



სპიტი

2008

რედაქტორ-გამომცემლები

სამსონ ლეჟავა
ინგა ქარაია
სალომე ცისკარიშვილი

Publishers:

Samson Lezhava
Inga Karaia
Salome Tsiskarishvili

სარედაქციო კოლეგია:

მარიამ ბურჭულაძე
გარი ედსონი (აშშ)
დimitრი თუმანიშვილი
ქეთევან კინწურაშვილი
ოლია კოსტინა (რუსეთი)
ირინა კოშორიძე
ასმათ ოქროპირიძე
ნანა ყიფიანი
გოგი ხოსტარია

Editorial Board:

Mariam Burchuladze
Garry Edson (USA)
Dimitri Tumanishvili
Ketevan Kintsurashvili
Olia Kostina (Russia)
Irina Koshoridze
Asmat Okropiridze
Nana Kipiani
Gogi Khoshtaria

კომპიუტერული დიზაინი
ტექნიკური რედაქტორი
ლაშა ქარაია

Computer Design
Technical editor
Lasha Karaia

გარეკანზე: გია ბულაძე, სერიიდან “თბილისი დღისით და ღამით”
On cover: **Gia Bugadze**, from series *“Tbilisi at Day and Night”*

© ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი
© ICOM National Committee in Georgia
© საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია
© Georgian Museums Association

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



შინაარსი

ასმათ ოქროპირიძე
ვაზი - სიცოცხლის ხე ----- 3

ნინო ჩიხლაძე
მარტვილის ტაძრის წინაისტორიისათვის -----26

ირინე გივიაშვილი
ევფრატისა და მისი სიძველეების შესახებ -----31

ნინო ჭინჭარაული
სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის
მენტალური წვრთნა (1920-30-იანი წლების დასაწყისი) -----37

ლიანა მამალაძე-ანთელავა
ვიზუალური აზროვნება მხატვრობაში (თბილისი გია ბულაძის შემოქმედებაში) -----49

სამსონ ლეჟავა
დაუფასებელი მოღვაწე -----56

ნანა დოლიძე
რეალობის ილუზია -----59

იდა ოცხელი
ჯიბსონ ხუნდაძე - მომავლის მხატვარი -----64

გუბაზ ვარშალომიძე
მოსაზრებები ქართული რესტავრაციის განვითარებისთვის -----67

მარიანა ოკლეი
ნიკა ყაზბეგის ხელოვნება -----71

ინგა ქარაია
კონფლიქტის ზონაში მდებარე მუზეუმების დაზიანების ანალიზი და შეფასება -----76

18 მაისი - მუზეუმების საერთაშორისო დღე საქართველოს მუზეუმებში -----85

რეზიუმე -----89

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

ასმათ ოქროპირიძე

ვაზი - სიცოცხლის ხე

წინათქმა

ათასწლეულების სიღრმეში იკარგება საქართველოს ისტორიის სათავეები.

დასავლეთსა და აღმოსავლეთის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის გზაგასაყარზე მდებარე ეს პატარა ქვეყანა ცივილიზაციათა მუდმივი გადაკვეთის, მიმოქცევისა და შეხლის ადგილის იყო, მაგრამ მისმა ისტორიამ მაინც საუკუნეებს გაუძლო და დღესაც საკვირველი სიმტკიცით აგრძელებს თავის არსებობას.

და მაინც. როგორ გამოაღწია ჟამთა სიავეს ამ პატარა – მცირერიცხოვანმა და მცირემინიანმა – ერმა? პასუხი საქართველოს კულტურის პლასტების სიღრმეებშია საძიებელი, რადგან ერის არსებობა მის ფიზიკურ განზომილებებზე არ დაიყვანება. როგორც ადამიანის სახე მისი სულიერი სიმაღლეა, ასევე ერის არსებობაც მეტაფიზიკური ფენომენია. იგი განიზომება სულიერი მწვერვალებით და არა ფიზიკური მაჩვენებლების მექანიკური ჯამით. ამ მხრივ პატარა საქართველო მართლაც რომ საკვირველი ქვეყანაა. მითოსური ყოფიერების სიღრმეში იკარგება ამბავი კავკასიის მთებზე მიჯაჭვული ამირანისა, რომელმაც კაცობრიობას ცეცხლი მოუტანა. მისმა სახემ შთააგონა და დაბადა მითი ბერძნული პრომეთესი. უძველესი კოლხეთის მიწიდან გაიტაცეს ძველმა ბერძნებმა ოქროს სანმისი, რომელიც წუთისოფლის ამო მდინარებისაგან განმედიტ იუნჯებდა უხრწნელებისა და მარადიულობის ხატს – ოქროს (იგივე “უქროს”). ოქროს სანმისთან, ანუ კაცობრიული ცხოვრების ფარულ საზრისთან, ერთად გაიტაცა ბერძნულმა ცივილიზაციამ აიეტის ბრძენი ასული მედეა და მასთან ერთად საქართველოს საკვირველი მცენარეული სამყაროს მაცოცხლებელი და მკურნალი მადლი (მედეა-მედიცინა).

ადამიანური შემოქმედების თითქმის ყველა არსებით დარგში ქართველს თავისი სიტყვა უთქვამს. განა არ კმარა, თხუთმეტი დამწერლობიდან ერთ-ერთი რომ ქართულია?! მას არაჩვეულებრივი სი-სადავე და სიზუსტე ახასიათებს; ხოლო მისი განვითარების – სამი საფეხური (მთავრული, ხუცური, მხედრული) – ამ ანბანის თვითმყოფადობისა და დიდი შინაგანი სიცოცხლისუნარიანობის უტყუარი მანიშნებელია.

თვით ქართული ენა იბერიულ-კავკასიურ ენათა უმთავრესი თუ არა, ერთ-ერთი მთავარი ხეთა-განი – მოიცავს იმგვარ განშტოებებს (სვანური, მეგრული, ლაზური), რომელთა სიღრმეებიც ცივილიზაციათა სათავეებში იკარგება (პროტოენის ცოცხალი მესხიერება).

ქართული სიმღერა – არაჩვეულებრივად სადა და ამასთანავე – მრავალხმიანი... დღეს საქართველო აღიარებულია პოლიფონიის ერთ-ერთ უმთავრეს სამშობლოდ, რომლის “ჩაკრულოც” დედამინამ გალაქტიკის სივრცეებში გაუშვა, როგორც კაცობრიული შესაქმის ფენომენური გამოხატულება, ხოლო საეკლესიო გალობა მიჩნეულია ქრისტიანული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთ სრულყოფილ და ამასთანავე, თვითმყოფად ენად.

ქართული ხუროთმოძღვრება უკვე ძველი წელთაღრიცხვის V ათასწლეულიდან იკვალება – ქართველი აშენებს საცხოვრისს, რომლის ცენტრშიაც კერა და დედაბოძია. ეს მთავარი სინმინდეები უბრალოდ, მაგრამ მტკიცედ გასდევს მთელ მის ისტორიას, ვიდრე XX საუკუნემდე. იგი მოიცავს არა მარტო საერო-საცხოვრებელ არქიტექტურას, არამედ კომპოზიციურად მსგავსია ეკლესიისა, რომ-

ლის დომინირებული ლერძიც ცენტრალურ-გუმბათურ სივრცეს მოიკრებს. სწორედ ამ კომპოზიციის გენიალური გამოხატულებაა მცხეთის ჯვარი. იგი მსოფლიოს ხუროთმოძღვრულ შედეგთა რიგს განეკუთვნება როგორც ბუნებასთან მიმართებით, ასევე არქიტექტონიკურობის, მინიმალისმის, უბრალოებისა და სისადავის, მასალის თავისთავადობის გამოვლენითა თუ სხვა ნიშნებით, განსაკუთრებით კი ნაწილთა თანაფარდობის ღრმად გააზრებული, მათემატიკური ჰარმონიით.

ქართული სიტყვიერება, სამწუხაროდ, მცირეხარისხოვანი ერის მწერლობაა, ამიტომ მას ჯერონად ვერ იცნობს მსოფლიო. ეს ლიტერატურა არ გამოირჩევა დიდტანიანი, მრავალრიცხოვანი პროზით. მისი დომინანტი პოეზიაა, სადა და უბრალო, მაგრამ ღრმა და გამომსახველი. როგორც ამბობენ, “ყოველი ქართველი პოეტი, ხოლო ყოველი ქართველი პოეტი – ორგზის პოეტი”. აქ პოეზია ცხოვრების მდინარებით იქმნება. იგი ცხოვრების წესის მოუცილებელი ნაწილია. მსგავსად ქართული ხალხური სიმღერისა. ქართული ხალხური პოეზიის შედეგები ტოლს არ უდებენ ე. წ. “პროფესიულ” ლიტერატურას. ვინც “ვეფხისა და მოყმის ბალადა” იცის, ამას, უეჭველად დაინახავს. ქართული პოეზია, მსგავსად სიმღერისა, ხალხურია არა “ნაიფურ-ფოლკლორული”, არამედ უფრო მაღალი განზომილებით – “ნაციონალურის” მასშტაბით. მაგრამ ამასთანავე ქართველი კაცის სულის სარკეა შოთა რუსთაველის “ვეფხისტყაოსანი” – ეს უდიდესი პოეტური ქმნილება, რომელიც “ოდისეას” და “რამიანას”, “შაჰ-ნამესა” და “ღვთაებრივი კომედიის” რანგში დგას.

ქართული მხატვრობა მთელი თავისი ნიშან-სიმბოლური არსით ზოგადქრისტიანულია, მაგრამ ამასთანავე ახასიათებს ღრმად ეროვნული, საკუთარი სახის მქონე ნიშნები.

საქვეყნოდ ცნობილია ნიკო ფიროსმანის სახელი. მისი ფერწერული ტილოები საკვირველი უბრალოებით ატარებენ მთელი ცივილური სამყაროს უდიდეს სულიერ გამოცდილებას შუმერიდან პიკასოს ჩათვლით.

აღარაფერს ვამბობთ ქართულ ეროვნულ ცეკვაზე, რომელიც სისადავისა და ენერგიულობის საკვირველი შეხამებით განადიდებს ადამიანის სხეულს, როგორც ღვთის ხატის ღირსების გამომხატველ ინსტრუმენტს.

მაგრამ სულიერება მხოლოდ ხელოვნებაში არ ჩანს. ერის თვითმყოფადობა მისი არსებობის ყოველ გამოვლინებაში იკითხება. ამ კუთხით კიდევ უფრო საკვირველია საქართველოს ყოფითი კულტურის ისტორია. ეს პატარა ქვეყანა ითვლება ისეთი მნიშვნელოვანი დარგის უძველეს კერად, როგორიცაა რკინის დამუშავება და, ზოგადად მელითონეობა.

საქართველოს განსაკუთრებული ღირსება და სიხარული კი პური და ღვინოა – ადამიანისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი საზრდო. ხორბლის ოცდაერთი ძირეული ჯიშიდან თვრამეტის სამშობლო საქართველოა. ისევე როგორც ვაზისა, აქ მისი სახესხვაობა რამდენიმე ასეულს ითვლის. არქეოლოგიურმა გათხრებმა აღმოაჩინეს ძვ. წ. VI ათასწლეულის უძველესი ნიჰნა – ამ საკვირველი მცენარის თესლი.

პური და ღვინო განსაკუთრებით საზრდოა ადამიანებისათვის. სწორედ ამ ორს ერგო პატივი, გამხდარიყო ქრისტეს ხორცისა და სისხლის წინასახე. სწორედ პური და ღვინო მიაქვს მონანიე კაცობრიობას ტაძრის სამსხვერპლოზე, სადაც საღვთო მადლის გარდამოსვლით თვით უფალი იესოს მაცხოვრებელ სისხლად და ხორცად გარდაიქცევა. ამიტომაც ამ ორ მცენარეს კაცისათვის გამოჩეული მნიშვნელობა აქვს.

უნებურად გიჩნდება კითხვა – როგორ და რატომ მიიღო ესოდენი პატივი ღვთისაგან ამ პატარა ერმა! იგი მცირერიცხოვანია, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მდებარეობს ცივილიზაციათა კვეთის ცენტრში. უმნიშვნელოვანესია მისი ბუნება: მცირე ტერიტორიაზე მყინვარებისა და სუბტროპიკების,

მწვერვალებისა და ნახევარუდაბნოების უჩვეულო შეხამებით თითქოს კაცობრიული ლადშაფტის მთელი სპექტრია აქ წარმოდგენილი. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს მისი მცენარეული საფარი – სამხრეთ კავკასია ხომ აღიარებულია ე. წ. “ოქროს სამკუთხედად”, სადაც იკვალება პლანეტის მთელი მცენარეული საფარის დვრიტა. თუ ამ კონტექსტით კიდევ ერთხელ გადავხედავთ საქართველოს გეოგრაფიულ მდებარეობას, შეიძლება ითქვას, რომ იგი – ეს პატარა ქვეყანა – მდებარეობს ცივილიზაციათა ცენტრში, როგორც ედემი სამოთხის გულში. ამ კონტექსტში ფაქიზ ჟღერადობას იღებს ქართველის უძველესი საცხოვრისი, ძვ. წ. V ათასწლეულში პირველქმნილი (ხელით ნაძერწი) თიხისაგან ნაკვეთი. მას კვერცხის (იგივე ქვევრის) ფორმა აქვს, ხოლო მის ცენტრში კერასთან – საღვთო ცეცხლთან – დედაბოძია აღმართული, იგივე სიცოცხლის ხე, როგორც გაუცნობიერებელი სასოება სამოთხისეული სიცოცხლის ხისა. სწორედ სიცოცხლის ხეა ის მთავარი სიმბოლო, რომელიც, ამ უძველესი დროიდან მოკიდებული, ქართულ საცხოვრისს მოუცილებლად გასდევს. იგია მთავარი სიმბოლო წარმართული საქართველოსი. სწორედ მისი საზრისით ცოცხლდება საქართველოს გეოგრაფიის დაფარული სახისმეტყველება – ცივილიზაციათა გზაჯვარედინის გული, ინტენსიური მცენარეულობა, სიცოცხლის ხის კულტი და ვაზისა და პურის უძველესი კულტურა. ყველაფერი კი იკრიბება ერთ მისტიკურ სხეულად – ეს არის წმინდა ნინოს ჯვარი - შეკრული ვაზის ნასხლევისაგან, რომელიც საკვირველი გამჭვირვალეობით აერთიანებს სიცოცხლის ხეს, ჯვარსა და ვაზს. ნინოს ჯვარი, არსებითად, სიმბოლოა მთელი ქართული კულტურისა პირველიდან მერვე დღემდე.

ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, თუ რა კავშირი შეიძლება იყოს ჯვარს, სიცოცხლის ხესა და ვაზს შორის. პასუხი საძიებელია იმ ჭეშმარიტ მოძღვრებაში, რომელიც განაცხადა თვით ამქვეყნად მოსულმა ძე ღვთისამ – იესო ქრისტემ. ეს არის ქრისტიანობა, რომელსაც იმთავითვე ეზიარა ქართველი ერი და განუხრელად მისდევს ამ გზას დღემდე.

“მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი და მამა ჩემი მოქმედი არს.

ყოველმან რტომან, რომელი ჩემ თანა არს და არა მოიღოს ნაყოფი, აღილოს იგი და ყოველმან, რომელმან მოიღოს ნაყოფი, განიწმინდის იგი, რათა უფროსი ნაყოფი გამოიღოს.

მე ვარ ვენახი და თქვენ რტონი. რომელი დაადგრეს ჩემ თანა და მე მის თანა, ამან მოიღოს ნაყოფი კეთილი” (იოანე 15).

აგერ უკვე ორიათასი წელია, რაც კაცობრიობას ესმის უფლისა და მაცხოვრის, იესო ქრისტეს, ეს სიტყვები.

ვაზი, ვენახი, მტევანი, ღვინო – აი, ის უსაყვარლესი მეტაფორული სახეები, რომელთაც იტვირთეს კაცობრიობის ხსნისთვის ჯვარცმული უფლის ერთ-ერთი სახელი.

ექვს დღეს ქმნიდა უფალი სამყაროს: ერთმანეთს განაშორა ბნელი და ნათელი, ცა და მიწა, წყალი და ხმელეთი, აღმოაცენა მცენარეული, შეამზადა და სრულყო სამყარო, როგორც უზადო სამკვიდრებელი და შემდეგ შექმნა ადამიანი ხატად და მსგავსად უფლისა, გაუზიარა მას უმაღლესი თვისება – თავისუფალი ნება და მიანიჭა უმთავრესი უნარი – მოქმედება. ადამიანი – შესაქმის გვირგვინი – მეგობარი უფლისა – უბრალოდ და უმიზეზოდ ცხოვრობდა სამოთხის ბაღში. მან შეიმეცნა და დაარქვა სახელი ყოველივე არსებულს – სულდგმულსა და არასულდგმულს. ედემის ცენტრში აღმოაცენა უფალმა ხე – სიცოცხლისა და ხე – ბოროტისა და კეთილის შეცნობისა; დაუნესა ადამს და მისი ნეკნიდან შექმნილ ევას, ემარხულათ – არ ეგემათ ნაყოფი ამ ორი უმთავრესი ხიდან, ვიდრე ჟამი არ დადგებოდა. მაგრამ უბოროტესმა და უბრძენესმა გველმა აცდუნა შესაქმის გვირგვინი, დაარღვევინა საღმრთო მცნება, აგემებინა ნაყოფი ხისა – ცნობადისა კეთილისა და ბოროტისა.

არ შეინანა ადამმა თავისი მოქმედება და რადგან მასში შესული იყო ურჩება და უნანებლობა, ამიტომ განდევნა უფალმა ადამი და ევა ედემიდან; კარში ცეცხლოვანი ქერობინი დააყენა მახვილით, დევნილთ კი ჭირითა და ოფლით ცხოვრება განუწესა, რათა ამგვარი მსხვერპლით სინანულამდე მიეყვანა მეგობარი და მსგავსება თვისი.

ედემიდან გამოდევნის შემდეგ გამრავლდა ადამის მოდგმა. გამრავლდა პირველქმნილი ცოდვაც. მინა მოიცვა განუკითხაობის სიმძიმემ და სიბნელემ. გაამპარტავნებულმა ადამიანმა ცამდე ასვლა მოინდომა, ააგო ბაბილონის გოდოლი, მაგრამ სახიერმა უფალმა კეთილი სასჯელით ენებად დაყო უმადური მოდგმა, რათა არ ემძლავრა ბოროტებას.

კაცობრიობაში ღრმად იყო ჩაბეჭდილი ცოდნა სამოთხის შესახებ. იგი გადმოვიდა ადამისაგან, რომელიც ედემში პირისპირ იდგა უფლის წინაშე. მან იცოდა, რა იყო უკვდავება, რა იყო სინათლე და მშვენიერება.

მაგრამ ცოდვამ შებლალა ადამისეული მეხსიერება, განყდა ცოდნის კრიალოსანი, რომლის ცალკეული მარცვლებიც დაიფანტა წარმართობის სიბნელით მოცულ კაცობრიობაში. ყოველი ენა (ერი, კულტურა) ზრდიდა ამ მარცვალს ხსნის მოლოდინის სასოებით.

ჯერ კიდევ სამყაროს შექმნამდე, მანამ, სანამ ადამს მიწისაგან შექმნიდა, უფალმა იცოდა სისუსტე თავისი ხატისა და მსგავსებისა, იცოდა რომ იგი დაეცემოდა. ამიტომ ჟამის უწინარესვე წმინდა სამების განგებულებით ძე ღმრთისა მხოლოდშობილი განმზადებული იყო ტარიგად (მსხვერპლად), რათა გამოეხსნა თავისივე ქმნილება.

შესწირა უფალს მართალმა აბრაამმა მხოლოდშობილი ისააკი. იხილა რა მისი სუფთა გული და სასოება, უფალმა არ შეინირა მსხვერპლი სისხლით და პირიქით – აღუთქვა მსხვერპლად თავისი მხოლოდშობილი ძე - იესო ქრისტე და ნიშნად მისცა კრავი.

გამოხდა ხანი. უფლის რჩეულმა ერმა – ისრაელმა – აღმოაცენა ყოვლადწმინდა ქალწული მარიამი, პატიოსანი ჭურჭელი, რომელიც ღირსი შეიქმნა, გამხდარიყო წიაღი უფლის განკაცებისა.

უფლის განკაცებითა და შობით სამყაროში დაიწყო ახალი აღთქმა. განხორციელებულმა იესომ ერთ გვამად შეაერთა სრულად ღმერთი და კაცი, ცა და მიწა, უკვდავი და მოკვდავი.

მაგრამ ძველი ადამი ელოდა ნაყოფს სიცოცხლის ხისა, რომელიც მან ედემში ვერ იგემა მცნების დარღვევის გამო. ეს ნაყოფი კი აუცილებელი იყო მისი უკვდავებისათვის.

უფლის საიდუმლო განგებულებით ანგელოზმა ლოტს სამოთხიდან სიცოცხლის ხის რტო გამოუტანა. სწორედ ამ ტოტიდან აღმოცენებული ხისაგან გამოიჭრა გოლგოთის ჯვარი. მასზე ეცვა ტარიგი – უფალი, ნებით ენამა, მოკვდა, რათა ჩასულიყო ჯოჯოხეთში, შეეღენა მისი ბჭენი, გამოეხსნა პირველი ადამი, ხოლო მკვდრეთით აღდგომითა და ამაღლებით უკუშეექცია კაცობრივი სხეული ედემის წიაღში.

გოლგოთაზე ჯვარცმული უფლის გვერდი ლახვრით განგმირეს. მისგან გადმოსული სისხლი

და წყალი გახდა ის მაცხოვნებელი წყარო, რომელსაც შეეზიარება ყოველი ადამიანი, თუკი სინანულითა და სიყვარულით მოძებნის უფალს.

თუ სულიერი თვალთ კიდევ უფრო ჩავუღრმავდებით გოლგოთის ამბავს, მაშინ ადვილად მიხვდებით, რომ იქ არსებითად



იკრიბება სამოთხისეული სიციცხლის ხე, ქცეული მსხვერპლად (ანუ ჯვრად) და მისი ნაყოფი – ქრისტე. გოლგოთაზე არსებითად გარდაიქმნა სამოთხის სიციცხლის ხე. იგი იქცა ახალი აღთქმის სიციცხლის ხედ – გოლგოთის ჯვრად, რომელმაც გამოიღო მსხვერპლი – ქრისტე. მისი სიმბოლო კი გახდა ვაზი და ხორბალი; ამ ორმა მცენარემ მიიღო უფლისაგან პატივი – ნივთიერად ქცეულიყო ქრისტეს სისხლად და ხორცად.



როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უძველესი დროიდან ქართულ კულტურულ სივრცეში იდგა დედაბოძი, როგორც საქართველოსათვის წარმართული სიმბოლოთაგანი ერთ-ერთი უმთავრესი. იგი არაცნობიერად (თუ ცნობიერად) სამოთხისეული სიციცხლის ხის მოლოდინი და წყურვილი იყო. ამასთანავე ქართველი უფლიდა ვაზს და ხორბალს – თავისი მიწის წილხვდომილ კულტურებს.

ქრისტეს მოსვლამ გამოავლინა ის უდიდესი მადლი, რომელსაც ატარებდა საქართველო – პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ქვეყანა (უფლებისათვის არც არსებობს უმნიშვნელო ქვეყანა – სამყარო ყველა წერტილში საღვთო სუნთქვით არსებობს. ჩვენ ვლაპარაკობთ არა საქართველოს ერთადერთობასა და აღმატებულობაზე, არამედ მის თვისობრიობრიობასა და ინდივიდუალობაზე).

სახიერი წინასწარგანგებულებით გოლგოთაზე წილნაყარი კვართი მცხეთაში მოაბრძანა სჯული-ერმა ელიოზმა. იგი მის დასთან – სიდონიასთან – ერთად დაეფლა საქართველოს გულში – მტკვრისა და არაგვის შესართავთან. კვართზე აღმოცენდა ხე, რომელმაც მონიშნა ის უდიდესი სინმინდე, რომელიც უფლის ჯვარცმულმა სხეულმა დატოვა მიწაზე როგორც ნიშანი ხორცისა, როგორც ახალი საფლავი (ახალი ანასტასისი), საიდუმლოდ შესრულა რჯული განკაცებული უფლისა როგორც სრულად კაცისა. საიდუმლოდ შესრულა რჯული განკაცებული უფლისა, როგორც სრულიად კაცისა. ამ ხით საბოლოოდ გაცხადდა, რომ ქართული კულტურისათვის (ენისათვის) წარმართულ სიმბოლოთაგანი მთავარია ხე (იგივე დედაბოძი). სწორედ ამიტომ პირველივე საუკუნეში ქრისტეს მხურვალე მოციქული, პირველნოდებული ანდრია, ქრის დიდ ჭყონს (მუხას – გაუცნობიერებელ სასოებას სამოთხისეული სიციცხლის ხისა) და ცვლის ჭეშმარიტი ძელით ანუ ჯვრით.

წმ. ანდრია პირველნოდებულის მიერ დაწყებული ქართლის მოქცევა უკვე IV საუკუნეში განასრულა იერუსალიმიდან მოსულმა კაბადოკიელმა ქალწულმა ნინომ, რომელმაც ქართლში იხილა “ერი უცხოი, უცხოთა ღმერთისა მსახური”, რომელიც “ცეცხლთა, ქვათა და ძელთა თაყვანსსცემდეს”. კვართზე ამოსული ხე იჭრება, იკვეთება; საღვთო განგებულებითა და წმ. ნინოს ლოცვით იგი გარდაიქცევა იმ “ცხოველ”, ცეცხლოვან სვეტად, რომელიც სამყაროს ერთ-ერთი უმთავრესი ღერძთაგანია – უფლის დაფლული სხეულისა (რომლის ფიზიკური მოწმობაც არის წმინდა კვართი) და ზეცად ამაღლებულის მაერთებული “ცხოველი” (ცოცხალი) სვეტია. სწორედ ამიტომ სვეტიცხოველი სამოთხეში დანერგილი სიციცხლის ხის სამყაროული ხატი და “მეტოქიონია”; იგი – ხე სიციცხლისა – გადმოენერგა მიწაზე კაცთა ხსნისათვის.

წმინდა ნინომ - “სულისა წმინდისა ქნარმა” – განჭვრიტა ყოველი ღვთივკეთილგანგებული და სიციცხლის ხის მოთაყვანე და მსასოებელ ქვეყანას შეუთხზა ჯვარი (ახალი სიციცხლის ხე),

რომელიც შეკრა ვაზის ნასხლევისაგან, ანუ იმ მცენარისაგან, რომელიც საღვთო შესაქმისთანავე განმზადებული იყო როგორც მსხვერპლადგაღებული იესო ქრისტეს სისხლის წინასახე. სწორედ წმინდა ნინოს ჯვარში ერთ სხეულად იკვანძება საქართველოს არსებობის მთელი საღვთო სწრაფვა – მოლოდინი გადარჩენისა და ხსნისა, რომელიც ქრისტესთან ზიარებით განხორციელდება. ქრისტიანობა – აი, ის უმთავრესი სიტყვა, რომელიც მოიცავს საქართველოს არსებობის მთელ საზრისს პირველიდან მერვე დღის ჩათვლით. სწორედ წმინდა ნინოს ჯვარში დაქარაგმდა სვეტიცხოველი – ეს უდიდესი სინმინდე მთელი კოსმოსისა (და არა მარტო საქართველოს). წმინდა ნინოს ჯვარში იპოვა ჭეშმარიტი საზრისი ვაზის უძველესმა ისტორიამაც ქართლის მინაზე.

ვაზი ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში

ვაზი, როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტეს უზოგადესი სახელთაგანია. ამიტომ სახარებისეულ წმინდა ტექსტებშიც, ბუნებრივია, იგი წამყვანი სახე-სიმბოლოთაგანია ისევე, როგორც ქრისტეს ეკლესიის ცხოვრებაში.

უკვე პირველივე სუკუნეებიდან ბერძნული მითოსის ღვინის ღვთაება დიონისე და მასთან დაკავშირებული სახვითი ხელოვნება ტრანსფორმირდება. კერძოდ, ხდება მისი განმეხდა, ანუ მასში დაბინდულ-დაფარული ჭეშმარიტი ქრისტიანული საზრისის წინ წამოწევა. დიონისეს კულტისეული ვაზის რტოები, ფოთლები, მტევნები ქრისტეს, ღვთისმშობლის, მოციქულებისა და წმინდანთა სიმბოლოების მნიშვნელობას იძენს. ეს საყოველთაო, ზოგადქრისტიანული პროცესი კიდევ უფრო მკაფიოდ და მტკიცედ ავლენს თავს ქრისტიანული საქართველოს კულტურულ სივრცეში. რადგან ქართველი ვაზის ოდინდელი მცველი და მოამაგე იყო, მისთვის მით უფრო გასაგები ხდება ვენახის ქრისტიანული სახე-სიმბოლოები და, ბუნებრივია, დიდი სიცხოველით ითვისებს მას. იგი (ვენახი) მკვიდრდება საქართველოს ქრისტიანული ხელოვნების ყველა დარგში – ხუროთმოძღვრებაში, პლასტიკაში, ოქრომჭედლობაში, ნაქარგობასა თუ სხვა.

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ზოგადქრისტიანული საზრისის მიუხედავად ვაზის სიმბოლური მეტყველება ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ხასიათდება იმგვარი განუმეორებელი ნიუანსებით, რომლებიც ყოველ ენას (კულტურა) აქვს მიმადლებული. ეს განუმეორებლობა, შენივთებული მის ზოგადობასთან, ძნელად გამოსაშრევებულია, მაგრამ იგი უთუოდ არსებობს. ამასთანავე განუმეორებლობა განპირობებულია ბევრი სხვა ფაქტორითაც: დროის ნიშნებით, მასალის სპეციფიკური მეტყველებით, თვით ხელოვნების ნაწარმოების ფუნქციური დანიშნულებით და ბოლოს – შემოქმედის ინდივიდუალური მსოფლგანცდით (ზოგადქრისტიანული მსოფლმხედველობის ფარგლებში). იქმნება არაჩვეულებრივად მდიდარი სურათი, რომელიც, რა თქმა უნდა, არ არის სრული. მძიმე ისტორიის გამო (გამუდმებული ომები და განადგურება), ამ რიგის ხელოვნების ნიმუშები უფრო მეტად ფრაგმენტების სახით შემოგვრჩა; მაგრამ ყოველი მათგანი უდავოდ დიდი სულიერი შემოქმედების ძეგლია. გარეგნულად სადა და მარტივი ეს ნიმუშები თავისი ღრმა შინაარსით დიდი მასშტაბის საზრისს გამოხატავენ, გვიჩვენებენ რა ამასთანავე განუმეორებლობის, ინტერპრეტაციის ბრწყინვალე უნარს, რაც ეფუძნება ადამიანის – ღვთის ხატის – თვისებას, იყოს შემოქმედი.

ბუნებრივია, სანამ ხელოვნებაში ვაზის ასახვის მაგალითებს განვიხილავთ, უნდა გავითვალისწინოთ მისი ვიზუალური მახასიათებლები. იგი ხვიარა მცენარეა, რომლის დამყოლი კლაკნილი ლერწი გამოიღებს ნაზ პატარა უღვაშს (კავენს), რითაც რტო ეჭიდება გარესაგნებს, რათა “ფეხზე დადგეს” ადრე გაზაფხულზე ვაზს გამოაქვს უნაზესი ბაცი მწვანე ყვავილების გუნდი; იგი თანდათან

მტევნად ყალიბდება, რომელიც ივსება წვენით და განსრულდება. ვაზის ფოთოლი არაჩვეულებრივად ენერგიულად იზრდება. ვეგეტაციის სხვადასხვა ეტაპზე მას განსხვავებული სახე აქვს. ზრდასრული ფოთოლი, რომლის კიდეები ფაქიზად დაკბილულია, სამი ან ხუთი ნაწილისაგან შედგება.

“ყოველმან ვენახმან, რომელ ჩემ თანა დამკვიდრებულ არს და არა გამოიღოს ნაყოფი, მოდკუეთოს იგი” (ი. 15.2). უფლის ეს სიტყვები ადამიანს მოუწოდებს, მუდმივად განიწმინდოს თავი ამქვეყნიური ამო ვნებებისაგან. ვაზი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ამ ჭეშმარიტებას – თუ გაზაფხულზე იგი დაგვიანებით გაისხლა, მისი მოჭრილი ლერწიდან იწყება წვენის დენა, რომელსაც ქართველმა სულის თვისება – ტირილი – უწოდა. (“ვაზის ტირილი”, “ვაზის ცრემლი”). იგი თითქოს სინანულია “გვიან გასხლული ცოდვების” გამო; ამასთანავე ზოგადად ხატია სინანულისა, რომელიც ერთ-ერთია შვიდ საიდუმლოთაგან.

ვაზის (ვენახის) კონკრეტული ფიზიკური თვისებები თავისებურად ტრანსფორმირდება უკვე ქრისტიანულ ხელოვნებაში, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ ზოგადად სახვითი ხელოვნება ყოველივე ხილულს გადაიაზრებს, განაზოგადებს და ისე გადმოსცემს. ეს თვისება განსაკუთრებით დამახასიათებელია ქრისტიანული ხელოვნებისათვის, რომელიც ყოველივე ფიზიკურს მეტაფიზიკური განზომილებით განიხილავს. იგი არსებულში ამოიკითხავს, ამოიცნობს საღვთო განგებულებას, ანუ იმ კანონზომიერებებს, რომელიც თავდაპირველად, შესაქმნისას, გამოსახა შემოქმედმა. იგი, როგორც “პლატონის იდეა” ურყევად არსებობს საგანთა სიმრავლის ნებისმიერ ნიმუშში და მისი გამოხატვა თითქმის მათემატიკური კანონზომიერების (ფორმულის) ენაზეც კია შესაძლებელი. სწორედ ამგვარი, “მათემატიკური” საფუძვლის არსებობა განაპირობებს ზოგადად ქრისტიანული ხელოვნების ორნამენტულ ბუნებას, რომელსაც ზოგჯერ “დეკორატიულსაც” კი უწოდებენ. არსებითად კი ეს დეკორატიულობა, ვიმეორებ, საგანშივე არსებული საღვთო ჰარმონიის გამოხატულებაა და არა მკვდარი სქემატიზაცია ან გაერთმნიშვნელოვნება. უფრო მეტიც, იგი ვერ გუობს ვერანაირ სქემატურსა და მექანიკურს (ისევე როგორც ზოგადად ნამდვილი შემოქმედება), ყოველთვის სუნთქავს სიცოცხლის განუმეორებლობით, რაც მთლიანობაში ქმნის უმაღლესი რანგის სინთეზს – მეტაფიზიკურისა და ფიზიკურის, კანონზომიერისა და განუმეორებლის, მკაცრისა და თავისუფალის. ამის საფუძველთა საფუძველი კი იესო ქრისტეა, რომელმაც განკაცებით შეაერთა შეუერთებელი ცა და მიწა, ღმერთი და კაცი, უკვდავი და მოკვდავი. სწორედ ამ საკვირველი შეერთების უსასრულო დიაპაზონში იბადება ქრისტიანული ხელოვნება და ბუნებრივია, მასთან ერთად – ვაზის გამოსახულებანიც.

რელიეფური ვენახი ტაძართა ფასადებზე

ვენახის (ვაზის) უადრესი ქართული ნიმუშები შემოგვინახა ქრისტიანული პლასტიკის ისეთ-მა ძირეულმა დარგმა, როგორცაა ქვის რელიეფები ტაძრის ფასადებზე თუ სტელის ბაზებსა და სვეტებზე. უძველესი მაგალითები V საუკუნიდან გვხვდება. ესაა ბოლნისის სიონის (478-493) კაპიტელების პლასტიკა. სამხრეთ სანათლავის კაპიტელზე ხარის ცნობილი ჰორელიეფის გვერდზე შემორჩენილი ვაზის მოტივი გვიჩვენებს რეალური ვენახის ბუნებრივ პალსტიკას – ღეროსა და კავანების (ულვაშის) ზრდას, მტევნის ირეგულარულ ფორმას. ამასთანავე შეიმჩნევა გარკვეული განზოგადობა – ორნამენტირებისაკენ სვლა.

ერთ-ერთი უადრესი ნიმუშია წილკნის ღვთისმშობლის ტაძრის სარკმლის თავსართი. თვით ტაძრის აღმშენებლობა “ქართლის ცხოვრების” მიხედვით უკავშირდება ბაკურ რევის ძეს. ამასთანავე,



VI საუკუნეში აქ ფუძნდება ცამეტ ასურელ მამათაგან ერთ-ერთი – ნმინდა ისე ნილკნელი. ნილკნის ტაძარი, თავისებური ხუროთმოძღვრული პალიმფსესტი (VI-XVIII სს), ბევრ სამშენებლო შრეს მოიცავს. შემორჩენილი სარკმლის თავსართი სტილურად VI საუკუნეს განეკუთვნება. ვაზის ლერწი – ბუნებრივად ხვიარა – თითქოს გადასულა სარკმლის თავსართზე – მასზე გადაზრდილია. აქ თავს იჩენს ვაზის ფიზიკური თვისებების ორნამენტული ტრანსფორმაციის საინტერესო პროცესი – ღერო, რომელიც ობიექტურად ხვიარაა, გადმოცემულია უსასრულო ტალღის სახით, რითაც იგი აყვანილია მარადიულობის ხარისხში. ეს მით უფრო ძლიერდება, რომ ვაზის კავეები (უღვაშები) ქმნის მჭიდრო სპირალებს, რაც აგრეთვე მუდმივი სწრაფვისა და დინების ინტონაციის შემომტანია. განსხვავებული კონფიგურაციის მტევნები და ფოთლები ვიტალური განუმეორებლობისა და ორნამენტული კანონზომიერების გარკვეულ თანაარსებობაზე მიგვითითებს.

განსაკუთრებით კი ყურადღებამისაპყრობია შროშანის ყვავილი, რომელიც თაღის ცენტრში კლაკნილ ღეროზე ამოსულა, რითაც მონიშნავს ღეროს დინების კულმინაციას. შროშანის ყვავილი აქ აშკარად სიმბოლური ჟღერადობით ჩნდება. მთლიანობაში ეს მოტივი ძლიერ ასოცირდება სირიულ რელიეფებთან, მაგრამ მათგან განსხვავებით (მიუხედავად იმისა, რომ აქ ჯერ კიდევ “ანტიკური ვიზუალიზმის” კვალი დიდია) ორნამენტულ-დეკორატიული აბსტრაგირების რანგშია აყვანილი.

ნილკნის ანალოგიურია მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადის თავსართთა მორთულობაც. მაგრამ აქ იგივე თემა მხატვრულად რამდენადმე განსხვავებულია. ღეროს სრბოლაში მეტმა გეომეტრიზმმა იჩინა თავი, ასევე კიდევ უფრო განყენებულია მტევნების ფორმაც – იგი სამ-სამი დიდი კუფხლისაგან შედგება, მკაფიოდ გამოკვეთილი სამი ელემენტისაგან, რომელიც ქრისტიანულად გააზრებული რიცხვი სამის ჟღერადობას იძენს. ამასთანავე მტევნები მარცვლებად იყოფა პარალელური ხაზების დინებით, რაც მას გარკვეულად გირჩასაც კი ამსგავსებს, ანუ იზრდება მისი შინაარსობრივი არე. ასევე მკაცრად სამყურად ინაკვეთება ვაზის ფოთოლიც; თუმცა ყურადღებას იპყრობს უღვაშის თითქმის ნატურალური ფორმა, რომელიც აშკარად რეალური მცენარის შესანიშნავი ცოდნის ანარეკლია.

მაგრამ მცხეთის ჯვრის ტაძრის ფასადზე ვაზის ორნამენტი ნილკნის მსგავსად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მთლიანად ტაძრის შინაარსთან მიმართებით. კერძოდ, ნილკნის დედალვთისმშობლის ტაძარში, სადაც დაბრძანებული იყო მისი ცნობილი სასწაულთმოქმედი ხატი, შროშანის ყვავილი გაჟღერდა როგორც ღვთისმშობლის ყოვლადნმინდობისა და უფლის უმანკო განკაცების ნიშანი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სემანტიკა მცხეთის ჯვრისა. იგი მდებარეობს მტკვრისა და არაგვის შესართავზე – პრაქტიკულად მთელი სამხრეთ კავკასიის სივრცითი შეკრების ნერტილში

(ჩრდილოეთის, სამხრეთ-დასავლეთისა და სამხრეთ-აღმოსავლეთის). აქ, ამ უძველეს მინაზე, ერთ მხარეს დგას სვეტიცხოველი უფლის კვართითა და ცხოველმყოფელი სვეტით, ხოლო მეორე მხარეს, გაღმა მთის წვერზე, სადაც სულიწმინდის მითითებით მთელმა ქართველმა ერმა წმინდა ნინოს, მირიანის, ნანასა და ეპისკოპოს იოანეს უშუალო მონაწილეობით – აღმართა პატიოსანი ჯვარი, როგორც აღთქმა ქრისტიანობისა. სწორედ ეს ჯვარი იკურთხა სულთმოფენობის დღეებში ზეცით – მასზე გადმოვიდა ცეცხლოვანი ჯვარი თორმეტი ანგელოზითა და ვარსკვლავით. მცხეთის ჯვარი არსებითად არის ქართლის მოქცევის განსრულების ძეგლი, მისი ზეცით კურთხევის ბეჭედი. მასში განსრულდა მისტიკური ციკლი “ხარებიდან სულთმოფენობამდე”. ამ სემანტიკურ კონტექსტში თავსართთა ვაზის ორნამენტი თითქოს გაცოცხლება და გამრავლებაა საქართველოს მოქცევის სიმბოლოსი – წმინდა ნინოს ჯვრისა.

ხუროთმოძღვრების სემანტიკასთან მიმართებით არანაკლებ საგულისხმოა ბანას ტაძარი. ტიპოლოგიურად ეს არის წრეში ჩანერილი ტეტრაკონქი – ხუთჯვროვანი ძლევის ბეჭდით – არსებითად ასლი და ხატი იერუსალიმის ანასტასისა, ამდენად, კოსმიური საყოველთაობის მომცველი. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რამდენადაც მისი აღმშენებლობა, ისევე როგორც მცხეთის ჯვრისა, ბაგრატიონთა სახლეულს უკავშირდება, რითაც სახელმწიფოებრივ მასშტაბს იძენს. ამიტომ ვაზი ამ უმნიშვნელოვანესი ტაძრის ფასადზე ქართლის მოქცევის ისტორიის თავისებური მტკიცებულებაა.

ბანას ტაძრის რელიეფი სხვა მხრივაც არის გამორჩეული. აქ ერთ მცენარედაა შენივთებული ვაზი და ბრონეული. ეს ერთი შეხედვით უცნაური შეხამება სრულიად ორგანულია ქრისტიანული სახისმეტყველებით, რომელიც ყოველივეს მარადიულობის განზომილებით გაიაზრებს. მისთვის უცხოა ცალმხრივი ნატურალიზმი, ამიტომ უშვებს ერთ ღეროზე ვაზისა და ბრონეულის ერთობას (ისევე, როგორც შემდგომ ეს გვხვდება სამთავისის ფასადზე ან სამოთხის გამოსახულებებში ზოგადად). სიმბოლურად ბრონეული ქრისტეს სისხლით ნაზიარები და შეერთებული მრევლის სიმბოლოა, ამიტომ ბრონეულისა და ყურძნის ერთობა ღრმა და მრავალმხრივი მინიშნებაა ეკლესიასა და ზიარებაზე.

საგულისხმოა მარტვილის ტაძრის გარე სახის პლასტიკაც. აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადთა ფრიზები მთლიანად ავსებულია ვაზის სტილიზებული მოტივით – ეს არის მსხმოიარე რტოები, რომლის მტევნებსაც ჩიტები (იგივე მორწმუნეთა სულები) კენკავენ, ანუ ეზიარებიან ქრისტეს. ამ ფრიზის წიაღში ჩართულია უმნიშვნელოვანესი სცენები: “დანიელ ლომთა ხაროში”, “ხარება”, “წმ. ევსტატის ნადირობა” და სხვა. ანუ არსებითად ერთიანდება ძველი და ახალი აღთქმის საღმრთო ისტორია, როგორც უფლის ჭეშმარიტი ვენახის ხატი. ამ მიმართულებით კიდევ უფრო საკვირველი ისაა, რომ სწორედ მარტვილის ტაძარი დგას წმ. ანდრია პირველწოდებულის მიერ მოჭრილი დიდი ჭყონის ადგილზე. I საუკუნეში სულიწმინდის განბრძნობილმა მოციქულმა უცდომლად განჭვრიტა რა წარმართული საქართველოს მთავარი სიმბოლო – ხე (ჭყონი), როგორც მოლოდინი სიცოცხლის ხისა, მოჭრა იგი და შეცვალა ჯვრით - ჭეშმარიტი სიცოცხლის ხით. მარტვილი (ჭყონდიდი) არსებითად იგივეა დასავლეთ საქართველოს სივრცეში, რაც სვეტიცხოველი და ჯვარი აღმოსავლეთ საქართველოსთვის. იგივე გულია საქართველოს ქრისტიანული მოქცევისა. ამიტომ ვენახიც მის ფასადებზე განსაკუთრებით ნიშნულია, როგორც ქართველისათვის ქრისტიანობის მომნიშვნელი ერთ-ერთი უმთავრესი სიტყვა, როგორც სიცოცხლის ხის ყოვლისმომცველი სახელი.

სხვა მხრივაც საგულისხმო VI საუკუნის დარბაზული ეკლესიის – აკვანების – რელიეფიც სამხრეთ შესასვლელის არქიტრაფზე. გამოსახულების ცენტრში დგას რვაქმიანი ჯვარი (ე. წ. “ბოლნური”), ჩანერილი დინამიკური გრეხილის წრეში. ეს არის ჯვრის ტრიუმფის ხატი - “სიკვდილითა

სიკვდილით” დათრგუნვის. მისი ძირიდან ამოსული, განედლების მიმანიშნებელი ორ-ორი ყლორტი გადმოცემულია ე. ნ. “სასანური ლენტის” სახით, რაც ამასთანავე ძალაუფლებისა და ძლევის სემანტიკის მატარებელიცაა. ჯვრის რკალის ზედა ნახევარი, შემკული ცხრა სამყურა ყვავილით, აძლიერებს ვეგეტაციურობის განცდას. ფოთოლთა რიცხვი – სამი – მლოცველს სრულიად არათავსებულად მიანიშნებს საკრალურ შინაარსზე. განედლებული ჯვრის აქეთ-იქით, მთელი რელიეფის შემავსებლად გამოსახულია სამ-სამი მტევანი, შედგენილი ბურთისებრი მარცვლებისაგან. მტევნების სილუეტის ირეგულარულობა ბადებს ბუნებრივის განცდას, მაგრამ ამასთანავე მათ საწყისში ამოიკითხება გეომეტრიული სამკუთხედი, რითაც ეს გამოსახულებები თითქოს ძველი არქეოლოგიური მასალის (კერძოდ, საიუველირო ხელოვნების) სტილიზაციის პრინციპის გაგრძელებაა, ანუ ტრადიციის უწყვეტობის უფაქიხესი გამოხატულება. მტევნებს ჩიტები კენკავენ, მათ სტილიზებულ ფორმებში ამასთანავე დაქარაგმებულია კონკრეტული ფრინველის პლასტიკის უდიდესი შეგრძნება. მთლიანობაში რელიეფი გვიქმნის აყვავებული და მსხმოიარე ბალის სურათს, რაც უდავოდ მინიშნებაა სამოთხეზე – ქრისტიანობის გზის განსრულებაზე მარადიულობაში. მაგრამ ეს არაჩვეულებრივად ცხოველსმყოფელი რელიეფი, რომელიც თითქოს მაყურებლის თვალწინ იზრდება, იფურჩქნება და ხარობს, საგულისხმოა სხვა მხრივაც – იგი პირდაპირი გამოხატულებაა ქართლის მოქცევის ერთი მონათხრობისა: “მათვე დღეთა შინა ორგზის და სამგზის ვიხილე ჩუენებასა შინა მცირედსა მას მირულებასა ჩემსა მუხლთა ზედა: მოვიდიან მფრინველნი ცისანი, შთავიდიან მდინარესა, დაიბანიან და მოვიდიან სამოთხესა მას და ბაბილოსა მას მოისთუალებდიან და ყუავილსა მას ძოვდიან და მოწყალედ ჩემდამო ღალადებად, რეცა ჩემი არს სამოთხეი იგი”. აქ სრულიად ნათელია, რომ ქართლის მოქცევის ისტორია მეტყველებს ზოგადი ქრისტიანობის ადრეული ენით, რაც არაჩვეულებრივი ინტენსივობით მჟღავნდება ერთი კონკრეტული რელიეფის – აკვანების არქიტრავის სივრცეშიც.

ვაზის გამოსახვის სრულიად არაორდინარულ გადაწყვეტას ვხვდებით გველდესშიც. ეს არის ტაძრის კანკელისა და ტრაპეზის VIII-IX სს. უნიკალური პლასტიკური ანსამბლი. აღნიშნული პერიოდი უმძიმესია ზოგადად ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში, რადგან ხატმბრძოლობის გამო შექმნილია თავისებური “სახვითი ვაკუუმი”.

ტრაპეზის გამოსახულება შედგენილია კლაკნილსა და პატარა წრე-ბურთებისაგან. ეს ორივე ელემენტი თვისობრივად გეომეტრიულია, მაგრამ ერთიანობაში ბადებს გამოსახულებებს, კერძოდ, ორი კლაკნილის ტალღოვანი სრბოლა არქექტიპების სახვით ენაზე ნიშანია უსასრულობისა, ხოლო ცალკეული მცირე ბურთულები (წრეები) – მარადიულობა-სრულყოფილებისა. წრის ცენტრში ჩაბურღული წერტილის სიღრმიდან (რომელიც თავისთავად უსასრულობაა) ამოსჭვივის



იდუმალი სიბნელე, თითქოს მეტაფიზიკური სივრცე, მაგრამ ამასთანავე ერთობლიობაში იქმნება იგავური მინიშნება ვაზის ლერწსა და მტევნებზე, რაც პირდაპირ კავშირშია ტრაპეზთან – საღვთო სუფრასთან, სადაც სულიწმინდის გარდამოსვლა ღვინოს უფლის სისხლად აქცევს. ტრაპეზის ქვედა კედელზე, სვეტების ჩამოსწვრივ წრე-ბურთებისაგან იქმნება თავისებური ორნამენტული რიგი, რომლის ელემენტებიც უკვე მარგალიტს მოგვაგონებს (“მარგალიტი ობოლი” – იგავურად იგივე ქრისტე-ნათელი); წმინდანთა თვალებში ჩასმული წრეებიც მათი სულების მარადიულობაზე ორიენტირების მაჩვენებელია (წრე-მარადიულობა), რადგან სანთელი გვამისა თვალია (მთ. 6,22), “თვალი განმარტებული” (ანუ წრე-მარადიულობაზე ორიენტირებული) პიროვნების განღმერთობის ნიშანია. აზრობრივ ჟღერადობას იღებს აგრეთვე ტრაპეზის ქვის უმსუბუქესი მომწვანო-მოფიროზისფრო ტონალობა, რომელიც ქრისტიანული სახისმეტყველებით მაღლით გაცოცხლების, ცხოვნების ნიუანსის მატარებელია. გველდესი ბრწყინვალე ნიმუშია იმისა, თუ როგორი მდიდარი შინაარსის კომპოზიციები შეიძლება შეიქმნას სულ მცირე, მაგრამ აზრობრივად მეტაფიზიკური ელემენტების შეფარდებათა ცვლით, მათ შორის – ვაზის გამოსახულებაც, რომელიც აქ თითქმის გეომეტრიულ ნიშანზეა დაყვანილი. და რომ ძველი გამოსახულებები – ერთი შეხედვით უბრალო და ელემენტარული, არსებითად ძალზე ღრმა მნიშვნელობის ტექსტებია, სადაც სულ უმნიშვნელო დეტალსაც კი შეუძლია შექმნას ან შეცვალოს შინაარსობრივი რეგისტრი.

ვაზის გამოსახვის განსაკუთრებულ სახეს ქმნის სვეტიცხოველი, სამთავისი და ანანური – ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების სამი უბრწყინვალესი ტაძარი.

თავი და გვირგვინი საქართველოს ეკლესიისა სვეტიცხოველია. მისი ფუძე კვართია, რომელზედაც ამოსული ხე წმინდა ნინოს ლოცვით შეიცვალა ზეაღმავალ ცეცხლოვან ცხოველმყოფელ სვეტად.

თავისთავად საკვირველია ხის ფენომენი. იგი იზრდება მიწიდან ანუ სიკვდილით სძლევს სიბნელესა და სიმძიმეს და ცისაკენ მიემართება. მას ახასიათებს ვეგეტაციურობა, ანუ ერთი მარცვლიდან ამოდის მრავალი ტოტი და ნაყოფი, რაც ხატია მაღლის მიერ არარსიდან არსად მოყვანებისა. ამასთანავე “მდუმარებითა” და “უძრაობით” იგი გვიჩვენებს საკვირველ მორჩილებას, თავისებურ “ისიხიას”. ასე რომ, ხე (მცენარე) თვისებებითუდავოდ მრავალმხრივი შეგონებისა და ჭვრეტის საგანია განღმერთობის მსურველი ადამიანისათვის. ალბათ, ამის გამო დანერგა იგი უფალმა სამოთხის გულში, როგორც ჭეშმარიტი სიცოცხლის მაგალითი – უწყვეტი სიკეთე, მაღლის გამრავლება, ღვანლი და მდუმარება. მაგრამ სამყაროს ცოდვით დაცემის შემდეგ ჭეშმარიტ სიცოცხლის ხედ იესო ქრისტე გაცხადდა, რომელიც კაცთა ხსნისათვის გადმოენერგა მიწაზე, რათა სიყვარულითა და მორჩილებით გამოეხსნა თავისი ქმნილება.

მაგრამ ქრისტეს – ახალი სიცოცხლის ხის და “მარჯვენით მამისა” ამაღლებას შემდგომ სამყაროს გამოსყიდვისა და შეერთების მისმიერი მაღლი შეინივთა სვეტიცხოველმა, როგორც თავისებურმა კოსმიურმა ღერძმა – მის სიღრმეში დაფლული უფლის კვართი იესოს სიკვდილისა და საფლავად დადების ნიშანია, ხოლო სვეტის თავზე მარადიულად მყოფი “ძველთა დღეთაი” – მკვდრეთით აღმდგარი და ამაღლებული უფლის დიდებისა.

სვეტიცხოველი – უმნიშვნელოვანესი სინძინდე მთელი სამყაროსი – მრავალმხრივ საგულისხმოა ქართული ენის (კულტურის) გააზრებისათვისაც. მისით ცხადდება, თუ რატომ იყო ქართველისათვის მთელი წარმართობის მანძილზე ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმბოლო ხე, როგორც გაუცნობიერებელი მოლოდინი ზოგადად სამოთხის სიცოცხლის ხისა, ისე კონკრეტულად ღვთის ნებით მცხეთაში მო-

ბრძანებული კვართისა და მასზე აღმართული სვეტიცხოვლის წინასწარუნეებაც. ნიშანდობლივია, რომ ახლადმოქცეული ქართლი IV საუკუნეში იერუსალიმში, ჯვრის მონასტრის მინაზე მონიშნავს იმ სინმინდეს, რომელიც პარადიგმულად მისთვის ყველაზე მახლობელია – ეს არის სწორედ იმ ხის ძირი, რომლიდანაც გოლგოთის ჯვარი შეიქმნა.

მაცხოვართან მიმართებით სვეტიცხოველი, როგორც ახალი სიცოცხლის ხე, ქართულ სივრცეში კიდევ ერთი სიმბოლოთი გამოიხატება – ეს არის ვაზი, რომელიც მოციქულთა სწორმა ნინომ სულიწმინდის განბრძნობით ამოიცნო. სწორედ ვაზის ნასხლევისაგან შექმნა მან წმინდა ჯვარი და შეკრა იგი თავისი თმით. როგორც მაცხოვარმა განილო გვერდი კაცობრიობისათვის, რათა მისი სისხლით ზიარებული ადამის მოდგმა აღედგინა და განელმრთო, ასევე ვაზიც უფლის განგებით ბაძავს შემოქმედს და გამოიღებს მტევანს, რომლიდანაც ზიარების ღვინო იწურება. ამრიგად, ვაზი – უფლის სიკვდილის, მსხვერპლისა და სისხლის სიმბოლო – სვეტიცხოვლისა და სიცოცხლის ხის სიმბოლოც გახდა. ამით ისიც გაცხადდა, თუ რატომ დასახა მაცხოვარმა საქართველო ვენახისა და ღვინის სამშობლოდ – როგორც სვეტიცხოვლის სამკვიდრებელი და ქრისტიანობის ვენახი, რომლის მფარველიც ღვთისავე განგებულებით დედა ღვთისმშობელია – ედემში დანერგული ჭეშმარიტი ვენახი.

ალბათ ამ კონტექსტში უკვე სრულიად გასაგებია, თუ რას გამოხატავს სვეტიცხოვლის ფასადებზე რელიეფური ვენახი. ეს დიდებული ტაძარი მართლაც გამორჩეულია ამგვარი რელიეფებით როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ და განსაკუთრებით, სამხრეთ ფასადებზე. მიუხედავად იმისა, რომ რელიეფები XI საუკუნისაა, იგი გამჭვირვალედ ავლენს თვით ტაძრის თავდაპირველი სინმინდის არსს – ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, მაცხოვრის, სიცოცხლის ხისა და თვით სვეტიცხოვლის კრებითი, ერთ სხეულად შერწყმული სიმბოლო და არა უბრალოდ ვაზის დეკორატიული სახე. ამ განცდას განსაკუთრებით სამხრეთ ფასადის გამოსახულება გვიქმნის: ტაძრის ოქროსფერ ქვის კედელზე, როგორც მზვარეში, ამზრდილია ვაზის ორი ნერგი. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს თვით ქვის ფერი – საკვირველი ინტონაციის წითელი. მისი ფორების სიღრმიდან ამოსჭვივის წითელის ცეცხლოვანება, ოქროს უხრწნელება და ლაჟვარდის იდუმალეობა. ქვეყნიური უთვალავი ფერადოვნების ეს სამი საწყისი ფერი ერთ ძონისფრად შენივთებულა, როგორც სამეფო პორფირი, რომელიც მოსავს მეუფისავე მსხვერპლის სიმბოლოს – ვენახს. აქ საკვირველად შენივთებულა ქრისტე – ტარიგი – სიცოცხლის ხე. თვით ორივე მცენარე არაჩვეულებრივად პლასტიკური მეტყველებისაა. მძლავრი ღეროს ორივე მხარეს სიმეტრიულად გამოუსხამს სამ-სამი მტევანი, რომელიც ენერგიულად ნაზარდი ყლორტი-ფოთლიდან ამოსულა. თვით ვაზი ბოლოვდება სამყლორტიანი, სახეობრივად მრავლისმეტყველი კენწეროთი; უპირველეს ყოვლისა, იგი გვახსენებს სამ წმინდა მცენარეს – საროს, ფიჭვსა და ნაძვს – ერთ სხეულად შენაკვთულს; აგრეთვე იმ სიცოცხლის ხეს, რომელიც ქართლში მიუვალ კლდეზე იყო ამოსული და უკვდავებას ანიჭებდა მაზიარებლებს და რომლიდანაც გამოიჭრა სამი ჯვარპატიოსანი (იგივე ძელი ცხოველი); სიღრმისეულად კი იგი ამასთანავე გამოსახავს არსება-განუყოფელი ღმერთის სამპიროვნულობისა, რის შეგრძნებასაც აძლიერებს ფოთლის ყოველი წილის ბოლოთა განსრულება უსასრულობის მომნიშვნელი წრეებით. უსასრულობის ნიშანია ხის ძირთან გამოსახული მრავალნაწილიანი ვარდულიც, რომლის ქვეშაც მორჩილებით განოლილი ლომი კიდევ უფრო აძლიერებს საღვთო მეუფების ნიშანდებას. საკვირველია თვით მცენარის ძირი – სფერულად შეკრული სხვილი, რომელზედაც, როგორც ხარისხზე, ისე ასვეტილა ვენახი ცხოველი. მისგან გამომავალი სამი წვეთისებრი ფესვი კი ისევ უფლის კვართის იგავმიუწვდომელი საკრალიაა.

სვეტიცხოვლის ვაზის რელიეფი (რელიეფები) არსობრივად ტიპიური ნიმუშია სიმბოლოური სახისმეტყველებისა, რომელიც კიდევ ავლენს, ასაჩინოებს სინმინდეს და ამასთანავე მისტი-

კური საბურველითვე იფარავს მას. იგი იმ ოდენობით ეხსნება ადამიანს, რამდენის დატევნაც მის გულს შეუძლია.

სვეტიცხოვლის დასავლეთ ფასადზე გამოსახული ორი ვაზიც ვენახის თემის ვარიაციაა, რომელიც ამასთანავე ათვალსაჩინოებს ცოცხალი ვაზის პლასტიკისა და მისი მეტაფიზიკური განყენებულობის შერწყმის უდიდეს სიბრძნეს.

კომპოზიციით გამორჩეულია აღმოსავლეთ ფასადიც. ამ პერიოდის ქართული ეკლესიებისათვის ტიპიური დეკორაციული თაღნარი მთელ ტაძართან ერთად მას ხუთ საფეხურად მოსაზღვრავს. თაღის თხემში აღ,ართულია ღერო – სიცოცხლის ხე, რომლიდანაც გამოსხმული ორი მტევანი დედამიწისკენ ეშვება. ხის სხვილის წრიული ბუნი ოცდაოთხფოთლიან ვარდულს ბადებს (რიცხვი სანინასწარმეტყველო), რომლის განსრულდება ფარშევანგის (უხრწნელობისა და უკვდავების სიმბოლო) ბოლოსავით გაშლილი თორმეტი სხვიით (რიცხვი სამოციქულო). სვეტიცხოველიც ხომ თორმეტი მოციქულის სახელზე აგებული კათოლიკე ეკლესიაა. აქ სიცოცხლის ხე – ვაზი აცხადებს ძველი და ახალი აღთქმის (წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა) ერთობას, სიმბოლოა ქრისტეს ეკლესიისა და ამასთანავე მინიშნება თვით ტაძრის უმთავრეს სინმინდებზე – ცხოველმყოფელ სვეტზე, როგორც კოსმიურ ღერძზე.

გამორჩეული სახისმეტყველებისაა სამთავისიც (1030 წ.), რომელიც ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების საეტაპო ძეგლია. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მისი აღმოსავლეთ ფასადის დეკორაციაა. ტრადიციული ლილვები ხუთ თაღნარად შემოსაღტავს მთელ ფასადს. ცენტრალურ თაღში, ამალღებული ოთხკუთხა სარკმლის თავზე ჯვარია გამოსახული. იგი, წრეზე დაბრძანებული, აშკარად ძლევის შინაარსის მატარებელია. ძლევის ინტონაციას აგრძელებს და ამტკიცებს მთავარი თაღიდან გამომავალი ორი მომცრო ლილვიც, რომელიც დინებით ეშვება რა ქვევით, ქმნის პატარა ტოლმკლავა წრიულ ჯვრებს, რომელიც ამასთანავე გვაგონებს ყურძნის მარცვლებს თუ ვაზის ახლად გაშლილ ყვავილს. ხოლო სარკმლის ქვეშ სიმეტრიულად გამოსახული ორი რომბი, გულში აყვავებული გირჩით, აშკარად მინიშნებაა სამოთხისეულ მინაზე. ასე, რომ ამ უაღრესად დახვეწილ საფასადო დეკორში მთელი თავისი ნიუანსებით თვალწინ წარმოგვიდგება განედლებული ჯვარი, როგორც სიკვდილითა სიკვდილის ძლევის ხატი, ანუ ახალი სიცოცხლის ხე, რომელიც ვენახად გარდაისახება. ვენახის თემას აძლიერებს მცირე ჯვრებთან ერთად ერთ კუნწულად შეკრული ყურძენი და ბროწეული, რომელიც ფასადის შემომსაღტავი წამყვანი ლილვის განსრულებაა, როგორც ნაყოფი მცენარისათვის. მათი ერთობა (ყურძნისა და ბროწეულისა), რომელიც უკვე ბანას ტაძარზე ვიხილეთ, კიდევ უფრო განავრცობს გამოსახულების შინაარსს, რადგან იგი – ისრაელისათვის აღქმული მიწის სიმბოლო – სამთავისის ფასადის მთლიან კონტექსტში არსებითად გაჟღერდება როგორც ჭეშმარიტი აღთქმული მიწის, ანუ სამოთხის, ნიშანთაგანი.

სამთავისის ფასადის უბრწყინვალესი ელემენტია ფასადთა შეერთების წახნაგზე გამოსახული აყვავებული ვაზის მძლავრი პლასტიკური მოტივი. აქ საფასადო ფართო ლილვი იმგვარ გრეხილს ქმნის, რომ იქცევა ვენახის ღონიერ რქად, რომლის გულშიც მკვრივი მტევანია დაშვებული. რქის გრეხილის შიგნით და გარეთ ამოყრილია ენერგიული ყლორტები, რომელიც ოსტატს უხვად შეუმკია ფოთლებით. ეს უკანასკნელი კვირტიდან დაწყებული ვაზის ფოთლის ვეგეტაციის ყველა ეტაპისა და ჭრილის საკვირველი ასახვაა, მაგრამ ამასთანავე ფასადის ერთიანი მხატვრული წყობის შესაბამისად აყვანილია უმტკიცესი წესრიგის ხარისხში, როდესაც სრუქტურა უკვე საღვთო ჰარმონიის ენით ინყებს მეტყველებას.

სამთავისის ფასადის სიცოცხლის ხე - თავისი მასშტაბურობით ერთ-ერთი გამორჩეული სამა-

რთმადიდებლოს პლასტიკის ნიმუშებს შორის – უდავოდ ქართლის მოქცევისა და ცხოველი სვეტის სინმიდის სისხლხორცეული გამოხატულებაა. აღსანიშნავია, რომ ქართული კულტურული პარადიგმის ეს უმნიშვნელოვანესი სიმბოლო გამოთქმულია ეკლესიაში, რომელიც, თავის მხრივ, მიჩნეულია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ერთ-ერთ დაგვირგვინებადაც, სადაც მრავალნაწილიანობა უდახვეწილეს მთლიანობად არის ჩამონაკვთული. ეს უდავოდ მეტყველებს მაშენებლის – ილარიონ სამთავნელის – სულიერი წვდომის სიღრმეზე. ამ კონტექსტში ყურადღებას იპყრობს სამთავისის ფასადის ე. წ. “ფასკუნჯის” ანუ ფანტასტიკური ლომ-არწვის გამოსახულებაც (უფრო, სწორად, გამოსახულებები, რადგან ამჟამად დაკარგულია მეორე ანალოგიური ფიგურა, რომელიც სიმეტრიულად იყო გამოსახული). უძველესი კულტურებიდან მომდინარე ეს სიმბოლო ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში სამეუფო ძლევის (ლომი) და სულიერი სიმაღლის (არწვი) შინაარსით აღივსო, ამიტომ იგი ფართოდ გამოისახებოდა ბევრგან. მაგრამ სამთავისის ფასადზე, ცხოველმყოფელ ხესთან კონტექსტში, იგი ახლებური ძალით იწყებს მეტყველებას. კერძოდ “ქართლის მოქცევის” თანახმად, ძუ ლომი და არწვი (ორბი) წმინდა ნინოს მეტაფორაცაა: “ვხედავ, შვილო, ძალსა შენსა, ვითარცა ძალსა ლომისა ძუვისასა, რომელი იზახებნ ყოველსავე ზედა ოთხფეხსა, გინა ვითარცა ორბი დედალი, რომელი აღვიდის სიმაღლესა აერთასა უფროის მამლისა...” (შატბ. 330). ამრიგად, უდავოა, რომ ეს ფასკუნჯი, რომელიც ამასთანავე მახარებელთა სიმბოლოებითაა შედგენილი, “სულისა წმინდისა ქნარის” – წმინდა ნინოს – სამოციქულო მისიასაც გამოხატავს, რაც აფართოებს სამთავისის ფასადის სემანტიკურ სივრცეს. იგი გაცხადდება, როგორც ქართლის მოქცევის ვაზით დაქარაგმებული კოსმიური, მონუმენტური ნიშან-სიმბოლო.

ქართლის მოქცევისა და ვენახი-სიცოცხლის ხის თემა შემდგომაც მეტ-ნაკლებად აისახება საფასადო პოლიტიკაში. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მეტეხის სამხრეთი კედელი, სადაც დეკორაციულ თაღნარში მტევანია ჩართული (ამჟამად სამთავისის გავლენით).

განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს ანანურის ღვთისმშობლის ტაძარი (XVII ს.). მის სამხრეთ და დასავლეთ ფასადებზე გამოსახულია დიდი, აყვავებული, მსხმოიარე ვენახი, რომლის ცენტრშიც გოლგოთის ჯვრები აღმართულა. ეს გამოსახულებანი ამჟამად სვეტიცხოვლის რელიეფებითაა შთაგონებული, მაგრამ XVII საუკუნეში იგი ქართველთათვის იმ ეროვნული სინმიდის შემახსენებელია, რომელიც ქართლის ცხოვრების (ანუ “ცხოვნების”) არსს მონიშნავს. აქ ლოცვასავით აღვლენილა ქვეყნის სულიერი გადარჩენისათვის ამოტივტივებული მეხსიერება. იგი აცხადებს ქართველი ერის ურყევ სურვილს – იყოს მტკიცე ქრისტეს მცნებათა დაცვაში, როგორც წმინდა ქეთევან დედოფალი, რომლის ნაწამებმა სხეულმაც ღონეგამოცლილი ქვეყანა რვალივით შეამტკიცა.

ვაზის გამოსახვის შესანიშნავი ნიმუშია ბაგრატის ტაძრის სამხრეთი კარიბჭე, კერძოდ, მისი ერთ-ერთი სვეტისთავი. მასზე გამოსახული ვერძი ქრისტე-მსხვერპლის სიმბოლოა. ვერძის პირიდან გამოდის ვაზის რქა, რომელიც მძლავრად ვითარდება სიბრტყეზე. აქ მტევნის ვიტალურობა უმაღლესი განზოგადების ხარისხშია აყვანილი. მაგრამ ბაგრატის კაპიტელის ორნამენტი განსაკუთრებით საგულისხმოა იმითაც, რომ ვირტუოზულ ვარიაციას გვიჩვენებს – ერთ რტოზე გამოკვეთილია ვეგეტაციის სხვადასხვა ეტაპი, შესაბამისად, სხვადასხვა რაკურსით, ზომით თუ რიტმული ფორმულით. ფაქტიურად აქ მოქცეულია მთელი ქართული მცენარეული ორნამენტის სახეობრივი გასაღები – იგი ამჟამად შთაგონებულია ვაზის ფოთლით და მისით საზრდოობს. სწორედ ამიტომ ამოიკითხება ამ მთავარი მცენარის სახე თითქმის ყველა ორნამენტში – იქნება ეს ზედაზნის თუ წეროვნის ქვის პლასტიკა, ელესას ხის კანკელის ჩუქურთმა თუ ქართული ტაძრების ფასადები, რომელთა ორნამენ-

ტი ნალკოტივით აყვავებულა; ანდა სწორუპოვარი ქართული ჭედური ორნამენტი, რომელიც XI-XIII სს. განსაკუთრებული ვარიაციულობით გამოირჩევა თუ სხვა. ყოველივეს საფუძველი ოდინდელი ქართული ვენახია, რომელიც ქართულ ხელოვნებაში, გაფოთილი და აყვავებული, ჭეშმარიტი ვენახის – ქრისტეს დიდების მლალადებელი გამხდარა. ამიტომ უმეტესად ქართული მცენარეული ორნამენტის აღქმისას გვიჩნდება განცდა, რომ განყენებულად ვაზს უყურებ, დამოუკიდებლად იმისა, გამოისახება თუ არა მტევანი. ამის ერთ-ერთი ტიპიური მაგალითია სამთავროს ჩრდილოეთ ფასადის ორნამენტი, სარკმლების თავზე (თაღში), მძლავრი ღეროს ორნამენტული გრეხილი აშკარად ვენახის რქის განცდას ბადებს. აღარაფერს ვამბობთ პირდაპირ მინიშნებებზე, როდესაც ვაზი ერთიან დეკორაციულ სისტემაშია ჩართული. მაგალითად, ნიკორწმინდის გუმბათის სარკმლის საპირე, ან “ჯვრის ამალღების” კომპოზიცია კარიბჭეში, ოშკის სამხრეთ კარიბჭე და ჩრდილოეთ ფასადი, იშხნის კაპიტელის ორნამენტული მორთულობა და სხვა.

სტელები

ვაზის გამოსახვის განსაკუთრებულ მაგალითებს გვაძლევს ადრექრისტიანული პლასტიკის ძეგლების ისეთი თვითმყოფადი წრე, როგორიცაა სტელები. ეს არის რელიგიური დანიშნულების ქვის სვეტები, რომლებიც მძლავრ ბაზისზე აღმართულა და გვირგვინდება ძლევის მიმანიშნებელი ჯვრით. სამწუხაროდ, სტელებმა ჩვენამდე ძალზედ ფრაგმენტული სახით მოაღწია, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მრავალმხრივ საინტერესო ინფორმაციას გვანვდის. უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ სტელა – როგორც რელიგიური ხელოვნების ფორმა – ზოგადქრისტიანულია. იგი, ვერტიკალურად აღმართული, ძლევის სიმბოლოა და ამდენად, ქრისტიანობის ტრიუმფის თავისებური “ობელისკი”.



სტელების გავრცელებას საქართველოში უდავოდ ღრმა შინაარსი უნდა ედოს, კერძოდ, თვით სვეტიცხოველი, რომელიც არსებითად არის სვეტი ძლევისა, ცისა და მიწის გამაერთიანებელი და ა. შ. სწორედ ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ქვა-სვეტებმა საქართველოში ზოგადქრისტიანული შინაარსი ეროვნული ეკლესიისათვის სპეციფიკურ ნიშან-სიმბოლოებით გამოხატა. უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ აქ წამყვანია განედლებული ჯვრის თემა, რაც, ცხადზე უცხადესია, ქართველისათვის ქართლის მოქცევის წყაროდან მომდინარეობს. ისიც ბუნებრივია, რომ განედლებული სიცოცხლის ხე ვაზად გარდაისახება იმ ქვეყანაში, რომლის ქრისტიანობის სიმბოლოდაც მოციქულთა სწორმა ნინომ ჯვარი ვაზისა დასახა. თავშივე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი კულტურისათვის სისხლხორცეული ეს მოტივი სხვადასხვა სტელებზე სავადასხვა ინტერპრეტაციით გამოისახება. ამგვარი ვარიაციულობა აშკარად მეტყველებს თვით ოსტატთა უდიდეს შინაგან თავისუფლებასა და შემოქმედებითობაზე, რაც თავისთავად გულისხმობს სიმბოლოთა ენის ღრმა ფლობას.

უპირველეს ყოვლისა, განვიხილოთ ბრწყინვალე ნიმუში ხანდისის სტელისა, რომელიც, სამწუხაროდ, უკვე აღარ არსებობს. შემორჩენილია მხოლოდ სვეტი (დამაგვირგვინებელი ქვის და ბაზისის გარეშე). სვეტის ოთხივე ნახნაგი შემკულია რელიეფებით, რომლებიც ქრისტიანული კოსმოგონიის შესაბამისად რეგისტრებად იყოფა. ამჯერად ყურადღებას მივაპყრობთ ვაზის ორნამენტს, რომელიც ღვთისმშობლის რეგისტრშია გამოსახული. აქ ბუნებრივად ტრანსფორმირდება თვით მცენარის ვიზუალური თვისებები. ვაზის ხვია რა ლერწი გადმოცემულია ტალღით, უსასრულობის სახე-სიმბოლოთი. თვით ვაზის კავი (უღვაში), რომელიც ეხვევა და მცენარეს ამაგრებს, გამოხატულია პატარა სპირალების სახით, რაც ზრდისა და განვითარების ნიშნებია. ყლორტზე ჩამოკიდებული სავსე მტევანი შევსებულია მრგვალი, მსხვილი მარცვლებით. საგულისხმოა ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფოთოლი, რომელიც მაყურებლის მიმართ უჩვეულოდ იხსნება და ქმნის რომბისებურ ფორმას, მასში ჩაკეცილი სიბრტყეებით კი ჯვარი იქმნება, ანუ მტევანთან ერთად მითითებაა მსხვერპლსა და ნაყოფზე და ბოლოს, ელევანტური ყლორტი გვირგვინდება შროშანის დახვენილი ყვავილით, რომელიც ღვთისმშობლისაკენ იხრება. ეს, ერთი შეხედვით, უჩვეულო განსრულება არსებითად ღრმა სიმბოლოური შინაარსისაა. ქრისტიანული სახისმეტყველების პირობითობა უშვებს სხვადასხვა მცენარის ერთ სხეულად შეკვრას. ხანდისში შროშანი არაერთმნიშვნელოვანია. იგი გენეზისით მომადინარეობს სპარსული სივრციდან, სადაც უმაღლეს ძალაუფლებაზე მიანიშნებდა. ქრისტიანული მსოფლმხედველობით, უმაღლესი მპყრობელი უფალია, ამიტომაც შროშანი აქ სწორედ უფალს (კერძოდ, ქრისტეს) განადიდებს. ვაზის გამოსახვა ღვთისმშობლის რელიეფის გვერდით ამ ყვავილის სემანტიკას კიდევ უფრო აკონკრეტებს, კერძოდ, “ქება-ქებათაგან” მოკიდებული, შროშანი გაიაზრება ყოვლადმინდას უმანკობის სიმბოლოდაც. თუ ყველაფერს შევაჯერებთ, მაშინ ხანდისის ვაზის გამოსახულება წარმოგვიდგება როგორც ვენახი – ღვთისმშობელი, რომელმაც ‘უმუშაკოდ გამოიღო თავწარსმული’ მტევანი – ქრისტე – მსხვერპლი. ხანდისის სტელაზე გამოსახული ვაზის ეს უმშვენიერესი სახე-სიმბოლო კიდევ იმით არის საგულისხმო, რომ უკვე VI საუკუნეში გვიჩვენებს სრულ ცოდნასა და ფლობას იმ სიმბოლოთა ენისა, რომელმაც XII საუკუნეში დემეტრე II-ს შეაძლებინა, ღვთისმშობლის ცნობილი საგალობელი “შენ ხარ ვენახი” შეექმნა.

ხანდისის ანალოგიურადაა გადმოცემული ვაზი ნათლისმცემლის სტელაზეც, სადაც დამაგვირგვინებლად გვევლინება რვაქიმიანი ვარდული – მარადიულობისა და მერვე დღის სიმბოლო.

ვაზი-შროშანი ვარიაციაა გადმოცემული ტარსონის სტელის ბაზისზეც. მასზე მოცემულია ენერგიული პლასტიკური კომპოზიცია. ცენტრში გამოსახულია რვაქიმიანი ჯვარი, დაგვირგვინებული მარადიულობის მომნიშვნელი რვა წრით. განედლებული ჯვრის აქეთ-იქით ამოსულია ვაზის მძლავრი ღერო მტევნებით; იგი განსრულებულია შროშანი ყვავილით, რომელიც ისწრაფვის რა ჯვრის მკლავებისაკენ, მათ შორის ჩაკეცილა და ძლევის ნიშანს განადიდებს.

პანტიანის სტელის ბაზისი გვიჩვენებს ჯვრის ამაღლებას (დიდებას). აქ ბოლნური ჯვარი განდიდება მფრინავი ანგელოზების მიერ. თვით განედლებული ჯვარი ამოზრდილა ძირიდან – სვეტიდან. იგი სვეტის დაგვირგვინებაა. რელიეფის ქვედა ორი კუთხიდან ამოდის ვაზის ღერო, რომელზედაც ვარდულები, მტევნები და შროშანებია გამოსახული; იზრდება რა ჯვრისაკენ, ვაზი ამკობს მას და განადიდებს, როგორც სიკვდილით სიკვდილის დამარცხების ნიშანს.

სრულიად ორიგინალურადაა კომპონირებული სათხის სვეტის ბაზისი (V-VI სს.). სიბრტყის ცენტრში გადმოცემულია ე.წ. “ბოლნური ჯვარი” წრეში. მას რკალად ეკვრის შროშანის ყვავილები. ძლევის ჯვარი დაფუძნებულია დაბალ ძირზე, რომლის ორსავე მხარეს განედლების ნიშნად ამო-



ყრილია ორი ღერო. ეს ღეროები თანდათან ენერგიულ ფოთლად ტრანსფორმირდება და განსრულდება როგორც გვირგვინოსანი ფარშევანგი, რომელსაც ნისკარტით ყურძნის მტევანი უჭირავს. ეს არაჩვეულებრივად მხატვრული კომპოზიცია სემანტიკური ვარიაციის ძალზედ მახვილგონივრული გადანყვეტას გვიჩვენებს. აქ ჯვარი, მცენარე, ვაზი და ფარშევანგი ერთმანეთს იგივეობის ნიშით უკავშირდება და ქმნის სიკვდილითა სიკვდილის ძღვევის სრულიად ორიგინალურ გამოსახულებას, სადაც ვაზი ჯვართან ერთად ფიგურირებს, როგორც მსხვერპლის შედეგი და მიზანი. ქვის ინტენსიური ძონისფერი აძლიერებს მსხვერპლის ინტონაციასაც და ასევე – მთლიანობაში – საზეიმო იერსაც, რადგანაც სამეუფეო ღვინის ანუ წმინდა ზიარების ძალდაუტანებელ ასოციაციას იწვევს.

ძალზედ საინტერესო მოტივებია დმანისის სვეტზეც. სვეტის მთავარ სიბრტყეზე გამოსახულია განედლებული ჯვარი. იგი ჩანერილია მარადიული წრებრუნვის აღმნიშვნელ რკალში, რომელიც ტრიუმფის განცდას ბადებს. თვით ჯვარი კი ამოზრდილია მცენარიდან, რომლის ორივე მხარეს ვაზის მტევნები ეშვება. უდავოა სიცოცხლის ხისა და ვაზის კავშირი! ამავე სტელის მეორე გვერდზეც ვაზის ორნამენტი ვითარდება. ყურადღებას იპყრობს ფოთლის გადმოცემის ხასიათი. იგი ერთდროულად შროშანსაც გვაგონებს და ისრის პირსაც – დასერილია პარალელური ხაზებით, რომლებიც ენერგიის ტალღებივით გადადის ფოთოლზე, როგორც თავისებური “კოსმოგრამა”.

სრულიად ორიგინალურია ბოლნისის სტელის (VIII – IX სს.) ინტერპრეტაცია. ვერტიკალი მთლიანად კვარცხლბეკზე აღმართულ ძღვევის ჯვრებს (“ბოლნურებს”) უჭირავს. შემორჩენილია სამი ჯვარი. განსაკუთრებით საგულისხმოა გამოსახულების აგება სიღრმეში შეკვეთილი სამკუთხა სიბრტყეებით, რომლებიც კომპოზიციური აგების, ასე ვთქვათ, “პირველადი” ელემენტია. რიცხვი სამი

საკრალურობისა და სიმდგრადის განცდას ბადებს მაყურებელში. ამდენად, ეს მფეთქავი, ცოცხალი გამოსახულება, შედგენილი ერთი შეხედვით მარტივი ელემენტებისაგან, არსებითად ღრმა მისტიკური დატვირთვის მქონეა. ეს კიდევ უფრო ცნაურდება სტელის მეორე სიბრტყეზე, სადაც ძლევის ჯვრის კვარცხლბეკიდან ეშვება უზარმაზარი რელიეფური მტევანი – სიმბოლო ზიარებისა და ეკლესიისა. ანუ აქაც, ისევე როგორც სხვა სტელაში, ოსტატი ქმნის სრულიად ორიგინალურ კომპოზიციას და, შესაბამისად – ვაზის გამოსახვის ახალ ინტერპრეტაციას.

ჭედურობა

ვაზის ხილულ და მეტაფიზიკურ ბუნებას თავისებურად ასახავს ქრისტიანული ხელოვნების ისეთი წამყვანი დარგი, როგორიცაა ლითონმქანდაკეობა, გამორჩეული თავისი თვითმყოფადობით.

როგორც ანალიზმა გვიჩვენა, ქართული მცენარეული ორნამენტი უმეტესად ვენახითაა შთაგონებული და წარმოადგენს მის უმაღლეს დონეზე აბსტრაგირებას. უდავოდ ვაზის ფოთლის სტილიზაციაა ის ხუთწილიანი ფოთოლიც, რომელიც სპირალურად დახვეული წრეების უწყვეტ ღეროზეა ჩანერილი. ეს ორნამენტი, რომელიც თავისი სქემით ზოგადქრისტიანულია, ქართული ჭედურობის ნიმუშებში უჩვეულო მრავალფეროვნებით, დაუსრულებელი ვარიაციებით ხასიათდება – არც ერთი ნიმუში მეორეს არ იმეორებს (განსაკუთრებით XI საუკუნეში).

არაჩვეულებრივი დახვეწილობით გამოირჩევა სახელგანთქმული ანჩისხატის ბეჭა ოპიზარისეული მოჭედილობა, სადაც ვაზის ორნამენტი უზადო მათემატიკურ ჰარმონიამდეა აყვანილი.

ვაზის სტილიზებული ორნამენტიცაა შემკული ხახული ღვთისმშობლის ხატიც. მისი მოჭედილობა წმ. დავით IV აღმაშენებელმა და მისმა ძემ – დემეტრე II-მ – “შენ ხარ ვენახის” ავტორმა – დაუკვეთეს. მავედრებელი ღვთისმშობლის ხატი მოოქრულ და ორნამენტებით შემკულ ვერცხლის კიდობანშია





ჩაბრძანებული. განსაკუთრებით საგულისხმოა თვით ხატის სულიერი კონტექსტი. კერძოდ, დედა ღვთისა – ვენახი კეთილი, რომელმაც გამოიღო წმინდა მტევანი – ქრისტე – წარმოდგენილია ვენახისავე ორნამენტის ნიაღში. ეს სამოთხის სურათი ამასთანავე თავისებური აბსტრაქციაა საქართველოსი, როგორც ღვთისმშობლის ნილხვდომილი ქვეყნისა და თვალხილული განცხადება თვით საგალობლის შინაარსისა.

მონუმენტური მხატვრობა

ვაზი და ღვინო გვხვდება ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაშიც, მაგრამ არც თუ ისეთი ინტენსივობით, რადგან საეკლესიო ხელოვნება მთლიანად მიძღვნილია ჭეშმარიტი ვენახისადმი – ქრისტეს, ღვთისმშობლის, მოციქულებისა

და სხვა წმინდანების გამოსახვისაკენ. მიუხედავად ამისა, გვაქვს რამდენიმე საგულისხმო მაგალითი.

აღსანიშნავია ბოჭორმის წმ. გიორგის ტაძრის (X-XI სს.) მოხატულობა (XI-XII სს მიჯნა). იგი ქართული ფრესკული მხატვრობის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მაგალითია და შესაძლოა, დავით აღმაშენებლის დაკვეთითაც კი იყოს შესრულებული.

ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ აფსიდის კონქში გამოსახულია უფლის პირველი სასწაული – ქორნილი კანაში, სადაც წყლის ღვინოდ გადაქცევა მოხდა. ბოჭორმის სცენა ამ სასწაულს სრულიად თავისებური ინტერპრეტაციაა, რა თქმა უნდა, კანონიკის დაცვით. კონქის ერთ მხარეს საყდარზე დაბრძანებულია მაცხოვარი, მეორე მხარეს კი სავარძელში ზის თამადა. გამოხატულია თამადის მიერ ღვთისაგან ნაკურთხი ღვინის გასინჯვის მომენტი. სცენა დრო-ჟამისაგან მნიშვნელოვნად დაზიანებულია; მთლიანად დაკარგულია ცენტრიც, სადაც ღვთისმშობელი იყო გამოსახული, მაგრამ დარჩენილია მაინც ძალზე საგულისხმო ფრაგმენტები; კერძოდ – ტრაპეზი, რომელიც, ალბათ მხატვრის თანადროული ლხინის სურათს გვიჩვენებს: მოვარდისფრო-გამჭვირვალე სუფრაზე დალაგებულია სხვადასხვა ფორმის ჯამ-ჭურჭელი, დანები, თასები, აგრეთვე პურის ნაჭრები; განსაკუთრებით კი ყურადღებამისაპყრობია დაკლული ბატკანი – ცალკეა ტანი, თავი კი ერთ-ერთ მეინახეს უჭირავს. იქვე დევს ყბის ძვალიც. სცენა არაჩვეულებრივად მეტყველია. ფრაგმენტულობის მიუხედავად, იგრძნობა მოწვეულთა შორის ცოცხალი გადალაპარაკება. გამორჩეულია თამადა – პურის უფალი – დარბაისელი ჭაღარა კაცი, რომელიც საკარცხულზე დაბრძანებულია. ერთი ხელით სუფრაზე მიუთითებს, მარჯვენით კი – მისთვის მირთმეულ ჭიქაზე, რომელშიც აშკარად წითელი ღვინო ასხია. კონტექსტის მიხედვით, ღვინის გამოსახულება, ამასთანავე, მიანიშნებს ქრისტეს სისხლზე, წმინდა ზიარების დროს რომ განაღმრთობს ადამიანს. ქრისტე – ტარიგზე ირიბად მეტყველებს აგრეთვე დაკლული ბატკანიც. საოცარი სცენაა, როგორც კონკრეტულობითა და რეალობაზე გულმოდგინე დაკვირვებით, აგრეთვე მისი გააზრებისა და ინტერპრეტაციის სიღრმით, რაც ქართული საეკლესიო მხატვრობისათვის ტიპიურია. ბოჭორმის მაგალითი ქართული ტრადიციული ლხინის უნიკალური გამოსახულებაა.

ანალოგად შეიძლება მივიჩნიოთ აგრეთვე იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის ჩრდილოეთ მკლავში გამოსახულია სცენა წმინდა გიორგი მიერ მშობლებისათვის ტყვის დაბრუნებისა. გამოსახულია

მომენტი, როცა დიდმონამემ გამოსხნილი ყმანვილი ცხენზე შესმული დაუბრუნა ოჯახს. ჩვენთვის საგულისხმოა ოჯახის წევრები და მიგებებული ტრაპეზი. მოხუცის, ქალის, მამაკაცისა და მსახურთა ფიგურები საინტერესოა როგორც მხატვრული, ისე ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით. განსაკუთრებულ ყურადღებას კი იპყრობს ტაბლა – დანებით, პურის ნაჭრებით, მთლიანი ბეჭით და ა. შ., ეტყობა, გამოსახულია თანადროული ღვინის ფრაგმენტი. სუფრაზე ხაზგასმულად იკვეთება ორი გამჭვირვალე ჭიქა წითელი ღვინით, რაც პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით ქართველისათვის ზიარებაზე მითითება უნდა ყოფილიყო.

ნაბახტევის “განკითხვის დღის” ფრაგმენტში სამოთხის ნათელი სივრცე მთლიანად ბრონეულისა და ვაზის აყვავებული, მსხმოიარე ხეებითაა შემკული. მის წიაღში ქრისტიანული ტრადიციისამებრ ნაჩვენებია ჭეშმარიტი ვენახი – დედაღვთისა – გამომღები ჭეშმარიტი მტევნის – იესო ქრისტესი. სამოთხე ხომ ის მიწაა, რომელიც ჯერ კიდევ განკაცებამდე აღუთქვა უფალმა ისრაელს, რისი სიმბოლოც ვაზი და ბრონეულია (ბანა და სამთავისი).

კიდევ ერთი მაგალითი – დავით აღმაშენებლის ფრესკა გელათის ღვთისმშობლის ტაძარში. დიდი მეფის სამოსი მორთულია ვაზის იმგვარი გამოსახულებით, რომელიც ერთდროულად ყვავილსაც გვაგონებს და ნაყოფსაც. ამასთანავე იგი თავისებურად გარდამავალია გირჩასა და მტევანს შორისაც. მთლიანობაში ორნამენტი საგულისხმო სიმბოლურ-სახისმეტყველებით კონტექსტს იძენს როგორც ტაძრის პატრონთან – ღვთისმშობელთან – მიმართებით, ისევე თვით დავით აღმაშენებლთან.

ხეზეკვეთილობა (ვაზის კარი)

არქივმა შემოგვინახა ერთი უმნიშვნელოვანესი ფოტო – ეს არის კახეთის იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის აღსავლის კარი, რომელიც შემდგომ სიონის საეკლესიო მუზეუმში მოხვედრილა. სამწუხაროდ, მისი ადგილსამყოფელი დღეისათვის უცნობია. იგი – მთლიანად ჭვირული და მაქმანივით ფაქიზი, ამასთანავე შინაგანად ძლიერი – დაფარულია წრეებით, რომელთაგან ამოსული ნახევარწრეები თითქოს ტალღებივით ავრცელებს ენერჯის ჭავლებს, რაც საღვთო მადლის აღმოცენების თავისებური “დიაგრამაა”. აქ, უბრალოებისა და განყენებულობის თანაარსებობაში, გამოხატულია ქართული პლასტიკური მეტყველების კონსტანტა (როგორც უძველესი რელიეფებისა და ჭედურობის, ისე გვიანი ხეზეკვეთილობის); მაგრამ ეს ფენომენი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კონტექსტში იძენს: ვენახის ერთიანი მერქნიდან გამოკვეთილი კარი მოწმობს, რომ ვაზი საუფლო მცენარეა; მასში საოცარი ცხოველმყოფელობით თანხვედება ედემის სიცოცხლის ხე და ქრისტე-ტარიგი, და ბოლოს, იგი ქორონიკონის დინების მიღმა აღსავლის კარში ამოზრდილა, როგორც წმინდა ნინოს ვაზის ჯვრის მორჩი – მისი მრავალჟამიერი სიცოცხლის უბრალო და ანონიმური მოწმე, ცისა და მიწის შემაერთებელი.

საეკლესიო ნაქარგობა

ქართული საეკლესიო ნაქარგობა უპირატესად ქრისტიან ქალთა შემოქმედებაა. ქალის ხელით იქსოვებოდა და იქარგებოდა სამღვდელმთავრო სამოსი, კრეტსაბმელები, გარდამოსხნები, დაფარნები. ქალი ზოგადად კრძალვით იყო განშორებული საეკლესიო ხელოვნებისაგან, მაგრამ არსებითად მისი თითებით შეთხზული და შემკული ქსოვილები ყველაზე ახლოს იდგა უფლის განკაცების, ჯვარცმისა თუ აღდგომის იმ უდიდეს საიდუმლოსთან, რომელიც მართმადიდებლურ ტაძარში ოდითგანვე

ხორციელდება. ღვთისმშობელიც ხომ ძონეულს ართავდა, როდესაც უფლის განკაცება ეხარა. ქალის ხელით ნაქარგი ეგებება წირვისას დაბადებულ ტარიგს და, როგორც ბეთლემის მღვიმეში შობისას, მასში ეხვევა მაცხოვარი; ქალის ხელით ნაქარგი კრძალვით მოსავს ჯვარცმული უფლის სხეულს ტრაპეზზე; ხოლო შემდეგ, როგორც მენელსაცხებლე დედები აღდგომის ხარებისას, სიხარულით ეგებება მას ისევე, როგორც იერუსალიმის წმინდა სივრცეში.

დედათა ხელოვნების ეს მართლმადიდებლური თვისება განსაკუთრებით გამოვლინდა საქართველოში, სადაც ქალს იმთავითვე ღვთისწინაშე მოვალეობის გამორჩეული პატივი ჰქონდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს ქვეყანა ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის ნილხვედრია და მისი კალთითაა დაცული. ქვეყნის მოქცევის მისიაც ხომ წმინდა ქალწულ ნინოს ეტვირთა. სწორედ მას გადაეცა ღვთის ნებით “ათნი სიტყუანი მსგავსადვე ფიცართა მათ ქვისათა მოსეს ზე” (საბანინი, 127), სადაც ეწერა: “არცა მამაკაცება, არცა დედაკაცება, არამედ თქუენ ყოველნი ერთ ხართ” (გალ. 3,28). და მართლაც, ქართული ნაქარგობა ამ სიტყვების უტყუარი მტკიცებაა – ეს საკვირველი ხელოვნება დიდი უბრალოებით აერთებს ოქრომჭედლობას, ფერწერასა და რელიეფს – ფერადონებით ის ხატსა ჰგავს, ოქრომკედისა და ვერცხლმკედის გამოყენებით – საიუველირო ხელოვნებაა, ხოლო თვით ნაქარგის სიმტკიცითა და შენივთულობით ტოლს არ უდებს ადრეულ რელიეფებს, ანუ საკვირველად აერთიანებს ერთ სხეულად ხელოვნების სხვადასხვა დარგს.

თვით ქართული საეკლესიო ნაქარგობის სახისმეტყველება ზოგადქრისტიანულის არსებითი გამოხატულებაა, ამიტომ ბუნებრივია, რომ ვაზმა მასში განსაკუთრებით “იყარა ყლორტი”. უპირველეს ყოვლისა ეს არის ჯვრისა და ვაზის ერთობა, რომელიც უძველესი რელიეფების განედლებული ჯვრების ახლებური გამოხატულებაა; მაგრამ აქ იგი სხვაგვარად არის მოცემული. თუ რელიეფი კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის შერწყმის უდიდეს კულტურას ავლენს, ნაქარგობაში გვიანი საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი დეტალური თხრობა და ვიზუალიზმის მომძლავრებაა დაფიქსირებული, მაგრამ დროის ეს ნიშნები ისეთი გემოვნებითა და ღრმა სულიერებითაა განცდილი და განწმენდილი, რომ ნატამალითაც არ კარგავს მეტაფიზიკურობას. პირიქით, ძირეული სახეობრიობა მასში უჩვეულო ინტენსივობით ამეტყველებულა: ფარჩის სილურჯე ზეციური იდუმალების მომასწავებელია, მენამულს სამეუფეო სისხლის ჟღერადობა აქვს, ოქრო საღვთო უხრწნელების მოწმობაა, ოქროსა და ვერცხლის ერთად თანაარსებობა – ქრისტესა და ღვთისმშობლის სიმბოლური ერთობა და განკაცების დიდება; მარგალიტი ქრისტეს სიმბოლოა – თეთრისა და ცისარტყელის ელფერთა ერთობით იგი განასახიერებს განკაცებით შეერთებულ სასუფეველსა და სოფელს, და რა გასაკვირია, რომ ამგვარ მტკიცე ქრისტიანულ შემოქმედებაში წამყვანი სახე ვენახია – ქრისტეს ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლო და წმინდა ნინოს ჯვრის სხეული.

საკვირველია ნაქარგობაში თვით ვაზის გამოსახვის ვარიაციები, მისი ინტერპრეტირების ამოუწურაობა, ანუ ის თავისუფლება, რომელიც ყოველთვის უპირობოდ შერწყმულია ურყევ ჭეშმარიტებასთან.

მარიამ დადიანისეული ენქერი (XVII ს.) გვიჩვენებს ცისა და მიწის საკვირველ შეერთებას, სადაც ენქერის რომბი მიწაა, მის წიაღში ჩასმული წრე – მაცხოვარი-ცა (იხ. რომბი სამთავისის ფასადზე). ეს ცა და მიწა შეერთებულია ვაზით, რომლის ხვეულებში ჩართული თორმეტი მოციქული ქრისტეს ეკლესიის სიმბოლოა და ამასთანავე პირდაპირი გაცხადება სახარებისეული სიტყვებისა: “მე ვარ ვენახი, თქვენ – რტოები” (ი. 15,5), ანუ სამოციქულო ეკლესია, როგორც ქრისტეს ვენახი, ცისა და მიწის შემაერთებელია და ამდენად მახვილია, ბოროტების განმკვეთელი.

განსხვავებულად მეტყველებს დიდი დაფარნა “ცაი”, რომელიც თამარ ბატონიშვილს – ერეკლე II-ის დედასა და ვახტანგ VI-ის ასულს – 1718 წელს მოუქარგინებია. ოქროსფერ ატლასზე ოქრომკე-

დითა და ვერცხლმკედით ამოუყვანია ხელს უჩვეულოდ უხვი და მეტყველი ვენახი – თითქოს მთელი ტალავერი, რომლის ფოთლები და მტევნები მნახველს ალაფრთოვანებს ვაზის პლასტიკის გადმოცემის უნარით. აქ ყველა ფოთოლი, ყლორტი თუ მტევანი ისევე განუმეორებელია, როგორც ბუნებაში. მკვიდრი ნაქარგით შემტკიცებულია ფოთლის კონტური და ძარღვები, ძლივსშესამჩნევი ხვეულებიც კია გამოყვანილი; მაგრამ გვიანი საუკუნეების ეს ტიპიური კონკრეტიკა, რომელიც რამდენადმე ნასაზრდოებია როგორც ევროპული ხელოვნებით, ისე სპარსული მინიატურებითაც, ამასთანავე ოქროსა და ვერცხლის დახვეწილი ფერადოვნებით განყენებულ, ზენივთიერ განზომილებაში ადის. აქ ოქროსფერი თავისი ნამდვილი სახელით – “უქროთი” ანუ “უქრობელით” იწყებს მეტყველებას; განსაკუთრებით გაცხადდებოდა ეს წირვის საიდუმლოებაში, როდესაც “ცაი” ერთიანად დაფარავდა ქრისტე-ტარიგის სისხლსა და ხორცს (საზიარებელ ჭურჭელს).

სიონის ენქერზე საღვთო მენამულის წიაღში ბრწყინავს მარგალიტებით შეთხზული ჯვარი, რომელსაც მარგალიტისავე მარცვლებით შედგენილი მტევნები გარს შემოჰხვევია და განადიდებს (ქრისტე – სისხლი – ვენახი მარგალიტის ვარიაციამ).

ანა ხანუმის ბარძიმის პერექელი (პატარა დაფარნა) გვიჩვენებს ვენახს, სადაც ყლორტებისა და მტევნების სიმრავლე ერთ მტევნად შეკრებილ-განსრულებულ ბარძიმში ჩასანურად არის გამზადებული, როგორც მოლოდინი უფლის ჯვარცმისა და აღთქმა მსხვერპლად გაღებული სისხლისა; ანა ხანუმის დიდ დაფარნაზე კი, რომელიც ლიტურგიაში ერთიანად ფარავდა მსხვერპლს, უკვე მთელი სივრცით გაშლილა გოლგოთის ხატი, სადაც მენამულის ფონზე გოლგოთის ჯვარს გამოუღია მკვდრეთით აღდგომის ვენახი, რომლის რტოები, როგორც სამოთხის ტალავერი, სრულიად მოიცავს მთელ სამსხვერპლო სივრცეს.

გამორჩეულია დავით ქსნის ერისთავის დედის – ქეთევანის – კრეტსაბმელი სიონის ტაძრისათვის. ეს ბრწყინვალე ნაქარგობა კვადრატული ფორმით თავისთავად სამოთხის ნიშანია. მის ცენტრში ამოსულა ხე სიცოცხლისა, რომელიც გაცხადებულია როგორც ვაზი – მცენარეთაგან უპირატესი... მაგრამ აქ ვაზი კიდევ უფრო კონკრეტდება – იგი წარმოგვიდგება, როგორც იესეს ხე – ხე უფლის განკაცების გენეალოგიისა, რაც ამასთანავე ღვთისმშობლის დიდებაცაა. და როდესაც სიონის სამეუფეო კარი იკეტებოდა, იბეჭდებოდა კრეტსაბმელით, ვითარცა უფლის საფლავი ლოდით, მკვდრეთით აღდგომის მოლოდინში იგივე კრეტსაბმელი ანუგეშებდა ქრისტიანს განკაცების უქცეველი და უცვალებელი სახიერებით.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ საეკლესიო ნაქარგობა, სადაც საოცარი სიფაქიზით აისახა ვაზის კულტი, სადაც განსაკუთრებით “იყარა ვაზმა ყლორტი”, ტოლს არ უდებს ხელოვნების სხვა დარგებს.

ბოლოთქმა

ქრისტე – სიცოცხლის ხე – ვენახი – ქართული კულტურის უმტკიცესი საფუძველია. ამიტომ ბუნებრივია, რომ იგი იყო ჩვენი ხელოვნების თავისებური დვრიტა დროსა და სივრცეში; მაგრამ XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე, საქართველოს სახელმწიფოებრიობისა და საეკლესიო თვითმმართველობის დაკარგვის შემდგომ, კულტურული ფუძე-პარადიგმა განსაცდელში აღმოჩნდა; ქვეყანაში ერთდროულად შემოჟონა სხვადასხვა მსოფლმხედველობით-მსოფლმეგრძნებთმა ნოვაციებმა, რაც სულიერი “იმუნიტეტის” დაქვეითების გამო საფრთხეს ქმნიდა. ბუნებრივია, ამ პირობებში ერის თვითგადარჩენის ერთ-ერთი გარანტი და გამოხატულება ისევ ვაზის კულტურის ღრმა სახეობრივ-სიმბოლური

არსი გახდა. იგი ახალი ძალით თავს იჩენს საფლავის ქვებში, სადაც გარდასულ ქართველთა ხატებანი საიქიოსა და სააქაოს ზღვარზე საკუთარი შესანდობარით შეახსენებენ ცოცხლადდარჩენილებს ნუთისოფლის ამოებას და ზესთასოფლის უცვალელობას, რითაც არაპირდაპირად მოუნოდებენ სინანულისა და მიტევების ქრისტიანული გზისაკენ. სულიერების ამ ნაივურ ნაკადშიც კი გაცხადებულია, რომ ეკლესია და ვაზი ქართველისათვის ურთიერთგანუყოფელია.

ამ ელემენტარულმა ჭეშმარიტებამ, ბუნებრივია, განსაკუთრებით იჩინა თავი გენიალური ფიროსმანის შემოქმედებაში – იგი კულტურათა დიდი გზაგასაყარის (თუ გზაშესაყარის) ცენტრში აღმოჩნდა – და საკვირველი ძალით მოიცვა მართლაც რომ მთელი ცივილური სამყაროს სულიერი პრაქტიკა. ფიროსმანის სამყარო სურათისა და ხატის შერწყმას, სოფლიურისა და ზეციურის ერთობა. მისი სამყაროს სივრცეში ღვინო და პური საკრალურობამდე მისული მონინებულობით გამოისახება, ხოლო სუფრის ყოველი ელემენტი თითქოს საღვთო შესაქმისეული შეუბღალავი პირველქმნადობით სუნთქავს.

ფიროსმანის სუფრის სცენები იერატიულობითა და ურყევობით შეგვახსენებს, რომ უძველესი ტრადიციების მქონე ქართული ლხინი ფესვებით საღვთო ჟამისწირვიდან მოდის და ჟამისწირვისეული უხილავი ზეიმით გამსჭვალულა.

ხოლო ფიროსმანის რთველის სურათები მართლაც რომ კაცის ამქვეყნიური ცხოვრების მონუმენტური პანოები. აქ რთველს უტვირთავს ადამიანის – შემოქმედის გვრიგვინის – სოფლიური ქმედების მთელი სიღრმე, როდესაც ანმყოსეულ სიცხადეში ერთიანდება და იკრიბება სამყაროს სანყისიცა და ბოლოც. აქ გაცხადებულია ქართველთა “გეორგიანულობის”, ანუ მინისმოქმედობის უფლისმიერი ნიჭი და მოვალეობა, რისი სიმბოლოც, ბუნებრივია, ვენახი გამხდარა.

განსაკუთრებული საზრისის მქონეა “გლეხის ქალი ბიჭით”. დედა – მშვიდი და მარადიული, ყრმა – მისკენ მსწრაფი და მავედრებელი – ეგებება დედისგან მიწვდილ მტევანს; ეს ადამიანური სითბოს გამომხატველი სურათი ივერიის მკვიდრი ქართველისათვის სიღრმისეულად აღქმას ღვთის დედის მიერ მიწვდილი მტევნისა, რომელიც სახარებისეულ ენაზე იესო ქრისტეა – ჭეშმარიტი სიცოცხლის ხე, სვეტიცხოვლის კედელზე უბრალოდ რომ ხარობს აგერ უკვე მერამდენე საუკუნეა.

და ბოლოს, ხატი “შენ ხარ ვენახი” – სადაც ზეციურ ვენახს – ღვთისმშობელს – უპყრია კაცობრიობისათვის შეწირული ძე-ტარიგი... დედისა და შვილის ეს ყოვლადწმინდა ერთობა გამოუხატავს მტევანს, რომლიდანაც მომდინარე უკვდავებისა და კურნების მირონი, როგორც ჭეშმარიტ სიცოცხლის ხესთან მიმყვანებელი მადლი, ეფინება საქართველოს.

ნინო ჩიხლაძე

მარტვილის ტაძრის წინაისტორიისათვის

მარტვილის, იგივე ჭყონდიდის მონასტრის მრავალსაუკუნოვანი უწყვეტი ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია მისი გამორჩეული წინაისტორია დაკავშირებული ქრისტიანობის სათავეებთან, მოციქულთა ხანასთან.

მე-19 საუკუნის შუაწლებიდან უცხოელ ეთნოგრაფთა, მოგზაურთა თუ სიძველეთმცოდნეთა ჩანაწერებში ჩნდება ადგილობრივ მცხოვრებთა მეხსიერებაში შემონახული ზეპირგადმოცემები, რომელთა თანახმადაც, საქართველოში ქრისტიანობის საქადაგებლად ღმრთისმშობლის მიერ თავის ნაცვლად წარმოგზავნილმა წმ. ანდრია პირველწოდებულმა, მოციქულ სიმონ კანანელთან ერთად, მოაღწია დასავლეთ საქართველოს იმ ადგილს, რომელსაც “ჭყონდიდი” ანუ “დიდი მუხა” ეწოდებოდა და წარმოადგენდა ნაყოფიერების, გამრავლებისა და ოჯახის კეთილდღეობის მფარველი ღვთაება კაპუნიას გავლენიან წარმართულ სალოცავს. წმ. ანდრიამ დაამხო მუხას მიმაგრებული, პირდაღებული ანტროპომორფული თუჯის კერპი კაპუნია, რომლის ღია ხახაში ქურუმი “მადიდებელი”, იგივე “ჭყონდარი” ჩვილ ყრმათა მსხვერპლშენირვის აქტს ასრულებდა და აღმართა ჯვარი. მოგვიანებით სწორედ წმ. ანდრიას მიერ გადაჭრილი ხის ფესვებს დაეფუძნა ჭყონდიდის ტაძრის ტრაპეზი¹.

ღვთაება კაპუნიას კულტი, რომლის მფარველობა ოჯახის სიძლიერის ზრდასთან იყო დაკავშირებული, ცხადია, ადგილად არ გამქრალა. გადმოცემით, წმ. ანდრიას მიერ მუხის მოჭრის შემდეგ ხალხმა სალოცავი, როგორც ფუძის მფარველისა (მეგრ. “ფუძემ ოხვამერი”) ოჯახებში გადაიტანა და “კაპუნობის” დღესასწაულს გაზაფხულზე, დიდმარხვამდე ათი დღით ადრე აღნიშნავდა, მაგრამ შეიცვალა შესანიერი მსხვერპლი და ჩვილ ბავშვს ჩაენაცვლა დიდი მუხის საკულტო ცხოველი ღორი, იგივე კერატი “ოკაპუნე”, რომელსაც ოჯახი საგანგებოდ ზრდიდა და დღესასწაულზე კლავდა². კაპუნობის დღესასწაულის ზეპირგადმოცემებში შესანიერ კერატზე გადატანილი აქცენტით ღვთაება კაპუნიას კერპისთვის ჩვილ ბავშვთა შენირვის უფრო ადრე დადგენილი ტრადიცია თანდათან ბუნდოვან საბურველში ეხვევა და მკაფიოებას კარგავს. მაგალითად, XX ს. 70-იან წლებში ღვთაება კაპუნიას შესახებ ჩანერილ მითოლოგიურ გადმოცემაში კაპუნია არნივზე დიდი ფრინველია, რომელიც იტაცებს აკვანში მწოლიარე ჩვილ ბავშვს, გადააქცევს მას გუგულად და უკვე გუგულად ქცეული ყრმა მფარველობს ადამიანებს იმით, რომ ხვნა-თესვის დაწყების დროს ატყობინებს³. როგორც ვხედავთ, კაპუნიას სრული ტრანსფორმირების მიუხედავად, როცა საერთოდ გამქრალა დიდიჭყონის მიმაგრებული თუჯის ანტროპომორფული ბომონი, შეწირულ ჩვილ ბავშვთან მისი კავშირი გადმოცემაში მაინც არის შენარჩუნებული. ვფიქრობთ, ეს კავშირი და მოციქულთა მოღვაწეობის ხანის ჭყონდიდის გადმოცემის უძველესი პლასტი უფრო მკაფიოდ მონასტრის მეორე ტოპონიმის - “მარტვილის” სახელწოდებაში აისახა. მსგავსი ვარაუდები ადრეც არაერთგზის გამოთქმულა (მაგ. ა. მურავიოვის მიხედვით, “მარტვილი” მონასტრის უფრო ძველი სახელწოდებაა და კერპს შეწირულ ადამიანებს უკავშირდება⁴; გ. ელიავას მოყავს ხალხური გადმოცემის ვერსია, სადაც სიტყვა “მარტვიის” მეგრული “მა რყვი, სკუა”-დან (“მე მოგკალი, შვილო”) მომდინარედ მიიჩნევს⁵), მეორე მხრივ, “მარტვილის” ყველაზე გავრცელებული ახსნაა მისი ბერძნული სიტყვა მარტურია-იდან წარმომავლობა,

რომელიც “ნამებულს”, “დამომნებელს” ანუ “მონამეს” ნიშნავს⁶ და შესაბამისად, მიჩნეულია, რომ მარტვილის ეკლესია მარტვილთა (მონამეთა) სახელზე იყო აშენებული⁷. თუმცა არის სხვა მოსაზრებაც, რომ “მარტვილი” იგივე ბერძნული ძირიდან მომდინარე სულიწმიდის მოფენის დღესასწაულის სახელწოდების - “მარტვილის” აღმნიშვნელია და ტაძარიც სწორედ მის სახელზე იყო აგებული⁸. არგუმენტად ისიც მოყავთ, რომ ზოგადად მონამეთა სახელზე აგებული ეკლესიის მაგალითი არ ჩანს და სახელწოდებაში “მონამეთა” ყოველთვის კონკრეტული წმინდანები იგულისხმებიან⁹. მსჯელობა თავისთავად, ლოგიკურია, თუმცა მარტვილის შემთხვევაში არა “მარტვილია”, არამედ სწორედაც “მარტვილნი” იგულისხმება. ყველაზე ნათლად ეს დასტურდება 1241-1242 წწ. დათარიღებული არსენ ჭყონდიდელ-მწიგნობართუხუცესის მგელა აბულახტარისძისათვის დაწერილი საბუთის მიხედვით, სადაც ჭყონდიდის ეკლესია მარტვილთა სახელობისად არის ორგზის მოხსენიებული. ერთგან ნათქვამია: “..შენენითა და თანამოქმედებითა **წმიდათა და ღუანლმრავალთა ჭყონდიდისა მარტვილთაითა** და წმიდისა მთავარმონამისა უბისისაითა და ყ(ოვე)ლთა წმიდათაითა, რ(ო)მელნი საუკუნითგან სათნო-ეყვნეს უფალსა ჩუენსა იესო ქ(რის)ტ(ე)სა”¹⁰. უბისის წმ. გიორგისთან ერთად, ერთ კონტექსტში მოცემული ჭყონდიდის წმ. მარტვილნი მოაზრებული არიან არა როგორც ზოგადად მონამეები ან წმინდანები, რომელთაც, იქვე ცალკე მოიხსენიებს არსენ ჭყონდიდელი, არამედ როგორც ეკლესიის პატრონი წმინდანები. მეორეგან ვკითხულობთ: “..და ვინცა რაისაცა მიზეზისა მოღებითა შეგვიცვ(ა)ლ(ო)ს, შე-მცა-ცვალეზულ არს სჯულისაგან ქ(რის)ტიანეთაისა, ჰრისხავს-მცა მამაი, ძე და წმიდაი სული და იგიმცა **წმიდანი და ღუანლ-მრავალნი მარტვილნი ჭყონდიდისანი** და წმიდაი მთავარ-მონამე უბისისაი მტანჯველთა მათთა პატიჟსა მისგან აძევს”¹¹. ორივე შემთხვევაში “მარტვილნი ჭყონდიდისანი” მრავლობითი ფორმითაა მოტანილი, რაც კონტექსტისგან დამოუკიდებლადაც უთუოდ წმ. მონამეებს გულისხმობს და გამორიცხავს ჭყონდიდის ეკლესიის სულიწმიდის მოფენის ანუ მარტვილის სახელზე ნაკურთხად მიჩნევას. ის, რომ “წმიდანი და ღუანლ-მრავალნი მარტვილნი ჭყონდიდისანი” ეკლესიის მფარველ წმინდანებად მიაჩნდათ, ადასტურებს XIII, XIII-XIV და XVII საუკუნეების ჭყონდიდის ტაძრის ეპიგრაფიკული წარწერები წმ. მარტვილთა მიმართ მლოცველთა სავედრებელი ტექსტებით: “**ჴ, წმიდანო მარტ(ვ)ილნო**, შეინყალეთ ამისი დამწერელი..”¹², “ქ. წმიდაო ღ(მრ)თ(ი)სმშობელო და **მ(ა)რტვ(ი)ლნო**, გვედიან მონაი შენ(ი) ქედქედისძე გ(იორგ)ი”¹³, “**საშინელო მარტ(ვ)ილნო წ(მიდა)ნო**, შეინყალე(თ) სუ[ლი..] ც[ოდვილი]სა(?) ასანიძისა, ლორქნელისა(?)”¹⁴. ტაძრის მოხატულობათა ფენების შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ ღმრთისმშობლის სახელზე მისი ხელახალი სატფურება XIV საუკუნეში უნდა მოხდარიყო და საფიქრებელია, რომ ამავე პერიოდიდან იწყება ტოპონიმი “ჭყონდიდის” “მარტვილით” ჩანაცვლება.

ხელახალი სატფურების მიუხედავად, რატომ ვერ “შეელიენ” “მარტვილს” და ვინ არიან “**წმიდანი და ღუანლ-მრავალნი მარტვილნი ჭყონდიდისანი**”, რომელთა შესახებ “მატიანეჴ ქართლისაჲ”-ის ტექსტშიცაა მინიშნება, იქ სადაც აღნიშნულია, რომ გიორგი აფხაზთა მეფემ (922-957) “აღაშენა საყდარი ჭყონდიდისა, შექმნა საებისკოპოზოდ, და განაშუენა ნაწილთა სიმრავლითა წმიდათა მარტვილთათა”¹⁵ და XVII საუკუნის მლოცველის ზემოთმოყვანილ მიმართვაშიც - “საშინელო მარტ(ვ)ილნო წ(მიდა)ნო”? პასუხის გასაღებს ვფიქრობთ, გარკვეულწილად სიტყვა “მარტვილის” კიდევ ერთი მნიშვნელობა გვაძლევს. საქმე ისაა, რომ სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით, ასე “მესხნი ყრმასა უწოდენ”.¹⁶ სიტყვა “მარტვილის” “ჩვილის”, “ბავშვის”, “ყრმის” აზრით ხმარების მაგალითს ვხვდებით იმერეთის მეფე ბაგრატ IV ალექსანდრეს ძის ხელქვეითის, დიმიტრი სარდლის მიერ რუსეთის მეფე ალექსი მიხეილის ძისადმი 1669 წლის 6 დეკემბრით დათარიღებულ წერილში, სადაც მოხსენიებულია “იესო ქრისტეს მარტვილობის პერანგი”, რომელიც იქვე მოცემულ, პარელელურ რუსულ ტექსტში თარგმნილია, როგორც “**нѣдѣля мѣсяца**”.¹⁷ გამოდის, რომ XVII საუკუნეში სიტყვა

“მარტივს” “მონამეს”, “ნამებულის” გარდა, “ბავშვის”, “ჩვილის”, “ყრმის” მნიშვნელობითაც ხმარობდნენ. საგულისხმოა ისიც, რომ ჭყონდიდის კერპს შენიშნულ ბავშვებს მეგრულად “მარტივლარეფს” უწოდებდნენ.¹⁸ ამ ერთ სიტყვაში წმ. მონამისა და ჩვილის მნიშვნელობათა შერწყმა, ვფიქრობთ, მარტივლის მონასტრის წინაისტორიულ პერიოდსა და მის წმ. გადმოცემას უნდა უკავშირდებოდეს. ხომ არ მოხდა წმ. ანდრია პირველწოდებულის მიერ კერპის დამხობასა და ჯვრის აღმართვასთან ერთად, შენიშნული ბავშვების წმ. მონამეებად შერაცხვაც? გადმოცემის თანახმად, რამდენიმე საუკუნის შემდეგ მშენებარე ტაძრის ტრაპეზი დაფლულ სინმინდეს - მოჭრილი მუხის ფესვებს დაეფუძნა. რამდენად შესაძლებელი იყო წარმართული სალოცავი ხე ქრისტიანული სინმინდე გამხდარიყო თუ არა რწმენა წმ. ანდრიას მიერ წმ. მარტივლებად გამოცხადებული უცოდველი ჩვილების დაღვრილი სისხლით მისი განწმენდისა. ამდენად, საფიქრებელია, რომ **წმიდანი და ლუანლ-მრავალნი მარტულინი ჭყონდიდისანი**, რომელთა ხსოვნა საუკუნეთა მანძილზე შენარჩუნდა, წმ. ანდრია პირველწოდებულის დასავლეთ საქართველოში მისიონერულ მოღვაწეობასთან დაკავშირებული, მონასტრის უმთავრესი, საბაზისო, სინმინდეა.

მარტივლის ლეგენდებში დაშრევებულია ქართველთა გაქრისტიანების უძველესი პერიოდის წმ. გადმოცემათათვის ნიშანდობლივი რამდენიმე ისეთი პლასტი (კერპის დამხობა, თაყვანსაცემი “წმინდა” ხე, ჯვრის აღმართვა, დაფლული სინმინდე) რომელთა პირველწყარო აშკარა მსგავსებას ამჟღავნებს ქართლის მოქცევისა და მცხეთის უპირველეს სინმინდეთა - ჯვრისა და სვეტიცხოვლის წინაისტორიებთან. ყველაზე მკაფიოდ ეს მარტივლის ტაძრის ხუროთმოძღვრულ ფორმაში გაცხადდა. ის დასავლეთ საქართველოში ერთადერთი ჯვრის ტიპის ეკლესიაა.¹⁹ ხუროთმოძღვრული ფორმის არჩევანი აქ გარკვეული პერიოდის (VI-VII სს) განმავლობაში აღნიშნული არქიტექტურული ტიპის ფართოდ გავრცელების მიზეზი არ უნდა იყოს მხოლოდ, საფიქრებელია, რომ ის სწორედ შინაარსიდან მომდინარეობს, რადგან მარტივლი, წმ. გადმოცემით, წმ. მოციქულის მიერ ჯვრის აღმართვის, ქართველთა მოქცევისა და ქრისტიანობის ტრიუმფის გამომხატველი ტაძარია. ეკლესიის შიდა სივრცის მოწყობის სპეციფიკურად ცენტრული გადაწყვეტის უძველეს ზოგადქრისტიანულ ტრადიციაზე უნდა მიაწინებდეს გუმბათქვეშა სივრცეში ცენტრალური წრიული ფორმის მიმართ სხივისებურად განლაგებული ქვის ფილების იატაკი, რომელიც ტაძრის უძველეს ნაწილადაა მიჩნეული.²⁰ იერუსალიმის ეკლესიის ცენტრში მოქცეული მაცხოვრის საფლავის დარად, მნიშვნელოვანი სინმინდეების სწორედ გუმბათის ქვეშ, სამრევლო სივრცის ცენტრში თავმოყრის ტრადიციაა დამკვიდრებული V-VI სს. ტაძრებში,²¹ რომელთაგან, განსაკუთრებით VI ს-ის შემდგომ, გამოიყოფა ე.წ. “წმ. ჯვრის საკურთხევლის” მქონე ეკლესიები, სადაც ჯვარი-რელიქვარიუმებია გუმბათქვეშა სივრცის ცენტრში აღმართული.²² მაგალითებს შორის სახელდება ქართლის მოქცევის ტაძარი - მცხეთის ჯვარი,²³ რომელთანაც არსობრივი, სემანტიკური ერთიანობა მარტივლის ტაძრისა გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ გუმბათქვეშა სივრცეში, იატაკზე გამოყოფილი ცენტრი შესაძლოა განკუთვნილი იყო წმ. ანდრია პირველწოდებულის მიერ ჭყონდიდში აღმართული ჯვრის სახედ წარმოდგენილი ჯვარი-რელიქვარიუმისთვის.

გვიან შუა საუკუნეებშიც, როცა მარტივლის ტაძარს უკვე დაკარგული ჰქონდა ძველი დიდება და მნიშვნელოვნება, გამორჩეული წინაისტორიის “ხსოვნა”, როგორც ჩანს, მაინც გარკვეულწილად შენარჩუნებული იყო. ქრისტიანობის დამკვიდრებისა და ტრიუმფის იდეის ასახვას მრავალგზის მოხატული მარტივლის ეკლესიის გვიანდელ, სადღეისოდ ყველაზე ვრცელსა და ერთიანი კონტექსტის ნაკითხვის შესაძლებლობის მქონე მე-16 საუკუნის მხატვრულ ფენაზეც ვხვდებით. მკლავთაშორისი კუთხის ნიშების ნახევარწრიულ კონქებში, გუმბათქვეშა სივრცის გარშემო, “წრიულად” ძლევის ჯვრის დიდების არქაული მხატვრული თემის გამომხატველი “გაბრწყინებული”, “გასხივოსნებული”

ჯვრების გამოსახულებებია მნიშვნელოვან მახვილებად ჩართული ცენტრალური სივრცის მხატვრულ დეკორში.

მარტივების წინაისტორიის ანარეკლი და მისი არსობრივი სიახლოვე ქართლის მოქცევის ხანის მცხეთის სინმინდეებთან ასახულია მოსკოვში მყოფი იმერეთის მეფე ბაგრატ ალექსანდრე III-ს ძის ელჩების ცნობაშიც, რომ მარტივების ღმრთისმშობლის ტაძარში, დაბეჭდილ ხის კიდობანში ინახება მაცხოვრის ჩვილობის პერანგი, რომელიც მათ თურქთაგან გამოისყიდეს.²⁴ ძნელია იმის გარკვევა, თუ საიდან მომდინარეობს ეს ლეგენდა, თუმცა ის ფაქტი, რომ იმერეთის სამეფო კარის მესვეურები მაცხოვრის პერანგის სწორედ მარტივებში ყოფნას აღნიშნავენ (და არა მაგალითად, გელათში), გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ის შესაძლოა უფრო ადრე არსებულ წმ. გადმოცემას ეყრდნობოდეს. მასში ისევე, როგორც სხვა წერილობითი თუ სახვითი წყაროების შემთხვევაში, ნათლად მჟღავნდება დასავლეთ საქართველოსთვის მარტივების ტაძრის მცხეთის მსგავსი სულიერი ფუნქციის არსებობის საუკუნეებგამოვლილი უწყვეტი ტრადიცია, რაც მარტივების მონასტერს საქართველოს გაქრისტიანების უმნიშვნელოვანეს სინმინდეთა შორის უჩენს ადგილს.

შენიშვნები:

1. Ἰ. Ἰάκωβος. Ἐξ ἱερέων ἐκ τῆς ἰακωβίτης ἐκείνης ἐκείνης (Ὁ ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης). Νείδε ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης. Ἰ. Ἰάκωβος. Ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης. 18 (Ὁ ἐκείνης, 1894) გვ. 376; Ἀ. Ἰάκωβος. Ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης. III (Νεί. 1848), გვ. 248-249; ი. ყიფშიძე. Ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης (ἐκείνης ἐκείνης) ἔκείνης ἔκείνης ἔκείνης ἔκείνης. რჩეული თხზულებანი (თბ. 1994), გვ. 456, 481, 599; ს. მაკალათია. სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია (თბ., 2006), გვ. 375-377
2. Ἐ. Ἐκείνης. Ἐξ ἱερέων ἐκείνης ἐκείνης. Νείδε ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης. Ἰ. Ἰάκωβος. Ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης. 32 (Ὁ ἐκείνης, 1903), გვ. 99; ს. მაკალათია. სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, გვ. 376-377
3. ქართული მითოლოგია. შეადგინა, შენიშვნები და კომენტარები დაურთო ა. ცანავამ (თბ. 1992), გვ. 118-119, 142
4. Ἀ. Ἰ. Ἰάκωβος. Ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης ἐκείνης. III (Νεί. 1848), გვ. 249
5. გ. ელიავა. აბაშისა და გეგეჭკორის რაიონების ტოპონიმისა (თბ. 1977), გვ. 102
6. ე. თაყაიშვილი. არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო, III (ტფილისი, 1913-1914), გვ.39; ე. თაყაიშვილი, მარტივების მონასტერი (თბილისი, 1993), გვ. 3
7. მ. ბერაძე, ლ. მენაბდე, შ. სალარაძე. მარტივები. ქსე, ტ.6 (თბ., 1983), გვ. 458
8. ე. კოჭლამაზაშვილი. სულთმოფენობა თუ სამებობა. ჯვარი ვაზისა, 2 (თბ., 1991) გვ. 17; ე. კოჭლამაზაშვილი, "რომლითა ენითა არს მარტვილიაჲ". საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 2003 წლისთვის. "ნათლისმცემლის" წელიწადი (თბ., 2004) გვ. 398-406; ვ. სილოგავასთვის საკითხი გადანყვეტილი არ არის, თუმცა ერთგან მაინც გამოთქვამს ეჭვს, რომ ჭყონდიდის ტაძარი უფრო მარტივებთან სახელობის უნდა იყოს. ვ. სილოგავა. სამეგრელო-აფხაზეთის ქართული ეპიგრაფიკა (თბ., 2006) გვ. 15, 134
9. ე. კოჭლამაზაშვილი. სულთმოფენობა თუ სამებობა. გვ. 17-18;
10. ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი. IX-XIII სს. შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ, ვ. სილოგავამ, ნ. შოშიაშვილმა, ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, I (თბ., 1984), გვ. 118. საბუთის შესახებ მაცნობა ქ-ნმა ნანა ბურჭულაძემ, რისთვისაც დიდი მადლობას მოვახსენებ.
11. ქართული ისტორიული საბუთების IX-XIII სს., გვ. 119
12. ვ. სილოგავა. სამეგრელო-აფხაზეთის ქართული ეპიგრაფიკა, გვ. 116-117
13. ვ. სილოგავა. სამეგრელო-აფხაზეთის ქართული ეპიგრაფიკა, გვ. 133-134
14. ვ. სილოგავა. სამეგრელო-აფხაზეთის ქართული ეპიგრაფიკა, გვ. 151
15. ქართლის ცხოვრება, ანა დედოფლისეული ნუსხა (თბ., 1942), გვ. 167

16. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I (თბ., 1991), გვ. 443
17. *Īđāiēñēà ìà èíñòđāíúđ ŷđúèò đđóçéíñéè òàđáé ñ đíññééñéè è ãíñóääđŷiè ìò 1659 á. ï 1770 á. (Ñ.Īááđááđá),* გვ. 87
18. ი. ყიფშიძე. რჩეული თხზულებანი, გვ. 481
19. *Ā. Ī. xóáèìðáèèè. Īiŷòíèè èèià Āæááđè (Óá., 1948),* გვ. 51-59
20. *Ā. Ī. xóáèìðáèèè. Īiŷòíèè èèià Āæááđè,* გვ. 54
21. იქვე, გვ. 80-81
22. იქვე, გვ. 82-83; ზ. სხირტლაძე. VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები. თელოვანის ჯვარპატიოსანი და გარდამავალი ხანის მხატვრული ტენდენციები. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (თბ., 2003) გვ. 28-30
23. *Ā. Ī. xóáèìðáèèè. Īiŷòíèè èèià Āæááđè,* გვ. 82-81; ზ. სხირტლაძე. VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები. გვ. 29
24. *Óđāíòèñé Īèiáí. Ēñòđè÷ñéèé íáçiđ äèiēñàòè÷ñéè è ñíñáíéé Īáæáó đíññééñéè è ãíñóääđŷiè è đđóçéíñéè è òàđŷiè è áèääááđŷiè. Īđāiēñēà ìà èíñòđāíúđ ŷđúèò đđóçéíñéè òàđáé ñ đíññééñéè è ãíñóääđŷiè.* გვ. XV

ირინე გივიანაშვილი

ევფრატისა და მისი სიძველეების შესახებ

ორად გაყოფილი მაჭახელა დღეს თურქეთისა და საქართველოს საზღვარზე მდებარეობს. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში, “თურქეთის მაჭახელასა” და “საქართველოს მაჭახელას” შორის ყოველგვარი კავშირი აკრძალული იყო და არც ერთი ქვეყნის მესაზღვრეები არც ვისმე მოგზაურს “უხსნიდნენ კარს”. ამიტომაც ხეობასა და მის არქიტექტურულ მემკვიდრეობაზე ფაქტობრივად არაფერია ცნობილი. სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ ერთადერთ წყაროდ რჩება ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობები¹, რომელმაც აქ XIX საუკუნის ბოლოს იმოგზაურა. მის ჩანაწერებში მრავლადაა ადგილობრივთა გადმოცემები თამარ მეფეზე, რომელიც, მათი ინფორმაციით, აქ, ხეობის ყველაზე მაღალ მთაზე - თავკალოზე განისვენებს, ასევე ცნობები ევფრატისა და მისი ეკლესიის “დაქცევაზე”. ამ გადმოცემების თანახმად, ევფრატში მდებარეობდა ეკლესია და ასევე „გაკეთებული იყო ერთი დიდი სასახლე”, ხოლო თამარის ბრძანებით გაყვანილი საურმე გზა ევფრატს აკავშირებდა კარჩხალის ხეობასთან.

ევფრატის გზაზე რამდენიმე ხიდი ყოფილა. მაგალითად, სოფლების - მინდიეთისა და ხერთვისის ხიდები, რომლებიც გასულ საუკუნეში გამიზნულად ჩაუქცევიათ. ევფრატის მახლობლად მდებარეობს ვაციეთის პატარა ერთთვლიანი “კობტა” ხიდი; ევფრატში კი, მოზრდილი, ასევე ერთთვლიანი ხიდი, რომლის გადაღმაც, ადგილობრივთა ცნობით, ეკლესია იდგა. ამ ერთთვლიანი ხიდის ქვეშ დღეს სამანქანო გზა გადის და სწორედ ამ, ერთგვარ ტრიუმფალურად თაღად ქცეული ხიდის გავლით შევდივართ ევფრატის ძველი ქართული რელიგიური მივინყებული და ფაქტობრივად დაკარგული კერის სანახებში.

ზაქარია ჭიჭინაძის თქმითა და ადგილობრივთა გადმოცემის თანახმად, თამარ მეფეს უხილავს ევფრატის ეკლესიიდან მომდინარე “შუქმფინარე ცეცხლი”. თავდაპირველად მას ეკლესია დიდად არ მოსწონებია და მეზობელ ხერთვისში უკეთესი ეკლესიის აგება მოუსურვებია. ევფრატის ეკლესიის სასწაულებრივი ძალის ზემოქმედებით, მშენებლებს ახალი ეკლესია ვერ აუგიათ და მაშინ თამარ მეფეს უბრძანებია - “დარჩეს ისევე ისე ევფრატის ეკლესია ამ ხეობის მცხოვრებ ქართველთა დედა ეკლესიათ-ო.”²

სოფლის შემალლებულ გორაკზე, ყველაზე გამორჩეულ ადგილას ამჟამად დგას მეჩეთი, რომელიც ევფრატის ნაეკლესიარზეა აგებული. ამ გარემოებას ცხადყოფს მიწის დონეზე შემორჩენილი ორი გრძივი კედელი და განივი ფრაგმენტი, რომელიც ყველაზე ნათლად იკვეთება მეჩეთის დასავლეთით (კედლის სიგანე 1 მეტრია); მეჩეთის სამხრეთით მოჩანს თითქმის მთლიანად მიწაში ჩაფლული ფრაგმენტები; ხოლო მეჩეთის აღმოსავლეთით იკითხება დამხმარე სათავსის ძირში მდებარე კიდევ ერთი ფრაგმენტიც.

* მადლობა მოვახსენებ ბატონ თემო ჯოჯუას ევფრატის შესახებ სასულიერო მწერლობაში დაცული ცნობების მოძიებისა და იმ საინტერესო მინიშნებებისათვის, რომლებზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

¹ ზ. ჭიჭინაძე, “ევფრატისა და იმერხევის გამაჰმადიანება”. თამარ მეფე და ევფრატის ტაძარი (ნამბობი ევფრატელ ცეცხლაძისაგან), ქართველთა გამუსლიმება, თბილისი, 2004, გვ.51-56

² იქვე

არსებული მდგომარეობიდან გამომდინარე, ერთი შეხედვით, შეუძლებელი მეჩვენებოდა ეკლესიის გეგმარების აღდგენა; თუმცა არსებული მონაცემებისა და ზაქარია ჭიჭინაძისეული ცნობებით, მაინც შესაძლებელი გახდა ეკლესიის ტიპისა და მისი მშენებლობის თარიღის დადგენა.

ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობების თანახმად, ეკლესია “სხალთის ანუ ტფილისის ანჩხატის ეკლესიის გეგმით ყოფილა გაკეთებული. მის ზომებს შეადგენდა 5 საუენი სიგანე და 7-8 საუენი სიგრძე, რაც ცხადად ჩანს დღემდე შემორჩენილი საძირკველის კედლებიდან. “...სამრეკლო აღმოსავლეთის კარის წინ ყოფილა და ქვეშ გასავლელი იყო.”³

ამ ტერიტორიის ყველა კუთხეში ნაანყდებით კარგად გათლილ და დამუშავებულ ქვის ბლოკებს, რომლებსაც ადგილობრივი მოსახლეობა საცხოვრებელი სახლების ასაგებდაც იყენებდა. საყურადღებოა, რომ მუსლიმთა თავშეყრის ოთახის წინა კედელში გამოყენებულ, კარგად გათლილ ორ ქვას ოვალური ფორმა აქვს; რამდენიმე ქვის ბლოკს კი, მყარად შერჩენილ ბათქაშზე მკრთალად ატყვია სინგურის საღებავის ნაკვალევიც. XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ეკლესიის ფრაგმენტები ერთად ყოფილა მოგროვილი: “ზოგიერთი ქვები, რომლებსაც ნანერები აქვს, აქვე ეკლესიის გვერდით ყრიან, მხოლოდ ერთობ ძირს არის მოქცეულნი”,⁴ წერს ზაქარია ჭიჭინაძე.

ეკლესიის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები კი გამოუყენებიათ მეჩეთის სამხრეთი შესასვლელის გასამდიდრებლად. ძალზედ კარგად გათლილი ქვის კვადრებით, კარის ორივე მხარეს აღმართულია ერთგვარი პილასტრები (ორივე მხარეს შვიდ-შვიდი რიგია), მათ აგვირგვინებს ორი დიდი, ერთნაირი კაპიტელის ქვა (35X60 სმ), კიდევში გამოქანდაკებულია ორი ბურთულა, რომელთა შუაშუაგანთავსებულია თხელი თაროთი დაგვირგვინებული ქვის ბრტყელი ზედაპირი. მას მოსდევს განიერი თარო, რომელიც შემკულია უწყვეტი ნახევარწრეებით (თითოეულ მხარეზე - ოთხ-ოთხი); განსაკუთრებით ოსტატურადაა დამუშავებული მარჯვენა კაპიტელის ქვა, რომლის შიდა მხარეს

ეფვრატის მეჩეთის პორტალი, რომელიც ამოყვანილია ძველი ეკლესიის ქვებით



³ იქვე. ეს ინფორმაცია ჭიჭინაძისათვის აქაურ მამასახლისის ტყიბორიძეს მიუწოდებია.

⁴ იქვე

გრძელდება ნახევარწრის ნახატი; ნახევარწრეები გამოკვეთილია დაბალი რელიეფით, მათ აგვირგვინებს მკვეთრად წინნამონეული წრეთარგი და მის ზემოთ, კვლავ თარო, რაც კაპიტელს სიგანეში ავითარებს და მას დასრულებულ იერს სძენს. კაპიტელთა ზემოთ მდებარეობს თალი, რომელიც შექმნილია ძველი ქვების გამოყენებით. თალის შექმნისას, მშენებლებს გამოუყენებიათ ქვების მხოლოდ ერთი ნაწილი, რის გამოც მან ქართული არქიტექტურისათვის უცხო, გახსნილი თალის ფორმა შეიძინა. ეკლესიის ქვების მეჩეთის კედელში ამგვარად განმათავსებელ მშენებლებს, ალბათ ახსოვდათ, თუ რა პრინციპით იყო განლაგებული ეკლესიის კედლებში ცალკეული არქიტექტურული დეტალი და თითქოს შეეცადნენ კიდევ, მათთვის შეენარჩუნებინათ ფუნქციური და ვიზუალური მნიშვნელობა; ძველი ქვები არ გაუღესავთ და მხოლოდ შეუღებავთ ქვის ფაქტურის ფერის ზეთის საღებავით.



ძველი წყარო ევფრატში

ევფრატის ახლანდელმა ხოჯამ გვითხრა, რომ “ეს ქვები არ არის ეკლესიის, არამედ წინა მეჩეთიდან დარჩენილი დეტალებიაო”, რაც, მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა იყოს სარწმუნო. როგორც ჩანს, ძველ ევფრატელებს საკუთარ წარსულთან განშორება უჭირდათ და ამიტომ ქვები პირველივე მეჩეთში ჩაუტანებიათ. ამაზე მოგვითხრობს ზაქარია ჭიჭინაძეც: „გათათრების შემდეგ... ეკლესიების ქცევა-ნგრევაც შემოუღიათ. ძალას ატანდნენ, რომ ეს ეკლესია თვით ქართველთა ხელით დაქცეულიყო... ბევრნი ... მწარედ სტიროდნენ და ქვითინებდნენ, ხმა-მალლა ჰყვიროდნენ: ევფრატს აქცევენ, ღმერთო, ევფრატს აქცევენ!“⁵ როცა მაჭახელა „გათათრებულა“ და ევფრატში ეკლესია დაუნგრევიათ, მოუხერხებიათ იმ კედლის დატოვება, საიდანაც, ლეგენდის თანახმად, ნათელი ამოდიოდა, ამ ტერიტორიაზე ზაქარია ჭიჭინაძის მოგზაურობის წლებში, ეს კედელი ჯერ ისევ მდგარა. მოგვიანებით კი, როცა ევფრატის ეკლესიისადმი შიში “დაკარგულა”, კედელი დაუმლიათ და მის ადგილას აღუმართავთ ახალი მეჩეთი, რომლის შესასვლელში განთავსებული წარწერა გვამცნობს მეჩეთის აგების თარიღსაც (1958 წ.).

ნაეკლესიარის მიდამოებში წავანყდით კიდევ ერთ საყურადღებო ქვის ფილას, რომელიც ქვის ლორფინს წარმოადგენდა.

ეს იყო ძირითადად ის მასალა, რაც ნაეკლესიარის ადგილას დაგვხვდა, თუმცა, ზაქარია ჭიჭინაძის თქმით: “ეკლესიის გვერდით ძლიერ ბევრი სახლები ყოფილა ძველად”. ამწვანებულ ტერიტორიაზე ერთი შეხედვით არაფერი ჩანდა, მაგრამ ევფრატელი ხოჯა დროდადრო ასუფთავებდა ტერასებად გაშენებულ ფერდობზე ჩამოყრილ სუროს და გვიჩვენებდა ნათალი ქვით ნაგებ თაღოვან ოთახებს (ასეთ ოთახთა რიცხვი ათამდე აღწევს). ყველა მათგანის უკანა კედელი გულმოდგინებით იყო ნაშენი, ხოლო კამარები აგებულია, შედარებით დაუდევრად ნათალი ქვით, დამჭერი თაღების გარეშე. ერთ-

⁵ იქვე. გვ. 54



ფეფრატის კაპიტელის ქვა და მსგავსი მოტივები ქართულ არქიტექტურაში (X-XI სს. მიჯნა)

ერთ ოთახს შემორჩენილი აქვს წინა კედელიც და ნახევრად მინაში ჩაფლული კარის ანტაბლემენტის დიდი ქვაც. ფერდობის ძირას შემორჩენილია კიდევ ერთი საინტერესო ნაგებობა, რომელსაც ადგილობრივები დღემდე “თამარის წყაროს” ეძახიან; წყაროს კედელი დიდი და კარგად ნათალი ქვის კვადრებითაა ნაგები და აქვს დიდი ზომის ქვის ნიშაც. აქვეა ქვის ერთ დიდ ლოდში გამოკვეთილი პატარა აუზიც. ხოლო წყაროს კედლის ზედა ნაწილი კი, როგორც ჩანს, მოგვიანებითაა აღდგენილი, ქვის ნიშობაც უსწორმასწოროა და მდარე; წყალი ხევში ჩაედინება და რწყავს მის წინ მდგომ ხეზე გასულ ვაზს, რომელიც წინაპართა ვენახებიდან უნდა იყოს შემორჩენილი.

ეს ერთგვარად ფრაგმენტული მონაცემები მაინც იძლევა გარკვეული წინასწარი დასკვნების გაკეთების საშუალებას:

1. აქ მდებარეობდა შუა საუკუნეების ქართული დასახლება განვითარებული ინფრასტრუქტურით: ხიდებით, ზედა და ქვედა ეკლესიებით, საცხოვრებელი უბნით, სადაც იყო წყარო და შესაბამისად, მეურნეობაც ყოფილა განვითარებული;

2. საეკლესიო ცენტრი შედგებოდა რამდენიმე ნაგებობისაგან: დაზუსტებით შეიძლება ითქვას, რომ აქ მდებარეობდა ეკლესია და მის აღმოსავლეთით - სამრეკლო; სამრეკლოს პირველი სართული წარმოადგენდა კარიბჭეს, რაც სრულიად შეესაბამება საქართველოში დამკვიდრებულ სამრეკლო-კარიბჭის არქიტექტურას. ამ ცნობას ამყარებს ის გარემოებაც, რომ ნაეკლესიარის ეზოსთან მისასვლელი გზაც სწორედ აღმოსავლეთიდან მიდის;

3. ეკლესია ნაშენი იყო დუღაბით, კარგად ნათალი ქვის კვადრებით და ეკლესია (ან სამრეკლო) ქვის ლორფინით ყოფილა დაბურული;

4. ეკლესია უგუმბათო ნაგებობას წარმოადგენდა. ზაქარია ჭიჭინაძე ევფრატის ეკლესიას მიაკუთნებს სხალთისა და თბილისის ანჩისხატის ეკლესიის ტიპს. ამ დაკვირვებას ამყარებს ის გადმოცემაც, რომლის თანახმად, ეკლესია არქიტექტურულად არ იყო შესაფერისი “დედა” ეკლესიისათვის, რის გამოც, თამარის მეფობის პერიოდში, უფრო დიდებული ეკლესიის აგებაც კი განუზრახავთ მეზობელ ხერთვისში. თუ ლეგენდას ნაწილობრივ მაინც დავუჯერებთ, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ უფრო დიდებულ ტაძრად მიიჩნევდნენ გუმბათიან ეკლესიას. რაც შეეხება იმ მოსაზრებას, რომ ევფრატის ეკლესია წარმოადგენდა სხალთის მსგავსად, დარბაზულ ტაძარს თუ თბილისის ანჩისხატის მსგავსად, ბაზილიკას, ვფიქრობ, რომ დღემდე შემორჩენილ ფრაგმენტებს უფრო შეესაბამება პირველი ტიპი, რადგან აქ ძნელად, მაგრამ მაინც იკითხება ორი პარალელური გრძივი კედელი; ამიტომ სავარაუდოა, რომ ეს იყო ერთნავიანი ეკლესია, რომელსაც, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, ჰქონდა მინაშენი სამხრეთით და შესაძლოა ჩრდილოეთითაც, მაგრამ ამ ეტაპზე ამის დაბეჯითებით მტკიცება შეუძლებელია;

5. რაც შეეხება ეკლესიის თარიღს, ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, მისი მშენებლობის ერთ-ერთი ეტაპი მიეკუთვნება X ს-ის II ნახევარს. საამისო დასკვნის შესაძლებლობას იძლევა პირველ რიგში, ორი მონუმენტური, მასიურად ნაქანდაკევი კაპიტელი, რომლებიც ნათლად ამჟღავნებს ამ პერიოდის მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ და უდავოდ გამორჩეულ ნიშნებს. დეტალების გაფორმებით, პლასტიკური დამუშავებითა და პროპორციული შეფარდებით ეს კაპიტელები აშკარა მსგავსებას ავლენს ოშკის, ოთხთა ეკლესიის, ხახულისა და ქუთაისის “ბაგრატის” რელიეფებთან. შეიძლება ითქვას კიდევ, რომ ისინი გამოკვეთილია ოშკის კაპიტელების თარგზე - ამგვარ მოტივებზე აწყობილი კაპიტელები ჭარბად გვხვდება ოშკის თითქმის ყველა ფასადზე; ისინი განსკუთრებით ხშირადაა გამოყენებული აღმოსავლეთის ხუთმაგი თაღების პილასტრების გვირგვინად, ასევე ინტერიერშიც: მაგალითად, დასავლეთ მკლავში, გუმბათქვეშა ბურჯების დამაგვირგვინებლად (ოღონდ სხვა პროპორციით), სამხრეთით მდებარე კარიბჭის კედლისპირა კაპიტელი გაფორმებულია ასევე ოთხი დაკიდული ნახევარწრით და პირდაპირ აგვირგვინებს ორ შეწყვილებულ ლილვს; ოთხი ნახევარწრე ამკობს სამხრეთ გალერეის შიდა პილასტრის კაპიტელსაც.

მსგავსი მოტივი გვხვდება ასევე ხახულის სამხრეთ ფასადზე მდებარე შეწყვილებული სარკმლის მოჩარჩოებაშიც, ოღონდ აქ ფორმები უფრო გართულებულია და დაქუცმაცებული; ფორმათა მსგავს ნყოფას ვხვდებით ქუთაისის ბაგრატის ტაძრისა და ოთხთა ეკლესიის დეკორშიც, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ოთხთა ეკლესიაში იგი გამოყენებულია არა პილასტრის გვირგვინად, არამედ გვევლინება აფსიდისწინა ნახევარსვეტების ბაზისად.

ჩვენთვის უცნობია, თუ სად და რაგვარად იყო გამოყენებული ეს რელიეფური ფილები ევფრატის ეკლესიაში: ამკობდა ინტერიერს თუ კარიბჭეს, წარმოადგენდა კაპიტელს თუ ბაზისს; თუმცა, ვფიქრობ, რომ ევფრატის ეკლესიაში ეს ფილები ბაზისებად არ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული, ვინაიდან, ამ შემთხვევაში, მეჩეთის მშენებლებს ძალზე გაუჭირდებოდათ მათი “გადაკეთება” კაპიტელებად;

6. ძეგლის ადგილმდებარეობაც ცხადად მიგვანიშნებს მისი აგების თარიღზე (X ს-ის II ნახ.), ვინაიდან იგი მდებარეობდა ხევის ყველაზე გამორჩეულ ადგილას; დღესაც, ნაეკლესიარზე აგებული მეჩეთი კარად მოსჩანს საკმაოდ შორი მანძილიდან, სოფელ ქვაბისთავიდანაც; ადგილის ამგვარი შერჩევა არ არის დამახასიათებელი VIII-IX სს.-ისთვის, როცა ტაძარი ბუნებრივად უნდა ყოფილიყო

დაცული და არც მოგვიანებით, თამარის ხანისათვის, როცა ეკლესიის ასაგებად ირჩევდნენ ტყეში ჩაძირულ ნალკოტებს;

7. ეფფრატის ეკლესია მოხატული ყოფილა;

8. ტაძარს ჰქონდა წარწერები;

9. როგორც ჩანს, ეფფრატის ეკლესია საკმაოდ ძლიერი სალოცავიც ყოფილა, რადგან მისი “დაქცევით მრავალი კაცი მომკვდარა და დასნეულებულა”;

10. არქიტექტურული ნაშთებისა და შემორჩენილი ლეგენდების თანახმად, ირკვევა, რომ სწორედ აქ მდებარეობდა მაჭახელას ხევის დედა ეკლესია - ეფფრატის საეკლესიო ცენტრი; ისმის კითხვა: ეს იყო საერო დასახლების ეკლესია თუ სამონასტრო კომპლექსი? არქეოლოგიური კვლევის გარეშე, არქიტექტურული ნაშთები ამ კითხვაზე პასუხს ვერ იძლევა. ამ კითხვაზე პასუხი კი, სასულიერო ლიტერატურაში უნდა ვეძიოთ. დასადგენია, თუ სად, რა სახით, როდის და რა კონტექსტში მოიხსენიება ეფფრატი ან ვინმე ეფფრატელი.

11. პავლე ინგოროყვა თავის თხზულებაში⁶ ახსენებს “მიჭიხიანის ხევის სულთა მატიანე“-ს; ეს თხზულება სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია “ტბეთის სულთა მატიანე“-ს⁷ სახელით; ხელნაწერი შეისწავლა და გამოსცა თინათინ ენუქიძემ, რომელმაც უცნობი მონასტრის დავთარი აღიარა ტბეთის საეპისკოპოსოს კუთვნილებად, ვინაიდან მისთვის უცნობი იყო რაიმე საეკლესიო ცენტრის არსებობა მაჭახელას ხეობაში; ამ თხზულებისათვის დამახასიათებელი და ჩვენთვის ყველაზე საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თხზულება მოიხსენიებს მხოლოდ მაჭახელას ხეობის ტოპონიმებს და არსად არის ნახსენები შავშეთის ანდა ტბეთის ტოპონიმიკა.

12. “ტბეთის სულთა მატიანის“, XII-XIII სს.-ით დათარიღებულ დოკუმენტში მითითებულია, რომ “ყ(ოველ)თა ეფფრატით შემომწირვ(ე)ლთა შ(ეუნდგნენ) ლ(მერრთმა)ნ”,⁸ რაც გვამცნობს, რომ ამ დროისათვის ტოპონიმი უკვე დასტურდება;

ცხადია, ზევით მოტანილი მასალა მხოლოდ კითხვების დასმის საშუალებას იძლევა. მათზე პასუხის მოსაძებნად კი, აუცილებელია ისტორიულ-ფილოლოგიური და არქეოლოგიური კვლევები. გასარკვევია, თუ საიდან გაჩნდა თვით სახელწოდება “ეფფრატი“ (სპარსულიდან თუ ბიბლიური მდინარის სახელიდან); დასადგენია, მართლაც ამ ტერიტორიიდან ხომ არ არის ე. წ. “ტბეთის სულთა მატიანე“; გამოსავლენია ხევის სხვა მხატვრული თუ ისტორიული ნაშთები და მოსაძიებელია, სავარაუდოდ, აქაური წარმომავლობის რაიმე ნივთი თუ ხელნაწერიც.

ანკარა, თურქეთი

2008 წელი

⁶ პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, თბ. 1954, გვ. 96

⁷ ტბეთის სულთა მატიანე, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო თინა ენუქიძემ, თბილისი, 1977

⁸ იქვე, კეფი XIVრ, 181, გვ. 82

ნინო ჭინჭარაული

სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის მენტალური წვრთნა (1920-30-იანი წლების დასაწყისი)

1930-იანი წლების დასაწყისში ყოფილ საბჭოთა კავშირში დასაბამი მიეცა ახალ კულტურულ დისკურსს, რომელსაც ორი წლის თავზე ოფიციალურად დაერქვა სოციალისტური რეალიზმი. გამონაკლისი არც გასაბჭოებული საქართველო აღმოჩნდა. ქვეყნის კულტურულ სინამდვილეში ანონიმურად დეკლარირდა ის ხელოვნება, რომლის იდენტობაც დაახლოებით ათი წელი შუშდებოდა ქართული ავანგარდის წიაღში. ამ ნაძალადევ და ხანგრძლივ პროცესში ახალი კულტურული რეალობა ტრადიციის გარეშე გაჩნდა. მაგრამ საქართველოში სოციალისტურმა ექსპერიმენტმა გარკვეულწილად გაამართლა. 20-იანი წლების მინურულს პროლეტარული კულტურა უკვე ორგანიზაციულად ფორმდება.

ქართული სახვითი ხელოვნება ლიტერატურის შემდგომ ყველაზე დემაგოგიურ სოციალიზაციას განიცდიდა. საბჭოთა რეჟიმში ვერბალურ კრიტიკიუმთა სისტემას უნდა განესაზღვრა ხელოვნების პრიორიტეტები. სიტყვის პათოსმა და პოლიტიკურმა ლოზუნგმა განაპირობა სოცრეალიზმის ტოტალური კულტურაც. კომუნისტურმა რეჟიმმა ხელოვნების განვითარების გზა მარქსისტული არტიკულაციით მონიშნა და სოციალურ ფაქტორად მიჩნეულს პარადოქსული პასუხისმგებლობა დააკისრა. ამიერიდან, საბჭოთა საზოგადოების მატერიალურად დეტერმინირებულ სამყაროში, რელიგიის ეგზისტენციალური მოთხოვნილება ხელოვნებას უნდა ეტვირთა. ამ უკანასკნელს, სულიერი და მატერიალური სამყაროების მედიატორობა დამატებით სძენდა ეკლესიის სოციალურ ფუნქციებს. შესაბამისად, ხელოვნება ზრუნავდა საზოგადოებრივ კონსოლიდაციაზე და საკრალურობის მოდიფიცირებულ სქემებს სთავაზობდა გამარჯვებულ პროლეტარიატს.

პროპაგანდური ხელოვნება და ინტერნაციონალიზმის იდეები აქტიურ პროეცირებას იწყებს 20-იანი წლების თბილისშიც. საქართველოში ბოლშევიკური ხელისუფლების კულტურული პოლიტიკა ცვლილებების გარეშე ხორციელდება. სოცრეალისტური პრელუდიის ათვლა აქაც “მონუმენტური პროპაგანდის” პროექტიდან იწყება. ლენინის მიერ 1919 წელს შემუშავებული სახელმწიფო პროექტი გამიზნული იყო მასების პროლეტარულ აღზრდაზე და კომუნისტურ ფასეულობათა სახალხოდ დამკვიდრებაზე. ამ აგიტაციური პროგრამის მსვლელობისას მხატვრები მონაწილეობდნენ აგიტმატარებლებისა და აგიტგემების შექმნაში. რევოლუციის ჰეროიკული ხატებით სპეციალურად ფორმდებოდა ოქტომბრის დღესასწაულები.

განსაკუთრებული დატვირთვა მიენიჭა საზოგადოებრივ ადგილებში მონუმენტური ქანდაკების შერჩევის საკითხს. ცარიზმის დროინდელი ქანდაკებები პროლეტარიატის გმირებს უთმობდა ადგილს. სკულპტურულ ძეგლთა შინაარსის კორექტირება ის ტიპური შემთხვევა იყო, როდესაც ერთი იდეოლოგიური სისტემა ცვლიდა მეორეს. 1917 წლის რევოლუციამ აქსიომის სახით შვა ახალი იმპერიული ცნობიერება და მას “კომუნისტური სამოთხე” უწოდა. “მონუმენტურმა პროპაგანდამ” მატერიალური კრახი განიცადა რევოლუციით აჟიტირებულ და სამოქალაქო ომით გათანგულ რუსეთში

და იმთავითვე ანეგდოტური სახე მიიღო ეროვნული თვითგამორკვევის პროცესში მყოფ და უკვე ანექსირებულ საქართველოში. თბილისში პროექტის კონკურსი ჩავარდა, თუმცა მისი სახელით 1922-23 წლებში დაიდგა ეგ.ნინოშვილის და აკ.წერეთლის ბიუსტები - იაკობ ნიკოლაძის რევოლუციამდელი ნამუშევრები(!)¹.

1921-23 წლების პროლეტარულ კამპანიებში ჩაება მხატვართა მცირე ჯგუფიც. მათ შორის იყო ნითელი არმიიდან დემობილიზირებული აპ.ქუთათელაძე და თბილისში ახლად ჩამოსული ევ.ლანსერე. ქუთათელაძეს რევოლუციური დღესასწაულების დროს, საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში მონაწილეობა მიუღია მოედნებისა და ქუჩების საზეიმო გაფორმებაში, აგიტ-მატარებლების მოხატვაში, პლაკატების დამზადებაში. ლანსერე იყო პირველი მხატვარი საქართველოში, რომელმაც მონუმენტურ ფერწერაში დაიწყო ისტორიულ-რევოლუციური და სოციალისტურ მშენებლობათა თემის ასახვა. მათი პირველი ნიმუშები სწორედ “მონუმენტური პროპაგანდის” ფარგლებში შექმნა მხატვარმა, როგორც იყო თბილისის ვაგზლის აგიტპუნქტის მოხატულობა(1921) და კომუნიზმის ინსტიტუტის გაფორმება². ნიშანდობლივია, რომ ორივე მხატვარმა პროპაგანდული აქტივობის იმპულსი ბოლშევიკური რუსეთის ინსტიტუციებიდან მიიღო.

საბჭოთა საქართველოს ხელისუფლება მისთვის უცხო, რუსეთის ავანგარდულ კონტექსტის-პროლეტარულ გამოცდილებას საკუთრად ასაღებს და წარუმატებლად ასრულებს “მონუმენტურ პროპაგანდას”. თუმცა, ჩნდება ტოტალიტარული კულტურის ნიშნები: საზოგადოებაში პარტიის მიერ ხელოვნების იდეოლოგიური ავტორიტეტის ზრდის ხელშეწყობა და მისი მართვით გაუცნობიერებელი მასების სოციალისტურ მსოფლმხედველობაზე მოქცევა.

პირველი “პროლეტარული” მცდელობები ქართულ სახვით ხელოვნებაში ვერ აღმოჩნდა დღევანდელი და რეზონანსული, რადგან უფრო პარტიულ-პროფკავშირულ ინიციატივას უკავშირდებოდა, ვიდრე ადგილობრივ შემოქმედ ძალთა შინაგან მოთხოვნილებას. მეორე მხრივ, ქვეყანაში გაშლილი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა და რთული სოციალურ-ეკონომიკური ფონი ხელს უწყობდა იმ ცნობიერების ჩამოყალიბებას, რომელიც ტოტალურ-მონოლითური რეჟიმის დულაბი და მისი ხელოვნების პოლიტიზირებული კარკასი შეიძლებოდა გამხდარიყო.

იმ წლების საბჭოთა სოციალური ისტორიული კატაკლიზმების შემდგომ, მორალური და ფიზიკური დათრგუნულობის მდგომარეობაში იმყოფებოდა. ობიექტური რეალობისგან განტვირთვისა და მასთან ფსიქოლოგიური ადაპტაციის მოთხოვნილებამ სოციალური ავტომატური მითოლოგიზაცია მოახდინა. მითის კოლექტიური რწმენა საზოგადოების იდეური ერთიანობის ფარული და უმთავრესი ფაქტორი იყო. საბჭოთა მითოსის ინსტრუმენტალიზაციას კი კულტურა და უპირველესად, ხელოვნება ახდენდა.

20-იანი წლების ქართული სახვითი ხელოვნება ერთმნიშვნელოვნად ავანგარდის საკუთრებაა. მაგრამ მის წიაღში შემთხვევით არ გაჩნდა მ. თოიძის სამხატვრო სტუდია (1922-1928). მოდერნისტული კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენელს და სტუდიის ხელმძღვანელს, მოსე თოიძეს, გერონტი ქიქოძე ახასიათებდა იმ შემოქმედად, რომლის “მხატვრულ პატივმოყვარეობას <...> ის შეადგენს, რომ ფეხდაფეხ მიჰყვებს რევოლუციას”³. სწორედ, მ. თოიძის სასწავლებელში კონკრეტდება ის ცნობიერი საფუძვლები, რომელთაც სოციალისტური კულტურის მომავალი თაობები შეამზადეს თბილისში.

¹ А. Ааბеаца, I. Аааბнеау, Енеоннеаи ниааонеие Адоцее (1921-1970), ნბ. 30

² А. Ааბеаца, I. Аааბнеау, ნბ. 100

³ გ. ქიქოძე, წერილები ხელოვნებაზე, თბ. 1936, გვ. 112.

ლენინის ლოზუნგი “ხელოვნება ხალხს” სტუდიის სწავლებაში ამოსავალ იდეოლოგიას წარმოადგენდა. თანასწორობის და კოლექტიურობის პრინციპს ეთანხმებოდა სტუდიის აღსაზრდელებს შორის ნებისმიერი “შემზღუდავი” განსხვავებების ლიკვიდირება: სტუდიაში ყველა ასაკის ნებისმიერ მსურველს იღებდნენ. ამასთან, სტუდია თავისი საგამოფენო პრაქტიკით იყო ცნობილი; მის ყოველწლიურ საანგარიშო გამოფენებს ყოველთვის აქტიურად ეხმაურებოდა პრესა. მორალურ და მატერიალურ მხარდაჭერას კი უზრუნველყოფდა მთავარი სახელოვნებო კომიტეტი, რომელიც სტუდიას ხელს უმართავდა ფულადი დახმარებებით⁴. ეს უკანასკნელი ფაქტორი თოიძის სასწავლებლის პრივილიგიზებულიობაზე და პარტიულობის სტატუსზე მეტყველებდა.

სწავლების “ლენინური” პროგრამა აღსაზრდელთა მხატვრულ-პოლიტიკური შეგნების ჩამოყალიბებაზე იყო ორიენტირებული. მოსწავლეთა ცნობიერებაში თანდათან მკვიდრდება პროლეტარული ხელოვნების კანონიკა. ხელოვნების ავ-კარგაანობა მისი თემატური აქტიურობით და სოციოლოგიური სიმახვილის ხარისხით ფასდებოდა. თემატურობა გულისხმობდა მუშურ-გლეხური კლასის ყოფის და განმათავისუფლებელი შრომის პროცესთა ასახვას. სტუდიელები პროპაგანდას უწევდნენ “სახალხო ხელოვნებას”, რომელსაც “რევოლუციური გარდაქმნა, ახალი რწმენა, ხალისი და ცხოველი შემოქმედება” ახასიათებს და არა “იდეური სიღარიბე, ავადმყოფური სკეპტიციზმი, უკიდურესი დანვრილმანება და ხასიათის უძღურება”⁵.

ნიშნადობლივი იყო აღზრდის მეთოდოლოგიაში პოზიტიური სქემების ინტეგრირება. ეს სქემები, რომლებსაც უკრიტიკოდ იღებდნენ ახალი თაობები, გაფილტრული უნდა ყოფილიყო ყოველივე უარყოფით-დეპრესიული ელემენტისგან. ამგვარ დამოკიდებულებაში ამკარავდება სრულიად სხვა ქვეტექსტი: რეალობა უკუპროპორციულად უპირისპირდებოდა პარტიის დემაგოგიური პათოსს. რაც უფრო ხმამაღლა ყვიროდნენ სოციალისტური მშენებლობის წარამტებებზე და “ახალი” ხელოვნების უნიკალურ მომავალზე, მით უფრო არაადეკვატურ ფაქტებს ჰქონდა ადგილი სინამდვილეში. უფრო ზოგადად, ეს ხელოვნების კომპენსატორული ფუნქციის გააქტიურებას ნიშნავდა. ეპოქის ისტორიული კატაკლიზმებით გატანჯული ხალხი დროებით იდეოლოგიურ ხსნას ელოდა. სოციალისტური უტოპიის დადებითი ხატები კი ფსიქოლოგიური დაძაბულობისგან მოშვებას უწყობდა ხელს.

სტუდიის მიერ გამოზრდილი თაობებისთვის შემოქმედებითი პროცესი პოლიტიკური კონტექსტისგან უკვე განუყოფელი ხდება. წლებთან ერთად მათ თანდათან შეეზღუდათ არჩევანის საშუალება, რადგან თავისი დროის იდეალების გულწრფელად მიმყოლ ახალგაზრდობას ერთადერთ - სოციალიზმის ვირტუალურ რეალობას, მიაღებინებენ.

20-იანი წლების ავანგარდიდან “პროლეტარული” ხელოვნების გამონთავისუფლება არ ყოფილა ისეთი დრამატული და მრავალფეროვნებით აღსავსე, როგორც მეზობელ რუსეთში. პირველი პროლეტარული შემოქმედებითი გაერთიანება, რომელიც ეროვნული ავანგარდის გამოცდილებას კონფრონტაციულად დაუპირისპირდა, 1926 წელს არსდება თბილისში. მაგრამ “საქართველოს პროლეტარ მხატვართა ბიურო” მალე დაიშალა. ქართველი მხატვრებს, მწერლებისგან განსხვავებით, რუსული ბანაკის სოციალისტური მეთოდები ჯერ-ჯერობით არ ჰქონდათ გათავისებული.

1927 წელი ის პირველი წელია, როდესაც ახალგაზრდა სოციალისტურმა საქართველომ განსაკუთრებული კულტურული აქტივობით მონიშნა საკუთარი ადგილი საბჭოთა იმპერიის სივრცეში.

⁴ გ. ჯავახიშვილი, სამხატვრო განათლება საქართველოში XIX ს-ის II ნახევარსა და XX ს-ის I ნახევარში, საკანდიდატო დისერტაცია, 1997, გვ. 45.

⁵ სახალხო სამხატვრო სტუდიის შემოქმედება (1922-1928 წწ.), 1929, ტფილისი, გვ. 11.

თბილისში გაიმართა პირველი თემატიკური გამოფენა-“ახალი თბილისი”, სამხატვრო აკადემიამ კურსდამთავრებულთა პირველი გამოშვება აღნიშნა, მოენყო ქართული კულტურის დღეები მოსკოვში გამართულ პირველ საკავშირო გამოფენაზე-“სსრკ ხალხთა ხელოვნება”. სამივე შემთხვევაში, ქართული მოდერნიზმის შემოქმედებითი ნაყოფი გამომზეურდა. თუმცა, პარტიულ პროპაგანდას ამოფარებულმა ავანგარდმა ქვეტექსტად იწყო გარდაქმნა, რადგან სახვით ფასადებზე სოციალური დაკვეთის შედეგები გააქტიურდა.

თემატიკურმა გამოფენებმა საბჭოთა ხელისუფლების იუბილეებთან ერთად დაიწყეს არსებობა და ოფიციალური ხელოვნების პლატფორმის განმტკიცებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. ექსპოზიციების პარტიულ კურსთან შეთანხმებამ გამოააშკარავა სახელმწიფოებრივი პრიორიტეტები ხელოვნებაში და გააძლიერა ადმინისტრაციული კონტროლი, რაც სამომავლოდ კულტურის უხეშ პოლიტიზირებაში გადაიზრდება და სოცრეალიზმის იდეოლოგიური ფუნქციებიდან ამოზრდას პირდაპირ შეუწყობს ხელს.

აკადემიის კურსდამთავრებულთა სახით, 1920-იან წლებში ჩნდება ხელოვანთა ახალი თაობა, რომელიც მოქნილად იწყებს იდეოლოგიურ მითითებებზე რეაგირებას და ოპერირებს სოცრეალიზმის იდეურ-მხატვრული პრობლემებით-ახალი დრო, ახალი ადამიანი, კლასობრივ-რევოლუციური ბრძოლა. მართალია, ისინი ჯერ კიდევ ავანგარდის მემკვიდრეები არიან, მაგრამ უკვე სოციალისტური კულტურის ვერტიკალურ-იერარქიული სისტემის აღზრდილები. ეს თაობა პარიზიდან ახლად დაბრუნებული გუდიაშვილისა და კაკაბაძის ავანგარდული ტრადიციის გამოფენებს უკვე მარქსისტული ფრაზეოლოგიის მიღმა აღიქვამდა.

მოსკოვის საკავშირო გამოფენა საეტაპოა იმ თვალსაზრისით, რომ საქართველოს პავილიონში ქართული სოცრეალიზმის პირველი ნიმუში, ირაკლი თოიძის “ილიჩის ნათურა” იყო ჩართული.

ირაკლი თოიძე

“ილიჩის ნათურა”, ტილო, ზეთი, 1927 წ.



სურათი არ შექმნილა უკვე ჩამოყალიბებული და დეკლარებული სოცრეალიზმის ეპოქაში, მაგრამ ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელი იკონოგრაფია და მითოლოგიურ-ალეგორიული აზროვნების ფორმა, თითქმის კლასიკურად გამომჟღავნდა მასში.

“ილიჩის ნათურა” იდილიური სურათია და ე. წ. საბჭოთა მიმეზისის, მოვლენათა განზოგადობულ-სინთეტური ასახვის ტიპიურ მაგალითს იძლევა. ზეთით შესრულებული ტილო რეალისტურ-ფიგურატიული გამოსახულებებით ახლოსაა აკადემიურ



ირაკლი თოიძე

“ახალი ცხოვრებისაკენ”, ქალაქი, ტუში, 1929 წ.

ნციები ამდიდრებს. ახალგაზრდა ოჯახის და ბავშვიანი ქალის სახეში წმინდა ოჯახის და ღვთისმშობლის ხატებრივი ხასიათი საცნაურდება. ნაწარმოების პროფანირებული საკრალური ქვეტექსტი მჭიდროდ ებმის სურათის ფონის სემანტიკას. უძველესი სატახტო ქალაქის, მცხეთის სიახლოვეს მდებარე ჯვრის ეკლესიას ახალ საბჭოთა დედაქალაქთან, თბილისთან, აშენებული ზაჰესი უდგას გვერდით. წარსულის საკრალურ და კულტურულ მემკვიდრეობას მნიშვნელობით უტოლდება ახალი დროის ყველაზე მასშტაბური მშენებლობა. ორივე ობიექტი ქართველი ერის შემოქმედებითი პოტენციის უმაღლეს გამოხატულებად და მიჩნეული. წარსულის ავტორიტეტულ ინსიგნიაზე აპელირებით ხდება საბჭოთა რეჟიმის დემაგოგიური დამკვიდრება მაცურებლის ცნობიერებაში. ჯვრის ეკლესიის კულტურულ სტერეოტიპს ემატება ისეთი ნაციონალური ატრიბუტიკა, როგორცაა ეროვნული კოსტუმი, მოქარგული ფარდაგი, ღვინის ხელადა. სურათზე გამოსახული საყოველთაო ბედნიერება ნაყოფიერების ჰიმნით სრულდება: მინაზე უხვად იშლება ხილი და იდება უღელი. ვიტალური ენერჯის გამოთავისუფლების აქტი სოციალისტურ აპოთეოზად უნდა აღქმულიყო მაცურებლის თვალში.

“ილიჩის ნათურა” ქართული სოციალისტური რესპუბლიკის ხატია, რომელიც ობიექტური რეალობისგან განსხვავებით, მოცულია ჯანმრთელი, ფიზიოლოგიური სიხარულით, არის მხნე და ენთუზიაზმით სავსე. მასზე ასახულია სოციალიზმის მშენებლობის ეპოქა და ელექტროფიკაციით დაწყებული ინდუსტრიალური გადატრიალება, მოვლენა, რომელიც აგრარულ საქართველოში ძირფესვიანად ცვლიდა ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკურ სინამდვილეს.

20-იანი წლების შრომის კულტის მხატვრული ტრანსფორმაცია პოლიტიკურ სიმახვილეს იძენს ბელადის კულტის შეთავსებითაც. ლენინის ავტორიტარიზმი, ირაციონალური ზეგავლენის ძალა და ხალხთან მისი მისტიკური ერთობა მხატვარმა მახვილგონივრული ალეგორიით გადმოსცა, როდესაც

სტილთან. სამ პლანად დანაწევრებული, კლასიკურად მწყობრი კომპოზიცია სიმბოლოთა მთელ კასკადს იტევს. ცენტრალური თემაა პროლეტარული ოჯახი და ქვეყნის ინდუსტრიული აწყობა. უბრალო გლეხის ოჯახში პერსონიფიცირებულია ქართველი ერის სახე, რომელიც გულწრფელად და ლაღად შეჰხარის თავისი პირმშოს თამაშს ელექტრონათურით. სამრეწველო პროგრესთან ასოცირებული ნათურა ლენინის მხატვრულ ალეგორიას წარმოადგენს. ცნობილია, რომ ლენინი სოციალიზმის მშენებლობისათვის უპირველეს აუცილებლობად საბჭოთა კავშირის სრულ ელექტროფიცირებას მოითხოვდა. სურათზე გამოსახული ზაჰესი, ლენინის სახელობის პირველი ჰიდროელექტრო სადგური საქართველოში, და ნათურისკენ ხელგანწვდილი ბავშვი ილიჩის მიერ ხელდასმული მომავლის სახედ ერთიანდება, სოციალიზმის ტექნიციზირებული მერმისის ხატად.

ნათურასთან პერსონაჟების რიტუალიზირებულ მიმართებას სახარებისეული რემინისცე-

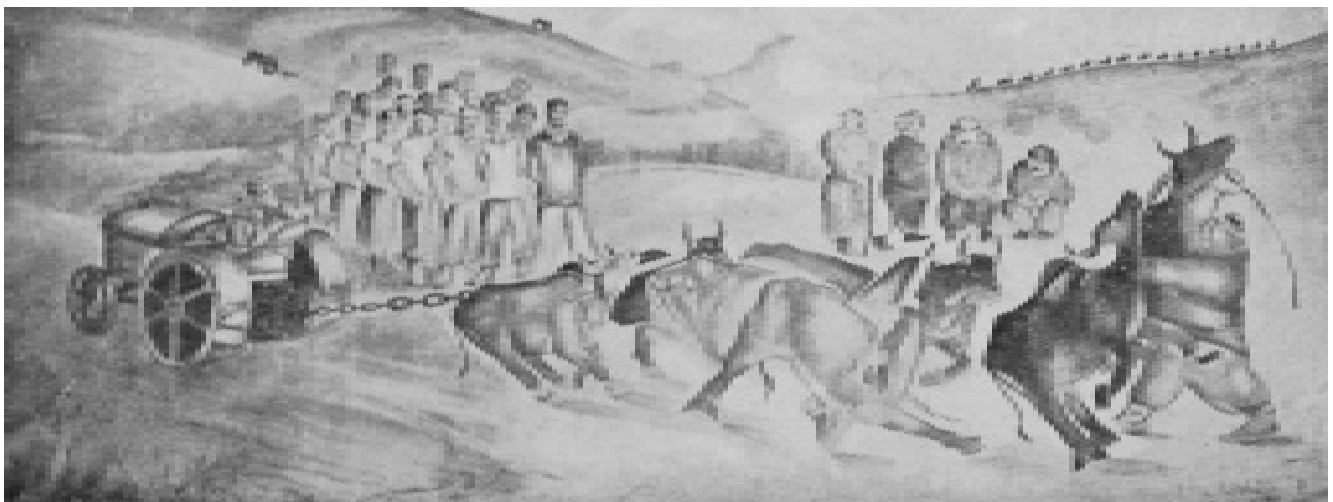
სურათის იდეური ცენტრი ელექტრონათურაზე შეაჩერა. ირაკლი თოიძის იდეოლოგიური რევერანსი-სოციალისტური საქართველოს ეკონომიკური წარმატებების და ქართველი ერის ბედნიერების ლენინის გენიისადმი მიწერა, იმ უზადო პოლიტიკური ჟესტით და რწმენით შესრულდა, როგორც ეს პარტიის სამსახურში ჩამდგარ პატივმოყვარე და ნიჭიერ მხატვარს შეეფერებოდა.

შემთხვევითი არ იყო სურათის ესოდენი პოპულარობა მოსკოვში გამართულ “სსრკ ხალხთა ხელოვნების” გრანდიოზულ გამოფენაზე. დადებით რეცენზიებში რუსულმა კრიტიკამ ინტუიტიურად გაამჟღავნა მისი სოცრეალისტური წინასწარუწყება. თვით ახრრ-ის ექსპონატების ჟანრულ-ყოფითი მახასიათებლებისგან განსხვავებით, “ილიჩის ნათურა” გამორჩეულად კომპლექსურ სახეს იძენდა თავისი სუგესტიური სიძლიერით და ხატობრიობით. სწორედ, აქაა გასახსენებელი ქართული კულტურის ფენომენური ხასიათი, სამყაროს მისეული აღქმის სპეციფიკა - სასრულ მინიერ სამოთხესთან თვითიდენტიფიცირება⁶. სივრცე-დროითი კატეგორიების ჰარმონიული თანაარსებობა ბუნებრივად ვლინდება ირაკლი თოიძის მხატვრულ ხედვაშიც. მან თავისი დროის სოციალისტური უტოპია “ორგანულად” დააშენა ქართულ კულტურულ მატრიცას.

ნიშანდობლივია, რომ 30-იანი წლების დასასრულს თავად ავტორი კიდევ ერთხელ გამოიყენებს საკუთარ ნამუშევარს ახალი სოცრეალისტური იმიჯის შესაქმნელად, როდესაც ქვეყანაში სტალინის დიქტატურა ბოგინობს, ხოლო ოფიციალური კულტურა საბჭოთა ეპოსის ანონიმურ შემოქმედებას წარმოადგენს. ახალი ვარიანტის შექმნისას მხატვარმა უცვლელი დატოვა კომპოზიცია იმ ერთი განსახვავებით, რომ ოჯახს და ნათურას სტალინი ენაცვლება. ლენინის მინიერმა რეპრეზენტანტმა ერთიანად მოიცვა სახელმწიფო-ოჯახის ცნება და შრომის კულტის ადგილი ბელადის კულტით შეანაცვლა. სოციალიზმის აღმშენებლობის ხანა განვითარებული სოციალიზმის ეპოქამ დაიკავა. 30-იანი წლების ვარიაციას ირაკლი თოიძემ დემაგოგიურად ხისტი და მენტორულად მძიმე ტონი დაანათლა. საინტერესო დამთხვევაა, რომ ორივე შემთხვევაში ნაწარმოებთა მხატვრულმა სახემ იდენტურად შესცოდა სქემატურობის მხრივ. სქემატურობა სინთეტური ფორმის ძებნას ახლავს თან. სინთეზის მაძიებელი ეპოქები კი, როგორც წესი, ისტორიულად გარდამავალ ხანაში ჩნდებიან,

სევერიან მაისაშვილი

“ვინ ვის” (ფრესკის ესკიზი), 1931 წ.



⁶ ლ. ანთელავა, სამყაროს სივრცე/დროის კონტინუალური მოდელი ქართულ მხატვრობაში, ვ.ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 2008 წ., 21-29 ივნისი.



მ. გიორგაძე

“კოლმეურნეობაში”, 1931 წ.

ისეთში, როგორც იყო 20-30-იანი წლები, ტრადიციულ ფასეულობათა გადაფასების მტკივნეული პერიოდი და სახვითი დოგმატიზმის კატალიზატორი ეპოქა.

სოცრეალიზმის წინაისტორია ინფანტილური და უნიკალურია თავისი არქეტიპული სისავსით. ამ რიგის ქართულ ნიმუშებში, სადაც რუსული ინდუსტრიული პარალელებისგან განსხვავებით კოლმეურნეობის თემა დომინირებდა, სწორხაზოვან ხასიათს იძენს “ძველის და ახლის”, როგორც “ცუდის და კარგის” იდეოლოგიური დაპირისპირება. “კეთილი” პროლეტარიატი ქსენოფობიურად იკეტება საკუთარ თავში და მტრად აცხადებს ყველას, ვისაც მისი არ სჯერა. კეთილისა და ბოროტების მკვეთრი პოლარიზება ეპოსური აზროვნებიდან გამომდინარეა და ახლოსაა არქაული მეხსიერების ნაივურ ფორმებთან. ამიტომაც, სოციალისტური თემატიკის ფერწერული ნიმუშები ხშირად საბავშვო ილუსტრაციებს ჰგვანან⁷.

ოპტიმისტური შრომის იდეით და ჰეროიკული მუშებით შთაგონებული იდეოლოგიური ხატების რაოდენობის ზრდა, როგორც ჩანს, ადასტურებდა იმ აუდიტორიის არსებობას, რომელიც პარტიული ზენოლის გარეშეც მზად იყო დაეჯერებინა სოციალისტური სენტიმენტები. უკეთესი მომავლის და პირადი ბედნიერების რწმენა ის მაშველი რგოლი იყო, რომელსაც ისტორიული კრიზისების ჟამს დაკარგულ ჰარმონიას გამოტირებული ხალხი საჭიროებდა. ეს ცნობიერი ფონი სახგანკომის პოლიტიკურ მიზნებს წყალს ასხამდა. პარტია სტაბილური, უზრუნველი ყოფის სურვილს “სოციალისტური” პასუხისმგებლობის შექმნას და საკუთარი პოლიტიკური ამბიციების რეალიზებას ახმარდა.

1920-იანი წლების მიწურულს ქართული სახვითი ხელოვნება ავანგარდული ამბოხის რეგენერაციას განიცდის. მხატვრული ფრონტი სიმბოლიზმის და ფუტურიზმის ნაცვლად, მარქსისტული ფილოსოფიით იხიბლება. ხელოვნების განახლების ეპოქისეული აუცილებლობა დგება თბილისშიც:

⁷ ამ კონტექსტში გასახსენებელია ლ.რემპელის წიგნში..გამოქვეყნებული რეპროდუქციები: დ. გიორგაძე “კოლმეურნეობაში” 1931, უ. ჯაფარიძე “შეხვედრა ტრაქტორთან” 1930, ს. მაისაშვილი “ვინ ვის” (პანოს ესკიზი) 1931., ლ. გუდიაშვილი “ძველი და ახალი” 1932.



ურია ჯავახიძე

“შეხვედრა ტრაქტორთან”, ტილო, ზეთი

”დღეს არაჩვეულებრივის სინრაფით ინგრევა ძველი ქვეყანა. მის ნაცვლად შენდება ახალი, მიძიმე, ჯერ უხილავი სამყარო. კოლექტიური ნებისყოფის და მანქანური შემოქმედების”⁸.

პირველი სტალინური ხუთ-წლედ (1928-1932) დინამიური მოვლენებით აღინიშნა საბჭოთა ხელოვნების სახვით სივრცეშიც. არნახული სიჭრელის მხატვრული გაერთიანებები, განურჩევლად შემოქმედებითი მრწამსისა, სოციალისტურ ავანგარდში დოგმას ცდილობდა. მათი არსე-

ბობა კი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ხანმოკლე იყო და მხატვრები ხშირად გადადიოდნენ ერთიდან მეორე გაერთიანებაში.

აქტუალური ხელოვნებისათვის ბრძოლას იწყებენ მემარჯვენე და მემარცხენე ბლოკის მხატვრები. მემარცხენე-მწარმოებლები ამტკიცებდნენ, რომ სურათს თავისი “სტატიურობის” გამო, არ შეეძლო სინამდვილის სრული დინამიკურ პროცესის ასახვა, განსხვავებით ფოტო და კინო-ხელოვნებისაგან. დაზგური მხატვრობა ანაქრონულად გამოცხადდა, ხოლო თანამოაზრეებს მოეწონათ წარმოებაში წასვლა და ინჟინრებთან ერთად ფაბრიკებისა და ქარხნების დამზადებული პროდუქციისთვის “კომუნისტური სულის” შთაბერვა - ტექსტილისათვის ნახატების შექმნა, ტანსაცმლისა და ავეჯის ახალი დიზაინით გამოშვება და სხვ. მატერიალური სამყაროს მხატვრული ფორმით გარდაქმნისკენ სწრაფვა ავანგარდის იდეა-ფიქსი იყო, რომლემაც განვითარების შედეგად ხელოვნებაში ფუნქციონალური ტენდენციების მოძალევა და შედეგად, დაზგური მხატვრობის სააგიტაციო ჯგუფის პროვოცირება მოახდინა.

დაზგური ხელოვნების მომხრეები, თავის მხრივ, უკიდურეს რაციონალიზმსა და ტექნიციზირებაში დებდნენ ბრალს მწარმოებლებს. მათ მიერ შემოქმედებით კრედოდ “საბჭოთა თემატიკის” გამოცხადება, დროის ადეკვატური ხელოვნების შექმნის არანაკლებ პრეტენზიას გულისხმობდა. სწორედ, “საბჭოთა თემატიკის” ადეპტებმა ითამაშეს დიდი როლი მომავალი სოცრეალიზმის ფორმირებაში.

რუსეთში ამ ორი მხარის დაპირისპირებამ შეურიგებელი ხასიათი მიიღო და 20-იანი წლების მინურულს მწარმოებლურმა ლოზუნგმა - “სურათი მოკვდა, გაუმარჯოს უტილიტარულ კონსტრუქციას”, მხატვრულ პროცესებზე სრული კონტროლი აიღო. ყოფითი დიზაინის პრიორიტეტულობისა და ხელოვნებაში მასობრივი წარმოების პრინციპის გამარჯვება ავანგარდის უკანასკნელი წარმატება იყო საბჭოთა სივრცეში. მოგვიანებით, კონსიუმერული საზოგადოებების გაჩენამ და მომხმარებლური ხელოვნების პრაქტიკამ დაამტკიცა ამ იდეათა პროგრესულობა.

⁸ ბენო გორდეზიანი, მხატვრობა და თანამედროვეობა, ჟურნ. “დროშა”, 1930 წ., 5.

საქართველოში, ავანგარდიდან “პროლეტარული” ხელოვნების გამონთავისუფლება არ ყოფილა ისეთი დრამატული და მრავალფეროვნებით აღსავსე, როგორც მეზობელ რუსეთში. ქართულ პერიოდიკაში ჩნდება შემარეგულირებელი წერილები, რომლებშიც აღნიშნული ტენდენციები განხილულია მედლის ორ მხარედ. შალვა დუდუჩავა, იმ წლების ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და არტ-კრიტიკოსი, ხელოვნებაში მწარმოებლური გზის დაზღვევით გაერთიანების აუცილებლობას ამტკიცებდა, რადგან ისინი “ფაქტიურად წარმოედგენენ ერთ პრინციპიალურ ხაზს სინთეტური მხატვრობისა”.⁹ იდეოლოგიური სქემები განონასწორებულ საწყისებზე გარდატყდა ქართულ მენტალობაში, მის ინტელექტუალურ სიღრმეში. მაშინ, როცა ხელოვანთა უმრავლესობა ტენდენციურად მიჰყვებოდა აქტუალურ იდეურ შაბლონებს.

სოციალისტურად მოდიფიცირებული ავანგარდული ხელოვნება 1929 წლიდან იტოტება მემარ-ჯვენე-პროლეტარულ და მემარცხენე-მწარმოებლურ ნაკადებად. საასპარეზო სივრციდან გადის “ქართველ მხატვართა საზოგადოება”, “ჰაიარტუნი”(სომეხ მხატვართა კავშირი). ეს საზოგადოებები ეროვნულ, მულტინაციონალურ ფასეულობებზე აღზრდილი წინა თაობის ხელოვანებისაგან კომპლექტდებოდა, რომელთაც თანამედროვეობის აგრესიულ სოციალისტურ რიტმს გაუცხოებით უპასუხეს. ფსიქიკური თავდაცვის მიზნით მათ საკუთარი მხატვრული სამყაროები შექმნეს. მაგრამ “უპარტიო ესკიზებს” საბჭოთა მხატვრობის ადეპტი-კრიტიკოსები არავის ჰპატიობდნენ. “ქართველ მხატვართა საზოგადოების” უკანასკნელი გამოფენა ოქტომბრის 12 წელს მიეძღვნა. გამოფენის ერთ-ერთი რეცენზენტი ქართული სახვითი ხელოვნების “ჩიხიდან” გამოსაყვანად მოითხოვდა მის თანამშრომლობას პროლეტარულ მწერლებთან და პირობას სდებდა, რომ ამგვარი გზით მხატვრებს “ვარდების, ცხვრების, “ნატა ვაჩნაძეების”¹⁰ ხატვიდან ჩვენი მშენებლობების რაიონებზე გადავიყვანთ და ფართო მასებში დაკარგულ ავტორიტეტს აღვუდგენთ”¹¹.

ლადო გუდიაშვილი

“ , ტილო, ზეთი, 19 წ.



საქართველოში აღნიშნულ ტენდენციებს ეპასუხებოდა რევმასი (“რევოლუციის მხატვართა ასოციაცია”) და სარმა (“რევოლუციონერ მხატვართა ორგანიზაცია”). ეს მხატვრული ორგანიზაციები 20-იანი წლების მიწურულს ჩნდებიან თბილისში და არსებობის მეტად ხანმოკლე პერიოდში “ავანგარდისტული დისკურსის” “სოცრეალისტური დისკურსით” შეცვლას განაპირობებენ.

მამა-შვილ თოიძეების მიერ დაარსებული რევმასი¹² რუსული ახრრ-ის ქართულ ფილიალს წარმოადგენდა. რუსეთის მხატვრული ორგანიზაციიდან სოციალუ-

⁹ *წინაპირი იმპერიის აღმშენებელი*, 1952, ნომ. 53.

¹⁰ იგულისხმება ვ. კოტეტიშვილის ბარელიეფი “ნატა ვაჩნაძე” - ნ. ქ.

¹¹ დ.ქუთათელაძე, რა გამოამუშავა ქართველ მხატვართა საზოგადოების საოქტომბრო გამოფენამ, გაზ. “ახალგაზრდა კომუნისტი”, 1929, 29 ნოემბერი.

¹² ასოციაციის წევრები იყვნენ: მოსე და ირაკლი თოიძეები, ვ.კროტკოვი, გ.შერბაზჩიანი, ბ.ფოგელი, ალ.ციმაკურიძე, აკადემიის კურსდამთავრებულები - ივანე ვეფხვაძე და გრიგოლ მესხი (გავლილი ჰქონდათ გ.გაბაშვილის სახელოსნო).

რი პრაქტიკების ესტაფეტის მიზეზი ახრრ-ის პარტიული ავტორიტეტულობა იყო. 20-იან წლებში პროლეტარული მხატვრობის სახეს სწორედ “რუსეთის რევოლუციონერ მხატვართა ასოციაცია” განსაზღვრავდა. აკადემიურ-ფიგურატიული სტილი, პერედვიჟნიკული მხატვრობის ტრადიციები და საგამოფენო პრაქტიკის მასშტაბური ღონისძიებები ასოციაციის იდეოლოგიურ კარკასს და სამოქმედო არეალს განსაზღვრავდა.

რევმასი 1929-30 წლების სეზონის შემდეგ დაიშალა. ჯგუფის ინიციატორი თოიძეები სარმა-ს შეუერთდნენ. ახალ მხატვრულ ორგანიზაციაში მოღვაწეობის პარალელურად, მოსე თოიძე, მხატვართა ბრიგადებს აყალიბებს და ახრრელთა ანალოგიურ გამოცდილებას მიჰყვება. ბრიგადის წევრები მიზნად ისახავდნენ მუშათა კლასის ცხოვრების აქტიურ შესწავლას. მათ საქმიანობა დაიწყეს თბილისის ვაგონ-სარემონტო ქარხნის მუშათა პორტრეტების ჩახატვით, პლაკატების დამზადებით, მუზეუმებში მუშათა ექსკურსიების მოწყობით და მათივე გამოფენების ორგანიზებით. საინტერესოა, რომ მოსე თოიძე სტუდიის დაარსებიდან მოყოლებული არ სწყვეტს თავის სოციალურ აქტივობას. ის კარგად გრძნობდა კომპარტიულ მოთხოვნილებებს და საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე, ყოველთვის ენერგიულად იღწვოდა სოციალისტური იმიჯის განსამტკიცებლად. რევმასი-ს დაფუძნებით მან რუსულ ბანაკთან დაახლოება და მათი წარმატების ტრანსპორტირება მოინდომა საქართველოში. მაგრამ ადგილობრივი სიტუაციის გათვალისწინებაში მეტი ალღო გამოიჩინა მხატვრულ ავანსცენაზე გამოსულმა ახალმა თაობამ.

თავისი მამამთავრისგან განსხვავებით, სოცრეალისტური კოდების რეფლექსირება რევმასს არ დასცალდა, რადგან მათი ნაწილი საკუთარ თავზე აიღო და ბევრად ეპატაჟური სახე მისცა სარმამ. მხატვრულ ეპიცენტრში მოექცა აკადემიის კურსდამთავრებულთა¹³ ინიციატივით შექმნილი ორგანიზაცია, რომელიც თავისთავში აერთიანებდა ფუტურისტების სამყაროს გარდაქმნის სურვილს და პროლეტკულტის მემარცხენე მარქსისტულ სულისკვეთებას: “ხელოვნება უნდა იყოს მასის ფსიქიკის და ნებისყოფის ორგანიზატორი, სოციალისტური მშენებლობის აქტიური მონაწილე <...> ჩვენი კურსი პროლეტარული რეალიზმისკენ არის აღებული”¹⁴. სარმა ავანგარდის სოციალური პროექტის უტოპიას და წარსულის მორალურ-ესთეტიკურ ნორმატივებზე უარის თქმას უთანხმებდა თანადროულობის რეალისტურ ასახვას (საინტერესოა სურათთა სახელწოდებები: “პარტნემენდა”, “პროგულშიკები”, “ლეჩხუმის სამეურნეო არტელები” და სხვ.¹⁵ - ნ.ჭ.).

“დაზგური” და “წარმოებითი” პრობლემების გაერთიანებამ, მხატვრულ პროცესში კერძო და კოლექტიური შრომის შეთავსებამ და სოციალურ-პოლიტიკური პასუხისმგებლობის აღებამ, პროფესიონალურ და ნიჭიერ კადრებთან ერთად, სარმა-ს ავტორიტატულობა და მისდამი “ნდობა” განაპირობა. 30-იანი წლების დასაწყისში, ის ერთადერთ მოქმედ მხატვრულ გაერთიანებას წარმოადგენდა. სარმა-ში განვერვიანებულები იყვნენ იმ პერიოდის ყველა მნიშვნელოვანი ხელოვანი - ფერმწერები, გრაფიკოსები, მოქანდაკეები. ასოციაციის ექსპოზიციები მარქსისტული ფასადის მიუხედავად, ქართული მოდერნიზმის სტილურ ერთიანობას იცავდა. მისი სახელს და აქტუალობის ხარისხს ქმნიდა არა იმდენად მხატვრული ფორმა, რამდენად მისსავე დეკლარაციაში გაცხადებული მსოფლმხედველობითი პოზიციები.

20-იანი წლების დასასრულიდან, ქვეყნის ცენტრალიზაციის ზრდისა და პოლიტიკურ-ადმინისტრაციული კონტროლის გაძლიერების კვალად, საბჭოთა პერიფერიებში “დედა-რუსეთთან” კომპ-

¹³ სარმას დეკლარაციას ხელს აწერდნენ: კ.სანაძე, კ.ნადარეიშვილი, ალ.მაყაშვილი, ს.ყუბანიევილი, ს.მაისაშვილი, ი. რომანიშვილი, აპ.ჭუათათელაძე, დ.წერეთელი, ვლ.ლემანჯავა, მ.თოიძე, ირ. თოიძე, ვ.კეშელავა, ლ.გრიგოლია, ლ.გუდიაშვილი, დ. კაკაბაძე, ნ. კანდელაკი, შ. მიქაბაძე, ვ. თოფურაძე, გ. მიროზოვი და გ. გრიგორიანი (“ჰაიარტუნდიან”) და სხვ.

¹⁴ სარმა, გამოფენის კატალოგი, საქართველოს ეროვნული გალერეა, ტფილისი, 1931 წ., 6-10.

¹⁵ ბ. გ., ჟურნ. “დროშა”, 1930, 23.

ლექსების გამომუშავება იწყება. ქართულ კულტურაში იდეოლოგიური შაბლონები ინტესიფიკაციას განიცდის. საკუთარი მხატვრობის მიმართ ეროვნული კრიტიკა ზედმეტად მომთხოვნი ხდება და თავის ალუზიებში ქართულ მხატვრობაში სტილისტური ფორმალიზმის გარდა “მზის პრობლემაზეც” საუბრობს.¹⁶ თავის დროზე გამონაკლისი სიმპათიები დაიმსახურა სარმა-ს გამოფენებმა: “ის, რაც ვერ მოახერხა 8 წლის განმავლობაში ქართველ მხატვართა საზოგადოებამ თავის ხშირ გამოფენებზე, - ახალგაზრდა მხატვრებს გაუკეთებიათ; ეს არის: “თემატური სიახლე მხატვრობის”¹⁷. თუმცა, სოციალიზმის ჭეშმარიტი მხატვრისგან ყველა უნივერსალურ გენიოსს მოელოდა, რომელიც ერთდროულად სოციალურად ანგაჟირებულიც და ახალი მხატვრული ფორმების სრულყოფის ოსტატიც იქნებოდა.

ქართული სოცრეალიზმის პიონერი მხატვრები სწორედ 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გამორჩნენ. ირაკლი თოიძის, ალექსანდრე ქუთათელაძის, თამარ აბაკელიას და უჩა ჯაფარიძის შემოქმედება, ამ თვალსაზრისით, საეტაპოა. იმ დროს მხატვარს სინამდვილის თემატური ასახვის პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა. რადგან თემატური კანონიკა უკვე არსებობდა და შინაარსი ფორმის შემქმნელ ფაქტორად მოიაზრებოდა, ნაწარმოებთა მხატვრულ სისუსტეზე ხშირად თვალს ხუჭავდნენ. “თემატურ” სწორხაზოვნებას გამოკიდებული კრიტიკაც ნაწარმოებთა რეალურ ქვეტექსტებს ვერ, ან არ კითხულობდა. თავის დროზე ვ.სიდამონ-ერისთავის “წითელი კავალერია”, მხატვრის შემოქმედებაში პოლემიკურად გამორჩეული და ანტიბოლშევიკური ტილო, ოქტომბრის 12 წლისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე ყველაზე “ცოცხალ და ხალისიან” სურათად დასახელდა¹⁸.

ქართული სოცრეალიზმის მხატვრობამ ერთგვარი რეზიუმეს სახით თავი მოიყარა 30-იანი წლების დასაწყისის საიუბილეო გამოფენებზე-“პირველი ხუთწლედის ხელოვნებაში” (1933) და “საბჭოთა ხელისუფლების 13 წელი საქართველოში” (1934). ადგილობრივი კადრების სოციალისტურმა შესაძლებლობებმა ცენზორებში იმედგაცრუება გამოიწვია. ექსპოზიციებს წინა წლებისგან დაენათლა თემატური სიღარიბე (“სახალხო მეურნეობა არ შეიძლება მხოლოდ “ჩაის კრეფით” და საერთოდ, ჭირნახულის მონევით ამოიწუროს”¹⁹) და ეტიუდური ფორმის პრიმატი და არა დასრულებული, კონცეფციამართული კომპოზიციები (“ქართველი მხატვრების უმრავლესობა პრობლემის დასმის უნარს მოკლებულია”²⁰). პერფექციონიზმით შეპყრობილმა სოცრეალისტურმა მხატვრობამ საქართველოშიც მისთვის ზოგადად დამახასიათებელი პრობლემები შემოიტანა: შექმნა და იდეოლოგიურად გაამართლა ადგილობრივი იკონოგრაფია, მაგრამ თავი ვერ დაიზღვია სწორხაზოვნებისგან; მხატვრული ფორმის მეტ-ნაკლებად რეალისტურ-ცნობადი სახის მიუხედავად, ვერ მიაღწია მის მონუმენტურ-სინთეტურ გაქანებას. არსებობდა სოცრეალისტური მეთოდით მხატვრული ნაწარმოების ნორმატივები, მაგრამ “როგორის” კრიტერიუმები არ ნიშნავდა “რას” კრიტერიუმთა არსებობასაც. სოცრეალიზმს საკუთარი ფორმის შესახებ ნაკლებად ჰქონდა წარმოდგენა; რადგან მათი სრულყოფის საქმეს მარადიულობისაკენ ჰქონდა პირი მიქცეული და უტოპიურ განზომილებაში იყო გადასული.²¹

კაპიტალიზმისა და ნაციონალური წარსულის ყოველგვარი გადმონაშთის წინააღმდეგ დაუნდობელი ბრძოლის პირობებში ჩამოყალიბდა საბჭოთა ხელისუფლების ქსენოფობიური რეჟიმი. მოქა-

¹⁶ შ.ალხაიშვილი, საქართველოს სახვითი ხელოვნება დღევანდელ ეტაპზე, ჟურნ. “მნათობი”, 5-6, 1934, გვ. 241-242.

¹⁷ ბ. გ. “_____”

¹⁸ ოქტომბრის რევოლუციის 12 წლის აღსანიშნავი გამოფენა, ჟურნ. “დროშა”, 1930, 5.

¹⁹ ს. ჩიქოვანი, ქართული მხატვრობის გამოფენა (პირველი ხუთწლედის), ჟურნალი “მნათობი”, 1933წ., 8-9, გვ. 226.

²⁰ იქვე, გვ. 227.

²¹ ἄμειν Ἄδιὸν, ἰαῖῖῖῖῖῖῖῖῖῖ ἑίνιῖῖῖῖῖῖ, ῖῖῖῖῖῖ.

ლაქებს შრომითი ექსპლუატაციის მოსპობის შემთხვევაში კომუნისტურ სამოთხეს ჰპირდებოდნენ. საბოლოოდ კი, “შრომის შრომით დამთრგუნველი” საზოგადოება ისეთივე სულსწრაფი აღმოჩნდა თავისი ზემოცანების გადაჭრისას, როგორც მმართველი პარტია. შედეგად, 30-იანი წლების დასაწყისში ხელი შეეწყო საბჭოთა იმპერიის და ტოტალიტარული კულტურის “მოულოდნელ” წარმოქმნას.

კულტურის გასახელმწიფოებრივობის საკითხი სოციალისტური შეჯიბრების მსგავსად “დაკვრი-თი წესით” გადანყდა. ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებამ გააუქმა მანმადე არსებული ლიტერატურული და მხატვრული შემოქმედებითი გაერთიანებები. მათ ნაცვლად შეიქმნა საბჭოთა მწერლებისა და მხატვრების ერთიანი, ნორმატიული სტრუქტურის და მკაცრად იერარქიული კავშირები. ვეტოდადებული ავანგარდული კულტურა თვითგადარჩენის პროცესში პოლიტიკურ და ესთეტიკურ კონფრომიზმზე წავიდა და ამასთან, არაოფიციალური ხელოვნების მიწისქვეშეთში გაფორმდა.

1920-იან წლებში სოციალისტური უტოპიები ეპოქისეულ გამოძახილს წარმოადგენდა და მან შესაბამისად ქართულ კულტურაშიც იჩინა თავი. თუმცა, “უკლასო საზოგადოების” შენების დემაგოგიამ არაერთგვაროვნად მოიცვა იგი. იმ ისტორიულ პერიოდში მხატვართა ნაწილი სოციალიზმით და ხელოვნების ხალხში გასვლის დემოკრატიული იდეით იყო გატაცებული, ნაწილი კი იმ სოციო-კულტურული უტოპიით, რომელშიც მხატვარი, გროისისეული დეფინიციით ცხოვრების ტოტალური გარდაქმნის ავტორად და დემიურგად გვევლინება. რუსეთიდან ტრანსლირებული პროლეტარული მსოფლმხედველობა ქართულ კონტექსტში ასევე ელოდა ინტერნაციონალურ სამოთხეს. მაგრამ საქართველოს კულტურაში ეროვნული იდენტობისკენ გენეტიკურმა სწრაფვამ და 20-იან წლებში მისმა გააქტიურებამ ხელი შეუწყო არა დესტრუქციულ გამოთავისუფლებას, არამედ ქმნადობა-შეკავშირების პროცესს. ამიტომაც, სოცრეალისტური დისკურსის თვითდამკვიდრების აგრესიული ტონი უფრო შუალედურ პოზიციებად ტრანსფორმირდა. ქართული სახვითი ხელოვნების ექსპრესიული სახიმეტყველება სოციალიზმის ნარატივებთან შეთავსებას იწყებს, ხოლო კომუნისტური სამშობლოს განსაკუთრებულობის რწმენა ტოტალურ რეჟიმში გადართვას მოასწავებდა.

ლიანა მამალაძე-ანთელავა

ვიზუალური აზროვნება მხატვრობაში (თბილისი გია ბულაძის შემოქმედებაში)

“თბილისი დღისით და ღამით” - ასე უწოდა გამოფენას გია ბულაძემ, რომელიც ამ რამდენიმე თვის წინ გალერეა “ბაიაში” გაიხსნა. თბილისის თავისებურებაზე, მის განუმეორებელ ერთადერთობაზე ბევრი თქმულა და დანერილა. ამიტომ ასე ძნელია დღეს ამ მრავალჯერ ნათქვამს რაიმე ახალი დაუმატო. ქართველ თუ არაქართველ მხატვრთა შემოქმედებაში თბილისი მუდმივი თემაა: მრავალსახა, მრავალგვარი და ამასთან მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, რჩეული.

მხატვრისა და ქალაქის — ამ ორი ინდივიდის შეხვედრა ბადებს ტილოს, რომელიც მაყურებელს მისთვის კარგად ნაცნობ ქალაქს ახალი თვალთ დაანახვებს. ყველაფერი მიედინება, ყველაფერი იცვლება. “როგორც არ შეიძლება ერთსა და იმავე წყალში ორჯერ შესვლა”, ისე არ შეიძლება ერთნაირი იყოს მხატვრისა და ქალაქის შეხვედრა. ეს ორი სუბიექტის ურთიერთობაა, ინტიმია. თბილისის სახე-სურათი იბადება მაშინ, როდესაც ქალაქი და მხატვარი ერთმანეთს ხვდებიან. ეს არის ამ შეხვედრის ჭეშმარიტად სიღრმისეული ერთადერთობა, ნუთი, როდესაც თბილისი შემოდის მხატვარში და მხატვარი მზად არის ის დაინახოს, განიცადოს.

ასეთი “შეხვედრა” თბილისსა და გია ბულაძეს შორის შედგა, ამიტომაც ეს სერია განსაკუთრებულია მის შემოქმედებაში. გამოფენაზე ექსპონირებულ ნამუშევართა უმრავლესობაში ავტორის ვინაობის ამოცნობა ერთი შეხედვით ადვილი არ არის. თბილისის ხედებში ჩნდება რაღაც ახალი, რაღაც ის, რაც აქამდე არ გამჟღავნებულა გია ბულაძის შემოქმედებაში. ეს ახალი ალბათ განცდაა, რომელიც სურათების მხატვრულ გადანყვეტაში ვლინდება. თუმცა ეს ნამუშევართა მხოლოდ ერთ ჯგუფს შეეხება, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ “თბილისი დღისით”. ეს არის მხატვრის მიერ შესანიშნავად მოძებნილი თბილისური სახლებისა და ქუჩების ხედები, რომელთა უნატიფეს ერთადერთობას სულ მალე მხოლოდ მხატვართა ტილოები და ძველი ფოტოსურათებიღა შემოგვინახავენ. ყველაფერი, რაც გია ბულაძის ტილოებზეა გამოსახული ნატურიდანაა აღებული, მაგრამ ეს რეალური ვიზუალური გარემო, ტრანსფორმირებული სასურათო რეალობად, კონცეპტუალიზდება ანუ თეორიულ იდეას, მხატვრის რაციონალურ ჩანაფიქრს არის დამორჩილებული.

“ღამის თბილისი” კი უფრო ნაცნობია ჩვენთვის და ჩვეულია გია ბულაძის შემოქმედებისათვის. ეს მისი ხედვაა, მის ზმანებაში, მის წარმოსახვაში დაბადებული სახლები, ქუჩები და აღმართებია, ყოველთვის კონკრეტული, რეალური ადგილის ზედმინვენით ზუსტი ჩანახატია, თუმცა ამ კონკრეტული ადგილის ამოცნობა ხშირად ადვილი არ არის. ეს მხოლოდ დაკვირვებით, ჩაძიებით ხდება საცნობი. ბულაძის სურათები მხატვრის წარმოსახვის სამყაროა, რომელშიც როგორც სიზმარში რეალურად არსებული ადგილი რაღაც სხვანაირი, ძნელად საცნობი, გაუგებარი, თითქოს “ნაშლილი”, არამატერიალურია ხოლმე.

ბულაძის თბილისი ესთეტი მხატვრის მიერ შექმნილი სურათოვნებაა, ყოველ ახალ შემთხვევაში სხვადასხვაგვარი: ძალიან ბევრი სინათლით “დანერილი”, შუქით სავსე “მთაწმინდის აღმართი”, თუ “სილურჯეში” ჩაფლული დავითაშვილის ქუჩის ხედი-კომპოზიცია, ლამპიონებით დაკანტული



გზების ზიგზაგები, თხელი “მოციმციმე” მონასმებით ნაწერი იდუმალებით აღსავსე ღამის თბილისი. მხატვრის ფანტაზიით, მხოლოდ მისი შინაგანი ხედვით დანახული თვითმფრინავებიანი ზმანება თუ “მისტიკური ჩრდილებით” და სინათლით გაჯერებული “სოლოლაკი, ჭონქაძისა და გერგეტის ქუჩის კუთხე”. თუმცა გულდასმით დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ, რაღა თქმა უნდა, გიაბულაძის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები ძირითადად უცვლელია ამ სერიაშიც, ხოლო მისი განსაკუთრებულობა კი თბილისმა, ანუ თავად ობიექტმა განაპირობა. ახალი კი აქ ის არის, რომ თბილისის ხედებში საყოველთაო უფრო მეტია, ვიდრე გია ბულაძის სხვა სერიებში.

ასეთია “მთანმინდის აღმართი” - “შუქით დანერილი” მზიანი ზამთრის პეიზაჟი. სურათისათვის შერჩეული ხედი თითქოს არაფრითაა ღირსშესანიშნავი. დიაგონალურად შეჭრილი ქუჩა თბილისის აღმართს გვიხატავს. ჩვეულებრივი, იტალიური ეზოების დაღრეჯილი, უსწორმასწორო ღობეები. ეზოებში ერთ ან ორსართულიანი სახლების უკან გაშლილ სივრცეში მდგარი მაღალი ხეები. ქუჩაშიც, ეზოების წინ ერთი შიშველი უფოთლო ხე დგას. ოქრა და თეთრა, ანუ თითქმის აქრომატულ სურათში, ნაცრისფრისა და ოქრას შეხამება; დაუმთავრებელი, ბოლომდე არგამოკვეთილი ფორმები, ფართო, მსხვილი მონასმები, თავისუფალი ფერწერა და მკაფიოდ, ზუსტად, წვრილი ფუნჯით ამოწერილი დეტალების თანაარსებობა. ბევრი შუქი, “ნათელი ჩრდილები” — ეს სურათი თითქოს მოულოდნელია გია ბულაძის ხელწერისათვის, ნაკლებ დამახასიათებელი. მისთვის უფრო ჩვეულია ფერწერის ტექნიკით, მონასმების თამაშით და მათი მეშვეობით ამოწერილი დეტალებით ტკბობა-გატაცება. აქ კი - ცხოველხატული გრაფიკულობაა, ლირიზმი: შიშველი ხე, ორი ძალღი, არაფრით გამორჩეულ თბილისურ აღმართზე მდგარი უღიმღამო სახლები, ძველი ალაყაფები და გრძელი ნაცრისფერი ჩრდილები. სურათზე იმდენი შუქია, რომ ჩვეულებრივი თბილისური აღმართი, არაფრით გამორჩეული ხე და ქუჩის ძაღლები პოეტური მეტაფორის ჟღერადობას იძენენ.

სახლები “არსენას ქუჩაზე”. უსწორმასწორო ფიცრული ღობის კუთხე აგურის ღობით გრძელდება, რომელიც მეზობლად მდგარ სახლს ებჯინება. ორსართულიანი აგურის სახლის სადარბაზოს თავზე რკინის მოხარატებული აივანი, სადარბაზოსთან კი ორი ქალის ფიგურაა. ქუჩის გაგრძელებაზე კი შუშაბანდიანი სახლი მოჩანს, ორქანობა სახურავით. აღმართში იკარგება კიდევ ერთი სახლი, რომელიც სასურათე არეზე თითქოს ვედარ “მოთავსდა”. ფიცრული ღობის შიგნით ეზოა მაღალი ხეებით, რომლებიც ეზოს სიღრმეში მდგარ შემინულ ლოჯიებიან სახლს ეფარებიან; წინ კი ღობე, უსწორმასწორო ფიცრული ღობე და ალაყაფის კარები. ამ სახლის უკან მამადავითი მოჩანს, თეთრი და მსუბუქი სვეტებიანი პავილიონით, ბანალურ ქუჩას ასე საცნობს რომ ხდის. შენობა მსუბუქად, “გამჭვირვალედაა” დახატული, ისე, თითქოს ცასა და მიწას შორის შუამავლობსო. ზემოთ კი ნაცრისფერ-ვარდისფერებით დაწერილი ცაა. კომპოზიცია კვლავ დიაგონალურადაა აგებული. მთანმინდისაკენ მიმავალ აღმართს თბილისური სახლები მიუყვებიან. მათ წინ მაღალი ხეებია, რომლებზეც მეჩხერად შემორჩენილი ფოთლები ზამთრის დადგომას გვაუწყებენ. თუმცა ხეთა “სიშიშვლეს” ესთეტიზებულია, ისევე, როგორც ერთი შეხედვით არაფრით შელამაზებული სახლები, რომელთაც სიძველის და მოუვლელობის გამო ალაგ-ალაგ ბათქაში ჩამოსცივინია. მაგრამ ჩამოცვენილი ბათქაშის ქვეშ გამოჩენილი აგურის წყობა მხატვარმა ფერწერული მონასმის თამაშის ესთეტიკად გადააქცია. ასევე ფერწერულ მონასმთა თამაშით არის დაწერილი ქვაფენილიც.

თხელი “მოციმციმე” მონასმებით დაწერილი ეს ტილო თითქოს ვერცხლისფერ ლიბრშია გახვეული. ყოველი წყვილი მონასმი ჩრდილსა და სინათლეს რომ ერთდროულად ატარებს მთელ სურათს უჩვეულო შუქით ავსებს, შუქით, რომელსაც წყარო არ აქვს. დახვენილი ფერწერულობა, ვერმეერისეული ვერცხლისფერი გამა, უნატიფესი ვარდისფერი აქცენტები ქმნის ნატიფ სურათოვნებას.

კიდევ ერთი თბილისური ხედი, კვლავ “არსენას ქუჩა”, კვლავ მთანმინდის აღმართი, მამადავითის თავზე ფუნიკულიორის თეთრი სვეტებიანი პავილიონის შენობა, მაგრამ სხვა ხედვის კუთხე, საგანგებო რაკურსი. აქ თითქოს ყველაფერი დაყირავებულია: სახლები, სახურავები, ქუჩა, ქვაფენილი, ხეები, რკინის ალაყაფები. გამრუდებულია რკინის აივნები, მანსარდები, სხვენები და მამადავითის მთაც კი, საგანგებოდაა გალუნული საწვიმარი მილები. ეს უსწორმასწორობა “დაბრეცილობა”, ხედვის სხვადასხვა კუთხიდან წარმოდგენილი სახლები, ხეები და აივნები მხატვრული ლოგიკით ერთმთლიანდებიან. სწორედ ეს გაუგებარი, აუხსნელი, სხვადასხვა კუთხიდან წარმოდგენილი და ამდენად შეუძლებელი, ჩვეული ლოგიკის თვალსაზრისით, ქმნის მთანმინდის აღმართის განუმეორებლობას. ნატიფი, შეკავებული და იმავდროულად საკმაოდ დაძაბული ფერწერულობით იქმნება არსენას ქუჩის უნიკალური მშვენიერება.

ლამის ჯანლით მოცული თუ ერთიან სილურჯეში ჩაფლული, თითქოს ლურჯშუშებიანი სათვალთ დანახული კონკრეტული რეალური თბილისური ხედი (ხედი დანახული მხატვრის ფანჯრიდან) ზუსტია და არამოგონილი, სურათზე კი გამოუცნობი იდუმალემა სუფევს. ეს ლამის თბილისია, მაგრამ გია ბუღაძის “ხედვას”, უფრო სწორად კი, მის მსოფლხედვას, მის აზროვნებას დამორჩილებული, მეტაფორული, კონცეპტუალიზებული.

თბილისის კიდევ ერთი ხედი: “სოლოლაკი, ჭონქაძის და გერგეტის ქუჩების კუთხე” — ვერტიკალურად წაგრძელებული სურათის ფორმატში მოთავსებული თბილისის ხედი: კარგად ნაცნობი ჭონქაძის ქუჩა - სპარსელების ძველი სახლის ეზოს შეისრულთალიანი პორტალი. სურათის მარჯვენა მხარეს რკინის გისოსებიანი ღობე, და შორს, სიღრმეში დიაგონალურად “მიმავალი” ქუჩა, რომლის ორივე მხარეს მიჯრით მიწყობილი ხეების პარალელური რიგი სურათის სიღრმეში “იკარგება”. ირა-



ნული პორტალის მოპირდაპირე მხარეს კი უღიმღამო ფიცრული ღობის შიგნით თბილისური შუშაბანდებიანი სახლებია. ეს ღობე თითქოს ისარივითაა შემოჭრილი სურათის ცენტრში. მის ერთ მხარეს ჭონქაძის ქუჩაა, მეორეს კი გერგეტის აღმართი აუყვება. ეს ყველაფერი სურათის მხოლოდ ზედა ნახევარს იკავებს, სურათის წინა პლანი კი თითქოს მიზანსცენაა, რომელზეც “არაფერია” გამოსახული, რადგან ხეებიც და ტროტუარიც კი, ანუ სახელდობრ საგნობრივი გამოსახ-

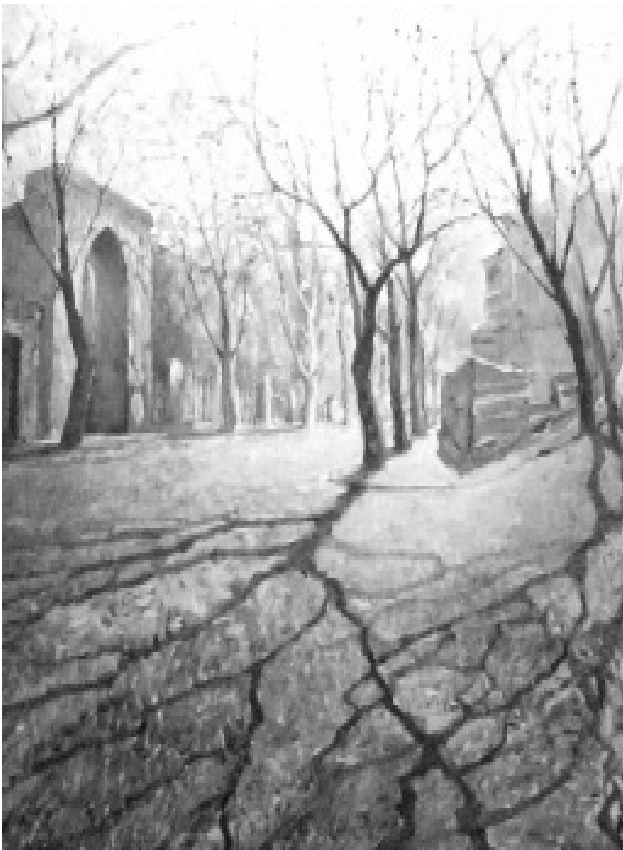
ულება, სურათის მხოლოდ ზედა ნახევარზეა განთავსებული; ქვედა ნახევარზე კი მხოლოდ ხეების უზარმაზარი ჩრდილები ეცემა. საოცარი, არაორდინალურია სურათის კომპოზიციური გადაწყვეტა. ალბათ მართებული იქნება ითქვას, რომ ეს შუქის და ჩრდილის კომპოზიციანაა, თუმც არა მხოლოდ და არა ერთმნიშვნელოვნად. ამ ფერწერული “იმპრესიონისტული” მონასმებით შესრულებულ ტილოზე უდავოა გრაფიკული მეტყველება, მეტყველება არა იმდენად ხაზისა, რამდენადაც - გრაფიკული ესთეტიკა ზოგადად. თუმცა ეს თანაარსებობა აუხსნელი, გაუგებარი, ალოგიკურია. მსხვილი ფერადოვანი ლაქების, ტონალური მოდელირებისა და წვრილი იმპრესიონისტული მონასმის შეთავსება გრაფიკულ გამომსახველობასთან, გამოსახვის საშუალებათა ერთგვარი კოლაჟი ხელს არ უშლის სურათის მთლიანობას. არსაიდან წამოსული შუქითაა გაჯერებული მთელი სურათი, მისი წყარო კი არსად ჩანს. სწორედ ეს ამთლიანებს და ერთდროულად სძენს ამ “რეალისტურ” სურათს რაღაც არარეალურობის განცდას. ძალიან მაღალი ხეები, რომელთა ტოტები ცის ნათელს ერწყმის განფენილია ცაში. მიწაზე კი ამ მაღალი ხეების ასეთივე გრძელი გრაფიკული ჩრდილები ეცემა, ისინი მთლიანად ავსებენ სურათის ქვედა ნაწილს, რის გამო სურათი ერთგვარად ავისმომასწავებლადაც კი აქედრდებოდა სინათლით რომ არ იყოს გაჯერებული. რეალური ხე და მისი ჩრდილი ერთმანეთის მიმართ რვიანის ან ქვიშის საათისმაგვარად არის განლაგებული: ხის ტანი და ტანის ჩრდილი ერთი მეორის მიმართ სარკისებური სიმეტრიით და ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებით ვითარდება: ხის ტოტები ცისკენ, ხოლო ჩრდილი მიწისკენაა მიმართული და სურათის ქვედა კიდეც არის ჩამოჭრილი. სურათის ცენტრი კი თითქოს ერთი წერტილისაკენ, თავმოყრისაკენ ისწრაფვის. ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართება-მიმართულების დახატვა, წინააღმდეგობათა ერთ წერტილში შეკრება ყოველივე ეს მხატვრობაში მეტაფორულად კოდირებული აზრია. ხე ბუღაძის სურათში რაღაც მისტიკურ არსად წარმოგვიდგება, რომლის პოლისემანტიკური შინაარსი ფერწერის მეშვეობით ისე აქვს გადმოცემული მხატვარს, რომ თვალსაჩინოვდება მისი ფერწერის მეტაფორული ბუნება. ამ სურათის მრავალშრიანობაში, მისი მხატვრული წყობის მრავალპლანურობაში ვლინდება მხატვრის მიმართება სამყაროსადმი, მხატვრის თვალი და გონება ურთიერთგამჭოლი, ურთიერთგანმაპირობებელია. თვალთ დახახული სინამდვილის ტილოზე პროეცირება ხდება არა ხელით, ინტუიციით, არამედ შემმეცნებელი გონის მეშვეობით.

თბილისური სახლების სპეციფიკის ჩვენება გაა ბუღაძის სურათებზე მათთვის დამახასიათებელი კოლორიტული დეტალების ფიქსირებით ხდება: ეზოს ჭიშკარი, დახვეული კიბეები, სადარბაზოების

პორტალები, არქიტექტურის ელემენტები (ფანჯრის საპირეები, კარნიზები და სხვ.). ქალაქის კოლორიტს გაა ბულაძე მთაგორიანი ლანდშაფტით, ქვაფენილით მოკირწყლული ვიწრო, მიხვეულ-მოხვეული ქუჩებით გადმოსცემს. ბათქაშჩამოცვენილი სახლების გაშიშვლებული აგურის წყობა, ხისა და რკინის აჭურული დეკორატიული აივნები, გისოსები, შუშაბანდები, მხატვრის ტილოზე უმშვენიერესი ფერწერის, ფერწერული ტექნიკის ფლობის დემონსტრაციის საბაზიც არის და (სინამდვილის შეუღამაზებლად ასახვის მიუხედავად) ესთეტიზებული სურათოვნების შექმნასაც ემსახურება.

საგულისხმოა მხატვრის მიერ შერჩეული ხედები. ეს, ერთი შეხედვით არაფრით გამორჩეული ქუჩები, ჩვეულებრივი სახლებია, არათვალშისაცემი, მაგრამ ყოველთვის ტიპიური, თბილისური, ქალაქის ერთადერთობას რომ ამჟღავნებს. შერჩეული მონაკვეთი ტილოზე, რაღა თქმა უნდა, ტრანსფორმირებულია და მხატვრულ-სტრუქტურული წყობით სასურათოდ მოწესრიგებული. გაა ბულაძის სურათის წესრიგი მხატვრის შინაგან ხედვაზეა დამყარებული, იგი ორიენტირებული არ არის ასახვის ობიექტზე (ის მხოლოდ საბაზია), არამედ კონცეპტუალურია.

თანამედროვე ფილოსოფიურ ლექსიკონებში ცნებებისა და კატეგორიების (ტერმინების) განმარტებები მოცემულია კლასიკური, არაკლასიკური და პოსტმოდერნისტული მნიშვნელობით. ამის ანალოგიით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობაშიც არსებობს კლასიკური (ბერძნული კლასიკა, მაღალი რენესანსი), არაკლასიკური (ბაროკო) და “მოდერნულ-პოსტმოდერნისტული” მხატვრულ-ფორმალური სტრუქტურები, რომლებიც კონკრეტული წყობისეული ელემენტების ერთობლიობით იქმნება. გაა ბულაძის სურათი არ არის აგებული არც კლასიკური და არც არაკლასიკური მხატვრული სისტემის საფუძველზე. კომპოზიცია არ იგება არც ნონოსნორობის, არც ბალანსის პრინციპზე. ის არ არის აგებული არც საგნებით, არც ფერით, არც შუქ-ჩრდილით. დეტალისა და მთელის, ხაზისა და ფერწერის ერთობლიობა უარყოფს რომელიმე მხატვრული სისტემის კანონებს. ეს მხატვრობა გაა ბულაძის საკუთარი, ინდივიდუალური ფორმალური ექსპერიმენტების შედეგია. მის ნამუშევრებში ტილოზე “იდება” დეტალებისაგან აკრეფილ-ამოქარგული ქსოვილი, რომელიც მონას-



მებით, ხაზებით, ფერ-ფორმებით არის შექმნილი. ამ ელემენტებს ამთლიანებს შუქი, რომელსაც წყარო არა აქვს. ასეთი შუქით გაჯერებული სურათები რაღაც იდუმალი, გაუგებარი მეტაფორული აზრი-ფორმებია, მეტაფორებია, რომლებშიც კოდირებულია მხატვრის აზრები, ფიქრები, მისი ცოდნა სამყაროს შესახებ, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გაა ბულაძის ტილოები “რაციონალურის ვიზუალური მეტაფორიზაციაა”.

ამერიკელი მეცნიერი რობერტ სოკოლოვსკი თავის სტატიაში “Visual Intelligence in Painting” ფერწერის ფენომენს განიხილავს როგორც აზროვნების ფორმას. იგი მიიჩნევს, რომ სამყაროს რაციონალიზაცია ფერების მეშვეობით შემეცნების ერთ-ერთი ფორმაა. სამყაროს შემეცნების სახვითი (ფერწერული) ფორმა გვიჩვენებს, რომ



არსებობს გარკვეული შესაბამისობა, ერთი მხრივ, საგანთა რეალურ კავშირ-მიმართებებსა და, მეორე მხრივ, სურათის “კეთების” მხატვრულ წესებსა და მხატვრულ სტრუქტურებს, ანუ გამოსახვის მხატვრულ საშუალებას შორის. ამიტომ ცოდნა გარე სამყაროს შესახებ (არა მხოლოდ გარეგნული ფორმალური ნიშნები) გამოსახვადია მხატვრობის მეშვეობითაც. სტატიის ავტორი სიტყვიერ ფორმასთან ფერწერული სახვითი რიგის იდენტურობაზე საუბრობს და აცხადებს, რომ სიტყვიერი გამოსახვის სამ ძირითად დონეს (სინტაქსი, მორფოლოგია და რიტმულობა-ინტონაცია; ეს უკანასკნელი ღრმად პიროვნულია და ამიტომაც უზოგადესი საფეხურია) მხატვრობაში გარკვეული მხატვრულ-ფორმალური წყობა შეესაბამება.

ავტორის აზრით, ყველაზე ღრმა წინასიტყვიერ საფეხურს ნაწარმოების რიტმულ-ინტონაციური წყობა პასუხობს. ის ნახატის მუსიკალურ, ინტონაციურ ჟღერადობას შეესატყვისება. “ძალზე ძნელია ამ მოუხელთებელი ნიუანსის დაფიქსირება და სახელდება, მაგრამ ის არსებობს როგორც ფორმათა იდუმალი მოძრაობა, რაც ნახატს განუმეორებელ, ღრმად ინტიმურ შინაარს სძენს”.¹

გია ბულაძის მხატვრობა სწორედ ვიზუალური აზროვნებაა. იგი სამყაროს ამგვარი ასახვისაკენ ისწრაფვის. მისი შემოქმედება არ არის სამყაროს ცოცხალი სურათი, ეს მისი აზრია, მისი ცოდნა სამყაროზე, რომელიც მხატვრულ-ვიზუალური მეტაფორის სახითაა გამოთქმულ-ასახული. ფიროსმანის სურათზე ცოცხალი სამყაროს მთლიანობა გადმოცემულია როგორც მხატვრული სამყაროს მთლიანობით, ასევე მხატვრული სახე-ხატის მთლიანობითაც, რაც სურათის წყობის სისტემის მეშვეობით იქმნება. პიკასოსთან კი, ბერდიაევის აზრით, მხოლოდ სისტემის მთლიანობაა, რომელსაც

¹ Robert Sokolowski. Visual Intelligence in Painting. “Culture & Philosophy”, თბილისი, 2008, გვ.93-112.

იგი ჭადრაკის დაფის მთლიანობას ადარებს, რადგან მექანიკურად აწყობილ სისტემად მიიჩნევს.² ბულაძესთან კი რიტმულ-მუსიკალური, ინტონაციური მთლიანობაა, რომელიც მხატვრული სისტემის მეშვეობით ხორციელდება. მისი მხატვრული სისტემა ეს მისი ინდივიდუალური ექსპერიმენტია, მისი ცდებია პოსტმოდერნული ფორმადქმნადობისა. მისი მხატვრობა სამყაროს ვიზუალური რაციონალიზაციაა.

გია ბულაძის სურათი არ არის სამყარო და არც სამყაროს ნაწილია. ის თავად არის დასრულებული სუბიექტი და სამყაროს პოეტური მეტაფორა; ხან მისტიკურ-პოეტური, ხან კი მაგიურ-მისტიკური მეტაფორა, რომელიც გამჟღავნებულ-გამოვლენილა ყოველი ქუჩის, ყოველი სახლის ნებისმიერ დეტალში, რომელთა ჯამს, რომელთა ერთობასაც წარმოადგენს თითოეული სურათი. გია ბულაძისათვის თბილისი როგორც ასახვის ობიექტი საბაბია, მიზანი კი თავისი “მეს” ჩვენება, მისი ცოდნის დემონსტრაციაა.

ბულაძის სურათები ოსტატის მიერ არის “გაკეთებული”. ისინი განცდით ყოველთვის რაციონალურია. ეს პოსტმოდერნიზმის ანუ განვითარებადი რაციოს ეპოქის მახასიათებელია. მის მიერ გამოყენებულ ტექნიკურ შესაძლებლობათა დიპაზონი თავბრუდამხვევია. მასში თანაარსებობს “იმპრესიონისტული” მონასმი, ტონალური მოდელირება, ლოკალური ფერადოვანი ლაქები, მსხვილი, ფართო წერის მანერა; მხატვარი მიმართავს ლისირების ხერხს, იყენებს “ვალორს” და ა.შ. ასეთი ფერწერული არსენალი ერთ სურათზე თანაარსებობს და ხშირად ხაზის გრაფიკულ მეტყველებას ერწყმის. მხატვარი ტკბება ფერწერული ტექნიკების დემონსტრაციით გაკეთებული დეტალით. დეტალი გია ბულაძის სურათზე მონასმებით იძერწება, სურათი კი დეტალების ან საგან-დეტალების ჯამია. ეს ტექნიკათა ეკლექტიზმი თუ ტექნიკურ საშუალებათა ერთგვარი კოლაჟი მხატვარმა კარგად მოარგო თანამედროვე “დაშლილი” სამყაროს ვიზუალურ-რაციონალურ მეტაფორიზაციას. ეს სინკრეტული დაქუცმაცებული ცოდნა, პოსტმოდერნისტული დანაწევრებული სამყაროს ახსნა-გაგება ან შესაძლოა სამყაროს “ძველი” მთლიანობის აღდგენა-დაბრუნებაზე ოცნებაც იყოს. ეს მსოფლმხედველობრივი თუ მსოფლგანცდითი “დაბნეულობა” დღევანდელობაში ყოველ ნაბიჯზე ვლინდება და სწორედ ეს არის თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი უმთავრესი ნიშანი.

ფრანგი ფილოსოფოსის, ფენომენოლოგისა და ეგზისტენციალისტის მორის მერლო-პონტის ესსეში “თვალი და გონება”³ გამოთქმულია აზრი, რომ იმპრესიონიზმში ხდება არა შემოქმედის სუბიექტური დამოკიდებულების გამოხატვა მხატვრული ობიექტის მიმართ, არამედ ავტორის სუბიექტურობის გადატანა მხატვრულ რეალობაზე (ნახატზე), რის შედეგადაც მხატვრული ნაწარმოები თავად იქცევა სუბიექტად და უკუხემოქმედებს ავტორზე. გია ბულაძის ტილოებიც ასეთივე დამოუკიდებელი სუბიექტებია, რომელთაც აქვთ უნარი დამოუკიდებელი ზემოქმედებისა მნახველზე და თავად მხატვარზეც. გია სწორედ ასე აღიქვამს თავის ნამუშევრებს.

თბილისის მისი განუმეორებლობითა და ერთადერთობით მუდამ აღელვებდა მხატვრებს. დავით კაპაბაძე თბილისის პეიზაჟებს “ცოცხალ ორგანიზმებად” აღიქვამდა, გია ბულაძე კი - “პიროვნულობის” მქონე სუბიექტებად. მისი თბილისური პეიზაჟები ხან გველესიანივით მფოთიანია და რომანტიკული, ხან ციმაკურიძის მსგავსად სინათლით სავსე, მაგრამ ეს მსგავსება მხოლოდ ტექნიკურ ოსტატობაში ვლინდება, განცდით კი იგი ყოველთვის რაციონალურია, რაც დღევანდელობის, პოსტმოდერნიზმად მონათლული ეპოქის ნიშანია.

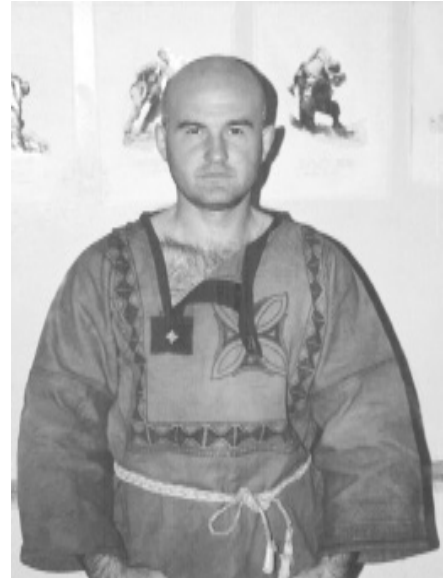
² Āābāyāā í.A. Īēēāñci. Nīōēy. 1914.

³ მორის მერლო-პონტი. თვალი და გონება. თბილისი, 2007.

სამსონ ლეჟავა

დაუფასებელი მოღვაწე

არიან პიროვნებები, რომელნიც თავისი საქმიანობით ღრმა კვალს სტოვებენ მრავალი ადამიანის ცხოვრების წესზე, ბიოგრაფიაზე, გნებაზე სულიერ თავგადასვალზეც, მაგრამ სამწუხაროდ, იმავდროულად არ ხდება ამის ბოლომდე გაცნობიერება, აღიარება, თუგინდ სათანადო დაფასება მოღვაწისა, რომელმაც არსებითად ყველაფერი გაიღო, რათა გაეფართოვებინა საქართველოს ტრადიციული კულტურის არეალი და შემოეტანა ჩვენს სახილველში არსებითად ბოლო დრომდე თითქმის სრულებით შეუმეცნებელი სფერო (გარკვეულ გამოწვევებისა გარდა) – კონკრეტულად კი, ქართული საბრძოლო ხელოვნების სამყარო, თანაც მთელ თავისი მრავალსიმომცველობით, სადაც ერთი მხრივ, არა მხოლოდ მნიგნობრულად შესამეცნებელი იყო ტექნოლოგია მაგ. იარაღის დამზადებისა, ამ მნიშვნელოვანწილად საკრალიზირებული ხელობისა, ხოლო მეორე მხრივ – ჩანვდომასა და შემეცნებას მოითხოვდა შერკინების, ორთაბრძოლების სხვადასხვა სახეობა



– მაგ. ნაირგვარი გამოხატულებანი თუგინდ ჭიდაობის არა მხოლოდ ზოგადქართული, არამედ თვით სხვადასხვა კუთხეების ამოუწურავი გამოცდილებისა, ასევე – ძველებური კრივობისა, ფარიკაობისა, უამრავი სხვა სახის იარაღის მოხმარებისა და ა. შ. ამ თვალსაზრისით საქართველოს უზარმაზარი გამოცდილება ჰქონდა შეძენილი მრავალი საუკუნის მანძილზე – სხვადასხვა რიგის კულტურასთან ხშირად კონფლიქტური, მაგრამ იმავდროულად დიდად ინფორმაციული, მჭიდრო კონტაქტისას, თუმცა – ეს უზარმაზარი ცოდნა, მნიშვნელოვანწილად რუსული პოლიტიკის მეცადინეობით, და არანაკლებ ჩვენი დაუდევრობითაც, XX ს. მიწურულში თითქმის მთლიანად იყო მივიწყებული. აი, ასეთ ვითარებაში კახაბერ ზარნაძეს – ამ დანამდვილებით არაორდინარულ ახალგაზრდა კაცს, წილად ხვდა რალა თქმა უნდა, უდიდესი შრომის გზით, აღორძინება, გაცოცხლება, აქტუალიზაცია ზემოთ აღნიშნული, ახლა კი ლამისაა ანულირებული, ერთ დროს კი არსებითი, ცხოვრების აუცილებელ შემადგენლად ქცეული “დარგისა”, რომელიც თავის ხარისხითა და არსენალით არაფრით ჩამოუვარდებოდა სახელმოსხვეჭილ აღმოსავლურ სისტემებს, თუმცა – ყველაზე დიდი პრობლემა იყო მისი ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტული სახით მოღწევა. ამ ფრაგმენტული ინფორმაციის მოკრება, სისტემატიზაცია, მონესრიგება წარმოადგენდა ურთულეს ამოცანას, რაც მნიშვნელოვანწილად ახლაც გადაუწყვეტელია. კახაბერი ამ თვალსაზრისით ნამდვილი გზისგამკვალავი იყო – მრავალმხრივობითაც, ნიჭითაც, პროფესიული მომზადებითაც. ის, რომ მხატვარი-რესტავრატორი გახლდათ, ბევრი ასპექტით ეხმარებოდა მის საქმიანობას. ერთი მხრივ, ამან საშუალება მისცა მემკვიდრეობით მიღებული ცოდნის – მჭედლობის გაცხოველება მოეხდინა. ის ხომ დღენიადაგ ხვენდა იარაღის ფორმებს, მიმართავდა თვით ამ დარგის ექსპერიმენტულ “მოდერნიზაციას”, ახდენდა კოლხური ორ-

ნამენტის “რეანიმირებას”, ზოგან კი ძველთაძველ კრეტულ ცივ იარაღთან უცნაურ და საგულისხმო გადაძახილსაც კი გვთავაზობდა, ხოლო მეორე მხრივ – ხატვის ცოდნა მას ეხმარებოდა “პლასტიკური დინამიკით”, ფაზების სახით წარმოეჩინა მის მიერვე წინა პლანზე წამოწეული ძველქართული საბრძოლო როკები – ერთგვარი, მაგრამ სრულიად დამოუკიდებელი ანალოგია მაგ. კარატეს სისტემისათვის ნიშანდობლივი ე. წ. “კატებისა”. ამ მიზნით კონტაქტი დაამყარა ისეთ ჩინებულ მკვლევართან და ოსტატთან, როგორც ა. თათარაძე იყო. უცილობელია, რომ ქართული ცეკვის მტკიცედ სტრუქტურირებულ მოძრაობებში სჭვივის ფეთქებად ენერჯიათა უმდიდრესი არსენალი, რომლის ანალიზისას სავსებით შესაძლოა კონცენტრულ დარტყმათათვის და “ალმაცერი” მოძრაობებისათვის დიდად ეფექტური მიზნობრივობის მინიჭება(სათანადო ინფორმაცია ამაზე ჯერ კიდევ დ. ბაქრაძესთან გვხვდება), მით უფრო, რომ მან კარატეს სკოლაც შესწავლა საფუძვლიანად ისეთ ოსტატთან, როგორც ვ. გულბანია, და ამასთან ქართული სიმღერის გარდა, ნაირგვარ, მათ შორის “ქართულ” საცეკვაო რიტმებსაც ჩაუღრმავდა თავად მისივე ხელით შექმნილი უზარმაზარი დოლის მეშვეობით. არანაკლები მნიშვნელობისა იყო, თავის მხრივ, აურაცხელ, სპეციფიკურ ძველქართულ ტერმინთა ანალიზიც, რაც თავგადაკლულ ლექსიკოლოგიურ შრომას ითხოვდა და შედეგადაც აღმოჩნდა ჯერაც გამოუცემელ, მისი თანაავტორობით შექმნილ წიგნში “ზნენი სამამაცონი”. კახაბერმა მიაკვლია კ. ჭილაიას მეშვეობით ასევე, ძველკოლხურ სისტემას წყვილადი ცულებით რკინებისა, რომელიც არსებითად აღორძინებს იმავე ძველკოლხური ბრინჯაოს რიტუალურ იარაღს – თავის მეტად დინამიკურ ქმედებაში. უაღრესად ეფექტურია მის მიერვე გაცოცხლებული “მორქია”, ანუ ხმლის უსხარტესი, ზუსტი და შეუვალი დაცვითი ზონის ჩამომყალიბებელი მოძრაობის დიდად ეფექტური სერიალი, რაც ძლიერ სანახაობითაც არის და უთუოდ წმინდა პრაქტიკულიც. რად ღირს ასევე აშკარად არქაული მაჯურა და ცალხელა ჭიდაობები, რომელნიც ერთგვარად იაპონურ “აიკიდოს” ენათესავება, თუმცა მაინც უფრო ძალისმიერია და გ. ქაჯაიას, საბრძოლო ხელოვნებათა შესანიშნავი ოსტატის თქმით, უსასრულოდ შეიძლება გაღრმავდეს და ჩამოიქნას. არანაკლებ საინტერესოა ხევსურულ სათითეთა გამოყენებისას კახას მიერ წარმოჩენილი, თითქოსდა უჩვეულო ტრაექტორიის, მაგრამ სავსებით ლოგიკური მიზანდასახულობის დარტყმები და მრავალი სხვა. თუმცა მაინც ხაზგასასმელია, რომ უბრალოდ საკვირველი იყო მისი ცოდნა ქართული ჭიდაობის განსაკუთრებულად მდიდარი არსენალისა, მისი “პლასტიკის” და დინამიკის ერთიანი კომპლექსისა, რისი ღრმად კრეატიული ექსპერტიც იყო.

დღესაც ბევრი საკმაოდ სკეპტიკურად უყურებს ახლა უკვე გარკვეულწილად აღდგენილ ქართული საბრძოლო ხელოვნების დღეს უკვე საკმაოდ სერიოზულ მონაპოვარს. მათ ვურჩევდი, გაიხსენონ ილიას მიერ აღწერილი შუბის არიდების ტექნიკა ნ. გოსტაშაბიშვილი მიერ, ისევე, როგორც არჩილთან მისი ტრიალის აღწერილობა, არა მხოლოდ ი. გრიშაშვილთან, არამედ მ. ჯავახიშვილთან მოხმობილი უტყუარი მონაცემები უმაღლესი დონის პროფესიონალ თბილისელ მოკრივეებზე, თავურ დარტყმათა ოსტატების შესახებ არსებული ცნობები (მაგ. გავიხსენოთ ჯიბეებში ხელებჩანყობილ მორკინალთა - “თხა იგორასა” და გ. სხირტლაძის შეტაკება XX ს. 40 წწ-ში) და მრავალი სხვა. სულ ახლახან,



XXI ს. დასაწყისში, გაირკვა გ. წინრიაშვილის, დ. გულბანისა და ლ. კობახიძის მიერ, რომ სვანეთში დაკეცილი ქუდით ხანჯლის წართმევის ძალიან ეფექტური ხერხებიც არსებობდა. ვფიქრობ, რომ ამ ასპექტითაც – შემთხვევით სულაც არ არის გრ. რობაქიძის წიგნში “გრაალის მცველნი”, წარმოჩენილი ის ოსტატური ილეთები, ხელჩართული ბრძოლისა, რითაც დაუმორჩილებელი სვანები დაუპირისპირდნენ ჩეკისტებს XX ს. 20-იან წწ-ში.

კახაბერ ზარნაძე პირველთაგანი იყო, ვინც ამ სამწუხაროდ უკვე ფრაგმენტულ მონაცემთა შეძლებისდაგვარ შეკავშირებას, გამთლიანებასა და თავმოყრას ახდენდა. ამაში დახმარებას უწევდა მრავალი პირველწყაროს ცოდნა – როგორც უშუალოდ მოხუც ოსტატთა სახით, ისე - საკუთრივ ლიტერატურის გაცნობის თვალსაზრისითაც. აინტერესებდა როგორც მაგ. პ. უვაროვას მონაცემები, ისე თუნდაც ნ. ურუშაძის, მ. ხიდაშელისა და სხვათა ნააზრევი, რაც უკვე ძველი ორნამენტის საზრისს და აღნაგობას უკავშირდებოდა. მანვე პრაქტიკულად შეძლო ძველებურ ამქართა ანალოგიური, დღეს ან უკვე სამწუხაროდ, დახურვის პირას არსებული სამჭედლოს შექმნა ჩვენი საპატრიარქოს ეგიდით. კახას ხელთქმნილი ცივი იარაღი ერთი მხრივ, როგორც ითქვა, რაღა თქმა უნდა, ტრადიციას ითვალისწინებდა, მაგრამ მეორე მხრივ ძალიან ბევრ სიახლესაც შეიცავდა. სამუზეუმო ხარისხის მქონე, ხშირ შემთხვევაში ძალზე მაღალკონდიციური, მინიატურული თუ უფრო მსხვილმასშტაბიანი მართლაც “სახელოვნებო” დანები ხმლები და სხვ. საერთაშორისო ავტორიტეტს დაბეჯითებით იხვეჭდა და თეორიული კვლევის სგნადაც იქცა თ. გეგეჭკორის მიერ, რომ აღარაფერი ითქვას სერიოზულ წარმატებებზე მათი არაერთგზის გამოფენისას. გამოდის, რომ კახას მართლაც მრავალასპექტური და ერთიანი ცოდნა ჰქონდა. იგი მეიარაღეც იყო, თეორეტიკოსი-წყაროთმცოდნეც, ძველ ოსტატთა შეგირდიც, მორკინალი-მწვრთნელი, ანუ პიროვნება, რომელიც არა მხოლოდ ტრადიციის წმინდა პრაქტიკულ მახარეებს უღრმავდებოდა, არამედ დაინტერესებული იყო ძველი მეომრების ზნეობრივი კოდექსითაც, რასაც დამაჯერებლად შიფრავდა, განსაკუთრებით ჩვენი მთინეთის საგმირო პოეზიის საფუძველზე.

გულისტკივილით მახსენდება გეოფიზიკის ინსტიტუტში ჩატარებული მისი ვარჯიშები. ეს ის ხანა გახლდათ, როდესაც ე. წ. “აფხაზეთის ომში” დამარცხების შემდგომ, ჩვენს საზოგადოებაში საკმაოდ ღრმად იყო გამჯდარი უიმედობის, თვით დეპრესიულობის განწყობაც კი. კახაბერის მთელი ქმედება კი სრულიად საპირისპირო იყო – იგი მაგალითს იძლეოდა შემართებისა, ენთუზიაზმისა, საკუთარი ერის პოტენციალის ურყევი რწმენისა – ხალისით, უღევი ენერგიით, იმედიანად უძღვებოდა საქმეს. მართალია უამრავი დაბრკოლება და ბევრი უსამართლობა მასაც აფერხებდა, ზოგჯერ გუნებას უმძიმებდა, მაგრამ არასოდეს მისცემია უიმედობას, უსასოობას და სხვებშიც ჰბადებდა საკუთარი თავის რწმენას. აღვივებდა შემოქმედებითობის განცდას. უდავოდ ძალუძდა ადამიანთა შემოკრება, აყოლიება – დღენიადაგ შრომობდა, ეწეოდა ქართული საბრძოლო ხელოვნების ფართო პოპულარიზაციას რადიოთი, ტელევიზიით, პრესით, მეტად უჩვეული საჩვენებელი გამოსვლებით...

დიდად სამწუხაროა და ტრაგიკულიც, რომ საქართველომ დაჰკარგა ესოდენ ნიჭიერი და დაუცხრომელი პიროვნება, საკუთარი ქვეყნის გულით მოყვარული, ჯერაც სრულებით ახალგაზრდა მოღვაწე, რომელსაც დანამდვილებით ძალიან ბევრი რამ შეეძლო გაეკეთებინა თავისი სამშობლოსთვის და უფრო ფართოდაც – ვინაიდან ქართული საბრძოლო ხელოვნება მსოფლიოს კულტურული საგანძურიც გახლავთ.

ნანა დოლიძე

რეალობის ილუზია

პოსტსაბჭოთა სატელევიზიო სივრცეში მიმდინარე დეცენტრალიზაციის პროცესმა სრულიად შეცვალა ჩვენი საზოგადოებისათვის მასობრივ კომუნიკაციათა ფუნქციონირების არა მხოლოდ ფორმები, არამედ მიზნებიც და ფუნქციებიც. ერთიან იდეოლოგიას დაქვემდებარებული და მართვის ცენტრალიზებულ პრინციპზე მომუშავე რეგიონალური ტელევიზიები დღეს მსოფლიოში მიმდინარე გლობალიზაციის პროცესების გამზიარებელი აღმოჩნდა. მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ევროპულ-ამერიკული სატელევიზიო მოდელების პრაქტიკამ, რასაც საბჭოური ტრადიციაც დაემატა და სახეზეა ერთგვარი სიმბიოზის პროცესი, სადაც ეროვნული თვითმყოფადობის ნიშნები დღითიდღე იშლება. ტოტალური მედია, განსაკუთრებით ტელევიზია აპელირებს გარკვეული სტერეოტიპებით.

სატელევიზიო ფილმების, საინფორმაციო-შემეცნებითი, თუ გასართობი ჟანრის გადაცემებს შეუძლია ჩვენი ცხოვრების ნებისმიერი ფორმის სტერეოტიპიზაცია. ტირაჟირებული მედიატექსტების საშუალებით ინდივიდი ერთვება განსხვავებულ, მისთვის დამაინტრიგებელ თანასაზოგადოებაში. თუმცა ეს გაერთიანებები ყალიბდება თვითპრეზენტაციის განსაზღვრული წესებით, როდესაც იგი გარდაიქმნება საკუთარ თავსა და სამყაროზე ცოდნის მზა სისტემების ნაწილად. ტელემაყურებელი სიამოვნებით და დიდი ძალისხმევით გარეშე ერთვება მიმდინარეში და “გამზადებულ ფორმაში” მოწოდებული ინფორმაციის წყალობით, სამყაროზე იქმნის საკუთარ წარმოდგენას, რომელიც დიდად არ განსხვავდება თანასაზოგადოებაში ჩართულ სხვა, ნებისმიერი წევრის წარმოდგენისაგან. მორალისა და ზნეობის, გემოვნების, კულტურისა და პოლიტიკისადმი დამოკიდებულება დღეს ყალიბდება მაღალტექნოლოგიური საინფორმაციო ქსელის საშუალებით. XXI საუკუნის ადამიანი თანდათან კარგავს პიროვნული ურთიერთობის მოთხოვნილებას, შორდება ბუნებრივ არსს და იწყებს მოგზაურობას ვირტუალურ სამყაროში. ეს არის სწორედ კაცობრიობის განვითარების ის მეოთხე სტადია, რომელზეც არაერთხელ მიუთითებდნენ სოციოლოგები და კულტუროლოგები და გაუკონტროლებელი კომუნიკაციების სტადიად ნათლავდნენ.

დღეს სატელევიზიო ეკრანი აქტიურად, მიზანმიმართულად ორი ფუნქციით გამოიყენება- ინფორმაციის გავრცელებისა და მიღების, აგრეთვე გართობის მიზნით. თუმცა ეს ორი მოთხოვნილება იმდენად შეზავებულია ერთმანეთში, რომ ხშირად რთული ამოსაცნობია მისი ჭეშმარიტი დანიშნულება. რაც შეეხება განათლებას, იგი გვევლინება ცალკეულ მოტივაციად და მასობრივად, ნაკლები პოპულარობით სარგებლობს, თუკი პირველ, ან მეორე ფუნქციას არ ემსახურება. თანამედროვე ადამიანის მოთხოვნილებას, ინფორმაციის მიღების მომენტალურობას ემატება კიდევ ერთი ფაქტორი, ინფორმაცია მოწოდებული უნდა იყოს საინტერესოდ, დამაინტრიგებლად და, რაც მთავარია, “გართობის” ფორმით, რაციონალური ადგილს უთმობს ემოციურს.

დღევანდელი მედია, განსაკუთრებით ტელევიზია და ინტერნეტი წარმოადგენს გართობის უალტერნატივო საშუალებას. კმაყოფილების კულტი იქცა ადამიანური ცხოვრების უმთავრეს მიზნად. XXI საუკუნის ადამიანი ავლენს ცხოვრებისადმი ჰედონისტურ მიდგომას, გართობა - ნებისმიერ ფასად, ტკბობის წყარო კი ნებისმიერ სფეროში შეიძლება აღმოაჩინო. ჩვეულ პრაქტიკად იქცა ტელევიზორისა და ინტერნეტის ჩართვა და მოგზაურობა “ვირტუალურ რეალობაში” ყოველგვარი კონკრეტული

ამოცანის, მიზეზისა და მიზნის გარეშე, რათა მოვლუნდეთ, განვაახლოთ შეგრძნებები, დავისვენოთ და გავერთოთ.

ერთფეროვანი ჟანრებით დატვირთული ეკრანით - კრიმინალური, მსუყე “საპნის ოპერებით”, დიდი მხატვრული კინოს არც თუ ისე წარმატებული იმიტაციებით გაბეზრებული მაყურებელი მეტ პრეტენზიას ავლენს გართობის ფორმებისადმი. რეცეპტორები უფრო და უფრო მძაფრ შეგრძნებებსა და შთაბეჭდილებებს ითხოვს. სატელევიზიო აუდიტორიის მოთხოვნები იმდენად გამძაფრდა, რომ გაჩნდა აქამდე უცნობი გართობის ფორმები, რომელთაც ადამიანური ყოფისა და კულტურის თითქმის ყველა ზონა დაიპყრეს: ყოფისა და ქცევის სტილი, ჩაცმულობა, კვება, ცხოვრების წესი და ა.შ. “ცხოვრება ისეთი, როგორიც არის” - მოთხოვნა, რომელიც აუდიტორიამ ტელეეკრანს წაუყენა, “სინამდვილე” ჯადოსნურ სიტყვად აქცია და ეკრანს „ცხოვრების ბუნებრივი წესის“ ჩვენება მოსთხოვა. ეს ის ჭეშმარიტი მაგნიტია, რომელიც იქცა მოდად ახალი თაობისთვის - გადამდები და სწრაფად გავრცელებადი, მოხერხებული, საყურებლად დამაინტრიგებელი, ყველაზე მდიდარი ემოციებით (მნიშვნელობა არა აქვს, ამ შემთხვევაში, დადებითი თუ უარყოფითი), პროვოცირების მაღალი დოზით და სკანდალური.

რეალური ტელევიზიის მოთხოვნილებამ, სატელევიზიო ჟანრების სრულიად ახალი, ზოგჯერ კი მოდიფიცირებული, სინთეზური ფორმები წარმოშვა. შეიცვალა დოკუმენტურ კინოში სინამდვილის ასახვის პრინციპი, მაყურებლისათვის უფრო საინტერესო აღმოჩნდა კონსტრუირებული სინამდვილე, საავტორო ჩარევისა და მხატვრულობის მეტი დოზით, სადაც ხშირად რთულდება სხვაობის დადგენა სინამდვილესა და აღდგენილ ფაქტს შორის. გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის უკომენტაროდ ფაქტის გადმოცემის პრაქტიკაც, ვინაიდან თავად ფაქტის შერჩევა, მასში სატელევიზიო ჩვენებისათვის განკუთვნილი ნაწილის ამოღებაც გულისხმობს ასევე სუბიექტურ, საავტორო ჩარევას. Reality show-ს ელემენტებით გამდიდრდა მრავალსერიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმები და არა მხოლოდ ფილმები. პოსტსაბჭოთა სივრცეში მომხდარი ფერადი რევოლუციების სატელევიზიო ჩვენების ვერსიები შეიცავდა სწორედ ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშნებს. რეალური ტელევიზია იმდენადვე არის “რეალური”, რამდენადაც “მართული” და ექვემდებარება განსაზღვრული მიზნის მიღწევას, როგორც პოლიტიკური, ასევე სოციალური, ეკონომიკური, თუ კულტურული თვალსაზრისით. რამდენიმე წელია, ჩვენს სატელევიზიო სივრცეში, ახალი სატელევიზიო ჟანრი Reality show შემოვიდა და შესაბამისად, წარმატებით გაითავისა ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელი “ნებადართულობის” სიმპტომიც. გართობის ეს, ერთი შეხედვით, უწყინარი ფორმა გარკვეულ საფრთხეებს შეიცავს, მით უფრო, რომ სწორედ მას შეუძლია ყველაზე მრავალრიცხოვანი ტელეაუდიტორიის მობილიზება ეკრანთან.

Reality show-ს ისტორია ამერიკულ ტელევიზიაში შექმნილი პირველი Reality-დან, 1948 წლიდან იწყება, როდესაც ეკრანზე “ფარული კამერა” გამოვიდა. სახელწოდება თავად მიუთითებდა ამ ჟანრის სამომავლოდ დასამკვიდრებელ ძირითად ნიშნებს - სხვის ცხოვრებაზე თვალთვალის დაკანონებას, რომელიც ვრცელდება ყოფის ნებისმიერ, დაფარულ და ხშირად საკრალურ წვრილმანებზეც კი - თვალთვალი ყოველგვარი “დანაშაულის” შეგრძნების გარეშე. მასში დრომ თავისი კორექტივებიც შეიტანა, არხის რეიტინგულობას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა სწორედ ის გარემოება, თუ რამდენად რეალისტური იყო ტელევიზია, რამდენადაა ნებადართული ქცევის გამეფებულ ნორმებზე გადაბიჯება. თანდათანობით, Reality-დან განიდევნა კულტურული და მორალური ტაბუ, ჩვეულ მოვლენად იქცა სასაუბრო არსენალში უხამსობათა ჩართვაც (თუმცა, შესაძლოა ეს ხდება არა იმდენად ხელოვნური ჩარევის გზით, რამდენადაც გამონვეულია თავად მონაწილეთა დაბალი კულ-

ტურული დონით, როდესაც ვულგარულობა - უბრალოებად აღიქმება). საზოგადოება გარდაიქმნება მანიპულირებულ, ხმის მიმცემ, მასიურად აქტიურ ტიპად. ერთი შეხედვით, იგი თითქმის ერთვება მიმდინარეში, სინამდვილეში კი უბრალო დამკვირვებელია, რომელსაც რეალური ტელევიზია თავს ახვევს ქცევის, მორალის, ზნეობის, ყოფის სტერეოტიპებს. არსებობს ოთხი უმთავრესი პირობა, რომელიც ჩართულია მრავალი Reality-ს სტრუქტურაში:

ა). შემოსაზღვრული, ჩაკეტილი გარემო, რომელიც მოკლებულია “დეკორაციებს” და გადაიქცევა მონაწილეთა ურთიერთდაპირისპირების ველად;

ბ). სათვალთვალო სისტემა, რომლის საშუალებითაც მაყურებელი ერთვება მიმდინარეში. თვალთვალის საფრთხე კი მონაწილეებზე ზემოქმედებას აძლიერებს;

გ). თამაშის ორგანიზატორების უმთავრესი ამოცანაა: შეინარჩუნონ მაყურებლის სატელევიზიო აქტივობა და აიძულონ იგი ჩაერიოს მონაწილეთა ურთიერთობაში;

დ). ნომინირებული მონაწილეები, რომლებსაც ეძლევათ საკუთარი აზრების, გრძნობების გამხელის უფლება და საზოგადოებას აწვდიან ინფორმაციას ჯგუფში შექმნილი ურთიერთობების თაობაზე (აღსარებები პირდაპირ ეთერში, განმარტოებისათვის გამიზნული ოთახები და სხვ.).

Reality-პროგრამების პოპულარობას და ფინანსურ წარმატებას განაპირობებს არა მხოლოდ სატელევიზიო ურთიერთობების ახალი ფორმატი, როდესაც მაყურებელი ხდება სენსაციური, სკანდალური კონფლიქტების, სექსუალური სიურპრიზების, მონაწილეების ბანალური ყოფის დამკვირვებელი, არამედ ისიც, რომ თავად მონაწილეები უმეტესად ყველაზე ჩვეულებრივი, აქამდე საზოგადოებისათვის ნაკლებ ცნობილი ადამიანები არიან. “ისინი ჩვენი საზოგადოების ნაწილია!” — ანონიმური მაყურებელი მზადაა ქეშმარიტებად აღიქვას ეს გამოძახილი და უყოყმანოდ მიიღოს შემოთავაზებული შინაარსი და თამაშის წესები. გართობის ახალმა სატელევიზიო ფენომენმა უშუალოდ კულტი გაამეფა და სახე-სიმბოლო გამოდევნა.

მეცნიერები და სატელევიზიო ექსპერტები, მწერლები და ესეისტები ფსიქოანალიტიკოსები, იურისტები ხშირად ცდილობენ რეალური ტელევიზიის კლასიფიკაცია მოახდინონ და უმეტესად, ყურადღებას მის ნეგატიურ მხარეზე ამახვილებენ: Reality show-ს ნაკლად სახელდება კონკრეტული სარგებლობის უქონლობა, ინფანტილურობის სტიმულირება, ავტოეროტიზმისაკენ ლტოლვა, თუმცა ამგვარი მიდგომა ცენდენციურობით ხასიათდება, ვინაიდან ამგვარი შოუების კლასიფი-

კაციაში შესაძლებელია იმგვარი შოუების გამორჩევა, რომელთა სტრუქტურა, მიზანი და ფუნქცია განსხვავებულია. მაგალითად, “ვარსკვლავთა აკადემია”, რომელიც ნიჭიერ ახალგაზრდებს ავლენს და ემსახურება მათი უნარის სტიმულირებას (ქართულ სინამდვილეში ამგვარი იყო რუსთავი 2-ზე გასული პროექტი “დასი”, “ჯეოსტარი”), ამ შემთხვევაში, მხოლოდ საუკეთესოებს ეძლევათ შანსი თვითრეალიზებისათვის.



უმეტესწილად კი, Reality show-ს გმირი ნაკლებ ატარებს “გმირის” ჭეშმარიტ ნიშან-თვისებებს (“ჯეობარი”, “ამტანი” და სხვა.). ცრუ დაპირებები, რომ დიდება და სახელი იოლად მოსაპოვებელია, მაყურებლისთვის ერთგვარ სასურველ “საკენკს” წარმოადგენს და მას ნაკლებ აფიქრებს რეალურად არსებული ნაცრისფერი ყოფა, რომელშიც შოუს ნებისმიერ მონაწილეს პროექტის შემდგომ მოუწევს დაბრუნება. აბსურდული დაპირებებით და ტელეეკრანზე გამოჩენით ცნობადობის მოპოვება ჩვენი დროის ნიშნად იქცა, სადაც “იოლი” და “ბანალური” ხელიხელჩაკიდებული მიუყვება გზას.

შეგვიძლია თუ არა ვისაუბროთ ერთ დიდ საზოგადოებრივ ტყუილზე? მაყურებელი დარწმუნებულია, რომ რასაც ეკრანზე უყურებს რეალურია და სიყალბის მცირე მარცვალსაც კი არ შეიცავს. სინამდვილეში კი, მას სთავაზობენ კარგად კონსტრუირებულ და რეჟისორის მიერ დადგმულ (შერჩეულ) ეპიზოდებს, სადაც მონაწილეებმა იციან, როგორ მოიქცნენ კამერის წინ. ის, კი რაც მედიატიზირებულია, არ შეიძლება რეალური იყოს. თანხმობა იმაზე, რომ მონაწილის ინტიმური ცხოვრება საზოგადოდ ცნობილი გახდეს, ამ ფაქტს სოციალურ ფაქტად აქცევს, თუმცა მისი “გასაღება”, როგორც პირადული ფაქტისა, უკვე სიმულაციის ნიშნებს ატარებს.

შოუს მონაწილეთაგან საზოგადოება ქმედებებს ელოდება, ამასთან ნებისმიერს... უცნობი სახის ეკრანზე გამოჩენა მაყურებელში იდენტურობის და თვითკმაყოფილების განცდას აჩენს. იგი საკუთარ პრობლემებს მონაწილეთა პრობლემებში ხედავს - გაუცხოება, მარტოობა, აუტსაიდერის მდგომარეობა, საკუთარი შიში და სურვილები, ოჯახური და სასიყვარულო დრამები და სხვა. მაყურებელი თვლის, რომ სწორედ ეს გმირები დაეხმარებიან მათ ამ პრობლემათა მოგვარებაში, ისევე, როგორც ისინი ეხმარებიან სირთულეების დაძლევაში. მაყურებელს ექმნება ილუზია, რომ სწორედ მასზეა დამოკიდებული შეჯიბრების ფინალი, რომ სწორედ იგი მართავს ეკრანზე მიმდინარეს. “Reality show-ს” წარმატების საიდუმლოს კიდევ ერთი ნიშანი ხსნის: ადამიანის სიღრმისეული სურვილი შეაღწიოს “უცნობის” ცხოვრების ყველა პლასტში, შეიტყოს მისი საიდუმლო და მისი ცხოვრების ნამდვილ მონმედ იქცეს. აკმაყოფილებს თუ არა ტელევიზია ამ სურვილს, თუ მხოლოდ ილუზიას ქმნის? — პასუხი მნიშვნელოვნად დამოკიდებულია აუდიტორიის განსხვავებულ ჯგუფებად დაყოფის (სოციალურ, ასაკობრივ, კულტურულ, ინტელექტუალურ და ა.შ.) საკითხთან.

Reality-ს ფორმატმა მცირე დროში მოახერხა ყველაზე პრივილეგირებული ადგილის, ყველაზე წარმატებული პოზიციის მოპოვება სატელევიზიო ჟანრებს შორის. შოუს ამ ტიპის პოზიტივი მისი გასართობი ხასიათია (თუმცა, აქაც არსებობს მორალურ ზღვარზე გადაბიჯების რისკი) და საზოგადოებაზე მასოციალიზირებელი ზემოქმედება - ვინაიდან Reality show- იქცევა როგორც ჯგუფურ, ასევე პიროვნებათშორისი საუბრების მუდმივ თემად. ამასთან, გადაცემათა ეს ფორმატი გათვლილია ადამიანის ბუნებაში სიღრმისეულად არსებულ ინსტიქტებზე და ამ თვალსაზრისით, ბანალური ყოველდღიურობის სანაცვლოდ, ყოფა გადაიქცევა კომერციული გართობის ფორმად და წარმატებით ავსებს პრაიმ-ტაიმსაც. ამასთან რეალითგადაცემების საშუალებით, ტელევიზია ხდება კომუნიკაციათა ეპიცენტრი თანამედროვე საზოგადოებისთვის, იცვლება კომუნიკაციური პარადიგმა და გავლენას ახდენს არა მხოლოდ კომუნიკაციის სხვა ფორმებზე, არამედ განათლებაზე და კულტურაზეც.

Reality show ქმნის და ავრცელებს მითებს და ფსევდოფასეულობებს, რომლებიც დესტრუქციულ გავლენას ახდენენ კულტურაზე, მონაწილეები მიბადვისათვის გვთავაზობენ ნეგატიურ მოდელებს, რაც უფრო და უფრო დამღუპველია იმ მაყურებლისათვის, რომელსაც არამდგრადი ფასეულობითი ფილტრები გააჩნია. ამასთან, ის მანიპულირების ბრწყინვალე საშუალებაა, როდესაც მთავარი და მნიშვნელოვანი თემები და პრობლემები მეორეხარისხოვანი ხდება და ყურადღება გადაამისამართდება ნაკლებმნიშვნელოვანი კატეგორიის, ფსევდომოვლენებზე.

ტელევიზია დღეს საზოგადოების კულტურული ეპიცენტრია, ის აყალიბებს განსაზღვრულ კონტექსტებს, ურთიერთობათა კულტურას. კომუნიკაციის სატელევიზიო ფორმა კი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია რეალობის ქსელური სიმულაცია და კომუნიკაციის გაიოლება ხდება ფსიქიკური ძალისხმევის გარეშე, მომხიბვლელია. იგი ყველგან აღწევს, ყველა სახლში. სიმსუბუქე და ზედაპირულობა, მომენტალურობა, ყოველგვარი პასუხისმგებლობისაგან განთავისუფლება ის სტილია, რომელსაც ეს ჟანრი ამკვიდრებს და აქვე იმ პერსპექტივებს მონიშნავს, რომლებიც განსაზღვრავს XXI საუკუნის ადამიანის ყოველდღიურ ყოფას. მოცემული სტილის ორიენტირი გარეგნული, მატერიალური და ფულადი სახსრებია, როგორც ძირითადი ფასეულობა. იოლი და “ტკბილი ცხოვრება”, შრომისადმი, როგორც ზედმეტად დროის ხარჯვისადმი დამოკიდებულება სატელევიზიო ინდუსტრიის ახალი, “მომაჯადოებელი” სამყაროს საფუძველია და როგორც ნეილ პოსტმანი, ტელევიზიის მკვლევარი და ცნობილი ამერიკელი სოციოლოგი აღნიშნავს (და რაც მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომის სახელწოდებაცაა: *Postman Neil. Amusing Ourselfes to Yeath, Public Discourse in the Age of Show Business – New York: Penguin 1985.*), ისლა დაგვრჩენია, რომ “სიკვდილამდე გავერთოთ” და ნაკლებ ვიფიქროთ “რეალური ტელევიზიის” მიერ შემოთავაზებული “ვირტუალური რეალობის” დამანგრეველ ფასეულობებზე.

იდა ოცხელი

ჯიბსონ ხუნდაძე - მომავლის მხატვარი

ესე

შევძლებ?... მაქვს კი საამისოდ პროფესიული უფლება...

როგორ ვცდილობდი, განუწყვეტლივ “ვწერდი” გონებაში, და მაინც ვერაფრით ვბედავდი გრაფიკულად გამოიმეხატა ის გრძნობები, შინაგანად რომ მაფორიაქებდა და მაიძულებდა ამომეთქვა ყოველივე ის, რაც საკუთარი წიაღიდან მესმოდა.

ჩემს პედაგოგებს შორის, რომელთაც მთელი გულწრფელობით ვწირავ უღრმეს მადლობას, ჩემს შემოქმედებაზე თავისებური ზემოქმედება რომ იქონიეს, სიამაყითა და დიდი სიყვარულით გამოვარჩევ ჯიბსონ ხუნდაძეს და ვეცდები, მისადმი ჩემი პატივისცემა წინამდებარე მოკრძალებული სტატიით გამოვხატო; გამოვარჩევ, რადგან მან შეუცდომლად იცოდა, მისი მოწაფეებიდან ვისთვის უნდა მიეცა სწორი მიმართულება, ვინ საჭიროებდა კარნახს და ვის, არათუ შეიძლებოდა, არამედ უსათუოდ სჭირდებოდა სრული თავისუფლების მინიჭება. მისი შეგირდობა ერთსა და იმავე დროს, ადვილიც იყო და ძნელიც. ადვილი - იმიტომ რომ, სრულიად თავისუფალი იყო შემოქმედებითი შურისაგან (თავისი ტალანტით უაღრესად აღმატებული). ბავშვივით უხაროდა მარჯვედ მიგნებულ კომპოზიციას ან სულაც ერთ თამამსა და მსუყე მონასმს თუ დაინახავდა. ძნელი კი იმიტომ, რომ თითქოს მხოლოდ ბავშვთათვის ჩვეული უშუალო სინრფელით “აფეთქდებოდა” ხოლმე, თუ რაიმე თვალში არ მოუვიდოდა.

მთელი ცხოვრების მანძილზე გამყვება ბატონ ჯიბსონის, სიღრმისეული აზროვნებითა და ორიგინალური მსჯელობით გამოირჩეული საუბარ-მონოლოგები. ლექციაზე უბრალოდ მისი დასწრებაც კი, უმაღლეს არღვევდა სიტუაციის მონოტონურობას. ნებისმიერი მოგონების, ან ამა თუ იმ საინტერესო აზრის გამოთქმისას იგი დღესაც კვლავ დაუშრეტელი შემოქმედებითი მუხტითაა აღსავსე; ან როგორი მოსაუბრეა: მთელი თავისი არსებით ერწყმის დროის იმ მონაკვეთს, იმ ეპოქას, რომელზეც მსჯელობს, ამიტომ აღწევდა ჩვენამდეც მაშინვე, გვესმოდა მისი ხმა “მიღმიერი”, ენერგიული და ხვავრიელი. იხსენებდა კორიფეების გამონათქვამებს ხელოვნების შესახებ (მაინც რამდენი შერჩენია მის მეხსიერებას!) და ეს ნაცნობი სიტყვები თითქოს ახლებურად ცოცხლდებოდა, ამნამიერად ჟღერდა, იმდენად ღრმად განცდილი და შეცნობილი ჰქონდა ისინი ბატონ ჯიბსონს. შემდეგ კი, ჩვენი გაოცებული სახეების შემხედვარეს, გულთბილად გაელიმებოდა და გვეტყოდა: “რასაც ახლა გიყვებით, შემდეგში ბევრჯერ გაიხსენებთ, გაივლის დრო და მერე ჩასწვდებით ძირეულ აზრს”, ო, რა სწორი იყო იგი მაშინ!

რამდენჯერ გვითხოვნია მისი ნამუშევრების დათვალიერების ნება მოეცა ჩვენთვის, მისი სტუდენტებისთვის, (70-იან წლებში იგი არცთუ ხშირად იფინებოდა). და აი, ერთხელაც მე და ლულუ დადიანს გვერგო უაღრესი პატივი ვწვეოდით მის ატელიეს. გულისფანცქალით გავეშურეთ მაშინდელ პავლოვის ქ. 17-ში, სადაც მაღალი კორპუსის ბოლო სართულზე მხატვართა სახელოსნოები იყო განთავსებული; ვიდექით გარინდებულნი და ველოდით სასწაულს.

და სასწაული მართლაც მოხდა! ჩვენ გულის თვალთ ვიხილეთ ფერით გამოძერწილი იდუმალების ილუზია, პიროვნების მიწიერი წმიდა სავანე, მისი პირადი თავისუფლების ქმედითი უფლება; ვიგრძენით შემოქმედის ფერსავსე ბედნიერება, ჰარმონიული ურთიერთობა საკუთარ თავთან,

გმირობის ტოლფასი შეუპოვრობა მხატვრისა.

შეიძლება გაიგო და ვერც გაიგო, შეიძლება მიიღო და არც მიიღო მისი ტილოები, შეიძლება დატკბე, ან სულაც ვერ გაიგონო ჯიბსონ ხუნდაძისეული მელოდია-კოლორიტი (განა ყველას გააჩნია აბსოლუტური სმენა და განა ყველას ხელენიფება ფერთა უჩუმარი მელოდია გაითავისოს!), მაგრამ მისი ნაწარმოებები ქარიშხლებივით რომ ბობოქრობს - ეს კი უდავოა! თავადაც კომეტასავითაა ცის კაბადონზე; მისი სახვითი ხერხების დახვეწილობა და სინატიფე გამორჩეულად ინდივიდუალური და თავისებურია.

ჯობსონ ხუნდაძე მხატვრისათვის ესოდენ მნიშვნელოვან საკუთარ სტილს პოულობს და მნახველთა “სამსჯავროზე” ისეთი ნაწარმოებები გამოაქვს, რომელთა მსაგავსის შექმნა მანამდე არავის უცდია. მისი ყველა ნამუშევარი მუდამ გამორჩევა ინდივიდუალობითა და ჩვეულ კანონთაგან თავის არიდებით, სწორედ ამიტომ არ ჰყავს მას (და არც შეიძლება ჰყავდეს) მიმდევრები.

მე მიყვარს მასთან სახელოსნოში სტუმრობა, მისი მოსმენა, მასთან საუბარი, ნახატთა გარემოცვაში ფიქრით მოგზაურობა... ექსპოზიციაში ადრეული ნამუშევრებია, შეასრულებული იმპრესიონისტ მხატვართა ტილოების განსაკუთრებული პატივისცემით... ფაქიზი ვალერები, ყუჩი ტონები, კომპოზიციის გადანყვეტა - ყოველივე ხაზს უსვამს მათი ფერწერული მეთოდისადმი დიდ სიყვარულს. იქვე გვერდით კი: “ნოქტიურნი”, “ხნული” - უშუალო, მყისიერად წარმოშობილი იმპულსები, თავისუფლებისა და თრთოლვის შეგრძნებას აღძრავს, ისე რომ ჩანაფიქრს არასოდეს არღვევს.

ამ ფერწერულ ტილოებში განცდათა გასაოცარი გამა სჭვავის: სამყაროსეული გრანდი-



ოზულობისა და დიდებულების წვდომისა. მხატვარი თავისებურად აღიქვამს ნაყოფიერ და ბარაქიანს მიწას. მიწის სტიქიის ამ რაკურსში დანახვამ, მას შესაძლებლობა მისცა, გადაელახა ჩვეულებრივი თვალსაწიერით აღქმის სივრცული ზღვარი. ჰორიზონტის ხაზის გარეშე, თითქოს სიმაღლიდან დანახული მიწა უსასრულობის განცდას ბადებს და შინაგანად გვადელვებს, უმბრისფერ-ოქროვან-ნარინჯისფერი მიწა ამაყად და ქედმაღლურად მიილტვის ზევით. თოვლივით ქათქათა “ნოქტიურნი“-ში კი, არც ერთი მონასმი არაა ე. წ. “ბელილით“ შესრულებული. მთელი ტილო ვალერებითაა დაწერილი: ცისფერ კობალტს ემეზობლება მწვანე, მწვანულ კრაპლაკს - გამომწვარი სიენა და ა.შ., ლამის მთელი ფერადოვანი პალიტრაა

სახეზე, ეფექტი კი: თოვლივით თეთრის შთაბეჭდილება! ფერის ამგვარი ჟღერადობა ყველაზე მდიდრულ პალიტრასაც კი აღემატება. მხატვრის ფერის გრძნობა, მუსიკოსის აბსოლუტურ სმენა-სავით შეუმცდარია.

ჩემი აზრით, ჯიბსონ ხუნდაძეს რამდენიმე გამორჩეული სახე-კოლორიტი იზიდავს და ამგვარი “სახე-კოლორიტი“ მის შემოქმედებაში მუსიკალური თემის მსგავსად ვარირებს მრავალი წლის მანძილზე. ჯიბსონ ხუნდაძეს, როგორც მხატვარს, ახასიათებს განსაკუთრებული მომთხონელობა საკუთარი თავისადმი და იშვიათი შრომისმოყვარეობა. იგი ისევ და ისევ უბრუნდება ამა თუ იმ თემის კოლორიტულ გადაწყვეტას, აღრმავებს, ხვენს და შეაქვს მასში ნოვატორული ნიუნსები, ატარებს ექსპერიმენტებს ტილოზე, ზეთის საღებავების ურთიერთზემოქმედებასა და ფერის ახლებური ჟღერადობის მისაღწევად და აღწევს კიდევ დასახული მიზნის გამოსახატავად უფრო მეტ მთლიანობასა და სიზუსტეს: კოლორიტული ფერის ჟღერადობას.

ხელოვნებაში არ არსებობს ერთადერთი, უკვე გაკვალილი გზა. ყოველი შემოქმედი ირჩევს, უფრო სწორედ კი, ქმნის საკუთარ გზას. პაბლო პიკასოს უთქვამს “მე არ ვეძებ, მე ვპოულობო”.

ჯიბსონ ხუნდაძემ მიაგნო საკუთარ გზას, უფლებას, იყოს თავისთავადი; დაამყარა კონტაქტი საკუთარ “მე“-სთან. მისი ტილოები, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ფართოდ მოქმედი ფერ-წერული ლაქების მკაცრ არქიტექტონიკას, ფერის ორატორიას, სადაც თითოეული აკორდი ორგანულად ერწყმის კოლორიტის საერთო გამას, რომელშიც არცერთი ნოტი ყალბად არ ჟღერს. სხარტი მონასმებით იგი ნერვიულად აფრქვევს თითქოს მარაოსავით გადაშლილ ფერთა აკორდს; ყოველი ნოტი-ფერი ტილოზე პოულობს იმ ერთადერთ, მხოლოდ მისთვის განკუთვნილ ადგილს, მხატვარმა რომ შეიგრძნო, განიცადა და თავისი ადგილი მიუჩინა საკუთარ სულში.

მხატვარი ფერის საშუალებით ქმნის “მუსიკას“ და ამით ხილულ სამყაროს სმენადად აქცევს, ილუზია ცოცხლდება და ჩვენ თვალებით ვისმენთ. მხატვრის ამოცანაა, დაეხმაროს მაყურებელს სურათის თვალებით მოსმენა-აღქმაში, გადმოსცეს საკუთარი რეალური სინამდვილის შეგრძნება, გადმოსცეს ის ტონალობა, რომელიც მან “წონასწორობის შინაგან გრძნობასთან შეხებისას შეიძინა“. აკი არ არსებობს უფრო რეალური სინამდვილე, ვიდრე ის, რომელიც შემოქმედის სულშია დავანებული. და თუ ეს სინამდვილე ცოცხლობს, მაშასადამე, ღრმადაა განცდილი და ფესვნაყარი, და უცხო, ანტი-სხეულივით კი არ მოიკვეთა ორგანიზმმა, არამედ ჰარმონიულად შეენწყვილა მას და ერთი მთლიანობა შექმნა.

ხელოვნებას ჰყავს შემოქმედნი, რომელთაც ვერასოდეს შეეჩვევი. ჯიბსონ ხუნდაძესთან ურთიერთობისას წარსული დროის შეგრძნება არასოდეს გეუფლება. იგი ასეთია, ყოველთვის ასეთი იყო და იქნება დღევანდელი დღის მხატვარი და ადამიანი. იგი მუდამ ახალგაზრდა, ინტერესით აღსავსე ოპტიმისტად რჩება; და ეს მისი ახალგაზრდული შემართება დაკავშირებულია სანუკვარ საქმესთან, რომელსაც ერთგულად ემსახურება.

ბუბაზ ვარშალომიძე

მოსაზრებები ქართული რესტავრაციის განვითარებისათვის

კულტურის ძეგლების კონსერვაცია-რესტავრაცია წარმოადგენს მნიშვნელოვან და საპასუხისმგებლო სახელმწიფო საქმეს, რომლის ხარისხიანად განხორციელებაში დიდი ადგილი უჭირავს მეცნიერების განვითარებას და ახალი ტექნოლოგიების ათვისებას. ასევე სხვადასხვა დარგის სპეციალისტების: კონსერვატორ-რესტავრატორების, ხელოვნებათმცოდნეების, ქიმიკოსების, ფიზიკოსებისა და მიკრობიოლოგების ერთობლივ მუშაობას.

სიტყვა “კონსერვაცია” წარმოიშვა ლათინურად “conservation” (შენახვა). XX საუკუნის შუახანებამდე კონსერვაციაში იგულისხმებოდა: ოპტიმალური პირობების შექმნა ხელოვნების ნიმუშებისათვის, შესაბამის პარამეტრებით, რომლებიც დასაშვებად ითვლებოდა მუზეუმებსა და საცავებში, მაგრამ შემდგომში, მეცნიერების განვითარებამ თან მოიტანა ახალი ნორმები და კონცეფციები. თანამედროვე კონსერვაციის ამოცანას წარმოადგენს არა მხოლოდ ზრუნვა ოპტიმალური პირობების შექმნისათვის, არამედ საჭიროების შემთხვევაში, ფიზიკურ-ქიმიური და მიკრობიოლოგიური პროცესების ჩატარება ობიექტის გადასარჩენად, ხელოვნების ნიმუშების პირვანდელი (ორიგინალური) სახის შენარჩუნებისათვის.

ტერმინი “რესტავრაცია” (ლათ. *restauratio* – აღდგენა) ფართო გაგებით, მოიცავს ყველა პროცესს, ობიექტის შენახვას (კონსერვაციას) და მის მაქსიმალურად პირვანდელი (ორიგინალური) სახის გამოვლენას.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში ევროპაში წამოიჭრა საკითხი: რას წარმოადგენს და რა უნდა იყოს ენოდოს ამ სფეროში მომუშავეთა პროფესიისა და საქმიანობის დეფინიცია: “კონსერვატორ-რესტავრატორი”, “კონსერვაცია-რესტავრაცია,” თუ “კონსერვაცია” ან “რესტავრაცია”, რა ქმედებებს აერთიანებს და რა ეთიკურ კანონებს უნდა ემსახეროს იგი.

სხვადასხვა საერთაშორისო ორგანიზაციების (ICOMOS AIC, ICOM E.C.C.O და სხვა) შეხვედრებზე, მიიღეს დადგენილება და ეთიკური კოდექსი, რომელსაც ანგარიშს უნდა უწევდეს ყველა პროფესიონალი. კოდექსი, ძირითადად ეყრდნობა აგნეს ბალესტრემის ტექსტს, რომელიც განხილული იქნა 1984 წელს, ICCROM ICOM committee for Conservation შეხვედრაზე, კოპენჰაგენში. ტექსტი დამუშავდა და მიღებულია როგორც პროფესიის დეფინიცია. მასში ტერმინი “კონსერვატორ-რესტავრატორი” მოხსენიებულია როგორც კომპრომისი, რადგან ინგლისურ ენოვან ქვეყნებში ამ პროფესიას ეწოდება “კონსერვატორი”, ხოლო, რომანულ-გერმანულენოვან ქვეყნებში “რესტავრატორი”.

დროთა განმავლობაში ეს თემა არაერთხელ იქნა განხილული სხვადასხვა კონფერენციებზე. მათ შორის, ავია-ს დოკუმენტი (1997 წ.), E.C.C.O.-ს პროფესიონალთა სახელმძღვანელო (1997 წ.), ICOMOS-ის “შენახვის პირობები და კედლის მხატვრობის კონსერვაცია-რესტავრაცია” (2003 წ.). მინდა განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციო “ICOMOS-ის შენახვის პირობები და კედლის მხატვრობის კონსერვაცია რესტავრაცია” დადგენილებას (2003 წ.), რომელშიც განხილულია კედლის მხატვრობის

პრობლემები, რაც, ჩემი აზრით, ძალზე საყურადღებოა ქართულ რესტავრაციაში.

განვიხილოთ ამ სფეროს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაწილი: ყურადღება გავამახვილოთ ტერმინზე “მხატვარ-რესტავრატორი” ეს ტერმინი საქართველოშიც დამკვიდრდა და ხშირად გვხვდება ქართულ მედიაში. ეს არის საქართველოში და რუსეთში შემორჩენილი გამონაკლისი, ამ ტერმინით მოიხსენიება სამხატვრო ტექნიკუმდამთავრებული, პირობითად, ტექპერსონალი და არა უმაღლეს-დამთავრებული პროფესიონალი მაგისტრის წოდებით, რომლის განათლება შეესაბამება ICOM-ის და E. C. C. O ეთიკის კოდექსს (1984 წ). ტექნოლოგიურ წვრთნა-განათლებაში უნდა შედიოდეს შემდეგი საგნები:

- ხელოვნების ისტორია და ცივილიზაცია
- კვლევისა და დოკუმენტაციის მეთოდები
- ტექნოლოგიებისა და მასალების ცოდნა
- კონსერვაციის თეორია და ეთიკა
- კონსერვაცია-რესტავრაციის ისტორია და ტექნოლოგია

ქიმიური ბიოლოგიური და ფიზიკური დესტრუქციების პროცესები და საკონსერვაციო მეთოდები.

თუ კედლის მხატვრობა არ იქნება შენარჩუნებული დანაკარგების გარეშე, წარმოუდგენელია რაიმე კონსერვაციული-რესტავრაციული პროცესების განხილვა. აუცილებელია ჩამონათვალის ცხრილი და ინვენტარიზაცია. ყოველგვარი ჩარევა უნდა ითვალისწინებდეს კედლის მხატვრობის ტექნოლოგიურ სპეციფიკას; ჩარევა უნდა იყოს მინიმალური, რათა შენარჩუნდეს პირვანდელი სახე, ხოლო ადგილები, რომლებიც მეტყველებს მხატვრობის ისტორიაზე, შეინახული უნდა იქნას ხელუხლებლად.

იმ შემთხვევაშიც კი როდესაც კედლის მხატვრობა არ არის თვალსაჩინო, უნდა ისჯებოდეს მისი დაზიანება, გაუქმება. მსგავსი შემთხვევები ხშირად გვხვდება არა მარტო საქართველოში, როცა ცალკეული პირები იღებენ ავტონომიურ გადაწყვეტილებას, ანადგურებენ ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის რომელიმე ნიმუშს იმ კონტექსტით, რომ არათვალსაჩინო და ნახევრად განადგურებული ადგილას შექმნან ახალი კედლის მხატვრობა. ეს მიუღებელია. ასეთ გადაწყვეტილებებს ლეზულობენ არაპროფესიონალი მხატვრები, ფსევდოკონსერვატორ-რესტავრატორები ან საერო პირები (საქართველოშიასეთი ქმედებების ცოცხალი მაგალითია ზარზმის XIV ს-ის ტაძარი). მკაცრად უნდა იხილებოდეს მხატვრობის აღდგენის (ფერთა ინტეგრაცია, რეტუში) საკითხი. ასეთ ძეგლებს ესაჭიროება შეფასება და კვლევა, თუ რა ორიგინალური (ისტორიული) ფრაგმენტია დაკარგული. აღდგენითი სამუშაოები უნდა დაიწყოს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა დადგინდება ისტორიული ფასეულობა და მოძიებული იქნება პირვანდელი სახის გამომხატველი მასალები (ასლები, ფოტოები). მიზანშეწონილად მიმაჩნია და გაცილებით ჰუმანურია, საერთოდ უარი ვთქვათ ყოველგვარ აღდგენით სამუშაოებზე ან კომპრომისად მივიჩნიოთ დაკარგული ფრაგმენტების შევსება ფერადი არქიტექტურული ზედაპირით (ბათქაშით).

ნებისმიერი კონსერვაციული-რესტავრაციული ჩარევა უნდა დაიწყოს ობიექტის სათანადო შესწავლით, კულტურული, ისტორიული და ტექნიკური პარამეტრების დადგენით, შესწავლის მეთოდებმა ზიანი არ უნდა მიაყენოს ხელოვნების ნიმუშს, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ტექნოლოგიურად რთულ, მრავალი ფენის მქონე კედლის მხატვრობას. მაგალითად, ფერწერული ზედაპირის დაფარვა გვიანი შელესილობით, მოხატულობის პირველი ფენის საფუძვლად გამოყენების დროს. ყოველგვარი გამოკვლევები და კონსერვაციული-რესტავრაციული ჩარევა დანვრილებით უნდა იყოს ასახული დოკუმენტაციის სახით (კონსერვაციული-რესტავრაციული პასპორტი), რომელშიც განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შემდეგ პუნქტებს: ჩასატარებელი გამოკვლევები :

1. კვლევის ყველა იმ მეთოდის გამოყენება, რომლებიც არ ითხოვს სინჯების აღებას და ზიანს არ აყენებს კულტურის ძეგლს:

- ლიტერატურული კვლევა, საარქივო მასალების მოძიება ძეგლის ისტორიისა და ტექნიკა-ტექნოლოგიის შესახებ;
- ვიზუალური დაკვირვება, ძეგლის ტექნიკა-ტექნოლოგიაზე საერთო წარმოდგენის შესაქმნელად;
- არქიტექტურული მდგომარეობის შესწავლა;
- გარემოს გეოლოგიური შეფასება;
- კლიმატური პარამეტრების განსაზღვრა, ტემპერატურისა და ტენიანობის მაჩვენებელი მიკროკლიმატის მინიმალური და მაქსიმალური მონაცემები;
- ფოტოგრაფირება, კვლევის პროცესში ფოტოგრაფიის გამოყენება ინფორმაციის ფიქსაციის საშუალებად; ძეგლის კვლევა და ფოტოდოკუმენტირება ბუნებრივი განათების გამოყენებით, ფერადი და შავ-თეთრი ფოტოგრაფია პირდაპირ და ირიბ განათებაში, ასევე მაკროფოტოგრაფია დეტალების გამოსავლენად; ძეგლის კვლევა და ფოტოდოკუმენტირება ულტრაიისფერი სხივების ლუმინისცირებით, ძეგლის კვლევა და ფოტოდოკუმენტირება არეკლილი ულტრაიისფერი სხივების გამოყენებით, ძეგლის კვლევა და ფოტოდოკუმენტირება ინფრანითელი განათებით.

2. კვლევის იმ მეთოდების გამოყენება რომლებიც საჭიროებს სინჯების აღებას:

- მიკროქიმიური კვლევა ლაბორატორიაში და სტრუქტურული ანალიზის მეთოდები, ორგანული და მინერალური ნარეგების დადგენა (ინფრანითელი სპექტროსკოპია და გაზური ქრომატოგრაფია), აღებული სინჯების პეტროგრაფიული გამოკვლევა, მიკროსკოპში დაკვირვება და ნივთიერებების მაკროსტრუქტურის განსაზღვრა, რენდგენოსტრუქტურული ანალიზი და კრისტალური სტრუქტურის განსაზღვრა ცალკეული მინერალში;
- მიკრობიოლოგიური აქტივობის დადგენა (ბაქტერიები, სოკოები და წყალმცენარეები), აღებული სინჯების მიკროსკოპული გამოკვლევა, მიკროორგანიზმების ჯგუფის განსაზღვრა: ტაქსონომეტრიული ხარისხის დაზუსტება და სათანადო ანტისეპტიკის შერჩევა.

3. გამოკვლევების შედეგების მიზნობრივი გამოყენება:

- ძეგლის ტექნიკა-ტექნოლოგიის აღწერა, კონსერვაციულ-რესტავრაციულ ჩარევამდე ობიექტის მდგომარეობის აღწერა;
- შესასრულებელი კონსერვაციულ-რესტავრაციული პროცესების აღწერა;
- მიმდინარე კონსერვაციულ-რესტავრაციული პროცესების აღწერა;
- გამოყენებული მასალების ჩამონათვალი.

რაც შეეხება გამოყენებულ მეთოდებს და მასალების ჩამონათვალს,

კონსერვაციული-რესტავრაციული მუშაობის პროცესში გამოყენებული უნდა იქნეს პრაქტიკაში გამტკიცებული და დროით გამოცდილი მასალები, რათა განვსაზღვროთ მათთვის დამახასიათებელი ცვალებადობა დროის განმავლობაში. ახალი მეთოდებისა და მასალების გამოყენება უნდა მოხდეს მხოლოდ მათი ლაბორატორიული და ადგილობრივი ტესტირების შემდეგ, რადგან წინაწარ არ არის ცნობილი მათი მომავალი ზემოქმედება კედლის მხატვრობაზე და ფიზიკური და ქიმიური პარამეტრების ცვალებადობისას, ისინი შეიძლება საზიანოც აღმოჩნდეს. ამიტომ, მიზანშეწონილია კონსერვაცია-რესტავრაციის პროცესში გამოყენებულ უნდა იქნეს იმგვარი მასალები და მეთოდები, რომლებიც ცნობილი და აპრობირებულია პრაქტიკაში - მინიმუმ 30-50 წლის განმავლობაში, რადგან ნივთიერებები სწორედ ამ პერიოდის შემდეგ ავლენს უკუჩვენებებს, ან უნდა მივმართოდ ტრადიციულ მასალებს, რომლებიც შედის ან უახლოვდება კედლის მხატვრობის ტექნიკა-ტექნოლოგიას.

დოკუმენტაცია (კონსერვაციული-რესტავრაციული პასპორტები) უნდა განთავსდეს არქივში და ხელმისაწვდომი უნდა იყოს საზოგადოებისათვის, ხოლო ასლები შენახული უნდა იქნეს კონკრეტულ ძეგლზე პასუხისმგებელ პირთან. ძალზე მნიშვნელოვანია დოკუმენტაციების მუდმივობა. რეზულტატი, ჩატარებული სამუშაოების მოკლე აღწერა უნდა ჩამოყალიბდეს სათანადო საინფორმაციო წყაროებში, პუბლიკაციის სახით. მიზანშეწონილია, დოკუმენტაციის ტრადიციულ მეთოდებს დაემატოს თანამედროვე მეთოდები, დიגיტალური ტექნოლოგიები; ციფრული ფოტოგრაფია კომპიუტერული პროგრამები, დოკუმენტაციის ვირტუალური ასლი (ჩ).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Code of Ethics of the ICOM Committee for conservation, "The Conservation-restorer: a definition of the Profession"
<http://www.icom-cc.org/>
2. E.C.C.O. PROFESSIONAL GUIDELINES I, II, III, <http://palimpsest.stanford.edu/byorg/ecco/>
3. AIC CODE OF ETHICS AND GUIDELINES FOR PRACTICE, <http://aic.stanford.edu/pubs/ethics.html>
4. The Document of Pavia 1997, <http://www.encore-edu.org/encore/ENCoREDoc.html>

მარიანა ოკლეი

ნიკა ყაზბეგის ხელოვნება

XX საუკუნე თავისი რთული და მრავალფეროვანი მოვლენებით საოცარ შემოქმედებით სტიმულს წარმოადგენდა (და წარმოადგენს კიდევც), როგორც თანადროული, ასევე დღევანდელი სამხატვრო საზოგადოებისათვის და ბევრ საყურადღებო მოვლენას დაუდო სათავე. XX საუკუნის დასაწყისში ჩაეყარა საფუძველი ქართულ პროფესიულ სცენოგრაფიასაც, რომელიც სრულად ასახავს ამ ხანის ხელოვნების სხვა დარგებში არსებულ ძირითად ტენდენციებსაც.

ქართული სცენოგრაფიის აღმავლობა, როგორც არაერთხელ აღინიშნა და საყოველთაოდაა ცნობილი, დაკავშირებულია დიდი ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის სახელთან, რომელმაც თეატრში მოიზიდა ქართველ მხატვართა მთელი პლეადა. მათ მიერ აქ შეიქმნა ძალზე საინტერესო ნამუშევრები, რომელთა ნაწილმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა ქართული სცენოგრაფიის განვითარების ისტორიაში, თუმცა ბევრი მათგანი ჯერ კიდევ საჭიროებს საგანგებო კვლევას.

მხატვრების ნაწილისათვის სცენოგრაფია (თეატრალური ფერწერა) იქცა მთავარ სამოღვაწეო ასპარეზად (ირ. გამრეკელი, პ. ოცხელი, ს. ვირსალაძე), ნაწილისათვის იგი წარმოადგენდა გარკვეულ ეტაპს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში (ელ. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი, თ. აბაკელია, დ. კაკაბაძე და სხვა), ზოგიერთი მათგანისათვის კი სცენოგრაფიული ხელოვნება მუდამ თანაარსებობდა სხვა ჟანრების გვერდით (ს. ქობულაძე).

XIX საუკუნის 20-40-იან წლებში თეატრი მხატვრებისთვის ხდება თავისებური “ნიშა”, სადაც ისინი თავისუფლად ავლენდნენ დამოკიდებულებას მხატვრული ფორმისა და ხელოვნების არსისადმი. თეატრალური სივრცე იქცა დახურულ “ლაბორატორიად”, თავშესაფრად ექსპერიმენტებისათვის, რომელიც შედარებით დაცული იყო უხეში რეალობისაგან.

აქ ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა კონსტრუქტივიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი და სხვა მიმდინარეობები და ამავე დროს, არსებობდა უცვლელ ღირებულებათა “თეატრალური ფორმა”, რომელიც სხვადასხვა მხატვრის მიერ განსხვავებულად გაიაზრებოდა. მხატვართა ნაწილისათვის რეალისტური ფორმა იხრება ნატურალიზმისაკენ, ზოგიერთისათვის კი, აბსოლუტურად ახლებურად ჟღერს, იძენს კოლორისტულ მრავალფეროვნებას, სინატიფეს, გამომსახველობით დახვეწილობას, ემოციურ ელფერსაც და არღვევს ბანალურ წარმოდგენას ამა თუ იმ საგანზე.

ცნობილია, რომ საბჭოთა იდეოლოგია მოითხოვდა თეატრსა და კინოში ყალბი პათოსის სპექტაკლების დადგმას და შესაბამისი ფილმების გადაღებას, მაგრამ, მიუხედავად თემატური შეზღუდვისა, არაერთი ნიჭიერი მხატვარი ახერხებდა საკუთარი ესთეტიკის ერთგული დარჩენილიყო.

ქართულ თეატრში ამ პერიოდში მომუშავე მხატვართაგან ბევრის შემოქმედება ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი, თუმცა არსებობენ ისეთი მხატვრებიც, რომელთა ღვაწლი ფასდაუდებელია ქართული თეატრისა და კინოს ისტორიისათვის, მაგრამ მათი შემოქმედება შედარებით ნაკლებ პოპულარულია. მათ რიგებს განეკუთვნება სცენოგრაფი ნიკა ყაზბეგიც, რომელსაც თანამედროვენი ახასიათებდნენ როგორც “შესანიშნავ მხატვარს, თავისი საქმის უბადლო ოსტატს, ნიჭიერ შემოქმედს, კეთილ და ბრძენ ადამიანს”.



სრულიად ახალგაზრდა ნიკა ყაზბეგს ბედმა მძიმე განსაცდელი არგუნა წილად. ნიკა ყაზბეგის მამა ივანე ყაზბეგი მეფის არმიის გენერალი იყო, დედამ - ეკატერინე ჩიჩუამ დაამთავრა სანკტ-პეტერბურგის სმოლნის კეთილშობილ ქალთა ინსტიტუტი. გასაბჭოების შემდეგ, ივანე ყაზბეგმა გადამწყვიტა ემიგრაციაში წასულიყო ცოლთან და ორ შვილთან ერთად, მაგრამ მეუღლე თან არ გაჰყვა და სამშობლოში დარჩა უმცროს ვაჟთან ერთად (უფროსი მამასთან ერთად გაემგზავრა). მას შემდეგ ნიკას არასოდეს უნახავს საკუთარი მამა და ძმაც. ამ გარემოებამ ხელი შეუშალა ნიკა ყაზბეგს დაემთავრებინა სამხატვრო აკადემია, მე-4 კურსზე იგი გარიცხეს სასწავლებლიდან და მხოლოდ იოსებ სტალინის ცნობილმა დადგენილებამ (“შვილები პასუხს არ აგებენ მამის საქციელზე”) გადაარჩინა იგი რეპრესიებს.

აკადემიიდან დათხოვნის შემდეგ, ნიკა ყაზბეგი აქტიურად მუშაობდა თეატრში, ხოლო მოგვიანებით კი, 1959 წლიდან მუშაობას იწყებს კინოსტუდია “ქართულ ფილმში” დამდგმელ მხატვრად. მისი შემოქმედებითი გზა საკმაოდ ხანგრძლივი და ნაყოფიერი იყო. თეატრში იგი 30-იან წლებში მოვიდა, თანამშრომლობდა საქართველოს თითქმის ყველა წამყვან თეატრთან და ისეთ რეჟისორებთან, როგორებიც იყვნენ: ვ. ყუშიტაშვილი, ა. თაყაიშვილი, გ. ჟურული, გ. მიქელაძე და სხვა. სხვადასხვა დროს ნიკა ყაზბეგმა მხატვრულად გააფორმა სპექტაკლები თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში (დღეს ნ. დუმბაძის სახელობის ცენტრალური საბავშვო თეატრი), თბილისის თოჯინების თეატრში, კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, სოხუმის, ფოთის, ბათუმის დრამატულ თეატრებში, თბილისის მუსკომედიის თეატრში (დღეს - მუსიკისა და დრამის თეატრი) და ასევე, რუსეთის სხვადასხვა ქალაქების თეატრებში.

ნიკა ყაზბეგის მიერ გაფორმებული სპექტაკლებისათვის დამახასიათებელია ახალგაზრდობი-

დანვე არჩეული მხატვრული ხედვისადმი ერთგულება - დრამატული თუ მუსიკალური ნაწარმოების გაფორმების “თხრობითობა“, ფორმის “რეალისტურობა“ და სიმკვეთრე, დეტალების ზუსტი შერჩევა და დამუშავება, ზომიერების გრძნობა და ფერადოვნება. მის ესკიზებში, რომლებიც ყოველთვის დასრულებულ იერს ატარებს და დაზგურ სურათებს მოგვაგონებს, ყოველივე ეს გადმოცემულია იმგვარი სახით, როგორც სცენაზე უნდა იყოს ხორცშესხმული.

ნიკა ყაზბეგის წარმოსახვით შექმნილი სასცენო გარემო (იქნება ეს ქალაქის ხედი თუ მისი ცალკეული ადგილები, სოფლის პეიზაჟი ან სახლის ინტერიერი, სხვადასხვა ეროვნებისა და სოციალური წარმომავლობის ადამიანთა ტიპაჟები) გამოირჩევა უტყუარი დამაჯერებლობით, ტიპაჟის ხასიათისა და განწყობილების ზუსტი გადმოცემით, დახვეწილი გემოვნებით.

ამ ესკიზებში ვლინდება მხატვრის მიერ ნახატის ფლობის ვირტუოზული ოსტატობა, თვალნათლივ იკვეთება მხატვრის დამოკიდებულება სასცენო სივრცისადმი. იგი მასთან გახსნილია და პერსონაჟები თავისუფლად მოქმედებენ მათთვის “ბუნებრივ“ გარემოში. დეკორაციები მაშტაბურია, თავისი ხასიათით ხშირად მონუმენტური და სივრცეში - პლანებად გაშლილი, ხოლო ცენტრალური სამოქმედო მოედანი შემოფარგლულია დეკორაციებით. მხატვარი იყენებს უკანა პლანის ფერწერულ დეკორაციებსაც – ფერწერული ტილოს სახით. დეკორაცია ილუზორული ხასიათისაა, რაც, თავის მხრივ, ნამუშევრებში ქმნის ზღაპრულობის შეგრძნებასაც. ეს ზღაპრულობა თანაარსებობს რეალობასთან, რომანტიკულობასთან ერთად. ესკიზზე ასახული გარემოს გადმოცემაში იგრძნობა მხატვრის დიდი ერუდიცია, ხოლო დეკორაციებში მუდამ ხაზგასმულია ნაწარმოებში ასახული დრო, ეპოქა, სტილი.



ხშირად სასცენო მოედანზე მხატვარი მიმართავს ფართო კიბეების “მოტივს“, რაც თითქოს არღვევს სასცენო “კოლოფის“ შემოსაზღვრულობას და უფრო მყარს და ძლიერს ხდის დეკორაციის სტრუქტურას, როგორც, მაგალითად, ესკიზებში ზაქარია ფალიაშვილის ოპერისათვის - “აბესალომ და ეთერი“ (განუხორციელებელი დადგმა). ამ შემთხვევაში, სცენოგრაფიული ელემენტების მკაცრი ორგანიზაცია სპექტაკლის შინაგან რიტმს ექვემდებარება და სცენოგრაფიული მონახაზი თითქოს კარნახობს დამდგმელს შესაბამისი მიზანსცენის განშლას. სასცენო სივრცის (იატაკის) სხვადასხვა ნაწილში მხატვარი ხშირად იყენებს დამატებით სიბრტყეებსაც, რომელთა მოხაზულობა საკმაოდ პლასტიკური და მომრგვალებულია, რაც სცენის მკვეთრ გეომეტრიულ იატაკს ხდის უფრო “დენადს“, მოძრავს; მაგალითად, “მონმარტრის ია“ (სვერდლოვსკის სახელმწიფო თეატრის დადგმა).

ნიკა ყაზბეგის ყველა ნამუშევარში ნათლად ვლინდება ხაზისა და ნახატის სიძლიერე, რაც კიდევ უფრო მძლავრად მჟღავნდება კოსტიუმების ესკიზების შექმნისას. მხატვარი ამუშავებს არა მარტო კოსტიუმებს, არამედ ძერწავს მთლიანად გმირის სახეს, მის “ხატს“. თითოეული კოსტიუმი ზუსტადაა მორგებული კონკრეტულ ტიპაჟს და შექმნილია ისტორიული ეპოქისა თუ ეთნოგრაფიული და



ეროვნული მახასიათებლების ზუსტი დაცვით.

კოსტიუმებისა და ტიპაჟების ესკიზებში ნახატისა და ფერის მეშვეობით მხატვარი გადმოსცემს სპექტაკლში მოქმედ პერსონაჟთა სახეებს. მისთვის სამოსელის ფორმაც კი ადამიანის შინაგან არსთანაა შერწყმული, ხოლო გმირები რეალისტური, კონკრეტული ადამიანის ტიპის მატარებლები არიან. მხატვრის ნამუშევართა შორის ზოგჯერ ვხვდებით ისეთ ესკიზებსაც, სადაც ტიპაჟი გადანყვეტილია გროტესკულ, ირონიულ პლანშიც. ასეთი ტიპაჟები ჩნდებიან უფრო თოჯინებისა და მუსკომედიის თეატრებში გაფორმებულ სპექტაკლებში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამგვარ გააზრებას მხატვარს კარნახობდა თვით ნაწარმოების შინაარსი.

მხატვრის თითოეული სახე-ტიპაჟი ესაა დასრულებული პორტრეტი – მომხიბლავი, განუმეორებელი, მეტყველი და ემოციური. ფსიქოლოგიურ პორტრეტთა სიღრმე განსაკუთრებით მკაფიოდ იკვეთება ნიკა ყაზბეგის მიერ შექმნილ კინო-ტიპაჟებში (მაგალითად,

“ჯარისკაცის მამა“, რეჟისორი რეზო ჩხეიძე, 1963 წ.).

ნიკა ყაზბეგის ნამუშევრების ესთეტიკურ აღქმაში დიდ როლს თამაშობს კოლორისტული გამა. მხატვრის პალიტრა საკმაოდ მრავალფეროვანია და ტიპაჟებში თითქოს ეხმიანება გმირის ხასიათსაც, ხოლო დეკორაციებში კი მიმართულია შესაბამისი განწყობის შექმნისაკენ და “ემოციურ“ მხარეს აძლიერებს. მთელ რიგ სპექტაკლებში ნიკა ყაზბეგის კოლორისტული გამა უფრო ‘იმპრესიონისტულად“ ჟღერს. დეკორაციის საერთო “ხასიათი“ იქმნება ფერის გრადაციულობითა და ნიუანსირებით, რაც მიღწეულია შუქ-ჩრდილის მონაცვლეობით (მაგალითად, ცხელი “ჰაერის“ შეგრძნება ‘მამლუქში“, სოხუმის დრამატული თეატრი, 1950-იანი წლები).

მთელ რიგ სპექტაკლებში მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს ფერადოვან კონტრასტებზე, რაც მეტ “ჟღერადობას“ ანიჭებს ესკიზს (“თოვლის დედოფალი“, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, რეჟისორი თ. აბაშიძე, 1969 წ.). თუმცა, ამავე დროს, ფერი ნიკა ყაზბეგის ყველა ესკიზში წარმოადგენს “პოეტური“ სანყისის მატარებელს, რომლის საბოლოო მიზანია დახვეწილი, “ზუსტი“ სასცენო გარემოს შექმნა, რაც მაყურებელს “ითრევს“ სპექტაკლის ნიაღში და მიმართულია სილამაზის აღქმისაკენ.

ბუნებრივია, ნიკა ყაზბეგის როგორც თეატრის მხატვრის, გრაფიკოსისა და კოლორისტის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონიეს მისმა პედაგოგებმა გიგო გაბაშვილმა და ევგენი ლანსერემ. ინდივიდუალურ ხედვასა და პიროვნულ განუმეორებლობასთან ერთად, სწორედ მათგან შეთვისებული ფასეულობების გათავისებამ და განზოგადებამ შექმნა ნიკა ყაზბეგის თეატრალური მხატვრობის მაღალმხატვრული და დაუვინყარი სახე.

კინოს მხატვრობაში ნიკა ყაზბეგი მუშაობას იწყებს შედარებით მოგვიანებით, 60-იანი წლებიდან. მხატვარი რეჟისორთან და ოპერატორთან ერთად ქმნიდა ფილმის სანახაობრივ-ემოციურ მხარეს

- ტიტრებიდან 'დასრულებამდე' თანმიმდევრობით ხატავდა თითოეულ კადრს, მონაწილეობდა პავილიონების აგებაში, ნატურის გადაღებისათვის ადგილების, კოსტიუმის, გრიმისა და რეკვიზიტის შერჩევაში.

კინოში ნიკა ყაზბეგის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დასაწყისი დაკავშირებულია კინოფილმთან "ნინო", რასაც მოჰყვა "პაპა გიგია", "თხუნელა". "ჯარისკაცის მამა" (ნიკა ყაზბეგი ამ ფილმზე მუშაობდა ზურაბ მეძმარიაშვილთან ერთად), ხოლო მისი ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარია ესკიზები თენგიზ აბულაძის ფილმისათვის "სამკაული ჩემი სატრფოსათვის".

"ზოგჯერ გადაღების პროცესში გვიხდებოდა ესკიზების გადაკეთება, კადრების თანმიმდევრობის შეცვლა, ახალი ნატურის ძიება. ფინალური სცენის პავილიონი, სადაც გოდერძი ილუპება, ჩვენს სტუდიაში იყო აგებული. მეტი დამაჯერებლობისათვის 15მ სიმაღლის ეს ვეებერთელა შენობა ჯერ გულმოდგინედ მოვანყეთ, მოვაპირკეთეთ და შემდეგ დავანგრეთ ბომბის აფეთქებით. მისი ექსტერიერისა და გარშემო მდებარე მიდამოების გადაღება კი მიმდინარეობდა კალინინგრადში, სადაც ჯერ კიდევ შეიძლებოდა ომის მძიმე ნაკვალევების მოძიება", - იხსენებს ნიკა ყაზბეგი "ჯარისკაცის მამის" გადაღების პროცესს.

"კინოში მუშაობას თავისი სპეციფიკა გააჩნია, - ამბობდა მხატვარი ერთ-ერთ ინტერვიუში, - თავდაპირველად არაერთხელ ვკითხულობ სცენარს, ვცდილობ წარმოვიდგინო მოქმედების ადგილი, მომავალი ფილმის გმირები-ტიპაჟები. ხშირად მიწევს მოვიძიო იმ პერიოდის საილუსტრაციო ფოტომასალა. მთავარია, არ გამომჩრჩეს არცერთი მცირე დეტალიც კი - ყოველივე ძალზე მნიშვნელოვანია. შემდეგში, რეჟისორთან და ოპერატორთან ერთად, ვგეგმავ საერთო "პლანებს" და მხოლოდ ამის შემდეგ ვინყებ ესკიზზე მუშაობას. ვცდილობ შევქმნა არა ზერელე ნახატი, არამედ დასრულებული ნაწარმოები, რადგან მგონია, რომ ასე უკეთესად წარმოვაჩენ ჩემს მიერ ფილმის "ნაკითხვას", რაც შემდეგ დაეხმარება რეჟისორსაც".

ნიკა ყაზბეგის კინო-ესკიზები, ისევე, როგორც თეატრის მხატვრობისათვის შექმნილი ნამუშევრები, გამოირჩევა მაღალმხატვრული გემოვნებით, ყოფითი დამაჯერებლობით, რაც, რომანტიკულ სანყისებთან ერთიანობაში, ქმნის ყოველდღიურ, მაგრამ ამაღლებულ, ნატიფ ატმოსფეროს და განწყობას. კითხვას, თუ ხელოვნების რომელ დარგს ანიჭებს უპირატესობას, ბატონმა ნიკამ უპასუხა: "მე ვერ ვხედავ რაიმე განსხვავებას მათ შორის. თეატრშიც და კინოშიც სიამოვნებით ვმუშაობ, მთავარია, თემა იყოს საინტერესო და რეჟისორი - მისი ხორცშემსხმელი."

ნიკა ყაზბეგის ერთადერთი პერსონალური გამოფენა მოენყო მხატვრის გარდაცვალების შემდეგ, 1984 წელს. მას შემდეგ მისი სურათები ექსპონირებული არ ყოფილა. მხატვრის დაბადების 100 წელთან დაკავშირებით, გასული წლის ნოემბერში, მხატვრის ქალიშვილის ქ-ნ ინგა ყაზბეგის თაოსნობით და "ბაია" გალერეის დახმარებით, თბ ბანკის საგამოფენო დარბაზში მოენყო ნიკა ყაზბეგის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა. ეს ექსპოზიცია იქცა მხატვრის "ხელახალ" აღმოჩენად. გამოფენამ კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ნიკა ყაზბეგის ხელოვნება წარმოადგენს ქართული თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების განუყოფელ ნაწილს და მის ერთ-ერთ ძალზე საყურადღებო მოვლენას.

ინგა ქარაია

კონფლიქტის ზონაში მდებარე მუზეუმების დაზიანების ანალიზი და შეფასება

(ICOM Georgia-ს საბოლოო ანგარიში, 2008 წლის 18 დეკემბერი)

შიდა ქართლის ტერიტორიაზე საომარი მოქმედებების დაწყებისთანავე ICOM-ის საქართველოს ეროვნულმა კომიტეტმა თანადგომის თხოვნით მიმართა მსოფლიო სამუზეუმო საზოგადოებასა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვით დაინტერესებულ ყველა საერთაშორისო ინსტიტუციას, რასაც უკვე 12 აგვისტოდან არაერთი ორგანიზაცია გამოეხმაურა. მეტიც, კონფლიქტის ზონაში მდებარე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებისა და მუზეუმების მდგომარეობაზე პირველი ინფორმაციის მიღება შესაძლებელი გახდა სწორედ მათი მხარდაჭერით და უშუალო ჩარევით.

საქართველოს მუზეუმების ვებ-გვერდზე (www.georgianmuseums.ge) განთავსებულ მიმართვას ("საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა საფრთხეშია!") საომარი ვითარების პირველსავე დღეებში გამოეხმაურა ICOM Disaster Relief Task Force (მუზეუმების საერთაშორისო საბჭოს - ICOM-ის სპეციფიკური ამოცანების ჯგუფი, რომელიც დღემდე ინტენსიურად თანამშრომლობს ICOM-ის საქართველოს ეროვნულ კომიტეტთან. თავის მხრივ, ICOM-ის საქართველოს ეროვნულ კომიტეტს მუდმივი სატელეფონო კავშირი ჰქონდა შიდა ქართლისა და სხვა რეგიონების ტერიტორიაზე მდებარე 12 მუზეუმის დირექტორთან და საქართველოს მუზეუმების ვებ-გვერდზე სისტემატურად აქვეყნებდა ანგარიშებს ომის ზონაში არსებული მუზეუმებისა და დიდი ლიახვის ხეობის არეალში მდებარე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების მდგომარეობაზე. ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტის მიერ მომზადებული ყოველდღიური ინფორმაცია და ანგარიში ეგზავნებოდა აგრეთვე მუზეუმების საერთაშორისო საბჭოს - ICOM-ს, UNESCO-ს, სხვადასხვა ქვეყნების ეროვნულ კომიტეტებს, საქართველოს სამთავრობო სტრუქტურებს და სამოქალაქო სექტორს.

მსოფლიოს სამუზეუმო საზოგადოებამ და ICOM-ის პრეზიდენტმა ალისსანდრა კამინსმა სოლიდარობა გამოუცხადეს ქართველ კოლეგებს და ღრმა მწუხარება გამოთქვეს საომარი მოქმედებების შედეგად დაღუპულთა და კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებისა და მუზეუმების შესაძლო დაზიანების გამო; აგრეთვე, საჭიროების შემთხვევაში, გამოხატეს დახმარებისათვის მზადყოფნის სურვილიც. თავის მხრივ, ICOM-მა მიმართა ICOMOS-ს, Blue Shield-ის ქსელს (არქივები, ბიბლიოთეკები, მონუმენტები) და Blue Shield (ANCBS) ახალ ოფისს ჰააგაში, რათა გაეაქტიურებინა საერთაშორისო ორგანიზაციების ჩართვა და ძალისხმევა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობისათვის ტრაგიკულ სიტუაციაში.

ICOM-ის საქართველოს ეროვნულ კომიტეტთან თანამშრომლობით, ICOM DRTF-მა გამოაქვეყნა დაზიანებული ძეგლების ე.წ. "Watch List" ("დაკვირვების სია") და შექმნა სპეციალური ვებ-გვერდი (<http://georgia.drftm.info>), სადაც რეგულარულად ქვეყნდებოდა ანგარიშები საომარ ზონაში არსებული მუზეუმების მდგომარეობაზე. ვებ-გვერდზე განთავსდა დაზიანებული მუზეუმების მონაცემთა სპეციალური ბაზა და აქედან გამომდინარე, მსოფლიო საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომი გახდა სრული ინფორმაცია კონფლიქტის ზონაში განთავსებულ მუზეუმებზე (მუზეუმების სტატუსი და პროფილი, მათში დაცული ექსპონატები და დაზიანების ხარისხი).

გარდა ამისა, ICOM DRT-ს პრეზიდენტის თომას შულერის ძალისხმევით, მოხერხდა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების მდგომარეობის გაშუქება უცხოური პრესისა და ტელევიზიის (მათ შორის, ARD - გერმანიის I ტელეარხი, “The Wall Street Journal”, USA და სხვა) მეშვეობით; მოგვიანებით კი, 2008 წლის 7-9 დეკემბერს, ჰააგაში გამართულ Blue Shield (ANCBS) ეროვნული ასოციაციების დამფუძნებელ კონფერენციაზე ICOM DRTF-ს პრეზიდენტის მიერ წაკითხული იქნა მოხსენება: “The ICOM “Disaster Relief for Museums” Task Force and its activities in Georgia”.

კონფლიქტის ზონაში არსებულ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებზე დაზუსტებული ინფორმაციის მოსაპოვებლად, საქართველოს სახელმწიფო უშიშროების საბჭომ და საგარეო საქმეთა სამინისტროებმა დახმარებისათვის მიმართეს UNOSAT-ს (UNITAR-ის განყოფილება, გაერო-ს ტრენინგებისა და კვლევების ინსტიტუტი), რომლის სატელიტური ფოტოფიქსაციის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა დაბომბილი ტერიტორიების რუკის შედგენა, რომლის მიხედვით, გაირკვა, რომ ძეგლების უმეტესობა დაზიანდა დაბომბვის, ქვეითი ჯარების შეტევისა და ხანძრის შედეგად.

სამწუხაროდ, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაზიანებული და დანგრეული ძეგლების სია საკმაოდ დიდია. დაზიანებისა და დაზიანების საფრთხის განსხვავებული ხარისხის მიხედვით, ICOM DRTF-ისა და ICOM Georgia-ს მიერ, შიდა ქართლისა და საქართველოს სხვა რეგიონებში გამოიყო 6 სიტუაციური ზონა:

1. ტერიტორია, რომელზეც საომარი მოქმედებები არ მიმდინარეობდა, თუმცა მუზეუმი მაინც დაზიანდა:

- კასპის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი (კასპი)

მიმდებარე ტერიტორიის დაბომბვის შედეგად, ჩაინგრა მუზეუმის შენობის სახურავი და ჩაიმტვრა ფანჯრები, თუმცა ექსპონატები არ დაზიანებულა. ადგილობრივი ხელისუფლების ხელშეწყობით, კასპის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი უკვე აღდგენილია და ღიაა მნახველებისათვის.

2. ტერიტორია, რომელიც გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ოკუპირებული იყო რუსეთის არმიის მიერ:

- სერგი მაკალათიას სახელობის გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი
- იაკობ გოგებაშვილის სახლ-მუზეუმი (გორის რაიონი, სოფ. ვარიანი)
- ი. სტალინის სახელმწიფო მუზეუმი (გორი)

ქალაქ გორის დაბომბვის შედეგად, დაზიანდა იაკობ გოგებაშვილის სახლ-მუზეუმის შენობის სახურავი და ჩაიმტვრა ფანჯრები. მსუბუქად დაზიანდა ი. სტალინის სახელმწიფო მუზეუმიც (ჩაიმტვრა ფანჯრები), ექსპონატები არ დაზიანებულა, ხოლო მუზეუმის კოლექციის მნიშვნელოვანი ნაწილი ევაკუირებული იქნა თბილისში. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი არ დაზიანებულა. ამჟამად სამივე მუზეუმი ღიაა მნახველებისათვის.

3. ე. წ. “დროებით” ბუფერულ ზონაში მდებარე მუზეუმები:

- დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი (ზუგდიდი)
- ფოთის კოლხური კულტურის მუზეუმი (ფოთი)
- ყიული შარტავას სახელობის სენაკის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი (სენაკი)

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული არმიის ნაწილები გარკვეული პერიოდის მანძილზე იმყოფებოდნენ დასავლეთ საქართველოს ამ რაიონებში (დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის ბოტანიკური ბაღის ტერიტორიაზე განთავსებული იყო რამდენიმე ჯავშანტრანსპორტიორი (კი), მუზეუმების დაზიანებისა და კოლექციების ხელყოფის ფაქტი არ დაფიქსირებულა.

4. ქსნის ხეობის (სამხრეთ ოსეთის აღმოსავლეთ ნაწილში) მდებარე მუზეუმები:

- ქსნის ხეობის ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმ-ნაკრძალი (ახალგორი)
- დავით და გიორგი ერისთავების სახლ-მუზეუმი (დუშეთის რ-ნი, სოფ. ოძისი)

მიუხედავად იმისა, რომ საომარი მოქმედებების დროს ეს მუზეუმები არ დაზიანებულა, ვითარება აქ დღესაც ძალზე საგანგაშოა, ვინაიდან ქსნის ერისთავების ყოფილ სასახლეში (XVI-XIX სს-ის ძეგლი) განთავსებული მუზეუმ-ნაკრძალი (მხარის ეთნოგრაფიული ყოფის ამსახველი მასალების გარდა, მასში დაცულია ქსნის ხეობაში ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ადრეანტიკური პერიოდის მასალები) მდებარეობს ქართული მხარის მიერ ამჟამად არაკონტროლირებად ახალგორის ტერიტორიაზე, სადაც დღემდე განთავსებულია რუსეთის არმიისა და ოსური ფორმირებები, ხოლო დავით და გიორგი ერისთავების სახლ-მუზეუმი მდებარეობს რუსეთის არმიის საგუშაგოდან რადენიმე ასეულიმეტრისმოშორებით (ახალგორის მიმდებარე ტერიტორია), რაც ქსნის მუზეუმის დაზიანებისა და კოლექციების ხელყოფის სერიოზულ საფრთხეს.

5. ლიახვის ხეობაში (ცხინვალის ჩრდილოეთ რაიონში) მდებარე მუზეუმები

- ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმი (სოფ. თამარაშენი)
- დიდი ლიახვის ხეობის მუზეუმ-ნაკრძალი (სოფ. ქურთა)

ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმი 2008 წლის აგვისტოს მოვლენებამდეც იყო დაზიანებული (1997 წელს სალ-მუზეუმი დაიბომბა ოს სეპარატისტთა მიერ, რის შედეგად დაინგრა სახლ-მუზეუმის ეზოში მდებარე ისტორიული მარანი. 2003 წელს სახლ-მუზეუმის შენობა აღდგენილი და რესტავრირებული იქნა საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მიერ). ომის პირველივე დღეებიდან სახლ-მუზეუმის პერსონალი სოფლის მთელ მოსახლეობასთან ერთად, ევაკუირებული იქნა თბილისში. სახლ-მუზეუმის დირექტორის ინფორმაციით: თავდაპირველად დაბომბვისა და აგვისტოს შუა რიცხვებში სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებების (მათ შორის: ბულდოზერის) გამოყენების შედეგად, სოფლის სხვა ნაგებობებთან ერთად, მთლიანად განადგურდა ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმის შენობა და მასში დაცული კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშები, რომელთა დროულად ევაკუირება ვერ მოხერხდა მოულოდნელი სისწრაფით განვითარებულ მოვლენათა გამო (ცნობილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ცხოვრებასა და მოღვაწეობთან დაკავშირებული მემორიალური ნივთები, აგრეთვე ქვეყნის XIX საუკუნის კულტურულ-პოლიტიკური სიტუაციისა და სამაჩაბლოს ეთნოგრაფიული ყოფის ამსახველი მასალები). მოგვიანებით, UNOSAT-ის სატელიტური გადაღების საფუძველზე (და შემდეგში თვითმხილველთა ინფორმაციითაც) გაირკვა, რომ მთლიანად დანგრეულია სახლ-მუზეუმი და მის ახლო-მახლო მდებარე 8 შენობა. შესაბამისად, განადგურებულია მასში განთავსებული კოლექციაც.

UNOSAT-ის მიერ გადაღებული ფოტოებით ირკვევა, რომ დიდი ლიახვის ხეობის მუზეუმ-ნაკრძალის არეალში შემავალი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების (300-ზე მეტი ძეგლი და ისტორიული ადგილი - მოყოლებული ფეოდალური ეპოქიდან დამთავრებული XIX საუკუნის ჩათვლით: ქაშუეთი, მინდიაანთ კოშკი, გორა სამოსახლო, ხეთაგაანთ კოშკი, საბანმინდა, ძელიცხოველი, კეხვის ციხე, წმინდა კვირიკეს ციხე, პარსეთის წმინდა გიორგის ეკლესია, მაჩაბლების სასახლე და სხვ.). უმეტესი ნაწილი არ დაზიანებულა, მაგრამ მუზეუმ-ნაკრძალის დირექტორის ბადრი გასპაროვის ინფორმაციით, 13-14 აგვისტოს დაბომბვის შედეგად მთლიანად განადგურდა მუზეუმ-ნაკრძალის ბაზები ქურთასა (მდებარეობდა სამხრეთ ოსეთის ადმინისტრაციული შენობის გვერდით), და კეხვში.

შესაბამისად, განადგურდა მუზეუმში დაცული კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშები, აგრეთვე მუზეუმ-ნაკრძალის მიერ მოპოვებული და დამუშავებული დოკუმენტაცია დიდი და პატარა ლიხვის ხეობის ტერიტორიაზე მდებარე კულტურული ძეგლების შესახებ, ოფისში განთავსებული ტექნიკური აღჭურვილობა და კომპიუტერული ტექნიკაც (პირველი დაბომბვისას მუზეუმ-ნაკრძალის დირექტორმა შეძლო კოლექციის მნიშვნელოვანი ნაწილის გადამალვა შედარებით უსაფრთხო ადგილას, მაგრამ, მისსივე ინფორმაციით, “ოკუპაციის შემდეგ, მარადიორებმა გაძარცვეს, დაანგრეს და გადანვეს ყველაფერი”).

6. ქალაქ ცხინვალში მდებარე მუზეუმები:

- სამხრეთ ოსეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი (ცხინვალი, კომუნის ქ. 7)
- კოსტა ხეთაგუროვის სახლ-მუზეუმი (ცხინვალი)
- ვასილ აბაევის სახლ-მუზეუმი

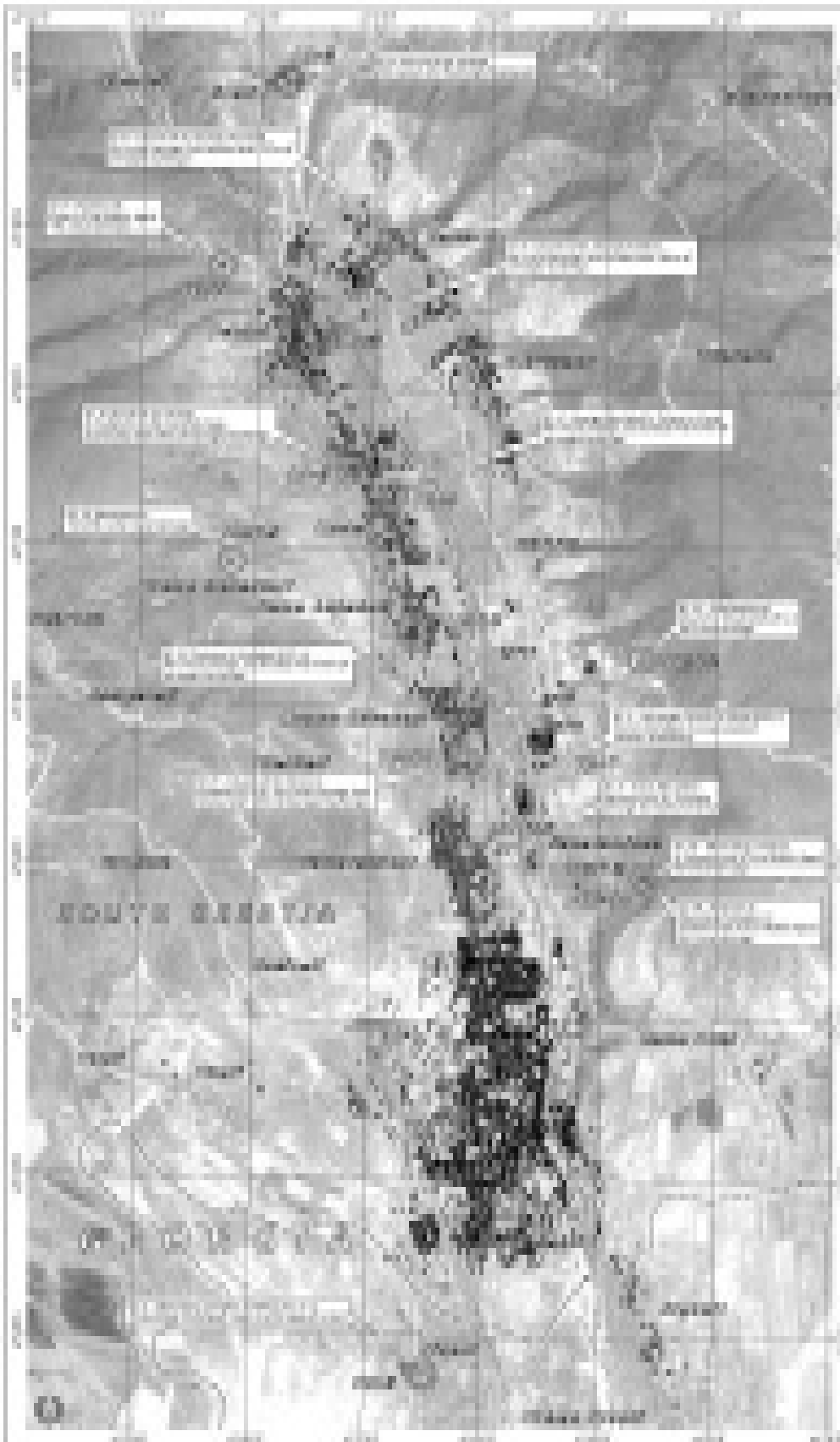
90-იანი წლების მოვლენების შემდეგ, სამხრეთ ოსეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის შესახებ ინფორმაცია ფაქტობრივად არ არსებობს. ცნობილია, რომ მასში დაცული იყო მასალები ისტორიული სამაჩაბლოს მხარის ისტორიისა და კულტურის შესახებ, აგრეთვე ამ ტერიტორიაზე ჩატარებული არქეოლოგიური ექსპედიციების შედეგად მოპოვებული მასალები (თუმცა მათი მნიშვნელოვანი ნაწილი იმთავითვე გადმოტანილი იყო თბილისში და ინახება საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში – სიმონ ჯანაშიას მუზეუმში), რომლებიც მოიცავს გვიანი ბრინჯაოს ხანას და შემდგომ პერიოდს, ასევე XX ს-ის საბჭოთა პერიოდის მასალებს. მუზეუმში დაცული იყო ცნობილი ოქონის ტრიპტიქონი, რომელიც შემდგომში კრისტის აუქციონზე აღმოჩნდა გასაყიდად გატანილი. ამ მუზეუმისა და კოსტა ხეთაგუროვის სახლ-მუზეუმის ამჟამინდელ მდგომარეობაზე არაფერია ცნობილი, თუმცა უცხოური საინფორმაციო საშუალებებისა და ICOM-ის მიერ მოპოვებული ცნობების თანახმად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სამხრეთ ოსეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი და კოსტა ხეთაგუროვის სახლ-მუზეუმი არ არის დაზიანებული.

ოსური და ირანული ლინგვისტიკის მკვლევარ ვასილ აბაევის სახლ-მუზეუმი, რომელიც სავარაუდოდ, უნდა გახსნილიყო 2001 წლის შემდგომ პერიოდში (მეცნიერის გარდაცვალების შემდეგ), ARD-ს (გერმანიის I ტელეარხი) ინფორმაციით, 7-8 აგვისტოს მოვლენების შედეგად მთლიანად დაინგრა და შესაბამისად, განადგურდა მასში დაცული კოლექციაც. მნიშვნელოვანი ნგრევა განიცადა აგრეთვე ცხინვალის ისტორიულმა განაშენიანებამ – ებრაულმა უბანმა, სადაც მდებარეობდა სინაგოგა, 1930-იან წლებში აგებული უნივერსიტეტი და ბიბლიოთეკა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რუსულ მას-მედიაში (INTERFAX) გამოქვეყნებული ინფორმაცია ცხინვალში მდებარე წმ. გიორგის ეკლესიისა (VIII-IX სს.) და ღვთისმშობლის ეკლესიის (XVIII ს.) დანგრევის შესახებ, UNOSAT-ის სატელიტური გადაღებით არ დადასტურდა. ICOM-ს და ICOMOS-ს არ ჰყავთ წევრები სამხრეთ ოსეთში (ცხინვალში), რის გამოც ჩვენს მიერ მოპოვებული ინფორმაცია ძირითადად ემყარება უცხოური ორგანიზაციების მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას.

დაზიანების შეფასება

ICOM Georgia-მ დაასრულა კონფლიქტის ტერიტორიაზე მდებარე მუზეუმების დაზიანების ხარისხის შეფასება (სრული ანგარიში იხ. <http://drfm.info/georgia/georgia-report3b>), ხოლო ICOMOS Georgia-მ მოამზადა კონფლიქტის ტერიტორიაზე მდებარე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების დაზიანების ხარისხის შეფასება, თუმცა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ICOM-ს და ICOMOS-ს არ ჰყავთ წევრები სამხრეთ ოსეთში (ცხინვალში), რის გამოც ჩვენს მიერ მოპოვებული

**Storage Assessment with WorldView-1 Satellite
Imagery Recorded on 18 August 2008**



WorldView-1 18 August 2008
 1:250,000
 1:250,000
 1:250,000

Legend

Storage Area

- 1. Storage Area
- 2. Storage Area
- 3. Storage Area
- 4. Storage Area
- 5. Storage Area
- 6. Storage Area
- 7. Storage Area
- 8. Storage Area
- 9. Storage Area
- 10. Storage Area
- 11. Storage Area
- 12. Storage Area
- 13. Storage Area
- 14. Storage Area
- 15. Storage Area
- 16. Storage Area
- 17. Storage Area
- 18. Storage Area
- 19. Storage Area
- 20. Storage Area
- 21. Storage Area
- 22. Storage Area
- 23. Storage Area
- 24. Storage Area
- 25. Storage Area
- 26. Storage Area
- 27. Storage Area
- 28. Storage Area
- 29. Storage Area
- 30. Storage Area
- 31. Storage Area
- 32. Storage Area
- 33. Storage Area
- 34. Storage Area
- 35. Storage Area
- 36. Storage Area
- 37. Storage Area
- 38. Storage Area
- 39. Storage Area
- 40. Storage Area
- 41. Storage Area
- 42. Storage Area
- 43. Storage Area
- 44. Storage Area
- 45. Storage Area
- 46. Storage Area
- 47. Storage Area
- 48. Storage Area
- 49. Storage Area
- 50. Storage Area
- 51. Storage Area
- 52. Storage Area
- 53. Storage Area
- 54. Storage Area
- 55. Storage Area
- 56. Storage Area
- 57. Storage Area
- 58. Storage Area
- 59. Storage Area
- 60. Storage Area
- 61. Storage Area
- 62. Storage Area
- 63. Storage Area
- 64. Storage Area
- 65. Storage Area
- 66. Storage Area
- 67. Storage Area
- 68. Storage Area
- 69. Storage Area
- 70. Storage Area
- 71. Storage Area
- 72. Storage Area
- 73. Storage Area
- 74. Storage Area
- 75. Storage Area
- 76. Storage Area
- 77. Storage Area
- 78. Storage Area
- 79. Storage Area
- 80. Storage Area
- 81. Storage Area
- 82. Storage Area
- 83. Storage Area
- 84. Storage Area
- 85. Storage Area
- 86. Storage Area
- 87. Storage Area
- 88. Storage Area
- 89. Storage Area
- 90. Storage Area
- 91. Storage Area
- 92. Storage Area
- 93. Storage Area
- 94. Storage Area
- 95. Storage Area
- 96. Storage Area
- 97. Storage Area
- 98. Storage Area
- 99. Storage Area
- 100. Storage Area

UNOSAT

ინფორმაცია ძირითადად ემყარება შთ-ის სატელიტური გადაღებებს, ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმისა და დიდი ლიახვის ხეობის მუზეუმ-ნაკრძალის წარმომადგენელთა, აგრეთვე ცხინვალისა და ნიქოზის ეპარქიის მიტროპოლიტ ესაიას და უცხოური ორგანიზაციების მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას. ICOM DRFM-მა სცადა სამხრეთ ოსეთში გაეგზავნა ექსპერტთა ჯგუფი დაზიანებული მუზეუმების მდგომარეობის შეფასებისათვის ან მიეღო გარკვეული ინფორმაცია ICOM RUSSIA-სგან, თუმცა გასაგებ მიზეზთა გამო, ეს აქცია ვერ განხორციელდა. ევროსაბჭოს მისიით საქართველოში ჩამოსულმა კულტურისა და კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის დირექტორატის "Cultural Heritage Sites Group"-მაც ვერ შეძლო შეეღწია კონფლიქტის სიღრმეში მდებარე სოფლებსა და ცხინვალში.

დაზიანების შეფასება UNOSAT-ის მიერ

UNOSAT-მა (UNITAR-ის განყოფილება, გაერო-ს ტრენინგებისა და კვლევების ინსტიტუტი) 19 აგვისტოს დიდი ლიახვის ხეობაში სატელიტური ფოტოგადაღების საფუძველზე შეადგინა დაბომბილი და გადამწვარი ტერიტორიების რუკა კომენტარით: "გთხოვთ, გაითვალისწინოთ, რომ ეს გახლავთ დაზიანების პირველადი შეფასება და ჯერ კიდევ არ არის ადგილზე დადასტურებული". ICOM Georgia-ს მიერ UNESCO Georgia-ს-თვის მიწოდებული კოორდინატების მიხედვით, შთ-ის მიერ გადაღებული იქნა სატელიტური ფოტოები და შედგა კულტურული მემკვიდრეობის რუკა, საიდანაც გაირკვა, რომ ძეგლების უმეტესობა დაზიანდა დაბომბვის, ქვეითი ჯარების შეტევისა და ხანძრის შედეგად.

UNOSAT-ის მიერ გადაღებული მასალა მოიცავს შიდა ქართლის მთელ ტერიტორიას თამარაშენიდან კეხვამდე, სადაც დაფიქსირდა ხანძრის კერები არა მხოლოდ 8-11 აგვისტოს, არამედ შემდეგ დღეებშიც: ხანძრის (ცეცხლის ნაკიდების) 11 ფაქტი 12-13 აგვისტოს, 11 ფაქტი – 19-22 აგვისტოს.

ბოლო, ჯერ-ჯერობით დაუზუსტებელი ინფორმაციით, ცნობილია, რომ მუზეუმების გარდა, კონფლიქტის პერიოდში მნიშვნელოვნად დაზიანდა ცამეტამდე არქიტექტურული ძეგლი. უნდა აღინიშნოს, რომ შთ-ის სატელიტური გადაღების მეშვეობით, ნიქოზის სამონასტრო კომპლექსი (კერძოდ, ეპისკოპოსის სასახლე, X ს.), დაზიანდა წერტილოვანი დარტყმების შედეგად. შთ-ისავე ინფორმაციით, აშკარა გახდა, რომ დაბომბვები ხორციელდებოდა 100 მეტრის რადიუსით, რაც კულტურული მემკვიდრეობის ქართველ ექსპერტთა აზრით, უდავოდ სერიოზულ ზიანს მიაყენებდა უძველეს ნაგებობებს. შთ-ის სატელიტური ფოტოფიქსაციის საფუძველზე, შედგა იმ ძეგლების სია, რომლებიც 100 მეტრზე ნაკლებ რადიუსში დაიბომბა. მათ შორისაა: სვერის წმინდა გიორგის ეკლესია (XIX ს.), იკორთის ეკლესია (XII ს.), სამონასტრო კომპლექსი სოფელ ნიქოზში (XI ს.), მთავარანგელოზის ეკლესია (XIX ს.), წმინდა გიორგის ეკლესია სოფელ კეხვში (XII ს.), წმინდა გიორგის ეკლესია სოფელ ქურთაში (IX ს.), ციხე-სიმაგრე (XVI ს.) და წმინდა ნიკოლოზის ეკლესია (XVIII ს.) სოფელ აჩაბეთში და სხვ.

სამომავლოდ, ევროსაბჭოს ექსპერტების მონაწილეობით, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო გეგმავს მონიტორინგის სამუშაოების ჩატარებას კონფლიქტის ზონაში არსებული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების მდგომარეობის ზუსტად განსაზღვრისა და დაზიანების შემთხვევაში, მათი რეაბილიტაციის პროგრამის განხორციელებისათვის.

საყურადღებო ფაქტია, რომ თანამგზავრული გადაღებების საფუძველზე, UNESCO-ს ექსპერტები ხაზგასმით აღნიშნავენ საომარი მოქმედებების პერიოდში კულტურული ფასეულობების დაცვის საერთაშორისო სამართლებრივი აქტების, კერძოდ ჰააგის კონვენციის (Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. The Hague,

14 May 1954) დარღვევის ფაქტს, რაშიც UNESCO-ს ექსპერტები კონფლიქტში მონაწილე ორივე მხარეს ადანაშაულებენ. მათი დასკვნის თანახმად, არ იქნა მიღებული ჰააგის კონვენციით გათვალისწინებული ზომები ჯერ კიდევ მშვიდობიან პერიოდში, რაც მხარეებს ავალდებულებს ყველანაირი ზომების გატარებას შეიარაღებული კონფლიქტის შესაძლო შედეგებისგან კულტურულ ფასეულობათა დასაცავად.

დანართი 1

ვებ-გვერდები:

სრული ინფორმაცია იხილეთ <http://drfm.info/georgia/georgia-report3#UNOSAT>

საქართველოს მუზეუმების ვებ-გვერდი: www.georgianmuseums.ge

UNOSAT index on Georgian maps: <http://unosat.web.cern.ch/unosat/asp/prod_free.asp?id=101>

UNOSAT cultural heritage map:

http://unosat.web.cern.ch/unosat/freeproducts/Georgia/Russia_ConflictAug08/

UNOSAT_GEO_Cultural_Monuments_Damage_Assessment_A2_Lowres_v1.pdf

დანართი 2:

შეიარაღებული კონფლიქტის შემთხვევაში კულტურულ ფასეულობათა დაცვის კონვენცია

ჰააგა, 1945 წლის 14 მაისი

რუსეთის მიერ ხელმოწერილია 1957 წელს, ხოლო საქართველოს მიერ - 1992 წელს.

მუხლი 3

მაღალი მონაწილე მხარეები მშვიდობიანობის დროს ემზადებიან მათ საკუთარ ტერიტორიაზე არსებული კულტურული მემკვიდრეობის შეიარაღებული კონფლიქტისათვის განჭვრეტადი ზემოქმედებისაგან დაცვისათვის და იღებენ ისეთ ზომებს, რომლებიც მათ მიაჩნიათ შესაფერისად.

მუხლი 4

1. მაღალი მონაწილე მხარეები უფრო ხილდებიან კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელიც განლაგებულია როგორც მათ საკუთარ, ასევე მეორე მაღალი მონაწილე მხარის ტერიტორიაზე, თავს იკავებენ მემკვიდრეობის ობიექტებისა და მისი მიმდებარე ტერიტორიების ყველანაირი იმგვარი გამოყენებისა ანდა მის დასაცავად ისეთი მიზნების გამოყენების მოშველიებისაგან, რომლებმაც შეიძლება ისინი განიროს განადგურებისა ან დაზიანებისათვის შეიარაღებული კონფლიქტისას; ასევე თავს იკავებენ ამგვარი ობიექტების მიმართ რაიმე სამტრო ქმედებისაგან.

2. მაღალი მონაწილე მხარეები კრძალავენ, გამაფრთხილებელ ზომებს იღებენ და, თუ საჭიროა, აღკვეთენ ძარცვას, დატაცებას და არაშესაბამისად მოპყრობას, ასევე კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ ნებისმიერ ვანდალურ ქმედებას. ისინი თავს იკავებენ იმ მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ფასეულობების გატანისაგან, რომლებიც განთავსებულია მეორე მაღალი მონაწილე მხარის ტერიტორიაზე.

3. ისინი თავს იკავებენ ყველანაირი შურისმაძიებლობითი ქმედებისაგან კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ.

ჰააგის კონვენციის 1954 წლის მეორე პროტოკოლი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისთვის საომარ კონფლიქტში

ჰააგა, 26 მარტი, 1999

(ჯერჯერობით ხელმოწერელია საქართველოსა და რუსეთის მიერ)

მუხლი 9: კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ოკუპირებულ ტერიტორიაზე

1. კონვენციის მე-4 და მე-5 მუხლების დადგენილების თანახმად, ოკუპანტი მხარე, რომელსაც დაკავებული აქვს სხვა მხარის ტერიტორია, კრძალავს და უფრთხილდება ოკუპირებულ ტერიტორიაზე:

ა) კულტურული მემკვიდრეობის ნებისმიერ უკანონო ექსპორტს, გადაადგილებას ან საკუთრების უფლების გადაცემას;

ბ) ნებისმიერ არქეოლოგიურ გათხრებს, თუ ამას არ მოითხოვს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა;

გ) კულტურული მემკვიდრეობის გამოყენების ნებისმიერ მოდიფიკაციას ან შეცვლას კულტურული, ისტორიული ან მეცნიერული მტკიცებულებების დაფარვის ან განადგურების მიზნით.

2. ოკუპირებულ ტერიტორიაზე კულტურული ფასეულობების ნებისმიერი არქეოლოგიური გათხრა, მათი გამოყენების უფლების მოდიფიკაცია ან შეცვლა ხდება მაშინ, როდესაც ამას მოითხოვს გარემოებები და ეს ხორციელდება ოკუპირებული ტერიტორიის კომპეტენტურ ორგანოებთან მჭიდრო თანამშრომლობით.

ნაქონის სამონასტრო კომპლექსი (X ს.)



მუზეუმების საერთაშორისო დღე საქართველოს მუზეუმებში



პროექტი “ერთი დღე აბრეშუმის მუზეუმში”
აბრეშუმის სახელმწიფო მუზეუმი

2008 წლის 18 მაისს მსოფლიო სამუზეუმო საზოგადოებამ კვლავ საზეიმოდ აღნიშნა მუზეუმების საერთაშორისო დღე, რომელიც 1977 წლიდან ყოველწლიურად აღინიშნება და მისი მთავარი თემა მუდამ პასუხობს მუზეუმების საერთაშორისო კომიტეტისეულ (ICOM) მუზეუმის განმარტებას - “მუზეუმი წარმოადგენს საზოგადოებისა და მისი განვითარების სამსახურში მყოფ ღია დაწესებულებას”.

მიმდინარე წელს მუზეუმის საერთაშორისო დღის მთავარ თემას წარმოადგენდა დევიზი: “მუზეუმები - საზოგადოებრივი ცვლილებისა და განვითარების აგენტები”, როცა ICOM-მა პირველად მიიწვია მთელი მსოფლიოს მუზეუმები რეალურ და ვირტუალურ სამყაროში კულტურული აქციების მოსაწყობად - იმგვარი კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამების

შესამუშავებლად და განსახორციელებლად, რომლებსაც XXI საუკუნის მუზეუმი “ნარატიულიდან ინტერპრეტაციასა და დისკურსამდე მიჰყავს”.

ICOM-ის პრეზიდენტის **ალისანდრა კამინსის** თქმით, “იმ დროს, როცა ტრადიციულად მუზეუმების უმრავლესობა ცნობილია მხოლოდ თავიანთი კოლექციებით, სულ უფრო და უფრო მეტი მათგანი უთმობს დიდ დროს სოციალური პრობლემების კვლევას, რათა საკუთარი წვლილი შეიტანოს საზოგადოების განვითარებაში. მუზეუმების საგანმანათლებლო და ეთიკურმა ფუნქციამ უნდა მოიცვას თანამედროვე საზოგადოების კულტურული მრავალფეროვნება გამოფენების, ვორკშოპებისა და სხვადასხვა პროექტების საშუალებით. მუზეუმის საერთაშორისო დღემ უნდა ნათელყოს, რომ შესაძლებელია წარსულის ახლებურად ინტერპრეტირება და მისი დაკავშირება აწმყოსთან, რათა მან უზრუნველყოს უკეთესი მომავალი”.

საქართველოს სამუზეუმო საზოგადოებაც შეუერთდა მუზეუმების მსოფლიო თანამეგობრობას და 18 მაისს გამოაცხადა ღია კარის დღე საქართველოს ყველა მუზეუმში. გარდა ამისა, მთელ რიგ მუზეუმებში გაიმართა სხვადასხვა ტიპის გამოფენა-აქციები, ვორკშოპები და საგანმანათლებლო პროექტების პრეზენტაციები. მათ შორის: მრავალფუნქციური საგანმანათლებლო პროგრამები სხვადასხვა ასაკის ბავშვებისა და მოზრდილებისათვის: „ქართული მულტიპლიკაციის ისტორია - ნახატები, ესკიზები“ და ვორკშოპები (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი - თბილისის ისტორიის მუზეუმი - ქარვასლა, ღია ცის ქვეშ მუზეუმი), “ღია გაკვეთილები არქეოლოგიაში” (დიდი მცხეთის სახელმწიფო არქეოლოგიური მუზეუმ-ნაკრძალი), “ერთი დღე აბრეშუმის მუზეუმში” (აბრეშუმის სახელმწიფო მუზეუმი), “... და არს მუსიკა” (ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი და ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული



პროექტი “...და არს მუსიკა”

ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი

ფაკულტეტის ერთობლივი პროექტი) “არაჩვეულებრივი გამოფენა” (თელავის ისტორიული მუზეუმი), “ჩემი სასახლის გიდი” (დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი) და სხვა.

საქართველოს მუზეუმებში განხორციელებული პროექტები ICOM-ის მოღვაწეობის უმთავრესი იდეის – მუზეუმის გახსნილობისა და ხელმისაწვდომობის განსხეულებას წარმოადგენდა და მრავალფუნქციური ხასიათის გარდა, უდავოდ მნიშვნელოვანი იყო კულტურულ აქციებში საზოგადოების ფართო ფენების ჩართვისა და მათი აქტიურობის ხარისხის გაზრდის თვალსაზრისით. როგორც ცნობილია, საზოგადოებაზე ორიენტირებული პროგრამები უნდა მოიცავდეს მუზეუმის მთელ საქმიანობას (გამოფენები, ინტერპრეტაციები, პუბლიკაციები და სხვა) და მიმართული უნდა იყოს არა მხოლოდ აუდიტორიის გაფართოებისა და დამთვალეირებელთა მოზიდვისაკენ, არამედ მასთან მჭიდრო კონტაქტის დამყარებისა და აქტიური ურთიერთქმედებისაკენ იმგვარი საგანმანათლებლო პროგრამების შემუშავებით, რომლებიც მუზეუმს გარდაქმნის კულტურასთან ზიარებისა და ცოდნის გაფართოების ცოცხალ, ქმედით ცენტრად, დასვენების საყვარელ ადგილად ყველა ასაკის, სოციალური ფენისა და ეთნიკური ჯგუფებისათვის. სწორედ ამგვარი ინიციატივები გვევლინება ICOM-ის სტრატეგიული გეგმისა და საერთოდ, მუზეუმების იმ მიზნების ხორცშესხმის ხელშემწყობად, რომელიც გულისხმობს ცოდნის გავრცელებასა და პროაქტიურობას.

მისასალმებელია, რომ ამ მიმართულებით საქართველოშიც უკვე იდგმება გარკვეული ნაბიჯები (პირველ რიგში, იგულისხმება საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არაერთი, მართლაც საინტერესო საგანმანათლებლო პროექტს). მეტიც, 2008 წლის 18 მაისს საქართველოს მთელმა რიგმა მუზეუმებმა სწორედ ამგვარი პროგრამები შესთავაზეს თავიანთ მნახველებს, რამაც ნათლად დაგვარწმუნა, რომ მიუხედავად სხვადასხვა ხასიათის პრობლემებისა, ჩვენს მუზეუმებში არსებობს პოტენციალი, რომელსაც, სწორად წარმართვის შემთხვევაში, უდავოდ შესწევს უნარი, შესაბამის შედეგს მიაღწიოს. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია მრავალფუნქციურმა საგანმანათლებლო პროგრამამ ყველა ასაკობრივი ჯგუფის ბავშვებისა და





პროექტი “ქართული მულტიპლიკაციის ისტორია”
 საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
 თბილისის ისტორიის მუზეუმი

მოზარდებისათვის — “ქართული მულტიპლიკაციის ისტორია — ესკიზები, ნახატები” (თბილისის ისტორიის მუზეუმი-ქარვასლა, პროექტის ავტორი: ქეთი ტრაპაიძე, კურატორები: ლიკა მამაცაშვილი, მაია ქუთათელაძე). პროექტის ფარგლებში ბავშვებს საშუალება ეძლევათ დარბაზშივე შეისწავლონ ანიმაციური ფილმის სპეციფიკა და თავადვე გააცოცხლონ საყვარელი მულტფილმის პერსონაჟები, გაეცნონ ნახატი ფილმის ისტორიას სხვადასხვა პერიოდის ქართული მულტფილმების საუკეთესო ნიმუშების (“არგონავტები”, “წუნა და წრუნუნა”, “ჩხიკვთა ქორნილი”, “კომბლე”, “ჭირი”, “ბაბილინა“ და სხვა) ჩვენებით, ლადო გუდიაშვილის, კარლო სულაკაურის, ზურაბ ნიჟარაძის, დათო თაყაიშვილის,

სამეულისა და სხვათა ესკიზების, თოჯინების, ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრების ექსპონირებით (პროექტი გაგრძელდა 30 ივნისამდე).

არანაკლებ დიდი ინტერესი გამოიწვია მრავალფუნქციურმა საგანმანათლებლო პროექტმა “... და არს მუსიკა” (ავტორები: ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის მუზეუმცოდნეობის მიმართულების მაგისტრანტები: თეოდინა ჯულაყიძე, ანა ჟვანია, თამარ გუგუნავა, ეკა ემხვარი, ნათია კვაჭაძე, ქეთევან პაიჭაძე, ია მიქუჭაძე). ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმსა (დირექტორი რევაზ კოტრიკაძე) და ICOM-ის საქართველოს ეროვნულ კომიტეტთან (ინგა ქარაია) თანამშრომლობით, მაგისტრანტებმა შეიმუშავეს მრავალფუნქციური პროგრამა, რომელიც მოიცავდა სხვადასხვა ტიპის ქართული ხალხური საკრავების დროებითი გამოფენის ექსპოზიციას და საგანმანათლებლო პროექტს აუდიო, ვიზუალური და ვიდეო მასალის გამოყენებით, ქართული ხალხური სიმღერებისა და მუსიკალური იმპროვიზაციების შესრულებას ჯგუფ „დეციშის“ (ლეჟავების ოჯახი) მიერ და ქართული ხალხური სიმღერის კონცერტს ვოკალური ანსამბლის შესრულებით.

ეს პროექტები უდავოდ წარმოადგენს საზოგადოებისათვის მუზეუმის გახსნილობის მაგალითს და შესანიშნავად ეხმიანება მუზეუმის საერთაშორისო დღის მიმდინარე წლის მთავარ თემას: “მუზეუმები - საზოგადოებრივი ცვლილებისა და განვითარების აგენტები”, როცა კულტურული აქცია უშუალოდ ამყარებს კავშირს დამთავალიერებლებთან, წარმოადგენს შუამავალს მუზეუმის კოლექციასა და საზოგადოებას შორის - ხატოვნად აცნობს ფართო აუდიტორიას წარსულის კულტურულ ფასეულობას, სიამოვნებას ანიჭებს და ამდიდრებს მათ ცოდნას, ითვისების ნიშნებს და შემოქმედებითად უდგება ადამიანთა მოთხოვნილებას - გაიფართოვონ თვალსაწიერი და მიიღონ ახალი, ამომწურავი ინფორმაცია მათთვის საინტერესო საგნებსა და მოვლენებზე.

International Museum Day in Georgia

May 18 is an interesting day because almost every museum in the world is glad to receive guests free of charge. Georgia has now joined the thousands of museums all over the world in celebrating “International Museum Day” which has been celebrated annually around the world since 1977.

Each year, the Advisory Committee of the International Council of Museums (ICOM) defines a specific theme for International Museum Day. The theme for 2008 is “Museums as agents of social change and development”. The theme has to respond to the ICOM definition of museums – “an institution in the service of society and of its development”.

Since 2006 the Georgian Museums Committee has been involved. On May 18 all museums in Tbilisi and all over Georgia were free to enter. Besides that, different kinds of expositions, workshops and presentations of new educational projects were held in a number of museums. For instance the Tbilisi History Museum “Karvasla” held an exposition by the name: “Georgian Cartoon History – Drawings and Sketches”. The Mtsketa Archeology Museum presented an educational project “Open Lecture in Archeology.” Telavi hosted an exposition called “Unusual Show” where contemporary Georgian painters’ works were exposed. Also Zugdidi’s Dadiani Family Castle History and Architectural Museum participated with an educational project for youth - “Guide of My Palace”. **Multifunctional Educational project “... And is music” (authors: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, faculty of humanities - Museum study – Teolina Julakidze, Ana Zhvania, Tamar Gugunava, Ekaterine Emkhvari, Natia Kvachadze, Ketevan Paichadze, Ia Miquchadze). By the collaboration between State Museum of Georgian Folk Songs & Musical Instruments (director: Revaz Kotrikadze) and ICOM National Committee in Georgia (Inga Karaia) the students developed multifunctional program, which consists temporary exposition of Georgian national musical instruments and educational program with audio, visual and video documents. The project also includes Georgian folk songs and musical improvisations by group “Detsishi” (Lezhavas family) and Georgian Folk Song’s concert by vocal ensemble.**

According to Chair of ICOM International Committee in Georgia Inga Karaia “Every project in its own way was interesting and special. The impression was like, every museum agreed to hold an educational event.”

Ani Dekanosidze
Newspaper “*Georgian Today*”
23.05.2008

SUMMARY

Asmat Okropiridze***Vine - the Tree of Life (Page 3)***

The core paradigm of Georgian culture is Christ – Tree of Life – Vine. The particular character of vine image is clearly shown in early samples of the Christian plastic arts, such as steles, metalwork, monumental painting, wood carving, as well as relief vine images on face walls of brilliant Georgian Christian architecture (Svetitskhoveli, Samtavisi, and Ananuri).

At the turn of XVIII-XIX centuries, after the loss of State system and ecclesiastical self-government, this national cultural core paradigm had experienced hard times: various ideologies and mentality innovations simultaneously invaded the country and owing to the reduction of spiritual “immunity” made danger to it.

Under existing conditions one of the signs of national survival became the symbolic essence of the vine culture. It have shown itself in artworks as well as in gravestones – in this naive stream was clearly expressed the idea that for Georgians the church and vine are inseparable from each other. This elementary truth was particularly clear in creative work of ingenious Pirosmiani, as his world embodies union of picture and icon, terrestrial and celestial. The scenes of feasts in Pirosmiani’s works hieratically clarify that Georgian feast having ancient traditions had traced its roots back to divine service and is imbued with invisible solemnity.

Nino Chikhladze***Prehistory of Martvili Monastery (Page 26)***

Pre story of Martvili (Chkondidi) Monastery and its cathedral, the domed tetra conch of the 7th century in the western part of Georgia is related to the sermon of St. Andrew, cutting the pagan cult object, the Great Oak (Didi Chkoni), overthrowing the cast-iron idol fixed on the Great Oak and erecting the cross by St. apostle. In old Georgian “Martvili” means “St. Martyr” as well as “child”. According to traditional story small children were sacrificed to the idol of Great Oak. The textual sources and epigraphic material make certain that up to the middle of 13th century church was named under St. Martyrs. Who are St. Martyrs? It seems that the sacrificed children were implied under them. At the same time pre story of Martvili Monastery reveals connection with traditional stories of Jvari Monastery of Mtskheta and Svetitskhoveli based on the events of Georgians conversion.

Irene Giviashvili***Preliminary notes on Evfrati and its Antiquities (Page 31)***

The Gorge of Machahela was divided in between the Georgia and Turkey. Being a border region Turkish Machahela was closed for scholars or travelers. Legends and stories of the region and its heritage were retold by the Georgian historian Z. Chichinadze in late 19th c. There were several medieval bridges in Khertvisi, Mindieti, Vatsieti and in Evfrat two places of old churches are also known. According the legends, the main church and most powerful ecclesiastical centre of the region was in Evfrati. The Church was almost destroyed in 19th c, but the new mosque building on the place of medieval Georgian Church was erected in 1958. The two curved stones typical to mid 10th c. of Tao-Klarjeti architectural school are reused at the entrance wall of the modern building; basement of the church and of the bell tower are still visible. Some other stones indicate that the building had the murals and were covered with the stone roof tiles.

The number of well preserved dwellings and the well build spring, old terraces and the wine tree also indicates that the area was once an important settlement may be a monastic centre. The name Evfrati is mentioned in medieval Georgian texts. The manuscript regarding the Machahela region due to the lack of information was regarded as a property of neighboring Tbeti Cathedral. The further research of the site and the manuscript may give more evidence to argue about the medieval ecclesiastical establishment of Evfrati and its antiquities.

Nino Chincharauli***Sotsrealistic Prelude and Mental Training of******Georgian Easel Painting (beginning of the 1920-30-ies) (Page 37)***

In the beginning of 1930-ies in former Soviet Union, including soviet Georgia, had been initiated the new cultural discourse that in two years had been officially named as socialistic realism. The new cultural reality was born without any background and

the issue of governmentalisation of culture was settled in the same way that socialistic competition – in so-called “accelerated order”. The Central Committee of the Communist Party by the 23 April 1932 decree had cancelled present literary and artistic creative associations. Instead of them were established unions of soviet writers and artists with normative structure and strict hierarchy. Avant-garde culture being interposed veto, with attempt to survive, had compromised politically and aesthetically and at the same time formed the unofficial underground.

In 1920-ies socialistic Utopia expressed the epoch and the Georgian socialistic realism painting in certain way resumed itself in jubilee exhibitions of 1930-ies: “The first Five-year Plan in Art” (1933) and “13 Years of Soviet Rule in Georgia” (1934). However the socialistic abilities of local artists disappointed censors because genetic aspiration for national identity in Georgian culture and its energization in 1920-ies promoted not destructive deliverance, but constructively-uniting process. Therefore the aggressive tone of the self-affirmation of the sotsrealistic discourse had transformed into more halved positions.

Liana Mamaladze-Antelava

Visual Thought in Painting (Tbilisi in Gia Bughadze’s creative work) Page 49

“Tbilisi at Day and Night” – was the name given by Gia Bughadze to his exhibition held at Baia Gallery in 2008. The theme constant for both Georgian and non-Georgian artists was interpreted by Bughadze in a very unusual, tricky way, so it was not easy to recognize the author of most exhibits. Something new that never was in Gia Bughadze’s creations comes into world in these Tbilisi sceneries. Everything shown on the canvases is brought from the real life but transformed into picture reality is being conceptualized or in other words is being submitted to theoretical idea, rational scheme (“Tbilisi at Day”). “Night Tbilisi” is vision of the artist, houses, streets, slopes born in his imagination; these are always precise sketch of concrete, real site, in spite of fact that it is quite uneasy to guess what exact place is pictured. Bughadze’s works are the artist’s imaginary world where every existent place is transformed to something less material, unusual very alike of dream.

Gia Bughadze’s Tbilisi is a phenomenon created by aesthete artist, not the same now and then, but when scrutinized it became clear that characteristic signs of Gia Bughadze’s art are, in fact, untouched in this series and its peculiarities are inspired by Tbilisi, his subject itself.

Samson Lezhava

Inestimable worker (Page 56)

An artist-restorer Kakhaber Zarnadze has been distinguished with various interests and he has an important merit in the regeneration of the blacksmith’s work. He has mainly been worked on side-arms (knives and daggers) and has always been improving its forms, experimental “modernization”, has been committing “reanimation” of Colchian ornament and variations of the oldest weapons. Besides, Kakhaber Zarnadze worked on the popularization of the Georgian martial arts by Radio, TV, the press and demonstrative performances. Georgian culture lost the young gifted artist, who really could do his best for national martial arts and in general for popularization of Georgian culture.

Nana Dolidze

Illusion of the Reality (Page 59)

This day media, especially TV and Internet became an entertainment mode without an alternative. The ongoing decentralization process in the post soviet space had changed not only forms of the mass communication functioning mode, but its goals and functions as well. Euro-American TV patterns have huge impact on the TV. Tendencies developed in world TV exert influence upon The Georgian TV as well, and imported genres gradually take leading positions in it. Two main functions further and further are getting lead in TV – information and entertainment, as about the educational function – it enjoys much less mass popularity and is subject of separate motivation. At the moment the two functions are deeply intertwined and synthesis process of entertainment and information genres is clearly visible. The article aims to analyze the Reality-Show as specific genre, form, structure, and content that makes the impact mechanism on audience.

Ida Otskheli

Jibson Khundadze – Future’s artist (essay to the favorite teacher) Page 64

An author devotes an essay to her favorite teacher – a famous Georgian artist Jibson Khundadze, who has diligently been sharing his experience among students and herewith has even given them absolute freedom in the process of training. The

author underlines Jibson Khundadze's especial requirement to himself, who again and again comes back to his color gamma, improves and puts into innovatory nuances, what is conditioned by the great desire to gain color sonority.

Gubaz Varshalomidze

Considerations to the development of the Georgian restoration (Page 67)

The main definition of "conservation-restoration" specialization is reviewed in this article. The International ethics norms of this subject are appointed, there. Commonly are considered the modern approved methods which are important and useful for the development of the above mentioned specialization in Georgia.

Mariana Oklei

Art of Nika Kazbegi (Page 71)

Nika Kazbegi, a set designer stands among the artists, whose merit is invaluable for the history of Georgian theatre and cinema. He had began work in the theatre since 1930s and collaborated with almost all leading theatres in Georgia and with famous Georgian film directors. The beginning of his creative work is connected with the film "Nino", then were "Grandfather Gigia", "Mole", "Soldier's father" (Film director: Rezo Chkheidze, 1963), "A Necklace for My Beloved" (film director: Tengiz Abuladze). There was organized Nika Kazbegi's personal exhibition at TBC Bank gallery in November, 2008. The exhibition was devoted to the centennial of the artist. This exhibition has revealed once again, that art of Nika Kazbegi is a very significant phenomenon in the theatrical-decorative art.

Inga Karaia

Damage Analysis and Assessment of Museums in battle zones of Georgia (Page 76)

During the army conflict in Tskhinvali Region/South Ossetia (Georgia) on August 7-21, 2008 there are damaged Monuments of Cultural Heritage including museums in the affected areas, where are housed a lot of unique specimens of National Heritage. ICOM Georgia and ICOM DRFM Task Force (President Thomas Schuler) have been co-operating closely during the Caucasian conflict. ICOM DFM has provided temporary web-site (<http://georgia.drfm.info>). This applies to the Georgian National Committees as well as to the international level. UNOSAT (part of UNITAR, the UN Institute for Training and Research) has published extremely useful maps of the Georgian war and an initial damage assessment - based on satellite imagery acquired on August 19. ICOM Georgia has finished its damage assessment: the situation during the war and the accessibility for today – there are six different zones, 12 damaged museums and 3 destroyed museums. These museums have been damaged by bombing raids and ground attacks: 1). *Ivane Machabeli House Museum in Tamarasheni* (Tskhinvali Region) has been bombed at the beginning of the war; the village has been bombed as well and later has burned down; state of the collections are unknown. 2). *Didi Liakhvi Gorge Museum-Reserve* (Tskhinvali Region) has large area with more than 300 monuments and sites. Some of them are damaged, but most seems to be safe. But two museums' offices have been bombed at the beginning of the war in the villages Kekhvi and Kurta; the villages have been bombed as well and have burned down later on. Collections and museums' equipment were saved by museum's director, but lost later on due to looting or fire. Staff had been evacuated (Later both villages were completely burned down on August 16). 3). *Vasily Abajev House Museum* in Tskhinvali completely burned down on August 7/8. All collections (manuscripts and personal belongings of the famous linguist) were lost. There had been annulated a Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict The Hague, 14 May 1954.

18 May - International Museum Day in Georgia (Page 85)

The Advisory Committee of the International Council of Museums (ICOM) defines a specific theme for International Museum Day 2008 - "Museums as agents of social change and development". On May 18 all museums in Tbilisi and all over Georgia were free to enter. Besides that, were held a number of new educational projects in museums: "Georgian Cartoon History – Drawings and Sketches" (Tbilisi History Museum), "Open Lecture in Archeology" (Mtsketa Archeology Museum), "Guide of My Palace" (Zugdidi's Dadiani Palace History-Architectural Museum), Multifunctional Educational project "... And is music" (State Museum of Georgian Folk Songs & Musical Instruments) etc.



SPEKTRI

Art, Cultural Heritage, Museums and Critic

**ICOM National Committee in Georgia
Georgian Museums Association**