

სპიციტიზმი



1-2

2007

რედაქტორ-გამომცემლები

სამსონ ლეჟავა
ინგა ქარაია
სალომე ცისკარიშვილი

Publishers:

Samson Lezhava
Inga Karaia
Salome Tsiskarishvili

სარედაქციო კოლეგია:

დimitრი თუმანიშვილი
ქეთევან კინტურაშვილი
ოლია კოსტინა (რუსეთი)
გარი ედსონი (აშშ)
ირინა კოშორიძე
ასმათ ოქროპირიძე
ნანა ყიფიანი
ირაკლი ყიფშიძე
გოგი ხოშტარია
ბარბარა ვორონცოვი (დიდი ბრიტანეთი)

Editorial Board:

Dimitri Tumanishvili
Ketevan Kintsurashvili
Olia Kostina (Russia)
Garry Edson (USA)
Irina Koshoridze
Asmat Okropiridze
Nana Kipiani
Irakli Kipshidze
Gogi Khoshtaria
Barbara Woroncow (Great Britain)

კომპიუტერული დიზაინი
ტექნიკური რედაქტორი
ლაშა ქარაია

Computer Design
Technical editor
Lasha Karaia

შურნალის გამომცემა დაფინანსდა **დადიანების სასახლეთა გადარჩენის ფონდის (თავმჯდომარე გიორგი კალანდია)** შეხმობით

THE JOURNAL IS PUBLISHED BY THE FINANCIAL SUPPORT OF DADIANI RESCUE FUND (CHAIR GIORGI KALANDIA)

გარეკანზე: **თამარ კვესიტაძე, პროექტი “Re-Turn” (ფრაგმენტი)**
On cover: **Tamar Kvesitadze, project “Re-Turn” (detail)**

© საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია

© Georgian Museums Association

© ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი

© ICOM National Committee in Georgia

საკონტაქტო ინფორმაცია/Contact Information: ტელ/phone: (+995 77) 725 450; (+995 93) 908 630
ელ-ფოსტა/E-mail: karaiainga@yahoo.com; salome_ts@yahoo.com

ISSN 1512-2190

დიმიტრი თუმანიშვილი
ქრისტიანული ხელოვნება აფხაზეთში ----- 3

სამსონ ლეჟავა
სხვადასხვა დარგთა ერთიანობის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ ხელოვნებაში ----- 19

ნესტან თათარაშვილი
“აკოლო” -----35

ნინო ელერდაშვილი
ახალი ქართული ქანდაკების სათავეებთან (სერაფიმე პოლოლიკაშვილი) -----41

თამაზ სანიკიძე
“ხელოვნების ძლიერ დაქანების დროს” (XX ს. 20-იანი წლების ქართული ხელოვნება ევროპულ კონტექსტში) -----51

ნინო ჭიჭინაძე
საკუთარი გზის ძიებაში (რამდენიმე დაკვირვება ლევან მარგიანის შემოქმედებაზე) -----56

მაია იზორია
ქართული მხატვრული თანამედროვე კერამიკა 1980-1990-იან წლებში -----61

თამარ ბელაშვილი
“პოეტური, ამალღებული ლეგენდა სიყვარულზე, ყოველგვარი ყოფითობისა და ისტორიულობის გარეშე” (“აბესალომ და ეთერის” ერთი დადგმის სცენოგრაფიის შესახებ) -----67

ნათია როსტიაშვილი
მანანა გიგიბერია
თინათინ კლდიაშვილის თეჯა -----76

გუბაზ ვარშალომიძე
სვეტლანა ნაუმოვა
ზოგიერთი მიკროსკოპული სოკოების მავნე ზემოქმედება ხელოვნების ნიმუშებზე -----80

ნანა ყიფიანი
რეალობის ქრონოტოპები - ვიდეო ხელოვნება საქართველოში -----86

ხათუნა ხაბულიანი
ჯერ კიდევ არსებული კუნძულები (ნათელა გრიგალაშვილის ფოტონამუშევრების შესახებ) ----- 97

თამრიკო ლორთქიფანიძე
საქართველო ვენეციის ბიენალეს თანამედროვე ხელოვნების 52-ე საერთაშორისო გამოფენაზე ----- 101

ინგა ქარაია
Museion - Museum - მუზეუმი (ტერმინ “მუზეუმის განმარტებისათვის) ----- 105

ICOM-ის გენერალური კონფერენცია 2007 ----- 113

რეზიუმე ----- 116

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

დიმიტრი თუმანიშვილი

ქრისტიანული ხელოვნება აფხაზეთში

როდესაც კი აფხაზეთის შუასაუკუნოვან კულტურაზე წამოიწყებენ საუბარს, მხედველობაში უპირატესად იქ შემორჩენილი საეკლესიო ხელოვნების ნაწარმოებები აქვთ ხოლმე. ეს გასაგებიცაა – ეჭვი არ არის, იქაურ საეპისკოპოსო ტაძრებში და მონასტრებში ქადაგებები წარმოითქმოდა, უთუოდ “საღვთო” თუ საერო ლექსები ითხზებოდა ერსა თუ ბერში, მათიანეებიც იწერებოდა. მაგრამ ეს ყოველივე ან ჯერეთ მიუგნებელია ანდა დაკარგული. ამიტომაცაა, რომ თუ აფხაზეთის ოდინდელი სულიერ-კულტურული ცხოვრება გვინდა ასე თუ ისე მართლად წარმოვიდგინოთ, ახლაც არსებულ ტაძრებს, მათ მოხატულობათა ნაშთებსა თუ კანტიკუნტად შემორჩენილ საეკლესიო ნივთებს უნდა მივაპყროთ თვალი.

წინდანინვე უნდა ითქვას – ნივთიერ ძეგლთა მიერ შემოთავაზებული სურათი არ არის მარტივი და ვერც ბოლომდე გამორკვეულად ჩაითვლება. ობიექტური მიზეზი საამისოდ ის არის, რომ ყველაფერი როდია ჯეროვნად შესწავლილი არქეოლოგიური თუ ხელოვნებათმცოდნეობითი თვალსაზრისით. ამასთანავე კი, მიუხედავად მთელი რიგი ძველი თუ შედარებით ახალი ღირებულ ნაშრომებისა აფხაზეთის სიძველეთა შესახებ, ისტორიული სინამდვილის გარკვევას დიდად უშლის ხელს ძველი ხელოვნების დღევანდელი პოლიტიკის (უფრო: ფსევდო-პოლიტიკის) მიზნებისათვის გამოყენების მცდელობა, რასაც არევ-დარევა შემოაქვს ისედაც არაერთგვაროვანისა და ზოგჯერ დამაბნეველი დანატოვარის კვლევაში.

აფხაზეთის მხატვრული მემკვიდრეობა კი – და არა მარტო აფხაზეთის, არამედ მთელი ქართული შავიზღვისპირეთისა, - მართლაც ნაკლებად ჰომოგენურია, ვიდრე საქართველოს სხვა ისტორიული “ქვეყნებისა”. რასაკვირველია, ერთსახოვნებას ჩვენში ვერსად ნახავთ, მაგრამ ასეთი აშკარა თანაარსებობა სავსებით განსხვავებული ტრადიციებისა და სანწყისებისა მაინც უცხოა ჩვენი ქვეყნის სხვა მხარეებისათვის. გაუგებარი აქ არაფერია – სწორედ სანაპირო ზოლში ქმედებდა უძლიერესად ჯერ ელინური, შემდგომ ელინისტური, რომაული, და ბოლოს, ბიზანტიური პოლიტიკური თუ კულტურული გავლენა, სწორედ აქ ხორციელდებოდა პირდაპირი კულტურული თუ მხატვრული “იმპორტიცა” და მისი შერწყმა-შეთვისებაც ადგილობრივ, საკუთარი ტრადიციების მქონე ნიადაგზე, მაგრამ ეს ცხადი დებულება ნიშანდობლივ ამა თუ იმ ნაწარმოებთან მიმართებაში არცთუ იოლი “მოსახმარია”, ყოველ ჯერზე უფროსილესი ანონ-დანონა აუცილებელი ადგილობრივისა და შემოსულის, პირველისა და მეორეხარისხოვანის ზუსტი და მიუდგომელი განსაზღვრისათვის. ამიტომაც, საბოლოო დასკვნები, მიახლოებით მაინც ამომწურავი ცოდნა – მომავლის საქმეა. წინამდებარე ნარკვევში მხოლოდ ის იქნება მოთხრობილი, რაზედაც უკვე მეტ-ნაკლებად დაბეჯითებით შეგვიძლია ლაპარაკი.

უძველესი ქრისტიანული ტაძრები, რომლებიც დღეს მეცნიერებისთვისაა ცნობილი პიტიუნტ-ბიჭვინტა-პიცუნდას ნაქალაქარზეა გათხრილი. როგორც ცნობილია, ამ დასახლებაში რომაელებს ლეგიონი ეყენათ, მოსახლეობა კი – ალბათ, ტომობრივად შერეული, - ბერძნულენოვანი იყო (ბერძნულია აქ ნაპოვნი წარწერები, ბერძნული – ნიკეის I მსოფლიო საეკლესიო კრების მონაწილე პიტიუნტელი ეპისკოპოსის, სტრატოფილეს სახელიც). როგორც ჩანს, პირველი აქ აგებული ეკლესია IV საუკუნის პირველი ნახევრისაა – ეს დიდი ცალწავიანი დარბაზი გახლავთ, ნახევარწრიული აფსი-

დით დაბოლოვებული.¹ ისტორია და საეკლესიო ისტორია იქით იყოს – თავისი არქიტექტურითაც ეს უთუოდ ხით გადახურული (რაც ამიერკავკასიის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისთვის უცხოა) ნაგებობა “ადგილობრივად” ვერ ჩაითვლება. იგი, ასე ვთქვათ, ზოგადად – ადრექრისტიანულია, გნებავთ – ზოგად-გვიანრომაული, რაც, რაღა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, ვითომც მსგავსი შენობების არსებობას არ ჰქონია მნიშვნელობა ქვეყნის კულტურისათვის. მაგრამ ისინი აქაური შემოქმედებითი აზრის ნაყოფი არ არის – მისი ნამბიძგებელი და მასაზრდოებელია, ერთგვარი “გამალიზიანებელი”, რომელსაც მან უნდა უპასუხოს. ამგვარივე პირწმინდად “შემოტანილი” თუ “გადმონერგულია” ამ უძველესზე ერთი მეორის მიყოლებით მიახლოებით საუკუნენახევრის განმავლობაში დაშენებული ორი ბაზილიკაც. ორივე სამნავიანი ყოფილა, საბჯენების ხუთი წყვილით დაყოფილი, შვერილი ხუთნახნაგა აფსიდით აღმოსავლეთისა და ნართექსით დასავლეთ ბოლოში. პირველს, უფრო ძველს, მარმარილოს სვეტები და შიდა მოპირკეთება ჰქონია, ნართექსში – სანათლავი იყო მოწყობილი და, რაც მთავარია, იატაკი მოზაიკით მოეგოთ. ბიჭვინტის ესა და ორიც სხვა, საერო მოზაიკები (III საუკუნისა ტრიტონის გამოსახულებით და V-VI საუკუნეებისა – სპილოს ამსახველი) საქართველოში გვიანანტიკურ-ადრექრისტიანული ხანის უთვალსაჩინოეს ნაწარმოებთაგანია.² ბაზილიკაში მოზაიკის მოზრდილი ფრაგმენტები მთავარ სივრცეშიც შემოგვრჩა და სანათლავშიც. იგი შედგენილია ცალ-ცალკე მოჩარჩოებული, ორნამენტითა და გამოსახულებებით შევსებული (ცხოველთა და ფრინველთა ფიგურები ზოგან მცენარეულსა თუ გეომეტრიულ სახეებშიცაა ჩართული) არეებისგან. საკურთხევის აფსიდის შუაგულში ქრიზმაა (მისი მომცველი მონაკვეთი რატომღაც ტრაპეციულია და არა, როგორც ჩვეულებრივ – სწორკუთხა), მის აღმოსავლეთით კი “წყარო ცხოვრებისას” კომპოზიციაა. “ცხოვრების წყარო”-ა წარმოდგენილი (იქნებ – ორგზისაც) სანათლავშიც, ემბაზის წინ. ადგილობრივი ქანის ფერადი კენჭებით ანაწყობი ნაყშები და გამოსახულებანი, საერთო აზრით, ადრექრისტიანულ, განსაკუთრებით, V საუკუნის აღმოსავლეთქრისტიანულ (ლ. შერვაშიძე აზუსტებს კიდევ – ლიბანპალესტინა-ტრანსიორდანიის) ძეგლებს ენათესავენ. ფიქრობენ, ამასთანავე, რომ მამინდელი სახვითი ხელოვნებისათვის ზოგად დამახასიათებელი ხაზოვანება, სიბრტყითობა – “უსივრცობა” აქ კიდევ მეტადად გამძაფრებული, რაც სწორედ ადგილობრივი ოსტატების ხელსა თუ, ყოველ შემთხვევაში, ადგილობრივ გემოვნებას ათვალსაჩინოებს. საგულისხმოა, რომ იქნებ ქვეყნის მკვიდრი (ლაზი დიდებული?) იყოს მოზაიკის მომგებელი, ვინმე ორელ-იც. ამას თუ გავითვალისწინებთ სადღეისოდ თანადროული – მიახლოებით მაინც! – ქართული მასალის სიმწირეს, საბოლოო პასუხისგან თავის შეკავება ჯობს და იქნებ იმის დადასტურებას დავჯერდეთ, რომ ბიჭვინტელი ოსტატები ადრექრისტიანული აღმოსავლეთის მხატვრული კულტურისა და სულისკვეთების თანაზიარნი არიან.

ყველა მკვლევარს აფიქრებს ერთი უცნაურობა – მაღალი დონის მორთულობა უცნაურად ირეგულარულ ნაგებობას ამკობს – განსაკუთრებით ხვდება თვალს დაპრანჭული, გარეთა კედლებთან

¹ ბიჭვინტის ძველი ეკლესიების მასალები ყველაზე სრულად გამოცემულია ირ. ციციშვილის მიერ კრებულში “დიდი პიტიუნტი”, 2, თბ., 1977. შდრ. ასევე: I. Çaðáðäý. Áâçääää Çäíááííé Áðóçää. IV საერთაშორისო სიმპოზიუმში, მიძღვნილი ქართული ხელოვნებისადმი, ტ.2, თბ., 1989, გვ. 42-44 და Ë.Á. Óðóðäää, Óäíáððäíð, Níðóðä, 1985, გვ. 61-63. სხვათა შორის, პ. ზაქარაია, იზირობს რა აზრს, რომ ესეცა და ნოქალაქეე-არქეოპოლისის მსგავსი ნაგებობაც ხით იქნებოდა გადახურული, ფიქრობს, რომ 10 მ-ის (შესაბამისად, ნოქალაქეეში – 11.3მ) მაღი ერთნაირად ვერ გადაიხურებოდა და ორივეგან ხის საბჯენების რიგები უნდა მდგარიყო (Áâçääää, გვ. 42-43; შდრ.: პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, ციხე გოჯი-არქეოპოლისი-ნოქალაქეე. ხუროთმოძღვრება, თბ., 1991, გვ. 167). მეცნიერის დაეჭვება სავსებით გასაგებია, თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ: ა) ამ საყრდენების კვალი არ ჩანს; ბ) ტრიტონის მსგავს ცალნავიან დარბაზს, კონსტანტინე დიდის მიერ IV საუკუნის დამდგეს აგებულს, 27 მეტრის მაღლის მქონე ხის ჭერი აქვს (I. B. Ward-Perkins, Roman Imperial Architecture, New Haven and London, 1994, გვ. 442-443. სურ. 299).

² მოზაიკების შესახებ შემაჯამებლად: Ë.Á.Øäðääðääçä, Nðäáíáäääíáäý ííóíáíóäéúíäý zääííèñ ä Ááðääää, Óä., 1980, გვ. 8-41; I.Á. Íäðääää, Ííçáíááíóðä-íúá è ðäíááððèñóäéáííííéä ííçääää Áðóçää – Áäòðäðäðäð äèñíäðäðäð èä ñèñèáíèä ó-áííè ñðäíáíè èäííéääðä èñéóñíðäíáääáíéý, Óä., 1988, გვ. 18-25.

გადაბმული (ე. ი. სამივე ნავის სიგანის) აფსიდი. მ. ოდიშელი კიდევ ფიქრობს, რომ მოზაიკა უკვე მდგარ “არქაულ” შენობაში მოგვიანებით (VI ს-ში) შეასრულეს. მაგრამ საქმე ხომ მხოლოდენ “სოფიის კენჭით” განყოფილი იატაკი არაა – აქ უხვადაა გამოყენებული მარმარილოც, მაშინ როდესაც “ნესიერად” ანაგებ, გეგმარებით V საუკუნის კონსტანტინოპოლური ბაზილიკების მსგავს რიგით მესამე ეკლესიაში რატომღაც სვეტების ნაცვლად (რომელთა აღმართვა ამგვარ შენობაში ყოველმხრივ მოსალოდნელია) “აღმოსავლური” ყაიდის ოთხკუთხა ბურჯები უნდა ყოფილიყო. დავუმატოთ ამას, რომ პიტიუნტის ტაძართა ქრონოლოგიაც ჯერხანობით მერყევია და ნათელი გახდება – მოავალ მკვლევართ ამ ერთ შემთხვევაშიც კიდევ საკმაო საკეთებელი ჰქონიათ. უეჭველი ერთია: ისინი IV-VI საუკუნეთა შუალედში თავსდება, ამდენად, ადრექრისტიანულია და – უმთავრესად მაინც, - ელინისტურ-რომაული ტრადიციის წარმომადგენლები.

საცილო არც ისაა, რომ აფხაზეთში – საზოგადოდ დასავლეთ საქართველოს სანაპირო ზოლში – ასეთი, ბერძნულ-რომაულ-ბიზანტიური რიგის სხვა ეკლესიებიც იქნებოდა და არის კიდევ (იხ. მაგ., პეტრა-ციხისძირის ბაზილიკა ანდა, ალბათ, ხაშუფსასა და გძუენოსის ციხის ეკლესიები³). მაგრამ, სულ გვიან, VI საუკუნის შუა წლებისათვის ჩვენ ვიცით “სუფთა” ადგილობრივი ხუროთმოძღვრების მაგალითი, რომელიც, ამავე დროს, ჩინებულად ეწერება იმჟამინდელი ქართული არქიტექტურის მთლიანობაში. ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ აქ ნაგულისხმევი ნაგებობა, ძველი გაგრის ტაძარი არათუ ბიზანტიელთა მძლავრობის ჟამს, არამედ მათი აშენებული ციხის შესავალში დგას. იგი იმ თავისებურ ტიპს მიეკუთვნება, რომელსაც თავის დროზე გ. ჩუბინაშვილმა “სამეკლესიოანი ბაზილიკა” უწოდა. XX საუკუნის დასაწყისში საფუძვლიანად განახლებული, კირქვის თლილი ბლოკებით ნაგები გაგრის ეკლესია მთლიანობაში ინარჩუნებს თავდაპირველ იერს. მისი შუანა, მოზრდილი სადგომი კამაროვანია, აღმოსავლეთით გარეთა კედლების სწორკუთხედში მოქცეული აფსიდით გასრულებული; აქეთ-იქიდან მას კამაროვანივე, მოგრძო სათავსები ახლავს, როემლთაგან ჩრდილოეთისა, აფსიდიანი, დანარჩენ ორზე მოკლეა (ადრე იგი, როგორც დარჩენილი ნაშთებით ირკვევა, ოდნავ უფრო გრძელი ყოფილა, ოღონდ შენობის ძირითადი მოცულობის დასავლეთ საზღვარს კი არ სწვდებოდა). ეს კომპოზიცია ძალიან ახლოსაა აღმოსავლეთ საქართველოს უძველესი “სამეკლესიოანი ბაზილიკებისასთან”. მისი უშუალო ანალოგი კი კახეთში იძებნება – ვაზისუბნის ე. წ. “სამკარიანი” ტიპის ამ უადრეს წარმომადგენელთათვის ისაა საერთო, რომ ისინი ურთიერთპარალელური, ერთმანეთს მიჯრილი სამი, გარედან ბაზილიკური კონტურით შემოწერილი სივრცის ერთობლიობაა. ღირსახსოვარია, რომ ამ გეგმის ეკლესიები თუმც საქრისტიანოში სხვაგანაც იპოვება, მხოლოდ ჩვენში აყალიბებენ ისინი ტიპს, რომელიც რამდენიმე საუკუნის სიგრძეზე ვითარდებოდა და მუშავდებოდა ქართველ ხუროთმოძღვართა ხელში. ამიტომაც მეტად მნიშვნელოვანია ამ სახის შენობათა თითქმის ერთდროულად გამოჩენა ქართლსა, კახეთსა და – აფხაზეთში. აღმოსავლეთ საქართველოში ეძებნება ყველაზე უშუალო პარალელი გაგრის ტაძრის ერთადერთ კვეთილ სამკაულს – დასავლეთ კარის ტიმპანზე გამოქანდაკებულ ჯვარსაც. ამ ნაგებობას ისტორიულ ფასეულობას ისიც მატებს, რომ იგი საკმაოდ კარგად თარიღდება და, თანაცვე, არა მარტო ზემოჩამოთვლილი ხუროთმოძღვრული ნიშნებით, არამედ ქვის წყობის იქვე მდებარე, უკვე ნახსენები ციხესთან მსგავსებითაც; ეს უკანასკნელი კი დამაჯერებლადაა VI საუკუნეს მიკუთვნებული.⁴

აგრერიგადვე მარტივი არ გახლავთ ორი სხვა, უთუოდ თვალსაჩინო და უთუოდვე ადრინდელი ნაგებობის – განთიადის (იგივე ცანდარიფშ) ბაზილიკისა და დრანდის გუმბათიანი ეკლესიის დათა-

³ უკანასკნელთა შესახებ: Ἐ. Ἀ. Ὀδῶσῆϊά, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XV.

⁴ მ. დიდებულიძე, ძველი გაგრის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 45, 1977; შდრ. Ἐ. Ἀ. Ὀδῶσῆϊά, Ἐπιτομή τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιγραφικῆς ἐπιγραφῆς τῆς Ἁγίας Ἐκκλησίας, Ὁά., 1988, გვ. 72-73; Ἐ. Ἀ. Ὀδῶσῆϊά დასახ. ნაშრ., გვ. 67-68.

რილება თუ დახასიათება. ასე, მაგ., განთიადის ეკლესიის ინტერპრეტაცია იმაზეა დამოკიდებული, მის პირვანდელ სახეს როგორ წარმოვიდგინო. ზოგიერთ მკვლევარი (ვ. ლექვიანიძე, ლ. ხრუშკოვა) ვარაუდობს, VI საუკუნის შუა წლებში ის ქვის, სამნავიანი (ორი წყვილი ოთხკუთხა ნავთგამყოფი ბურჯით, ნართექსითა და მასსა და გვერდით ნაგებზე გადაყვანილი პატრონიკეთი) და ხით გადახურულ ბაზილიკად აშენდაო; მის შიგნით, ამასთან ერთად, კონსტანტინოპოლური წარმომავლობის მარმარილოს კანკელი და ამბიონი (ეგებ, სხვა რამეც) მდგარა. უფრო გვიან, VIII-IX საუკუნეებში, ეკლესია გადააკეთესო - ბურჯებს შუა ნავის მხრიდან შვერილები გაუკეთეს და “T-ებრი მოყვანილობა მისცეს, პატრონიკენი მოშალეს, შენობა კი - კამარებით გადახურეს; VI საუკუნის მარმარილოს დეტალები (სწორედ ისინი, რაკი მათი ზუსტი დათარიღება ხერხდება, აძლევს ასე მოაზრეთ ტაძრის აღშენების დროის განსაზღვრის საშუალებას) განახლებულ ნეკობაში ჩაატანეს.⁵ ამ შეხედულების თანახმად, განთიადის ტაძარი პირველად თუმცა თავისებური (იხ., მაგ., მისი დამოკლებული გეგმა) ბიზანტიურ სამყაროსთან უმჭიდროესად დაკავშირებული ენ. “ელინისტური ბაზილიკა” ყოფილა. სხვა აზრისაა ლ. რჩეულისშვილი. მისი თვალთახედვით, ეკლესია, უეჭველივ განახლებული, იმთავითვე კამაროვანი ყოფილა; მარმარილოს დეტალები, თუ ასეა, პირველადვე მეორედ გამოყენებული ყოფილა, ამრიგად, კი *terminus post quem* - იც ყოფილა და ტაძარიც ოდნავ გვიანდელი გამოდის - VI საუკუნის შუა ხანების მერმინდელი (VII საუკუნეს კი, თითქოს, არ უნდა გადასცდებოდეს)⁶ ასე დანახული, განთიადი “აღმოსავლური”, მათ შორის ქართული, კამაროვანი ბაზილიკების გვერდით ექცევა, რაც არ გამოორიციხავს მის სახეში ბიზანტიური (უფრო - აღმოსავლეთ-ბიზანტიური) ნიშნების “შეყონვასაც” (ამ მხრივ საკმარისია დიდრონი სარკმლებით “ახდილი” საკურთხევლის აფსიდიც გავიხსენოთ). ცხადია, გადაჭრით რისამე სათქმელად კვლავ და კვლავ ადგილზე გადამონმებაა აუცილებელი,⁷ მით უფრო, რომ ბაზილიკას ზოგი სრულებით უჩვეულო ელემენტიც აქვს - ეს ითქმის ნაგებობის აღმოსავლეთი ნაწილის გადანყვებზე, სადაც სამი აფსიდი გვაქვს (სამივე შვერილი, შუანა გარედან - ხუთნახნაგში ჩანერილი, გვერდითები - ნახევარწრიული), რომელთაგან გვერდითები შესაბამისი ნავის გაგანივრებულ აღმოსავლეთ მონაკვეთს ერთვის (ლ.ხრუშკოვას მტკიცებით, ჩრდილოეთით სანათლავი ყოფილა, სამხრეთით კი - მემორიალური სამლოცველო). ამგვარად, განთიადის ბაზილიკის რაობისა და ისტორიული ადგილის გარკვევა - სამომავლო საქმეა.

აზრთა სხვადასხვაობაა დრანდას ტაძარზეც, მაგრამ მასზე დასკვნების გამოტანა უფრო შესაძლებელი ჩანს. ეს აგურის ნაგებობა გახლავთ, სადაც დაბალი და განიერი ყელიანი გუმბათი შუანა როტონდაზეა დამყარებული, რომელსაც სამი სწორკუთხა მკლავი და საკურთხევლის შვერილი აფსიდი ედგმის. ჯვრის მკლავებს შორის აღმოსავლეთით კვადრატული, შვერილი აფსიდებით დამთავრებული ოთახებია “ჩადგმული”, დასავლეთით კი - მრგვალი; ამ მხარესვეა ნართექსი (მის სამხრეთ ბოლოში ადრე სანათლავი ჰქონიათ). რ. მეფისაშვილის მართებული მითითებით, გეგმარებისა თუ სამშენებლო ტექნიკის ცნობილი ანალოგიები თარიღის დასაზუსტებლად ვერ გამოგვადგება. აი, მხატვრულ-სტილური შედარება კი, ცალკერძ, ბიზანტიურ, მეორეკერძ კი, ქართულ ნაგებობებთან მას დრანდის VIII საუკუნეში აშენებას აფიქრებინებს. საბედნიეროდ, აქ ზუსტი მეცნიერებაც ნამოგევშველა - არქეომაგნიტურმა მეთოდმაც იგივე დრო მიგვალებინა.⁸ თავისი მხატვრული ბუნებით,

⁵ A.A. Èâéâéâââçá, Aaíðéâáéâéy áâçééééâ. Níâðíðéâý àððáíéíâéý, 1973, '3; È.Á. Õðððéíââ, დასახ. ნაშრ.

⁶ È.Á. Ð-âáðééðâééèè, Ìí ïïáíâð èíðâðíðâðâððéè âðððéâðéððððð ïâìíðééíâ èâè èíðððé-âíèèð ìéððíâððð. “მაცნე”. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1975, 4.

⁷ ისიც კი უნდა ითქვას, რომ პირველ რეკონსტრუქციაში ყველაფერი რიგზე ვერაა. ასე, ლ. ხრუშკოვას დამონმებულ ნიგნში ჯერ ნათქვამია, ეკლესია შელესილი იყო (გვ.31), მერე კი საუბარია მის მარმარილოთი მოპირკეთებაზე (გვ. 45-46 და შემდ.) შესაბამისი გრაფიკული ასახულოების გარეშე გაუგებარია, სად და როგორ იდგა (საერთოდ, აქ დაეუტეოდა კი?) მარმარილოს კანკელ-ამბიონი და ა.შ.

⁸ Ð.N. Iâíèñâðâééè, Àðáíââ. IV საერთაშორისო...

როგორც – ნახევრად მეტაფორულად – იტყვიან ხოლმე, “ენით”, დრანდა – უტყუარად “ბერძნულია” (მარტო გუმბათი რადა ღირს, მაშინვე ადრებიზანტიურ ტაძრებს რომ დაგიყენებს თვალწინ! ასევე – როტონდა გუმბათის ქვეშ, სამშენებლო საქმე...), იგი, იქნებ, სულაც დასავლეთ საქართველოში საკუთრივ ბიზანტიიდან მოსული ხუროების ნახელავიც იყოს. მაგრამ შესაძლოა, მისი ამშენებლები ადგილობრივი ბერძნული დასახლებების მკვიდრებადაც დავსახოთ, რომლებმაც აქაური ყოფით – მხატვრულ-არქიტექტურული გარემოს ზეგავლენაც განიცადეს. საამისო მანიშნია, ეგებ ერთი ნვრილმანი, რ. მეფისაშვილის მიერ ჯეროვნად ხაზგასმულ-გამოყოფილი: საკურთხეველის შვერილი აფსიდები ზევით პატარა თალებითაა “გადაბმული”. რამდენადაც შეიძლება ვიმსჯელოთ, ასეთი ხე-რხი ბიზანტიელმა ხუროთმოძღვრებმა არ იცოდნენ. სამაგიეროდ, იგი შეიძლება ვნახოთ მცხეთის წმ. ჯვრის დიდი ტაძრისა და მისი მიმყოფი ეკლესიების ფასადებზე. სწორედ ისინი (იქნებ სულაც მარტვილის კათედრალი) თუ გახდებოდა დრანდელი ოსტატების შთაგონების წყარო. ასე რომ, დასტურდება მოსაზრება (გ. ჩუბინაშვილი და სხვ.) დრანდას “მცხეთის ჯვრის ტიპან” მონათესაობის (მორეულის კი!) შესახებ. ეს გარემოება არ გაითვალისწინეს იმათ (მ. ხოტელაშვილი, რ. ძაკობსონი, ლ. ხრუშკოვა და ა.შ.), ვინც დრანდას VI საუკუნის პირველი ნახევრით ათარილებს, რაკილა მის სხვენზე (! – თუმცა მათ ნაწერებში მაინცა და მაინც ვერ გაიგებ, საიდანაა ისინი) ამდროინდელი ამფორები უნახავთ, ცხადია, კონსტრუქციაში ჩაურთველი (ისე რომ, ვთქვათ, ჩართული, ე.ი. მეორედ მოხმარებული⁹ კერამიკა ვერანაირად დაასაფუძვლებს ნაგებობის ქრონოლოგიურ განსაზღვრას).

სხვათა შორის, დრანდასვე (ადგილს, არამც და არამც ტაძარს!) უკავშირდება ხარის ნაქანდაკე-ვი თავი, რომელიც, რაოდენ საკვირველიც უნდა იყოს (თუნდაც დაშორების გამო), ყველაზე მეტად ბოლნისის სიონის V საუკუნის მიწურულის მსგავს გამოსახულებას გაახსენებს კაცს (იგივე საერთო სიმრგვალე, ერთგვარი პლასტიკური მოდელირებისა და ჩანაკვეთი ხაზებით დამუშავების იგივე თანაყოფნა), რაც ამ ნაწარმოებსაც ამავე ხანით გვათარილებინებს.¹⁰

დანამდვილებით მომდევნო საუკუნეებისაა, თუმცა მისი თარიღიც ორასი წლის შუალედში მერყეობს (VI-VII-დან VIII-IX საუკუნეებამდე) აფხაზეთში მქანდაკეობის, ალბათ, უსახელგანთქმულესი, და მთლიანად საქართველოსთვისაც ერთი უცნობილესი ნიმუში – ნებელდის კანკელის ორი ფილა. ერთ მათგანზე შუაში ჯვარცმა და აღდგომაა, ზემოთკენ (მარჯვნივ) უფლის დიდება აპოკალიპტური არსებებით, ქვემოთ – წმ. ესტატეს ნადირობა და მავედრებელნი, მარცხნივ – პეტრეს უარისყოფა და ჯვარცმა, მარჯვნივ – აბრაამის მსხვერპლშენიერვა და ნათლისღება. მეორეზე (ბევრად უფრო დაზიანებულზეა ფილის შუაგულში აღსაყდრებულ ჩვილედ ღმრთისმშობელს ვხედავთ, ზევით – ორ წმ. მხედარს, მარცხნივ კი დანიელს ლომთა ხაროში. მხატვრული თვალსაზრისით ეს რელიეფები სავსებით პარადოქსულია – ბიზანტიური ე.წ. “ხუთნაწილიანი” სპილოს ძვლის დიპტიქონების მინაგვანი აღნაგობა და “აღმოსავლური” შესრულება, ფიგურებს შორის ღრმად ჩანაკვეთი ფონი გვიანბიტიკური ყაიდისა და ზედაპირის სიბრტყით – ხაზოვანი, “ხალიჩისებური” დამუშავება – ამ

⁹ I.É. ობოღაძე, A.É. ბეჩინი, *Àçàðòèéíéé òðà à ñàèà Æðàíà è àèááííúà à íà ðàííððáííáááéíáúà àìòèð. Àèçàðòèéíéé Æðàíáííéé* 45, 1984; É.Á. ობოღაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 68-70). სხვათა შორის, არის დრანდის მოგვიანო, IX საუკუნის დათარიღების ცდაც (ე. ნობიუერი), რადგან ის ვითომცდა კონსტანტინოპოლური ე.წ. ატიკ-ჯამისა და ათონის პროტატონის ნიმუშით ყოფილიყოს აგებული (W. Beridze, E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien*, Berlin, 1980, გვ. 84), რაც, რასაკვირველია, საფუძვლიანად ვერ ჩაითვლება.

¹⁰ É.Á. ობოღაძე, *Νέοεὐσὸβὸν δαίμονδᾶν ἰαίῃαιε Ἄαδὰçè, Óá.*, 1980 გვ. 39, ტაბ. XXIV, 1. ადრეული შეიძლება იყოს ლინენში ნაპოვნი ლომის თავიც (გვ. 40, ტაბ. XXIV, 2). ეგვევ არ ითქმის ლ. ხრუშკოვას მიერ V-VII საუკუნეებით დათარიღებულ მთელ რიგ ნაქანდაკე ფილებზე, რომელთა ნაწილის ეგზომი ადრეულობა დაფიქრებას მოითხოვს (დაკარგული ფილა დრანდადან – გვ. 38, ტაბ. XXII, 4), სათუთა მრამბას და კულამბას ფილები – გვ. 32-34, ტაბ. XIX-XX) ან პირდაპირ მცდარია (ანაკოფის ციხის ეკლესიაში დაცული სარკმლის თავსართები ლომისა და თევზის გამოსახულებით – გვ. 26-28, ტაბ. XVII), რომელნიც VI-VII საუკუნეებისა კი არაა (გვ. 30), არამედ X საუკუნის – მანამდე ასე კომპონირებული თავსართები უბრალოდ არ არსებულა (შდრ. X საუკუნის 70-იანი წლების პარხლის ბაზილიკის მორთულობა). ეს არცაა გასაკვირი – ავტორი ხომ ცდილობს, რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია, “გათქვიფოს” აფხაზეთის ნიმუშები “ზოგადქრისტიანულ” მასალაში და ამ მოჩვენებითი “სიფართოვით” დააცილოს ის საკუთრივ საქართველოს.

თვისებათა შეთავსებაა, აგრეირიგად რომ ართულებს ნებელდის რელიეფთა ხელოვნების - საისტორიო განსაზღვრას. დაფუმატოთ ამას ისიც, რომ ზუსტი ანალოგი მათ არ გააჩნიათ და პარალელთა ძიებამ შეიძლება მკვლევარი V-VI საუკუნეებიდან XII-XIII საუკუნეებში წაიყვანოს (იხ. ლ. ხრუშკოვას - საკმაოდ თავმოუბმელი - მსჯელობანი) და არც მათი აღმომაცენი წრე ვიცით და ერთილა შეგვიძლიათ დავასკვნათ - არც მათზე თქმულა ჯერ საბოლოო სიტყვა.¹¹

როგორც დავინახეთ, ადრეულ ხანაში გვერდიგვერდ იქმნება “გარედან” შემოღწეული თუ წამბიძგებული და “შიგნიდან” ამოსული ხელოვნება. დროთა განმავლობაში ძალას ეს უკანასკნელი იკრებს, სულ უფრო ღონივრდება და აშკარავდება. ამას მოწმობს, თუნდაც, რამდენიმე “სამეკლესიიანი ბაზილიკა”, რომელთა აშენება, ამას გარდა, იმის მომასწავებელიცაა, რომ გაგრის ტაძარი აფხაზეთის ოსტატთათვის განკერძოებული და უცაბედი რამ არ ყოფილა. ძალზე საყურადღებოა ისიც, შემორჩენილ ნაგებობებში შემოქმედებით ძიებას რომ ვხედავთ, იმავე გზით მავალს, რაც თანადროულ აღმოსავლეთ და სამხრეთქართულ “სამეკლესიიან ბაზილიკებში” დასტურდება. შესაძლოა, ჯერაც VI საუკუნისა იყოს აბანოს ციხის ძლიერ დანგრეული ეკლესია - საბედნიეროდ, მისი კომპოზიცია სრულად იკითხება. ისიც სამი, ერთმანეთის პარალელური აფსიდიანი სადგომისგან შედგება (შუანა აფსიდი შვერილია, გარედან შვიდნახნაგა). ამასთან კი, დასავლეთით ამ, თლილი ქვით ნაგებ, ეკლესიას ნართექსიც აქვს, სამივე სწორკუთხა “დარბაზის ფუნქციურადა თუ კონსტრუქციულად გამაერთიანებელი ელემენტი - ამგვარი დამატებითი სადგომის შემოტანა კი კარგად ცნობილი მოვლენაა VI საუკუნის შუახანა-მეორე ნახევრის “სამეკლესიიან ბაზილიკებში” (მეტადრე - კახურში).¹² აბანოს ეკლესიის ადრეულობაზე მეტყველებს საკურთხევლის თანმხლები გვერდითი ოთახების არარსებობაც, მაშინ როდესაც განთიადის ბაზილიკაში ისინი, თუგინდ ჩანასახოვნად, უკვე მოგვეპოვება.

ბევრად უკეთესია მძუსერას კონცხის ამბარას ნახევრადანგრეული ეკლესიის დაცულობა - ეს კი, უნდა ითქვას, ალბათ, აფხაზეთის ერთი ყველაზე შთამბეჭდავ ეკლესიათაგანია. ეს ტაძარი მოზრდილი, თლილი ფოროვანი ქვითაა მოპირკეთებული. შუაში აქ განიერი, ხალვათი დარბაზია, კედლის ნაშვერებზე ჩამოყრდნობილი (ახლა - ჩამოქცეული) კამარით; დასავლეთი კედლის გაყოლებაზე ნართექსია, მეორე სართულზე შუანა “ეკლესიისკენ” თაღოვანი ღიობებით გამავალი პატრონიკეთი. ჩრდილოეთი ფრთა ერთიან, წაგრძელებულ აფსიდიან სადგომს წარმოადგენს, სამხრეთისა კი აღმოსავლეთით პატარა ოთახისა, დასავლეთით კი გარეთკენ სამთაღედით გახსნილი კარიბჭე - ეგვტერისგან (ორთავ - აფსიდიანია) შედგება. ნაგებობის კომპონენტთა თვით შეფარდებაც, შუა “ეკლესიის” მკვეთრი მეტობა გვერდითებთან შედარებით მოგვიანო, VIII-IX საუკუნეების არქიტექტურასთან კავშირს გვიჩვენებს. სწორედ ამ დროისთვისაა ნიშნული პატრონიკის გადაწყვეტა, თანაც, იმის მაუწყებელი, რომ ამბარას ხუროთმოძღვარს კახეთის ტაძრები სცნობია - პატრონიკის სამ თაღთაგან შუანას ასწვრივ გურჯაანის ყველანმინდის (VIII ს.) ეკლესიის პატრონიკის მსგავსად, კიდევ ერთი, “არაფუნქციური” თალია მონყობილი, კიდევ ერთი, არარსებული სართულის მიმანიშნი, თითქოს და კედლის შემამსუბუქებელიც. შუა “ეკლესიის” გვერდითი კედლები პილასტრებით ხომაა დანანევრებული, დამატებით კი სარკმლებს შემოყოლებული ბრტყელი თაღებითაც არის “დაძერწილი”, ამდენად - ხაზგასმით პლასტიკურიც. სარკმლის ასეთი მორთულობის მაგალითიც აღმოსავლეთ

¹¹ ბოლო ათწლეულში ნებელდის კანკელის შესახებ საგანგებოდ: D. Øiððèið, laeúá òiðú à aððèòáèòððà ñðááíáááíáíé Áððçèè, Óá., 1962 გვ. 62-69, ტაბ. 12-13; É.Á. Óððøéíá, Ñéóéúòððà... გვ. 43-85, ტაბ. XXV-XXIII.

¹² É. Øaðááøèáçá, Áððáíéíè=áñèèá ðáñéíé è èðáñíòè Ááááíðá. Ñèááúá ðððáíéíè=áñèèá èññèááíááíéý à 1976á., Óá., 1979; É.Á. Ø÷áðèøáèèè, Éóíéúáý... გვ. 73.

საქართველოში, ამჯერად – ქართლში, ბიეთის ნახევრადგამოქვაბულ ეკლესიაში (IX ს.) ვიცით. ამათთან ერთობაში აღმოსავლეთქართული გამოცდილების გაზიარების მაჩვენებელია სამხრეთი თალოვანი კარიბჭეც – ლიხს გადმოღმა ხომ ასეთი მრავალთაღედეგი VI საუკუნიდან შენდება. დაბეჭვით უნდა ითქვას ისიც, რომ მთლიანობაში ამბარას ეკლესია აქეთ-იქიდან მოტანილი ელემენტებით კი არაა შეკონინებული, სხვადასხვა ადგილას შემუშავებულ ხერხებს დაუფლებული, საზოგადო მიმართულებით მავალი, მაგრამ შემოქმედებითად მაძიებელი ხელოვანის სავსებით თავისებური და თავისთავადი ქმნილებაა. ამ კუთხით ნიშანდობილია, რომ ამბარაში ნართექს ვხედავთ (ასევეა – აბანთაშიც!), რაც მეტად იშვიათია აღმოსავლეთ საქართველოში, სადაც ადრიდანვე უპირატესობა ორი-თუ სამხრეთ გარშემოსავლელს მიეცა. ეს ნიშანი ჩვენს ეკლესიებს, ეჭვს გარეშეა, ბიზანტიურ სამყაროს აკავშირებს, უფრო ზუსტად კი – აფხაზეთის “სუფთა ბიზანტიურ” ნაგებობებს.¹³

კიდევ უფრო მეტად ემსგავსება აღმოსავლეთქართულ, მეტადრე ე.წ. “გარდამავალი ხანის” (VII საუკუნის მეორე ნახევარი – X საუკუნის პირველი ნახევარი) “სამეკლესიო ბაზილიკებს” ქიაჩის მთის ეკლესია. განსაკუთრებით მოგაგონებთ აღმოსავლეთ საქართველოს მისი შუა სადგომი – სიგრძივი ღერძის გაყოფებით “განელილი”, ძლიერშვერილი პილასტრების სამი წყვილითა და მათზე გადაყვანილი კედლის თაღებით დანაწევრებული, იგი უშუალოდ IX საუკუნის ნექვის მონასტრის ეკლესიას გაგახსენებთ. იმჟამინდელ ნაგებობებთან საერთო ქიაჩის ტაძარს გეგმარების პრინციპიც აქვს, კერძოდ, გვერდითი ფრთების არასიმეტრიულობა – სამხრეთით ერთი წაგრძელებული სათავსით, ჩრდილოეთისა კი სამნაწილიანია, ორი კვადრატული სადგომით კიდევში (აღმოსავლეთისა აფსიდია, კართი საკურთხეველს გადაბმული) და მოგრძო და მოზრდილი მათ შუა. ახლა არც ნართექსი ჩანს, მაგრამ ის თავდაპირველად რომც ყოფილიყო, გვაქვს აღმოსავლეთ ქართულ აღმშენებლობასთან კავშირებზე მიმანიშნებელი სხვა დეტალებიც – მაგ., აღმოსავლეთ სარკმლებს ჩარჩოსავით ჩანეული ზედაპირები შემოსდევს, რისი ანალოგები ქართლისა და კახეთის IX საუკუნისა და X საუკუნის დამდეგის ნაგებობებში ვიცით.¹⁴ მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ამაო იქნება რაღაც “ნიმუშისა” თუ “ნიმუშების” გამოდევნება – ქიაჩის ტაძარს თავისებური ნაწარმოებია, რომელშიც თავისუფლადაა გადამუშავებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში არსებული თემები და მოტივები.

არანაკლებ, იქნებ კიდევ მეტადაც იყოს მნიშვნელოვანი ეკლესიების კიდევ ერთი, უკვე არა მარტო ტიპოლოგიით, დროითაც ურთიერთდაკავშირებული ჯგუფი. ესენი გახლავთ ბზიფის ციხის, ანაკოფიის წმ. სიმონ კანანელის, ლიხნე – ზუფუსა და მოქვის ტაძრები.¹⁵ ოთხივე “ჩანერილი ჯვრის” გეგმითაა აგებული და წარმოადგენს გუმბათიან ნაგებობას მოფარგლულს გარე კედლების სწორკუთხედით და შუაში თავისუფლად მდგომ (“ჩვენ” ტაძრებში – ოთხ) ბურჯზე დამყარებული გუმბათით. ყველა თლილი ქვითაა ნაშენი, ყველას სამნაწილიანი საკურთხეველი აქვს, დასავლეთით მთავარ სივრცეში გახსნილი გვერდითი ოთახებით; ოთხივეში საკურთხეველი გარეთკენ სამი შვერილი აფსიდით გამოდის (ანაკოფიასა და მოქვში შუანა ნახნაგოვანია, გვერდითი კი – ნახევარწრიული, ლიხნე – ზუფუსში ყველა ნახევარწრიულია, ბზიფში კი – ნახნაგოვანი); თავდაპირველად ყველას შესასვლელებს დიდრონი, წინა მხარეს ერთიანი თალით ახდელი ბჭეები ახლდა (ანაკოფიასა და მოქვში ისინი ამჟამად მთლიანად გადანდგურებულია). ამ ჯგუფის ტაძართა დაცულობა სხვადასხვანაირია.

¹³ ო. ა. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 73-75; R. Mepisashvili, W. Zinzadze, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977, გვ. 105-106.

¹⁴ ო. ა. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 75-76.

¹⁵ მათ შესახებ იხ.: ო. ა. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., ასევე წერილები: ლ. ბ. ბერიძე, *ქართული ხელოვნება*, ტ. 1, 1978 და “Eine Gruppe von Kuppelbaudenkmäler an der Schwarzmeeresküste Georgiens – des VIII-X Jh. L'arte georgiane dal IX al XIV secolo. Att; del Terzo simposio internazionale sull'arte Georgiana, vol. I, Galatina, 1986.

ყველაზე მეტად ბზიფის ეკლესიაა დანგრეული – მორღვეულია მისი ზედა ნაწილები, დაკარგულია პერანგის დიდი ნაწილი და ა.შ. ანაკოფიის ეკლესია, ერთი შეხედვით, სულ მთელია, ნამდვილად კი 1882 წელს საფუძვლიანად განახლებული – იმ დროისაა გუმბათიცა და გარე პერანგის გვარიანი ნაწილიც, რაც გარკვეულ ზომაზე ამახინჯებს შენობას, თუმცა შემკეთებლები ცდილან წინანდელი ფორმები გაემეორებინათ (მაგალითად, საკურთხევლის სარკმელთა თავსართების პროფილები და მოსართავები – თავისებური ჯვრები¹⁶); მაშინვე მოუნგრევიათ დაზიანებული ბჭეებიც. XIX საუკუნის, უფრო სწორად 1850-იანი წლების შეკეთებამ ძლიერ შეუცვალა იერი მოქვის ტაძარსაც – აქ პორტიკებიც მოშალეს და მთლიანად გამოცვალეს გარე პერანგი, რამაც არსებითად დაამცრო მისი გამომსახველობა (მიუხედავად იმისა, რომ თავდაპირველი დანაწევრება თითქოს აქაცაა ნაბაძული); შიგნით ცვლილებები ნაკლებად შესამჩნევია – ახლად მხოლოდ დასავლეთი ნაწილის გადახურვებია ამოყვანილი და შეცვლილია ნართექსიდან საკუთრივ ტაძარში შემოსასვლელი – წინათ აქ ერთი კი არა, სამი თალი ყოფილა; შესაძლებელია, გუმბათიც ახალი ანაგები იყოს – თუ ასეა, ის ზედმინევნით მისედვს ძველს, რაშიც აღდგენამდელი, XIX საუკუნის ანაზომები გვარწმუნებს. ყველაზე კარგად ჩვენამდე ლიხნე-ზუფუს ტაძარია მოღწეული – აქ, თითქოს, პატრონიკებზე გარედან ამავალი კიბელაა დაკარგული, უკანასკნელი თვალში მოსახვედრი რესტავრაცია კი (მას ეკუთვნის, მაგ., აგურის ლავგარდანები) XIV საუკუნისა უნდა იყოს.

ეკლესიათა ამ ჯგუფის ქრონოლოგიური ჩარჩოები, როგორც გაკვრით უკვე ითქვა, საკმაოდ ნათელი და ზუსტია. მართალია, ზუსტი თარიღი მხოლოდ მოქვის კათედრალს აქვს, მათიანის ცნობით, აფხაზთა მეფის ლეონის (ზეობის წლები 957-967) აშენებულს; ამგვარად კი ის – 960-იანი წლებისაა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ბზიფის ეკლესიის კვეთილი სამკაული მას უთუობით IX საუკუნეს, უფრო მის მეორე ნახევარს (სულ გვიან – X საუკუნის დამდეგს) აკუთვნებს. დარჩენილი ორი ეკლესიაც საფუძვლით ლოგიკურად მათ შორის ლაგდება. ამდენად, ოთხივე ეს ტაძარი მიახლოებით ასწლოვან დროის მონაკვეთში შექმნილა. ისტორიულ-ხელოვნობათმცოდნეობით ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ამ ხნის განმავლობაში ოსტატებმა, საერთო წანამდგრების მოშველიებით შექმნეს ნაგებობები, სადაც დანიშნულებისმიერი ამოცანებიც აისახება (ე. ი. მათი სპეციფიკური ფუნქცია), ამასთან კი – მხატვრული გემოვნების, ეპოქისეული შემოქმედებითი ძიებების ცვლილებებიც.

აფხაზეთის “croix inscrite”-ებს შორის უძველესი, როგორც ითქვა, ბზიფის ეკლესიაა, მათში უმარტივესიც. იგი თითქოსდა “ჩანერილი ჯვრის” კომპოზიციის ცალკე აღებული ბირთვი იყოს – ნაოსი ოთხ ბურჯზე დამყარებული გუმბათით, სამნაწილიანი საკურთხეველი და თაღოვანი ბჭეები სამთავ კართან. სირთულითა და, ჩანს, დროითაც, მას ანაკოფიის წმ. სვიმონ კანანელის ეკლესია მოსდევს, სადაც ამ უმთავრეს კომპონენტებს ნართექსიც შემატეს. ლიხნე – ზუფუში ნართექსს პატრონიკენი დაადგეს, ურთულესი კი მოქვის საყდრის კომპოზიციანაა. ჯერ ერთი, დასავლეთი მკლავი აქ საბჯენტა დამატებითი წყვილით სამ ნავადაა დაყოფილი; შემდგომ, გრძივი კედლების გაყოფებით კაპელების მწკრივია, რომლებიც შუა სივრცეში თაღებით იხსნება, მათსა და მათივე შემაერთებელი ნართექსის თავზე კი პატრონიკენია მოწყობილი. ლ. რჩეულიშვილის მოსაზრებით, კომპოზიციის ახალ-ახალი ნაწილებით გართულება პირდაპირ ფუნქციური მომენტიდან გამომდინარეობს – ბზიფის ტაძარი მომცრო ციხის დამცველთათვის იყო განკუთვნილი; ანაკოფიისა – ზღვისპირა ქალაქის მცხოვრებთათვის; ლიხნე-ზუფუ, ეტყობა, იმთავითვე მნიშვნელოვანი ცენტრი გახლდათ (იქვეა ხომ ტაძრის

¹⁶ ანაკოფიის აღმოსავლეთი სარკმლის სამკაული დღევანდელ თვალს უცნაურად ეჩვენება, მაგრამ ცნობილი – ფრიად გონიერიც, რუსთა მოხელის, ე. ვედენბაუმის 1878 წლის დღიურის ჩანახატი გვიმტკიცებს, რომ ის ადრევე ასეთი ყოფილა (იხ. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ე. ვედენბაუმის ფონსი, 79, ფ. 23რ).

დაახლოებით თანადროული, მ. ურიდიას მონაცემებით კიდევ უფრო ძველი ნაშთების მომცველი, სასახლე, სადაც შემდგომ აფხაზეთის მთავრები, შარვაშიძეები “მსხდარან”); ფუნქციავე აპირობებს მოქვის ტაძრის იშვიათ მრავალნაწილედობასა და მასშტაბსაც – როგორც ეტყობა, მისი მშენებლობა საგანგებო მნიშვნელობისა ყოფილა, თორემ არც მას და არც აქ საეპისკოპოსო საყდრის დაფუძნებას მათიანეში ხსენება არ ეღირსებოდა. ამრიგად კი, დანიშნულება, რაღაც ზომით, მხატვრულ სახესაც განსაზღვრავს – ციხისა და სამრევლო ეკლესიის სიმყუდროვესაც და სიდიადესაც საეპისკოპოსო ეკლესიისა, რომელიც თითქოს დასავლეთ საქართველოს მწყემსმთავართა კონსტანტინოპოლის საპატრიარქოსგან ახლად მოპოვებული დამოუკიდებლობის განმსახიერებელი იყოს.

თანადროულად კი, ზომების მცირედი სხვაობის, ბზიფი-ანაკოფია-ლიხნე-ზუფუში აშკარად ნაგებობის შეფარდებათა სახეცვლა: სიგრძე და სიმაღლე მატულობს, გუმბათქვეშა კვადრატის ფართობი პატარავდება. ამავე რიგისაა, მაგალითად, შემოსასვლელთა განთავსების შეცვლაც – ბზიფში ისინი, ძველთაძველი წესით, მკლავების შუა ხაზზეა დატანებული, ანაკოფიასა და ლიხნე-ზუფუში კი დასავლეთისკენაა დაძრული. ამ სხვაობებში უკვე გარკვეული, დროისმიერად შეპირობებული, მხატვრული ძიება, განსაზღვრული გამომხატველობისადმი მისწრაფება უნდა ცნაურდებოდეს, რასაც ადასტურებს კიდევ მოქვის ტაძრის ხუროთმოძღვრება, სადაც მონუმენტურობას შეზავებულია სივრცის წინ, საკურთხევისკენა (ე. ი. სიგრძივ-ჰორიზონტალური) და ზემოთკენ, გუმბათისკენ (ე. ი. მაღლივ-ვერტიკალური) სწრაფვადობა, შესაბამისად კი – გამომხატული დინამიზმი. ჩვენი მსჯელობისთვის აუცილებლად ისიცაა გამოსარკვევი, რა მხატვრულ წრეს მიგვანიშნებს ეს მახასიათებლები.

“ჩანერილი ჯვრის” ტიპი X საუკუნის დამდეგიდან (თუ IX საუკუნის მიწურულიდან) მოკიდებული თანდათან პირველობას იმკვიდრებს მთელს სამართლმადიდებლოში – ბიზანტიაშიც, ბალკანეთშიც, მოგვიანებით რუსეთშიც. ყველამ ისიც ვიცით, რომ აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოს ტაძარმშენებლობას გაჩვეული თვალი ჩვენს განსახილველ ნაგებობებში უმაღვე იმ დეტალებს შენიშნავს ხოლმე, რომელნიც ან ერთმნიშვნელოვნად ბიზანტიელებისგანაა მოსესხებული (მაგალითად, “შეკეცილი”, დასახსრული – ინგლისელები იტყვიან – “გოგრისებრი”-ო, - გუმბათი ლიხნეში) ანდა საქართველოში კი გვხვდება, ოღონდ უფრო გამონაკლისადა და იშვიათობად (მაგალითად, ნართექსი, შვერილი აფსიდები, უდასავლეთკედლო პასტოფორიუმები) თუ მხატვრულ-გამომხატველობითად ნაკლებ თვალსაჩინოდ (ასე, გადაბმული – სარკმლის თავსართები აღმოსავლეთ საქართველოში ჯერ კიდევ VI საუკუნის გასულს გამოიყენეს – მცხეთის წმ. ჯვრის დიდ ტაძარში – მაგრამ ის არსად იპყრობს ყურადღებას ისე, როგორც ბზიფსა და მოქვში). ეს ყოველივე, რამდენადმე სხვა პროპორციებითურთა თუ წყობის სხვაგვარობითურთ, სამსჯელო ტაძრებს “უცხოოდ”, “ბიზანტიურად” განგვაცდევინებს. ამ დროს კი, ცალკეული ფორმებიცა და ელემენტებიც (თუგინდ ლიხნეს პატრონიკის იმგვარადვე “არაფუნქციური” თალი, როგორიც ამბარაში ვნახეთ, ასევე მხოლოოდენ კახეთში არსებულთა მსგავსი თაღოვანი კარიბჭეები) გვიმხელს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოსთან ურთიეთკავშირიც არანაკლებ მჭიდრო და არსებითია. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი კი ამ ჯგუფის ტაძართა (საერთოდაც აფხაზეთის ეკლესიებისა, უკეთუ ისინი “იმპორტირებული” არ არის) ფორმათემოქმედი პრინციპების დანარჩენი საქართველოს შენობებთან იგივეობაა. ერთი ასეთ პრინციპთაგანია, მაგ., გუმბათქვეშა ბურჯების გუმბათის მზიდი თაღების ნამონყებამდე “აყვანაა”, მაშინ როდესაც ბიზანტიაში საკუთრივ საყრდენსა და თაღს შუა, როგორც წესი, მეტ-ნაკლებად მაღალი კედელია. ასევე, ბიზანტიაში, მის აღმოსავლეთ “პროვინციებშიც”, კი, რომელნიც არც ისტორიულად და არც მხატვრულ-ისტორიულად “სუფთა” – ბიზანტიური არ ყოფილა, ვერ ნახავთ გარე კედლების სიბრტყის ასეთ მეტობას

ლიობებთან მიმართებით, ასეთ “შეუვალობასა” და სიმძლავრეს.¹⁷ ბიზანტიური არქიტექტურის ფარგლებში სრულებით გაუგებარია ტაძრის ტანის ნაგრძელების ტენდენციაც – იქ ის, პირიქით, VI საუკუნის აქეთ სულ უფრო და უფრო მოკლდება. ამგვარი სწრაფვა, სამაგიეროდ, ლოგიკურად გამართლებულად ქართული ხუროთმოძღვრების გათვალისწინებისას წარმოგვიდგება, სადაც გუმბათოვან ნაგებობებში სიგრძივი ღერძის გამოკვეთა იმავე VI საუკუნით მოყოლებული კომპოზიციურ ძიების ერთი ხაზთაგანი ჩანს.

პასუხს კითხვაზე აფხაზეთში “ჩანერილი ჯვრის” ტიპის “შემოღწევის” გზის შესახებ ბზიფის ეკლესიის სიმბოლურ-ორნამენტულ მორთულობაში ვპოულობთ. საზოგადოდ, აფხაზეთის ეკლესიები ქართლისა თუ ტაო-კლარჯეთისაზე ძუნწადაა შემკული. გარკვეულწილად, მართალია, ამას მოგვიანო დაზიანებები თუ გადაკეთებებიც ამძაფრებს. საკმაო საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ IX-X (უფრო - X) საუკუნეებში საკმარისად უხვად მორთული, ჩუქურთმებითა და რელიეფებით განყოფილი ეკლესიებიც არსებულა. საამისოდ საკმარისია ვნახოთ ანაკოფიის ციხის საკურთხეველში XIX საუკუნის ბოლოს რუსი ბერების მიერ ამოყვანილი კედელი, რომელშიც დიდი გულმოდგინებითაა ჩაყობილი – ვინძლო არ დაიკარგოს, ან არ დაზიანდეს – ორნამენტური-რელიეფებიანი ქვების საკმაო რაოდენობა. და მაინც, შემთხვევითი ხომ ვერ იქნება ლიხნე-ზუფუს სრული უსამკაულობა, ძალზე მოკრძალებული მორთულობა ანაკოფიისა (ჯვრები საკურთხეველის სარკმლების თავზე და სამხრეთი კარის ზღუდარზე) და, საგულვებელია, მოქვეშც, სადაც არ ჩანს მეჩუქურთმე-მქანდაკებლის ასპარეზი. ბზიფის ეკლესია ამ მხრივ გამონაკლისია და კიდევ კარგი, ასეთი გამონაკლისი მოგვეძიებება. საქმე ისაა, რომ კარ-სარკმელთა თავსართები, ნწულისებრ დასერილი ლილვით დაწყებული, გოლგოთის სამჯვროვანი კომპოზიციითა და ერთმანეთში გაყრილი რგოლების სახით დასრულებული პირდაპირ ემგვანება ქართლის – მეტადრე IX-X საუკუნეების გასაყარის ეკლესიებისას. როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს უმაგალითო შემთხვევა არ გახლავთ, მაგრამ სამსჯელო საკითხთან დაკავშირებით, ბზიფის დეკორს გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს – ქართლში ხომ, საიდანაც “მოვიდა” ეს მორთულობა, “ჩანერილი ჯვრის” გეგმა ჯერ კიდევ VII საუკუნეში გაჩნდა (წრომი) და VIII-IX საუკუნეებშიც აგრძელებს არსებობას (სამშვილდის ტაძარი, რუისის კათედრალი – სხვათა შორის, ბზიფის სამკაულები ამ უკანასკნელისასთან დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს). ამიტომაც, მით უმეტეს, რომ ფორმის აგებულება იდენტურია, ნაკლებად ექნებოდა აზრი აფხაზეთის “ცროის ინსკრიტი” – ების “პირველ სამშობლო” შორიშორ გვეძებნა – იგი ხომ აშკარად აღმოსავლეთ საქართველოში ლოკალიზდება. რაც შეეხება ამ ტაძრების მრავალრიცხოვან “ბიზანტინიზმებს”, ისინი – ეს თავშივე ითქვა, – ბუნებრივზე – ბუნებრივია, რადგან ადგილობრივ ოსტატებს არ შეიძლებოდა არ სცნობოდათ ბიზანტიის ხელოვნება, კონსტანტინოპოლურ – “დედაქალაქურიცა” და აღმოსავლეთი განაპირა მხარეებისად (აქედან უნდა მოდიოდეს, ალბათ, გადაბმული თავსართები).

ამდენად კი, “ჩანერილი ჯვრის” ტიპის აფხაზეთის ეკლესიებში “ადგილობრივი” უთუობით ჭარბობს “ბერძნულს”. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ უკანასკნელმა საწყისმა ძალა მთლიანად დაკარგა. ბიზანტიური ტრადიციის ფესვგადგმულობის მონშობა თუნდაც ბიჭვინტის გუმბათიანი ეკლესიაა (X-XI სს.). ეს ძალზე ღირსშესანიშნავი ნაგებობა მონოგრაფიულად შესწავლილი ჯერაც

¹⁷ შდრ.: R. Mepiaschwili, pber einige kompositionelle Besonderheiten von Kreuzkuppelkirchen Georgiens des XI Jahrhunderts. L'arte და Ἀ. Ἀἰθῆα, ἱεῖοῦδᾶ ἄνιῖῖδῖ ἄბῖῖῖῖῖῖῖ, Ὄα., 1976; ასევე ლ. რჩეულიშვილის დასახ. ნაშრ.

არ არის, მაგრამ ცოტაოდენი, რაც მასზე უკვე ვიცით, ყურადღების ღირსია.¹⁸ ალბათ, დრანდას გამოკლებით, აფხაზეთის შუასაუკუნოვან ეკლესიათაგან არც ერთს ეთქვას, ერთი შეხედვით, ასეთი “უცხოურობა”. ამის მიზეზი საქართველოსა და მთლიანად კავკასიაში ეგ ზომ უჩვეულო გარედანაც ნახევარსფერული გუმბათიცაა, ქვისა და აგურის მონაცვლე რიგების “ზოლიანი” ნყოფაც (იგი, უნდა ითქვას, შენობის ქვის “ცოკოლური” ძირის ზევით იწყება და ფრონტონის ნვერამდე ადის). “უცხოობა” მეტად გაამკვეთრა XIX საუკუნის ბოლო ხანების რუსულმა რესტავრაციამ – მაშინ მოაშორეს თაღოვანი კარიბჭეები და კარების ზღუდარები (მათ გარეშე ლიობები უცნაურად მომაღლო ჩანს), მაშინვე ჩვენებური ტაძრების გუმბათის კონუსური საბურველი ნახევარსფერულით შეცვალეს. ამდენად, ტაძრის პირვანდელი გარე იერი სახეცვლილ-დაუშნოებულა.¹⁹ და მაინც, დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გეგმითაც (ნაგრძელებული “ორბურჯიანი *croix inscrite*” ნართექსითა და სამხრევი პატრონიკეთი მასსა და “სამნავიანი” დასავლეთი მკლავის გვერდითი ფრთების თავზე), შიდა სივრცის აგებულებითაც და გარე მოცულობის გააზრებითაც, ბიჭვინტელ ეპისკოპოსთა საყდარი ქართულ ხუროთმოძღვრებისათვის ბევრად ორგანულია, ვიდრე ბიზანტიურისთვის. განსაკუთრებით მრავლისმეტყველია ასეთი “წვრილმანი”: გუმბათქვეშა აფრებში ჩადგმულია პატარა დეკორატიული ტრომპები, რაც სრულებით უცნობია ბიზანტიისათვის, აი, ქართული (უწინარესად სამხრეთ-ქართული) არქიტექტურისათვის კი საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენაა. და მაინც, “ბერძნული” ელემენტი ბიჭვინტაში ადვილად შეიმჩნევა – ნყოფაშიც და – იქნებ, კიდევ მეტადაც, – აღმოსავლეთი ფასადის უცნაურ კომპოზიციაში, სადაც ამობურცული ჯვრები სარკმლებს შორისაა მოთავსებული და მათ ძირს ჩამოსცდება, იმის ნაცვლად, რომ ლიობების ასწვრივ ყოფილიყო, როგორც ამას მუდამ – მანამდეც, მაშინაც და მერეც, - აკეთებდნენ საქართველოში; სავარაუდებელი ერთიდაა: ჩანს, ტაძრის ამ ნაწილის ამგებთ ბოლომდე არ გაეცნობიერებინათ ეს (დამკვეთთა მიერ მოთხოვილი?) კომპოზიცია.

არადა, ბზიფის ტაძრისა არ იყოს, საზოგადოდ სწორედ მამკობი თუ კვეთილი ელემენტები აფხაზეთში ჩვეულებრივ სწორედაც აღმოსავლეთ-ქართულსა და სამხრეთ-ქართულ მხატვრულ “სამყაროსაა” გადაჯაჭვული. ზევით უკვე ნახსენებ, ანაკოფის ეკლესიაში მოგროვებულ ფრაგმენტთაგან ზოგი (მაგ., თავსართი სამი ჯვრის გამოსახულებით) საერთოდ არ განსხვავდება აღმოსავლეთ ქართულთაგან. ზოგიერთი სხვა – ავილოთ თუნდაც თავსართები ღომითა და თევზით, – “კუთხურადა” და “სკოლურად” სხვანაირია (მაგ., ორმაგ “წარბებს” შორის ზედაპირი აქ თითქოს შეღარულია, რაც მათ თითქმის ერთ პროფილად აქცევს), კომპოზიციური და პლასტიკური თვალსაზრისით კი ჩინებულად ეთვისება დანარჩენ საქართველოსას.²⁰ კიდევ მეტად ამკარად “საერთო” – ქართულია ცნობილი

¹⁸ იხ., მაგ., მოკლე ცნობები და ანოტაციები განმაზოგადებულ ნაშრომებში (მაგ.: Í. Í. Nâââðîâ, ïàÿòîéèè âðçèîñéíâî çîâ+âñòââ, I., 1947, გვ. 195; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 44-45, 128; R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 112), ასევე ლ. რჩელიშვილის დაუმთავრებელი ნარკვევი მის ნიგნში “ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები” (თბ., 1994) და მისივე წერილები “Îïÿâðîâ òðâðîâðòðèèè...” და “Âñâ ðàç ïâ èîðâðîâðòðèèè ððòðèâèòðòðîâ ïàÿòîéèèâ” (მაგნი. ისტორიის... 1977, 2).

¹⁹ ზოგჯერ აფხაზური ტაძრების “სხვაგვარობის” შთაბეჭდილება, პირუკუ, იქაურების კარგი და საქართველოს სხვა კუთხეების ნაგებობათა გვიანი სახეცვლილებითაა გამოწვეული. აი, მაგ., ლიხნე-ზუფუს გუმბათი ჩვენი თვალისთვის უჩვეულოდ პატარა, მისი ნაგრძელებული ტანისა და დიდრონი, აქეთ-იქით მოდგმული კარიბჭეების კვალობაზე “უმნეო” ჩანს. მაგრამ საკმარისია ოდნავ ადრეულ (IX ს. - ?) იყალთოს ფერისცვალების ტაძრის ანონილი XVIII თუ XIX საუკუნის გუმბათი ნარმოსახვით იმნაირით შეცვალათ, როგორც მას მაშინ უნდა ჰქონოდა (როგორებიც გურჯაანისა და ვაჩნაძიანის “ყველაწმინდას” ეკლესიებს, ნეკრესის გუმბათიან ტაძარს, ოზანს, ქაჩალაურის “გუმბათიან საყდარს” აქვს) და იგი ლიხნეს ტყუპისცალად თუ არა “ღვიძლ ბიძაშვილად” წარმოგვიდგება.

²⁰ ამ თავსართებზე ლ. ხრუმკოვას აზრი უკვე ნახსენებია შენ. 10-ში (იხ. ასევე მისი “Òàîâðèò”, გვ. 69). აქ დავსძენთ კიდევ, რომ მისი არგუმენტაცია უმთავრესად იკონოგრაფიულია, არადა მოტივები, რომელთაც ის ადრექრისტიანულ “წაკრებს” (“îâîð”) უწოდებს, შეიძლება ვნახოთ კიევის წმ. სოფიას ტაძარში დაცულ იაროსლავ ბრძენის სარკოფაგზე – ის კი XI საუკუნის 50-იანი წლებისაა. სამწუხაროა, რომ ავტორმა არ გაიზიარა მის მიერვე (გვ. 106, შენ. 32) მოყვანილი ნ. აღადაშვილის მოსაზრება, ასეთი ნაწარმოებები IX-X საუკუნეებზე ადრე ვერ შესრულებულაო.

დათარილება და რაობის განსაზღვრაც შესაძლებელია. ეს თლილი ქვის ცალნავიანი ნაგებობაა სამი (ძლიერ სახეცვლილი) ეგვიპტით დასავლეთიდან, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან. საერთო აღნაგობაც, შიდა სივრცის პილასტრ-სართავი თალებით დამუშავებაც, დასავლეთი საპირისა და სამხრეთი კარიბჭის მორთულობის ფრაგმენტთა კვეთილობაც ცალსახად XI საუკუნის პირველ ნახევარზე მიგვითითებს და აქ არც ისეთი რამ მახასიათებელი ჩანს, ილორს იმერეთის, რაჭის, ქართლის ანუ ისტორიული საქართველოს რომელიმე სხვა მხარის, თანადროულ ეკლესიებს რომ დააცილებდეს.²⁷

არსებითად, იგივე უნდა ვთქვათ ქვაზეკვეთილობისა თუ ჭედურობის ნიმუშებზეც. ასეთია, მაგალითებრ, ბედიის ტაძრის კანკელის ფილა დიოკლეტიანეს (ე.ი. ბოროტი ძალის) – ქართული ნესისამებრ, - მლახვრელი წმ. გიორგის გამოსახულებით (X-XI საუკუნეების მიჯნა),²⁸ ანუხვას კანკელის ფილა ჯვარცმის ხატებით (XI ს.),²⁹ ნებელდის (მეორე!) XI საუკუნის კანკელის ჩუქურთმოვანი ფრაგმენტები. ნაქანდაკარის პლასტიკურობისა და, თანადროულად, გრაფიკული დამუშავების სინატიფისკენ მისწრაფებით, ჩუქურთმათა შერჩევითა და გამოყვანით ისინი სავსებით ბუნებრივად ეწერებიან ამ ხანის ქართული ფიგურული თუ ორნამენტული მქანდაკელობის მთლიანობაში. ასეთივე მდგომარეობა გვაქვს ლითონის მხატვრულ ნაკეთობებშიც. უწინარესად სახსენებელი, რა თქმა უნდა, ბედიის ტაძრისთვის ბაგრატი III-სა და დედამისის, აფხაზთა მეფის ასულის, გურანდუხტის შენირული გამოსახულებებიანი ოქროს ბარძიმა, X საუკუნის მიწურულის (ის, ცხადია, 1000 წლის ახლოსაა შესრულებული, უფრო 999 წელს) ქართული ოქრომჭედლობის ერთი შესანიშნავი, ღირსებით განსაკუთრებული, მხატვრული რაგვარობით კი – ტიპური მაგალითი.³⁰ აქვე უნდა ვახსენოთ ერთგვარი “უნიკუმიც” – იმავე XI საუკუნის ნაქანდაკევი ფილა მოქვიდან, რომელზედაც საბერო ცხოვრების ამბავი გამოუკვეთავთ (შემცოდე ბერის განკვეთა?) – სახვითი მორალიზებისა თუ შეგონების სამართლმადიდებლობისთვის არცთუ ჩვეული შემთხვევა, თუმც სახვითი მიდგომისა თუ ხელობის მხრივ, ისევე და ისევე, თავისი დროის ქართული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი.³¹

“შემოსულმა” XI საუკუნემ და, რაც უფრო ეუცხოვება ადამიანს, “დავითისა და თამარის” ხანამ სხვა გამოსაჩენი ნაგებობა აფხაზეთში არ დაგვიტოვა. რალა თქმა უნდა, მშენებლობა არ შეწყვეტილა, არც საერო (გავიხსენოთ ბესლეთის ხიდი სოხუმის მახლობლად) და არც საეკლესიო – რაც უნდა იყოს, ამ დროისაა ანაკოფიის ზემოხსენებული “კოლექციის” ზოგიერთი ჩუქურთმიანი ქვა.³² მაგრამ მოზრდილი ნაგებობების არარსებობა, ალბათ მაინც, აღმშენებლობის შენელების მაუწყებელია.

²⁷ A. Ἐὰσὲà, Ἐἰδὲ, Νόοοἰε, 1963.

²⁸ D. Ὀἰᾶδῆἰἰ. ἰᾶἰἰ... გვ. 109-110, ტაბ. 253; გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ყოფ. მუზეუმს ეკუთვნოდა კიდევ ორი პატარა ბედიური ფრაგმენტი – ერთი, ლაზარეს აღდგინების გამომხატველი (კანკელის ფილის ოდინდელი “გული”) და ფილის მოჩარჩოების ფრაგმენტი (წნულში ჩართული ცხოველი), რომელსაც მ. მეძმარიაშვილი ასევე, X-XI საუკუნეების გასაყარით ათარილებს.

²⁹ D. Ὀἰᾶδῆἰἰ დასახ. ნაშრ., გვ. 158-159, ტაბ. 581. ლ. ხრუშკოვა, იქნებ, არ სცდებოდეს, როდესაც ამ კანკელის სვეტის ნატეხში ბიზანტიური ხელოვნების ნახმევს ხედავს (გადახლართული ლილეები!) (Néóεἰἰóδῶ...გვ. 96), მაგრამ აქაც და ლიხნეს X-XI საუკუნეების კანკელის ფრაგმენტებშიც (D. Ὀἰᾶδῆἰἰ, დასახ. ნაშრ., გვ. 166-167, ტაბ. 66, შდრ. ლხრუშკოვა, იქვე), წარმმართველი მაინც ქართული სანყისია – ელემენტების დონეზეც და საერთო გადაწყვეტის მხრივაც (შეგვიძლია გავიხსენოთ, ერთი მხრივ, ელემენტების “ჩახლართვა” კვეტერას ტაძრის გუმბათქვეშა კუთხეებზე, მეორე მხრივ კი, ვოლშუტებიანი კაპიტელების გადანასახები ჯავახეთსა და ქართლში).

³⁰ A. I. xóαἰἰᾶσᾶἰἰ, Aδóçἰἰἰἰ... გვ. 150-158; ერთი კია – სიახლოვე სამხრეთ-ქართული წარმომავლობის ქანდაკებებთან – მაგ., იშხნის სანინამდვრო ჯვრის ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულებასთან, - შესაძლოა მის საქართველოს სამხრეთის რომელიმე საფანეში შექმნის მიმანიშნებელი იყოს. ასეა, ხომ, ილორის წმ. გიორგის “ხარის მოყვანა” მოგვიანო ხატები – 1572-1582 წლების, კვირილე ცაიშელ-ბედიელის (ყვანიძის) შენირული კარედი (თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, ტ. I, თბ., 1987, გვ. 96-99, ტაბ. 48-49) და მეორეც, XVII საუკუნის (ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ., 1974, გვ. 31-35, ტაბ. 10-11), პირველი სამეგრელოში, მეორე კი უშუალოდ ლევან II დადიანის დაკვეთით 1640 წელს, ოსტატ სეხნია გირგოლაძის შესრულებული (ასევე მისი შენანირია ქიაჩის წმ. მთავარანგელოზთა 1640 წლისა და ილორის წმ. გიორგის სასწაულების 1651 წლის ხატებიც – იხ. ლ. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 38-40, 46-52).

³¹ ი. ნიკოლეიშვილი, ი. იაკობაშვილი, რელიეფური ფილა მოქვის ტაძრიდან. თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა. სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2000; გამოთქმულია მოსაზრება, რომ აქ, პირიქით, ბერად აღკვეცა შეიძლება იყოს წარმოდგენილი.

³² შდრ... Ἐ. Ἀ. Ὀδῶἰἰἰ, დასახ. ნაშრ., გვ. 26, ტაბ. XVI

გარკვეული გაცხოვლება XIII საუკუნის ბოლოსკენაა შესამჩნევი. სწორედ ამ დროს აღაშენეს მეორედ, “საფუძველთაგან”, თუმცა არ ვიცით, რა მიზეზით (აქ თითქოს არც დიდი ომიანობა ყოფილა და არც მიწისძვრა) ბედიის კათედრალი.³³ იგი შემდგომ დროსაც დაზიანებული და შეკეთებული (XIX საუკუნის ფოტოსურათების მიხედვით XVI საუკუნისა უნდა ყოფილიყო მისი გუმბათი; XIX საუკუნის ბოლოსკენ იგი კვლავ ძლიერ შელახულა და მის “გასამშვენებლად” ზრუნვა რუსმა ბერებმა ითავეს – ჩამოხსნეს მორყეული პერანგის ნაწილი და მეტი ვერა მოახერხეს რა, რამაც ტაძარი ნანგრევებად აქცია და ასე დგას იგი დღესაც – მართალია, 1970-იან წლებში ის გაამაგრეს, სამაგიეროდ 1992-93 წლების უკუღმართი ომის დროს მას ჭურვი მოხვედრია...). მაგრამ, რაც დგას – XIII საუკუნის დასასრულისა თუ XIV საუკუნის დასაწყისისაა, იმდროინდელი “სამცხის სკოლის” ტაძართა მაგვარი – შიდა სივრცის აღნაგობაც ცრუპატრონიკეთი, აფსიდის კუთხეების დანაკვეთაც პროფილის სიმაღლის შუაზე შეცვლითურთ, კარ-სარკმლების, საფასადო ჯვრების და ა.შ. გამოყვანა და მათი მამკობი ჩუქურთმაც.

XIV საუკუნისა უნდა იყოს ბედიის ტაძარში შემორჩენილი, საკმაოდ ნაკლები მოხატულობაც. საზოგადოდ, ამ ეპოქაშიც (მაგ., აკაფას ძლიერ დანგრეული ეკლესია³⁴) და უფრო გვიანაც (ბედიის გუმბათის აღდგენა ან – ესეც ძლიერაა დაზიანებული – მოქვის XV საუკუნის სამრეკლო³⁵) მშენებლობა უსათუოდ წარმოებდა. ისაა მხოლოდ, რომ ამ დროისა მაინც მხატვრობა უფრო დიდმასშტაბოვანი ძეგლებითაა წარმოდგენილი. ამათგანი იქნებოდა ბედიის კედლის ფერწერაც, იმითაც ცნობილი, რომ აქ ტაძრის პირველი მაშენებლისა და აქვე დაკრძალული ბაგრატი III-ის პორტრეტი ეგულებოდათ.³⁶ იგი აქ, იქნებ, მართლაც ეხატოს (სამხრეთ კედელზე, სხვა ქტიტორთა რიგში, რომელნიც აქაც არის და ჩრდილოეთ კედელზეც), მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ, “ისტორიული”, არააუთენტური გამოსახულებაა, ვრცელ პროგრამაში ჩართული (საკურთხეველში დარჩენილია წმ. მღვდელმთავარნი, აბრაამის სტუმართმოყვარეობა – მათ ზემოთ, - და (ბემაში) წმ. სტეფანე პირბელმონამე; მკლავებში – ქტიტორების თავზე მედალიონებში წმ. მონამეთა მკერდზეთი ხატებანი, მომდევნო რეგისტრში სამხრეთით მაცხოვარი სამარიტელ დედაკაცთან ერთად და ბრძის განკურნება; ჩრდილოეთით – შესაძლოა, - სერობა სვიმონ ფარისეველთან; დასავლეთ კედელზე, ქვემოთ – წმ. კონსტანტინე და ელენე ზევით, ალბათ მიძინება; სამხრეთი კარის ტიმპანში მაკურთხეველი ევმანოელი წმ. პეტრეს და პავლეს, დასავლეთისაში – ჩვილადი ღმრთისმშობელი ორი ანგელოზის თანხლებით). სტილის მხრივ მხატვრობა ე.წ. პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნებს ატარებს, რომელიც XIV საუკუნეში მთელს სამართლმადიდებლოში, მათ შორის საქართველოშიც, მის კიდით-კიდე კახეთიდან ვიდრე სვანეთამდე, იკიდებს ფეხს.

³³ Ē.Ā. Ðāāōēōāēēē, Ēōōēūīāy... გვ. 71-72. ბედიის ამჟამინდელ ნაგებობას უნდა ეკუთვნოდეს ნიკოლოზ ბედიელ ყოფილი კათალიკოსის ან დაკარგული სამშენებლო ნარჩენი, რომელიც XIII საუკუნის მიწურულით თარიღდება (ვ. სილოგავა, დასავლეთ საქართველოს ნარჩენები, ნაკვ. 1, ქართული ლაპიდარული ნარჩენების კორპუსი, II, თბ., 1980, გვ. 172-173). თუ ასეა, მაშინ ჩვენ დღევანდელი ტაძრის ქტიტორიც გვცოდნია.

³⁴ Ē. Ōāāōēōāēā, Ōōāōīāāēēīāy... გვ. 150-155, ეკლესია ცალნავიანია, თლილი ქვის შიდა-გარე პერანგით, პროფილირებული ჯვარტიმპანიანი დასავლეთი კარის მოჩარჩოებითა და სვეტებიანი კანკელის ნაშთებით.

³⁵ Ē.Ā. Ðāāōēōāēēē, Ēōōēūīāy... გვ. 48.

³⁶ ადრეულ ნაწერებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ბედაში XI საუკუნის ფენის არსებობას ასაბუთებდა რ. შერლინგი (იხ. მისი “Ē āōōīōō āāōōōīāēē...”), რომელმაც ტაძრის ხუროთმოძღვრების თავისი განშრევის შესატყვისად, მხატვრობაშიც XI საუკუნის, XIII-XIV და XV-XVII საუკუნეების ფენებს განარჩევდა. ამავე ნაწამძღვრებიდან ამოდის და ასევე მსჯელობს თავის წიგნში ლ. შერვაშიძეც (Ōōāāōēōāēēīāy... გვ. 42-66 – ფაქტობრივი მხრით ჩვენი ნარკვევის მას მისდევს). უფრო უცნაურია, რომ ამავე მონაცემებს კვლავ აქვეყნებს გ. კალანდიაც (დასახ. ნაშრ., გვ. 113-118), თუმცა მან იცის (ი. ვარსიმაშვილის ნაშრომით “ბედა” – ძეგლის მეგობარი, 31-32, 1978) საქმის ნამდვილი ვითარება. ალბათ, ამის მიზეზი ისაა, რომ აქაც – ასევე სხვა შემთხვევებშიც, - ის გარდათხრობს ტაძარზე არსებულ ყველა გამონათქვამს, რაიმე რიგითობისა და კრიტიკული შეპირისპირების გარეშე, რაც, უნდა ითქვას არახელოვნებამოცდნე მკითხველისთვის შეიძლება ძალზე დამაბნეველიც იყოს. ბედიის ხუროთმოძღვრებაზე დღევანდელი თვალსაზრისის შესაბამისია თ. ვირსალაძის 1950-იანი წლების ბოლოში დაწერილი და აქამდე დაუსტამბავი ნაშრომი “ბედიის მოხატულობა”. მკვლევარი მას მთლიანად (თუმც ორ ჯერს გამოჰყავს) 1360-80-იანი წლებით ათარიღებს, აიგივებს აქ გამოხატულ ერისკაცთ როგორც გიორგი II დადიანს და მის თანამეცხედრე რუსუდანს, ვაჟს კახაბერ გურიელს, რძალს (მეორე ძის, ვამეყის მეუღლეს) მარისსა და მის შვილიშვილ გიორგის. სათუო ბაგრატი მეფის ვინაობადა დარწა. იგი შეიძლება ბაგრატ III-ც იყოსო, აქ ისევე, პირველი ამგების მოსაგონრად დახატული, როგორც დავით IV აღმაშენებელი გელათის მთავარ, ღმრთისმშობლის შობის ტაძარში. მაგრამ ასევე იგი შეგვიძლია ბაგრატ V-დ ჩავთვალოთო, რადგან ახლანდელი შენობა XIII-XIV საუკუნეებისა ჩანსო. შეიძლება დავძინოთ, რომ რადგან ეკლესიას მომგებელი XIII საუკუნის ბოლოსკენ ეძებნება, აქ, ალბათ, ბაგრატ III უფორა სავარუდებელი, მით უფრო, რომ აქვე იყო – და ეს ყველამ იცოდა, - მისი საფლავიც.

პალეოლოგოსთა ხანისავეა ლიხნეს ტაძრის, აფხაზეთის მხატვრულ-ისტორიულად, ეგების, უგამორჩეულესი მოხატულობა (თუმც ისიც ძალზე დანაკუნებულია – გუმბათში მავედრებელი ღმრთისმშობელია მთავარანგელოზებითურთ, თაღების შუბლებზე შობა და ჯოჯოხეთის წარმოცვევნა, ფრაგმენტი – სამხრეთ კედელზე, მიძინება – დასავლეთისაზე, წმ. მღვდელმთავარნი სამკვეთლო – სადიაკვნეში – უკანასკნელში უფრო ძველი ფერწერის ნაშთებიც იხილება, - სამინელი სამსჯავრო სამხრეთ ბჭეში, ცალკეული ფიგურები ბურჯებზე; ყველაზე კარგად საკურთხევის მოხატულობამ მოაღწია – ზემოდან ქვემოთ აქ არის ღმრთისმშობლის დიდება (კონქი), ზიარება (პირველი რეგისტრი) აქეთ-იქით მენელსაცხებლე დედები და მათდამი აღმდგარი ქრისტეს გამოცხადება, სამწერობლებიანი ანგელოზები, მამამთავარ აბრაამის ისტორია და სანამებლის კარავი (მეორე რეგისტრი), ქვემოთ კი – მსხვერპლის თაყვანისცემა. პროგრამის მრავალნაწილედობაც, იკონოგრაფიაც და სტილიც XIV საუკუნის ხელოვნებაზე მიგვითითებს, ხოლო შესრულების დონე, უფრო მეტად კი მისი ხასიათი, ისევე როგორც ქართულებთან ერთად ბერძნული ზედანერილების სიმრავლე საფიქრებელს ხდის, რომ აქ კონსტანტინოპოლელი ანდა ბიზანტიის დედაქალაქში დაოსტატებული ადგილობრივი მხატვრები იღვწოდნენ.³⁷ პალეოლოგოსურ მხატვრობათა ნაშთებია მიგნებული აკაფას, ფშაურისა და მაფაშოხუამეს ნაეკლესიარებში,³⁸ ასევე მოქვის ტაძარშიც (მათ მხატვარ-რესტავრატორმა გ. ჭეიშვილმა მიაკვლია და XIV-XV საუკუნეებს მიაკუთვნა).

მხატვრობითვე ვიცნობთ აფხაზეთის XVI საუკუნის ხელოვნებასაც. აქაც, ისევე როგორც ყველგან მაშინდელ საქართველოში, ერთმანეთის გვერდით ორი “ნაკადი” არსებულა – ე.წ. “სამეფისკარო” და ე.წ. “ხალხური”.³⁹ პირველი წარმოდგენილია ბიჭვინტის ტაძრის ნართექსში მდგომი საყამნეს მოხატულობით (ამგვარივე, ახლა თითქმის მთლიანად დაღუპული მხატვრობა ტაძრის სივრცეშიც ყოფილა).⁴⁰ ფერწერის იკონოგრაფია, საძვალესთვის სახასიათოდ, უფლის ვნება – აღდგომას ასახავს (კამარაზე ჯვარზე აყვანა და დატირება, დასავლეთ კედელზე ზევით – ჯვარცმა, აფსიდის შუბლზე – ჯოჯოხეთის წარმოცვევნა, საკურთხეველში – მაცხოვარი და წმ. მღვდელმთავარნი, კედლებზე – წმ. მოციქულები, კარის თავზე – ევმანოელი) – იკონოგრაფიითა და შესრულებით (ბერძნული წარწერებითაც!) მხატვრობა ათონის სავანეთა თანადროულ ხელოვნებას უახლოვდება. მეორე მიმდინარეობას გვაცნობს ცხელკარის ნატაძრალის ფრაგმენტირებული მოხატულობა,⁴¹ რომლისგანაც ძირითადად ქტიტორთა (როგორც ეტყობა, ჩიჩუების ოჯახის) და ცალკეულ წმინდანთა (წმ. ევსტათის ნადირობა, წმ. მარინა) გამოხატულებანია გადარჩენილი. ესენიც თავისი რაობით (წმ. მარინა თითქმის ყველა “ხალხურ” ანსამბლში გვაქვს, წმ. ევსტათი – მაგ., ქორეთის მხატვრობაში) და სტილითაც – იმ უცნაური პირობითობით, რომლის ძალით “აბსტრაქტული” ხაზოვანება “დამინიერებულ” - “გაყოფილებულ” მხატვრულ სახეებს გვიქმნის იმავ რაგვარობისაა, რაც ამ ყაიდის რაჭა-იმერეთ-სვანეთისა თუ ქართლ-კახეთის ეკლესიების ფერწერაში გვხვდება.

შემდგომ საუკუნეებში გაუთავებელმა ძნელბედობამა და ისლამის შემოსვლამ შეუძლებელი გახადა ტაძართა შენებაცა და, მთლიანობაში, საეკლესიო ხელოვნებაც. ის, რაც ამ დარგში XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში კეთდებოდა, უმთავრესად რუსული საეკლესიო ხელისუფლების თაოსნობით, სულ სხვა რამაა და აქ ვეღარ იქნება განხილული.

³⁷ Ё. Ø, დასახ. ნაშრ. გვ. 67-149.

³⁸ იქვე, გვ. 150-171.

³⁹ ამ მოვლენების შესახებ სადღეისოდ შემავაშებლად: ი. ხუსკვიძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების “ხალხური” მოხატულობანი, თბ., 2003.

⁴⁰ (Ё. Ø, დასახ. ნაშრ., გვ. 172-192.

⁴¹ იქვე, გვ. 193-211; აქ-დარბაზშიცა და დასავლეთ ბჭეშიც უფრო ძველი, XIV საუკუნის ფერწერაც ყოფილა – იქვე, გვ. 195; 209-211.

ყოველივე ზემოთქმული ასეთნაირად შეიძლება შევაჯამოთ: ა) აფხაზეთის ქრისტიანული ხელოვნების უძველესი ნიმუშების შემკვეთ-შემქმნელნი ბერძნულ-რომაული კულტურის მატარებელნი თუ მას შეთვისებული ადგილობრივი მოსახლეობის წარმომადგენელნი არიან; თვით ეს ნაწარმოებნიც, პირველ ყოვლისა, უვრცეს ელინურ-რომაულ-ბიზანტიურ წრეს განეკუთვნებიან; ბ) VI საუკუნიდან ნინ მოიწვევს მშობლიურ ნიადაგზე გაღვივებული მხატვრული შემოქმედება, რომელსაც ვერანაირ, რაგინდარა ფართოდ გაგებულ, “ბიზანტიზმს” ველარ გაუიგივებ; ერთ ხანს იგი თანაარსებობს “იმპორტირებულთან”, მერე და მერე კი ძალას იკრებს და პირველობს კიდეც, თუმცა მას, საქართველოს პირობაზე, უფრო მეტად აქვს შეთვისებული “წმინდა” ბიზანტიური ხერხები თუ ელემენტები. ძალზე საგულისხმოა, კულტურულ-ისტორიულ ძეგლში – მეტად მრავლისმთქმელიც, რომ ყოველივე “აქაური”, არაბიზანტიური არსებრივად ემთხვევა სხვა ქართული “ქვეყნების” დამახასიათებელ თვისებებს. საქმე სრული ერთნაირობა როდია – ზოგი რამ აქა და სხვა კუთხეებში ერთნაირი სულაც არ არის, ზოგი რამ უბრალოდ შემოტანილია – თავი და თავი მთელს ისტორიულ საქართველოში ერთნაირი მხატვრული ფორმათგანცდაა, რომლის მიღმა საერთო მსოფლგანცდა უნდა ვიგულისხმოთ. ეს კი განსაზღვრავს თვით მხატვრულ ძიებათა მიმართულებასაც, რაც შეიძლება ბიზანტიური ხელოვნებისას სრულებითაც არ ჰგავდეს და გეზით საპირისპიროც იყოს. ერთიც არ უნდა გაგვეპაროს მხედველობიდან – ტენდენციების საერთოობა ხორცშესხმის ზოგჯერ მეტის-მეტი განსხვავებულობისას VI-X საუკუნეებში მთლიანად ქრისტიანულ საქართველოს ახასიათებს, თანაც VIII-X საუკუნეებში ერთმანეთს არა მხოლოდ მოზრდილი მხარეები არ ჰგავს (ვთქვათ, კახეთი-ქართლს), არამედ რომელიმე ზეგანი თუ ხეობაც საკუთარ სკოლას ავითარებს (მაგ., ჯავახეთი, ქსანი-რეხულა-მეჯუდას ხეობები და ა.შ.). სწორედ ამიტომაც მიიჩნევენ საჭიროდ მეცნიერნი (ზ. ანჩაბაძე, ლ. რჩეულიშვილი) სიტყვა ქართული ხუროთმოძღვრების “აფხაზურ სკოლაზე” ჩამოაგდონ.

გ) დიდ ტეხილს ვხედავთ XI საუკუნის დასაწყისში, როდესაც თითქოს უჩინარდება კუთხურ-ადგილობრივი ნიმუშები და აფხაზეთის ეკლესიებს ველარც გაარჩევ ქვეყნის რომელიმე სხვა კუთხის შენობათაგან. ეს მოვლენა აფხაზი ხალხის მავან “მეგობარს” (განსაკუთრებითგამოიჩინა ამ მხრივ თავი, ალბათ, ი. ვორონოვმა, რომლის წიგნი “*À l'ègard des églises orthodoxes de l'Asie Mineure*” 1978 წელს მოსკოვს მასობრივი ტირაჟით დასტამბეს) სურს “საქართველოს” აფხაზეთში რაღაც ექსპანსიად დაინახოს. თქმა არ უნდა, ისტორიულად ასეთი წარმოდგენა სრულიად აბსურდულია - “საქართველო” როგორც კულტურულ-პოლიტიკური ერთეული ხომ X-XI საუკუნეების მიჯნაზე შეიქმნა – და ცნობიერდებოდა კიდეც, - აფხაზეთიანად, მით უფრო რომ მისი ჩამოყალიბების თაოსანთა შორის უმძლავრესთაგანი აფხაზთა მეფეები იყვნენ, კარგა ხანია უკვე მთელი დასავლეთი საქართველოს და თვით ქართლის მოზრდილი მონაკვეთის მფლობელნი. მწყრალადაა ეს მტკიცება ქართული ხელოვნების ისტორიასთანაც. ქართული საეკლესიო ხელოვნებისა და ქვაზეკვეთილობის თავისებური “უნიფიცირება” X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის დასაწყისის საყოველთაო-ქართული მოვლენაა და იგი ყველგან ტაო-კლარჯეთში X საუკუნეში შემუშავებული “მხატვრული ენის” გავრცელების გზით განხორციელდა.⁴² ნაწილობრივ ამის შემაპირობებელი პოლიტიკური ფაქტორიც უნდა ყოფილიყო, სახელდობრ, ქართული მიწების ერთ სახელმწიფოდ “შემოკრება” – მაგრამ გარკვეულწილად ჯერ ერთი, არაა დასავინცი, რომ ქვეყნის პოლიტიკურ გაერთიანებას ნინ ეკლესიური – ე.ი. სულიერ-კულტურულ-ენობრივი, - უსწრებდა. მეორეც, ტაო-კლარჯულმა ელემენტებმა საქართველოს

⁴² იხ. ვ. ბერიძის წერილი ეხვევის ტაძარზე (ქართული ხელოვნება, 1, თბ., 1942) და მისი წიგნი “*À l'ègard des églises orthodoxes de l'Asie Mineure*”, თბ., 1981.

ისეთ კუთხეებშიც შეაღწია, რომელნიც ბაგრატიონთა სახლის ქვეშევრდომობას არც სცნობდა და არც ეპუებოდა (საკმარისია გავიხსენოთ XI საუკუნის პირველი მესამედის ალავერდის ტაძარი კახეთში). ამიტომაც, უნდა ვიფიქროთ, უმთავრესი აქ შიდა-კულტურული და მხატვრულ-ისტორიული პროცესებია, რომელთაც ხელი შეუწყვეს საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთში ჩამოქნილი ფორმების მის მთელს მიწა-წყალზე განფენა-ათვისებას, მათ “საერთო-ქართულად”, მთელი ჩვენი სამშობლოს ხელოვანთა მრავალსაუკუნოვანი ძიების საუკეთესო ფორმულირებად აღქმასა და განცდას.

ერთადერთობა აფხაზეთს არც XI საუკუნის შუა ხანიდან შემოქმედებითი ქმედითობის ერთგვარი მინელების კუთხით ეთქმის – იგივე ბევრგან სხვაგანაც ხდება – სამხრეთ საქართველოში, კახეთში, ნაწილობრივ იმერეთში. რაღაც, ჩვენთვის არცთუ ცხადი, მიზეზებით ქვეყნის უმწვერვალესი სიმდიდრისა და სიძლიერის ჟამს მშენებლობა მის მხოლოდ მცირე ნაწილში, უმთავრესად ქართლში, გაიშალა. სხვაგან კი მისი გამოცოცხლება – და ესეც ვერაა მთლად გასაგები, – პირიქით, დაძაბუნების დროს, XIII საუკუნის შუაწლებიდან დაიწყო. თვით მხატვრობაში “ბერძნულის” მოძალეა ც როდი ნიშნავს აფხაზეთის რაღაც “რეელინიზაციას” – როგორც ითქვა, ეს მთელი ჩვენი მამულის ხვედრია. და თვით “ჟამთა სიავისას” შემოქმედებითი დადუმებაც საზიაროა – ასე იყო “გაჩუმებული” XVI საუკუნეში ქართლი, XVII საუკუნეში – კახეთი...

ამგვარად, სრული დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ – როგორც და რა ოდენობითადაც უნდა იყოს შემოსული აფხაზეთის ქრისტიანულ ხელოვნებაში გვიანრომაული თუ ბიზანტიური გამოცდილება, მისი ძირი და ფესვი საერთო – ქართული თუ საერთო – ქართველურია. ეს არ ნიშნავს აფხაზეთა ეთნოგენეზის საკითხის წამოჭრას, რაზეც ამდენს კამათობენ ჩვენი – და არა მარტო ჩვენი – სწავლულები. რეალურ – ისტორიულად. არანაკლებ, იქნებ მეტადაც, მნიშვნელოვანი და ფასეული საზიარო კულტურული “ჰორიზონტია”, საერთო მსოფლხედვა, რაც ქმნის კიდევ, უპირატესად, ეროვნულ ცხოვრებას. ამ სიბრტყეზე კი აფხაზეთის მკვიდრნი შუა საუკუნეებშიც და XIX საუკუნეშიც (მარტო იქაური საცხოვრებლები რადა ღირს! – ისინი ხომ “კოლხური” სახლების ერთი ნაირსახეობებია!⁴³) საქართველოს ნებისმიერ სხვა კუთხესთან ერთი ცხოვრებით ცხოვრობდნენ და მათი ხმაც კეთილად ერთვოდა მისი კულტურის პოლიფონიურ მთლიანობას.

⁴³ იხ. მაგ., ს. ლეჟავა, აფხაზეთი და ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების ერთიანობის საკითხისთვის. ხელოვნება. 1993. 2.

სამსონ ლეჟავა

სხვადასხვა დარბთა ერთიანობის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ ხელოვნებაში

ხალხური ხელოვნების რაობისა და თვისობრივობის ანალიზისას პირველყოვლისა, გვახსენდება მისი სულიერად გამაერთიანებელი მნიშვნელოვანება ფართო სოციალურ-სამართლებრივ, რაც არაერთგზის აღნიშნულა მკვლევართა მიერ, თუმცა ამ კონტექსტში გაცილებით მართებული ჩანს ყურადღების გამახვილება არა იმდენად “კოლექტიურობაზე”, (ნ. ბოგატირიოვი) რამდენადაც განუზომლად მრავლისმომცველ “ერთობაზე”, რომლის საზრისის შემეცნება, ყველაზე ღრმად გამოხატული საკუთრივ რელიგიური საძმოს სახით, განახორციელა გერმანელმა სოციოლოგმა ფ. ტიონისმა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია საზიარო კრეატიულობის პრინციპი, (გამოკვეთილი მაგ. რ. კოლინგვუდის მიერ), კრეატიულობისა, რომელიც ფაქტობრივად უკუაგდებს ელიტურობას და შემოქმედებით იმპულსებს არ მოსაზღვრავს რომელიმე “განსწავლული” ფენით (შეად. ფ. ბოასი), არამედ მას საყოველთაოდ მიიჩნევს და ადამიანის, როგორც “კულტურისმქმნელის” - ზოგად კუთვნილებად აღიქვამს. ამასთანავე, ხალხური ხელოვნება, იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი გავიზიარებთ რ. გენონის თვალსაზრისს მასში საკრალური ცოდნის “დამცრობილობის” შესახებ, აშკარად გამყვანია დასაბამიერ, ზოგადკაცობრიულ შრეებში, რისი თვალსაჩინო მაგალითიც, მ. ჩიქოვანის თანახმად, არის ჯადოსნური ზღაპარი. ამასთანავე ისიც ცნობილია, რომ ესა თუ ის კულტურა, ეთნოსი, ერი თუ სხვა, საკუთარ, თითქოსდა “კრებითად ინდივიდუალურ” სახეს სძენს (კონკრეტული ვერსიების სახით), ამა თუ იმ ქვეყნის ე. წ. ხალხურ ხელოვნებას, სადაც ერთი მხრივ, იხილება მდგრადი, ინვარიანტული, ერთგვარად ხელშეუხებელი, ზოგადეროვნული საწყისები, (გ. ჩუბინაშვილი), ხოლო მეორე მხრივ, თავს იჩენს ამა თუ იმ ტრადიციის სახეცვალება, ოღონდაც ფუძე-პარადიგმის შეურყვნელად – მისი შერყვნისას უკვე სულ სხვა რიგის ფეოქმენტან, ანუ მდარე კიჩთან გვაქვს საქმე. რაღა თქმა უნდა, ხალხურ ხელოვნებაში თავისებურად ცხადდება რომელიმე კონკრეტული ქვეყნის თავგადასავალიც, ოღონდაც არსობრივად, რასაც სხვადასხვა რიგის “სუპერ-ინდივიდუალური”, გნებავთ ათასწლეულთა გადასწვდომი (გრ. რობაქიძის პერიფრაზი), “ბიოგრაფიულობის” სახეც კი შეიძლება ჰქონდეს. ეჭვი არაა, რომ “ნიადაგობრივობა” მისი ძირეული თვისებაა – ნიადაგობრივობა აქ თავდაპირველობასაც ებმის, ყოველივეს აღმომაცენებელ მინასაც, და მუდმივობას, მარადიულობას (ა. ოქროპირიძე): ხალხური ხელოვნების “კონსერვატიულობა” არის არა კაპრიზი თუ თვითმიზანი, არამედ პრინციპი, რომელიც ეფუძნება რა მყარად, გამოცდილად, აპრობირებულად მისანდობელს, კი არ არღვევს, ანდა უკუაგდებს, არამედ ხვენს, “ჩამოქნის” მას ცოცხალი ნიუანსებით, იმპროვიზაციულობით (გ. გუსევი), ვარიაციულობით (საკითხთა ამ წრეს იკვლევს ჩვენში გ. დავითაშვილი). ის არასოდეს ივიწყებს “მუდმივმისამართავს”, ლერძულს, რითაც მოგვაგონებს ტრადიციულ საცხოვრისში სიცოცხლის მუდამყვამს ამაღლოძინებელ ღველფს “ბირთვისებრი” კერისა, რომელიც თავს უყრის ოჯახის მიკროსოციუმს. იგი აქტუალურად, კრეატიულად მნემონიკურია.

არსებით თვისებად ხალხური ხელოვნებისა მიჩნეულია ასევე კულტურის ცოცხალი მეხსიერება, ცოცხალი მატარებლობა თუ გამტარობა. მართლაც, “ზეპირი” ცოდნა ხშირად განუზომლად უფრო

შესისხლხორცებულა, ვიდრე ფიქსირებულ წყაროებზე ორიენტირებული. ამის საკირველი მაგალითია არტემ ერქომაიშვილი, რომელმაც ორიათასამდე საგალობელის სამივე ხმა იცოდა. არანაკლებ საყურადღებოა ფაქტი იმ უნივერსალთა არსებობისა, რომელნიც საკუთრივ თავში აერთიანებდნენ მინისმუშაკსა და მესაქონლეს, ფანდურზე ძველებურ ბალადათა შემსრულებელსა და საცხოვრისის აღმმართველს – ასეთ ადამიანებს თავადაც შევხვედრივარ რაჭისა თუ ქართლის სოფლებში. ამდაგვარ პიროვნებათა ცხოვრების წესთან ძალიან ახლოს იდგა ვაჟა, ხოლო მას რამდენიმე გარედან ესწრაფვოდა ლ. ტოლსტოი. ამერიკელი მკვლევარი ლ. მამფორდი მსგავს პიროვნებათა შესახებ მსჯელობისას, გამოჰკვეთს თავისებური “ჰომეოსტაზურობის” მატარებელი სოფლის სივრცის სპეციფიკურობას, რომელსაც ძალიან მაღალი ხარისხი გამოარჩევს თვითორგანიზებისა და კულტურის მთლიანი ხატის” მატარებლობაც.

ძირის ძირეული, თუმცა ალბათ “ქვეცნობიერი” ორიენტირი ხალხურ ხელოვნებაში – ის დაკარგული საღვთო მთლიანობაა, რომლიდანაც ის ამომდინარეობს, და რომლისკენაც ისვე ისწრაფვის მუდამუჟამს – ლაკონური, საკუთარი, შთამბეჭდავი სამეტყველო ენით.

რაც შეეხება უბრალოებას: ეს პრინციპი ხალხური ხელოვნებისა არის არა მხოლოდ ხერხისმიერი, არამედ არსობრივი: უბრალოებაში ერთგვარად იხილვება “ბრალის არ მქონებლობა”, ანუ შეუბღალავობა, შინაგანი სისუფთავე ფორმათქმნის ეს წესი მართლაც მსოფლგანცდისეულია; აქ თავს ორგანულად იჩენს ეკონომიურობა, ბუნებისეულში ჩარევის თავისებური, “თავმდაბალი” მინიმალიზმი. არასოდეს იკარგება სწორედაც რომ ბუნებისეულობა მასალისა, მისი თავდაპირველობა. დამუშავების ხერხთა მითითებული და შესაბამისი ეფექტურობა, “დანურული”, მიზანშეწონილი სიმარჯვე. ყოველი ამ “კომპონენტით” ჩენილი გამომხატველობა იმთავითვე საჩინოა და ცხადყოფს ჩვენებური ხალხური ხელოვნების არსებით მახასიათებელს - სახელდობრ: ღრმა, მომცველი “დაუტყვეველი” ინფორმაციის “ჩანწეხილობას” მეტად სადა ფორმებში.

მასში ზოგან ნიშნობრივობამდე “რედუქციული”, მაგრამ იმავდროულად “საცნობი” მორთულობითი სისტემები - ძლიერი ხელშემწყობია ჭვრეტის ინტენსიფიკაციისა. მის ტექტონიკურ ფორმათაქმნაში (გ. დავითაშვილი) შეიძლება “კეთილანაგობაც” დავინახოთ, რაც აღემატება წმინდა ფორმისეულ მხარეს, ვინაიდან არსებითად ატარებს სამყაროს “მოდელის” სახეს. წეს-რიგი ამ შემთხვევაში არაგარეგანი მახასიათებელია, “კოსმო-გრამულობის” ჩვენში ადამიანური მასშტაბით წარმომჩენი.

ზოგადად, ხალხური ხელოვნება საკმარისად “მარტივი” (ი. ხუსკივაძე), ძალიან უშუალო და “მოკლე” გზებით (რასაც აქვს ამოუნურავი საფუძვლები და შრეები – სრულებით გამომრიცხოვნი სქემატიზმისა) აღწევს თავის ხატოვანადაც დამაჯერებლად ხორცშესხმულ საწადელს. ამ კონტექსტში შესაძლოა გავიხსენოთ წრფე, რომელიც გულისხმობს ორ წერტილს შორის უმოკლეს მანძილს, ხოლო თავის მხრივ - “წრფელი” (გულმავალის ნიუანსითაც), ერთგვარად იგულვებს მიზნის მიღწევას გაურთულებელი, სწორედაც მიუკიბავი (გრ. კიკნაძე) პირდაპირობით, სინაღდით, დამარწმუნებლობით, რაც ამასთანავე შინაგანად ნდობასაც შეიცავს, ხოლო ნდობა კი - რწმენით სასოებასთან დაკავშირებული, აღმოცენებულია ყოვლისმომცველი სიყვარულიდან. ხალხურ პოეზიას ხომ გულით უყვარს პანია ყვავილიც (რომელშიც მისტიურ სიღრმეებს სჭვრეტს – ვ. კოტეტიშვილის თანახმად), ნაყოფის უშურველად მომცემი, “მსხვერპლური” სკნელთამაკავშირებელი ხეც, მთაც, რომელიც ძველ ტრადიციაში ზეციურ სამყოფელთან მიმაახლოებელია, იგივე ციური სფეროც, მასზე “მსხმოიარე” მნათობებით, მთელი სასიკეთო ბუნება, “შეხმატკბილებული” კაცთსამყოფელთან (ცხადია, მის “საშიშარ”, უცხო, “ინფერნალურ” ძალთა გარდა); თუმცა მთავარი ისაა, რომ პირველად იგი აღიქვამს უზენაესს, და აი, ამ საღვთო პირველწყაროს გადამწყვეტად აღქმისას, ამასთანავე რალა თქმა უნდა,

გულგახსნილია “ღვთის შვილთა” - ადამიანთა მიმართ. გახსოვთ ალბათ მართლაც უმაღლესი სიბრძნის მატარებელი სტრიქონები, უფრო კი ამონათქვამი:

“ყველა ადამის შვილი ვართ,
თათარისც ჩვენი ძმა არი...”

აქ ხომ “იდენტურობისა” და საკუთარი პიროვნულობის სრული მატარებლობისას, ისეთი საზღვართა გადამლახავი თავისებური სიდიდეა, რომელიც ჩვენი კულტურის სულიერ სიმაღლესაც გვაუწყებს...

უკვე ითქვა, რომ ჩვენშიც (და ეს ძალიან თვალსაჩინოც არის), ხალხურ ხელოვნებას ახასიათებს არაგარეგანი, ძირეული სისადავე, რომელიც ძალიან ინტენსიურია. მასვე გამოარჩევს არაარსებითის რადიკალური უარყოფა, ზოგადობის მაღალი ხარისხი (შეად. ნ. დოვლეტოვი), რაც მოწმობს მძლავრი მსოფლგანცდითი თუ “კულტურის ეკოლოგიური” ფილტრის არსებობას. ჩვენ შეგვიძლია აქ მოვიხმოთ მამა სერაფიმე როუზის თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც – ქრისტიანული სწავლების “უბრალოება”, ეს თვით ჭეშმარიტების უბრალოებაა, რადგანაც იგი ნათელია იმ ამღვრეულობის სანაცვლოდ, რაც თანამედროვე ცნობიერებაში არსებული ნაირგვარი ცდომილებებიდან და ცარიელი სპეკულაციებიდან მომდინარეობს. ჩვენს ხალხურ ხელოვნებაში კი ქრისტიანული სულისკვეთება, ზოგან უფრო დაბინდულად, სხვაგან კი გაცილებით გაცხადებულად – ეჭვსგარეშეა, ვინაიდან მასში სუფევს უღრმესი შინაგანი სისუფთავე, საკრალურობის ღრმა განცდა, ზოგან “სილბო” და ერთგვარი, “მახლობლური” განწმენდილობა ამაოებისაგან, რაც ამოიკითხება რელიგიურობით ღრმად გაჯერებულ, მთელი მასშტაბურობისას, “შენიანად” ქცეულ მრავალჟამიერშიც, საფლავის ქვათა სატაძრო პლასტიკასთან თუ შემკულობასთან შეხმობილ სახისმეტყველებაშიც, დარბაზის გვირგვინული გადახურვის “გასხივოსნებულ” გუმბათოვანებაშიც, და იმავე ხალხურ პოეზიაში, სადაც პირდაპირ ნათქვამია: “პირველად ღმერთი ვახსენოთ, ის უფრო დიდებულია...” არც არის დასავიწყებელი, რომ ზეპირსიტყვიერება მკაფიოდ ასხვავებს გრძელი სოფლისეულსა და ნუთისოფლისმიერს, როდესაც გამოჰკვეთს გადამწყვეტ ხედვას, ბავშობიდანვე შესისხლხორცებულს მრავალი თაობის მანძილზე; იყო და არა იყო რა (საუბარია ნუთისოფლისმიერზე, “მყოფობა-არმყოფობას” შორისზე), ღვთის უკეთესი რა იქნებოდაო. (ღვთისა, რომელიც განაგებს ყოველსავე, “მორიგეა” (ვ. ბარდაველიძე), მათ შორის რაღა თქმა უნდა - იგი გრძელი სოფლისეულ სანყისისაც აწესრიგებს.

ხალხურ სიტყვიერებაში ამ სხვაობის გაცნობიერება იმასაც გულისხმობს, რომ ეძიებს, უკეთ კი საცნაურყოფს მიწიერის, ამქვეყნიურის კავშირს ზემატერიალურთან, აღმატებულთან. ამისათვისაა მოხმობილი კულტურის სხვადასხვა ფორმები, რომლებშიც, რაიმე სახის, ზოგან თვით მძაფრი დინამიკის არსებობაც კი, (მაგ. ორნამენტში, სიმღერაში, ანდა ქორეგრაფიაში) მიმართულია კვლავ და კვლავ არა ამოსკენ, უარყოფს ყოველსავე შემთხვევითს, მხოლოდ ნებისმიერს და მით უფრო, უმისამართოს...

უდავოა, რომ ხალხური ხელოვნება არ ხასიათდება მსოფლმხედველობრივი რყევებით. იგი ღვთის სასოებით ღრმად არის გამსჭვალული - მაშინაც კი, როცა უარყოფილი კი არა, არამედ მხოლოდ დაბინდულია ქრისტიანობის გაცნობიერება საქართველოს მთიანეთის ნაწილში. ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია ვისაუბროთ მთაში მ. რანერისეულ “ანონიმურ ქრისტიანობაზეც” და ამასთანავე, საბოლოო ჯამში, მაცხოვარის ურყევ ერთგულებაზეც. მართლაც, ჩვენი მთის მოსახლეობა, საქართველოს ჭეშმარიტი ფორპოსტი, საკუთარ თავს ქრისტეს მხედრად, საღვთო მეომრად მიიჩნევდა.

* * *

ხალხური ხელოვნების სახილველში აუცილებლად იჩენს თავს ბუნებისმიერის (“ეკოლოგიური” ასპექტი), ადამიანურის (“ანთროპოლოგიური” ასპექტი) და საღვთოს (“რელიგიური” ასპექტი) თავდაპირველი, მტკიცე ერთობა. რაღა თქმა უნდა, ყოველივე აქ საზრისმოცემულია საკრალური პირველსაწყისით, მაგრამ თანადროულად, აღიარებულია საკუთრივ სასიკეთო ბუნებისადმი თანხმობა, მისი ღრმა ნდობა (გ. ასათიანი). ეს ცხადად ჩანს ერთ, ჰიმნური ხასიათის რაჭულ სიმღერაში, რომელშიც უკიდევანო, გულისხმიერი სიყვარული გავრცობილია ცოცხალ არსებებზე, სულდგმულებზე, მთელ ქვეყნიერებაზე... ქართველ ეთნოლოგთა შრომები ნათელყოფს, რომ არა მხოლოდ საკულტო ხეებისადმი იყო მიმართული ერთგვარი სასოება (ნ. მართ ხომ ხატი და ხე ერთი ძირიდან მომდინარეა), არამედ როგორც ითქვა ყვავილთადმიც: - იმავე ხალხურ პოეზიაში ხომ განსაკუთრებულია მათდამი დამოკიდებულება. ცნობილია, რომ ისინი უკვდავების იდეას გამოხატავენ, როგორც უმცირესში – მაღალი ჰარმონიის მატარებელი, თვით ღვთიურთან წილნაყარნიც კი, სიკვდილის პირად მისულთა გამომაბრუნებელი... (ნ. ბრეგაძე).

ასე, რომ ხალხური ხელოვნება ჩვენში, ძალიან სპეციფიკური სისადავით, ატარებს საზეოს, ბუნებისეულისა და ადამიანურის ერთიანეუყოფელობას.

ღვთიურ-საკრალურის საწყისი ხალხურ ხელოვნებაში საცნაურყოფილია უბრალო, მაგრამ უტყუარი “კეთილ-აღნაგობის” პრინციპით. ის შედარებით მარტივი ფორმით ასხამს ხორცს ღრმა ჰარმონიას, რომელიც იმთავითვე სანდოა, უყოყმანოდ გულმისავალი, ამომწურავი და მწყობრი. იხილვება ასევე “ხელთქმნილად” წარმოჩენილი კავშირი გამოსაყენებელი მასალისა და დამუშავების ხერხებს შორის (გ. დავითაშვილი); არსებითად აქ წინარე დიზაინერულად “მინიმალისტურია” ტექტონიკურობა, რაც მსოფლმხედველობითი, უკეთ – მსოფლგანცდილი მახასიათებელია. უბრალოში “ხალხური ოსტატი” არათუ ბრალის არ მქონებელს, არამედ ისევ და ისევ შეუბღალავსაც, შეურყვნელს სჭვრეტს.

ფართო აზრით, ხალხური ხელოვნება აუცილებლობითაა, ყოფითიც, მის გარდაუვალ მოთხოვნათა მხვედრი, მაგრამ დიდად აღემატება ყოფითობას, ვინაიდან განუზომლად “გადასცდება” მხოლოდ ყოველდღიურ მოთხოვნებს. საქმეც ისაა, რომ ხელშესახებ-წარმავალში იგი ავლენს მდგრადს, მუდმივს. მაღალი სულიერება, ზოგან თუნდაც შედარებით დახვეწილად, სხვაგან – უფრო “ოკრო-ბოკროდაც”, ყოველთვის მონვდილია უპრეტენზიოდ, ხშირად მარჯვე სიმარტივით.

ხალხურ ხელოვნებაში არსებითია მჭიდრო, ნაკლებ დისტანციური, თუმცა სრულად კულტურისმიერი თარგმანება ბუნებისეული რიტმებისა, რასაც თან ახლავს იმავე ბუნებისეულ სტიქიებთან სიახლოვე – საკმარისად ხელშესახებიც. მკაფიო არტიკულირებულობა აქ არ უპირისპირდება, არ უშლის გარემოსთან თანაზიარობას, მისით განმსჭვალულობას. ხალხური ხელოვნების “დანურულობა” განტვირთულია ზედმეტსიტყვაობისგან. ამასთან, ამ რიგის განტვირთულობას ახლავს ძლიერი კონცენტრაცია, თავმოყრა – ფოკუსირება (შეად. ა. ვოლსკაია). ზოგადად, ხალხურ ხელოვნებაში თითქოსდა ერთგვარი “მისანვდომობა”, “აქ მოყვანილობა” სინმინდისა, რათა ადამიანი უკეთ “მიიზიდოს” ჭეშმარიტად ფასეულისაკენ. “ტრანსცენდენტური ღირებულებებისაკენ” (გ. რიკერტი). რაც შეეხება, მაგ. ორნამენტის ნიშნობრივობას, იგი ხელშემწყობია ერთგვარად “მიზანმიმართული წარმოსახვისა” შეკუმშულად, თვით “რედუცირებულადაც” კი. მასში უსასრულო, დაუტევნელი და მისტიკური, ამავე დროს, თითქმის “ელემენტარულია” – ამაშიც ჩანს ფართო ამპლიტუდა, ზოგან თვით “ძაბვაც კი ბინარულ საწყისებს შორის.

* * *

რაც შეეხება ხალხური ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივ ანონიმურობას, რაზეც არაერთი მკვლევარი ამახვილებს ყურადღებას – უდაოდ ასევე მსოფლგანცდითი მახასიათებელია, და მოწმობს თავმდაბლობიდან და ღრმა რელიგიურობიდან მომდინარე მიმართებას საკუთრი ქმედებისადმი, ვინაიდან აქ გადამწყვეტია ინდივიდუალობის, პიროვნულობის უთუო მატარებლობისას ზე-ინდივიდუალური, ჭეშმარიტებისმიერი, აუცილებლად მიღებულ-ალიარებული, არსობრივი, ღრმად გაშინაგანებული. ამ შემთხვევაში თავსმოხვეულობასა და “ცენზურულობაზე” საუბარი მართლაც არაადექვატურად უნდა ჩაითვალოს.

ხალხურ ხელოვნებაში ჩანს არა იმდენად და არა მხოლოდ “ესთეტიკური” ინტერესი, არამედ, როგორც ვნახეთ, ფართო სოციუმისათვის ძირეული მოთხოვნა მოწესრიგებული, გულმისავალი, დიდნილად განწმენდილი, დამამშვიდებელი, უსაფრთხო (გ. დავითაშვილი) გარემოს შექმნისა, სადაც ერთობის სული არის სავსებით ბუნებრივი, ნრფელი მოკლებული საგანგებობას, “თხზულობას”. მაღალი სულიერება და “ყოველდღიური” ყოფითობა აქ განუწვალელებელია.

ხალხური ხელოვნების (მათ შორის ვიზუალური, საგნობრივი ფოლკლორის) ნიმუშები გამორიცხავს გაუცხოებას – თავისი ზემოხსენებული ანთროპომორფულობის “განგრძობითობის” გამოც. მისთვის საბოლოო ჯამში ნიშანდობლივია ბალანსი, ნონასწორობა “კულტურა-ბუნებისეულსა” და “ბუნება-კულტურისეულს” შორის. ხალხური ხელოვნების “ბუნებითობა” ჩანს წმინდა მასალებრივი თვალსაზრისითაც და როგორც აღინიშნა, ბუნების ამოუწურავ რიტმთა უტყუარი გაშინაგანების მხრივაც.

ითქვამს, რომ ტრადიციონალიზმის პრინციპი, გამოვლენილი შესრულების ხერხებში, პლასტიკურ კოდში, აღნაგობაში და სხვა. არის არა თვითმიზანი, არამედ უბრალოდ – ნაღდი პრინციპია, მაღიარებელი სიმდგრადისა, სიმყარისა, სიმტკიცისა, “გრძლივად” გამოცდილის დამაჯერებლობისა; მისი ღირსების წვდომისა; დროით დადასტურებულის, თუგინდ “გამობრძმედილის” ნამდვილობისა.

ხალხური ხელოვნების არსებითი მახასიათებელი კიდევ სამყაროს ერთიანი სურათის (მ. ნეკრასოვა) გარკვეული “იზომორფულობაა”, მგვანება-სიახლოვე. საზიარო გადამწყვეტი “სისტემურობა”; ამასთან, ის იმპროვიზაციულიცაა (ვ. გუსევი, ნ. ჩისტოვი). ნიუანსთა საკმაო, თუმცა არა თვითკმარ სიმდიდრეს, ახლავს მიკროსტრუქტურათა დონეზე სწორედ თავისუფალი ხელთქმნილობა. აქ მყარი ორიენტირები შეუღახავია, ხოლო იმავდროულად მოქნილობა, ხანაც თვით “ირეგულარულობაც” კი იჩენს თავს ზემოხსენებული ფუძე-პარადიგმის ხელშეუხებლად. ხალხურ ხელოვნებას ამასთანავე ახასიათებს ამა თუ იმ ეპოქის გამოწვევაზე ადექვატური პასუხის გაცემის შესაძლებლობაც, სანამ კულტურის ეკოლოგიის პრობლემა (დ. ლიხაჩოვი) განსაკუთრებული სიმწვავეით არ იჩენდა თავს XX ს-ში, რისი ნიადაგიც გაცილებით ადრე იქნა მომზადებული.

გამოიკვეთა, რომ ხალხური ხელოვნების სხვადასხვა დარგს აერთიანებს უბრალოში მუდმივობის, საიდუმლოსმიერის მატარებლობა. მას საკუთარი “არხები” აქვს “მეტაფიზიკურის” წარმოჩენისა. ხალხურ ხელოვნებაში ხელის ჩარევა თითქოსდა მინიმალურია, თავდაჭერილი, მაგრამ ტრანსფორმაცია სრულად აღწევს მიზანს. მართლაც, საზრისით გაჯერებულ, ფასეულობათა “მცველ” არტეფაქტებში, ხდება “მახლობლური მუდმივობის” გამოხატვა წარმავალში, განეფინება მარადიულობის მაუნყარი კონფიგურაციები და სტრუქტურები. აქ “მატერიალურ-ნატურალურის” სრული შენარჩუნებისა და ცხადყოფისას, მისსივე წიაღში იქსოვება და იკრიბება “შეკუმშულად” – პირველსაწყისეული, ერთგვარად შორეული, თვით სინმინდისეულ “მიღმურთან” მაკავშირებელ-

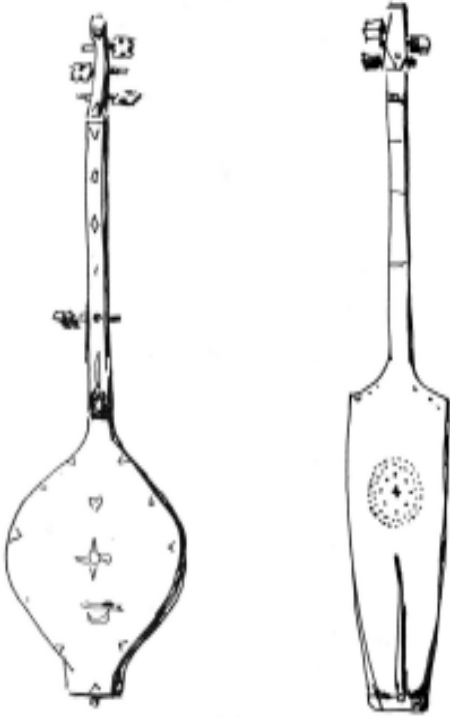
მაზიარებელი, რომელიც ადამიანის ფსიქიკისათვის მისაწვდომ ფორმებს იძენს (რამიც თავისებური, წყალობითი სანყისიც ძევს). ამ კონტექსტში მას გახსნილი აქვს საკუთარი არხები როგორც ბუნებისმიერთან, ისე საკრალურთან კავშირისა და ურთიერთშემსჭვალულადაც. ითქვა ისიც, რომ მასშივე ანთროპომორფულობის შეფარული, არაპირდაპირი, მაგრამ ღრმა მატარებლობაა, ის ადამიანური სანყისის ნაირგვარი “კვალის” შემცველია თავისი სიმწყობრითაც, ფორმის ერთგვარად “ვიტალურად” ინტენსიური სიცოცხლითაც, ხელთქმნილობითაც, არათავსმობხვეული, უპრეტენზიო სპირიტუალურობითაც - ანუ აქ იხილვება, რომ ადამიანი საკუთარი თვისობრივობისა თუ “შინაგანობის” “პროექტირებას” ახდენს ხალხურ ხელოვნებაში, რომელიც დიდი მასშტაბის მომცველი საზოგადოებისათვის (აქ მხოლოდ მწარმოებელი ფენა როდი იგულისხმება) საყოველთაოდ მისაღებ, მიმზიდველ და მისაწვდომ (რაც მნიშვნელოვანია) ფორმებს იძენს.

დავინწყოთ კონკრეტული მაგალითებით:

აღიარებულია, რომ სახოვრისი უპირველესი მოდელია ადამიანის შესაქმნისა, სამყაროს ხედვა-ქმნის ერთობისა (ანუ აქ იგულისხმება სამყარო როგორც ბუნებითი, ისე კულტურისმიერი – თავის ერთობა-დიალოგში, მიმართებათა მთელი მრავლისმომცველი სპექტრით). სწორედ სახლი – კოსმოსი (და არა მხოლოდ სახლი – სადგომი) ტრადიციული ხალხური ხელოვნების უპირველესი მახასიათებელია. აქ იგულისხმება მისი კავშირიც პირველსტიქიებთან – მაგ. მიწასთან თიხატკეპნილი იატაკის, “სოხანეს” სახით ძველებურ საცხოვრისში; ცეცხლთან, რომელიც უკავშირდება კერას – ის კი, თავის მხრივ, არის “კვრივული” ალაგი, (ზ. კიკნაძე), სადაც ანალოგია უჯრედის ბირთვთან უნიადაგო სრულებითაც არ ჩანს. ცნობილია, რომ კერა უპირველესი ორიენტირია, სივრცის მარგანიზებელი, ოჯახის “მიკროსოციუმის” შემომკრები, სადაც “თამაშდებოდა” საოჯახო რიტუალები და იკვრებოდა თაობათა შორის მტკიცე კავშირი.

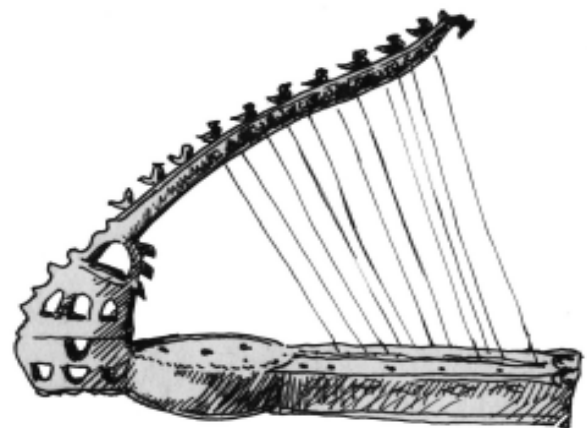
ლ. სუმბაძის მიერ შესწავლილ დარბაზის ხუროთმოძღვრებაში ერდოიანი გვირგვინი, აღქმის პროცესში გუმბათისებრი (გ. ჩუბინაშვილი), ტექტონიკური ანარეკლია ცის საუფლოსი, ხოლო დედაბოძზე დატანილი თუ “დაბრძანებულ” მნათობები (რომელთა საზრისი ფუნდამენტურად შეიმეცნა ირ. სურგულაძემ) - ასტრალური სფეროსი. დედაბოძი არა მხოლოდ სკნელთა მაკავშირებლადაა მიჩნეული, არამედ სიცოცხლის ხის, (ა სოხაძე), საკრალური მცენარის კრებითი, არსისმიერი ხატია, სამყაროს “ღერძია”, (მ. ელიაძე), რომელიც აერთებს მიწის წიაღს და “სინოტივეს”, წყალსა და მიწას ზეცასთან. (შეად. ი. ვ. გოეთე). ის თითქოს “ფესვგადგმულია” “ქტონურ” სანყისთან მიმართებით კერასთან ერთობლიობაში, და ამასთან, გრავიტაციას სძლევს, “ზენა სფეროებს” მიეახლება – ძლიერ ჰელიოტროპული თუ “ასტრალო-ტროპულია”. ამსთანავე იგი ადამიანისებრ “აღმართულიცაა” - ის უხილავ ძალებთან შეკავშირებულიც ჩანს, რაც დასტურდება “სვეტის ანგელოსის” ხსენებით (ვ. ბარდაველიძე) ერთ ძველ რელიგიურ ტექსტში. შესაძლოა, უფრო მცირე მასშტაბით, მაგრამ მაინც ეჭვმიუტანლად (გ. ჩიტაია), კოსმოგრამულობა ახასიათებს ძველებურ ავეჯსაც, რომლის პლასტიკური ნყოფა, კონსტრუქციული სიცხადე, “ნახნაგოვანება”, მკაფიოდ ტექტონიკური აგებულება და უთუოდ “იდუმალმეტყველი” დეკორის რეპერტუარიც, არსებითად იმავე სახისაა, რაც ჩვენ გვაქვს დედაბოძში. (შეად. ლ. ბედუკაძე).

თავისებურ “მესამე რიგს” მსგავსი მორთულობისა საკუთარ თავში იკრებს ისეთი “ხელსაპყრობი” და პორტატული ნივთები, როგორც საკრავებია – მაგ. ჩანგი, ფანდური თუ სხვანი, რომელნიც ამ სახის მორთულობის წყალობითაც, საკუთარ არსს, ალბათ კიდევ უფრო სრულად გამოხატავს, ვინაიდან “მწყობრში” მათი ბგერადობისა და თავად დეკორის სიმწყობრეში, ღრმად საზიარო ნიშნების გულისხმაყოფაა შესაძლო.



რამდენიმე მაგალითი ტრადიციულ ინსტრუმენტთა სამყაროდან: ფანდური, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში მარტივად და “პრიმიტიულადაა” მიჩნეული, სინამდვილეში მეტად საინტერესო ფენომენია მრავალკონტექსტუალურობით. იგი თავის დროზე ექსტატიურ ცეკვათა თანმხლებიც იყო (ვ. ბარდაველიძე), უარქაულეს პლასტებში გამყვანიც ეპიკურ ბალადათა შესრულებისას, ლექსთა “ამოთქმის” ხელშემწყობიც (ვაჟასთვისაც), კერასთან მიმსხდარი გლეხკაცის ცეცხლის სტიქიასთან უკეთ მიმმართველიც”, “ქორბელელას” ერთობ შთამბეჭდავი რიტუალის თანამონაწილაც, (ქ. ალავერდაშვილი), “დამოუკიდებელი” მთიან ლანდშაფტთან ამაღელვებლად შემასისხლხორცებელი ჰანგის დამბადებელიც, “სხვიმოსილად” სატრფიალო სიმღერის ჩამაგონებელიც... მისი შემღწევი (კ. ვაშალომიძე) ჟღერადობა, ხის სტიქიის პირველადი, შუაგულისეული სინაღდიდან ამომდინარი, იმავდროულად, თავისი გაფიცხებული რიტმებით სწორედ რომ ცეცხლის სტიქიასთან ასოცირდება, და ზოგჯერ

ისეა რიტმულად ციბრუტისებრ “ჩახვეულ-ჩატრიალებული”, რომ ბორჯღალას თანადროულად “სხვივიერ-ბრუნავადი” ფორმის განწყობასაც ჰბადებს. ამ თვალსაზრისით ინტერესს მოკლებული არაა, რომ მაგ., რაჭული შუა-სახლის კერის შემადგენლობაში, ქვის ბორჯღალა იყო ჩართული, როგორც შეკავშირებული მცხუნვარებასა და ბრიალთან. იმავე ფანდურს კი ზოგან ახლდა ძველებურ ტაძართა მსგავსი თაღნარის რიგი, რაც უფრო “მაღალ” სამყოფელთან, ცის სფეროსთან თავისებურ მიზანმიმართებასაც გამოხატავდა. თუმცა ამ თვალსაზრისით ყველაზე გამორჩეული, სწორედაც რომ ჩანგია, რომლის მისტიკურ ხმოვანებაში ლამისაა პითაგორასეული “სფეროთა მუსიკის” იდუმალება სჭვივის. მის ერთგვარად რუვერბერაციულ, “შორიდან” მომდინარე სიმთაჟღერაში – უტყუარად ზემატერიალურთან მოზიარე, “ასტრალური” განწყობა სუფევს, მაშინ როდესაც მიცვალებულთა კულტთან დაკავშირებულ ჭუნირს (მ. შილაკაძე), თავისი ნაჯერი, ფაქტურულად ხაოიანი, “შეხებადი” აკორდული კომპლექსებით – მიწასთან, თვით გეოლოგიურ პლასტებთან (კ. ლაშქარაშვილი) “მივყავართ”. როგორილაა ჩონგური? იგი გამოირჩევა იმავე სახის ცოცხალი სინატიფით, რაც ახასიათებს კოლხური ოდა-სახლის უბრალოების შენარჩუნებისას, - “მსუბუქად დახვეწილ” აგებულებას, და გამჭვირვალე, ლანდშაფტთან “შეხმობილ”, “გულგახსნილ”, თუმცა ამასთანავე აპოტროპეულ, ჭვირულ ჩუქურთმას. ჩონგურის “აჟურული” ხმიანობა და ოდა-სახლის ჭვირული ორნამენტი თავისი ზოგან მოქნილი რიტმიკით, დემატერიალიზირებულის მნიშვნელოვანებით, ენერჯისა და გარკვეული, სპეციფიკური, თუმცა ასასგზით უსტრუქტურო სირბილის თავისებური შეხამებით ხანდისხან სხვა სტიქიასთან ზოგად მიმართებას “სახავს” ბუნე-



ბრივად – ეს არის სიცოცხლის აღმომაცენებელ-თაგანი წყალი; ესაა ზღვა, ეს არის კოლხეთის მიდამოებში მისი ტალღათამდინარება, მისი მსუბუქად უღევი ენერგია, თავისებური “თალოსოკრატულობაც” კი არაა მისთვის უცხო. ჩონგური ეხმიანება მედიტერანულ სივრცეებს, მისი ჩამოქნილი ფორმა კი მოგვაგონებს საკრალურ ბგერათა ზღვაში შეცურებულ ხომალდს...

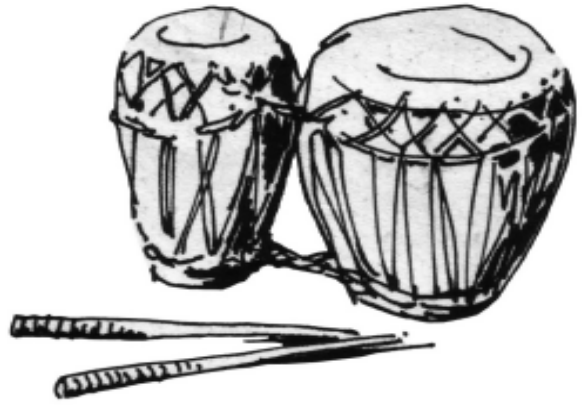
აჭარულ ცეკვებში ჩენილი, ელასტიკურად ტალღოვანი, თუმცა აქაც სტრუქტურული მოძრაობა, ასევე ეხმიანება ჩონგურის ხასიათსა და თვისობრივობას...

ამგვარად, გამოჩნდა საგულისხმო რამ: ქართულ ინსტრუმენტთა სამყაროში ცეცხლის სტიქიას მეტად ესადაგება ფანდური, მინისას – ჭუნირი, წყლისას – ჩონგური, ხოლო ასტრალურ სფეროს ეთნახმიერება ჩანგი. ამ კონტექსტში ალბათ, გამოსაკვეთია, რომ ფანდური დარბაზის კერასთან ჰპოვებს “კონტაქტს” (ცეცხლი), ჭუნირი - კვლავ “ქტონურ” კერასთან ერთად, მიწურ იატაკთან ძველი სვანური საცხოვრისისა, მაჩუბისა. ახლა ჩონგური? ის გეგონება, არგონავტთა მოგზაურობის, შორ მესხიერებას გადასწვდება, ხოლო ჩანგი კი “შინაურად” შეიგრძნობს თავს მნათობთა სამყოფელში.

ამასთანავე, ყოველი ეს საკრავი როდი იფარგლება ხისტად რომელიმე სტიქიის სფეროთი. აქ წამყვან ორიენტირებზე ვსაუბრობთ, თორემ ხანდისხან “ბინდისფერი” ხმიანობისას, მწუხრის ჟამს მთვარესთან “მოუბარ” ჩონგურს, სხვა დროს ძლიერ “ცეცხლოვანდაც” აჟღერებდნენ ბუხრის პირას, ხოლო ფანდურს კი ლირიკულ ჟღერადობასაც ანიჭებდნენ უწრფელესი და ესოდენ გულმოსახვედრი თუშური მელოდიების ახმოვანებისას. მთელ ამ მიმართებებში შესაძლოა ყველაზე საგულისხმოც კი იყოს ჭუნირისა და ჩანგის თანადროული ამეტყველება, როდესაც არსებითად ერთდება, “იკვრება”, უწყვეტობას საცნაურჰყოფს სკნელები... ამ ფენომენის სხვა “ვერსიად” მოჩანს დარბაზის “ტაძრული” სივრცის სიმლუტანური აღქმა, რომელშიც არათუ კოსმოსი, არამედ “ზე-კოსმიური” სანყისებრიც კონცენტრულად თავმოყრილია – აღიარებულია, რომ მასში კერის, დედაბოძის და გვრიგვინის სამერთიანობა, ანდა აღმამსწრაფი ცეცხლისა და “ჩამოსხვიოსნებული” შუქის ჭავლის შეხვედრა – განსაკუთრებით ზემოქმედია.

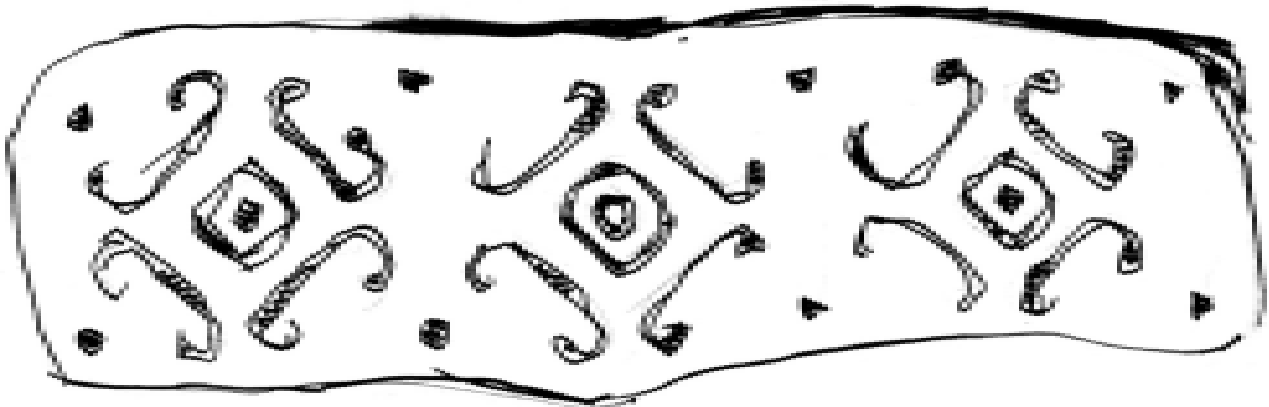
* * *

თავის მხრივ საფლავის ქვათა სამყარო უღრმესი გამოხატულებაა ადამიანის მიერ სულის უკვდავების რწმენისა. მასზე ასახული ადამიანთა გამოსახულებანი ასევე განწმენდილია ამოებისაგან, თითქოსდა “განდგომილიც” კია სიმძიმისა თუ გრავიტირებულობისგან. მათში იგულვება ადამის “არქეტიპთან” წილნაყარობა, შეუბლალავი პირველარსისმიერობა. აქ აღარაფერია ზედმეტად კონკრეტული, მაგრამ კონკრეტულობაც არაა მთლად განქარვებული – თუმცა არც განყენებული აბსტრაჰირებაა, არამედ, უფრო “ზღვარისეულობა” ჩანს. იბადება განცდა, რომ ადამიანში უპირატესად “ღვთის ხატის” სანყისია წარმოჩენილი. გამოსახულებანი თითქოსდა წარდგომილნი არიან, მათი იერი მხოლოდ ზოგადად საცნობია. “მიერსივრცის” ჭვრეტით განწყობაში, გამუდმივებულო-



ბაში. ჩანს სისადავე, “ნაივური მონუმენტურობა” (გ. ხოშტარია). ამასთანავე, რიგითის, უბრალოს, თითქოსდა “ჩვეულის” მნიშვნელოვანებას ახლავს ერთგვარი “გადართულობა” სხვა განზომილებაში. ადამიანთა გარინდული გამოსახულებანი, ზოგჯერ ვ. პროპიესულ “შემნეთა” შემახსენებელი ცხოველთა უფრო დინამიკური ხატებანი, საკრალური ნიშნები, მცენარეული, “აღორძინება – მკვდრეთით აღდგომის” მგულვებელი მორთულობანი, მხოლოდ ნაწილია ერთიანი საფლავის ქვისა, რომელიც თითქოსდა “იფარავს” ამ გამოსახულებასაც და შემკულობის ერთობილ სისტემასაც, საკუთარ “წი-ალში” იტევს თუ იკრებს მათ, რითაც მოგვაგონებს “დამცრობილ ტაძარს”, და ადრექრისტიანულ სტელებსაც ეთანახმიერება. (ქრისტიანულ ტრადიციასთან საფლავის ქვათა კავშირს ნათელყოფს ე. ნადირაძე). დამუშავების ხერხთა არაიშვიათი სიმარტივე აქ მიზნობირივია, შესაფერი საზრისისეული სისადავისა, როცა მიცვალებულის “სახე” წარმოჩინდება არა ზიზილ-პიპილებით, არამედ თითქოსდა “განშივლებული”, შეუნიღბავი, პირველარსისეული სისრულით. აქვე ჩანს უდიდესი სასოება მიცვალებულის შეწყალებისა.

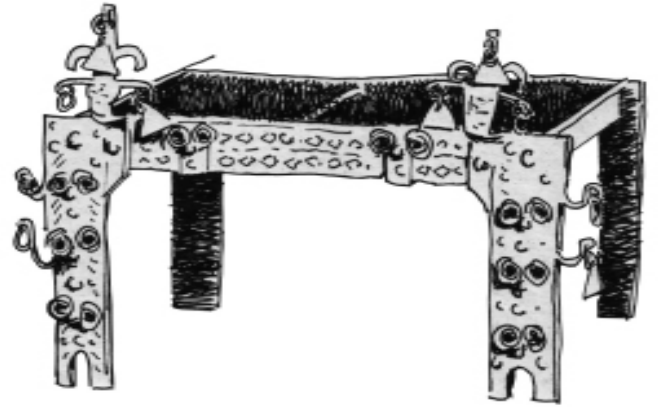
არსებითია ის საზიარო ნიშნები, რაც ჩანს მაგ. დედაბოდისა და საფლავის ქვათა რეპერტუარში. აქ მათზე მნათობთა სამყაროს “დაბრძანებაც” იგულისხმება, რაც ცხადია, ცასაც იგულვებს. საგულსხმოა, რომ საფლავის ქვებში ფიგურათა თავს ზემოთ მორკალული თალი მიაწინებს სწორედ ცის საუფლოს, სადაც ზოგან ანგელოსთა იერატიული გამოსახულებანი გვეძლევა. სხვაგან ჩანს დედაბოდებზე დატანილთა სავსებით ანალოგიური, ჯვრისა და მნათობთა ერთობილი “კომპლექსი” თუ სხვ. ხაზგასასმელია, რომ დედაბოდსა და საფლავის ქვას შორის კავშირის მხრივ, ერთგვარი “შუამავ-



ლის” სახეს იძენს შემკობილი ბუხრები.

ბუხრის აღნაგობა (კვლავ ე. ნადირაძის მიერ შესწავლილი), სემანტიკურად და ფუნქციურადაც ახლოა კერა-დედაბოდის ერთობლივობასთან, (გ. ჯალაბაძე), ხოლო რეპერტუარით, დამუშავების ხერხებითა და ტექნოლოგიით, ზოგჯერ პლასტიკური “კოდით” – საფლავის ქვებთან. აქ საზიაროა სიცოცხლის ხის ვარიაციები, კონკრეტული გადაწყვეტით რომ სხვაგდება. დედაბოდის მორთულობა შედარებით “წმინდად” ტექტონიკურია და აბსტრაქტიზებულიც კი. ვეგეტაციურობა აქ გამოკვეთით პირობითია, მაშინ როცა ბუხრებში მცენარეული დეკორი გაცილებით საცნობია, მიუხედავად წმინდა ორნამენტისეული სახეცვალებისა. პირობითობა თუმც კი, აქაც საგრძნობია, მაგრამ ის ბევრად უფრო “რბილი” სახისაა: კერისეული საკრალურობა კია შენარჩუნებული, მაგრამ არა იმ ხარისხით “კვრივეულობისა”, როგორც დარბაზში. ბუხარი აღნიშნულ კონტექსტში (მიუხედავად მისი ზოგიერთ დარბაზში გამოყენებისა), განუზომლად მეტად ესადაგება, მაგ., კოლხური ოდა-სახლის აივანთა მორთულობას (გ. ჯალაბაძე). ამასთანავე, ისიც როდია ინტერესს მოკლებული, რომ ზოგიერთ ოდა-

სახლში ისეთი შემკულობა, სადაც საკუთარ ენაზე იმავე დარბაზის რეპერტუარი “აშკარად საცნობია – თავისი მნათობთა ტრიალით: მზით (“ბორბალით”), მთვარით, ჩანს, ცისკრის ვარსკვლავით, ჯვრით, რქის მოტივითა და სხვ. თანაც აქ “დღე-ღამე” გაერთიანებულია, ერთგვარად “გარინდულა”, “ერთიანი ფოლკლორული დროისა” (მ. ბახტინი) თუ სულაც “ზედროულობის” ხატი სუფევს, (შეად. გ. შატბერაშვილი) რაც უფრო დინამიკური ორნამენტული კომპოზიციებისთვისაც კი - ძირეულად მაინც არსე-



ბითია, ვინაიდან იერატიულობის საწყისი მათშიც მნიშვნელოვანია. საბოლოო ჯამში – ძველებური ორნამენტი ხომ თავადაც “დროზე ამაღლებულობის” განცდას ატარებს ხოლმე, რადგან რამდენადმე “გამყვანია” ფიზიკური განზომილებებიდან, ერთგვარი “უნყებაა” – ტრანსცენდენტურისა ტრადიციულ კულტურებში - იგი “საკრალურ-მნემანიკურია”, (ა. ლოტმანი), წინარედამწერლობითიც...

ახლა კი ოდა-სახლის ერთი თვისებრიობაც გავიხსენოთ: ესაა არათუ მხოლოდ გახსნილობა, არამედ უფრო გულგახსნილობა სასიკეთო ბუნებისადმი, მასთან ისეთი მჭიდრო შეხება, რომელიც “შეგებებულობას” შეგვახსენებს, რაც სტიქიების კვალსაც გულისხმობს ამ ნაგებობებში, რომლის ჩამოქნის, კრისტალურად აღიარებულ სტრუქტურასთან კონტრასტულ ჰარმონიას ქმნის ხის მასალაში ჩენილი ჟამისეული “ჩანანერი” მზის, წვიმის, თოვლის, ქარისა თუ სხვათა ზემოქმედებისა. სტიქიები, ბუნება, ირგვლივ გაშლილი გარემო სახლისა დიდნილად, მისივე “ავტონომიურობის” შენარჩუნებისას, მასში “შემოდის”, მასთან ერთობილად მყოფობს, და თავად სახლიც, როგორც ცოცხალი არსება, თითოქსდა “ესაუბრება” ლანდშაფტს, ეზიარება მის სივრცეებს. მაგრამ ამის გაცნობიერებისას უეცრად ჩანვდები იმასაც, რომ ასეთი როდია მხოლოდ სახლის მიმართება, რომელშიც ბუნების საიდუმლო “ვიბრაციებია” თავმოყრილ-გარდაქმნილი, არამედ იგივე ითქმის ქართულ სიმღერაზეც – აქაც ხომ ლანდშაფტის “სული” კიდევ უფრო ძლიერად შეიგრძნობა, პირდაპირ ფიზიკურად განიცდება – ქართული სიმღერის აჟღერებისას, მის ხმათშეხამებაში, მის “ხაოში”, მისსავე “თიხისებრ”, თუ მინისეულ ფაქტურაშია ჩაქსოვილი მთელი მარილი ამ მელოსის, რომელიც ამავედროულად, თავ-



ისივე ერთობის სულით ადამიანთა ხმათშეხამებისა, განივრცობა განუზომლად უფრო დიდი ერთობის განცდაში მთელ კოსმოსთან, და ის ეხმიანება თავისი მასშტაბით უკვე მისტიკურ სივრცეებსაც - რაც ყველაზე სრულად, თავისებური შეუდარებელი ზეობით – უკვე საგალობელშია წარმოჩენილი. ამდაგვარად, ქართულ მრავალხმიან ჰანგში, ნიადაგისმიერი, და “ზენა” იმგვარადვე ერთიანდება, როგორც ჭუნირისა და ჩანგის ესოდენ მომცველ თანხმოვანებაში, კერის, დედაბოძის და გვირგვინის ერთიანობაში, წრიული “ზემყრელოს” (ქ. ალავერდაშვილი, ლ. გვარამაძე) გრანდიოზულ ქორეოგრაფიაში თუ სხვაგან. და ამაზე ფიქრისას, ჩვენ უნდა გავიხსენოთ ინტერიერთა გამამშვენებელი, ძველებური ფარდაგები და თექებიც



(ქართული ნაბდის ნიმუშები). მათთვის დამახასიათებელია “სამყოფის გამყოფროვება” (ნ. აზიკური) – ინტერიერი მათი მეშვეობითაც იძენს განსაკუთრებულ მიმზიდველობას, თავისებურ სადა სისავსეს. ფარდაგის ორნამენტს გამოარჩევს “მარტივი” სისავსე, შეხამებათა მახვილგონივრულობა, ფერადოვანი თავდაჭრილობისას – საკმარისი ინტენსივობა და სიმჟღერე. ფერის კორექტული სისადავე და მოტივითა ცხადი აღქმადობა ურთიერთმისადაგებულობა. არაჩვეულებრივ დაბალანსებულობას აყალიბებს აქრომატული შავისა და თეთრის მაორგანიზებელი როლი (დ. ციციშვილი, ი. კოშორიძე), ლამისაა იდეალური წონასწორობა. ლურჯი, წითელი, ოქრა, მოოქროსფრო-მომწვანო და სხვ. იშვიათი გემოვნებით, სიფაქიზითა და იმავდროული მკაფიოებით გიზიდავს. “ფერი აქტიურია, მაგრამ არასოდეს – ზედმეტად მკვეთრი, არამედ მოზომილი, “ბუნებითად” ტექტონიკურად განთავსებულ სტრუქტურებში და მონახაზებში ის ორგანულადაა ჩართული. დამახასიათებელია ჟღერადობის თანაბრობა, რის შედეგადაც, არაფერია ზედმეტად აქცენტირებული და წონასწორობის დამარღვეველი, თავისი

თვალშისაცემი აქტივობით. ძლიერი ენერგია ამ ფარდაგებისა აღვსილია სასიკეთო განწყობით, “მტკიცებითი” და პოზიტიურია. მასში იხილვება “თერაპიული” დატვირთვა, სულიერი სიმშვიდისა და გარკვეული “სასიხარულობის” განწყობა.

ე. ნ. თექა ფარდაგზე უფრო ნაკლებ მკაცრია, მეტად ირეგულარულია (ნ. ცაგარელი), გამომდინარე ტექნოლოგიიდანაც და თავისებური ხატოვანებიდანაც, აქ თითქოს “ფერწერულად” შედარებით თავისუფალი მოხაზულობებია, თუმცა სიმეტრიულობის პრინციპი ნარჩუნდება, როგორც ნაკლებ მტკიცე, მაგრამ “საკმარი” მომწესრიგებელი. დეკორი ხშირად უფრო მსხვილმასშტაბიანია, უფრო “ენტროპიული” და “მფეთქვე” თავისი უთანაბრო მოხაზულობებით - მაგრამ აქაც უპირატესი კვლავ და კვლავ. სისადავეა. ნატურალური ფერთი მოგვარებულობა და ხშირად, ასევე “შავი-თეთრის” ბალანსი (დ. ციციშვილი), მათაც “აკავშირებს” ფიროსმანის სამყაროსთან (გ. ხოშტარია) სადაც “შავი-თეთრის” წონასწორობა, პირველსაფუძვლისეულია, და არა თუ მხოლოდ “გრაფიკულ” ეფექტს ქმნის, არამედ შესაძლოა, “დღე-ღამე” ბინარული ოპოზიციის ქვეცნობიერ გულვებასაც კი ატარებდეს საკუთარ თავში. ფარდაგის და თექის მორთულობაში ჩვენ გარკვეულ რეალურ სიახლოვეს ვგრძნობთ, მაგ., ოდა-სახლთადეკორის ნიმუშების მონახაზებთან, ისეთებთან, როგორც რომბიხვიების კომბინაციაა, ანდა წრეში ჩასმული ჯვართან - (რაც ხევესურულად არის “ხატი სიმარგვლივ შემონერილი”, (ვ. ბარდაველიძე, გ. ჩიტაია) თუმშურად “ჯვრიანთვალი”, “კვანჭულიან-თვალი” (ნ. აზიკური) და ა. შ.), თექებშივე დარბაზის დედაბოძზე აღბეჭდილ “გახატულისებრ”, ანდა რვიანისებრ კონფიგურაციებს ვხედავთ, რასაც მეგრულის საფუძველზე “ბრუო” შეიძლება ეწოდოს. მთვარეს, ჯვრისებრსა და სხვა სახის მონახაზებს, “ნაფოტა” კუნუბებს და ა.შ. ვხვდებით. მთავარი აქ ისაა, რომ არა მხოლოდ რეპერტუარშია საერთო ნიშნები, არამედ ამ მოტივთა მნიშვნელოვანების ხაზგასმაშიც – უფრო მსხვილმასშტაბიანად მეტად საჩინოდ – თექაში, და უფრო “გახშირებულად”, თუმცა მაინც მკაფიოდ – ფარდაგებში.

ახლა კი ერთ რასმე უნდა გაესვას ხაზი: ეს არის, მხატვრულად უზადო გემოვნებით გამორჩეული

ტექსტილის მეშვეობით – შიდა სივრცის თავისებური განწყობით “გათბობა”, მისი ქცევა არა თავშესაქცევ, არამედ განსაკუთრებულ სივრცედ მთელი ყოფითი ხელშესახებობისას. აქაც, მსგავსად დარბაზის მორთულობისა, მაჩუბის “ლაჭინდარისა” თუ სხვათა, იდუმალებით აღვსილი და თანაც მისანვდომი, “აქ მყოფი” ორნამენტი გიუფლებს, მოგმართავს, “გიღვივებს” სიმშვიდისა და თანადროული სულიერი ინტენსივობის განცდას. ეს ჩუქურთმათა რიგი ერთი მხრივ – შორეული, “მხმობელი” სინმინდის “სიგნალებია”, მაგრამ მეორე მხრივ – “შენიანია”, რალაცდაგვარად “შინაურიც” კი, ჭერქვეშ შემოსული, ოჯახის სინმინდის ნაწილად ქცეული, თავისებური “ხატის” ფუნქციათა მატარებელიც კი...



როგორიღაა ტრადიციული ჭურჭელი? ისიც თავის უბრალოებასა და უპრეტენზიოებაში, “თავმდაბლობაში” ერთგვარად “ღირსეულია” – თავისი ლამის რომ სკულპტურისებრ “ვიტალურად” აღვსილი ფორმით, (მ. სემიონოვა) საცნობ-შესაგრძნობული “ანთროპომორფულობით”, სრულყოფით ფორმებისა და მათზე დატანილი დეკორის “შიგნიდან” ამოზრდილობით, დეკორისა, რომლის ტალღოვანი ხაზები (წყლის სტიქია), რომბისებრი კონფიგურაციები (მინის მინიშნება), ლაპიდარული, “გაღვივებული” მცენარეების “ნიშან-ხატები” (შეად. ბ. რიბაკოვი) თუ სხვანი, საცნაურს ხდის სამინათმოქმედო კულტურის ამოუძიებელ სიღრმეებს, მევენახეობის მდგრად ტრადიციებს. თავის მხრივ, ამომწურავი პლასტიკურობის ძლიერ განცდას, კარგ არტიკულირებლობას, სიმარჯვე-მოხერხებულობას და სხვ.



უბრალო თიხის ჭურჭელი მოკრძალებულია იერით, მაგრამ ლაზათიც არ აკლია, ხოლო მოჭიქული ჭურჭლის “მოხატულობანი” ალბათ, ანრი მატისსაც მიიზიდავდა (ა. პოპია-შვილი). თავისი “ლაკონური სიცინცხალით ისინი უფრო საზეიმოა, სადღესასწაულო, მაგრამ საბოლოო ჯამში – თავდაჭერილი. მათი მორთულობის კონფიგურაციებთან, თექის დეკორის მოტივთა სიახლოვე, მართლაც ერთი რიგის “ესთეტიკას” ატარებს.

ახლა ძველი შესამოსელიც გავიხსენოთ. ძნელია დაასახელო ხევსურულზე უფრო თავდაჭერილი და შინაგანად მდიდარი სამოსი. უფაქიზესად მოოჭვილი, ნიუანსებით ამოწურავი და თანაც – მკაფიოდ მოწესრიგებული გულისპირი, არქიტექტონიკული, ლოგიკური ადგილმიჩენის მხრივ შეუდარებელი საზურგე დეკორი თუ “მოკუნუბებული”

არშები, ანუ დეკორის მთელი “მწყობრი” თავის საკრალური კონფიგურაციებითაც და აღნაგობის განთავსებისას წონასწორობა – ბალანსის ჩამოქნილობით, სრულებით იმავე სახის სრულყოფის მატარებელია, როგორისაც თუგინდ დედაბოდის შემკულობა - თავისი “გაიშვიათება-თავმოყრის” შეწონასწორებით.

ჩოხა ცხადია, ასევე “წარმოსადეგი” შესამოსელია, რომლის ტარებისას ადამიანი მორღვეული, უსტრუქტურო, არამემართული ვერც იქნება – სხვა შემთხვევაში, ყოველივე კარიკატურულ, გროტესკულ სახეს შეიძენდა. ეჭვი არაა, რომ სწორედ ტრადიციული სამოსის მაღალი წესრიგი და ქართული ქორეოგრაფიის სახიერი “კეთილანაგობა” (მაგ: ცეკვა ქართულისა) შესრულებისას ურთიერთგანუყოფელია. ქართულ ცეკვას, ყველაზე მკვეთრი, მძაფრი მოძრაობის დროსაც კი, არსად აკლია სტრუქტურის თავმოყრილობა, მოთოკილობა, თვითფლობა, რაც იმპულსთა, ემოციათა, ვიტალურ ენერგიათა მაღალკულტურული “მართვის” მიმართულობისა თუ მათთვის საზრისის მონიჭების “მატარებელია”. (გ. რობაქიძე). ის ხერხემალზეა “ასხმული”, ვირტუოზულობის დროსაც კი – არ იკარგება მტკიცე მოგვარებულობა მაგ. სვანურ ცეკვაში, სადაც კორპუსის სიმდგრადე და არტიკულირებულად დახვეწილი ფეხთა მოძრაობის მძაფრი დინამიკა არაჩვეულებრივ, დაუვინყარ, უმაღლეს რანგის კონტრასტულ ჰარმონიას ქმნის. ამ ცეკვის ძალში ენერგეტიკა ათკეცდება სწორედ იმის გამო, რომ აქ მუდმივი, შეკრული “უცვალეზადი”, მყარი, თავმოყრილი, და მოძრავი, დინამიკური, მსწრაფველი, მგზნებარე ერთმანეთს ავსებს, ერთმანეთის თავისებურებასაც გამოჰკვეთს და უკვე ახალ, “სხვა” მთლიანობას, განუყოფელ ახალ “რეალობას” ქმნის. ასეთი თვისობრივობა აქვს თუგინდ დედაბოდის მორთულობას, რომელშიც მთელი მძლავრი დინამიზმი მნათობთა მოძრაობისა, თუ თავად ბოდის ზოგან მკაფიო განშლა – აღმამდინარებისა, სიმძიმის მძლეველია და ზემატერიალურის “მოსურნე”, მაგრამ ერთგვარად, იქვეა მიმართულებამიცემული, არაა თვითნებური. აქ მოსაზღვრა დათრგუნვას კი არ იწვევს, არამედ მხოლოდ გეზისმიმცემ, “მართ” დატვირთულობას ანიჭებს ყოველსავე. ამავე რიგისაა თუშური სათავდაცვო კომპის მკვეთრი, “შევიწროვებადი” დინამიზმიც, რომელიც განსრულდება, “დაოკებას” და “წერტილდასმას” იძენს უალრესად შეკრული და ნათლად აღნაგი, საფეხუროვან – პირმიდული გადახურვის მეშვეობით; ანდა ავილოთ სვანური “მურყვამი”, რომელშიც ძალამოსილება - ენთაზისით გამძაფრებული, სავსე “სილონივრე” და საჩინო ენერგია ერთგვარად “შემტკიცებულია”, და “დაგვირგვინებულ-ჩაკუმშულიც” დუროთა ნახევარწრეების ურთიერთგანამტკიცებელი, დასრულებული რიგით. ყველა ამ გამოვლენაში კულტურისა ეჭვმიუტანელია სწორედაც რომ “უბრალე ენერგიულობა” (გ. ქიქოძე), და “პლასტიკური ჩამოსხმულობა” (გ. რობაქიძე).

ხალხურ ხელოვნებაში მარადიულობის “აურასთან” ერთად, უთუოდ არსებობს სასიცოცხლო ძალთა მინიჭების “ფუნქცია”, რომელიც არსებითიცაა. ეს ჩანს შრომითი პროცესების “რიტმულ” ხელშეწყობაშიც სიმღერის დროს, (შეად. ვ. გროსე), “თერაპიულ” როლშიც მაგ. ფარდაგისა, თექისა და თავის მხრივ, სიმღერა-გალობისა. უფრო ფართოდაც - მას ახასიათებს “განსულიერებული გარემოს” (შეად. ვ. იკონნიკოვი) ჩამოყალიბება, რომელიც კი არ უპირისპირდება ბუნებას, არამედ მასთან სრულფასოვან ჰარმონიას ქმნის, მრავალსახად უკავშირდება მას, აყალიბებს ზემოაღნიშნული. “კულტურა” ბუნებისეულის” (მაგ. საცხოვრისი) და “ბუნება კულტურასეულის” (მაგ. ვაზი) ერთიანობას, (რაც რაღა თქმა უნდა, “თავდაპირველი” პრინციპია). ოლონდ არასგზით – დიფუზურად.

ხალხური ხელოვნების სხვადასხვა დარგები ერთგვარად “ურთიერთგანამტკიცებელია”. ეს ძალიან კარგად ჩანს მაგ. სასიმღერო და სდაცეკვაო ხელოვნების სინთეზირებისას – ადრინდელთან ახლოს მყოფი სინკრეტიზმის მაგალითები (მაგ. უძლიერეს სვანურ გამოხატულებებში) თითქმის შეუბღალავი სახით იყო ბოლო დრომდე შენარჩუნებული, სადაც ბუნების გრანდიოზული, ზემძლავრი

გარემოცვა პირდაპირ აკუმულირებულია ბირთვისებრ ერთობილ, აკორდულ სამხმოვანებაში, რომელსაც რეზონირებს არანაკლებ უჩვეულო ენერგიით გაჯერებული ცეკვა. ახლა გავიხსენოთ ის წრე-წრეში ჩასმული, ძველთაძველი საფერხულოები, რომელთა ნაირმიმართულებანი ბრუნვა (ა. თათარაძე) აშკარად ესადაგება დედაბოძთა თუ მერხთა მორთულობაში კალაპოტმიცემულად წარმოჩენილ, სავსებით ანალოგიურ დინამიკურ ნონასწორობას, დინებას, მის ძალუმ, “მტკიცე” დაძაბულობას. ასეთ დროს ორნამენტი “გარინდულ რიტუალს” ჰგავს (ნ. აბაკელია), ხოლო თავის მხრივ ფერხული, გაცოცხლებულ, “კვრივულ” ჩუქურთმას შეგვახსენებს.

რალა ითქმის სუფრისეულ წესრგიზე, რომელშიც შემოქმედებითობა, თავისეუფლების სული, “შეჯიბრისეული” გარემო კეთილგანწყობის განცდასთან ერთად, მჭევრმეტყველებისა და ურთიერთდალოცვის ატმოსფერო, სიმღერის, ლექსის, ოხუნჯობის რიტმული მონაცვლეობა თამადის, როგორც კარგი “რეჟისორის” ნიჭზე, ოსტატობაზე, და პიროვნულ უნარიანობაზე მეტყველებს. სუფრა ჩვენს ტრადიციაში თავისებური “სინთეზია” სხვადასხვა რიგის შემოქმედებითი გამოვლინებისა თავის ერთობლივობაში, ხოლო მისი პირველადი “ტრაპეზულობა” ლიტურგიიდან უნდა იღებდეს სათავეს. აქაც – თავისეუფლება ადამიანთა ნიჭის გამოხატვისა, გარკვეული წეს-რიგის, ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმებულობის “გეზით” არის წარმართული. ამ ფენომენსაც გამოარჩევს თერაპიულობის საკუთარი ნიშან-თვისებები (ე. ჯგერენაია). სუფრაზე გამოთქმულ მიცვალებულთა მოხსენიებასა და საფლავის ქვათა “შენდობის შემთხვავ” ეპიტაფიებს შორისაც, უთუოდ არსებობს შინაგანი კავშირი. ამ ეპიტაფიებშიც, და ნასულთა ხსენებაშიც ჩადებულია ძალიან ღრმა რელიგიური შინაარსი. ძველ რომაელთა მსგავსად ადამიანსა “შეეხსენება” მისი ფიზიკური წარმავლობა. მთავარი ისაა, რომ ადამიანი როგორც ღვთის ხატი, არა მხოლოდ “აქ” და “ახლას” კუთვნილია, არამედ მარადიულობის ბინადარია, რის გამოც, მხოლოდ ფიზიკურ, ბიოლოგიურ თუ განწყობისეულ “დროთა” მიღმა, ამ ამოუცნობი, მატერიალურთან ყოველთვის თანამყოფი მოვლენის მიღმა, (მ. მონტენი), ადამიანი “სხვა სანყისებასაც” გულისხმაყოფს, გადის რა “ემპირიზმის” ჩარჩოებიდან და მიაყურადებს წარმავლობაზე განუზომლად აღმატებულ ზესთასოფლისეულს. ასეთი დამოკიდებულება ხალხურ ხელოვნებაშიც დროის კატეგორიისადმი ძირეულია – იგი შეგვაგრძობინებს თავისი სასიკეთო, ხანგრძლივი ზემოქმედების მქონე სუგესტიით, რომ არა ხარ მხოლოდ წუთისოფლისმიერი არსება, და რომ შეიძლება “საუკუნეებს ესაუბრო”, (გ. რობაქიძე), წარსულსაც გადასწვდე, მერმისსაც და ყოველივე ჟამიერის მიღმა “ზეჟამიერ” შესაკრებელსაც, როცა ადამიანის ქმედება საღვთოსთან სინერგიულია აწმყოს მიუვინყებლად:

ხალხური ხელოვნების “მიერ” შექმნილი გარემოცვა გამორიცხავს ჭარბ, მრავალგამღიზიანებლიან, არაარსებით, ძირეულად უცხო, გნებავთ, სულიერი ნონასწორობის დამანგრეველ, ფსევდოინფორმაციულ “ნიაღვარს”, რომელიც წამლეკავი, ადამიანის პიროვნების არსებითად, წამშლელი, ყოვლად მავნე, გაუთავებელი “ნაკადების” სახით მოედინება ქუჩის სივრცეში, სარეკლამო აბრებიდან, იაფფასიანი პრესიდან, აგრესიისა და გამოფიტვის მომტანი, ხშირად “წამქეზებელი” ტელევიზიიდან, ხმამაღლა ჩართული “მოდრიალე” დინამიკებიდან და სხვა. ყოველსავე ამას აქვს შეძენილი გაუსაძლისი, ქაოსური ხმაურის სახე, რასაც თუმცა - ადამიანი “ეჩვევა”, და ემორჩილება კიდევ, როგორც ჩვეულებრივს, მისაღებს, აღიარებულსა და პროპაგანდირებულს, რადგან თითქმის არც ეძლევა სხვა არჩევანი! ხალხური ხელოვნების მიერ შექმნილი გარემო კი სულ სხვა რიგისა იყო: უაღრესად ეკოლოგიური, სულიერად გამამდიდრებელი, ნამდვილ ფასეულობათადმი თვალისა და ყურის, გონისა და გულის მიმაპყრობელი ის “უმცროსი ძმავ” საეკლესიო ხელოვნებისა. მასვე აქვს ერთიანი, მაღალკულტურული ენის სხვადასხვა “ტექსტთა” სახე, რომელნიც ერთმანეთის მიმართ თითქმის იზომორფულია და ერთი და იმავე სასიკეთო სულისკვეთებითაა სავსე – რათა ადამიანი

დაუბრუნოს საკუთარ თავს, საკუთარ “სულიერ ქვეყანას” (ვ. კოტეტიშვილი), სადაც ის ბუნებრივად სუნთქავდა ერთი ნიადაგიდან აღმოცენებული, ერთობილი ხალხური კულტურის მიერ შექმნილ გარემოში. სწორედ ამ დიადი (რ. კოლინგვუდი) ხელოვნების კვდომამ დიდწილად შექმნა მისდამი ქვეცნობიერი ნოსტალგიის გამომხატავი “კონტრკულტურისეული” მოვლენები, რომელთაც იქნებ არც აკლდა ზოგჯერ სინრფელე, მაგრამ სამწუხაროდ, მაინც არ ჰყოფნიდა რეალური ძალა, როგორც ესთეტიკურ და სოციალურ უტოპიას. ხალხური ხელოვნება კი ცნობილია, რომ ყოველთვის უჩუმრად აღემატებოდა უტოპიებსა და იდეოლოგიებს, როგორც მარადისობასთან საკუთარი ენით მოუბარი მოვლენა, მტკიცედ სტრუქტურირებული, დაბრძენებული ათასწლეულთა “პალიმფსესტური” გამოცდილებით, და თანადროულად გახსნილი, რომელშიც ნიადაგისმიერიცა და ზენაც – დაუძაბავად “თანაერთარსობს”.

ტექსტში ჩართული ნახატები შესრულებულია ზურაბ ლეჟავას მიერ

“აპოლო”. ფასადის ფრაგმენტი. 2007 წ.



ნესტან თათარაშვილი

“აპოლო”

ეროვნული მნიშვნელობის არქიტექტურული ძეგლი, მოდერნის სტილის კინოთეატრი “აპოლო” რამდენიმე წელია უკვე კერძო საკუთრებაა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მოუვლელი და დაუცველია. ამ შენობის მძიმე ტექნიკური მდგომარეობა უკვე გამვლელებსაც უქმნის საფრთხეს, რის გამოც მისი ფასადის ნაწილს გარედან დამცავი ღობე აქვს შემოვლებული. ჩვენს თვალწინ ნადგურდება შესანიშნავი ძეგლი, შენობა, რომლითაც თამამად იამაყებდა მსოფლიოს ნებისმიერი ქვეყანა.

საქართველოში, XX ს-ის დასაწყისში, მოდერნის სტილი სწრაფად გავრცელდა არა მარტო დედაქალაქ თბილისში, არამედ სხვა, შედარებით პატარა ქალაქებში: სოხუმში, გაგრაში, ახალ ათონში, ბათუმში, ქობულეთში, ფოთში, ქუთაისში, დუშეთში. ეს სტილი იმდენად პოპულარული იყო, რომ მას ხშირად იყენებდნენ როგორც ახალ მშენებლობებში, ასევე რეკონსტრუქციებშიც. მოდერნის სტილით შესრულებული რეკონსტრუქციის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად და ზოგადად, უნიკალურ მოვლენად შეგვიძლია ჩავთვალოთ სიონის ტაძრის გვერდით არსებული, ყოფილი არწრუნის ქარვასლა. 1650 წელს აგებულ და შემდეგ ბევრჯერ დანგრეულ და განახლებულ ქარვასლას, 1912 წელს მოდერნის სტილის ფასადით ამკობენ.

საქართველოში მოდერნის სტილით უმეტესად საცხოვრებელი და საშემოსავლო სახლები შენდებოდა, მაგრამ ძალზე ხშირია სხვა დანიშნულების შენობებიც: ბანკები, სასწავლებლები, მაღაზიები, კინოთეატრები, საავადმყოფოები, სახელოსნოები, ფაბრიკები. შესანიშნავი მემორიალური ძეგლებია

ფოტო 2. ელექტროთეატრი “აპოლო”. 1909 წ.



ფოტო 1. ელექტროთეატრი “აპოლო”. 1910-იანი წლების პირველი ნახევარი. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქივი

დაცული ძეგლ, ისტორიულ სასაფლაოებზე. ბევრი შენობის ფუნქცია თბილისელი ოსტატებისთვის უკვე ნაცნობი და თავის დროზე დამუშავებულია, მაგრამ არის თვისობრივად ახალი თემებიც – მაგალითად, კინოთეატრები, რომელთა პროექტებიც აგრეთვე წარმატებით განხორციელდა ჩვენს დედაქალაქში. ამის თვალსაჩინო მაგალითია 1909 წელს აშენებული კინო – ელექტროთეატრი “აპოლო” (დავით აღმაშენებლის 135. იხ. ფოტო 1 და 2)



ფოტო 3. "აპოლო". 2007 წ.

როგორც აღვნიშნეთ, ის ამჟამად მძიმე ტექნიკურ მდგომარეობაშია და დიდი ხანია აღარ ფუნქციონირებს (იხ. ფოტო 3).

ევროპაში მოდერნის სტილისა და კინოს გაჩენისა და გავრცელების თარიღები თითქმის ემთხვევა ერთმანეთს და მართლაც უმნიშვნელოვანესია, რომ ამ ორი ნოვაციის თანხვედრა საქართველოში ასეთი წარმატებით განხორციელდა.

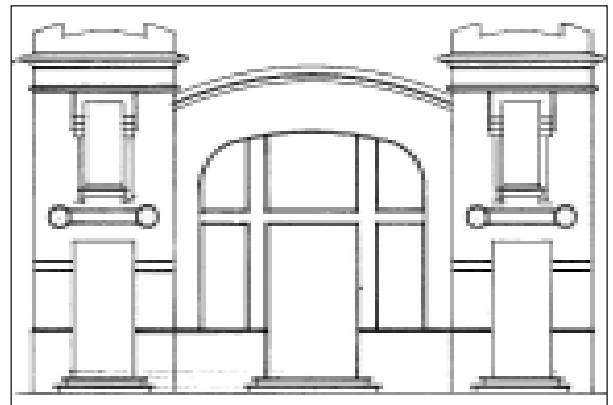
როგორც ცნობილია, პირველი სტაციონალური კინო კინემატოგრაფიის გამომგონებლებმა, ძმებმა ლუმიერებმა, 1895 წელს მოაწყეს პარიზში. თბილისში კი ლუმიერების ფილმების პირველი კინოჩვენება 1896 წლის 16 ნოემბერს გაიმართა. მალე გაჩნდა კინოთეატრებიც. 1908 წლიდან საფუძველი ეყრება ქართულ კინემატოგრაფიას, რომლის სათავეებშიც იდგნენ ვ. ამაშუკელი, ა. დილმელოვი, ა. ნუნუნავა, შ. დადიანი, გ. გოგიტიძე. ვასილ ამაშუკელმა კინო გადაღება 1908 წლიდან დაიწყო. ის ჯერ ბაქოში მოღვაწეობდა, 1910 წლიდან კი უკვე ქუთაისში იღებს ფილმებს. ქუთაისში 1912 წელს 3 კინოთეატრი იყო:

“მონპლეზირ“, “თამარი“ და “რადიუმი“.

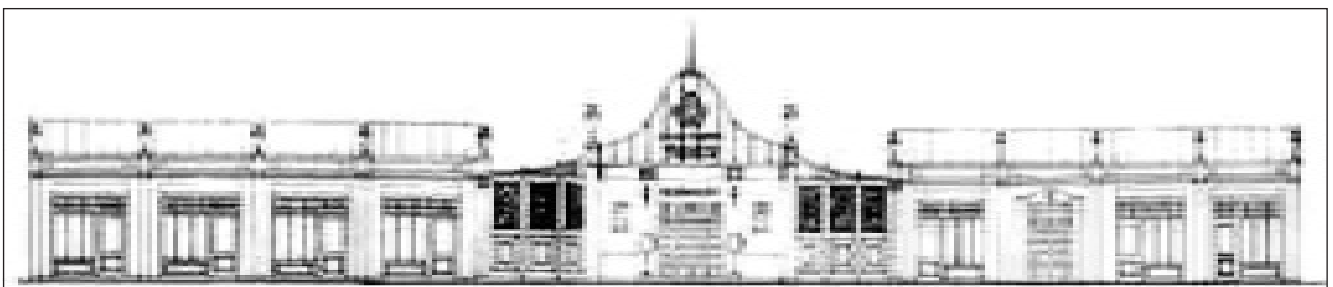
“რადიუმი“ ვასილ ამაშუკელმა 1912 წელს დაამონტაჟა და აქვე უჩვენა თავისი პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი “აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“, რომლის პრემიერასაც თვით აკაკი დაესწრო. ქართველი ხალხი თავიდანვე დიდ ინტერესსა და სიყვარულს იჩენდა კინოს მიმართ. ისტორიული წყაროებით დასტურდება რომ, XX ს-ის დასაწყისში საქართველოს თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ქალაქსა და დაბაში არსებობდა კინოთეატრი. საქართველოს ისტორიულ არქივში 1909 (იხ ნახაზი 1) და 1918 წლებით (იხ. ნახაზი 2) დათარიღებულ კინოთეატრების ფასადების ნახაზებს მივაკვლიეთ, თუმცა ჩვენთვის უცნობია, განხორციელდნენ თუ არა თავის დროზე ეს პროექტები.

დროთა განმავლობაში ბევრი კინოთეატრი უკვალოდ გაქრა, მაგრამ ზოგიერთის ფოტო დღემდე შემოგვრჩა. ასეთია ბათუმის “აპოლო“ (იხ ფოტო 4) და ქუთაისის “მონპლეზირ“ (იხ. ფოტო 5), სამწუხაროდ, დღეს არცერთი აღარ არსებობს.

ნახაზი 1. კინოთეატრი. საქართველოს ისტორიული არქივი. 1909 წ.



ნახაზი 2. კინოთეატრი “პიკადილი“ საქართველოს ისტორიული არქივი. 1918 წ.





ფოტო 4. კინოთეატრი “აპოლო”, ბათუმი.

ლია. ცნობილია, რომ მსოფლიოში მოდერნის სტილით აშენებული მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრი თუ არსებობს და მათ შორის არის ჩვენი “აპოლოც”.

ცხადია, “აპოლოს” მხოლოდ არქიტექტურული ძეგლის სტატუსი და საერთაშორისო პოპულარობა ვერაფერს მოუტანს. ამ უნიკალურ შენობას დაცვა და გადარჩენა სჭირდება. მსოფლიო კინოს ისტორიაში ღირსეულად დამკვიდრებულ ქართულ კინოს აუცილებლად უნდა შეუნარჩუნდეს თითქმის თავისი თანატოლი კინოთეატრი. ბევრი ახალი კინოთეატრი გვაქვს, ბევრიც შენდება, მაგრამ 1909 წელს აშენებული “აპოლო” – არა მარტო არქიტექტურის, არამედ ქართული კინოს ძეგლიცაა. შენობის რესტავრაციისათვის სერიოზული ფინანსებია საჭირო, მაგრამ უდავოა, რომ მომავალში ის უდიდეს ეკონომიკურ სარგებელს მოუტანს როგორც ამ ძეგლის მფლობელებს, აგრეთვე ჩვენ ქვეყანასაც. სწორედ “აპოლომ” უნდა უმასპინძლოს მომავალში მსოფლიო მნიშვნელობის კონოფინოფესტივალებს საქართველოში.

საქართველოში არსებული მოდერნის სტილის არქიტექტურული მემკვიდრეობა, რომელიც ჯერ კიდევ ათიოდე წლის წინ არა თუ უცხო, არამედ ჩვენი საზოგადოების დიდი ნაწილისთვისაც

ფოტო 6. “მუსიკალური ცენტრი”, ყოფილი კინოთეატრი “პალასი”. დ აღმაშენებლის 125. 1907 წ.



რაც შეეხება თბილისში 1914 წელს აშენებულ კინოთეატრ “პალასს” (დღევანდელი “მუსიკალური ცენტრი”. დავით აღმაშენებლის 125. იხ ფოტო 6), რომლისგან დღეს მხოლოდ შესასვლელი დარბაზი და ფასადის მცირე ფრაგმენტებია გადარჩენილი, უკვე დიდი ხანია რაც კინოდ აღარ ფუნქციონირებს. ერთადერთი ძველი კინოთეატრი, რომელიც თითქმის თავდაპირველი სახით შემოგვრჩა, ეს თბილისის “აპოლოა”. მისი მნიშვნელობა ქართული კულტურის, ზოგადად მოდერნისა და კინოს ისტორიისთვის ნამდვილად შეუცვლელია.

ფოტო 5. კინოთეატრი “მონპლეზირ”, ქუთაისი.



სრულიად უცნობი იყო, დღეს უკვე საერთაშორისო ყურადღებით სარგებლობს. ამ სტილის არქიტექტურის სრულად გამოვლენა, შესწავლა და პოპულარიზაცია, მისი დაცვისა და გადარჩენისათვის საჭირო ღონისძიებების განხორციელება 1997 წლიდან დაიწყო ჩვენმა ჯგუფმა, თუმცა როგორც სპეციალისტი, თავად 1983 წლიდან ვმუშაობ ამ თემაზე.

საქართველოს მოდერნის შესახებ უკანასკნელ წლებში ხშირად ვაქვეყნებთ სამეცნიერო თუ გასათვითცნობიერებელ სტატიებს როგორც საქართველოში, ასევე ინგლისში, გერმანიაში, ესპანეთში, მოსკოვში, ამერიკის შეერთებულ შტატებში. გვინდა

აღვნიშნოთ ჩვენს მიერ განხორციელებულ სამუშაოთა მცირე ჩამონათვალი: 2001 წელს არქიტექტურის ძეგლის სტატუსის მისანიჭებლად, თბილისის, ქუთაისის, ბათუმის, ქობულეთის, ფოთისა და დუშეთის მოდერნის სტილის მნიშვნელოვანი შენობების სია წარუდგინეთ ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის მთავარ სამეცნიერო მეთოდურ საბჭოს (ოქმი 28, 01.10.2001, ბრძანება 3/13, 30.10.2001 და ოქმი 34. 12.11.2001); 2001-2002 წლებში მოვანყეთ ფოტო-გამოფენები თბილისში, ბერლინსა და ზაარბრიუკენში; 2002 წელს ჩვენი მოდერნის ამსახველი მასალები გავაგზავნეთ ამერიკის შეერთებულ შტატებში და გავიმარჯვეთ იქ არსებულ მსოფლიო ძეგლთა ფონდის (World Monument Fund. New York. USA. www.wmf.org) საერთაშორისო კონკურსში, რის შედეგად საქართველოს, კერძოდ ქალაქების: ბათუმის, ქუთაისის, ფოთის, დუშეთისა და თბილისის მოდერნის არქიტექტურა შევიდა მსოფლიოს ყველაზე მნიშვნელოვან და დაზიანებულ ძეგლთა 2002 წლის ნუსხაში.

2002 წელს მოდერნის სტილის პოპულარიზაციის ამსახველი გადაცემები გავაკეთეთ საქართველოს ტელევიზიის პირველ არხზე, პროგრამაში – “თბილისი და თბილისელები”; გავწევრიანდით საერთაშორისო ორგანიზაციებში: 2004 წელს ბრუსელში დაფუძნებულ “მოდერნის ქსელში” (Re-seau Art Nouveau Network. - HYPERLINK “<http://www.artnouveau-net.eu>” - www.artnouveau-net.eu) და 2007 წელს ბარსელონის “მოდერნის ევროპულ მარშრუტში” (Art Nouveau Europeabn Route. Institut Municipal del Paisatge Urba i la Qualitat de Vida. Barcelona).

2004 წლის სექტემბერში ამერიკაში დაიბეჭდა ილუსტრირებული სტატია საქართველოს მოდერნის შესახებ (Burgeois Dreams - Georgia's forgotten Art Nouveau legacy. By Kristin Romey. World Monument ICON. New York. USA. Summer 2004); 2005 წლის მაისში აგრეთვე ამერიკის ცნობილ ტურისტულ ჟურნალში გამოქვეყნდა ჩვენი მოდერნის სარეკლამო სტატია (See it Now. Tbilisi, Georgia. by Michael Mainville. Travel + Leisure. USA May, 2005), რომლის დახმარებით იმავე წლის ივნისში ამერიკიდან თბილისის მოდერნით დაინტერესებული პირველი ტურისტული ჯგუფი მივიღეთ. თბილისის მოდერნს დაეთმო სპეციალური მიმოხილვა დოკუმენტურ ფილმში საქართველოს შესახებ, რომელიც გერმანელმა რეჟისორებმა გადაიღეს 2006 წელს. დაგვეთანხმებით, ეს ჩვენი მოდერნის კიდევ ერთი საერთაშორისო აღიარებაა.

ამჟამად მოდერნის ქსელთან ერთად (Re-seau Art Nouveau Network. www.artnouveau-net.eu) ვმუშაობთ პროექტზე: მოდერნის სტილის არქიტექტურის პოპულარიზაციისთვის შექმნილი საბავშვო წიგნის ქართულად თარგმნა და გამოცემა. ამ წიგნში ჩვენი დედაქალაქი ქართულ, ინგლისურ და ლიტვურ ენებზე მსოფლიოს ისეთ ცნობილ ქალაქებთან ერთად განიხილება, როგორცაა ბარსელონა, ვენა, გლაზგო, ბრიუსელი, ნანსი, რიგა, ჰელსინკი, ლუბლიანა, ლოძი და სხვ. გარდა ამისა ვთანამშრომლობთ დიდი ბრიტანეთის ორგანიზაციასთან (www.farig.org), რომელიც მიმდინარე წელს საქართველოს მოდერნის 2008 წლის კალენდარს გამოსცემს ლონდონში.

უკვე 10 წელია ვცდილობთ მოდერნის არქიტექტურის დაცვას, მაგრამ იმის გამო, რომ რეალურად ვერცერთი ძეგლი ვერ გადავარჩინეთ – ვთვლით, რომ ვერაფერს მივალნიეთ. მიუხედავად საერთაშორისო აღიარებისა, საქართველოს მოდერნის არქიტექტურის ძეგლები (საუბედუროდ, არა მარტო მოდერნის) კვლავ ნადგურდება და ზიანდება. გულწრფელად უნდა ითქვას, რომ უკვე ეჭვი გვეპარება ჩვენი შრომის სარგებლიანობაში. თავიდან ვერ ვიშორებთ კითხვებს: მერე რა, რომ ეს შეუსწავლელი და თითქმის უცნობი მემკვიდრეობა საერთაშორისო ასპარეზზე გავიტანეთ და უკვე ამ საკითხით დაინტერესებულ ტურისტებსაც ვღებულობთ; მერე რა, რომ დღეს საქართველო თავისი მოდერნის სტილის არქიტექტურით მსოფლიოს ცნობილ ქალაქებს ამაყად უდგას გვერდში; მერე რა, რომ ამ შენობების ილუსტრაციები არა მარტო ინტერნეტში, არამედ ცნობილ საერთაშორისო გამოცემებშიც ხშირად ჩნდება; მერე რა? რეალურად ამ შენობებს ხომ მხოლოდ დაცვა და შენარჩუნება,

რესტავრაცია სჭირდებათ, რომელი მათგანი გადავარჩინეთ დაზიანებისა და განადგურებისაგან? საუბედუროდ, ვერცერთი.

უშუალოდ ჩვენს თვალწინ ხდებოდა უმნიშვნელოვანეს მოდერნის ძეგლთა დამლუპველი “რესტავრაცია“, დაუყოვნებელი რეაგირების მიუხედავად, ვერაფერს გავხდით ვერც ჩვენ კოლეგებთან და ვერც სხვადასხვა ჩინოვნიკებთან, თუ შენობების მეპატრონეებთან. რაც უფრო მეტ ადგილობრივ თუ საერთაშორისო პოპულარიზაციას ვუკეთებთ მოდერნის ძეგლებს, რაც მეტ წარმატებებს ვაღწევთ საერთაშორისო ასპარეზზე, მით უფრო სასტიკად ეპყრობიან ჩვენში მოდერნის მემკვიდრეობას. რას ნიშნავს ეს, შეგნებულ სიბოროტეს, თუ ბრიყვულ დაუდევრობას? 2002 წელს ოფიციალურად მივმართეთ ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის მთავარ სამეცნიერო მეთოდურ საბჭოს (რომელიც ძეგლების დაცვისა და გადარჩენისადმი თავის უსუსურობას და უპასუხისმგებლობას, თავისი დეპარტამენტის მსგავსად, მუდმივად სხვას აბრალებს) და მოდერნის ძეგლების პროექტების რეცენზირებაში დახმარება შეთავაზეთ, მაგრამ უშედეგოდ. მათგან ჩვენი, როგორც მოდერნის სტილის სპეციალისტების იგნორირება რომ ხდება, ეს არაფერია, მაგრამ არქიტექტურული ძეგლების მიმართაც რომ იგივე მიდგომაა – მიგვაჩნია, რომ ეს ნამდვილად დანაშაულია.

თუ დაზიანებულ მოდერნის ძეგლებზე (თან ისეთ შენობებზე რომლებსაც არქიტექტურის ძეგლის სტატუსი და ზოგიერთ მათგანს ეროვნული მნიშვნელობისაც – ჯერ კიდევ საბჭოთა დროს მიენიჭათ) ვილაპარაკებთ, გვინდა გაცნობოთ, რომ მას შემდეგ რაც საქართველო დამოუკიდებელი გახდა, პირველი მოდერნის ძეგლი, რომელიც სერიოზულად დაზიანდა – საქართველოს ეროვნული ბანკის შენობაა (გიორგი ლეონიძის 3), რომელიც ჯერ კიდევ XX ს-ის სამოციან წლებში გადაკეთდა საფუძვლიანად. 90-იანი წლების მიწურულს კი ძეგლთა დაცვის მთავარ საბჭოსთან შეთანხმებული პროექტით მას უკვე “გამოცდილმა რესტავრატორებმა“ ჩაუტარეს ფართომასშტაბიანი “რესტავრაცია“. ასეთივე ბედი ეწია ექვთიმე თაყაიშვილის ყოფილ სახლს (ვაშლივანის 6), სადაც ამჟამად რესტორანი “ემიგრანტია“ განთავსებული.

ძალიან ცუდი, აგრეთვე ძეგლის დამაზიანებელი რესტავრაციები ჩაუტარდა მოდერნის არქიტექტურულ ძეგლებს: კ. ჩაჩავას სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტს – მერაბ კოსტავას 38, მთაწმინდის სასამართლოს - ქეთევან წამებულის 3; ბანკს - თამარ მეფის 16; ბამბის რიგს; “თიბისი ბანკს” – კოტე მარჯანიშვილის 7, “მუსიკალურ ცენტრს” - დავით აღმაშენებლის 125; კოტე მარჯანიშვილის თეატრს - კოტე მარჯანიშვილის 8; მალაზიას - დავით აღმაშენებლის 91, “საქართველოს ბანკს” - ალ. პუშკინის 3. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია. ეროვნული მნიშვნელობის არქიტექტურული ძეგლი ალ. პუშკინის 3, 1994 წლიდან სააქციო საზოგადოება “საქართველოს ბანკის” საკუთრება ხდება და სწორედ აქედან იწყება მისი მიზანმიმართული განადგურება.

შენობას დაემატა ერთი სართული და ორგუმბათიანი მანსარდი, თავისუფლების მოედანზე გამოვალის ფასადის პირველი სართული მოპირკეთდა ხელოვნური ქვით და შეიცვალა აქ არსებული ლიობები; უკანა ეზოს მხრიდან მიუშენდა ახალი მოცულობები. მომდევნო, 2004 წელს დასრულებულმა სამუშაოებმა უკვე შენობის თავდაპირველი დეტალებისა და მოხატულობის დიდი ნაწილი გაანადგურა, მისმა “რესტავრატორმა” ელდარ ციციშვილმა კი თავის “უკვდავსაყოფად” საკუთარი ინიციალები ამოკვეთა მარმარილოზე - ბანკის სალაროს საათის ქვეშ. ამ ე.წ. რემონტების ბოლო ეტაპი წელს კიდევ უფრო გამაოგნებელი შედეგებით დასრულდა: თეთრად გადაღებეს ცენტრალური შესასვლელის მთელი თავდაპირველი მოხატულობა და დეკორის ნაძერწი დეტალები, ხის კარი განსხვავებული ფორმის რკინის კარმა შეცვალა; საოპერაციო დარბაზის გასანათებლად კი დარბაზის სიგანეზე გადაჭიმულ ლითონის ძელებზე დიდი ნათურები დამონტაჟდა... ყოველივე ეს ძეგლთა დაცვის შესაბამისი სამსახურების მიერ დღემდე ყოველგვარი რეაგირების გარეშე რჩება.

პარადოქსია, მაგრამ ხშირად თავად სამეცნიერო საბჭოზე დამტკიცებული პროექტები ითვალისწინებს ძეგლთა დაზიანებას. სწორედ ძეგლთა დაცვის საბჭოზე შეთანხმებული პროექტით განადგურდა 2006 წელს მოდერნის არქიტექტურული ძეგლის, საცხოვრებელი სახლის - გალაკტიონის 3/5 - თავდაპირველი ვიტრინების დიდი ნაწილი.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია მოსახლეთა, თუ მეპატრონეთა მიერ ჩადენილი ვანდალური ქმედებებიც მოდერნის არქიტექტურულ ძეგლებზე: დავით აღმაშენებლის 27/6 და 130, შოთა რუსთაველის 21, გენერალ მაზნიაშვილის 5/7 და 16, ივანე მაჩაბლის 17, ლადო ასათიანის 50, პაოლო იაშვილის 7, სულხაბ-საბას 4, იაკობ გოგებაშვილის 15, კოტე მარჯანიშვილის 35, ალ. ყაზბეგის 26. ამ ძეგლთა დაზიანების ამსახველი ინფორმაცია - ფოტოები და წერილები, დროულად ბარდებოდა ძეგლთა დაცვის შესაბამის სამსახურებს სათანადო რეაგირებისათვის, მაგრამ სამწუხაროდ - სრულიად უშედეგოდ.

არქიტექტურისა და რესტავრაციის სფეროს მონესრიგების მოლოდინი, გაქარწყლდა და წარსულს ჩაბარდა. სისტემური ცვლილებები ამ დარგში არ განხორციელდა, თუმცა დაფინანსება ყოველწლიურად იზრდება, რის გამოც ჩვენი ისტორიული უბნები და არქიტექტურული ძეგლები შესაბამისი ინსტიტუციებისა და საკონტროლო მექანიზმების არარსებობის პირობებში საფრთხის სერიოზული რისკის ქვეშ არიან. არსებული სიტუაცია ნამდვილად შემაშფოთებელია. დღევანდელი ვითარება, როდესაც მთლიანად არის პოლიტიზირებული არქიტექტურა – როგორც ახალმშენებლობები, ასევე რესტავრაციაც, არ იძლევა იმის იმედს, რომ ბოლოს და ბოლოს, ძეგლთა დაცვის საქმე სწორად და კანონიერად წარიმართოს. საზოგადოების გათვითცნობიერების მიზნით, მომავალში განზრახული გვაქვს ფოტო-გამოფენის მოწყობა და კატალოგის გამოცემა, სადაც როგორც მოდერნის, ასევე სხვა დაზიანებული ძეგლებიც და მათი დამზიანებლებიც თვალსაჩინოდ იქნებიან წარმოდგენილნი.

სრულიად ნათელია, ასეთ სიტუაციაში “აპოლოსაც“ ან ბუნებრივი განადგურების, ან სხვა შენობების მსგავსი “რესტავრაციის“ საფრთხე ემუქრება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საქართველოს ქალაქებში XX საუკუნის დასაწყისში აშენებული კინოებიდან დღეს მხოლოდ “აპოლო“ შემოგვრჩა. მისმა მფლობელებმა, ჩვენმა მთავრობამ და აგრეთვე მთელმა ქართულმა საზოგადოებამ, განსაკუთრებით ძეგლთა დაცვისა და კინოს სპეციალისტებმა, კარგად უნდა გააცნობიერონ ამ ძეგლის მნიშვნელობა და არ დაუშვან მისი განადგურება. აუცილობელია, როგორც მისი სწორი რესტავრაცია, აგრეთვე მისთვის თავდაპირველი ფუნქციის შენარჩუნებაც.

იმედი გვაქვს, “აპოლოს“ ბედით თქვენც დაინტერესდებით, ჩვენ კი ვეცდებით ყველა საერთაშორისო ორგანიზაციას, თუ გაერთიანებას თხოვნით მივმართოთ მხარდაჭერისა და თანადგომისთვის.

ნინო ელერდაშვილი

ახალი ქართული ქანდაკების სათავეებთან

(სერაფიმე პოლოლიკაშვილი)

ახალი ქართული ქანდაკების განვითარების პერიოდად საბჭოთა დროს მიიჩნევენ,¹ თუმცა XIX საუკუნის ბოლოსათვის საქართველოში უკვე ჩნდება რამდენიმე მოქანდაკე - ჩამოსული ოსტატები ან ადგილობრივი მოყვარულები, ხოლო 1890-იან წლებში გამოჩნდა პირველი ქართველი სკულპტორი, რომელსაც გარკვეული პროფესიული განათლება ჰქონდა მიღებული. ეს იყო XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე და XX საუკუნის დასაწყისში საკმაოდ ცნობილი მოქანდაკე და მხატვარი - სერაფიმე ალექსანდრეს ძე პოლოლიკაშვილი.

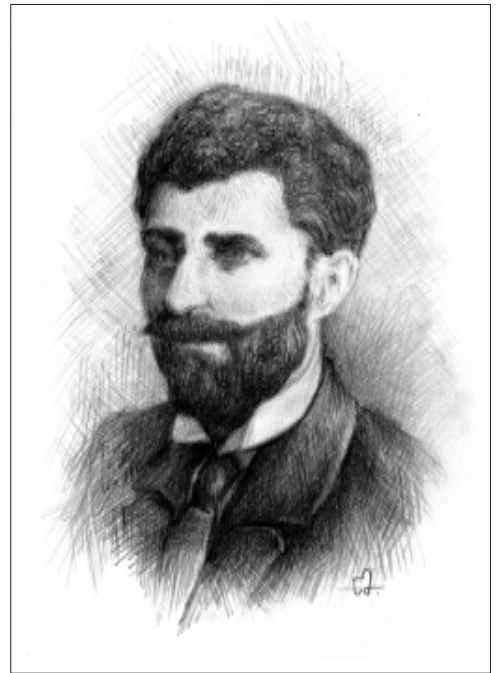
სამწუხაროდ, დღეს მისი სახელი ცოტას თუ სმენია, თანდათან ქრება მისი ნამუშევრებიც, მაგრამ ის მცირედი, რაც ჯერ-ჯერობით შემოგვრჩა და მოვლა-პატრონობასა და შესწავლას საჭიროებს და ისიც, რაც გადმოცემით ვიცით, მრავალმხრივ არის საინტერესო.

ა. პოლოლიკაშვილის ოჯახი ქუთაისში მესხეთიდან გადმოსახლებულა, სადაც მათ ნათესავები ჰყოლიათ.² ისინი წვრილ ვაჭართა ფენას მიეკუთვნებოდნენ³ და კათოლიკურ სარწმუნოებას მისდევდნენ.

საქართველოში კათოლიკე მისიონერების გამაღებული მოღვაწეობა XVII ს.-ში დაიწყო, რასაც გაკათლიკებული ქართველების მომრავლება მოჰყვა. XIX ს.-ში ქუთაისში კათოლიკეთა უბანი რიონის მარცხენა სანაპიროს გასწვრივ იყო განლაგებული. აქ, ქართველ კათოლიკეთა გარდა, სომხები, ებრაელები, მცირერიცხოვანი რუსი და პოლონელი სამხედროები და მოხელეები ცხოვრობდნენ, მათ შორის არაერთი მოვაჭრე იყო.

სერაფიმეს მშობლები: ალექსანდრე პოლოლიკაშვილი და სალომე ბალახაშვილი კათოლიკეთა ქუჩაზე ცხოვრობდნენ.⁴ ეს ქუჩა დღესაც ქუთაისის ერთ-ერთი გამორჩეულად კოლორიტული ადგილია. აქ აღმართულა კათოლიკური ეკლესია თავისი გუმბათებით, აქვეა მისი ოდინდელი წინამძღვრის, დომდამიანე სააკაშვილის ეზო⁵, ჯერაც აქვე დგას პოლოლიკაშვილების სახლიც.⁶

1870 წელს ცოლ-ქმარს პირმშო ვაჟი სერაფიმე შეეძინათ, რომელსაც 6 და-ძმა მოჰყვა.



ს. პოლოლიკაშვილის პორტრეტი
მხატვარი ნუგზარ მამადაშვილი

¹ ლ. შანიძე - ქართული საბჭოთა ქანდაკება, თბ., 1975 წ., გვ. 3.

² ქუთაისის არქივში დაცულია 1899 წლის 5 მაისის თამასუქი, რომელიც ქუთაისის II გილდიის ვაჭარს, მიხეილ პავლეს ძე პოლოლიკაშვილს გაუცია ასევე ქუთაისის II გილდიის ვაჭრის იოსებ პავლეს ძე ეზიკაშვილზე(?) 300 მანეთის ოდენობით ვერცხლით - ვექსილის ასლი მომანოდა ქუთაისის ნ. ბერძენიშვილის სახელობის სახელმწ. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის დირექტორმა ბ-ნმა ნ. კვარაცხელიამ.

³ ვ. სიღამონიძე - "საბჭოთა ხელოვნება", 1978 წ. მაისი, გვ. 87-88.

⁴ დღეს ეს ქუჩა მხატვარ ფელიქს ვარლამიშვილის სახელს ატარებს.

⁵ გ. მეფისაშვილი - გაზ. "ქუთაისი" 1989 წელი 18 მარტი.

⁶ ი. ჯავახიშვილი - გაზ. "ქუთაისი", 1966 წ. 4.10 "ქუთაისი რუსთაველის ქანდაკების სამშობლო"

სერაფიმეს დაბადებიდან ერთი წლის შემდეგ, 1871 წლის 3 აგვისტოს, იმავე ქუჩაზე მეორე სახე-ლოვანი ვაჟი იბადება,⁷ სახელად – ზაქარია, იგი დიასახლისის - მარიამ პავლეს ასულ მესარქიშვილისა და ეკლესიის მნათის პეტრე ივანეს ძე ფალიაშვილის 18 შვილთაგან მესამეა.

ჩვენთვის არ არის ცნობილი ამ ორი ნიჭიერი ბიჭის ურთიერთობის დამადასტურებელი საბუთი, მაგრამ შეუძლებელია, ერთსა და იმავე დროს ერთ ქუჩაზე დაბადებულიყო და გაზრდილიყო ორი ბიჭი და ერთმანეთი არ სცოდნოდათ. მითუმეტეს, რომ ორივე ერთისა და იმავე ეკლესიის მრევლი იყო. ზაქარია თავის და-ძმებთან და ეკლესიის მსახურ მამასთან ერთად მთელ დღეებს ეკლესიაში ატარებდა.⁸ კათოლიკურ ეკლესიასთან იყო ორწლიანი სამრევლო სკოლა, სადაც ზაქარიამ პირველ-დანყებითი განათლება მიიღო.⁹

სავსებით დასაშვებია, სერაფიმესაც იმავე სამრევლო სკოლაში ესწავლა, სადაც ყველა იქაური კათოლიკე ბავშვი სწავლობდა. ზაქარია, მთელი ოჯახის დარად, მუსიკით იყო გატაცებული, სერაფიმეს კი ხატვა, ძერწვა იტაცებდა და ეს შემთხვევითი არ იყო. მის წინაპართა შორის ყოფილან ლითონმქანდაკებელნი და მხატვრები. ბიჭი ხატავდა ცხოველებს, სხვადასხვა ყოფით სცენებს და თვითნაწავლი მხატვრის სახელს იხვეჭდა, მისი ნაძერწი და ნახატები მნახველს აკვირვებდა.¹⁰

საგულისხმოა, რომ კათოლიკეთა სასაფლაოზე საფლავები ქანდაკებებით იმკობოდა.¹¹ პატარა სერაფიმე აკვირდებოდა ამ (ერთგვარი “ღია ცისქვეშა მუზეუმის”) ქანდაკებებს და ცდილობდა თვითონაც გამოექანდაკებინა. ალბათ სწორედ ამ ქანდაკებებმა მისცეს ბიძგი ქუთაისელ ბიჭს, დაინტერესებულიყო პლასტიკის ხელოვნებით.¹²

მაღე სერაფიმეს მამა გარდაეცვალა და 7 ობლით დარჩენილმა სალომემ საკუთარ თავს იდო მათი აღზრდა. დედასთან ერთად ოჯახის ტვირთის ზიდვა, პატარა და-ძმის პატრონობა, უფროს ვაჟსაც მოუხდა.

მატერიალური ხელმოკლეობის მიუხედავად, შრომისუნარიანობის და ნიჭის წყალობით, სერაფიმემ შეძლო ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია დაემთავრებინა. იგი ბევრს კითხულობდა, კარგად ფლობდა რუსულს და სწავლის გაგრძელებაზე ოცნებობდა.

სწრაფვამ სრულყოფილად დაუფლებოდა სკულპტორის პროფესიას, სერაფიმე აიძულა დაეტოვებინა ოჯახი და მშობლიური ქალაქი და ოდესაში გამგზავრებულიყო.

სერაფიმეს სხვა ხალხთა ყოფა-ცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულებების შესწავლაც აინტერესებდა (მოგვიანებით მან მოიარა აზერბაიჯანი, შუა აზია, თურქეთი, იერუსალიმი, საფრანგეთი და სხვ.)¹³

ნათესავების დახმარების მიუხედავად, საარსებო სახსრების მოსაპოვებლად სერაფიმემ ერთხანს მეზღვაურად იმუშავა და ამ გზით “ყველა ზღვები მოიარა”,¹⁴ შემდეგ კი ოდესის სამხატვრო სასწავლებელში შევიდა.

მოგვიანებით ამავე სასწავლებელში ჩამოდის მასზე 6 წლით უმცროსი, მასავით ქუთაისელი ქართველი, იაკობ ნიკოლაძე.¹⁵ როდესაც სერაფიმე და იაკობი ერთმანეთს ხვდებიან, სერაფიმეს

⁷ მას ქართული კლასიკური ოპერის ფუძემდებლის მისია ხვდა წილად.

⁸ ფალიაშვილების ოჯახში 5 მუსიკოსი აღიზარდა.

⁹ ვ. გვახარია - ქართული მუსიკის მშვენიება - თბ. 1971, გვ. 3.

¹⁰ ი. ჯავახიშვილი - გაზ. “ქუთაისი”

¹¹ ერთი საფლავის შემამკობელი ბრინჯაოს ქანდაკება წმ. იოანე მახარებლის გამოსახულებით, ხელში სახარებთა და ფერხითი არწივის გამოსახულებით, ამჟამად დაცულია ქუთაისის ისტ. ეთნ. მუზეუმის საცავში. ქანდაკება მდგარა ვინმე ბაინდურაშვილის საფლავზე. სადგამზე წერია: ელინ რენეს არის. ქანდაკება შემოსულია ქუთაისელი მოქალაქის ვერა ამირხანოვისაგან 1966 წ. (ცნობა მომანოდა მუზეუმის დირექტორმა ნ. კვარაცხელიამ).

¹² მრგვალი ქანდაკების სხვა ნიმუშების ნახვის საშუალება იმ დროის ქუთაისელ ბიჭს არ ექნებოდა. შესაძლოა, უცხოეთიდან ჩამოტანილი მცირე პლასტიკის ნიმუშებიც ენახა სამშენისების სახით.

¹³ ი. ჯავახიშვილი - გაზ. “ქუთაისი”

¹⁴ გ. ლეონიძე - გაზ. “ზახტრიონი”, 1922 წ. 22, გვ. 2.

¹⁵ ი. ნიკოლაძე ოდესაში ჩასვლამდე (1892-1896 წ.წ.) “მოსკოვის სტროგანოვის ტექნიკური ხატვის სასწავლებელში” სწავლობდა - ი. ნიკოლაძის ავტობიოგრაფიიდან (ავტობიოგრაფია მომანოდა ი. ნიკოლაძის შვილიშვილმა მოქანდაკე გურამ ნიკოლაძემ).

უკვე გარკვეული გამოცდილება და წარმატებები აქვს ქანდაკებაში.¹⁶ იგი უმცროს თანამემამულეს მფარველობასაც კი უწევს. მათ შორის გულწრფელი მეგობრობა მყარდება. ი. ნიკოლაძე თავის ოჯახში ხშირად იგონებდა პოლოლიკაშვილთან გატარებულ დღეებს. სწორედ პოლოლიკაშვილის რჩევით გადავიდა იაკობ ნიკოლაძე ფერწერის კლასიდან ქანდაკების კლასში, მუშაობა დაიწყო პროფესორ ლუიჯი იორინისთან¹⁷ და სამუდამოდ დაადგა სკულპტორის ძნელ გზას.

ჩვენთვის დოკუმენტურად არ არის ცნობილი, თუ ვის კლასში სწავლობდა პოლოლიკაშვილი ოდესის სასწავლებელში სავარაუდოა, იმავე იორინისთან, ვისთანაც ნიკოლაძე.¹⁸

აღსანიშნავია, რომ ამ ორი მოქანდაკის მეგობრობა შემდგომშიც გაგრძელდა და მოგვიანებით შემოქმედებით თანამშრომლობაშიც გადაიზარდა.

ოდესის სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდა სერაფიმე ქუთაისში ბრუნდება. აქ იგი თავდაპირველად მხატვარ-რეტიუშორად მუშაობს და ჩუქურთმით ამკობს შენობათა ფასადებს.

სერაფიმეს ხელს უწყობს მამიდის ოჯახი. მამიდას თეთრ ხიდთან ჰქონდა ბინა. მან ახალბედა მოქანდაკეს თავისი სახლის პირველ სართულზე სამი ოთახი გამოუყო სახელოსნოსთვის და ნამუშევართა გამოსაფენად. მამიდა ცდილობდა დახმარებოდა მას იმ დროის იშვიათი სამკაულის - ქანდაკების შექმნასა და გავრცელებაში.¹⁹

ამ სახლის მეორე სართულის ოთახებს, თეთრ ხიდთან, დღესაც ამშვენებს სერაფიმე პოლოლიკაშვილის მიერ ნაძერწი კოზმიდები და პლაფონები;²⁰ იქ, სადაც უნინ პოლოლიკაშვილის ატელიე იყო, ახლა ფოტოატელიეა, მხატვრობის და ქანდაკების კვალი აღარსად ჩანს.

ს. პოლოლიკაშვილის დროს კი, სახელოსნოს კედლები ქართველ მწერალთა ფერწერული პორტრეტებით ყოფილა მოხატული. აქ გამოსახული ყოფილან: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, გიორგი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ლადო მესხიშვილი და შოთა რუსთაველი (პროფილში). ზოგიერთი მათგანი სერაფიმემ მოგვიანებით გამოძერწა კიდევ. აქა-იქ იდგა დანადგარები მის მიერ გამოძერწილი ქანდაკებებით. თაროებზე ეწყო მინიატურული ნამუშევრები, დოქები, სურები, ვეფხვები, კარიკატურული ფიგურები და ანტიკურ სტილში შესრულებული ლარნაკები.



პროფესორი ლ. იორინი თავის მოწაფეებთან ერთად. ზედა რიგში - პირველი ს. პოლოლიკაშვილი, მე-6 ი. ნიკოლაძე. ოდესა, 1997-98 წწ.

¹⁶ თუმცა, სამწუხაროდ, მისი ამ დროის ნამუშევრები დღეისათვის ცნობილი არ არის. არ აღმოჩნდა პოლოლიკაშვილის შესახებ ცნობები ოდესის არქივშიც.

¹⁷ ი. ჯავახიშვილის დასახ. წერილში და აღ. წერეთლის წიგნში "ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება" წერია, რომ ნიკოლაძე ოდესაში პროფ. იორინთან სწავლობდა, რაც არაზუსტია, რადგან ი. ნიკოლაძეს ავტობიოგრაფიაში უწერია, იორინისთან ვსწავლობდიო. მ. დუდუჩავა მონოგრაფიაში - "იაკობ ნიკოლაძე" 1976 წ. თბილისი. გვ. 8 და წიგნში - "სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა და ესთეტიკა" 1978 წ. თბ. გვ. 191 ი. ნიკოლაძის მასწავლებლად ლ. იორინის ასახელებს.

¹⁸ ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში დაცულია ფოტო, რომელიც გადაღებულია ოდესაში. მასზე აღბეჭდილის არიან: ლუიჯი იორინი, სერაფიმე პოლოლიკაშვილი, იაკობ ნიკოლაძე და სხვები.

¹⁹ ი. ჯავახიშვილი, იქვე.

²⁰ რითაც სამართლიანად ამაყობს სახლის დღევანდელი მუპატრონე, თუმცა მას ეს მორთულობა გერმანელების ნახელავი ეგონა. დღევანდელი მეპატრონის (ილია კვინიკაძის) გადმოცემით სახლი თავდაპირველად ეკუთვნოდა ახლანდელ მფლობელთა წინაპარს, ხე-ტყის მრეწველს ხათრიძეს, ხოლო ქუთაისის ცენტრალური არქივის დირექტორის (მერაბ კეზევაძის) ცნობით ეს სახლი ეკუთვნოდა მრეწველს ფილიპაშვილს და აგებული ყოფილა 1896 წ. (სერაფიმე სამშობლოში 1897 წელს ბრუნდება) - იხ. ნ. ელერდაშვილი - "საქართველოს სიძველენი", თბ. 2006, 9, გვ. 205 (სახლის დღევანდელმა მეპატრონემ ფოტოების გადაღების უფლება არ მოგვცა).

ატელიეში, თურმე, თავს იყრიდა ქართველი საზოგადოება. სერაფიმე სწრაფად აკეთებდა ჩანა-ხატებს ნატურიდან, შემდეგ კი მათ საფუძველზე მხატვრულ ნაწარმოებებს ქმნიდა. იგი თავდაუზოგავად მუშაობს, ბევრს ხატავს, ძერწავს, აფორმებს შენობათა ფასადებსა თუ ინტერიერებს; ქმნის პორტრეტებს, ჟანრულ კომპოზიციებს,²¹ რომელთა მხოლოდ სახელწოდებებია შემორჩა ბევრი განადგურებული შენობის ხსოვნასთან ერთად.

პოლოლიკაშვილს უკეთებია მცირე ზომის როგორც ცალკეული ფიგურები, ისე ჯგუფური ქანდაკებები: “რუსი გლეხი ქალი და კაცი” (თაბაშირი), “რომეო და ჯულიეტა” (თაბაშირი), “ტიროლელი კაცი” (ტონირებული თაბაშირი) და სხვა.²²

1897 წლის 22 ივლისის “ცნობის ფურცელში” ვკითხულობთ: “ამჟამად ქუთაისში იმყოფება ერთი აქაური ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი-მოქანდაკე ს. პოლოლიკაშვილი, რომელმაც სწავლა ოდესაში მიიღო. ეს ყმანვილი საუცხოვოდ ხატავს სხვა-და-სხვა სურათებს და აკეთებს გამოქანდაკებულ სახეებს. ამ დღეებში მან დაამთავრა შოთა რუსთაველის ალაღმა (ბიუსტი), რომელიც სწორედ შესანიშნავის სინამდვილით არის გამოქანდაკებული გოლოვინის²³ სურათიდან: შოთას წინ გამოყვანილია “ვეფხისტყაოსანი”; წიგნს ზედ ადევს დაფნის გვირგვინი; ალაღმის დასადგამი გარშემო შემკულია სუროს ფოთლებით. მალე კიდევ ჩამოასხამს და შემდეგში ყველას შეეძლება იქონიოს სახლის დასამშვენებლად ჩვენის უკვდავის მგოსნის ალაღმა; ფასიც იაფი ექნება, თითო ეღირება რვა აბაზ-ნახევრად (1 მან. 70 კაპ.). მნახველები იმდენი მოდის, რომ ტევა არ არის ოთახში; ყველა აღტაცებულია ყმანვილის ხელოვნებით. ეხლა ის შეუდგა ჩვენის საუკეთესო მსახიობის ვლ. ალექსი-მესხიშვილის ალაღმის კეთებას. ყმანვილი სწავლის განსაგრძობად სტამბოლს აპირებს წასვლას, მაგრამ მეტის-მეტი სიღარიბე ხელს უშლის. იმედია, ჩვენი ქართველობა, როგორც ხელოვნების მოტრფიალე ხალხი, ალაღმის ყიდვით, თუ კერძო დახმარებით შემწეობას აღმოუჩინოს ამ ყმანვილს და შეაძლებინებს სწავლის გაგრძელებას. სწორედ ცოდვა იქნება, რომ ასეთი მდიდარი ნიჭი სიღარიბის გამო არ განვითარდეს.”²⁴

ორი დღის შემდეგ, 24 ივლისს, იმავე ცნობას ახალი ამბების რუბრიკაში შემოკლებული სახით გვანვდის გაზეთი “ივერია”.²⁵

შოთა რუსთაველის ბიუსტი ს. პოლოლიკაშვილს ასობით გაუმრავლებია და იგი სწრაფად გავრცელებულა ქუთაისის მრავალ უბანში.²⁶

ალბათ, ინტერესს მოკლებული არ იქნება იმის აღნიშვნა, რომ სწორედ იმავე 1897 წელს შოთა რუსთაველი კიდევ ორმა ქართველმა ხელოვანმა გამოაქანდაკა - ალექსანდრე თარხნიშვილმა და იაკობ ნიკოლაძემ. თუ გაზეთის თარიღებს დავეყრდნობით, თარხნიშვილის ნამუშევარი წინ უსწრებს კიდევ ქრონოლოგიურად პოლოლიკაშვილის ბიუსტს, თუმცა დღემდე ქართველ პროფესიონალ მოქანდაკეთა შორის რუსთაველის პირველი ქანდაკების შემქმნელად ს. პოლოლიკაშვილია მიჩნეული.²⁷

²¹ ვ. სიდამონიძე - ი. ჯავახიშვილი - აღწ. წერილები.

²² აღწ. წერილები - დასახ. ნაშრომი, გვ. 15.

²³ უნდა იყოს “გოლოვინას” — ვასილ გოლოვინა (ოქონელი) უკრაინელი მხატვარი, ცხოვრობდა თბილისში XX ს.-ის 20-იან წლებში, ფერმწერი. რუსთაველის პორტრეტი შესრულებულია ქალაქზე გუაშით, 0,25x0,15. ორიგინალი საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმშია - (ბ. კანდელაკი, “შოთა რუსთაველის 100 პორტრეტი”, “ხელოვნება”, 1982, გვ. 110). ამ ანოტაციაშიც უზუსტობაა, რადგან გაზ. “ივერიის” 1897 წლის 39-ში, გვ. 2, მოხსენიებულია გოლოვინას მიერ შესრულებული შოთა რუსთაველის პორტრეტი — “მეტისმეტად ჩანვერსწორებული და ლამაზი...” ანუ მას საქართველოში გაცილებით უფრო ადრე უცხოვრია, რადგან 1897 წელს პორტრეტი უკვე შექმნილი იყო. ეს პორტრეტი შემდგომი დროის მხატვრებისა და მოქანდაკეებისთვის ერთგვარ ნიმუშად იქცა (ნ.ე.).

²⁴ ხელს აწერს “ამხანაგი”.

²⁵ “ივერია”, 1897 წ., 24 ივლ., გვ. 1.

²⁶ ი. ჯავახიშვილი - გაზ. “ქუთაისი”. (ასეთივე ქანდაკება უნახავს თბილისის 1 სკოლის ხატვის მასწავლებელს ქ-ნ დოდო ნამგალაძეს თავისი მასწავლებლის, სერაფიმე პოლოლიკაშვილის ქალიშვილის, მარგარიტას სახლში თბილისში, ბესიკის ქუჩაზე 22-ში.

ახალგაზრდა პოლოლიკაშვილს რუსთაველის ეს ბიუსტი თავად შეუთავაზებია ილია ჭავჭავაძისთვის. ილიას შეუძენია ბიუსტი და იგი დღესაც ამშვენებს დიდი ილიას მემორიალურ კაბინეტს (თბილისი, ჩუბინაშვილის ქ. 22). მუზეუმის თანამშრომლები სიამაყით წარმო-უდგენენ მას მნახველებს და დასძენენ, რომ იგი რუსთაველის პირველი სკულპტურული პორტრეტია. რუსთაველის ბიუსტი, აგრეთვე, ჰქონია ექიმ გაბრიელ გოკიელს ქუთაისში. (ნ.ე.).

²⁷ შოთა რუსთაველის ბიუსტი გაუკეთებია ასევე ქანდაკების მოყვარულს, ოფიცერს, ვ. ლ. გედევანიშვილს, რომელმაც პოლტავის სამხედრო გიმნაზია დაამთავრა და თავისუფალ დროს ანდომებდა მოქანდაკეობას, მას აგრეთვე ჰქონია შესრულებული: ნმ. ნინოს, ერეკლე II-ის, კ. ქ. მამაცაშვილის, თამარ მეფის, გიორგი ერისთავის და გრ. ორბელიანის ქანდაკებები. (“დროება” 1885 წ. 5 მარტი. 44 გვ. 2, “ივერია” 1892 წ. 10 დეკემბერი., 161, გვ. 1).



ს. პოლოლიკაშვილი
ლალო მესხიშვილის პორტრეტი

იაკობ ნიკოლაძე თავად აღნიშნავს ავტობიოგრაფიაში:²⁸ “1897 წ., ჯერ კიდევ ოდესის სამხატვრო სკოლის მონაწილე (ის მაშინ 21 წლისა იყო. ნ.ე.), მონაწილეობას ვიღებდი თბილისის ხელოვნების ნამქეზებელ საზოგადოების გამოფენაზე, სადაც გამოვაფინე შოთა რუსთაველი, ნატურალური სიდიდით, რისთვისაც მივიღე ნამახალისებელი ჯილდო.”²⁹

ასე რომ, სამივე მოქანდაკე, რომლებიც ქართული პროფესიული ქანდაკების სათავეებთან იდგა, ერთსა და იმავე დროს, ერთი და იგივე თემით იყო დაინტერესებული და ეს დაინტერესება შემდგომშიც გაგრძელდა.

“ცნობის ფურცელი“ გვამცნობს, რომ რუსთაველის ალაღმის შემდეგ, ს. პოლოლიკაშვილი გამოჩენილი ქართველი რეჟისორისა და მსახიობის, ლალო ალექსი-მესხიშვილის ბიუსტს ქმნის.³⁰ მისსავე ბიუსტს ქმნის იაკობ ნიკოლაძეც.³¹ ეს გასაგებიცაა, ქუთაისი ხომ განსაკუთრებით იყო დავალებული ლალო მესხიშვილისაგან. იგი სწორედ 1896-97 წლებში მოიწვია ქუთაისში ახალგაზრდულმა დასმა და სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის აღმავლობის ხანა. კახეთში დაბადებული ლ. მესხიშვილი ქართული სცენის აღორძინების, განახლების

ნიშნებს იმერეთის გულში ხედავდა. იგი ქუთაისში ათ წელზე მეტ ხანს დარჩა და მრავალმხრივი მუშაობა ჩაატარა. ამ პერიოდს სამართლიანად უწოდებენ მესხიშვილის პერიოდს.³² ლ. მესხიშვილის ქანდაკებას ალ. ყაზბეგის ბიუსტი მოჰყოლია.

ქანდაკებაზე მუშაობის პარალელურად ს. პოლოლიკაშვილი შენობათა ინტერიერებსაც აფორმებს. მამიდის სახლის შემდეგ იგი ცნობილი მკურნალის და საზოგადო მოღვაწის გაბრიელ გოკიელის³³ სახლის ინტერიერს აფორმებს.³⁴ ამ ოჯახში ის ხვდებოდა ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, ლალო მესხიშვილს, თავის ახლო მეგობარს იაკობ ნიკოლაძეს.

გაბრიელ გოკიელს ცოლად ჰყოლია პოლოლიკაშვილის მამიდაშვილი. პოლოლიკაშვილმა შეამკო სახლის ინტერიერი, რომლის კოზმიდების ნაძერწობაში ჩააქსოვა მუსიკალური საკრავები: დაფი, ნალარა, თარი, ქნარი; საძინებელი ოთახის შემამკობელ მცენარეულ ორნამენტში ჩართო ქალის თავების ჰორელიეფური გამოსახულებები; საბავშვო ოთახის პლაფონში ნიჟარისებრი ფოთლები და ამურები გამოაქანდაკა; ერთ-ერთ ოთახში ლომის თავებით შემკული კარნიზებია. ასეთივე ნაძერწობა ზემოთ ხსენებულ პოლოლიკაშვილის მამიდის სახლშიც, სერაფიმეს სახელოსნოს მეორე სართულ-

²⁸ ი. ნიკოლაძე - “ავტობიოგრაფია”.

²⁹ ამ ფაქტს უფრო დაწვრილებით აღნიშნავს გ. ლეონიძე 1922 წ. გაზეთ “ბახტრიონის” ფურცლებზე, 22.

³⁰ ს. პოლოლიკაშვილი თეატრის დიდი მოტრფიალე ყოფილა (ი. ჯავახიშვილი, “ქუთაისი”).

³¹ ი. ნიკოლაძეს გ. მესხიშვილის ორი ბიუსტი აქვს შექმნილი

³² ი. ერემეიშვილი - ქართული სცენის რაინდი”, გაზ. “ქუთაისი” (ლალო მესხიშვილის დაბადების 125 წლისთავი) 1982 წელი 27 თებერვალი (დღეისათვის ლ. მესხიშვილის ბიუსტი მიკვლეული არ არის, ამ ბიუსტის ფოტო დაბეჭდილია ალ. წერეთლის დასახელებულ ნაშრომში მე-14 და მე-15 გვერდებს შორის).

³³ ექიმი გაბო იოსების ძე გოკიელოვი (ეჯიბია) წარმოშობით მესხეთ-ჯავახეთიდან იყო. მას შესწავლილი ჰქონდა ყველა თანამედროვე მეცნიერება, განსაკუთრებით - მედიცინა. მან რუსულ ენაზე დაწერა იმ დროისთვის მნიშვნელოვანი ნაშრომი “აღწერა ყმანვილების სხვადასხვა სენთა ვითარებისა”. ნ. კვარაცხელია - ქუთაისის მუზეუმის მასალები კრებული XI ქუთაისი 1999 წ. გვ. 96

³⁴ ახლანდელი აკ. წერეთლის ქ. 8. ამ სახლის ნაწილში საბავშვო ბაღია განთავსებული.



ეკიმ გაბრიელ გოკიელის ინტერიერის შემკულობა. დავით გოგორიშვილის ფოტო

ზე. როგორც ჩანს მან მამიდიასა და მამიდაშვილის სახლების ინტერიერთა შესამკობად ერთი და იგივე დეკორატიული მოტივები გამოიყენა.³⁵

1898-1899 წლებში სერაფიმე პოლოლიკაშვილსა და იაკობ ნიკოლაძეს გაუფორმებიათ ცნობილი, II გილდიის ვაჭრის, სტეფანე ფეიქრიშვილის სახლი ქუთაისში.³⁶ პოლოლიკაშვილს და ნიკოლაძეს მანსარდის ალებასტრის შემკულობა ერთად შეუსრულებიათ (1911 წელს ეს სახლი დაინვა და მათი ნახელავიც შეინირა).³⁷ პოლოლიკაშვილს კარიატიდები გამოუქანდაკებია.

1900-იან წლებში ს. პოლოლიკაშვილი საფრანგეთში მიემგზავრება. პარიზში ჩასულ სერაფიმეს იაკობ ნიკოლაძე ხვდება. ამჯერად მათი როლები შეიცვალა, პარიზში მასპინძელი ნიკოლაძეა. იგი სამხატვრო აკადემიაში ფრანგი მოქანდაკეების, პროფესორების: ალექსანდრე კალგიერის, ანტონენ მერსიეს და მანეგლიეს სახელოსნოში ეუფლება მარმარილოზე კვეთის ხელოვნებას.³⁸ იაკობი სწავლას აგრძელებს, ხოლო ნივთიერ შეჭირვებაში მყოფი სერაფიმე უკან ბრუნდება.³⁹

მართალია, სერაფიმე საფრანგეთში სწავლის გაგრძელებას ვერ ახერხებს, მაგრამ ევროპაში მოგზაურობით მიღებულ შთაბეჭდილებებს უკვალოდ არ ჩაუვლია და მის შემოქმედებაში გამოვლინდა. ასე მაგალითად: 1900-იანი წლების დასაწყისში იგი აფორმებს საცხოვრებელი სახლის ფასადს თბილისში⁴⁰ 4 ძალზე გამომსახველი ატლანტის ფიგურით. ატლანტების - უხეში ფიზიკური ძალის მქონე, დაკუნთული, წვეროსან მამაკაცთა ნახევარფიგურები, შემობრუნებული ტორსებით, შემართებითა და სიძლიერით აღბეჭდილი სახეებით, რუსული ბილინების “ბოგატირებს” რომ მოგვაგონებენ ტიპაჟით და სიძლიერით, სცილდება ფასადთა შემამკობელი უსიცოცხლო, დეკორაციული ფიგურების მხატვრული გადაწყვეტის ჩარჩოებს და ემოციურ ზემოქმედებას ახდენენ მნახველზე.⁴¹

ატლანტები ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან შოთა მამადაშვილის ფოტო

ს. პოლოლიკაშვილის ხელს ეკუთვნის ასევე “ლურდის ღვთისმშობლის” და “საფლავად დადებული მაცხოვრის” ფიგურები (შეღებილი ალებასტრი) (ამჟამინდელ ქუთაისის ღმრთისმშობლის ხარების მართლმადიდებლურ ეკლესიაში). ეს ფიგურები კათოლიკურ



³⁵ ნ. ელერდაშვილი - იქვე გვ. 206

³⁶ ი. ნიკოლაძე - ხელნაწერი “შენიშვნები” (სახლი მდებარეობს დღევანდელ წმ. ნინოს ქ. 9-ში) ავებულია არქიტექტორ ტრეიერის პროექტით.

³⁷ მ. ბულია, მ. ჯანჯალია და სხვა - ქუთაისი. საქართველოს ძველი ქალაქები, თბ., 2006, გვ. 124.

³⁸ ი. ნიკოლაძე - ავტობიოგრაფია, *А. Аბдәғә, I. Асәдһәә* – “Еңбәһиһәи Niһәһиһәи Аһдәғә”. ОА., 1975, һ. 25.

³⁹ ი. ჯავახიშვილი - ქუთაისი.

⁴⁰ დღევანდელი გიორგი ათონელის ქ. 29. ეს იმ დროისთვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი სახლის ტიპის შენობაა. ევროპული არქიტექტურის მქონე ფასადითა და ეზოს მხარეს თბილისური დიდი ღია აივნით. I სართული კომერციული დანიშნულების იყო.

⁴¹ ნ. ელერდაშვილი, დასახ. შრ. გვ. 207.

ეკლესიებში არსებული ამავე ტიპის უსიცოცხლო თოჯინების მსგავსი ქანდაკებებისგან განსხვავებით, გარკვეულად გამომსახველნი არიან და უდავოდ ნიჭიერი ოსტატის ხელს ავლენენ. (შესაძლოა ამ ტაძრის 4 მესაყვირე ანგელოზის გამოსახულებაც ს. პოლოლიკაშვილის ხელს ეკუთვნოდეს).

XX საუკუნის პირველ წლებში ს. პოლოლიკაშვილი ბათუმში მიემგზავრება, სადაც იმხანად მრავლობს ქართველ კათოლიკეთა რიცხვი.⁴² რადგან მაშინ ბათუმში ლათინის წეს-რიგის ეკლესია არ იყო, ამიტომ ქართველი კათოლიკეები სომეხ კათოლიკეთა ეკლესიაში დადიოდნენ, მათ დიდი სურვილი ჰქონდათ, ბათუმში თავიანთი საკუთარი მოძღვარი ჰყოლოდათ და ლოცვაც ცალკე მოეხერხებინათ.

ევროპის კათოლიკური სარწმუნოების ელჩების მეცადინეობით 1896 წელს მოხერხდა უმაღლესი მთავრობისგან საეკლესიო აღმშენებლობის ნებართვის მიღება.

1897 წელს დაიწეს ფულის შეგროვება. ერთ თვეში 1500 მანეთი შეკრიბეს. მალე ქალაქს ადგილი სთხოვეს. ქალაქმა 400 საყენი მიწა დაუთმო, 200 საყენი ფულით იყიდეს. ეკლესიის მშენებლობისთვის საჭირო თანხისთვის მიმართეს სტეფანე კონსტანტინეს ძე ზუბალაშვილს და დახმარება სთხოვეს. მან ეს დავალება დიდი პატივით მიიღო და გადაწყვიტა დედის სულის მოსახსენებლად მთლიანად თვითონ აეშენებინა ეკლესია. ამ მიზნით მან 15000 მანეთი გაიღო, რადგან დედამისს, ელისაბედ დიმიტრის ასულ თუმანიშვილს, სურვილი ჰქონია, ოსმალეთის საქართველოში ქრისტიანული ტაძარი აეშენებინა.



ლურდის ღვთისმშობელი ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან.

თორნიკე ტურაბელიძის ფოტო

ლურდის ღვთისმშობელი ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან საფლავად დადებული მაცხოვარი.

თორნიკე ტურაბელიძის ფოტო



სამღვდელოება და ხალხი მიწვეული ყოფილან სადილზე.

ამ ტაძრის აგებაში უცხოელ ოსტატებთან ერთად სამშენებლო და შემდგომ სამუშაოებს ქართველებიც ასრულებდნენ.⁴³

მის გაფორმებაში მონაწილეობს ს. პოლოლიკაშვილიც. მას ამ ტაძრის ფასადი ორიგინალური ორნამენტით დაუმშვენებია.⁴⁴

ეკლესია 1903 წლის 5 მაისს იკურთხა, აგებულია “გოთიკურ-რომაული წესით”.⁴⁵

ტაძრის კურთხევაზე საქართველოს კათოლიკობას სწვევია ედუარდ ბარონ როპპი. წირვას დიდძალი ხალხი დასწრებია: ბაქოდან, თბილისიდან, გორიდან, ქუთაისიდან და სხვა. წირვის შემდგომ

⁴² ამ გარემოებას აძლიერებს ისიც, რომ ბათუმში აჭარის გზით დაკავშირებულ იქნა მესხეთსა და ჯავახეთთან. რუსეთის იმპერიასთან ბათუმის დაკავშირების შემდეგ ბათუმში კიდევ უფრო მეტად გამრავლდა ქართველ კათოლიკეთა რიცხვი. ისინი ვაჭრობას ანუ აღებ-მიცემობას ეწეოდნენ. (ზ. ჭიჭინაძე - “კათოლიკეთა ეკლესია საქართველოში” თბ. 1903 წ. გვ. 138-140

⁴³ ზ. ჭიჭინაძე - იქვე გვ. 138-140

⁴⁴ ი. ჯავახიშვილი - გაზ. “ქუთაისი” - იქვე.

⁴⁵ ზ. ჭიჭინაძე “კათოლიკეთა ეკლესია...” გვ. 140



მოსაყვრე ანგელოზები ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან.

თორნიკე ტურაბელიძის ფოტო

სადილზე ეპისკოპოსმა სხვადასხვა ენაზე წარმოთქვა სიტყვა. ყველა ტომს თავთავის ენაზე მიმართა. შემდეგ, სიტყვები წარმოითქვა უცხო ენებზე ქართულად სიტყვა წარმოთქვა ბატონმა ოცხელმა,⁴⁶ ქუთაისის სათავადაზნაურო სკოლის ინსპექტორმა. “ორატორმა მშვენივრად დაასურათა ქართველი ერის აწინდელი მდგომარეობა და ბოლოს დიდის მადლობით მოიხსენა სტეფანე ზუბალაშვილი, რომელიც თავის სამშობლო ერის სასარგებლოდ არას იშურებსო”.⁴⁷

1900-იან წლებში ქუთაისის კულტურული და სულიერი ცხოვრება აღმავლობას განიცდის. ამ წლებში აქ მრავალი, მომავალში ცნობილი, ახალგაზრდა სწავლობს. მაგ. ქუთაისის გიმნაზიაში მოსწავლეები იყვნენ: ნიკოლოზ კანდელაკი, ივანე იოსელიანი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, კოლაუნადირაძე, იოსებ ყიფშიძე და სხვები. ქუთაისში იმყოფება ამ დროს გალაკტიონ ტაბიძე.

⁴⁶ იოსებ ივანეს ძე ოცხელი დაიბადა ქუთაისში 1865 წელს. მათი წინაპრები მესხეთიდან გადმოსახლებულან. დაწყებითი განათლება კათოლიკურ სასწავლებელში მიიღო, საშუალო – ვაჟთა გიმნაზიაში. 1885 წელს სწავლას აგრძელებს ოდესის უნივერსიტეტში ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე, რომელიც პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა.

ქუთაისში დაბრუნებულ ი. ოცხელს პედაგოგიური მოღვაწეობა სურდა, მაგრამ ამ გზაზე წინააღმდეგობებს ნააწყდა. თავისი მიზანდასახულობის წყალობით 1892 წლიდან პედაგოგიურ მოღვაწეობას იწყებს – მან ქუთაისში დაარსა საქართველოში პირველი საჩვენებელი საბავშვო ბაღი, მოსამზადებელი კლასიც. ამ დროისათვის რუსეთსა და საქართველოში სკოლამდელი დაწესებულებები განათლების სისტემაში არ არსებობდა (ი. გენძეხაძე – “იოსებ ოცხელი” 1989 წ. ქუთაისი გვ. 9-10).

1901 წელს ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ იგი ქართული სკოლის ინსპექტორად დაამტკიცა. ამ დროიდან ოცხელი სკოლის ძირფესვიან გარდაქმნას შეუდგა. 1905 წლიდან ქუთაისის უფლებო სკოლა, უფლებიან გიმნაზიად გადააკეთა. ეს იყო პირველი ქართული საშუალო სასწავლებელი დასავლეთ საქართველოში, სადაც განათლებას იღებდა ქართველთა დიდი ნაწილი საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან (ი. გომბეტიანი, ი. გენძეხაძე – ქუთაისის სახ. პედ. ინსტიტუტის შრომები 1961 წელი. ქუთაისი ტომი 23, გვ. 88.)

ამ პერიოდში ქართული ენისა და კულტურის დენის მიუხედავად სკოლაში ეროვნული მაჯისცემა იგრძნობოდა. (ტ. ხუნდაძე – “ქუთაისის ქართული გიმნაზია ქართული კულტურის ერთადერთი კერა” - “მნათობი” 1960 წ. 8, გვ. 54).

ბავშვთა განვითარების მიზნით ოცხელი აწყობდა გამორჩენილი მწერლების შეხვედრებს მოსწავლეებთან, რაც იმდროისათვის უჩვეულო მოვლენა იყო. ქართულ გიმნაზიაში მოდიოდნენ: აკაკი წერეთელი, ვაჟა ფშაველა, ანტონ ფურცელაძე, შიო მღვიმელი, იროდიონ ევდოშვილი, დავით კლდიაშვილი, ეკატერინე გაბაშვილის და სხვები. (ი. გენძეხაძე “იოსებ ოცხელი” გვ. 14-15).

ქუთაისის მასწავლებელთა კოლექტივი მნიშვნელოვან მომსახურეობას უწევდა ქუთაისის ყველა კულტურულ-საზოგადოებრივ ორგანიზაციას: საეკლესიო სკოლებს, თეატრს, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ქუთაისის განყოფილებას. ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ საზოგადოებებს, სახალხო უნივერსიტეტს და სხვა. (ი. გენძეხაძე გვ. 118).

სახალხო უნივერსიტეტს ქართველი ინტელიგენციის მოღვაწეობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. პირველი დაწესებულება, რომელიც იძლეოდა სხვადასხვა მეცნიერების მიღწევების ქართულ ენაზე გადმოცემის საშუალებას, რამაც შექმნა ქართული მეცნიერული მეტყველების განვითარებაზე ზრუნვის საჭიროება... ქართულ ენაზე მეცნიერებათა მიღწევების შედეგების გადმოცემის ცდა ახალი მოვლენა იყო ჩვენში. სახალხო უნივერსიტეტის ლექციებს ქუთაისში დიდი რეზონანსი ახლდა თან. (ვ. ქაჯაია - “გამორჩენილი ქართველი პედაგოგები” 1973 წ. თბ. გვ. 212).

ი. ოცხელის ინიციატივით და ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა ჯგუფები, რომელთაც ქართული მეცნიერული ტერმინოლოგიის შედგენა დაიწყო მუშაობა. შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელი ქართული მეცნიერული ტერმინოლოგიის ძირითადი შედგენილობა ჯერ კიდევ ქუთაისის ქართული გიმნაზიის მასწავლებელთა ჯგუფებში იქნა დადგენილი. (ვ. ქაჯაია – იქვე გვ. 216).

ი. ოცხელის ოჯახი ახალი ქართული პედაგოგიური ლიტერატურის გამოცემის კერად იყო გადაქცეული. მას პედაგოგიურ პრაქტიკასთან ერთად შემუშავებული ჰქონდა მონაწილე პედაგოგიური მოძღვრებებიც. ი. ოცხელის მიერ და მისი ხელმძღვანელობით შედგენილი იყო სახელმძღვანელოები. ი. ოცხელის ძალისხმევით ქუთაისი ქართული სახელმძღვანელოების შედგენა-გამოცემის მძლავრ კერად გადაიქცა საქართველოში.

ი. ოცხელის “გუთანი” ი. გომბეტიანის “ბუნების კარის” ანალოგიით იყო შედგენილი, რის გამოც 1909 წელს იაკობ გომბეტიანი წერდა: “ბუნების კარი” მოწყენით გახლდათ, რადგან მარტოობას გრძნობდა, ახლა კი ახსანაგები გამოუჩნდნენ და მოიღვინა”. ოცხელს მიაჩნდა, რომ პედაგოგის უპირველესი ამოცანა იყო განვითარებისა მონაწილეებში: თავისუფლად მსჯელობის უნარი, სწავლისადმი ინტერესი, აზროვნული პორიზონტი და კრიტიკული უნარი. ოცხელს გვერდში ედგა დიდად განათლებული და ნიჭიერი პედაგოგი და მეცნიერი სილოვან ხუნდაძე. ქართული გიმნაზიის არა მარტო პედაგოგები, არამედ მოსწავლეებიც წერდნენ პატარა ბროშურებს, თარგმნიდნენ სხვადასხვა ნაწარმოებებს, რომლებიც დაცული იყო ამჟამინდელი ოცხელის სახელობის ქუთაისის მე-2-ე საშუალო სკოლის მუზეუმში, დღეისათვის სკოლას ეს მასალები არ აღმოაჩნდა ადგილზე.

იოსებ ოცხელი გარდაიცვალა 1919 წლის 27 თებერვალს 54 წლის ასაკში პარტახტანი ტიფთ. (ი. გენძეხაძე – იქვე გვ. 49). ამავე სკოლის პედაგოგმა ნანი ჟორჯოლიანმა გადმოცა იოსებ ოცხელის გარდაცვალების განცხადების ოასლი, საიდანაც ჩანს, რომ იოსებ ოცხელის და სოფიო გათხოვილი ყოფილა პეტრე მიხეილის ძე პოლოლიკაშვილზე.

ი. ოცხელი დასაფლავებული იყო ქუთაისის “კათოლიკეთა სასაფლაოზე”. ამჟამად მისი ნეშტი გადასვენებულია “მწვანე ყვავილას” საზოგადო მოღვაწეთა სასაფლაოზე, ვინაიდან კათოლიკეთა სასაფლაო აღარ არსებობს.

⁴⁷ ზ. ჭიჭინაძე “კათოლიკეთა ეკლესია...” იქვე.

ქუთაისის სასწავლებლებში სხვა დისციპლინებთან ერთად ხატვაც ისწავლება და საკმაოდ კარგადაც.

1900-1910 წლებში ქუთაისში სხვადასხვა დროს როგორც კლასიკურ გიმნაზიაში, ისე სხვადასხვა სასწავლებლებში მოღვაწეობდნენ მხატვრები: ხალასოვი, მოროზა, კრასნუხა, ვ. ბალანჩივაძე, ვ. კროტკოვი, დოროგოვი, ხმალაძე, ბაზილევჩი და ი. პავესკი. ამ დროის შემოქმედებთან ერთად პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა სერაფიმე პოლოლიკაშვილიც. იგი იოსებ ოცხელის ქუთაისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში ასწავლიდა ხატვას.⁴⁸

სათავადაზნაურო გიმნაზიის ხელმძღვანელმა იოსებ ოცხელმა გიმნაზიაში შემოიკრიბა პროგრესულად განწყობილი ყველა გამოჩენილი პედაგოგი, ახალი ტიპის ქართული სკოლის შესაქმნელად და ერთიანი პედაგოგიური კოლექტივი ჩამოაყალიბა. მწერალი დავით კლდიაშვილი “მემუარებში” (გვ. 323) წერდა, რომ: ქართული გიმნაზია დაუვინყარი ოცხელიდან უკანასკნელ პედაგოგამდე იყო შეგროვება ერთგვარი ფანატიკოსების, რომლებიც განსხვავებული გატაცებით მუშაობდნენ.

გიმნაზიის მასწავლებლობა ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა წრეს შეადგენდა, რომელთაც ნათლად ჰქონდათ შეგნებული რომ ქართულ გიმნაზიაში პედაგოგიური მუშაობა ეროვნული საქმის ერთ-ერთ განსაკუთრებით მნიშვნელოვან უბანზე მოღვაწეობას ნიშნავდა.⁴⁹

ს. პოლოლიკაშვილი.

ატლანტები, საბაშვილის სახლი ბათუმში. ირინე ელიზბარაშვილის ფოტო



ს. პოლოლიკაშვილი. საბაშვილის სახლის დეკორი მამაკაცის გამოსახულებით. ქ. ბათუმი. ირინე ელიზბარაშვილის ფოტო

სხვა სიახლეებთან ერთად გიმნაზიის ხელმძღვანელობა დიდ ყურადღებას აქცევდა მოსწავლეთა ესთეტიკურ აღზრდას: მუსიკას, ხატვას. ი. ოცხელი ხელს უწყობდა და ახალისებდა გიმნაზიის პედაგოგებსა და მოსწავლეებს საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენაში. გიმნაზია ხშირად მართავდა ფასიან კონცერტებს.⁵⁰

სწორედ ასეთ ატმოსფეროში, ი. ოცხელთან და სხვა პედაგოგებთან ერთად იღვწოდა ს. პოლოლიკაშვილიც.

1905 წელს ქუთაისი რევოლუციურმა სულმა მოიცვა. სწორედ ამ დროს ჩამოდის ქუთაისში ქართული ეროვნული კულტურის მოამაგე, მოკრძალებული ხელოვანი და პედაგოგი არტემ დიმიტრის ძე კვაჭანტირაძე.⁵¹ არტემ კვაჭანტირაძე პირველი ქართული ვალსის ავტორია,⁵² სახელწოდებით “გურულის სიზმარი”. შესაძლოა, ამ ნოტის გარეკანის გაფორმება თვითნასწავლ მხატვარ პეტრე პოლოლიკაშვილს ეკუთვნოდეს. როგორც ჩანს,

⁴⁸ მ. კვასხვაძე - ნ. კანდელაკი, თბ., 1961, გვ. 14-15.

⁴⁹ ვ. ქაჯაია - დასახელებული ნაშრომი გვ. 215

⁵⁰ ე. მიქელაძე - “ზოგი რამ ქუთაისის ქართული გიმნაზიის შესახებ” - გაზ. “სტალინელი” ქუთაისი 1960 220 6 ნომბერი გვ 3.

⁵¹ არტემ კვაჭანტირაძემ განათლება ოდესაში მიიღო, შემდეგ რუსეთის დიდ ქალაქებში 5 წლის მანძილზე მუშაობდა. საქართველოში დაბრუნდა და დაიწყო პედაგოგიური და შემოქმედებითი მოღვაწეობა. იოსებ ოცხელმა იგი მუსიკის მასწავლებლად მიიწვია გიმნაზიაში, სადაც მან სიმფონიური ორკესტრი ჩამოაყალიბა.

⁵² ვალსი დაიბეჭდა 1906 წ. მოსკოვში ბროსეს მუსიკალური ლიტერატურის ლითოგრაფიის სტამბაში. ნოტის გარეკანზე წერია: “ли́тэ́йный́ і́здáні́е вáлса́ № 1” “წიგნი ვალსის შესახებ”. ამ ვალსის შექმნა ა. კვაჭანტირაძეს შტააგონა 1905 წ. სოფელ ნასაკირალის გმირულმა ბრძოლებმა. “გურულის სიზმარი” მას მამინდელი ცენზურის თვალის ახვევის მიზნით ეწოდა. ეს ნოტი, ი. ოცხელის დის - სოფიოსა და მოყვარული მხატვრის პეტრე პოლოლიკაშვილის შვილიშვილს ქ-ნ ლიანა (დოლო) ხაჭაპურიძისთვის მიუტანია ა. კვაჭანტირაძის შვილს. ეს ნოტი დღესაც ამ ოჯახში ინახება, ქუთაისში. (ქალბატონმა დოლომ მომანოდა ამ ნოტის ასლი).



არტემ კვაჭანტირაძე დაახლოებული იყო პოლოლიკაშვილების ოჯახთან, ამ დროს არტემ კვაჭანტირაძე და ს. პოლოლიკაშვილი ერთად მოღვაწეობდნენ ოცხელის გიმნაზიაში და არტემ კვაჭანტირაძეს 1907 წელს შექმნილი ვალსის ნოტის სატიტულო ფურცლის გაფორმება სერაფიმე პოლოლიკაშვილისათვის უთხოვია. ვალსი მიეძღვნა წინამურში მომხდარ ტრაგედიას. იგი დიდი ილიასადმი მიძღვნილი პირველი მუსიკალური ნაწარმოებია - “დარდი საქართველოზე”.⁵³ ი. ნიკოლაძემ კი შექმნა ქანდაკება სახელწოდებით “მწუხარე საქართველო”. ილიას სიკვდილი ორმა ხელოვანმა მთელი საქართველოს დარდად აღიქვა. ნაწარმოები ილიას მკვლელობის ერთი წლის თავზე, შესრულებული იქნა ა. კვაჭანტირაძის დაარსებული ქუთაისის სათავადაზნაურო გიმნაზიის სიმფონიური ორკესტრის მიერ ავტორის დირიჟორობით.

ი. ოცხელს დიდად მოწონებია ეს ვალსი და შეეცადა მის დასტამბვას. საამისოდ მასწავლებლებში შეაგროვა ფული და ეს ნაწარმოებიც ისევე როგორც ადრე “გურულის სიზმარი”, მოსკოვში ვ. ბროსეს მუსიკალური ლიტერატურის ლითოგრაფიაში დაბეჭდა 1808 წელს, სახელწოდებით “D'ňëà ïí Æð'çèë”⁵⁴ სატიტულო ფურცელი მხატვრულად გააფორმა ს. პოლოლიკაშვილმა, მასზე წინამურ-საგურამოს ხედია აღბეჭდილი.

ქართულ გიმნაზიაში ს. პოლოლიკაშვილს 1909 წლამდე უმუშავია, შემდგომ იგი მხატვარმა ი. პაევსკიმ შეცვალა.⁵⁵

ამის შემდეგ შექმნილი ნამუშევრებიდან 1917 წლამდე არაფერია ცნობილი.

1917 წლის დამდეგს ს. პოლოლიკაშვილი მეუღლით და ქალ-ვაჟითურთ საცხოვრებლად შავი-ზღვისპირეთში გადასახლდა. ამ პერიოდში მან ატლანტებით და ჩუქურთმით შეამკო საბაშვილის სახლი ბათუმში.⁵⁶

1918 წელს იგი მხატვრულად აფორმებს “ფესენკოს აგარაკს” მახინჯაურში, რომელიც დღესაც გამოირჩევა მოჩუქურთმების სილამაზით. ეს მისი ბოლო ნამუშევარი იყო. მახინჯაურში შემოიჭრა თურქების რაზმი და 43 რჩეული ქართველი დაატყვევა, მათ შორის 48 წლის პოლოლიკაშვილიც. თურქებმა ტყვეები აჭარისწყლის პირას დახვრიტეს და გვამები მდინარეში გადაყარეს.⁵⁷

სერაფიმე პოლოლიკაშვილის ცხოვრებით და შემოქმედებით თითო-ოროლა პიროვნება თუ დაინტერესებულა დღემდე. მის შესახებ მცირე შენიშვნები და წერილები მოგვეპოვება მხოლოდ, ს. პოლოლიკაშვილს დილეთანტის სახელით მოიხსენიებენ,⁵⁸ თუმცა, მისი შემორჩენილი ნამუშევრების თვალის გადავლენითაც კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დანატოვარი დიდი ხანია ყურადღებას იმსახურებს. შესაძლოა, მის მიერ შექმნილი მცირე პლასტიკის ნიმუშები ზოგიერთ ოჯახშიც კი იყოს შემორჩენილი.

⁵³ ვ. სიღამონიძე - “საბჭოთა ხელოვნება”.
⁵⁴ ამ ვალსის სისტემატიურად ასრულებდა გიმნაზიის ორკესტრი. გიმნაზიის მუსიკის მასწავლებელს ა. კვაჭანტირაძეს ამ ვალსების გარდა, დაწერილი ჰქონია სხვა ნაწარმოებებიც, მას უმუშავია ოპერაზე, მაგრამ მიგნებული არ არის. (ი. გენძეხაძე - “ი. ოცხელი” გვ. 35
⁵⁵ ტრ. ხუნდაძე - “ქუთაისის ქართული გიმნაზიის ისტორიიდან” 1976 წელი. თბ. გვ. 69-70.
⁵⁶ ი. კვასხვაძე - იქვე გვ. 14-15
⁵⁷ ი. ჯავახიშვილი ზემოთ ხსენებულ წერილში აღნიშნავს, რომ ს. პოლოლიკაშვილს კარიტიდებით და ჩუქურთმებით შეუმკია ფეიქრიშვილების სახლი ქუთაისში და საბაშვილის სახლი ბათუმში... როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქუთაისის სახლის ფასადის დეკორი ხანძარმა იმსხვერპლა, ხოლო რაც შეეხება ბათუმის სახლს (მ. აბაშიძის და კ. გამსახურდიას ქუჩების გადაკვეთზე 11/20) იგი ატლანტების ფიგურებითა და მამაკაცის თავებითაა შემკული.
⁵⁸ ი. ჯავახიშვილი - გაზ. “ქუთაისი”
⁵⁹ Džáítoáátoá à ísèáñoò ñòòéúúúúú ñ éúúúú XIX áááà Ñáááòú ïíéééééáéééé è Áééééáíáð Óáðúééééé (1875-1966) ínòáéééú ìá óúúúú áééééáúúúú - Á. Ááááéçá, Í. Áçáðñéáý იქვე გვ. 25

თამაზ სანიკიძე

“ხელოვნების ძლიერ დაქანების დროს”

(XX ს. 20-იანი წლების ქართული ხელოვნება
ევროპულ კონტექსტში)

“თანამედროვე ხელოვნების ძლიერ დაქანების დროს“ (ანტუან-პიერ გალიენი), ანუ XX საუკუნის დადგომისთანავე, “გაბედულ აზრთა დუღილის“ პიკზე, ევროპულ ხელოვნებაში ჩასახულ რადიკალურ ნოვაციათაგან განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ორი უარყოფა - წარსულის “გონებაჩლუნგთა“ ნამოღვანარისა და მშვენიერებისა (ასევე ტრადიციული გაგებით).

უფრო ადრე იმპრესიონიზმმა სიბრტყის ზედაპირზე ამოზიდა მშვენიერება და თვალისმომჭრელი ელვარება შესძინა მას, ელვარება იმდენად აქტიური და უკიდურესი, რომ გაჩნდა ზღვარი, რომლის აქეთაც შესაძლებლობა უფრო მეტი ეფექტის მიღწევისა სრულიად ამოიწურა. პოსტიმპრესიონიზმმა საგნის შიგნით ჩახედვა და სახვითი ხერხებით მისი სტრუქტურული არსის წვდომა მოინადინა. სამყაროს ლამაზი ქერქი შემოეცალა, უსირცხვილოდ გაშიშვლდა, პირუკულმა ამოტრიალდა, დაიბრიცა (დეფორმაცია) და დაიშალა (ატომი). მის უკიდურეს ბინდში ჩაღრმავდა კვლავ გვერდიგვერდ ერთად მოარული, მაგრამ ან უკვე ჩვეულებრივი, ადამიანური თვალსაწიერის მიღმა გასული მეცნიერება და ხელოვნება (“შავი კვადრატი“ - კონცეფცია და არა ხელოვნების ნაწარმოები). ტექნიკური აზრი (“მაშინიზმი“, ინდუსტრიალიზაცია) ისეთ გზაზე გავიდა, რომელსაც ან იგავმიუწვდომელი პროგრესი, ან გლობალური კატასტროფა უნდა მოჰყოლოდა. მოჰყვა – პირველი რეალურად, მეორე კი მას მუდმივ და შემზარავ აჩრდილად დასდევს.

“არასოდეს ასე საგრძნობი არ ყოფილა... ადამიანისა და ისტორიის კონფლიქტი. არასოდეს ადამიანი არ ყოფილა ასე დაუცველი ისტორიული პროცესებისაგან, არც ასე ჩართული ისტორიაში და არც ასე გაძევებული საკუთარი თავისაგან... მსოფლიო ომსა და მომდევნო რევოლუციურ პროცესებს ადამიანის ბედისათვის მეტაფიზიკური მნიშვნელობა მიეცა. შეირყა თვით ადამიანის ყველა საფუძველი“ (ნ. ბერდიაევი).

უკიდურესად დაიძაბა სოცო-კულტურული ატმოსფერო. გაიზარდა თავისუფლების ხარისხი. მასების უაზრო, ბუნტარულმა სულმა ახალი იმპულსები შეიძინა, “ღმერთი მოკვდა“. გაჩნდა სურვილი და მოლოდინი “ზეკაცის გამოცხადებისა (გამოცხადდა კიდეც, თანაც რამდენიმე, ქარიზმატიულნი, ზღვარგადასული ძალმოსილებით გამორჩეულნი კაცობრიობის ისტორიაში). დადგა “ევროპის დაისი“ და უკვე “ლაპარაკიც ზედმეტია დიდ მხატვრობაზე“ (ო. შპენგლერი). “ომმა წერტილი დაუსვა ევროპის მხატვრულ ძალას“ (შ. ქიქოძე). “ეპოქის დაისს“ მოჰყვა კონფუსიები, “აფექტაციები და დაკარგვა ზომიერების გრძნობისა“ (ი. ერენბურგი). მხოლოდ ირაციონალური ინტუიცია, მხატვრის გაუცნობიერებელი აქტიურობა, იმპროვიზაცია, თავისუფალი ფანტაზია იქცა ხელოვნებაში კრიტიკურიუმებად (ა. ბერგსონი).

“1918-1921 წლების განმავლობაში უამრავი ძველმანი გადაიყარა“ (ელ. ლისეცკი). ხელოვნება ჩამოაგდეს წმინდა ტახტიდან და მიაფურთხეს მის საკურთხეველს (კ. მალევიჩი). მოხდა “ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“, ანუ მისი ესთეტიკური სტრუქტურიდან ამოგდება იმისა, რაც “ზედმეტად ადამიანურია“ (ორტეგა ი გასეტი).

ფერმა და ფორმამ და კარგა რეალური თვისებები. მხატვარი თვითონ ქმნის მათ საკუთარი “შინაგანი აუცილებლობის პრინციპით”, სულის იმ “ვიბრაციით”, რომელიც ფერთა გრძობისმიერ რიტმს, მათ სინესთეზიურ და სიმბოლურ მნიშვნელობას იძლევა, ბადებს უცხო “მშვენიერებას”, განწმენდილს “ყოველივე არაფერწერულისაგან” (ვ. კანდინსკი) და მისაღებს ფერისა თუ ფორმის განსაკუთრებული შეგრძნების მქონე პროფესიონალებისათვის. მაგრამ ეს მრავალთაგან ერთი მიმდინარეობის კრეატივობა და არც ის სვამს კითხვას – ნებისმიერი წარსულის ფერწერაში რა არის არაფერწერული!

ავანგარდიზმი, მოდერნიზმი, აბსტრაქციონიზმი აერთიანებს (ან თიშავს) აურაცხელ მიმდინარეობას, რომლებიც თავიანთი მანიფესტებით თუ თეორიული პროგრამებით გამოდიან (ან ცდილობენ გამოსვლას) ასპარეზზე.

ხელოვნება ეკლექტიკურია და იმავდროულად უნივერსალურიც. არის ფრანგული კუბიზმი, იტალიური ფუტურიზმი, გერმანული ექსპრესიონიზმი, რუსული კონსტრუქტივიზმი, მაგრამ თითოეული მხოლოდ წარმომავლობითაა სახელდებული, სრულიად მოკლებულია ეროვნულ იმპულსებს და ერთსახოვანი ფორმით თუ კონცეფციით არსებობს სხვა ქვეყნებშიც.

მთავარია გამორჩეულობა. გამორჩეულობას (ნებისმიერი ხერხებით) ესწრაფვის მხატვარიც (შემოქმედი) და მისი დამფასებელიც. არბიტრებიდან ერთი ორიენტირი ხდება მეორისა, მეორე მესამისა და, რაკი ხელოვნებაში მკაცრი კრიტერიუმები არ არსებობს, მხატვარი ან გაირიყება ამ აღზევდება (“არა დიდ იყო აქილევსი, არამედ დიდსა მიემთხვია უმიროსს”). ამიტომაც, რომ ზოგი პერსონა (ნიჭიერიც რომ იყოს) და მიმდინარეობაც კი, ფაქტობრივად, მანიფესტის დონეზე რჩება.

ხელოვნებას დროის დისტანცია (რეტროსპექტული ხედვა) სჭირდება. მხოლოდ დრო დაადგენს, რა არის გასული საუკუნის მხატვრულ ნაზრევსა და ნამოქმედარში ჭეშმარიტად ფასეული. მაგრამ მგონია, რომ ეს დრო ჯერ არ დამდგარა. ეს ერთნაირად ეხება როგორც მსოფლიო, ისე ქართულ ხელოვნებას.

რა თქმა უნდა, აზრთა და ვნებათა ამ ორომტრიალში დაბადებული ზოგი რამ უთუოდ შერჩება ხელოვნების ისტორიას, როგორც ეპოქის აფორიაქებული სულის ხატი და ნიშანსვეტი. მარტო ის რად ღირს, რომ სწორედ ხელოვნათა ამ პლედამ წარმოაჩინა და საკაცობრიო ფასეულობად აქცია ნაივი – ადამიანის პირველქმნილი, შეურყვნილი, ხალასი ნიჭიერება. არა აქვს მნიშვნელობა იმას, რომ მათ ნაივის უმთავრეს ღირსებად ოფიციალური ნორმოზის, ტრადიციული კანონიკის უარყოფა მიაჩნდათ.

ამ დროს ქართულ ხელოვნებაშიც არსებითად იგივე ვითარებაა, უფრო რთულიც და კონტრასტულიც კი, რადგანაც მას, ცნობილი მიზეზების გამო, ხანგრძლივი დროით ამოგდებულს ევროპული კონტექსტიდან, უძნელდება და უგრძელდება მის წიაღში კვლავ შეღწევა.

საუკუნის დასაწყისში საქართველოს მხატვრული ცხოვრება საკმაოდ დუნედ მიმდინარეობს. ქართულ ხელოვნებაში ეპიგონობის აუცილებლად გასავლელი გზის დასასრული ჯერ კიდევ მისაღწევია. რეალიზმის ფუძემდებელთა აკადემიურ შტუდიებში რუსული და დასავლური ხელოვნების ახლო წარსულის კარგი დონე ჩანს, ერთ-ერთის შემოქმედებაში იმპრესიონისტული განწყობილებაც გაიელვებს, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ “საჭიროა ყოველი ღონის მიღება დილექტანტობის შესუსტებისათვის” (დ. კაკაბაძე).

სულ მალე კი თბილისში ერთბაშად აფეთქდება სიტუაცია. ევროპული იდეებით დამუხტული თაობა იწყებს აქტიურ საქმიანობას. მათი “მიზანია ახალი ფორმების შექმნა და საბოლოოდ გამტკიცება ხელოვნებაში. უმთავრეს მიმართულებათა დედააზრი კი გამოიხატება ახალი ცხოვრების შინაარსის შეგნებაში, მისი ტრანსფორმაციის მიღებაში და იმ რწმენაში, რომ ახალი კულტურა და ცივილიზაცია

მოითხოვს ახალ ხელოვნებას“ (დ. კაკაბაძე). ყალიბდება არტისტული კაფეები; იმართება დებატები; იკითხება მოხსენებები; იბეჭდება წიგნები, პერიოდული გამოცემები; ზედიზედ ქვეყნდება ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული დეკლარაციები და მანიფესტები. პრესაში მიმდინარეობს ცხარე პაექრობა მოდერნისა და ავანგარდის შესახებ.

სიახლისაკენ სწრაფვის უფრო მძლავრი მიუხტი და კონკრეტული ორიენტირიც – ფრანგული სიმბოლიზმი, უჩნდებათ ახალგაზრდა პოეტებს - “ცისფერყანწლებს“, რომლებიც “საკუთარ თავსაც და მკითხველსაც ბოდლერიანობის, არტურ რემბოს სიშლეგის... ნაყენს ასხურებენ“ (ო. მანდელშტამი). თითქოს მართლაც “ღვთაებრივი ინსპირაციით“ (გრ. რობაქიძე) იბადება სახიერებითა და რაფინირებული არტისტიზმით გამორჩეული ქართული პოეტური სიტყვა, ქართული პოეზიის შედეგები.

აქტიურობენ რუსი მხატვრები და პოეტები, გადმოხვეწილნი რუსეთიდან მსოფლიო ომის გამო.

აკადემიური მხატვრობის გვერდით იშლება მთელი სპექტრი ევროპული სიახლეებისა კუბისტური, ექსპრესიონისტული, სიმბოლისტური, ფუტურისტული ნაწარმოებების სახით, თუმცა არც ერთ მიმდინარეობას ჯერ კიდევ არა აქვს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული საკუთარი პოზიცია.

“ახალი გზების ძიება თითქმის ყოველ დარგში ეტყობა ქართულ ხელოვნებას... განსაკუთრებით დასაფასებელი არიან ახალგაზრდა ქართველი პოეტები, მხატვრები და მემუსიკეები, რომელნიც თამამად ებრძვიან გაუგებრობას და გაჭირვებას, რომ განახლებულ საქართველოს განახლებული ხელოვნება მისცენ“ (გ. ქიქოძე). მაგრამ, ამ “განახლებულ ხელოვნებას“ საზოგადოება არც ჩვენში ხვდება მაინცდამაინც აღფრთოვანებით. მოგვიანებით საფრანგეთიდან დაბრუნებული დ. კაკაბაძის გამოფენას, რომელზედაც მხატვრის მხოლოდ კუბო-ფუტურისტული ნამუშევრები იყო წარმოდგენილი, აშკარად უარყოფითი რეაქცია მოჰყვა. ალბათ ამიტომ სჭირდებათ ახალგაზრდებს “თამამი ბრძოლა გაუგებრობასთან“. უცხო თვალისთვის ისეთი სურათიც კი ისახება, თითქოს საქართველო მზადაა თავის კულტურულ მონოდებას უღალატოს ლოზუნგით - “წინ დასავლეთისკენ! ჩვენ ევროპელები ვართ, პარიზელები!“ (ო. მანდელშტამი). ამ სიტყვებში ჭეშმარიტების მარცვალ ნამდვილად არის (“პარიზი ჩემი სულის ნაწილია“ - ლ. გუდიაშვილი), მაგრამ შთაბეჭდილება მაინც ზედაპირულია და არაობიექტური. ამ დროს ქართული ხელოვნების ზოგადი სურათიც კი სულაც არ გამოიყურება ასე მარტივად.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ ხელოვანთა კონტაქტები ევროპასთან, თავისი შედეგებით ესოდენ მნიშვნელოვანი მათთვის და გარკვეულწილად ევროპული ხელოვნებისთვისაც (გავიხსენოთ პარიზში, წლების მანძილზე, ინტენსიურად მოღვაწე ქართველი მხატვრების პოპულარობა ამ ფართო ასპარეზზე), მაინც არ არის ქართულისთვის ერთადერთი იმპულსი. ქართულ ხელოვნებაში პარალელურად მიმდინარეობს უფრო არსებითი პროცესები, რომელთაც დასავლურ ნოვაციებთან არაფერი აქვთ საერთო. ეპოქის სულისკვეთებით დამუხტული ქართველი ახალგაზრდობის ძალისხმევა გაორებულია. მეტი ენერგია ხმარდება ეროვნული კულტურისა და ხელოვნების აღორძინების, უძველესი ტრადიციების გადარჩენისა და გაცოცხლების, მისი ისტორიულად ჩამოყალიბებული თავისებურებების წარმოჩინების საქმეს. (ეს პრობლემები ევროპაში ზოგადთეორიულ ასპექტში თუ მოიაზრება მხოლოდ).

იქმნება ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება, რომლის ერთ-ერთ უმთავრეს საზრუნავს სწორედ ეს წარმოადგენს. საფუძველი ეყრება ქართული ხელოვნების მუზეუმს (ეროვნული გალერეა) და მასთან ერთად კულტურის უამრავ თვალსაჩინო დაწესებულებას. ტარდება ექსპედიციები ძველი ქართული ხელოვნების ნიმუშების გამოსავლენად და მათი ფართო პოპულარიზაციისათვის (გამო-

ფენები). პირველ ნაბიჯებს დგამს და იმთავითვე წარსულის მეცნიერულ წვდომა-გამოკვლევაზეა ორიენტირებული ქართული ხელოვნებათმცოდნეობა.

ამ დროის ქართული ხელოვნების ყველაზე მკაფიო და სრულ სურათს ვხედავთ თავისი მრავალმხრივობით ჭეშმარიტად რენესანსული ტიპის მხატვრისა და მოაზროვნის – დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში. დიდი მონდომებით იღვწის იგი ქართულ ხელოვნებაში თანამედროვე ტენდენციების დამკვიდრებისათვის, თუმცა ამასთანავე მიაჩნია, რომ ქართული ხელოვნება უსათუოდ ეროვნული უნდა იყოს და, რომ იგი უნდა აღორძინდეს. “აღორძინება კი მაშინ იქნება, როდესაც ჩვენ მოვნახავთ ქართული მხატვრობის “ენას“. ამისთვის აუცილებელია “ღრმად გაცნობიერება“ წარსულის მემკვიდრეობისა, მაგრამ მისი “რეტროსპექცია“, “ინტერპრეტაცია“, გამეორება, მიბაძვა კი არ მოგვცემს სასურველ შედეგს. “უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა, რომ ჩვენ დავუბრუნდეთ ჩვენს ბუნებას და შევიგნოთ იგი. მისი მოხაზულობა ახალი ფორმის მომცემია... ჩვენი ხალხის ცხოვრება, ზნე-ჩვეულება დაგვეხმარება მისი ბუნების შეგნებაში“. დ. კაკაბაძის მხარს უბამს შალვა ქიქოძეც – “ყოველი ხელოვნება... იქმნება ეროვნულ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი და გამართლება“.

ავანგარდისტი დ. კაკაბაძისაგან უფრო მოულოდნელია პასუხი კითხვაზე – რა გზით (რა ხერხებით) შეიძლება მოხდეს ამ “ღრმად გაცნობიერებული მემკვიდრეობის“, ან “შეგნებული“ ქართული “ბუნების“ გონისმიერი ვიზუალური რეალიზება მხატვრულ ნაწარმოებებში? – მხოლოდ და მხოლოდ “კლასიციზმის მეთოდით“ (იგულისხმება არა მიმდინარეობა, არამედ ტერმინის არსი). იგი “არასდროს არ აგვაცდენს ხელოვნების სწორ გზას“.

იმ წლებში მრავალთათვის ჯერ კიდევ გაუგებარ, მაგრამ სრულიად მართებულ შეფასებას აძლევს დ. კაკაბაძე ფიროსმანის შემოქმედებას: “ახალი მხატვრობის ცოცხალი სახე ნიკო ფიროსმანაშვილია... მისი შემოქმედება უაღრესად ეროვნულია და, ამავე დროს, საერთო, საკაცობრიო. მასში დაინახავთ ტრადიციულ შემაერთებელ ხაზებს ჩვენი წარსულის ხელოვნებასთან“. (ფიროსმანის თაყვანისმცემელი რუსი მხატვრები კი მის ერთ-ერთ ღირსებად მიიჩნევენ იმას, რომ იგი უპირისპირდება და უარყოფს მათთვის ესოდენ საგმობი ყოველივე წარსულის მემკვიდრეობას).

ეროვნული მხატვრული ენის შესახებ ეს ზოგადი მოსაზრებები (ბევრი სხვაც), თითოეული მართებული და მისაღები, მაინც ვერ ქმნიან თანმიმდევრულ, ლოგიკურ კონცეფციას (შეინიშნება ურთიერთგამომრიცხავი გამონათქვამები. ზოგი რამ დეკლარაციულია). დ. კაკაბაძის მხატვრულ მემკვიდრეობაშიც არ ჩანს ერთიანი სტილი და ხელწერა (პოლისტილისტიკა სხვა ცნობილი მხატვრებისთვისაც არ არის უცხო). მასში თანაარსებობს თითქმის ყველა ახალი დასავლური მიმდინარეობა და მათთან ერთად “კლასიციზმიც“. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყველა საინტერესოა, და საინტერესოა არა მარტო ვიზუალურად, არამედ მათში აკუმულირებული აზრის სიღრმითაც. (მხატვარი ანალიტიკოსია და თვლის, რომ “ხელოვნება – მეცნიერებაა“. “წინათ შემოქმედებითს პროცესში უმთავრესი ადგილი ეჭირა გრძნობიერებას, ახლა კი ამ ადგილს იკავებს აზროვნება“). ქართული “ბუნება“ იგრძნობა მხოლოდ იმერეთის პეიზაჟებში, ნატურმორტებში, პორტრეტებში, იგრძნობა ეთნოსიუჟეტური ნატურის, ისტორიული ხელოვნების გარკვეული რეფლექსიების, ნაციონალური ატრიბუტიკის, ფერისა და ფორმის ვარიაციების სახით, მაგრამ, რა თქმა უნდა, “წარსულთან“ რაიმენაირი მემკვიდრეობითობის გარეშე. იგივე ითქმის ახალი დროის მთელი ქართული ხელოვნების შესახებ. წარსული, ანუ შუა საუკუნეები, დროით ახლოა, მაგრამ არსით იმდენად შორსაა ანმყოსთან, რომ ვერ გახდებოდა მისი მშობელი. ქართულ მხატვრულ აზროვნებას არ გაუვლია ევროპულის მსგავსი და აუცილებელი ის საფეხურები, რომლებიც ორგანულად გადააბამდა ერთმანეთთან ძველსა და ახალს.

დ. კაკაბაძის თაობის სხვა მხატვართა შემოქმედებაში ამგვარად პოლარიზებული კონტრასტები არ შეინიშნება. მთავარი კი ის არის, რომ ყველა ისინი და თითოეული ცალ-ცალკე, ყოველგვარი რეტროსპექციის, მით უმეტეს ციტირების გარეშე (“ქართული ხელოვნება ვერ გადმოიღებს ძველი ხელოვნების ფორმათა მზა დეტალებს თანამედროვე ნაწარმოებებთან მოსარგებად” (გ. ჩუბინაშვილი), ფორმის, პლასტიკის, ხაზის, ფერის საკუთარი შეგრძნებით, ერის სულიერ მახასიათებლებთან პირადი, გენეტიკური “შემაერთებელი ხაზებით” და, რაც არანაკლებ არსებითია – XX საუკუნის ცნობიერებით, თვითონ ქმნიან ეროვნულ სტილს.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ მათს, ნებისმიერი ხასიათის, ნაწარმოებში ყოველთვის არის მშვენიერების განცდა და შინაარსის ხიბლი, თანაც არა “უცხო“, მხოლოდ ერთეულთათვის გამიზნული აზრისა და სილამაზისა. თავისებურად დახვეწილი და ნატიფია (კომპოზიციურად, ტექნიკურად, კოლორისტულად), მაგრამ “მაშინიზმის“ (რომელიც სხვაგან არსებობს, ჩვენში კი “ჯერ არ დამდგარა“) შესატყვისი უჩვეულო ფორმის ძნელად ჩასაწვდომი (საბოლოოდ მაინც გასაგები) კონცეფციით არის გაჯერებული დ. კაკაბაძის აბსტრაქციებიც. მათშიც და დ. კაკაბაძის სხვა ხასიათის ნამუშევრებშიც ყველაფერი მყარი და მარადიულია, თავისუფალია ყოველივე წარმავლისა და ჟამიერისაგან.

დაბოლოს, ყველა მათგანის შემოქმედებას ახასიათებს ეპოქის უპირველესი თვისება – ორიგინალობა და მრავალფეროვნება, რითაც მათ მყარად უჭირავთ საკუთარი ადგილი ევროპული ხელოვნების კალეიდოსკოპური სიჭრელით გამორჩეულ კონტექსტში. მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდები მაინც ვერ ქმნიან და ცნობილ ისტორიულ გარემოებათა გამო, ველარც შექმნიან “ამინდს“ ქართულ ხელოვნებაში. მალე მათ გზას გადაუჭრის სოცრეალიზმი და აბსურდულად მკაცრ კალაპოტში ჩააყენებს მთელს მხატვრულ ინტელიგენციას. მაგრამ მანამდეც, სოცრეალიზმამდე, კვლავ დ. კაკაბაძისავე შეფასებით - “ქართული მხატვრობა ჯერჯერობით მეტად სუსტია“. ავანგარდისტული ნოვაციები რამდენადმე სპორადულად გამოიყურება. თვით ახალგაზრდებშიც გამოკვეთილად არ ჩანს ერთიანი სწრაფვა სიახლეებისაკენ. ამასთანავე, მათ გვერდით აქტიურად მოღვაწეობს დიდი ჯგუფი აკადემიური მრწამსისა და სტილის მხატვრებისა, რომლებიც ფართო საზოგადოებაში უფრო პოპულარულნიც კი არიან, მაგრამ ბევრია ისეთიც, რომელთათვისაც მათი ხელოვნება მიუღებელია.

ასეთია XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ხელოვნების “სისუსტის“ მიზეზები, მაგრამ იგივე მიზეზები მისი “ძლიერების“ მოწმობაცაა. გასული საუკუნის არც ერთ ეტაპზე ქართული ხელოვნება არ ყოფილა ასე ენერგიულად ზეაღმავალი, მრავალფეროვანი და საინტერესო. და მაინც “სუსტია“, როგორც ევროპული ხელოვნების საერთო “დაქანების“ (ასე აქვს ნათარგმნი დ. კაკაბაძეს ფრანგი არტკრიტიკოსის – გალიენის ფრაზაში სიტყვა “დაღმავლობა“) მაჩვენებელი მიკრო პანორამა.

ნინო ჭიჭინაძე

საკუთარი ბზის ძიებაში

(რამდენიმე დაპირვება ლევან მარგიანის შემოქმედებაზე)

თუ გადავავლებთ თვალს თანამედროვე ქართული ხელოვნების საკმაოდ ჭრელ და მრავალგვაროვან სურათს, დავინახავთ, რომ სხვადასხვა კონცეფციასა და თანამედროვე მხატვრულ მიმდინარეობაზე დაფუძნებულ, თუ მათი გამოძიხილით, ხან კი აშკარა მიბაძვით შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში სხვადასხვა ფორმითა და სახით ხშირად ქრისტიანული თემატიკა იჭრება. ქრისტიანული ხელოვნების ადგილი თანამედროვე საზოგადოებაში, მისი არსებობის ფორმები, მისი მიმართება ბიზანტიურ და შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან ძალზე ვრცელი და რთული თემაა, რომელიც სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა და საეკლესიო მოღვაწეთა ღრმა კვლევისა და სათანადო შეფასებას მოითხოვს.

ტრადიცია და ინოვაცია, ანონიმურობა და ინდივიდუალიზმი, საერო და საეკლესიო მხატვართა შემოქმედების ურთიერთმიმართება – ეს პრობლემები აქტუალურია არა მხოლოდ ქართული, არამედ ზოგადად თანამედროვე ხელოვნებისათვის. ქართველთათვის ქრისტიანული კულტურა, რომელიც ყოველთვის ეროვნულ იდენტურობასთან იყო დაკავშირებული, ჩვენი თანამედროვე მხატვრების ქმნილებებში დღეს სხვადასხვა სახით წარმოდგება. ხან ეს ძველი ნიმუშების პირდაპირი კოპირებაა, ხან სტილიზაცია, ხანაც კი ჩვენი მხატვრულ-კულტურული მემკვიდრეობის გადააზრების ცდა. სწორედ ამგვარ მიდგომას ვხედავთ მხატვარ ლევან მარგიანის შემოქმედებაში.

ამ სტატიის დაწერის სურვილი გამოიწვია ლევანის მხატვრობამ, რომელშიც ქრისტიანული ხელოვნების უმდიდრესი სახვითი და იკონოგრაფიული ტრადიცია თვითმყოფად ფორმასა და თავისებურ ჟღერადობას იძენს. ეს არ არის მხატვრის მთელი შემოქმედების კვლევა, ჩემი მიზანი უფრო მოკრძალებულია - გამოვთქვა რამდენიმე მოსაზრება მხატვრის ზოგიერთი ნამუშევრის შესახებ.

ყოველი ხელოვანის შემოქმედება, როგორც ცნობილია, მისი ცხოვრების ანარეკლია. ამიტომაცაა, რომ შუა საუკუნეების ქართული ფრესკების რესტავრაციისადმი მიძღვნილ წლებს არ შეეძლო უკვალოდ ჩაეველო იმ მხატვრისათვის, რომელმაც ესოდენ ღრმად შეიგრძნო ძველ ქართველ შემოქმედთა ესთეტიკა და სულიერი მიზანდასახულობა.

ძნელია განსაზღვრო ლევან მარგიანის ნამუშევართა ფორმა და ჟანრი, მისი ქმნილებები თითქოს ფიქრია თანამედროვე სამყაროში ქრისტიანულ ფასეულობათა ადგილისა და მნიშვნელობის შესახებ. ამისათვის იგი უპირატესად სახარების-

მებადურები და კეთილი მწყემსი, 50X30 სმ, ქალაღი, ტემპერა, 2004 წ.

სეულ იგავებსა და ქრისტიანულ სიმბოლოებს მიმართავს (მაგ. იგავები “გონიერი და უგუნური კაცის შესახებ”, “ცათა სასუფეველის შესახებ”, “უძღები შვილის დაბრუნება”, კეთილი მწყემსი, კრავი და ა.შ.). მხატვრის თქმით, იგავები შემოქმედების თავისუფლებას იძლევა, რადგანაც როგორც ცნობილია, ქრისტიანულ ხელოვნებას არ შეუქმნია სახარების იგავთა იკონოგრაფიული კანონი. მარგიანისეული იგავების ილუსტრაციები სრულიად მოკლებულია დიდაქტიკურობას,



ჩვენს წინაშეა უფრო მხატვრის ფიქრი და განცდა.

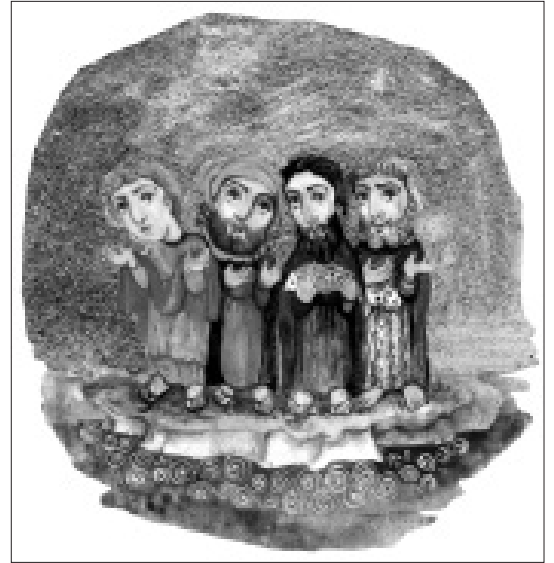
მხატვრის ფაქიზი დამოკიდებულება პირველწყაროსთან თვით იგავთა ტექსტის აქტიურ ჩართვაშიც ჩანს. განუყოფელი კავშირი ტექსტთან ჩანს ნაწარმოებთა სათაურებშიც – როგორც წესი, მხატვარი ზუსტად მიუთითებს სახარებისა თუ ძველი აღთქმის შესაბამის ადგილს. ტექსტოლოგიური და სახვითი მასალის ღრმა ცოდნა და მათი თავისუფალი ფლობა შემოქმედის ამოსავალ ნერტილებს განაპირობებს.

“იგავებში” გამოსახულებები ხელნაწერი წიგნის მსგავსად ტექსტს ახლავს და მის თხრობას მიუყვება, რომლის ნელი, აუჩქარებელი რიტმი თითქოს “ხატოვან თხრობაში” მეორდება. ლევანის ნაწარმოებებში ჩვენს თვალწინ წარმოსდგებიან უბრალო ადამიანები თავისი ეჭვებით, პრობლემებით, ძიებებით. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხატვრისთვის იგავთა სამყარო გაუცხოებული და აბსტრაქტული კი არ არის, არამედ ახლობელი და კარგად შეთვისებული.

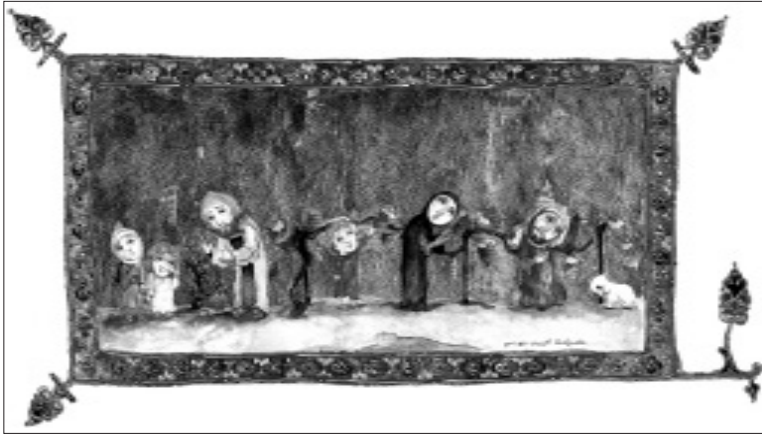
ამ რიგის ნამუშევრებში თავისებურადაა წარმოჩენილი ქრისტიანული მოძღვრების ორი მთავარი კომპონენტი — სიტყვა და ხატი (ხატი – სახის, გამოსახულების მნიშვნელობით). ნაწარმოების საერთო მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში ტექსტს მნიშვნელოვანი სემანტიკური დატვირთვა აქვს. ქართული ასოების გამომსახველობა და სილამაზე შეფარდებულია კომპოზიციითა და გრაფიკულ მეტყველებასთან. ყოველივე ესაბუთება იმას, რომ შეიქმნას თავისებური ხატები, ქრისტიანულ თემათა მისეული წაკითხვა. იგავთა ილუსტრაციებში ვხედავთ ხატწერის, ხელნაწერი წიგნის ილუსტრაციათა სპეციფიკურ ფორმებსა და დეკორირების სისტემას, რადგანაც მხატვარისთვის თითქოს არ არის საკმარისი ერთი დარგის გამომსახველობითი საშუალებები, რათა თავისუფლად თქვას სათქმელი და მხოლოდ ცალკეული დარგის სახვითი თუ ტექნიკური ჩარჩოების გაფართოებით მიღებული თავისებური სინთეზი აძლევს საშუალებას ილაპარაკოს მისთვის საინტერესო თემებზე. გრაფიკის, ჭედურობისა და მინიატურული ფერწერის ერთი შეხედვით უჩვეულო შეფარდება თავისებურ შედეგს იძლევა. მის ნაწარმოებებში საინტერესოდ თანაარსებობს ტრადიციული წიგნის ფურცლის კომპოზიციური სტრუქტურა, ორნამენტული დეკორი და იგავთა სიუჟეტების მხატვრისეული ინტერპრეტაცია.

მისი ნაწარმოებები მართლმადიდებლური ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციულ მასალებსა და ტექნიკას აერთიანებს: ხის დაფაზე შერეული ტექნიკით დაწერილი კომპოზიციები ოქროს ფონზეა შესრულებული, მათ ვერცხლისფერი ჭედური ჩარჩო შემოუყვება, რომელიც ხშირად მინანქრითა და მარგალიტებითაა შემკული (მაგ. იგავი “გონიერი და უგუნური კაცის შესახებ”, 2005 წ., იგავი “ცათა სასუფეველის შესახებ”, 2006 წ., იგავი “გონიერი და უგუნური მშენებლების შესახებ”, და სხვ.). ტრადიციული მასალის შერჩევა შემთხვევითი არაა, რადგანაც ქრისტიანული სახისმეტყველების თანახმად, მასალას საკუთარი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ასე მაგალითად, როგორც ცნობილია, ძვირფას ლითონთა, ოქროს ფონისა და მინანქრის ბზინვარება უფლის ბრწყინვალეობისა და მადლის განსახიერებად მოიაზრება.

ლევან მარგიანის მხატვრობას მაღალი მხატვრული კულტურა, გემოვნება და ტექნიკური ოსტატობა გამოარჩევს. მისი თავისებური მხატვრული მეტყველება ქრისტიანული მხატვრული კულტურის სხვადასხვა სფეროსა და დარგს მოიცავს; მართლმადიდებლური წიგნის ხელოვნება მასთან “შეზავებულია” დაზგურო-



მებადურები, 9X7 სმ, ქალაღი, ტემპერა, 2001 წ.



გავი ხე კეთილისა და ბოროტის, 30X20 სმ, ქალაქი, ტემპერა, 2001წ.

ბასთან. ეს იმიტაცია ან ასლი კი არ არის, არამედ გარკვეული სინთეზი, ტრადიციული ქრისტიანული ხელოვნების თემებზე შექმნილი პოეტური ვარიაციები.

მხატვარი არ ისწრაფვის შექმნას ახალი ეფექტური ფორმები, მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია “ჩუმი ფიქრი” იმგვარ მარადიულ თემებზე, როგორცაა მორალი, ჭეშმარიტი რწმენა, სიყვარული და ა.შ., ანუ ის, რაც კაცობრიობის არსებობის ქვაკუთხედაა. მის ნამუშევრებს ახასიათებს ინტიმურობა და ამავე დროს

განზოგადებული დამაჯერებლობა. ნეიტრალურ ოქროს, ლურჯ ან წითელ ფონზე გამოსახული ფიგურები, რომელთაც პეიზაჟის ან/და არქიტექტურის მწირი დეტალები ახლავს, რაც მოქმედების ადგილის მინიშნებას ემსახურება, ფაქიზი ფერწერული დამუშავება, ჰარმონიული ნათელი, თბილი, კოლორიტი, ოსტატური დინამიკური კონტური, პერსონაჟთა ჰუმანურობა და რაღაც მოკრძალებულობა გულგრილს არ ტოვებს არც ერთ მნახველს.

ლ. მარგიანის ნამუშევართა ქრისტიანულ ესთეტიკაზე დაფუძნებული უაღრესად პოეტური სამყარო “დასახლებულია” პერსონაჟებით, რომელთა ხასიათი, თავისებური ემოცია მაყურებლისათვის ახლობელი და გასაგებია. მისი მხატვრული მეტყველების ორგანული კავშირი წარსულთან და ხალხურ ტრადიციასთან განსაკუთრებული მკაფიოებით მისი კომპოზიციების ფიგურებში ჩანს. აქცენტი პერსონაჟთა სახეებზე, გადიდებულ მუქ თვალთა მზერაზეა გადატანილი. იქმნება ზედროულობის, ირეალობისა და ცხოვრებისეული დაკვირვების თავისებური სინთეზი. სივრცის გადმოცემაშიც აშკარაა მართმადიდებლური მსოფლალქმის გამოძახილი. ფიგურები და საგნები ოქროს ბრწყინვალე ირეალურ ფონზე ან წითელ თუ მოლურჯო-ფიურუზისფერ ნეიტრალურ ფონებზეა განთავსებული. დამახასიათებელია ფიგურათა დისპროპორცია, ერთგვარი დეფორმაცია, რაც ექსპრესიის შექმნას ემსახურება. ამგვარი სახვითი ხერხიც ქრისტიანულ სახვით ტრადიციებთან ორგანულ კავშირს ავლენს.

ლევანის კომპოზიციებში ნახატისა და ფერის ოსტატური ფლობა ჩანს. ზომიერებისა და ჰარმონიის გრძნობა, მხატვრული ლოგიკით აგებული, ნათლად წასაკითხი, გადაუტვირთავი კომპოზიციები, კოლორიტის ზუსტი გრძნობა მხატვრის შემოქმედებით სიმნიფესა და ნიჭზე მეტყველებს. ფერწერული კომპოზიციების, ორნამენტულ მოჩარჩოებასა და ტექსტს შორის ბალანსი ოსტატის უტყუარ ალლოსა და მხატვრულ გემოვნებას ეფუძნება. ოქროს ფონისა და ფერწერული ლაქების ურთიერთმიმართება საფრთხილოა, რადგანაც ჩნდება საშიშროება, რომ ოქროს ბრწყინვალე ზედაპირზე ნათელი ფერები სიჭრელეში გადაიზარდოს, თუმცა ლევანის შემოქმედებაში ეს საფრთხე წარმატებითაა დაძლეული. ზუსტად და დამაჯერებლად აგებული კომპოზიციები სიმეტრიასა და მასათა წონასწორობას ეფუძნება, მაგრამ ეს არასდროს არ იქცევა ერთფეროვნებად. მის ნამუშევრებში ჩანს, რომ მხატვარი კარგად ფლობს ნაირგვარ მხატვრულ მეთოდსა და ტექნიკას.

თავის ნამუშევრებში მხატვარი სხვადასხვაგვარ კომპოზიციურ გადაწყვეტას გვთავაზობს – იგი ხან რამდენიმე ეპიზოდს აერთიანებს ერთი ჩარჩოში, ხან ძველი ხელნაწერი წიგნის გვერდების მხატვრულ პრინციპს მიმართავს, ხან კი წმინდა დაზგური ფერწერისათვის დამახასიათებელ კომპოზიციას ქმნის (“კრავი”, ხის დაფა, 2000, “გზა ხსნისა და გზა წარწყმედისა”, 2000, შერეული ტექნიკა).

ლევანი ხანდახან ერთსა და იმავე იგავს რამდენჯერე უბრუნდება, მაგრამ ყოველთვის ახლებურ დეკორაციულ ეფექტსა და აზრობრივ დატვირთვას აღწევს. ასე მაგალითად, უგნური და გონიერი კაცის იგავის ერთი ვარიანტი ოქროს ფონზეა დაწერილი, მეორე კი წითელზე, პირველ კომპოზიციას ვერცხლისფერი ქედური აშიები აჩარჩობს, მეორეს კი ოქროს ფონზე მჟღერი ლაჟვარდითა და სინგურით დაწერილი ხელნაწერი წიგნის ტრადიციულ მცენარეული ორნამენტის აშია შემოუყვება. სურათის ფორმა, სტრუქტურა, ტექსტისა და გამოსახულებათა განსხვავებული პროპორციული ურთიერთმიმართებებიც ცვლის საერთო განწყობასა და მხატვრულ გამომსახველობას. ოქროსფონიანი კომპოზიცია უფრო მშვიდი, ირეალურია, მაშინ როდესაც ინტენსიური წითელი ფონი იმავე კომპოზიციას ახლებურ, უფრო გამძაფრებულ, დრამატულ ხასიათს ანიჭებს.

შემთხვევითი არაა, რომ მხატვარი ხშირად გამოხატავს კრავს – ქრისტიანობის, უფლის მსხვერპლისა და კაცობრიობის ხსნის სიმბოლოს, მაგრამ იმის და მიხედვით, თუ რა კონტექსტშია წარმოდგენული კრავი, იცვლება ამ სახის მნიშვნელობა. თავისებურ ინტერპრეტაციას პოულობს მასთან მებადურთა თემაც, რომელიც სახარებისა და შესაბამისად, ქრისტიანული სახისმეტყველების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა. მისი “მებედურები” ქრისტიანულ სიმბოლიკასთან მრავალი ძაფითაა გადაჯაჭვული, რადგანაც, როგორც ცნობილია, თევზსაც და მეთევზეებს მრავალგვარი აზრობრივი დატვირთვა აქვს ქრისტიანულ ხელოვნებაში. თევზისა და მებადურთა სიმბოლურ მნიშვნელობათა

იგავი გონიერ და უგნურ მშენებელზე.
40X20 სმ, ქალაქი ტემპერა, 2003 წ.



ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ ქართველი მხატვრის ტილოზე წინა პლანზე გამოსახული თევზის კალათა პურისა და თევზის გამრავლების სასწაულსა და თვით უფალს განასახიერებს. თევზი ასევე უკავშირდება წყალსა და შესაბამისად, ნათლისღებას. ამ რამდენიმე თემის გახსნაშიც კი აშკარაა, რომ ლევანი კარგად იცნობს მართლმადიდებლური ხელოვნების იკონოგრაფიულ-სიმბოლურ ლექსიკონს, რომელსაც გააზრებულად იყენებს თავის ნამუშევრებში. ოქროს ფონზე გამოსახული ოთხი მებადური წინ თევზიანი კალათით შეიძლება კონცეპტუალურად კატაკომბების ფრესკებს შევადაროთ, სადაც ლაკონური ხერხებით ქრისტიანობის უდიდესი საიდუმლოებებია გაცხადებული.

მხატვარი ხელნაწერთა მინიატურების ასლებსაც ქმნის, სადაც კარგად ჩანს ძველ ოსტატთა ხელობის სრულყოფილი დაუფლება. მას კარგად ესმის შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების სპეციფიკური მეტყველება და გრძნობს მის “შინაგან ლოგიკას”. იგი ერთნაირად გულდასმით გადმოგვცემს რთული, მავალფეროვანი მცენარეული ორნამენტის ნახატის დინამიკურ დინებას, მოხდენილი ფიგურების თავისებურ გამომსახველობასა თუ ქართული ანბანის ასოთა მოხაზულობის თავისთავად დეკორატიულ პლასტიკურობას.

ლევანის ნამუშევრების ნახვის შემდეგ გიჩნდება სურვილი კიდევ ერთხელ მიუბრუნდე და გულდასმით წაიკითხო სახარების ტექსტი, რათა გადაიაზრო მასში დავანებული ზედროული სიბრძნე. ჩემი აზრით, ლევან მარგიანის ნაწარმოებთა მიზანდასახულობას არ წარმოადგენს შუა საუკუნეების მართლმადიდებლური ხელოვნების რესტავრაცია, არამედ მხატვრის მიერ განცდილისა და გააზრებულის ხილული სახის შექმნა. მხატვრისთვის ქრისტიანული ვიზუალური ტრადიცია პირადი გამოცდილების პრიზმაში გარდატეხილი შინაგანი ნორმაა.

რთულია ითქვას, თუ რაში მდგომარეობს ლევან მარგიანის შემოქმედების განსაკუთრებული ხიბლი - დეკორატიულობის უტყუარი გრძნობა, გულწრფელობა, ფერის განცდა, ნახატის ოსტატური ფლობა, ტრადიციული ტექნიკის კარგი ცოდნა, თუ ფანტაზია. ალბათ ყველაფერი ჩამოთვლილი და კიდევ ის რასაც ნიჭი და ეროვნულობა ქვია. დღეისათვის ბევრს წერენ და დავობენ, თუ რა არის ეროვნული მხატვრობა, სახვითი ფორმის ქართული გრძნობა, ეროვნული სული ხელოვნებაში. მე ვფიქრობ ჩვენი თანამედროვის ლევან მარგიანის შემოქმედება სწორედ ამის ნათელ მონმოზად შეიძლება ჩავთვალოთ.

ათეისტური ეპოქის რწმენის დაკარგვაში თავი იჩინა საზოგადოების ღრმა სულიერმა კრიზისმა; კატასტროფებითა და რევოლუციური ძვრებით გამოწვეულმა სულიერმა გამოფხიზლებამ რწმენასთან მიბრუნებისკენ გვიბიძგა. გაჩნდა რელიგიასთან დაახლოვების, მისი არსის ღრმად წვდომის დაუძლეველი სურვილი. ეს წარსულთან დაბრუნება კი არ არის, არამედ რწმენის ახლებური შეგრძნება, რელიგიის აღქმა, როგორც დღევანდელობისა და მომავლის განუყოფელი ნაწილისა. ამ განცდის გადმოსაცემად ძველი ტრადიციული ხერხები საკმარისი არ არის, მას ახალი, თანამედროვე აზროვნების შესაფერისი სახისმეტყველება სჭირდება. სწორედ ამ გზაზე, ახალი ვიზუალური საშუალებების ძიებების გზაზე დგას ლევან მარგიანი, რომელიც ცდილობს თანამედროვე მხატვრული ენით გვაზიაროს ქრისტიანობის მარადიულ ჭეშმარიტებას.

მანია იზორია

ქართული მხატვრული თანამედროვე კერამიკა 1980-1990-იან წლებში

სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში თანამედროვე ქართული კერამიკის შესახებ შესრულებული ნაშრომები ძირითადად ამ დარგის 1960-იანი წლების სახელგანთქმული სკოლის წარმომადგენლებსა და წამყვან ტენდენციებს ეხება. დღეს არავინ დავობს, რომ თანამედროვე ქართულმა კერამიკამ საყოველთაო აღიარება სწორედ გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების პერიოდში მოიპოვა და ნამუშევრების მკაფიოდ გამოხატული ნაციონალური ხასიათით, მასალის თვისებების, მისი შესაძლებლობების ამომწურავად წარმოჩენითა თუ თანადროული ტენდენციების თავისებური ინტერპრეტაციით წარმატებულად განახორციელა მის წინაშე დასმული ამოცანები. ამით მან უდიდესი წვლილი შეიტანა თანამედროვე ქართული კერამიკის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში და დაასრულა ამ დარგის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი.

ხელოვნება ცოცხალი ორგანიზმია და თუ ნოყიერი ნიადაგი აქვს, მისი ევოლუციის პროცესი მუდმივად გრძელდება. წინარეხანების მონაპოვარის საფუძველზე თანამედროვე ქართული კერამიკის შესახებ ამის თქმა შესაძლებელია. მით უფრო, რომ თვითგამოხატვის ახალი გზების მოძიების მიზანი უკვე 1980-იანი წლებიდან იჩენს თავს და ამ დარგის შემდგომი აღმავლობის საწინდარი ხდება. იმ პერიოდში გამოსულ ახალგაზრდა თაობას მსოფლიოს წამყვანი უახლესი ტენდენციების ათვისებისაკენ სწრაფვა ამოძრავებს და არც ტრადიციებისადმი გულგრილი. მათი ამგვარი დამოკიდებულების ჩამოყალიბება ან უკვე მხცოვანი წამყვანი სპეციალისტების სახელებს უკავშირდება, რომელთა შემოქმედებითი მოღვაწეობა დღესაც განუყოფელია პედაგოგიურ საქმიანობასთან არა მხოლოდ სამხატვრო აკადემიის ნიაღში, არამედ მის კედლებს მიღმაც. აქვე დავსძენთ, ახალგაზრდა კერამიკოსებთან შემოქმედებითად მუშაობის სურვილი განსაკუთრებით მას შემდეგ ღვივდება, რაც 1960-იან წლებში გამოსული სპეციალისტების ხელოვნება სიმნიფის ზღვარს აღწევს და მომავალი თაობის აქტივობას აწყობს.

ეს პროცესი 1970-იანი წლების შუახანებიდან იწყება. ჭარმაგ კერამიკოსებს ახალგაზრდებთან ურთიერთობა ძალასა და სტიმულს მატებს. საკუთარი განვლილი გზის საფუძველზე მათ კარგად უწყობს, სიახლეების პირველი და უკომპრომისო გამტარებელი სწორედ ახალგაზრდა თაობაა. შესაძლოა, ისინი მოკლებულნი არიან ოსტატობას, მაგრამ ნოვატორობას ინტუიტიურად ყველაზე მეტად აფასებენ. ამიტომ მთელი ძალისხმევა დამოუკიდებლად მოაზროვნე შემოქმედის ფორმირებისაკენაა მიმართული. თანამედროვე ცხოვრების მოთხოვნებიდან გამომდინარე თავდაპირველად საგანგებო ყურადღება ეთმობა მონუმენტური განხრის კერამიკოსების აღზრდას, რასაც 1976 წელს სამხატვრო აკადემიის მინა-კერამიკის განყოფილებაზე მონუმენტურ-დეკორატიული კერამიკის სახელოსნოს ჩამოყალიბება მოყვება. მას უცვლელად ხელმძღვანელობს რ. იაშვილი, რომელსაც მისი დაარსება ჯერ კიდევ 1960-იანი წლებიდან მიაჩნია აუცილებლობად* 1: იგი თავის სტუდენტებს საკუთარი ნოვატივების თანაზიარად, თანამონაწილედ ხდის და შეუპოვრად იღწვის მათი საუკეთესო ნამუშევრების დედაქალის სკვერებსა თუ მოედნებზე დადგმის უფლების მოპოვებას. შეგვიძლია დავასახელოთ ნ. ციციშვილის სტელა “ძველი თბილისი” (თბილისი. რიყე), გ. როიტიხის პლასტიკური ფორმა “მშვიდობა” (თელეთი. ახალგაზრდული ქალაქი), გ. იაშვილის რელიეფური პანო “კოლხეთი” (ქუთაისი).

(ცენტრალური საბანკეტო დარბაზის შიდა ეზო) და სხვა.

მოგვიანებით, რ. იაშვილის ხელმძღვანელობითვე ახალგაზრდა კერამიკოსების მონინავე ძალები საქართველოს მხატვართა კავშირთან ერთიანდებიან და 1980-იანი წლების დასაწყისში სრულიად დამოუკიდებელ, ბევრად მასშტაბურ ასოციაციას ქმნიან*2: მის შემადგენლობაში მყოფი ახალგაზრდული შემართებით აღსავსე შემოქმედებითი ძალები: გ. როიტისი, ო. ვეფხვაძე, ვ. ხურხუმელი, ი. ელისტრატოვა, ქ. რუხაძე, ალექსანდრე კაკაბაძე, ნ. ციციშვილი, გ. იაშვილი, გ. უსტიაშვილი თუ სხვანი, მიზანდასახულად მიისწრაფვიან მსოფლიო პროგრესული ტენდენციების ახალი ტალღა შემოიტანონ ამ დარგში. 1979 წელს იმჟამინდელ მხატვრის სახლში, ამ ჯგუფის პირველი ნაკადი გამოფენას აწყობს და თვითგამოხატვის ახალი გზების მაძიებელი კერამიკოსების სახელს იმკვიდრებს. თუმცა შეუძლებელია იმ გარემოში უფროსი თაობის მხატვრულ ძიებებს მათ ხელოვნებაში არ ეპოვა ასახვა და ნაწარმოების სახვითი საწყისის გაძლიერებისაკენ ლტოლვა არ გამოეწვია, რაც ამავე დროს უახლეს ტენდენციებთანაც გარკვეულწილად ამჟღავნებს თანხვედრას. 1980-1990-იანი წლების ახალგაზრდა კერამიკოსების ნამუშევრებს თუ გადავხედავთ, დავრწმუნდებით რომ ასეც მოხდა. ვფიქრობთ, ამ მხრივ არანაკლები როლი შეასრულა საზოგადოდ ქართული კერამიკის განვითარების თავისებურებამაც, რომელიც ძველსა თუ თანამედროვე პერიოდში წინარეხანებთან გენეტიკურ კავშირს, ტრადიციების უწყვეტ განგრძობადობას გვიჩვენებს და თან მუდამ ეპოქის შესატყვისი მხატვრული ენით მეტყველებს. წინამორბედი თაობის მსგავსად ახალგაზრდებმაც იმთავითვე გააცნობიერეს, რომ ტრადიცია ეპოქის იდეების ზეგავლენით განიცდის ტრანსფორმირებას და უახლესი პოზიციებიდან განიხილება, სწორედ ეს არის ის სალი მარცვალი, რამაც ამ ეტაპზეც თანამედროვე ქართულ კერამიკას ეროვნული სახე შეუნარჩუნა და ტრადიციის უწყვეტობა განაპირობა.

იმავედროულად ახალგაზრდა მხატვრებს სრულიად საპირისპირო, თვისობრივად განსხვავებული ფსიქიკური წყობა აქვთ. ისინი თავისუფლებისაკენ სწრაფვას სამყაროსადმი საკუთარი, სუბიექტური დამოკიდებულებით გამოხატავენ და მუდმივად ცდილობენ საკუთარი “შინა”, “მე” წარმოაჩინონ. პიროვნული აზროვნების ლოგიკით განზოგადებული მარადიული მცნებები მათთვის ჭეშმარიტებაა და აქედან გამომდინარე იწყებენ თვითგამოხატვის შესატყვისი ფორმების მოძიებას, რის დროსაც მსოფლიოში გავრცელებულ მხატვრულ ტენდენციებს წინარეხანის კერამიკული სკოლის მიღწევებთან აკავშირებენ. პირველრიგში კი იმ ტექნოლოგიური ექსპერიმენტების მემკვიდრეები ხდებიან, რომელმაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ქართულ მხატვრულ კერამიკაში სახვითი ტენდენციების განვითარება. მაღალი ტემპერატურის რეჟიმების გამოყენებით ახალგაზრდები ცეცხლგამძლე თიხების, განსაკუთრებით შამოთის მასისა და ახალი შემფერავების თვისებათა გამოსავლენად მრავალმიმართულებიან ცდებს ატარებენ. ამავე დროს “სახვითი” ამოცანების განსახორციელებლად საექსპოზიციო, დეკორატიული კერამიკის სახეობას ანიჭებენ უპირატესობას, რომელიც მხატვარს მონუმენტური და უტილიტარული სფეროების სპეციფიკური პრობლემებისაგან განსხვავებით არამცთუ არ ზღუდავს, არამედ პირიქით, სრულ თავისუფლებას ანიჭებს. თუმცა ამ ტენდენციის შემოდინება უტილიტარული და მონუმენტურ-დეკორატიული კერამიკის საზღვრებშიაც არანაკლები სიმძლავრით შეინიშნება. ახალი იდეების მატარებელი თიხის ნიმუშების მხატვრული ფორმა ასეთი რთული თანწყობით აღმოცენდება და მიზანდასახულად მიისწრაფვის უფრო მეტად დაცილდეს ყოფით სფეროს, გამოკვეთილად შეიძინოს წმინდა საექსპოზიციო ნაწარმოების სახე და სახვითი ხელოვნების სრულფასოვანი თანამოაზრე ამგვარად გახდეს.

ახალგაზრდა თაობის განმასხვავებელი ნიშანი–ინდივიდუალიზმი, ყოველი მათგანის შემოქმედებას ცალკე მდგომი სუბიექტის ხასიათს ანიჭებს, რომელსაც მკაფიოდ ჩამოყალიბებული საკუთარი კონცეფცია გააჩნია. ამდენად ერთი შეხედვით, მათ ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. თუმცა

სხვადასხვა მხატვრის ნამუშევრების შესწავლის შედეგად ეს შთაბეჭდილება ქრება. უპირველესი, რაც ამ თაობას აერთიანებს შერჩეული თემების კოსმოპოლიტურობაში ვლინდება, რომლის ლეიტმოტივსაც ადამიანისა და გარემოს, ადამიანისა და კოსმოსის ურთიერთობა წარმოადგენს. შესაბამისად, ამ თემების გააზრება მჭერეტელობით, ერთგვარად ფილოსოფიურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს და პოეტურ-რომანტიკულ ინტერპრეტაციას ღებულობს. ნაწარმოების სახვითი საწყისის გაძლიერებისაკენ მიმართული ძიებების ფართო სპექტრის გადანყვევით ერთნი ცდილობენ ნაწარმოებში გარკვეული განწყობა, თემიდან გამომდინარე ასოციაციები გამოიწვიონ. მეორენი კი ამ ეფექტებს მიზანდასახულად უქვემდებარებენ საკუთარ “მიკრო” სამყაროში გაცნობიერებული იდეის სიმბოლურად გადმოცემას. ამგვარი მიდგომა თემატური სერიების, ციკლების, განსაკუთრებული სიმრავლით ანსამბლურად გადანყვევითი სკულპტურულ-სივრცობრივი კომპოზიციების გაჩენას განაპირობებს. ქანდაკების პრინციპზე დაყრდნობით განვითარებული პლასტიკური ძიებები და მოცულობათა ზედაპირზე გადანყვევითი ფერადოვანი ამოცანები სკულპტურული და ფერწერული პრობლემების სინთეზში მოყვანას ისახავს მიზნად, რასაც ყველაზე ცხადად ანსამბლურად გადანყვევითი კომპოზიციები გვიჩვენებს. მათი შემადგენელი პლასტიკური ელემენტები სხვადასხვა ასპექტით, სიმბოლური ქვეტექსტებითა და სტილისტური ნიშნებით უახლოვდება ერთმანეთს, მაგრამ იმავდროულად ყოველი მათგანი თავისი დასრულებული მხატვრული ფორმით დამოუკიდებელ ხასიათს ატარებს და უნარი აქვს ცალკეც გამოეფინოს. თავად ანსამბლსაც გარემოს სპეციფიკიდან, ან კონკრეტული სიტუაციიდან გამომდინარე განსხვავებული ნყოფით შეუძლია სივრცეში განლაგდეს. ეს ზოგადი თვისება, რომელიც მთელისა და მისი ნაწილების თავისუფალი ურთიერთობის პრინციპზეა დამყარებული, ახალგაზრდების ანსამბლურად გადანყვევით უკლებლივ ყველა კომპოზიციას ახასიათებს. როგორც ჩანს, ავტორები მიისწრაფვიან მათი იდეებით ხორცშესხმულმა ხელოვნების ნიმუშებმა ზუსტად მათსავით იარსებონ სივრცეში. ამის საილუსტრაციოდ არაერთი მხატვრის ნამუშევრები შეგვიძლია მოვიყვანოთ: ქ. რუხაძის (“ბაზალეთის ტბის ლეგენდა”, “ხეები”, “ნელინადის დრონი”, “მეტამორფოზები”), ნ. ციციშვილის (“ბერიკები”, “კერამიკოსები”, “კოსმოსი”, “დალი”). ო. ვეფხვაძის (“წინაპრები”, “ტროას ცხენები”). მ. იზორიას (“ცეკვა”, “ბუნების დიდი დედა”, “რიტუალი”), ლ. ბაგრატიონის (“წმინდა ტყე”, “კენტავრი”, “პენელოპას ჩხირები”), მ. ყიფიანის (“მესამე პლანეტა”), თ. გრიგოლიას (“იაპონური ბალი”, “გლობალიზაცია”, “ტყე”), ნ. ერისთავის (“მინოტავრები”, “არტემიდას სვეტები”, “სიცოცხლის საწყისი”, “სულის ზარდახმა”) და სხვა მრავალი. პლასტიკური ფორ-

ქეთი რუხაძე. დეკორატიული ფორმა, ანსამბლიდან “ბაზალეთის ტბის ლეგენდა”, შამოთი, შერეული ტექნიკა, 1979 წ.



ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევართა ზო-



ნინო ციციშვილი. დეკორატიული სკულპტურები, ანსამბლიდან “კერამიკოსები”, შამოთი, შერეული ტექნიკა, 2001 წ.

გად ანალიზს მეტი დამაჯერებლობა რომ შევძინოთ, ზოგიერთ მათგანს შევხებით. ქეთი რუხაძის ანსამბლში “ბაზალეთის ტბის ლეგენდა” ყოველი პლასტიკური ელემენტი სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიმბოლური ქვეტექსტით მონაწილეობს თემის “გახსნაში” და სტილისტური სიახლოვის მიუხედავად სივრცობრივი თვალსაზრისით სრულიად დამოუკიდებელია. თუმცა ნამყვანი მნიშვნელობა მძიმე და მასიურ ცენტრალურ მოცულობას ენიჭება, რომლის ზედაპირზე რელიეფურად დაძვნილი ცხენების პლასტიკა თუ სიმბოლურად დატვირთული მოცისფრო-ლურჯი ფერების ხმოვანობა სიმსუბუქის განცდას იწვევს და დანარჩენ ფორმებსაც “გადასცემს”. მთელი ანსამბლი წარსულის რომანტიული ელფერით იმოსება და გარემოს მეტყველი დეკორატიული მახვილი ხდება. წარსულის ნოსტალგიითაა გამსჭვალული ნინო ციციშვილის კომპოზიცია “კერამიკოსები”. ქალთა ფიგურების მრავალგვარად მოხატული ტორსების არქაულ ხასიათს უძველესი ხელოვნების საწყისებთან მივყავართ და იმ ხანასთან გვაკავშირებს, როდესაც ადამიანი კოსმოსის განუყოფელ ნაწილად თვლიდა თავს. მკვრივი, განზოგადებული ფორმებით ნაძერწი ქალთა ტორსები მთლიანობის განცდას

ბადებს. მათი წმინდა, ინტენსიური ფერებით მოხატული ზედაპირის დეკორატიულობა კი ამ განცდით გამონვეულ ხალისიან განწყობას ასხივებს. ავტორისეულ კონცეფციას უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს ინსტალაციის ელემენტების გამოყენება. მინაზე განლაგებული მოცულობების სოლისებური წყობა ზეცასთან კავშირს განსახიერებს და მის სიბრტყეზე არეკლილი, განათების ზემოქმედებით წარმოქმნილი ფერწერული ეფექტებით ხატოვნად გადმოსცემს თემას. ოთარ ვეფხვაძის პლასტიკურ-ფერწერულ კომპოზიციებში სახვითი ძიებები ესთეტიკური კატეგორიის რანგშია აყვანილი, რომელსაც ავტორი მასალათა სინთეზის გზით აძლიერებს და პოეტური მეტაფორების სახით “ხსნის” შინაარს.

ბერძნულ მოტივებზე შექმნილი იმპროვიზაციებიდან “ტროას ცხენი” ამ მხრივ საგანგებო ინტერესს იწვევს. მხატვარს სურს გაიაზროს ლეგენდარული პერსონაჟის საბედისწერო როლის მნიშვნელობა ძველი ცივილიზაციების ისტორიაში. ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურა და სიმბოლური ელემენტების შერჩევა ცხადყოფს, რომ ო. ვეფხვაძე ტროას ცხენის მონაწილეობით შემდგარ მოვლენაში კოსმიურ, ბედისწერის გარდუვალობიდან გამომდინარე კანინზომიერებას ხედავს. ამის უპირველესი მაჩვენებელია ცხენის დადგმა ბორბლებზე შეყენებული, ელიფსური ფორმის ლითონის მსხვილ ბადეზე, რაც აშკარად სამყაროს უსასრულო ბრუნვის იდეას უკავშირდება. თავად ცხენიც ოდნავ გვერდით გადახრილი და თავმოდრეკილი ტრიალისათვის ემზადება. მის სხეულზე რელიეფურად დატანილი მსუბუქი დეკორიც მოვლენასთან დაკავშირებულ სცენებს ასახავს, რომელიც ისევე როგორც ცისფერი და ოქრას საღებავების ერთო-

ოთარ ვეფხვაძე. “ტროას ცხენი”. შამოთი, შერეული ტექნიკა. 1999 წ.



ბლივი ჟღერადობა ავისმომასწავებელ განწყობას ლირიული ინტონაციით წარმოაჩენს. მარია იზორია მასალის თვისებებით განსაზღვრული შემოქმედებითი იმპულსებით არ საზრდოობს. მხატვარი მიისწრაფვის “დაიმორჩილოს” მასალა და დაუქვემდებაროს იგი იდეის სიმბოლურად გადმოცემას. მისი ხელოვნება მთლიანად გამსჭვალულია თემის პლასტიკური ხორცშესხმის მიზნით, რაშიაც ფერწერა მოცულობის გამომსახველობის გამახვილების როლს ასრულებს. ნებისმიერი სკულპტურული ფორმა იდეიდან გამომდინარე ლოგიკით ყალიბდება და მრავალგვარი ვარიაციებით “იშლება”. ამიტომაც სჭარბობს კერამიკოსის შემოქმედებაში ანსამბლურად გადანყვეტილი რთული კომპოზიციები. მისი ყველაზე ვრცელი ანსამბლის “ბუნების დიდი დედის” თემას კოსმოგონია წარმოადგენს, რომელიც ღვთიური სანყისის მატარებელი არსებების, ანთროპომორფული და ზომომორფული გამოსახულებების, გეომეტრიული სხეულების მონანილეობის აუცილებლობას წარმოშობს. ქანდაკების პრინციპით ნაძერწი პირობითი ფორმების განსხვავებული პლასტიკა აზიდული პროპორციების, მთლიანი, დეტალიზების გარეშე გადმოცემული მონუმენტური მოცულობისა და მათ ზედაპირზე დატანილი ფერწერული ეფექტების საშუალებით ერთიანდება, რაც ამავე დროს განყენებულ სახეებს ღრმა სიმბოლურ ჟღერადობას სძენს. ამ მხრივ გამორჩეულია ცენტრალური ფიგურა-ბუნების დიდი დედა, რომელიც სტატიკასა და დინამიკას ერთდროულად იტევს და კოსმოსთან შერწყმისაკენ სწრაფვას ყველაზე მეტად ამჟღავნებს. გამოსახულების ლაკონიური სილუეტის საზღვრებს შიგნით წარმოქმნილი ჭვირული არე სივრცეს თავისუფლად ატარებს, მოცულობის დეფორმაციას, მის ვედრების პოზაში ჩამოყალიბებას ინვესს და მინიერი და ზეციური სამყაროების განუყოფელი კავშირის განცდას ბადებს. ღია ბაგრატიონისა და ნატო ერისთავის ხელოვნების ხაზგასმული სისადავე ავტორების მკაფიოდ გააზრებული კონცეფციიდან გამომდინარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ მათ მიერ შექმნილი ანსამბლები საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მთელი რიგი ზოგადი ნიშნებით შეგვიძლია გავაერთიანოთ. მარტივი, მნიშვნელოვანნილად გეომეტრიული კონსტრუქციებით აგებული სივრცობრივი კომპოზიციების თანამედროვე ჟღერადობა არქაულობასაც ავლენს და მეტად თავისებური რეტროსპექტივის ხასიათს ატარებს, რომელიც გარდასულ დღეთა ასოციაციასა და ლირიული განწყობით დატვირთულ ატმოსფეროს ქმნის ირგვლივ.



მარია იზორია. დეკორატიული სკულპტურა, ანსამბლიდან “რიტუალი”, 2005 წ.

თემების კოსმოპოლიტიზმის მიუხედავად, ახალგაზრდა კერამიკოსების ნამუშევართა მხატვრული ფორმის ეროვნულობა ბევრად რთულ კონტექსტში ვლინდება. უკიდურესად განზოგადებული პლასტიკა ისეთ ტრადიციულ თვისებებს ამჟღავნებს, როგორიცაა ტექტონიკურობა, სივრცეში მოცულობების კლასიკური შეთანხმება, ზომიერება, კოლორიტი გამოკვეთილად ქართულია, არცთუ იშვიათად ფრესკული ეფექტებით გამდიდრებული.

ამგვარად, სივრცის ათვისების ამოცანა მე-20 საუკუნის მიწურულშიაც აქტუალობას არ კარგავს, მაგრამ რადიკალურად განსხვავდება როგორც პრობლემის გააზრებით, ასევე მისი მხატვრული ინტერპრეტაციით. ახალი ტიპის ანსამბლები თავისი მასშტაბებით საგრძნობლად ჩამორჩება ლანდშაფტისათვის გათვალისწინებულ წინამორბედ ნიმუშებს, მაგრამ მონუმენტური თვისებებით ბევრად მოქნილი ხდება. მათ უნარი აქვს ორგანულად იარსებოს როგორც “დახურულ”, ასევე “ღია”

გარემოში, კერამიკული საშუალებებით მიღწეული სახვითი ხერხების უაღრესად მრავალფეროვანი დეკორატიული ეფექტებით კი რთული სიმბოლური კონტექსტით გადმოსცეს თემა. ინტერესმოკლებული არ არის ის ფაქტი, რომ ახალგაზრდა თაობაც თავისებურად აგრძელებს მასალათა კომბინირების გამოყენებას, რომელსაც ინსტალაციის მეთოდით აძლიერებს. თიხისა და ლითონის შეთავსების ტრადიციული გზით შექმნილი ნამუშევრები მინისა (ნ. ციციშვილი “დალი”) და ქსოვილის (თ. გრიგოლია “ტყე”) სინთეზით მდიდრდება და განათების ეფექტებით დიდ გამომსახველობას აღწევს. აქვე გვინდა შევნიშნოთ, სახვითი ძიებების განსახორციელებლად და მოცულობის სივრცეში დასამკვიდრებლად ამ თაობის მხატვრებისათვის უტილიტარულობა დაბრკოლებას არ წარმოადგენს. პირიქით, ისინი ოსტატურად იყენებენ ჭურჭლის კონსტრუქციას, სტრუქტურას, სილუეტის გამომსახველობას და სტილიზაციისა თუ ზედ დატანილი ფაქტურულ-ფერადოვანი, ან გრაფიკული ელემენტების წყალობით პოეტური მეტაფორების, განყენებული ხასიათის პერსონიფიკაციების სახით ვრცელ სერიებს, ციკლებს ქმნიან.

დასასრულს შეიძლება ითქვას, 1980-90-იანი წლების ქართული კერამიკა შემოქმედებითი ძალების ინდივიდუალობებითა და სახვითი ძიებების განხორციელების მრავალმხრივი განშტოებებით უაღრესად რთულ მოვლენას წარმოადგენს. ერთი რამ კი ცხადია, მსოფლიოს პროგრესული უახლესი ტენდენციების ათვისების მიზანთან ერთად მან ბუნებრივად გააგრძელა უძველეს ხანაშივე არსებული ამ დარგის მხატვრული მიმართულების მემკვიდრეობითობის უწყვეტი ტრადიცია.

*¹ თბილისის სამხატვრო აკადემიის მინა-კერამიკის განყოფილებაზე მონუმენტურ-დეკორატიული კერამიკის სახელოსნოს ჩამოყალიბების საკითხი რ. იაშვილმა პირველად 1963 წელს წამოჭრა. რექტორატის მხარდაჭერის მიუხედავად, კერამიკის კათედრამ იგი ნაადრევად მიიჩნია. და ამ საკითხს მხოლოდ 12 წლის შემდეგ დაუბრუნდა (171-გვ.6,8) მონუმენტურ-დეკორატიული კერამიკის სახელოსნოს არსებობას მხოლოდ 1976 წლის 1 ოქტომბრიდან ჩაეყარა საფუძველი (ოქმი 2/14, 1976წ. 11/VI., ოქმი 3/15, 1976წ. 22/VII)

*² გ. იაშვილი “საექსპოზიციო-სახვითი მიმართულება თანამედროვე ქართულ მხატვრულ კერამიკაში”, თსსა სამეცნიერო ნაშრომთა კრებული “ქართული სახვითი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება”, 1984 გვ. 142-153

თამარ ბელაშვილი

“ჯოეტური, აბაღლოეზული ლეზენდა სიყვარულზე, ყოველგვარი ყოფითობის და ისტორიულობის ბარეში”

(“აბესალომ და ეთერის” ერთი ღაღბმის
სცენოგრაფიის შესახებ)

1966 წლის შემოდგომაზე გაიმართა შოთა რუსთაველის საიუბილეო დღეები. მოენყო გამოფენები, თეატრალური პრემიერები და სხვა ღონისძიებები, რომელთა შორისაც იყო “აბესალომ და ეთერის” ახალი დადგმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის სიმბოლოდ ქცეული ზ.ფალიაშვილის ოპერა უცხოელი სტუმრებისა თუ ადგილობრივი მელომანებისათვის ერთ-ერთ მთავარ სანახობად ივარაუდებოდა. მოლოდინმა ვერ გაამართლა. თეატრში მისულმა მაყურებელმა უჩვეულოდ სქემატური, ისტორიულ და ეროვნულ ვიზუალურ მახასიათებლებს მოკლებული სპექტაკლი იხილა, რამაც საზოგადოების იმედგაცრუება და გულისწყრომა გამოიწვია. ის, რაც სხვა დროს შესაძლოა შემოქმედებით ძიებად ჩათვლილიყო, ახლა არაპროფესიონალიზმად და ავტორთა დაუდევრობად იქნა აღქმული. სპექტაკლს პრესა აქტიურად გამოეხმაურა, მაგრამ არც ერთი დადებითი რეცენზია არ დაბეჭდილა.

ორი, უკვე კარგად ცნობილი შემოქმედის რეჟისორ - არჩ. ჩხარტიშვილის და მხატვარ - ი. სუმბათაშვილის ნამუშევრის ამგვარი, ცალსახად უარყოფითი შეფასებები, დღევანდელი გადასახედიდან, სპექტაკლისადმი ინტერესს უფრო აღვივებს და გვიბიძგებს ვეძებოთ პასუხი კითხვაზე – რა მოხდა? შემორჩენილი მასალები (დეკორაციების ექვსი ესკიზი, ფოტოსურათები, საარქივო დოკუმენტები და სხვა) საშუალებას გვაძლევს გავერკვეთ ამ, არც თუ ორდინალურ ვითარებაში.

მხატვრის მიერ სპექტაკლის დეკორაციებისათვის შექმნილი ესკიზები მკვეთრი ფერადოვნებით, ლაქობრივი მონასმების სიუხვით და გეომეტრი-ზირებული ფორმების თითქმის სრული აბსტრაგირებით ხასიათდება. ამ თავისებურებებიდან გამომდინარე, მხოლოდ აღნიშნული ნიმუშების მიხედვით ძნელია სპექტაკლის სცენიური სახის წარმოდგენა. ესკიზები მცირე ზომის მუყაოს ნაჭრებზეა შესრულებული და არშიებზე ავტორისეული მინანურები აქვს, რომელთა მიხედვითაც მათზე სპექტაკლის ოთხივე მოქმედების, პროლოგისა და ცალკეული სურათებისათვის განკუთვნილი დეკორაციებია ასახული. ესკიზების უკიდურესი განზოგადებულობა გვაფიქრებინებს, რომ არსებობდა მათი უფრო მასშტაბური და უფრო მკაფიო ვარიანტებიც, რომლებიც უშუალოდ შემსრულებელ მხატვართა ჯგუფისათვის იყო განკუთვნილი. ამასვე ადასტურებს ი. სუმბათაშვილის მიერ სპექტაკლის დადგმული რეჟისორისადმი მიწერილი წერილიც, რომელშიც სცენოგრაფი “აბესალომ და ეთერის” დიდი ზომის ესკიზების მოსკოვიდან (სადაც იმჟამად იმყოფებოდა და მოღვაწეობდა მხატვარი) თბილისში გამოგზავნასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე წუხს.¹ ნათელია, რომ ი. სუმბათაშვილი ჩვენს ხელთ ამჟამად არსებულ ესკიზებს არ გულისხმობს. შესრულების სწრაფი ჩანახატისეული მანერა, დაუსრულებლობა და ფორმების მინიშნებითი ხასიათი ნამუშევრებს ავტორისეული ჩანაფიქრის

პირველადი იდეის ფერწერული ვერსიის იერს ანიჭებს. ამის მიუხედავად, ესკიზებში უკვე გათვალისწინებულია დეკორაციების საბოლოო სცენიური სახის თითქმის ყველა ნიუანსი. იგივეს მოწმობს თანამედროვეთა მოგონებები თუ სპექტაკლის მსვლელობისას გადაღებული ფოტოები.

ექსივივე ესკიზი ერთიდაიმავე კომპოზიციური სქემის საფუძველზეა აგებული. ყოველ მათგანში სასურათე სიბრტყის ცენტრს მარაოსებურად გაშლილი, ტრაპეციის ფორმის გამოსახულება ავსებს. სხვადასხვა ესკიზში აღნიშნული მონაკვეთი მხოლოდ შეფერილობით და დანაწევრებულობით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ფოტოებიდან და რეცენზიებიდან ვგებულობთ, რომ ამ გამოსახულებას სცენაზე ამფითეატრის სახე ჰქონდა. დანადგარის საერთო ფორმას თანამედროვენი, პროფილში მდგარი გემის სილუეტსაც ადარებენ.² ეს დეკორაციის უჩვეულო მონუმენტურობასა და მასშტაბურობაზე მიუთითებს. აღნიშნული სასცენო დაზგა სპექტაკლის ყველა მოქმედებაში ფიგურირებდა. მისი იერის გარეგნული, მცირედი ცვლილებები ხან მინდვრის, ხან სასახლის, ხან კი “ბროლის კოშკის” პირობით გამოსახულებას ქმნიდა, მაგრამ ამასთანავე ზღუდავდა და ავინრობდა სცენის სივრცეს. “დანადგარის მოუხერხებელი კონსტრუქცია ბორკავს სპექტაკლის მონაწილეებს, გუნდსა და სოლისტებს, იგი მეტისმეტად ღლის თვით მაყურებელსაც”.³ დეკორაციაში ამფითეატრის ტიპის კონსტრუქციის გამოყენება და მთელი სპექტაკლის მსვლელობისას მისი უცვლელად დატოვება თეატრის შიდა სივრცის სრულ ილუზორულ ტრანსფორმაციას ინვევდა.

თეატრის მსგავსი სტრუქტურული გარდასახვისაკენ სწრაფვა ი. სუმბათაშვილის შემოქმედებითი ხელწერის ერთ-ერთ მახასიათებელს წარმოადგენს. ამის გამო მას ხშირად “სასცენო ყუთის კონსტრუქტორად”, “მშენებლადაც” კი მოიხსენიებენ.⁴ ამით იგი ანტიკური თეატრისათვის ჩვეულ გარემოს ქმნიდა და ინარჩუნებდა მთელი სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე. შესაბამისად, სპექტაკლს უჩინდებოდა ანტიკური წარმოდგენების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელიც – მოქმედების ადგილის ერთიანობა.

ანალოგიურია “აბესალომ და ეთერის” ი. სუმბათაშვილისეული სცნოგრაფიული ვერსიაც. ისიც ძველ ბერძნულ ან რომაულ თეატრალურ სანახაობებს მოგვაგონებს, რაც მაინცდამაინც საფუძველს არ არის მოკლებული - “აბესალომ და ეთერი” ხომ ურთულესი ოპერა-ორატორიაა, სადაც გუნდს (ქოროს) დიდი როლი აკისრია. გუნდის ხმოვანება ჭეშმარიტ მონუმენტურობასა და უდიდეს ემოციურ ძალას ანიჭებს სანახაობას და ჩანს, რომ იგი ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოების აღნიშნულ დადგმაში ქოროს ნაირსახეობად მოიაზრებოდა. ამ შთაბეჭდილებას მხატვრის მიერ გუნდის “უნიფორმით” შემოსვაც,⁵ ანუ მისი ერთიანობის მკვეთრი გარეგნული მაჩვენებლის ხაზგასმაც აძლიერებდა. თუმცა უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლისათვის რეჟისორისა და სცენოგრაფის მიერ შერჩეული სტილისტიკა ემთხვევა ქართული მუსიკის ცნობილი მკვლევარის – ლ. დონაძის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც “აბესალომ და ეთერი” ანტიკური ტიპის ტრაგედიაა.⁶ მაგრამ თეორიისაგან განსხვავებით, იდეის პრაქტიკულმა რეალიზაციამ, როგორც აღინიშნა, საზოგადოების მწვავე რეაქცია გამოიწვია. სპექტაკლის ავტორები “ძალად ნოვატორობაში” დაადანაშაულეს, მათ პროფესიონალიზმში ეჭვი შეიტანეს და ეს დადგმა თბილისის ოპერის თეატრში განხორციელებულ “აბესალომ და ეთერის” ყველაზე წარუმატებელ სცენიურ ვერსიად მიიჩნიეს.

პერიოდულ გამოცემებში პოლემიკა ზ. ფალიაშვილის ოპერის ახალი დადგმის ირგვლივ დიდხანს არ დამცხრალა. მუსიკოსები, რეჟისორები, მხატვრები, მწერლები თუ მომღერლები აღშფოთებას ვერ მალავდნენ ქართული ეროვნული განძის “საექსპერიმენტო ობიექტად გადაქცევის გამო”. იშვიათია ხელოვნების ნაწარმოების ირგვლივ გამოთქმულ მოსაზრებათა ისეთი ერთსულოვნება, რამაც ამ პუბლიკაციებში იჩინა თავი. იყო ბევრი დასაბუთებული თუ დაუსაბუთებელი ბრალდება. შეფასების განსხვავებული კრიტერიუმების მიუხედავად, ყველა რეცენზიაში ფიგურირებდა გულისწყრომა ორი

უმნიშვნელოვანესი მიზეზის – ეროვნულობის სრული იგნორირებისა და სანახაობაში ლირიულ-პოეტური განწყობის შესუსტების გამო.⁷

ხელოვნების ისტორიამ ცნობილი ავტორების არაერთი შემოქმედებითი მარცხის ნიმუში იცის. ამ დროისათვის ა. ჩხარტიშვილი, ისევე როგორც ი. სუმბათაშვილი, არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთ შექმნილი მრავალი გახმაურებული ნარმოდგენის ავტორები არიან, მათ შორის მუსიკალური სპექტაკლებისაც.⁸

სპექტაკლის შესახებ ი. სუმბათაშვილისა და ა. ჩხარტიშვილის პირადი მიმონერიდან ვგებულობთ, რომ მათ “აბესალომ და ეთერი” სურდათ წარმოედგინათ, როგორც “პოეტური, ამაღლებული ლეგენდა სიყვარულზე, ყოველგვარი ყოფითობის და ისტორიულობის გარეშე”.⁹ ა. ჩხარტიშვილი მხატვრისაგან ამავე აქცენტების ვიზუალურ პლანში გადატანას მოითხოვდა. როგორც ჩანს, იდეის ხორცშესხმა ბოლომდე ვერ მოხერხდა და “ისტორიულობის” უარყოფამ ეროვნულობის ნიშნის გამორიცხვა, სპექტაკლის სცენოგრაფიული მხარის უჩვეულო ინტერპრეტაციამ კი – მუსიკალურ-ემოციური სანყისების გაუფერულება გამოიწვია.

წარმოდგენის ავტორთა მიმონერის საფუძველზე შესაძლებელია ფრაგმენტულად, მაგრამ თანამიმდევრულად გავადევნოთ თვალი სპექტაკლის შექმნის მთელ პროცესს.

სპექტაკლისათვის მზადება პრემიერამდე ერთი წლით ადრე დაიწყო. რეჟისორმა ა. ჩხარტიშვილმა ი. სუმბათაშვილს “სიყვარულზე შექმნილი, მეტად პოეტური ლეგენდის”¹⁰ მხატვრული გაფორმება შესთავაზა და თანხმობაც მიიღო.

გვაქვს სხვა ინფორმაციაც. პრემიერის შემდეგ სპექტაკლის ერთ-ერთი თანაავტორი, დამდგმელი დირიჟორი დიდიმ მირცხულავა ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ წარმოდგენის მომზადებისათვის დადგენილი ვადა მხოლოდ ათი დღით შემოიფარგლებოდა, რაც რეჟისორს და მხატვარს ღირებული ნაწარმოების შექმნის საშუალებას არ უტოვებდა.¹¹ აქ დირიჟორი ან დადგმის უშუალოდ სცენაზე გადატანისათვის განკუთვნილ ვადებს გულისხმობს, ან უბრალოდ წარმოდგენის მისამართით გამოთქმული კრიტიკული ქარ-ცეცხლის შესუსტებას ლამობს, თორემ ამგვარი ვითარება, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სრულიად არარეალურია.

1965 წლით დათარიღებულ წერილებში მხატვარი იუწყება, რომ ესკიზებზე მუშაობას იწყებს და იქვე თბილისის ოპერის თეატრის სცენის ზუსტ გეგმას, პორტალის სიმაღლეს და სცენის საერთო პარამეტრებს ითხოვს. სცენოგრაფი ამ დროს რუსეთის სხვადასხვა თეატრში მუშაობს მნიშვნელოვან დაკვეთებზე, მაგრამ დიდი ენთუზიაზმით ეკიდება ახალ შემოთავაზებასაც და გამუდმებით სთხოვს ა. ჩხარტიშვილს, “აბესალომის” თაობაზე უფრო დეტალური მითითებების აუცილებლობის გამო, რუსეთში ჩასვლას და მასთან შეხვედრას. როგორც ჩანს, შეხვედრა არ შედგა. ი. სუმბათაშვილი თავის ყოველ წერილში წუხს პრემიერამდე დარჩენილი დროის სიმცირის გამო. წინასწარმეტყველურად ამბობს – “თავისუფალი დრო წამივიდა და მერე დაიწყება ალიაქოთი, რაც სრულიად არ უხდება “აბესალომს”,¹² აქვე ვგებულობთ, რომ ესკიზები და სახელდახელო მაკეტი უკვე მზადაა და იგი მხოლოდ რეჟისორს ელოდება, რომელიც სათანადო შესწორებებს შეიტანს ამ ნამუშევრებში. “ამიტომ ძალიან გთხოვთ, ბატონო არჩილ, როგორმე ორი-სამი დღით ჩამოვრძანდით პირდაპირ ჩვენთან, ღმერთმანი, არც შიმშილით მოგკლავთ და არც ულოგინობით”.¹³ ეს წერილი ჯერ კიდევ 1965 წლის ზაფხულშია დაწერილი. 1966 წლის იანვრით დათარიღებულ წერილში კი მხატვარი უკვე სასცენო დაზგის ტექნიკურ ნიუანსებზე მსჯელობს და ამ დანადგარზე არსებული საფეხურების დაფარვის სხვადასხვა ვარიანტს სთავაზობს რეჟისორს. როგორც ჩანს, დეკორაციების დამზადება უკვე მიმდინარეობს. თებერვლის თვეში სცენოგრაფი თავად ჩამოდის თბილისში და უშუალოდ ადევნებს თვალყურს მხატვარ-შემსრულებელთა ტექნიკური ჯგუფის მუშაობას. პროცესები ქიანურდება. ი. სუმბათა-

შვილი წუხს “ეს “აბესალომის” ბედია თუ ჩემი, არ ვიციო”.¹⁴ მოგვიანებით, რუსეთში დაბრუნებული, ცალკეული დეტალების ზუსტ ნახაზებს გზავნის თბილისში და კვლავ ჩამოსვლას გეგმავს. ამ დროს ლებულობს თბილისის ოპერის თეატრის დირექტორის შეტყობინებას თეატრის საამქროების გადატვირთულობის შესახებ (როგორც ითქვა, თბილისში შოთა რუსთაველის საიუბილეო დღეებისათვის მზადება მიმდინარეობს) და ამის გამო სპექტაკლისათვის გათვალისწინებული კოსტუმების საერთო რაოდენობის ასით შემცირების აუცილებლობის თაობაზე. “ასი კოსტუმის მოხსნა ეს მთელი კოლორიტული გამის მოხსნაა. ე.ი. მთელი ჩანაფიქრი უნდა მოისპოს. მე არავითარ შემთხვევაში აღარაფერს აღარ შევცვლი, არც შევამცირებ”¹⁵ – წერს აღმფოთებული მხატვარი ა. ჩხარტიშვილს და რეჟისორს შექმნილ ვითარებაში სასწრაფოდ გარკვევას სთხოვს “თორემ მერე არაფერი ეშველება საქმეს”.¹⁶

საზოგადოებამ სპექტაკლის ერთ-ერთ უმთავრეს ხარვეზად სწორედ კოსტუმების ერთფეროვნება და მონოტონურობა მიიჩნია. კრიტიკამ მწვავე ეპითეტები არ დაიშურა ოპერის პერსონაჟების გარეგნული იერის მისამართით. “სცენაზე ქართველი რაინდების ნაცვლად ფეოდალიც და მსახურიც მონოტონური რუხი ფერის “ტომრებით” არიან შემოსილი. საინტერესოა, საიდან აიღო მხატვარმა ი. სუმბათაშვილმა ამგვარი ტანისამოსი, რომლითაც ქართველები ლივონიის ორდენის რაინდებს დაამგვანა”.¹⁷ ვითარება არც მას შემდეგ შეცვლილია, რაც დ. მირცხულავას პუბლიკაციაში არსებულმა ინფორმაციამ საზოგადოებას საქმის „რეალური“ ვითარება ამცნო: “ნაჩქარევად იქნა შესრულებული სპექტაკლის მონაწილეთა კოსტუმებიც, იგი ყოველგვარი ზომა-წონის გათვალისწინების გარეშე, ერთ თარგზეა შეკერილი. მივიღეთ სრულიად უსახური და უცნაური ჩაცმულობა, რომელიც არა თუ არ შეეფერება “აბესალომის” დადგმას, არამედ, თავის მხრივ, ხელს უშლის მსახიობთა მოძრაობას და სიმღერას”.¹⁸ აღნიშნული ხარვეზი საზოგადოებამ მაინც, და ცალსახად მხატვრის დაბალ პროფესიონალიზმს მიანერა.

ამ დადგმის თაობაზე ჩვენს ხელთ არსებული მიმონერა მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს იმ წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესს, რაც “აბესალომ და ეთერის” აღნიშნული ვერსიის განხორციელებას უძღოდა წინ. წერილების საერთო განწყობა მხატვარსა და თბილისის ოპერის თეატრის იმჟამინდელ ხელმძღვანელობას შორის დაძაბულ ურთიერთობებზეც მიუთითებს. ადვილი მისახვედრია, რომ აღნიშნულმა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა ფაქტორებმა უშუალო ზეგავლენა იქონია ნამუშევრის ხარისხზე. ორი ნიჭიერი ხელოვანის გასაოცარი ერთუზიანობით დაწყებული თანამშრომლობის შედეგი მაყურებლისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა.

სპექტაკლი იწყებოდა და მთავრდებოდა “ცოცხალი სურათებით”.¹⁹ რეჟისორული ჩანაფიქრის თანახმად, ლეგენდის მარადისობაში “გაყინული” პერსონაჟები მაყურებლის წინაშე დროებით ცოცხლდებოდნენ, შემდეგ ტრაგიკული სიყვარულის ამბავს გაითამაშებდნენ და ბოლოს ისევ უსიცოცხლო აჩრდილებად იქცეოდნენ.

ესკიზებიდან ერთ-ერთზე მხატვრის მიერ გაკეთებული მითითება იუწყება, რომ ნამუშევარი პროლოგისთვისაა გამიზნული. შესაბამისად, აღნიშნული ესკიზი სწორედ სპექტაკლის დასაწყისში გათამაშებულ “ცოცხალ სურათს” ასახავს. კომპოზიციაში უკვე ფიგურირებს სპექტაკლის სცენოგრაფიის მთავარი ატრიბუტი - ტრაპეციისებური ფორმის მონუმენტური დანადგარი, რომელსაც სამი ვერტიკალი – სამი ჩირაღდანი აგვირგვინებს. დანადგარის ზედაპირს ვერტიკალური სიბრტყე ფარავს და პეიზაჟური ფერადოვანი მოტივები ამკობს. ფორმების პირობითი, ამასთანავე დაუსრულებელი ხასიათის მიუხედავად, ყურადღებას იქცევს მათზე მცენარეული მოტივების განლაგება – ორი ურთიერთმსგავსი, ერთმანეთისკენ გადახნილი ყვავილი და მათ შორის მიჯნად აღმართული ხისტი ამონაყარი. ეს კომპოზიცია თავისებურად გვახსენებს “აბესალომ და ეთერის” შესახებ ხალხში გავრცელებული ლეგენდის დასასრულს, რომლის მიხედვითაც მურმანი, მისივე მოთხოვნით, შეყვა-

რებულებს შორის დაიკრძალა. დროთა განმავლობაში კი მის საფლავზე ეკალმა გაიხარა და გვერდზე ამოსულ ლამაზ ყვავილებს ერთმანეთთან მიახლოების საშუალებას არ აძლევს.

ამ მონათხრობის სცენაზე ილუსტრირებით მხატვარმა სპექტაკლის დასაწყისშივე სანახაობის ვიზუალური მხარის კონცეპტუალური მახასიათებლებიდან უმთავრესი – პერსონაჟთა სახეების სიმბოლურობა წარმოაჩინა. მეტიც – მათი ეს თავისებურება უფრო განაზოგადა კიდევ სცენის ცენტრალური კომპოზიციის თავზე აღმართული სამი ჩირაღდნით, მაგრამ სასურველი შედეგი მაინც ვერ მიიღო. ყოველივე ეს ზედაპირული აღმოჩნდა. სცენოგრაფი ამბის და არა მუსიკის ილუსტრაციას სთავაზობდა მაყურებელს.

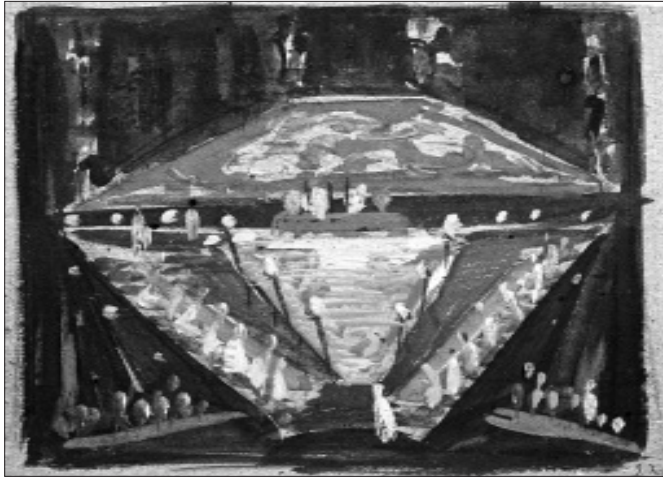


ი. სუმბათაშვილი. პირველი მოქმედების დეკორაციის ესკიზი, 1966 წ. მუყაო, გუაში, 23.6X16.5 სმ.

წარმოდგენის ეპილოგისათვის განკუთვნილ ესკიზს ჩვენამდე არ მოუღწევია. შესაძლოა სპექტაკლი იმავე კომპოზიციით მთავრდებოდა, რითაც დაიწყო. პროლოგისთვის განკუთვნილ ესკიზზე ამასთან დაკავშირებით არაფერია მითითებული. ერთი რამ კი ცხადია, რომ ტრაპეციისებური ფორმის დანადგარი იქაც არსებობდა. თუ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების საერთო ლოგიკას მივყევით, საფუძველს მოკლებული არ იქნება, ვივარაუდოთ, რომ ეპილოგში, ისევე როგორც პროლოგში, გამოყენებული იყო სამი ერთნაირი ჩირაღდანი, რომლებიც სპექტაკლის დასაწყისში ანთებული, ალბათ, საბოლოოდ ქრებოდა.

შევეცადოთ ავხსნათ ისიც, თუ რატომ მოიხსენიებს აღნიშნულ სცენოგრაფიულ ფრაგმენტებს რეცენზიის ავტორი “ცოცხალ სურათებად”. XIX ს.-ის თბილისში მეტად პოპულარული ამ ტიპის წარმოდგენები, უცილობლად გულისხმობდა კომპოზიციაში პერსონაჟების, ცოცხალი ადამიანების კოსტუმირებული სტატიკური ფიგურების არსებობას. ი. სუმბათაშვილის ესკიზზე ამის მკაფიო მიმანიშნებლები არ იკითხება, მაგრამ პროლოგისთვის განკუთვნილი ჩანახატის ქვედა კუთხეში მუქი, წაგრძელებული ფერადოვანი ლაქები ჩანს. მსგავსი ასიმეტრიული დაშტრიხვა სპექტაკლის სხვადასხვა მოქმედებისათვის შექმნილ ესკიზებშიც გვხვდება. ადვილი მისახვედრია, რომ მხატვარი ამ ხერხით ადამიანთა ჯგუფს, გუნდს გამოსახავს. პროლოგში, ისევე როგორც ეპილოგში, ალბათ, ამ პერსონაჟებს შორის ოპერის მთავარი გმირებიც იგულისხმებოდნენ. მათი გაყინული ფიგურების გალერეა სავარაუდოდ უვერტიურის შესრულებისას ჩნდებოდა სცენაზე, ჩირაღდნების ანთებისთანავე კი ისინი ცოცხლდებოდნენ და ამბის თხრობაც იწყებოდა.

ოპერის პირველი მოქმედების ყველაზე ძლიერ ვიზუალურ აქცენტს ამფითეატრისებურ კიბეებზე დაფენილი, ხასხასა ყაყაჩოებით მორთული მწვანე ზედაპირი წარმოადგენს.²⁰ ამ აქტისათვის მხატვარი ესკიზების ორ ვერსიას ქმნის. ორივეზე სცენის საერთო მუქი ლურჯი ფონი და ნათელი მწვანე შეფერილობის ტრაპეციისებური ცენტრალური კონსტრუქციაა ასახული. ესკიზებს შორის სხვაობას ძირითადად ყაყაჩოებით დატვირთული მწვანე ზედაპირის მეტ-ნაკლები სიდიდე განაპირობებს. სცენაზე ერთიანი სიმწვანის უკიდევანო სივრცე იშლება, რომელიც შეყვარებულთა პირველი შეხვედრისათვის შესაფერის განწყობილებას ქმნის. ერთ-ერთ ნამუშევარზე, ამფითეატრის დაშტრიხული ზედაპირის თავზე მოთავსებულია მორკალული ფორმის ხე, რომელიც კიბეებს მთის პეიზაჟის იერს ანიჭებს. აღნიშნული დეტალი დეკორაციის ესკიზის საბოლოო სცენიური ვერსიის ამსახველ ფოტოზეც ჩანს.²¹ აქ მკაფიოდ იკითხება ფართოდ გაშლილი ამფითეატრისებური ნაგებო-



ი. სუმბათაშვილი. მეორე მოქმედების დეკორაციის ესკიზი, 1966 წ. მუყაო, გუაში, 23.6X16 სმ.

ბის დაბალი, ხშირი, ნახევარწრიული კიბეების რიგი და მის თავზე მოთავსებული სტილიზებული, გაშიშვლებული, უცნაურად გადრეკილი ხე. საფეხურებზე გადანაწილებული ფერადოვანი ლაქები - ყაყაჩოებია. ამ ეფექტს მხატვარი პატარა მოციმციმე წითელი ფარნების საშუალებით აღწევს.²² პირველი მოქმედების პეიზაჟური გარემოს ესოდენ უჩვეულო მხატვრული ინტერპრეტაცია სანახაობის პირობითობას უკიდურესად ამძაფრებს. ფოტოზე ასახული დეკორაციის ამ ნაწილის საერთო ფაქტურული თავისებურება ცხადყოფს, რომ დაზგას ერთიანი ქსოვილი ფარავს, რაც კონსტრუქციას ფორმას არ უკარგავს, მაგრამ მის ნახნაგოვნებას საგრძნობლად

არბილებს.

შესაძლოა აღნიშნული ესკიზები პირველი მოქმედების ორ სურათს განეკუთვნება. მათ შორის არსებული კომპოზიციური სხვაობა კი ცხადყოფს, რომ სპექტაკლის მსვლელობისას მსგავსი ცვლილებების განხორციელება ტექნიკურად ადვილი და სანახაობრივად მიმზიდველი იქნებოდა.

პირველი მოქმედების მსგავსად, მეორე მოქმედების ესკიზშიც სასცენო კომპოზიცია მუქ ლურჯ ფონზეა გაშლილი. აქ ამფითეატრის ტრაპეციული ფორმა ასიმეტრიული ექვსკუთხედის ხასიათს იძენს, რაც ნახევარკალისებური ნაგებობის პირდაპირი რაკურსით აღქმის შედეგად მიიღება. დეკორაცია ლურჯი, მწვანე და ნარინჯისფერი ინტონაციებით შემკული, წაგრძელებული ფორმის, ნახნაგებობის ზარდახმას მოგვაგონებს. კონსტრუქცია იმდენად არის დანაწევრებული სიმეტრიულად განლაგებული ფერადოვანი აქცენტებით, რომ დადგმის აღნიშნული მონაკვეთის რეალური ვიზუალური სახის წარმოდგენა გაძნელებულია, მაგრამ ამაში გვეხმარება სპექტაკლის მსვლელობისას გადაღებული ამ აქტის ამსახველი ფოტოსურათი.²³ მასზე აღნიშნული ფრაგმენტები ამფითეატრის ერთიან სტრუქტურაში გაჩენილ ცალკეულ, ურთიერთისაგან მოაჯირებით გამოყოფილ ნაწილებს შეესაბამება. დეკორაციის მსგავსი დანაწევრებულობა გუნდის გადაადგილების საერთო სქემას შეესატყვისება. მოაჯირები კი კიბეებზე მათ მოძრაობას აიოლებს. ესკიზში ყურადღებას იქცევს ნაირფერი წერტილოვანი მონასმების რიტმული მონაცვლეობა, რომლებიც, კვლავ ფოტოსურათის მიხედვით, კიბეებზე განაწილებულ ჩირაღდნებს წარმოადგენს. ესკიზში მკვეთრი ნარინჯისფერით შესრულებული თეატრონის ცენტრი, სცენაზე ოქროსფრად ელვარებდა, რაც სადღესასწაულო განწყობის შექმნას ისახავდა მიზნად.

ზ. ფალიაშვილის “აბესალომ და ეთერის” დადგმების ისტორია ცხადყოფს, რომ მისი მეორე მოქმედებისათვის სცენური გარემოს შექმნისას მხატვრები ორიენტირად, უმთავრესად მაინც, განვითარებული ფეოდალიზმის ხანის ქართულ რეალობას ირჩევდნენ. აქცენტი ძირითადად მონუმენტურ არქიტექტურულ მოტივებსა და მრავალფეროვან ორნამენტზე კეთდებოდა (ირ. გამრეკელი, 1936; ელ. ახვლედიანი, 1942). ასეთ ფონზე მეფედ კურთხევისა და ქორწილის ტრადიციული ცერემონიები უფრო მდიდრულ და ამაღლებულ განწყობას იძენდა. ლხინი ჩვეულებრივ საბალეტო ნომრებით სრულდებოდა, რასაც მოქმედების შედარებით დუნე რიტმში დინამიკა შეჰქონდა. ჩხარტიშვილი-სუმბათაშვილისეული დადგმის დეკორაციის სპეციფიკური ხასიათიდან გამომდინარე, სცენაზე “ჰაერსა და სივრცეს მოკლებული” სივინროვე იგრძნობოდა. შესაბამისად, არც საცეკვაო ნომრები სრულ-

დებოდა ეფექტურად და გუნდიც ვერ ახერხებდა სცენაზე თავისუფლად გადაადგილებას. სანახაობის ამგვარი სტატიკურობა ანტიკური ტრაგედიისათვის ჩვეულებრივი იყო, მაგრამ არაბუნებრივად გამოიყურებოდა ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოებთან მიმართებაში. დადგმა ოპერის საკონცერტო შესრულებას უფრო ჰგავდა, ვიდრე ერთიანად გააზრებულ სპექტაკლს.

ოპერის მესამე მოქმედებისათვის განკუთვნილი ესკიზის ძირითადი ნაწილი კვლავ ჰორიზონტალურად დაშტრიხულ ტრაპეციისებურ დანადგარს ეთმობა. სხვა ესკიზების მსგავსად, აქაც ფონი ლურჯია. კიბეების საფუძველში მონითალო სანოლი და ადამიანის ფიგურის შავი სილუეტი – აბესალომია გამოსახული. ამფითეატრის კიდეებს ყოველგვარ სადღესასწაულო მოხდენილობას მოკლებული ხისტი, მუქი ფაქტურის მქონე ჩირალდნები ამკობს. მათი გვერდზე გადაზნექილი ფორმების მეშვეობით დეკორაციაში სიმძიმისა და ემოციური დაძაბულობის ინტონაცია ჩნდება. “III აქტი ოპერის მუსიკალურ-დრამატული კულმინაციაა. მასში თვით მუსიკალური მასალა იმდენად ამალეებული და ექსპრესიულია, რომ ხშირად ყოველგვარი რეჟისორული ჩანაფიქრის გარეშე დიდ ზემოქმედებას ახდენს მსმენელზე. ახალ დადგმაში ეს აქტი ყველაზე სახიერი გამოდგა, მაგრამ კიბეებზე გუნდის ხშირი გადანაცვლება შიშით და სიფრთხილით ხდება. ამიტომაც მასა დაძაბულ, არაბუნებრივ პოზაში იმყოფება”.²⁴ როგორც ჩანს, სწორედ აღნიშნულ გუნდს გამოსახავს ესკიზში მხატვარი ამფითეატრის ზედა გრძივ მონაკვეთში შავით მოსილი მწყობრი ფიგურების სახით. “კიბეებზე შეფენილი მასა ღამურებს ემსგავსება”,²⁵ რაც მიზანსცენას ავისმომასწავებელ ხასიათს სძენს. თანამედროვენი მიუთითებენ აგრეთვე, რომ აღნიშნულ დეკორაციას უცნაური ვიტრაჟები და კიბეების საფუძველში გაჭრილი რამდენიმე შესასვლელი ჰქონდა,²⁶ მათგან მკვეთრი ყვითელი ნათება გამოდიოდა და მაყურებლის მზერას იპყრობდა. აქვე მოთავსებული იყო სამეფო პალატის კარიბჭე, რომელიც აქტის დასასრულს მურმანის მიერ ეთერის წაყვანის მიზანსცენის აქცენტირებას ისახავდა მიზნად. რეცენზენტები დეკორაციის ამ ელემენტებს განსაკუთრებული სიმწვავით აკრიტიკებდნენ, ღიობებს კი “მინურში შესასვლელ ხვრელებად”²⁷ მოიხსენიებდნენ.

კრიტიკა არ დაჰკლებია მეოთხე მოქმედების სცენურ ვერსიასაც, რომელშიც მომწვანო-მოლურჯო ამფითეატრის ზედა ნაწილი მოოქროვილი ქონგურების რიგებით²⁸ ბოლოვდებოდა. “მათ უკან კი ფონის სახით, ერთი რაღაც პირქუში, საპყრობილის მსგავსი ნაგებობის მიუვალი ჩაბნელებული კედელი”,²⁹ ალბათ, ერთიანი პანოს სახით იყო აღმართული.

მეოთხე მოქმედების ესკიზზეც გუნდის მონაწილეთა მუქი სილუეტები იკვეთება. მოქმედი გმირებია გამოსახული საკუთრივ კიბეებზეც. მათ შორის ყურადღებას იქცევს დაზგის საფუძველში გაჭრილი თაღოვანი ღიობის ფონზე შესრულებული ორი შავი სილუეტი, სავარაუდოდ - აბესალომი და ეთერი. დეკორაციის ესკიზებში გათვალისწინებულია სასცენო განათების ზოგიერთი ასპექტიც. თუმცა მისი ფრაგმენტული ხასიათი სანახაობაში გამოყენებული სინათლის პარტიტურის შესახებ მსჯელობის საშუალებას არ იძლევა. დ. მირცხულავას სიტყვებით რეჟისორი დიდ იმედებს სწორედ განათების სისტემაზე ამყარებდა. სინათლის ეფექტების საშუალებით დეკორაციების სცენურ ღერძს ანუ კიბეებიან კონსტრუქციას სხვადასხვა მოქმედებაში განსხვავებული იერი უნდა ჰქონოდა. “რეჟისორი ფიქრობდა, რომ განათებით დანადგარი სცენური სიტუაციის შესაბამისად გარდაისახებოდა. მისი აზრით, შუქ-ჩრდილების ოსტატური გამოყენების შედეგად მიიღებდა ისეთ ხედვით ეფექტს, რომელიც გამომსახველობას შემატებდა წარმოდგენას. მაგრამ განათების აპარატურის ათვისება ვერ მოხერხდა. ამიტომაც დადგმიდან გამოითიშა ის მთავარი გამომსახველობითი საშუალება, რომელსაც რეჟისორი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა”.³⁰

მოხმობილი მასალებიდან ირკვევა, რომ ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოების ისედაც უჩვეულო ინტერპრეტაცია საზოგადოებამ მხოლოდ ნაწილობრივ დასრულებული სახით იხილა. რეჟისორმა ა. ჩხარ-

ტიშვილი და მხატვარმა ი. სუმბათაშვილიმ სცადეს “აბესალომ და ეთერის” ძველი დადგმებისაგან განსხვავებული სცენური ვარიანტის შექმნა. მათ ყურადღება სიუჟეტის წარმოშობის არქაულობაზე გაამახვილეს და გეზი წარმართული ეპოქისაკენ აიღეს. მთელ სპექტაკლს ერთიანი დეკორაციული საფუძველი მიუსადაგეს და ერთი და იგივე ტონალობის უნიუანსო ფონი მოარგეს. სიუჟეტის ახლებურმა ინტერპრეტაციამ ლოგიკურად წარმოშვა გამოყენებული ფორმებისა თუ დეკორის სიმარტივის, ლაკონურობის აუცილებლობა. დეკორაციის დაზგის მონუმენტურმა კონსტრუქციამ თავისუფალი სივრცის და ჰაერის განცდა განდევნა სცენიდან. გაქრა ხალხური თქმულებისათვის დამახასიათებელი ხალასი განწყობაც. ავტორთა სურვილით სანახაობა ყოველგვარი ისტორიული და ეპოქალური ნიშნებისაგან, ეროვნულობის გამომხატველი ნებისმიერი გარეგნული ელემენტებისაგან თავისუფალი უნდა ყოფილიყო. ამ ფონზე ანტიკური თეატრისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკის გამოყენებამ მკვეთრი ასოციაციური პარალელები შექმნა. უჩვეულო, თითქმის იდენტური კოსტუმებით შემოსილიმა პერსონაჟებმა არა თუ ეთნიკური, ინდივიდუალური ნიშნებიც კი დაკარგა და სქემატური, აჩრდილისებური ხასიათი შეიძინა. პერსონაჟების მუსიკალური სახეები სცენურ სახეებად ვერ იქცა. ზ. ფალიაშვილის ძლიერი ეროვნული ინტონაციებით გაჯერებულ მუსიკას მისადაგებული სცენური გარემო არაორგანული, ხელოვნური ნაზავი აღმოჩნდა და ლოგიკურია, რომ საზოგადოების აღშფოთებაც გამოიწვია. სცენოგრაფია გაემიჯნა ნაწარმოების მუსიკალურ საწყისს და მხოლოდ ამბის ილუსტრაციით შემოიფარგლა. ამას რიგი გაუთვალისწინებელი ტექნიკური დაბრკოლებებიც დაემატა. სპექტაკლში არ იყო გათვლილი დეკორაციის ძირითადი დანადგარის ნახევარწრიული კონსტრუქციის შეუსაბამობა საოპერო წარმოდგენის სპეციფიკასთან. ანტიკური თეატრისგან განსხვავებით, კიბეებზე შეფენილი მსახიობები მაყურებლის დარბაზის დონეზე არაბუნებრივად მაღლა იდგნენ. თეატრონის ტიპის ნაგებობის საერთო წყობა კი მათ ხმას კიდევ უფრო ზევით მიმართავდა. ამფითეატრის საფეხურებზე მომღერლების ხშირი ასვლა-ჩამოსვლით გამონვეული უხერხულობაც, რაც ხელს უშლიდა ბგერის სიზუსტესა და სიძლიერეს.

აღნიშნული უარყოფითი მახასიათებლების სიმრავლის მიუხედავად სპექტაკლი მაინც შედგა. შეიქმნა “აბესალომ და ეთერის” უკვე თითქმის სტერეოტიპად ქცეული სცენოგრაფიული სქემის მკვეთრი ტრანსფორმაციის პრეცედენტი.

ზ. ფალიაშვილი აღნიშნული ნაწარმოების ჩხარტიშვილი-სუმბათაშვილისეული დადგმა, მიუხედავად მისი წარუმატებლობისა, თუნდაც ამ თვალსაზრისით არის საინტერესო, როგორც ქართული თეატრის, ასევე ქართული საოპერო სცენოგრაფიის ისტორიაში.

შენიშვნები:

1 ი. სუმბათაშვილის წერილი ა. ჩხარტიშვილისადმი. ავტოგრაფი (ქართულ ენაზე). 25.04.1966. საქ. თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი, ფ 1. ს, საქ. 109. ^{208624-N1}₂₆₄₄₂

2 ბ. კრავეიშვილი. ტრადიციის უგულვებელყოფა. შ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12. გვ. 23.

3 კ. კუკულაძე. სიახლის ნიღბით, შ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12. გვ. 23.

4. Α. Εὐσέαι. Ἰὸ “Ἐἰθύε Εὐδὸ” αἰ “Ἐὰδᾶδὲῖν Ἐϋὰεῖσῖαιε”. ΑΕ. Οἰθ=ἄριθαἰ, 1964, '1, ἡ. 12-13.

5 ნ. ანდლულაძე. რეჟისურა სახეების გარეშე, შ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12. გვ. 22.

6 ლ. დონაძე, ო. ჩიჯავაძე, გ. ჩხიკვაძე. ქართული მუსიკის ისტორია, თბ., 1990, გვ. 169.

7 ბ. კრავეიშვილი. ტრადიციის უგულვებელყოფა. შ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12. გვ. 23. ლ. ავალიანი. კარგს არაფერს გვიქადის. შ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12. გვ. 26.

8. 1944-47 წლებში, ი. სუმბათაშვილი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი მხატვარი იყო. ამ თანამდებობაზე მას რე-

კომენდაცია ს. ვირსალაძემ გაუწია, რომელმაც 1942 წ. მხატვრის მიერ გაფორმებული კ. მარჯანიშვილის თეატრის დადგმა, ლ. გოთუას “დავით აღმაშენებელი” ნახა (რეჟ. ვ. ტაბლიაშვილი).

- 9 ი. სუმბათაშვილის წერილი ა. ჩხარტიშვილს. ავტოგრაფი (ქართულ ენაზე). 18.07.1965. საქ. თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი, ფ.1. საქ. 109. $\frac{26889-29}{26436} N1$
- 10 ი. სუმბათაშვილის წერილი ა. ჩხარტიშვილს. ხელნაწერი (ქართულ ენაზე). 13.03.1965. დასხ. მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი, ფ.1. საქ. 109. $\frac{26889-29}{26434} N1$
- 11 დ. მირცხულავა, ბევრი რამ გაუთვალისწინებელია, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 26
- 12 ი. სუმბათაშვილის წერილი ა. ჩხარტიშვილს. ავტოგრაფი (ქართულ ენაზე). 26.03.1966. დასხ. მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი, ფ.1. საქ. 109. $\frac{26889-29}{26439} N1$
- 13 ი. სუმბათაშვილის წერილი ა. ჩხარტიშვილს. ავტოგრაფი (ქართულ ენაზე). 26.03.1966. დასხ. მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი, ფ.1. საქ. 109. $\frac{26889-29}{26439} N1$
- 14 იხ. იქვე.
- 15 ი. სუმბათაშვილის წერილი ა. ჩხარტიშვილისადმი. ავტოგრაფი (ქართულ ენაზე). 18.07.1966. დასხ. მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი, ფ.1. საქ. 109. $\frac{26889-29}{26443} N1$
- 16 იხ. იქვე.
- 17 ვ. გვახარია, ხელახლა დასადგმელია, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 27
- 18 დ. მირცხულავა, ბევრი რამ გაუთვალისწინებელია, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 21.
- 19 ლ. გოკიელი, უკვდავი ოპერა, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 24.
- 20 ნ. ანდლულაძე, რეჟისურა სახეების გარეშე, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 22.
- 21 ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 19.
- 22 ლ. ავალიანი, კარგს არაფერს გვიქადის. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 27.
- 23 ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 18.
- 24 ბ. კრავეიშვილი. ტრადიციის უგულბელყოფა. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 23.
- 25 ვ. გვახარია, ხელახლა დასადგმელია. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 21.
- 26 ნ. ანდლულაძე, რეჟისურა სახეების გარეშე. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 22.
- 27 პ. ხუჭუა, დიდ ქმნილებას დიდი ყურადღება სჭირდება. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 19.
- 28 იხ. იქვე.
- 29 იხ. იქვე.
- 30 დ. მირცხულავა, ბევრი რამ გაუთვალისწინებელია. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1966, 12, გვ. 26-27.

ნათია როსტიაშვილი
მანანა გიგიბერია

თინათინ კლდიაშვილის თემა

თინათინ კლდიაშვილი მხატვრული თეკის დარგში მოღვაწე ქართველ ხელოვანთა პირველი თაობის წარმომადგენელია, მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალური ხელნერთა და შესრულების ვირტუოზული ოსტატობით.

70-იანი წლების სხვა მხატვრებთან ერთად თ.კლდიაშვილის დამსახურებაა, რომ ხალხური რენესის ეს სახეობა ხელოვნების დონეზე იქნა აყვანილი, გასცდა რა ვიწრო რეგიონული ეთნოკულტურის ფარგლებს და თვისებრივად სრულიად ახალი სახით წარსდგა მნახველის წინაშე. თ. კლდიაშვილის დამსახურებაა, რომ თეკის ქსოვილმა სრულიად ახალი ფუნქცია შეიძინა, კერძოდ, უკანასკნელ წლებში ფართო აღიარება ჰპოვა თეკის მასალით შექმნილმა სამოსმა; თინათინ კლდიაშვილმა პირველმა გამოიტანა ფართო სამსჯავროზე თეკის საზონური ტანსაცმელი და აქსესუარები, ტრადიციულ ტექნოლოგიაზე დაყრდნობით, პირველმა დაამკვიდრა თეკის დამუშავების სრულიად ახალი მეთოდი და ტექნოლოგია, რომლის შედეგადაც მიღებულ ქსოვილს პირობითად “სინთეზური თეკა” უწოდა.

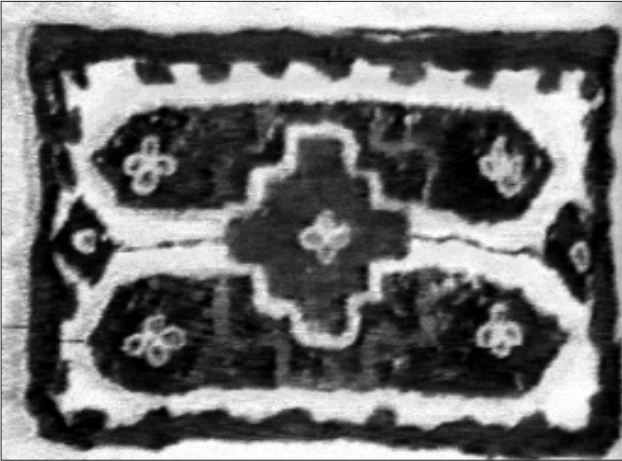
ნოვაციებისადმი სწრაფვა, თავისუფალი, ლალი შემოქმედებითი ფანტაზია, მაღალი პროფესიონალიზმი და ხელოვანის მაძიებელი სული არის წინაპირობა იმისა, რომ თითოეული მისი ნამუშევარი – მხატვრული პანო, დეკორატიული ქსოვილი თუ ტანსაცმელი, გამორჩეული მხატვრული გემოვნებითა და ინდივიდუალურობით ხასიათდება.

თუმცა ამჯერად ჩვენი კვლევის საგანს თ.კლდიაშვილის მიერ თეკის ტექნიკაში შესრულებული მხატვრული პანოებია. მისი პანოებისათვის დამახასიათებელია ფერწერულობა. ამასთან ერთად, ავტორი საკუთარ ნამუშევარს შეგნებულად უნარჩუნებს თეკისთვის ტრადიციულ დეკორატიულობასაც. სწორედ ამ ნიშნით მისი შემოქმედება ძალზე თვითმყოფადია. ინტერესს მოკლებული არ იქნება ყურადღება გავამახვილოთ მის ცალკეულ ასპექტებზე.

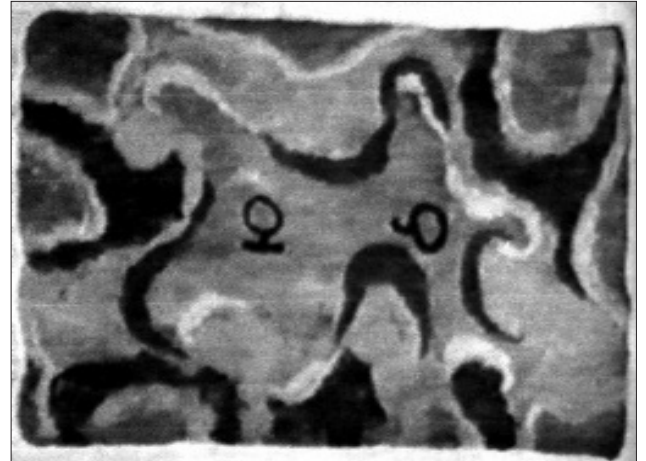
უპირველესად აღსანიშნავია ტექნოლოგია. ამ თვალსაზრისით თ.კლდიაშვილის მიერ შექმნილი პანოები პირობითად ორ ჯგუფად შეგვიძლია დავყოთ: 1. მხოლოდ ტრადიციული ტექნოლოგიით და 2. ტრადიციული და ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით მოთელილი თეკა.

პირველი აერთიანებს სქელ თეკებს, რომლის მოთელვის ტექნიკა უძველესია და როგორც ვთქვით, ტრადიციული. მეორე ჯგუფი მოიცავს თხელ თეკებს. ახალი, ნოვატორული მეთოდით შესრულებული პანოები ძალზე მდიდარია ფაქტურულად, რადგან მხატვრის მიგნებას, მის მიერ შემოთავაზებული ნოვატორული სიახლეა თეკაში აბრეშუმის ფთილების, ბადე-ქსოვილის, აბრეშუმის ძაფის ჩართვა. ამგვარი სინთეზის საფუძველზე ქსოვილის ზედაპირი “პოლიფაქტურული” (ტერმინი ეკუთვნის მ.გიგიბერიას) და რელიეფური ხდება, რაც თავისთავად პლასტიკურობას ანიჭებს ნამუშევარს და ხაზს უსვამს მის დეკორატიულობას.

მხატვრული თვალსაზრისით თინათინ კლდიაშვილის შემოქმედება რამდენიმე ეტაპად შეიძლება დაიყოს. მხატვრის შემოქმედების ადრეული ეტაპის განხილვისას თვალსაჩინოა ახალგაზრდა მხატვარზე ქართული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ზეგავლენა. მანქანური წესით მოთელილი დიდი ზომის თეკები, რომლებიც 70-იანი წლებით თარიღდება (თეკები იქმნებოდა ინტერიერებისთვის. მაგ; პანო სანაპიროზე მდებარე ლუდის ბარისათვის 1976 წ.) ხალხური ორნამენტული დეკორითაა



ორნამენტული კომპოზიცია



ნოსტალგია

გაფორმებული; 80-იანი წლებიდან მატულობს “მოდერნის” სტილისტიკისათვის დამახასიათებელი ელემენტები. მხატვარი კარგად ახერხებს მათს შერწყმას ძველ ქართულ ორნამენტულ მოტივებთან; 90-იანი წლებიდან კლდიაშვილის შემოქმედებითი ინტერესის საგანი ხდება მაქსიმალური დეკორატივიზმი. მხატვრის პალიტრაში წამყვან როლს თამაშობს ლოკალური ფერადოვანი ლაქა, რომლის საშუალებითაც იგი აძლიერებს გამომსახველობას; 90-იანი წლების შუა პერიოდიდან მისი შემოქმედებითი ინტერესი იხრება ტონალური ფერწერისაკენ, რაც აისახა ამ პერიოდში შექმნილ ნამუშევრებში. მხატვრის შემოქმედებაში გაჩნდა ნახევარტონის ფერადოვანი გრადაციები.

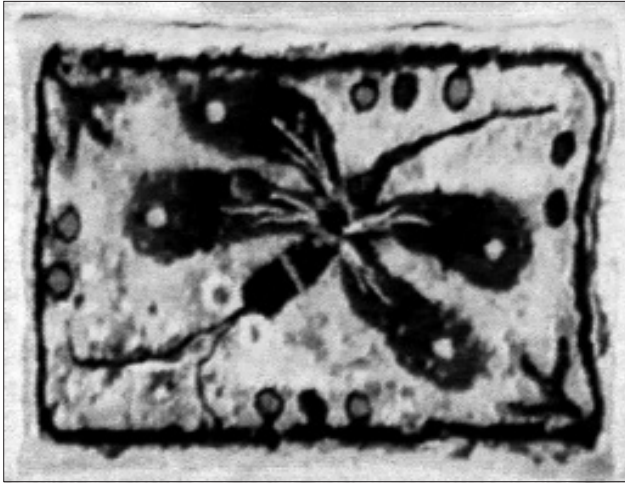
თინათინ კლდიაშვილის ნამუშევრები ხალასი და ნათელია; თემა, იდეა და გამომსახველობითი ხერხები ყოველთვის ზუსტად ესიტყვება ერთმანეთს. ავტორი ცდილობს სასიამოვნო განწყობა შეუქმნას მნახველს, შთაუნერგოს სიცოცხლის ხალისი, სასიამოვნოდ გაამდიდროს მისი ფანტაზია. იგი ამას მშვენივრად ახერხებს ორნამენტული თუ დეკორატიული კომპოზიციებით, პეიზაჟებით, ლირიზმით აღბეჭდილი სიუჟეტებით.

კლდიაშვილის ნამუშევრები, იქნება ეს ახალი მეთოდით თუ ტრადიციული თექის სტილისტიკის მქონე პანოები, მხატვრული ფორმის ორიგინალური გააზრებით გამოირჩევა. “ორნამენტული კომპოზიცია” (სურ.1. 150X100სმ. 1991 წ.) ამის მკაფიო მაგალითია. მხატვარი მატყლისგან თითქოს ძერწავს ფორმას, შეგნებულად გაურბის მკაცრ მოჩარჩოებას. ორნამენტი და ქსოვილის ფორმა ორგანულად ავსებს ერთმანეთს და ხაზგასმულად ინარჩუნებს პირველყოფილ ბუნებრივობას. კომპოზიცია ნათელი ფერადოვნებით ხასიათდება, სადაც კარგადაა ჩანერილი სადა, თითქმის პრიმიტივისტული მანერით შესრულებული ხევისურული ორნამენტი. სწორედ ამაზე ვსაუბრობდით დასაწყისში, თუ როგორ შეიძლება ხელოვანის ფანტაზიას კვებადეს ძველი, ტრადიციული ხელოვნება. თუმცა ნამუშევარზე ფერთა გამა უფრო ხალასია, ვიდრე ძველ ხევისურულ ხალიჩებზე, ხოლო ახლებურ ფერადოვან გადაწყვეტას კი აშკარად განსხვავებული შინაარსი შეაქვს კომპოზიციაში.

ამავე ხასიათისაა “ნოსტალგია” (სურ.2. 151X120სმ. 1992 წ.). ფერადოვანი ლაქების ტონალური ურთიერთობის საფუძველზე აგებული კომპოზიცია სტილისტურად მეტად უახლოვდება აბსტრაქტული ნახატის აგების პრინციპს, თუმცა კომპოზიციაში ძველი ქართული ასომთავრული ასოების ჩართვა, და, რაც მთავარია, თავად ნამუშევრის ფაქტურ-

მხესუმზირა





პეპელა

რული იერსახე, მხატვრის კავშირს ძველ ქართულ დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებასთან კიდევ ერთხელ ხაზგასმულად წარმოაჩენს.

განსხვავებულ მხატვრულ სტილისტიკას ავითარებს “მზესუმზირა” (სურ.3. 120X60სმ. 1991 წ.) და “პეპელა” (სურ.4. 150X100სმ. 1991 წ.). აღნიშნული პანოები სტილისტურად უფრო ახლოსაა ექსპრესიონისტულ ნახატთან.

“მზესუმზირაში” ფერადოვანი გამა ჩამუქებულია. იგი ქმნის სევდიან, ჩამაფიქრებელ განწყობას. მზესუმზირის ყვავილებს თითქოს სიცოცხლის უნარი დაჰკარგვიათ. ისინი თექის ზედაპირზე მხოლოდ დეკორატიული ფუნქციითაა დატვირთული. ასევეა

“პეპელაც”, რომელიც ჰერბარიუმში შენახულ, გაშეშებულ მწერს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე სიცოცხლეს დახარბებულ დღემოკლე არსებას. უმწეობის განცდა არაჩვეულებრივად ძლიერია, მაგრამ ეს იდუმალი კაემანი ერთგვარად განეიტრალებული, ანდა, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, შემსუბუქებულია ფერადოვანი გამის, ღია ნათელი ფერების ხარჯზე. როგორც ჩანს, ავტორი შეგნებულად არიდებს თავს დაძაბული, ექსპრესიული ინტონაციის შეტანას ნამუშევარში და საბოლოოდ დეკორატივიზმით შემოიფარგლება.

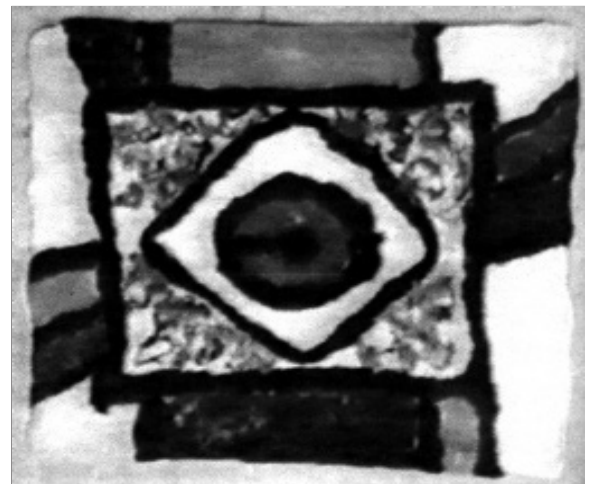
“განთიადი” (სურ.5. 200X100სმ. 1993 წ.) პეიზაჟური ხასიათის ნამუშევარია. პლანების სიბრტყობრივი აგება თავისთავად განსაზღვრავს გამოსახულების დეკორატიულობას. სიღრმის, სივრცის, ჰაერის ილუზია მიიღწევა მხოლოდ ფერადოვანი კომპოზიციის ზუსტი აგების შედეგად, ანუ თბილი და ცივი ტონებისა თუ ნახევარტონების ურთიერთობის ხარჯზე. ამგვარად, ეს ნამუშევარი ერთგვარი ეკლექტურობის ნიშნით არის აღბეჭდილი, სადაც ავტორმა მშვენივრად შეძლო და შეუნივთა ერთმანეთს ფერწერულობა და დეკორატიულობა. ნამუშევარში კიდევ ერთხელ ხაზგასმულადაა წარმოჩენილი მასალის ერთი შეხედვით წარმოუდგენელი “ფერწერული” და პლასტიკური შესაძლებლობანი და ისიც, თუ რა ხელწინფება ნიჭიერ ხელოვანს.

მოდერნისტული მიმდინარეობებით ქართველი მხატვრების გატაცებამ, რომელმაც განსაკუთრებულად 60-იანი წლებიდან იმძლავრა, თექის ხელოვნებაშიც და, მათ შორის, თინა კლდიაშვილის ნამუშევრებშიც იჩინა თავი. მისი: “დეკორატიული კომპოზიცია” (სურ.6. 200X120სმ. 1991 წ.) და “კვა-

დეკორატიული კომპოზიცია



კვადრატი



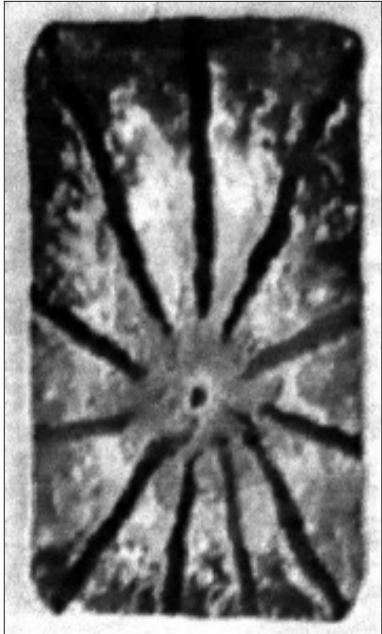
დრატი”(სურ.7. 120X120სმ. 1992 წ.) სხვადასხვა ზომის გეომეტრიული ელემენტების რთულ რიტმს ქმნის. ფერი ხელს უწყობს სივრცობრივი საზღვრების გამოყოფას..

ალბათ გადაჭარბებული იქნება საუბარი მხატვრის შემოქმედებაში “კუბისტური“ ანდა რაიმე მსგავსი ტენდენციების დამკვიდრებაზე, მეტ სიახლოვეს იგი აბსტრაქციონისტულ სტილისტიკასთან ამჟღავნებს, თუმცა ერთი რამ უდაოდ ცხადია: მხატვარმა დაადასტურა თავისი პატივისცემა და ერთგვარად, ხარკიც მოუხადა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპულ მხატვრობას, რომლის როლი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში განუზომელია.

თინათინ კლდიაშვილის შემოქმედებაში ყოველთვის იგრძნობა თემატიკის მრავალფეროვნება. მისი თეკები შინაგანი ჟღერადობით, თავშეკავებული ინტონაციით იზიდავს ყურადღებას. მხატვარი ცდილობს შექმნას გარკვეული განწყობა, და იმავდროულად, რაც შეიძლება მეტად მიანდოს მნახველს თემის ინტერპირება. იგი შემოქმედა და მისი განცდაც სუბიექტურია და თვითმყოფადი, თუმცა სასაუბრო ენის სინატიფე და ლაკონურობა, გამჟღავნებული კომპოზიციის აგების, ფერადონებისა თუ ნახატის შექმნის თავისებურებებში, აახლოებს მხატვარს გარესინამდვილესთან, აადვილებს მისი მხატვრული სამყაროს სწორად გაგებას. ესაა მთელი მომხიბვლელი თინათინ კლდიაშვილის სისადავითა და ღრმა შინაარსით აღსავსე ნამუშევრებისა.

მხატვრის ბოლო პერიოდის თეკებში, პანოებსა თუ ტანისამოსში, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობს საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთაც, ძლიერდება ე.წ “სინთეზური თეკის” მოტივები, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თეკაში სხვადასხვა მასალის ჩართვას გულისხმობს. თეკის პანოებში შემეცნებითი ფუნქცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და წინა პლანზე წამოწეულია გამოსახულების პლასტიკური მხარე.

მრავალმხრივობა, საინტერესო ძიებანი და მიგნებები აი, ის უმთავრესი ღირსებანი, რაც გვაძლევს უფლებას ვიგულოთ თინათინ კლდიაშვილი ყველაზე უფრო ნიჭიერ ქართველ ხელოვანთა რიგებში. მისი შემოქმედების არაჩვეულებრივად ფართო დიაპაზონი საჭიროებს სათანადო ყურადღებასა და შემდგომ კვლევას.



განთიადი

გუბაზ ვარშალომიძე
სვეტლანა ნაუმოვა

ზოგიერთი მიკროსოკოვანი სოკოების მავნე ზემოქმედება ხელოვნების ნიმუშებზე

კაცობრიობა ხელოვნების გარეშე ძნელი წარმოსადგენია. ერთი რამ ცხადია: როდესაც ადამიანი ქმნის, სწორედ მაშინ ემსგავსება ყველაზე დიდ შემოქმედს-ლმერთს და სწორედ მაშინ იქმნება მნიშვნელოვანი, მარადიული და ღირებული. თუმცა სამწუხაროდ, ხელოვნებასაც ჰყავს მტერი, რომელიც მას ებრძვის, ანადგურებს და მოსპობას უპირებს, ეს ზოგჯერ თვით ადამიანია (გავიხსენოთ ჰეროსტრატე) ზოგჯერ დრო-ჟამი და ბუნებრივი პირობები. ადამიანი ცდილობს მოუაროს, გადაარჩინოს ეს თუ ის ფრესკა, ტილო, ხატი, ქვისა თუ კერამიკის შედევი. შენდება სპეციალური საცავები და მუზეუმები, რომელთა ფუნქცია გარდა იმისა, რომ მნახველი მოხიბლოს, კიდევ სხვაა: ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშებს შეუქმნას მათ დასაცავად შესაფერისი გარემო.

ამკარაა, რომ დღეს, ექსპონატების შენახვა, მათი კონსერვაცია-რესტავრაცია ძალზე მნიშვნელოვანი საქმეა, რომელსაც ძირფესვიანი კვლევა, სათანადო დასკვნების გაკეთება, გეგმის შემუშავება და მუხლმოუხრელი შრომა სჭირდება, რომელიც ძირითადად კონსერვატორ-რესტავრატორებს აკისრიათ. ხელოვნების ნიმუშების რღვევის საკითხები საკმაოდ დიდი სფეროა, რომელშიც მიმდინარეობს ისეთი ფიზიკურ-ქიმიური პროცესები, რომელთა წინასწარ განჭვრეტა ზოგჯერ რთულია. ასეთ პრობლემას წარმოადგენს მიმდინარე მიკრობიოლოგიური პროცესები.

ქვემოთ უფრო ვრცლად განიხილულია მიკრობიოლოგიური აქტივობა, მიკროსოკოების მეთაბოლიზმისათვის გარე ხელისშემწყობი პირობები და აგრეთვე ის თუ როგორ და რა ზიანს აყენებენ მიკროორგანიზმები და მათი სპორები ექსპონატებს.

ხელოვნების ნიმუშების შენახვა, მნიშვნელოვნად დამოკიდებულია მათ გარშემო მიმდინარე მიკრობიოლოგიურ მეთაბოლიზმის პროცესებზე. იმ შემთხვევაში, როცა პირობები დარღვეულია, მიკროფლორის შემოქმედება აქტიურდება, რაც იწვევს ხელოვნების ნიმუშების დაზიანებას. მნიშვნელოვნად მავნებელია აქტინომიციტები, ობის სოკოები და მათი სპორებიც. ისინი ბუდობენ იმ გარემოში, სადაც შექმნილია ხელსაყრელი პირობები მიკროორგანიზმების მეთაბოლიზმისა და განვითარებისათვის.

განსაკუთრებით საზიანოა ჰაერის მაღალი ნესტიანობა, არასტაბილური ტემპერატურა და შესაფერისი პ. არსებულ გარემოში მიკროორგანიზმების საკვებს წარმოადგენენ სამუშაო მასალებში შემავალი ორგანული ნაერთები. ასე მაგალითად: ტილო შეიცავს ცილებს, ნახშირწყლებს და ცელულოზას; საღებავები-ცხიმებს. გარდა ამისა, ზეთები, რომლებიც გამოყენებულია გამხსნელად ფერწერულ ფენაში (სელის, კანაფის, ნიგვზის, მზესუმზირის), წარმოადგენენ ბუნებრივ საკვებს მიკროორგანიზმების ცოცხალქმედებისათვის. გრუნტი კი, რომლის შემადგენლობაში შედის ზეთი, გლიცერინი და თაფლი, არის აზოტისა და ნახშირბადის წყარო მიკროორგანიზმებისათვის.

ყველაზე ადრე ზიანდება სწორედ გრუნტი და მისი შემაერთებელი ნებოვანი ნივთიერება, რომელიც ადსორბციის შედეგად იქცევა გამოფიტულ და ფშვანად ზედაპირად. გარდა ამისა, ხელოვნების ნიმუშებზე მოზინადრე მიკროორგანიზმები მეთაბოლიზმის პროცესში იყენებენ იმ პოლიმელურ ნაერთებს ან მათ კომპონენტებს, რომლებიც შედიან ბუნებრივი და სინთეტიკური ლაქების შემადგენლობაში.

ობის სხვადასხვა შტამები მეტად აზიანებენ ტილოს უკანა მხარეს და ნაკლებად ფერწერულ ზედაპირს, იმიტომ, რომ საღებავი ანუ პიგმენტი, რომლითაც იფარება ზედაპირი, თავის ქიმიურ შემადგენლობაში შეიცავს მძიმე მეტალების იონებს Hg⁺, Cd²⁺, Co²⁺, Pb²⁺, Zn²⁺, რომლებიც ხასიათდებიან ანტისეპტიკური თვისებებით.

გარდა ქიმიური დესტრუქციისა, მიკროორგანიზმები ინვევენ ხელოვნების ნიმუშების მექანიკურ დაზიანებას. ამ ფიზიკური მოვლენის გამო, რომელიც გამონვეულია მიკროსოკოების მიცელიუმის ზრდისა და გავრცელების პროცესით, ობის სოკოების მიერ წარმოქმნილი სპორები ვითარდება ხელოვნების ნიმუშების ყველა ტექნოლოგიურ ფენაში, საფუძველში, ნებოვან ფენაში, გრუნტში, ფერწე-



ფერწერული ზედაპირი, მიკრობიოლოგიური აქტივობა (სურ. 1)



ტილოს უკანა ნაწილი, მიკრობიოლოგიური აქტივობა (სურ. 2)

რულ ფენაში, ლაქის საფარველში. ფერწერული ზედაპირის დაშლის პროცესში უპირატესობა ენიჭება ობის სოკოებს. ცნობილია რომ, ხელოვნების ნიმუშებს დიდ პრობლემას უქმნიან Rizopus, Aspergillus, Mucor, Penicilium, Cladosporium, Alternaria, Fuzarium გვარის წარმომადგენლები. ზემოთ აღნიშნული სოკოების ადაპტაციის მაღალი უნარი, აიხსნება მათი ბირთვების გენეტიკური კონსტრუქციული თავისებურებით. აქედან გამომდინარე, ამ სოკოების განვითარება, შესაძლებელია იმ გარემოშიც კი სადაც საარსებო არეში ორგანული ნაერთების კონცენტრაცია მინიმალურია.

ზოგი სოკო წარმოქმნის და გამოყოფს პიგმენტებს, რომლებიც ხასიათდებიან განსხვავებული ქიმიური შემადგენლობით და ფერით. ყელაზე ხშირად გვხვდება ზეთში ხსნადი კაროთინები და წყალში ხსნადი მელანინები. მათი შეფერილობა მრავალფეროვანია: ყვითელი, ნაცრისფერი, ვარდისფერი, წითელი, ყავისფერი, მწვანე, ლურჯი და უკიდურესად მდგრადი შავი ლაქები. სხვა მნიშვნელოვანი ფაქტორი, სოკოების ცხოვრებისა და განვითარების დროს, არის მათი უნარი წარმოქმნან და გამოყოფნ სხვადასხვა სახის ორგანული მჟავები გლუკონის, ჭიანჭველის მჟავა, ლიმონის მჟავა, ძმარმჟავა, და სხვა უნდა აღინიშნოს, რომ სოკოების მიერ წარმოქმნილი ორგანული მჟავები აქცევენ მინერალურ გრუნტს ხსნად ორგანულ მარილებად და შემდგომში ამ მარილების იონებს იყენებენ თავიანთი მე-

თაბოლიზმის ზრდისა და განვითარებისათვის.

ზემოთ აღნიშნულის საილუსტრაციოდ, შეიძლება განვიხილოთ მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ფერწერულ ტილოზე (ზეთი) ჩატარებული კონსერვაციულ-რესტავრაციული პროცესის ნაწილი, რომელიც გვიჩვენებს ამა თუ იმ კონსერვაციულ და სადებინფექციო მიდგომებს. (სურ.1, სურ.2).

განვიხილოთ ჩატარებული კონსერვაციულ-რესტავრაციული სამუშაოების ეტაპობრივი თანმიმდევრობა:

1. სურათის დათვალიერება და სინჯების მიკროსკოპული დაკვირვება

სურათის დათვალიერების დროს აღმოჩენილია სურათის ქვედა ნაწილში განლაგებული დაზიანებები, დაკვირვებამ ცხადჰყო, რომ ეს დესტრუქციები არის შედეგი ჭარბი ნესტიანობისა და ასევე ტილოს თვისება აბსორბირება გაუნიოს ნესტს კაპილარული გზით, ქვემოდან ზემოთ. ხანგრძლივი არა სასურველი პირობები ხელს უწყობენ მიკროორგანიზმების მრავალნაირი სახეობის განვითარებას. ისინი დიდ ზიანს აყენებენ ხელოვნების ნიმუშებს, ყველა ტექნოლოგიურ ფენაში. ნესტის კაპილარულად აბსორბირების დროს ზემოთ აღნიშნული სურათის უკანა ნწილზე, წარმოშობილი იქნა მასიური, სქელი, დაახლოებით 1,5-2.0 სმ მქონე სოკოვანი ნაზარდი. სურ.4.

სინჯების მიკროსკოპული დაკვირვების შემდეგ გაირკვა, რომ სოკოვანი ნაზარდი წარმოადგენს უსტრუქტურო ნაერთს, ორგანული და მინერალური ნაწილების ერთობლიობას. ამათგან ზოგიერთი კი წარმოადგენს მიკროსკოპული სპორების და მკვდარი სტრუქტომიცეტის მიცელიუმს. ეს დაკვირვებები ცხადჰყოფს, რომ მნიშვნელოვანი და ძირითადი დაზიანება, სურათის სტრუქტურულ სისტემაში მიყენებულია მიკროორგანიზმების, კერძოდ საპროტროფული ობებით, რომელთა ხიფები და სპორები ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანი რაოდენობით არიან სურათის ზედაპირზე.

2. აღებული სინჯების მიკროსკოპული გამოკვლევა

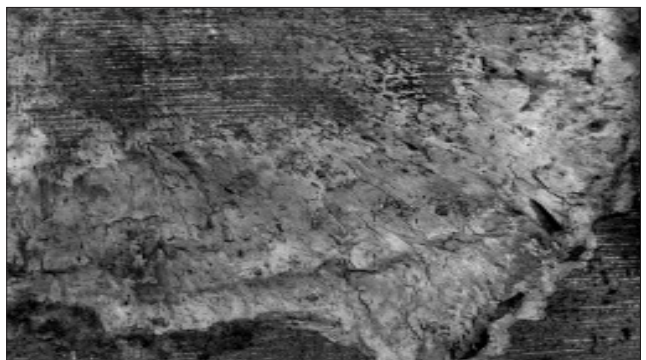
განისაზღვროთ მიკროორგანიზმების ჯგუფი: ამისათვის სინჯები ავილოთ ტილოს სხვადასხვა ადგილიდან, დავთესოთ, აღმოცენებული კულტურები დავაკონკრეტოთ, გავმიჯნოთ, ეს პროცესი დაგვეხმარება ტაქსონომეტრიული ხარისხის დაზუსტებაში და სათანადო ანტისეპტიკის შერჩევაში.

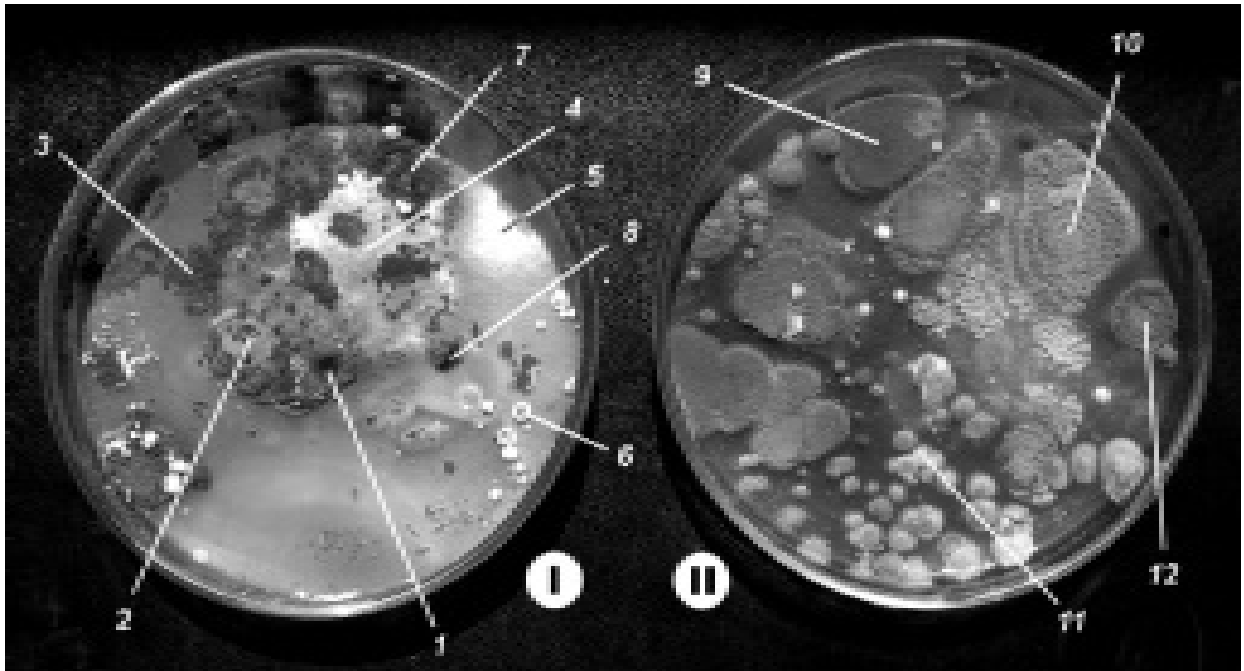
- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| კულტურა 1 - Rhizopus | კულტურა 7 - Mucor |
| კულტურა 2 - Aspergillus | კულტურა 8 - Penicillium |
| კულტურა 3 - Aspergillus | კულტურა 9 - Penicillium |

ფერწერული ზედაპირი - მიკრობიოლოგიური აქტივობა, (დეტალი), (სურ 3).



ტილოს უკანა ნაწილი - მიკრობიოლოგიური აქტივობა, (დეტალი), (სურ 4).





კულტურა 4 - *Aspergillus*

კულტურა 5 - ?

კულტურა 6 - ?

კულტურა 10 - *Penicillium*

კულტურა 11 - *Penicillium*

კულტურა 12 - *Penicillium*

სადეზინფექციო პროცესებისათვის შერჩეული იქნა ანტისეპტიკი: ბენზანკოლნიუმბლორიდი, რომელიც წარმოადგენს ალკილ-ბენზილ-დიმეტილ-ამონიუმ-ხლორიდის ნაერთს. ეს არის ტეტრა ამონიუმის მარილი შემდეგი სტრუქტურული ფორმულით.



კულტურა 1 - *Rhizopus*

კულტურა 2 - *As-*

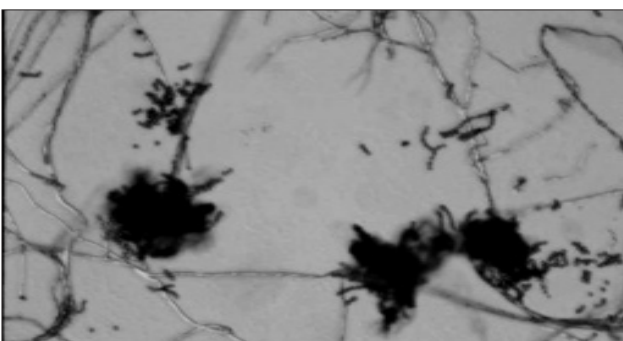


კულტურა 7 - *Mucor*

კულტურა 8 - *Penicillium*

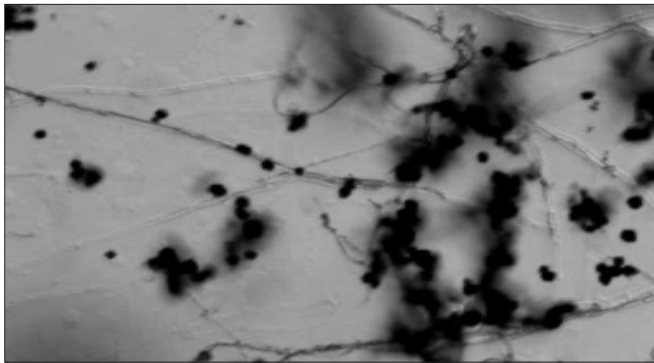
მიკროსკოპული გამოკვლევა, ტაქსონომეტრიული ხარისხის დაზუსტება

კულტურა 1 - *Rhizopus*

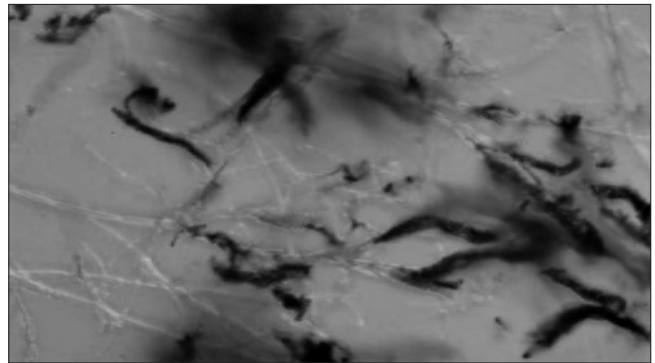


კულტურა 2 - *Aspergillus*





კულტურა 7 - Mucor



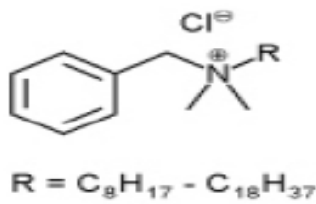
კულტურა 8 - Penicillium

ბეზანკოლნიუმხლორიდი არის კარგად მჟღენთვადი ზედაპირულად აქტიური ნივთიერება, წარმოადგენს თეთრ, ყვითელ ამორფულ ფხვნილს, ან სანთლისებურ მასას. ხასიათდება კარგი ხსნადობის უნარით წყალში, ალკოგოლებში და აცეტონში. თხევად მდგომარეობაში არის ნეიტრალური მეტად ტუტე, უფერო, მწარე დამახასიათებელი სუნით, აორთქლების დროს არ ტოვებს ლაქებს, და თხევად მდგომარეობაში ქაფდება.

ბეზანკოლნიუმხლორიდის ხსნარი წარმოადგენს ჩქარი მოქმედების ანტისეპტიკს, აქტიურია სოკოს, ბაქტერიების, ვირუსების და სპორების მიმართ.

ბეზანკოლნიუმხლორიდს იყენებენ როგორც დეტერგენტს, დეზინფექტანტს და კონსერვანტს ჰიგიენაში, მედიცინაში, ფარმაციაში, კოსმეტიკაში და სხვ. გუმანური მიზნებისათვის იყენებენ 0.01-0.015% ჭარბი კონცენტრაცია ძლიერ ტოქსიურია და საშიშია ადამიანის სიცოცხლისათვის.

ბეზანკოლნიუმხლორიდი არჩეული იქნა ანტისეპტიკად ზემოთ აღნიშნული სურათის საკონსერვაციო პროცესში. ის ცნობილია როგორც ეფექტური პრეპარატი მიკროორგანიზმების ფართო ჯგუფის გასანადგურებლად. რათა თავიდან ავიცილოთ რეციდივი. ბეზანკოლნიუმხლორიდის ქმედითუნარიანობა გრძელდება 10-30 წლის განმავლობაში. კონსერვაცია-რესტავრაციის დროს ბეზანკოლნიუმხლორიდი შეიძლება იქმნას გამოყენებული, როგორც დეტერგენტი, დეზინფექტანტი და კონსერვანტი. დიდი ყურადღება უნდა მივაქციოთ კონსერვაცია-რესტავრაციის დროს გამოყენებულ ნივთიერებებს, კერძოდ, წყალში ხსნად ბუნებრივ და ორგანულ წებოებს, მინერალური და ცხოველური წარომშობის, რომლებმაც მიკროორგანიზმების განვითარებით მიზანშეწონილია ბეზანკოლნიუმხლორიდით ზემოთ აღნიშნული გამოვიყენოთ კონსერვაციულ-



ბიც ჰქმნიან ხელშემწყობ პირობებს ბისათვის, ეს რომ თავიდან ავიცილნიუმხლორიდი შევიტანოთ საჭიროლი წებოების შემადგენლობაში და რესტავრაციული მიზნებისათვის.

ანტისეპტიკის შერჩევა

როდესაც ანტისეპტიკს ვირჩევთ არ უნდა დაგვავიწყდეს შემდეგი:

ანტისეპტიკურ ნივთიერებებს, რომლებსაც იყენებენ კონსერვაციულ-რესტავრაციულ სამუშაოებში, უნდა გააჩნდეთ შემდეგი ფიზიკური და ქიმიური თვისებები: ტოქსიურობა არ უნდა აჭარბებდეს ნორმებს, უნდა იყოს ნაკლებად აქროლადი და საშიში გარე სამყაროსათვის, ამავე დროს მაქსიმალურად ეფექტური აღმოჩენილ მიკროორგანიზმებთან საბრძოლველად, ახასიათებდეს ანტიგენური, ანტიმიკრობული თვისებები. ანტისეპტიკური ქმედითუნარიანობა უნდა გრძელდებოდეს ხანგრძლივად 10-30 წლამდე, ამავე დროს გამოიყენებოდეს როგორც დეზინფექტანტი და კონსერვანტი, პ არ უნდა აღემატებოდეს ნეიტრალურ ზღვარს. ფიზიკური შემადგენლობის თვალსაზრისით ხასიათდებოდნენ

როგორც კარგად ჟღენთვადი ზედაპირულად აქტიური ნივთიერებები.

არ უნდა ჰქონდეთ სუნი, ფერი, კარგად იხსნებოდნენ ნაკლებად ტოქსიურ გამხსნელებში, მკვრივ და თხევად მდგომარეობაში გამოირჩეოდნენ სტაბილურობით.

შენახვის არასწორ პირობებში მყოფი ექსპონატები, განიცდიან ქიმიურ-ბიოლოგიურ და ფიზიკურ სტრუქტურულ ცვლილებებს, რომლებიც მიმდინარეობენ ფერნერული ნამუშევრების ყველა ტექნოლოგიურ ფენაში და ინვევენ ნამუშევრების რღვევას, მნიშვნელოვან ზიანს აყენებენ მიკროსოკოები და მათი სპორები გავრცელებისა და მეთაბოლიზმის დროს.

ხელოვნების ნიმუშების შენახვის პირობები:

საცავში არსებული ხელოვნების ნიმუშების დაზიანების უმთავრესი მიზეზები, რომლებიც ინვენტარ ექსპონატების ფიზიკურ-ქიმიურ და მიკრობიოლოგიურ სტრუქტურულ ცვლილებებს შემდეგია:

1. ტემპერატურის არასტაბილურობა (დასაშვები 18-20*).
2. ნესტიანობის ცვალებადობა (დასაშვები 58-65 %).
3. ჟანგბადის დაბინძურების %.
4. მზის სხივების პირდაპირი დაცემა.
5. გათბობისა და განათების საშუალებების ექსპონატებთან ახლო განლაგება.

ზემოთ აღნიშნული ცხადყოფს, რომ ხელოვნების ნიმუშების სიცოცხლის ხანგრძლივობა დამოკიდებულია არა მარტო შენახვის პირობებზე, არამედ შექმნილი აუცილებლობის შემთხვევაში პროფესიონალურ კონსერვაციულ-რესტავრაციულ ჩარევაზე, კერძოდ კი, ფიზიკურ ქიმიურ და მიკრობიოლოგიურ გამოკვლევებზე.

გამოკვლევები ჩატარებულია ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ზაგადი ეკოლოგიური მიკრობიოლოგიის ლაბორატორიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Abdel-Kareem, O. 2000. Microbiological testing of polymers and resins used in conservation of linen textiles. In: Proceedings of 15th World Conference on Nondestructive Testing. Roma (Italy) 15-21 October 2000
- Brock, T. 1986. Principles of microbial ecology. Prentice-Hall Inc., New Jersey
- Brock, T., M. Madigan. 1986. Biology of microorganisms. Prentice-Hall Inc., New Jersey
- Gillatt, J. 1990. The biodeterioration of polymers emulsions and its prevention with biocides. - International Biodeterioration, No.26
- Kendrick, B. 2001. The Fifth Kingdom. Mycologue Publications, Waterloo. <http://www.mycolog.com>
- Kirk, P.M., P.F. Cannon, J.C. David, J.A. Stalpers (Eds). 2001. Ainsworth and Bisby's Dictionary of the Fungi. CABI Bioscience, UK Centre, Egham, UK

ნანა ყიფიანი

რეალობის ქრონოტოპები - ვიდეო ხელოვნება საქართველოში

I. სურათის პარადიგმის ჰეგემონია ჯერ ისევ მნიშვნელოვნად ძლიერია ქართულ ხელოვნებაში. არის თუ არა ეს იმის მიზეზი, რომ ჩვენ არ ვართ მაღალი ტექნოლოგიის საზოგადოება? რასაკვირველია, არის. ყოველ შემთხვევაში, პოლ ვირილიოსი არ იყოს, “ახლა ჩვენ ვცხოვრობთ სამყაროში, სადაც არსებობს წარმოების საშუალებებისა და ნგრევის საშუალებების არათანაბარი ტექნიკური განვითარება. ჩვენ შევქმენით უთანასწორობა ეროვნებებს შორის ურთიერთობაში.”

ამ არათანაბრობას ჩვენ, ბუნებრივია, საბჭოთა პოლიტიკურ-კულტურულ რეალობას, მის იდეოლოგიას უნდა ვუმაღლოდეთ. საქართველო პოსტ-საბჭოთა ქვეყნად გახდომის შემდეგ აშკარა ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ კოლაფსში აღმოჩნდა, რაც უკვე 12 წელია გრძელდება. თუმცა, როგორც ვთქვი, ამ კოლაფსში საბჭოთა კავშირი თავად იმყოფებოდა უკვე კარგა ხანია.

ეს განსაზღვრავდა და განსაზღვრავს ხელოვნების ყველა დარგის მდგომარეობას და მათ შორის ვიდეო ხელოვნებისაც. ამიტომ მასზე საუბრისას მე ამ კონტექსტს გვერდს ვერ ავუვლი. ფაქტია, რომ ის გარემო, რომელშიც ვიდეო ხელოვნება როგორც დარგი მიუხედავად ყველაფრისა მაინც შეიქმნა, აგრესიულად ეწინააღმდეგება მის არსებობას.

როგორ შეიძლება ეს კონტექსტი განისაზღვროს თავისი თვისებებით? შესაძლოა მას დავარქვათ განუხორციელებელი შესაძლებლობების კონტექსტი, ანუ ფსევდოკონტექსტი, რაც თავად ტრაგიკულ ელფერს ატარებს. ეს ტრაგიკული ელფერი უახლესი დროის სიტუაციისა ტრაგიკული ფაქტების ერთობლიობით შეიქმნა, რომელიც ჯერ კიდევ 7 ათეული წლის წინ დაიწყო. მას, მის ერთ სიმბოლურ ფაქტს, მე კიდევ დავუბრუნდები.

ისიც ფაქტია, რომ ვიდეო ხელოვნების მეტად მცირე რაოდენობის პროდუქცია, მხატვართა საკმაოდ მცირე ჯგუფის მიერ შექმნილი, დღეს კვლავ ტოტალურად კულტივირებულ XIX საუკუნის ბოლოსა და ადრეული XX-ის სურათის ესთეტიკის ფონზე არსებობს. ხელოვნების ეს სახე იმ მხატვართათვის გახდა აქტუალური, რომელნიც 1970-იან და 1980-იან წლებში არაოფიციალურ ხელოვნებას ქმნიდნენ და მხატვრების იმ ახალგაზრდა თაობის ასევე მცირე ჯგუფისათვის, რომლებიც გაიზარდნენ ინტერაქტიული ტექნოლოგიების ჩვენში ასე თუ ისე, მცირედ, მაგრამ მაინც შემოღწევის შემდეგ, რასაც პრინციპში საზოგადოდ ე. წ. უძრაობის პერიოდის ცნობიერება დიდად არ შეუცვლია და რაც ჩვენს კულტურის პოლიტიკაზეც აისახება. შეიძლება ითქვას რომ ეს მხატვრები თავის საკუთარ სოციუმში ერთგვარი ასოციალური პერსონაჟები, აუტსაიდერები არიან.

II. ვიდეო მედიუმის შემოსვლა ქართულ ხელოვნებაში 1994 წელს ხდება. სინამდვილეში კიდევ უფრო ადრე, სადაც 1980-იანი წლების ბოლოსა და 1990-იანის დასაწყისში პირველ ვიდეო ნამუშევარს საქართველოში აკეთებს მხატვარი უშანგი ხუმარაშვილი, მაგრამ სამწუხაროდ ეს ნამუშევარი ჩემთვის, ისევე, როგორც ბევრი სხვისთვის, უცნობია.

სამი მხატვარი სწორედ 1994 წელს აკეთებს თავის პირველ ვიდეო ნამუშევარს:

წერილი დაიწერა 5 წლის წინ, 2002 წლის დეკემბერში “აპოლონიის - ვეროპის პარიზი-სტრასბურგის ხელოვნების გაცვლის პროგრამის” დაკვეთით; იბეჭდება მცირეოდენი შესწორებით.

კოკა რამიშვილი თავის "IDEA"-ს;

თემო ჯავახიშვილი 42 წუთიან ვიდეო კრებულს, რომელიც იყო უცნაური ნაკრები თავად ვიდეო ნამუშევრებისა, აქციისა, პერფომანსის, ვიზუალური პოეზიის, ფოტოს. შემდგომში იგი შლის მას 21 წუთიან ნამუშევრად, რომელშიც შედის 8 სიუჟეტი: "აბრეშუმის კაცი," "ბუზი ცისკენ," "კედელი," "უარყოფითი შესატყვისობა" (ვიზუალური პოეზია), "წვეთები სანთლებით," "ხერხი," "მობილი," "პრობლემატური ტრაექტორია."

ლევან ჭოლოშვილი თავის ძმასთან ერთად აკეთებს 3 საათიან ვიდეო ფილმს "Georgian Still Room", პირველ ნამუშევარს სერიიდან "BAD VIDEOS."

ერთმანეთისგან კონცეფტუალურად განსხვავებული და შესაბამისად, რადიკალურად სხვადასხვა ესთეტიკის მქონე ნამუშევრები დროში ერთმანეთს თანხვედრა. ამ შემთხვევაში ეს თანხვედრა ნიშანდობლივია, რადგან ეს ახალი ვიზუალური ენის დასაწყისს ნიშნავდა.

ეს იყო ურთულესი დრო ქართულ სინამდვილეში, როდესაც, როგორც ერთ-ერთი კატალოგის ტექსტში აღვნიშნე კიდეც, ე.წ. რეალისტური დემოკრატია ცინიკური ნატურალიზმის სახით წარმოსდგა.¹ ცინიკური პოლიტიკური თამაშები, სამოქალაქო ომებად მონათლული, აქტიურად შემოიჭრა თავად ჩვენს ყოფაში და სხვადასხვა მიმართულების მქონე სოციალური ტერორის სახე მიიღო. ერთი მხრივ სახელმწიფოს დამოუკიდებლობის მიღება, მეორე მხრივ, მისი როგორც იდეის და არსის დისკრედიტირება უაღრესად დრამატულს ხდიდა ჩვენს სინამდვილეს.²

ამიტომ ვიდეო ხელოვნების გაჩენა საქართველოში სწორედ ამ წლებში არ იყო შემთხვევითი. შეიძლება ამ მხრივ ორ მიზეზზე ვისაუბროთ: 1. ახალი ტექნოლოგიების აქტუალიზაცია გარედან, ანუ ინფორმაციის უფრო აქტიური შემოსვლა; 2. თავად ცხოვრების ზენოლა ფორმაზე, როდესაც ცხოვრება იძენს პირველადობას და ავინროვებს სტატიკურ ფორმას, ფაქტობრივად ანგრევს მას. ანუ ფორმის ფილოსოფიას ცვლის ცხოვრების ფილოსოფია. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან დაძაბული ისტორიული დრო ყოველთვის აძლიერებს აღქმას და ქართულ თანამედროვე ხელოვნებასაც დასჭირდა მოძრავი გამოსახულება.

ჩვენ შეგვიძლია დრამატურგიულ ხაზსაც კი გავადევნოთ თვალი, და იმას თუ რა კავშირში იმყოფება ერთმანეთთან აღმნიშვნელი-ენა აღნიშნულთან-სინამდვილესთან.

დასაწყისშივე გამოიკვეთა ორი დამოკიდებულება გამომდინარე ორიენტაციისა და მსოფლხედვიდან.

1. "ახალი ტექნოლოგიების" ერთგვარი ეზოთერულობა, ჯერ მითოლოგიზირება, საშუალების მიზნად ქცევა და უკვე შემდგომ მისი ინსტრუმენტულად გააზრება, და რაც მთავარია მისთვის რეპლიკის სახის მინიჭება, მიმართულს დასავლეთისაკენ. ასე შეიქმნა კოკა რამიშვილის "IDEA", რომელიც "საერთო კოდით," "მზა სტანდარტებით" დეზორიენტირებულ საზოგადოებას კომუნიკაციის იდეას სთავაზობდა. ეს, შესაძლოა, თავისებური რეაქცია იყო არსებულ შიდა კულტურულ, სოციალურ და რაც მთავარია, სახელოვნებო სიტუაციაზეც - მისგან დისტანცირების, ხელოვნების სიმართლისა და მხატვრის ადგილის გარე ტერიტორიაზე მოძიების და მისკენ სწრაფვის მოთხოვნილება.

თუმცა მას სხვა კონტექსტიც და სხვა მიზეზიც შეიძლება მოეძებნოს. კონტექსტის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია წინა ათწლეულის მიწურულის ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში არსებუ-

¹ Nana Kipiani, TRANS-FORMATION, art contemporain georgien (catalogue), UNESCO, Paris, du 4an 14 fevrier, 1998

² ახლაც, ამ წერილის წერის პროცესიც უაღრესად გართულდა; ელექტრო კრიზისი მთელს საზოგადოებას უმოქმედოს და უსაქმურს ხდის, რის გამოც ამ უკანასკნელ დღეებში მწარე ირონიული შედარებებიც კი კეთდება CNN-ით გადმოცემული (თუ სინათლე არის), ბომბების ქვეშ მყოფი და მაინც გაჩირაღდებულ ბალადასა და უკვე ერთი დეკადის განმავლობაში ოპორტიუნისტების პირობებში მცხოვრებ საქართველოს შორის.

ლი სიტუაცია. ნეოექსპრესიონისრტულ-ნეორომანტიკული პერიოდის შემდეგ, თავისი უზარმაზარი ზომის ფერწერით, სხვასდასხვა ტექნიკური მასალებით – ბიტუმით, ემულსიით, დისპერსიით შესრულებული ნამუშევრებით, რომელიც ხშირად კოლექტიურადაც იქმნებოდა, განსაკუთრებით პოპულარული ხდება იოზეფ ბოისის იდეები, რასაც მოჰყვება პერმანენტული აქციების პერიოდი. ამან თავად მხატვართა შორის წარმოშვა პოლემიკა ენის არჩევანის შესახებ მისი ფუნქციიდან გამომდინარე. რა იყო მნიშვნელოვანი – ხელოვნებისა და ცხოვრების შერწყმა თუ მათ შორის კავშირების კვლევა და სად უნდა იყოს მხატვარი. პოლემიკა უკანასკნელის სასარგებლოდ გადაწყდა და ამას ხატის გაუჩინარების და თავად მხატვრის როგორც პერსონის გაქრობის, მნიშვნელობის დაკნინების საშიშროებაც განაპირობებდა. ქართველი მხატვარი ამას წინ აღუდგა უკვე ფოტოსა და ვიდეო მედიუმების გამოყენებით. ამით გარკვეულწილად გადაწყდა მხატვრის, როგორც ინდივიდის წარმოჩენის, მისი არ გაუჩინარების პრობლემა. რამიშვილის “იდეა” (“მომყვები მე”) სწორედ ამის გამოხატულებაა; არასწორად დეფინიცირებული ფერები (მაგ. ყვითელი ფერის ვერბალურ ტექსტში ლურჯად მინიშნება, ლურჯისა ყვითლად და ა.შ.) მაყურებლის გზიდან აცდენის ცდუნებასაც შეიცავს. მორბენალი ადამიანი, რომელიც მოუწოდებს გაჰყვე მას, რომ დროულად მიუსწრო, იყო მზადყოფნაში, გააძლიერო ძალისხმევა ხელოვნებისა და ხელოვნებაში ადგილის მოპოვების მიზნით. ანუ მასში გაერთიანდა დეზორიენტირებისა და იმავდროულად კომუნიკაციის მოთხოვნილება და მათთან ერთად არტისტული ეგოცენტრიზმიც.

2. მეორე მხრივ, თემო ჯავახიშვილის ვიდეო არტში უფრო გამძაფრებულია თანხვედრა ენისა სინამდვილესთან. ამავე დროს, როგორც გამოხატვის ახალ ფორმაში, მასში აშკარაა ის ნიშნები, რომელზედაც გიორგი გვახარია საუბრობს ქართულ კინომატოგრაფთან დაკავშირებით. მხატვარი, პოეტი და რეჟისორი, ჯავახიშვილი თავის პირველ ვიდეო ნამუშევარში ბუნებრივად განიცდის ქართული კინოს გავლენას. ესაა ერთგვარი პოეტურ-მეტაფორული ენის აქტუალურობა. ფაქტურისა და სიმბოლოკის თვალსაზრისით იგი მოგვაგონებს ტარკოვსკის კინოესთეტიკას თავისი ქარაგმულობით და დრამატული ირონიით, ერთგვარი ანტირეალობით და ჩაკეტილი გარემოთი. ძირითადი კონცეფცია – არტისტი, მისი “განდევლობა” და გაუცხოება სოციუმისაგან, მისი ასოციალურობა. ერთადერთი პერსონაჟი შესაბამისად, თავად არტისტია, გარემო კი უბედურ შემთხვევა გამოვლილი ურბანული ნანგრევებია ან ქუჩაა, ხოლო დეტალები-საგნები ამ ნაკატასტროფალ, აბსტრაქტულ გარემოში ფსევდონიშნებია, რომელთაც კულტურული მეხსიერების სფეროში გადავყავართ. კინომატოგრაფიული ენით ამეტყველებულ ვიდეო ნამუშევარში მოძრავ კადრს, ე.წ. მოძრავ კამერას ენაცვლება სტატიკური კადრი და მისი მიზანდასახული განმეორებადობა, ჩაკეტილი წრის ასოციაციას რომ ქმნის.

ამ კონტექსტში (იზოლირების ხაზგასმა, მითოლოგიური დამოკიდებულება რეალობისადმი, მხატვრის მოქმედების რიტუალიზირება და განმეორებადობა), საინტერესო ხდება ერთერთი ქრონოტოპი – “გზა,” რომელიც დამატებით ელემენტებთან ერთად (თავად გზის ორმხრივ მოსაზღვრა ანუ ჩაკეტვა, მისი კედლით დასრულება, დამდგარი წყალი და ა.შ.) ამ შემთხვევაში არტისტის ცხოვრების ინდივიდუალურ რიგზე საუბარის შესაძლებელს ქმნის.³ გზა იქცევა მხატვრის მარტოსულობის, სოციუმიდან მისი იძულებით განდგომის, მარტოდ სვლის სიმბოლოდ, “მარტოობის გზად,” რომელიც ყრუ კედლით სრულდება და რომელსაც მხატვარი ვერაფრით არღვევს – კვლავ ტარკოვსკისეული ესთეტიკა გადაულახავი საზღვარისა, კომუნიკაციის შეუძლებლობისა.

შემთხვევით არ შევაჩერეთ ჩვენ მასზე ყურადღება, რადგან ფაქტობრივად ეს ხსნის იმ ერთ-ერთ

³ “გზის” ქრონოტოპი საზოგადოდ, გაიაზრება როგორც სხვასდასხვა ადამიანთა ცხოვრებისა და ბედის სივრცულ-დროითი გადაკვეთის ადგილი, მოვლენათა, ცვლილებათა ტერიტორია. დრო თითქოს იღვრება სივრცეში და მიედინება მასზე, წარმოქმნის რა თავად “გზას.” ანუ იგი დროის დინებისა და მოვლენათა აქტიური ცვალებადობის მეტაფორიზაციაა.

მიზეზს თუ რაში დასჭირდა ქართულ თანამედროვე ხელოვნებას მიემართა ვიდეო ხელოვნებისთვის - “ავტორის დაბრუნების” ფაქტორთან ერთად ეს, როგორც აღვნიშნეთ, განსაზღვრა ცხოვრების ზენოლამ; მისი მხრიდან აქტიურმა პრესმა აუცილებელი გახდა მოძრავი ხატებით ამეტიყველება, 1980-იანი წლების პირდაპირი სოციალური ქმედებების (აქციები) ინტენსიური ხატებით შენაცვლება ანუ რეალობისკენ გარღვევა, მაყურებლის შემოერთება და მასთან ურთიერთქმედება. ხელოვნებამ გაიაზრა, რომ ცხოვრების ინტენსივობამ გადაფარა სურათის ანუ სტატიკური ესთეტიკურის ფორმის ზემოქმედების ხარისხი: რომ არ ვილაპარაკოთ თავად ჩვენი პოლიტიკურ-სოციალური სინამდვილის გადაჭარბებულ ნატურალიზმზე, ნებისმიერი სატელევიზიო საინფორმაციო ქრონიკაც კი ამ სინამდვილიდან გამომდინარე ვიზუალურად გაცილებით შთამბეჭდავი, ემოციონალური დატვირთვისა გახდა ვიდრე ხელოვნებაში სურათი, რომელიც ვეღარ უმკლავდება რეალობას და იმ სახით, როგორც იმ დღეს ჩვენში არსებობს, მხოლოდ სტაბილური, უძრავი სივრცის საკრალიზაციას თუ ახდენს.

თავად ვიდეოს როგორც საშუალების ეზოთერულობა და მისი ასე ვთქვათ მიზნად ქცევა გამომდინარეობდა ჯერ ერთი უკვე გაცილებით ადრე არსებული ინფორმაციიდან დასავლური ვიდეო ხელოვნების შესახებ, რაც ერთგვარ ხიბლს წარმოადგენდა ქართული ხელოვნებისთვის, მეორეც ერთი, როგორც აღვნიშნე, შიდა არტისტული სიტუაციიდან; “პერესტროიკის” თავისი ე.წ. ლიბერალიზაციით, ხელოვნებასთან ერთგვარი “შეთამამების” წყალობით ყოფილმა არაოფიციალურმა და ახალმა ხელოვნებამ მეტ-ნაკლებად შესძლო საკუთარი საზღვრების გაფართოება და 1970 იანი და 1980-იანი წლების დასაწყისის ალტერნატიული სივრცეებიდან – კერძო აპარტამენტებიდან და სახელოსნოებიდან, გამოსვლა. თანაც მე თავად კარგად მახსოვს, რომ ჩვენში video-player-ი მხოლოდ 1980-იანი წლების დასასრულს შემოვიდა და მისი ფასი ფაქტობრივად მანქანის ფასს უტოლდებოდა. მისი ქონა მხოლოდ მდიდართ თუ შეეძლოთ. რაც შეეხება ფილმებს, რომელთაც ჩვენ ამ video player-ებით ვუცქერდით, არალეგალურად შემოტანილი, მრავალჯერად გადანერილი უხარისხო პროდუქცია იყო ხმის შეცვლის მიზნით ცხვირზე ხელმოჭერილი მსახიობის მიერ რუსულად გახმოვანებული. მეტიც, ჩვენი ორი სახელმწიფო ტელეარხი (სხვა არხები უბრალოდ არ არსებობდა), მოძველებული, 1960-იანი წლების ტექნიკით რომ მუშაობდა, სწორედ ამ არალეგალური, ვიდეო კასეტებზე გადამრავლებული, უკვე ხარისხდაკარგული და ასეთივე წესით გახმოვანებული ჰოლოვუდის ცუდი კინოს ჩვენებით იყო დაკავებული.

ვიდეო კამერის მფლობელები კი უმცირესი და ილბიანი გამონაკლისები იყვნენ. ასეთი იყო გიორგივა, რომელიც მოსკოვიდან ჩამოსვლის შემდეგ დაუახლოვდა მე-10 სართულის ჯგუფს, კარლო კაჭარავას და 1970-იანი წლების არაოფიციალებს - ლევან ჭოლოშვილს, ილიკო ზაუტაშვილს. ვიდეო კამერით ის ყველაფერს იღებდა და დღეს საინტერესო იქნება კიდევ იმ დროინდელი ვიდეო მასალის ნახვა, რომელიც უკვე ქრონიკის სახესაც ატარებს. მისი მოწოდება იყო რაც შეიძლება მეტი ემუშავათ და ბევრი გამოფენა მოეწყოთ თუნდაც ხარისხის ხარჯზე, რათა მაყურებელი შეჩვეოდა თანამედროვე ხელოვნების მისთვის მეტად უცნობ და უჩვეულო ენას. თუმცა ბევრს იღებდა და ვიდეოს ხელოვნების პროპაგანდირებას ახდენდა, თავად ვიდეო ნამუშევარი მას საქართველოში არ გაუკეთებია. მხოლოდ 1990-იან წლებში, მოსკოვში დაბრუნების შემდეგ, იგი პოსტ-საბჭოთა სივრცეში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ვიდეო არტისტი ხდება.

მე ისიც მახსოვს, თუ უფრო ადრე საბჭოთა პროპაგანდა როგორ ნათლავდა ვიდეოსა და კომპიუტერულ ტექნოლოგიებს კაპიტალისტურ ანტიჰუმანურ ინსტრუმენტებად. ვიდეო მისი ინტერპრეტაციით ნამდვილი კინოს პროფანირებას ახდენდა, კომპიუტერი კი, როგორც “ხელოვნური ინტელექტი,” ადამიანს შესაძლებლობებს უსპობდა და მუშაობის უფლებას ართმევდა. ორივე მკაცრად აკრძალული იყო ისე რომ ჩვენ თვალის არ გვქონდა მათთვის მოკრული. ასე იკრძალებოდა თავის დროზე

მეცნიერების მთელი დარგები, ხელოვნების მთელი სახეები.⁴

საბჭოთა იდეოლოგიას კარგად ჰქონდა გააზრებული ის საშიშროება, რომელიც საინფორმაციო-კომუნიკაციურ ტექნოლოგიებს შეეძლო მისთვის მოეტანა და ეწინააღმდეგებოდა ინფორმაციის მასობრივი გავრცელების ტექნიკური საშუალებების დანერგვას.

1980-იანი წლების ბოლოს ვიდეოსი და შემდეგ, 1990-იანი წლების შუახანებში კომპიუტერული ტექნოლოგიის შემოსვლა თავიდან ერთგვარი ხიბლის მატარებელი, უკვე შემდგომ საშუალებად, ინსტრუმენტად გადაიქცევა. სწორედ 1980-იანი წლების ბოლოს ილია ზაუტაშვილი იღებს ფილმს, რომელშიც უკვე იყო ჩადებული ვიდეო ხელოვნების ესთეტიკა.

მხატვრისა და გარემოს კვლევის კვლავ აქტუალურ კონტექსტში აქცენტი უკვე გადაადგილებულია ნიკო ცეცხლაძისა და თ. ჯავახიშვილის ერთობლივ ვიდეო ნამუშევარში - ინსტალაციაში “კანცელარია – დამოუკიდებლობის დღე, 26 მაისი.”⁵ ეს ორი მიმართულებით მოხდა – თავად მოძრავი ვიდეო ხატისა და მისი კონტექსტის თვალსაზრისით და ენის შეცვლის მიმართულებით. ეს ინსტალაცია ორი ვიდეო ნამუშევრისაგან და ერთი ფოტოსაგან შედგება. ორივე ვიდეო ნამუშევარი ამჯერად ფაქტობრივად მხოლოდ ორ ვიზუალურ ფრაზას წარმოადგენს, რომელთა ხანგრძლივობა 1 წუთია. გამოყენებულია კონცეფტუალური ვიდეოს კლასიკური ხერხი ფრაზის რიტმული განმეორებისა. ამ შემთხვევაში დროითი თვალსაზრისით, წმინდა შთაბეჭდილების დონეზე, იგი ბუნებრივია, შეკუმშული რჩება; ერთი და იგივე ვიზუალური ფრაზის განმეორების პრინციპი ავტორთაგან უფრო მაყურებლისათვის მისი ერთგვარი ჯიუტად თავსმოხვევის ხერხად წარმოსდგება. მითუმეტეს მათი ჩვენება პარალელური, ერთმანეთის გვერდიგვერდ მოთავსებულ ვიდეო მონიტორებზე განმეორების პრინციპს კიდევ უფრო უსვამს ხაზს.

კონტექსტუალური თვალსაზრისით დრამატულობა და პოეტურ-მეტაფორულობა შენაცვლებულია ირონიით, რადგან თუ ჯავახიშვილის მიერ დამოუკიდებლად შესრულებულ ვიდეო ნამუშევარში არტისტი ინდივიდ მარტოსულად გაიზრება, ცეცხლაძესთან ერთად გაკეთებულ ვიდეო ნამუშევარში არტისტი სოციალურ ადამიანადაა გააზრებული, რომელიც სოციუმში ფუნქციონირების და თავისი სიტყვის სოციუმამდე მიწვდომის პრობლემას იკვლევს. ამ ორივე ნამუშევარში თავად მხატვრების, როგორც მთავარი პერსონაჟების კონტექსტში ისევე შემოდის ერთი მხრივ “გზის” ქრონოტიპი ხალიჩა-ბილიკის სახით, რომელიც სოციალური იერარქიის მნიშვნელობასაც ატარებს, და მეორე მხრივ “კედლის” ქრონოტიპი. არტისტის გზა სოციალურ დროში განუხორციელებელ გზად წარმოსდგება; უფრო სწორედ იგი ამ გზაზე შედგომასაც კი ვერ ახერხებს და მის მიღმა, სიცარიელეში უხდება სიარული. “გზის” გარშემო ცარიელი სივრცე - ეს დროშიც ვერ განხორციელებაა, ნინ და უკან ფუჭი სიარულია. ორივე მხატვარი ერთგვარად სივრცე-დროის მიღმა არსებობენ, რომლის კონტექსტის შექმნაში აქტიურად ჩართულია ინსტალაციის მეორე ვიდეო ნამუშევარში თეთრ სიცარიელეში მოკამათე მხატვრებს შორის პერიოდულად გაჩენილი კედელი - კომუნიკაციის არ/ვერ არსებობის, ერთმანეთის ვერ გაგების ნიშანი. ვიდეო ნამუშევარი ფაქტობრივად დაჟინებით მოგვითხრობს მხატვრის ცხოვრების რიგის სოციალურთან არათანხვედრობისა და დისტანცირებულობის შესახებ.

⁴ უფრო მეტიც, იგივე ბედი ჰქონდა ფოტოგრაფიასაც. 1970-იან წლებში მისი, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ მედიუმად გააზრება, უბრალოდ იკრძალებოდა. მაგალითად ლევან ჭოლოშვილის არაოფიციალურ მხატვრად ყოფნის ერთ-ერთი მიზეზი 1970-იან წლებში სწორედ ის იყო, რომ მან იმ წლებში ფოტოს გამოყენება დაიწყო, ხელოვნებაში ფოტოესთეტიკა შემოიტანა. ამდენად, მის არაოფიციალური ხელოვნების წარმომადგენელთა შორის ყოფნას, სხვა კონცეფტუალურ მიზეზებთან ერთად ისიც განაპირობებდა, რომ მან ფოტოგრაფია ხელოვნების მედიუმად გაიზარა.

⁵ ეს ვიდეო ნამუშევარი გაკეთდა 2001 წელს “კონტრკულტურის” პროექტის ფარგლებში, როდესაც არაოფიციალური ხელოვნების წარმომადგენელთა ერთმა ნაწილმა უცნაური გზით გადაწყვიტა თავი შეეხსენებინა ოფიციალური სივრცის და გამოეყენა თავად პრეზიდენტის კანცელარიაში მოაწყო. სახელისუფლებო სივრცეში შეღწევის პროტესტის ფორმა, ბუნებრივია ვერ მიენიჭა, და არც მათი ხელოვნების აღიარების ასეთი გზით იძულებას არ მოჰყოლია შედეგი.

თავად მეთოდი მოკლე ვიზუალური პროცესის, ფრაზის რიტმული განმეორებისა, ვიდეო კასეტის მთელ ხანგრძლივობაზე მისი გადამრავლებისა, პოპულარული ხერხია ქართულ ვიდეო ხელოვნებაში. ერთი მხრივ ამას მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს, მეორე მხრივ იგი შესაძლებლობიდან გამომდინარე ირჩევა როგორც პრიორიტეტული ხერხი. ესაა მინიმალისტური მეთოდი სტატიკური კამერით მაქსიმალურად ხანმოკლე ვიზუალური პროცესის დაფიქსირებისა და მისი გადამრავლებისა. გადაღება ძირითადად სამოყვარულო კამერით VHS-ზე ხდება და შემდეგ კეთდება ნრფივი მონტაჟი. არსებულ სიტუაციაში ეს ოპტიმალური გზაა, მუშაობას იწყებს მხატვარში ე.წ. დაბალი ბიუჯეტის ცნობიერება, რადგან ქართველი მხატვრები ტექნიკურად უმნიშვნელოდ არიან აღჭურვილები და როგორც წესი, ენთუზიაზმით, ყოველგვარი დაფინანსების, პროექტის ყოველგვარი მხარდაჭერის გარეშე ახორციელებენ ნამუშევარს; შესაბამისად, მასალის მონტაჟიც შინაურულ პირობებში, მეგობრის სახლში ხდება. კომპიუტერულ ტექნოლოგიებს, ციფრულ ტექნიკას ისინი უბრალოდ არ/ვერ ფლობენ. არათუ კომპიუტერული მონტაჟის პირობების, არამედ თავად ინტერნეტით კომუნიკაციის საშუალების არ მქონე ქართველი მხატვარი უმძიმეს პირობებში იკვალავს გზას. ამიტომ ვიდეო ხელოვნება ის დარგია, რომელშიც მხატვარი მუშაობს მაშინ, როდესაც ეს საშუალება (კამერის მოპოვება, ნრფივი მონტაჟის დასახმარებლად მეგობრის დაყოლიება), მას ეძლევა. ბოლო ორი წელია რაც ასევე ნაცნობობის გზით ხერხდება ციფრული კამერის გამოყენება და მარტივი კომპიუტერული მონტაჟი. ასე, რომ პროდუქციაც, შესაბამისად დიდი რაოდენობისა არ არის. ამას შეიძლება ისიც დაემატოს, რომ ლოგიკურად გამოფენები თანამედროვე ხელოვნებაში ფაქტობრივად უკვე უიშვიათესად ეწყობა. ჩვენი სოციუმისთვის ის აქტუალური არ არის, რთულად იღებს, ფაქტობრივად არც იღებს მას და არც ცდილობს ხელი შეუწყოს მას. მხატვარი თუ რაიმეს ქმნის, დასავლეთში პერიოდულად გამოფენის შესაძლებლობიდან გამომდინარე, რაც ასევე იშვიათია. თანამედროვე მხატვარსა და “პოსტ”-საბჭოთა მაცურებელს შორის კომუნიკაცია ვერ დამყარდა. საბჭოთა ესთეტიკური იდეოლოგია, რომელიც დღესაც აგრძელებს არსებობას, ყველანაირად ცდილობს სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრებიდან დისტანცირებული მხატვრის “მარტოსულის” იდეალის პროპაგანდირებას, “მაღალი ხელოვნების” როგორც ასეთის მნიშვნელობის პროფანირებას და მის მიზანდასახულად ტრადიციონალისტურად გააზრებას., რაც თავად ხელოვნების დარგების მიღება-არ მიღების, მათი გადარჩევის დონეზეც კი ხდება. ამას ახალი კულტურული კონტექსტის არ გაჩენის მიზანი აკეთებინებს. აკი აღვნიშნე კიდევ, სურათის პარადიგმის ჰეგემონიის შესახებ. დავაზუსტებდი, რომ მისთვის მისაღებია და სარგებლიანია არა სურათი როგორც ასეთი, არამედ სწორედ XIX საუკუნის უკანასკნელი ათწლეულებისა და XX-ის დასაწყისის მხატვრული ენისა და თავად მხატვრის სტატუსის პროპაგანდირება.

ლაპარაკი არც არის ვიდეო ინსტალაციებზე, რამდენადაც ეს ძვირად ღირებული ხელოვნება საერთოდ მიუწვდომელია მხატვრისთვის. მრავალი პროექტი განუხორციელებელი რჩება.

გარდა ამისა, თუმცა ჩვენშიც გარკვეული დოზით შემოდის სარეკლამო ინდუსტრია და შესაბამისად მისთვის დამახასიათებელი სანახაობითი ვიზუალურობა, იგი ფაქტობრივად არანაირ ზეგავლენას არ ახდენს ქართულ ვიდეო ხელოვნებაზე. ინტერესი მედიისადმი და მისი ენისადმი არ შეიმჩნევა, რადგან აბსურდიც იქნებოდა მასთან კონკურირება გამომდინარე სრული უსახსრობიდან. კომერციული ტელევიზიის კლიშეები არანაირად არ აირეკლება ქართულ ვიდეო ხელოვნებაში, არ ახასიათებს მას არც ოპტიკური მომხიბვლელობა.

მისი ვიზუალური სახე მაინც რჩება ინტიმური, მარტივი და ერთი მხრივ რეფლექსირებადი, მეორე მხრივ ვლინდება კიდევ ერთი გზა - არარეფლექსირებადი სახეების საშუალებით პირდაპირი თქმის ტრადიცია.

მედია და სოციუმი ირონიის საგნად იქცევა ნიკო ცეცხლაძის ვიდეო ნამუშევარში “არტისტი” (ვიდეო – VHS 15’), სადაც სატელევიზიო ახალი ამბების ბლოკში, რომელშიც ბევრს საუბრობენ ქართველი პოლიტიკოსები (გამოყენებულია ქართული ტელეარხების საინფორმაციო გამოშვებებისთვის დამახასიათებელი, მეტად სპეციფიკური ვიზუალური პროცესი), უცებ გაივლინება თავად არტისტი, რომელიც ბევრს ჯესტიკულირებს მაგრამ უსიტყვოდ, რადგან მისი ხმა არ ისმის - ირონიული მეტაფორა იმაზე, რომ “ინფორმაციით ჰიპნოზირებულ მასას” (ბოდრიარი) დღეს არ ესაჭიროება მხატვარი, მისი ხმა მედიის სიმულაციებშია ჩაკარგული. 1990-იანი წლების შუახანებში ის აკეთებს თავის პირველ ვიდეო ინსტალაციას “უსათაურო,” რომელშიც პირველად გამოიყენა ხმა - თვითმფრინავის ხმაური, რომელიც ფარავს ორ მონიტორზე ერთმანეთისკენ მიმართულ მოლაპარაკე ტუჩებს. კვლავ ხმის მიუწვდომლობის, ვერ გაგებინების პრობლემა.

ლოკალურის პოზიციიდან გლობალიზაციის ანალიზს, შიდას სიტუაციიდან შიდას მჭიდროდ გადაჯაჭვული გარე სიტუაციების ვიზუალური კვლევას წარმოადგენს ნიკო ლომაშვილის “La Peine de Mort,” (1997) და “DEFUNDAMENTALIZATION” (2000; ეს უკანასნელი ჯერ დაუმთავრებელია). უძრავი კამერა, სტატიკური კადრი და სამი, ერთმანეთის მომდევნო, უაღრესად ნელი რიტმით მოძრავი სახე - იუდეველი მართლმადიდებლურად, მუსულმანი იუდეველურად, ქრისტიანი მუსულმანურად, მლოცველნი. ეს შენაცვლებული რიტუალური შესტები ფაქტობრივად შეუთავსებლის შეთავსების, ჩვეულის დანგრევის და ახალი კავშირების შექმნის შემოთავაზებაა. ხაზგასმულად შენელებული რიტმი, თითქმის სტატიკურობა ერთგვარ პარადოქსს შეიცავს თავის თავში - ერთი მხრივ შეიკრას გახლეჩილი სამყარო, აღდგეს მთლიანობა, და მეორე მხრივ ამის თითქოს შეუძლებლობა, რადგან ეს მიზანდასახული შენელება აცდენილია მაყურებლის აღქმის ტემპს, რომელიც იდეაში მოძრაობს რა საგამოფენო სივრცეში, ბოლომდე ვერც იტყვის, განახორციელა კი რომელიმე პერსონაჟმა თავისი რიტუალი ბოლომდე. მოძრავ მაყურებელსა და თითქმის უძრავ გამოსახულებას შორის ურთიერთობა ერთგვარ გაურკვევლობაზე, სიმპტომის მხოლოდ მინიშნებაზე ეწყობა - ეს გარკვეული რადიკალიზმია, როდესაც შიდა სივრცულ-დროითი ურთიერთობა უკანა პლანზე გადადის თავად მაყურებლისა და ნამუშევრის სივრცის შორის დროითი ურთიერთობის აქტივიზაციის (ნეგატიური ნიშნით) სასარგებლოდ. ეს უცნაური, სივრცე/დროში დაუსრულებლობის ქრონოტოპია, გამოსული თავად ნამუშევრის საზღვრებიდან, რაც თავად ვიდეო სახის პრობლემატურობას უსვამს ხაზს. ეს დიდი ირონიაა დღევანდელ ერთი მხრივ, ლიბერალურ სამყაროსა და მეორე მხრივ პოსტ-საბჭოთა სამყაროს ყალბ ტოლერანტულობაზე, პოლიტიკური რეალობიდან და ინტერესებიდან გამომდინარე სიტყვისა და ქმედების ურთიერთგამომრიცხაობაზე.

ფაქტობრივად იგივეს იკვლევს კოკა რამიშვილის slide-show-ს პრინციპზე აწყობილი 15 ნუთიანი ვიდეო ნამუშევარი, “Pronostic Eventuel” (1977). საქართველოში სხვადასხვა ქვეყნების საელჩოების ვიზუალური ანალიზი სხვადასხვა ატრიბუტების (ძირითადად სკამების), როგორც სემანტიკური ნიშნების კვლევის გზით. ესაა იმ შუალედური, გარკვეულად მაკავშირებელი და თან გამყოფი ზონების, ტერიტორიების ფუნქციების პროგნოზირება, რომლებიც ჯერ ისევ გონისმიერად დასაშვებ კატეგორიათა რანგში იმყოფებიან.

იგივე slide-show-ს პრინციპი უდევს საფუძვლად მამუკა ჯაფარიძის ნამუშევარს “ხეები,” (2000), რომელიც ტრადიციულად იკვლელს არქეტიპულ სიღრმეებს.

გრძელი ვიდეო ფილმის ტრადიციას ამკვიდრებს ლევან ჭოლოშვილი ჯერ კიდევ 1994 წელს ძმასთან, არჩილ ჭოლოშვილთან ერთად გაკეთებულ ნამუშევარში “Georgian Still Room” (ვიდეო VHS – 180’), რომელსაც როგორც აღვნიშნეთ მოჰყვება სერია “BAD VIDEOS” – “Home Archeology,” “Millennium-Georgia,” “Black Box,” “Real Politics.” ნაწილი VHS-ით გადაღებული და ლინეარული მონტაჟით დამონტაჟებული, ნაწილი ციფრული ვიდეო კამერით გადაღებული და კომპიუტერული მონტაჟი.

კომპიუტერული მონტაჟი ძირითადად 1990-იანი წლების მინურულიდან შემოდის პრაქტიკაში: ჯავახიშვილისა და ცეცხლადის “კანცელარია-დამოუკიდებლობის დღე 26 მაისი,” (2000) ლომაშვილის “დეფუნდამენტალიზაცია,” (2000), ჭოლოშვილის “Millennium-Georgia,” “Black Box”. და რაც მთავარია, ახალგაზრდა არტისტები ახალ ტექნოლოგიებში ძირითადად უკვე თავისუფლად მუშაობენ - ჯგუფი “GOSLAB” (გიორგი სუმბაძე, მაია სუმბაძე, ნიკა მაჩაიძე, სალომე მაჩაიძე, თამუნა ქარუმიძე, ტუსია ბერიძე, ნინო ჩუბინიშვილი), არტისტები თეა თელია, ანა რიაზუშენკო, გოგა დადუნაშვილი, გელა კინწურაშვილი, მ. პირველი, მანანა დვალი, გელა პატაშური. ამ ახალგაზრდა არტისტებმა სულ ორიოდ წელია დაიწყეს მუშაობა ამ დარგში და მათი ნამუშევრების შესწავლა ჯერ კიდევ წინაა, სცილდება რა ამ ესსეს ფარგლებს.

ჭოლოშვილის ვიდეო ნამუშევრებისთვის, რომელიც ფაქტობრივად უცნობია ქართველი მნახველისადმი, სახასიათოა 1. კრიტიკულ-შეფასებითი პოზიციის გამოხატვა პირდაპირი თქმით, ვიზუალური პროცესის საშუალებით; 2. მოძრავი კამერის ხერხის გამოყენება და ერთგვარი კინოსახის შექმნა; 3. მონტაჟის მინიმალურობა და კინო დოკუმენტის სახის შენარჩუნება და აქედან გამომდინარე, 4. ნარატივის გაძლიერება; 5. ვერბალური ტექსტის მნიშვნელობა დიალოგის ან მონოლოგის სახით.

ქრონოტოპის თვალსაზრისით მისი ყველა ვიდეო ნამუშევრისთვის დამახასიათებელია ინდივიდუალური დროის, ერთგვარი ბიოგრაფიული დროის შემოტანა და მისი ისტორიულ რიგთან შერწყმა; ვიზუალური პროცესი იქცევა ერთი მხრივ “სახლის სახედ” ისტორიის ჩვენების და მეორე მხრივ პირადი ცხოვრების ისტორიული და სოციალურ-კულტურული ასპექტით ანალიზის პროცესად.

“Millenium -Georgia” ირონიაა ისტორიულ აბსურდზე. აქცია - a la fourchette კუკის, თბილისის ძველი სასაფლაოს მეკუბოვეთა საამქროში ახალი წლის-ახალი ათასწლეულის დადგომის დღეს ჩატარდა მეკუბოვეთა ინტერნაციონალურ ჯგუფთან ერთად, სპონტანურად მალაზიაში შექმნილი ტორტე-ბით, სასმელებით, ხილით. სიკვდილისა და ქეიფის თემის ერთდროულად შემოტანით და მეკუბოვეთა საამქროს, როგორც ადგილის კონკრეტიზაციით, ხდება ფილოსოფიური, სოციალური და პოლიტიკური განზომილებების თითქოს სივრცეში მატერიალიზაცია, რომელშიც კონცენტრირდა კულტურის კვდომისა და სოციუმის ინდიფერენტიზმის პრობლემა, სადაც ისტორია შორეულ მემკვიდრეობად იქცევა.

ვიდეოებში “Georgian Still Room,” “Home Archeology” შემოდის სახლის, ბინის ქრონოტოპი, რომელიც აქტიურად იტვირთება დროით - ისტორიული წარსული და აწმყო დროით, რამდენადაც სახლს იგი გაიაზრებს როგორც დროის ხილულ ნაკვალევს. მისი გარემო, ოჯახის საგნები, საოჯახო არქივი ერთი მხრივ მემკვიდრეობითობაზე მიუნიშნებენ, მეორე მხრივ აჩვენებენ მისი კვდომის პროცესს. ეს ქრონოტოპული რიგი კიდევ უფრო ინტენსიური ხდება როგორც სხვადასხვა ბედის, გამოცდილების მქონე ადამიანების შეხვედრის სივრცე, სადაც ხორციელდება დიალოგები, მონოლოგები - ბინის ქრონოტოპი ძლიერი ნარატიული საწყისით, ისტორიულის, საზოგადოებრივის, კულტურულის, ზოგჯერ ყოფით-პრივატულის გადახლართვით, მხატვართან იქცევა ბარომეტრად პოლიტიკურ-სოციალური სიტუაციისა, სოციალური რიგის ნგრევისა და ა.შ. ანუ ჩაკეტილი, მოსაზღვრული სივრცე არა კერძოს

სუბლიმირებას ახდენს, არამედ რეალური კავშირების გამოვლენის საშუალებით ახდენს ისტორიის მატერიალიზაციას, “ხედავს” დროს სივრცეში, რისგანაც გამომდინარეობს მოძრავი კამერის მნიშვნელობა და სიტყვის ფასეულობა.

ახალი თაობა ახალი ენითა და ახალი პრობლემატიკით შემოდის ქართულ ვიზუალურ ხელოვნებაში. შეიძლება ითქვას, რომ ის დილემა, როგორი უნდა იყოს ხელოვნება – შეერწყას ცხოვრებას თუ შეისწავლოს ცხოვრებისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართება, ახალგაზრდა თაობა ერთი მხრივ პირველს ანიჭებს უპირატესობას, მეორე მხრივ თითქოს ამ ორ კონცეპტს შორის შუა ზღვარზე მოქმედებს.

“GOSLAB” ერთერთი ყველაზე ახალგაზრდა ჯგუფია, და შეიძლება ითქვას, ერთადერთი იმ მხრივ, რომ თავისუფლად მუშაობს ახალ ტექნოლოგიებში, უფრო სწორედ, აზროვნებს ახალი ტექნოლოგიებით. ამიტომ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ საკმაოდ მრავალრიცხოვანი, იგი მაინც ჰერმეტიულად ჩაკეტილია და მაინცდამაინც აქტიურად არ ფუნქციონირებს დღევანდელ ქართულ სახელოვნებო სცენაზე. მეორე მხრივ, ეს ყველა იმ მხატვარზეც შეიძლება ითქვას, რომელთა ნამუშევრებზე ჩვენ ვილაპარაკეთ.

ჯგუფი მუშაობს ფოტოგრაფიაში, ვიდეო ხელოვნებაში, აკეთებს ინსტალაციებს და ძირითადად ახდენს 1. ტექნოლოგიის შესაძლებლობების კვლევას, 2. სოციალური გარემოს, სოციალური საგნების (პრინციპში, საკუთარი გარემოს), როგორც ცხოვრებასთან შეზრდილთა და ამავე დროს მათგან დისტანცირების, გაუცხოვების სურვილის აღმძვრელის კვლევას; 3. ურბანული ზონების, მისი ელემენტების, ადგილების, ტერიტორიების, ყოველდღიური ცხოვრების გარემოს, როგორც ნიშნების, სემანტიკურ კვლევას; ადამიანი მოქმედებებს ამ გარემოში ზღვარზე, ცნობიერის/ქვეცნობიერის, რეალურ/ირეალურის, ჩვეულის/უჩვეულოს, მასობრივ/ინდივიდუალურის, საზოგადოებრივ/პერსონალურის, პერსონალურის/ინდივიდუალურის პერიფერიებზე. ახასიათებთ დახვეწილი, რაფინირებული ენა.

ესაა ახალი ტიპის კავშირი, ახალი მედიის კულტურის ჩვენში ახალი გამოხატულება, რომელთათვის ქსელურობა, ურთიერთგაცვლა არის ყველაზე ფასეული. მეორე მხრივ, იფარგლებიან თავისი ტექნოლოგიზირებული ჯგუფური სამყაროთი და საკუთარი პერსონებით, საკუთარი ყოველდღიური ყოფით; შესაძლებელია, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ისინი იზოლირდებიან იმ სოციუმისაგან, რომელიც თავად გაუცხოვებულია მათგან.

და მაინც რაზე მოგვითხრობს ქართული ვიდეო ხელოვნება?

თუ ხელოვნება ზოგადად გაჟღერებულია სხვადასხვა ტიპისა და ფასეულობების ქრონოტოპებით, ქართული ვიდეო ხელოვნება ინტერესდება ძირითადად ერთი რიგის ქრონოტოპით - ესაა ინდივიდუალური რიგი, რომელშიც მხოლოდ აღწევს სხვა რიგის ქრონოტოპები. დაუფკვირდეთ, რომ თითქმის ყველა ვიდეო ნამუშევარში თავად მხატვრი ფიგურირებს, როგორც მთავარი პერსონაჟი. შესაძლოა ეს ყოველთვის ასე არ არის, მაგრამ ტიპურია. ამ გარკვეული ეგოცენტრიზმის, საკუთარი ცხოვრების რიგით დაინტერესების ძირითადი მიზეზი თავის დროზე რეპრესირებული, ტრამვირებული “მე” უნდა იყოს, რაც მიუხედავად თაობების სხვადასხვაობისა, კოლექტიურ მეხსიერებაში არსებობს. იგი მხატვრული სტრატეგიის ერთ შემადგენლად იქცევა და გარკვეული დოზით დაპირისპირების სტრატეგიად უნდა განისაზღვროს. სწორედ ამ პრიზმაში და ამ ფონზე შემოდის მასში ისტორიული და სოციალური, კულტურული დრო, რომელიც ზოგჯერ მეტაფორულ-აბსტრაქტულია, ზოგჯერ დოკუმენტური, არქივული. ამიტომ ინდივიდუალური რიგი ხან თვითკმარია და ჩაკეტილი და აბსტრაქტულ ისტორიულ-სოციალურ ფონზე მიედინება; ამიტომ მოწყვეტილია მთლიანობას. ზოგჯერ კი იგი გახსნილია, შესაბამისად უკვე თავად დამხმარეა ისტორიულ-პოლიტიკური ასპექტების გასა-

ხსნელად, ანუ არ ატარებს პირადის, პრივატულის ხასიათს. ერთ შემთხვევაში იხსნება ცხოვრების, დროის შიდა ასპექტი, მეორე შემთხვევაში ეჯაჭვება გარე დროს, სოციალურ გარემოს, ისტორიულ-პოლიტიკურ რიგს.

აქედან გამომდინარე ქართული ვიდეო ხელოვნება ინტიმური და მოკრძალებულია. სწორედ ქრონოტოპულად განსხვავდება იგი, ზოგადად რომ ავიღოთ, დასავლური ვიდეო ხელოვნებისგან და ქრონოტოპულად უპირისპირდება იგი საკუთარი ტრამვირების მიზეზს – საბჭოთა ტრადიციას.

დასავლური ქრონოტოპი ზოგადად, რაც ვიდეო ხელოვნებაშიც გამოიხატა, კოლექტიური დროითა და “აბსოლუტური ანმყოფია,” გაჟღერებული. შესაძლოა ვილაპარაკოთ თავად ე.წ. ფოლკლორულ დროზეც კი, სადაც ინდივიდუალური და კოლექტიური ამ აბსოლუტურ ანმყოფი არსებობს (მ. ბახტინი). დასავლური (კვლავ იგულისხმება ზოგადად დასავლური) დრო უაღრესად კონკრეტული და ერთიანია, განსაკუთრებით გამძაფრებული გლობალიზაციის ჟამს, როდესაც დრომ აბსოლუტური პრიორიტეტი შეიძინა და გადაფარა, დაიპყრო სივრცე. კოლექტიური დრო თავის თავს უკვე კონკრეტულ სივრცესთან ერთად ვირტუალურ სივრცეში განახორციელებს. ამიტომ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ერთდროულობაზე და საყოველთაო აბსოლუტურ ანმყოფე, კოლექტიურ პროცესზე. დროის მიერ სივრცის დაპყრობაში არის ერთგვარი “ავანტიურა,” რამაც აქტუალური გახადა კულტურული ინდუსტრიის, მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების სახეებით სიმულაციები, ამ საყოველთაო ტელევიზიისა და კომუნიკაციის კულტურის კვლევა, ინტერესი ელექტრონული მედიის ხატებისადმი ან მისი კრიტიკული შესწავლა. ეს ერთი მხრივ; მეორე მხრივ კი ჯგუფური თანამშრომლობა/შემოქმედება, ქსელების ფასეულობა, ვირტუალური კორპორატიული პროექტები.

ტექნოლოგიურად ცუდად აღჭურვილი, ქართველი მხატვრისთვის თანამედროვე ტექნოლოგიური სახეები ნაკლებად აქტუალურია; მითუმეტეს რომ მისი ცხოვრების რიტმი დარღვეული იძულებით წართმეული და პროფანირებული თუ გაყალბებული წარსულით, დეფორმირებული ანმყოფი, ხორციელდება სრულიად მოსაზღვრულ, სამყაროს მონყვეტილ სივრცეში.

ამის გამო იგი მაინც, ზოგჯერ შეგნებულად ზოგჯერ შეუგნებლად, უპირისპირდება საბჭოური იდილიური ქრონოტოპის ტრადიციას, იმ “პროვინციულ იდილიზმს” (მ. ბახტინი), რომელსაც წერგავდა საბჭოური კულტურული იდეოლოგია. საბჭოურ სინამდვილეში უარყოფილი ანმყოფი ხარჯზე კულტივირებული იყო კოლექტიური სტილიზებული წარსული და მითოლოგიზირებული მომავალი. “იყო” და “იქნება,” როგორც კონცეპტი საერთოდ გამორიცხავდა ადამიანის როგორც ინდივიდის, მისი ინდივიდუალური ცნობიერების, ინდივიდუალური ცხოვრების რიგის ფასეულობას და მაქსიმალურად ზღუდავდა, ავინროვებდა სივრცეს, სამყაროს ლოკალიზაციას ახდენდა. ამის ხარჯზე ეს სივრცე, თუმცა ვინრო, აგრესიულად აქტიური ხდებოდა, რამაც ცხოვრება ერთ ადგილზე უაზრო ტკეპნის პროცესად გადააქცია.

დღეს აშკარაა საბჭოური პერიოდის რესაკრალიზაციის პროცესი, 1960-70-იანი წლების საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების პროპაგანდირება. ამიტომ დავამთავრებ ისტორიით:

1930-იან წლებში კატეგორიულად აკრძალული, იძულებით სოციალისტური რეალიზმით შენაცვლებული ქართული ადრეული მოდერნიზმი ხელოვნების მომავალ “მაშინიზაციას,” მის ტექნოლოგიზაციას წინასწარმეტყველებდა და მომავლის ხელოვნებას სწორედ ასეთად ხედავდა. დავით კაკაბაძის, ქართველი მოდერნისტის - ფერმწერის, ფოტოგრაფის, კინოს მხატვრის და რეჟისორის ნამუშევრები, ნაწერები და ესსეები სწორედ “მაშინიზაციის” პროცესს ეხებოდა. იგი ბევრს წერდა იმაზე, რომ ხელოვნება მეცნიერებაა და მეცნიერების ტერიტორიაზე მოქმედებს; წერდა დინამიკური სივრცეზე და დინამიკური სახეებზე, რომელსაც უნდა შეენაცვლა სტატიკური სახე სტატიკურ სივრცეში. 1921 იგი პარიზში უსათვალო სტერეოკინოს სოსტემას იგონებს და 8 ქვეყანაში აპატენ-

ტებს. ამასთან დაკავშირებით კი წერს დინამიკური პლასტიკის ახალ შესაძლებლობაზე და სწორედ ხელოვნებაში, არა მარტო კინომატოგრაფში, ახალი მოცულობითი სამ-განზომილებიანი მოძრავი სახეების შექმნაზე. საბჭოთა კავშირში იძულებით თუ შემოტყუებით დაბრუნების შემდეგ მისი ეს იდეა განუხორციელებელი დარჩა, რადგან დასავლეთთან კავშირი სამუდამოდ გაუწყდა, საბჭოთა სინამდვილემ კი იგი არ მიიღო, რადგან საბჭოთა იდეოლოგიამ მკვეთრად გამიჯნა ერთმანეთისგან ხელოვნება და მეცნიერება, ტექნიკა და ხელოვნება, ხელოვნება და ცხოვრება და ესთეტიკური იდეოლოგიიდან გამომდინარე ტრადიციულ სახეების, დარგების და ჟანრების აბსოლუტური პრიორიტეტულობა გამოაცხადა, “მაღალი ხელოვნების” როგორც ასეთის მნიშვნელობის პროფანირება და მისი მიზანდასახულად ტრადიციონალისტური გააზრება შემოგვთავაზა.

ამიტომ დაუფურუნდები დასაწყისში აღნიშნულ სიმბოლურ ფაქტს: ჩვენ გვახსოვს 1930-იანი წლების მეორე ნახევარში დავით კაკაბაძის ძალისხმევა, ფაქტობრივად ბრძოლა იმისთვის, რათა გაეგრძელებინა მუშაობა უსათვალო სტერეოკინოზე და რაც მთავარია აღედგინა მასზე საავტორო უფლებები. ამას ამონებებს მისი უშუალოდ მიმონერა მოსკოვის შესაბამის ორგანიზაციებთან. და აი, პაპერნის წიგნში “Ёёёёёё 2” ჩვენ ვკითხულობთ: “ინჟინერ ს. პ. ივანოვის გამოგონილ უსათვალო სტერეოკინოს, კულტურა არა თუ ათავსებს მოსკოვის ცენტრში, თეატრალურ მოედანზე, არამედ თავად გამომგონებელს ანიჭებს სტალინის პრემიას.”⁶ ამ ფაქტში, გამომგონებაზე ავტორობის უფლების არა მხოლოდ წართმევისა და გამომგონების უბრალოდ იგნორირებისა, არამედ პირიქით, მისი მითვისებისა ასეთი მასშტაბით (ვგულისხმობ სტალინის პრემიით პლაგიატის დაჯილდოვებას 1939 წელს), ჩანს ორი რამ - ერთია კაკაბაძის, როგორც მოდერნისტის, როგორც არასოცრეალისტი მხატვრის, ფსიქოლოგიური ტერორი, და მეორეა საბჭოური პერიფერიის იგნორირება, პერიფერიაზე მიმდინარე პროცესების მიჩქმალვა და ცენტრის - მოსკოვის თავკომბალიზაცია, ყველანაირი პროცესების (სახელმწიფოსთვის მისაღებისა და მიუღებელისა) ცენტრში თავმოყრა. ეს 1960-70-80-იან წლებშიც გრძელდებოდა, რაც თავად “აკრძალული” მოსკოვიური ნონ-კონფორმიზმისა და სხვა რესპუბლიკებში არსებულ არაოფიციალურ ხელოვნებათა საკმაოდ განსხვავებულ ბედ-იღბალზეც კი, და შემდგომ უკვე, 1990-იან წლებში თითოეული ქვეყნის (ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების) თანამედროვე ხელოვნების მდგომარეობაზეც აისახა. მაგრამ ამაზე შემდგომ, სხვა სტატიაში ვისაუბრებთ.

მხოლოდ ორიოდე წლის წინ ჩვენ მხოლოდ ჩვენთვის, ლოკალურად, აღმოვაჩინეთ კაკაბაძე როგორც ფოტოგრაფი, მისი კინო კი ჯერ ისევ მიუწვდომელი რჩება, რამდენადაც ფოტოგრაფია როგორც ხელოვნების ერთი მედიუმი, საბჭოთა ესთეტიკამ თავის დროზე უარყო, “პოსტ”-საბჭოთა ოფიციალურმა ესთეტიკამ კი მას ვერაფერი გაუგო, მოდერნისტული კინოს თავის დროზე ჩაკეტილი არქივები ჩაკეტილად დასტოვა. ამიტომაც დღეს ახალ ტექნოლოგიებში (ვიდეო ხელოვნება, კომპიუტერული ხელოვნება და სხვ.) მომუშავე თანამედროვე ქართველი მხატვარი მემკვიდრეობითობის, უწყვეტობის გარეშე დარჩენილი, იზოლირებულ, მარგინალურ სივრცეში ჩარჩა, რისგანაც თავის დაღწევა მას მარტოდ, საკუთარი, ინდივიდუალური გზის გავლით უწევს და როგორც ჩანს, დიდხანს მოუწევს. ამიტომ სწორედ ინდივიდუალური გზის ქრონოტოპი ქართველი თანამედროვე მხატვრის შემოქმედებასა და ცხოვრებაში კიდევ დიდხანს აქტუალური იქნება.

⁶ А. Ёёёёё, Ёёёёёё 2, Ёёёё, 1995, გვ. 221

სათუნა საბულიანი

ჯერ კიდევ არსებული კუნძულები

(ნათელა ბრიბალაშვილის ფოტონაშუშკრების შესახებ)

ფოტოგრაფიის პოპულარობის ზრდა საქართველოში ბოლო ათწლეულის მანძილზე ყველასათვის ცხადი ფაქტია. ამ პოპულარობის შედეგად ფოტოგამოფენების, კონკურსების, ფოტოგრაფების სიჭარბემ ისეთი ქაოსი შექმნა, რომ ბუნდოვანი გახდა საზღვრები სამოყვარულო და პროფესიონალურ, მხატვრულ, რეპორტაჟულ, ჟურნალისტურ ფოტოგრაფიას შორის. ქაოტურობა ზოგადი მახასიათებელია საერთოდ თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების სფეროსათვის, მაგრამ ჩვენს რეალობაში ამ პრობლემას აღრმავებს კრიტიკის არარსებობა – აქ იგულისხმება როგორც იმ პერიოდიკის არარსებობა, სადაც სისტემატურად ქვეყნდება ანალიტიკური წერილები, ასევე საზოგადოების პასიურობაც ამ მხრივ. დღეისათვის საზოგადოებას ინფორმაციის ნაკლებობისა, თუ სხვა მიზეზების გამო არ აქვს სერიოზული კრიტიკის მოსმენის მოთხოვნილება და ვერც კრიტიკოსების არსებობასა და განვითარებას უზრუნველყოფს. ამ სიტუაციას, რა თქმა უნდა, აქვს თავისი ობიექტური საფუძველი – პირველ რიგში ისევ სოციალური ფონი და დაფინანსების სიმცირე. როგორც ყოველთვის მიუხედავად პირობებისა ვიზუალური ხელოვნების ყველა სფეროში და მათ შორის მხატვრულ ფოტოგრაფიაშიც დამოუკიდებლად არსებობენ ცალკეული ავტორები, რომლებიც აკეთებენ თანამედროვე თემატიკის მხატვრულ ნამუშევრებს, თუმცა ეს საქმიანობა მათ არსებობას ვერ უზრუნველყოფს. რაც შეეხება კონცეფტუალურ ფოტოგრაფიას, ის პოსტმოდერნული ნიშნების მქონე ავანგარდულ მხატვრულ ტენდენციებთან ერთად 90-იანი წლების დასაწყისში გამოჩნდა ქართულ არტ სცენაზე. ხსენებულ პოსტმოდერნულ ფოტოგრაფიასაც, მსგავსად სხვა მედიუმებისა, ახასიათებს ხატების აღება კომერციული სფეროდან, რეკლამიდან და კინოდან. სხეულს აქაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. სწორედ ამ ტენდენციების მატარებელი ფოტო იმიჯები ჩნდება ქართველი კონცეფტუალისტი მხატვრების ნამუშევრებში. აქ ისინი ტრადიციული ფოტოსაგან განსხვავებული უწყების მატარებლები ხდებიან, რაც გარკვეულწილად ცვლის ქართულ რეალობაში მანამდის არსებულ დამოკიდებულებას ფოტოგრაფიისადმი.

რეფლექსიური ფოტოგრაფია ჩნდება გურამ ნიბახაშვილის ნამუშევრებში, რომელიც დასაწყისში მონაწილეობს ქართულ ავანგარდულ გამოფენებსა და აქციებში, როგორც დამოუკიდებელი ავტორი და ამავე დროს თანამონაწილეა სხვადასხვა ავტორების მიერ შექმნილი ნამუშევრებისა.

მოგვიანებით უკვე სხვა ავტორებიც გამოჩნდნენ, რომლებმაც განსხვავებული ხედვა და ამოცანები გამოავლინეს. ირინა აბუანდაძის თემები თანაბრად ეხება სოციალურსა და კვლევით სფეროს, ვატო წერეთელი დაინტერესებულია დადგმული ფოტოგრაფიული სცენებით;

სხეულის ტრანსფორმაციები, ეფექტური შთაბეჭდილებები და ირეალური სამყარო აინტერესებთ ლიზა ოსეფაიშვილსა და ირა კურმაევას.

თანამედროვე ქართული არტ ფოტოგრაფიის ცნობილ ავტორებში ნათელა გრიგალაშვილი არავის არ ჰგავს და მისი ინტერესებიცა და ფოტოგრაფიული მანერაც გამორჩეულია. მარტივად შეიძლება ითქვას, რომ ის უმეტესად სოფლის სცენებს იღებს, თუმცა მისი მხატვრული ინტერესების მოტივაცია



უფრო ჭკრეტიითი და თვითშემეცნებითია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება გამოჩნდეს.

ასევე ზედაპირული შთაბეჭდილებით ნათელა გრიგალაშვილის ფოტონამუშევრების თემა სოციალურადაც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ურბანული სამყაროს სრული კონტრასტისა და ამ სამყაროსგან მთლიანად მონყვეტილი რეალობის ჩვენების გამო. უფრო ღრმა დაკვირვებისას ჩანს, რომ ავტორი სოციალური თემის მიღმა ამ სამყაროს განყენებული კვლევით არის დაკავებული. ძირითადად ეს არის დიდი სერია სოფლის სცენებისა, სადაც რეალური პეიზაჟების, პერსონაჟებისა და ყოფითი

სცენების მონაცვლეობაა. ამ სპონტანურ რეპორტაჟებში უშუალო და ბუნებრივი სურათების სახით ჩნდება ბუნებასთან ახლოს მყოფი, თითქმის მასთან შერწყმული ადამიანების გამოსახულებები, ფიზიკური შრომის კვალით ფორმირებული ჰაბიტუსები და სრულიად განსხვავებული და ამავე დროს სავსე სამყარო. მიუხედავად თემისა, შინაარსით ეს არ არის ეთნო მოტივებზე აგებული სერიები, ნათელა გრიგალაშვილი თავისი ნამუშევრებით უფრო არღვევს ეთნიკურ ფოტოებთან დაკავშირებულ კლიშეებს, მისი სიუჟეტები ძირითად შთაბეჭდილებას თავიანთი გახსნილობით ქმნიან. ფოტოები, სადაც სარწყავ მილში მობანავე გლეხი ქალები, ან ტალახიანი ორლობები და კადრში მომზირალი ბავშვებია გამოსახული, ადამიანური ყოფის უნიკალურ სურათებს ქმნიან, რომლებიც ერთგვარი მედიტაციაა არქაული სამყაროს დღემდის არსებულ კუნძულებზე. თუ ამ კომპოზიციების საერთო მახასიათებელზე ვისაუბრებთ, ეს რა თქმა უნდა, სივრცეა, რომელიც მთავარი განმსაზღვრელია ნათელა გრიგალაშვილის ფოტოებისათვის – ნებისმიერი სცენა (უმეტესად სპონტანური კადრებია) შემოუფარგლავ სივრცეში მიმდინარეობს. თითქმის ყველა ფოტოს უმეტესი ნაწილი გაშლილ ლანდშაფტს უკავია.

ამ სერიის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო ფოტოზე ასევე ლანდშაფტია, არხითა და მასზე გადებული დიდი მილით. ამ მილზე ორი ქალის ფიგურა გადადის. ნონასწორობის დასაცავად ისინი ერთმანეთს ეხმარებიან. დაუცველობის განცდა და ამავე დროს დინამიკა, რომელიც წყლის დინების, მილის უხეში ხაზითა და ორი პერსონაჟის პილიგრიმული გამოსახულებით იქმნება, განსაზღვრავს კომპოზიციის ხასიათს. დაუცველობა კიდევ ერთი თემაა, რომელიც სახასიათოა ნათელა გრიგალაშვილის ფოტო-



გამოსახულებებისათვის. მის ნამუშევრებში ხშირია ბავშვების სახეები. ბევრგან ისინი პოზირებენ, მაგრამ ძალიან გულახდილად, არასდროს ცდილობენ სხვისი როლის თამაშს. პოზირება უფრო საკუთარი თავის პრეზენტაციის საკმაოდ ნაიფური მანერით და ამავე დროს ღირსების შეგრძნებით ხდება, ზოგჯერ თეატრალურობის ნოტიოთა. ეს უკანასკნელი ჩანს ფოტოზე, სადაც ხანში შესული ქალების გვერდით მოზარდი გოგონაა თავზე ყვავილებისგან დაწნული გვირგვინით. ან მეორე სურათზე, რომელზეც ასევე მოზარდი გოგონას შავი თავსაბურიდან გამოკვეთილი სახე იყურება მაყურებლისკენ. დაუცველობის ხარისხი განსაკუთრებით ძლიერია ფოტოზე, რომელიც ორ მცირეწლოვან თავგადაბოტრილ ბავშვს აჩვენებს. ფონი კედლის უხეში ფაქტურაა, რომელზეც დამტვრეული თოჯინა დავდაყირა კიდია, იქვე წყლის მილის ნაწილი მოჩანს, მეორე მხარეს კი ზრდასრული ადამიანის სხეულის ფრაგმენტი ხელში კატი. ფოტო საკმაოდ შთამბეჭდავია მასზე გამოსახული ინფორმაციული კოდებით. ბავშვების გამოსახულებები ცალკე ასხივებენ ბავშვურ, ნარცისულ ენერგიასა და მათზე აღბეჭდილ იმ გარემოს კვალს, რომელიც მათ გარშემო არსებობს. მათ ზრუნვა არ აკლიათ, მაგრამ სოციალურად მწირ სივრცეში იზრდებიან. მატერიალური თუ ქცევითი მოცემულობები მათ ცხოვრებაში ძალიან ცოტაა, მაგრამ კომპენსაციის სახით აქვთ ცოცხალი სამყარო (თუნდაც კატა) და შეუზღუდავი სივრცე. ფაუნას ნათელა გრიგალაშვილის ფოტოსერიაში შინაური ცხოველები განსაზღვრავენ. ხშირად ჩნდებიან ძაღლები და კატები, უმეტესად ბავშვებთან თამაშისას. ძროხები და ხარები უფრო მონუმენტურად, რიტუალური ნოტიო გამოიყურებიან. ერთ-ერთ ასევე სპონტანურ ფოტოზე სოფლის ტალახიანი გზაა, რომლის ერთ მხარეს მოხუცი ქალია ზურგზე მოკიდებული ტომრით, მის უკან ერთი და გზის მეორე მხარეს კი მაყურებლისკენ მომართული მეორე პირუტყვი.



სცენა მეტყველია თავისი ყოველდღიურობით, ბანალურობითა და უკიდურესი ყოფითობით. მეორეგან, სადაც ახლადდაკლული პირუტყვი და იქვე გლეხია დანიტ ხელში, განწყობა ბევრად მძიმეა, მაგრამ რიტუალური ნიშნისა, არქაული მსხვერპლთშენიერვის ასოციაციებით. რიტუალურობის ნოტი ჩნდება იმ სცენებშიც, სადაც სოფლის შეკრებები, ან სადღესასწაულო სუფრაა გაშლილი. ყოფითი სცენების ფრაგმენტები ბევრ კადრში ფიქსირდება, მაგ. სცენა ეზოში, სადაც არყის სახდელი ქვაბი დგას და ბავშვები თან ჭამენ და თან ობიექტივში იყურებიან; ან, ხის ღობესთან მდგარი სოფლის ქალები ბავშვებთან ერთად და მეორეგან, ბოსლებთან მოფუსფუსე გლეხები და ცხოველები. სერიის ფოტოების უმეტესი ნაწილი ექსტერიერშია – სივრცით, ყოფითი სცენებითა და პატარა სიუჟეტებით.



რაც შეეხება ინტერიერებს, ისინი ნაკლებად და ფრაგმენტულად ჩნდებიან. ჩანს, რომ ამ ადამიანთათვის ინტერიერი უკანა პლანზეა, მათი ცხოვრება უფრო გარემოსთან ორგანულ ურთიერთქმედებაში ვლინდება. იმ ფრაგმენტულ კადრებშიც, სადაც ინტერიერის ნაწილებია, ისინი ძალიან ღარიბული და თან ყოველგვარი დეკორირების მცდელობის კვალის გარეშეა. შეიძლება ითქვას, რომ შიდა სივრცეები მხოლოდ აუცილებელ კომფორტს ქმნიან.

ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია მინასთან ურთიერთობის ფაქტორი. სცენებში, სადაც მინაზე მომუშავე ადამიანები, ასევე ბალახზე დასასვენებლად წამონოლილი ქალები და გარეთ მოთამაშე ბავშვებია, ყველგან გამოკვეთილია მათი ორგანული კავშირი და თანაარსებობა მინასთან. უფრო ფერწერული ეფექტისაა კადრები, სადაც მზის ჩასვლისას გამოკვეთილი განათების ფონზე ცხოველებსა და ადამიანების ფიგურები ფერდობზე განსაკუთრებით სკულპტურულად გამოიყურებიან. ასევე, ფოტო, რომელზეც ფრონტალურად ჩანს სირბილით მომავალი ფიგურა ცხვრებთან ერთად.



კიდევ ერთი დომინანტური თემა ნათელა გრიგალაშვილის სოფლის სცენების ამსახველი სერიისათვის არის გზა, რომელიც ძალიან ხშირად ჩნდება, როგორც დამოუკიდებლად, ისე სხვადასხვა სცენებისა და პორტრეტების ფონად. აქ ხან გზაზე მიმავალი ადამიანებია, ზოგჯერ ცხოველებთან, ზოგჯერ – მარტო, ან ჯგუფურად. გზაზე ჩნდება ცხენოსანი ფიგურაცა და მოთამაშე, ან მიმავალი ბავშვები. არაასფალტირებული გზის მანქანით გაკვალული ხაზები დამოუკიდებლად ქმნიან საკმაოდ დინამიურსა და მეტყველ ნახატებს.

ზოგადად კი შეიძლება ითქვას განხილული სერიის შესახებ, რომ ის ძალიან ცოცხალი, ბუნებრივი და ძალდაუტანებელია. ავტორის ამოცანა საკმაოდ მცირე მასშტაბის დასახლების ცხოვრების ღიად და რეალურად ჩვენება იყო ყოველგვარი გარომანტიულების მცდელობისა და ეთნიკური აქცენტების გარეშე, რომლის შემთხვევაშიც მხოლოდ პროფანაცია შეიძლებოდა მიგვეღო. პერსონაჟები აქ ზოგადია, თითქმის ანონიმური და თვითმყოფადობის ძლიერი მუხტით. უშუალობა და სისადავე ძირითადი ღირსებებია ნათელა გრიგალაშვილის ფოტოგრაფიისათვის.

თამარ ლორთქიფანიძე

საქართველო ვენეციის ბიენალეს თანამედროვე ხელოვნების 52-ე საერთაშორისო გამოფენაზე

საქართველოს კულტურის პოლიტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ტენდენციას და თანამედროვე ქართული ხელოვნების მხარდაჭერის საყურადღებო ფორმას წარმოადგენს 2007 წლის სახელმწიფო პროგრამა – “ქართული სეზონი”, რომლის მიზანია ქართული კულტურის პოპულარიზაცია და მისი ინტეგრაცია საერთაშორისო კონტექსტში. ამ პროგრამის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია საქართველოს პავილიონის წარდგენა ვენეციის ბიენალეს თანამედროვე ხელოვნების 52-ე საერთაშორისო გამოფენაზე.

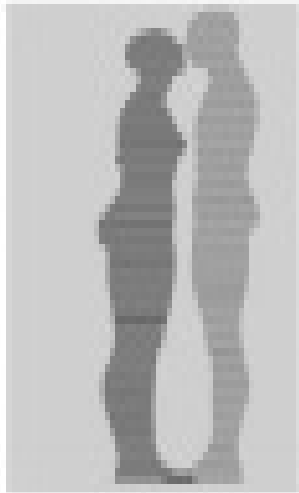
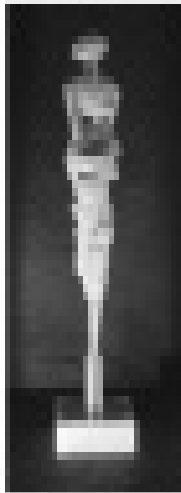
თანამედროვე ხელოვნების ზეიმი - ვენეციის ბიენალე (რომელიც 100-ზე მეტი წლისაა), თავისი მასშტაბურობით და შედეგებით, ყოველთვის იყო და კვლავ რჩება მსოფლიოში ყველაზე ავტორიტეტულ და პრესტიჟულ მოვლენად, სადაც ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ, იქმნება თანამედროვე კულტურა და განისაზღვრება არტ-პროცესების მომავალი - ისახება აქტუალური, ინოვაციური ტენდენციები, მაგისტრალური მიმართულებები, აკუმულირდება შემოქმედებითი და ინტელექტუალური ენერჯია. ვენეციის ბიენალე წარმოადგენს მსოფლიო დემოკრატიულ სახელოვნებო სცენას, სადაც ძირითადი საკურატორო გამოფენის გარდა, წარმოდგენილია სხვადასხვა კონტინენტის ნაციონალური პავილიონები, სადაც წაშლილია ზღვარი ცენტრსა და პერიფერიას შორის. ასეთ მასშტაბურ არტ-ფორუმში მონაწილეობა დაკავშირებულია სხვადასხვა ხასიათის მოლოდინთან: ვილაციისათვის ესაა ახალი სახელების აღმოჩენა და ჩართვა საერთაშორისო სახელოვნებო კონტექსტში, ვილაციისათვის – ინფორმაციული ჰორიზონტების გაფართოება და ახალი ხედვა - შესაძლებლობა, მთლიანობაში აღიქვა სამყარო და გასცდეს ლოკალურ ფარგლებს, ვილაციისათვის კი - ინტელექტუალური პროექტის შექმნა და დისკუსიის პროვოცირებაც...

2007 წლის ვენეციის ბიენალეს თანამედროვე ხელოვნების 52-ე საერთაშორისო გამოფენის მთავარ კურატორად დაინიშნა რობერტ სთორი (იელის უნივერსიტეტის ხელოვნების სკოლის დეკანი, ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის – MOMA-ს კურატორი, აშშ). წლევანდელი ბიენალეს მთავარი თემა და დევიზია: “იფიქრე გრძნობით – იგრძენი გონებით, ხელოვნება ანმყოში“. თავად რობერტ სთორი ამგვარად ხსნის დევიზის კონცეფციას: “ოდითგანვე მოაზროვნეები ცდილობდნენ მკაფიოდ გაემიჯნათ სხეული და გონება, ფიქრი და გრძნობა, ინტელექტი და შეგრძნებები, თუმცა წარმოსახვას აქვს უნარი გადალახოს ეს დიხოტომიები, რომელიც გვიქმნის მცდარ იერარქიებს, ხოლო ხელოვნება კი ყოველთვის იყო და რჩება საშუალებად, რომლის მეშვეობით კაცობრიობა აცნობიერებს თავისი ყოფის მთლიანობას. ამასთან, პრაგმატული თანამედროვეობა ხშირ შემთხვევაში საჭიროებს შეხსენებას, რომ ადამიანს აზროვნების გარდა, გააჩნია მეტად მნიშვნელოვანი და ჭეშმარიტი რამ - მგრძნობელობა, რომელსაც ეყრდნობა ვნება, ემოცია და ლალი განცდა”.

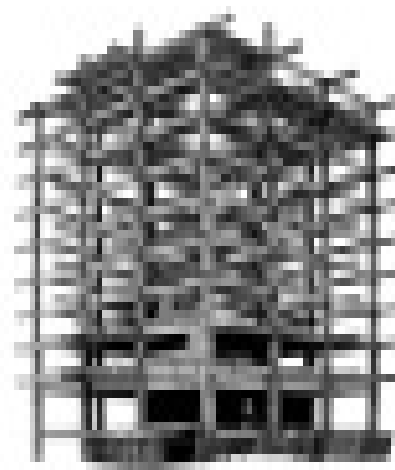
კონცეფციის აბსტრაქტულმა ხასიათმა განაპირობა შემოქმედებითი თავისუფლება (აქედან გამომდინარე, შემოთავაზებული ექსპოზიციის ესთეტიური და იდეური მრავალფეროვნებაც). ვენეციის 52-ე ბიენალემ მკაფიოდ განსაზღვრა დღევანდელი ტენდენცია და ხასიათი. კერძოდ, გაითვალისწინა ის გარემოება, რომ თანამედროვე სახვითი ხელოვნების ნამყვანი ფორმატია ობიექტი,

The Georgian Pavilion 52nd International Art Exhibition

VENEZIA, Campo della Tana, Castello 2186B - 30132 Venice



RETURN project by Tamara Kveselava with the co-culture being Paolo Bonolis and Carlo Craxi



Ilkka Tahvanainen project "Humanoid Underworld"

PRESS REVIEW: 6-7-8 June 2007 - Opening hours: 10.00 am - 8.00 pm

OPEN TO THE PUBLIC: 10th June - 21st November 2007 -

Opening hours: 10.00 am - 8.00 pm

ORGANISER: Ministry of Culture, Monument Protection and Sport of Georgia
www.georgianculture.gov.ge

CO-ORGANISER: Arts Communications - www.artcommunication.com

CURATOR: PABLO TONQUERON CO-CURATOR: TAMARA KVESELAVA



ინსტალაცია და ახალი მედიები. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ვიდეო მონიტორებსა და ახალი ტექნოლოგიების გვერდით კედლებზე მრავლად იყო წარმოდგენილი ფერწერაც, რის გამოც, ზოგ შემთხვევაში იტალიურმა პრესამ უარყოფითად შეაფასა მთავარი კურატორის ძირითადი გამოფენა ("Biennale, delusioni esorprese", "L'Espresso"). თავის მხრივ კი, რობერტ სტორი ამტკიცებს, რომ ბიენალეს წარმატება განაპირობა ახალი სახელების ძიების პროცესში რუდუნებით შესრულებულმა წინასწარმა სამუშაოებმა: „მე მოვიარე ევროპა, ლათინური ამერიკა და გავხდი ბიენალეს პირველი დირექტორი, ვინც გამოფენის მოსამზადებლად ვანარმოე წინასწარი კვლევები და უშუალოდ ვენვლე მხატვრებს თავიანთ სახელოსნოებში ("La-mia-Biennale-sovranaazionale", "L'Espresso").“

ძირითადი საერთაშორისო გამოფენა განთავსებული იყო ჯარდინიზე (ნაციონალური პავილიონი) და არსენალზე (Corderie, Artiglierie) და წარადგენდა 100-მდე მხატვარს მსოფლიოს სხვადასხვა კონტინენტიდან, ხოლო ნაციონალური პავილიონების რაოდენობამ წელს სარეკორდო ციფრს – 76-ს მიაღწია.

ვენეციის ბიენალეზე საქართველოს პავილიონში დემონსტრირებული იყო თანამედროვე ქართული ვიზუალური ხელოვნების წარმომადგენლების - თამარ კვესიტაძის (თანაავტორები: პაატა სანაია და ზურაბ გუგულაშვილი), ეთერ ჭკადუასა და სოფიო ტაბატაძის ნამუშევრები. პროექტი წარმოადგინა საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრომ (კომისარი - მანანა მუსხელიშვილი, კურატორი - ნინო ჭოლოშვილი; თანაორგანიზატორი – Arte Communications და მისი წარმომადგენელი ვიცე-კომისარი პაულო დე გრანდისი).

ქართული პავილიონის ინაუგურაცია შედგა 9 ივნისს. პრესკონფერენციასა და პავილიონის პრეზენტაციას ესწრებოდა საერთაშორისო მასმედიის (Flesh-art, სახვადასხვა ქვეყნის ტელეკომპანიები, საქართველოს ტელეკომპანია "მზერა", რომელმაც გადაიღო 40 წთ-იანი ფილმი), იტალიაში საქართველოს საელჩოს, საქართველოდან ჩასული დელეგაციის, პროექტის ორგანიზატორი და თანაორგანიზატორი ორგანიზაციის წარმომადგენლები, საერთაშორისო სახელოვნებო სამყაროს წარმომადგენლები – გალერისტები, კურატორები, პავილიონის გახსნაზე სიტყვით გამოვიდნენ საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრი გ. გაბაშვილი, ვიცე-კომისარი პაულო დე გრანდისი, რობერტო როსოლენი.

თანაორგანიზატორი ორგანიზაციის (Arte Communications) მონაცემების მიხედვით, ექსპოზიციამ დიდი ინტერესი გამოიწვია და 3 თვის განმავლობაში ქართული პავილიონი მოინახულა 40 000-მდე დამთვალიერებელმა. ქართველი მხატვრებით დაინტერესდნენ საერთაშორისო გალერისტები, არტ-დილერები (ჯან ენცო სპერონე, დავიდ გალო, მარიკა ვასარი, ანგელა ვესტვატერი) შურონალ ArtAsiaPacific-ის რედაქტორი სარა რაზა, კურატორები (იტალიელი კურატორი აშილ ბონიტა ოლივა, ხოლო სტამბულის ბიენალეს X საერთაშორისო გამოფენის მთავარმა კურატორმა ჰოუ ჰანრუმ მხატვარი სოფიო ტაბატაძე თავის ძირითად პროექტში მიიწვია), მასმედიის წარმომადგენლები.

“პავილიონის გახსნაზე მოწვეულ სტუმართა უმრავლესობამ დადებითად შეაფასა ექსპოზიცია. დამთვალიერებელმა მოინონა მხატვარ ქალთა აზრით გაჯერებული სინატიფე და ემოციურობა, რაც თან ახლდა საქართველოს პავილიონს. დიდი ინტერესი გამოიხატა და კეთილგანწყობილი მოსაზრებები გამოითქვა პრესის ფურცლებზეც. აღინიშნა, რომ დასავლური სამყაროსათვის დღემდე ნაკლებად ცნობილი თანამედროვე ქართული ხელოვნება გამოირჩევა თვითმყოფადობით. დამთვალიერებელთა უმეტესობის აზრით კი, საქართველოს პავილიონი ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია ბიენალეს ამ პროგრამაში“ (ამონარიდი ვიცე-კომისარ პაულო დე გრანდისის მიერ საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროში გამოგზავნილი ანგარიშიდან).



ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ ვენეციის არტ-ფორუმზე ქართული პავილიონის წარმატება განპირობებული იყო, ერთი მხრივ, საგამოფენო სივრცისათვის ადგილის სწორად შერჩევით (ბიენალეს ცენტრში, არსენალზე – ძირითადი გამოფენის პირდაპირ), მეორე მხრივ კი, პავილიონის კურატორის კონცეფტუალური გადანყვებით, რომლის არჩევანი ორიენტირებული იყო ექსპოზიციის მრავალფეროვნებასა და მთლიანობაზე.

საკუთარი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გათვალისწინებით, კურატორიც და მონაწილე მხატვრებიც გასცდნენ გარკვეულ ეთნოგრაფიულობას, სტერეოტიპებს და ექსპოზიცია წარმოადგინეს ზოგადკულტურულ ჭრილში. ქართული პავილიონი თავისი ინტელექტუალური თუ ემოციური დატვირთვით, პასუხობს ვენეციის ბიენალეს ძირითად დევიზს - “იფიქრე გრძნობით, იგრძენი გონებით” და წარმოაჩენს საკუთარ ხელოვნებას ანმეოში. პავილიონში სამმა ქართველმა ხელოვანმა ქალმა (თამარ კვესიტაძე, ეთერ ჭკადუა, სოფიო ტაბატაძე) განსხვავებული მიდგომითა და ვიზუალური ენით (ინსტალაცია, მექანიკური ობიექტი, ფერწერა) წარმოადგინა 3 დამოუკიდებელი პროექტი, რომელთაც აერთიანებს თანადროულობის ერთიანი შეგრძნება. თამარ კვესიტაძის პროექტში (“Re-turn”) მექანიკური სკულპტურების მოძრაობაში გატარებულია ადამიანის შინაგანი სამყაროს გარდასახვისა და ორგანულისა და მექანიკურის ურთიერთქმედების იდეა. ეთერ ჭკადუა თავის დიდი ზომის ფერწერულ ტილოებში ემოციურად ხსნის ქალის თვალით დანახულ სამყაროს, რომელიც ზოგჯერ პირველსაწყის იმპულსებამდე დაჰყავს. სოფიო ტაბატაძე ინსტალაციაში (“Humancon Undercon”) არქიტექტურული ფორმების გამოყენებით ასახავს ადამიანის მდგომარეობის სხვადასხვა ფორმას და მის ურთიერთდამოკიდებულებას გარემოსთან.

ისეთ საერთაშორისო, ინტერკულტურულ პროექტებში მონაწილეობა, როგორც ვენეციის ბიენალეა, ქართველ მხატვართათვის წარმოადგენს ინფორმაციულ, ინტელექტუალურ მუხტს, დიდ შემოქმედებით იმპულსს, კონტაქტების დამყარებისა და პარტნიორების შეძენის, შემდგომი საერთაშორისო პროექტების დასახვისა და იმ დისკუსიებში ჩართვის შესაძლებლობას, რაც თან ახლავს ბიენალეს. და რაც, თავისთავად ცხადია, წარმოადგენს საწინდარს შემდგომი შემოქმედებითი წარმატებებისათვის.

ინგა ქარაია

"Museion – Museum" - მუზეუმი (ტერმინ "მუზეუმის" ბანმარტაბისათვის)

ცნება "მუზეუმი", უფრო სწორად "მუსეიონი" კაცობრიობის კულტურულ ცხოვრებაში, ძველბერძნულ კულტურულ გარემოში გაჩნდა 2500-ზე მეტი წლის წინათ, თუმცა ანტიკურ სამყაროში მას სულაც არ ჰქონია ის მნიშვნელობა, რაც მომდევნო ეპოქებში. ძველ საბერძნეთში მუსეიონს უწოდებდნენ მუზეუმის თაყვანსაცემად აგებულ ტაძრებს, რომლებიც ხშირად მდებარეობდა კორომებში, მთისწინეთში ან წყაროებთან და ჩვეულებრივ, წარმოადგენდა კარიბჭეს (*Portic*) სამსხვერპლოთი და არა ტაძარს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით.

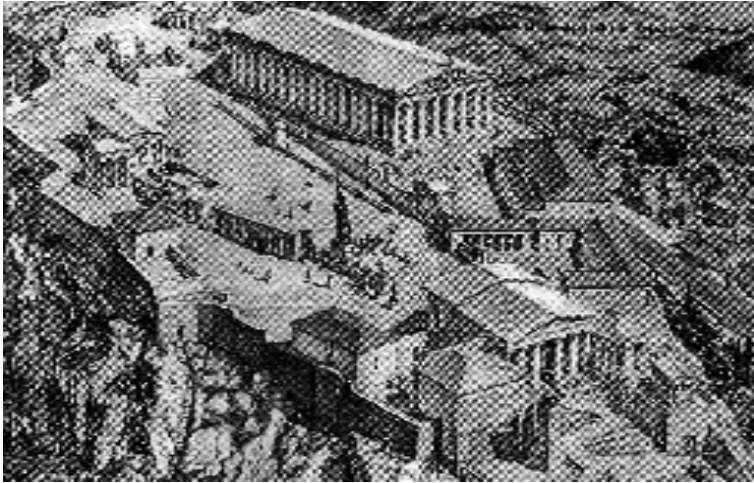
თავდაპირველად მუზეუმი მიიჩნეოდა წყაროების ღვთაებად, მაგრამ დროთა განმავლობაში ისინი გადაიქცნენ ხელოვნების, მეცნიერებისა და ზოგადად შემოქმედებითი მოღვაწეობის მფარველ ქალღმერთებად. მუზეუმი შთააგონებდნენ პოეტებს, რომლებიც მიმართავდნენ მათ არა მხოლოდ საკუთარი ნაწარმოებების შექმნის პროცესში, არამედ მართავდნენ მუზეუმისადმი მიძღვნილ ლიტერატურულ შეჯიბრებებს, რითაც განსაკუთრებით განთქმული იყო ფესპიის მუზეუმის ტაძარი ბეოტიაში, ჰელიკონის მთის კალთებზე. აქ რეგულარულად მიმდინარეობდა მუზეუმის პატივსაცემად გამართული საერთო-სახალხო ბერძნული დღესასწაული - მუსეი, რომელიც ლიტერატურული საზოგადოების თავისებურ ცენტრად გარდაიქმნებოდა ხოლმე.¹

ანტიკური ხანის რელიგიური ტრადიციის თანახმად, ღმერთებისთვის საჩუქრები უნდა მიეძღვნათ მტერზე გამარჯვების პატივსაცემად, აღქმულის (შეთქმულის) შესრულებისათვის, განკურნებისა და რაიმე თხოვნის დაკმაყოფილების იმედით, ან უბრალოდ, თაყვანსაცემად. სწორედ ღმერთებისათვის მიძღვნილი ამ ნივთებისაგან იქმნებოდა ანტიკური სამყაროს პირველი კოლექციები, რომლებიც ტაძრებსა და სამლოცველოებში ინახებოდა. ცნობილია, რომ ფესპიის მუზეუმის ტაძარში და მის გარშემო განთავსებული იყო კეფისოდოტესა და პრაქსიტელეს ქმნილებები, მირონისა და ლისიპეს მიერ შექმნილი დიონისეს ფიგურები, ბევრი სხვა შედევერი, რომლის სანახავად ხალხი ანტიკური სამყაროს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოდიოდა.

სკულპტურული ნაწარმოებების გარდა, ტაძრების კოლექციები შეიცავდა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს, რელიქვიებს, საომარ ნადავლს, იშვიათ ნაკეთობებს. სიკიონის აპოლონის ტაძარში ინახებოდა შუბი, რომლითაც, თქმულების თანახმად, მელეაგრემ განგმირა ქალღმერთ არტემიდეს მიერ კალედონიის მეფის დასასჯელად გამოგზავნილი ტახტი, რომელმაც მას ტრადიციული მსხვერპლი არ შესწირა. აქვე ინახებოდა ლეგენდარული ფრიგიელი მუსიკოსის "მარსიასის ფლეიტა", რომელმაც შეჯიბრში თვით აპოლონი გამოიწვია და შედეგად, ტრაგიკულად დაიღუპა. ათენა პალადას ტაძრისადმი (ათენის აკროპოლი) შემოწირულ საჩუქრებს შორის იყო დასაკეცი ტახტი, რომელიც ლეგენდარული ოსტატის - დედალოსის ქმნილებად მიიჩნეოდა, აგრეთვე ბევრი სხვა უნიკალური, ბერძნულ მითებთან და ისტორიასთან დაკავშირებული ნივთი.

ფერწერული სკოლის შედევერებს ბერძნები, ჩვეულებრივ, ათავსებდნენ სპეციალურ საცავში - პინაკოთეკაში, რომელთა შორის ყველაზე ცნობილია ათენის აკროპოლის (ჩვ. წ. აღ-მდე 437-432

¹ Frazer P. Problematic Alexandria, Oxford, 1972, P. 312-313



აკროპოლი. ათენი. რეკონსტრუქცია

ნნ.) პინაკოთეკა. მნესიკლეს მიერ აგებულ აკროპოლის მონუმენტურ შესასვლელში (პროპილეი), რომელიც შედგებოდა ექვსსვეტიანი პორტიკისაგან (კარიბჭისაგან) და გვერდითი მინაშენებისგან (ფრთებისგან), მასიური, ყრუ კედლებისაგან შემდგარ ჩრდილოეთ ფრთაში მდებარეობდა პინაკოთეკა, სადაც დაცული იყო ფერწერულ ნამუშევართა უმდიდრესი კოლექცია. პავსანიუსის ცნობით (“ელადის აღწერა”), მთელი რიგი სურათების სიუჟეტები უკვე აღარ იკითხებოდა, შემორჩენილ ნანარმოებთა შორის კი, ჭარბობდა ღმერთების, გმირებისა და ცნობილ პიროვნებათა ქმედებების ამსახველი სცენები (ზოგიერთი სურათის სიუჟეტმა ჩვენამდე მოაღწია ლარნაკების ფერწერის მეშვეობით: “ოდისეოსი, რომელიც ფილოკრატეს ჰპარავს მშვილ-ისარს”; ორესტე ჰკლავს ეგისტეს და შურს იძიებს მამის მკვლელობისათვის და სხვა).

შემონირული საჩუქრების შესანახად, ტაძართა და სამლოცველოების გვერდით ხშირად აგებდნენ სპეციალურ საგანძურებს, სადაც (ქურუმების მეთვალყურეობის ქვეშ) ათავსებდნენ მოხატულ ლარნაკებს, ძვირფასი ლითონის ჭურჭლებს და ფუფუნების სხვა საგნებს. მსგავსი საგანძური არცთუ იშვიათად წარმოადგენდა გრძელ, ღია გალერეას, რომელშიც შემონირული ქანდაკებები იყო განთავსებული (დელფოსა და ოლიმპიაში არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილია არაერთი ასეთი საცავი, სადაც შემონირული ყოფილა სპორტულ შეჯიბრებებში გამარჯვებულ ათლეტთა ფიგურები).

შემონირულობებს განაგებდნენ საამისოდ სპეციალურად გამოყოფილი მსახურები (*hieropoei*), რომლებიც არა მარტო იცავდნენ ტაძარს და საგანძურს, არამედ ანარმოებდნენ ტაძრის კოლექციის აღრიცხვასაც. მათ მიერ შედგენილი ნუსხა დანვრილებით აღწერს საგნებს და გარკვეულწილად მოგვაგონებს თანამედროვე მუზეუმების საინვენტარო აღწერას. მათში მითითებული იყო საგნის დასახელება, მასალა, წონა, განსაკუთრებული ნიშნები, დაცულობის ხარისხი, იმ ღმერთის სახელი, ვისაც ნივთი ეძღვნებოდა, მიძღვნის მიზეზი და თარიღი, შემომწირველის სახელი და ეთნიკური კუთვნილება. პერიოდულად, რათა საგანძური გათავისუფლებულიყო დროის მსახვრალი ზემოქმედებისგან დაზიანებული ნივთისაგან და ადგილი დაეთმო ახალი შემონირულობისათვის, დგებოდა ნუსხიდან ამოსაღებ საგანთა სია, რომელსაც ტაძრის საბჭო ამტკიცებდა, ოღონდ არაფრის განადგურების უფლება არ ჰქონდათ. ამიტომ მხატვრული ფასეულობის არმქონე ოქროსა და ვერცხლის ნივთებს ადნობდნენ ზოდებად, რომლებსაც კვლავ ღმერთებს სწირავდნენ, ხოლო მატერიალური ფასეულობის არმქონე ნივთებს მარხავდნენ ტაძრის სპეციალურ რეზერვუარებში ან მიწისქვეშა საცავებში. არქეოლოგებმა ერთ-ერთი მსგავსი სამარხი აღმოაჩინეს ქალღმერთ ჰერას ტაძარში (ფესტუმი, სამხრეთ იტალია). მასში აღმოჩენილი 30 000-ზე მეტი ნივთი ცხადყოფს, თუ რა მასშტაბებს შეიცავდა ტაძრის შემონირულობების კოლექცია. ადგილობრივი მოსახლეობისა და მოხეტიალე მომლოცველების გარდა, შემონირულობების ხილვა (მცირე საზღაურის ფასად) შეეძლოთ უცხოელ მოგზაურებსაც, რომელთა ნაკადი განსაკუთრებით გაიზარდა ჩვ. წ. პირველი საუკუნეებიდან.

მუზეუმების კულტს მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ფილოსოფიის სწავლებაშიც. ცნობილია, რომ პითაგორას სკოლაში, რომელიც ძვ. წ. VI ს-ში შეიქმნა დახურული რელიგიურ-მისტიკური საზოგადოების სახით,

მუსეიონებს უწოდებდნენ პითაგორულ ნაგებობებს, სადაც განთავსებული იყო ასკეტური ტიპის თემები, ხოლო მუზეების თავყვანისცემა მიმდინარეობდა სამეცნიერო კვლევების პარალელურად. შემდეგში, (დაახლოებით ძვ. წ. 385 წელს), აპოლონისა და მუზეებისადმი თავყვანისცემის სურვილით, შეიქმნა პლატონის ფილოსოფიური სკოლა - ცნობილი აკადემია, რომელიც აერთიანებდა მეცნიერების სხვადასხვა დარგს, მრავალ მსმენელს და მასშიც არსებობდა მუზეების ტაძარი - მუსეიონი. იგი არსებობდა არისტოტელეს (ძვ. წ. 384-322 წწ.) ფილოსოფიურ სკოლაშიც, რომელიც ათენის ლიკეაში შეიქმნა დიდი მეცნიერის გარდაცვალების შემდეგ, მისი მოსწავლისა და მიმდევარის თეოფრასტეს ძალისხმევით. მის ორგანიზაციას საფუძვლად დაედო არისტოტელეს იდეა იმის თაობაზე, რომ “მეცნიერების პროგრესი შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ მკვლევართა ერთობლივი ძალისხმევით”.² თავისი აღზრდილის – ალექსანდრე მაკედონელის თანადგომით არისტოტელემ ათენის ლიკეაში შეაგროვა ზოოლოგიური და ბოტანიკური კოლექცია, რამაც საფუძველი ჩაუყარა მის ბიოლოგიურ კვლევებს და გარკვეულწილად, შექმნა ერთგვაროვანი ტიპის კოლექციის ფორმირების პრეცედენტიც (როგორც ცნობილია, პირველი ძველბერძნული კოლექციები გარკვეულწილად სტიქიურად ფორმირდებოდა, საკრალურ ხასიათს ატარებდა, წარმოადგენდა მოქალაქეთა საერთო საკუთრებას და გამოირჩეოდა არაერთგვაროვანი შემადგენლობით).

მუზეების კულტის შემდგომი განვითარება დაკავშირებულია მუსეიონების, რელიგიური და სამეცნიერო გაერთიანებების აღმოცენებასთან ელინისტური სამყაროს უდიდეს ცენტრებში - ალექსანდრიაში, პერგამონში, ანტიოქიაში. ამ ქალაქების ინტელექტუალურ ცხოვრებას ბევრწილად განსაზღვრავდა მონარქების მხარდაჭერა კულტურისა და მეცნიერებისადმი, რაც განპირობებული იყო მათი დაუოკებელი სწრაფვით - თავიანთი სიმდიდრით გადაეჭარბებინათ სახელგანთქმული ძველბერძნული ცენტრების (ათენი, კორინთო, მილეთი) გაქანებისათვის და მოეპოვებინათ კულტურული ლიდერობა ელინისტურ სამყაროში (ხშირად ერთმანეთთან გააფთრებული მეტოქეობით). ელინისტი მმართველები საკუთარ კარზე ინვესტდნენ პოეტებს, მხატვრებს, სწავლულებს, ფილოსოფოსებს და გულუხვად ასაჩუქრებდნენ მათ; აგებდნენ ახალ ქალაქებსა და სასახლეებს, ქანდაკებებითა და სურათებით ამკობდნენ სასახლეთა პალატებს, საზოგადოებრივ ადგილებს, ტაძრებს, სამლოცველოებსა და საკრალურ ტერიტორიებს.

უჩვეულო აქტივობას იჩენდნენ ელინი მონარქები კოლექციონირების სფეროშიც. ალექსანდრიის ბიბლიოთეკის დამაარსებელი პტოლემეაიოსი სახსრებს არ იშურებდა ხელნაწერთა კოლექციების შექმნისათვის; აზარტული ბიბლიოფილები იყვნენ პერგამონის მეფეები (ატალიდები), რომელთა ბიბლიოთეკა დაახლოებით 200 ათას ხელნაწერ ნიგნს ითვლიდა. თუმცა ატალიდები უფრო მეტი გატაცებით აგროვებდნენ ქანდაკებებსა და სურათებს, რისთვისაც ზოგჯერ ზღაპრულ თანხას იხდიდნენ. პლინიუს უფროსის ცნობით, როცა ბერძნული ქა-

ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა. გრაფიურა



² Frazer P. Problematic Alexandria, Oxford, 1972, P. 313-315

ლაქის - კორინთოს დაპყრობის (ძვ. წ. 146 წ.) შემდეგ, რომაელებმა მოაწყეს ნაძარცვ მხატვრულ ფასეულობათა გაყიდვა, ატალიდ II-მ მათ არისტინეს “დიონისეში” 600 ათასი დინარი შესთავაზა. საბერძნეთის უბირ დამპყრობელ ლუციუსს იმდენად კოლოსალური მოეჩვენა ეს თანხა, რომ დაეჭვდა, ხომ არ იჩქმალებოდა ამ ნახატში რაიმე იდუმალი ძალა და მიუხედავად მეფის სასონარკვეთილი ხვეწნა-მუდარისა, სურათი ჰერას ტაძარს შესწირა.

ელინისტური სამყაროს კულტურულ ცენტრებს შორის განსაკუთრებით განთქმული იყო ალექსანდრიის მუსეიონი, რომელშიც ეგვიპტელ მმართველთა ხელშეწყობით სრულ მეფურ ფუფუნებაში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ ელინისტური სამყაროს ყველა ქვეყნიდან მოწვეული ცნობილი მეცნიერები – ყოფილი საზრუნავისგან გათავისუფლებულთა განკარგულებაში იყო კვლევითი მუშაობისათვის საჭირო ყველა საშუალება - ბიბლიოთეკა, ლაბორატორია და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ ალექსანდრიის მუსეიონში სხვადასხვა დროს მოღვაწეობდა ანტიკური სამყაროს ბევრი გენიალური შემოქმედი და მეცნიერი, მასზე ინფორმაცია საკმაოდ მწირი და ფრაგმენტულია, ზუსტად არ არის დადგენილი მისი შექმნის თარიღიც კი. არქეოლოგებმა ვერ შეძლეს აღმოეჩინათ მუსეიონის შენობის ნაშთები. ამ სამეცნიერო ცენტრის შესახებ ყველაზე ადრეული (მუსეიონის შექმნიდან თითქმის 300 წლის შემდეგდროინდელი) ცნობები ეკუთვნის გეოგრაფ სტრაბონს:

“ქალაქს აქვს (...) სამეფო სასახლეები, რომლებიც შეადგენს ქალაქის მთელი ტერიტორიის 1/4-ს ან სულაც 1/3-ს, წერს იგი. – (...) ყველა სასახლე ერთმანეთთან მეტ-ნაკლებად დაკავშირებულია ნავსადგურით, ისინიც კი, რომლებიც ნავსადგურს მიღმა მდებარეობს. სამეფო სასახლეების ნაწილს წარმოადგენს აგრეთვე მუსეიონი, მას გააჩნია სასეირნო ადგილები, ექსედრა და დიდი შენობა - სასადილო მუსეიში მოღვაწე მეცნიერებისათვის. მეცნიერთა ამ კოლეგიას აქვს არა მარტო საერთო საკუთრება, არამედ ჰყავს მუსეის ქურუმი-მმართველი, რომელიც ადრე ინიშნებოდა მეფეების მიერ, ხოლო ამჟამად – კეისრის მიერ”.³

სხვა წყაროების ცნობით, ალექსანდრიის მუსეიონში დროთა განმავლობაში გაჩნდა მცენარეთა და ცხოველთა კოლექციები, დარბაზები მიცვალებულთა გვამების პრეპარაციისათვის, ობსერვატორია. სავარაუდოა, რომ ამ სამეცნიერო კომპლექსში შედიოდა ალექსანდრიის ცნობილი ბიბლიოთეკაც (პტოლემეაიოსის მიერ დაარსებული ბიბლიოთეკა ძვ. წ. აღ-ის I ს-თვის უკვე 700 ათას პაპირუსის გრაგნილს ითვლიდა და ანტიკური პერიოდის ყველაზე დიდ წიგნსაცავად ითვლებოდა). ამასთან, მუსეიონში დიდი ადგილი ეთმობოდა ფიზიკური სამყაროს სამეცნიერო კვლევებს ამ სიტყვის ფართო გაგებით, რომელიც მოიცავდა ადამიანის და ბუნების შესწავლის სხვადასხვა ასპექტებს, რაც განაპირობებდა იყო არისტოტელეს სკოლის გავლენით. მუსეიონის კედლებში მოღვაწე მეცნიერებს ეკუთვნის არაერთი საყურადღებო აღმოჩენა საბუნებისმეტყველო მეცნიერების სფეროში. ასტრონომიული დაკვირვებების შედეგად, გეოგრაფმა და მათემატიკოსმა ერასტოფანემ შეძლო გაეზომა დედამიწის რადიუსი, ასტრონომმა ჰიპარქემ აღწერა 850 უძრავი ვარსკვლავი, ექიმმა ჰეროფილემ აღმოაჩინა ნერვული სისტემა და არტერიალური ქსელი. მუსეიონის მეცნიერთა რიგებს შორის იყო “ანტიკური სამყაროს კოპერნიკად” ნოდებული არისტარქე სამოსელი, მათემატიკოსი ევკლიდე, რომლის ძირითადი ნაშრომი “გეომეტრიის ელემენტები” არც თუ შორეულ წარსულშიც საუკეთესო სახელმძღვანელოდ ითვლებოდა.⁴

რომაული ეპოქის მუსეიონში სამეცნიერო ძიებებმა მეორე პლანზე გადაინია და კომპლექსის მოღვაწეობა ძირითადად ზოგადსაგანმანათლებლო მიზნებს დაექვემდებარა, მაგრამ, ქრისტიანობის

³ სტრაბონი, გეოგრაფია, XVII, 8

⁴ Frazer P. Problematic Alexandria, Oxford, 1972, P. 314-316

გავრცელების პერიოდში სასწავლო მოღვაწეობა თანდათან შენედა, ვინაიდან იგი პოლიტიკიზმს ეფუძნებოდა. ალექსანდრიის მესეიონის გაქრობის თარიღი ზუსტად არ არის დადგენილი, მაგრამ IV ს-ის მინურულიდან მას უკვე არც ერთი წყარო იხსენიებს.

ბერძნული კულტურის გათავისებისას, რომელსაც ლექსიკონშიც გაჩნდა ტერმინი “მუსეიონი”, რომელიც ლათინურად ჟღერდა როგორც “მუზეუმი” (*Museum*). გარდა ამისა, რომაელებმა თავიანთი ნვლილიც შეიტანეს ამ ცნების შემდგომ განვრცობაში. რომის ინტელექტუალური ელიტა ზოგჯერ მუსეიონებს ანუ მუზეუმებს მეტაფორულად უწოდებდა ქალაქგარეთ მდებარე თავის ვილებს:

“როცა ჩემს ლავრენტის მამულში რამეს ვკითხულობ ან ვწერ ან სულაც დროს ვუთმობ სხეულის მოვლას: იგი ხომ სულსაც აკაჟებს (...), მე არ მანუხებს შიში, არც რაიმე ხმები; მე ვესაუბრები მხოლოდ საკუთარ თავს და წიგნებს, - წერს ორატორი და სენატორი პლინიუს უმცროსი. - ო მართალო, სუფთა ცხოვრება, ო საამურო პატიოსანო მოცალეობავ, შენ ყველა საქმეზე მშვენიერი ხარ! ზღვაო, ნაპირო, ხალასო, განმარტოებულო მუსეიონ, რამდენი რამ აღმომიჩინეთ, რამდენი რამ მიკარნახეთ”.⁵

პლინიუს უმცროსის მამულის მსგავსი ვილები წარმოადგენდა არა ჩვეულებრივ სოფლის მამულს სავარგულებით, არამედ განსაკუთრებულ რეზიდენციებს, რომლებიც სპეციალურად იქმნებოდა მოცალეობის ჟამს ინტელექტუალური თავყრილობებისა და დისკუსიების მოსაწყობად. ვილების ზუსტად გააზრებული არქიტექტურა და ფერწერული დეკორი, სკულპტურული შემკულობა და მხატვრული კოლექციები ქმნიდა სულ სხვა, მეორე რეალობას, რომელშიც ღმერთები, გმირები, ფილოსოფოსები, ბრძენნი და პოეტები ბინადრობდნენ. აქ სუფევდა შესატყვისი ატმოსფერო, რომელიც საზოგადოებას განაწყობდა ცხოვრების არსის ჭვრეტისა და შემოქმედითი საქმიანობისათვის, ფილოსოფიური საუბრებისა და ლიტერატურული მოღვაწეობისათვის.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ანტიკურ სამყაროში ტერმინი “*Museion*” (“*museum*”) არასდროს გამოუყენებიათ საგანთა კოლექციასთან მიმართებაში. თავდაპირველად ასე უწოდებდნენ მხოლოდ მუზეუმის ტაძარს, ხოლო შემდეგში, ისტორიულ განვითარებასთან ერთად, მან შეიძინა ლიტერატურის, მეცნიერებისა და სამეცნიერო ურთიერთობის ადგილის მნიშვნელობაც.

შუასაუკუნეებში, როცა ანტიკური სამყაროს ბევრი ტრადიცია და ინსტიტუტი დავიწყებას მიეცა, ცნება “მუსეიონი” გაქრა მასთან დაკავშირებულ კულტურულ კონტექსტთან ერთად. მეორე სიცოცხლე მას შესძინა ალორძინების ეპოქამ და ამასთან, მიანიჭა ახალი აზრი - მუზეუმს უკვე უწოდებდნენ ანტიკური პერიოდის ძეგლებისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა კოლექციას; შემდეგში კი, ბუნების სამყაროს ნიმუშებსა და ყოველივეს, რაც აღიქმებოდა იშვიათობად და საოცრებად. პირველი წერილობითი ცნობა ტერმინ “მუზეუმის” გამოყენების თაობაზე XV ს-ის მინურულს განეკუთვნება. ფლორენციის მმართველი მედიჩების სასახლის ავლადიდების საინვენტარო აღწერაში (შედგენილია 1492 წელს) ძველი ხელნაწერებისა და უძველესი ძვირფასი ხელოვნების ნიმუშების (კერძოდ, გემმების) კოლექცია უკვე მოხსენიებულია როგორც “მუზეუმი”: “*museo dei codicie cimeli artistichi*”.⁶

ამგვარად, თავდაპირველად სიტყვა “მუზეუმი” იქცა სიტყვა “კოლექციის” სინონიმად, ხოლო ნაგებობებს, რომლებშიც განთავსებული იყო კოლექციის საგნები, ეწოდებოდა კაბინეტები, გალერეები, ზოგჯერ - *Cimeliarium*, *thesaurus*, *respository*. მაგრამ, უკვე XVI ს-ის II ნახევრიდან, ტერმინ “მუზეუმს” სულ უფრო და უფრო ხშირად იყენებდნენ არა მხოლოდ კოლექციის, არამედ იმ ნაგებობის აღსანიშ-

⁵ Плиний Младший. Письма, I, 9, 4.

⁶ Bazin G. The Museum Age. Brussels, 1967. P. 44



ლუვრი. პარიზი

ნად, რომელშიც იგი ინახებოდა და ექსპონირებული იყო. დროდადრო ლათინური სიტყვა “მუზეუმი” გამოიყენებოდა ინგლისური “Study”-ის და ფრანგული “Cabinet”-ის ექვივალენტადაც.⁷

მუზეუმის განმარტების ახალი ასპექტი უკავშირდება განმანათლებელთა ეპოქას - აქცენტირებით მის საგანმანათლებლო პოტენციალსა და ცოდნის პროპაგანდის შესაძლებლობებზე. მხოლოდ გარკვეული წრისათვის ხელმისაწვდომი დახურული კოლექციიდან მუზეუმი თანდათან გარდაიქმნა დაწესებულებად, რომელიც ღიაა ფართო პუბლიკისათვის და მის განმსაზღვრელ ნიშანს უკვე წარმოადგენს არა მხოლოდ კოლექცია, მისი დაცვა და შესწავლა, არამედ ჩვენებაც. თანდათან მუზეუმი გადაიქცა კულტურის განუყოფელ ნაწილად, მიენიჭა მნიშვნელოვანი ფუნქცია - გარკვეული როლი შეასრულოს ადამიანთა განათლებისა და ესთეტიკური აღზრდის საქმეში. თუკი XIX ს-ში მუზეუმს არცთუ იშვიათად განსაზღვრავდნენ როგორც “სიძველისა და სხვა საგნების სამეცნიერო მეთოდების შესაბამისად სისტემატიზებულ და ექსპონირებულ კოლექციას”, XX ასწლეულში, მუზეუმის დემოკრატიზაციის პროცესში, მის დეფინიციში ხაზგასმულია მუზეუმის ორიენტირება ფართო საზოგადოებაზე - ყველა ასაკის დამთვალიერებელზე, სოციალურ ფენასა და ეთნიკურ ჯგუფებზე.

დღეისათვის არსებობს “მუზეუმის” ცნების რამდენიმე განსაზღვრება, რაც მნიშვნელოვნად განპირობებულია მისი ფენომენის სირთულითა და მრავალნახნაგოვნებით. XX საუკუნეში, როცა

ერმიტაჟი. სანკტ-პეტერბურგი



წარმოიქმნა ახალი ტიპის მუზეუმები, გაჩნდა მოთხოვნილება, რომ საჭიროა დაცული და ექსპონირებული იქნეს არა მხოლოდ საგნები, არამედ მათთვის დამახასიათებელი გარემოცვა, ისტორიულ-კულტურული გარემოს ფრაგმენტები, კაცობრიობის მოღვაწეობის სახეები. გაჩნდა ღია ცის ქვეშ მუზეუმები, რომლებიც ეფუძნება არა საგნების ტრადიციულ კოლექციას, არამედ ხალხური არქიტექტურის, ყოფის ძეგლებს და ექსპონირებულია თავიანთ ბუნებრივ გარემოში. გაჩნდა ისეთი მუზეუ-

⁷ Murray D. Museums. Their history and their use. Glasgow, 1904. P. 36-38.

მეტიც, სადაც ძირითადად გამოფენილია არა ორიგინალები, არამედ მათი აღდგენილი ხატები. ასეთია მაგალითად, ჰოლოგრაფიის მუზეუმები, მუზეუმები განსაკუთრებული კატეგორიის დამთვალიერებლებისათვის - ბავშვებისა და უსინათლოებისათვის, რომლებიც “ხელის შეხებით” უნდა გაეცნონ საგანს; აგრეთვე სხვადასხვა “ეგზოტიკური” მუზეუმები (კატების, თავგსაჭერი მახეების, ფრინველთა გალიების, ბანქოს, ლუდის კათხების, ბიჟუტერიის, კარტოფილის, ყველის მუზეუმი და ა. შ.).

საენციკლოპედიო გამოცემებში მუზეუმი განმარტებულია როგორც სამეცნიერო-კვლევითი და კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულება, რომელიც, თავისი სოციალური ფუნქციის შესაბამისად, ახორციელებს ისტორიის, კულტურისა და ბუნებრივი ძეგლების დაკომპლექტებას, აღრიცხვას, დაცვას, შესწავლას და პოპულარიზაციას. ვინროპროფესიულ მუზეოლოგიურ კვლევებსა და კულტუროლოგიურ აღქმაში, მუზეუმის არსი გაცილებით უფრო აბსტრაქტულ განმარტებას იძენს და წარმოადგენს “სოციალური ინფორმაციის ისტორიულად განპირობებულ მრავალფუნქციურ ინსტიტუტს”, „მასობრივი კომუნიკაციის უმნიშვნელოვანეს საშუალებას და კულტურის წარმოების მეთოდებს“, ან „სოციალური მეხსიერების ისტორიულად განპირობებულ მრავალფუნქციურ ინსტიტუტს, რომლის საშუალებით რეალიზდება საზოგადოებრივი მოთხოვნილება სპეციფიკური ჯგუფის კულტურული და ბუნებრივი ობიექტების შერჩევაზე, დაცვასა და პრეზენტაციაზე”.⁸

საერთაშორისო პრაქტიკაში მიღებულია განმარტება, რომელიც შემუშავებულია ICOM-ის (მუზეუმების საერთაშორისო საბჭო) მიერ 1974 წელს, რომლის თანახმად, “მუზეუმი არის საზოგადოებისა და მისი განვითარების სამსახურში მყოფი ღია, მუდმივმოქმედი, არაკომერციული დაწესებულება,

გუგენჰეიმის მუზეუმი. ნიუ იორკი



⁸ Murray D. Museums. Their history and their use. Glasgow, 1904. P.80.

რომელიც შეიძენს, იცავს, იკვლევს, პოპულარიზაციას უწევს და გამოფენს ადამიანისა და მისი საარსებო გარემოს ამსახველ ნივთიერ საბუთებს შესწავლის, განათლებისა და საზოგადოებისათვის სიამოვნების მინიჭების მიზნით”.⁹

მუზეუმის არსის ეს განმარტება დღემდე უცვლელია, თუმცა არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა მის შემადგენელ ელემენტთა ირგვლივ. მაგალითად, საჭიროა თუ არა მუზეუმებად ჩაითვალოს ბოტანიკური ბაღები და ზოოპარკები? ისინი ხომ ცხოველთა და მცენარეთა ცოცხალი კოლექციებისაგან შედგება? ან რატომ უნდა ჩაითვალოს მუზეუმად პლანეტარიუმი? მას ხომ საკუთარი კოლექციაც კი არა აქვს? ამ და სხვა მსგავს კითხვებზე სპეციალისტთა პასუხი განსხვავებულია. ერთი მიიჩნევს, რომ მუზეუმის ინტერესთა სფეროში შედის ადამიანის გარემომცველი ყველა ბუნებრივი, კულტურული და სოციალური გარემო (სწორედ ამ სპეციალისტთა მხარდაჭერით მიიღო ICOM-მა თავის რიგებში პლანეტარიუმები, ბოტანიკური ბაღები და ზოოპარკები, ბევრი ბუნებრივი და ისტორიული ძეგლი, სხვადასხვა ღირშესანიშნავი ადგილები). მეორენი მყარად იცავენ საკუთარ პოზიციას, რომლის თანახმად, მუზეუმებად უნდა ჩაითვალოს მხოლოდ ის დანესებულებები, რომელთა საქმიანობა ემყარება სამეცნიერო, ისტორიული და მხატვრული კოლექციების ტრადიციულ ტიპებს. შესაბამისად ჩნდება კითხვებიც: ვისთვის არსებობს მუზეუმი? მეცნიერთათვის, რომლებიც მუშაობენ საზოგადოებისა და სამეცნიერო პროგრესის საკეთილდღეოდ თუ ფართო პუბლიკის ესთეტიკური და საგანმანათლებლო მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად?

ამ სადავო საკითხებს მიეძღვნა არაერთი დებატი, რომლებშიც მთელი გასული საუკუნის განმავლობაში მონაწილეობდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ცნობილი მუზეოლოგები, ისტორიკოსები, ხელოვნებათმცოდნეები, სოციოლოგები, ფილოსოფოსები. ეს დებატები ცხადყოფს, რომ მუზეუმი ძალზე რთული ფენომენია და მისცე მას ამომწურავი, უდავო და ყველასათვის მისაღები განმარტება, ადვილი არ არის. ამასთან, მიუხედავად ახალი ტიპის მუზეუმების წარმოქმნისა, მუზეუმზე საყოველთაო წარმოდგენა ფაქტობრივად უცვლელია. მუზეუმის სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ მთელი მისი საქმიანობის საფუძველს წარმოადგენს მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლები, რომლებსაც იგი მოიძიებს, აგროვებს, იცავს, შეისწავლის და გამოფენს. “ცოდნა და გამოცდილება შეიძლება სხვადასხვაგვარად გადაეცეს ადამიანებს, მაგრამ ვერც ერთი დანესებულება შეედრება მუზეუმებს, რომლებიც ფლობს უნიკალურ შესაძლებლობას - ზემოქმედება მოახდინოს ადამიანის მრავალგვარ გრძნობებზე: მხედველობაზე, სმენაზე, ხედვაზე, ყნოსვის ორგანოსა და გემოზეც კი, სივრცეში ორიენტაციაზე. მუზეუმი ცოდნის გადაცემას უთავსებს ესთეტიკურ და ემოციურ აღზრდას. იგი ადამიანში აღვივებს შემოქმედებით სანყისს და ამაში მას ვერავინ და ვერაფერი შეედრება”.¹⁰

ძნელია, არ დაეთანხმო მსოფლიოში ცნობილი მუზეოლოგების ამ აზრს. სამუზეუმო ფასეულობები უნიკალურია, ისინი არ არის ტირაჟირებული. ამიტომ მუზეუმის დათვალიერებას ვერ შეცვლის ნიგნის წაკითხვა, ტელეგადაცემის ნახვა და ვერც ინტერნეტის მსოფლიო ქსელში მოგზაურობა. სწორედ ამაშია მუზეუმის როგორც თანამედროვე ცივილიზაციის ფენომენის წარუვალნი ფასეულობა და განუმეორებლობა.

⁹ კრებული “მუზეუმების შესახებ”, თბილისი, 2006. გვ. 173

¹⁰ B. Nilson, B. Rossen, Ecology of man and cultural-history museum//Museum. 1989. # 160. P. 50



ICOM General Conference 2007

Museums and Universal Heritage

Universal Heritage/Individual

2007 წლის 19-26 აგვისტოს ვენაში (ავსტრია) გაიმართა ICOM-ის (მუზეუმების საერთაშორისო საბჭო) მორიგი, XXI გენერალური კონფერენცია და XXII გენერალური ასამბლეა. მათში მონაწილეობა მიიღო სამუზეუმო საქმის 2500 ექსპერტმა მსოფლიოს ყველა ქვეყნიდან. კონფერენცია და ასამბლეა გაიმართა ავსტრიის რესპუბლიკის ფედერალური პრეზიდენტის დოქტორ ჰაინც ფიშერის პატრონაჟით.

ICOM-ის XXI გენერალური კონფერენციამ, რომლის ძირითადი თემა იყო “**მუზეუმები და უნივერსალური მემკვიდრეობა**”, მიმოიხილა საკითხების ფართო სპექტრი - კაცობრიობის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა-შენარჩუნებაში როგორც ინდივიდუალური, ასევე კოლექტიური პასუხისმგებლობის ჩათვლით. კონფერენციის წამყვანი თემა მოიცავდა შემდეგ საკითხებს:

მნახველი/ვიზიტორი - პედაგოგი, მუზეუმი - ფასილიტატორი;

მუზეუმი: ობიექტი, ხსოვნა და ისტორიოგრაფია;

მუზეუმები - ფასეულობა მემკვიდრეობასა და მომავალს შორის;

მემკვიდრეობა და ნაციონალური დისკურსის პოლიტიკა;

მუზეუმები - კულტურის პოლიტიკის სივრცე

კონფერენციის მიმდინარეობის დღეებში, ICOM-ის 31 საერთაშორისო კომიტეტი გამართავს განსხვავებული სფეროსა და ტიპის მუზეუმების პროფესიონალთა შეხვედრებს, რომელზეც განხილული იქნება კონფერენციის ძირითადი თემის სპეციფიკური ასპექტები. სამუზეუმო საქმის საერთაშორისო ექსპერტები მიმოიხილავენ ისეთ თემებს, როგორცაა: ინტერნეტი და ახალი მედია, კოლექციების პოლიტიკა, ლიდერობა, დაცვა და შეზღუდული რესურსების მენეჯმენტი. შესაბამისად, მოხსენებები მოიცავს მუზეუმების ისეთ ფართო სპექტრს, როგორცაა სახვითი ხელოვნების, ისტორიის, ეთნოლოგიის მუზეუმები, აგრეთვე მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და კოსტუმების, საუნივერსიტეტო, არქიტექტურული და ფულისა და ბანკის მუზეუმების სპეციფიკურ კოლექციები. *¹

ICOM-ის XXI გენერალური კონფერენციის განაცხადი:

ხალხთა მემკვიდრეობა მოიცავს ცოდნას და პოლისტიკურ მიმართებებს, რომლებშიც ჩართულია გარემომომცველი სამყარო, მეცნიერება, ტექნოლოგია და ხელოვნება, ისევე როგორც იდეებისა და ფასეულობების თავისებური სისტემა, რაც განსაზღვრავს სამყაროს ხედვას, პერსონალურ და ჯგუფურ შემეცნებებს, ცხოვრების სტილს. იგი შეიძლება აღქმულ იქნეს როგორც შემოქმედებითობისა და რეკონსტრუქციის პროცესი, რომელიც უზრუნველყოფს უწყვეტობას მატერიალს, ცხოვრებას, ადგილსა და დროს შორის.

¹ XXI გენერალური კონფერენციისა და XXII გენერალური ასამბლეის მუშაობისა და გადაწყვეტილებების შესახებ სრულ ინფორმაციას სპექტრის რედაქცია მოგაწვდით ჟურნალის შემდეგ ნომერში.

რეზიუმე:

მუზეუმების როლი საზოგადოებაში იცვლება ფუნდამენტურად და სწრაფად. აშკარად მზარდი რაოდენობრივი და ეკონომიკური კრიტერიუმები მუზეუმებს ემუქრება კოლექციებზე ფოკუსირების დაკარგვის საშიშროებით. მაგრამ, კოლექციები ჯერ კიდევ რჩება მუზეუმების ცოდნის, კომპეტენტურობისა და ფასეულობის ბაზისურ ცენტრად. ICOM-ის 2007 წლის გენერალური კონფერენცია გეგმავს იქცეს ფორუმად ამ მიმართულებით დისკუსიის გამართვის, იდეების წარმოქმნისა და განხილვის მიღებისათვის.

თემა:

მსოფლიო სამუზეუმო საზოგადოების ერთ-ერთი ყველაზე ექსტრაორდინარული ასპექტია - კოლექტიური პასუხისმგებლობა კაცობრიობის მემკვიდრეობის დაცვისათვის, რაც ამ პასუხისმგებლობას უფრო განსაკუთრებულს ხდის - იგი უნდა განხორციელდეს იმ ერისა და ხალხთა საჭიროებებისა და მოლოდინის გათვალისწინებით, ვისი მემკვიდრეობაც უნდა იქნას დაცული.

როგორც ჩანს, მუზეუმების როლი საზოგადოებაში მთელ მსოფლიოში იცვლება ფუნდამენტურად და სწრაფად. საგანმანათლებლო მუშაობა, ისევე, როგორც ეკონომიკური ასპექტები, ხდება პრედომინანტური თავისებურება მუზეუმის 5 მთავარ ამოცანას (კოლექციონირება/შესყიდვა, კონსერვაცია, კვლევა, განათლება/კომუნიკაცია და გამოფენა) შორის, როგორც განსაზღვრულია ICOM-ის წესდების გათვალისწინებით. ობიექტებისა და მასალების შექმნა და კოლექციონირება უკვე აღარ გვეჩვენება ამოსავალ წერტილად მუზეუმების საქმიანობისა და კომპეტენციისათვის. სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ვიზიტორებთან (მნახველებთან) კომუნიკაცია და მათთან დიალოგი ახალი მედიის გამოყენებით (ვიზუალიზაცია - ვერბალიზაციის სანინააღმდეგოდ). მაგრამ უნივერსალური ასპექტით მემკვიდრეობის დაცვის აქტი გაცილებით მნიშვნელოვანია, ვიდრე ეკონომიკური ან პოლიტიკური რეალობა. საკითხის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს კოლექციის ობიექტების კონტექსტუალური მათი უკრიტიკოდ მიღების სანინააღმდეგოდ (სოციალური ტენდენციებისა და განხილვის გათვალისწინებით). იმდენად, რამდენადაც, იცვლება მუზეუმების თვითდაჯერებულობა და თვითშეგნება, ასევე უნდა შეიცვალოს და გადაასხვაფერდეს მუზეუმის როლიც საზოგადოებაში.

როგორც ჩანს, კოლექციები “მოძრაობს”, გადის მუზეუმის ფოკუსისა და აქტივობების ცენტრიდან. დემონსტრირება და გამოფენა სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ასახავს კოლექციებს, აღარ წარმოადგენს განსხვავებული ხარისხისა და მნიშვნელობის ობიექტების თავმოყრას და უძრავ შოუს. ბაზები, რომლებიც უნდა წარმოადგენდეს მუზეუმების კვლევის, სამეცნიერო მუშაობისა და ახალი მეთოდების განვითარების ცენტრს - მატერიალური და განსაკუთრებით, ზეპირსიტყვიერი და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მოვლის, გამოყენების, დაცვისა და მოდერნიზაციისათვის, კონგლომერატის შენახვის ფუნქციას ასრულებს. ამგვარად, აშკარაა, რომ ბაზები ასახავს კოლექციებს მონესრიგებულად, მაგრამ ისინი მიუწვდომელია პუბლიკისათვის/მნახველისათვის. აქედან გამომდინარე, მუზეუმები დგას საფრთხის წინაშე - დაკარგოს უნიკალური შესაძლებლობა - იქცეს “ორიგინალის” ნახვის ადგილად. ახალი საინფორმაციო და საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების გამოყენება ქმნის შესაძლებლობას ხელმისაწვდომობის გაზრდისათვის (მაგალითად, ვებ-გვერდი) და როგორც ირკვევა, განსაკუთრებით მომგებიანია არამატერიალური მემკვიდრეობის შენარჩუნების საქმეში.

მეზეუმების ფასეულობა მომდინარეობს კოლექციებიდან და სპეციფიკური კომპეტენციებიდან, რაც დაკავშირებულია ამ კოლექციების ინდივიდუალურობასა და მათ მუდმივ მთავარ ფოკუსთან. საგამოფენო პროგრამების თემატიკისა და რაოდენობის თვითნებური გაზრდა-გაფართოების შემთხვევაში, მუზეუმი დგება საფრთხის წინაშე - დაკარგოს საკუთარი ინდივიდუალობა და სპეციფიკური კომპეტენცია, რამაც შეიძლება იგი აქციოს მხოლოდ ღონისძიებების ადგილად.

მხოლოდ მუზეუმის “პროდუქციის” რაოდენობის განსაზღვრასა და საერთოდ, რიცხოვრივ კრიტერიუმებზე (მაგალითად, მნახველთა რაოდენობაზე) ფოკუსირებას შეცდომაში შევყავართ. ზრდა არ არის აუცილებლად კარგი, ექსპანსია/გაფართოება ყოველთვის არ არის ბრძნული. მანამ, სანამ ამ ზრდას არ ახლავს ინფრასტრუქტურული რესურსების (სივრცე და პერსონალი) მოდერნიზაცია, გარდუვალია მუზეუმის მუშაობის ხარისხისა და ფასეულობის შესუსტება.

მუზეუმის ჭეშმარიტ წარმატებას განსაზღვრავს რთულად დასადგენი არამატერიალური აქტივობები, ისევე, როგორც კვლევისა და განათლების, აგრეთვე კოლექციების შესწავლის, მოვლისა და შენარჩუნების ხარისხი, და ბოლოს, მაგრამ არა უკანასკნელ რიგში, პუბლიკის ნდობის დონე.

როგორც სოციალური ინსტიტუციები, მუზეუმები არ არის სტატიკური და მუდმივი დანესებულებები, მაგრამ ისინი მუდამ ასახავს და გამოხატავს/გადმოსცემს იმას, რაც ხდება მათ გარშემო. ისინი წარმოადგენს გარემომცველი ისტორიის, სოციალური და ნაციონალური ძალის, მდგომარეობის, სტრუქტურისა და იდენტურობის ნაწილს. იმავდროულად, მუზეუმები გავლენას ახდენს ამ პოლიტიკაზე. მუზეუმის კოლექციები ძალიან ხშირად წარმოადგენს რეპრეზენტაციულ ნიმუშს პერსონალური და ნაციონალური იდენტურობისთვის. მუზეუმში ექსპონატების ახალი კონტექსტუალიზმი (კოლექციის ფარგლებს მიღმა) გარკვეულ გეოგრაფიულ შინაარსსაც იძენს. კოლექციის ობიექტები შეიძლება შორს გასცდეს საკუთარ ორიგინალურ კონტექსტს, მნიშვნელობას და გამოყენებითობას. უმეტესწილად ეს ეხება რიტუალური და საკრალური წარმომავლობის ობიექტებს, რაც აუცილებელია მათი წარმოშობის გონივრული შესწავლა-განხილვისათვის. იდეალურია, თუკი ნაცვლად მონეტარული ფასეულობის გამო მათი ორიგინალური წარმომავლობის ფონისაგან გამოცალკეებისა, ექსპონატი განხილული და გამოყენებული იქნება კაცობრიობისა და წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ ცოდნის გაფართოებისათვის (“კაცობრიობის საერთო მემკვიდრეობა” ან “უნივერსალური მემკვიდრეობა”). მუზეუმი წარმოადგენს ამგვარი ცოდნის ციტადელს და ნოუ-ჰაუს. ექსპონატის განხილვით დროისა და სივრცის გადაკვეთის კონტექსტში, მუზეუმს შეუძლია ეს ცოდნა და მისი თანამედროვე მნიშვნელობა მნახველს გაუზიაროს. აქედან გამომდინარე, მემკვიდრეობის შენარჩუნების პროცესში მუზეუმი უნდა იყოს აქტიური მონაწილე და არა პასიური დამკვირვებელი და აღმნუსხველი, ვინაიდან მას ეკუთვნის მთავარი როლი მემკვიდრეობისა და სოციალური იდენტურობის გაცნობიერების სტრატეგიების მოდელირებაში.

ინგლისურიდან თარგმნა და მოამზადა ინგა ქარაია

SUMMARY

Dimitri Tumanishvili

Christian Art in Abkhazia

The article includes earlier religious and cultural life of Georgian Black Sea coast reflecting Abkhazia by the examples of churches existing nowadays, paintings remain there and rare things depicting the church life. In author's opinion, despite the fact that everything isn't researched from archaeological and art historian's point of view, it's clear that our traditions have quite different origin, which includes first Hellenic and then Hellenistic, Roman and finally Byzantine politics or culture. These are significant sources to "import" and adopt local, own tradition, but this statement isn't quite suitable referring to their work. Final or at least approximate conclusions should be made in the future.

Samson Lezhava

The different issues of unity of Georgian folk art

The article views aspects that researchers differ while analyzing folk art: Its significance in spiritual alliance of society; no less importance of shareable creativity principle, creativity that casts away elitism and doesn't limit the creative impulses with so-called "erudite" level, but considers it as universal and refers it to all humans, as "culture-creator's", belonging. The article includes an opinion that every culture, ethnos and nation reflects its "individual" image on the country's folk art, which varieties from stable, invariant, similar initials to modification of different traditions, but remains base-paradigm non-perverted.

Nestan Tatarashvili

Apollo

The article views the cinema house "Apollo" (1909), built in Modern style and presents an architectural monument of national importance. It has been a private ownership for several years, but despite it is neglected and unprotected. The splendid specimen of modern architecture is in danger of natural destruction and "restoration" of like other buildings. In author's opinion the importance of this monument must be recognized by the owners and also the Georgian society, especially specialists of monuments protection and movie and they wouldn't debar his destruction. It's necessary to do his exact restoration and preservation of his origin function.

Nino Elerdashvili

At the beginnings of new Georgian sculpture (Serapime Pololikashvili)

The article devoted to the famous sculptor and artist Serapime Pololikashvili, who had worked at the boundary of XIX-XX and at the beginning of XX century. Unfortunately his name is almost oblivious nowadays and his works were gradually disappearing. In spite of Soviet Union period is considered for developing of new Georgian sculpture, there were some sculptors at the end of XIX c. and the first professional educated sculptor Serapime Pololikashvili, whose small number of works exist, which need decent care and research.

Tamaz Sanikidze

European approach to 1920s, XX Georgian Art

This article includes 1920s XX Georgian Artists' Creative Aspects, which are characterized by its originality. These values keep them in high positions in kaleidoscopic point of European view. Despite this they could create new concept in Georgian Art, because they were intercepted by Social Realism. As a consequence, art intelligence turned out to be in strict condition.

Nino Chichinadze

Searching Own Way (Some remarks about Levan Margiani works)

In modern Georgian art one could often find allusions on Christian pictorial tradition and religious subjects. This tendency must be explained by attempt to re-interpret meaning and place of Christian values, religious art and culture in modern society. Tradition and innovation, interrelation between ecclesiastic and secular art and artist, anonymity and individualism – these issues are topical problem of modern art. Christian tradition appears in various forms and ways in the works of Georgian modern artists. There are works faithfully copying medieval Georgian art, others reflect attempt to re-interpret of visual tradition and artistic language of Christian culture. Lavan Margiani's works represent this kind attempt. In the article are discussed L. Margiani's works created in last years.

It is quite difficult to attribute Lavan Margiani's works genre, as they combine various sources and artistic forms of medieval Georgian religious art: miniature painting, icon painting, repousse and enamel are mixed and elaborated in new forms, acquiring new meaning and spiritual dimension. L. Margiani represents his own versions of such eternal values as love, Salvation, virtues, compassion etc. It is accidental that he applies to Biblical parables as the give him freedom of expression. Original technique, mixture of materials (paper, wood, repousse, enamels), and visual schemes allows him to create works incorporating tradition and original approaches.

Maia Izoria

Georgian Modern Ceramic in 1980-1990s

By 1980-1990 Georgian ceramics with its individualities of creative power and multilateral ramifications of fine arts tendencies, represented curiously arduous event. For the young generation, the typical individualism conferred their art with the disposition of alone standing person. But in the cosmopolitan or philosophical acknowledge of the selected theme the common attribute elicits.

The wide spectrum of investigations, which are directed for the strengthen of the creation's fine art incipient, for the one part of young people's creation it purposes to challenge the associations which supervenes from the community, while others, in their own "micro" world, subordinate this effects to the symbolically rendition of the acknowledge ideas. Such method of approach stipulates the creation of thematic series, cycles, and with especial multiplicity sculptural-spatial compositions which are decided in ensemblical way. Some works of exemplifications are: Q. Rukhadze, N. Tsitsishvili, O. Vepkhvadze, M. Izoria, L. Bagrationi, N. Eristavi, T. Grigolia, M. Khipiani, etc. In their creations, worlds' leading artistic tendencies, connected with the cultural workers of the old Georgian ceramic school, naturally continues the uninterrupted tradition of the continuity of this sphere.

Tamar Belashvili

About Set design of the play "Abesalom and Eteri"

In fall in 1966 a new variant of "Abesalom and Eteri" was performed at Tbilisi Opera and Ballet State Theatre, which had provoked different opinions. The article discusses the sketches made by artist Ioseb Sumbatashvili for the play scenery (six sketches of decoration, photographs, archival documents), that are characterized by sharp color, plenty of dabs of paint and almost absolute abstraction of geometrized forms.

Natia Rostiashvili, Manana Gigiberia

Textile of Tinatin Kldiashvili

Among workers of artistic felt we can distinguish the individual style and masterly skill of T. Kldiashvili. The 1970s were years of wilderness for artist. T. Kldiashvili was no exception during this period she and many other painters began to take an interest in folk craft and as a result artistic felt soon outdistanced regional ethno-cultural borders and became a highly professional art. Thanks to her free creative imagination and high degree of professionalism her works-artistic wall hangings decorative textile or cloth- are characterized by remarkable artistic taste and individuality.

Gubaz Varshalomidze

The bad influence of some microscopic fungi on art objects

The basic aspects and problems connected with conservation-restoration artifacts. The article refers to : some microscopic fungi's bad influence on artifacts, microbiological activity, adopting environment to microfungi metabolism.

To illustrate the abovementioned, we view the XX c. painting (oil). The partly conservation-restoration process depicts the disinfection and conservation approaches. The research of microtests have already been made. The type of microorganisms and required antiseptic has already determined. The article includes environment required to keep the artifacts.

Nana Kipiani

Reality chronotops - Video art in Georgia

The article reviews one of the fields of modern visual art - the issues of developing video art in Georgia. The author emphasizes that Georgia as a post-soviet country, tuned out in an obvious technical-technological collapse, which had determined, which had determined the condition of all fields of art including video art. In spite of the pressure, the video-art, as a field of art, turned out to be quite resistant even now. Quite small group of artists created small amount of products. It still exists among cultivated XIX c. aesthetic environment. This form of art became important for those artists, who created informed art from 1970 till 1980s. These artists include young generation of artists brought upon interactive technologies era, which could not influence the consciousness of immobilized period, and was reflected on our cultural policy, too.

Khatuna Khabuliani

Still existing islands (about the photographs of Natela Grigalashvili)

The author reviews photographs of Natela Grigalashvili, where dominant themes are the series of Georgian villages. The basic fields of those works are various lively, natural and domestic episodes and portraits. The goal of author is to show enough local life openly and substantively without all sorts of romanticizing and ethnic accents. There are general, almost anonymous personages and they are distinguished with strong charge of independence. Ingenuousness and simplicity is emphasized, which are basic values of Natela Grigalashvili's photography.

Inga Karaia

For elucidating of term "museum"

The notion "Museum" ("Museion") was originally formed more than 2500 years ago in the antique cultural environment, and later existed in Roman dictionary too. In Latin it sounded in Latin as a "Museum". As a word "museum" was originally a synonym to "collection", but the new aspect of museum elucidating associated with the epoch of enlightenment, in which its elucidative potential and knowledge propaganda possibilities were reflected. Since XIX c. the museum has gradually transformed from closed collection to the institution, which is open for wide public and its determinative symbol is not only to collect, but also to protect and study, display it inside out. The museum gradually transformed into an indivisible part of culture, got important function - to implement distinct role for the education and somehow form human aesthetics.

შეცდომების გასწორება:



ს. პოლოლიკაშვილი,
შოთა რუსთაველის ბიუსტი, 1897 წ.
(ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი, თბილისი)
შოთა მამადაშვილის ფოტო.

46-ე გვერდზე შეცდომა:

ატლანტები ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან
(ნარნერა ფოტოზე)

47-ე გვერდზე შეცდომა:

ლურდის ღვთისმშობელი ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან
საფლავად დადებული მაცხოვარი

42-ე გვერდზე შეცდომა:

11 ერთი საფლავის შემამკობელი ბრინჯაოს ქანდაკება წმ. იოანე მახარებლის გამოსახულებით, ხელში სახარებითა და ფერხით არწივის გამოსახულებით, ამჟამად დაცულია ქუთაისის ისტ. ეთნ. მუზეუმის საცავში. ქანდაკება მდგარა ვინმე ბაინდურაშვილის საფლავზე. სადგამზე წერია: **ელინ რენეს არის.** ქანდაკება შემოსულია ქუთაისელი მოქალაქის ვერა ამირხანოვისაგან 1966 წ.
(ცნობა მომანოდა მუზეუმის დირექტორმა ნ. კვარაცხელიამ).

48-ე გვერდზე შეცდომა:

იოსებ ივანეს ძე ოცხელი დაიბადა ქუთაისში 1865 წელს. **მათი** წინაპრები მესხეთიდან გადმოსახლებულან. დაწყებითი განათლება კათოლიკურ სასწავლებელში მიიღო, საშუალო – ვაჟთა გიმნაზიაში. 1885 წელს სწავლას აგრძელებს ოდესის უნივერსიტეტში ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე, რომელიც პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა.
VII აბზაცი: სახალხო უნივერსიტეტს ქართველი ინტელიგენციის მოღვაწეობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. **პირველი დანესებულება**, რომელიც იძლეოდა სხვადასხვა მეცნიერების მიღწევების ქართულ ენაზე გადმოცემის საშუალებას, რამაც შექმნა ქართული მეცნიერული მეთყველების განვითარებაზე ზრუნვის საჭიროება...



იოანე მახარებელი
ქუთაისის კათოლიკეთა სასაფლაოდან.
უცნობი ავტორი,
(სადგამის ნარნერა - Delin Frenes Paris)
თორნიკე ტურაბელიძის ფოტო

უნდა იყოს:

ატლანტები. თბილისი, გ. ათონელის ქ. 29

უნდა იყოს:

საფლავად დადებული მაცხოვარი - ქუთაისის ხარების ეკლესიიდან

სქოლიო:

უნდა იყოს:

11 ერთი საფლავის შემამკობელი ბრინჯაოს ქანდაკება წმ. იოანე მახარებლის გამოსახულებით, ხელში სახარებითა და ფერხით არწივის გამოსახულებით, ამჟამად დაცულია ქუთაისის ისტ. ეთნ. მუზეუმის საცავში. ქანდაკება მდგარა ვინმე ბაინდურაშვილის საფლავზე. სადგამზე წერია: **Delin Frenes Paris.** ქანდაკება შემოსულია ქუთაისელი მოქალაქის ვერა ამირხანოვისაგან 1966 წ.
(ცნობა მომანოდა მუზეუმის დირექტორმა ნ. კვარაცხელიამ).

უნდა იყოს:

იოსებ ივანეს ძე ოცხელი დაიბადა ქუთაისში 1865 წელს. **მისი** წინაპრები მესხეთიდან გადმოსახლებულან. დაწყებითი განათლება კათოლიკურ სასწავლებელში მიიღო, საშუალო – ვაჟთა გიმნაზიაში. 1885 წელს სწავლას აგრძელებს ოდესის უნივერსიტეტში ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე, რომელიც პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა.
VII აბზაცი: სახალხო უნივერსიტეტს ქართველი ინტელიგენციის მოღვაწეობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. **ის პირველი დანესებულება იყო**, რომელიც იძლეოდა სხვადასხვა მეცნიერების მიღწევების ქართულ ენაზე გადმოცემის საშუალებას, რამაც შექმნა ქართული მეცნიერული მეთყველების განვითარებაზე ზრუნვის საჭიროება...



SPEKTRI

Art, Cultural Heritage, Museums and Critic

ICOM National Committee in Georgia
Georgian Museums Association