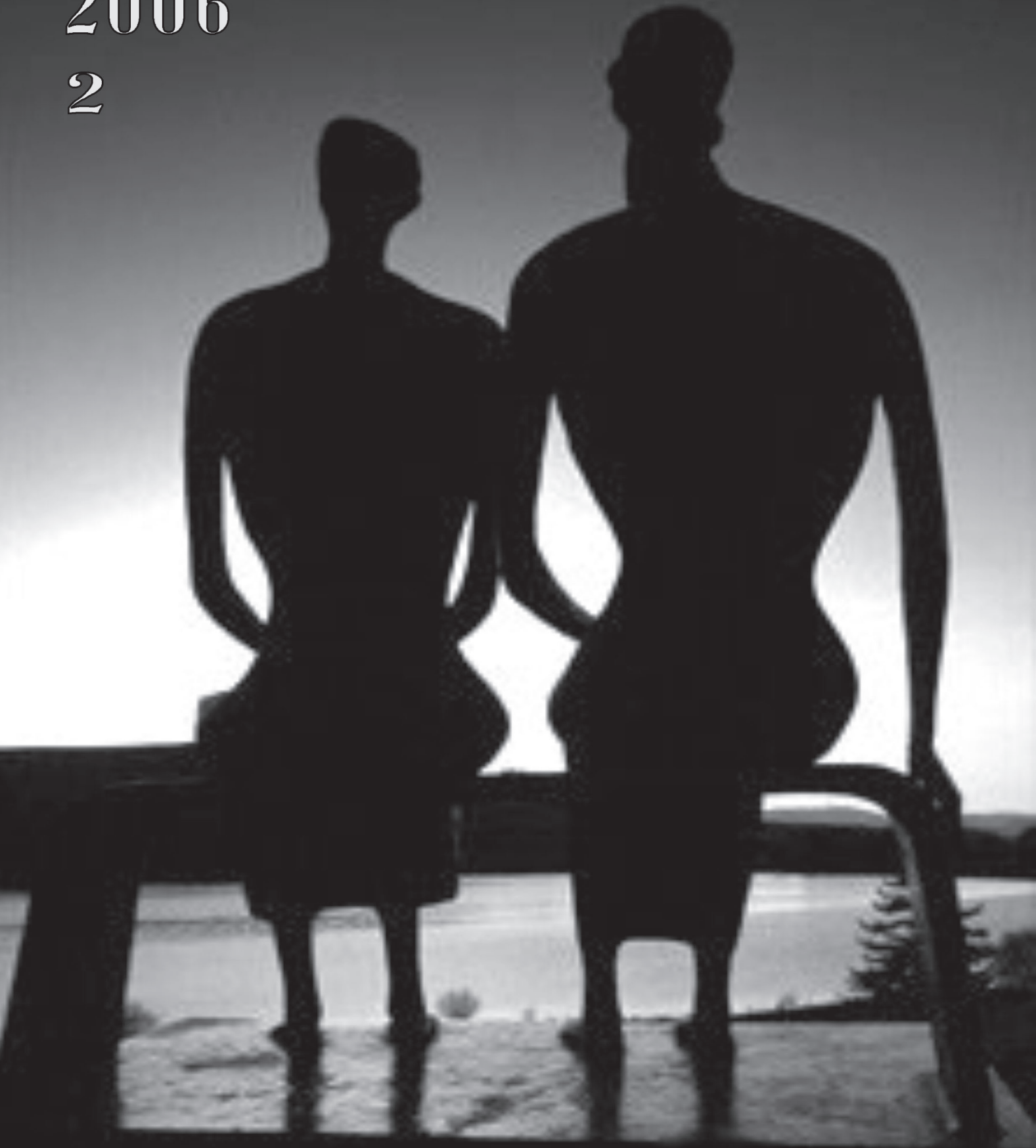


2006

2



სვეტიტრი

რედაქტორ-გამომცემლები

სამსონ ლეჟავა
ინგა ქარაია
სალომე ცისკარიშვილი

Publishers:

Samson Lezhava
Inga Karaia
Salome Tsiskarishvili

სარედაქციო კოლეგია:

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

Editorial Board:

Dimitri Tumanishvili
Joe Kagle (USA)
Keti Kintsurashvili
Olia Kostina (Russia)
Irina Koshoridze
Asmat Okropiridze
Vassily Pankratov (Russia)
Nana Kipiani
Irakli Kipshidze
Gogi Khoshtaria
Barbara Woroncow (Great Britain)
Giorgi Kalandia

კომპიუტერული დიზაინი
ტექნიკური რედაქტორი
ლაშა ქარაია

Computer Design
Technical editor
Lasha Karaia

გარეკანზე: **ჰენრი მური, “მეფე და დედოფალი“**
On cover: Henry Moore, “King And Queen”

© საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია
© Georgian Museums Association
© იკომის ეროვნული კომიტეტი
© National Committee ICOM

მისამართი: 0105, თბილისი, რუსთაველის პრ. 37
Address: 0105, 37 Tbilisi, Rustaveli ave.

E-mail: karaiainga@yahoo.com; salome_ts@yahoo.com
ტელ/მობ.: (+995 77) 725 450; (+995 93) 908 630

გიორგი ხოშტარია

სალომე გურული

მონუმენტური ქანდაკების პრობლემა თბილისის რამოდენიმე ძეგლის მაგალითზე-----4

ლიანა მამალაძე-ანთელავა

კულტურათა დიალოგი მე-20 საუკუნის ქართულ ფერწერაში -----13

მზია ჩხრაძე

ნახატი ზურაბ ნიჭარაძის შემოქმედებაში-----19

ხათუნა ხაბულიანი

ეკოლოგიური თემები და თანამედროვე ქართული ხელოვნება-----29

მაია იზორია

თანამედროვე ქართული მხატვრული კერამიკის ჩამოყალიბების საკითხისათვის
(რეზო იაშვილის 1950-იანი წლების შემოქმედების მიხედვით)-----34

თამაზ გერსამია

“ქართული სტილი” თბილისის არქიტექტურაში XIX და XX საუკუნის მიჯნაზე-----43

ნინო ერისთავი

ქსნის ერისთავებისა და ამილახვრების სასახლეთა ხუროთმოძღვრება XIX საუკუნისათვის-----52

თათია ღვინერია

ფემინიზმის დასაწყისი დასავლეთში-----62

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

გიორგი ხოშტარია
სალომე გურული

მონუმენტური ქანდაკების პრობლემა თბილისის

რამდენიმე ძეგლის მაბალითზე*

მონუმენტური ქანდაკება თანამედროვე ქართული ქანდაკების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენს. მასთან დაკავშირებული საკითხები ძალზედ მნიშვნელოვანი და ფართოა ამიტომ ბუნებრივია, ერთი სტატიით მას ვერ მოვიცავთ. მაგრამ რიგ პრობლემებს ჩვენი აზრით შეიძლება შევეხოთ თბილისის რამდენიმე, ძეგლის მაგალითზე. სხვადასხვა მოქანდაკის მხატვრული მიდგომისა თუ პოზიციების განსხვავების მიუხედავად შეიძლება მოინახოს მთელი რიგი საერთო ნიშნების, რაც ძირითადად იმ ისტორიული მონაკვეთის სპეციფიკით არის განპირობებული, რომელშიც ისინი შექმნა და რომელიც ძირითადად უკნასკნელ ნახევარ საუკუნეს მოიცავს. ძნელია შეაფასოთ თუ რამხელა მნიშვნელობა აქვს მონუმენტური ქანდაკების ხარისხს, კულტურას, დონეს მთლიანად ქალაქის იერის შექმნაში. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია ერთიანობაში ეს საკითხი არ განხილულა.

ერთი მხრივ, ქართული პლასტიკური ხელოვნება ათასწლეულებს ითვლის და უამრავი შესანიშნავი ნიმუშია შექმნილი ამ ხანის განმავლობაში, მეორე მხრივ, საქართველოში მონუმენტური მრგვალი ქანდაკება არ განვითარებულა. ხოლო ქართული თანამედროვე სკულპტურის დაამაარსებლები იაკობ ნიკოლაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი ძირითადად დაზგური ქანდაკების ოსტატები იყვნენ.

საქართველოში მონუმენტური მრგვალი ქანდაკების დადგმის ტრადიცია სამწუხაროდ, ძირითადად, ე. წ. ტოტალიტარული რეჟიმის დროს დაიწყო, რაც მკაცრ იდეოლოგიურ მარწუხებში აქცევდა ყოველივე შემოქმედებითს. ტოტალიტარიზმის შედეგი იყო სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც არა იმდენად 'სტილი' იყო, რამდენადაც ხელოვნურად შექმნილი მეთოდი. სოციალისტური რეალიზმი ორ მოვლენას გულისხმობდა: ხელოვნება მასებისათვის 'გასაგები' უნდა ყოფილიყო, არა მათი მხატვრული კულტურის ამაღლების შედეგად, არამედ მისი უკიდურესი ვულგარიზაციის გზით, აქედან გამომდინარე იდევენობდა ყოველივე სპეციფიკურად მხატვრული, ყოველივე შემოქმედებითი და ინდივიდუალური. ფაქტობრივად რეალიზმის ცნება დაყვანილი იქნა ნატურალიზმამდე, რომელიც გამორიცხავდა მხატვრულ წყობას, ენას¹. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის დასაწყისთან ერთად, გარკვეული თავისუფლება ჩნდება ხელოვნებაში და კერძოდ სახვით ხელოვნებაში, სწორედ ენის, როგორც ამოვადნენ ფორმის, ძიების თვალსაზრისით. მაგრამ, ბუნებრივია ეს პრობლემა ერთბაშად არ გადაწყვეტილა და ვერც გადაწყდებოდა. ეს განსაკუთრებით რთული აღმოჩნდა, ფერწერისაგან განსხვავებით, მრგვალი ქანდაკებისთვის, რომლის ჩამოყალიბება ტოტალიტარიზმის ეპოქაში არ მომხდარა, და ამ ფაქტორმა ხელი შეუწყო მის შემდგომ გამოცოცხლებას.

ტოტალიტარული რეჟიმის დროს იდგმებოდა უზარმაზარი მონუმენტები, რომლებსაც იდეოლოგიური ფუნქცია ეკისრებოდათ. თუ ამ რეჟიმის პირველ კლასიკურ პერიოდში აკადემიურ—ნატურალისტური მიდგომის ელემენტები ჭარბობს, შემდგომ პერიოდში, როდესაც ხელოვნება შედარებ-

* მოხსენება წაკითხულია 2003წ. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციაზე

¹ გ.ხოშტარია, XXს-ის 30-50 წლების ქართული მხატვრობის ეტაპობრივი თავისებურებანი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, თბ., 2002წ გვ. 190;

ითავისუფლდება თემატური დაკვეთისაგან, ხდება ერთი შეხედვით პარადოქსალური მოვლენა — პრობლემები თითქოს მატულობს. ეს გამონვეულია მიამიტი რწმენის — ყველაფერი დაძლეულია — შედეგად და ფაქტობრივად იწყება ექსპერიმენტების ეპოქა ქანდაკებაშიც და ფერწერაშიც. მაგრამ თუ მხატვრობაში მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე (სურათი შეიძლება ჩამოიხსნას), ეს მეტ-ნაკლებად უმტიკივნიულოდ მიმდინარეობს ქანდაკებაში მკვეთრად მატულობს დადგმულ ძეგლთა რაოდენობა, და ის, რაც ექსპერიმენტი უნდა ყოფილიყო, უკვე სამუდამოდ იდგმება. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა აკადემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილის მოსაზრება რომელიც მან ვახტანგ გორგასლის ძეგლის პროექტის განხილვისას გამოთქვა: ძეგლი, მონუმენტი, ერთი თაობისათვის არ იდგმება და ამიტომ, მისი დადგმისას გარკვეული სიფრთხილე გვმართებს.

პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის პერიოდში, ე. წ. ექსპერიმენტების ეპოქაში ინდივიდების, გადაწყვეტების დიდი მრავალფეროვნებაა, მაგრამ მათში გარკვეული კანონზომიერი, საერთო დამახასიათებელი თვისებები შეინიშნება. ერთ-ერთი ყველაზე თვალში საცემი არის ზომის პრობლემა. როგორც ცნობილია ზომა თავისთავად არ არის მონუმენტალიზმის გარანტი. ქანდაკების ზომას თავისთავად ემოციური დატვირთვა ენიჭება, მაგრამ იგი არ უნდა გახდეს მისი ძირითადი მახასიათებელი. თავისთავად დიდი ზომისადმი მიდრეკილება ვულგარულობის ნიშანია, აღნიშნავს ჰენრი მური.²

მიქელანჯელოს ‘დავითი“ რომელიც 4.10 სანტიმეტრია, ელ გიგანტო-ს სახელით იყო ცნობილი. მაშინ როცა, ჩვენთან ამ და კიდევ უფრო დიდი ზომის ქანდაკებები ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა.

დიდი ზომის ქანდაკებები, ტოტალიტარული წყობის ქვეყნებში დამახასიათებელ მოვლენად იქცა. ამ ტენდენციამ გავლენა მოახდინა აღმოსავლეთ ევროპაზეც, სადაც, ომის შემდგომ პერიოდში მრავლად იდგმებოდა ისტორიული მონუმენტები, ომის მემორიალები და ფართო ხასიათი ჰქონდა ცალკეული პიროვნებების კულტს. მაგრამ, აღსანიშნავია, რომ მათი დიდი ნაწილი დღესდღეობით აღებულია ან გადატანილია მუზეუმებში.

აქვე უნდა აღინიშნოს მონუმენტურ ქანდაკების სპეციფიკა: ჯერ ერთი, იგი განიხილება, როგორც ქალაქის, მისი სივრცის თუ პლასტიკური სახის ერთ-ერთი აქცენტი და ამასთანავე იგი დაკავშირებულია გარკვეულ თემატიკურ დატვირთვასთან ანუ უმრავლეს შემთხვევაში იდგება ე. წ. განსაკუთრებული სოციალური მნიშვნელობის პირის პლასტიკური განსახიერება ან ეხება რაიმე მნიშვნელოვან ზოგად თემას, რომელსაც აქვს პრეტენზია პქონდეს თემატიკური თუ იდეური დატვირთვა: მაგ. ‘მუზა“, ‘ქართლის დედა“ და ა.შ.. რაც ბუნებრივია, შესაბამის მოთხოვნებს უყენებს ძეგლის გადანიშნულებას ე.ი. ერთი მხრივ, არქიტექტურასთან სინთეზის პრობლემა და მეორე მხრივ, კონკრეტული სახვითი ამოცანები, რომლებიც პლასტიკური ენით უნდა განსახიერდეს, ანუ ქანდაკება უნდა იყოს მართლა მონუმენტური — განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამომხატველი, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც პიროვნების ჩვეულებრივი გარეგნული მონაცემები ამის პირდაპირ საშუალებას არ იძლევა. ამ პრობლემის უმაღლეს დონეზე გადაწყვეტის ცნობილი მაგალითია როდენის ‘ბალზაკი“.

საბჭოური ქანდაკების მკაფიოდ გამოხატული გაზრდილი ზომებისადმი ტენდენცია, მკვეთრად გამოჩნდა თბილისის მაგალითზე, რომელიც თავისი ბუნებით და იერსახით ზომიერი და გარკვეულად კამერული ხასიათის ქალაქია. აშკარად ადამიანური მასშტაბი, ქუჩების, სივრცის ცხოველხატური მიმართება, თითქოს თავისთავად განგანყოფნის ფეხით სიარულისთვის, სეირნობისთვის და ეს ნატურალურზე რამდენჯერმე დიდი ქანდაკებები აშკარად არ შეესაბამება ამ ხასიათს. იქმება გარკვეულად ფსევდომონუმენტალიზმის განცდა, რასაც პროვინციული ელფერი შემოაქვს ქალაქში (მაგ.: ‘დიდების მემორიალი“, ‘მუზა“, ‘ქართლის დედა“, ‘ვაჟა-ფშაველა“ (სურ. 1), ‘გალაქტიონი“, ‘წმ. ნინო“, ‘ვეფხვი და მოყმე“, ‘დავით აღმაშენებელი“, ‘გიორგი სააკაძე“, ‘მზეჭაბუკი“, ‘ნიკოლოზ მუსხელიშვილი“, ‘იო-

² Henry Moore, Writings and Conversations, 2002, გვ 126



სურ. 1

ანე პეტრინი, ‘ზაქარია ფალიაშვილი“, ‘გიორგი ლეონიძე“, და ა.შ.). მაგრამ პრობლემა მარტო ზომით არ ამოიწურება, რადგანაც გვაქვს შედარებით პატარა მასშტაბის ქანდაკებებიც (მაგ.: ‘ნიკო ფიროსმანი“, ‘ელენე ახვლედიანი“, ‘დავით კაკაბაძე“, ‘ლადო გუდიაშვილი“, ‘შოთა ყავლაშვილის“, ‘გიორგი ცაბაძე“ და ა.შ.), რომელთა მხატვრული დონე ამკარად დაბალია.

მეორე მნიშვნელოვანი და საინტერესო პრობლემა გახლავთ ის, თუ, რამდენად მონუმენტურია თავისთავად ეს ქანდაკებები და რამდენად ქმნიან მხატვრულ სახეს თავისი წყობიდან და მხატვრული გადანწყვეტიდან გამომდინარე.

ნებიმიერი ხელოვნების ნიმუში გულისხმობს სპეციფიკურ ანუ მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ წყობისეულ ნიშნებს, რაც საბოლოო ჯამში ქმნის მხატვრულ მთლიანობას. ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქანდაკება არის ოთხი ტიპის ნიშნების: გარეშე რეალობის, მასალის, მათგანიზებული პრონციპების და მოქანდაკის — აღნიშვნა, გამოვლენა და ინტეგრირება მხ-

ატვრულ მთლიანობაში. ქანდაკება არის სამგანზომილებიანი, მოცულობით-სივრცობრივი, ცვალებადი სამყაროს ნიშნების ტრანსფორმირება სამგანზომილებიან მყარ მასალაში. რომელიც მოქანდაკის მიერ (რომლის უკან დგას სკოლა, მიმდინარეობა, ქვეყანა ეპოქა და ა. შ.) ორგანიზებულია ე. წ. ‘სილამაზის ფორმალური“ პრინციპების მიხედვით (რიტმით, ტაქტით, სიმეტრიით, ჰარმონიით და ა. შ.).³

როგორც ჰენრი მური აღნიშნავს, ქანდაკების სირთულე სწორედ მის სამგანზომილებიან ფორმაში მდგომარეობს. სწორედ ამიტომაც ითვლება იგი ერთ-ერთ რთულ ხელოვნებად. სამ-განზომილებიანი, პლასტიკური ფორმა ჩნდება ჯერ კიდევ შუმერულ (კერძოდ გუდეას) ქანდაკებაში. აქვე უნდა აღინიშნოს რომ სამგანზომილებიანობა არ გულისმობს მაინცდამაინც სივრცობრივ გაშლას. გუდეას ერთ-ერთ ქანდაკებაზე საუბრისას, მური აღნიშნავს ადრეული პერიოდის შუმერული ქანდაკებების თავისებურებას, რომელთაც იგი ახასიათებს როგორც რელიეფს (და არა ქანდაკებას) ქვის ბლოკის ზედაპირზე, რადგანაც მათ არ გააჩნიათ სამგანზომილებიანი პლასტიკური ფორმა, რომელიც არსებითია ქანდაკებისთვის. ზოგიერთი ადამიანი ფორმაზე მეტად ფერს აღიქვამს — წერს იგი. ბავშვი თავდაპირველად აღიქვამს ორგანზომილებიან ფორმას, მაგრამ თანდათანობით უვითარდება ძირითადად შეხების საფუძველზე სამგანზომილებიანი ფორმის აღქმის უნარი.

შეიძლება ცალსახად ვივარაუდოთ, წერს არნხაიმი, რომ მოცულობითი ფორმის, ადამიანის სხეულის და უბრალო საგნის გადმოცემა სამ-განზომილებაში უფრო ადვილია, ვიდრე

სურ. 2



³ გიორგი ხოშტარია, უახლესი მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, თბ., 2002წ გვ. 194;



სურ. 3

ფურცელზე ანდა ტილოზე. რადგანაც მოქანდაკე მოცულობითი მასებით მუშაობს და შესაბამისად მის წინაშე არ დგას მოცულობითი ფორმის ორგანოზომილებიან ზედაპირზე ტრანსფორმირების პრობლემა. ეს მოსაზრება მხოლოდ ნაწილობრივ არის სწორი, აღნიშნავს ავტორი, რადგანაც ქანდაკების მასალა — ქვის ან მარმარილოს ბლოკი თავისთავად სამგანზომილებიანია (ანუ მას აქვს სიგანე, სიმაღლე და სისქე) და მოქანდაკეს თანდათანობით უხდება სამგანზომილებიან მასალაში პლასტიკური, სამგანზომილებიანი ფორმის მიღება, რაც ქანდაკებაში გაცილებით რთული მისაღწევია, ვიდრე ფერწერაში იმ დამატებითი ერთი განზომილების გამო, თვლის იგი.⁴

ახლა კი, შევეცდები მოკლედ განვიხილო ის სიახლეები რაც ზოგად-კულტურულმა თუ ეპოქალურმა ტენდენციებმა მოუტანა თანამედროვე ქანდაკებას. უახლესი დროის ხელოვნების განმსაზღვრელ ფაქტორად გვევლინება ხელოვნების ავტონომიურობისკენ მისწრაფება, შესაბამისად სპეციფიკურად ენობრივი, წყობისეული

ნიშნების, კერძოდ ქანდაკებაში სივრცის შემოტანის ან ქანდაკების სივრცეში გაშლის გაძლიერება, რაც მიმდინარეობს სახვით-მიმეტურ პროცესში ილუზიონისტური ელემენტების კლების, კერძოდ, პროპორციული სისტემის ნორმატიული მოთხოვნის უკუგდებაში. თუმცა თავისთავად სახვითობის პრინციპი რჩება, რაც აძლიერებს ოპოზიციურ სანყისებს მთელში, ამძაფრებს დაპირისპირებას, კონტრასტს, ჰარმონიას, რაც თავისთავად განზოგადების ახალ მძლავრ საშუალებას იძლევა. ამის ნათელი მაგალითია ჰენრი მურის, მარინო მარინის, ალექსანდრე არხიპენკოს, ოსიპ ცატკინის და სხვა თანამედროვე მოქანდაკეების შემოქმედება.

ნებისმიერი ქვეყნის კულტურა და ხელოვნება მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია იმით, თუ რამდენად აქვს მას საშუალება ჩართული იყოს მსოფლიოში მიმდინარე, ისტორიულ ზოგადკულ-

სურ. 10



ტურულ თუ სპეციფიკურად მხატვრულ პროცესში. მაგრამ სამწუხაროდ ქართული მონუმენტური მრგვალი ქანდაკების ჩამოყალიბება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ტოტალიტარული იდეოლოგიის ზენოლის ქვეშ მოხდა ანუ იგი სავსებით მონყვეტილი იყო მსოფლიოში მიმდინარე კულტურულ პროცესებს და უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას რომ იგი პრინციპულად განსხვავებული მიმართულებით ვითარდება. აქედან გამომდინარე ქართული მონუმენტური მრგვალი ქანდაკება სივრცის მაორგანიზებელი არასოდეს არ ყოფილა და თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ საქართველოში პლასტიკური ხელოვნება ათასწლოვან ტრადიციას ითვლის, მრგვალ ქანდაკებაში და მის საერთო პლასტიკურ გაანყვეტაში მძაფრად შემოდის სილუეტი, კონტური და ხშირად მრგვალი ქანდაკებაც სიბრტყობრივად აღიქმება, სიბრტყობრივი, სივრცეში მოთავსებული ქანდაკებების

სურ. 9



ფაქტობრივად მხოლოდ სილუეტური ნაკითხვა ხდება (მაგ.: 'ვაჟა-ფშაველა'

⁴R. Arnheim, Art and Visual Perception, University of California Press, 1965 გვ, 168-169;



სურ. 5 - 6

(სურ. 1), 'ვახტანგ გორგასალი' (სურ. 2), 'ქართლის დედა', 'დ. გურამიშვილი' 'კ. გამსახურდია' და ა.შ.) უმრავლეს შემთხვევაში ხედის თვალსაზრისით არის ე.წ. 'მკვდარი წერტილები' ანუ აღქმის კუთხე, საიდანაც ძეგლი ფაქტობრივად არ იკითხება ('ვაჟა-ფშაველა', 'დ. კაკაბაძე', 'გალაქტიონი', 'შოთა ყავლაშვილის' და ა.შ. (სურ. 3, 9, 10) ხშირ შემთხვევაში ქანდაკება იდგმება ნაგებობის ან ხელოვნურად დადგმული სიბრტყის ფონზე ('დ. გურამიშვილი', 'კ. გამსახურდია', 'ე. ახვლედიანი' და ა.შ.), რაც თავისთავად ქართული მონუმენტური მრგვალი ქანდაკების შეზღუდულობად უნდა ჩაითვალოს. მაშინ როდესაც, ევროპაში თანამედროვე მოქანდაკეები მაქსიმალურად ცდილობენ თავიანთი ნამუშევრები გაათავისულონ არქიტექტურისგან და ფართო, გაშლილ სივრცეში დადგან. ამის ნათელი მაგალითია მურის 'მეფე და დედოფალი', რომელიც თავდაპირველად კედლის ფონზე იდგა ბრიუსელში ღია ცის ქვეშ მუზეუმში (სურ. 4) და შემდგომში მურის დაჟინებული მოთხოვნით შოტლანდიაში, ლანდშაფტში გადაიტანეს, რაც ერთი შეხედვით თითქოს უცნაური უნდა ყოფილიყო აშკარა სილუეტური მეტყველების გამო (სურ. 5). შედეგად ქანდაკებამ საოცრად მოიგო და გამოჩნდა მისი თითქოსდა სიბრტყობრივი ფორმების სივრცეში ნაკითხვის აუცილებლობა (სურ. 6).

სურ. 7



თუ დავუკვირდებით სილუეტის მეტყველებასთან ერთად ფორმებს არაჩვეულებრივი პლასტიური მეტყველებაც ახასიათებს. აქ ვერც ერთ სწორხაზოვან ფორმას/ზედაპირს ვერ ვნახავთ. ანუ შეიძლება ქანდაკება ფრონტალურად აღიქმებოდეს, მაგრამ თავისი ფორმის ხასიათით პლასტიკური, სამგანზომილებიანი იყოს. ამის ნათელი მაგალითია მურის ზემოთ ხსენებული კომპოზიცია, რასაც ვერ ვიტყვით 'დავით გურამიშვილის' ქანდაკებაზე, სადაც სიბრტყობრივად, დამუშავებული სხეული კონტრასტშია ექსპრესიულად ნაძერწ სახესთან. ამ ქანდაკების გადანწყვეტას უდავოდ ახასიათებს ღირსებები, კერძოდ საინტერესოა — გურამიშვილი ახლებური გაგება სულიერების ხაზგასმით. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი უკრიტიკოდ განვიხილოთ ფორმის ენიდან გამომდინარე. რადგანაც მთლიანად ქანდაკება თავისი ფორმის ხასიათით არ არის ერთიანი. მერაბ ბერძენიშვილი სხეულის დემატერიალიზაციით ცდილობდა სპირიტუალიზმის გადმოცე-

მას. ამგვარი მიდგომის უამრავი მაგალითი შეიძლება მოიძებნოს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. მაგალითად სტრამბურგის კათედრალის 'დამარცხებული სინაგოგა' (სურ. 7), რომელიც მიუხედავად არქიტექტურასთან თანაარსებობისა, საოცრად პლასტიკურია, და არ არის ერთ ღერძზე აგებული, რაც მთავარია საოცრად ერთიანია ფორმის განცდის თვალსაზრისით.



სურ. 7

აქვე უნდა აღინიშნოს ქართული მონუმენტური მრგვალი ქანდაკების ერთ-ერთი თავისებურება — თითქმის ყველა ქანდაკება ერთ ღერძზეა აგებული ('კ. გამსახურდია', 'სარაჯიშვილი', 'დ. კაკაბაძე' და ა.შ.) და აქედან დგება ქანდაკების სივრცეში გაშლის პრობლემა. მიუხედავად თითქმის სპირალური დატრიალებისა, 'შ. ყავლაშვილი' ქანდაკება (სურ. 8) მაინც ერთ ღერძზეა და მრავალი არამეტყველი ხედი აქვს, რაც სივრცეზე გაშლის პრეტენზიის მქონე ქანდაკებას არ უნდა ჰქონდეს (სურ. 9, 10). თუ თანამედროვე ევროპელი ოსტატების საუკეთესო ნამუშევრები სივრცეში ისეა განთავსებული, რომ ყველა ნერტილიდან მუშაობენ, სამ განზომილებაში ფორმის გაშლით და სივრცის შემოტანით, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც თავად ფორმას შეიძლება ამ მიმართულებით არ მიყავდე. ჩვენი ოსტატები სივრცობრიობის შეტანას ანატომიური დატრიალებით ცდილობენ (მაგ.: 'გ. სააკაძე', 'დ. აღმაშენებელი'). სინამდვილეში. ანატომიური ფორმის დატრიალება უტრირება უფროა ვიდრე ტრანსფორმირება და თითქმის კარიკატურამდე მიდის.

სოციალისტური რეალიზმი, როგორც უკვე ავღნიშნეთ, რეალობის ნაცვლად ნატურალიზმს ითხოვდა. აქედან გამომდინარე ასახვის საგნის მაქსიმალური ანატომიური სიზუსტით გადმოცემა ხდებოდა და არა მის ტრანსფორმირება. ეს პრობლემა მეტ-ნაკლებად სახასიათოა ზოგადად მთელი ქართული მონუმენტური მრგვალი ქანდაკებისთვის იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ხდება მისი დეფორმირება. ქანდაკებაში ყოველთვის იდგა აკადემიური, ანატომიურად პროპორციული ფორმის ტრანსფორმირების პრობლემა შესაბამის მყარ მასალაში ანუ მისი ხელახალი აგება ძირითადი პროპორციული შეფარდებების დაცვით, რის მეშვეობითაც ხვდები, რომ ეს არის არა ანატომია, არამედ

სურ. 11-12-13





სურ. 14-15-16

ქანდაკება. მაგრამ ტრანსფორმირების პრობლემა უფრო გამძაფრდა თანამედროვე ხელოვნებაში, როდესაც მოხდა ჩარჩოების, დოგმების ნგრევა ანუ პროპორციული სისტემის მოხსნა და სპეციფიკურად ნეობისეული ნიშნების გაძლიერება. ამის ნათელი მაგალითია ცატკინის ‘დანგრეული როტერდამის’ მონუმენტი (სურ. 11, 12, 13). განსხვავებისთვის შევადაროთ ამაშუკელის ‘ქართლის დედას’. ორივე მოქანდაკე ზოგადი ხასიათის თემას უდგამს ძეგლს – ერთში გამოხატულია პროტესტი ნგრევის მიმართ, მეორეში საქართველოს დედა – იდეალი. მიუხედავად აშკარა თემატური განსხვავებისა ორივეს ახასიათებს საერთო პრინციპი იმ თვალსაზრისით, რომ ზოგადი იდეის გამოხატვას ემსახურებიან. მაგრამ ერთი ფორმის ტრანსფორმირების იდეალური ვარიანტია სიზუსტით და კონკრეტულობითაც კი. მეორეში პირიქით, გეომეტრიული სტილიზაციის მიუხედავად, აკადემიური პროპორციული სისტემა, თუ ფორმები მაინც გამოსჭვივის, რაც იმას ნიშნავს რომ ფორმა არ არის ტრანსფორმირებული ანუ ვერ მოხერხდა მისი ქანდაკების ენაზე გადაყვანა, პროპორციული აკადემიური შეზღუდულობიდან განთავისუფლება, რის შედეგადაც ვერ მოხერხდა მხატვრული სახის სიზუსტისა და დამაჯერებლობის მიღწევა

შეიძლება მოქანდაკემ არსებითად არ დაარღვიოს პროპორციული შეფარდებები, მაგრამ მიმართოს პლასტიკური ფორმის სტილიზაციას, ხაზოვან რიტმიზაციას, უტრირებას მაგრამ ეს არ უნდა გადავიდეს ხელოვნურობაში, არამედ პირიქით, მხატვრული სახის გახსნაში უნდა დაეხმაროს. რაც ნათლად ჩანს ბურდელისა და ქართველი მოქანდაკეების შედარებისას (მაგ. ჰერაკლე-გორგასალი, მიცკევიჩი-სააკაძე) (სურ. 14-15, 16-17). სტილიზაციას ბურდელი იმდენად ახდენს ფორმის ტრანსფორმირებას, რამდენადაც მრგვლოვან პლასტიურ ფორმას კონტრაპუნქტირებას უკეთებს სიბრტყოვანი, გარკვეული ხასიათის რიტმში ჩასმული ფორმა, ხოლო ანატომიურ ფორმას მივყავართ ინდივიდუალურ-სახასიათო ან იდეალურ ლამაზი ნაკვეთების მეტყველებისაკენ. ტრანსფორმირების ამოცანაა სწორედ პროპორციული ჩარჩოებისგან განთავისუფლების მომენტში, გაამძაფროს ერთი რომელიმე საწყისი

სურ. 17



ანუ მოაშოროს ის 'სიტკობო', რომელიც ახასიათებს ნატურალისტურ ფორმას.

ტრანსფორმირების მრავალგვარი სახე არსებობს: ბურდელის, მურის, ცატკინის და ა.შ. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ვიღებთ ახალ ფორმას და არა ძველისა და ახლის ეკლექტიკურ შეხამებას. ყველა შემთხვევაში სახეზე გვაქვს კონტრაპუნქტირება, ჰარმონიული სიმდიდრე. ერთ შემთხვევაში ცატკინთან ეს ემსახურება ექსპრესიულ ამოცანებს, მურთან ადამიანისა და მისი ფორმების მონუმენტურ წარმოდგენას, პლასტიკური ფორმიდან გამომდინარე, რომელიც განთავისუფლების შედეგად



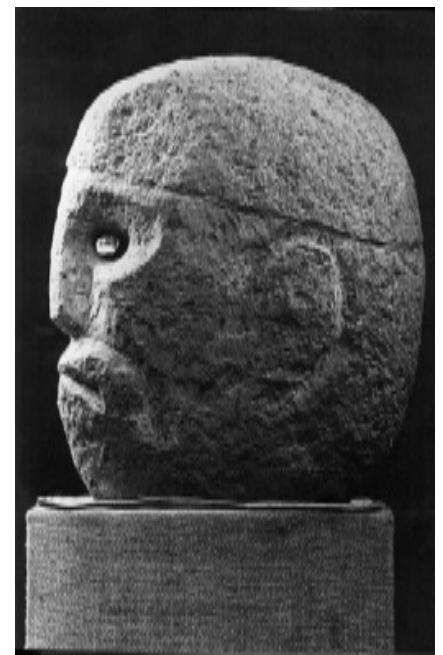
სურ. 18-19

საოცრად მდიდრდება. ბურდელთან ტრანსფორმირება ამძაფრებს სახოვანებას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არადამაჯერებელ სტილიზაციის და ტრანსფორმაციის ნაცვლად უმჯობესი იქნება მოქანდაკემ მხატვრული სახე თუნდაც უფრო ტრადიციულ-კონსერვატიული მიდგომით, პროპორციული შეფარდებების დაცვით შექმნას. ამის ნათელი მაგალითია კორძახიას მაიაკოვსკი, გაბაშვილის-კაკაბაძის თავი, სადაც ძირითად ხერხად გამოდის განზოგადება და მკვერივი ძერწვა რითაც მიღწეულია დამაჯერებლობა.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ იდეოლოგიური ზენოლისაგან განთავისუფლების შემდეგ ქართული მონუმენტური ქანდაკებისთვის ძალიან ძნელი აღმოჩნდა ევროპაში რამდენიმე ასწლეულის განმავლობაში მომხდარი მოვლენების და ცვლილებების ერთბაშად ათვისება. ამის გამო ზოგჯერ ხდებოდა ევროპული ქანდაკების მიღწევების ცალსახა მიბაძვა ანდა გადმოღება. (მაგ: გალაქტიონი-ბალზაკი, კაკაბაძე-არხიპენკო, მზეჭაბუკი-დავითი, მედეა-საფო, მუზა-ალეგორია (სურ. 18-19), და ა.შ.). ხელოვნებაში ოდითგანვე არსებობს ტრადიცია, როდესაც შემოქმედი სხვადასხვა მიზნით—ტრანსფორმირების, შემოქმედებითი ძიებისათვის მიმართავს ძველ ოსტატს და იყენებს მის გამოცდილებას. მაგრამ თუ ეს 'სესხება' ორგანულია, რისი უამრავი მაგალითიც არსებობს მსოფლიოში. თუ იგი მხატვრული სახის მიღებას ემსახურება და არ არის ეკლექტიკურ-მექანიკური, ის მხოლოდ დადებითი მოვლენაა და ხელოვნების განვითარებისა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. მაგ: ბერძენიშვილის მთიელის თავი და მურის მეფის თავი 'მეფე და დედოფლიდან' (სურ. 20-21), ოჩიაურის 'ალორძინება' და მურის 'ქალი' (სადაც მრგლოვანი და ჩაჭრილი ფორმების ე.წ. გატეხილი ფორმის კონტრაპუნქტირებაა) და .ა.შ.

რა თქმა უნდა ქართული თანამედროვე ქანდაკება არ წარმოადგენს ერთგვაროვან მასას, მასში არის ჭეშმარიტი ნიჭით აღბეჭდილი და საინტერესო ნამუშევრები. არის საშუალო და დაბალი დონის ქანდაკებები, სამწუხაროდ იმაზე მეტი ვიდრე ამას ქალაქი



სურ. 20

იტანს და ამ სიჭარბეში გარკვეულწილად კარგი ქანდაკებებიც იკარგება. მაგრამ ჩვენი ამოცანა არ ყოფილა ამ ნაწარმოებების ასეთი კუთხით განხილვა. ჩვენ მხოლოდ ვცადეთ შევხებოდით იმ ზოგად პრობლემატიკას, რომელიც მეტ-ნაკლებად თავს იჩენს ყველა ნაწარმოებში. ჭეშმარიტი კრიტიციზმის გარეშე წარმოუდგენელია ამ პრობლემების დაძლევა და საერთოდ პროგრესი და ამ თვალსაზრისით ქართული ხელოვნებადმცოდნეობის წინაშე რა თქმა უნდა ფართო არეალი იშლება. წინამდებარე ნაშრომიც არის მცდელობა ამ მიმართულებით ნაბიჯის გადადგმისა.



სურ. 21

ლიანა მამალაძე-ანთელავა

კულტურათა დიალოგი მე-20 საუკუნის

ქართულ ფერწერაში

(ფიროსმანის "ქალი ლუდის კათხით" და ჰიკასოს
"ახსენების მოყვარული")

XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში ვლინდება ორი ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია, ანუ მასში მოქმედებს ორი პარადიგმა. ერთი გულისხმობს მის სიღრმისეულ კავშირს დასავლეთის კულტურულ სივრცესთან (მიუხედავად მისგან იზოლაციისა სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში), მეორე კი არის მისი საღრმისეულად და სტრუქტურალურად გამოვლენილი ეროვნულ-ისტორიული ძირები, რომელიც აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებთანაა დაკავშირებული.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართულ კულტურაში გაჩენილი მოვლენა-ფიროსმანის შემოქმედება - განსაკუთრებული ფენომენია ქართულ კულტურულ ცნობიერებაში. ეს საკითხი დღესაც არ არის ბოლომდე გაშუქებული, თუმცა მას მიეძღვნა ქართველ და არაქართველ მეცნიერთა არაერთი გამოკვლევა, რომელთა შორისაა ერასტ კუზნეცოვის შესანიშნავი მონოგრაფია, რომელიც დღესაც ინვეს უღრმეს პატივისცემას და მადლიერებას მისი ავტორის მიმართ, აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის ნაშრომი, გიორგი ხოშტარიას საინტერესო და მნიშვნელოვანი გამოკვლევა, ასევე ყურადსაღები ნერილი დიმიტრი თუმანიშვილისა და მრავალი სხვა.

ერასტ კუზნეცოვი წერს: "ახალ თაობას წილად ხვდა მის მიერ ათვისებული ზოგადევროპული კულტურული და ღრმა ნაციონალური მიღწევების სინთეზირება. ამ თაობის თვალში ფიროსმანაშვილი იყო ტრადიციის ცოცხალი მატარებელი და ამავე დროს დამაჯერებელი/სარწმუნო მტკიცება ამგვარი სინთეზის შესაძლო წარმატებისა".¹ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფიროსმანის შემოქმედება მოიაზრება როგორც ევროპული და ქართული ტრადიციული ხელოვნების შეხვედრის ადგილი, მათი შეერთების ზღვარზე გაჩენილი მოვლენა.

1. არის თუ არა ფიროსმანი "შეხვედრის ადგილზე", შეერთების ზღვარზე გაჩენილი მხატვრული ფენომენი?

2. არის თუ არა იგი ახალი ქართული ხელოვნების დამწყები? და ბოლოს,

3. რა ღირებულებათა სისტემის მატარებელია ფიროსმანის ფენომენი?

შეკითხვათა ამ რიგზე პასუხის გაცემა თავისი სიღრმისეული შინაარსით გულისხმობს ქართული კულტურული ფენომენის ფუნდამენტურ შესწავლას და უშუალოდ უკავშირდება მე-20 საუკუნის ხელოვნების ფენომენოლოგიასა და ტიპოლოგიას.

¹ Э. Кузнецов. Нико Пиросмани. Ленинград, 1984. 33. 21



ბუნებრივია, ჩემი მოხსენების მიზანი გაც-
ილებით უფრო მოკრძალებულია. მე მინდა მოვხაზო
საკითხთა ის წრე, რომელიც საკვანძოდ მესახება
ახალი ქართული ხელოვნების გასააზრებლად. დაყ-
ენებული საკითხები ურთიერთგადაჯაჭვულია და
ურთიერთშემავსებელი.

ფიროსმანი არსებობს იმავე დროულ
სივრცეში, რომელშიც იბადება და ვითარდება
დასავლური კულტურის ისეთი ყოვლისმომცველი
მოვლენები, როგორცაა მოდერნიზმი და ავან-
გარდი. მოდერნიზმის და ავანგარდის ურთიერთ-
მიმართების პრობლემას აქვს რამდენიმე ასპექტი.
ერთმხრივ თავისი კონცეპტუალარი ძირებით რე-
ალისტური ესთეტიკის კატეგორიული უარყოფის
თვალსაზრისით ავანგარდი მჭიდროდაა დაკავშირე-
ბული მოდერნიზმთან. ამასთან ორივე მოვლენა
თავის მხატვრულ განზომილებაში პრაქტიკულად
წარმოდგენილია ერთი და იგივე სკოლებით: ფო-
ვიზმი, დადაიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი,

სიურრეალიზმი, კონცეპტუალიზმი და სხვ. ფუნქციური თვალსაზრისით კი ავანგარდიში შეიძლება
სპეციფიციზებული იყოს, როგორც სოციალური პროტესტის უფრო მკვეთრად მაპედალირებელი,
ვიდრე მოდერნიზმი. ამასთან, მოდერნიზმი, როგორც ფენომენი, ავანგარდზე გაცილებით უფრო
ფართო მოვლენაა, თავისი შინაარსითაც და სოციო-კულტურული მნიშვნელობითაც.

მომდევნო მსჯელობის დროს ეს ტერმინები გამოყენებული იქნება აზრობროვი და კონტექსტუ-
ალური მოთხოვნილების შესაბამისად.

უახლეს დასავლურ ხელოვნებასთან ფიროსმანს ანათესავებს ავანგარდის ისეთი ესთეტიკური
პრინციპები, როგორცაა:

ა) ევროცენტრიზმის უარყოფა და კულტურის ძლიერი **ორიენტალიზაცია**;

ბ) ანტიიმიტაციური ფერწერის კონცეფცია, რომელმაც მხატვრული შემოქმედების ვექტორი
მიმართა **ქვეცნობიერების ფენომენისაკენ**;

გ) ავანგარდისთვის ნიშნულია ორიენტაცია პრიმიტიული ან თვითშემოქმედების “დაბალ ფორ-
მაზე”. ესეც ანათესავებს მას ფიროსმანთან;

დ) ისეთი ტენდენციის გახსნა-განვითარება, როგორცაა **გმირის მასიური, ინპერსონალიტური
ხასიათი და თავად მხატვრის მძაფრად ინდივიდუალური, პიროვნული თვალთახედვა**;

ე) ავანგარდისა და ფიროსმანის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის
ყურადსაღებია კიდევ ერთი ასპექტი. ავანგარდის მანიფესტები მუდმივად აპელირებენ ე. წ.
“სუფთა გონთან” ანუ ისეთ გონებასთან, რომელიც არ იქნება დამძიმებული (დატვირთული) კონკ-
რეტული ისტორიული ნორმებით და სტერეოტიპებით. ფიროსმანი თავისუფალია დასავლური კულ-
ტურულ-ისტორიული სტერეოტიპისგან;

ფ) ავანგარდი “მხატვარ-დემიურგს” აკისრებდა სამყაროს შემოქმედის ფუნქციას.

“ახალი რეალობის” დაბადებაში მხატვრული მთავარ როლს მხატვრულ შემოქმედებას ანიჭებ-

და. ფიროსმანის შემოქმედება სწორედ სამყაროს მისეულ სუბიექტურ მოდელს წარმოადგენს და ამდენად იგი **“ახალი რეალობის”** შემოქმედი მხატვარია. ე. კუზნეცოვი წერს: “ის თითქოს თავიდან ქმნის საგნობრივ სამყაროს”²

გ) მოდერნიზმის ესთეტიკაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება **შემოქმედების ირაციონალურ იმპულსს** ხელოვნების და ცხოვრების ყველა სფეროში. დასავლეთის ეს მიზანსწრაფვა ფიროსმანისთვის ორგანული და თავისთავადია;

ჰ) **რეალისტური ესთეტიკის მიუღებლობა** მოდერნიზმისათვის კატეგორიული მნიშვნელობისაა. ფიროსმანისთვის კი ეს კულტურულ-ისტორიული რეალობით გამონვეული პირობაა;

საკითხთა ამ რიგის საპირისპიროდ უნდა დასახელდეს პრინციპული პოზიციური წინააღმდეგობა ფიროსმანსა და XX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებას შორის:

1. მოდერნიზმში აქცენტირებულია ანტიტრადიციონალიზმი.

2. ავანგარდის მიერ მკვეთრადაა პედალირებული სოციალური პროტესტი.

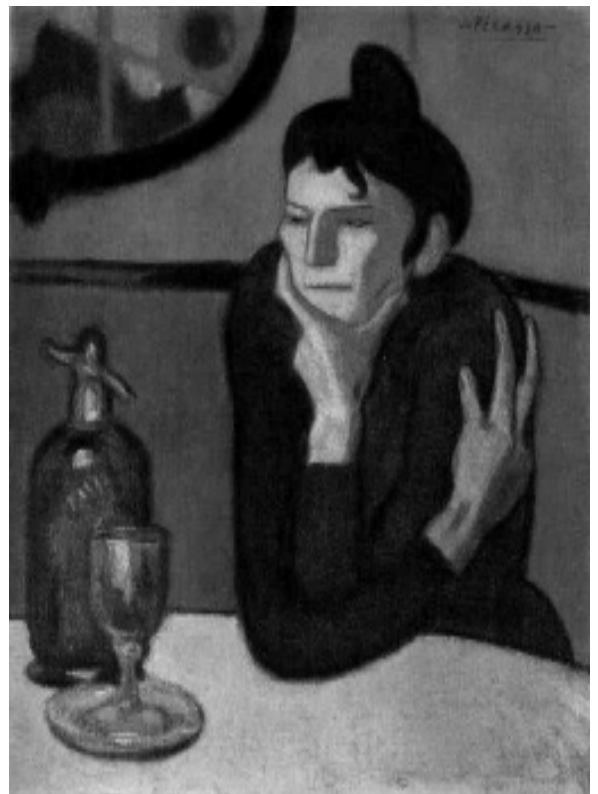
ამდენად, მიუხედავად ერთ დროულ ველში არსებობისა, ეს მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენები არ არიან იდენტურნი, რასაც განსაზღვრავს მათი განსხვავებული მსოფლმხედველური საფუძველი. მაგრამ ორივე ფენომენი რთული, არაერთგვაროვანი და მრავალასპექტიანია და რიგ შემთხვევაში ხდება მათი ცალკეული ასპექტების გადაკვეთა, შეხვედრა.

ავანგარდი, უპირველეს ყოვლისა, არის მხატვრულ-ესთეტიკური ცნობიერების რეაქცია კაცობრიობის ისტორიაში მანამდე ჯერ არ ნახული მასშტაბების კულტურულ-ცივილიზაციური პროცესების გარდატეხაზე, რომელიც გამოიწვია XX საუკუნეში სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ.

ფიროსმანი ავანგარდული მოვლენაა იმ თვალსაზრისით, რომ ავანგარდული მოვლენები ახასიათებს მხატვრული კულტურის ისტორიაში ყველა გარდამავალ პერიოდს. ფიროსმანი “გარდამავალი” მხატვარია.

ამ საკითხის კონკრეტული გაშუქებისათვის მიზანშეწონილად მივიჩნით ფიროსმანის სურათის “ქალი ლუდის კათხით” და პიკასოს “აბსენტის მოყვარული ქალის” (1901წ.) შედარება. ეს არჩევანი ნაკარნახებია მათი სიუჟეტური მსგავსებით. ამასთან, თუმცა ახალგაზრდა (20 წლის) პიკასოს მიერ შესრულებულ სურათზე უკვე აშკარადაა გამოვლენილი დიდოსტატი, ამ ტილოზე შეიძლება ამოიკითხო მე-20 საუკუნის ისეთ მხატვართა სახვითი ნყობის ელემენტთა მონაწილეობა როგორცაა სეზანი, ვან-გოგი, გოგენი, დეგა და ტულუზ-ლოტრეკი - უდავოდ დამორჩილებული პიკასოს ინდივიდუალობას. ეს ნამდვილად ბედნიერი შემთხვევაა, რადგანაც მონიფულ პიკასოსთან ფიროსმანის შედარება მიზანშეწონილი არ იქნებოდა.

ორივე სურათზე გამეფებულია მარტოობა. ორი მხატვრის ყურადღება მიიქცია გარკვეული სოციალური წრის წარმომადგენლებმა ქალებმა. საინტერესოა, ამ საკითხისადმი ერთ დროულ სივრცეში და განსხ-



² Э.Кузнецов. Нико Пиромани. Ленинград, 1984. გვ. 41

ვაგებულ სოციო-კულტურულ ვითარებში მცხოვრები მხატვრების მიმართება.

პიკასოს “აბსენტის მოყვარული ქალი” გამოსახულია ნითურ-ყავისფერი ტონის ოთახის და ღია-მონაცრისფრო მაგიდის ზედაპირის ფონზე. მისი მუქი ლურჯ-იისფერი ფიგურა მკაფიო კონტურითაა მოხაზული. ფიგურის კუთხოვან სხეულზე შემოხვეულია უზომოდ დაგრძელებული ხელების უზარმაზარი ძვლოვანი მტევნები. ფიგურა აბსოლუტურად ჩაკეტილია. მისი მზერაც კი არ გამოდის სურათის ჩარჩოს მიღმა. სამყაროსაგან სრული განდგომა. არც სევდა, აღარც ტკივილი, მხოლოდ ავი ცინიზმის და ზიზღნარევი ამპარტავნობის გამომეტყველებაა სახეზე. ამ დრომდე ევროპულ ხელოვნებაში ჯერ არნახულია მსგავსი ლაკონიზმის პირობებში მხატვრული სახის ამგვარი განზოგადება. ქალის სახე დაწერილიანათელი და ბნელი სიბრტყეების უბრალო (მარტივი) დაპირისპირებით. მხოლოდ ერთი, მოკლე შტრიხითაა აღნიშნული პირის ნაოჭი, რომელიც იმდენად მეტყველია, რომ მასში იკითხება მთელი განვლილი ცხოვრების სიმძიმე. წარბებიდან ცხვირზე გადასვლა სწორკუთხოვანია. უტრირებული ფორმების ექსპრესიით დახატულია მკვეთრი და გაქვავებული, თითქოს გამოშიგნული, შინაგანად სრულ სიცარიელეში მყოფი ადამიანი. სიცარიელის განცდაა განცდა მარტოობისა. სახვითი წყობის ლაკონიზმში, მხატვრული ხერხია, რომლის მეშვეობითაც ხდება სასურველი განცდის გამოხატვა. ეს ქალი ნიშანია, სიმბოლო XX საუკუნის დასაწყისისა. აქ სახეზეა სოციალური პროტესტიც, არსებული სინამდვილის მიუღებლობაც და საოცარი დამანგრეველი აგრესიაც, რომელსაც სიცარიელე ბადებს.

პიკასოს ხელოვნება ნგრევის ხელოვნებაა. სურათს ის ახასიათებს როგორც ნგრევათა ჯამს: “აღრე სურათი იქმნებოდა ეტაპობრივად და ყოველდღე მას ემატებოდა რაღაც ახალი. ის, ჩვეულებრივ, იყო მთელი რიგი დამატებების შედეგი. ჩემი სურათი — ნგრევათა მთელი რიგის შედეგია. მე ვქმნი სურათს და შემდეგ ვანგრევ მას”. “მე მუდმივად ვგრძნობ მოთხოვნილებას ვანგრიო ის, რასაც ამგვარი ჯაფით ვაშენებ,”³ წერს პიკასო თავის თავზე. ამ ნგრევის მიზეზი კი შინაგანი სიცარიელეა, რომლის სიმბოლო, ნიშანია გამოსახული პიკასოს სურათზე “აბსენტის მოყვარული ქალი”.

ფიროსმანის “ტურფა” კი მშვიდია, უფრო სწორად მას ბოლომდე ვერ გაუგია ვერც თავისი სოციალური როლი, ვერც სულიერი მდგომარეობა. ის არის ისეთი, როგორც არის: მშვენიერი, მარტოხელა, გარინდებული. სურათი ექსპრესიულია, მაგრამ განონასწორებული. ექსპრესიას ხატოვანი გადაწყვეტა ქმნის. ნათელი, მკაფიო ლაკონური კომპოზიციური აგება, სახვით ხერხთა ოსტატური გამომსახველობა მშვიდ, ჰარმონიულ განწყობას ბადებს. ფიროსმანის “ქალი ლუდის კათხით” რაღაც არარეალურ, მითიურ არსებად აღიქმება. მისი სოციალური საქმიანობის შესახებ მხოლოდ ჩაცმულობა მიგვითითებს. ძალზე “გულახდილი” კაბა ხაზს უსვამს სხეულის სიშიშვლეს, მაგრამ სურათის მხატვრულ-ესთეტიკური ლოგიკით უხამსობად არ აღიქმება. გაკვრით მონიშნულია გარემო - ბალ-რესტორანი, სადაც დასაქმების მოლოდინში თავს იქცევენ ამგვარი ქალები. ინფორმაცია თითქმის სრულად არის მონოდებული, მაყურებელი კი ბოლომდე გარკვეული არ არის. სტერეოტიპებზე დამყარებული ჩვენი ცნობიერება შეცბუნებულია. ფიროსმანის ტილოზე არ ჩანს მხატვრის პოზიცია: მაყურებელმა არ იცის უნდა გააკიცხოს თუ შეიბრალოს ეს ქალი, არ ჩანს სოციალური პოზიცია და არც ქალის სულიერი განცდა. ფიროსმანი ხატავს ქალს ლუდის კათხით და ფორმის

3 В. Вайдле. Пикассиана. Журнал “Смена”, 1987. № 3. 133.

ნმინდა სახვითი მეტყველებით აღწევს სიცოცხლის გადმოცემას ტილოზე. სულ ოთხი ფერის გამოყენებითაა შექმნილი ფერწერულობა. მკაცრი ლაკონიზმით არის გადმოცემული მხატვრული სახის უტყუარი სიზუსტე: დახატულია მსუბუქი ყოფაქცევის მიმზიდველი ქალი. სახეზეა ფიროსმანის სტილისათვის დამახასიათებელი ნიშანი: მოუხეშაობის ზღვარზე მყოფი დახვეწილობა ბადებს მშვენიერებას, რომელიც არასდროს არ გადადის სილამაზით ტკობაში. ამ საოცარ განზოგადებას ფიროსმანის მსოფლალქმა ქმნის, რასაც ვერ აღწევს პიკასოს განაფული და დახელოვნებული ოსტატობა. განზოგადების მიზანმიმართული მცდელობის მიუხედავად, დასავლური ხელოვნება მაინც უფრო კონკრეტული, ცალკეული, ინდივიდუალურია. “მე ვწერ საგნებს არა ისეთებად, როგორც მათ ვხედავ, არამედ ისე, როგორც მათ ვიცნობ”⁴. პიკასოს ამ სიტყვებში ჩანს მთელი ავანგარდის მანიფესტი. ასე “აზროვნებდა” და შესაბამისად მეტყველებდა არქაული ხელოვნებაც. ამით ცდილობდა ტრადიციულობისაგან, კულტურული სტერეოტიპისაგან განთავისუფლებას XX საუკუნე და ამ გზაჯვარედინზე კვლავ ხვდება ერთმანეთს მოდერნიზმი და ფიროსმანი.

ფიროსმანის “ქალი ლუდის კათხით” სოციალური რეალობაა, მაგრამ მხოლოდ მხატვრულ ობიექტად აღქმული. ის არ არის არც ფსიქოლოგიური განსჯის საკითხი და არც სოციალური მსჯელობის საგანი. ფიროსმანს აინტერესებს ადამიანი და ცხოვრება ზოგადად და ეს არის დახატული მის ტილოებზე.

ფიროსმანის სამყარო მთლიანი, დაუნანვერებელი ჰარმონიული ესთეტიკური მთლიანობაა. მაგრამ ეს არ არის მთლიანობა სქემისა (როგორც ნ.ბერდიაევი უწოდებს “ჭადრაკის დაფის მთლიანობა”)⁵, ეს არის ცოცხალი განხორციელებული სამყაროს მთლიანობა. ფიროსმანის სურათი არა სქემის, არა იდეის, არამედ ხილული სამყაროს ზეობაა. მისი სამყაროს სიმრთელე, მისი მსოფლმხედველობის მთლიანობას ემყარება. მასში დაცულია “პარიტიტული” თანაფარდობა ინდივიდსა და კოლექტივის შორის. ეს “შორიდან ხილული სამყაროა”. მხატვარი არ უახლოვდება მას, არ ცდილობს მის დიფერენციაციას. ინდივიდში მას მხოლოდ გარეგნული ნიშნით მსგავსება აინტერესებს. ფსიქოლოგია მისთვის ჯერ არ გამხდარა აქტუალური. ადამიანური ქმნილების შინაგანი სამყარო კი “ღვთის ნების საუფლოდ” ივარაუდება. ფიროსმანს ინდივიდი აინტერესებს გარეგნულ გამოვლინებაში, მისი ყოფიერება - ტრადიციულია. გარე სამყარო ადამიანთა მყოფობის ადგილსამყოფელია. ყველაფერი ერთად კი მითია, მითი ცხოვრებაზე. ოღონდ მითი არა კოლექტიური ცნობიერებისა, არამედ ფიროსმანის პერსონალური მითი, სამყაროს მისეული ხედვის ინდივიდუალური ინვარიანტია.

გიორგი ხოშტარია სურათების მხატვრული ფორმალური რიგის განსაკუთრებულ ოსტატობაზე საუბრობს, როდესაც ფიროსმანის სურათის მხატვრულ წყობას ადარებს XX საუკუნის დასავლური მხატვრობის უდიდეს ოსტატებს. უთუოდ გასაოცარია ფორმის განზოგადება, მხატვრული სახის უტყუარი, კონკრეტული სიზუსტის შენარჩუნებით, სახვის საშუალებათა მინიმალისაციით მიღწეული მაქსიმალური სახვითი გამომხატველობა. კომპოზიციური მეტყველების არნახული ლაკონიზმი, ხშირად მხოლოდ ოთხი ფერის გამოყენებით საოცარი ფერწერული მეტყველება - ეს და მრავალი სხვა ფიროსმანის ენიშნული განსაკუთრებულობაა, რაშიც ის ტოლს არ უდებს უდიდეს დასავლურ

⁴ В. Вайдле. Пикассиана. Журнали “Смена”, 1987. გვ. 133.

⁵ Н.Бердяев. Пикассо. София, 1914

მეტრებს⁶ ერასტ კუზნეცოვი ფიროსმანის ეპიკურ-მონუმენტურ სტილზე საუბრობს, სამყაროს “სინთეზურ-განზოგადებულ” აღქმაზე, რომელიც “დიდ ფორმას”, “დიდ სტილს” უკავშირდება და ანტიკურ ძირებთან მიდის: ”Пространственно-композиционные принципы грузинской монументальной живописи, через Византию восходят к античным традициям”⁷ დიმიტრი თუმანიშვილი გვიან ხატწერას უკავშირებს ფიროსმანის მხატვრობას და მკაფიოდ აყალიბებს მისგან განსხვავებულ ნიშნებს⁸ მხოლოდ ამ კონკრეტულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით შეიძლება გამოვყოთ ფიროსმანის ფენომენის სამი შემადგენელი: XX საუკუნის დასვლეთის ხელოვნებასთან უდავოდ “ნათესაური” მხატვრული მეტყველება, შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერა, (მისი ბიზანტიური და უფრო სიღრმეში ანტიკური ძირები), გვიანი ქართული ხატწერა. რაც მთავარია, არც ერთი ამ დებულებათაგანი არ არის სადავო. ამ ფართო და მრავლისმომცველ ფენომენზე მსჯელობისას, ის სამივეს მოიცავებს და მათზე კიდევ უფრო ფართოა.

ფიროსმანს ხშირად ჯოტოს ადარებენ და სამართლიანადაც. მე კი მასზე ფიქრისას მომაგონდა ძველი არაბი პოეტი მუჰალჰილი, რომელსაც პირველ “ცრუ პოეტად” მოიხსენიებენ წყაროები, რადგან მან პირველმა შეანაცვლა “ნამდვილ ცოდნას” - “სჰა’ირ”-ს გამოგონილი ამბავი. ლიტერატურათმცოდნეები მუჰალჰილს პირველ პროფესიონალ პოეტად აღიარებენ.

⁶ გ. ხოშტარია. აზრი გამოთქმულია კერძო საუბრის დროს.

⁷ Э. Кузнецов. Нико Пиросмани. Ленинград, 1984. გვ. 31

⁸ დ. თუმანიშვილი. წერილები, ნარკვევები. ნიკო ფიროსმანაშვილის “პატარა მეთევზე.” გვ. 170 - 196

მზია ჩიხრაძე

ნახატი ზურაბ ნიჟარაძის შემოქმედებაში

ზურაბ ნიჟარაძე მხატვართა იმ თაობას ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედებაც 1940-იანი წლების ბოლოს დაიწყო. ანუ მისი აკადემიაში სწავლისა და მხატვრობაში პირველი ნაბიჯების გადადგმის ხანა იმ პერიოდს ემთხვევა, როდესაც ქართული სახვითი ხელოვნების რეალობაში ისეთი “მხატველები” მოღვაწეობდნენ, როგორებიცაა სერგო ქობულაძე, ლადო გრიგოლია, სოსო და დუდა გაბაშვილები. რა თქმა უნდა, ასეთმა მხატვრულმა გარემოცვამ განაპირობა მისი ხატვით დაინტერესება და მიუხედავად იმისა, რომ ზურაბ ნიჟარაძემ სამხატვრო აკადემია ფერწერის განხრით დაამთავრა (ა.ქუთათელაძის ხელმძღვანელობით), მის შემოქმედებაში ნახატმა იმთავითვე დიდი ადგილი დაიჭირა.

ზურაბ ნიჟარაძე თავის შემოქმედებაში ინტენსიურად იყენებს იმ მეთოდს, რომელსაც ძალიან ზოგადად ხატვის კლასიკური მეთოდი ეწოდება, ანუ მხატვარი ჩრდილ-სინათლით ცდილობს შექმნას რეალური საგნების ყველასათვის გასაგები გამოსახულება. ის ხატავს პორტრეტებს, ნიუებს, ფიგურულ კომპოზიციებს... მისი მხატვრული შემოქმედების განხილვისას ცხადი ხდება, რომ მისი ხატვის მეთოდი, მისი რეალისტური ნახატი განსხვავდება რუსული აკადემიური ნახატისგან. მისი ხატვის მეთოდიკა რენესანსულ რელიასტურ ნახატს ეყრდნობა. ამ ორი ტიპის ნახატს შორის განსხვავება საკმაოდ დიდია. მთელ რუსულ სახვით ხელოვნებას თავისი განვითარების მანძილზე საფუძვლად უდევს, როგორც კარგად არის ცნობილი, რუსული აკადემიური ნახატი. ხატვის ამ მეთოდს თეორიის სახე მისცა ცნობილმა რუსმა მხატვარ-პედაგოგმა ჩისტიაკოვმა, რომელმაც თავისი პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე დეტალურად ჩამოაყალიბა და პრაქტიკაში გაატარა რუსული აკადემიური ნახატის მეთოდოლოგია. ხელოვნების ისტორიაში რუსული ნახატი ხშირად მოიაზრება, როგორც რეალისტური, სინამდვილეში კი ტიპიური რუსული ნახატით შესრულებულ ნამუშევრებს აშკარა ნატურალისტური ნახატის კვალი აზის. ხატვის ყველა სახელმძღვანელოში, მათ შორის რუსულშიც, განმარტებულია თუ როგორ სრულდება ნახატი – გარდა იმისა, რომ უნდა იყოს დაცული პროპორციის კანონები, პერსპექტივის კანონები, ასევე აუცილებლად დგას მოდელირების საკითხი. საგანი, რომელსაც გამოხატავს მხატვარი უნდა ემსგავსებოდეს რეალურად არსებულ საგანს, ის უნდა იყოს გამოსახული თავისი პროპორციული შეფარდებებით და მოცულობით. მოცულობა კი შემდეგნაირად მიიღება (როგორც ამას განმარტავს ხატვის ყველა ოსტატი, დაწყებული რენესანსიდან დღემდე): არსებობს საგანი, მას აქვს განათებული მხარე, აქვს ჩრდილი, აქვს ნახევარჩრდილები, დაცემული ჩრდილი, რეფლექსი, ანუ გარემოს მიერ არეკლილი სინათლე, რომელიც რეფლექსურად აღიქმება საგნის მეორე მხრიდან, ყოველივე ამის გადმოტანა სიბრტყეზე იძლევა მოცულობის შთაბეჭდილებას. რეალობაშიც საგნის რელიეფურობას თვალი აღიქვამს საგანზე დაცემული ჩრდილებისა და სინათლის მეშვეობით. საგანზე რეალობაში განაწილებული ჩრდილებისა და სინათლის ზუსტი გადმოტანა



მარინე მხეიძის პ-ტი

სიბრტყეზე არის აკადემიური ხატვის მეთოდის საფუძველი. მართლაც, საგნის ჩრდილის, სინათლის, რეფლექსის გადმოხატვით სიბრტყეზე მიიღება საგნის რელიეფური გამოსახულება, მაგრამ საგანს აქვს კიდევ “რალაც”, რაც მარტო ჩრდილ-სინათლით არ გადმოიცემა. ეს არის საგნის ფორმების რეალობაში არსებული ფაქიზი, უნაზესი გადასვლები, გრადაციები. ყველა მხატვარს სურს, სრულყოფილად გადმოსცეს ეს გრადაციები, ძალიან ზუსტად გაჰყვეს საგანზე განაწილებულ სიმუქეებს და სინათლეებს, რათა სიბრტყეზე მიღებული გამოსახულება რაც შეიძლება ზუსტად ასახავდეს სინამდვილეს. ნახატისადმი ასეთი მიდგომა ძალიან კარგად გამოიხატა ფრანგი მხატვრის ენგრის შემოქმედებაში. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ენგრის ხელოვნებამ დიდი გავლენა იქონია რუსულ მხატვრობაზე და კერ-

ძოდ, რუსულ აკადემიურ ნახატზე.

სანამ რუსულ და რენესანსულ ნახატებს შევადარებდეთ, გვინდა გავიხსენოთ ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელსაც ქართული სახვითი ხელოვნების რეალობაში ჰქონდა ადგილი. ეს იყო დავა ცნობილ ქართველ მოქანდაკეებს ნიკო კანდელაკსა და იაკობ ნიკოლაძეს შორის. ეს დავა კი სწორედ სახვითი აზროვნების სხვადასხვაობაში იღებს სათავეს. ნიკოლაძე, რომელიც თავს როდენის მოწაფედ თვლიდა, თავის ნამუშევრებს ჩრდილისა და სინათლის თამაშის საფუძველზე აგებდა. მაშინ როცა კანდელაკი, რომელიც მატვეევის მოწაფე იყო, მატვეევი შემოქმედება კი როგორც ცნობილია, ბურდელისა და მაიოლის ხელოვნებას ეყრდნობოდა, ამ ჩრდილებისა და სინათლის გადმოტანას რეალობიდან ქანდაკებაში კიდევ უმატებდა ფორმის ანალიზს. ანუ მოქანდაკე ფორმას კი ხედავს ჩრდილ-სინათლის მეშვეობით, მაგრამ ამ ფორმას ის ძერწავს არა მხოლოდ ჩრდილ-სინათლის, არამედ ფორმის მიხედვით. აი, სწორედ აქ არის ის ნიუანსი, რომელიც ქმნის განსხვავებას რენესანსულ და რუსულ ნახატს შორის. რუსული ნახატი კმაყოფილდება რელურ საგანზე განაწილებული ჩრდილისა და სინათლის ზუსტი გადმოტანით სიბრტყეზე, რენესანსული ნახატისთვის კი ეს საკმარისი არ არის. რენესანსის ოსტატს სურს, რომ მის ნახატში ფორმები რაც შეიძლება სრულყოფილად იყოს წარმოდგენილი. სწორედ ამ სურვილმა განაპირობა მოდილიანის გამგზავრება იტალიაში, რომელსაც სურდა შეესწავლა რენესანსული ნახატი, რათა ჩასწვდომოდა მის საიდუმლოებას და მიეღწია თავის შემოქმედებაში ფორმის სრულყოფილებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ მოდილიანი მხატვრად ჩამოყალიბდა ქვეყანაში, სადაც ენგრი და დავიდი მოღვაწეობდნენ და მათი ნამუშევრები მას თვალსაჩინოდ ყოველთვის ჰქონდა, ის მაინც ირჩევს რენესანსულ ნახატს, ე.ი. მოდილიანიც გრძნობდა იმ განსხვავებას, რომელზეც ჩვენ მოგახსენებთ. ამ განსხვავებას გრძნობს ყველა მხატვარი, ვინც

ცდილობს ჩასწვდეს ფიგურის, საგნის თუ პორტრეტის გამოსახულების საიდუმლოებას. ზურაბ ნიჟარაძეც მუდმივ შემოქმედებით ძიებაშია, რათა მიაღწიოს ფორმისა და შესაბამისად, გამოსახულების სრულყოფილებას. ხატვარი გრძნობს, რომ რენესანსული ნახატი უფრო სრულყოფილია, ვიდრე რუსული. რუსულ აკადემიურ ნახატში მხოლოდ ჩრდილ-სინათლის ფიქსაციაა ფორმის ანალიზის გარეშე, რენესანსულ ნახატში კი ფორმის ანალიზია, ანუ მხატვარი მარტო ჩრდილ-სინათლეზე კი არ ფიქრობს, არამედ ფორმის ანალიზიდან გამომდინარე ჩრდილ-სინათლით ქმნის გამოსახულებას სიბრტყეზე. და მეტიც, როგორც ფოტოაპარატი არ ფიქრობს ფორმაზე და ისე აფიქსირებს მას, ისე რუსი მხატვარი არ ფიქრობს მოდელის ფორმებზე, მექანიკურად გადმოაქვს სიბრტყეზე თვალთა აღქმული ჩრდილებისა და სინათლის განაწილება ამ ფორმებზე და ასე იღებს მოცულობებს სიბრტყეზე. რა თქმა უნდა ეს არ შეეხება ყველა კონკრეტულ მხატვარსა თუ ნამუშევარს, მაგრამ ზოგადი სურათი რუსული ნახატისა სწორედ ასეთია. ზოგიერთი რუსი მხატვრის ნამუშევრები გამოირჩევა ფართო, დიდი ნასმებით, თავისუფალი წერის მანერით, მაგალითად, სეროვის “შალიაპინის პორტრეტი”, მაგრამ მიუხედავად ამ მონასმებისა აქ ფორმა არ იკითხება. XX საუკუნის მხატვრებმა სწორედ ამ თავისუფალი მონასმების სილამაზე დაინახეს და ცალმხრივად განავითარეს ამ ნასმების თავისუფლება და ესთეტიზმი. ამ გზამ კი ისინი საბოლოოდ აბსტრაქციამდე მიიყვანა, ანუ ისინი საბოლოოდ დაშორდნენ რეალისტურ ნახატს.

ზურაბ ნიჟარაძეს არ აკმაყოფილებს მხოლოდ აბსტრაქტული ფორმა, მას სურს შექმნას ისეთი ნახატი, სადაც ფორმაც იქნება, ესთეტიურად მომხიბლავი, მხატვრულად სრულყოფილი კომპოზიციაც და მხატვრული სახის ხასიათიც. სწორედ ამიტომ ირჩევს ის თავისი ნახატის საფუძვლად რენესანსულ ნახატს, უფრო ზუსტად კი, სხვადასხვა “ვარიაციას რენესანსული ნახატის თემაზე”. ხატავს რა რეალისტურად, მხატვარი ხმარობს ხატვის კლასიკურ, რენესანსულ მეთოდს, მისი ხატვის პრინციპები მომდინარეობს რენესანსის ისეთი კლასიკოსებისგან, როგორებიცაა: პიერო დელა ფრანჩესკა, ბოტიჩელი, რაფაელი, ლეონარდო და ვინჩი... თუმცა ნიჟარაძის მიერ გამოყენებული ხატვის კლასიკური მეთოდები მაინც სახეცვლილია. ნიჟარაძე რჩება რა თანამედროვე მხატვრად, ის არასოდეს არ არის თანამედროვეობის კონტექსტიდან ამოვარდნილი, შესაბამისად, მისი შემოქმედებითი ხერხები ყოველთვის დამორჩილებულია თანამედროვე ხატვისა და ფერწერის ზოგად პრინციპებს. საფუძველი კი, რომელსაც ნიჟარაძე ეყრდნობა თავის ნახატში შემდეგია: როცა მხატვარი ქმნის გამოსახულებას სიბრტყეზე, ის იყენებს ჩრდილს, სინათლეს, რეფლექსს, ანუ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იმ კლასიკურ გამომსახველობით საშუალებებს, რითაც სარგებლობს ყველა მხატვარი, ვინც ხატავს სიბრტყეზე ჩრდილითა და ნათელით. ე.ი. მხატვარი ქმნის კონსტრუქციას, აგებს საგანს, ფიგურას ან პორტრეტს, იცავს პროპორციას და აკეთებს ამ გამოსახულებების მოდელირებას. ასე იქმნება საგნის გამოსახულება სახატავ სიბრტყეზე. ხატვის ამ ცნობილ მეთოდს მრავალი მხატვარი იყენებს, განსხვავება მათ შორის დამოკიდებულია მხატვრის ტემპერამენტზე, მიდრეკილებაზე და ნიჭზე.

ზურაბ ნიჟარაძე თავისი შემოქმედების დიდ გზაზე ხატავს, როგორც ფიგურებს, პორტრეტებს, ისე მრავალფიგურიან კომპოზიციებს, აკეთებს ჩანახატებს, ესკიზებს, წიგნის გაფორმებებს და ა.შ. მის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს პორტრეტებს და შიშველ ფიგურებს, რომლებსაც ის ასრულებს როგორც ფერში, ისე ფანქარში (ასევე ხმარობს ნახშირს, სოუსს, სანგინას). მისი ხატვის თავისებურება გამოიხატება შემდეგში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხატვის კლასიკური მეთოდის გამოყენებისას მხატვარი მიმართავს ერთგვარ, გადაუჭარბებელ სტილიზაციას. ეს სტილიზაცია არ არის აშკარად გამოხატული, ისეთი ვთქვათ, როგორც მოდილიანს აქვს, არამედ ეს არის “გემოვნებიანი” ხაზებისა და ფორმების ჰარმონიული ერთობით შექმნილი მხატვრული გამოსახულება. მხატვარი ცდილობს, რომ ნახატს შეუქმნას ერთგვარი პლასტიური რითმი, დაუმორჩილოს რაღაც დენადობას,

სილამაზეს. მისი ნახატები უმეტესად “ლამაზად” შესრულებულია, თუმცა არის გამონაკლისებიც. მაგალითად, მისი ადრეული პორტრეტებიდან ო.იოსელიანის, ვ.კოტეტიშვილის პორტრეტი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელშიც მოდელირების შუქ-ჩრდილოვანი მეთოდია გამოყენებული, მაინც საკმაოდ მძლავრად გამოძერწილი ფორმებია წარმოდგენილი. ქალების პორტრეტებში მხატვარი მიმართავს ფორმის გამარტივებას. აქ ის ჩრდილ-სინათლეს ძუნწად ხმარობს, რის გამოც გამოსახულება სიმკვრივეს კარგავს, მაგრამ მასთან ეს ერთგვარ მხატვრულ ხერხადაც იქცევა. საერთოდ, ზურაბ ნიჟარაძისთვის დამახასიათებელია ის რომ, მაშინაც კი, როცა მისი გამოსახულება მკვრივად ნაძერწია, მაგალითად, მის ადრეულ ფიგურებში, შტუდიებში, ეს სიმკვრივე მაინც ზომიერად არის გამოხატული და ის არასოდეს ხაზგასმული, უტრირებული არ არის. აქვე შევნიშნავთ, რომ ზოგიერთ მის პორტრეტში ამოიკითხება ანტიკური ნახატის ნიშნებიც (ვგულისხმობთ, ფაიუმის პორტრეტებს). ზურაბ ნიჟარაძე თავის პორტრეტებში თითქმის ყოველთვის იძლევა გამოსახული პიროვნების შინაგან განწყობას, მის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას (მაგ. ოთარ ჭილაძის პორტრეტში). ასე, რომ მხატვრულობის თვალსაზრისით, მიღებული შედეგი ცხადია. მაგრამ როდესაც ვაკვირდებით მხატვრის მთელ შემოქმედებას, ვრწმუნდებით, რომ ის მუდმივ ძიებაშია, მისი მხატვრული ხერხები მისაღწევი მიზნებიდან გამომდინარე სულ იცვლება. ზურაბ ნიჟარაძის შემოქმედებას ასევე თან სდევს ფიგურის გამოსახვის პრობლემაც. ეს ის მუდმივი პრობლემაა, რომელიც თითქმის ყველა მხატვარს აწვალებს. ამ ძიების გზაზე, ნიჟარაძე თავის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში თითქოს უკან იხევს, ანუ ის სრულყოფილად აღარ ძერწავს ფორმებს. მხატვარი თითქოს ცდილობს გაექცეს შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით მიღებული გამო-

როზა კასრაძის პ-ტი



სახულების ფოტოგრაფიულობას, ამიტომ ის ნახატს ბოლომდე აღარ ასრულებს და მხატვრული ეფექტის მისაღწევად, გამოსახულების ცალკეულ ნაწილებში ის ტოვებს, ვთქვათ, მარტო კონტურს ან ძალიან ძუნწად აკეთებს ჩრდილ-სინათლით, ვთქვათ, მკერდს ან სახეს, დანარჩენ ნაწილებს კი მხოლოდ კონტურულად ასრულებს. ეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი მხატვრული ხერხია. მხატვარი ნახატის შესრულების ასეთ გზას ირჩევს, რადგანაც, როცა ის უფრო ღრმად მიდის შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირების გზაზე და ზედმინევენით ზუსტად ხატავს ცალკეულ დეტალს, იღებს ფოტოგრაფიულ ნახატს, რომელიც, როგორც ჩანს მას არ აკმაყოფილებს, რომელსაც ის შინაგანად მუდმივად გაურბის.

ზ. ნიჟარაძეს სურს შექმნას რეალისტური გამოსახულება. ის ისწრაფვის ადამიანის პორტრეტის, ფიგურის მხატვრული სახის გამოსახვისას ჩასწვდეს მისი ფორმების პლასტიკას, სილამაზეს, ხასიათს. იყენებს რა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ,

ჩრდილ-სინათლის კლასიკურ მეთოდს, სავარაუდოდ, ის აწყდება ნატურალიზმის პრობლემას და სხვადასხვა მხატვრული ხერხების გამოყენებით ეძებს ამ პრობლემიდან გამოსავალს და ცდილობს მიაღწიოს სასურველ შედეგს.

თუ ჩვენ შევადარებთ რენესანსულ და ანტიკურ ნახატებს, დავინახავთ, რომ ბერძნული მხატვრობის მეთოდი განსხვავდება ყოველივე ზემოთ თქმულისგან, აქ მუქი და ნათელი სიბრტყის თვისებების გათვალისწინებით არის ნახმარი, სადაც სიბრტყეზე დადებული მუქი ფერი უკან მიდის და ნათელი წინ, ხოლო ჩრდილ-სინათლე მხოლოდ კონკრეტული მომენტის შესაქმნელად გამოიყენება. ნიჟარაძე, რასაკვირველია, გრძნობს ანტიკური ნახატის მხატვრულ ღირებულებას და როგორც უკვე ვთქვით, ზოგიერთ თავის პორტრეტში, მაგალითად, რ.კასრაძის პორტრეტში, ის ქმნის მხატვრულ სახეს, რომელიც მოგვაგონებს კიდევ ფაიუმის პორტრეტებს, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული ეფექტია, სინამდვილეში ზურაბ ნიჟარაძის მიდგომა, მისი ხატვის პრინციპები სრულიად სხვანაირია, ანუ მეთოდი სხვა არის და მისწრაფება კი სხვა.

ყველა მხატვარი, რომელიც რეალისტურ ნახატს ქმნის, იმავდროულად ცდილობს შექმნას მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ესთეტიურად მომხიბლავი იქნება. მშვენიერების განცდის მიღწევა ნახატში საკმაოდ რთული ფენომენია. მხოლოდ ფოტოგრაფიული მსგავსება ამ განცდას ვერ ქმნის. რა თქმა უნდა, თავად ფოტოგრაფიას აქვს თავისი ესთეტიკა, თავისი მომხიბვლელობა, მაგრამ ეს სხვა სფეროა, რომელიც აბსოლუტურად განსხვავდება ნამდვილი ნახატისაგან. მხოლოდ ფოტოგრაფიულად შესრულებული ნახატი არ იძლევა მშვენიერების განცდას, ის ვერ ქმნის ესთეტიურობას. ეს პირველ რიგში იმით არის გამოწვეული, რომ ასეთ ნახატში არ არის გამოყენებული სახვითი მასალის სპეციფიკა, მისი თავისებურებანი. სახატავი მასალა არის სიბრტყე, მუქი და ნათელი ლაქა. ამრიგად, სიბრტყე, მასზე მუქი და ნათელი ლაქებით უნდა გადაიქცეს ისეთ ჰარმონიად, რომელიც შექმნის გამოსახულებას და ეს გამოსახულება იმავდროულად იქნება ესთეტიურად მშვენიერი. აქ გვახსენდება იაპონური ხელოვნება, სადაც სიბრტყეზე მხოლოდ კონტურით იქმნება გამოსახულება და ამ კონტურის სიმძაფრით მიიღწევა მხატვრული ეფექტი. ანუ ეს არის იაპონური ხელოვნების მხატვრული ხერხი. ზ.ნიჟარაძის ნახატშიც, სადაც მხატვარი ბოლომდე არ აკეთებს მოდელირებას და ხმარობს მკვეთრ კონტურს ნახატისთვის ხასიათის, მხატვრული ეფექტის მისაცემად. ასეთი მიდგომა მის მხატვრულ ხერხად გადაიქცევა.

ზ. ნიჟარაძის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში კარგად ჩანს, რომ მხატვარი ეძებს მხატვრულ ხერხებს და გამოსახვის გზებს, რითაც შექმნის მისთვის სასურველ მხატვრულ სახეს და თანაც მიაღწევს მაქსიმალურ მხატვრულ ეფექტს. ამ დროს შექმნილი მისი ტორსები მოგვაგონებს მიქელანჯელოს ტორსებს, რომლისთვისაც მთლიანობა და იმავდროულად ზუსტი გამოძერწვა იყო მთავარი პრობლემა. ეს პრობლემა კარგად ჩანს მის “პიეტა რონდანიინში”, სადაც ის აღარ ძერწავს დეტალებს. თუ თავისი შემოქმედების დასაწყისში მიქელანჯელო, მაგ. “დავითში”, სხეულის ყველა ნაწილს ზედმინვნით დეტალურად გადმოსცემს, შემდეგ ის ხვდება, რომ დეტალები უნდა დამორჩილდეს მთლიანობას და ამიტომ ბოლოს ის სრულიად ამბობს უარს ამ დეტალებზე. სხვაგვარ მიდგომასთან გვაქვს საქმე ბერძნულ ქანდაკებაში. იქ დეტალი და მთლიანობა სრულ ჰარმონიაშია და სხეულის ყოველი ნაკვთი ერთიანი რითმის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, უფრო მეტიც მთელი განსაზღვრავს ნაწილს, ხოლო ცალკეული დეტალების ჰარმონიული მთლიანობა კი ნაწარმოების სართო ხასიათს ქმნის. ზურაბ ნიჟარაძესთანაც არის ასეთი მთლიანობის პრობლემა. ის მოხიბლულია დეტალით, სიმართლით, მაგრამ როგორც კი იწყებს ამ სიმართლის გადმოცემას, იყენებს რა აკადემიური ხატვის მეთოდს, ის უცილობლად დგება ფოტოგრაფიული ნახატის პრობლემის წინაშე და როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, აქ იწყება ამ საშიშროების დაძლევის მცდელობები და იმ მხატვრული მეთოდებისა და ხერხების ძიება,

რომლებზედაც შემდგომ გვექნება საუბარი.

განვიხილოთ ზურაბ ნიჟარაძის ერთ-ერთი ადრეული ნახატი – “ც. ციციშვილის პორტრეტი”, შესრულებული 1958 წელს. ეს არის ძალიან ტრადიციული კომპოზიცია. ახალგაზრდა ქალის თავი მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს, ოდნავ ჩანს მხრების ნაწილი. ე.ი. მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია სახეზე. სახე მოდელირებულია ჩრდილისა და სინათლის, პროპორციების ზუსტი დაცვით. მხატვარი ზედმინევით ზუსტად გადმოსცემს ახალგაზრდა ქალის ოდნავ წინ ნამონეულ ტუჩებს, ნაგრძელებული, ნუშისებური ფორმის თვალებს და ა.შ. ეს არის დაკვირვებული, ყურადრებიანი ქალის სახე, რომლის მზერაც მაყურებლისკენ არის მიმართული. ცხადია, მხატვარს სურდა ამ ადამიანის არა მარტო გარეგნული მსგავსების, არამედ მისი ხასიათის ზუსტად გადმოცემა. და მართლაც, აქ მხატვარი ჩრდილ-სინათლის მეშვეობით აკეთებს სახის გამოსახულებას, სადაც სრულიად გამოკვეთილი ხასიათიც არის მოცემული. იგივე მეთოდით არის დახატული მზია ბაქრაძის პორტრეტი (1955წ.) პასტელით ქალაღზე ზუსტად არის გადმოცემული მოდელის თმების ფაქტურა, სახის სითეთრე, ნათელისა და მუქის ურთიერთდამოკიდებულება. აქაც მხატვარი ჩრდილ-სინათლის მეშვეობით ზედმინევით ზუსტად გადმოხატავს ნატურიდან, სადაც იგი გადმოსცემს მსგავსებასაც და მოდელის ხასიათსაც. იმავე პერიოდშია შესრულებული მანანა ხიდაშელის პორტრეტიც (1977წ.). სადაც მხატვარი ასევე ჩრდილ-სინათლით აკეთებს კომპოზიციის თითოეულ დეტალს, ახალგაზრდა ქალის თავი, რომელიც ნაზად არის დახრილი, კისერთან ერთად კომპოზიციის პლასტიურ ხაზს ქმნის და მთელი კომპოზიციაც გარკვეულ სილამაზეს იძენს. მხატვარი ზუსტად იცავს ჩრდილ-სინათლისა და პერპექტივის კანონებს. მაგალითად, ის ხატავს თვალებს, სადაც ერთი თვალი, რომელიც მაყურებლისგან უფრო ახლოა, შედარებით დიდია მეორე თვალზე, ყურიც მეტისმეტი გულმოდგინებით ზუსტად არის გადმოხატული. მარცხენა ღანვზე ჩრდილი შორს მიდის, მაშინ როცა ნიკაპი და სახის შუა ნაწილი, რომელიც ნათელი ლაქებით არის აღნიშნული, წინ არის გამონეული. თუ ჩვენ იმდროინდელ ნახატებს შევადარებთ შემდგომი პერიოდისას, დავინახავთ რა ევოლუცია განიცადა მხატვრის შემოქმედებამ. განვიხილოთ 1973 წელს შესრულებული კობიაშვილის პორტრეტი. აქ ბაქრაძის და ციციშვილის პორტრეტებისგან განსხვავებით ფონი არ არის ისე დაპირისპირებული გამოსახულებასთან, რომ ტონალობა გადმოსცეს, მაგრამ სამაგიეროდ, კომპოზიციაში ჩაერთო ძალიან ძლიერი კონტური. მხატვარს სურს, რომ ფორმის ის სირბილე, რაც ბაქრაძისა და ციციშვილის პორტრეტებშია, შეცვალოს მკვრივი, ჭედური ფორმებით. აქ აშკარად ჩანს, რომ მას უნდა “რენესანსული” პორტრეტის გაკეთება, სადაც ფორმების სიმკვრივე და გამოსახულების სიზუსტე ურთიერთშერწყმული იქნება. ამიტომ ის კომპოზიციაში მძაფრი, ძლიერი კონტურის გამოყენებით ქმნის ქანდაკებასავით ნაჭედ გამოსახულებას. რბილი, გაცრეცილი ფორმები იცვლება მკვეთრი, გარკვეული ფორმებით. მთლიანად კომპოზიციას მედალის, მონეტის ფაქტურა აქვს. თავად გამოსახულებაში მოდელთან კონკრეტული მსგავსება ცოტა უკან იხევს, მაგრამ წინ არის ნამონეული, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამოსახულების ერთი საშუალება – სიმკვრივე. მაგრამ ზურაბ ნიჟარაძე ერთ კონკრეტულ მხატვრულ ხერხზე არ ჩერდება, ის ცდილობს სხვადასხვა გზებით ნავიდეს, მოძებნოს სხვადასხვა გამომსახველობითი საშუალება მიზნის მისაღწევად.

გედევანიშვილის პორტრეტში (1973წ) მხატვარი ძერწავს სახეს, სადაც სახე ოდნავ გამოუქებულია. აქაც მედალიონის მსგავსი კომპოზიციაა მოცემული, მაგრამ მხატვარი აქ აღარ აკეთებს ისეთ ძლიერ კონტურს, როგორც კობიაშვილის პორტრეტში ჰქონდა. ამ შემთხვევაში ის მიმართავს გულდასმით მოდელირებას, რის გამოც გამოსახულება ოდნავ გადაჭარბებულად მუქი ხდება და აქაც ერთგვარი პირობითობა შემოდის. თმას მხატვარი თითქმის დაუმუშავებელს ტოვებს, მხოლოდ რითმული შტრიხებით აღნიშნავს მას და კომპოზიციაში ამით რაღაც ბუნდოვანება, ბურუსი შემოაქვს, რომელიც თავის

მხრივ მხატვრულობის ეფექტს იძლევა. იგივე მიდგომასთან გვაქვს საქმე 1972 წელს შესრულებულ “ქალის პორტრეტში”. აქაც ზურაბ ნიჟარაძე ცდილობს, რომ გააესთეგუროს, გაამხატვროს, გაალამაზოს გამოსახულება.

1974 წელს შესრულებულ რეხვიაშვილის პორტრეტში მხატვარი იყენებს მკვეთრად დაპირისპირებულ ჩრდილ-სინათლეს, ოდნავ მუქი ჩრდილებითა და ნათელით ის აკეთებს სახის მოდელირებას. მამაკაცის სახე ოდნავ ჩამუქებულია და ამით მხატვარი კვლავ ქმნის კომპოზიციის მხატვრულ ეფექტს.

თენგიზ მაღალაშვილის პორტრეტში (1975წ) მხატვარი სრულიად გარკვეულად აკეთებს რომაელი იმპერატორების პორტრეტების მსგავს კომპოზიციას. ძალიან მკვეთრად გამოყოფილი პროფილით, რომელიც მკაცრად ხაზგასმულია კონტურით და ძალიან მკვრივად ნაჭედი ფორმებით, თმის ვარცხნილობაც ისე არის გამოსახული, რომ მასში დაფნის გვირგვინის მსგავსიც კი ისახება. ამ ხერხით მხატვარი ხაზს უსვამს გამოსახული პიროვნების მნიშვნელოვანებასა და პომპეზურობას. პორტრეტი მოგვაგონებს სერგო ქობულაძის დანტე ალეგიერის პორტრეტს. რომელსაც ჰგავს არა მარტო გამოსახული მამაკაცის პოზა, არამედ ნახატის შესრულების მანერაც. აქ მხატვარი ზოგიერთ დეტალს მაგალითად, თვალს, ყურს სრულიად აღარ ხატავს, მისთვის მნიშვნელობა აქვს მთლიანობას და გამოსახულების საერთო ხასიათს. დეტალი მას მხოლოდ მთლიანობის რითმულ ელემენტად სჭირდება, ამიტომ ის მაქსიმალურად ანზოგადებს ფორმებს და ქმნის მკვრივ, მკვეთრად ნაჭედ გამოსახულებას.

თამრიკო სარჩიმელიძის პორტრეტი (1976წ). ახალგაზრდა ქალის ამ პორტრეტში მხატვარი გამოსახულების სილუეტს და დეტალებს ასევე კონტურით აღნიშნავს, მაგრამ ამ შემთხვევაში კონტური აღარ არის ისეთი ძლიერი, როგორც ვთქვით, მაღალაშვილის ან კობიაშვილის პორტრეტებში. ესეც მხატვრის მიერ გამოყენებული ერთგვარი მხატვრული ხერხია. მთელ კომპოზიციას ოდნავ ხავერდოვანი სტრუქტურული ზედაპირი აქვს და შესაბამისად, იქმნება ბურუსის შთაბეჭდილება, რომელსაც არ არღვევს ეს ფაქტი კონტური. ის მხოლოდ აქცენტირებას აკეთებს კომპოზიციის ცალკეულ ნაწილებზე და იმავდროულად, ეს მომრგვალებული, დენადი ხაზები მთელი კომპოზიციის რითმულ ჟღერადობას ქმნის. მიუხედავად იმისა, რომ აქაც კონკრეტულობა ოდნავ შერბილებულია, მხატვრული სახე მაინც სრულიად კონკრეტული ფსიქოლოგიური ხასიათის მატარებელია. ანუ ჩვენს წინაშე წარმოდგენილია ჩაფიქრებული, სევდიანი, სერიოზული ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი, რომლის თვალელებიც თითქოს განზოგადებულ სევდას და შეიძლება ითქვას, შიშსაც კი გამოხატავენ.

1980 წელს შესრულებულ ოთარ ჭილაძის პორტრეტში მხატვარი აღარ ხმარობს კონტურულ ხაზს. მას უნდა, რომ გააკეთოს სიმკვრივე, უნდა შეინარჩუნოს მთლიანობა და ამიტომ არ გამოხატავს ცალკეულ დეტალს. მაგალითად, კონკრეტულად თვალს აღარ გამოსახავს, მას ძალიან რბილად აკეთებს, და ცდილობს, რომ საერთო მოცულობა შექმნას და მშვენივრადაც აღწევს ამ მიზანს. თუმცა მხატვარი აქ სხვა ამოცანის წინაშე დგება – მხატვრული სახის ხასიათი ცოტა იკარგება.

ნინო გორდელაძის პორტრეტში (1981) მხატვარს კონტურიც შემოაქვს ოდნავ ბურუსიან ფორმებში და იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ კონტურული ხაზები თითქოს ზედ ადევს ამ ფორმებს. ფორმებს, რომლებსაც არ აქვთ გამომხატული სიმკვრივე (როგორც ეს არის კობიაშვილის ან მაღალაშვილის პორტრეტებში), რადგან ქალის ხასიათს ეს ნაკლებად უხდება, მაგრამ თვითონ სახასიათო დეტალები მხატვარს უნდა რომ დახატოს, ამიტომ ნიკაპიც, ცხვირიც, თვალიც ხაზგასმულად კონტურულია. ანუ აქ არის ზოგადისა და კონკრეტულის ერთიან მთლიანობაში გაერთიანების მცდელობა. ე.ი. მხატვარი კვლავ ძიებაშია და ეს განუწყვეტელი ძიება თან ახლავს მთელ მის შემოქმედებას. მას, როგორც მანათობელი შუქურა წინ უდგას ნატურა, რეალობა და ის ეჭიდება ამ რეალობის გამოსახვის ამოცანას, ამ ამოცანების გადაჭრისას ის სარგებლობს ზემოთ ჩამოთვლილი მხატვრული ხერხებით. ხელოვნების ისტორიკოსის ელენა ზინგერის შეფასებით, ზურაბ ნიჟარაძე თავის შემოქმედებაში

იყენებს “ხერხების იმპროვიზირებულ მრავალფეროვნებას”. ამ აზრს ჩვენ ვერ დავეთანხმებით, რადგანაც მიგვაჩნია, რომ ნიჟარაძესთან მხატვრული ხერხების ძიება-გამოყენება ყოველთვის გააზრებული და მიზანმიმართულია და არა იმპროვიზირებული, თავისთავად მოსული.

იგივე დამოკიდებულებას ვხვდებით მის ნატურებში, შტუდიებში. ბიჭი ჩიტით (1955წ.). კომპოზიციაში გადმოცემულია ბიჭის შიშველი ნატურა ძალიან მსუბუქი მოდელირებით. ამ ნამუშევარში ესთეტიზმის ნიშნები აშკარად იჩენს თავს. ზოგიერთი დეტალი, მაგალითად თავი, ხაზგასმულად მიმქრქალად არის გამოსახული. მართალია, მხატვარი აქაც იყენებს კონტურულ ხაზებს, რის გამოც მთელი სხეული თითქოს გამოკვეთილად იკითხება ფონზე, მაგრამ შიდა მოდელირებას, ფორმებს, ნიჟარაძე ძალიან მსუბუქად აკეთებს. მხატვარს ამ ნახატშიც ისეთი ხავერდოვანი სტრუქტურული ზედაპირი აქვს შექმნილი, რომელიც ბუნდოვანებას აძლევს გამოსახულებას და შესაბამისად, ესთეტიზმის ეფექტი მიიღება.

მჯდომარე შიშველი ნატურა (1979წ.), შიშველი (1979წ.), ნიუ (1979წ.)... ამ ნამუშევრებში ქალის სხეული არის გამოსახული. სამივე კომპოზიციაში მხატვარი ირჩევს სპეციალურ, რთულ პოზებს, რომლებშიც ქალის სხეულის პლასტიკა და მისი სილამაზე ლამაზ კომპოზიციურ მთლიანობას შექმნის. ამ ფიგურებშიც მხატვარი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებითა და სილუეტების კონტურული აღნიშვნით ქმნის პლასტიურ მთლიანობას. თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში ეს მთლიანობა, ფიგურების დეტალური დამუშავების გამო ცოტა ირღვევა, მაგრამ სხეულის სისავსის შეგრძნება და მისი პლასტიკა თითქმის ყოველთვის გადმოცემულია.

ცალკე გამოვყოფთ ზ.ნიჟარაძის ფერადოვან, პასტელში შესრულებულ ნახატებს. მარგარიტა ჩხეიძის (1975 წ.) პორტრეტი - ეს არის ფერადოვანი კომპოზიცია, სადაც საერთო ტონალობა ოდნავ დანეულია, გამოსახულება ოდნავ სტილიზებულია, სახე, რომელიც თითქმის მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს, ძალიან რბილად არის მოდელირებული. აქაც და ლიზიკო გაბუნიას პორტრეტშიც (1967წ.) მხატვარი ისევე პროფილში წარმოდგენილ გამოსახულებას მიმრთავს. მხოლოდ ფანქარში შესრულებული მსგავსი კომპოზიციის მქონე (მედალიონის მსგავსი) ნახატებისგან განსხვავებით, აქ ზ.ნიჟარაძე ფორმათა ძალიან რბილ, ფაქიზ მოდელირებას აკეთებს.

ოთარ იოსელიანის პორტრეტში (1978 წ.) მხატვარი ფონისა და სახის ფერადოვნების დაპირისპირებით, სახის შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით ძერწავს სახეს. ფორმები აქაც ოდნავ ბურუსშია, მათ სიმკვრივე აკლიათ. მაგრამ მხატვარი მოყავისფრო-მოოქროსფრო ფერით შესრულებულ გამოსახულებას უმორჩილებს სასურათე სიბრტყეს და შესანიშნავად აღწევს მხატვრულ მთლიანობას. მოდელის ხასიათი ამ ნამუშევარშიც, ისე როგორც თითქმის ყველა მის პორტრეტში, კარგად არის გადმოცემული. რეჟისორის ფიქრიანი, დაკვირვებული მზერა, დინჯი, ჩაფიქრებული, ოდნავ კითხვანარევი გამომეტყველება ამ მხატვრულ სახეში აშკარად იკითხება. ზურაბ ნიჟარაძე აქაც მხატვრულ ხერხად იყენებს ერთიანი ბურუსით მოცულ ფორმებს. ეს მისი მხატვრულ-ესთეტიკური მიგნებაა, რომელიც ამ შემთხვევაში კომპოზიციის მხატვრული მთლიანობის მიღწევის ძირითად ხერხად იქცევა. ჩვენს მიერ განხილული მასალიდან კარგად ჩანს, თუ როგორ ეძიებს თავისი შემოქმედების გზაზე ზურაბ ნიჟარაძე ზემოთ ჩამოთვლილ მხატვრულ ხერხებს, ვნახეთ, თუ როგორ იყენებს ის შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირების მეთოდს მხატვრული სახის შესაქმნელად, შემდეგ როგორ შემოაქვს კონტურული ხაზები კომპოზიციაში, შემდეგ მიმართავს კომპოზიციის გაბურუსებას, ზოგ შემთხვევაში კი მეტი მხატვრული ეფექტისა და მთლიანობის მისაღებად, ფერადოვანი გაბურუსებაც შემოაქვს კომპოზიციაში. ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ზურაბ ნიჟარაძე, მუდამ ძიებაშია, ის ეძებს ესთეტიზმის, მხატვრულობის გზებს. ასევე იკვეთება, რომ მხატვარს აწუხებს ფაიუმის პორტრეტების სიმართლე და მათი გამომსახველობა. ეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კარგად ჩანს როზა კასრადის

პორტრეტში, სადაც ადრინდელი პორტრეტების კონკრეტულობა დაკარგულია, მაგრამ შემოდის ახალი ხერხი -ხაზგასმული სტილიზება. ამ ეტიუდურად შესრულებულ სურათში გამოსახულია თხელი, ნაზი ქალი, რომელსაც თითქოს სპეციალურად გადიდებული თმის მასა აქვს გამოსახული თავზე, რათა ხაზი გაესვას მისი სახის სინატიფეს. ამ პორტრეტში გამოყენებულია რბილი მოდელირება, რაც განსხვავებულია ფაიუმის პორტრეტებისგან. არამკვრივი ფორმები თითქოს ბამბისგან არის გაკეთებული და ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ მხატვარი გამოსახულებას ცხვირზე, ლოყაზე, ღანვზე, ტუჩზე ადებს თეთრი ცარცის ლაქებს.

აღნიშნულ ნაწარმოებში შესანიშნავად არის მიღწეული კომპოზიციის ერთიანობა, გადმოცემულია ახალგაზრდა ქალის გამომეტყველება, მისი საოცრად ნაზი ქალურობა. აქ გამოყენებულია ესთეტიზმის კიდევ ერთი გზა – სტილიზაციის გზა. მხატვარი გაურბის იმ სიზუსტეს, რაც მას ციციშვილის პორტრეტში ჰქონდა, გაურბის იმ სიმკვრივეს, რაც კობიაშვილი პორტრეტში ჰქონდა, არ იყენებს იმ კონტურულ მონახაზს, რაც მაღალაშვილისა თუ გორედლაძის პორტრეტებში ჰქონდა. მაგრამ მხატვარს ანუხებს რა სილამაზის შექმნის პრობლემა და იმავე დროს სიმართლის გადმოცემის პრობლემა, ის კომპოზიციის შიგნით ფორმებს ჩრდილ-სინათლით ძერწავს, ასე გამოსახული ფორმები რბილად მოდელირებულია, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სრულიად უცხოა ფაიუმის პორტრეტებისათვის, სადაც ფორმები ხაზგასმულად მკვრივი და ხელშესახებია. ხოლო საერთო ესთეტიზმითა და ხასიათისა თუ გარეგნული სიმართლის გადმოცემის სურვილით “კასრადის პორტრეტი” სწორედ რომ ფაიუმის პორტრეტებს მოგვაგონებს.

მრავალფიგურიან კომპოზიციებში მხატვრის მიდგომა იგივე რჩება, რაც ერთფიგურიანებში. თუ შევადარებთ უკვე განხილულ კომპოზიციას – “ბიჭი ჩიტით” და ორფიგურიან ნამუშევარს “ახალგაზრდა წყვილი ჩიტით” დავინახავთ, რომ ორივე ნაწარმოებში მხატვარი ერთნაირი გულმოდგინებით აკეთებს ფიგურათა მოდელირებას. ფაქტობრივად, ის გადმოიხატავს რეალურად არსებულ ფორმებს სიბრტყეზე. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ორ და მეტფიგურიან კომპოზიციებში ნიჟარაძე უფრო მეტად მიმართავს სასურათე სიბრტყეზე გამოსახული ფორმების გაბუნდოვანებას. ეს კარგად ჩანს მის მიერ 1980 წელს შესრულებულ ნამუშევარში “ქალი სახედარზე”, სადაც ფორმები ძლივს იკითხება მთლიანად ბინდით მოცული სურათის ზედაპირის ქვეშ. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მოუხედავად ასეთი დამოკიდებულებისა, სასურათე სიბრტყეზე წარმოდგენილი ფორმები მაინც მოდელირებულია, განსაკუთრებით კი ქალის ფიგურა, რომლის გაბერილი სხეულის ნაწილები უფრო მკვეთრად იკითხება, ვიდრე სახედრისა, რომელზეც ის არის შემომჯდარი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არც ერთ კომპოზიციაში არც “ახალგაზრდა წყვილი ჩიტით” და მით უმეტეს არც “ქალი სახედარზე” სხეულის ფორმებს არა აქვთ სიმკვრივე, ხელშესახებითობა. ეს უკანასკნელი კომპოზიცია იმდენად ბუნდოვანი და არასტრუქტურულია, რომ მირაჟს ემსგავსება. ქალისა და სახედრის გამოსახულებების წინ ძლივს იკითხება ბიჭუნას თხელი, თითქმის გამჭვირვალე ფირურა, რომელიც ასევე ჩვენი წარმოსახვის ნაყოფს უფრო ჰგავს, ვიდრე კომპოზიციაში რეალურად წარმოდგენილ გამოსახულებას. საერთოდ, მთელი სურათი დეკორატიულობით გამოირჩევა. მხატვარი ყოველთვის ცდილობს მის მიერ გამოყენებული ნებისმიერი მხატვრული ხერხით შექმნას ესთეტიზმისა და დეკორატიული სილამაზის შთაბეჭდილება. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ ზურაბ ნიჟარაძის წინაშე მრავალფიგურიანი კომპოზიციების შექმნისას უცილობლად წამოიჭრება ერთი პრობლემა, მხატვარი ცხადად გრძნობს იმ განსხვავების აუცილებლობას, რაც ერთფიგურიან და მრავალფიგურიან კომპოზიციებს შორის უნდა იყოს. ის ხვდება, რომ ერთფიგურიანი კომპოზიცია უფრო დეტალურ დამუშავებას მოითხოვს, ვიდრე მრავალფიგურიანი, მაგრამ მისი ხატვის პრინციპი ყველა შემთხვევაში იგივე რჩება – შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით ფორმების გადმოხატვა სასურ-

რათე სიბრტყეზე. ხოლო ზემოთ მინიშნებული განსხვავების დანაკლისის შევსებას მხატვარი უკვე აღნიშნული გაბუნდოვანების გზით ცდილობს.

ამდენად, ზურაბ ნიჟარაძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს ნახატს. წლების განმავლობაში მხატვარი თავის შემოქმედებაში ცდილობს გადაჭრას მხატვრობის განვითარების პრობლემები, გაექცეს აკადემიური ნახატის იმ თვისებებს, რომელთაც ხშირად ჩიხში შეჰყავთ შემოქმედი. ის მუდმივად აღნიშნული პრობლემების გადაჭრის გზების ძიებაშია და სხვადასხვა მხატვრული ხერხების გამოყენებით აღწევს კიდევ დასახულ მიზანს. შესაბამისად, ზურაბ ნიჟარაძე ქმნის საინტერესო და განსაკუთრებულ მხატვრულ სამყაროს, რომელიც თანამედროვე ქართული მხატვრობის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს.

ხათუნა ხაბულიანი

ეკოლოგიური თემები და თანამედროვე

ქართული ხელოვნება

თემის სათაური საკმაოდ აკადემიურად ჟღერს, თუმცა შეუძლებელი იქნება მისი აკადემიური ფორმატით განვითარება, რადგან თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში თითქმის არ არის ეკოლოგიისა და ხელოვნების თანამშრომლობის დასრულებული პრეცედენტი.

საქართველოში მუშაობენ მხატვრები, რომლებიც ეკოლოგიურ მოტივებს მიმართავენ თავიანთ ნამუშევრებში, ან იყენებენ ორგანულ მასალებს, მაგრამ ეს თემა ჯერჯერობით არცერთი მხატვრისთვის არ ქცეულა სერიოზული კვლევისა, თუ ინსპირაციის საგნად.

თუ ტრადიციულ ქართულ ფერწერას გავიხსენებთ, განყენებული ეკოლოგიური თემები მხატვრობაში უფრო ესთეტიზირებულია და ლანდშაფტი, თუ ნატურმორტი კოლორიტულ ამოცანებს დაქვემდებარებულ როლს ასრულებს. კლასიკურ მაგალითად რჩება ფიროსმანის ტილოები ცალკეული ცხოველების გამოსახულებებითა, თუ პეიზაჟებით.. ასევე, დავით კაკაბაძის კონცეფტუალური ლანდშაფტები. საბჭოთა პერიოდის მხატვრობაში ბუნების თემა ძირითადად ნეიტრალური თავშესაფრის როლს ასრულებდა, სადაც ავტორები ერიდებოდნენ საკამათო თემებს და თავს უფრო დაცულად გრძნობდნენ.

ამ წერილის თემა ძირითადად დღეისათვის აქტუალურ ხელოვნებას ეხება, სადაც ავტორები თანამედროვე ტექნიკასა და მედიუმებს იყენებენ. თანამედროვე ქართული ხელოვნების ზოგად ტენდენციებზე შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ნაწილობრივ განისაზღვრება პოსტ ტოტალიტარული ქვეყნების კულტურული სიტუაციის ზოგადი მახასიათებლებით, თუმცა, არსებობს გარკვეული სპეციფიური ნიშნებიც. საქართველოში კონცეფტუალური ხელოვნებით დაინტერესება პერესტროიკის პერიოდს უკავშირდება და ეს ინტერესი დასავლური კულტურის გაცნობის სურვილსა და ამ კულტურის ვიზუალურ ნიშანთა სისტემასთან იდენტიფიკაციისაკენ სწრაფვას უფრო გამოხატავდა, ვიდრე მხატვართა მხრიდან თვითრეალიზაციის აუცილებლობას. დღეისათვის სიტუაცია შედარებით შეიცვალა გამომდინარე უკვე მიღებული გამოცდილებიდან, განვითარებული კონტაქტებიდან და მრავალი თანამშრომლობითი რეგიონალური, თუ საერთაშორისო პროექტიდან.

პროექტი **ეკოტოპია** იძლევა შესაძლებლობას, რომ მხატვრები დაინტერესდნენ გარემოს თემით და თავიანთი პოზიციებისა, თუ მხატვრული ფორმების სისტემად ქცევა მოახდინონ. ქართული კონტექსტიდან ჯერჯერობით ამ თემაზე საუბარი მხოლოდ იმ კუთხიდან შეიძლება, თუ რა ძირითადი პრობლემები არსებობს და როგორი პერსპექტივები შეიძლება არსებობდეს მათთან მიმართებაში.

ამ თემის მომზადებისას შესაძლებლობა მქონდა შევხვედროდი მხატვრებს, მომესმინა მათი მოსაზრებები. ინტერვიუების ნაწილი შეკრებილია მოკლე ფილმში – “ეკო ტალკს”, რომლის ნახვის შესაძლებლობა იყო გამოფენაზე – **“ეკოტოპია”**. შეკითხვები ძირითადად ეხებოდა მათ ინტერესებს ეკოლოგიური თემების მიმართ, მათ მომავალ პროექტებს და ასევე იმას, თუ რას ფიქრობენ ისინი თავიანთ მშობლიურ ქალაქში მიმდინარე ქუჩების დიზაინის ცვლილების შესახებ და რა იდეებს მიაწოდებდნენ ისინი ოფიციალურს, რომ გაეუმჯობესებინათ გარემო და რა სახით ჩართავდნენ ეკოლოგიურ თემებს.

ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ დღეისათვის ყველაზე პოპულარულ თემას თბილისისათვის – ეს არის ფასადების დიზაინის ცვლილება/განახლება. გარდა იმისა, რომ მოსახლეობის ნაწილს აღიზიანებს ის ფაქტორი, რომ

ცვლილება ეხება მხოლოდ ზედაპირს და მის მიღმა შინაარსი ისევ ავარიული რჩება – პრობლემატურია ძველი უბნების უსაფრთხოებისა და წყალგაყვანილობის სისტემები, ამის გარდა აქ ვლინდება სხვა პრობლემაც, რომელიც ეხება უშუალოდ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ თემებს. როცა ოფიციალური დაკვეთის შემსრულებელი დიზაინერი ითვალისწინებს მხოლოდ ზედაპირს, აქ ვლინდება ხელოვნების საკმაოდ კონსერვატორული გაგება: ობიექტი - ამ შემთხვევაში ხელოვნების ნიმუში გამიზნულია კედელზე მოსათავსებლად და აღსაქმელად-ნასაკითხად. მოკლედ, მხატვრული ნამუშევარი ვერ სცდება ორგანოზომილებიანობას. ძირითადი ნიშანი კი თანამედროვე მხატვრული აზროვნებისა – ეს არის მრავალგანზომილებიანობა.

სამწუხაროა ის ფაქტიც, რომ მიუხედავად ინტენსიურად მიმდინარე ახალი მშენებლობებისა და სამშენებლო ფირმათა სიმრავლისა, ჯერჯერობით არცერთი კომპანია პრიორიტეტად არ აღიარებს ეკოლოგიურ თემას და თითქმის მის იგნორირებასაც აკეთებს. მიხედავად საქართველოს კლიმატური პირობებისა არავის უცდია საცხოვრებელ სისტემებში მზის ენერჯის უტილიტარული დანიშნულები-სათვის გამოყენება.

ამ კონტექსტის გათვალისწინებით თანამედროვე ხელოვნებაში მომუშავე მხატვრებმა შეიძლება, რომ გამოიჩინონ ინიციატივა და ოფიციალურ შესთავაზონ თავიანთი პროექტები, სადაც მნიშვნელოვანი ფაქტორი შეიძლება ეკოლოგიურმა თემებმა ითამაშონ. რასაკვირველია, სასურველია ეს იყოს დამუშავებული პროგრამა, სადაც პრიორიტეტები იქნება თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების განვითარება-პოპულარიზაცია კავშირში ეკოლოგიურ პროექტებთან.

რაც შეეხება ფილმში მონაწილე ზემოთ აღნიშნულ მხატვრებს, ერთ-ერთი მათგანი - ნინო სეხნიაშვილი ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენელი - ეკოლოგიურ პრობლემად თვლის რადიაციის მატებას და ამასთან დაკავშირებით აქვს პროექტი. გეგმავს სხვადასხვა გალერეებში (ჯერჯერობით სამხრეთ კავკასიის რეგიონში) რადიაციის გაზომვასა და მონაცემთა შეგროვებას. ქალაქის დიზაინში ცვლილებების შესატანად კი აქვს სურვილი მისცენ მცირე ზომის ადგილი მოზაიკის გასაკეთებლად.

(აქ შეიძლება ითქვას თანამედროვე ხელოვნებასთან დაკავშირებით კულტურული პოლიტიკის თითქმის არარსებობის შესახებ – თანამედროვე მხატვრებს, ახალ თაობას არ ეძლევა საშუალება ინიციატივის გამოვლენისა. კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მიერ ამ სფეროს დაფინანსება იმდენად უმნიშვნელოა, რომ რეალური შედეგები თითქმის არ მიიღწევა).

ისევ დავუბრუნდები ნინო სეხნიაშვილს, რომელიც მხატვრულ მედიუმებად იყენებს ისეთ ორგანული ფაქტორებს, როგორებიცაა ბაყაყების ფიტულები, ცვილი, ფისი, ანუ მასალა, რომელიც თავისთავად ატარებს სხვადასხვა ხარისხის ინფორმაციას. ვიზუალური ხელოვნების დღევანდელ ტენდენციებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხელოვნების ლექსიკონის გაფართოება - განვითარებას და ნინო სეხნიაშვილის მცდელობები ამ მხრივ საინტერესოდ გამოიყურება.

მხატვრების მიერ მოწყობილი ეკოლოგიასთან დაკავშირებულ აქციები ქართული სინამდვილისათვის ხშირ მოვლენას არ წარმოადგენს. ერთი ასეთი აქცია ჩატარდა 1997 წელს. აქცია სახელად “завтрак на траве” მოეწყო ალექსანდროვის პარკში, სადაც სახეშელებილმა მონაწილეებმა დაიწყეს ამ პარკის დაგვა-დასუფთავება.

ეკოლოგიური მოტივაციის გარდა აქ სხვა გზავნილიც იყო. ეს აქცია მოეწყო მაშინ, როცა პირველად ტარდებოდა ფესტივალი ‘საჩუქარი’ და პომპეზური მზადების მიუხედავად ქალაქის ცენტრალურ ნაწილში მდებარე პატარა პარკი დაუსუფთავებელი იყო. აქ აქციის მოწყობით გა-

ნაცხადი გააკეთა თბილისში არსებულმა სუბ-კულტურამ, აქ მონაწილეობდნენ ის მხატვრები, ვინც არ წარმოადგენდა ოფიციალურ კულტურას. რესპოდენტი ფილმში არის აქციის მონაწილე პაატა საბელაშვილი, რომელიც საუბრობს ამ აქციის ისტორიაზე, ხოლო დღევანდელ პრობლემად თვლის ჟანგბდის სიმცირეს ზედმეტად მჭიდროდ განლაგებული ახალი ნაგებობების გამო. ამბობს, რომ არ ხდება ამ შემთხვევისათვის აუცილებელი დისტანციის დაცვა.

თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში ორგანული ფაქტურების თემასთან დაკავშირებით, ე.წ. ენვირონმენტ არტით, რამდენიმე ხელოვანი პერმანენტულადაა დაკავებული. მაგ. თემო ჯავახიშვილი, რომლის ნამუშევრებში ხშირად გამოიყენება მცენარეული მოტივები, არქიტექტურული ფაქტურები. **გალერეაში** 2001 წელს მოწყობილ გამოფანაზე წარმოდგენილი იყო ნამუშევარი “XX სართული”. ობიექტი წარმოადგენდა დიდ ტილოს ცოცხალი ჯეჯილით, ასამბლაჟის ნაწილებს შეადგენდა მცირე ზომის გამჭვირვალე ბოქსები გაღვივებული ხორბლის მარცვლებით. ავტორისავე თქმით, მას სურდა საკუთარი ხელოვნება ლინგვისტური ინსტრუმენტებით გაემდიდრებინა და ახალი განზომილებითი ექსპერიმენტებით დაკავებულიყო. პერფორმანსში “ქართ-ველი” მან გამოიყენა სხვადასხვა პიგმენტების გროვები და სტიქიების – ქარის, ქვიშის, წყლის, კატასტროფების სიმბოლოები.

ენვირონმენტ არტით დაკავებულია მამუკა ჯაფარიძე, რომლის უმეტეს ნამუშევრებში ორგანული ფაქტურების თემა განმსაზღვრელია და მეტალინგვისტურ სისტემას ქმნის. აქ ქართული ალფაბეტის საწყისები ასოცირდება მცენარეულსა და მინერალების თემებთან (“მე ლექსი დავნერე”); ზღვის ნაპირას გაკეთებული ლენდარტი - გრაფიკული ორნამენტი – “ეყეყე” მცენარეული საწყისის კალიგრაფიულ ინტერპრეტაციას ავითარებს.

მამუკა ჯაფარიძემ 2000 წელს მოაწყო ინსტალაცია თბილისის ბოტანიკურ ბაღში – ეს იყო პროექცია ხის ქერქზე არსებული ბუნებრივი ნახატებით შექმნილი სკულპტურებით, ინსპირირებული დრუიდული მითოლოგიით. ინსტალაცია ბაღში მდებარე გვირაბში იყო ნაჩვენები და გამოფენის კონცეფცია ნამუშევრის პრეზენტაციის გარდა მოიცავდა ადამიანების თავმოყრასაც ქალაქის ისეთ ნაწილში, სადაც აქცენტი ეკოლოგიურ თემაზე იქნებოდა.

მამუკა ჯაფარიძესვე ეკუთვნის “მწვანე” აქცია – “კაკის ხე” - იაპონური ხურმის ხის ნერგების დარგვა. ხის ეს ჯიში ცნობილია იმით, რომ ის გადაურჩა რადიაციას იაპონიის ცნობილი ტრაგედიის დროს. აქციაში მონაწილეობას იღებდნენ ძეგვის ბავშვთა სახლის აღსაზრდელები.

ფლორის მოტივები განსხვავებული კონტექსტით გამოჩნდა კოკა რამიშვილის ნამუშევარში “ცუდი და არასწორი სიტყვები”. აქ მნიშვნელოვანი ნაყოფები ეროტიკულ თემებთან ასოცირდებოდა.

გურამ ნიბახაშვილის სერია “ქოთნები” ერთგვარი ირონიული ასოციაციებია ასევე მცენარეულ მოტივებთან – ქოთნებიდან, თუ ბალახიდან ამოზრდილი ადამიანების ფიგურები თითქოს მცენარეებს განასახიერებენ.

მცენარეების, მინერალებისა და ქვის ფაქტურებს მიმართავს სოფიკო ჩერქეზიშვილი.. მისი თემა უფრო ინტიმურსა და სუბიექტურ გამოცდილებებსა და ემოციებს ეხება (“შენ არ გაქვს უფლება, რომ შეცვალო ჩემი გულისცემა”).

environment არტთან დაკავშირებული გამოფენებიდან ყველაზე დიდი ფორმატისა გამოფენა **“appendix 2: დიფუზია და მისი ტოპოლოგია”**(09.05.03-29.05.03, თბილისი) იყო, რომელსაც საკმაოდ კარგი და უხვი პრესა ჰქონდა. ორგანიზატორთა მიზანი იყო თანამედროვე ხელოვნების დიდი გამოფენის პრეცედენტი შეექმნა თბილისური რეალობისათვის ამ საერთაშორისო გამოფენაში სამხრეთ კავკასიელი ხელოვანების გარდა მონაწილეობდნენ მხატვრები ევროპის ქვეყნებიდან (გერმანია, ნიდერლანდები, რუსეთი, შვეიცარია, საფრანგეთი). გამოფენის თემა უკავშირდებოდა ფართო კონტექსტის როლს, კერძოდ, მსოფლიოში მიმდინარე გლობალიზაციასთან დაკავშირებული პროცესებსა

და ამ პროცესების ამბივალენტურ ხასიათს.

პროექტში მონაწილეობისათვის მონვეული ხელოვანების უმეტესობა ცნობილია მასშტაბური და რადიკალური აზროვნებით (iohan grimonpre, filip mesti, iup van lishauti, harun faroki), რაზეც მეტყველებს გამოფენისათვის მათ მიერ როგორც მხატვრული ფორმების, ისე თემების შერჩევაც.

გამოფენა განაწილებული იყო თბილისის რამდენიმე გალერეასა და ქალაქის ღია სივრცეებში. appendix 2-ის პროექტის ავტორებს არ სურდათ შემოფარგლულიყვნენ 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. უშუალოდ ეკოლოგიური თემა ამ გამოფენაზე არ დომინირებდა, აქტუალური კონკრეტულად გარე სივრცეში ჩართული ხელოვნების ნიმუშები იყო. ცხრა აპრილის სახელობის პარკში დადგმული იყო იუპ ვან ლისჰაუტის მიერ შესრულებული ინსტალაცია – “ციხე”, ხოლო ქალაქის სხვადასხვა ადგილებში განლაგებული იყო ფილიპ მესტის პროექტის შემადგენელი

დეტალები – ქვიშით სავსე ტომრებისგან აგებული ბარიერები. პროექტის თემა იყო საგანგებო მდგომარეობის დროს ქალაქის თავდაცვითი სტრატეგია.

აღნიშნულ ფილმში ჩანერილი ინტერვიუებიდან სოციალურსა და ადმინისტრაციულ თემებს ეხება სოფო ტაბატაძე. მისთვის საქართველოში არსებული პრობლემებიდან ძალიან მწვავედ გამოიყურება ნაგავსაყრელების არსებობა და ის კურობული სიტუაცია, როცა ასეთ ნაგავსაყრელებს საქართველოში ხშირად ფემინებელური ვილების სიახლოვეს შეიძლება შეხვდეთ. ამ სახლების პატრონებს არ ანუხებთ რა ხდება მათი საკუთრების გალავანს მიღმა. სოფო ტაბატაძე საუბრობს ასევე გაუმართავი მანქანების პრობლემაზე, რასაც რეალურ კატასტროფად თვლის. აქ საუბარია დასავლეთიდან, უმეტესად გერმანიიდან შემოტანილ მეორად პროდუქციაზე და ორაზროვან დამოკიდებულებაზე ამ პრობლემის მხრიდან თვით დასავლეთის მხრიდან – ეს ქვეყნები ასუფთავებენ საკუთარ სივრცეს, მაგრამ „ნარჩენებს“ აგზავნიან მესამე სამყაროს ქვეყნებში. რეალურად პრობლემა ისევ რჩება, ის უბრალოდ გადაადგილდება ერთი ადგილიდან მეორე ადგილას, თან ორივე მხარე „კმაყოფილია“ – ერთნი თავიდან იშორებენ ნარჩენებს, მეორენი იაფად ყიდულობენ მანქანებს.

ფილმის მეოთხე რესპოდენტი – მამუკა სამხრაძე მოქანდაკეა, რომელიც დაინტერესებულია აღმოსავლური მედიტაციური პრაქტიკებით. ფილმში არის ფრაგმენტი ერთი ასეთი ვარჯიშისა – ეს არის მედიტაციური ცეკვა თბილისში მდებარე ლისის ტბის მიდამოებში. პერფორმერი ამ ადგილს განსაკუთრებით საინტერესოდ თვლის, რადგან აქ არის კონტრასტული სიახლოვე ტბასთან მდებარე ლანდშაფტისა საცხოვრებელ კვარტლებთან, რომლებიც მოქანდაკის აზრით ძალიან არაჰუმანურია და ადამიანს აუცილებლად სჭირდება მიწასთან შეხებაცა და სივრცის აღქმაც მის ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

გამოფენაზე “ეკოტოპია” ნაჩვენები იყო ირინა აბჟანდაძის სერია, რომელიც კოსმოსურ სხეულებსა და ადამიანის ბიოლოგიურ ფრაგმენტების შორის კავშირებსა და იდენტიფიკაციას ეძებდა. სხვადასხვა რაკურსიდან და განათებით დაფიქსირებული გვამური სხეულები კოსმოსში გადაღებული ასტეროიდებისა და უცხო ფაქტურების ასოციაციას იწვევდა. ავტორის მიერ განხორციელებული იდეა ერთგვარად აღქმითურ თემას წამოწვევდა წინ. თითქმის ლეგენდარული ისტორიული პერსონაჟის – პარაცელსუსის ჩვენამდის მოღწეულ ჩანაწერებში ავტორი თავისი მეთოდებისა და მკურნალობის თეორიაზე საუბრისას აკავშირებს ადამიანის ბიოლოგიურ სხეულს კოსმოსურთან. ის ამბობს, რომ ადამიანის სხეულის კორპუსი ზუსტად იმეორებს სამყაროს კონსტრუქციას იმ განსხვავებით, რომ იგი საზღვრულია, კოსმოსი კი უსასრულო. აქედან გამომდინარე, თერაპიულ საშუალებებს იგი გარე

სამყაროში ეძებს, სადაც თითოეული მცენარე, თუ მინერალი ატარებს სამკურნალო თვისებებს, რომლებიც ადამიანის ამა თუ იმ ორგანოსთანაა კავშირში და მისი განკურნებას შეუძლია დაეხმაროს. ეს ზედმინვენით ეკოლოგიური თეორია, რასაკვირველია შეიძლება ხელოვანის ინსპირაციის საგნად ქცეულიყო და სასურველია უფრო მასშტაბური პროექტის საფუძველიც გახდეს.

მთლიანად პროექტი „ეკოტოპია“ სასიამოვნო პრეცედენტი იყო თანამედროვე ხელოვნებისა და ეკოლოგიური თემების შეხვედრისათვის და სასურველი იქნება მომავალში ამ ჰიბრიდთან დაკავშირებული სხვა ინიციატივებიც გამოჩნდეს.

მანია იზორია

თანამედროვე ქართული მხატვრული კერამიკის ჩამოყალიბების საკითხისათვის

(რეზო იაშვილის 1950-იანი წლების შემოქმედების მიხედვით)

ქართული კერამიკის უნიკალური მხატვრული ტრადიციების შესახებ არაერთი სამეცნიერო ნაშრომი გამოქვეყნდა. განუწყვეტლივ მიმდინარეობს იმ სულიერ ფასეულობათა კვლევა, რომელიც ამ ტრადიციების აღმოცენებას დაედო საფუძვლად. ეს ვრცელი არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული, თუ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურა ერთხმად აღიარებს, რომ ამ დარგის უმნიშვნელოვანესი, უძველესი ხანიდან შექმნილი ნიმუშები ადამიანის სამყაროსეული წარმოდგენების შემოქმედებითი განსახიერებაა, რომელსაც სახვითი ხერხების (ფორმა, ნახატი, ფერი) სინთეზური გამოყენებით იდეის უკიდურესად განყენებული, სიმბოლური გადმოცემისკენ მისწრაფება ახასიათებს. ეს ზოგადად ქართული კერამიკის თვისებაა და ამ მხრივ ძნელად თუ მოვიძიებთ ზღვარს თიხის ძველსა, თუ ახალ-თანადროულ ნიმუშებს შორის.

ქართული კერამიკის ადრეული, თვითმყოფადი ძეგლები მსოფლიოს ნამყვანი კულტურების ზეგავლენის ანაბეჭდსაც ატარებს. საუკუნეების გადმოსახედიდან კარგად ჩანს პროგრესული მხატვრული ტენდენციების გათავისების და არა გადმოღების, პირდაპირი გადმოტანის პროცესი. გათავისება კი თავისი არსით მხატვრის სავსებით გაცნობიერებულ, შეგნებულ მოღვაწეობასაც იტევს. სწორედ ეს უძველესი მეთოდი იქცა იმ ძირეულ საყრდენად, რამაც ქართული კერამიკის დღევანდელი მიმართულება განსაზღვრა. “დასავლურ” სივრცეში დასამკვიდრებლად ორიენტირებული ეს დარგი ამიტომაც ისახავს მიზნად სრული თავისთავადობის შენარჩუნებას. მხატვარი ნოვატორიცაა და მემკვიდრეც, რადგან არჩევანის თავისუფლების მიუხედავად მისდაუნებურად უფრო უახლოვდება თვითმყოფადი ტრადიციები გაჯერებულ სათავეებს, ცდილობს ჩანვდეს იმ სანყისებს, რომელიც ჰარმონიაშია მის გენეტიკურ ხედვასთან. ამდენად, მსოფლიოს ნამყვანი მხატვრული ტენდენციების საქართველოში შემოდინება ისევ და ისევ ეროვნული სულით გაჟღენთილ ნიადაგს პოულობს, ტრადიციასთან კონტექსტში გაიაზრება.

თუმცა მესამე ათასწლეულის მიჯნა ამ ძიებათა არც დასაწყისია და არც დასასრული. მით უფრო, რომ ეს პროცესი ბევრად ადრე გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან იღებს სათავეს, 50-იანი წლების შუახანებისთვის კი თავის პიკს აღწევს და ქართული მხატვრული თანამედროვე კერამიკის უძლიერესი სკოლის ჩამოყალიბებას იწვევს. სწორედ მისმა კორიფეებმა დაისახეს პირველად მიზნად ტრადიციების ამომწურავი ათვისება და გათანამედროვება. მათვე გაამახვილეს ყურადღება კერამიკის სამეცნიერო ენის სპეციფიკაზე, რომელიც უკლებლივ ყველა სახვით ელემენტს მოიცავს და ძველი ნიმუშების მაღალმხატვრული თვისებების ტრანსფორმირების უნარი აქვს.

ამგვარად, როგორც შევნიშნეთ, ეს პროცესი გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც თბილისის სამხატვრო აკადემიის კედლებში კერამიკის განყოფილების¹ ჩამოყალიბება ხდება. მისი დაარსება იმ დროისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რადგან საფუძველს უყრის არა მარტო ქართული კერამიკის თანამედროვე პროფესიონალურ სკოლას, არამედ თითქმის საუკუნოვანი წყვეტილის შემდეგ ამ დარგის მხატვრული მიმართულების ხელმეორე აღორძინებას.

ეს ახალბედა განყოფილება თავდაპირველად ქანდაკების ფაკულტეტთან იწყებს მოღვაწეობას. მისი შექმნის ინიციატორი ამჟამად ყველაზე პოპულარული ფიგურა ი. ნიკოლაძეა, რომლისთვისაც ცნობილია მოქანდაკეების და ფერმწერლების დიდი წვლილი შუა საუკუნეების ევროპის არაერთი ქვეყნის კერამიკის განვითარებაში. უფრო მეტიც იგი თავად ხდება მისი თანადროული მხატვრების კერამიკაში მოღვაწეობის მონამე. ამდენად, ი. ნიკოლაძეს მყარი საფუძველი გააჩნდა, რომ ეფიქრა, ამ მხრივ უძველესი ტრადიციების მქონე საქართველოშიც კერამიკის დარგს აღორძინება უნდა დაეწყო. იგი ამასთანავე თვლის, მისი ორგანული ევოლუციისთვის ადგილობრივი კადრების აღზრდაა საჭირო, რომელიც ტრადიციასთან იქნება კავშირში, მაგრამ იმავდროულად მიზნად დაისახავს თანამედროვე ხელოვნების მოთხოვნების დაძლევას, ევროპული კერამიკის სამეტყველო ენის ახალი ხერხების ათვისებასა და თვითგამოხატვის ორიგინალური გზების მოძიებას.

ამ სფეროს მრავლისმომცველი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ი. ნიკოლაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ქართული კერამიკის თანამედროვე სკოლის თბილისის სამხატვრო აკადემიის წიაღში დაარსებას, რადგან სწორედ აქ იყრიან თავს ყველა დარგის სპეციალისტები. სამხატვრო აკადემიაში მოღვაწეობის მანძილზე ი. ნიკოლაძე თიხისადმი სიყვარულს თავის მოსწავლეებსაც უნერგავს. მისი დიდი ძალისხმევით თიხა არაერთი მოქანდაკის ძირითადი მასალა ხდება და კერამიკით ინტერესდებიან ფერმწერლებიც². სწორედ ამ ადამიანის მიერ დაარსებული განყოფილების აღზრდილებმა უმოკლეს ხანში, სულ რაღაც 15-20 წლის შემდეგ ქართული კერამიკის მხატვრული დონე უმაღლეს საფეხურზე აიყვანეს.

სამხატვრო აკადემიის კედლებიდან გამოსული, პროფესიულად განსწავლული სპეციალისტების აზროვნება, მართალია ბევრად თავისუფალია და ტრადიციაზეც ისე ძლიერად არ არიან მიჯაჭვულნი, როგორც სახალხო ოსტატები, მაგრამ ქართულ მხატვრულ კერამიკაში არსებული საკმაოდ ხანგრძლივი, თითქმის საუკუნეზე მეტი წყვეტილის გამო ისინი სერიოზულ სიძნელეებს წააწყდნენ. კერამიკის განყოფილების სათავეში მყოფმა ალ. ფიცხელაურმა და მ. ხახანაშვილმა³ იმთავითვე გაიაზრეს, ხალხური კერამიკა ამ დარგის მრავალათასწლოვანი მონაპოვარის მხოლოდ იმ დანალექებს ფლობდა, რომელსაც იგი საჭიროებდა. ამდენად ახალი, ძველისგან სავსებით განსხვავებული, მაგრამ იმავდროულად ქართული ელფერის მატარებელი ნაკეთობების შესაქმნელად ტრადიციის სრული სახით აღდგენა და დაკარგულის ხელახალი მოძიება ხდება აუცილებელი. სწორედ ეს რთული მისია იტვირთეს ჩვენმა მცხოვანმა მხატვარ-კერამიკოსებმა. მათ გაცნობიერებული აქვთ კერამიკულ მასალაში მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელება ტექნოლოგიის გზის გავლითაა შესაძლებელი. ამიტომ უპირველესი, რაც ამ მიმართულებით გაკეთდა, საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული თიხა-მინების ნაირსახეობის შესწავლას ეხება.

¹ თბილისის სამხატვრო აკადემიის ბაზაზე კერამიკის განყოფილება 1927 წელს იქმნება. თუმცა იქამდე ჯერ კერამიკის სკოლა, ხოლო შემდეგ კერამიკის სახელოსნო არსებობდა (2გვ. 4, 7გვ. 32-33)

² თბილისის სამხატვრო აკადემიაში კერამიკოსებთან ერთად შემოქმედებითად მუშაობენ: ს. კაკაბაძე, ნ. ნერეთელი, გ. სესიაშვილი, შ. მიკატაძე, ვ. გრიგოლია, დ. გაბაშვილი, ი. ოქროპირიძე, ნ. ალექსიძე, ლ. გუდიაშვილი (2-გვ.6)

³ კერამიკის კათედრას დაარსების დღიდანვე პროფესიით ტექნოლოგი ალ. ფიცხელაური ხელმძღვანელობს, კათედრასთან არსებულ ლაბორატორიას კი ტექნოლოგი მ. ხახანაშვილი განაგებს (6-გვ. 7)

იმდროინდელი მსოფლიოს ნამყვანი ტენდენციების ათვისებისკენ სწრაფვამ უპირატესობა ფაიფურისა და ქაშანურისგან დამზადებულ ნაკეთობებს მიანიჭა, რაც იმთავითვე საბჭოთა კერამიკის ძირითად მიმართულებადაც გვევლინება. იმ პერიოდში მხატვარ-კერამიკოსების მოღვაწეობის სფერო თითქმის მთლიანად ამ მასალისგან ნამზადი ჭურჭლის, აგრეთვე მცირე პლასტიკის ნიმუშებით შემოიფარგლება, თუმცა ჩვენში, ფაიფურის პოპულარობას სხვა წინაპირობაც გააჩნდა. იგი პირველ რიგში დაკავშირებულია ქართველი მხატვრების სურვილთან, შეძლებისდაგვარად დაშორდეს ხალხურ, ე. წ. “გლეხურ” კერამიკას, რომელიც აქამდე მასიური მოხმარების საგნებისადმი მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა. ამდენად, ქაშანურისა და ფაიფურის ნაკეთობების მიერ ამ დარგის ათვისება ქართველი მხატვრებისთვის ხელსაყრელიც უნდა ყოფილიყო. პრობლემას ქმნიდა მხოლოდ მასალა, რომლის მოპოვებაც შესაძლებელს გახდიდა ქართული თეთრკეციანი კერამიკის განვითარებას. აქვე დავსძენთ, შუა ბრინჯაოს ხანიდან მოყოლებული შუა საუკუნეების ჩათვლით, საქართველოში აღმოჩენილი თეთრი კეცისგან ნაკეთი ნიმუშების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ ჩვენს ქვეყანაში ქაშანურის (ფაიანსი) დამზადების ტექნოლოგიას ოდითგანვე ფლობდნენ, რასაც ვერ ვიტყვით ფაიფურზე. 1930-იან წლებში გეოლოგიურმა დაზვერვითმა ექსპედიციებმა სუფთა თეთრი კაოლინური თიხები და სხვა საჭირო ნედლი მასალა მოიძია. მხოლოდ ამის შემდეგ დაიწყო კვლევა ფაიფურის მასისა და ჭიქურის მისაღებად. ხანგრძლივ ექსპერიმენტი კი, ფაიფურის ტექნოლოგიის ჩამოყალიბება და მოგვიანებით 40-იან წლებში მისი პირველი სერიული ნიმუშების გამოშვება მოყვა. ამგვარად, ეს პერიოდი ქართული მხატვრული სამეცყველო ენის, მისი ტექნიკური ხერხების ათვისების ხანაა.

ფაიფურის ტექნოლოგიის შემუშავება ცხადია ამ დარგისთვის მეტად მნიშვნელოვანია, მაგრამ ახალი მასალის მიუხედავად, წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით იმ დროს შესრულებული ნაკეთობები ორიგინალურობით არ გამოირჩევა. სურათი, რომელიც 1930-იანი წლების კერამიკაში იქმნება “ჭრელი” და ეკლექტიკურია. ფაიფურის ფორმები და ზედ დატანილი დეკორიც წინა ეპოქების სხვადასხვა ქვეყნის (აღმოსავლეთის თუ ევროპის) ხელოვნებიდან აღებული ელემენტების შეთავსებითაა შექმნილი. ისინი უმეტესწილად მექანიკურად მეორდება, ერთ-ფეროვან ხასიათს ატარებს და შემოქმედებით ძიებებს ოდნავაც არ ამჟღავნებს.

40-იანი წლების შუახანებიდან ამ მხატვრულად “უსახური” ნამუშევრების მიმართ ერთგვარი პროტესტი შეინიშნება. სპეციალისტები ცდილობენ გააფართოვონ კერამიკის გამომსახველობითი შესაძლებლობები, რასაც თან ახლავს ახალი ტექნიკური ხერხების მოძიებისკენ სწრაფვა. როგორც ჩანს, ამ პროცესის დაწყებას გარკვეული ბიძგი მისცა 1930-იანი წლების შუახანებიდან ფართოდ გაშლილმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა, რომელმაც თიხის უძველესი (წინაქრისტიანული, შუა საუკუნეების) ნაირსახოვანი ძეგლები გამოავლინა. მხატვრები ეცნობიან შავად გამომწვარ ნაკეთობებს, აგრეთვე წერნაქითა (ანგობა) და ჭიქურით დაფარულ ნიმუშებს. მათ განსაკუთრებულ ყურადღებას კი ფაიფურ-ქაშანურისგან სრულებით განსხვავებული ტრადიციული ნითელი თიხა იპყრობს.

პირველი, ვინც არქეოლოგიური მასალის ტექნოლოგიის შესწავლით ინტერესდება ზ. მაისურაძეა. აღმოჩენილი ნიმუშების

მონუმენტურ-დეკორატიული ფორმა “სასმელი წყლის სვეტი”, ქაშანური, ფრაგმენტი, 1955 წ.



მიხედვით იგი იკვლევს წერნაქის, ჭიქურის ტექნიკებსა და მხატვრული შემკობის ხერხებს. ამავე დროს თეორიულ მოსაზრებებს გამოთქვავს შავპრიალა კერამიკის ტექნოლოგიის ირგვლივაც. ზ. მაისურაძე პრაქტიკულ მოღვაწეობასაც ეწევა და ექსპერიმენტებს ატარებს, რომლის ნოვატორულ ნამოწეებას სხვა გამოცდილი ოსტატებიც უერთდებიან. მათ მიერ წარმოებული კვლევა, მართალია უმთავრესად ტექნოლოგიის სრულყოფის მხარეს ეხება, მაგრამ თავისთავად მტკიცე საფუძველს უქმნის ახალი მხატვრული ენისა და აზროვნების ჩამოყალიბებას. ქართული მხატვრული კერამიკის თვისობრივად განახლებული მიმართულება სწორედ ამ ექსპერიმენტი დაყრდნობით იწყებს აღმოცენებას. იგი უკვე 1940-იანი წლების ნიაღში ისახება, მომდევნო ათწლეულში კი მკაფიოდ იჩენს თავს. 1940-იანი წლების მიწურულსა და 50-იანი წლების პირველ ნახევარში ქაშანურისა და ფაიფურის ნაკეთობების დამზადება ინერციით გრძელდება, თუმცა მათ ზედაპირზე დატანილი თემატური დეკორი, რომელიც დაზგურ ნაწარმოებთან ზედმიწევნით დაახლოებას ცდილობს. “სახვითი” საწყისის გაძლიერებისკენ სწრაფვას ცხადყოფს. ისინი ამავე დროს იმ ხანის ქართული ხელოვნებისთვის ძალზე მნიშვნელოვან, ეროვნული მხატვრული ფორმის შექმნის ტენდენციას ავლენს. ეს უმეტესწილად ნაციონალური ხასიათის სიუჟეტური მოტივებითა და ირგვლივ შემოყოლებული ქართული ორნამენტის ელემენტებით იჩენს თავს, რაც მოკლებულია ორგანულობას, ძირითადად გარეგნული ხერხების გამოყენებაზე მიგვიითებებს და სავსებით გასაგები მიზეზების გამო შედეგს ვერ აღწევს.

1950-იანი წლების პირველ ნახევარშივე მონუმენტურ-დეკორატიული ამოცანების განვითარების მცდელობასაც ვხედავთ. ეს ნიმუშები მნიშვნელოვანწილად ქაშანურისგან ნაკეთი, სივრცეში დასაადგავი ფორმებია, რომელთა შორის განსაკუთრებული პოპულარობით შადრევნის თემაზე აგებული ვარიაციები სარგებლობს. დეკორის ელემენტებით უხვად დატვირთული ნამუშევრები მონუმენტურ თვისებებს თითქმის არ ავლენს, მაგრამ მათი გამოჩენა ამ სახის ძიებების აღმავლობის დასაწყისს მოწმობს.

კერამიკის დარგში დამკვიდრებული შემოქმედებითი ატმოსფერო ცხადია, პიურველ რიგში სამხატვრო აკადემიის ნიაღში სუფევს, სადაც მოღვაწეობს წამყვანი სპეციალისტების ძირითადი ბირთვი და არანაკლებ იმედის მომცემია ახალგაზრდა თაობა. მათ შორისაა რ. იაშვილიც, რომელიც საზოგადოების ინტერესს უკვე სადიპლომო ნაშრომით იწვევს. ზ. მაისურაძის ხელმძღვანელობით შექმნილი მისი სასამელი წყლის სვეტი (1955წ.), იმდროისთვის აქტუალური საკითხების ორიგინალურად განხორციელების ცდას გვიჩვენებს და სივრცეში დასაადგმელი კერამიკული ნიმუშებისგან განკერძოებით დგას. სრულებით ახალგაზრდა მხატვარი აქ ნოვატორულ ბუნებას ამჟღავნებს და შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურისა, თუ პლასტიკის ტრადიციებზე დაყრდნობით მონუმენტურ-დეკორატიული ამოცანების გადაწყვეტას ისახავს მიზნად. ქაშანურისგან დამზადებულ საკმაოდ მაშტაბურ (სიმაღლე 4,5მ) ფორმას, იგი მცირე არქიტექტურული ნაგებობის სახეს აძლევს, რომელიც ზემოდან სფეროთი და მასზე მოთავსებული არწივის სკულპტურული გამოსახულებითაა დაგვირგვინებული. უპირველესი, რაც ყურადღებას იპყრობს ნამუშევრის რაციონალურად გააზრებული კონსტრუქციები და რაციონალურადვე შერჩეული პროპორციებია, რის საფუძველზეც სვეტის შემადგენელი ნაწილების ორგანული მთლიანობაა მიღწეული. ქართული ჩუქურთმის აყურული პერანგით შემოსილი მისი სხეული ზედ დატანილი რელიეფის ფაქიზი ჭრის წყალობით არ იწვევს გადატვირთულობის განცდას, არამედ პიურიქით, ორნამენტის ხვეულები “ამსუბუქებს” კიდევ სვეტის მასიურ ტანს. ამგვარად, დეკორი ჰარმონიულადაა შეთავსებული ფორმასთან, მისი კონსტრუქციული აღნაგობის სიმყარესა და სიმტკიცეს, აგრეთვე მონუმენტურობას ავლენს. ძველი ქართული არქიტექტურულ-სკულპტურული ელემენტების ტრანსფორმირებული, გადამუშავებული სახით გამოყენებამ ჯერ კიდევ გამოუცდელ მხატვარს ის წინააღმდეგობა გადააღახინა, რასაც ტრადიციის მექანიკუ-

რად გადმოღების ტენდენცია ქმნიდა. მან აგრეთვე შეძლო გადაენწყვიტა მონუმენტური ფორმისა და სივრცის ურთიერთშერწყმის პრობლემა. ამ თვალსაზრისით რ. იაშვილის დიპლომი ერთ-ერთ პირველ კერამიკულ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ. 1950-იანი წლების შუახანებიდან მოყოლებული პროგრესულად მოაზროვნე მხატვრების ყველა თაობა ერთმანეთის მხარდამხარ იღწვის, გამოდევნოს საგამოფენო დარბაზებიდან პრივილეგირებული ფაიფურისა და ქაშანურის ნაკეთობები. თუმცა ყოველი მათგანი ამ პროცესში თავისებურად მონაწილეობს. მხცოვანი სპეციალისტები ტექნოლოგიური ძიებების გაგრძელებას არჩევენ. ახალგაზრდებს კი არქეოლოგიური გათხრებიდან მოპოვებული სადა და მოხდენილი უძველესი ნიმუშების შესწავლა იტაცებთ. რ. იაშვილი ს. კალანდაძისა და ტ. ჩუბინაშვილის არქეოლოგიურ ექსპედიციებთან ერთად მცხეთის, მესხეთ-ჯავახეთის, ურბნისის მიდამოებს მოივლის (1955-57წწ) და გულისყურით შეისწავლის იმ ადგილებში აღმოჩენილ შავი, თუ რუხი ფერის კერამიკული ჭურჭლის ფრაგმენტებს. მათი ზედაპირის ლითონისებური ფაქტორის თავისთავადობა ძლიერ შემოქმედებით იმპულსებს აძლევს მხატვარს. მას უჩნდება სურვილი თავადაც შექმნას ასეთი ნაკეთობები, რომელთაც ფაიფურისა და ქაშანურისგან ნამზადი საგნების საპირისპირო ეფექტი აქვთ. ამასთანავე სრულებით განსხვავდება მათგან სადა ლაკონიური ფორმებით, განსაკუთრებით კი არქაული იერსახით. რ. იაშვილი მისთვის ჩვეული ალლოთი აგრეთვე შენიშნავს, ძველი ნიმუშების მხატვრული ფორმა რაღაც იდუმალი, გარკვეული შინაარსის მატარებელი იდეის ზემოქმედებით უნდა ჩამოყალიბებულიყო. სხვა შემთხვევაში ტრადიციული საყოფაცხოვრებო ნივთი ასეთ მნიშვნელოვანებას ვერ მიაღწევდა. ამდენად არქეოლოგიური მასალისგან მიღებული შთაბეჭდილება კერამიკოსისთვის საინტერესო არაერთ ასპექტს მოიცავდა. თუმცა იგი უპირველესად რაციონალური აზროვნების შემოქმედი და ახალი, თანამედროვე, მაგრამ ძველ ნიმუშებთან მიახლოებული ნიმუშების შექმნას ტექნიკური ხერხების ათვისებით იწყებს.

ექსპედიციიდან დაბრუნებულმა იმხანად უკვე სამხატვრო აკადემიის თანამშრომელმა რ. იაშვილმა მტკიცედ გადანიყვიტა შუა საუკუნეებში მივიწყებული უძველესი ტექნოლოგია აუცილებლად უნდა აღდგენილიყო, რაც მისი ხელახალი მოძიების ტოლფასი გახლდათ. 1959 წლის გაზაფხულის პირზე, სამხატვრო აკადემიის კერამიკის კათედრასთან არსებულ ლაბორატორიაში, რ. იაშვილმა ტექნოლოგ პ. ვაშაკიძის დახმარებით შებოღვის მეთოდის ასაღორძინებლად ინტენსიური ექსპერიმენტები წამოიწყო. ეს არცთუ ისე იოლი აღმოჩნდა. დაულალავმა და თავდაუზოგავმა კვლევამ რამოდენიმე თვეს გასტანა, მაგრამ ამჯერად შედეგი მიღებული იქნა.

შავად გამომწვარი თიხის ორიგინალური მხატვრული ეფექტები ჩვენი წინაპრების მსგავსად თანამედროვე კერამიკოსებისთვისაც მიმზიდველი აღმოჩნდა. ტექნოლოგიურმა სიახლემ ფართო რეზონანსი გამოიწვია და როგორც ახალგაზრდა, ასევე მხცოვანი ოსტატების ყურადღება მიიპყრო. ძველი, თუ თანამედროვე ტექნიკურ საშუალებებზე დაყრდნობით ისინი მიზნად ისახავენ ახალი მხატვრული ინტერპრეტაციით აამეტყველონ წარსულის მონაპოვარი.

უახლესი ქართული კერამიკის ევოლუციის თვალსაზრისით ამ მოვლენას უდიდესი შეფასება უნდა მიეცეს. მან ეს დარგი, მისთვის ტრადიციულად ჩვეულ საწყისებთან დააბრუნა და ძიებები იმ მიმართულებით წარმართა, რომელიც ქართული მხატვრული კერამიკის ხელოვნურად შეწყვეტილ ხაზს ორგანულად

ზოომორფული დეკორატიული სასმისი "ირემი", თ., შებოღვა, აღმდგ. ქ. 1959 წ.



გააგრძელებდა, თუმცა ამისთვის მხოლოდ შავპრიალა კერამიკის ტექნოლოგიის მოძიება როდი კმაროდა. არქეოლოგიურმა გათხრებმა დღის სინათლეზე გამოიტანა ძველი ნიმუშების აქამდე უცნობი სხვა ვარიანტებიც, რომლის ტექნიკური ხერხების ათვისება ასევე აუცილებლობას წარმოადგენდა. ასე იღებს რ. იაშვილი კიდევ ერთ ეფექტს და რკინის ჟანგის საშუალებით ტერაკოტის მონითალო ტონალობას ინტენსივობას მატებს. ამ ეფექტმა იგი შთააგონა როგორც დამჟანგავ, ასევე აღმდგენელ გარემოში ნაკეთობის გამოწვისას ჟანგეულების გამოყენების საინტერესო მეთოდისთვის მიეგნო. 1950-იანი წლების შუა ხანებიდან მოყოლებული რ. იაშვილთან ერთად წამყვანი კერამიკოსები წერნაქისა და დეკორატიული ჭიქურების ნაირგვარ ხმოვანებას ნახევრად შებოლვის ან ნახევრად აღდგენითი გამოწვის პროცესითაც ამდიდრებენ. ტექნოლოგიის სფეროში წარმოებულმა ღრმა კვლევამ მრავალმხრივად აღჭურვა მხატვრები მათთვის საინტერესო შემოქმედებითი ძიებების განსახორციელებლად.



დეკორატიული სასმისი: “ძახილი” (ორჭინჭილა), თ., ნახევრადშებოლვა, აღმდგენელი ჭიქური, 1959 წ.

ქაშანურისა და ფაიფურის მასალისგან განსხვავებით ნითელი თიხა თავისი პლასტიკური თვისებებიდან გამომდინარე სულ სხვა პრინციპებს, სისადავესა და ლაკონიურობას ამკვიდრებს. მან ამავე დროს არაერთი მაღალმხატვრული ნიმუშები შექმნა და ამ ნაკეთობების ტრადიციული თავისებურებების დაცვასაც ითხოვს. თუმცა პროგრესულად მოაზროვნე მხატვრებისთვის ტრადიციის აღორძინება სრულებითაც არ გულისხმობდა მის ხელახლა განმეორებას. ისინი აცნობიერებენ, წარსულის იდეებით აღმოცენებული მხატვრული ფორმა თავისთავად ვერ შეძლებს გამოხატოს თანამედროვე ეპოქა, ძველმა ნიმუშებმა თანამედროვე ეპოქის მისწრაფებების ზემოქმედებით ტრანსფორმაცია უნდა განიცადოს. მით უმეტეს, რომ მათი სინთეზური სამეტყველო ენა ახალი მხატვრული ინტერპრეტაციისთვის პოტენციურად ამოუწურავ ვარიანტებს იტევს. ეს ძიებები 1950-იანი წლების შუა ხანებიდან მოყოლებული თითქმის ყველა კერამიკოსის შემოქმედებას შეეხო, მაგრამ მაგალითის მომცემი კვლავ რ. იაშვილის ხელოვნებაა.

რ. იაშვილის დიპლომში წარმოჩენილი პლასტიკურ-სივრცობრივი ამოცანები არქეოლოგიური მასალის გავლენით უტილიტარულ სფეროში გადაინაცვლებს. მხატვრის შთაგონების წყარო სხვა კერამიკოსების მსგავსად ის ყოფითი საგნები ხდება, რომელიც ძველი თიხის მეთუნეობისთვის ტიპიურია და ხალხურმა კერამიკამაც მეტნაკლებად შემოინახა. იგი მიზნად ისახავს საკუთარი იმპროვიზაციები ამ ტრადიციულ ჭურჭელზე დაყრდნობით ააგოს. მათ შორის კი შეარჩევს მისი შემოქმედებითი ძიებების შესატყვის ნიმუშებს, რომლის რელიეფურად გამახვილებულ ფორმას კვერცხისებური მოყვანილობა აქვს, აგრეთვე აზიდული პროპორციებისა და მოქნილი სილუეტის მქონეა. სწორედ ამ თვისებებზე დაყრდნობით ცდილობს მხატვარი ნაკეთობის აღნაგობას მყარი, ტექტონიკური ხასიათი შესძინოს, მისი შემადგენელი ნაწილები ლოგიკურად შეუთავსოს ერთმანეთს. ამასთანავე დეკორის ელემენტებით ნამუშევრის კონსტრუქციულ და პლასტიკურ მხარეს გაუსვას ხაზი, რის დროსაც საგანგებო ყურადღებას ყურის შემკობას უთმობს. როგორც ჩანს, მას ზოომორფული მოტივები იმთავითვე იტაცებს, რადგან ცხოველთა გამოსახულებებით ჭურჭლის სხეულის გარდა, სახელურსაც აფორმებს. რ. იაშვილი ამგვარმა გატაცებამ 50-იანი წლების მეორე ნახევარშივე

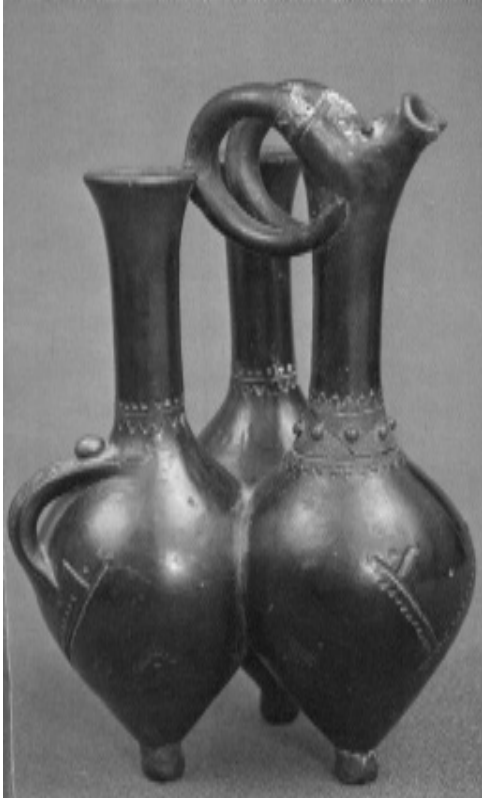
კერამიკული ფორმების სრულ ზომიორფულობამდეც მიიყვანა.

პლასტიკურ-სივრცობრივი ძიებების მნიშვნელოვანება ნაკეთობის შემკობის მრავალფეროვანი ხერხების შერჩევის დროსაც იჩენს თავს. ცხოველთა გამოსახულებები, თუ გეომეტრიული ორნამენტის სახეები ძირითადად არალრმა ნაჭდევებით შედარებით იშვიათად მსუბუქად ნაკანრი, თითქოსდა დასერილი ხაზებით. ანდა საკმაოდ მაღალი რელიეფითაა გამოყვანილი და ნამუშევრის პლასტიკურ მხარეს ამახვილებს. რ. იაშვილი ფერიასა, თუ ფაქტურის საშუალებითაც ცდილობს კერამიკული ფორმების რელიეფურობის გაძლიერებას და კვლავ ძველი ნიმუშების ზომიერ, მეტად თავისებურ ფაქტურულ-ფერადოვან ეფექტებს მიმართავს. ნამუშევრის კონსტრუქციული ნაწილებისა, თუ სილუეტის რბილ, დენად გადასვლებს ამგვარი ეფექტების გამოყენებით აღწევს. ამავე დროს დასახული მიზნისკენ ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული გზით მიდის. მკაცრი, ასკეტური, შავად გამომწვარი ნაკეთობების რელიეფურობას მათ პრიალა ზედაპირზე არეკლილი შუქის მონაცვლეობით ამძაფრებს. ტერაკოტის ფორმების მოცულობის გამოსავლენად კი რკინის ჟანგის საშუალებით გამონვეულ ფერის ინტენსივობას იყენებს, რომლის თბილი ტონალობის ჟღერადობა სილუეტის ხატოვანებას, მის საოცარ მთლიანობას უსვამს ხაზს. ერთი რამ კი ცხადია, არქეოლოგიურ ძეგლებთან მსგავსების მიუხედავად რ. იაშვილის ქმნილებებს თვისობრივად ახალი ნიშანი - დეკორატიულობა ახასიათებს, რისი წყალობითაც ისინი გარემოს, სივრცის მოსართავ ფორმებად აღიქმება. აქედან გამომდინარე მათი მხატვრული სახე საკმაოდ შორდება საყოფაცხოვრებო, მხოლოდ უტილიტარული დანიშნულების მქონე საგნებს და თავისი თვისებებით გარკვეულწილად საექსპოზიციო ნაწარმოებს უახლოვდება.

ამ თვალსაზრისით საგანგებო ინტერესს იწვევს საღვინე ჭურჭლის ვრცელი სერია, რომელიც მცირე ზომის სასმისებითა და ღვინის ჩამოსასხმელი ფორმებითაა წარმოდგენილი. თუ ჩვენ მათ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განვიხილავთ ნათელი გახდება, რომ კერამიკოსი თავდაპირველად ტრადიციული ჭურჭლის ტიპური ელემენტების გამოვლენისკენ მიისწრაფვის. იგი ამის შემდეგ ცდილობს ყველაზე მდგრადი, სრულყოფილი ფორმების კომბინირებას, რომელიც ერთმანეთს სტილიზაციის ხერხების გამოყენებით უკავშირდება. ასეთი გზით შექმნილ სასმისებს საკმაოდ რთული კომპოზიცია აქვს, მაგრამ რ. იაშვილისთვის ჩვეული რაციონალური მიდგომით მკაფიო, პლასტიკურ აღნაგობასა და მხატვრულ მთლიანობას ინარჩუნებს. შეგვიძლია დავასახელოთ ხალხური კულას⁴ მოტივზე აგებული ორყელიანი სასმისის ვარიაციები, რომლის პლასტიკური სახეები პირველსაწყის ფორმას იმდენად შორდება, რომ მასთან კავშირს აღარ ამჟღავნებს. ორყელიან სასმისის ჭინჭილის თემაზე აღმოცენებული იმპროვიზაციები მოყვება, ორჭინჭილასა, თუ სამჭინჭილას ყველა ვარიანტს ერთი და იგივე კომპოზიციური სქემა უდევს საფუძვლად. ეს არის მსგავსი ფორმების შეერთებით წარმოქმნილი სასმისი, სადაც ფორმები მუცლის მხრიდან სიმეტრიულად ებმის ერთმანეთს, ხოლო რომელიმე მათგანის პირი, ანდა სახელური ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი ზედ დაძვრნილი ზომიორფული დეტალით. იგი რქოსანი ცხოველის, მნიშვნელოვანწილად ჯიხვის სტილიზებულ თავს განასახიერებს, რომელიც ფორმებს შორის არსებულ სივრცეს იკავებს და რქის ძლიერად მოდრეკილი რკალით აერთიანებს მათ. ზომიორფული დეტალი ჭურჭლის კომპოზიციის ცენტრალურ, დეკორატიულად გამომსახველ ელემენტად ამგვარად გარდაისახება და მის ძალზე ცოცხალ, დინამიკურ სილუეტს იწვევს. “ჭინჭილებიანი” სასმისების დათვალიერებისას რამდენადმე განსხვავებულ ნიმუშებსაც ვაწყდებით. მხედველობაში გვაქვს საპირისპიროდ გადაზნექილი ჭინჭილებით შექმნილი კომპოზიციები, აგრეთვე სასმისები, რომლის ფორმებიც მუცლებით ისე ეკვრიან ერთმანეთს, რომ მათ შორის ზღვარი ფაქტობრივად ქრება. ეს მოკლე მიმოხილვაც საკმარისია, რომ დავრწმუნდეთ, რაოდენ მრავალსახოვანია ის პლასტიკური იმპროვიზაციები, რომელიც ერთი რომელიმე ტრადიციული ფორმის საფუძველზე იგება. ისინი ამავე დროს თვალნათლივ გვიჩვენ-

ებს ტრადიციის გათავისებისკენ მისწრაფებას მასალასთან მიმართებაშიც. ტერაკოტისა თუ შავპრიალა კერამიკის სადა ფორმების გამოკვეთილი რელიეფურობა თიხის პლასტიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარეობს. მათ თავშეკავებულ ფერადოვნებასაც მასალა ინვეეს, რასაც დეკორის ზომიერი, ხშირად მომჭირნე გამოყენება, ძალზე დელიკატურად შერჩეული შემკობის ხერხები ახლავს თან. სწორედ ეს თვისებები განსაზღვრავს სასმისების მკაცრ არცთუ იშვიათად ასკეტურ ხასიათს.

ნითელი თიხის სპეციფიკა – თავისუფლად დაექვემდებაროს ძერწვას, ამ შემთხვევაში ქანდაკების პრინციპებს ეყრდნობა. რ. იაშვილი ძველი ოსტატების მსგავსად ხშირად მიმართავს ხელით ძერწვას, რამაც სავსებით მიზანდასახულად მიიყვანა მხატვარი მცირე პლასტიკამდე. თუმცა იგი აქაც ქანდაკების უტილიტარულ ფორმასთან დაკავშირებას, ჭურჭლის განყენებულ სახესთან მის შერწყმას ცდილობს. ასე ჩნდება რ. იაშვილის შემოქმედებაში ღვინისთვის გათვალისწინებული ფორმების მრავალფეროვან სერიაში ჩართული ზოომორფული სასმისის თემა – ძველის მსგავსი და განსხვავებულიც. პრინციპი, რითაც არქაული ხანის ზოომორფული სასმისებია შექმნილი ფაქტობრივად არ იცვლება. ანალოგიურია ცხოველთა პლასტიკური მოტივები (ირემი, ხარი, ჯიხვი), აგრეთვე ჭურჭლის სტრუქტურაც. რ. იაშვილს სურს, ყოფითი ნივთის მნიშვნელოვანებას მისი ორიგინალური მხატვრული გადაწყვეტით გაუსვას ხაზი, უკიდურესად განზოგადებული, სიმბოლური და განყენებული ენით იმეტყველოს. ძველი ნაკეთობების გარდასახვა კერამიკოსისთვის ნამყვანი პლასტიკურ-სივრცობრივი და დეკორატიული ამოცანების ზემოქმედებით ხდება. სტილიზაცია გამოსახულებებს დინამიკას სძენს, პირობითი მოცულობის წარმოჩენა, თუ მისი დეკორატიული გამომსახველობა სტილიზაციის ხერხებითაა მიღწეული. რადგანაც ჭურჭლის მოყვანილობას ცხოველის პირობითი გამოსახულება, ქანდაკება ქმნის, ცხადია მას მეტი უნარი აქვს გააფორმოს სივრცე, გარკვეული განწყობის მატარებელი ატმოსფერო აღმოაცენოს ირგვლივ. ამგვარად, იგი საექსპოზიციო ნაწარმოების თვისებებს უფრო მკაფიოდ ავლენს, ვიდრე საყოფაცხოვრებო თემატიკაზე აგებული მხატვრული ინტერპრეტაციები. აქვე დავსძენთ, ღვინის ჭურჭლის სერიაში შემავალი უკლებლივ ყველა ნაკეთობა იმ უმნიშვნელოვანესი პრობლემის გადაწყვეტას გვიჩვენებს, როგორც ეროვნული მხატვრული ფორმაა. ეს ნიმუშები ამავე დროს რ. იაშვილის ინდივიდუალური ხელწერის ჩამოყალიბებაზეც მიგვითითებს. მსოფლიო საერთაშორისო გამოფენებზე მიღებული ჯილდოები (1958წ-ბელგია-ოსტადე, 1961წ-რუსეთი-მოსკოვი, 1962წ-ჩეხეთი-პრაღა) ამის უპირველესი დასტურია. იმ ორიგინალურ გზებს, რომელსაც მხატვარი ახალი პლასტიკური სახეების შექმნისას მიმართავს. თავისი არქაულობით ტრადიციასთან, სტილიზებული ფორმების დეკორატიულობით კი თანამედროვეობასთან მივყავართ. რეზო იაშვილის კვალდაკვალ ნაწარმოების ეროვნული ფორმის პრობლემას



დეკორატიული სასმისი “სამჭინჭილა”, თ., შებოლვა, აღმდგენელი ქ., 1959 წ.

4. კულა ორყელიანი სასმისია, ძირმრგვალი და არ იდგმება. მას ცალ მხარეს ბრტყელი, მეორე მხარეს კი რელიეფური მუცელი აქვს. ბრტყელ მხარეს ვიწრო ყელია მიბმული, რელიეფურთან – ფართოპირიანი, რომელიც უშუალოდ სითხის მისაღებად არის გათვალისწინებული. ხალხური ოსტატები კულას ჩვეულებრივ ხისგან ამზადებენ.

წამყვანი კერამიკოსების ჯგუფი საკუთარ შემოქმედებით პრინციპებზე დაყრდნობით ახორციელებს და ერთიანი ძალისხმევით ქართული მხატვრული თანამედროვე სკოლის ჩამოყალიბებას იწყებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Беридзе В. Езерская Н, «Искусство сов. Грузии», М. ,1975г.
2. Кикнадзе Н. «Сов. керамика и гобелен», Тб. 1977 г.
3. Кантор В. «О худ. направленности работы сов. фарфоровой промышленности» (Сб. статей: «Искусство керамики». ред. Н.С.Степанян) М. 1970 г.
4. ზ. მაისურაძე, “ქართული მხატვრული კერამიკა” (XI-XII სს.) თბ., 1953წ.
5. ზ. მაისურაძე, “სამთავროს ორმო-სამარხების შავი და რუხი კრიალა ჭურჭლის ტექნოლოგია”, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის “მომბე” ტ. XIII, 1, თბ., 1957 წ.
1. Современная Груз. Керамика: альбом, сост. текста А. Какабадзе
7. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია (ტექსტის ავტ. ვ. ბერიძე), თბ., 1974 წ.
1. Урушадзе И. «Яков. Николадзе», Тб., 1977 г.
9. მ. ხახანაშვილი, “ფაიფური”, თბ., 1960 წ.

თამაზ გერსამია

"ქართული სტილი" თბილისის არქიტექტურაში

XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე

XIX საუკუნის მეორე ნახევარი და XX საუკუნის დასაწყისი მნიშვნელოვანი ეტაპია თბილისის განვითარების ისტორიაში. ამ დროს საბოლოოდ ჩამოყალიბდა თანამედროვე ქალაქის ძველი უბნები, რომლებიც დღესაც განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ მისი ინდივიდუალური არქიტექტურული სახის შექმნაში.

ეს პერიოდი არქიტექტურის ისტორიაში სტილიზაციისა და ეკლექტიზმის ხანადაა მიჩნეული.

ამ დროისთვის თბილისი უკვე იყო მოქცეული საერთო ევროპული განვითარების პროცესში. ამიტომაც ქალაქის არქიტექტურაში, მსგავსად დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის ქალაქებისა, გავრცელდა სხვადასხვა ევროპული სტილები, რომელთა უმეტესობა მანამდე უცნობი იყო საქართველოში.

თბილისის ამ პერიოდის არქიტექტურის განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფურცელია — ქართული ისტორიული არქიტექტურის ფორმებისა და მოტივების გამოყენება, ე. ი. "ქართული სტილის" როგორც ისტორიული სტილიზაციის ეროვნული ვარიანტის შექმნა. რა თქმა უნდა, ეს ცდები არ სცილდება ამ ეპოქის არქიტექტურის ძირითად პრინციპებს. მაგრამ "ქართული სტილის" მნიშვნელობის მხრივ ევროპულ არქიტექტურულ სტილებთან გათანაბრება არ იქნებოდა მართებული, ვინაიდან ეს იყო დამოუკიდებელი სტილის შექმნის პროცესი, საკუთარი ისტორიული მემკვიდრეობის გამოყენებით. ამგვარ სტილიზაციას პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ აქ საქმე გვაქვს ეროვნული თვითშეგნებით გამოწვეულ მოვლენასთან.

ეს პროცესი დროის საკმაოდ ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს, 1880-იანი წლების დასაწყისი — 1917 წლამდე. რაც მთავარია, მთელი ამ ხნის განმავლობაში იგი უწყვეტ ხასიათს ატარებს.

"ქართული სტილის" ნიმუშები შედარებით მცირერიცხოვან ჯგუფს წარმოადგენენ იმდროინდელი თბილისის განაშენიანებაში. ამავე დროს, მათი არქიტექტურული თემატიკა საკმაოდ ვრცელია — საცხოვრებელი სახლი, საზოგადოებრივი შენობა, საკულტო ან სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობა, ინტერიერი, მცირე არქიტექტურული ფორმა. "ქართული სტილის" ნიმუშების მხატვრული ღირებულება არ არის თანაბარი.

პირველი გამოქვეყნებული ცნობა "ქართული სტილის" შესახებ 1880 წელს მიეკუთვნება. იგი ქალაქის სათათბიროს ახალი შენობის აგებასთანაა დაკავშირებული. ამ სტილის პირველი ნიმუში, თანახმად ახლად მოპოვებული მონაცემებისა, 1883 წელს აშენდა. ეს არის კარგად ცნობილი სამსართულიანი, შემოსავლიანი სახლი 22 გალაქტიონის ქუჩაზე, რომლის ქუჩის ფასადი ქართული ორნამენტით არის შემოსილი. ფასადის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა, მისი დასრულებული სახე, ქართული ორნამენტური მოტივების ოსტატური გამოყენება (შერჩევა, მასშტაბი, ნახატი), მოწმობს არქიტექტორის არა მარტო მაღალ პროფესიულ დონეზე, არამედ ქართული მასალის საკმაოდ სე-



საცხოვრებელი სახლი
გალაქტიონის ქუჩა, № 22

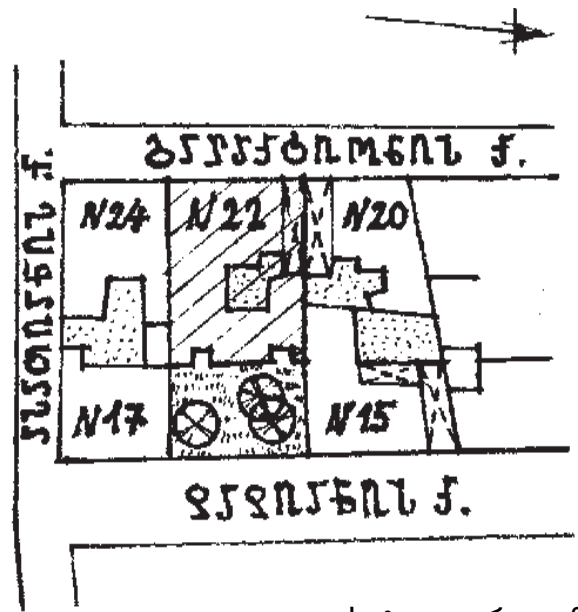
რიოზულ ცოდნაზე. ტექნიკურადაც სახლის არქიტექტურული დეკორი მაღალ დონეზეა შესრულებული. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს: “ამ სახლის განხილვა დამაფიქრებელია: არსებითად, აქ უკვე ჩამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი ის პრინციპები, რომლებიც ჩვენს დროშიაც კარგა ხანს ცოცხლობდა და ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინათ ბევრი არქიტექტორის მიერ მიჩნეული იყო ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების სწორ გზად” (თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. II, თბ., 1963). გასაგებია, რომ მისი აშენების ზუსტი თარიღის დადგენა განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენდა, არა მარტო როგორც “ქართული სტილის” ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნიმუშისა, არამედ იმიტომაც, რომ მას შეეძლო გარკვეული გავლენა მოეხდინა აღნიშნული სტილის ზოგად შეფასებაზეც, რაც შემდგომში მოხდა კიდევაც. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე მკვლევარმა ვერ აღმოაჩინა საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო ისტორიულ არქივში ამ სახლთან დაკავშირებული მასალები, ჩვენ მაინც კვლევა ამ არქივით დავიწყეთ. მაგრამ ვერც ჩვენ აღმოვაჩინეთ იქ სახლის პროექტი. საჭირო გახდა სხვა, განსხვავებული გზების მონახვა. ეს იყო საკმაოდ ხანგრძლივი და შრომატევადი სამუშაო, რომელმაც ბოლოს და ბო-

ლოს შედეგი გამოიღო და მიგვიყვანა კავკასიურ სახლში, სადაც დაცულია სმირნოვების ოჯახის არქივი (გალაქტიონის ქუჩა, 20). აქ, მართლაც, საბედნიეროდ, აღმოჩნდა საბუთი, რომელმაც საშუალება მოგვცა, სხვა მოპოვებულ მონაცემებთან ერთად, დაგვედგინა გალაქტიონის ქუჩის 22-ში მდებარე სახლის აშენების თარიღი. ეს არის ნოტარიულად დამოწმებული საბუთი, ე. წ. Исполнительный лист, რომელიც დათარიღებულია 1882 წლის 7 ივლისით (საქალაქდღე, 51, შ. ე. 55) და მიხეილ თამამშევის ოჯახის წევრებს შორის ქონების გაყოფის საკითხს ეხება. ამ საკმაოდ ვრცელ საბუთში ჩვენთვის ინტერესს წარმოადგენს საბუთის ის ნაწილი, სადაც მოყვანილია ოჯახის საკუთრებაში არსებული შენობა-ნაგებობები, კერძოდ კი, მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე პუნქტები, რომლებიც ჩვენი აზრით დაკავშირებულია გალაქტიონის ქუჩის 22-ში მდებარე სახლთან. კერძოდ: «Четвертое. Дом на Гановской улице (ე. ი. ჰანის, ამჟამად გალაქტიონის, ქუჩა) по городской таблице двадцать четыре (ე. ი. ნომერი

საცხოვრებელი სახლი
გალაქტიონის ქუჩა, № 22. ფრაგმენტი



24) со службами и землю под строением и двором мерою в сто двадцать восемь квадратных саженей.....»შემდეგ, მეხუთე პუნქტთან დაკავშირებული: «домовое место на Гановской улице с начатою постройкою, значащееся по инвентарю и в настоящем решении под номером пятым,.....» თვით მეხუთე პუნქტი: Пятое. Пустопорожнее место с начатою постройкою нового дома на Гановской улице мерою двести тридцать с четвертью квадратных саженей, в границах, как значится в вводном листе с Востока — сад тех же Тамамшевых, с Запада Гановская улица, с юга — дом с садиком дворянина Лорис Меликова и с Севера дом с двором тех же Тамамшевых,» და: »Шестое, Дом на Вельяминовской улице (ამჟამად შ. დადიანის ქუჩა) номер пятнадцатый.....».



სიტუაციური გეგმა

ამავე არქივში დაცული საბუთის თანახმად (საქალაქი, 51, შ. ე. 61), ირკვევა რომ მეოთხე პუნქტში მოყვანილი სახლი 1882 წლის 10 აგვისტოს (ძვ. სტილით) აჩუქეს ელისაბედ მიხეილის ასულს თამაშევა — სმირნოვას. ის იყო მიხეილ თამამშევის უფროსი ქალიშვილი და ცნობილი მეცნიერ — ბოტანიკოსის მიხეილ სმირნოვის მეუღლე. ამრიგად, აღმოჩნდა რომ ეს სწორედ ის სმირნოვების სახელით ცნობილი სახლია, რომელშიც ამჟამად “კავკასიური სახლია”. სახლის თავდაპირველი ნომერაცია მეოცე საუკუნის დასაწყისში შეიცვალა და გახდა 20, რომელიც დღემდე უცვლელია. აქედან გამომდინარე, ეს ის სახლია, რომელიც ჩრდილოეთიდან ესაზღვრება გალაქტიონის ქუჩის 22-ში მდებარე სახლს, რომლის თავდაპირველი ნომერაციაც — 26, ასევე იმავე დროს შეიცვალა. მეექვსე პუნქტში მოყვანილი სახლი კი წარმოადგენს დადიანის ქუჩის 15-ში მდებარე სახლს (რომელმაც დღემდე შეინარჩუნა თავდაპირველი ნომერაცია) და რომლის ეზო — ბაღი დღესაც აღმოსავლეთიდან ესაზღვრება გალაქტიონის ქუჩის 22-ს. რაც შეეხება იმ სახლს, რომელიც მეხუთე პუნქტის თანახმად, სამხრეთიდან ესაზღვრება ახლად მშენებარე სახლს, აქ იგულისხმება დადიანის ქუჩის 17-ში მდებარე სახლი, რომლის ბაღის ადგილზე 1890-იანი წლების მეორე ნახევარში აშენდა გალაქტიონის ქუჩის 24 სახლი.

როგორც ვრწმუნდებით, ნოტარიული საბუთის მეხუთე პუნქტში საუბარია სწორედ იმ სახლზე, რომელიც წარმოადგენს ჩვენი ძიების საგანს ანუ გალაქტიონის ქუჩის 2-ში მდებარე სახლზე. გაყოფის შედეგად ნაკვეთი და მშენებარე სახლი წილად ხვდა ძმებს — გიორგი და ვასილ თამამშევეს, თუმცა მოგვიანებით მის მეპატრონედ მხოლოდ ვასილია მოხსენებული. ამავე საბუთიდან ჩანს, რომ სახლის მშენებლობა 1882 წელს, დაწყებულა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მასში მოყვანილი სამედიცინო ჩანანერი ე. წ. третейская запись 1882 წლის 24 აპრილს (ძვ. სტილით), გაკეთდა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სახლის მშენებლობა, როგორც ეს ჩვეულებრივ იყო მიღებული, ადრე გაზაფხულზე, ე. ი. 1882 წლის დასაწყისში დაიწყო. ის, რომ ეს ამ დროს უნდა მომხდარიყო ნაწილობრივ ადასტურებს გაზეთ “კავკაზში” (1881 წ. 18 ოქტომბერი, 229) გამოქვეყნებული ერთ-ერთი წერილი, სადაც განხილულია თბილისში უკანასკნელი 5—6 წლის მანძილზე აშენებული ან ჯერ კიდევ მშენებარე ყველაზე “გამოჩენილი” საცხოვრებელი სახლები. ამ ჩამონათვალში არ არის გალაქტიონის ქუ-



ქალაქის სათათბიროს სხდომათა დარბაზი
(ამჟამად თბილისის მერიის სხდომათა დარბაზი). 1886 წლის ფოტო.

ჩის 22-ში მდებარე სახლი, თუმცა წერილში მოხსენებულია იმ დროს ჯერ კიდევ მშენებარე ამავე ტიპის დავით სარაჯიშვილის და კონსტანტინე ზუბალაშვილის ამჟამად აღარ არსებული სახლები ყოფ. სასახლის ქუჩაზე. ზუსტად როდის დამთავრდა სახლის მშენებლობა ჩვენთვის უცნობია, მაგრამ 1884 წლის “კავკასიის კალენდარში” (გამოცემულია 1883 წელს) უკვე მოხსენებულია ჰანის (გალაქტიონის) ქუჩაზე მდებარე თამამშევის სახლი, სადაც უკვე მობინადრენი არიან, სახლი ხომ შემოსავლიანი იყო. რამდენადაც შესაძლებე-

ლია, რომ მისი მშენებლობა იმავე 1882 წელს დამთავრებულიყო. პრაქტიკულად ეს არარეალურად მიგვაჩნია, თუნდაც იმიტომ, რომ თუ მას შევადარებთ კ. ზუბალაშვილის ზემოთაღნიშნულ სახლს, რომელიც თავისი სიდიდით მას უმნიშვნელოდ აღემატებოდა, ირკვევა, რომ კ. ზუბალაშვილის სახლის პროექტი დამტკიცდა 1880 წლის 4 ივნისს (ძვ. სტილით), ხოლო მშენებლობა 1882 წლის აპრილ-მაისში დასრულდა. აქედან გამომდინარე, მივიღებთ იმ დასკვნამდე, რომ გალაქტიონის ქუჩის 22 მდებარე სახლის მშენებლობა, რომელიც დაიწყო 1882 წლის დასაწყისში და დასრულდა 1883 წელს.

ვინ იყო ამ სახლის პროექტის ავტორი? ცნობილია, რომ ზეპირი ინფორმაციის საფუძველზე ეს არის თბილისელი არქიტექტორი ალბერტ ზალცმანი. სხვა უფრო ზუსტი ინფორმაციის მოპოვება ჯერ-ჯერობით ვერ მოხერხდა. მიუხედავად ამისა, ეს ვერსია სავსებით მისაღებია თუ გავითვალისწინებთ: 1) ზეპირი ცნობა ა. ზალცმანის ავტორობის შესახებ მოყვანილია ვ. ბერიძის წიგნში “თბილისის ხუროთმოძღვრება”, (ტ. II და ეს ცნობა მას მიაწოდა არქიტექტორის ერთ-ერთმა შთამომავალმა, რაც ინფორმაციის გარკვეულ სიზუსტეზე მეტყველებს; 2) ალბერტ ზალცმანი მდიდარი, გერმანელი კოლონისტის შვილი, დაიბადა 1833 წელს თბილისში, სადაც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე. გარდაიცვალა თბილისშივე 1897 წელს. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მას როგორც საქართველოს მკვიდრს და, ამავე დროს, თბილისის მეცხრამეტე საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ არქიტექტორს, გარკვეული ცოდნა უნდა ჰქონოდა ქართული ისტორიულ არქიტექტურაზე; 3) ა. ზალცმანი წლების მანძილზე იყო ქალაქის სათათბიროს ხმოსანი. მას, როგორც სპეციალობით არქიტექტორს, ავალებდნენ მშენებლობასთან

ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტის შენობა
(ამჟამად საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტრო)
1893—95 წლების ფოტო.



დაკავშირებული საკითხების შესწავლას და აზრის გამოთქმას. როდესაც ქალაქის სათათბირომ 1880 წელს გადაწყვიტა თავისი ახალი შენობის აგება “ქართულ-სომხურ” სტილში,* სწორედ მას გადასცეს ცნობილი ავსტრიელი არქიტექტორის ჰაინრიხ ფონ ფერსტელის (1828—1883) პროექტი, რომელიც ამ “სტილისა” უნდა ყოფილიყო. როგორც ნერდა გაზეთი “კავკაზი” (1880 წ. 22 დეკემბერი, 347), “полученные рисунки переданы гласному Зальцману, который и приводит этот вопрос к окончанию”; 4) ა. ზალცმანი ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტის შენობის მშენებელი იყო, რომელიც აგრეთვე “ქართული სტილისა” არის. მართალია, მისი ავტორი პეტერბურგელი არქიტექტორია რობერტ გედიკე (1829—1909), მაგრამ იმ დროს მშენებელ—არქიტექტორს სხვა ფუნქციებიც ევალებოდა, კერძოდ, სამუშაო ნახაზების შედგენა, ცალკეული კვანძების და დეტალების დამუშავება. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ა. ზალცმანის როლი ქართული ორნამენტული მოტივების შერჩევა-გამოყენებაში გადამწყვეტი იყო; 5) ა. ზალცმანი იცნობდა, უფრო სწორად საქმიანი ურთიერთობაც ჰქონდა თამამშევეების ოჯახთან, კერძოდ, მან 1876 წელს შეადგინა ბარბარე თამამშევას ერთ-ერთი სახლის პროექტი, რომელიც ამჟამად თაბუკაშვილის ქუჩის 14-ში მდებარეობს; 6) გალაქტიონის ქუჩის 22-ში მდებარე სახლი ეკუთვნის ე. წ. “ეზო-ჭის” სახლების ტიპს. “ქართული” ფასადის მიუხედავად, მას არ გააჩნია თბილისური სახლებისათვის ისეთი დამახასიათებელი ელემენტი, როგორიცაა აივანი ეზოს მხრიდან. ამავე ტიპს მიეკუთვნებოდა დ. სარაჯიშვილის და კ. ზუბალაშვილის სახლები, აგრეთვე ზემოთ ნახსენები თაბუკაშვილის ქუჩის 14-ში მდებარე სახლიც. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სახლის ტიპი მაინცდამაინც ვერ გავრცელდა თბილისში. ჩვენთვის ცნობილია სულ რამდენიმე ნიმუში, მათგან უმეტესობის ავტორი კი ა. ზალცმანია. ძირითადად ამ ტიპის სახლები აშენებულია 1870-იანი წლების ბოლის და 1880-იანი წლების დასაწყისში. ძალაუფლებურად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ ტიპის გავრცელება ა. ზალცმანის სახელთანაა დაკავშირებული. რა თქმა უნდა, რომ აღმოჩენილიყო სახლის პროექტი, ბევრი რამ ცნობილი გახდებოდა, მაგრამ სამწუხაროდ, მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ მისი პროექტი აღარ არსებობს. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს შემდეგი გარემოება. ახლანდელი მერიის შენობის რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებით (1882—1884 წ.წ.). ქალაქის სათათბირო და ქალაქის გამგეობა, დროებით გადავიდა სოლოლაკის (ამჟამად გ. ლეონიძის) ქუჩაზე მდებარე ერთ-ერთ სახლში. 1883 წლის 10 ივნისს (ძვ. სტილით)



საცხოვრებელი სახლი.
ერეკლე II ქუჩა, 11

საცხოვრებელი სახლი
ერეკლე II ქუჩა, 11. ფრაგმენტი.



* მცდარი განსაზღვრება “ქართულ-სომხური სტილი”, ცხადია, ასახავს შუა საუკუნეების არქიტექტურის ცოდნის იმდროინდელ დონესაც და რუსეთის ხელისუფალთა პოლიტიკასაც, რომელიც “კავკასიურობის” თუ “აზიურობის” უმინაარსო ცნებებსაც ამკვიდრებდა (რედ.).

ძლიერი ხანძრის შედეგად ეს სახლი დაინვა. ამის შედეგად განადგურდა მრავალი საბუთი, მათ შორის ქალაქის გამგეობაში დაცული საცხოვრებელი სახლების პროექტები. როგორც წერდა გაზეთი “კავკაზი” (1883წ., 11 ივნისი, 131) горели и дела управы планы новых построек и т. п. Много придется затратить труда чтобы восстановить все это, а многое пожалуй, и не поддастся восстановлению~.

ხანძრის შედეგად მიყენებული ზარალის გამოსარკვევად იყო შექმნილი საგანგებო კომისია. 1886 წელს მან მოახსენა ქალაქის სათათბიროს, რომ ხანძრის შედეგად მხოლოდ სამშენებლო განყოფილებაში განადგურდა 255 საქმე (ე.ი. პროექტი), რომელიც იქ 1876 წლიდან ინახებოდა. ვფიქრობთ, რომ მათ შორის უნდა ყოფილიყო გალაქტიონის ქუჩის 22-ში მდებარე სახლის პროექტიც. მიგვაჩნია, რომ ინტერესს არ არის მოკლებული მოკლე ინფორმაცია დამკვეთის ე.ი. თამამშევის ოჯახის შესახებ. მიხეილ თამამშევი იყო ცნობილი თბილისელი ვაჭრის იაგორ თამამშევის შვილი. მისი მეუღლე იყო ბარბარა ყორღანოვა — თამამშევა. მათ ჰყავდათ ორი ვაჟიშვილი და ორი ქალიშვილი. გიორგი განათლებით იურისტი იყო, ეწეოდა საზოგადოებრივ საქმიანობას, კერძოდ, 1883 წ. ქალაქის სათათბიროს ხმოსნად აირჩიეს. სწორედ მას გადაეცა თბილისში თამამშევების სახელით ცნობილი ნისქვილი. ვასილი — სამხედრო იყო, მიაღწია გენერლის ჩინს, 1907-1917 წლებში თბილისის საოპერო თეატრის დირექტორია. მისი მეუღლე, ელისაბედ ზუბალაშვილი, ამავე ოპერის მომღერალი იყო, უფროსი ქალიშვილი ელისაბედი (1854—1919), როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იყო ცნობილი მეცნიერ-ბოტანიკოსის მიხეილ სმირნოვის (1847—1889) მეუღლე, რომელიც წლების მანძილზე მოღვაწეობდა საქართველოსა და კავკასიაში. მიხეილ სმირნოვის დედა ალექსანდრა სმირნოვა-როსეთი (1809—1882) პეტერბურგში ცნობილი ლიტერატურული სალონის დიასახლისი იყო, ამასთან ერთად არანაკლებ ცნობილი მემუარების ავტორი და მრავალი გამოჩენილი ადამიანის (მათ შორის პუშკინის, ბრიულოვის, გოგოლის, ტურგენევის, გლინკასი, კრილოვის, მიცკევიჩის, ლისტისა და სხვების) მეგობარი. მისი ლიტერატურული სალონის გამართულობა შემდგომში თბილისში სმირნოვების სახლში გადმოინაცვლა. ელისაბედის და მიხეილის ვაჟიშვილი გიორგი მიხეილის ძე სმირნოვი (1876—1964) ცნობილი მეცნიერ-გეოლოგი იყო, პეტროგრაფიის ფუძემდებელი საქართველოში, ივანე ჯავახიშვილის თანაკლასელი და მეგობარი. მიხეილ თამამშევის უმცროსი ქალიშვილი ეკატერინე (1855—1937) გახლდათ ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დისშვილის თავად ნიკოლოზ ერისთავის

(1852—1915) მეუღლე. ეკატერინე მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ეწეოდა საქველმოქმედო საქმიანობას. ამ თვალსაზრისით მისი ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი საქმე იყო მისი თაოსნობით და სახსრებით 1922 წელს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსების პირველი სრული კრებულის გამოცემა (სულ დაისტამბა 2600 ეგზემპლიარი). რამ განაპირობა კონკრეტულად ამ სახლის აშენება ქართულ სტილში? ამაზე მხოლოდ

საუფლისწულო უწყების ღვინის სარდაფი

(სს. საუფლისწულო მამული-სავანე). 1890-იანი წლების დასასრულის ფოტო.



ვარაუდია შესაძლებელი. თუ, როგორც მივიღეთ, მისი ავტორია ალბერტ ზალცმანი, სავსებით შესაძლებელია რომ ეს მისი წინადადება ყოფილიყო, როგორც უკვე ავღნიშნეთ, 1880 წელს ქალაქის სათათბირომ გადაწყვიტა თავისი ახალი შენობის აშენება 'ქართულ-სომხურ' სტილში. ამავე დროს გადაწყდა ისიც, რომ პროექტი უნდა შეეკვეთათ რომლიმე ცნობილი ევროპელი არქიტექტორისათვის. ეს უკანასკნელი საკმაოდ უცნაური გადაწყვეტილება იყო, ვინაიდან როგორც წერდა გაზეთი 'კავკაზი' (1880 წ., 25 ნოემბერი, 317))в Париже.... где по славам Николадзе (ნიკო ნიკოლაძე) гор. голова должен был найти искомый стиль такого не указалось~, 'представленные им данные (საუბარია ჰ. ფონ ფერსტელის პროექტზე) показывают только, что в Европе гораздо меньше чем где-бы то ни было знают о существовании грузино-армянского стиля~О~. აქედან გამომდინარე, არ არის გასაკვირი, რომ ა. ზალცმანს, რომელიც ამ საქმის კურსში იყო, გასჩენოდა სურვილი დაემტკიცებინა, რომ მას შესწევს უნარი მსგავსი ამოცანა გადაწყვიტოს. გალაქტიონის ქუჩა 22-ში მდებარე სახლის "ქართული სტილის" აშენებით მან ეს შესანიშნავად დაამტკიცა. არ არის გამორიცხული, რომ ამ გადაწყვეტილების მიღებაში, სახლი რომ 'ქართული სტილისა' ყოფილიყო გარკვეული როლი შეასრულა ნიკოლოზ ერისთავმა, რომელიც ამ ოჯახის სიძე იყო, მაგრამ, რა თქმა უნდა საჭირო იყო დამკვეთის თანხმობაც. ეს იყო თბილისური, განათლებული ოჯახი, რომელიც ითავლისწინებდა საზოგადოებრივ აზრს, ღია იყო ნოვაციისათვის და ამავე დროს, მზად იყო პირველი ნაბიჯის გადასადგმელად ამ მიმართულებით. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ თბილისში პირველი ახალი ტიპის ევროპული საცხოვრებელი სახლი ააშენა იაგორ თამამშევმა (გალაქტიონის, 20). ამჟამადაც გალაქტიონის, 22 მდებარე სახლი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო ახალი ტიპის თბილისური სახლისა, რომელიც ამ დროს გამოირჩეოდა საყოფაცხოვრებო კომფორტის მაღალი დონით. როგორც აღნიშნავდა გაზეთი 'კავკაზი (1881 წ., 18 ოქტომბერი, 229) " ...с удобствами доселе неизвестными тифлисцам)". ამავე დროს იგი ხდებოდა ახალი ამ შემთხვევაში 'ქართული სტილის' პირველი ნიმუშიც. ისიც დასაშვებია, რომ ყველა ამ ფაქტორმა ერთობლივად იმოქმედა მიღებულ გადაწყვეტილებაზე. მაგრამ, მაინც ალბათ მთავარი ის იყო, რომ თვით საზოგადოება უკვე მზად იყო ამისთვის და უფრო მეტიც, ეს პასუხობდა მის მოთხოვნას. ამგარად, როგორც ვხედავთ, აღმოჩნდა, რომ 'ქართული სტილის' ერთ ერთი ყველაზე საინტერესო ნიმუში ამავე დროს ამ სტილის პირველი ნიმუშიცაა. რა თქმა უნდა ამ გარემოებამ გავ-



საცხოვრებელი სახლი. დავით აღმაშენებლის პროსპექტი, 38



საცხოვრებელი სახლი
დავით აღმაშენებლის პროსპექტი, 38. ფრაგმენტი.

ლენა მოახდინა როგორც ‘ქართული სტილის’ ქრონოლოგიაზე, ვინაიდან ამ სტილის პირველი ნიმუში მიეკუთვნება არა 1890-იანი, არამედ 1880 წლების დასაწყისს, ასევე მის ზოგად შეფასებაზე.

‘ქართული სტილის’ არსებული ნიმუშები პირობითად შეგვიძლია სამ ჯგუფად დავყოთ, რომლებიც ერთმანეთისაგან მხატვრული მიდგომის სხვადასხვა პრინციპით განსხვავდება.

ა) შენობის მთავარი (ქუჩის) ფასადის გადანყვეტისას გამოყენებულია ქართული ტრადიციული ორნამენტული მოტივები, რაც ფასადის ‘ქართულ’ იერს ანიჭებს.

ბ) ისტორიული პროტოტიპის ანუ ნიმუშის გამოყენება, რომელსაც მთლიანად იმეორებს ახალი შენობა. ეს გვხვდება საეკლესიო მშენებლობაში.

გ) შენობისათვის ქართული იერის მინიჭება არა მარტო ტრადიციული ორნამენტების, არამედ შენობის სტრუქტურითაც. განიცადა თუ არა ამ ‘ქართულმა’ არქიტექტურამ რაიმე ევოლუცია ე.ი. განვითარება. 30-35 წლის მანძილზე? თუ განვიხილავთ ‘ქართული სტილის’ პირველი ჯგუფის ნიმუშებს, ალბათ, ამ შემთხვევაში, ევოლუცია გამორიცხებულია, ვინაიდან, როგორც გაირკვა, ამ მიმართულების ყველაზე საინტერესო

და მნიშვნელოვანი ნიმუში ამავე დროს პირველი ნიმუშიცაა. რაც შეეხება მეორე ჯგუფის ნიმუშებს, აქ აღსანიშნავია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის მანძილზე, კერძოდ ბილისში, შენდებოდა ეკლესიები, რომლის არქიტექტურაში ჩანს საკუთარი ეროვნული სახის შენარჩუნების ცდები. მაგალითად, ეს იგრძნობა მთაწმინდის ახალ (1879 წ.), განსაკუთრებით კი სამების (1863 წ.) და ჩულურეთის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში (1859). აქედან გამომდინარე, პასუხისმგებელი კითხვაზე წარმოადგენს თუ არა ევოლუციას ისტორიული პროტოტიპის მთლიანად გამეორება, ძალიან რთულია, თუმცა ამ შემთხვევაშიც შესაძლებელია ახალი, დამოუკიდებელი ელემენტების გაჩენა. გარკვეული ევოლუცია განიცადა მესამე მიმართულებამ, სადაც შეიქმნა ‘ქართული სტილის’ ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ნიმუში — სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის ანუ ქართული ბანკის შენობა, სადაც მოხერხდა მნიშვნელოვანი ამოცანის გადანყვეტა — ‘ქართული სტილის’ საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობის შექმნა. მის წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტის შენობა, სადაც პირველად ჩნდება არა მარტო ორნამენტული, არამედ მოცულობითი ელემენტი — სამრეკლოსებრი ჯვარიანი ფანჩატური; საუფლისწულო უწყების ღვინის სარდაფი, რომლის მოცულობით გადანყვეტავს ქართული ფორმების სტილიზაცია უდევს საფუძვლად; ქალაქ-

ის სათათბიროს სხდომათა დარბაზი, სადაც ორნამენტებთან ერთად მოცულობითი ელემენტებიც ჩნდება. ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმის ორი განუხორციელებელი პროექტი, აგრეთვე 'ქართული სტილის' საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობის შექმნის ამოცანა იყო დასახული.

'ქართული სტილის' ქრონოლოგიური სურათი დღეისათვის არსებული ნიმუშებისა და პროექტების გათვალისწინებით ასე გამოიყურება: 1883 წელი — საცხოვრებელი სახლი 22 გალაქტიონის ქუჩაზე, არქ. ალბერტ ზალცმანი; 1886 წ. — ქალაქის სათათბიროს ე. წ. წითელი დარბაზი, არქ. ალექსანდრე ოზეროვი; 1888—1890 წ.წ. — ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტის შენობა, არქ. რობერტ გედიკე, მშენებელი ალბერტ ზალცმანი; 1894წ. — ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმის ორი პროექტი, არქ. პავლე შტერნისა და არქ. კორნელი ტატიშჩევისა; 1894—1896 წ.წ. — საუფლისწულო უწყების ღვინის სარდაფი, არქ. ალექსანდრე ოზეროვი; 1896—1897 წ.წ. — დავით სარაჯიშვილის საცხოვრებელი სახლი ერეკლე II ქ. 11, არქ. ალექსანდრე ოზეროვი; 1890-იანი წლების ბოლო — საცხოვრებელი სახლი, დავით აღმაშენებლის პროსპექტი, 38; 1904—1910 წ.წ. — ქვაშვეთის წმ. გიორგის ახალი ეკლესია, არქ. ლეოპოლდ ბილფელდი; 1913 წ. — ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლი, არქ. პეტრე მამრადე, მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე; 1916წ. — ქართველ მოღვაწეთა პანთეონის ორი საკონკურსო პროექტი, არქ. ანატოლი კალგინისა და მხატვარ ჰენრიკ ჰრინეესკის და არქ. ნიკოლოზ მადათოვისა; ამავე 1916 წ. — სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის, ე. წ. ქართული ბანკის შენობა, არქ. ანატოლი კალგინი, მხატვარი ჰენრიკ ჰრინეესკი.

სრული სურათის მისაღებად შეგვიძლია დავუმატოთ ალექსანდრე ჭავჭავაძის სახლი წინანდალში, 1880-იანი წლების მეორე ნახევარი — არქ. ალექსანდრე ოზეროვი და აბასთუმნის ახალი ზარზმის ეკლესია — 1899—1904 წ.წ. არქ. ოტო იაკობ სიმონსონი.

გვინდა ვიმედოვნოთ, რომ ამ სიას მომავალში 'ქართული სტილის' არაერთი ახალი ნიმუში შეემატება, როგორც თბილისში, ასევე მთლიანად საქართველოში.

ნინო ერისთავი

ქსნის ერისთავებისა და ამილახვრების სასახლეთა

ხუროთმოძღვრება XIX საუკუნისათვის

სასახლედ ნოდებული ახალი ტიპის სათავადაზნაურო საცხოვრებელი XIX საუკუნის საერო არქიტექტურის ერთ-ერთი საინტერესო და ნიშანდობლივი მოვლენაა.

წინამდებარე სტატიაში შევხებით ქსნის ერისთავებისა და ამილახვრების ამგვარ 'სასახლეთა' გარკვეულ ნიმუშებს ისტორიული შიდა ქართლის ტერიტორიაზე.

როგორც ცნობილია, ქსნის ერისთავთა ძირითად რეზიდენციას ახალგორი წარმოადგენდა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც გვარი გამრავლდა, მისი შთამომავლები ქსნისა და მიმდებარე ხეობებში განცალკევებით დასახლდნენ. დავით გვრიტიშვილის თანახმად: 'ერისთავის შვილებს საკუთარი საუფლისწულოები ჰქონდათ მიცემული, სადაც საუცხოოდ აგებულ სასახლეებში ცხოვრობდნენ: იკოთში, კორინთაში, ოძისში, ლამისყანაში, კარალეთში, ტყვიავში, მერეთში, იკორთაში, მეჯვრისხევში, კომკაში, დისევში, ბელოთში. მათ ჰქონდათ სასახლეები, აგრეთვე, თბილისსა და გორში'¹.

ერისთავთა სასახლეები ახალგორში, ლამისყანასა და მეჯვრისხევში კარგად არის ცნობილი რასაც ვერ ვიტყვით იკოთსა და ოძისზე. ეს ორი ძალზე საინტერესო კერა ერისთავთა საცხოვრებლებისა თითქმის სრულიად შეუსწავლელია. იგივე შეიძლება ითქვას ამილახვართა სასახლეებზე ქვემო ჭალასა და გორში. ამიტომ დღეს თქვენს ყურადღებას სწორედ მათზე შევაჩერებთ.

იკოთი ახალგორიდან 4 კმ-ის დაშორებით მდებარეობს. ციხე-სასახლე სოფლის განაპირას,

იკოთი. ერისთავების სასახლე დღეს.

საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.



კლდოვან ბორცვზეა აღმართული, საიდანაც გარემო სრულად მიმოიხილვება. ლანდშაფტიდან ბუნებრივად ამოზრდილი, გამოირჩევა სიმკვიდრითა და მტკიცედ შეკრული იერით. ჩაკეტილი, მაგრამ არა პირქუში, განონასწორებული პროპორციით, თავის თავში დასრულებულობით, სისადავითა და ფორმათა ძალმოსილებით ის არაჩვეულებრივად შთამბეჭდავია.

იკოთის ციხე-სასახლე ბევრი სხვა საცხოვრებლის მსგავსად, ერთბაშად არ აშენებულა. კლდოდან ამოზრდილი ნაწილი, სა-

¹ დ. გვრიტიშვილი ქსნის ერისთავთა სასახლე ახალგორში. ძეგლის მეგობარი, V 1965, გვ. 7,8.

ვარაუდოდ, თავდაპირველია (ნათლად ჩანს მისი გადაკერების კვალი ზედა სართულთან).

თუ რომელმა ერისთავმა დაიწყო იკოთში ციხე-სასახლის მშენებლობა, ძნელი სათქმელია, მაგრამ როგორც ელისაბედ ერისთავის (ქართველი დრამატურგისა და საზოგადო მოღვაწის, დავით ერისთავის შვილი) ჩანაწერებიდან ირკვევა,² XIX ს-ის დასაწყისიდან იგი 'დიდ კნიაზად' ნოდებულ გიორგი იესეს-ძე ერისთავს ეკუთვნოდა. ნინაპრების მსგავსად შეუპოვარი მებრძოლი, საიმპერატორო



იკოთი. ერისთავების სასახლე დღეს. ჩრდილო-აღმოსავლეთის ხედი.

არმიის გენერალი, ის ლეკებისა და სპარსელების რისხვა იყო. ბრძოლებში გამორჩევისათვის მიღებული ჰქონდა მრავალი ჯილდო, მათ შორის, წმ. ალექსანდრე ნეველის ორდენი თავრიზის ალებისათვის, რითაც ის განსაკუთრებულად ამაყოფდა. ამიტომაც მას ზედმეტსახელი "Таврический" შეარქვეს.

იკოთის მამული გიორგიმ თავის ქალიშვილს — ქეთევანს დაუტოვა, რომელიც მან XX ს-ის პირველ ათწლეულში გროდნოს ჰუსართა პოლკის პოლკოვნიკ მიხეილ ალექსანდრეს-ძე მუხრანბატონს მიჰყიდა. გადმოცემით მიხეილ მუხრანბატონს ძლიერ უყვარდა იკოთი და გასაბჭოების შემდეგაც არ დაუტოვებია იგი. სოფელში ნაგებობას დღესაც მუხრანბატონის სასახლეს ეძახიან.

1930-იან წლებში შენობაში სკოლა განთავსდა, ამისათვის შიდა სივრცე მნიშვნელოვანად გადაკეთდა. 80-იანი წლებიდან მუხრანბატონების სახლი სკოლამაც დატოვა. მას შემდეგ შენობა საბოლოოდ გაიძარცვა და გაპარტახდა.

სამიოდე წლის უკან აქ დედათა მონასტერი დაფუძნდა, რომელმაც ითავა შენობის მოვლა-პატრონობა და დღეს დედათა დაულალავი შრომითა და მონდობებით სასახლე ახალ სიცოცხლეს იძენს.

იკოთის სასახლე რიყის ქვითაა ნაშენი. გეგმით ის შეუკრავ მართკუთხედს წარმოადგენს შიდა პერიმეტრზე მყუდრო ეზო-ვესტიბიულით, რომელსაც ძველად ხის მოხარატებული აივნები შემოუყვებოდა.

ძირითადი საცხოვრებელი სართულის გეგმა ორ რიგად განთავსებული რვაოთახიანი ანფილადაა. ორ დამხმარე ფლიგელში კიდევ ოთხ-ოთხი სადგომია ეზოსკენ გახსნილი კარებით.

სამხრეთიდან მარცხენა კედელს ამჟამად დედათა მონასტრისთვის განკუთვნილი მცირე სამლოცველო აქვს მიშენებული. რიყის ქვით აგებული სამლოცველო კარგად ეხამება ციხე-სასახლის ზოგად მხატვრულ იერს.

ტერიტორიის გენერალურ გეგმაზე ნათლად ჩანს მაშენებლის თავდაპირველი ჩანაფიქრი. ჩრდილოეთი მხარე საცხოვრებელს აქვს დათმობილი. დარჩენილი ფართობი, მიუხედავად ერ-

² ელისაბედ ერისთავის მოგონებები ინახება გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმში.



ოძისი რევაზ ერისთავის სასახლე.
სამხრეთ-დასავლეთის ხედი. XX-ს. დასაწყისის ფოტო

თიანი კლდოვანი რელიეფისა, გალავნით უნდა ყოფილიყო შემოზღუდული. სამხრეთიდან რჩებოდა ერთადერთი ვიწრო შესასვლელი, რომელთანაც სოფლის გზა მოდიოდა (დღესაც ტერიტორიაზე მოხვედრა მხოლოდ ამ მხრიდანაა შესაძლებელი). ნაგებობა წრიულად მიმოიხილვება, მაგრამ არქიტექტურული გადაწყვეტის თვალსაზრისით განსაკუთრებულია

სოფლისკენ ‘მაცქერალი“ ჩრდილო-აღმოსავლეთ მხარე.

აღმოსავლეთი ფასადი ლიობებით არათანაბრადაა დანაწევრებული. თავდაპირველ ადგილზე მხოლოდ ორქანობა სახურავის ქვეშ მოთავსებული სამი ფანჯარაა სამკუთხა კლასიციისტიური ყაიდის თავსართებით, რომლებშიც ჯვრის ძველი მცირე ზომის გამოსახულებებია ჩასმული. ფასადის მეორე ნაწილზე ლიობთა რიტმი საგრძნობლადაა დარღვეული (რაც, ალბათ, სკოლისდროინდელი გადაკეთებაა). ამ ნაწილში ფასადს აივნის კვალიც ატყვია.

ჩრდილოეთის ფასადის მხატვრულ გადაწყვეტას მნიშვნელოვანად აპირობებს აგურით წყობილ ექვს სწორკუთხა სვეტზე დაყრდნობილი ვრცელი აივანი. ის კედელს მთელ სიგრძეზე გასდევს; კიდურა სვეტებს შორის ბიჯი ცენტრალურზე უფრო დიდია.

ნაგებობის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხე რიყის ქვით ამოყვანილ ფუნდამენტზე დგას, რომელიც იმდენად ბუნებრივად ერწყმის რელიეფს, რომ მის ორგანულ ნაწილად აღიქმება.

თავდაპირველი აივანი სკოლის დროს შუშაბანდით შეიცვალა. აივანს მუხრან-ბატონის საცხოვრებელში საგანგებო დატვირთვა ენიჭება, რადგან სწორედ აქედან იშლება თვალუწვდენელი ხედები

ოძისი. რევაზ ერისთავის სასახლე დღეს.
დასავლეთი ფასადი.



მიმართული ქსნის ხეობისკენ.

საცხოვრებელი სახლის შიდა კედლები შერეული წყობით არის ამოყვანილი. ყველა ოთახში აგურის ბუხრებია. ინტერიერში კედლები სწორხაზოვანი და თაღოვანი ღიობების რიტმით ნაწვევდება. სართულშუა გადახურვაში ჩაყოლებულია თხილის წნულები.

ძველი შეუსწავლელია, რაც მეტად ართულებს ზუსტი ქრონოლოგიური ჩარჩოების დადგენას. უდავოა, მშენებლობის, სულ მცირე, ორი ფენის არსებობა. შესაძლოა, ქვედა სარდაფის და ძირითადი სართულის გარკვეული ფრაგმენტები XVIII ს-ეს მიეკუთვნებოდეს, XIX ს-ის დასაწყისში კი სწორედ გიორგი “Таврический”-ს დროს, როგორც ჩანს, უზრუნიათ ძველი ფეოდალური ნასახლარის ახალ დროსთან შესატყვისობაში მოსაყვანად. სამი (ჩრდილოეთ, აღმოსავლეთ და შიდა) მხრიდან მისთვის მიუდგამთ ვრცელი აივნები (რაც იმ დროისათვის აუცილებელი ატრიბუტია) და სამი სარკმელი მოურთავთ სადა, საქართველოში ადრეკლასიციანური პერიოდისთვის დამახასიათებელი თავსართებით (რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ სახლის ‘მოდერნიზაცია“ XIX ს-ის I ნახევარს უნდა განეკუთვნებოდეს).

სამწუხაროდ, იკოთის სასახლის ძველი ფოტომასალა არ გაგვარჩნია, რაც ართულებს მისი თავდაპირველი სახის სრულფასოვნად წარმოდგენას.

თავისი სტრუქტურითა და შინაგანი წყობით იკოთი უშუალოდ ენათესავება ერისთავთა კიდევ ერთ საცხოვრებელს იკორთაში (რომლის ფოტოსურათი, საბედნიეროდ, ალ. როინაშვილის არქივმა შემოგვინახა)³. XIX ს. ბოლოსათვის ის უკვე საკმაოდ შელახული იყო. მაგრამ მისი ზოგადი სახე ნათლად განირჩევა. ეს ერთიანი მონუმენტურ-ბლოკური ნაგებობაა, რომელშიც თითქოს გამთლიანებულია საცოვრებელი და სათავდაცვო ნაწილები. იკოთისა და ლამისყანის მსგავსად, ეს სახლიც საუცხოო ადგილმდებარეობით გამოირჩევა.

სოფ. ოძისი ქსნის ხეობაში, ქართლის ქედის დასავლეთ კალთაზე მდებარეობს. დიდგვაროვანთა საცხოვრებლებიდან აქ მხოლოდ ორი სახლია შემორჩენილი.

ერთი მათგანი სოფლის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ფერდობზე, ახალგორისკენ მიმავალი გზის მარჯვენა მხარეს დგას. სავარაუდოდ, სახლი XIX ს. II ნახევარშია აგებული და ქართველ პოეტსა და მთარგმნელს — რევაზ ერისთავს ეკუთვნოდა. მან ჩვენამდე ძალზე გადაკეთებული და დაზიანებული სახით მოაღწია. ალ.როინაშვილისეული ფოტო წარმოდგენას გვიქმნის, თუ როგორ გამოიყურებოდა შენობა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე: მთავარ, დასავლეთ ფასადზე მკვეთრად წინ გამოწეული ‘ქალაქური“ ტიპის შეკიდული აივნი, ამავე ნაწილში მაღალი ორქანობა გადახურვა და შენობის ორივე კიდეში



ოძისი. გიორგი და დავით ერისთავების სახლი. აღმოსავლეთის ხედი. XIX ს-ის დასასრულის ფოტო.

³ ფოტოსურათი დაცულია გ.ლენინის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმში.



მონყობილი ცრუმაშიკუ-
ლებიანი 'კოშკები' სახლს
მეტად წარმოსადგე იერს
ანიჭებდა. ეს სახლი თავ-
ისი არქიტექტურულ-მხ-
ატვრული გადანყვევით
არ ჩამოუვარდება თანამე-
დროვე ევროპელი დიდგ-
ვაროვნების ქალაქგარეთა
რეზიდენციებს.

რელიეფის თავისებუ-
ლების გამო, შენობა მთა-
ვარი (დასავლეთ) ფასადის
მხრიდან ორ, ხოლო აღ-
მოსავლეთით ერთსართუ-

ოძისი გიორგი და დავით ერისთავების სახლი.
აღმოსავლეთი მხარე. XX ს-ის 50-იანი წლების ფოტო.

ლიანია, ნაგებია ძველი აგურით.

პირველი სართულის გეგმა სამხრეთიდან ჩრდილოეთის მიმართულებით წაგრძელებული სწორ-
კუთხედია (48,5X12,5 მ), რომელსაც მთავარი ფასადის ცენტრალურ ნაწილში სამწახნაგა ერკერი აქვს.
სართულს სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდა.

პირველი და მეორე სართული ერთმანეთს შიდა კიბით უკავშირდებოდა. საცხოვრებელ სართულს
მთავარი შესასვლელი ეზოს მხარეს, აივნიდან ჰქონდა. შენობის მთავარ ღერძს ეზოს მხრიდან ჩრდი-
ლო კიდეში დამხმარე სადგომთა ფლიგელი ერთვოდა, რომელშიც ერთმანეთისგან იზოლირებული
ხუთი ოთახი იყო.

ძირითადი ნაწილის ოთახთა განლაგება ანფილადას წარმოადგენდა. ფასადზე თანაარსებობდა
სხვადასხვა მოყვანილობის ღიობები (შეისრული და სწორხაზოვანი). სასახლე კედლის ღუმელებით
თბებოდა.

ოძისი. გიორგი და დავით ერისთავების სახლი დღეს.
აღმოსავლეთი მხარე.



მხატვრული დამუშავე-
ბის მხრივ გამოირჩეოდა
დასავლეთისა და სამხრე-
თის ფასადები, რადგან სა-
სახლე სწორედ ამ მხრიდან
აღიქმებოდა. უჩინო ჩრდილო
ფასადი, რომელიც სანახ-
ევროდ მიწაშია შეჭრილი,
ყრუ და გაუფორმებელია
(რაც ოდითგანვე ქართუ-
ლი ხუროთმოძღვრების
ერთ-ერთი დამახასიათე-
ბელი თავისებურებაა).

მთავარი (დასავლეთი)
ფასადი სიმეტრიულად ნან-

ვერდებოდა. მისი ცენტრი აქცენტირებული იყო მასიური ერკერით, რომელსაც II სართულის დონეზე გარს უვლიდა ხის მოხარატებული გადახურული აივანი.



ქვემო ჭალა. ივანე ამილახვრის სასახლე.
სამხრეთი ფასადი. XIX ს-ის დასასრულის ფოტო.

ცენტრალური ნაწილი განაპირა რიზალიტებისგან წახნაგოვანი, პილასტრისებრი შვერილებით გამოიყოფა, რაც კედლის ზედაპირს რამდენიმე ნაწილად ანაწევრებს, ფასადის სხვადასხვა სიბრტყეებად დაყოფას ხაზს უსვამს განსხ-

ვავებული მოყვანილობის ლიობთა რიტმიც. აივნის გვერდითა კედლებზე ორ-ორი შეისრული, შემდეგ დანაყოფში კი სამ-სამი სწორხაზოვანი ფანჯარაა. ხოლო კიდურა რიზალიტები აქცენტირებულია თითო-თითო სამთალოვანი მოყვანილობის შეისრული სარკმლით.

მეორე სართულის ყველა ლიობის ალათი ხის ტიხრებით მუშავდება. განაპირა რიზალიტებს საგანგებოდ გამოარჩევს ცალკე მონყობილი გადახურვა და კბილანებიანი პარაპეტი (ერთგვარი მაშკულების რემინისცენსია). ნაგებობის სწორედ ეს 'კომპისებრი' ნაწილები სასახლეს ერთგვარ „ჰეროიკულ“ იერს სძენს და ასოციაციურად მას ფეოდალის ციხე-დარბაზთან აკავშირებს.

ოძისის ერისთავთა სასახლე თავისი გამოხატული ეკლექტიზმის მიუხედავად, ფრიად გამთლიანებული, თუმცა სიმბიოზური ნაგებობაა. ასეთი მრავალფეროვანი და გაბედული შეხამება არ არღვევს მის მთლიანობას და ორგანულობას. თვალსაჩინოა არქიტექტორის მიერ გააზრებული ერთიანი მხატვრული კომპოზიცია, რომელშიც გამოყენებულია სხვადასხვა ხუროთმოძღვრული მოტივი, განსხვავებული ფორმისა და მოხაზულობის სარკმლები, კედლის დანაწევრების ნაირფეროვანი საშუალებები: 'ერკერი', შეკიდული აივანი, ხოლო ინტერიერში თალოვანი და ბრტყელი გადახურვა.

ერისთავთა მეორე საცხოვრებელი ოძისში ქართული მწერლობისა და დრამატურგიისათვის კარგად ცნობილ გიორგი და დავით ერისთავების სახელს უკავშირდება. 1958 წელს ამ შენობაში მათი სახლ-მუზეუმი გაიხსნა.

სახლი აგებულია XIX საუკუნეში. იგი სამსართულიანია, აშენებულია ნატეხი ქვითა და ძველი აგურით. შედგება მართი კუთხით მიბჯენილი ორი ფრთისაგან, რომლებსაც ერთმანეთთან ორ რიგად გავრცობილი აივნები აკავშირებს, გვერდით შენობას რუსული ასო '—'-ს მოყვანილობა აქვს.

პირველი სართული სამეურნეო დანიშნულების ნახევრადსარდაფია, ორივე ფრთაში მოთავსებული მარნებით. მეორე სართულზე მოხვედრა შესაძლებელია როგორც მთავარი (დასავლეთი) ფასადის მხარეს მონყობილი სადარბაზო კარით, ასევე ეზოდან — აივანზე მიდგმული ერთმარშიანი კიბით.

სართულის სამხრეთ ნაწილში სხვადასხვა ფართობის ოთხი ოთახი, სართულების დამაკავშირებელი კიბის უჯრედი და კედლის ორი ლუმელია. ჩრდილოეთ ფრთაში კი სულ ორი ოთახია, სადაც მოხვედრა მხოლოდ აივნებიდანაა შესაძლებელი. მესამე სართულის გეგმარება ძირითადად მეორისას იმეორებს. ოთახებს შორის ვიწრო დერეფანია ეზოს მხარეს არსებულ აივანზე გასასვლელად.

შენობის მხატვრული სახე არ არის ერთიანად გააზრებული. ის რამდენიმეჯერაა გადაკეთებული, როგორც გასაბჭოების შემდგომ, ასევე თავად ერისთავების ხელშიაც. არსებობს სახლის ამსახველი რამდენიმე ძველი ფოტოსურათი, რომელთა საშუალებით შეგვიძლია სახლის მშენებლობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი დეტალის დაზუსტება და გარკვევა.

მესამე სართული თავის აივანითურთ გვიანდელი დაშენება უნდა იყოს. განსხვავებას ვხედავთ კედლის წყობაში, აგრეთვე სარკმელთა მოხაზულობაში. სამხრეთ ფასადზეც ერთმანეთის თავზე მოთავსებული აივნები მკვეთრად განსხვავებული ხასიათისაა. მეორე სართულისა იმეორებს აღმოსავლეთ ფასადზე ძველად არსებული აივნის მოყვანილობას (როგორც ჩანს, ისინი ერთდროულად არის შესრულებული).

სადღეისოდ ძველი აივნები აღარ არსებობს. აღმოსავლეთი ფასადის მხარეს არსებული აივანი საბჭოთა პერიოდში შეუმინავთ, ხოლო 1990-იან წლებში მდარე ხარისხის ბუტაფორიული აივნების ორი რიგით შეუცვლიათ.

რევაზ ერისთავის სახლისგან განსხვავებით ამ ნაგებობას ნათლად ატყვია სხვადასხვა პატრონისა და მშენებლის ხელი. მისი არქიტექტურულ-მხატვრული სახე არ არის მთლიანობაში გააზრებული. ოთხივე ფასადის მხატვრული გადაწყვეტა ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებულია. მიუხედავად ამისა, ის მაინც თვალსაჩინო მაგალითია ერისთავების აღმშენებლობითი აქტივობისა და ეპოქის წინააღმდეგობრივი ხასიათისა.

ერთ-ერთ ძლიერ მამულს შიდა ქართლში წარმოადგენდა, აგრეთვე სოფელი ქვემო ჭალა. ქართლში სათავადოების წარმოქმნიდან მოყოლებული საქართველოს გასაბჭოებამდე იგი ამილახვართა გვარს ეკუთვნოდა.

სოფლის ცენტრში, გივი ამილახვრის ციხე-დარბაზის გვერდით დგას სასახლე რომელიც XIX საუკუნეში რუსეთის არმიის გენერალ-ადიუტანტმა ივანე ამილახვარმა ააგო. ევროპულად მომ-

ზირალი სა-
სახლე საგ-
ვარეულო
ციხე-გალა-
ვანს ებმის
და არ წყვეტს
მასთან უშუა-



გორი. ივანე ამილახვრის სასახლე.
ქუჩაზე გამავალი მთავარი ფასადი. XX ს-ის დასაწყისის ფოტო.

ლო კავშირს.

აგურით ნაგები შენობა გეგმით ნაგრძელებულ მართხკუთხედს წარმოადგენს. მისი ცენტრალური აღმოსავლეთი ფასადი არაერთგვაროვანია. ცენტრალური ნაწილი სიღრმეშია შენეული. ფასადის ერთ-ერთ ძირითად აქცენტს ე. წ. 'საზეიმო შესასვლელი' წარმოადგენს. სადარბაზოს წინ ეზო-ვესტიბიულია, რომელშიც სამხრეთი მხრიდან მოწყობილი შეისრულთაღიანი კარიბჭის გავლით ხვდებოდნენ.

ფასადის გვერდითა ფლიგელები ზედაპირული რუსტიკითაა დაფარული. მათზე სამი რეგისტრი განირჩევა: ქვედა — მაღალი ცოკოლი, პირველი სართული სამ-სამი კვადრატული ფორმის ფანჯრით და ზედა — მეორე სართული — სხვადასხვა მოყვანილობის სარკმლებით. ფასადს მთელ გაცოლებზე სართულშია გამყოფი ფრიზი გასდევს, რომელიც მას ორ გრძელ ნაწილად ყოფს. ამასთან, მისი ვერტიკალურად სამ ნაწილად დაყოფა კედლის სიბრტყეთა განაწილების მრავალფეროვან ტექტონიკურ სურათს ქმნის. სწორედ ამ ფასადზე, გადმოცემის თანახმად, ფილაზე ამოკვეთილი ყოფილა მხედრული წარწერა; 'მეფისა მტერსა ლახვარი, ვამტკიცებ ამილახვარი!'

ჩრდილოეთი ფასადი ყრუ და სადაა, საყურადღებოა რომ, სწორედ ამ ნაწილით ებმის სასახლე ციხე-გალავანს, რომელთანაც ერთდროულად შერწყმულიცაა და განცალკევებულიც. დამატებით სახლს მთელ გაცოლებზე ლითონის ცხაური გასდევს.

სახლის განსაკუთრებულ ხიზლს ორიარუსიანი, უხვად მოხარატებული ხის აივანი წარმოადგენს, რომელსაც მთელი სამხრეთ ფასადი უჭირავს. სახლის ეს ნაწილი შენობის ერთ-ერთ მთავარ მაორგანიზებელ აქცენტად გვევლინება. მზიან მხარეს მოქცეული აივნები, რომლებიც ვრცელ ბაღს გადაჰყურებდნენ, ამილახვართა ოჯახისა და მათი სტუმრებისათვის საუკეთესო მოსასვენებელ ადგილს წარმოადგენდა.

სრულიად განსხვავებული საცხოვრებლის ახალ ტიპს წარმოადგენს გორში მდებარე ივანე ამილახვრის კიდევ ერთი სასახლე.

საუკუნეთა მანძილზე სხვა რეგალიებთან ერთად ამილახვრები გორის მოურავებად იწოდებოდნენ.

თანამედროვეთა გადმოცემით, XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე გორში ყველაზე კეთილმოწყობილი და ფართო საცხოვრებელი ამილახვრების სასახლე იყო, თავისი შესანიშნავი ბაღითა და ელექტროგანათებით. მას ავტონომიური მცირე ელექტროსადგური ჰქონდა, რომელიც ბაღთან, მდინარე ლიახვიდან გადმოყვანილ არხზე იყო გამართული⁴.

სახლი, თავისი ბაღით და მოწყობილობებით ევროპულ-რუსულ მოდელს მისდევდა. მისი ყოველი ნვრილმანიც კი პროფესიონალი ოსტატის ხელზე მიგვითითებს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ თვით ივანე ამილახვრის ოჯახი რუსეთის იმპერატორის კართან იყო დაახლოებული, გასაგები გახდება, თუ რატომ სურდათ მათ ეცხოვრათ რუსეთის დიდგვაროვანთა მსგავს სასახლეებში (თვით ქვემო ქალა, რომელიც უშუალოდ ამილახვართა ძველ ციხე-დარბაზებს ემიჯნება, მთავარი ფასადით ზოგადვეროპული სტილის ნიმუშს წარმოადგენს).

გორის სასახლე აგებულია XIX ს. II ნახევარში, სამშენებლო მასალად გამოყენებულია აგური. ერთსართულიანი ნაგებობა ცოკოლზე დგას. შესასვლელი ორი აქვს, სადარბაზო — ქუჩის მხრიდან და ეზოდან — აივანზე. შენობა გეგმით ნაგრძელებული სწორკუთხედიანია (36X18 მ). ერთმანეთი-

4. ე. მამისთვალისვილი, ამილახვრების გორა, 1996, გვ. 35-38.



გორი. ივანე ამილახვრის სასახლე.
სასახლე ეზოს მხრიდან. XX ს-ის დასაწყისის ფოტო.

სგან იზოლირებული საცხოვრებელი ოთახები გრძელი დერეფნის ორივე მხარესაა განლაგებული.

ინტერიერში საყურადღებოა შორენკეცებითა და თაბაშირის ორნამენტული დეტალებით მორთული ბუხარი სადარბაზოში და სამი ღუმელი ოთახებში.

შენობის მთავარი, ქუჩის მხარეს მიმართული ფასადი უხვად არის დეკორირებული რთული პროფილებით, ლავგარდანიტ, მალაღლი პარაპეტით, შვერი-

ლი პილასტრებითა და სხვა არქიტექტურული დეტალებით. მორთულობისგან თავისუფალი კედლის ზედაპირი სხვადასხვა ზომის რუსტიტაა დაფარული. ფასადის ცენტრალურ ნაწილს აგვირგვინებდა ამილახვართა საგვარეულო გერბის რელიეფური გამოსახულება. კედლის სიბრტყის მარცხენა ნაწილში სადარბაზოს კარს ლითონის პორტიკი ჰქონდა მოწყობილი, ხოლო მის გვერდით არსებული ფართო, შეისრული ფორმის ლითონის ორნამენტირებული ალყაფის კარით სახლის ეზოში ხვდებოდნენ.

შიდა მხრიდან სახლი აღჭურვილი იყო მაღალ ცოკოლზე განვრცობილი, ქვის კიბე-მოაჯირიანი მოხარატებული აივნით. მისი ცენტრალური, წინ წამოწეული ნაწილის აქცენტირება ხდებოდა მარაოსებრ გადაშლილი ხის ორნამენტით, რომლის დიდი ზომის ოვალურ ღიობს გვერდებში ორი შეისრული ფორმის მცირე თალი ერთვოდა. დარჩენილი არე კი დაფარული იყო ხის ბადეში გაბნეული სხვადასხვა ზომის შეისრული თალებით.

ამგვარი ეკლექტური ხასიათის მქონე აივანი ფორმით და შესრულების მანერით არ ამჟღავნებს კავშირს ტრადიციულ ქართულ აივნებთან. სავარაუდოა, ის მოწვეული ოსტატის მიერ ყოფილიყო შესრულებული.

შიდა ეზო, რომლის ცენტრშიც ადრე მოზრდილი ქვის შადრევანი იდგა, ბაღს შეისრული მოყვანილობის კარიბჭე (თალით) ემიჯნებოდა, რითაც ის ერთგვარ შუალედურ რგოლს წარმოადგენდა სახლსა და პარკს შორის, რომელსაც ქვის მაღალი ცხაურიანი ღობე ერტყა. გაზონებად დაყოფილ ვრცელ ბაღში იშვიათი ჯიშის მცენარეები ხარობდა. საღამოჟამს ღამპიონებით განათებული, ის, თურმე, ერთობ საუცხოო სანახაობას წარმოადგენდა.

ამილახვართა ორივე სასახლეს პროფესიონალი არქიტექტორის ხელი ატყვია, ქვის აივანი მთავარი ფასადის მხარეს და ხის ეზოს მხარეს, უფრო სამხრეთული კოლონიური ქვეყნების არქიტექტურისათვის არის დამახასიათებელი, რაც სავსებით ესადაგება იმდროინდელ მოდურ ტენდენციებს.

ამილახვართა სასახლეები აგებულია ერთიანი არქიტექტურულ-მხატვრული კონცეფციით, რაც

მათ ერისთავების უმეტესი საცხოვრებლებისაგან განასხვავებს, რომელთაც უფრო ადგილობრივი ტრადიციებისადმი ერთგულება და, ამასთანავე, თაობათა ცვლასთან ერთად ეტაპობრივი გადასხვაფერების კვალი ატყვიან.

„თითოეული ამ სასახლეთაგანი თითქოს თავის არქიტექტურულ იერში გააცხადებს იმ რთული და წინააღმდეგობრივი დროის ურთიერთსაპირისპირო მისწრაფებებს; ყოველ კერძო შემთხვევაში მიიღება დასრულებული მხატვრული სახე, რომელიც ამასთანავე არის ერთგვარი პორტრეტი ეპოქისა, საზოგადოებისა და, გნებავთ, კონკრეტული გვარისაც“⁵

⁵ ლ. ანდრონიკაშვილი, სათავადაზნაურო კარ-მიდამოს არქიტექტურისა და მისი კვლევის მეთოდის შესახებ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1999, 3. გვ. 141.

თათია ღვინერია

ფემინიზმის დასაწყისი დასავლეთში

XX საუკუნეში სხვადასხვა მიმდინარეობებისა და იზმების აღმოცენებასთან ერთად წარმოიშვა ახალი მიმდინარეობა ფემინიზმი, რომელიც ისევე როგორც იმ პერიოდში აღმოცენებული მიმდინარეობები საზოგადოების კონკრეტულ საკითხებსა თუ პრობლემების ერთგვარი ანარეკლი იყო, მათ შორის ხელოვნებაშიც.

60-იანი წლების ბოლოს აშშ პერიოდულმა აჯანყებებმა მოიცვა, რომელთაც ძირითადად კონტრ-კულტურული და სახალხო გამოსვლების სახე ჰქონდა და რაც ძირითადად ვიეტნამის ომისადმი პროტესტს უკავშირდებოდა. მასში აქტიურ მონაწილეობას საზოგადოების ყველა ფენა იღებდა. საზოგადოებრივ მოძრაობაში, სამოქალაქო უფლებების დასაცავად სულ უფრო და უფრო აქტიურად ქალებიც გამოდიოდნენ, გამოსვლები ქალთა განმათავისუფლებელ მოძრაობად გადაიქცა, რომელთა უმთავრეს პრობლემად სქესის საკითხი, მამაკაცთან თანასწორობის და შესაბამისად, საკუთარი უფლებების დაცვა-განმტკიცება და საზოგადოების სააშკარაოზე გამოტანა იქცა.

მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკური ფემინიზმის ისტორია 60-70-იანი წლებიდან იღებს სათავეს¹, ქალთა მოძრაობები და გაერთიანებები მხოლოდ ამ პერიოდში არ ჩამოყალიბებულა, მას ერთგვარი წინაისტორია ჰქონდა. ჯერ კიდევ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, გერმანიაში გამოდის პერიოდული გამოცემები, რომლებიც ამ პერიოდში მოღვაწე ქალთა შემოქმედებას, მათ პრობლემებსა და სხვა აქტუალურ საკითხებს ობიექტურად აშუქებდა. მაგალითად, ვენის, ბერლინის, ლაიფციგისა და მიუნხენის ერთობლივი გამოცემა “რაუნ” (“ქალები”, 1895 წელი), ვენის 1905 წლის გამოცემა “ერუნდ” (“გაერთიანება”), რომელშიც გამოქვეყნებული მასალა შეიძლება ფემინისტური მიმდინარეობის ერთგვარ საფუძველადაც კი მივიჩნიოთ. ამ პერიოდის ქალთა მოძრაობებსა და პოლიტიკურ თუ სოციალურ არენაზე ქალთა საკითხის აქტუალიზაციას ნათლად ასახავს 1899 წლის “ოკუმენტ ერ რაუნ” („დოკუმენტი ქალებისათვის“), რომელიც სოციალ-დემოკრატიული და ქრისტიან-დემოკრატიული პარტიების ერთგვარ წინასაარჩევნო პროგრამად აღიქმება, რაც ამ პერიოდის პოლიტიკაში ქალთა საკითხის აქტუალიზაციასა და შესაბამისად, ქალთა საკითხით მანიპულირებაზე მეტყველებს.

როგორც საარქივო ლიტერატურიდან ირკვევა, ამ დროისთვის ქალთა მოძრაობებს უკვე ნათლად ჩამოყალიბებული პოზიცია და მიმართულება გააჩნდათ, რომლებიც ძირითადად საზოგადოების სოციალურ თანასწორობაზე და სქესთა შორის თანაბარუფლებიანობაზე იყო გათვლილი. “ მათი (ქალების) მიზანი იყო ქალის გონებრივი განვითარება და საზოგადოებაში თანაბარუფლებიანობის²” წერდა ქალთა მიმდინარეობის წარმომადგენელი, მარიანე ჰალნიში. ახლებურად მოაზროვნე, საკუთარი უფლებების დასაცავად მიზანმიმართული ქალების ჯგუფი შემთხვევითი გაერთიანება არ ყოფილა. მათი უმეტესობა “International Council of Women³”-ის შემადგენლობაში შედიოდა. აღნიშნული გაერთიანება ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში ქალთა სოციალურ პრობლემებსა და მათთან დაკავშირებულ სხვა აქტუალურ საკითხებს იკვლევდა, რომელთაც განსაზღვრული პროგრამა და გეგმა-გრაფიკი გააჩნდათ. შეხვედრები, რომლებიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სემინარის სახეს ატარებდა, პერიოდულად სხვადასხვა ქალაქში იმართებოდა. მასში მონაწილეები ქალთა სხვადასხ-

¹ ფემინიზმის ოფიციალური დასაწყისად 60-70-იანი წლები ითვლება.

² “Der Bund”. November. 1905. #1. Wien

³ “International Council of Women” 1899 წლის ივნისის თვეში ლონდონში დაარსდა

ვა საკითხებზე მოხსენებას კითხულობდნენ და ამ სფეროში განიხილავდნენ არსებულ ვითარებას, სტატისტიკასა და სხვა აქტუალურ თემებს⁴. გაზეთი აქტუალურად აშუქებს “International Council of Women”-ში გაერთიანებულ ქვეყნებში ქალთა საკითხებთან დაკავშირებულ მოვლენებსა და მნიშვნელოვან სიახლეებს. მაგ: იტალიის პარლამენტის თათბირი დედების შრომის უფლებებთან დაკავშირებით, ან მოგვითხრობს ვინმე ფრანგ მწერალ ქალზე მადამ ლუპანგეზე. ამდენად აღნიშნული გამოცემები უკვე ცხადყოფს, რომ “ფემინისტურ რევოლუციას”, რომელიც 60-იანი წლებიდან იღებს სათავეს ერთგვარი საფუძველი ევროპაშიც ჰქონდა შემზადებული, სადაც ქალთა საკითხი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებით იყო განპირობებული, და რომელიც უმთავრესად სქესთა შორის თანაბარუფლებიანობაზე აკეთებდა აქცენტს.

ქალის სოციალური როლის, მისი სრულუფლებიანობისა და მამაკაცთან თანასწორობის საკითხი თანდათანობით ხელოვნების ისტორიასაც შეეხო და ფემინისტური ხელოვნების ისტორია, ფემინიზმის ერთ-ერთ ძირითად მიმართულებად გადაიქცა. “ფემინიზმს შეუძლია შეცვალოს საზოგადოება, დანერგოს ახალი⁵”, იგი ითხოვს ახალი სამყაროს შექმნას. “თუ ფემინიზმი, როგორც მოძრაობა მიმართულია სოციალური რეალობის რევოლუციისაკენ, მაშინ ფემინიზმს, როგორც თეორიას უნდა ჰქონდეს თავისი მიზანი — რევოლუცია მოახდინოს ადამიანის ცნობიერებაში⁶”, შესაბამისადის ადამიანის ცნობიერების გარდასაქმნელად და ახალი სტანდარტების ჩამოსაყალიბებლად აუცილებელი შეიქმნა, მიმართულებამ (იგულისხმება ფემინიზმი) გამოიკვლიოს ქალის, როგორც შემოქმედის ადგილი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. სწორედ ეს საკითხი იქცა აქტუალურად, რადგან ხელოვნების ისტორიას ძირითადად მამაკაცები განაგებენ, აუცილებელი გახდა იმის გამოკვლევა თუ რატომ ითვლება მამაკაცი შემოქმედი მეტად პრივილეგირებულად ვიდრე ქალი. ფემინისტები თვლიდნენ, რომ ძირეულად უნდა მოხდეს ხელოვნების ისტორიის გადახედვა, ქალთა ხელოვნებამ უნდა მოიპოვოს ობიექტურად შეფასებისა და სათანადო დაფასების უფლება. “დღემდე არ არსებობს ფემინისტური ხელოვნების ისტორია, ფემინიზმი არის პოლიტიკა და არა მეთოდოლოგია. მაგრამ არსებობს ფემინისტური პრობლემატიკა ხელოვნების ისტორიაში”. ამდენად ფემინისტური პრობლემატიკა, მათი ხელოვნების ისტორიის შესწავლის ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტად იქცა, რომლის ძირითადი არსიც დაჩაგრული ქალური ხელოვნებისათვის უფლებების, ქალური ხელოვნების ერთგვარი „მკვდრეთით“ აღდგენა იყო. თუმცა საკითხი არც ისე მარტივია და ქალური ხელოვნების, სხვადასხვა ასპექტების საფუძვლიან შესწავლასა და კვლევას მოითხოვს. მრავალრიცხოვან პრობლემათა შორის მათ პრიორიტეტულია გამოიკვლიოს ქალი შემოქმედების საცხოვრებელი და სამუშაო პირობები, მათი სოციალური გარემო (რაზე დაყრდნობირაც ისინი მოგვიანებით აღნიშნავენ, რომ ქალებს არ ჰქონდათ სათანადო სამუშაო პირობები). განსაზღვროს “ქალური ესთეტიკის” საკითხი, ქალთა ხელოვნების განხილვა მოხდეს ისევე როგორც მამაკაცთა ხელოვნების. როგორც ფემინისტი გრიზელდა პოლოკი თავის ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავს ფემინიზმი არ არის ერთპლანური ის საკმაოდ რთული და მრავალკომპონენტიანია, რომელშიც გაერთიანებულია ისეთი სფეროები, როგორცაა პოლიტიკა, იდეოლოგია, მითოლოგია, ფსიქოლოგია და სხვა. ამდენად მისი კვლევა უნდა მოხდეს არა კონსერვატიულად, მხოლოდ ერთ საკითხთან მიმართებაში, არამედ მრავალდისციპლინარული, სხვადასხვა სფეროების ერთობლიობის შედეგად ან მათი გათვალისწინებით.

⁴ “Der Bund”. November. 1905. #1. Wien-ში გამოქვეყნებულია სამუშაო პროგრამა, სადაც მითითებულია თემები, კონკრეტული მომხსენებლებით

⁵ Teresa Bellington – Greig. “Feminism and Politics” 1911. 64

⁶ Cristine Delphy. “Pour une materialisme feministe” 1975

„ხელოვნების ისტორია თავის ანალიზში ყოველთვის იძლევა ხელოვნების ნაწარმოების წაკითხვა-ანალიზის მეთოდოლოგიას, სექსუალური და გენდერული განსხვავება ყველგან მოიხსენიება როგორც მხოლოდ ტერმინი“ ფემინისტების მიზანი კი სწორედ ეს იყო. გენდერისა და სქესის აღნიშვნასთან ერთად შესაბამისად ყოფილიყო მათი ხელოვნება გაგებულ და დაფასებულ.

ფემინიზმის როგორც მიმართულების გააქტიურება 70-იანი წლებიდან, იწყება, როდესაც ფემინისტური მოძრაობის ლიდერებმა მარიამ შაპირომ და ჯუდი ჩიკაგომ კალიფორნიის ხელოვნების ინსტიტუტში ფემინისტური ხელოვნების პროგრამა დააფუძნეს. აქედან იღებს სათავეს მათი გააქტიურებაც. 1969 წელს შეიქმნა ქალთა პირველი გაერთიანება “მხატვარი ქალები რევოლუციაში”. 1971 წელს დაარსდა გაერთიანება “ქალები ხელოვნებაში”. ფემინისტურ მიმდინარეობაში თანდათანობით რასიზმის საკითხიც მომნიჭდა და 1971 წელს შავკანიანმა მხატვარმა ქალებმა შექმნეს გაერთიანება “სად ვართ ჩვენ?” როგორც ფაქტები ცხადყოფს ფემინიზმი „მარტივ მამარავლებად“ დაიშალა, რაც ფემინიზმის, როგორც იმ დროინდელი სოციალურ-პოლიტიკური საკითხის აქტუალიზაციაზე მეტყველებს. ფემინიზმში გაერთიანებულმა ქალებმა, საკუთარი პოლიტიკური ლოზუნგი “ჩვენ — ქალები დაჩაგრული მხარე და თქვენ კაცები”⁷ სახვით ხელოვნებაში გადმოიტანეს და მას მოარგეს. 1979 წელს დაარსდა ფემინისტური ხელოვნების ინსტიტუტი. 1975 წელს პირველად გამოვიდა ქალ მხატვართა ჟურნალი. ფემინისტებისათვის სქესის ფაქტორი დამაკნინებელ ნიშნად იქცა, რომელიც მათი მთავარ იდეაში „მე ვარ მხატვარი და არა მხატვარი ქალი“, ნათლად გამოვლინდა.

ამდენად ფემინისტური ხელოვნების კრიტიკოსები სწორედ მათთვის ამ მნიშვნელოვანი საკითხების განხილვას იწყებენ, რომლის გზამკვლევადაც ამერიკელი ფემინისტი ქალები გამოდიან. მათ შორის არტ-ფემინიზმის საფუძვლად ღიშნა ნორჩილის ნაშრომი შეიძლება დასახელდეს სახელწოდებით „რატომ არ არსებობენ დიდი ხელოვანი ქალები?“⁸ აღნიშნული ნაშრომი ფემინისტური ხელოვნების ბაზად იქცა, სადაც ავტორი სათაურად გამოტანილი კითხვაზე სავარაუდო პასუხებს სწორედ მრავალდისციპლინარული, ინსტიტუციური და იდეოლოგიური, მატერიალისტურ თუ ფსიქოლოგიური მიზეზების დასაბუთების შედეგად იძლევა. მასში მოყვანილ არგუმენტებზე იგება შემდგომი ფემინისტური ხელოვნების ისტორიაც, სადაც მკვლევარები რამოდენიმე გამოწვევის გარდა ძნელად თუ აღწევენ დასახულ მიზანს, რადგან ნაშრომებში უფრო მეტად ჩანს მათი სურვილი დასმული პრობლემის გადასაჭრელად, ვიდრე მიზანმიმართული კვლევის შედეგად მიღებული სწორი პასუხები. “ჩვენ გვმართავს არა პოლიცია, არა არმია არამედ იდეები. ფემინიზმს ჭირდება ინტელექტუალური ბაზა, რომელიც შექმნის ამ იდეებს”. როგორც ჩანს მათთვის „ინტელექტუალურ ბაზის“ როლს ხელოვნების ისტორია კისრულობდა, რომელიც მათ მთავარ „სამიზნედ“, იდეების ერთგვარ კატალიზატორად იქცა.

ფემინიზმი თავისთავად იმ პერიოდში წარმოდგენილი მრავალი იზმებისაგან ფანსხავევით არ გულისხმობდა გარკვეულ სტილსა და გამოსახვის განსაკუთრებულ ხერხებს, ეს იყო მხოლოდ დამოკიდებულება მიდგომა, ქალის ადგილისთვის ბრძოლა. სწორედ აქ ისმევა ფემინიზმის ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. “რით განსხვავდება ქალთა ხელოვნება

⁷ ლოზუნგი ეკუთვნის ფემინისტ მხატვარ ქალს ბარბარა კრიუგერს, რომელიც ქალების ძალადობის თემაზე პლაკატებს ქმნიდა.
⁸ Linda Nochlin, Why have there been no great Women artists?. 1971

მამაკაცებისაგან? რა ნიშნებით შეიძლება დავაჯგუფოდ ქალი მხატვრები?“. მათ ხელოვნებას ხომ არანაირი სახასიათო სტილისტიკური ნიშანი არ აქვს, გარდა იმისა, რომ ისინი ქალები არიან. 1971 წელსნიუ-იორკში მოენყო 109 თანამედროვე ქალის გამოფენა, 1976 წელს გაიხსნა ასეთივე დიდი გამოფენა, სახელწოდებით “მხატვარი ქალები”. მასში მონაწილეები შერჩეულნი იყვნენ მხოლოდ ერთი კრიტერიუმით — ქალურობით. მაგრამ სწორედ მათი ქალურობა წარმოშობს მთავარ კითხვას რა არის მათი ქალურობის მიღმა და როგორი განსხვავებული მსოფლალქმა გააჩნიათ ქალებს და რა საკითხებია მათთვის აქტუალური და მნიშვნელოვანი.

ფემინისტური ხელოვნების თითქმის ყველა კრიტიკოსი, რომელიც ფემინიზმის კულტუროლოგიას იკვლევს, ხაზგასმით აღნიშნავს ფემინისტური ხელოვნების ყველაზე საჭირობოროტო საკითხს, რომელიც ქალურ ესთეტიკას ეხება. “საკამათო რჩება ახდენს თუ არა სქესი იმდენად დიდ ზეგავლენას პიროვნულ გამოცდილებაზე, რომ შინაარსისა და სტრუქტურის მხრივ გამოხატვის სპეციფიკურად ქალური წესი დასტურდებოდეს. და თუკი ასე, მაშინ გამოსარკვევია თუ რა სახასიათო ნიშნები აქვს ქალურ ხელოვნებას¹⁰”, რით შეიძლება მაყურებელმა კონკრეტულ ნამუშევარში “ქალური სახე” ამოიცნოს. ამ საკითხების კვლევას ავტორები ძირითადად ქალი და მამაკაცის შემოქმედების შეპირისპირებით და მათი ანატომიური სანყისდან გამომდინარე ხსნიან. მათ გააჩნიათ განსხვავებული ხედვა, მათი სამყაროსადმი დამოკიდებულება სხვადასხვაა, ხოლო უმთავრესი, მათი ბიოლოგიური და ფიზიოლოგიური განსხვავებაა, რითაც ისინი ხელოვნებაში ძირითადად მანიპულირებენ. „ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას, კაცები არიან მეტად ინტელექტუალური, კონცეპტუალური და მიჰყვებიან იდეს, რომელიც მათი შემოქმედების საფუძველი ხდება¹¹“. მათგან განსხვავებით ქალთა შემოქმედება საკუთარი გრძნობებიდან მომდინარებს (გრძნობისმიერია), რომელიც ქალის ანატომიურ სანყისთან “მისი სხეულებრივ გამოცდილებასთან¹²” (ტემპერემენტთან, მგრძნობელობასთან, სექსუალობასთან და სხვა) არის დაკავშირებული. ამდენად სწორედ ამ საკითხის შესწავლა-გაგება ხდება ფემინიზმისტური ხელოვნების მკვლევართათვის უმთავრესი. თუ როგორია ქალური სამყარო და განსხვავებული ხედვა, რისი საშუალებითაც ცნობიერათ თუ ქვეცნობიერად ქმნიან ქალურ ხელოვნებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1 ხელოვნების ისტორია, შესავალი, თბილისი, 2005
 2 ქ. კინურაშვილი, XX საუკუნის ხელოვნება, თბილისი, 2005
 3 “Der Bund”. November. 1905. #1. Wien
 4 Teresa Bellington –Greig, “Feminism and Politics” 1911. 64
 5 Cristine Delphy, “Pour une materializme feministe” 1975
 6 Linda Nochlin, Why have there been no great Women artists?. 1971
 7 Judi Chicago, “Women as Artist”, from Everywoman, 2 (7) , 1972 pp. 24-25
 8 Pat Mainardi “A Feminine Sensibility?” 1972 from feminists art journal 1(1)

⁹ Linda Nochlin, Why have there been no great Women artists?. 1971
¹⁰ Elen Spikerlageli, “ისტორია და სქესი: ფემინისტური მიდგომა”, ხელოვნების ისტორია, თბილისი 2005, გვ. 371
¹¹ Judi Chicago, “Women as Artist”, from Everywoman, 2 (7) , 1972 pp. 24-25
¹² Pat Mainardi “A Feminine Sensibility?” 1972 from feminists art journal 1(1)



SPEKTRI

Art, Cultural Heritage, Museums and Critic

Georgian Museums Association