა.შ.. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ **appendix2 - დიფუზია და მისი ტოპოლოგია** - ყველაზე მნიშვნელოვანია მაფ-ის ბოლოდროინდელი პროექტებიდან. ამ საერთაშორისო გამოფენაში appendix2-საგან განსხვავებით სამხრეთ კავკასიელი ხელოვნების გარდა მონაწილეობდნენ მხატვრები ევროპის ქვეყნებიდან (გერმანია, ნიდერლანდები, რუსეთი, შვეიცარია, საფრანგეთი). ამ შემთხვევაში გამოფენის თემა უკავშირდებოდა უფრო ფართო კონტექსტის როლს, კერძოდ, მსოფლიოში მიმდინარე გლობალიზაციასთან დაკავშირებული პროცესებსა და ამ პროცესების ამბივალენტურ ხასიათს. პროექტში მონაწილეობისათვის მონვეული ხელოვნების უმეტესობა ცნობილია მასშტაბური და რადიკალური აზროვნებით (იოჰან გრიმონპრე, ფილიპ მესტი, იუპ ვან ლისჰაუტი, ჰარუნ ფაროკი), რაზეც მეტყველებს მათ მიერ როგორც მხატვრული ფორმების, ისე თემების შერჩევა. გამოფენა განაწილებული იყო თბილისის რამდენიმე გალერეასა და ქალაქის ღია სივრცეებში ექსპოზიციის მოსამზადებლად მონვეული იყო შვეიცარელი დიზაინერი ბოჟენა ჩივიჩი, რომელმაც იზრუნა საგამოფენო სივრცეების შერჩევისა და ამ სივრცეებში ნამუშევრების განლაგებაზე. ძირითადი ექსპოზიცია მოენყო ქარვასლაში (გოი სუმბადე, შტეფან ჰომბეტლერი, კარინე მანაკიანი, გელა კინწურაშვილი, ტორა აგაბეკოვა, ორხან ჰუსეინოვი, დავიდ კარეიანი, ლევან ჭოლოშვილი, ევა შტელე, რაუფ ხალილოვი, თემურ ჯავახიშვილი, მატეას ვენერი). აქვე მოენყო პრესკონფერენცია, ლეილა ახუნზადესა და გი ვან ბელლეს ლექციები, ნატ მიულერმა კი წარმოადგინა ლაბორატორია “ფოამი”.

გამოფენა ოფიციალურად ქარვასლაშივე გაიხსნა, ხოლო ცერემონიამ შემდეგ გადაინაც-





ვლა ყოფილ აბრეშუმის ფაბრიკაში, სადაც წარმოდგენილი იყო Schweizer International-ის პერფორმანსი “წყლის ნაყვა”, მონაწილეობდნენ მაფ-ინსტიტუტის სტუდენტები, მუსიკოსი დიმა დადიანი და ჯგუფი “ტრუპი”. Schweizer International-ს ორი შვეიცარელი ხელოვანი - ჰაიმო განცი და მარტინ ბლუმი წარმოადგენდნენ. დღეისათვის უფუნქციო ფაბრიკის დიდ დარბაზში მიმდინარეობდა წარმოდგენა - ერთგვარი თამაში - მანუფაქტურის იმიტაცია. დანადგარზე მზადდებოდა თიხისბოთლები, რომლებიც საბოლოოდ ისევ

საწყის თიხის მასას უბრუნდებოდნენ. ეს იყო სიზიფეს მითის ინტერპრეტაცია, როგორც ეს ხელოვანები ამბობდნენ, მათ ართობდათ შრომის პროცესიცა და შემდეგ პროდუქციის განადგურებაც.

რაც შეეხება სხვა ექსპოზიციებს, გალერეა „არტ-სინთეზში“ მოეწყო სტივენ ბლუმის ინსტალაცია «ოფისი». ის წარმოადგენდა სამუშაო სივრცის რეკონსტრუქციას, სადაც შესაძლო იყო დაინტერესება ინტრიგის მომცველი მინიშნებებით.

„კლუბი 22“-ში უჩვენებდნენ იუჰან გრიმონპრეს გახმაურებულ ფილმს „DIAL HISTORY“, ფილმი ეხება ტერორიზმისა და მისი ამსახველი მედიის ისტორიას. ექსპოზიცია ფრანგული კულტურის ალექსანდრე დიუმას ცენტრში წარმოადგენდა ნიკო ლომაშვილის ვიდეო ინსტალაციას - „დეფუნდამენტალიზაცია“, და გურამ ნიბახაშვილის სერიას - „სალექი ქალები“.

ნიკო ლომაშვილის პროექტის თემაა შემწყნარებლობის ფარგლები სხვა რელიგიების მიმართ. სამ მონიტორზე ერთდროულად მიმდინარეობს ლოცვის სამგვარი რიტუალი - ებრაელი ლოცულობს როგორც მართმადიდებელი, მუსულმანი როგორც ებრაელი, ქრისტიანი კი როგორც მუსულმანი.

რაც შეეხება სერიას - „სალექი ქალები“, ეს გურამ ნიბახაშვილის ახალი ნამუშევარია. ავტორის შთაბეჭდილებები აქ მომხმარებლური საზოგადოების ღირებულებების პროფანაციაზე დაკვირვებით ვითარდება. გოეთეს ინსტიტუტში ჩატარდა ჰარუნ ფაროკის ლექცია, სადაც ავტორი საკუთარ ფილმებსა და მათ თემაზე საუბრობდა.



appendix 2-ის პროექტის ავტორებს არ სურდათ შემოფარგულიყვნენ დახურული საგამოფენო სივრცეებით და პროექტში ჩართეს სივრცობრივი ინსტალაციები და ინტერაქტიული ექსპერიმენტები საზოგადოებრივ ადგილებში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პროექტის საუკეთესო მხარე იყო, რამდენადაც თბილისის სივრცეები მოძრავი და ცოცხალი ხელოვნების ნაკლებობას შესამჩნევად განიცდის.

9 აპრილის ბაღში განლაგდა ნიდერლანდელი ხელოვანის იუპ ვან ლისჰაუტის ინსტალიაცია - „ციხე“ - შვიდი დიდი გალია. ქარვასლის ინტერიერში კი წარმოდგენილი იყო ასეთივე ორი პატარა გალია. ავტორმა თვითონ შეარჩია სივრცე და კონსტრუქციის მასალა - საქართველოში დამზადებული არმატურა. ამ ნამუშევრის იდეა უკავშირდება ქართული რეალობისათვის აქტუალურ ისტორიულ ფაქტორს. ამ მასალისაგან დამზადებული საკნები განკუთვნილია იმ დამპყრობლები-



სათვის, რომლებიც ოდესღაც თავს ესხმოდნენ საქართველოს. ერთი საკანი თვითონ ქართველებისათვისაა, რადგან „ვერ შეძლეს ამ შემოსევების თავიდან აცილება“- ასეთი იყო ვან ლისჰაუტის იუმორისტული რეპლიკა. გალიების ჩარჩოები იმ ინდუსტრიულ კონსტრუქციებს ჰგავს, რომელთაც მრავლად შეხვდებით ყოფილ საბჭოთა ტერი-ტორიაზე. იუპ ვან ლისჰაუტი-სათვის ისინი დიდი პოლიტიკური სისტემის დაცემის სიმბოლოს წარმოადგენენ.

სტრატეგიული თემა აქტუალური იყო ფრანგი ხელოვანის ფილიპ მესტის ინსტალიაციაშიც, რომელიც წარმოადგენდა თბილისის თავდაც-ვითი სისტემის სწრაფი მოწყობის მოდელს სხვადასხვა იაფფასიანი დამცავი ნაგებობების საშუალებით. ქვიშიანი ტომრებით აგებული კონსტრუქციები განლაგებული იყო თბილისის სხვადასხვა ადგილებში.

გარე სივრცეებში მოგზაურობის ალტერნატიული ფორმა შესთავაზა ექსპერიმენტების მოყვარულებს მამუკა ჯაფარიძემ “ოპტი-მისტიკური” ტაქსით.

სატვირთო მანქანა გადაკეთებული იყო კამერა ობსკურად. ხალხი ჯდებოდა შიგნით და იწყებოდა მოგზაურობა გამოფენა appendix 2-ის ექსპოზიციებს შორის. მგზავრები კონტეინერის შიდა კედლის ეკრანზე ხედავდნენ ამობრუნებულ ქუჩების, ნაგებობებისა და მოსიარულეების გამოსახულებებს. ტაქსის “გაჩერებებზე” მგზავრებს საშუალება ჰქონდათ ანთეა ნკოლსონის აქციაში “კარგი იქნებოდა - ჩაის დრო” მიეღოთ მონაწილეობა.

ინტერაქტიული ნამუშევრები ნაჩვენები იყო ქარვასლაშიც. გიო სუმბაძემ სამი ხმოვანი სკულპტურა - “ორთობოქსი” წარმოადგინა. ლითონის კარკასით შეკრულ თითოეულ ყუთში ორ გამაძლიერებელს შორის მოთავსებული იყო სკამი. დამთვალიერებელს შეეძლო ამ სკამზე დამჯდარიყო და სხვადასხვა სიხშირის ხმები მოესმინა და მის პირდაპირ მინაზე გამოსახული სამიზნედან ვიზუალური დაკვირვებები მოეხდინა. ავტორის აზრით “ორთობოქსი” მიკროსივრცეა, სადაც შესაძლებელია კონცენტრაციის მიღწევა.

საზოგადოება განსაკუთრებით გაართო ორხან ჰუსეინოვის ნამუშევარმა “გეოგრაფიის გაკვეთილი. საშინაო დავალება“. კედელზე გაკრულ თეთრ ქაღალდზე ხელით იყო დახატული მსოფლიოს რუკა, იქვე ენყო ფანქრები და საშლელები, მაყურებლებს შეეძლოთ სურვილისამებრ წაეშალათ ან შეეცვალათ საზღვრები, დაერქვათ ახალი სახელები ან გადაერქვათ ძველი სახელები ქვეყნებისათვის. ავტორი აქ ინტერესდებოდა გლობალიზაციისა და პერსონალური



დამოკიდებულებების «სახალისო» კვლევით.

რამდენჯერმე მოენყო ტური ხელოვნებათმცოდნე კატრინ რაისტისთან ერთად. კატრინ რაისტი შვეიცარელი ხელოვნებათმცოდნეა, საერთაშორისო კურატორი და სახელოსნოების გაცვლითი პროგრამების ხელმძღვანელი. ის საუბრობდა ზოგადად გამოფენასა და ცალკეულ მონაწილეებზე.

იმის გარდა, რომ გამოფენა მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მომცველი იყო, მან აჩვენა ის რეალობა და პრობლემები, რაც არსებობს ქართულ სივრცეში თანამედროვე ხელოვნებასთან დაკავშირებით.

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ აქციებს, რომლებიც თანამედროვე ხელოვნების სფეროში ხდება, არ ახლავს ადეკვატური რეაქცია როგორც ქართული მედიისა და კრიტიკოსების, ისე კულტურული საზოგადოების მხრიდან. მათი დიდი ნაწილი თვლის, რომ არ არის მზად ამ პროდუქციის მისაღებად. რა თქმა უნდა, ინფორმაცია თანამედროვე ხელოვნებაზე ჩვენთან დაგვიანებით და უმეტესად არასათანადო კომენტარით ვრცელდება. რეფლექსია, ანუ ანალიტიკური აზროვნება – მთავარი ნიშანია ხელოვნებისა, რომლის ფორმები წინააღმდეგობით, დაგვიანებით, მაგრამ მაინც შემოდის ჩვენს ცხოვრებაში. მიუხედავად ასეთი სპეციფიურობისა, დაინტერესება გაიზრდება, თუ ხელოვნების უახლესი ტენდენციების ჩვენების საშუალება იქნება. ასეთი საშუალება იყო appendix2-იც, რომელმაც სპონსორთა დახმარებით შექმნა თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების ორგანიზებულად და გააზრებულად წარმოდგენის პრეცედენტი.

თანამედროვე ხელოვნებასთან მიმართებაში ჩვენი ფართო საზოგადოება ჯერჯერობით მხოლოდ პროფესიონალურად მიწოდებულ ინფორმაციას საჭიროებს. ინიციატივასა და დახვეწილ პრეტენზიებს ალბათ ამის შემდეგ უნდა დაველოდოთ.

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დაინტერესებულთა უმეტესობას ახალგაზრდები, სტუდენტები შეადგენდნენ, ხოლო დამფინანსებელთა შორის ქართველი დონორებიც იყვნენ და რა თქმა უნდა, სასურველია მათი მონაწილეობა უფრო აქტიური გახდეს მომავალში. 2003 წლის ოქტომბერში თბილისის გოეთეს ინსტიტუტისა და პროფესიონალთა ლიგის მოწვევით თბილისში ჩამოვიდა კასელის რიდერიციანუმ-ის დირექტორი რენე ბლოკი. დღესდღეობით იგი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი საერთაშორისო კურატორია, რომელმაც ორგანიზება გაუწია არაერთ გამოფენას, ბიენალესა და კასელის დოკუმენტას. გარდა იმისა, რომ რენე ბლოკმა ისუბრა სხვადასხვა ბიენალეებსა და მათ შორის განსხვავებებზე, შეხვედრაზე იყო დისკუსიაც შესაძლებელ კავკასიის ბიენალეზე თბილისში და ამ ბიენალეზე Appendix 2-ის გამოცდილების გათვალისწინებაზე.



ნესტან თათარაშვილი

## ნუთუ ამის ღირსია დავით სარაჯიშვილი...



ქიმიის მეცნიერებათა დოქტორისა და ფილოსოფიის მაგისტრის, რუსეთისა და ევროპის მასშტაბით ცნობილი მენარმის, სახელგანთქმული ქველმოქმედის - დავით სარაჯიშვილის უდიდესი ღვაწლი და დამსახურება საქართველოსა და ქართველთა წინაშე დიდი ხანი იყო სათანადო ყურადღების მიღმა დარჩენილი. თუმცა, ალბათ ისევ მივიწყება და უყურადღებობა სჯობდა უკანასკნელ წლებში ძალზე გააქტიურებულ, მისი სახელისა და ხსოვნისადმი მიმართულ სრულიად შეუფერებელ და დაუმსახურებელ, ნამდვილად შეურაცხმყოფელ დამოკიდებულებას, რითაც გარკვეულწილად მასთან ერთად ჩრდილი ადგება მისი სახელოვანი გვარის სხვა წარმომადგენლებსაც, მათ ვინც საქართველოს ისტორიაში განუმეორებელი კვალი და ამაგი დატოვა.

საგანგაშოა, რომ დღეს, დიდი წარსულისა და სახელის მქონე ეს გვარი ხშირად ბევრის თვალში მხოლოდ სპირტიან სასმელებთან და რიყეზე არსებულ მდარე რესტორანთან თუ ასოცირდება. რასაკვირველია, აღნიშნულ მოვლენებს გარკვეულწილად ქვეყანაში არსებულმა სიტუაციამაც შეუწყო ხელი, მაგრამ იმედი გვაქვს, ქართული საზოგადოება ამჯერად გულგრილი აღარ დარჩება და თავის სიტყვას იტყვის დავითის ხსოვნის დასაცავად.

სამშობლოს, მეფისა და ეკლესიისათვის განეული სამსახურისათვის დავითის წინაპრებს წარმომავლობით თბილისის საპატრიო მოქალაქის ნოდება მეფე ვახტანგ მეექვსემ ჯერ კიდევ XVIII ს-ის დასაწყისში მიანიჭა. ასეთი სახელოვანი მამულიშვილების ღირსეულმა შთამომავალმაც მთელი ცხოვრება აგრეთვე სამშობლოს სამსახურში, მასზე დარდასა და ზრუნვაში განვლო. ამ უშვილოდ გადაგებულმა კაცმა მთელი თავისი სიცოცხლითა და დაულალავი შრომით ნათლად დაადასტურა, რომ მხოლოდ საქართველოს კეთილდღეობა იყო მისი მიზანი. დავით სარაჯიშვილმა საქართველოს მომავალი დიდება და წარმატება შეუფასებელი სიმდიდრით - სხვადასხვა პროფესიის მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების მომზადებით უზრუნველყო, რისთვისაც ის არა მარტო უბრალოდ ეხმარებოდა სწავლა-განათლების მსურველთ, არამედ ნიჭიერი ახალგაზრდების გამოსავლენად სპეციალური კომისიაც კი შექმნა და უშურველად და მიზანმიმართულად აფინანსებდა თანამემამულეების განათლებასა და დაოსტატებას რუსეთისა და ევროპის ცნობილ უნივერსიტეტებში.

გარდა იმისა, რომ თავად იყო ბევრი საშვილიშვილო საქმის ინიციატორი და სულისჩამდგე-მელი, ისტორიულად დასტურდება, რომ არ არსებობდა იმდროინდელ საქართველოში რაიმე საზოგადო საქმე, მას რომ აქტიური თანამონაწილეობა არ მიეღო. პიროვნული თვისებებითა თუ ცხოვრების წესით ნამდვილად სამაგალითო ადამიანმა მთელი თავისი ქონების უდიდესი ნაწილი და ავლა-დიდება კი სიკვდილის შემდეგ საქართველოსა და მის მოქალაქეებს უან-დერძა.

დღეს დავით სარაჯიშვილთან მიმართებით აღმაშფოთებელი ბევრი რამაა. მართლაც - რომელი ერთი უნდა ჩამოვთვალოთ: რიგით მეოთხე საფლავი ქვაშვეთის ტაძრის ეზოში, შეუსრუ-ლებელი ანდერძი, მისი სახელით გაცემული მცირეთანხიანი და მოკლევადიანი სტიპენდიები, რიყეზე არსებული უბადრუკი რესტორნები „დავით“ და „სარაჯიშვილი“; დავითის საფირმო ნიშნისა და გერბის გამოყენება სავსებით შეუფერებელ პროდუქციაზე, მხატვრულად სრულიად არასრულფასოვანი ქანდაკება; მის მიერ დაფუძნებულ წარმოებაში ახლადგამოშვებული პროდუქ-ციისათვის შეუფერებელი სახელების შერჩევა და ასეთივე უაზრო სარეკლამო კამპანია, მისი ხსოვნისადმი მიძღვნილი პოპულისტური ღონისძიებები...

როგორც ცნობილია, კომუნისტების მიერ დავით სარაჯიშვილი “კაპიტალისტად” შეირაცხა და 1939 წელს დიდუბის საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონიდან მისი და მისი მეუღლის, ეკატერინე ფორაქიშვილის, ნეშტები ვაკის სასაფლაოზე, ხევში იქნა გადატანილი. ნათესავებმა გარკვეული დროის შემდეგ ხევიდან სასაფლაოს ტერიტორიაზე გადაასვენეს ცოლ-ქმარი. ამ შემზარავი მოვლენის გამოსწორება საზოგადოებამ 1995 წელს შეძლო, თუმცა განსვენებულთა ნეშტები ვაკიდან არა კვლავ თავდაპირველ სასაფლაოზე - ანუ დიდუბის პანთეონში, არამედ ქალაქის ცენტრალურ ადგილას, ქვაშვეთის ეკლესიის ეზოში გადმოასვენეს. გადმოსვენება ჩვეულებრივ დიდი ხმაურითა და პომპეზურობით ჩატარდა, ხოლო უმთავრესზე - საფლავის ადგილის შერჩევაზე არავის უფიქრია. საუბედუროდ, ყველაფერი უპასუხისმგებლოდ და ნაჩქარევად, სრულიად გაუაზრებლად განხორციელდა, და რატომღაც ახალი საფლავი ეკლესიის ეზოს იმ პერიმეტრზე შეირჩა, სადაც ავტომობილების გასაჩერებელი ალაგი იყო. გარდა ამისა, მასთან შეუფერებელ სიახლოვეს აღმოჩნდა მიმდებარე ფერდობში არსებული უკარო და მოუვლელი სათავსოც. ლამის საფლავის ქვაზე მუდმივად შეყენებული მანქანები და ეს დაბინძურებული გამოქვაბული მნახველთა სამართლიან გულისწყრომას იწვევდა, მაგრამ აღმაშფოთებელი

დავით სარაჯიშვილის საფლავი  
(ქვაშვეთის ტაძრის ეზო)



სიტუაციის გამოსწორების მაგიერ, 2001 წელს ამ სათავსოს გარკვეული ფუნქცია მიანიჭეს და აქ საეკლესიო მაღაზია მოაწყვეს, რის შედეგადაც საფლავის ქვის თავი მაღაზიის ფასადად და იქ განთავსებულ შესასვლელ კარად იქცა. და დღეს, ეს ყოვლადგაუგონარი არქიტექტურული ფორმა - მაღაზია-საფლავი, მეოთხედ დამარხულ დავით სარაჯიშვილს ეკუთვნის!

იმის მაგიერ, რომ გარდაცვლილთა ნეშტები თავდაპირველ ადგილას, დიდუბის პანთეონში დაეკრძალათ, მხოლოდ ხმაურიანი და პომპეზუ-რი ღონისძიება ჩატარდა ქალაქის ცენტრალურ პროსპექტზე, ქვაშვეთის ტაძრის ეზოში; საბო-

ლოოდ კი ყველაფერი დავითისა და მისი მეუღლისათვის შეურაცხმყოფელი საფლავის მონყობით დამთავრდა, რაც შესანიშნავად ადასტურებს იმას, რომ დავითის მეოთხედ დაკრძალვის ფართო-მასშტაბიანი აქცია მხოლოდ ზოგიერთი პიროვნების პოპულარიზაციის მიზნით მოეწყო, და არა დაუმსახურებლად მივიწყებული დიდი მამულიშვილის გასახსენებლად თუ დასაფასებლად.

დავით სარაჯიშვილის მესამედ დაკრძალვასთან დაკავშირებით ძალზე საინტერესო მასალაა გამოქვეყნებული კრებულში, უფრო სწორედ თითქმის 610 გვერდიან წიგნში “დავით სარაჯიშვილი” /კრებულის რედაქტორ-შემდგენელი გიზო ნიშნიანიძე. 1998წ/, რომლის შესავალშიც “დავით სარაჯიშვილი და კომპანიის” დირექტორი ელგუჯა ბუბუტიეშვილი საზოგადოებას რიყეზე ეპატიჟება წარმომავლობით ტფილისის საპატიო მოქალაქის, დავით სარაჯიშვილის ძეგლის გახსნაზე 1998 წლის 10 ნოემბერს. ის ამ საპატიო თარიღს უძღვნის აგრეთვე აღნიშნულ კრებულს, რომელიც წარმოადგენს დავითის სიკვდილის შემდეგ პრესაში გამოქვეყნებულ და დაკრძალვაზე წარმოთქმულ განცხადებების ნაკრებს /გამოქვეყნდა წიგნად: დავით სარაჯიშვილის სახსოვრად. 1911 წ./, და აგრეთვე დავითთან დაკავშირებულ ამბებს უკვე 1911 -დან 1998 წლამდე.

თავად ე. ბუბუტიეშვილი აღნიშნულ კრებულში რამდენიმე ტიტულით ფიქსირდება. ის მოხსენიებულია, როგორც: “დავით სარაჯიშვილი და კომპანიის” გენერალური დირექტორი, ქ. თბილისის დავით სარაჯიშვილის სახელობის კონიაკის წარმოების სააქციო საზოგადოებას “ენისელის” გენერალური დირექტორი და აგრეთვე შპს “ბემ“-ის თავჯდომარე. საზოგადოებას ალბათ კარგად ახსოვს, რომ ეს პიროვნება 2002 წელს, ამჯერად უკვე მცხეთაში განვითარებული ცნობილი მოვლენების უშუალო ინიციატორად მოგვევლინა.

ე. ბუბუტიეშვილი თავის დროზე ერთდროულად იყო ყოფილი ფაბრიკა “თბილთამბაქოს” გენერალური დირექტორიც და ფაბრიკის თამბაქოთი მომმარაგებელი შპს “ბემ“-ის მესაკუთრეც, მოკლე ხანში ის აგრეთვე ქ. თბილისის დავით სარაჯიშვილის სახელობის კონიაკის წარმოების სააქციო საზოგადოება “ენისელის“-ა და “დავით სარაჯიშვილისა და კომპანიის” /რომლის საკონტროლო პაკეტის მფლობელია ფირმა “ბემ“-ი/ გენერალური დირექტორიც გახდა. აღსანიშნავია, რომ შპს “ბემ“-ის საქმიანობა კონტროლის პალატამ /ბრძანება №348. 11.06.1996/ ჯერ კიდევ 1996 წელს შეისწავლა, რომლის საბოლოო დასკვნა რატომღაც იქ გამოვლენილი უამრავი უკანონობის მიუხედავად, დღემდე ყოველგვარი რეაგირების გარეშეა დარჩენილი. აგრეთვე შესაბამისი რეაგირების გარეშეა დარჩენილი იმავე პერიოდში პარლამენტის ანტიკორუფციული კომისიის მიერ გამოვლენილი მასალაც.

სრულიად ნათელია, რომ დავით სარაჯიშვილის ქომაგებს და მისი საქმის ღირსეულ გამგრძელებლებს, თავიდანვე მედროვე და ანგარებიანი მავანნიც მიეტმასნენ. სწორედ ისინი ხდებიან შემდგომ დავითის შექმნილი ქარხნის მესაკუთრენიცა და მისი სახელობის საზოგადოების ლიდერებიც. მომდევნო წლებში, მათ მიერ რიყეზე მდარე არქიტექტურის მქონე დიდი ნაგებობა აშენდა, რომელსაც რესტორანი “სარაჯიშვილი” უწოდეს. ხოლო 1998 წელს განზრახული ძეგლის დადგმა მხოლოდ 2001 წელს მოიყვანეს სისრულეში და ამ რესტორნის სიახლოვეს უკვე დავითის ქანდაკებაც განათავსეს. საგულისხმოა, რომ ქანდაკებისათვის აქტიური მზადება ჯერ კიდევ 1996 წლიდან იწყება, როცა ე. ბუბუტიეშვილი, ამჯერად როგორც ფირმა “ბემ“-ის გენერალური დირექტორი, განცხადებით /შპს ბემ. 1-6/147. 19.11.1996. განცხადება გამოქვეყნებულია ზემოთაღნიშნულ კრებულში “დავით სარაჯიშვილი”, გვ. 608./ მიმართავს თბილისის მაშინდელ მერს ბ. შოშიტაიშვილს და დავით სარაჯიშვილის ძეგლის დადგმის ნებართვას ითხოვს რიყეზე -



რესტორანი “სარაჯიშვილი” რიყეზე

ადგილზე, რომელიც მისი თქმით “ორგანულადაა დაკავშირებული სარაჯიშვილის სამრეწველო მოღვაწეობასთან”, და იქვე დაურთავს, რომ “ამ იდეას ჩვენთან ერთად იზიარებს აკადემიკოსი გიგა ბათიაშვილიც, რომელსაც თქვენს მიერ ავალია რიყის მომავალი ფუნქციის არქიტექტურული სახის განსაზღვრა”.

აუცილებელია აგრეთვე აღინიშნოს, რომ ე. ბუბუტიეშვილი დავითის ძეგლის დადგმის წინადადებას თბილისქალაქობის დღესასწაულს უკავშირებს, განსაზღვრავს მას როგორც “ყოველწლიურ შრომით ანგარიშს, ეროვნული პოტენციის დემონსტრირების ზეიმს” და თვლის, რომ

ამ დღესასწაულზე უნდა მოხდეს “იმ ადამიანების უკვდავყოფა, რომელთაც თბილისმა ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში უბოძა საპატიო მოქალაქის წოდება”. თუ როგორ წარმართა დღემდე რიყისა და მისი არქიტექტურული სახის განსაზღვრა, ეს ყველასათვის ნათელია. რაც შეეხება საპატიო მოქალაქეების უკვდავყოფას რიყეზე, იქ ეს პროცესი უკვე დაიწყო და პირველი, სამწუხაროდ, ამ საპატიო ტიტულის უძველესი მფლობელის - დავით სარაჯიშვილის ძეგლი დაიდგა /მოქანდაკე თ. კიკალიშვილი, არქიტექტორი აკად. გ. ბათიაშვილი/.

ქალაქის ისტორიული ნაწილის გული, რიყე, თავის დროზე ძველი თბილისის საბჭოური უგონობით შესრულებულ რესტავრაცია-რეკონსტრუქციის ფართო პროგრამას ემსხვერპლა. იმ პროგრამის მაშინდელი ერთ-ერთი აქტიური მონაწილე, აკად. გიგა ბათიაშვილი, დღეს უკვე “რიყის არქიტექტურული სახის განმსაზღვრელად”, და დავითის ქანდაკების არქიტექტორად გვევლინება. ყველას კარგად ახსოვს, საბჭოთა პერიოდში ტრიალ მინდორად გადაქცევის შემდეგ, რიყე მოკლე დროში გაქალაქებული კომუნისტების პროვინციული ნოსტალგიით გამოწვეულ დღესასწაულ “თბილისობის” გასამართ ადგილად რომ გადაიქცა. კომუნისტების ხელისუფლებიდან წასვლის შემდეგ კი ეს ტერიტორია, როგორც უპატრონო, უკვე ბევრმა მსურველმა დაისაკუთრა - და მალე ის მდაბიო რესტორნებისა და სასაუზმეების ფართო არენად იქცა. არქიტექტურულ სიმახინჯეთა ამ ამაზრზენ გარემოში მოგვიანებით სავსებით ბუნებრივად ჩაენერა ახალი რესტორანი - “სარაჯიშვილი”, რომელსაც სამწუხაროდ, დღეს ტოლს არც ქანდაკება “დავით სარაჯიშვილი” უდებს.

სადავო არ არის, რომ ამ ქანდაკების ადგილი, ფორმა თუ ხარისხი - სრულიად შეუფერებელი და არასაკადრისია დავით სარაჯიშვილისათვის, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დადგამამდე არც ძეგლი და არც მისი ადგილი პროფესიონალებისა თუ საზოგადოების მიერ საჯაროდ არ განხილულა, მაგრამ ორგანიზატორებისათვის ამას მნიშვნელობა არ ჰქონდა. ყველაფერი წინასწარ იყო მოფიქრებული და გათვლილი: როგორც დავითის სახელის აღორძინების მიზეზით მოხდა მისი მეოთხედ დასაფლავება, რასაც დავითის ყოფილი ქარხნისა და იქ არსებული უძვირფასესი მასალებისა და ინვენტარის დასაკუთრება მოჰყვა, ამჯერად უკანონოდ აშენებული რესტორნისა და ძეგლის არსებობის გათვალისწინებით და აგრეთვე, დავით სარაჯიშვილის დღის შემოღებისა და მისი მუზეუმის გახსნის მომიზეზებით, გადანყვიტეს ძველი თბილისის ყველაზე შთამბეჭდავი ტერიტორიის - რიყის მითვისება იმისათვის, რათა აქ სხვადასხვა ფუნქციის ბევრი ნაგებობა აეშენებინათ, და შემდეგ ისინიც თავიანთ საკუთრებად ექციათ.

ამ ყველაფრის დასტურია ყოფილი პრეზიდენტის ე. შევარდნაძის ორი განკარგულება: ერთი, “დავით სარაჯიშვილის დღის” დაწესების შესახებ, გამოცემული 2003 წლის 14 აპრილს /№431/ და მეორე - “ქ. თბილისში, რიყის ტერიტორიაზე ქართული ვაზისა და ღვინის სასახლე-მუზეუმის დაფუძნების შესახებ”, გამოცემული 2003 წლის 6 ნოემბერს /№1410/. პირველი განკარგულების მიხედვით 10-16 ნოემბერს თბილისში დავით სარაჯიშვილის დღეები გაიმართა. როგორც სამთავრობო უწყებამ, გაზეთმა “საქართველოს რესპუბლიკამ” /ლელა მანველაშვილი, “ყველაზე აღმატებულ სიკეთეთა გვირგვინის მატარებელი”. №311. 19 ნოემბერი 2003 წ. გვ.6/ გვაცნობა, დავითის საიუბილეო, დაბადებიდან 155 წლის აღმნიშვნელი ზეიმი დაიწყო 2003 წლის 3 ივლისს, როცა დავითის საფლავზე, ქვაშვეთის ეზოში, მისი სულის მოსახსენიებელი პანაშვიდი გაიმართა. სხვა ღონისძიებები კი ნოემბერში გაგრძელდა; და სტატიის მიხედვით, რაც თურმე ყველაზე მეტად აღსანიშნავია, დაარსდა ახალი ორგანიზაცია, “დავით სარაჯიშვილის საერთაშორისო ფონდი”, რომლის დამფუძნებლები არიან კომპანია “დავით სარაჯიშვილი და ენისელის” პრეზიდენტი ელგუჯა ბუბუტიევილი, და ზურაბ ჯიბლაძე, საქართველოს პრეზიდენტის გამგებლობაში არსებულ ოფიციალურ გამოცემათა სამსახურის უფროსი.

2003 წელს “სარაჯიშვილის დღის” ეგიდით ჩატარდა სამეცნიერო კონფერენციები თბილისის უნივერსიტეტსა და მწერალთა კავშირში. ხელოვნების მუზეუმში მოეწყო დავითის სტიპენდიანტ მხატვართა გამოფენა, კონსერვატორიაში - კონცერტი, ეროვნულ ბიბლიოთეკაშიც - გამოფენა. დავითის გამოსახულებიანი მედლით თავად პრეზიდენტის ხელით დაჯილდოვდნენ წარმატებული ბიზნესმენები. 15 ნოემბერს ტექნიკურ უნივერსიტეტში ჩატარდა დავით სარაჯიშვილის სახელობის საკვირაო ბიზნეს-სკოლა-ლექტორიუმის პრეზენტაცია, საბილიარდო “კლუბ-7”-ში კი მოეწყო ცნობილ ბიზნესმენტა და მწერალთა სპორტული ტურნირი.

ამ სპორტული ღონისძიების ორგანიზატორის, საქართველოს პრეზიდენტის ოფიციალურ გამოცემათა სამსახურის სპორტის მენეჯმენტისა და პოპულარიზაციის განყოფილების მთავარი სპეციალისტის, კახა მეძველაიას ცნობით ჩამოყალიბდა “დავით სარაჯიშვილის სახელობის ნაკრები”, რომლის მონაწილეები უახლოეს ხანში ამახანაგურ შეხვედრებს გამართავენ როგორც საქართველოს რეგიონებში, აგრეთვე მეზობელ ქვეყნებში. “კლუბ-7”-დან სტუმრებმა თანამედროვე ხელოვნების გალერეაში გადაინაცვლეს, სადაც ელოდათ მხატვართა კავშირის თავმჯდომარის, გია ჯანბერიძის მიერ მოწყობილი ორიგინალური სანახაობა - თემატური გამოფენა “ვაზი და ღვინო”, სადაც დავით სარაჯიშვილისადმი დიდი პატივისცემის გამოხატვის მიზნით, ყველა თაობის ოცდათხუთმეტმა ოსტატმა ასამდე საუკეთესო ნამუშევარი წარმოადგინა. დასასრულ, გამოფენაზე შეკრებილმა სტუმრებმა დიდი მადლობა გადაუხადეს დავით სარაჯიშვილის დღეების ორგანიზატორებს - ზურაბ ჯიბლაძესა და ელგუჯა ბუბუტიევილს.

ჩამოთვლილ ღონისძიებებზე, მის ორგანიზატორებსა თუ ნახსენებ პიროვნებებზე ჩვენ კომენტარს არ გავაკეთებთ, ამის შეფასება მკითხველისთვის მიგვინდვია, ოღონდ არ შეგვიძლია შემოფოთება არ გამოვთქვათ ქვაშვეთის ეკლესიის მსახურთა მისამართით: როგორ შეიძლება, არა თუ ასეთ სახელოვან პიროვნებას, არამედ სულ უბრალო ადამიანსაც კი საფლავზე, თავის უკანასკნელ განსასვენებელზე — მაღაზია მივუშენოთ, და ეს ამაზრზენი ფაქტი ისე ბუნებრივად მივიჩნიოთ, რომ იქ დრო და დრო, ჩვეულებრივ, მისი სულის მოსახსენიებელი პანაშვიდები გავმართოთ. განა რა შემოსავალს აძლევს ეს მაღაზია ქვაშვეთის ეკლესიას, რომ მისი არსებობა ქრისტეს მსახურთათვის ქრისტიანის საფლავზე უპირატესი გამხდარა.

ზემოთაღნიშნული სტატიის ავტორის აზრით, სარაჯიშვილის დღეების “ძირითადი იდეა კი ის იყო, რომ რაც შეიძლება დაეახლოვებინა ბიზნესმენები ქართულ ხელოვნებასთან...”. ქართული

ხელოვნებისა რა მოგახსენოთ, და ზოგიერთი მათგანი რომ რიყეს ძალიან და თანაც სახიფათოდ დაუახლოვდა - ეს უკვე ყველასათვის ნათელია. როგორც ჩანს, დავით სარაჯიშვილის ამ გულშემატკივრებმა მართლაც წარმატებით შეძლეს ყოფილი პრეზიდენტის დარწმუნება იმაში, რომ რიყე “ორგანულადაა დაკავშირებული სარაჯიშვილის სამრეწველო მოღვაწეობასთან”. ამიტომ მეორე, №11410 განკარგულების მიხედვით დგინდება, რომ: ძეგლის გარშემო ტერიტორია /საგულისხმოა, რომ პარამეტრები მითითებულია არ არის/, პირდაპირი განკარგვის წესით, საკუთრებაში უნდა გადაეცეს დავით სარაჯიშვილის საერთაშორისო ფონდს, განკარგულებას თან ახლავს აგრეთვე ასაშენებელი 14 ნაგებობის ჩამონათვალი, რომლის ავტორია შპს “სტუდია პროექტი” /აკად. გ. ბათიაშვილი/, და რაც მთავარია, ამ ნაგებობებისა და სატრანსპორტო სადგომისათვის საჭირო მიწის ნაკვეთის გარდა, ფონდი ითხოვს “თბილისობის სახალხო დღესასწაულზე ქართული ღვინის დათვალიერება-კონკურსისათვის საჭირო ტერიტორიას” და აგრეთვე “დავით სარაჯიშვილის დღისადმი” მიძღვნილი საზეიმო ცერემონიისათვის (ზეიმი-თეატრალიზებული წარმოდგენა, კარნავალი, კონცერტი და სხვ.) საჭირო ტერიტორიას”. სრულიად ნათელია, მათ რაიმე მცირე ნაკვეთი კი არა, არამედ რიყის უკლებლივ მთელი ტერიტორია სჭირდებოდათ. სამწუხაროდ, ინფორმაცია ამ განკარგულებაზე ჩვენთვის მხოლოდ 2004 წლის იანვარში გახდა ცნობილი და მისი ოფიციალურად გაუქმების თხოვნით მაშინვე მივმართეთ საქართველოს ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტს, სახელმწიფო ორგანოს, რომელსაც კანონით ევალება რიყის, როგორც სახელმწიფო ისტორიული დაცვითი ზონის დაცვა. მიუხედავად იმისა, რომ დეპარტამენტს ყოფილი პრეზიდენტის 6 ნომბრის ეს განკარგულება უკვე 11 ნომბერს ჰქონდა მიღებული, სათანადო წერილი მის გაუქმებაზე მხოლოდ ჩვენი მოთხოვნის შემდეგ გააგზავნა მთავრობაში /წერილი 01/11. 11.0104/, იაქტიურა მუნიციპალიტეტმაც და საბედნიეროდ, ეს ავადსახსენებელი განკარგულება ახალმა პრეზიდენტმა, მიხეილ სააკაშვილმა გააუქმა.

მთავრობისა და საზოგადოების გულგრილობის, უყურადღებობისა თუ პასიურობის მიზეზით, დღეს საქართველოში უფასურდება არა მარტო დავით სარაჯიშვილის ხსოვნა, არამედ ჯერ კიდევ ერთი საუკუნის წინ მის მიერ მიღწეული მართლაც საშვილთაშვილო მონაპოვარი - მსოფლიო სტანდარტების შესაფერისი სპირტიანი სასმელების წარმოება, და განსაკუთრებით სახელმძღვანელო ქართული კონიაკი, რომელსაც საბჭოთა დროს ქართველებმა მხოლოდ დავითის შესაფერისი წარმატება და დიდება შესძინეს, ამჯერად კი მისი ბედი და მომავალი სრულიად გაურკვეველია.

ვფიქრობთ, დავით სარაჯიშვილის სახელის შელახვაა აგრეთვე მისი სახელობის ფონდისა თუ საზოგადოების მიერ თბილისის უნივერსიტეტის წარჩინებული სტუდენტებისათვის გაცემული მცირეთანხიანი და უდროოდ შეწყვეტილი, მხოლოდ რამდენიმეთვიანი სტიპენდიები. ქველმოქმედი, რომელიც ყოველ წელიწადს 30 000 მანეთს ურიცხავდა თავის სტიპენდიანტებს, დაუმსახურებლად დაკნინდა იმ ხალხის მიერ, ვინც მისი სახელით ასე მწარედ გაანზილა ახალგაზრდა თაობა.

რაც შეეხება ანდერძს: ცნობილია, რომ დავითისა და მისი მეუღლის სიკვდილის შემდეგ ამ ადამიანების ანდერძის ბევრი პუნქტი სათანადოდ ვერ შესრულდა, რასაც თავის დროზე დაუფარავად აპროტესტებდა ექვთიმე თაყაიშვილი. ამ საქმის გარკვევას, რომელიც დიდ ქონებასა და ფინანსებს ეხებოდა, საბჭოთა რეჟიმმა წერტილი დაუსვა, თუმცა იმედი გვაქვს, ღირსეული მკვლევარები ოდესმე ძირეულად შეისწავლიან ამ ისტორიას და სიმართლესაც ამომწურავად დაადგენენ. ამჯერად მხოლოდ ანდერძის ერთ მცირე ფრაგმენტზე შევაჩერებთ თქვენს ყურადღებას: იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებული ინფორმაციით, დავითის ანდერძით მისი

საკუთარი საცხოვრებელი სახლი ახლანდელ ივანე მაჩაბლის ქუჩაზე, მთელი თავისი მოწყობილობით უნდა გადასცემოდა ქალაქის თვითმმართველობას, ოღონდ იმ პირობით, რომ იქ განთავსებულიყო სამხატვრო გალერეა, ანდა შინამრენველობისა და ხელოსნობის მუზეუმი, ან ორივე ერთად.

სამწუხაროდ, ანდერძის ეს პუნქტი თავიდანვე ჯერ ანდერძის აღმასრულებლებმა დაარღვიეს. მოგვიანებით კი - კომუნისტებმა, რომლებმაც შენობა ე. წ. მწერალთა კავშირს გადასცეს. ამჟამად საუბარია ამ ორგანიზაციის იქიდან გამოსახლებაზე, მაგრამ ჯერჯერობით შენობის ბედი გაურკვეველია, და დავითის ანდერძის შესრულებაც კვლავ კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას. ცხადია, დავითის ანდერძის შესრულება ქალაქის მმართველობისა თუ საზოგადოების მხრიდან, მუდმივად უწყურადღებოდაა დატოვებული და შესაბამისად, მის შესრულებაზეც არავინ ზრუნავს. რაც შეეხება შენობის ფასადზე არსებულ მემორიალურ დაფას, ის დიდი ხანია, რაც საერთოდ გაქრა ამ უწყებიდან. თუმცა, როგორც ირკვევა, საქართველოს საერთო-ეროვნულ მწერალთა კავშირის ახლა უკვე ყოფილი თავმჯდომარე თამაზ წივნივაძე იმედს იტოვებს /"მეცენატის გახსენება". გაზეთი "ლიტერატურული საქართველო", 11-17 ნოემბერი, 2003 წ. გვ. 1/, რომ უახლოეს ხანში, როგორც გაზეთი "ლიტერატურული საქართველო" გარეკანზე არსებული წარწერა - "გაზეთის გენერალური სპონსორია ელგუჯა ბუბუტიეშვილი" - აღსდგება, ასევე აუცილებლად აღსდგება დაკარგული მემორიალური დაფაც.

აბრა რომ აღსადგენია, ეს უდავოა, მაგრამ ხაზგასმით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ უნდა აღდგეს არა ძველი, საბჭოთა პერიოდში გაკეთებული მემორიალური დაფა, რომელიც ქართულ და რუსულ ენებზე მშრალად აუწყებდა მნახველს, რომ "ამ სახლში ცხოვრობდა გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწე, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მეცენატი დავით ზაქარიას ძე სარაჯიშვილი (1848—1911)", არამედ უნდა დამზადდეს სავსებით ახალი ნიმუში — დავითის პიროვნებისა და მისი აგებული სახლის შესახებ მართალი ინფორმაციის შემცველი.

დასასრულ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ დავით სარაჯიშვილის მცირერიცხოვანი სანათესავოს ერთ-ერთი ყველაზე ღირსეული წევრი, მისი დის შვილთაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ქალბატონი ეკატერინე პრივალოვა — ჯანმრთელობაშერყეული და მუდმივ სიდუხჭირეში მყოფი ისე გარდაიცვალა, რომ "დავით სარაჯიშვილი და კომპანიის" გენერალური დირექტორის, ე. ბუბუტიეშვილის ბრძანებით /№7.13.05.1997 გამოქვეყნდა ზემოთხსენებულ კრებულში "დავით სარაჯიშვილი". გვ. 604/ და შესაბამისი ხელშეკრულებით დაპირებული ვითომ მუდმივი სარგოდან, არცერთი თეთრი არ მიუღია.

მსგავს მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ სხვა ნათესავებიც, მაგრამ მხოლოდ ქალბატონი ეკატ-



დავით სარაჯიშვილის სახლი (მაჩაბლის 13)

ერინე იმიტომ ვახსენეთ, რომ ამ ცნობილმა მეცნიერმაც, დავითით უშილომ და საქვეყნო საქმისთვის თავდადებულმა, მთელი სიცოცხლე მხოლოდ თავის სამშობლოსა და საქმეს ანაცვალა. სიცოცხლის მიწურულს კი მოესწრო როგორც დიდი წინაპრის ხსოვნისადმი ანგარებიან და არასაკადრის დამოკიდებულებას, აგრეთვე - საზოგადოების ამ ფაქტისადმი სრულ გულგრილობასა და უყურადღებობას. სამწუხაროდ, ასეთი მწარე ტკივილით წავიდა ჩვენგან ქალბატონი ეკა, უძვირფასესი ადამიანი და შესანიშნავი პროფესიონალი.

იმის მაგიერ, რომ დავით სარაჯიშვილს თავისი კუთვნილი ადგილი მივუჩინოთ მის ასეთივე დიდებულ თანამედროვეთა: ილიას, აკაკის, ექვთიმე თაყაიშვილის, ნიკო ნიკოლაძის, იაკობ გოგებაშვილისა და სხვათა გვერდით - ჩვენი დუმილითა და გულგრილობით, სამწუხაროდ, ხელს ვუწყობთ მხოლოდ მისთვის შეუფერებელ და დამამცირებელ პოპულარიზაციას. ცხადია, რომ დავით სარაჯიშვილის ხსოვნისა და ღვანლის წარმოჩენას მავანნი აქტიურად ეწევიან მხოლოდ პირადი გამორჩენისა და ანგარების მიზნით, და შედეგიც, ბუნებრივია - არაადექვატური და უვარგისია. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ამ უდიდესი ქართველის მართლად წარმოჩენა ნამდვილად სასწრაფო და გადაუდებელია, და რაც მთავარია, ყოველივე ეს ჩვენმა ხელისუფლებამ და საზოგადოებამ ერთობლივად უნდა განახორციელოს; საჯაროდ შეაფასოს არსებული ვითარება და არა ყალბი და შეუფერებელი, არამედ სრულიად დამსახურებული და ღირსეული, საქმით განმტკიცებული პატივი მიაგოს დიდ წინაპარს.

დავით სარაჯიშვილი - საქართველოსთვის თავდადებული კაცი და დაუმსახურებლად დამცირებული ჩვენი თანამემამულე, რომელთანაც ყველა ჩვენთაგანი დღემდე ვალშია - საზოგადოებისაგან სამართლიან დაფასებას ელის.



სალომე ცისკარიშვილი

## მუზეუმი და მისი მომავალი დღე

მუზეუმის განვითარება და მისი მომავალი დღე სულ უფრო რთულ და საპასუხისმგებლო საქმედ იქცევა. ეს არც არის გასაკვირი. როდესაც მუზეუმს ვამბობ, რასაკვირველია, ვგულისხმობ ზოგადად მუზეუმს, მიუხედავად იმ სპეციფიკისა, რაც მის სხვადასხვა სახეობას და პროფილს მოაქვს. პრობლემა ყველას თავისი აქვს, მაგრამ მაინც ბევრია საერთო. და არა მხოლოდ საქართველოს მუზეუმების პრობლემებს შორის. არის საკითხები, რომელიც აქტუალური არის, ან თუნდაც იყო, ეკონომიკურად შეუდარებლად ძლიერი ქვეყნების მუზეუმებშიც.

პრობლემები პრობლემებად დარჩება და მხოლოდ გაუარესდება, თუ მათ მხოლოდ ტაქტიკური ხასიათის ცვლილებებითა და უიმედობით შევხვდებით. სავსებით რეალურია მუზეუმების პრობლემის გადაჭრა. ამას, რასაკვირველია, გარკვეული დრო დასჭირდება, მაგრამ პირველი სასიკეთო შედეგების მიღება მაინც საკმაოდ სწრაფად შეიძლება. თუნდაც იმ უმძიმეს ვითარებაში, რომელიც დღეს ქართულ მუზეუმებს ფაქტიურად დაღმართზე მიაქანებს.

მოდით, დავფიქრდეთ, რა სჭირდება დღეს უპირველეს ყოვლისა მუზეუმს? რასაკვირველია, ფინანსები - ასეთი იქნება პასუხი. ფინანსები, რომელიც წყვეტს ყველაფერს - ექსპონატების შენახვის პირობებს, რესტავრაციას, ხელფასებს. . . - ყველაფერს.

მაგრამ ეს მართალიც არის და ამავე დროს - არასწორიც. საქმე ისაა, რომ მუზეუმებს დღეს ყველაზე მეტად სჭირდება ახლებური აზროვნება და მიდგომა. არ ვიცი, გაგეცინებათ თუ განრისხდებით, მაგრამ ის სიტყვები უნდა ვახსენო, ბოლო წლებში ყველას რომ მოგვაბეზრა თავი: მენეჯმენტი და მარკეტინგი. ეს ორი გველემშაპი სინამდვილეში სრულიად აუცილებელი რამაა. მუზეუმებს სჭირდება თავისი არსებობის კონცეფციის განსაზღვრა, იმის გაცნობიერება, თუ ვისთვის, რატომ და რისთვის არსებობენ. რაა მათი მიზანი უახლოეს და შორეულ მომავალში.

მე მესმის, მუზეუმების თანამშრომლების ნაწილმა შეურაცხყოფად შეიძლება აღიქვას ეს სიტყვები. თუ რამე არ მინდა - ეს მათთვის შეურაცხყოფის მიყენებაა. მე კარგად ვიცი, რაოდენ დიდი თავდადება სჭირდება დღეს მუზეუმში მუშაობას. ვიცი, რას და რის ფასად აკეთებენ. და ქედს ვიხრი მათ წინაშე.

და მიუხედავად ამისა: გაცნობიერებული, ჩამოყალიბებული კონცეფციის გარეშე არაფერი გამოდის ხოლმე. აქვე მინდა ვთქვა, რომ თუმცა თითოეულ მუზეუმს საკუთარი კონცეფცია სჭირდება, არის რაღაც, რაც ყველასათვის საერთოა.

ნებისმიერი მუზეუმის კონცეფცია ძალაუვნებურად უნდა ითვალისწინებდეს იმ ვითარებას, რომელიც არის ამ დარგში შექმნილი და იმ მიღწევებს, თუ გნებავთ - "აღმოჩენებს", რომელიც მუზეუმების გაძლოლის და მათი განვითარების სფეროში გაკეთდა. მე სხვა ქვეყნების გამოცდილებას ვგულისხმობ. არა ბრმად გადმოტანას, არამედ გათვალისწინებას.

იქ, იმ განვითარებულ და მდიდარ ქვეყნებში, დაიხარჯა ფული და საკმაოდ დიდი ფული, იმისათვის, რომ გაერკვიათ, როგორი ცვლილებები უნდა მომხდარიყო და რისი გაკეთება იქნებოდა ოპტიმალური იმ ვითარების შესაცვლელად, რომელიც არსებითად ჩვენის მსგავსი იყო. ვიმეორებ, არსებითად, ვინაიდან, მეტროპოლიტენ მუზეუმს ჩვენი ხელოვნების მუზეუმის პრობლემების



ტექსტილის მუზეუმის მალაზია, ვაშინგტონი (აშშ)

უმეტესობა არა მგონია, რომ ჰქონოდა.

არსი კი ისაა, რომ უკვე გასული, მაგრამ ჩვენთვის ჯერ კიდევ მშობლიური საუკუნის ბოლოსათვის მუზეუმმა, როგორც კულტურის სფეროს ერთმა მეტად მნიშვნელოვანმა დაწესებულებამ, შეცვლა დაიწყო. ეს ცვლილება მოიტანა დრომ. არ შეიძლება, ცხოვრობდე დღეს და მუშაობდე გასულ საუკუნეში. ამას თუ გააკეთებ, ის დაგემართება, რაც დღეს გვჭირს. სწორედ რომ გვჭირს, იმიტომ რომ ეს ერთგვარი დაავადებაა.

სიტუაცია, როცა მუზეუმები ცდილობენ მოიპოვონ ფული ცალკეული პროექტებისათვის და რაღაც ერთ, თუნდაც პატარა, პრობლემას

უშველონ. და იცით რას მივიღებთ ამით? ალაგ-ალაგ მშვიდობაშიო, გახსოვთ? ასე ალაგ-ალაგს. და ეს ნიშნავს, რომ სულ მალე განადგურდება ის, რამაც ჩვენამდე მოაღწია. თუ ჩვენს თვალწინ ვერ მოასწრო განადგურება, რამდენიმე თაობის დრო ამისათვის საკმარისი იქნება. მით უფრო, რომ ეს მომავალი თაობები (მოდით, სიმართლეს თვალეზში შევხედოთ) გლობალიზაციის პერიოდში გაზრდილები იქნებიან. ეს კი დღევანდელ თაობებს განსაკუთრებით დიდ პასუხისმგებლობას გვაკისრებს. შეუდარებლად მეტს, ვიდრე ეს ჩვენს წინა თაობებს ჰქონდათ. უბრალოდ იმიტომ, რომ დღეს სამყარო გაცილებით უფრო სწრაფად იცვლება, ვიდრე ოდესმე. და ეს აჩქარება ჩვენს საწინააღმდეგოდ მუშაობს.

რა უნდა გაკეთდეს? ძალიან ბევრი რამ. და დარწმუნებული ვარ, რომ გაკეთდება კიდევაც. შევძლებთ. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავითავისოთ ერთი მარტივი ჭეშმარიტება: არ და აღარ შეიძლება, რომ მუზეუმი დარჩეს ერთგვარ თვითკმარ საწყობ-საგანძურ-გამოფენად, რომელსაც თან ახლავს მკვლევარების ჯგუფი. ამ სქემით არსებობის გაგრძელება კონკრეტული მუზეუმების უღმობელ სიკვდილს ნიშნავს.

მუზეუმი უნდა გახდეს მიმზიდველი სივრცე და გარემო იმ ადამიანებისთვისაც კი, ვინც არასოდეს ყოფილა, ან ერთი-ორჯერ თუ აღმოჩენილა მის დარბაზებში, და ისიც - შემთხვევით. სწორედ ეს უნდა გახდეს ნებისმიერი მუზეუმის ძირითადი ამოცანა - გამოცოცხლება, ორიენტაცია მნახველზე.

ექსპონატების დაცვა და მათი გაფრთხილება აუცილებელია, მაგრამ ეს ხომ არაა თვითმიზანი? ვის ვუნახავთ? მომავალ თაობებს? მაგრამ თუ დღევანდელმა თაობებმა ვერ გაითავისეს მუზეუმის და მასში დაცული ექსპონატების მნიშვნელოვნება, მიმზიდველობა, თუ მათთვის მუზეუმი მოსაწყენ და კიდევაც გაუგებარ ადგილად დარჩა, იმ მომავალ თაობებს ვინლა გადასცემს ესტაფეტას? რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ მუზეუმებს სერიოზული დაფინანსება სჭირდება თუნდაც მხოლოდ ექსპონატების შესანახად და სარესტავრაციოდ. საიდან მოვა ეს თანხები? თუ არ იქნა ინტერესი? ვინ გაიმეტებს? ეროვნული სიმდიდრისა და საგანძურის შესახებ სიტყვები ახლაც არ გვშველის და მერე რაღა იქნება? ინტერნეტ-კაფეებში გაზრდილ თაობებს რა დამოკიდებულება ექნებათ მუზეუმთან?

ერთია კარგი. ახალ ეკონომიკურ პირობებში ჩვენ ამ პრობლემების გადაწყვეტა შედარებით გვიან გვიხდება. ამიტომ შეგვიძლია ვისარგებლოთ ამით და ვნახოთ, როგორ უშველეს თავს სხვებმა. რას მიაღწიეს და რა დადებითი და უარყოფითი მხარეები შეიძლება ჰქონდეს მათ მიერ გადადგმულ ნაბიჯებს.

მუზეუმი XX საუკუნის 50-იან წლებში უკვე არა მხოლოდ მოიაზრებოდა, როგორც საგანძურის

საცავი და გამოსაფენი ადგილი, არამედ აგრეთვე – როგორც აქტიური სამეცნიერო და საგანმანათლებლო ცენტრი, ადგილი, სადაც ცხოვრება ჩქეფს. მუზეუმი იქცა კულტურის ცენტრად. 70-იანი წლებიდან მუზეუმში დაიწყო კონცერტებისა და სპექტაკლების, სხვადასხვა სახის ღონისძიებების ჩატარება. 90-იანი წლების დასაწყისიდან ახალმა იდეამ შეავსო უკვე არსებული მოდელი. ეს იყო იდეა, რომლის თანახმად მუზეუმი გადაიქცა მომგებიან დაწესებულებად.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ პრაქტიკულად თანამედროვე მუზეუმის განვითარების ყველა ეს სტადია ერთბაშად უნდა დავძლიოთ. იმას, რომ ეს გზა გასავლელია, გვიჩვენებს მარტივი რამ: ის მუზეუმები, რომლებმაც ეს გზა გაიარეს (დასავლეთშიც და ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებშიც) აყვავდა – მათ ბევრი მნახველი ჰყავთ. ეს რას ნიშნავს? იმას, რომ მუზეუმი ეკონომიკის რეალურ ელემენტად იქცა, ვილაცის კმაყოფაზე მყოფი დაწესებულების ნაცვლად.

იქ, სადაც ადამიანებს უხარიათ მისვლა, სადაც არის სხვადასხვა თაობის, ფენის, ინტერესების ბევრი ადამიანი, იქ ავტომატურად არის ნებისმიერი მენარმის ინტერესიც – შესაბამისად, საკუთარი შემოსავლების გარდა, მუზეუმს დამატებით რაიმე იდეის განსახორციელებლად სპონსორის შოვნა აღარ უჭირს. ეს უმარტივესი პრინციპი აცოცხლებს და განვითარების საშუალებას აძლევს უამრავ მუზეუმს. მათ აქვთ შესაძლებლობა თვითონ დააფინანსონ ან იშოვონ დაფინანსება ძვირადღირებული, მაგრამ აუცილებელი სამუშაოებისათვის, რომელიც ექსპონატების შენახვას, გადარჩენას, შესყიდვას, კვლევას სჭირდება. მათ აქვთ საშუალება გააფართოვონ თავისი საზოგადოებასთან ურთიერთქმედების არეალი და ამავე დროს სერიოზული კვლევის ცენტრებად იქცნენ. და ყველაფერი ეს ხომ ძალიან მნიშვნელოვანია.

მოდით, დავფიქრდეთ, როგორია თანამედროვე მუზეუმი? იქ, სადაც მუზეუმი მუშაობს და კარგადაც მუშაობს.

მუზეუმში შესვლა ადვილია. შესვლისთანავე მნახველისათვის სრულიად ხელმისაწვდომია სრული ინფორმაცია მუზეუმის გეგმის, კოლექციების ადგილმდებარეობის შესახებ (ტექნიკურ საშუალებებზე აქ არაფერს ვიტყვი, ამას მეტი ფული სჭირდება). შეიძლება ჩამოჯდე, დაისვენო, ვინმეს დაელაპარკო. ცხადია, არის მოსახერხებელი გარდერობი.

დარბაზებში არის მოხერხებულად დაჯდომის საშუალება (თუ ადამიანი შემოსარბენად არ მოხვდა მუზეუმში, ეს ხომ აუცილებელია). მოკლე და ინფორმატიული ანოტაციები ახლავს დარბაზს, კოლექციას (აქ ბევრია განსხვავებული, ცხადია). ექსპონატის შესახებაც ინფორმაცია საკმარისად მეტყველია, გაიგებ, რასთან გაქვს საქმე.

მუზეუმის სივრცეში არის მაღაზია (ან რამდენიმე), სადაც მოსულ ადამიანს შეუძლია იყიდოს: ამ მუზეუმის კოლექციებში დაცული ექსპონატების გამოსახულებები (ალბომითა და ღია ბარათით დაწყებული, მაისურით და ფაზლებით დამთავრებული), ასევე მათი ასლები; ნიგნები ხელოვნებაზე; ათასგვარი სუვენირად გამოსადეგი ნაწარმი, რომელიც ასე თუ ისე დაკავშირებულია მუზეუმის სპეციფიკასთან.

აგრეთვე აუცილებლად არის კაფე (ან რამდენიმე), სხვადასხვა სახის და სტილის. მნახველიც ხომ ადამიანია, და მას სიამოვნებს კაფეში შევლა მუზეუმში ყოფნისას. ვხუმრობ, მაგრამ, ეს აუცილებელი ფაქტორია მუზეუმის იმიჯის ტრანსფორმაციისათვის. შორს რომ

ტექსტილის მუზეუმის მაღაზია, ვაშინგტონი (აშშ)



არ ნავიდეთ, საბედნიეროდ, თბილისში უკვე გვაქვს ლიტერატურული კაფეების გამოცდილება. სამუზეუმო კაფეები არანაკლებ პოპულარული შეიძლება იყოს. და მით უმეტეს - სხვა ქალაქებში, ყველგან, სადაც მუზეუმია. მყუდრო კაფე შეიძლება სერიოზული ინსტრუმენტი აღმოჩნდეს მუზეუმში მნახველების ახალი კონტინენტის მოსაზიდად, ამ ტერიტორიაზე ადამიანების მისვლის ჩვევის შესაქმნელად. ამას უბრალოდ კაფეს სპეციფიკის გააზრებული ორგანიზაცია სჭირდება, ეს რთული არაა. და არც ძვირი.

მუზეუმში მონესრიგებულია ტუალეტები. მათი მიგნება ადვილია, და იქ სისუფთავეა.... მეორედ შესვლის არ შეგეშინდებათ. და ქვეყანა არ დაიქცევა, ის ფასიანი რომ იყოს, თუ ეს აუცილებელია.

მუზეუმის ბაღი (ეზო), თუკი ასეთი არსებობს, მოსახერხებელი, მყუდრო დასასვენებელი ადგილია. სხვათა შორის, კონცერტებისათვისაც გამოსადეგი. ნებისმიერი სივრცე, სადაც ეს შესაძლებელია, მცენარეებით, ყვავილებით ირთება.

მუზეუმში არის სივრცეები, სადაც შესაძლებელია საგანმანათლებლო პროგრამების მეცადინეობების ჩატარება. არის სტენდები, რომელზეც თვალსაჩინოდ ნაჩვენებია როგორ კეთდება რაღაც ნაწარმი. ადგილი, სადაც ბავშვსა თუ მოზარდს საინტერესოდ მოუყვებიან, აჩვენებენ, გააკეთებინებენ თავისი ხელით... არის სივრცე, სადაც უწყვეტად აჩვენებენ ფილმს ან ფილმებს, დაკავშირებულს თემატიკით მუზეუმის პროფილთან....

მუზეუმის ტერიტორია (თუ არის ამის შესაძლებლობა. ვთქვათ, დიდი ეზო) შეიძლება გამოყენებული იყოს სხვადასხვა ღონისძიებების ჩასატარებლად. ამისათვის საჭიროა ის სუფთა და კოხტად მოწყობილი იყოს. დიდი ფინანსები შეიძლება ამასაც არ დასჭირდეს. გასუფთავება-გალამაზებაში შეიძლება, ვთქვათ, ჩავრთოთ სკოლის მოწაფეები, სტუდენტები, მოხალისეები.... მთავარია იდეა მათ სწორად მიენოდოთ, მოხალისეები ყველგან გამოჩნდებიან.

და აუცილებელი პირობა - ნებისმიერი, ვინც ფეხი შეადგა მუზეუმში, გრძნობს, რომ მისი მისვლა უხარიათ, მას ელოდნენ და მზად არიან თავი სასურველ სტუმრად აგრძნობინონ. და არ ეკითხებიან, რა გინდათ, რისთვის მოსულხართო (სამწუხაროდ, ასეთი შემთხვევებიც გვაქვს. სტუდენტებს სწორედ ეს ჰკითხეს ჩვენს ერთ-ერთ წამყვან მუზეუმში. მათ დათვალაიერება უნდოდათ... არაფერს აშავებდნენ).

რაც ჩამოვთვალე ასე ზერელედ, ყველამ კარგად ვიცით. მთავარი აქ ისაა, რომ მნახველმა მუზეუმის ტერიტორიაზე გატარებული დროის განმავლობაში ისიამოვნოს და არა მხოლოდ ექსპონატების დათვალაიერებით. და რაც მთავარია, ეს დათვალაიერება ძნელი და მოუხერხებელი არ უნდა აღმოჩნდეს მისთვის. ამის მარტივ დონეზე გაკეთებას დიდი ფინანსები არ სჭირდება. ძირითადად ამას უნდა დამოკიდებულების შეცვლა. და საერთოდ - ცვლილების შეტანის სურვილი.

როცა ვთქვი, ფინანსები ფინანსებად, მაგრამ მთავარი სხვა რამაა-მეთქი, იმას ვგულისხმობდი, რომ უმთავრეს პრობლემად დღეს ჩვენთან იქცა დროის მიერ მოტანილი აუცილებლობა ყველა საფეხურის თანამშრომლების, განსაკუთრებით კი - ხელმძღვანელების, მიერ გაცნობიერება იმისა, რომ სასიცოცხლოდ საჭიროა საქმის ახლებურად ორგანიზება. იგივე ფინანსების მოსაპოვებლად უფრო თანამედროვე ხერხების გამოყენება. თუნდაც იმიტომ, რომ ძველი მეთოდები პრაქტიკულად აღარ მუშაობს და რაც დრო გავა, მით უფრო ცუდად იმუშავებს.

მართვის ახალი მეთოდების გაცნობა მუზეუმების თანამშრომლებისათვის უკვე დაწყებულია. პირველი ნაბიჯები კეთდება. სწავლა სიკვდილამდეო და მართლაც ყველამ უნდა ვისწავლოთ და ვისწავლოთ. მოვინდომოთ და ჩვენი მუზეუმები აღარ იქნება ნუხილის მიზეზი. პირიქით, ეს იქნება ხალისიანი და მისასვლელად საინტერესო და სასიამოვნო ადგილები, სადაც დიდსა თუ პატარას, ყველას მიუხარია.

იუნესკოს პროგრამა ამიერკავკასიის მუზეუმების

პოტენციალის განვითარებისათვის

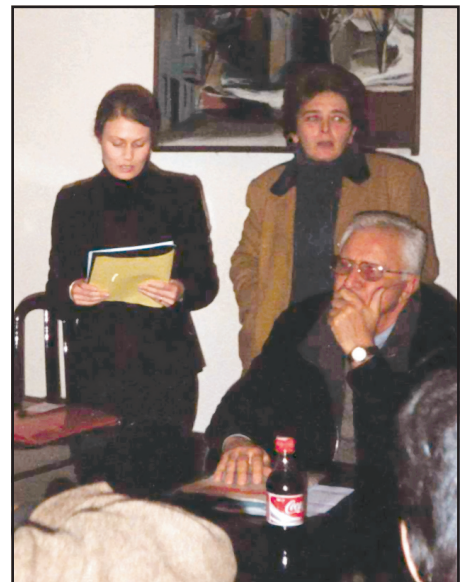
**პროგრამის საფუძველი:** 1991 წელს საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, ამიერკავკასიის ქვეყნები — აზერბაიჯანი, სომხეთი და საქართველო იმ ძირეული ცვლილებების პირისპირ აღმოჩნდნენ, რაც დაკავშირებულია დამოუკიდებელ სახელმწიფო სტატუსთან და ახალ ეკონომიკურ ურთიერთობებთან, ასევე გაჭიანურებულ ეთნოკონფლიქტებთან. ამ ფაქტორმა მნიშვნელოვნად შეარყია რეგიონის სოციალურ-ეკონომიკური სტაბილურობა, რამაც შემდგომში თავი იჩინა ამ ქვეყნების კულტურული მემკვიდრეობის ბევრი სფეროს მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების პოტენციალის კრიტიკულ დაქვეითებაში. აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს საერთო პრობლემებია: კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პროგრამების არასაკმარისი სახელმწიფო სუბსიდირება და თანამედროვე მართვის პრაქტიკის უქონლობა კულტურულ მემკვიდრეობასთან დაკავშირებულ ბევრ ინსტიტუციებში.

რეგიონში მუზეუმების განვითარებისა და სიცოცხლისუნარიანობის ხელისშემშლელი ფაქტორებია: მენეჯმენტისა და ადმინისტრაციული სისტემის არაეფექტურობა, საზოგადოებასთან კავშირების დეფიციტი, მუზეუმების მუშაობაში ადგილობრივი თემების ჩართვისა და ინფორმაციის გაცვლის გაფართოებისაკენ მიმართული საგანმანათლებლო პროგრამების უქონლობა, სახსრების მოძიებასთან დაკავშირებული სტრატეგიის ცოდნის დაბალი დონე, კოლექციის შედგენისა და ექსპონირების არასაკმარისი გამოცდილება, მუზეუმებში საინფორმაციო ტექნოლოგიების განვითარება და მუზეუმებსა და სხვა ინსტიტუტებს (საერთაშორისო და ეროვნული) შორის ურთიერთქმედების აუცილებლობა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე და იმ კრიტიკული როლის გათვალისწინებით, რომელსაც მუზეუმები ასრულებს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, თვითმყოფადობის განვითარებისა და განათლების საქმეში, იუნესკოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის განყოფილებამ შეიმუშავა პროგრამა აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს თანამედროვე მუზეუმების პოტენციალის განვითარებისათვის. ეს პროექტი მოიცავს სემინარების ჩატარების სერიას 2004-2005 წლების განმავლობაში, მუზეუმებისათვის საჭირობოროტო საკითხების უკეთ გადაჭრის მიზნით.

**რეგიონალური მრგვალი მაგიდა:** იუნესკოს მიერ კავკასიის მუზეუმების განვითარების ხელშეწყობის მიზნით შემუშავებული იქნა სპეციალური პროგრამა, რომლის განხორციელების პირველ ნაბიჯს წარმოადგენდა “რეგიონალური მრგვალი მაგიდის მოწყობა ამიერკავკასიის თანამედროვე მუზეუმების თანამშრომლების პროფესიული მომზადების საკითხების განსაზღვრისთვის”, რომელიც ჩატარდა აზერბაიჯანის, სომხეთის და საქართველოს “ღია საზოგადოების” (სოროსის ფონდი) ინსტიტუტების მიერ, 2003 წლის 20-24 ნოემბერში, თბილისში, საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის თანაორგანიზატორობით და ფონდ „კავკასიის“ (ნიდერლანდების სამეფო) მხარდაჭერით.

მრგვალი მაგიდის მიზანი იყო მოემზადებინა პროგრამა მომავალი სემინარების სერიისათვის, რომლებიც ჩატარდება 2004-2005 წლების განმავლობაში, იმისათვის, რათა უზრუნველყოფილიყო საკითხების, პრობლემების, მოთხოვნებისა





და რეკომენდაციების ფართო სპექტრით ასახვა. მრგვალ მაგიდაში მონაწილეობდნენ სამხრეთ კავკასიის რეგიონის მუზეუმების წარმომადგენლები.

იუნესკოს მიერ მონვეულნი იქნენ: იუნესკოს ექსპერტი ვასილ პანკრატოვი - პეტერბურგის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის დირექტორის მოადგილე, იუნესკოს ექსპერტი ბარბარა ვორონცოვი - ევროპის ICOM-ის საბჭოს წევრი (დიდი ბრიტანეთი), „ერმიტაჟის მეგობრების“ აშშ ჯგუფის დირექტორი სტიუარტ გიბსონი, ევროსაბჭოს Stage-

ს პროექტის წარმომადგენელი ელისონ ფოსტერი. მრგვალი მაგიდის მუშაობას ხელმძღვანელობდა იუნესკოს ევროპის, აზიისა და წყნარი ოკეანის კულტურული მემკვიდრეობის განყოფილების წარმომადგენელი სუზან ოგგი.

აზერბაიჯანის, სომხეთის და საქართველოს „ღია საზოგადოების“ ინსტიტუტებთან (სოროსის ფონდი) და ამიერკავკასიის მუზეუმებთან, აგრეთვე საქართველოს მუზეუმების ასოციაციასთან თანამშრომლობით, იუნესკომ განსაზღვრა ქვემოთჩამოთვლილი 3 პრობლემა, რომელსაც სასწრაფო განხილვა სჭირდება და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და პრიორიტეტულია ამიერკავკასიის მუზეუმებისათვის (აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში იუნესკოს გათვალისწინებული აქვს 3 სემინარის ჩატარება ამ საკითხებზე):

1. სამუზეუმო მენეჯმენტის გაუმჯობესება;
2. სახსრების მოძიების სტრატეგიის განვითარება და კომერციული საქმიანობის უნარჩვევების გამომუშავება;
3. მუზეუმებში საინფორმაციო-საგანმანათლებლო პროგრამების შემუშავება და სამოქალაქო საზოგადოებასთან ურთიერთობის დამყარება.

მიმდინარე წლის 25-31 ოქტომბერს, იასნაია პოლიანაში, ლევ ტოლსტოის სახლ-მუზეუმის ბაზაზე (რუსეთი), უკვე გაიმართა პროგრამით გათვალისწინებული I სემინარი — **„სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი“**. აზერბაიჯანისა და სომხეთის მუზეუმების წარმომადგენლებთან ერთად, სემინარის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს მუზეუმების წარმომადგენლებიც: ნოდარ შოშიტაშვილი - გ. ჩიტაიას სახელობის საქართველოს ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის სახელმწიფო მუზეუმი, ნუგზარ კვარაცხელია - ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის დირექტორის მოადგილე, ლილი მამაცაშვილი - ი. გრიშაშვილის სახელობის თბილისის ისტორიის სახელმწიფო მუზეუმის განყოფილების გამგე, ნანული სებუა - აჭარის სამუზეუმო გაერთიანების სწავლული მდივანი.

შემდეგი, II სემინარი — **„სახსრების მოზიდვის სტრატეგია“**, გაიმართება 2005 წლის 23-30 ივნისს, საქართველოში (საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის თანაორგანიზატორობით). მასში მონაწილეობას მიიღებენ აზერბაიჯანის, საქართველოსა და სომხეთის მუზეუმების წარმომადგენლები (5-5 კაცი), რომლებსაც იუნესკოს ექსპერტები შეარჩევენ.

გარდა ამისა, იუნესკოს განზრახული აქვს განახორციელოს მცირე სუბსიდიების პროგრამა, რომელიც დახმარებას გაუწევს მუზეუმებში წამოჭრილი მრავალრიცხოვანი სპეციფიკური პრობლემების ეფექტურ გადაწყვეტას (მაგალითად, საგანმანათლებლო პროგრამების, ბუკლეტების, გზამკვლევების მომზადება, აღჭურვილობის შექმნა და სხვ.).

## სამუზეუმო საქმის პრობლემები საქართველოში

საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში, საქართველოში, ისევე როგორც საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებში, კულტურის დარგში და მათ შორის მუზეუმების სფეროშიც გარკვეული იდეოლოგიზაციისა და უნიფიკაციის პოლიტიკა ტარდებოდა - მუზეუმები იმართებოდა ერთიანი სქემით, რაც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ მთლიანად მოიშალა.

ამდენად, ჩვენში ამჟამად, ისევე როგორც მთელ პოსტსაბჭოთა სივრცეში, მიმდინარეობს დრომოჭმული სტანდარტების რღვევისა და ახლებური განვითარების გზების ძიების პროცესი, რაც მძიმე სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციის ფონზე საკმაოდ რთულად ხორციელდება. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ჩვენ ვერ დაველოდებით ქვეყანაში მდგომარეობის აბსოლუტურ ნორმალიზებას, დრო არ იცდის და მუზეუმებისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის ბევრი პრობლემა გადაუდებელ გადაჭრას ითხოვს.

საქართველოში ამჟამად 250-ზე მეტი სხვადასხვა პროფილის (ისტორიული, ხელოვნების, მემორიალური, ლიტერატურის და სხვ.) მუზეუმია. მათგან 8 მუზეუმი ფინანსდება უშუალოდ საქართველოს კულტურის სამინისტროდან, რეგიონებში არსებული მუზეუმები - ადგილობრივი მმართველობის ბიუჯეტიდან, თბილისის მერიის დაქვემდებარებაშია 13 მუზეუმი, ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტს ეკუთვნის 14 მუზეუმი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიას - 8 მუზეუმი. მათ მიერ გამოყოფილი სუბსიდია გათვლილია მხოლოდ მუზეუმების პერსონალის ხელფასებზე, ხოლო მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მოწესრიგებისა და ბევრი სხვა საჭირო-როტო საკითხი კვლავ ღიად რჩება.

გასულ წელს საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის წარმომადგენლები გაეცნენ აშშ-სა და საბერძნეთის მუზეუმების საყურადღებო გამოცდილებას დაფინანსების, მართვის, მარკეტინგისა და სხვა მიმართულებების სტრატეგიული განვითარებისა და განხორციელების შესახებ. ამ მუზეუმების გამოცდილების გაცნობამ, ევროსაბჭოსა და იუნესკოს ექსპერტებთან კონსულტაციებმა, საქართველოს მუზეუმების წარმომადგენლებთან შეხვედრებმა და ჩვენს მიერ ჩატარებულმა სემინარებმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ქვეყანაში სამუზეუმო საქმე ითხოვს სასწრაფო რადიკალურ გარდაქმნას და მართვის ქმედითი მექანიზმების შემუშავებას.

მუზეუმების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მოწესრიგებლობის გარდა, დღევანდელი ქართული სამუზეუმო სივრცის ძირითადი პრობლემებია:

- არ არსებობს თანამედროვე სამუზეუმო მენეჯმენტი;
- მოუგვარებელია კოლექციების აღრიცხვა-დაცვა და ექსპონირება;
- არ არსებობს თანამედროვე სტანდარტების შესაბამისი ინვენტარიზაცია;
- განუვითარებელია სამუზეუმო მარკეტინგი და სახსრების მოზიდვის სტრატეგია;
- სავალალო ვითარება საგანმანათლებლო პროგრამების შემუშავების თვალსაზრისით;
- არ არსებობს სამოქალაქო საზოგადოებასა და მუზეუმებს შორის ურთიერთკავშირი;
- მუზეუმების დამთვალიერებელთა რაოდენობის კატასტროფული შემცირება;
- მუზეუმებში არ ინერგება ახალი ტექნოლოგიები;
- არ ხორციელდება ახალგაზრდა კადრების მომზადება და გადამზადება;
- საკანონმდებლო ბაზის არასრულყოფილება და მოუქნელობა;
- მუზეუმები ჩართულნი არ არიან თანამედროვე მსოფლიო კულტურულ პროცესებში.

სწორედ ეს საკითხები გვესახება პრიორიტეტულად სამუზეუმო რეფორმების გატარებისათვის და მიგვაჩნია, რომ მათი გადაჭრა ხელს შეუწყობს მოძველებული მართვის სისტემების განახლებასა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის დარეგულირებას, საგანმანათლებლო და სხვა სახის პროგრამების შემუშავებას, კოლექციების დაცვის სრულყოფას, იზოლაციის გარღვევისა და საერთაშორისო სამუზეუმო ინსტიტუციებთან ინფორმაციის გაცვლის პროცესს.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მიმდინარე ეტაპზე ამ მიზნების განხორციელებაში ნაკლებად მოიაზრება სახელმწიფო სტრუქტურები და ძირითადად უნდა დავეყრდნოთ თვით მუზეუმების უნარიან წარმომადგენელთა ინიციატივებს, აგრეთვე არასამთავრობო ორგანიზაციების ძალისხმევას, რომელსაც ძალუძს ბევრი ისეთი საკითხის გადაჭრა, რომლის მოგვარებადობა შესაძლოა ოფიციალურ სპეციფიკაში იწვევდეს.

და საერთოდ, სამუზეუმო საზოგადოება (მთლიანად კულტურის სექტორი) ეტაპობრივად, მაგრამ კონსისტენტურად უნდა დაემშვიდობოს იმედს, რომ მხოლოდ სახელმწიფოს ძალუძს მისი ფინანსური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება და სასიცოცხლო მნიშვნელობის პრობლემების გადაჭრა. ცხადია, სახელმწიფო სტრუქტურა არ ჰკარგავს მაკოორდინირებელ ფუნქციას და სწორედ მისი ხელშეწყობით უნდა ამოქმედდეს ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მისი შენარჩუნების კარგად შემუშავებული სტრატეგია, რაც შესაბამის კანონმდებლობასთან ერთად (თუნდაც „კანონი ქველმოქმედებისა და სპონსორობის შესახებ“, რომელიც ვერა და ვერ იქნა მიღებული!) მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში.

\* \* \*

**ეს მოხსენება წაკითხულ იქნა 2003 წლის 21 ნოემბერს, თბილისში UNESCO-ს მიერ ჩატარებული მრგვალი მაგიდის სხდომაზე (ინგა ქარაია). 23 ნოემბრიდან კი საქართველოში ბევრი რამ შეიცვალა. შეიცვალა კულტურის პოლიტიკაც.**

**ამჟამად საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო ამუშავებს ქვეყნის მუზეუმების სრული რეორგანიზაციის პროგრამას, რომელიც, მუზეუმების ახალი მოდელის შექმნასთან ერთად, მოიცავს ქმედითი რეფორმების გატარებას სამუზეუმო მენეჯმენტის მსოფლიო სტანდარტების გათვალისწინებით.**

სამუზეუმო პრობლემათა ზემოთჩამოთვლილი სპექტრი კი კვლავ უცვლელია და სამინისტროს შესაბამის დეპარტამენტს და მუზეუმების ხელმძღვანელებს მოუწევთ უაღრესად რთული საკითხების გადაჭრა და მართლაც რადიკალური რეფორმების გატარება, მჭიდრო ურთიერთობა სამოქალაქო საზოგადოებასთან — და ეს პროცესი უნდა მოიცავდეს თანამშრომლობის ყველა ასპექტს (ფინანსური ინვესტიციებიდან მოყოლებული, მრავლისმომცველი საგანმანათლებლო პროგრამებით დამთავრებული), რაც გულისხმობს სამუზეუმო ინსტიტუციების მდგრად განვითარებას, რის გარეშეც რეალურ შედეგს ვერ მივიღებთ.

**საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის ძირითადი მიზნებია:** ხელშეწყობა სამუზეუმო საქმის განვითარებისა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სრულყოფისათვის, საქართველოს მუზეუმების რეორგანიზაციისა და მართვის ნოვაციური მექანიზმების დანერგვისათვის, სამუზეუმო კოლექციების დაცვის, შესწავლის, პოპულარიზაციისა და საგანმანათლებლო პროგრამების შემუშავებისათვის — ტრენინგების, გამოფენების, სიმპოზიუმებისა და სხვადასხვა სახის პროექტების მეშვეობით.



საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის დამფუძნებლები არიან: საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმებისა (სურათების ეროვნული გალერეა, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისის ისტორიის ზუგდიდის ისტორიული მუზეუმი) და არასამთავრობო ორგანიზაციების (კულტუროლოგიური კვლევის ასოციაცია, GTG, ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრი, ძველი გალერეა) წარმომადგენლები. სამუზეუმო სფეროსა და საზოგადოების ქართველ წარმომადგენელთა გარდა, ასოციაციის მრჩეველთა საბჭოში შედიან ევროპისა და აშშ მუზეუმების სპეციალისტები, UNESCO-ს ექსპერტები.

ორწლიანი არსებობის მანძილზე საქართველოს მუზეუმების ასოციაციამ არაერთი მნიშვნელოვანი პროექტი განახორციელა, მათ შორის:

- მომზადდა და დაიბეჭდა კრებული-ცნობარი “მუზეუმების შესახებ” (საქართველოს კანონები “მუზეუმების შესახებ”, “კულტურულ ფასეულობათა საქართველოდან გატანისა და საქართველოში შემოტანის შესახებ” და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ”, სამუზეუმო ფონდის აღრიცხვა-დაცვის ინსტრუქცია, საქართველოს ყველა მუზეუმის კოორდინატები), საქ. კულტურის სამინისტროს ხელშეწყობით, 2003 წ.
- მუზეუმების საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი კონფერენცია სამუზეუმო მენეჯმენტის საკითხებზე (აშშ გამოცდილების მაგალითზე) — აშშ-ს საელჩოს ხელშეწყობით, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, 2003 წლის 18 მაისი.
- მომზადდა დადიანების სასახლეების საგანძურის II კატალოგი (ფოტოგრაფია და გრაფიკა) და მე-19 ს. ფრანგული გრაფიკურების გამოფენა (გაიმართა ალ. დიუმას სახელობის ფრანგული კულტურის ცენტრში, 2003 წლის 30 ივნისს).
- სემინარი სამუზეუმო მენეჯმენტის საკითხებზე აშშ ფულბრაიტის პროგრამის უფროსი სპეციალისტის ჯოზეფ კეიგლის ხელმძღვანელობით და აშშ-ს საელჩოს ხელშეწყობით (2003 წლის 5 ივლისი - თბილისი, ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრი).
- „ევროპის მემკვიდრეობის დღეები—2003“-ის ეგიდით ჩატარდა სამუშაო სემინარი საქართველოს მუზეუმების წარმომადგენელთა მონაწილეობით თემაზე: “საქართველოს მუზეუმების პრობლემები და მათი გადაჭრის გზები” — საქართველოს კულტურის სამინისტრო, 2003 წლის 17 სექტემბერი.
- მონაწილეობა ევროსაბჭოს ეგიდით გამართულ Training Visit for South Caucasus Museum Managers - ათენი (ბენაკის მუზეუმი, საბერძნეთი), 10-16 ნოემბერი, 2003 წ.
- იუნესკოსთან თანაორგანიზატორობით — International Round Table for Defining programme for Modern Museum Capacity – Building in the South Caucasus - თბილისი, 21-24 ნოემბერი.
- მორინ აპერნის (აშშ ნიუ-ჰემფშირის ხელოვნების გალერეის დირექტორი) საჯარო ლექციებისა და სემინარის ჩატარება მუზეუმოლოგიის საკითხებზე (აშშ-ს საელჩოს ხელშეწყობით, 2004 წლის 13-21 მაისი, ტექსტილის ხელოვნების ცენტრი).
- Programme for Modern Museum Capacity - Building in the South Caucasus - Mission Experts, მეორე ეტაპი, 21-29 აგვისტო, 2004 წ.
- ჯილიან პულის „Managing for Money“ (ხელოვნების ორგანიზაციებისათვის) - თარგმნა და გამოცემა (ფონდ „ქართუს“ გრანტი).

ამჟამად საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია მუშაობს ორ პროექტზე: „საქართველოს მუზეუმების რეესტრის შექმნა“ და „თბილისის მუზეუმების ცნობარი“, რომლებიც მომზადდება საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მუზეუმების სამმართველოსთან მჭიდრო თანამშრომლობით.

დაგეგმილია გზამკვლევების, ბუკლეტების, პოსტერების და სხვა საინფორმაციო მასალების მომზადება, მრგვალი მაგიდის, სემინარებისა და ვორკშოპების ჩატარება სამუზეუმო საქმის სფეროში არსებული პრობლემების გადაჭრაში ინვესტიციების მოზიდვის მიზნით, სატელევიზიო გადაცემების მომზადება საქართველოს მუზეუმების მდგომარეობაზე (დისკუსიები, სოციალური რეკლამების განთავსება და სხვა.), საგანმანათლებლო მუშაობის გააქტიურება (სამუზეუმო პოლიტიკის განსავითარებლად საჭირო მასალებისა და დოკუმენტების თარგმნა, გამოცემა, პოპულარიზაცია), კონკრეტული პროექტების რეალიზაციისათვის ხელშეწყობა.

\* \* \*

თანამედროვე მართვის სისტემებისა და ტექნოლოგიების გამოყენების, საქართველოს უნიკალური კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის დაცვის, მოვლა-პატრონობის, შენავლისა და პოპულარიზაციისთვის საქართველოს მთავრობა ქმნის საჯარო სამართლის იურიდიულ პირს - საქართველოს ეროვნულ მუზეუმს.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი იქმნება სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის, შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმისა და გიორგი ჩიტაიას სახელობის საქართველოს ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის სახელმწიფო მუზეუმის ბაზაზე და წარმოადგენს მათ ერთობლიობას.\*

**ჟურნალ „სპექტრის“, რედაქცია და საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია ბთხოვთ მოგვანოდოთ საბულისხმო მოსაზრებები სამუზეუმო სფეროს პრობლემების გადაჭრის გზაზე, აბრითვე ინფორმაცია საქართველოს მუზეუმებში მიმდინარე პროცესებსა და სიახლეებზე.**

---

\* ჟურნალ „სპექტრის“ რედაქცია შემდეგ ნომერში გამოაქვეყნებს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დებულებასთან, კონცეფციასა და სტრუქტურასთან დაკავშირებულ მასალებს.

სამკაული და ისტორია  
(მოძრავი გამოფენა)



**გამოფენის კონცეფცია:** გავაცოცხლოთ ისტორია, ისე რომ არ დაიკარგოს მისი მხატვრული ღირებულება.

გამოფენაზე (პროექტის დირექტორი და გამოფენის კურატორი მაკა დვალიშვილი - ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრის პრეზიდენტი; კონსულტანტები: იულონ გაგოშიძე - საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი, კიაზო ფიცხელაური - არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, ოთარ ჯაფარიძე - არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, ბესო მაისურაძე - არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, თემურ ბიბილური - დიდი მცხეთის

მუზეუმ-ნაკრძალი, ანი ჭეიშვილი - ს. ჯანაშიას საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი) წარმოდგენილია საქართველოს ტერიტორიაზე შილდა, ბედენი, ახალგორი, სამთავრო, ვანი, სხვ., ჩატარებული გათხრების დროს აღმოჩენილი ნივთების ასლები, ისტორიული ფოტოსურათები და დოკუმენტური მასალები. ორიგინალები დათარიღებულია ძვ.წ XXV — ახ.წ V საუკუნეებით. ნივთების უმრავლესობა დაცულია ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში.

გამოფენაზე მოსული მნახველი გაეცნო საქართველოს წინაქრისტიანულ ისტორიას, ასევე მას მიეცა შესაძლებლობა შეეძინა უძველესი სამკაულის ასლები, მცირე პლასტიკისა და დეკორატიული კერამიკის ნიმუშები.

აღნიშნული პროექტი წარმოადგენს ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრში მიმდინარე პროგრამების „გადავარჩინოთ ქართული კულტურული მემკვიდრეობა“ და „ქართული რენვის განვითარება და მარკეტინგის“ კომბინაციას, რომელთა მიზანია საქართველოს ისტორიული ძეგლებისა და საგანძურის დაცვა, კულტურული ინსტიტუციებისა და ხელოვნებისათვის ეკონომიკური საფუძვლების შექნა, ასევე ქართული კულტურისადმი ადგილობრივი და საერთაშორისო საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა.

2000 წელს ამ პროექტის ფარგლებში და საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმთან თანამშრომლობით ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრში გაიმართა სამუზეუმო ასლების პირველი გამოფენა, (დამფინანსებელი Philip Morris/ATA); 2000-2004 წლებში კოლექცია წარდგენილი იყო საერთაშორისო ჩვენებებზე- Fiera Milano (მილანი, 2000, 2002, 2004), ამერიკის შეერთებული



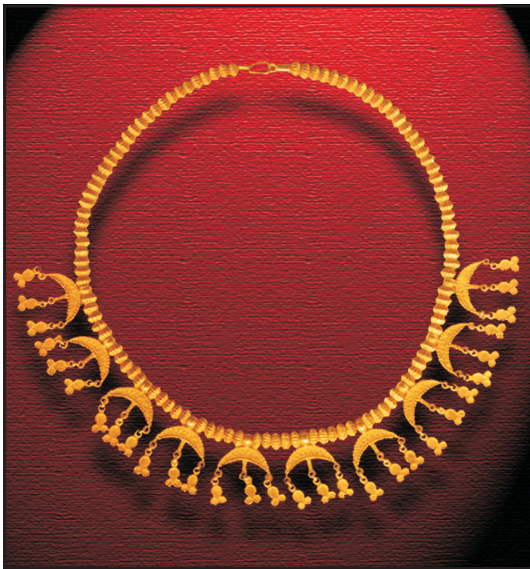


შტატები - New York Gift Fair/ATA (2000,2002), ამერიკის მუზეუმების ასოციაცია/ მუზეუმების საბითუმო პროდუქციის კონფერენცია & ექსპო (პორტლანდი, 2004), სამხრეთ კავკასიის საჩვენებელი გამოფენა JETRO-ში (ტოკიო, 2001), Tendense, (ფრანკფურტი, 2001) და სხვა.

უცხოური დონორი ორგანიზაციების მხარდაჭერით 2005 წელს გამოფენა იმოგზაურებს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, მონაწილეობას მიიღებს ნიუ-იორკის საერთაშორისო სასაჩუქრე ჩვენებაზე, ქ. ვაშინგტონში საერთაშორისო საფინანსო კორპორაციის (IFC) საგამოფენო დარბაზში, საქართველოს კულტურაზე ლექციის თანხლებით, გაიმართება ტეხასის უნივერსიტეტში და სხვა.

პროექტის განხორციელება შესაძლებელი გახდა Trust for Mutual Understanding (TMU)/ Aid to Artisans (ATA), British Petroleum (BP) ფინანსური მხარდაჭერით. სხვა მხარდამჭერები არიან ამერიკის შეერთებული შტატების საელჩო საქართველოში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმისა და საქართველოს არქეოლოგიური ცენტრის თანამშრომლები, ხელოვნებისა და განათლების საერთაშორისო ფონდი.

საქველმოქმედო გამოფენიდან შემოსული თანხები მოხმარდება ხელოვანებსა და მუზეუმებს, შესაძლებლობას მისცემს ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრს კვლავ განახორციელოს საქართველოს მუზეუმებთან და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვასთან დაკავშირებული პროექტები.



ნინო ჭოლოშვილი

კურატორების საერთაშორისო სიმპოზიუმი თბილისში



2004 წლის 14-16 მაისს თბილისის გოეთეს ინსტიტუტში მოენყო სიმპოზიუმი - ძიება საზღვრების გარეშე, რომლის მთავარ თემას წარმოადგენდა კურატორული საქმიანობა და კურატორის როლი თანამედროვე ხელოვნებაში.

სიმპოზიუმს წინ უსწრებდა ერთკვირიანი ვორკშოფი მაფ—მედია არტ ფერმაში კავკასიაში მოღვაწე კურატორებისათვის.

თანამედროვე ხელოვნების სამყაროში კურატორს, შეიძლება ითქვას, იგივე მნიშვნელობა მიენიჭა, რაც ხელოვანს. კურატორები ეძებენ და არჩევენ ხელოვანებს მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ადგილობრივი თუ საერთაშორისო გამოფენებისთვის. გარკვეული დროით ისინი განსაზღვრავენ ამა თუ იმ მიმდინარეობის, ცალკეული პირისა და, შესაძლოა, მთელი რეგიონის წარმატებასაც საერთაშორისო სარბიელზე. საერთაშორისო მნიშვნელობის მქონე კურატორი ხელოვნების სამყაროში ცენტრალურ ფიგურად იქცა. მისი სტატუსი ხშირად ცნობილი ხელოვანისას აღემატება. ამავე დროს ნებისმიერს, მიუხედავად ცოდნისა და გამოცდილებისა, შეუძლია კურატორობის "დაბრალება", განურჩევლად იმისა, იქნება ის ხელოვნების ისტორიკოსი, გალერეის მფლობელი, თავად ხელოვანი, თუ სრულიად სხვა პროფესიის ადამიანი.

დღეს კურატორისთვის ისევე, როგორც ხელოვანისთვის —მობილურობა" წარმატების მისაღწევად მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს, რადგან თანამედროვე ხელოვნების ბაზარი მუდამ ახალი ტერიტორიების ათვისებას მოითხოვს. თანამედროვე ხელოვანიც და კურატორიც ხშირად ხანგრძლივი დროით ტოვებს სამშობლოს და ცდილობს უცხოეთში განავითაროს თავისი საქმიანობა. და რადგან თანამედროვე სამყაროში ინფორმაციის გაცვლისა და კომუნიკაციის პროცესი სულ უფრო მარტივდება, რაც გლობალიზაციის დადებით გავლენად აღიქმება, კულტურათაშორისი გაცვლაც არ ხორციელდება მხოლოდ ერთი მიმართულებით. თუმცა ბევრი ხელოვანი თვლის, რომ ამ პროცესმა შესაძლოა საშიშროება შეუქმნას მისი საკუთარი კულტურისა და თვითმყოფადობის დაკარგვას. მსგავსი პრობლემები საქართველოსთვისაც უაღრესად აქტუალურია.

გასაგები მიზეზების გამო, მთლიანად აღმოსავლეთ ევროპაში და ცხადია, საქართველშიც კურატორულ საქმიანობას არ გააჩნია ტრადიცია და არ განვითარებულა იმ სახით, როგორც დასავლეთში.

რას ნიშნავს, იყო შუამავალი კულტურათაშორის დიალოგში? რას გულისხმობს კულტურათაშორისი გაცვლის ახალი ფორმების ძიება, ან კიდევ კურატორული საქმიანობა გლობალიზაციის ეპოქაში? როგორია ახალი სტრატეგიებისა და კავშირების განვითარების შანსები პერიფერიულ რეგიონებში - ეს და კიდევ სხვა მრავალი საკითხი სამდღიან სიმპოზიუმზე განიხილებოდა.



სიმპოზიუმის მონაწილეთა შორის იყვნენ ინტერკულტურული გამოცდილების მქონე კურატორები, ხელოვანები და კულტურის სფეროში მოღვაწე ჟურნალისტები:

გერმანიიდან - უტე მეტა ბაუერი (დოკუმენტა 11-ის თანაკურატორი, ბერლინის თანამედროვე ხელოვნების მესამე ბინალეს მხატვრული ხელმძღვანელი. 2002 წლიდან ოსლოში *Office For Contemporary Art Norway*-ს ხელმძღვანელი), კრისტიანა ოლმერი (ხელოვანი, ფრაიბურგი), ვერონიკა რადულოვიჩი (ხელოვანი, ბილფელდი, დოცენტი, *University*

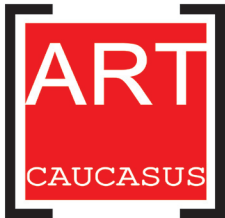
*of Fine Arts*, ჰანოი);

შვეიცარიიდან - ჰელენ ჰირში (პროექტის ორგანიზატორი, დამოუკიდებელი კურატორი, ბაზელი), კატრინ რაისტი (დამოუკიდებელი კურატორი, ბერნი), ბერნარდ ბიშოფი (საერთაშორისო კურატორი და გალერისტი, თუნი), სამუელ ჰერცოგი (*Neue Zürcher Zeitung*-ის კულტურის რედაქტორი/ხელოვანი, ბაზელი), დანიელ ბრეფინი ((ხელოვანი, მაფ-მედია არტ ფერმას კოორდინატორი, თბილისი და ბაზელი); აზერბაიჯანიდან - ჩინგიზ ბაბაევი (ხელოვანი და კურატორი, *ARTS etc...*-ს პრეზიდენტი, ბაქო);

სომხეთიდან - ევა ხაჩატრიანი (*ACCEA*-ს კურატორი, ერევანი); საქართველოდან - ილიკო ზაუტაშვილი (ხელოვანი, *Center for Global Coordination of Culture and Art – CGCCA*), ლევან ჭოლოშვილი (ხელოვანი, *Contemporary visual art foundation*), ვატო წერეთელი (ხელოვანი და კურატორი, მაფ-მედია არტ ფერმას ხელმძღვანელი), ქეთი ჯაფარიძე (ხელოვნების კრიტიკოსი, თბილისი და ლონდონი), ნინო ჭოლოშვილი (ხელოვნებათმცოდნე, პროექტის ორგანიზატორი).



სიმპოზიუმის მსვლელობისას თბილისის გოეთეს ინსტიტუტში მოენყო კრისტიანა ოლმერის გამოფენა, ასევე შვეიცარიული, სომხური, აზერბაიჯანული და ქართული ვიდეო არტის ჩვენება.



პროექტი გულისხმობს ძლიერი და კოორდინირებული არტბიზნესის სტრუქტურის შექმნისა და ჩამოყალიბების მიზნით კონკრეტული ქმედებების ჩატარებას. იგი რეალურ პერსპექტივას წარმოადგენს რეგიონალური თანამშრომლობისა და პარტნიორობის საფუძველზე შეიქმნას **ერთიანი კულტურულ-ეკონომიკური სივრცე** - ყოველწლიური ვიზუალური ხელოვნების საერთაშორისო ექსპოს /ბაზრობის „არტ-კავკასიის“, სახით, რომელიც ხელს შეუწყობს თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას, განსხვავებულ

კულტურათა ფასეულობების თანაარსებობის პროპაგანდას, სამხრეთ კავკასიის რეგიონის კულტურული მრავალფეროვნების დემონსტრირებას, საერთო კავკასიური ბაზრის ჩამოყალიბებასა და მთლიანად რეგიონის კულტურის პოპულარიზაციას.

**პროექტის მიზანი** - სამხრეთ კავკასიის თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების არტბაზრის ფორმირების ხელშეწყობა და არსებულ ბაზარზე მსოფლიოში აპრობირებული ტრადიციისა და პრაქტიკის ყოველწლიური ბაზრობის, ექსპოს - „არტ-კავკასია“, დანერგვა, როგორც რეგიონში არტბიზნესისა და არტბაზრის არსებობისა და განვითარების ხელშეწყობი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სეგმენტი.

**პროექტი დაფინანსებულია** - ევრაზიის ფონდის, სამხრეთ კავკასიის თანამშრომლობის პროგრამის მიერ, მთავარი დონორი ამერიკის შეერთებული შტატების საერთაშორისო განვითარების სააგენტო /USAID/

**პროექტის ავტორები** - არასამთავრობო ორგანიზაციები „კავშირი ახალი ხელოვნება“, (საქართველო) „აზერბაიჯანის მხატვართა კავშირი“, და „კულტურის მოღვაწეთა საზოგადოებრივი ორგანიზაცია ელეგია“, (სომხეთი).

**პროექტის ფარგლებში:** 2002 წლის 22 ნოემბერს, საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტროში, გაიმართა სამხრეთ კავკასიის პირველი რეგიონალური „არტფორუმი“, რომლის ინიციატორი იყო კავშირი „ახალი ხელოვნება“, (დირექტორი ნანა ყირმელაშვილი).

ფორუმში მონაწილეობა მიიღეს საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის თანამედროვე ხელოვნების სფეროში მომუშავე გალერეებისა და არასამთავრობო ორგანიზაციების წარმომადგენლებმა, მხატვრებმა, ჟურნალისტებმა და საქართველოში აკრედიტირებული საერთაშორისო დიპლომატიური მისიების წარმომადგენლებმა.

2003 წელს - სამხრეთ კავკასიის სამივე ქვეყანაში (საქართველო, სომხეთი და აზერბაიჯანი) ჩატარდა





სემინარები და ტრენინგები არტმენეჯმენტისა და ბაზრის ჩამოყალიბების ხელშეწყობაში.

პროექტით გათვალისწინებული იყო შემდეგი სამუშაოების ჩატარება:

სამხრეთ კავკასიის თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების საინფორმაციო ბანკის, მონაცემთა ბაზისა და ვებ-გვერდის „არტ-კავკასია“, - [www.artcaucasus.ge](http://www.artcaucasus.ge) შექმნა. ელექტრონული წიგნი-ცნობარის „კავკასიის ვიზუალ არტბიზნეს ინფოსა“, და კატალოგის „არტ კავკასიის“, გამოშვება. 2004 წლის ოქტომბერში - ვიზუალური ხელოვნების პირველი საერთაშორისო ბაზრობის

„არტ-კავკასიის“, ჩატარება, მისი კვალიფიციურ ბირჟად გადაქცევა და საერთაშორისო არტ-ბირჟების კალენდარში შეყვანა.

რეგიონის სამივე ქვეყანაში ჩატარდა თანამედროვე ხელოვნების ბაზრის პირველი მარკეტინგული კვლევა, რაც საშუალებას იძლევა ძირფესვიანი მარკეტინგული კვლევის საფუძველზე შეიქმნას პირველი სტატისტიკური მონაცემები ამ ქვეყნებში არსებული პრობლემებისა და ხელოვნების ამ დარგისადმი ინტერესის შესახებ. სხვა ქვეყნების გამოცდილების გაზიარებითა და ჩვენი ქვეყნების მენტალიტეტის გათვლით, იმ მარკეტინგული მექანიზმების დანერგვისა, რაც განაპირობებს არსებული პროდუქციის მაქსიმალურ მიტანას დაინტერესებულ საზოგადოებამდე /მომხმარებლამდე/.

პროექტის ფარგლებში შეიქმნა საერთაშორისო ექსპერტთა საბჭო, რომელშიც მონვეულნი იყვნენ სხვადასხვა ქვეყნების გამოცდილი არტექსპერტები, კურატორები, ხელოვნებათმცოდნეები და ორგანიზატორები. მათ შორის: „არტ-ჩიკაგოს“ ერთ-ერთი ორგანიზატორი ჯონ ვილსონი, „არტ-მოსკვას“, ორგანიზატორის ასისტენტი ნატაშა ფილონენკო, ისტამბულ ბიენალეს დამფუძნებელი და დირექტორი ბერალ მადრა, ცნობილი რუსი კურატორი და ექსპერტი, მოსკოვის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის დირექტორი ლეონიდ ბაჟანოვი და პოლონელი კურატორი ნატაშა ვორჩოლაკი.

პროექტს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ახალი ტენდენციების გამოვლენის, პოპულარიზაციისა და განვითარების საქმეში, ერთიანი კავკასიური ბაზრის ფორმირებაში, რომლის ცენტრიც ყოველწლიურად თბილისი იქნება. „არტ-კავკასია 2004“, - იძლევა ფართო საშუალებას ინტერკულტურული დიალოგის განახლებისა და გაგრძელების, ფართო აუდიტორიის მონვევის, ხელოვნების ამ სფეროს სრულყოფილად დემონსტრირებისა და დისტრიბუციის, ბიზნეს-სტრუქტურის დაინტერესებისა და ამ სფეროში კაპიტალდაბანდების, რაც დროთა განმავლობაში განაპირობებს როგორც ქალაქის გააქტიურებას, ასევე კულტურული ინდუსტრიის, არტბიზნესისა და არტტურიზმის განვითარებას.

პროექტის დასკვნითი ნაწილი - გამოფენა-დათვალიერება გაიმართა 1-3 ოქტომბერს, სავაჭრო ცენტრ „ჯი-თი-სი“-ში (თბილისი).





ლონისძიების ფარგლებში 55 ბოქსი იქნა და-კავებული გალერეებისა თუ არტ ცენტრების მიერ. აზერბაიჯანი (16 ბოქსი), სომხეთი (14), საქართველო (17), მოსკოვი (4), პეტერ-ბურგი (1), ბრატისლავის ვიდეო-პროექტი. სტატისტიკური მონაცემების მიხედვით, არტექსპოს ესტუმრა დაახლოებით 15000 დამთვალიერებელი. ექსპოზე წარმოდგენილი იყო 600 მხატვრის 1200 ნამუშევარი. სამი დღის განმავლობაში გაყიდული იქნა 220-ზე მეტი სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები.



არტ-კავკასია - 2004-ის ფარგლებში ჩატარდა საერთაშორისო ფორუმი - კონფერენცია, რომელსაც ესწრებოდა 120 მონაწილე: არტცენტრებისა და გალერეების მფლობელები, ხელოვნებათმცოდნეები, მხატვრები და სტუდენტები საქართველოდან, სომხეთიდან და აზერბაიჯანიდან.

მარკეტინგული კვლევის მონაცემებისა და პროექტისადმი ინტერესის მიხედვით, არტ-კავკასია - 2005 კიდევ უფრო წარმატებულად უნდა ჩატარდეს. ევრაზიის ფონდი, კანადის საერთაშორისო განვითარების სამსახური „კესო“, თურქეთის საერთაშორისო თანამშრომლობის სააგენტო, ამერიკისა და პოლონეთის საელჩოები მზად არიან მომავალ წელს კვლავ აღმოუჩინონ პროექტს ფინანსური მხარდაჭერა. ორგანიზატორთა მიზანია: არტ-კავკასია - 2005-ის ფარგლებში ჩართულნი იქნენ საქართველოში მოქმედი ყველა საერთაშორისო ინსტიტუცია და საელჩო - საკუთარი ქვეყნების ვიზუალური ხელოვნების წარმოსაჩენად.

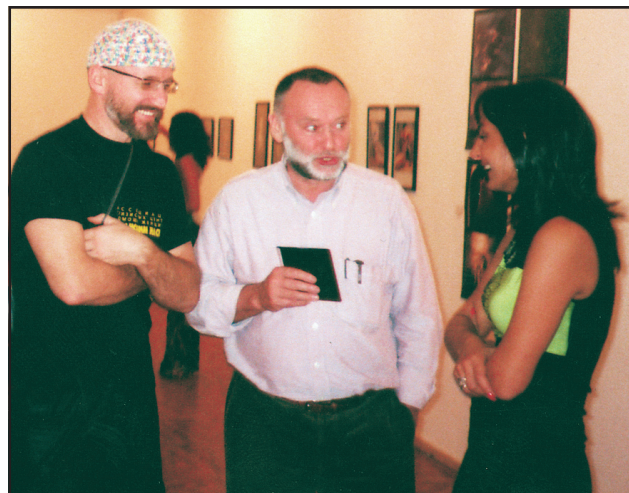
## ქარავანსარაი 2004

(თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების საერთაშორისო ფორუმი)

ხელოვნების გაცვლისა თუ კულტურული თანამშრომლობის იდეა და ფორუმის ორგანიზების მნიშვნელობა თავისთავად არ არის ახალი. უახლესი კულტურული, ეკონომიკური, გეოპოლიტიკური კლიმატი ხელოვნებისა და კულტურის სფეროში ახალი სტრატეგიის გატარებას ერთნაირად მოითხოვს კავკასიის ქვეყნებსა და ევროპულ საზოგადოებაში. საბჭოთა კავშირის პერიოდში, მასში შემაჯავლი ყველა ქვეყნის მხატვრული გამოვლინება ცენტრისაკენ (მოსკოვი) იყო მიმართული. ახლა კი ეს ცენტრები დაყოფილია. კავკასიაში (ერევანი, ბაქო, თბილისი) ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, შეინიშნება ინდივიდუალური კულტურული პოლიტიკის ჩამოყალიბების მცდელობა. უცხოურ კულტურულ ინსტიტუციებზე დაყრდნობით და საკუთარი ქვეყნის იმიჯის შექმნით, თითოეული მათგანი ცდილობს საკუთარი პოზიცია დაიმკვიდროს და თავისი ქვეყნის კულტურული ცენტრი გახდეს.

2002 წლის 16-26 სექტემბერს სტრასბურგში ჩატარდა ფორუმი „Artistic Mobility, Contemporary Utopia,„ სადაც მონაწილეობა მიიღო მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მხატვარმა, ხელოვნებათმცოდნემ და კურატორმა. მათ შორის, აზერბაიჯანის, სომხეთის და საქართველოს წარმომადგენლებმა. ფორუმზე N გალერეისა (ნინო მეტრეველი) და პარიზის თანამედროვე ხელოვნების ცენტრის “ევროპა — კავკასიის” (შალვა ხახანაშვილი) ინიციატივით, გაჩნდა იდეა საქართველოში ჩატარებულიყო თანამედროვე ხელოვნების ფორუმი. ამ იდეას მხარი დაუჭირა ევროკავშირთან არსებულმა კულტურული გაცვლების ორგანიზაციამ „აპოლონია“ (დიმიტრი კონსტანტინიძისი), ოლგა მაკროფმა (პომპიდუს ცენტრის თანამედროვე ხელოვნების ნაციონალური მუზეუმი), ხელოვნებათმცოდნე ჟან დე ბრაინმა (საფრანგეთი), მარტინა კრამერმა (მხატვარი), აზერბაიჯანისა და სომხეთის წარმომადგენლებმა და სხვ.

2002 წლის დეკემბერში, სალონიკის ფორუმზე (ორგანიზატორები: „აპოლონია“, სტრასბურგი, არტ-ბოქსი — სალონიკი, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, სალონიკი) საქართველოში ფორუმის ჩატარების იდეა რეალური გახდა და ჩამოყალიბდა მისი ძირითადი მიზნები და სტრატეგია.



ფორუმის ორგანიზატორები იმედოვნებენ, რომ თბილისის მნიშვნელოვან როლს ითამაშებს ევროპულ მხატვრულ მოძრაობასა და კულტურულ გაცვლაში, რადგან საქართველო კავკასიის რეგიონში ისტორიულად კულტურულ, ეკონომიკურ პოლიტიკურ გზაჯვარედინზე მდებარეობდა. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ სალონიკის ფორუმს წინ უსწრებდა სალონიკში ჩატარებული სხვადასხვა ქვეყნის სახელმწიფო წარმომადგენლების (კულტურის დარგში) შეხვედრა, სადაც



საქართველოს კულტურის სამინისტრომ ოფიციალურად მხარი დაუჭირა თბილისის ფორუმის 2003 წლის პროექტს.

ორგანიზატორებმა მიზნად დაისახეს კავკასიის რეგიონში რეგულარული ხასიათის, მაღალხარისხიანი, კარგად ორგანიზებული პროგრამის შექმნა, **რეგიონალური** თანამშრომლობის განვითარება და საერთაშორისო დიალოგის დამყარება, რაც ხელს შეუწყობს **კავკასიის ქვეყნების** თანამედროვე ხელოვნების ევროპულ ასპარეზზე გატანას, ახალ კონტაქტებს და მის განვითარებას. ამასთანავე, საშუალებას მოგვცემს დავაფიქსიროთ უკვე კულტურულ მემკვიდრეობად ქცეული თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშები, განვსაზღვროთ მათი როლი და რაც მთავარია, სათანადო ადგილი დავუმკვიდროთ მსოფლიო ხელოვნების სივრცეში.

**ფორუმის ფარგლებში:**

**2003 წლის ოქტომბერში მოეწყო კონფერენცია-სემინარები (სახელმწიფო უნივერსიტეტი), სადისკუსიო მრგვალი მაგიდეები, (N გალერეა, გოეთეს ინსტიტუტი, საფრანგეთის კულტურის ცენტრი),** სადაც განიხილული იქნა ვიზუალური ხელოვნების საკითხები, მათი დღევანდელი მდგომარეობა და მომავალი პერსპექტივა. ასევე მოეწყო გამოფენები, მუსიკალური ფესტივალი, ვიდეო-ფორუმი.

2004 წლის მაისში პროგრამა “ქარავანსარაის” ფარგლებში მოეწყო 9 მასტერკლასი (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის სამხატვრო აკადემია) და 6 გამოფენა (N გალერეა, “ქარვასლა”, საფრანგეთის კულტურის ცენტრი, გოეთეს ინსტიტუტი).

განხორციელდა მხატვრული პროექტები, ინსტალაციები და პერფორმანსები ევროპელი (ხმელთაშუა ზღვის და შავი ზღვის აუზის ქვეყნები) მხატვრების მონაწილეობით.

მასტერკლასები: მონიკა მატრაზეკი (სტრასბურგი), დანიელ დეპუტო (სტრასბურგი), ვალენტინ სტეფანოვი (სოფია), გიორგი კაზანოვი (სტრასბურგი), ალფრედ კარაპეტიანი (პარიზი), ბერნარდ გარბეტი (ბერლინი), სებასტიან პლუტი (პარიზი), დეუან სპასოვიჩი (სკოპია), ალექსანდრე პერიგო (პარიზი)

2004 წლის 2-4 ოქტომბერს თანამედროვე ხელოვნების განვითარების საერთაშორისო ასოციაციის (N გალერეა), კულტურის საკოორდინაციო ცენტრის მიერ განხორციელდა პროგრამა „ქარავანსარაის“ მესამე პროექტი (კურატორები: ნინო მეტრეველი, შალვა ხახანაშვილი. კოორდინატორები: ლელა ბაკურაძე, ნინო ცეცხლაძე). პროექტის ოფიციალური გახსნა მოეწყო ალ. დიუმას სახელობის საფრანგეთის კულტურის ცენტრში. აქვე ნაჩვენებია იყო “Art Digital Video”, კურატორი ლოურენს ჰაზო-დრეიფუსი.

N გალერეაში წარმოდგენილი იყო გალერეის კოლექცია (ფერწერა, ფოტო, ვიდეო) კარლო კაჭარავა, გია ეძვერაძე, ლუკა ლასარეიშვილი, კოკა რამიშვილი, მამუკა ჯაფარიძე, ნიკო ცეცხლაძე, თემურ ჯავახიშვილი, გურამ ნიბახაშვილი, კოკა ცხვედიანი.



პროგრამის ფარგლებში გაიმართა ფოტო-ექსპოზიცია “Sensewall” (ოლეგ კულიკი, ანდრეი მოლოტკინი, ნატალია ლიახი, ჟერარ კორანი, ფ.ფ. ოსანგი, ჟაკ კრენი, პატრის ფუმა კორტისი, ოკლიკ რემი, ჟან კლოდ ზულო, მონიკა კულიკა პოლონეთი), ბარბარა პეონი (მექსიკა), სუზან კანტაკი (აშშ), ჰეიკე იემონნეკი, კარინ ლუდმანი (გერმანია) კლაუდია დიასი (პორტუგალია), მარკო ბერეტი, გუიდო ფორნარო (იტალია), ელზა ბოტმანი (ნიდერლანდები), შალვა ხახანაშვილი, ნატა ფირცხალავა, ნინო ციციშვილი, ნანა კობერიძე, ირმა შარიქაძე.

ნაჩვენები იქნა “ვიდეო-მესიჯი” (ალექსანდრე პერიგო, ნატალია ლიახი, კარინ ლუდმანი, ოლეგ კულიკი), პერფორმანსი “The mana” (მაურო მარჩენარო), კომპანია “ნინა ვინტროფი და მოცეკვავეების” ვიდეო ფილმები.

## მხატვრული ტექსტილის ცენტრი სოლოლაკში

თბილისში, ამაღლების 23 ნომერში, უკვე ერთი წელია, რაც ამუშავდა მხატვრული ტექსტილის ცენტრი. ეს ცენტრი დაარსდა „ქართული ტექსტილის ჯგუფის“ მიერ და შესაბამისად, აქ ხორციელდება პრაქტიკულად ყველა ის ღონისძიება, თუ საქმიანობა, რითიც არის დაკავებული ეს გაერთიანება, კერძოდ:

ტექსტილის მხატვართა შემოქმედების ხელშესაწყობად სისტემატურად იმართება ვორქშოპები მსოფლიოში ავტორიტეტული სპეციალისტების მიერ, რომლებიც ჩვენს მხატვრებს აცნობენ სხვადასხვა სახის ახალ ტექნიკას, რომლებიც მასალის დამუშავების საავტორო, სპეციფიკურ ტექნოლოგიებს (თექა, აბრეშუმი, აბრეშუმის ქაღალდი; ბეჭდვა, ღებვა და ა.შ.).

აქვე უნდა ითქვას, რომ წლების მანძილზე ჩატარებული ამ სამუშაო შეხვედრების შედეგებს თვალსაჩინოდ ვხედავთ ნებისმიერ გამოფენაზე – ჩვენი მხატვრები აქტიურად იყენებენ შექმნილ უნარ-ჩვევებს, ახალ ინფორმაციას. გარდა ამისა, ვორქშოპები კარგ შემოქმედებით სტიმულს აძლევს ყველა მონაწილეს.



იუნესკოს ექსპერტები მხატვრული ტექსტილის ცენტრში

აქტიურად მიმდინარეობს ტრადიციული ტექნოლოგიების შესწავლა და გაცნობა, რაც ემსახურება კულტურული მემკვიდრეობის ცოცხლად შენახვას. „ქ.ტ.ჯ.-ი“ ახორციელებს პროექტს, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში რენვის აღორძინების ხელშეწყობას გულისხმობს, ამასთან, იკრიბება და სისტემური ხასიათი ეძლევა შესაბამის ინფორმაციას.

პარალელურად ტარდება ვორქშოპები, რომელზეც ოსტატები წარმოადგენენ თავიანთ ნაწარმს, მისი დამზადების თავისებურებებს (მაგ.: დუისელი ქისტების თექა).

არანაკლებ ინტენსიურია სწავლების პროგრამებიც. „ქ.ტ.ჯ.-ის“ ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოადგენს პრაქტიკული ცოდნისა და ინფორმაციის გავრცელება – ახალი მიდგომების, ტექნოლოგიების, მასალის დანერგვა. ამიტომ გაერთიანების საგანმანათლებლო საქმიანობას ორი ძირითადი მიმართულება აქვს:

პროფესიონალებისათვის და მოყვარულებისათვის (აქ ასაკი სხვადასხვაა: ბავშვები, მოზარდები, ზრდასრულები). იმართება ვორქშოპები და სასწავლო კურსები (ბატიკა, თექა, ლებვა, დანვნა...).

ცენტრის არსებობამ შესაძლებლობა მისცა მსურველებს, გაერთიანებულიყვნენ ქვილთის ჯგუფში, რომელიც აქტიურად მუშაობს და უკვე საკუთარი გამოფენაც კი მოაწყო.

რასაკვირველია, სისტემატურად ეწყობა გამოფენები, რომელზეც მხატვრული ტექსტილის ნაირსახეობათა მთელი სიმრავლეა წარმოდგენილი.

ცენტრში მოქმედებს ბიბლიოთეკა, რომელიც ძირითადად შედგენილია „ქ.ტ.ჯ.-ის“ უცხოელი მეგობრების და თანამდგომი მხატვრების გამოგზავნილი წიგნებისა და პერიოდული გამოცემებისაგან.

ამჟამად მხატვრული ტექსტილის ცენტრში გახსნილია საშობაო გამოფენა-გაყიდვა, რომელიც ყოველდღე მასპინძლობს თბილისელებსა და დედაქალაქის სტუმრებს.



\* „ქართული ტექსტილის ჯგუფი“ - (GTG) დაფუძნდა 1993 წელს, წარმოადგენს მხატვრებისა და მკვლევარების გაერთიანებას. ჯგუფი აერთიანებს 80-მდე მხატვარს, აქტიური წევრები არიან: აბზიანიძე მანანა, აზიკური ნანული, ასპინძელაშვილი ქეთი, ბერიძე მარიკა, ერისთავი ეკა, იაგორაშვილი ნინო, კოშორიძე ირინა (დამფუძნებელი), კუპრავა ნინო (დამფუძნებელი), ლავრინენკო ირინა (დამფუძნებელი), პოპიაშვილი ხათუნა, სირაძე ეკა, ტატიშვილი ქეთი, ქავთარაძე ქეთი, ყვავილაშვილი ნინო, ყიფშიძე ნინო (დამფუძნებელი; პრეზიდენტი), ჩაჩხიანი ნინო (დამფუძნებელი), ციციშვილი ქეთი (დამფუძნებელი), ცისკარიშვილი სალომე, წინამძღვრიშვილი მაია (დამფუძნებელი), ხოფერია ირმა, ხუნწარია ეკა, შონია სოფო.

## პროექტი - „სამშაბათი გასულია“

2004 წლის სექტემბერს ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორიის (AIRL) თაოსნობით თბილისის ისტორიის მუზეუმში და კლუბ 22-ში შესდგა თანამედროვე ხელოვნებაში საქართველო-შვეიცარიის ერთობლივი პროექტი „სამშაბათი გასულია.“ პროექტის კოორდინატორი შვეიცარიის მხრიდან იყო თავისუფალი კურატორი და კრიტიკოსი დანიელ ბაუმანი, რომელიც იმავდროულად ადოლფ ვოლფის ფონდის (ბერნის ხელოვნების მუზეუმი) და ნორდ-ტანგენ-კუნსტანგენის (ბაზელი) კურატორადაც მუშაობს, საქართველოს მხრიდან კი ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორიის თანამშრომელი, ხელოვნების ისტორიკოსი მზია ჩიხრაძე. აღნიშნული პროექტის ფარგლებში გაიმართა გერმანელი, შვეიცარელი, ამერიკელი და დანიელი მხატვრების ნამუშევრების გამოფენა, ექსპერიმენტული ფილმებისა და ვიდეო ნამუშევრების ჩვენება, თანამედროვე ქართველ მხატვართა გამოფენა.

პროექტის განხორციელებისთვის დიდი წვლილი გაიღეს შვეიცარიის კულტურის ფონდმა (ProHelvetia Kulturstiftung), საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრომ, სამხრეთ კავკასიაში შვეიცარიის თანამშრომლობისა და განვითარების სააგენტომ.

პროექტი „სამშაბათი გასულია“ ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორიამ (AIRL) განახორციელა როგორც „DifferAnce 3“-ის, თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო სემინარის, მოსამზადებელი, შუალედური პროექტი. „DifferAnce 1“ და „DifferAnce 2“ უკვე გაიმართა 2000 და 2002 წლებში. ამჯერად მიმდინარეობს მუშაობა აღნიშნული სემინარების ციკლის მესამე ნაწილის „DifferAnce 3“-ის ჩასატარებლად, რომელიც უახლოეს მომავალში გაიმართება.

შვეიცარიის მხრიდან პროექტის „სამშაბათი გასულია“ განხორციელების მოტივაცია იყო თანამედროვე ქართულ სახელოვნებო სივრცესთან, თანამედროვე ქართულ ხელოვნებასა და ქართველ მხატვრებთან გაცნობისა და დაახლოების, მათთან სამომავლო თანამშრომლობის პერსპექტივა.

პროექტის — „სამშაბათი გასულია“ კონცეფცია დანიელ ბაუმანმა წარმოადგინა: „1990



წლისათვის, როდესაც გრანდიოზულმა სოციალურ-პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა პროექტებმა მარცხი განიცადა, უტოპიაც დასრულდა. დღეს სისტემები რეკონსტრუირებულია, სტანდარტები განახლებული, ალტერნატივები უკვე შექმნილი, პოზიციები შერჩეული და ადაპტირებული, ხელოვნების ენა კი ამ ახალ ცენტრისკენულ რეალობაში, სადაც ყველაფერი თითქოს ხელმისაწვდომია და უკვე ნაცადი, ისევ ახალი გამოცდის წინაშეა.

პროექტი კონცენტრირებულია ქმედებაზე,

აქციაზე, რომელიც ანალიტიკურად უპირისპირდება რეალობას, დიდი მოძრაობების, დიდი მნიშვნელობების, დიდი ნარმატებების მიმართ სკეპტიკურ დამოკიდებულებაზე. უტოპიის დრო დასრულდა - კიდევ ერთი სამშაბათი გავიდა.”

ანუ “სამშაბათი გასულია” ეხებოდა სახელოვნებო სივრცეებს შორის საზღვრების გადალახვის, დისტანციის დაძლევის პრობლემას. გართულებულ სოციალურ-პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ფონზე ხელოვნებაში თანამშრომლობისა და კომუნიკაციის ახალი, შესაძლებელი, “ხელმისაწვდომი” ფორმების ძიებას. რაკილა დიდ ეკონომიკურ პროექტებზე, დიდ დაპირებებზე უტოპია დასრულდა, ხელოვნებამ საკომუნიკაციოდ ახალი გზები უნდა მოიძიოს. დანიელ ბაუმანის პროექტმა ამ სირთულეების გადალახვის ერთ-ერთი გზა შემოგვთავაზა: “პორტატული ხელოვნების” ნიმუშები, რომელთა ტრანსპორტირებაც დიდი ხარჯების გარეშეა შესაძლებელი. ეს ერთი მხრივ, არსებული სიტუაციიდან პრაქტიკული, პრაგმატული გამოსავალია, მეორეს მხრივ, კი ერთგვარი მეტაფორაა იმისა, რომ ხელოვნებისათვის რეალურად საზღვრები არ არსებობს.

როგორც უკვე აღინიშნა, პროექტი რამდენიმე ნაწილისგან შედგებოდა და მისი ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი იყო დასავლეთ ევროპელი და ამერიკელი მხატვრების გამოფენა, რომელიც თბილისის ისტორიის მუზეუმში - ქარვასლაში შესდგა. პროექტის ფარგლებში თბილისში ჩამოვიდა 3 შვეიცარიელი მხატვარი: რემო ჰობი, მეი-თუ ფერეთი და ანდრეას ზიბახი. მათ ნამუშევრები ადგილზე შეასრულეს სამხატვრო აკადემიის სტუდენტური ფორუმის მხატვართა დახმარებით.

მათ გარდა გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ჯონ არმლედერის (შვეიცარია), ჯასტინ ბილის (აშშ), ტრიშა დონელის (აშშ), თიუ გრინფორდის (დანია), ვეიდ გაიტონის (აშშ), კალინ ლინდენას (გერმანია), ქელი ვოკლერის (აშშ) და ანდრო ვეკუას (შვეიცარია, საქართველო) ნამუშევრები.

გამოფენას, საერთო კონცეფციის გარდა, აერთიანებდა ერთგვარი “ნოსტალგია” გასული ათწლეულების მხატვრული მიმდინარეობებისადმი. ნამუშევრებში მკაფიოდ იკითხებოდა კონსტრუქტივიზმის, მინიმალისტური ხელოვნების, რომანტიზმისა თუ კონცეფტუალური ხელოვნების რემინისცენციები.

პროექტის ინფორმაციულად განსაკუთრებით დატვირთულ ნაწილს წარმოადგენდა ფილმებისა და ვიდეო ნამუშევრების ჩვენება, რომელიც 4 დღის განმავლობაში კლუბ 22-ში იმართებოდა. ფილმების ჩვენებასთან ერთად დანიელ ბაუმანი აკეთებდა განმარტებებს ავტორებისა და ნამუშევრების შესახებ.

პროგრამაში შედიოდა 1970-1990-იანი წლების ექსპერიმენტული ფილმები და ვიდეო ნამუშევრები, რომელთა დიდი ნაწილიც სრულიად უცნობი იყო ჩვენი საზოგადოებისათვის, ხოლო ზოგიერთი მათგანი დასავლეთშიც კი აკრძალული იყო ბოლო დრომდე (მაგ. რობერტ ფრენკის “ქოქსაქერ ბლუზი”). საჩვენებლად შერჩეული იყო ფილმები, რომელთაც დიდი წვლილი შეიტანეს თანამედროვე ვიდეო ხელოვნების შექმნაში. პროგრამაში შედიოდა უკანასკნელი წლების ვიდეო





ნამუშევრებისა და 1970-1990-იანი წლების მუსიკალური კლიპების ჩვენებაც, მათ ასევე თან სდევდათ ლექცია-საუბრები მათი ავტორებისა და თავად ნანარმოებების შესახებ.

პროექტში ქართველმა მხატვრებმაც მიიღეს მონაწილეობა, მათ მოაწყვეს თავიანთი ნამუშევრების გამოფენა-ჩვენება, რასაც შემდგომ მოჰყვა საუბრები-განხილვა უცხოელ კოლეგებთან და პროექტის ავტორთან, დანიელ ბაუმანთან ერთად.

პროექტის გაგრძელება იქნება...

2004 წლის 20 ნოემბერს გაიხსნა ალან ჯონსტონის გამოფენა **AMBIVALENCE** და გაიმართა ფილმების ჩვენება (ჰაგი და იამაგუჩი) რომელიც დაფინანსდა ხელოვნების ინტერდისციპლინარული კვლევის ლაბორატორიის, N გალერეისა და ბრიტანეთის საბჭოს მიერ. ეს იყო ჯონსტონის მესამე გამოფენა თბილისში, ხოლო მომავალი წლის შემოდგომაზე დაგეგმილია მეოთხე გამოფენა, რომელიც გაიმართება წინანდლის კომპლექსის ღვინის საცავში.

## SUMMARY

### **Samson Lezhava**

#### **Significance of Niko Piroshmanashvili Paintings**

Samson Lezhava's issue gives one an opportunity to think about the creative works of Niko Piroshmanashvili, giving together different facts from Georgian cultural life in Piroshmani's time, drawing very interesting parallels with Georgian folk art, as well as with different art phenomenon of variety of countries, styles, times.

### **Maia Tsitsishvili**

#### **Old Tbilisi Pictures – the order (in 1926-1930)**

Maia Tsitsishvili's issue tells about pictures made in accordance with the order of Communal Museum. Several painters, well known as well as less known have made accurate and detailed view pictures of the old part of Tbilisi. Author tells about pictures, made by David Kakabadze, David Gvelesiani, L.Tsagareli, D. Kvirikashvili, Barbare Babutashvili-Gabunia, Alexander Tsimakuridze, Vassily Krotkov, Mose Toidze, Boris Fogel.

### **Asmat Okropiridze**

#### **Paintings of Betania and Some Aspects of Orthodox Painting**

Wall paintings of Betania temple (XI-XII and XIII c.c.) are typical for the flourishing period of Georgian monumental painting. Author makes analysis of compositions and gives us her suggestions about their pictorial and metaphysical peculiarities.

### **Ketevan Kintsurashvili**

#### **Biomorphic abstract works of David Kakabadze**

In the issue author speaks about Paris period of well-known Georgian painter, David Kakabadze and his works, made in 20ies of XX century. The works of Kakabadze are presented on the background of the art movements of the time. Among illustrations of the issue, one is published at first time.

### **Marina Medzmariashvili**

#### **Piroshmani and Russian Avant-garde Painters**

Author gives one the interesting information about connections and influence of Piroshmani's art on some representatives of the Russian avant-garde and primitive painters, which were touched with his artifacts. There are also interesting parallels of Piroshmani art made in the article, for example, with Henri Rousseau.

**Inga Karaia****Zurab Tsereteli – the Sketch of the Portrait**

In last decade, Zurab Tsereteli had enjoyed much more attention from the society than any other artist. He is not only an internationally well-known artist, but a public figure as well. Wide range of technique, as well as stylistic peculiarities of his artifacts make an image of very interesting artist. The article tells about his work and life.

**Svetlana Khromchenko****Tengiz Mirzashvili's "The Kremlin Histories"**

Author presents to Georgian readers series of Tengiz Mirzashvili's drawings named "The Kremlin histories" – very interesting graphic work of well-known and beloved painter. "The Kremlin histories" are a kind of analysis of soviet time and leaders made by the painter.

**Giorgi Gigineishvili Paintings**

Inga Karaia's issue tells us about peculiarities of quite original and interesting amateur painter Giorgi Gigineishvili. G.Gigineishvili's paintings were several times exhibited in Russia, USA, France, etc. and some of them are preserved in different collections. But, because of 40 years, spent in Moscow the amateur painter is well known in Russia, and nearly unknown in Georgia.

**Hans Sedlmayr.****The Four Ages of Western Art**

Well-known art historian Dimitri Tumanishvili has translated an important work of Austrian-German outstanding art historian Hans Sedlmayr (1896 – 1984). The translation will familiarize Georgian society with excellent and peculiar vision of the Western art.

**Jean Baudrillard****La Violence du Mondial**

Translation of the article of well-known French philosopher Jean Baudrillard, made by Nana Kipiani, presents to Georgian audience the very interesting viewpoint concerned to the globalization and problems of modern world development.

**Khatuna Khabuliani****Media Art Farm and It's Projects**

Khatuna Khabuliani presents activities and goals of the Maf-Media Art Farm (Caucasian Center for Art Development). Author gives short descriptions of the contemporary art international exhibitions *Appendix 1* and *Appendix 2*. The present-day attitude to that kind of the contemporary art in Georgia is formed by the lack of information and by being unaccustomed, so one of the main objectives of the Art Farm

is to overcome this situation and to introduce new art forms into present Georgian culture.

### **Nestan Tatarashvili**

#### **Does David Sarajishvili deserve this...**

In Nestan Tatarashvili's issue, one can find how was used the name of well known Georgian patron David Sarajishvili, by some persons for own profit; also, there is information about the will of D. Sarajishvili, not fulfilled yet. The pressing questions of the issue describe the real situation formed in recent years and give one interesting facts of impunity.

### **Salome Tsiskarishvili**

#### **Museum and the Next Day of It**

In the article there are some speculations on the museum problems and are given some kinds of recipes for it's successful development.

### **Programme for Museum Development in the Caucasus**

The first step of implementation of the project aimed to assist museum development in the Caucasus, was organization of the Regional Round Table on Defining Training Programmes for "Modern Museum Capacity – Building in the Caucasus" (Tbilisi, 20-24 November 2003). The Round Table was organized by UNESCO, together with the Open Society Institutes (Soros Foundation) of Armenia, Azerbaijan and Georgia, and in collaboration with Georgian Museum Association, with the support of Fund "Caucasus" (Netherlands). Next step was the workshop "Museum management", held in 21-25 October 2004 (Yasnaya Poliana, Russia). In 27-30 June 2005 will be held the second workshop on fund raising issues (Tabakhmela, Georgia).

# **SPEKTRI**

**Art, Cultural Heritage, Museums and Critic**

**Georgian Museums Association  
National Picture Gallery**