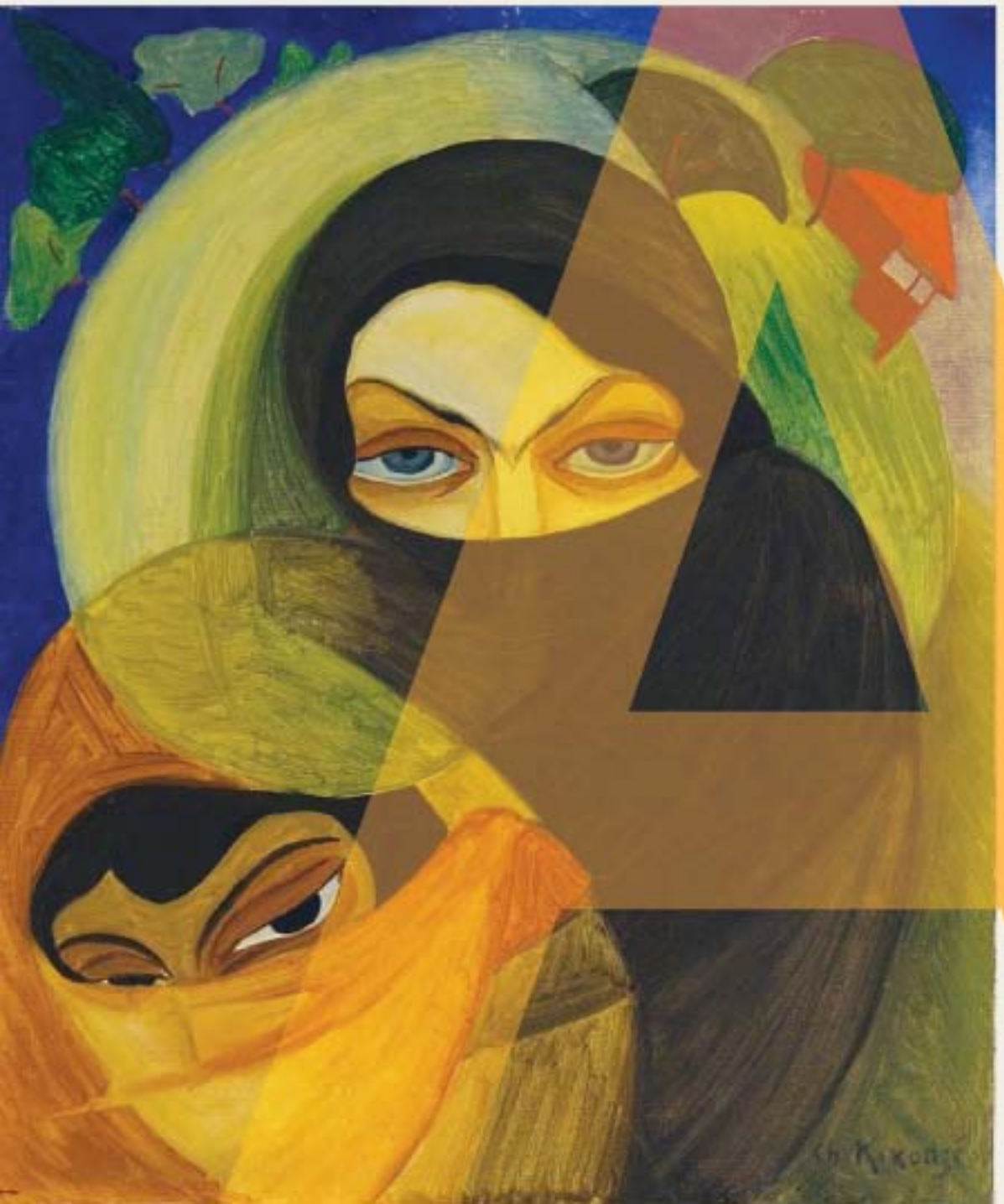
ACADEMIA

3/2013/14



ACADEMIA

3/2013/14

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
AP. KUTATELADZE TBILISI STATE ACADEMY OF ART

რედაქტორი
მარინე ბულია

Editor
Marina Bulia

სარედაქციო საბჭო:
დიმიტრი თუმანიშვილი, გია ბუღაძე,
ვახტანგ ლიჩელი, ნინო ღაღანიძე,
ნინო ჭოღოშვილი, ნანა კუპრაშვილი,
ანა კლდიაშვილი, ირინა ელიზბარაშვილი,
მზია ჯანჯალია, მაია მანია, ლიანა ანთელავა

Editional Board:
Dimitri Tumanishvili, Gia Bugadze, Vakhtang Licheli,
Nino Gaganidze, Nino Tchogoshvili, Nana Kuprashvili,
Anna Kldiashvili, Irina Elizbarashvili,
Mzia Janjalia, Maia Mania, Liana Antelava

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი
მეთიუ მაკგივერი

English text edited by
Matthew McGeever

დიზაინი
თამაზ ვარვარიძე

Design by
Tamaz Varvaridze

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ირმა ლიპარტელიანი

Computer services provided by
Irma Liparteliani

გარეკანზე შალვა ქიქოძე. აჭარა, 1921 წ.
Front Cover Shalva Kikodze. Adjara, 1921

www.art.edu.ge
© თსსა, 2014
© TSAA, 2014
ISSN 1512-0899

სარჩევი
CONTENTS

5 **დიმიტრი თუმანიშვილი**
კვლავ „უხერხული მემკვიდრეობის“ გამო

21 **Dimitri Tumanishvili**
Once Again Concerning the „Difficult Heritage“

26 **სამსონ ლეჟავა**
ქართული ხელოვნების რაობის გაგებისთვის

45 **Samson Lejava**
Understanding the Essence of Georgian Art

46 **თამარ ხუნდაძე**
მეფეთა გამოსახულებანი ტაო-კლარჯეთის
IX-X საუკუნეების ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში

53 **Tamara Xundadze**
Depiction of Kings from Tao-Klarjeti in 9th-10th century masonry sculpture

59 **ანა მგალობლიშვილი**
XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მართლმადიდებლური საეკლესიო
მხატვრობის ზოგიერთი საკითხი

64 **Anna Mgaloblishvili**
Some features of the development of church painting in the Eastern
Orthodox World at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries

68 **თამარ ბელაშვილი**
სპექტაკლის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფიის ავტორის
დადგენისათვის

76 **Tamar Belashvili**
Determination of the Scenography Author of the
Theatrical Performance of „Kaci-Masa“

79 **ცისია კილაძე**
დიდი ქალაქის, ურბანული გართობის თემა შალვა ქიქოძის
შემოქმედებაში

87 **Tsisia Kiladze**
The topic of the city; urban entertainment
in the works of Shalva Kikodze

96 **ანა კლდიაშვილი**
მხატვარი — პარაზიტი (ციტაციის მეთოდის
შესახებ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში)

103 **Ana Kldiashvili**
The “Parasite” Artist - Regarding the Citation Method within
Contemporary Georgian Art

104 **თამარ ხოსროშვილი**
ქართული საეკლესიო მხატვრობის უახლესი ტენდენციები (ი.
ცინცაძის მხატვრობათა მაგალითზე)

115 **Tamar Khosroshvili**
The latest trends in Georgian contemporary ecclesiastical painting

122 **რატი ჩიბურდანიძე**
„სამოთხის“ ციკლი ესმა ონიანის მხატვრობაში

129 **Rati Chiburdanidze**
„Paradise“ Series in Esma Oniani’s Art

132 მარიანა ოკლეი
გურანდა ქლიბაძის ხატოვანი სამყარო

136 Mariana Oakley
The Artistic World of Guranda Klibadze

140 თამარ შავგულიძე
თანამედროვე ქართული საჯარო სივრცის თავისებურებები და ქართული მონუმენტური ქანდაკების ფუნქციები

145 Tamar Shavgulidze
About Some Aspects of Contemporary Georgian Public Space and About the Functions of Georgian Monumental Sculpture in it

150 ხათუნა ხაბულიანი
თანამედროვე ხელოვნებისა და ნამუშევრის ხარისხის შესახებ

159 Khatuna Khabuliani
About contemporary art and the quality of art works (Part 2)

162 მზია ჩიხრაძე
უკან ისტორიისკენ: ხელოვნების ახალი გზა (1930-50-იანი წლების ამერიკული ხელოვნება)

170 Mzia Chikhradze
Back to history: A new way of art (American Art of the 1930-50s) Search for History

175 ლელა ფირალიშვილი
არქაული მითიდან გლობალისტურ მითამდე

187 Lela Phiralishvili
From Archaic to Globalist Myth

188 ანა ნემსაძე
ფოტო, როგორც ვიზუალური კულტურის აგენტი

191 Anna Nemsadze
The photograph as an agent of visual culture

192 თამარ ლილუაშვილი
მეტეხის ღვთისმშობლის ტაძრის დაზიანებული ქვის მიკოლოგიური კვლევა

194 Tamar Liluashvili
Mycological analyses of the deteriorated stone of the Metekhi Church of the Virgin

197 ნინო ჩაჩავა, მალხაზ ლეკვეიშვილი, ნანა ლეკვეიშვილი
ფრესკების სკანირება და დოკუმენტირება

200 Nino Chachava, Malkhaz Lekveishvili, Nana Lekveishvili
Scanning and Documentation of Frescoes

206 ლეილა ხუსკივაძე
ფიქრები დიმიტრი თუმანიშვილის „საუბრების“ ირგვლივ

228 Leila Khuskivadze
Thoughts on Dimitri Tumanishvili's „Talks“

დიმიტრი თუმანიშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

კვლავ „უხერხული მემკვიდრეობის“ გამო

ორიოდ წლის წინათ ვარაზაშვილ-ვარაზების ოჯახზე, ყველასთვის ცნობილი ავთანდილ (ავთო) ვარაზის პაპა-მამა-ბიძებზე, მათივე ახალგაზრდა ჩამომავლის გადაღებულ ტელეფილმს ვუყურებდი. შთაბეჭდილება — რაც მუდამ ასე არაა ხოლმე, — სასიკეთო იყო: საგულისხმო ამბები, მშვენიერი ფოტოსურათები, ჩვეულებრივზე ბევრად ნაკლები უზუსტობა[1].... ერთმა კი მიიქცია ჩემი ყურადღება — როდესაც კი სიტყვა ვარაზაშვილების თავს დამტყდარ მრავლისმრავალ უბედურებაზე, 1920-1930-იან წლებში ქართული საზოგადოების მძიმე განსაცდელზე ჩამოვარდებოდა, ეკრანზე რაღაც გაპარტახებული დარბაზი გამოჩნდებოდა ხოლმე. ვერა და ვერ შევიცანი იგი, სად შეიძლება იყოს-მეთქი ასეთნაირი ამფითეატრიანი სივრცე... და ფილმის ბოლოსკენღა მივხვდი უეცრივ — ეს ხომ მარქს-ენგელს-ლენინის ყოფილი ინსტიტუტია, ჩვეულებრივ რუსული აბრევიატურით „იმელ“-ად წოდებული. მართალი გითხრათ, თავზარი დამეცა — როგორ, ეს შენობა და — რისამე ქართულის და კულტურულის ხვედრი? იგი — როგორც იავარქმნილი ძველი საქართველოს სიმბოლო?

კარგ გუნებაზე ვერც იმან დამაყენა, რომ ასეთი უცნაურობის მიზეზს მივხვდი — ცოტათი ადრე დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია შენობის რეკონსტრუქციის უგუნურმა გეგმამ; არქიტექტურის მკვლევართა გამოქომაგებას, როგორც ჩვენთან, სამწუხაროდ, წლებია უკვე ხდება, მალევე პოლიტიკური ელფერიც დაედო, ეროვნულ ღირებულებათა დაცვის ჟღერადობაც მიეცა. არ ვიცი, სხვებს როგორ, მე კი ძალიან არ მესიამოვნა, არსებულ ვითარებაში პროფესიულ განსჯას შედეგად ისტორიული პერსპექტივის სრული დამახინჯება, ჩვენი ისედაც არეული ისტორიული მეხსიერების კიდევ მეტად შემღვრევა რომ მოჰყვა. დღეს იმასაც ცხადლივ ვხედავ, რომ ეს განსაკუთრებული შემთხვევა არ არის — აყალმაყალი საბჭოური სიმბოლიკის მოცილების არმიღებული კანონის ირგვლივ, ბოლო დროს ი. სტალინის რამდენიმე ძეგლის თავის ადგილზე დაბრუნება, საბჭოეთის მიმართ ნოსტალგიის აზვირთება ნათლად გვიჩვენებს: ეს, როგორც იტყვიან, „უხერხული მემკვიდრეობა“ სათანადოდ გააზრებული ჯერაც არ გვაქვს და მისდამი დამოკიდებულება, თუ მისი შეფასების საზომები ზუსტად ისევე შეუმუშავებელი გვაქვს, როგორც 1990 წელს, რომელიც ჩემს დღევანდელ სტუდენტებს თემურლენგის ლაშქრობათა ხანასავით შორეული ჰგონიათ. რაიმე მზა პასუხი, ცხადია, არც მე მაქვს და ვიფიქრე, ეგების, მის ძიებაში, სწორედ „იმელ“-ზე დაფიქრებამ მიშველოს, გეზი და გზა-სავალი მაპოვნინოს-მეთქი.

პირველად ისაა სათქმელი, რომ განსახილველი, ასე მგონია ორი საკითხია: ა. რას წარმოადგენს „იმელი“ როგორც არქიტექტურის ნიმუში და ბ. როგორ ჩაიწერა ის ქართულ ყოველდღიურობასა თუ საზოგადოების გონებრივ ცხოვრებაში. წინაპირველად, ასე ვთქვათ, „საპასპორტო მონაცემები“. 1934 წელს ჩატარდა კონკურსი საბჭოთა კავშირის ოფიციალური იდეოლოგიის, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობის პროექტირებაზე; გამარჯვება ფრიად ცნობილ მოსკოველ არქიტექტორს, ალექსეი შჩუსევს ერგო, მშენებლობას კი, რომელიც 1938 წელს დამთავრებულა, ნიკოლოზ სევეროვი უძღვებოდა.

[1] ერთი კი მაინც დამამახსოვრდა: ოჯახის ერთ-ერთმა წევრმა, სხვათა შორის მოყვა, თითქოს ბ-ნი ავთოს მამას, პროფ. ვასილ ვარაზაშვილს, როცა მიიღო წინადადება, თავისი ნაშრომი ნობელის პრემიაზე წარედგინა და საბჭოთა მთავრობამ ეს აუკრძალა, ეს ამბავი არავისთვის უთქვამს და ის მისი გარდაცვალების მერეღა, 1960-იანი წლების დასაწყისში შევიტყვეთო. ვეჭვობ ასე ყოფილიყო — ეს ყოველივე მამაჩემმა იცოდა, ვარაზებთან მისვლა-მოსვლა კი მას სკოლის ასაკში, 1930-1940-იან წლებშიღა ჰქონდა (ის და ბ-ნი ავთო ერთ კლასში სწავლობდნენ). ისედაც არაა მოსალოდნელი ამგვარი კუკუმალაობა — იმჟამინდელ ხალხსა და ცხოვრების ნირს ეს ნაკლებად ჰგავს — მაშინდელნი ჩვენზე შემართულნი და უდრეკნი იყვნენ და შიშს, რომელზეც გაუთავებლად ლაპარაკობენ სტალინურ ხანასთან კავშირში, თუ გრძნობდნენ კიდეც — ნაკლებად იმჩნევდნენ. იმ დროის ფოტოებზე აღბეჭდილი მოცინარი სახეები ჩვენი პაპა-დიდედებისა თანადროულ საზარელ მოვლენებთან შეპირისპირებით, გაცილებით უკეთ აჩენს ეპოქის დრამატულობას, ვიდრე მათი დამფრთხალებადა და შესაბრალისებად გამოყვანა.

როგორი იყო სახელისუფლებო დაფასება, ისიც მეტყველებს, რომ არქიტექტორს იმხანად უმნიშვნელოვანესი, სტალინური პრემია მიუღია. მაღალია პროფესიონალთა აზრიც. აი როგორია გიორგი ჩუბინაშვილის მალევე, ცხელ კვალზე გამოთქმული მოსაზრება: კულტურისა და განათლების მიზნებისთვის აგებულ „შენობათა რიგში სავსებით გამორჩეული ადგილი უჭირავს რუსთაველის პროსპექტზე აღმართულ „იმელ“-ს. ეს საქართველოში პირველი ნაგებობაა, სადაც გამოიყენება ბუნებრივი მასალის, ქვის (ფერადი ტუფი, მარმარილო და სხვა) მხრივ ქვეყნის უხვი შესაძლებლობანი და აღორძინებულია ხალხური ხელოვნების ზოგიერთი დარგი (კვეთა, ჩამოსხმა და სხვა). არქიტექტურულადაა გაფორმებული შენობის გვერდითი ფასადებიც, გააზრებულადაა გაფორმებული ეზო, მისი თუჯის ცხაურითურთ და ა.შ. დეტალურადაა დამუშავებული ცალკეული სადგომები შიგნით: აუდიტორია, კონფერენც-დარბაზი, ტალანები და ა.შ.“[2]. აშენებიდან 20 წლის თავზე ნოდარ ჯანბერიძის და სიმონ კინწურაშვილის მსჯავრი ასეთია: „მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობამ.... მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურის განვითარებაში. გეგმის მკაფიო აგების, არქიტექტურულ ფორმათა მონუმენტურობის, არქიტექტურისა და ქანდაკების სინთეზისა და მაღალი სამშენებლო კულტურის წყალობით ეს ნაგებობა ქალაქის (თბილისი. დ.თ.) შენობათა შორის ერთი საუკეთესოთაგანია“[3]. მოგვიანებით, „იდეოლოგიურად“ რამდენადმე ნაკლებად შებოჭილი, ბ-ნი ნოდარი უფრო დიფერენცირებულად აფასებს ა. შჩუსევის თბილისურ ნაწარმოებს: „შენობა მრავალმხრივაა საინტერესო. ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ახალ ეტაპზე [ე.ი. „კლასიკური“ თუ „ეროვნული მემკვიდრეობის“ ათვისების, სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნების წამოყენების შემდგომ. დ.თ.]... ეს შენობა იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელიც თავისი არქიტექტურით.... ახალ მოთხოვნილებებს უპასუხებდა. ყველაფერი ემორჩილება მონუმენტური ნაგებობის წინასწარ შემუშავებულ სქემას, რის გამო მთელი რიგი არქიტექტურული მოტივებისა ფორმალურ ფუნქციას ვერ სცილდება [მაგ., ლოჯია ვერ იძლევა ჩრდილს. დ.თ.].... [ამავე დროს] ლოჯიებს, ტერასებს, ადგილობრივ მასალებს, დეკორს ხუროთმოძღვაერი მართლაც, ტაქტით და მოხდენილად მიმართავს..... მაღალი პროფესიონალიზმი და ოსტატობა, სამშენებლო ხარისხი, ხელოვნებათა სინთეზი განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს ამ ნაგებობას ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში“[4].

ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ როგორც ჩანს ეს არქიტექტურა დღეს, როგორ შეიძლება განისაზღვროს ახლა მისი ღირებულება? ახლავე გადაჭრით უნდა ითქვას, თუ რა გზას არ უნდა დავადგეთ: არაფერში გამოგვადგება ბოლო დრომდე საყოველთაოდ გაბატონებული და ახლაც ფრიად მიღებული მარტივი სქემა — „კონსტრუქციულია, ე.ი. კარგია — დეკორირებულია, ე.ი. ცუდია“, ან — „კონსტრუქციული, მოდერნული, ე.ი. კარგი — დეკორირებული, ორდერული, ისტორისტული, ე.ი. ცუდი“, ან მთლადაც — „კონსტრუქციული = დემოკრატიას, ორდერულ-დეკორატიული ტოტალიტარიზმს“ უდრის. ეს სწორედაც ის შემთხვევაა, როდესაც გამართლებულია, ე.წ. „ბინარული ოპოზიციების“ განდევნის — ზოგადად ყოვლად გაუგებარი და უბრალოდ ადამიანის აზროვნების წესის საწინააღმდეგო, — პოსტმოდერნული „ლიბერალური“ მოთხოვნა. ეს პრიმიტიული დაპირისპირება, ჯერ ერთი, უკიდურესად იდეოლოგიზებულია და იყო და არის კიდეც, უწინარესად პოლიტიკის იარაღი; უცაბედი როდია მისი ტყუბისებრ-სარკისებრი მსგავსება „ტოტალიტარისტების“ შეფასებით კრიტერიუმთან — „კონსტრუქციული, ე.ი. ცუდი — დეკორირებულ-ორდერული, ე.ი. კარგი“ ან სულაც — „კონსტრუქციული, ე.ი.

[2] Г. Чубинашвили, Архитектура Советской Грузии за двадцать лет, წიგნში: მისივე, *Вопросы истории искусства,* t. II, Тб., 2002, გვ. 49; პირველად დაიბეჭდა: *„საბჭოთა ხელოვნება“,* 1941, № 1-2. თუ ვინმეს ეჭვი შეეპარება გ. ჩუბინაშვილის შეფასების მიუდგომლობა-გულწრფელობაში, შეუძლია შეადაროს მთავრობის სასახლეზე (1990-იანი წლებიდან — საქართველოს პარლამენტი), ე.ი. „იდეოლოგიურად“ თუ მეტად არა, არანაკლებ საყურადღებო შენობაზე ნათქვამი: „პროექტი უკვე მშენებლობის მსვლელობაში საგრძნობლად შეიცვალა და შეიკვეცა. შენობას პროსპექტისკენ გახსნილი ეზო აქვს, ღია კიბეებით, სვეტნარებით და ა.შ. ქართული არქიტექტურის ისტორიული მემკვიდრეობის ამ შენობაში გამოყენების ცდას დიდად აკლია თანმიმდევრულობა, ასევე ცვლილებებით დარღვეულია პროექტის წონასწორობა.“

[3] Н. Джанберидзе, С. Кинцурашвили, *Архитектура Советской Грузии*, М.-Тб., 1952, გვ. 11.

[4] ნ. ჯანბერიძე, *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*, თბ., 1971, გვ. 203-204.

ფორმალისტური — დეკორირებულ-ორდერული, ე. ი. რეალისტური“. ან რა გასაკვირია — ეს ხომ ერთი და იმავე „რევოლუციური“ ცნობიერების ორი გამოვლენაა, მეტიც, მისი ორი პირია; ერთი და იმავე შემტევ-ძალმომრეობითი თვალთახედვის ორი სახე. სამართლიანად აღგვაშფოთებს რა „ახალი არქიტექტურის“ (იმავ — „ინტერნაციონალური სტილის“) ოსტატთა შევიწროვება ი. სტალინის საბჭოთა კავშირსა თუ ა. ჰიტლერის გერმანიაში, ნურც ის დაგვავიწყდება, რა ხალისით თანამშრომლობდნენ „ტოტალიტარულ“ მთავრობებთან თავად ეს „მოდერნისტები“: როგორ ეახლნენ საბჭოეთის ბელადს ლე კორბუზიე ან ჰანნეს მაიერი, როგორ ცდილობდნენ ნაცისტების „ფიურერის“ დაკვეთას გამორჩენოდნენ ვალტერ გროპიუსი და ლუდვიგ მის ვან დერ როე....[5]. ისიც ღირსსახსოვარია, როგორი გამეტებით დევნიდნენ, როცა ძალა მიეცემოდათ, „ახალი არქიტექტურის“ (საზოგადოდაც „მოდერნული ხელოვნების“!) მიმდევარნი მოპირდაპირეთ — თუგინდ 1920-იანი წლების საბჭოთა კავშირში, როდესაც არქიტექტურის ისტორიის სწავლების გაუქმებასაც კი ლამობდნენ, — რაგვარი „რევოლუციური“ აღტკინებით სწირავდნენ გასანადგურებლად ყოველივე ძველს..... სწორად გამიგეთ: „მოდერნისტული“ არქიტექტურის ხელაღებით უარყოფა კი არ განმიზრახავს — ის ნამდვილ დიდოსტატებსაც ითვლის და არაერთ ღირშესანიშნავ ნაგებობასაც; იმის თქმაღა მსურს, ზედმეტი რომაა მათი ყალბი მოწამებრივი გვირგვინით განდიდება, რომ ისტორიული სინამდვილე ბევრად რთულია, ვიდრე მოგვინდებოდა, რომ „ლიბერალურ დემოკრატიას“ ხშირად საკმაოზე მეტად დაჰკრავს კომუნისტური სიწითლე — პირველ რიგში, აზროვნების სტილში, — და მასაც ხშირადვე, მეცნიერულ მიდგომასთან საერთო არა აქვს რა. წმინდა არქიტექტურისმცოდნეობითი თვალსაზრისითაც ვერას გვარგებს ასეთი ხისტი შეხლა. დღეს არა მგონია საკამათო იყოს: თავისთავად კონსტრუქციული თუ ფუნქციური „სიმართლე“ მხატვრული, გინდაც ე.წ. „ცხოვრების ხარისხის“ საკმარისი პირობა სულაც არ არის; სხვა თუ არაფერი, ამ „რეცეპტით“ აშენებული უამრავი შენობა დიდი ხანია მთელ დედამიწას მოედო და მას სრულებითაც არ ამშვენებს. „მოდერნული“ არქიტექტურის პოსტმოდერნული, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „ნეოეკლექტიზმი“ და ახლა მისი ჩანაცვლება რაღაც „პოსტ-პოსტმოდერნიზმით“, რომლის ერთი „ნაკადი“ ახლახანს ხსენებული, „მოდერნისტ“ არქიტექტორთა შემინულ-სწორხაზოვან ფორმებს იმეორებს მანიერისტულად, მეორე კი, თავმომწონედ და მოდურად „დეკონსტრუქციად“ თვითწოდებული, ერიხ მენდელზონს, ეერო საარინენს, გვიან ლე კორბუზიეს თუ სხვა „ორგანიცისტებს“. აქედან გამომდინარე, გამართლდა, ეტყობა, იმ მკვლევართა აზრი, ვინც XX საუკუნის „ახალ არქიტექტურას“ რისმე სხვის აბსოლუტურ დასაწყისად კი არა, XIX საუკუნეში დაწყებული კრიზისის კიდევ ერთ ქვესაფეხურად თვლიდა[6]. გაუმართლებელია „მოდერნისტული“ თუ „ტრადიციონალისტური“ მიმართულების რომელსამე პოლიტიკურ წყობაზე მიბმაც — მეტი რაღა, დიდ ბრიტანეთში, რომელსაც იმედია, „ტოტალიტარიზმს“ ვერავინ დასწამებს, „ახალმა არქიტექტურამ“ ფეხი II მსოფლიო ომის დასასრულამდე დიდად ვერ მოიკიდა[7], მანამდე, ვიდრე ყოველნაირი „ავანგარდი“, გინდა ჯაზი, პოლიტიკოსებმა დასავლური დემოკრატიის „ამოსაცნობ ნიშნად“ აქციეს, „წითელ“- კომუნისტური ბანაკისგან განსასხვავებლად. ახლა ისიც უფრო ნათლად ჩანს, რომ მიუხედავად თვალსაჩინო ეკლექტიზმისა (შეფასებით — კნინობითი გაგებით), XIX საუკუნეშიც საკმაოდ მოიძებნება ღირსეული არქიტექ-

[5] საბჭოთა კავშირში ევროპელი დიდოსტატების ჩამოსვლა არასოდეს ყოფილა საიდუმლო, ნაცისტებთან თანამშრომლობის მცდელობაზე იხ. W. Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, München, 2006, გვ. 239 და სხვა. ვ. გროპიუსს მიუღია კიდეც მონაწილეობა — ჟოსტ შმიდტან ერთად — 1934 წ-ის გამოფენაში „გერმანელი ხალხი — გერმანული შრომა“ (Deutsches Volk — Deutsche Arbeit — იხ. ფოტო — *Das XX Jahrhundert Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutchland*, hrg. A. Bärnreuther, P. — K. Schuster, Köln, 1999, განშლა — 1934წ.).

[6] იხ. კრებული *Historismus und bildende Kunst*, München, 1965, განსაკუთრებით ჰ.გ. ევერსის მსჯელობა. დაახლოებით ასევე ფიქრობს ჩ. ჯენქსიც, ამბობს რა, XX ს-ის არქიტექტურაში ერთი სტილი არ ყოფილაო, მით უფრო, რომ ჰიტლერულ-სტალინური ნაგებობებიც მისთვის მოდერნიზმის ნაირსახეობაა, გინდაც „რეაქციული“, რაც თავისთავად საგულისხმოა (Ch. Jenks, *Critical Modernism. Where is postmodernism going?* London, 2007); სხვა ამბავია, რომ მისი ფილოსოფია-თეოლოგია ფრიად სათუოა.

[7] იხ. მაგ., D. Watkin, *English Arcitecture*, London, 2001; ეს ჩინებული მკვლევარი XX ს-ის უდიდეს არქიტექტორად სერ ედვინ ლუთიენსს თვლის, გამოხატულ „ტრადიციონალისტს“ (გვ.190) და მას იმდენსავე ადგილს უთმობს, რაც მთელ „მოდერნიზმს“.

ტორებიცა და ფასეული ნაგებობებიც. ერთი სიტყვით: უნდა ვეცადოთ, აკად. ა. შჩუსევის ნაწარმოების დახასიათება უფრო დიფერენცირებული, მისთვის თავსმოხვეული, მოგონილი ფორმიერისა თუ იდეოლოგიისმიერი „ნორმების“ გამოყენების გარეშე მოვახერხოთ.

მოდით, „წმინდა“ მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული მსჯელობით დავიწყოთ. თანაც, რაკი ჩვენთვის საყურადღებო ამჟამად ნაგებობის იერი, მის „მიკრო“ (შოთა რუსთაველის გამზირი) თუ „ვრცელ“ გარემოში მისი ადგილია, ძირითადად მის გარე იერზე შევჩერდები (სურ. 1, 4, 5), თუმცა, რა თქმა უნდა, ამ კუთხით გეგმარებაც გვაქვს გასათვალისწინებელი (სურ. 2, 3). პირველი და უმთავრესი, რაც გეგმაზე დახედვისთანავე ხვდება თვალს — მისი სრული სიმეტრიულობაა, „კლასიცისტურობის“, გნებავთ, „აკადემიურობის“ უტყუარი მანიშნი. მთავარი, ქუჩას გაყოლებული, მოგრძო ნაწილის შუაში ვრცელი ტალანი და მის უკან ნახევარწრიულად ამოშვერილი (ის სწორედ ზემოხსენებულ ამფითეატრიან დარბაზს შეიცავს) მოცულობაა, აქეთ-იქით კი დერეფნები, ორმხრივ სადგომებით; კიდეებზე ძირითადისადმი მართობული, ასევე მოგრძო ფრთებია, პროსპექტისკენ მოკლე, ეზოსკენ ბევრად მეტად წარზიდული ბოლოებით; გამზირის პირზე მათ შორის სვეტნარია, შიგნით კი, გვერდით ფრთებში ორორი კიბის უჯრედი (კიდევ ორი შუანა ნაშვერშიც არის). ახლა კი ქაღალდზე ჩამოგეგმილებულ მოცულობებს შევეხოთ. წინიდან საკმაოდ მაღალ ნაცრისფერ ზეძირკველზე (შეღმართის მიყოლებით ის დაბლდება — ჩვენგან ათვლით, — მარჯვნიდან მარცხნივ) ოთხსართულიანი ნაგებობაა შედგმული; აქეთ-იქით ყრუ რიზალიტებია, შუაში — ვიწრო სწორკუთხა სარკმლებით დაცხრილული (ქვედა სართულებზე ისინი ერთიანია, მესამე-მეოთხეზე ორღიობიანი, პატარა სვეტებით გაყოფილი) შეწეული ნაწილია, დიდი (სიმაღლით ორ სართულს გატოლებული) ფართოსაპირიანი შესასვლელითურთ, ხოლო მის წინ, როგორც ითქვა, დაწახნაგებული სვეტებია ჩამწკრივებული — თითო კიდეებზე და ოთხი დაწყვილებული მათ შორის; მესამე სართულის ძირში ჰორიზონტალურ გამყოფად კოზმიდია სამთავ ნაწილის მთელ სიგრძეზე; მთავარი ნაწილის მესამე-მეოთხე სართულების რიზალიტებზე კი კოზმიდს ზეით-ქვეით ზედაპირი ბრტყელი პილ◌ასტრებით ნაწევრდება — ქვემოთ სამი პილ◌ასტრია (კუთხეებსა და, მიახლოებით, ცენტრში)[8], ზედაზე კი ორი (შუაში და სვეტნარის მომიჯნავე ნაპირზე); სვეტების და ზედა პილ◌ასტრების თავზე ვიწრო ზოლია, მცირედ შვერილი ლავგარდანით, შემდგომ უფრო განიერი ზედაპირი (სადა რიზალიტებზე, რელიეფებით შევსებულ ფრიზად ქცეული — სვეტნარის ასწვრივ; რელიეფები იყო სიმაღლით მესამე-მეოთხე სართულების ტოლი, რიზალიტების „შიდა“ ნახევრებზეც), შემდგომ ღონივრად გამოზიდული კარნიზი და, ბოლოს, შუა ნაწილის თავზე — ატიკის ყრუ „ზოლი“; კედლები მოოქროსფრო ტუფითაა შემოსილი, სვეტები — მუქი ნაცრისფერია. გვერდითი და ეზოს ფასადების კედლები მოყვითალო ბათქაშითაა გალესილი; პირველ-მეორე სართულების (უკან, ნიადაგის დონის ვარდნის გამო, ერთი სართული ემატება და ყველა შემადგენელიც ერთი განაყოფით ზევით იწევს, თუმცა გვერდითი მოცულობების ბოლო მესამედზე ზედა სართული გამოკლებულია და საფეხური ჩნდება) მანაწევრებელი ბრტყელი პილ◌ასტრები და ზომით მათი ტოლი ოთხკუთხა სვეტები მომრგვალებული ნაწილის ამავ სართულებს შემოვლებული გალერეისა, ასევე სარკმლების (მათი უმრავლესობა შეტყუბებულია, გარდა მომრგვალებული მოცულობის საპირეებიანი სარკმლებისა მეოთხე, ერთმანეთს მიჯრილი ღიობებისა — მეხუთე — მრგვალისა და მოჩარჩოებულის — სხვენის სართულზე) გამყოფი იმავ პროპორციის „ბოწკინტები“ აქაც მოოქროსფრო ტუფისაა.

ეზოს მხრიდან ცქერისას მთავარი გალერეის ჰაეროვნებისა და ყრუ სიბრტყეების თანაფარდობა, სარკმელთა ღიობების ძირითადად თანაბარი (შუაში მეოთხე სართულიდან გამეჩხერებული მწკრივები, სვეტების თუ სარკმელთა გამყოფების ერთმანეთის ასწვრივ განლაგებული „ბოწკინტების“ ვერტიკალებია. მიუხედავად ღიობების ჭრილთა განსხვავებულობისა (მეტადრე მომრგვალებაზე) სურათი, იქნებ, ერთფეროვანიც გამოსულიყო (და ასეც ჩანს ნახაზზე) რომ არა სხვადასხვა სიბრტყეზე, შეწეულ-გამოწეულ, სხვადასხვა სიმაღლის სწორსა და მრუდხაზოვან ზედაპირზე მათი განთავსება; არსებითად, აქ

[8] განაპირა მონაკვეთები, ნახაზით, ცოტათი ვიწროა, მაგრამ თვალი ამას ნაკლებად თუ აღიქვამს.

მოცულობათა პლასტიკაა წარმმართველი, იგია გამომსახველობის უპირველესი მატარებელიც. უპირატესი მნიშვნელობა კი, გინდა ქალაქისთვის, გინდა თავად შენობის რაობა-რაგვარობის გასარკვევად, ცხადია, გამზირისპირა ფასადს აქვს. ვგონებ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, უმთავრესად აქ სვეტნარი და მასზე გადაყვანილი, თამარ აბაკელიას შესრულებული ბარელიეფებით შევსებული ფრიზი არისო[9]. ამას, ვფიქრობ, ფერთა შეპირისპირება (მუქ-ნაცრისფერი და თეთრი მოოქროსფროსთან) და მომეტებული მოცულობრიობა — თუ კი პილაასტრები შებრტყელებულია და შორიდან ჭვრეტისას თუ არ ერწყმის, ნაკლებადღა გამოეყოფა კედლებს, სვეტები გამოკვეთილად სამგანზომილებიანია — და ფრიზის გამოსახულებათა ამოწევ-ჩაწევით „დატალღული“ ზედაპირი (რიზალიტებზე მის გაგრძელებაზე სადა, ტუფით მოგებული სიბრტყეა) აპირობებს. ადრე ამ კომპოზიციას, კარედის ფრთებივით ემატებოდა გვერდით ფრთებზე, ზევით მოქცეული, იაკობ ნიკოლაძის (და არა თ. აბაკელიას, როგორც წამდაუწუმ წერენ და ამბობენ ახლანდელი ჟურნალისტები) ნახელავი ჰორელიეფებიც. არ შემიძლია არ აღვნიშნო ერთი თითქოსდა „წვრილმანი“, რომელიც, ჩემის ფიქრით, მრავლისმთქმელია ხუროთმოძღვრული მონაფიქრის ზედმიწევნითობის დასანახად — აღწერისას ითქვა, რომ განსხვავებით რიზალიტების ქვედა ნახევრისგან, ზედას არ აქვს კუთხის მომნიშვნელი პილასტრი — კედლის კიდე, ამგვარად „მოშიშვლებულია“, ამის გამო კი — „შესუსტებულიც“ და თვალი იმწამსვე პილაასტრებით საზღვარდებულ შიდა ნახევარზე გადადის — დღესაც კი, როდესაც აქ მოცემენტებული ოთხკუთხედის მეტი არა არის რა. კიდევ ერთიც: ჰორელიეფების ქვემოთ ფასადი ერთი საფეხურითაა შეწეული, რის გამოც პილასტრი კედლის სიბრტყეზე კი არ ძევს, ამოზიდულ ზოლზე. ამის მეოხებით, ერთი მხრივ, კუთხეებს მოცულობითობა ემატება და ისინი უფრო სტრუქტურულად, მზიდად გამოიყურება; მეორე მხრივ — ზევით ამოზიდულს ქვევით შეღრმავებული ზედაპირი პასუხობს, რაც ერთგვარ შეწონასწორებას იძლევა. ამ მარტივი ხერხით ეს არეებიც შუანა კომპოზიციას შეენაწევრება, დანარჩენი სიბრტყეები კი ერთგვარ ფონად განეფინება. შუა ნაწილის სარკმლებიანი კედელიც კი სავსებით მეორეხარისხოვანია; მართალია, სვეტნარს ის ძალიან დაცილებული არ არის, თვალს კი არ იტაცებს; განიერ ჩარჩოში მოქცეულ ვეება კარს თუ ახედავს კაცი, მაგრამ სვეტებს მეტოქეობას ისიც ვერ გაუწევს. ყურადღებამისაქცევია თავად ამ საბჯენების გადაწყვეტა — ისინი, როგორც უკვე ვიცით, მრავალწახნაგაა, არც მრგვალი, არც კანელაურებით დაღარული, როგორც ანტიკურ ორდერებს შეშვენის. ალბათ, ამიტომაცაა ისინი შორეულად ოშკის, იშხნის, ან ტბეთის ბურჯებს რომ მოგაგონებთ. თავი და თავი აქ სვეტების შეტყუბება და მასშტაბია. თავისთავად ტანწვრილნი, დაწყვილებისას ისინი საკმაოდ ძლიერ „სხეულად“ იკვრება, რომლის სიღონივრეს მათი სიმაღლე უსვამს ხაზს და, როგორც აღინიშნა, დანარჩენი შემადგენლების სიბრტყითობა. რომ საქმე სწორად ესაა, შეწყვილებული სვეტების სხვა მაგალითებთან შედარება გვეუბნება. მე ვერ ვიპოვე ასეთი თანაფარდობის, სვეტთა რამდენიმე სართულის მთელ სიმაღლეზე აწვდენის მაგალითი — სამაგიეროდ, მაგ., ქრისტოფერ რენის ლონდონის წმ. პავლეს ტაძრის პორტიკზე ისინი ორსართულადაა ერთმანეთზე შედგმული, რომელთაგან ქვედა უფრო განიერია, ზედა კი ფრონტონით სრულდება, რაც მსუბუქი ზესვლის შთაბეჭდილებას იძლევა (სურ. 6). ყველაზე მრავლისმეტყველი, ალბათ, კლოდ პერროს სახელგანთქმულ ლუვრის კოლონადასთან შეპირისპირებაა — ისიც აშკარად მონუმენტურია, იქაც სვეტნარი მუქფერია, მის უკან კი ბაცი კედელი იხილვება. მაგრამ ორი სართულის მომცველი „კოლოსალური ორდერი“ მაღალ ქვედა სართულზე დგას, კარის თავზე კი სვეტები განიგან იწევს, ფართო მალს — შესაბამისად, მახვილს, — წარმოქმნის და ზემოთ ფრონტონიც ედგმის; სვეტებს უკან პლასტიკურად მორთული სარკმლებიც გამოსჩანს (სურ. 7). „იმელის“ კარს, როგორც ვნახეთ, სვეტნარი „ანგარიშს არ უწევს“, მას სვეტები ფორმალურად კი აჩარჩოებს, ხოლო თვითონ სვეტნარისთვის ეს „რიგითი“ მალია, კარი მასში ისევე იწერება, როგორც სხვა ღიობები; ასე რომ, თუ კ. პერრო სვეტებს მთლიანად შენობას უქვემდებარებს — ზემოთ ატანითაც, შესასვლელის ხაზგასმითაც, მის მიღმა საკმაოდ ამოზიდულად კვეთილი მორთულობის განთავსებითაც, ა. შჩუსევის სვეტნარი ერთმნიშვნელოვ-

[9] შდრ.: ნ. ჯანბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 198.

ნად პირველობს, მას ძალზე ნაკლებად ეცილება მნიშვნელოვნებას არსებრივად ბრტყელი კედელი, რომელზედაც პორტალიღაა რამ აქცენტი, ზედა სართულების „ბოწკინტთა“ კაპიტელები კი სიშორიდან არ განირჩევა და პლასტიკა არც პილაასტრებს შემოაქვს[10]. ვფიქრობ, სწორედ აქედანაა ძალის განცდა, რასაც აღძრავს „იმელის“ სვეტების და ნაკლებად სხვა მაგალითების, თუნდაც ლუვრის ფასადის ხილვა.

არ შეიძლება მცირე ხნით არ შევჩერდეთ ცალკეული ფორმების დამუშავებაზე. ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ თითქოსდა ანტიკურ-კლასიცისტური ყაიდის სვეტები სინამდვილეში სხვაგვარი ყოფილა. ეს მარტო მათზე როდი ითქმის. თვალის ერთი შევლებით ისინი, მაგ., კორინთული სვეტისთავებით ჩანს დაბოლოვებული, დაკვირვებისას კი სულ სხვა რამ აღმოჩნდება. აკანთის ფოთლების ნაცვლად ისინი X-XI საუკუნეების ჩვენ ტაძრებში ცნობილი პალმეტების მწკრივების გარდანასახია, მათ თავზე კი ადრექრისტიანული, თუგინდ ბოლნისის სიონის კაპიტელებიდან თვალისთვის ნაცნობი „მცენარეების“ მინაგვანი სახეებია[11]. ახლა ფასადის გამყოფ სალტეს და მთავარი კარის ჩარჩოს დავაკვირდეთ — ერთი შეხედვით ის იონიკებისგანაა „ასხმული“, ნამდვილად კი მასზე იმგვარი ბადროსებრი „ღილებია“ ჩაწყობილი, როგორც, ვთქვათ, წრომის ტაძრის თავსართზე[12]. ასე რომ, აქაც თავისებური „ვითომ-კლასიციზმი“ გვაქვს. იმ დროს საბჭოეთში უნივერსალურად და ერთადერთ „სწორ არქიტექტურულ ენად“ აღიარებული ორდერული სისტემის „ეროვნულ ფორმასთან“ ასე შეგუების შედეგს, ალბათ, ეკლექტურს ვერ დავარქმევთ. შუასაუკუნოვანი ქართული ტაძარმშენებლობისთვის ჩვეული სახეები ისეა ჩართული ანტიკურ-ახალევროპულ სქემაში, რომ მათ შორის შეუთავსებლობა არ წარმოიშვება, არც რომელიმე მათგანის რაობა ილახება უხეშად. პალმეტისებრი ფოთლებიც კი, რომლებიც, როგორც წესი, სიბრტყეზეა ჩარიგებული, აქაც სწორ წახნაგებზე თავსთება და სიმრგვალეს ასეთნაირად ეგუება. ვფიქრობ, საგანგებო მითითების გარეშეც ნათელია: მოსართავები შენობაზე საკმაოდ მომჭირნედაა ნახმარი[13] და განსაზღვრება „მეორეხარისხოვანიც“ კი მეტის-მეტი იქნება; ამასთან ისინი ნაგებობის აღნაგობის გამომკვეთია და პილაასტრებიც კი, თუ ნამდვილ დგარებს არ ემთხვევა კიდეც, შიგნით არსებულთა ანასახი მაინცაა. არა მგონია, მეტის-მეტი იყოს ვთქვათ, რომ მთავარი ფასადის სვეტნარიანი მონაკვეთის გამოკლებით, წამძღოლი აქ მოცულობათა შეხამება და მათი ღიობებით გახსნაა. თავისთავად უკანასკნელიც საგულისხმოა — ერთგან, უკანა მომრგვალების მეხუთე სართულზე, თუ მას აქეთ-იქით მომდგარ კედლის მონაკვეთებზე თითქმის რომ სრული „ზოლოვანი“ სარკმლებია[14], „მოდერნული“ არქიტექტურის ნიშნად მიჩნეული; დანარჩენი ღიობებიც, რაკი ვერტიკალით გაყოფილთ მათ ერთ ხვრელობად ვხედავთ, მეტ-ნაკლებად განში წასულად იკითხება, ეს კი მათ თარაზულ მწკრივებად „შეზრდას“ მოგვაჩვენებს. შესაბამისად, არც თუ ჩვეულებრივი „კლასიციზმი“ გვქონია და სრული საფუძველი გვეძლევა გავიხსენოთ: ა. შჩუსევი — ასევე მისი თბილისელი რწმუნებული ნ. სევეროვიც! — უახლეს არქიტექტურასთან მწყრალად სულაც არ ყოფილან: პირველი, მოგეხსენებათ, ავტორია ვ. ლენინის მავზოლეუმის და, თუნდაც ბათუმს ადრე „ინტურისტად“ წოდებული სასტუმროსი[15], მეორე კი თბილისს, 9 აპრილის ქუჩაზე მდებარე

[10] მე ისინი მხოლოდ მას შემდეგ შევნიშნე, რაც ნახაზზე „ამოვიცანი“.

[11] სვეტისთავები, მათი უამრავი ნაირსახეობით, ანტიკური თუ შუასაუკუნოვანი ელემენტების გარდაქმნითა და დანაწევრება-კვლავშეერთებით შექმნილი, 1930-1950-იანი წლების ჩვენი არქიტექტურის ერთი გამორჩეული თემათაგანია — განსაკუთრებული მრავალფეროვნება, ამ მხრივ, არჩილ ქურდიანთან შეიძლება ვნახოთ. გეგონება, როგორც ჩვენ კომპოზიტორებს ხალხური სიმღერების ჰარმონიული სვლები შვებას აძლევდა თითქოს, დაძაბულ-სავალდებულო მაჟორ-მინორის სისტემიდან გამოსავალს თავაზობდა, აქაც ძველი ხელოვნება ასპარეზს აძლევდა ქართველი არქიტექტორების ათასნაირად შეზღუდულ წარმოსახვას. ვგონებ, ეს საკითხი დაკვირვებადა და შესწავლად ღირს.

[12] Г.Н. Чубинашвили, *Цроми*, М., 1969, ნახ. გვ. 37-ზე, ტაბ. 73.

[13] შდრ. ნ. ჯანბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 202.

[14] საქმე ისაა, რომ მთავარი მოცულობის ამ სამთავ ნაწილზე შუაკედლისები, თან სვეტისთავდადგმული, „ბოწკინტებისგან“ განსხვავებულად არ ჩანს და ღიობებს ერთმანეთთან უფრო აკავშირებს, ვიდრე აშორიშორებს მათ. ტექტონიკას არ ეწინააღმდეგება, მაგრამ სხვებზე უფრო „დეკორად“ გამოიმზირება გვერდითი ფრთების უკანა ფასადის მეორე-მესამე სართულის კუთხეებსა და შუაში აყოლებული პილაასტრები.

[15] ეს, როგორც გაარკვია ქ-მა მაია მანიამ (მისი ნაშრომი სასტამბოდ მზადდება), იმის ნიშანია, რომ ეს შენობაც, ისევე როგორც „იმელი“ ე.წ. „პოსტკონსტრუქტივიზმის“ ნიმუშია. ამ შენობაზეც, სხვათა შორის, ბრტყელი პილაასტრები არის მოშველიებული.

ადმინისტრაციული შენობისა, თან ორი უკანასკნელი, ალბათ, საქართველოში კონსტრუქტივიზმ-ფუნქციონალიზმის საუკეთესო ნაგებობანია. ვერც იმას ვიტყვი, კლასიცისტურ- „ისტორისტული“ ელემენტები უბრალოდ უცხო „შესამოსელი“ იყოს, „მოდერნული“ ნაგებობის ტანზე უაზროდ შემოცმული, უგემური მინამატი — მათი მეტი წილი, ეს უკვე ითქვა, ტექტონიკური ლოგიკის გამომჩენია[16], აი რუსთაველის გამზირზე გამომავალი კედლის ძირითადი შემადგენელი კი, ვგონებ, ხუროთმოძღვრული მეტაფორა და შენობის სახვითი განმარტება უნდა იყოს.

ჰ. ზედლმაიერისგან განსხვავებით, არ ვარ დარწმუნებული, რომ ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა-ქანდაკებასავით, გამოსახვის ხელოვნება იყოს, რომ მისი ქმნილებანი ნაწერივით, გინდა ნახატივით გაბმულ, რაციონალურ თხრობად წაიკითხებოდეს, რისთვისაც ყოველი შემადგენელი შენობისა რამ ნიშანი უნდა იყოს, ცხადია, საკმარისად ცალსახაც. მეორე მხრივ, არქიტექტურული ფორმა, ჩემის აზრით, „მეტყველია“, რაკიღა მისი შეფარდებანი თუ დამუშავების ხასიათი განსაზღვრულ შთაბეჭდილებას გვიტოვებს და სახე-ხატებსაც გამოიხმობს. ვუწყი, რა თქმა უნდა, ე.წ. „ხელოვნების ენა“ სიტყვიერზე მეტად „საყოველთაო“ რომ არ არის — სხვადასხვა დროსა და ადგილას არა მხოლოდ განსხვავებულად ქმნიდნენ, აღიქვამდნენ და აღიქვამენ კიდეც. მხედველობითი თუ სმენითი ჩვევები აყალიბებს ჩვენს დამოკიდებულებას ახალი აღსაქმელისადმი — ვგონებ, აქ დიმ. უზნაძის „განწყობის“ მსგავსი რამ მოქმედებს, — და გვეხმარება ან ხელს გვიშლის ის „დავინახოთ“ ან „გავიგონოთ“[17]; ამიტომაცაა, ხელოვნებასთან ურთიერთობისასაც მუდამ როდი „გვასხენან თვალნი ხედვად და ყურნი სმენად.“ და მაინც, ყველამ ვიცით, საქმე მთლად უიმედოდ რომ არ არის. ჯერ ერთი, არის ფორმისმიერი თვისებები, როგორიცაა, მაგ., დიდი და პატარა, განრთხმულ-განიერი და აწოწილ-ვიწრო, რომელნიც, ჩვეულებათა და მსოფლმხედველობათა შესაბამისად შეიძლება ვინ მოიწონებს და ვინ არა, დახასიათება კი ყველას ერთგვარი გამოუვა. ჩვენს შემთხვევაში, თანაცვე, არც დროითი თუ კულტურული დაცილებაა იმდენად დიდი, დღევანდელთათვის განსახილველი ნაგებობის „მეტყველება“ სულ უცხო ხილი იყოს. მკითხველი უთუოდ უკვე მიხვდებოდა, „იმელში“ ამგვარი „ღია“ გამომსახველობის მქონედ შუა სვეტნარი რომ მეგულება. ის, ზემოთაც მოგახსენეთ, ძალის, ძალმოსილების გამომხატველია. შენობის აგების დროის გათვალისწინებით, არც ისაა დიდი საიდუმლო, ვისი და რისია ეს ძალა. როგორც ვიცით, 1930-იანი წლების შუახანა — მეორე ნახევარში, თბილისის იმჟამინდელ შუაგულში, რუსთაველის გამზირზე ორი დიდი მშენებლობა წარმოებდა — ერთი „იმელისა“, მეორე კი — ე.წ. „მთავრობის სახლისა“ (შემდგომ საქართველოს პარლამენტის). მათი მასშტაბიც კი გარდატეხის მომასწავებელი იყო — ის თვალსაჩინოდ გაზრდილია მანამდელთან შედარებიოთ. ვერ იტყვის კაცი, ეს მოვლენა სულ შეუმზადებელი იყოო — ზომათა, უწინარესად სართულიანობის ზრდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოკიდებული, აქ სულ მიმდინარეობდა — შევხედოთ პროსპექტზე, მის ლუწ მხარეზე ჯერაც შემორჩენილ ორსართულიან სახლებს, და, თუნდაც, სასტუმრო „მაჟესტიკს“ (ახლა —

[16] არქიტექტურა თითქოს მისდევსო გ. ჩუბინაშვილის მიერ 1936 წელს, მის გახმაურებულ მოხსენებაში „ქართული არქიტექტურის გზები“ წამოყენებულ დებულებას... „თანამედროვე არქიტექტურას საფუძვლად უნდა დაედოს... მოცულობითი მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“...[რის] შედეგია, ბუნებრივია, სწორკუთხედსა და კვადრატს მიახლოება.... თითქოს... უნდა მოველოდეთ შენობების მოპირკეთებას ქვით... შესაძლებელი, სასურველიც გახლავთ ქვაზე ორნამენტული კვეთილობის გამოყენება შენობის არქიტექტურული ფორმების მახვილის დასასმელად და მათ მოსართავად.“ (Пути грузинской архитектуры, *Вопросы*... т.2, გვ. 34).

[17] „განწყობისმიერი“ ვერ-აღქმის ასეთი სახალისო მაგალითიც დამამახსოვრდა: კომპოზიტორი და პიანისტი ელეონორა ექსანიშვილი 1940-იანი წლების ბოლოს მოსკოვის კონსერვატორიაში, ასპირანტურაში სწავლობდა, ფორტეპიანოს განხრით — ცნობილი პროფესორის, ოდესღაც გრაფ ლევ ტოლსტოის თანამოსაუბრის ალექსანდრ გოლდენვეიზერის კლასში. ერთხელ ერთ- ერთმა მოწაფემ (იქნებ თავად ქ-მა ნორამაც) გაკვეთილზე ს. პროკოფიევის ერთ-ერთი ნაწარმოები მოიტანა; გარკვეული დროის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ მუსიკის ნაწილს ის სხვა გასაღებში უკრავდა, რასაც ა. გოლდენვეიზერის გახარებული შეძახილი მოჰყვა, ხომ ვამბობ, რაც გინდა დაუკარი, ამას მნიშვნელობა არა აქვსო. საგულისხმოა, რომ მომდევნო თაობების „ყურისთვის“ (ე.ი. ბგერითი წარმოსახვისთვის) ს. პროკოფიევის მუსიკის ჰარმონიული თუ მელოდიური სვლები სავსებით გასაგები და ვერ-შენაცვლებადია, თუმც შეცდომა წინა საუკუნეების ევროპულ მუსიკაში უფრო იოლი ამოსაცნობია, თან, ვთქვათ, ვ.ა. მოცარტთან უფრო ადვილია ვიდრე, მაგ., რ. ვაგნერთან ან ი. ბრამსთან — რაკი თანდათან კლებულობს მუსიკალური ქსოვილის „გამჭვირვალება“.

„Mariott-ი) თუ საქართველოს სახ. მუზეუმს[18] და ეს ერთმნიშვნელოვანი გახდება; ამისვე მაჩვენებელია დაშენებით სახლების ამაღლება — რაც არა მარტო აქ კეთდებოდა და არა მარტო მაშინ; თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ მოვლენის თბილისსა თუ, გნებავთ ბათუმზე (სადაც სიმაღლის მომატებას თვალი 1910-იანი წლებიდან გაედევნება) გავლენა, მათ იერზე მისი დადებითი თუ უარყოფითი ზემოქმედება კვლავ განუბჭობელია. ასე თუ ისე, ეს ორი ნაგებობა, ორთავ უშუალოდ 1921 წელს ჩვენში დამყარებულ რუსულ-საბჭოურ ხელისუფლებასთან დაკავშირებული, მაინც, ასე ვთქვათ, „მონუმენტალიზაციის“ სხვაგვარი ხარისხის შემომტანი იყო — მათ გვერდით შოთა რუსთაველის სახ. თეატრიც „სუსტია“, ოპერისაც, იგივ „მაჟესტიკიც“ და საქართველოს სახ. მუზეუმიც; უკანასკნელთ ერთდროულად სიგრძეც დიდი აქვს და აზიდულობაც, არც ცენტრი აქვს გამოკვეთილი, რის გამოც ისინი, უწინარესად, მოშენების ნაწილად იქცევა, ამიტომ კი თავისთავად მახვილად ნაკლებად ჩანს. იმდროინდელი ცხოვრების მთლიანობაში ამის აზრი ნათელზე-ნათელი იყო — რუსეთიდან ჩვენებური რევოლ◌ უციონერ — „მეუმრავლესეების“ (ასე თარგმნიდნენ ზოგჯერ „большевик“-ს) ხელშეწყობით შემოტანილი (თუ — შემოყვანილი) საზოგადოებრივი წყობა წინაღუდგომელია, ის მოვიდა და დამკვიდრდა და ამას ვეღარაფერი შეცვლის. გამარჯვებისა და დაუმარცხებლობის ფორმისმიერად „გამოთქმულ“ იდეას „იმელის“ წინა ფასადზე არაორაზროვნად სკულპტური რელიეფები „ყვება“. რიზალიტების ჰორელიეფზედაც და ფრიზზეც მარცხნივ უფრო „მშრომელი მასების“ ბრძოლა, მარჯვნივ მათი თავგანწირვის შედეგი გამოისახება, ზევით უცხადესად, შენება — მოსავლის აღებით გადმოცემული. „სათქმელი“, ამდენად, ასეთ წინადადებად შეიძლება დავწეროთ: „მოვედით, დავამარცხეთ, გაგაბედნიერეთ“.

ისიცაა აღსანიშნი, რომ დღეს ხუროთმოძღვრებაში ჩადებული „ძალის ექსპრესიაცა“ და მისი სახვითი „ახსნაც“ შესუსტებული და ნაკლულია. პირველი „დარტყმა“ „იმელს“ 1970-იან წლებში მის გვერდით ფოსტის შენობამ მიაყენა. ბ-ნ ლევან რჩეულიშვილს ეს ასე გამოუთქვამს: „.... კავშირგაბმულობის სახლის ავტორს ძალიან უნდოდა მთავარი ფოსტის „იმელის“ შენობასთან ერთ ანსამბლში გაერთიანება... მიუსადაგა კიდეც მისი ფორმები 1938 წელს აგებულ შჩუსევის შენობას, ასე რომ, რუსთაველზე ახლა ერთმანეთის გვერდით ორო „ღონიერი“ სახლი დგას.... [არქიტექტორი] „მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტს“ დამორჩილდა, მაგრამ „ივერია“ გადაავიწყდა — ეს გამჭვირვალე, მსუბუქი „ყუთი“... ახლა ფოსტა და „იმელი“ ერთ ხმაში უბრძანებენ „ივერიას“, დაგვეკარგე აქედან, გადავარდი მტკვარშიო....“[19]. მართლაცდა, ლადო ალექსი-მესხიშვილის მონაფიქრიდან თუ ამოვალთ, ის ნამდვილად „ხმის შემწყობია“. მაგრამ თუ „იმელის“ მანამდელ და ახლანდელ მდგომარეობას შევადარებთ, ხომ ცხადია, მისთვის სასიკეთო რომ ვერ იქნებოდა მის გვერდით მისებრ „ღონიერი“, მისებრვე „ომახიანად“ მოღაღადე შენობის წამოჭიმვა. პირვანდელი ვითარება თუ გინდათ წარმოიდგინოთ, ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს უნდა დადგეთ და მხოლოდ „იმელის“ მარჯვნივ მდგომ ყოფ. კადეტთა კორპუსს (ახლა ზურაბ წერეთლის მუზეუმს) უნდა უყუროთ. შეუძლებელი მგონია იმის ვერშემჩნევა, როგორ „ჯაბნის“ მას, ბატონობს კიდევაც მასზე ა. შჩუსევის ნაგებობა, მარცხნივ გახედვისას ამის მსგავსი აღარაფერია, ადრე კი ფოსტის ადგილზე „თბილისური“ სამსართულიანი სახლი იდგა, კუთხეზე მსუბუქი, შეკიდული ლითონის აივნებით, ასევე „იმელის“ მიერ „დამორჩილებული“. ამრიგად, ჩანაფიქრისმიერად უკანასკნელი დღევანდელზე ბევრად მეტად „ეძალებოდა“ გარემოს, ბევრად უფრო „მთავრობდა“ და „პირველობდა“.

შემდგომი დანაკარგი შენობისა უკვე საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანაზე მოდის — 1991 წლის ზაფხულში „საქართველოს დამოუკიდებლობის პარტიის“ წევრთა ჯგუფმა საგანგებო ასაწევბაქნიანი მანქანა მიუყენა „იმელს“ და მთელი დღე ჩაქუჩებით ლეწავდა ი. ნიკოლაძის რელიეფებს. ეს პარტია და მისი თავკაცი, ბ-ნი

[18] ბ-ნი ნ. ჯანბერიძე სწორედ ამ უკანასკნელს მიიჩნევს „იმელისთვის“ პრინციპული მნიშვნელობის მქონედ, მისი მასშტაბის შემაპირობებლად (*დასახ. ნაშრ.*, გვ. 197).

[19] გ. გვახარია, *ცრემლიანი სათვალე*, თბ., 2013, გვ. 87-88. ამგვარი მსჯელობა ბ-ნ ლეოსგან მეც მსმენია და უნდა ითქვას, რომ 30 წლის მერე გახსენებისას ბ-მა გიორგი გვახარიამ ჩინებულად შეინარჩუნა მისი ინტონაცია; ცოტათი სცილდება ბ-ნ ლეოსას არა აზრის, სიტყვათა შერჩევის მხრივ, შემდეგი წინადადება: „აი, ასე განდევნა 30-იანი და 70-იანი წლების სტილმა მსუბუქი, ნაზი და ჰაეროვანი 60-იანი წლების ენა“. აქ მის ლექსიკასაც ნაკლებად ვცნობ, კილოსაც, 1960-იანების ასე შექებაც მეზედმეტება....

ირაკლი წერეთელი მაშინდელ ხელისუფლებას დაპირისპირებული იყვნენ და მათი მოქმედება სრულიად თვითნებური იყო, რომელსამე სახელმწიფოებრივ ერთეულთან შეუთანხმებელი. ცხადია, ჰორელიეფების ნაცვლად ცარიელი ზედაპირის გაჩენამ თვალნათლიობა მოაკლო შენობის, როგორც იტყვიან, „გზავნილს“, გარკვეულობა დაუკარგა მის პათეტიკას. გამოხდა ხანი და ორიოდ წლის წინათ შენობის მოწესრიგებისას, სადაც ამასობაში, 1992-1995 წლებში „თბილისის ომის“ შემდეგ უსახლკაროდ დარჩენილი საქართველოს პარლამენტი იყო დაბინავებული, მერე კი თორმეტიოდ წელი — საკონსტიტუციო სასამართლო თუ ცენტრალური საარჩევნო კომისია, თ. აბაკელიას ფრიზზე ამოკოდეს ჯგუფური კომპოზიციების გამყოფად მოქცეული მარქსიზმის „კლასიკოსებისა“ და „ბელადების“ (კარლ მარქსი, ფრიდრიხ ენგელსი, ვლადიმირ ლენინი, იოსებ სტალინი) პროფილები. რასაკვირველია, ახლა ძნელად თუ გამოიცნობა, რის გამო დარაზმულან საომრად თუ რისთვის შრომობენ აქ გამოქანდაკებული ქალ-ვაჟნი. გასაგებია, ოდინდელ შემქმნელთა ჩანაფიქრისთვის ყველა ეს ცვლილება საზარალო რომაა; ისიც, რომ ქართული ქანდაკების ერთი ეტაპისთვის დამახასიათებელი და ხელოვანთათვის დიდმნიშვნელოვანი[20] ნაწარმოებების განადგურება თუ დაზიანება ვერც ხელოვნების მკვლევართ ანდა მოყვარულთ გაახარებს. მეორე მხრივ, ყველა ამ ქმედებას რაღაც მიზეზი უნდა ჰქონდეს, რაღაც გამომწვევი; მათ მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულებაც არის სათვალავში ჩასაგდები, ამდენად კი, გასარკვევია რა კუთხით უნდა მივუდგეთ მათ და სამომავლოდ რა ვისურვოთ.

საამისოდ მოგვიწევს არცთუ შორეულ საბჭოურ წარსულს მივექცეთ. რა ადგილი ჰქონდა „იმელს“ იმდროინდელი ქალაქისა თუ ქვეყნის ცხოვრებაში? ჩვენ ვნახეთ არქიტექტურისმცოდნეობითი შეფასება, მისი ღირსებების მჩენი — იგი ღირშესანიშნავია, როგორც საქართველოში პირველი მაგალითი საგანგებოდ, ასე თუ ისე ჰუმანიტარული, და, ასე თუ ისე კვლევითი დაწესებულების, ფუნქციურად მაღალ დონეზე მოგვარებული და თანაც, მაღალმხატვრულად მოფიქრებულ-შესრულებული შენობისა. ეს — ერთი მხარეა და აქ სადაო არა არის რა. იყო კი — მეორეც. ოღონდ: ახლა უკვე, უნებურად საკუთარ მეხსიერებას უნდა დავენდო, რადგან მცირედი იმედიც არ მაქვს, სადმე რაიმე დამადასტურებელი თანადროული ნაწერი არსებობდეს, მოგვიანებით დაწერილი კი, თუ არის კიდეც, აუცილებლად გაცალმხრივებული იქნება. ვეცდები ჩემი გახსენებული რაც შეიძლება ხელშესახები იყოს, ერთი კია მაინც წინდაწინ აღსანიშნი — რაც უნდა ვთქვა, ეს ვერ იქნება ყველას მოგონება; ცხადია ხომ — ისტორია, როგორც ხდომილებათა თანმიმდევრობა კია ობიექტური, შეიძლება იმასაც მივაღწიოთ, მათ შორის კავშირები ობიექტივირებულად ნათელვყოთ. მაგრამ ისტორია ვითარცა განცდილი თუ თანა-განცდილი ნამყო სინამდვილე, ღირებულებათა განსაზღვრულ ცხრილს შეფარდებული, გარდუვალად ვიღაცის ცნობიერებაში არსებობს და მისი პიროვნული მახასიათებლების თუ მისი საზოგადოებრივი გარემოცვის ზემოქმედებითაა შეფერილი. არა მგონია, ყველა ხედვა თანაბარღირებული იყოს, მომხდარის თანაბარი სიმართლით წარმომჩენი, ოღონდ ყოველი მათგანი აუცილებლად ნაწილობრივი კია. პირადად ჩემი თვალსაწიერი იმ წრითაა შემოფარგლული, რომლისთვისაც „იმელის“ ნაუწყები — „დავამარცხეთო“, ჟღერდა როგორც „დაგამარცხეთ“, სოციალურადაც და ეროვნულადაც. თუ თავს უფლება მივეცი საკუთარი განაცადი ისტორიულ განხილვაში შემოვიტანო, იმიტომ მხოლოდ, რომ ჩემი ბავშვობა-ყრმობა-ახალგაზრდობის სივრცე ერთი შემადგენელთაგანი იყო იმ შრისა, რომლის წყალობით უკან ხედვისას არა მარტო მოღალატეებს, ჯალათებსა და ტყუილს ვპოულობთ, არამედ ზნეობრივ სიმაღლესაც და ძარღვიან შემოქმედებასაც. ამასთან, კიდევ ერთხელ უნდა მოვუწოდო სიფრთხილისკენ ყველას, ვინც საბჭოთა სამოცდაათწლეულზე წერს და უბნობს — მოერიდეთ შავისა და თეთრის შეჯახებას. წუთისოფელი ხომ მუდამ და ყოველგან „ჭრელია“, არ კი მგონია, ოდესმე და სადმე არსებულიყო ამ-

[20] ი. ნიკოლაძის ასე მონუმენტური სხვა ნამუშევარი არ შემოგვრჩენია — უფრო ადრიდან, 1920-იანი თუ 1930-იანი წლებიდან აღარ ჩანს ე.წ. „ტფილისის წრის“ (Тифлисский кружок) (მერე აქ საბჭოთა არმიის ე.წ. „ოფიცერთა სახლი“ განთავსდა, ახლა კი ანსამბლ „ერისიონის“ ბინაა) შენობის ფრონტონებისთვის განკუთვნილი ქანდაკებები; 1938 წელს აუღიათ 1925 წ-ს დადგმული მისი ჯგუფური ქანდაკება — ს. ტერ-პეტროსიანის (კამოს) ძეგლი (ბ. ქუთათელაძე, *თბილისის ქანდაკება*, თბ., 2013, გვ. 43).

ნაირი სინამდვილე სადაც სიტყვა და საქმე არათუ აცდენილი, ურთიერთსაწინააღმდეგო იყო. მომავალ მკვლევართა საბედნიეროდ მოქმედებათა და განცხადებათა არათანმიმდევრულობა ერთი, და ხანგამოშვებით ამოხეთქილი აბსურდულობა[21], მეორე მხრივ, შეიძლება ადამიანს იმ რეალობის ამოცნობაში დაეხმაროს. და მაინც, შემსწავლელს თვალი და ყური ნივთიერ-ხილულისა თუ ნათქვამის მიღმა შემალულ ნამდვილ ფიქრისა და მიზანსწრაფვა უნდა ჰქონდეს მიპყრობილი. ისიც არაფერი, თუ რომელიმე ვერაფრით საქები კაცი უცებ დიდ სასიკეთო საქმეს წააშველებს ხელს — მაგ., ლავრენტი ბერია გაახსნევინებს დიმიტრი შევარდნაძეს (რომელსაც სამ წელიწადში გააქრობს!) ხელოვნების მუზეუმს — ბოლოს და ბოლოს, ტირანების „ხუშტურიანობა“ არავის აკვირვებს. გაცილებით მძიმეა ვინმე ყოველნაირად პატივსაცემ პირთან ვისიმე ან რისიმე დაკრულვას ან, პირიქით, ქებათა-ქებას გადააწყდე, რომელიც გერჩივნებოდა გარეწარსაც არ წამოსცდენოდა. პირველი, რაც ასეთ დროს აზრად მოგვდის, შიშმა წამოაროშინაო. რატომაც არა, მას დიახაც ბევრი რამ ძალუძს — გამოგონია, მაგ., რომ ერთი ყველაზე კეთილშობილი ქალბატონი, ვინც მცნობია, იძულებული შეიქნა რაღაც კრებაზე დაპატიმრებული მეუღლე უარეყო; განყენებულად ვერაფერი მოსაწონი საქციელია, სიმართლე კი, აი რა არის — ესღა შეეძლო მას ეცადა, რათა სულ მთლად არ დაობლებულიყო მისი რამდენიმე წლის შვილი და — იმჯერად ხერხმა გაჭრა... ამავე დროს, შიში, როგორც სტალინური ხანის ადამიანთა ცხოვრების ლამისაა ერთადერთი წარმმართველი — უსაშველო გადაჭარბებაა. კი ბატონო, ისიც ყოფილა, დაჭერილის ოჯახის წევრს ქუჩაში არ მისალმებიან, მავანთ რეპრესირებულის სახლიდან ფეხი ამოუკვეთიათ და ა.შ. ამასთან ერთად კი პირადად მე მხოლოდ ორ ქართველ კაცზე მსმენია, ახლობლის შვილებს კარი არ გაუღესო და ისიც ხომ მოწმობს რაღაცას, რამდენ ძალზე მწვავე ანეკდოტს ყვებოდნენ მაშინ[22]; და, სხვათა შორის, არც აკრძალული „ცისფერყანწელების“ ლექსების წაკითხვას ერიდებოდნენ. იმ დროს, მეტადრე 1936-1938 წლების უმძიმესი ვითარებისადმი ცნობიერი ქართველობის მიდგომის გასაგებად, ვფიქრობ, ისევ ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილი დაგვეხმარება. ერთხელ აწ განსვენებულ ნინო ზაალიშვილს, უკვე 1970-იან წლებში მისთვის უკითხავს, „როგორ ცხოვრობდნენ მისი თაობის ახალგაზრდები [19]30-იან წლებში, როგორ უძლებდნენ რეჟიმის წნეხს“-ო. ბატონ ლეოს უპასუხია, „დღისით დიდი ენთუზიაზმით სწავლობდნენ და შრომობდნენ, ღამით კი შიშით ელოდებოდნენ კარზე დაკაკუნებას და ციხეში წაყვანას“[23]. მსგავსი რამ არაერთხელ, მათ შორის მამაჩემისგან (მაშინ იგი 11-13 წლისა იყო) მსმენია. და ცხადია — ის ადამიანები, რომელნიც, დიდიან-პატარიანად თავთავიანთ საწოლებში, თვალდახუჭულნი (ახლობლები ხომ არ უნდა შეეწუხებინათ!) ელოდნენ იმ ჟამს, სანამ მათ სადარბაზოსთან გაუჩერებლად ჩაირახრახებდა დამპატიმრებელთა „შავ ყორნად“ წოდებული მანქანა, ან გათვლიდნენ, მათი „შემოვლისთვის“ განკუთვნილ დროს, დილიდან შუაღამემდე გულდადებით ასწავლიდნენ, მკურნალობდნენ, მღეროდნენ, იკვლევდნენ, აშენებდნენ და ა.შ. და ა.შ. მათი მხნეობის მოწმობად, მგონი, ისიც უნდა კმაროდეს, რაოდენ ხალისიანად გვიღიმიან ისინი საოჯახო ალბომებიდან.... ყოველთვის ანგარიშგასაწევია შემდეგი შესაძლებლობანიც: ა. ყოვლად წესიერი ადამიანი ბოლშევიზმის გულრწფელი მოტრფიალეა — ასეთები ცოტანი იყვნენ, მაგრამ ხომ იყვნენ, ასე თუ ისე; ბ. ზოგადი სოციალისტური თუ ეგალიტარისტული, სულაც მარქსისტული შეხედულებების გამზიარებელი, მიუხედავად ანტიბოლშევიკური განწყობილებისა, უფასებს კომუნისტებს „უბრალო ხალხისთვის“ ზრუნვას, სოციალური უზრუნველყოფის ღონისძიებებს (მართალია, ხარისხს თუ მოვიკითხავთ, ვერცთუ წარმატებულს) და ამიტომ შინაგანად ურიგდება მათ; ამიტომ მოდით, ხელაღებით ლიტონ „კოლაბორაციონიზმად“ ნუ ჩავუთვლით ჩვენს მხატვრებს ახალმშენებლობათა „უკვდამყოფელ“ ტილოებსა და გრაფიკულ ფურცლებს და თვით ვ.ლენინ-ი. სტალინ-ლ. ბერიას პორტრეტებიც კი დავით კაკაბაძის ცნობილ

[21] ავიღოთ ასეთი გასაოცარი სტრიქონები საბჭოთა კავშირის ჰიმნიდან — „Союз нерушимый республик свободных,/ Сплотила навеки великая Русь“ — ნეტავ რანაირად შეიძლება „თავისუფალი“ ქვეყნები რომელიღაც სხვამ „ურღვევად“ და „საუკუნოდ“ შეყაროს?

[22] აი, ერთი მათგანი, რაც მომაგონდა: „ვცხოვრობთ როგორც ტრამვაიში, ვინ ზის, ვინ ძიგძიგებს“ (Живем как в трамвае — одни сидят, другие трясутся).

[23] ნ. ზაალიშვილი, გადასახლებულებიდან რეპრესირებულებამდე, კრ.-ში: *„დაკარგული ისტორია. მეხსიერება რეპრესირებული ქალების შესახებ*, თბ., 2012, გვ.389

„მიტინგზე“ შეიძლება არც იყოს მთლად გულს გარეთ მიხატული; გ. „ხოტბითი“ ლექსი, სიმღერა, სურათი, სამეცნიერო ნაშრომში ჩაბნეული ორიოდ ქათინაური ხარკი შეიძლება იყოს, რაღაცის თავისი საქმისა და ქვეყნისთვის მართლაც საჭიროს და სასარგებლოს გაკეთების ხელშეწყობის ან, სულაც, ხელის არ-შეშლის პირობა — ესეთებიც ხშირზე-ხშირია. დაუმატეთ ამას კიდევ, რომ საკმაოდაა ნამდვილი მედროვეებიც, რომელთა შორის მარტო უნიჭოები, უმაქნისები როდია; რომ მრავლადაა ასე ვთქვათ, „შერეული ტიპის“ ადამიანებიც; რომ დროთა განმავლობაში ადამიანები აზრს იცვლიდნენ და, შესაბამისად, რომელიმე ერთი ჯგუფიდან მეორეში ინაცვლებდნენ და უფრო ნათელი გახდება, რაოდენი სირთულე ელით წინ ჩვენი უახლესი ხანის მეისტორიეთ. უმთავრესი კი შემდეგია — ყოველ ცალკე შემთხვევაში რკვევა ცალკევეა ჩასატარებელი და ვერ ვენდობით რაიმე განზოგადებას. თუნდაც ჩვენი სამსჯელო ნაგებობა ავიღოთ — რა ამოძრავებდა, დავუშვათ, ო. როდენის თანამშრომლობით მოამაყე, ილია ჭავჭავაძის ძეგლის შემქმნელ იაკობ ნიკოლაძეს — შემგუებლობა თუ სხვა რამ? გულის სიღრმეში ჯერაც პატრიოტთა თანამოაზრეა იგი თუ უკვე ბოლშევიკთა მხარეზე გადასული, როგორადაც მან თავი 1940-იან წლებში გამოაჩინა — და ან მაშინ კი იყო გულწრფელი? ან თავად ა. შჩუსევის შემთხვევაში — ოსტატის ხელმტკიცობა განასახოვნებინებს მას 1917 წლის რევოლუციამდე ეკლესიათა მაშენებლობით გასმენილს „წითლების“ ტრიუმფს თუ საკუთარი რწმენა?

ახლა კი დროა „იმელის“ კულტურულ-ისტორიული რაობის საკითხს მივუბრუნდეთ. უპირველესი, რაც მასზე მეთქმევინება — განსაზღვრება „უკაცრიელებაა“. მთელი სიცოცხლე რუსთაველის გამზირზე დავდივარ და სულ ორჯერ ვნახე ღია მისი მთავარი კარი — ორივეჯერ აქ საკონსტიტუციო სასამართლოს ყოფნაში. 1992 წლიდან შენობის წინ დაცვის ჯარისკაცები მაინც მიდი-მოდიოდნენ, ადრე კი ადამიანის ჭაჭანება არ იყო — დახშული სადარბაზო, ყოველთვის დაკეტილი სარკმლები, რომელთა იქით თვალს ვერავის მოჰკრავდი; გვერდით კარებთანაც, საიდანაც თანამშრომლები თუ მიმსვლელები შედიოდნენ, დამოუკიდებლობამდე არავინ შემიმჩნევია. ამ თავისებურ გარინდებას შეესატყვისებოდა გამვლელთა ქცევაც. ერთი რომ, ადამიანების ნაკადი აქ ვერასოდეს ყოფილა. ეს, თუმცა, ერთი უცნაური გარემოების გამოვლინებათაგანია, რომელიც დიდი ხნის წინ შენიშნა ბ-მა ჯანრი კაშიამ — რუსთაველის პროსპექტის კენტ მხარეზე ყოველთვის ნაკლები ხალხია, ვიდრე ლუწზე. უფრო არსებითია, მიმომავალნი ამხელა ნაგებობისკენ დიდად რომ არ იცქირებოდნენ — სხვათა შორის, მოპირდაპირე ტროტუარიდანაც, თითქოსდა თვალს არიდებენო. იგივე ითქმის შენობის, ასე ვთქვათ, „შიგთავსზეც“. ქართული საისტორიო მეცნიერებისთვის, გარდა, ალბათ, უახლესი ისტორიის სპეციალისტებისა, ლამისაა არც არსებულა იქ მომუშავენი თუ მათი ნაკვლევ-ნაფიქრი; არც ის მაგონდება, ვინმეს, ჩემთვის ნაცნობს, იქაური არქივისა (ის კი მთელ ოფიციალურ-საბჭოურ ინფორმაციას ინახავდა) ან — როგორც ამბობენ, ძალზე მდიდარი, — ბიბლიოთეკისთვის მიეკითხოს. იმიტომ ხომ არა, რომ ათასგვარ მაშინდელ ბრძანებულებებსა და სტატისტიკას ბევრი არაფერი დაეჯერებოდა[24], ხოლო წიგნების მეტი წილი, თურმე, 1930-1940-იანი წლების დახვრეტილ-გადასახლებულთა ნაქონი იყო[25]? ზემოთ

[24] მათ სანდოობაზე, ვფიქრობ, ასეთი ამბავიც მეტყველებს: 1978 წელს ბ-ნ ლ. რჩეულიშვილთან ერთად ბორჯომის ხეობაში ვიყავით შუასაუკუნოვანი ნასახლარ-ნასაყდრალების დასათვალიერებლად. სხვებთან ერთად, სოფ. მზეთამზის მახლობლად ერთი ნასოფლარი გვქონდა სანახავი; მის მისაგნებად, მეგზური მოვიკითხეთ. ვიდრე ის საიდანღაც მოვიდოდა, სოფლის ერთ-ერთმა თავკაცმა (მგონი, კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ) შინ შეგვიპატიჟა. ბ-მა ლეომ, როგორც სჩვეოდა, საუბარი გაუბა, საქმეები როგორ მიდისო, ჰკითხა. პასუხად მასპინძელმა, სრულიად მშვიდად გვაუწყა — არაფერი გვიჭირს, მხოლოდ, ამდენი პაპანაქების გამო, თივის გეგმის შესრულება (მოგეხსენებათ, წინასწარ იყო დაგეგმილი, რა და რამდენი უნდა მოეწიათ საბჭოეთის მცხოვრებთ) გაგვიჭირდება, მაგრამ ამასაც მოევლებაო; ახლა ვთიბავთ, შესანახად დავაწყობთ, მერე კი სკოლაში სწავლა როგორც კი დაიწყება, ბავშვებს შევგზავნით, გამოვაზიდინებთ და ხელმეორედ ჩავაბარებთო.... ამის მომსმენს, მიადვილდებოდა დაჯერება გაგონილისა, კვერცხს რამდენიმეგზის აბარებენ, ყიდულობენ და ხელახლა აბარებენო, ან წველადობის მაჩვენებლის გასაზრდელად, რძეს წყალს უმატებენ და უმატებენო.....

[25] ეს განსვენებული ბ-ნი ედიშერ გიორგაძისგან მსმენია — მისი მეუღლე, ქ-ნი ბელა დემეტრაძე იქ ბიბლიოთეკარად მუშაობდა. წიგნებს რომ ართმევდნენ, სხვაფრივაც ვიცი — 1930-იან წლებში ბინაში (ახლანდელი მ. ზანდუკელისა და კ. მაყაშვილის ქუჩების კუთხეზე), სადაც მამაჩემის ოჯახი „იდგა“, ბევრი თანამოსახლე გაჩნდა, მათ შორის ჩვენში „საწარმოო ხელოვნების“ თეორეტიკოსი, როგორც ყვებოდნენ, ძალიან კეთილი და გულჩვილი ადამიანი, ბ-ნი (არა — „ამხანაგი“, უთუოდ!) ალექსანდრე დუდუჩავა. 1937-ში

გამოჩნდა, „იმელის“ არქიტექტურაზე რა აზრისა იყვნენ ქართველი ხელოვნებათმცოდნეები — აი „შინაურ“ საუბრებში კი მას ძვირად თუ ახსენებდა ვინმე, თუ მაინცადამაინც, რელიეფებზე, მეტადრე თ. აბაკელიას ფრიზზე ისაუბრებდნენ ან, კიდევ, უჩა ჯაფარიძის პანოებზე, რომელთაც ბევრ წიგნში ნახავდით, არკი უთქვამს ვინმეს, წავიდეთ, ვნახოთო.... ან განა ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილის ზემომოყვანილი მოსაზრება ნიშნეული არაა? სხვა ყველაფერთან ერთად, ის გვიჩვენებს, რა მიმართულება ჰქონდა მაშინდელ (1970-იანი წლების) განსჯას — ახლად ამოყვანილ ფოსტას „ივერიასთან“ თუ, ზოგადად, რუსთაველის გამზირის განაშენიანებასთან მიმართებით გაინიხილავდნენ და არავის აღელვებდა „იმელის“ შენობის — იმავ ანალიზში უთქმელად ნაგულისხმევი, — „დაკნინება“. უფრო უცნაურია, იგი რომ არც კომუნისტ — ხელისუფალთ ადარდებდა. შესაძლოა, ეს შენობათა თუ გამოსახულებათა სიმბოლური ღირებულების შეგნების თანდათან „გამოფიტვას“ მიგვანიშნებდეს — მან, ჩემის აზრით, მაშინ იჩინა თავი, როდესაც ვასილ მჟავანაძე დათანხმდა სასტუმრო „ივერია“ ჩვენი დედაქალაქის მთავარი ვერტიკალი ყოფილიყო (გეგონება, თბილისი საზღვაო ან სამთო კურორტიაო!); შემდგომ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა, ედუარდ შევარდნაძემ მის წინ ქვეყნის „მთავარი მოედანი“ ისურვა, 15-იოდ წლით გვიან კი მანვე, უკვე პრეზიდენტმა, ხელი შეუწყო ერთს ჩვენს დიდნიჭიერ მოქანდაკეთაგანს სასტუმროს სადარბაზოს, ტრანსპორტის გაჩერებასა და მიწისქვეშა გადასასვლელს შუა წმ. მეფე დავით IV აღმაშენებლის ძეგლი დაედგა...

ასე იყო თუ ისე, იმა თუ ამ მიზეზით, ნასწავლ თუ ნასწავლობის მჩემებელ ქართველობას ა. შჩუსევის ნაგებობა, მისი ბედითურთ, გულთან დიდად არ მიჰქონდა. კი ამბობს გონებამახვილად ქ-ნი თამარ ნუცუბიძე — ერთ დამსახურებას, აქაურ სხდომათა დარბაზში შალვა ნუცუბიძის თეორიაზე დისკუსია რომ გაიმართა, ხომ ვერ ჩამოართმევო, — მაგრამ ამან შენობას ქართული საზოგადოებრიობის თვალში, ვერაფერი უშველა. ეს კი არა და, ბევრს გაუგონია ვისიმე თქმული: ეს — ფილოსოფიის ინსტიტუტი არისო? თუმცა კი, ვის არ სცოდნია, აქ, მარჯვენა ფრთაში რომ შეყუჟულიყო ბოლო დრომდე, ერთი ყველაზე „დისიდენტური“ ქართული სამეცნიერო დაწესებულება? აშკარაა ხსენებითაც არ გვინდოდა ჩვენებურსა და საჩვენოს ამ უცხოსა და განაპირებულთან საერთო ჰქონოდა რამე. სადარდებლად „იმელის“ ხვედრი პირველად, ასე მგონია 1991 წელს გაგვიხდა, მაშინ სწორედ, ი. ნიკოლაძის ჰორელიეფები რომ ნადგურდებოდა — შეგვაშფოთა განუსჯელობამ, აგრესიის უმართაობამ, ხელისუფლების ჩაურევლობამ[26].... კაცმა რომ თქვას, რა გაგვიკვირდა —

ის დააპატიმრეს და, როგორც მიყვებოდა ჩვენების სხვა მეზობელყოფილი, ქ-ნი პოლინა ლუხავა, 20-30 წლის განმავლობაში გაუნელებელი შეძრწუნებით, როგორც კი წაიყვანეს, სახლს საბარგო მანქანა მოაყენეს და პირდაპირ ფანჯრიდან, მეორე სართულიდან შეშასავით ყრიდნენო ძარაზე წიგნებს — სხვებზე მეტად მას Брокгауз-Эфрон -ის გამოცემების სქელყდიან-სქელტანიანი ტომები დაამახსოვრდა....

[26] „ხატმებრძოლეებს“ ბოლომდე ერთი ჰორელიეფიც არ ჩამოენგრიათ, როდესაც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მაშინდელი ახალგაზრდა თანამშრომლები (ცხადლივ მახსოვს ნიკ. ვაჩეიშვილის აღშფოთება), წუხილის შესატყობინებლად და ხელისუფლების განზრახვის გასაგებად კულტურის სამინისტროს (ის რამდენიმე წელია, რაც ე.წ. „მელიქ-ღაზარიანცის“ სახლში დაბინავებულიყო) მივადექით. მინისტრი, ბ-ნი ედმუნდ კალანდაძე არ დაგვხვდა და მისმა მოადგილემ ბ-მა გიორგი ანთაძემ მიგვიღო. მისი სიტყვისაებრ, ბ-ნი ედმუნდი ისე აღელდა, რომ შეუძლოდ შეიქნა, აქეთაც გვკითხა, ვის უნდა მივმართოთო და ა.შ. ცხადად დავინახეთ: მთავრობა დაბნეული იყო და განზე დადგომა არჩია. მაშინ ამან ძალიან გაგვაჯავრა, ახლა კი ვფიქრობ, ხელისუფლება ვითარებას ჩვენზე უკეთ ხედავდა — შარშანწინლა შევიტყვე (რასაკვირველია, საკუთარი დაუკვირვებლობით) 1991 წელს „ოპოზიციური“ პოლიტიკოსები (იმდროინდელი ეროვნულ-დემოკრატები და ა.შ.) ზ. გამსახურდიას „ღალატად“ თურმე, იმას უთვლიდნენ, რაც მე იმ დროსაც მეჩვენებოდა და დღესაც მეჩვენება მის ერთ ყველაზე სწორ პოლიტიკურ ნაბიჯთაგანად — მოსკოვის ე.წ. „აგვისტოს პუტჩის“ პასუხად საქართველოს ნეიტრალიტეტის (შეფასების მხრივ) გამოცხადება და ეროვნული გვარდიის შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაქვემდებარებაში გადაყვანა. არ მესმის, რა უნდა იმის მიხვედრას, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში უდიდესი საფრთხის წინ დადგებოდა — გარშემო ხომ ყველგან რუსული ნაწილები იდგა! — ეს ქვეგანაყოფებიცა და თვით ქართული სახელმწიფოებრიობაც. არადა, საწინააღმდეგო შეხედულება იმდენად ფესვგადგმულია, რომ რევაზ გაჩეჩილაძის დიდტანიანსა და საფუძვლიან წიგნში *„საქართველო მსოფლიო კონტექსტში. XX და XXI საუკუნეების პოლიტიკური ცხოვრების ძირითადი მომენტები“* (თბ., 2013), სადაც, მთლიანობაში სავსებით მისაღები გეზისასა და უამრავი დამაჯერებელი დასკვნა-დებულებისას, ცალკეული უზუსტობანიც გაიპარა და ზოგიერთი სადაო საკითხიც არის, ეს ამბავი ორგზისაა ნახსენები. ჯერ ვკითხულობთ: ზ. გამსახურდიაო „საბჭოთა გენერლებს დაპირდა ქართული გვარდიის ფუნქციის შეცვლას, რაც მის დაშლას ნიშნავდა (რატომ?დ.თ.) (გვ.510); და კვლავ: „...საბჭოთა გენერლების მოთხოვნის პასუხად გამსახურდიამ მისივე ინიციატივით

ერთი წელი ილეოდა უკვე მას აქეთ, რაც დღევანდელ თავისუფლების მოედანზე კვარცხლბეკიდან გადმოაგდეს ვ. ლენინის ძეგლი. თავად მე ეს ტელეეკრანზე ვნახე და ვერ დავიბრალებ, გული ამიჩქროლდა-მეთქი; ერთი კი იყო: როდესაც ღამეურ ბინდბუნდში ქვაფენილზე გაგორდა „დიდი ბელადის“ თავი, რაღაც უცნაური ვიგრძენი, თითქოს იმგვარისავე ქმედების თანამგრძნობ-თანამონაწილე ვყოფილიყავ, როგორსაც თავად ბოლშევიკები ჩადიოდნენ. კიდევ უფრო მძაფრი იყო ეს შეგრძნება ცოტა ხნით ადრე, როდესაც ჩვენს ინსტიტუტში მიმავალს (ის ჯერაც ერეკლე II-ის მოედანზე იმყოფებოდა), ნ. ბარათაშვილის ქუჩაზე ჩამიარა სატვირთო მანქანამ, რომელზედაც სერგო ორჯონიკიძის ქანდაკება იყო დამხობილი. არც გამოსახულება იყო ჩემთვის მისაღები და არც, მით უმეტეს, გამოსახული — და მაინც, ამ წაქცეულ, ნაირფერი საღებავებით გათხვრილ (მაცხოვრებლები ასხამდნენ ნაცხრააპრილევს) ფიგურას და მის თანმხლებად ძარაზე ამაყად ყელმოღერებულ ახალგაზრდა ვაჟებს რომ შევხედე, შემეზიზღასავით, თითქოს წაქცეული კაცის აბუჩად აგდების მომსწრე გავხდიო. და განა მარტო ეს ორი მოიხსნა და გაუჩინარდა (ამბობდნენ, ლითონის რაც იყო გადაადნესო) — ყველაზე ადრე, მგონი, „მშრომელების“ ზორბა ქანდაკებები მთავრობის სახლის კიბის ბაქანზე, მერე და მერე — სხვებიც. 1990 წლის შემოდგომიდან მოყოლებული, ჩემს სანაცნობო — საახლობლოში ბევრჯერ გვიმსჯელია, როგორ უნდა მოვეპყრათ საბჭოეთის „გმირების“ ძეგლებს და პირადად მე ჭკუაში ყველაზე მეტად ლევან ჭოლოშვილის მოსაზრება დამიჯდა — შევაგროვოთ ეს ყველაფერი და ცალკე მუზეუმი გავხსნათო. დღეს თვალსაჩინოა, როგორ მოიგეს იქ, სადაც ასე მოიქცნენ — ბალტიისპირეთში, აღმოსავლეთ ევროპაში, თურმე მოსკოვშიც. ამ, უკეთეს შემთხვევაში — ნაძალადევ, უარესში კი უგვან „მონუმენტებზე“ უკეთ ვერც რა გაათვალსაჩინოებს, რას წარმოადგენს განხორციელებული „სოციალიზმი“. მაგრამ, როგორც ყოველთვის, იქამდეც და მერეც[27], იმხანადაც ვერავის გავაგონეთ და შევასმინეთ რა, და პირველად ასე, გაუნადგურებლად ორიოდ წლის წინათღა მოიხსნა ი. სტალინის ძეგლი გორში.

აქ კი, მოდით, ისიც ვიკითხოთ, ან რას ვემართლებოდით, ან რის გამო ვიცავდით ბრინჯაოს თუ ქვის ნაქანდაკევს.

არავისთვისაა საიდუმლო: ხელისუფლების, მით უფრო საზოგადოების მოწყობის მკვეთრ ცვლილებებს წინამორბედის განმასახიერებელ სახებათა და თვით ნაგებობათა მოსპობა სდევს თან. იტყვიან, ასეთნაირად წარსულს იშორებენ, ცხოვრებას თითქოსდა „თავიდან იწყებენ“-ო. ხელთ რიგიანი ბრიტანული წიგნიც კი მაქვს, სახელწოდებით „ნგრევა მეხსიერებისა, არქიტექტურა ომისას“[28]; არის ცდა, ბევრი თვალსაზრისით მართებული, ამ კუთხით ჩვენი ქვეყნის არსებობის ბოლო ოცწლეულიც დავინახოთ[29]. უეჭველად, მტრად მიჩნეული ხალხის ნამყოს გაქრობის, მეტიც, მისი წართმევის მეტს არაფერს უნდა ისახავდეს მიზნად, მაგ., 1991 წელს ხორვატულ-სლოვენურ ვუკოვარში საქალაქო და ისტორიული მუზეუმების დანგრევა და ჭურვებით ელტცის სასახლის დაზიანება, სადაც ხორვატიის ხელოვნების ნიმუშები ინახებოდა,

შექმნილი საქართველოს ეროვნული გვარდია შინაგან საქმეთა სამინისტროს ერთ-ერთ ნაწილად გამოაცხადა, ფაქტობრივად გააუქმა ის (?! დ.თ.).“ (გვ. 543).

[27] ბოლო ხანს გაჩნდა მომსწრეთათვის გამაოგნებელი „თეორია“, ვითომც ე.წ. „ინტელიგენცია“ საბჭოთა დროს „პრივილეგირებული ფენა“ ყოფილიყოს. საკმარისია გავიხსენოთ საბჭოური განსაზღვრება „ინტელიგენციისა“, როგორც კლასთაშორისი სოციალური შუალედური შრისა, რომელიც მუდამ მერყეობს — მარქსისტული ტერმინოლოგიით! — „მჩაგვრელთა“ და „ჩაგრულთა“ შორის და მუშათა კლასის მხრიდან ზედამხედველობა სჭირდება, რათა საბოლოოდ „ბურჟუაზიისკენ“ არ გადაიხაროს, რომ ნათელი გახდეს ამ თვალსაზრისის ფაქტობრივი სიყალბე. „გონებრივი“ თუ „შემოქმედებითი“ ხელობების ადამიანები „საბჭოებს“ სჭირდებოდა — რათა ჰქონოდათ იარაღი, რათა მათთვის ემკურნალათ, რათა გაერთოთ და მსოფლიოს პირისპირ „კულტურის აყვავების“ სურათი წარმომდგარიყო. მათი პროპაგანდის მიღმაც უნდა ყოფილიყო რაღაც რეალური ცოდნა — აქედან ჰუმანიტარული მეცნიერების არსებობა. საბჭოთა კავშირში იყო რაღაც — არც თუ დიდი, — რაოდენობა პრივილეგირებულ მეცნიერთა და ხელოვანთა, რომელთაგან ზოგიერთი უბრალოდ მედროვე იყო, ზოგიერთი უცხოეთისთვის გამოსაჩენი, ზოგიერთიც ფულის შემომტანი — მაგ., მუსიკოსები, რომელთა გასამრჯელოს 2/3 სახელმწიფოს მიჰქონდა; მაგრამ ისინიც მუდამ გრძნობდნენ მათ თავს ზემოთ მუდამ აღმართულ მახვილს.

[28] R. Bevan, *The Destruction of Memory. Architecture at War*, London, 2007.

[29] D. Chigolashvili, *Forgetting Trough Simbolic Objects in the Post-Soviet Areas* (ხელნაწერი). მსგავსი შინაარსის მოხსენება წაიკითხა. ავტორმა II.VI. 2013. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნული ცენტრის სემინარზე.

სარაევოში კი ეროვნული ბიბლიოთეკისა და აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის მოსპობა[30], ან XV-XVI საუკუნეში ჩინელების მიერ შეძლებისგვარად ყველა ვიეტნამური ნაწერის დაწვა; მიუღებელი პირისა თუ საზოგადოებრივი ჯგუფის ხსოვნის ამოშანთვის ცდის საქრესტომატიო მაგალითებია, თუნდაც, ეხნატონის სახელის ყველგან და ყველაფერზე ამოკოდვა, ჩამოგდებული იმპერატორის ხატებათა წაშლა-დამსხვრევა რომის იმპერიაში, ბასტილიის ძველისძველი ციხე-დარბაზის მიწის პირამდე მონგრევა ფრანგი „სანკულოტების“ მიერ. ასეთი შემთხვევები ჩვენშიც ყოფილა — ასე, ყვებოდნენ, თითქოს მაჰმადიანთა ბატონობის კვალის წარხოცა მოჰქონდა მავანს თბილისში, 1940-იან წლებში, მეტეხის ხიდთან, ე.წ. „ცისფერი მიზგითის“ აღების მიზეზად. ისტორიის „გასწორების“ მსგავსივე მცდელობა უნდა იყოს 1960-იან წლებში მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარში წმ. ვახტანგ გორგასლის, ერეკლე II-სა და გიორგი XII-ის საფლავის ძეგლთა ახლით გამოცვლა თუ არაერთგზის გამეორებული წინადადება — მოდით, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მოღვაწენი ლიონვილიდან თბილისს გადმოვასვენოთო. მართლაც ისე გამოდის, სინამდვილეში მომხდარის ჩვენთვის მოსაწონად გადასხვაფერებას ვლამობდეთ — ცუდად გვხვდება თვალს ლეგენდად ქცეული ვახტანგ მეფის საფლავს სადა ფილა რომ მონიშნავს, რომ ქართლ-კახეთის უკანასკნელ მეფეთა ტაგრუცებს რუსულ-ქართული ანდა 1918 წელს ჩვენი აღდგენილი სახელმწიფოს საფრანგეთში გადახვეწილ მესაძირკვლე-დამცველთა ქართულ-ფრანგული წარწერები. არადა, ვითომ ასე ვიგებთ რასმე? ჩემის განსჯით, გაყვითლებულ-დაბზარული მარმარილო განუზომლად უფრო ნათლად სახავდა წმ. ვახტანგ გორგასლის მწარე აღსასრულს, ხოლო ქართ-კახეთის ხელმწიფეთა რუსის მთავარმართებლისგან მოძღვნილი საფლავის „სამკაული“ ქართული სამეფოების აღსასრულს, ვიდრე შავი ლოდები, მათზე ეკლესიისთვის შეუფერებელი ხმლებითა და ფარებით; ან არ გეჩვენებათ, რომ ნოე ჟორდანიას ან სპირიდონ კედიას განსასვენებელთა რომელიმე ჩვენებურ „პანთეონში“ გამართვა გააფერმკრთალებს მათ — და მთელი ჩვენი ქვეყნის! — ტრაგედიას? საერთოდაც, არცთუ აზრიანია გარდასულის „გალამაზება“ — რამდენიც უნდა მოისიბრძნონ ფანტასტებმა „დროის მანქანები“ და „პარალელური სინამდვილეები“, რაც იყო — იყო და თუ მას თვალს არ გაუსწორებ, დღეს და ხვალ წაიბორძიკებ ან წაიქცევი კიდეც.

ოღონდ ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა: ჩავლილს აქვს თვისება აწმყო-მყოფადზეც იმოქმედოს, პიროვნებანი და მათი საქმენი შეიძლება საკმაოდ დიდხანს დარჩნენ „შემდგომთა თვისთა“ ფიქრისა და გრძნობის, მათი მისწრაფებების თანაგანმსაზღვრელი თუ მასიმბოლოებელი. ამის ძალით ისინი, როგორც დღეს იტყვიან, თვითიდენტიფიკაციის ნიშნებად გვევლინება, რომელნიც გაუცნობიერებლადაც ქმედებს და ამიტომ შეიძლება ფრიად სახიფათო იყოს. ასე, უამრავმა მოზარდმა, მკერდზე ერნესტო ჩე გევარას პორტრეტს რომ იმშვენებს, სულაც არ იცის, ვინ იყო ეს ფსევდო-რომანტიკული ტერორისტი. არკი მეეჭვება, რომ „ჩე“-ს ძახილი და მისი სახელით ერთობის განცდა, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად მძიმე შედეგს გამოიღებს. ამდენადვე, ნაშენი და ქანდაკებული, რასაც ვიწყნარებთ, მოწმობს ჩვენზე, იმაზე, რანი ვართ ან გვსურს ვიყოთ. რასაკვირველია, ნეფერტიტის თავის ან აშურბანიპალის ნადირობის რელიეფის ასლი თუ გვაქვს შინ, ეს მარტოოდენ ჩვენს ესთეტიკურ მიდრეკილებებს ასურათებს. მაგრამ უკვე გამოსაჩენად ჩამოკიდებული პორტრეტი ნაპოლეონ ბუონოპარტესი მანიშნი უნდა იყოს — სავარაუდოდ, ძლიერი, თვითრჯული პიროვნების თაყვანებისა; შემთხვევითია, აბა, პარიზში, სადაც რობესპიერს და დანტონს ქუჩები არგუნეს, ნაპოლეონის ქანდაკება რომ დააბრუნეს ვანდომის სვეტზე, ხოლო არავინ იზრუნა ლუი XIV-ს ან ლუი XV-ს ძეგლები აღედგინა? „ჩვენი“ სახებების მოკრძალების და „სხვისის“ მოცილება — არიდების მოსურვება ყოველთვის „შიშვლად“ როდი გამოგვიჩნდება — ის, შეიძლება, მაგ., „კულტურის მიღწევების“ დაცვად შეიმოსოს — თავად დამცველისთვის შეუმჩნევლადაც. ყოველთვის მაკვირვებდა, რატომ დატოვეს ბოლშევიკებმა ს.პეტერბურგ-ლენინგრადში თავთავიანთ ადგილებზე პეტრე

[30] R. Bevan, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 34-38; აღსანიშნავია, რომ ავტორი არ აჰყვა მიღებულ ანტი-სერბულ განწყობილებას და ობიექტურად დახატა იუგოსლავიის დაშლის თანმდევ ომებში ყველა მონაწილის „საქმენი საგმირონი“.

I-ის, ეკატერინე-II-სა და ნიკოლოზ I-ის ძეგლები, ალექსანდრე III-სა კი რუსული მუზეუმის ეზოში „გამოამწყვდიეს“ — ისიც, ალბათ, იმის გამო, იგი ამ მეფეზე კარიკატურად რომ მონათლეს გახსნის დღიდან. ახლაღა მივხვდი: სამივე იმპერიის, რუსული „დერჟავის“ განმამტკიცებელია, მას კი „წითელი“ ხელისუფალნი უკიდურეს რუს მონარქისტებზე არანაკლებ დაჰფოფინებდნენ. სხვა მაგალითად შემდეგი შემიძლია მოვიყვანო: გ. ჩუბინაშვილის ქაღალდებში არის თხზულება „განწირულის ხსოვნას“ (Памяти обреченного) — მიმართვა თბილისის ქალაქის ხელისუფალთადმი, რომელთაც თავადი მიხ. ვორონცოვის ძეგლის მოხსნა გადაეწყვიტათ. ბ-ნი გიორგი წერს, რომ ამ მხატვრულად ღირებული მონუმენტის განადგურება არ შეიძლება და, ჩანს, მას მოუსმინეს კიდეც (ძეგლი 1922 წელს, უკვე საბჭოთა ხელისუფლებამ აიღო)[31]. რაღა თქმა უნდა, გ. ჩუბინაშვილი სავსებით გულწრფელად მოქმედებდა, მაგრამ იმხანად (1930-ანი წწ-თვის მისი შეხედულება უკვე სხვაა) იგი იზიარებდა ქართული საზოგადოების (მათ შორის — აკაკი წერეთლის!) ერთი ნაწილის აზრს, რუსთა ეს მოხელე ჩვენი მეგობარი და კეთილისმყოფელი არისო.

სწორედ სახვით თუ ნაგებ სახებათა ღია თუ ფარული ქმედითობა გვაშინებდა 1990-1991 წლებში და კვლავაც აშინებს იმათ, ვისაც საბჭოური არაფერი ეთავისება და საბჭოთა ხანის დანატოვარშიც ფასეული სხვა, უნივერსალურ და ეროვნულ (ესეც ხომ საყოველთაოა, ამა თუ იმ პირობებში იერმიცემული) ღირებულებებზე დამყარებული გონებრივი თუ მხატვრული შემოქმედება მიაჩნია. ვთვლიდით — შეგახსენებთ, ჩემს თვალთახედვის არეში მყოფსა და მყოფთა შესახებ გელაპარაკებით! — რომ საქართველოს ქალაქ-დაბა-სოფლების საკვანძო წერტილებში თვალს ნასაბჭოთარი არა უნდა ეფეთებოდეს რა. ამის გამო, საფუძველში საბჭოთა ხანის „იდეური“ ხატებების მოშორების საწინააღმდეგო ვერაფერი გვექნებოდა. თუმცა ჩვენთვის ეს სამარცხვინო ნამყოს მოშლა კი არ ყოფილა, თუ გნებავთ, მაიდენტიფიცირებლად თავსმოხვეული, დაძალებული უცხოს უკუგდება — გვწადდა ვერვის მოჩვენებოდა, შინაურსა თუ სხვაგნით მოსულს, ლენინები, კიროვები, ორჯონიკიძეები და მისთანანი ქვეყნის სახეს აყალიბებენო. მეორე მხრივ, გვაკრთობდა ჩვენი სამშობლოს უკიდურესად ძნელად გასაყალბებელი „სახვითი მატიანის“, ასევე მხატვრულად მეტნაკლებად ხარისხიანი ნაწარმოებების დაკარგვის შესაძლებლობაც. თუ ცალკე მდგომ ქანდაკებათა „მოვლა“, როგორც დავინახეთ, თეორიულად მაინც — ძნელი არ უნდა ყოფილიყო, ასე ადვილი არც ყოფილა და არც ახლა არის „არქიტექტურული პლასტიკის“, ნაგებობების ნაწილად შექმნილი რელიეფების და თავად შენობათა სიმბოლურ-შინაარსობრივი „უვნებელყოფა“. არათანმიმდევრულობად რომ არ ჩამეთვალოს კიდევ ერთხელ განვმარტავ — „სიყრუვე“ ხილულის ღირებულებითი საზრისების მიმართ სულაც არ ნიშნავს მათი ზემოქმედების შეწყვეტას, პირიქით, გაუთვალისწინებელნი და შეუნიშნავნი, ისინი უფრო საშიშიც კი შეიძლება გახდეს. საგულისხმოა, რა წინააღმდეგობა შეხვდა სამიოდ წლის წინ კანონპროექტს საბჭოთა სიმბოლიკის მოცილების შესახებ — როგორ ფიქრობთ, შემთხვევითობაა მისი ქომაგნი ახდილი ან ფარული „მემარცხენეები“ რომ არიან და რომ თანადროულად ძალას იკრებდა — და იკრებს ახლაც! — „საბჭოური სამოთხის“ იდეა, რომელსაც მშობლები, რაც ძალა და ღონე აქვთ, შეაგონებენ ჩვენს ახალგაზრდობას? ერთიც კია: ამ კანონპროექტში ჩადებული იყო მხატვრული ღირსების მქონე ნახელავის „დანდობა“ და, სულ ნამდვილად, რამდენიმე დანაკარგი უკვე გვაქვს: მაგ., არჩილ ქურდიანის დიდუბის ხიდიდან აბსტრაქტულ სკულპტურას მიმსგავსებული უროსა და ნამგლის მოხსნამ, ეჭვს გარეშეა, აზარალა ეს ნაგებობაც და გარემომცველი უბანიც. ხოდა, რა ვქნათ, დავყაბულდეთ, რომ ჩვენი ნაშენი გარემო ისეთ რასმე „ქადაგებდეს“, რაც მასში მოსახლეთა — ახლა კი გაირკვა, მათ უმცირესობის უმცირესობასღა, — სულისკვეთებასაა აცდენილი? იმ დროს, თუმცა კი, გვეგონა, აქაც მარტივი ჩანაცვლებით გავიდოდით ფონს — იმავ „იმელის“ ჰორელიეფებს ამოვიღებდით, იმ ჩვენს წარმოსახულ მუზეუმში მოვათავსებდით, მის ნაცვლად კი რამ სხვას ჩავდგამდით (მე თვითონ, რატომღაც, რაღაც მოყავისფრო-მომწვანო კერამიკული პანო დამიდგებოდა ხოლმე თვალწინ). ახლა ეს ასე მარტივი აღარ მეჩვენება. არაფერი დაგვიშლის იმავ დიდუბის ხიდს რამ ოდინდელის

[31] ბ. ქუთათელაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 19 და 33.

ფარდი მოცულობები შევუფარდოთ; შეიძლება არ ვაწვალოთ გალ. ტაბიძის ხიდის მოაჯირი — მასზე ქ-მა მაია მანიამ მიმითითა, — „საბჭოთა საქართველოს“ გერბი აქ იმდენად „გაჩუქურთმებულია“, რომ, ვეჭვობ, ჰერალდიკოსის მეტმა ის ბევრმა დაინახოს[32]. „რიგითი“ ნაგებობის ფასადსა თუ ინტერიერში ფასეულობას მოკლებულ ნიშან-გამოსახულებათა სხვით შეცვლაც არ უნდა იყოს დიდი ბედენა — თუ ის გამომსახველობითად „ნეიტრალურია“, სახებათა გამოცვლით თვით იგი არ იცვლება, სიმბოლურად მინიშნებული გინდა ის და გინდა ეს საზრისი მისთვის გარეგნულ-დამატებითია, თვით მასზე ვერაფრის მთქმელი. აი, მაშინ კი რა გავაწყოთ, როდესაც შენობა, „იმელივით“, თავადაცაა გამომსახველი და, სავარაუდოდ, მხატვრულად ღირებული ნაგებობების ნაწილი მაინც ასეთი იქნება — მათი დანგრევა მოვითხოვოთ? — ასეთი აზრი გამოითქმოდა ჩვენს წრეში „თბილისის ომის“ დროს ამობუგულ „მთავრობის სახლზე“. და, უნდა ვთქვა, რომ მე თვითონ მისი გამაბათილებელი საბუთიანობა არ მომეპოვებოდა, თუმც გადაჭრით მხარიც ვერ დავუჭირე. „იმელის“ მიმართ ასეთი მოთხოვნა არ გამიგონია, მის დამცველთა მგზნებარებას აყოლა კი გამიჭირდა, მით უმეტეს მას მერე, რაც გამოირკვა, რომ მისი ტალანის მარმარილოთი მოსაპირკეთებლად დარბეული სასაფლაოების პირშექცეული წარწერიანი ფილებია გამოყენებული — ცხადია, არქიტექტორები და არქიტექტურა აქ არაფერ შუაშია, მის დამკვეთთა დამანგრეველი, ყოვლისწამბილწავი მუხტი კი ამით შესანიშნავად აშკარავდება. გვირჩევენ, დღეისდღეს შემაწუხებელ ნაქნარს სხვა დანიშნულება მიანიჭეთო. ისევ და ისევ — „ისე რა“ შენობების ამგვარად „გადმორჯულებას“ წინ არაფერი უდგას, უვარგისებს კი — ასეთია ჩემთვის, მაგ., ტექნიკური უნივერსიტეტის, „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ გვერდით მდგომი კორპუსი, — ერთხელაც იქნება, გავიმეტებთ. საქმე ისაა, ღირებულთ რა მოვუხერხოთ — იმავ „იმელმა“ სხვათა შორის, ახალი ფუნქციები ვერ „შეიფერა“ და, საგულვებელია, სხვასაც ვერ „მოირგებდა“; ასე, ერთი-ორჯერ დააპირეს ის ჩვენი ისტორიული ხელნაწერების საცავად ექციათ, ყოველ ჯერზე ეს არ გამოსულა და ამდენჯერვე (საკუთარი თავისთვისაც კი უთქმელად!) შვება მიგრძვნია, რადგან ჩემი განცდით, მას ვერც ძველი ოთხთავები „გაეკარებოდა“, ვერც ჩვენი მეფეების სიგელ-გუჯრები და ვერც მწერალ-მოღვაწეთა თხზულებები.... ასევე ვერ მიმდის გული „მთავრობის სახლ“ = პარლამენტში ხელოვნების მუზეუმის „შესახლებაზეც“. ჩვენ ვნახეთ, ამასთან, რომ შეიძლება „იმელის“ ფორმათამეტყველების „დაცხრობა“ თუ „დაწევა“ — ამისთვის კიდევ უნდა დავამცროთ მისი მასშტაბურობა. მაგრამ თუ ასეა, რაღაცნაირი ფარისევლობა გამოგვდის — თუ პირდაპირი „თხრობა“ აღვუკვეთეთ და ახლა ზემოქმედების უნარსაც ჩამოვართმევთ, მისი არსებობა ჩვენი „ცივილიზებულობის“ დასტურადღა გვნდომებია. იქნებ, მაშინ, ისეთი რამ „დავავალოთ“, რაც არც მის არსებას დათრგუნავს და ჩვენთვისაც სარგო იქნება — გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნულ ცენტრში უკვე თქმულა, მოდით იქ „საბჭოური ოფიციოზის“ ხელოვნების გამოფენა მოვათავსოდო. და მართლაც, რატომაც არა? ან ეგების, აქ „ოკუპაციის მუზეუმი“ განთავსდეს, თავისი ჯერაც ვერშემდგარი კვლევითი უჯრედიდურთ? აი მაშინ კი სრულად გაცხადდება არქიტექტურის პათოსიანობის არსება და სახელი დაერქმევა მასში ჩაბუდებულ სიძლიერეს — და ვინ იცის, იქნებ ეს იყო კიდეც ა. შჩუსევის და ნიკ. ნორდმანნ-სეეროვის ფარული ნატვრა?

რა ვქნათ, რომ საუბედუროდა, თუ საბედნიეროდაც, ამას ჩვენ არავინ დაგვეკითხება...

[32] ასევე „უხიფათო“ მეგონა თ. აბაკელიას ფრიზის „ბელადებიც“ — ჟანრულ გამოსახულებებს შორის მოქცეულნი, ისინი თავისუფლად შეიძლებოდა მწერლებად თუ სწავლულებად მიეჩნიათ, მით უმეტეს, რომ „პოსტ-საბჭოთა“ თაობები, წინათაგან განსხვავებით, მათ ვერც ცნობენ. ქ-ნ თამილა მგალობლიშვილისგან ასეთი რამ მაქვს გაგონილი: მას მოუწია, პალესტინაში ექსპედიციაში მყოფს, რამდენიმე ხანი კიბუცში ეცხოვრა; ამ დროს იქ პოლონელი მოსწავლეების ჯგუფი ჩაუყვანიათ; მასპინძლებმა გადაწყვიტეს, მათთვის კომპიუტერში რაღაც ეჩვენებინათ და აღმოჩნდა, რომ თავის ინტერნეტულ ნიშნად მათ კარლ მარქსის პორტრეტი შეურჩევიათ — ქ-ნი თამილა აღშფოთდა, პოლონელ მოზარდებს კი არაფერი შეეტყოთ, ვერც მიხვდნენ, ეს თმა-წვერგაბურძგნული ბერიკაცი ვინაა..... „ნაპორტრეტალი“ თეთრი ოთხკუთხედები კი მართლაც ისე „მუშაობს“, როგორც სოციოლოგები ამბობენ — აღარარსებულისადმი ცნობისწადილს აღძრავენ, ალბათ, მისადმი თანაგრძნობასაც აღვივებენ.....

DIMITRI TUMANISHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian
Art History and Heritage Preservation

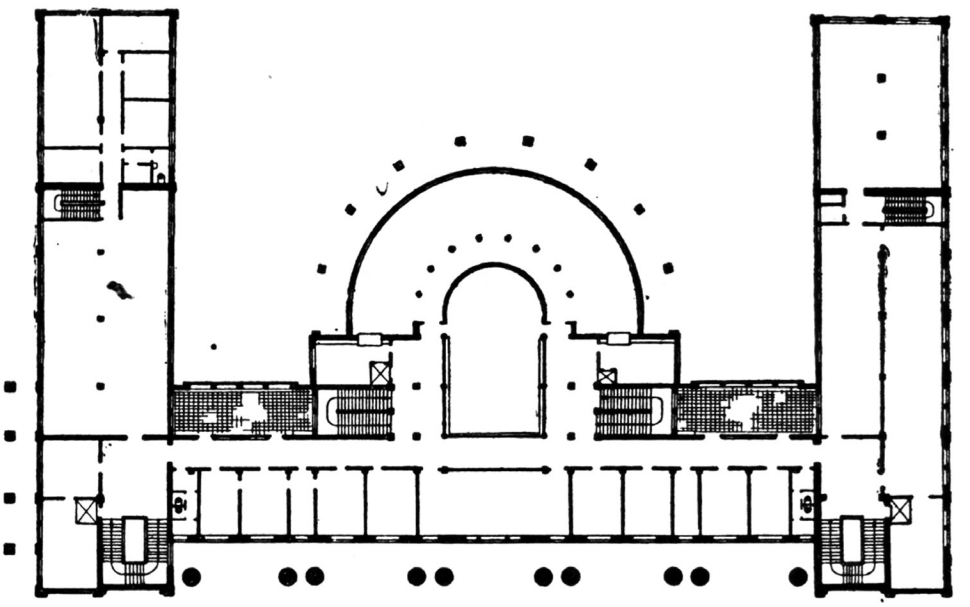
Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ONCE AGAIN CONCERNING THE "DIFFICULT HERITAGE"

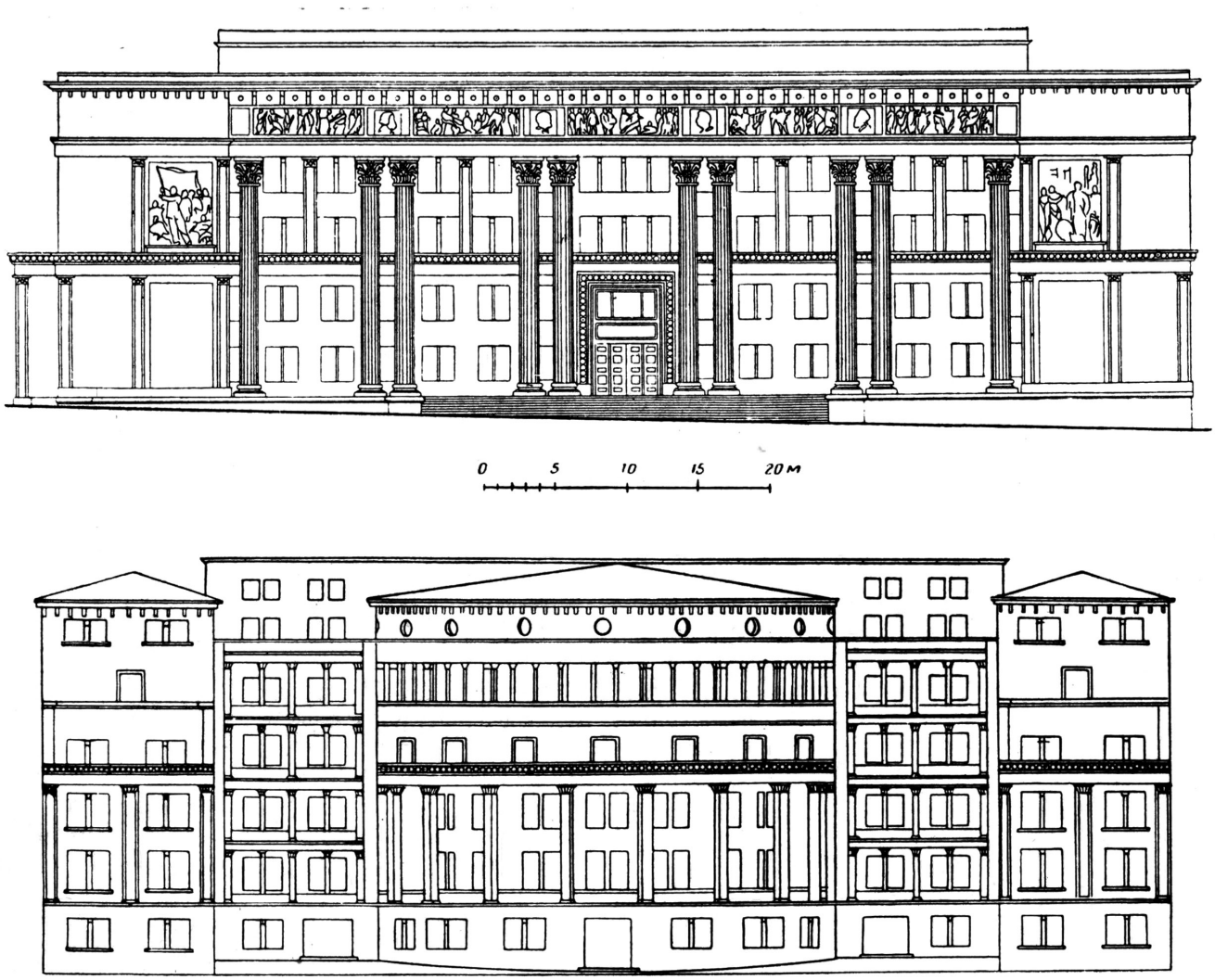
S u m m a r y

The article deals with one of the significant new structures of the 1930s Tbilisi – building of the former Institute of Marxism-Leninism (built by A. Shchusev, famous Moscow architect in collaboration with Nordmann Severov, Tbilisi architect). The building of high merits, combining Constructivism experience, elements of Neo-Classicism and old Georgian architecture, through its compositional accents and reliefs by the Georgian sculptors Iakob Nikoladze and Tamar Abakelia, vividly represents an idea of the victory of Bolshevik-Russian Socialism in Georgia. Its certain „aggressiveness" preconditioned its alienation from the Georgian society, for one part of which its message was and still is inacceptable. Artistic merits turn this building into a monument of architecture and, accordingly, a new function should be found for it, which will not be in conflict with its expressiveness and, at the same time, will be in concert with the aspirations of the present day Georgia.

1. ალექსეი შჩუსევი, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობა, ე.წ. „იმელი“ (საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქივი, 1940-იანი წლები)
Alexey Shchusev. The Institute of Marx, Engels and Lenin (also referred to by the abbreviation IMELI) (The Georgian National Museum archive, 1940s)



2. ალექსეი შჩუსევი, „იმელი“ (გეგმა), 1934 წ.
Alexey Shchusev. IMELI, building plan, 1934

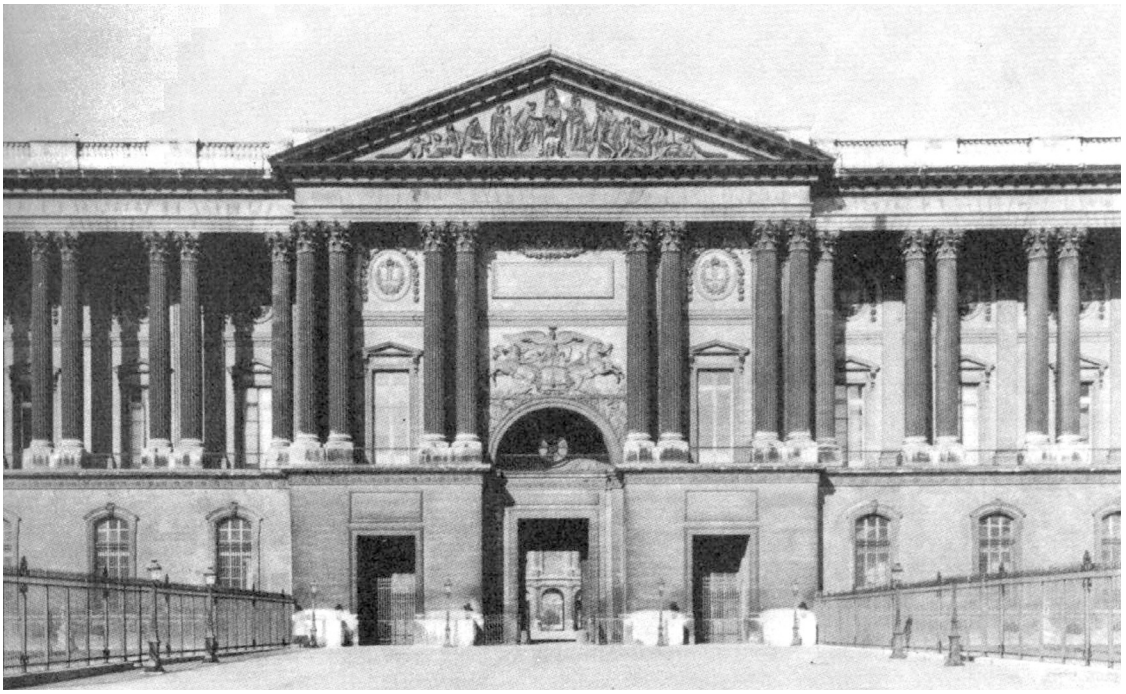


3. ალექსეი შჩუსევი, „იმელი“, მთავარი და უკანა ფასადები (ნახაზი), 1934 წ.
Alexey Shchusev. IMELI drawing scheme, the main and the back façades, 1934

4. „იმელი“, მთავარი ფასადი (მაია მანიას ფოტო, 2009 წ.)
IMELI, the Main façade (photo by Maya Mania, 2009)

5. „იმელი“, უკანა ფასადი (მაია მანიას ფოტო, 2009 წ.)
IMELI, the back façade (photo by Maya Mania, 2009)

6. ქრისტოფერ რენი,
წმ. პავლეს ტაძარი, ლონდონი, XVII ს
**Christopher Wren. St Paul's Cathedral,
London, 17th Century**



7. კლოდ პერრო. ლუვრი, პარიზი, XVII ს.
Claude Perrault. Louvre, Paris, 17th Century

სამსონ ლეჭავა

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ქართული ხელოვნების რაობის გაგებისთვის

ნაწილი I

მართლმადიდებლობა და საერო ხელოვნება საქართველოში

ვისაც უფიქრია ქართული კულტურის რაობაზე, მას კარგად მოეხსენება, თუ რაოდენ დიდი და მეტიც — გადამწყვეტი როლი ეკუთვნის ჩვენს სარწმუნოებას ხელოვნების ყოველი დარგისათვის მაღალ სულიერ განზომილებათა მინიჭებაში. ეჭვი არ არის, რომ საქართველოსათვის მართლმადიდებლობა, დიმიტრი თუმანიშვილის თქმით, მთელი მისი ყოფიერების ხერხემალია. თავისთავად ცხადია, რომ ეს ასეა საეკლესიო სივრცეში, მაგრამ მისი დიდად საგულისხმო გამოძახილი საერო გამოვლინებებშიც უცილობელია.

ამ კონტექსტში, პირველყოვლისა, უნდა გავიხსენოთ დარბაზი — ქართველთა სააღმშენებლო ტრადიციის უთვალსაჩინოესი გამოხატულება, რომლის პროტოტიპები ათასწლეულთა სიღრმეებიდან გვეხმიანება[1]. ამ ტიპის ნაგებობებში ჩვენში სატაძრო აღმშენებლობის თავისებური წინასწარუწყებაც კი ჩანს. მათში „კეთილშენობის“ პრინციპია ხაზგასასმელი, რაც მათ სულიერად უთუოდ ანათესავებს ეკლესიების „შინასთან“. მართალია, გადახურვის კონსტრუქციული სისტემა საფეხუროვნად ზეაღმავალი გვირგვინის სახით — მკაფიოდ განსხვავდება გუმბათთა აღნაგობისაგან, მაგრამ, გიორგი ჩუბინიშვილის კონცეფციით, საზიარო იმდენად არსებითია, რომ ჩვენ საკრალიზებული შიდა სივრცის არსებითად „ურთიერთშეხმობილ“ ერთსულოვან ორ ვერსიასთან გვაქვს საქმე. შინაგანი მონათესავეობა მჟღავნდება მტკიცედ მოგვარებული, „განსრულებული“ ფორმის წილნაყარობაში უსასრულობასთან, სიხალვათესთან, „ხსნილობასთან“ და ფიზიკურ პარამეტრებზე განუზომლად აღმატებული შვებისა და ამაღლებულობის განცდასთან, აღქმის ერთიანობასა თუ „ერთბაშობასთან“ (გიორგი ჩუბინიშვილი, ვახტანგ ბერიძე), მძლავრი მონუმენტურობისა და ამასთანავე ადამიანური მასშტაბის დაუძაბველ ერთობასთან. ამ თვალსაზრისით, არც განათების წყაროებია მეორადი — ეკლესიებში სარკმლებიდან ჩამონაშუქი, „მიმართულნაკადიანი“ სხივები ერდოდან „ჭავლის“ სახით ჩამომდინარი ნათების მგვანი დანამდვილებით არის და ორსავ შემთხვევაში, მართლაც, ზეციურ, მადლით აღვსილ სიწმინდედ აღიქმება!

თუკი დარბაზის ინტერიერისა და ეკლესიათა შიდა სივრცის ძირეული კონცეფცია ესოდენ ახლოს დგას ერთმანეთთან და თითქოსდა „ერთფესვიანიც“ კია, კოლხური ოდა-სახლის უკვე გარეგანი სახე — კვლავ და კვლავ აქაურ ტაძართა მწყობრ, გარეგნულად სადა, მაგრამ აღვსილ, გამონაკვთულ, განსრულებულ, ხოლო მკაფიოდ ტექტონიკური აღნაგობისას მრავლისდამტევ იერთან და წყობასთან ჰპოვებს თავისი „დაკრისტალებულობითაც“ ეჭვმიუტანელ სიღრმისეულ კავშირს...[2]

აღნიშნული თვალსაზრისით, ბუნებრივია, არც ორნამენტია მეორადი. კოლხურ ოდა-სახლთა არც თუ იშვიათად, პოლირიტმული ჩუქურთმით გამშვენებული სვეტები ხომ ადრექრისტიანულ სტელებს შეგვახსენებს, ხოლო თავად ნაყში — ტაძართა პერანგის გამამშვენებელ, კონცენტრულ არეებში თავმოყრილ, თითქოს და „მსხმოიარე“, ხანდისხან თვით უნატიფეს დეკორს! მართლაც, უკეთუ ყოველსავე ამას ოდა-სახლებში ბუხართა შემკულობის ეკლესიებთან „განუშორებელ“ წესსა და რიგს დავუმატებთ[3], ხოლო ბუნების მშვენიერებასთან გულგახსნილად შეგებებული აივნების აჟურულ მორთულობაში ზოგან საეკლესიო ხელნაწერთა გრაფიკულად მოხდენილ მაქმანებთანაც კი დავინახავთ არახელწამოსაკრავ, ერთგვარად „არქეტიპულ“ კავშირს, მაშინ სურათი კიდევ უფრო სრული და მრავლისმაუწყებელიც აღმოჩნდება. ამ რიგის საკითხებზე ფიქრისას ისიც გვახსენდება,

[1] ა. ჯავახიშვილი, უძველესი საცხოვრებელი შენობები საქართველოს ტერიტორიაზე, *ძეგლის მეგობარი, კრებ. XIV,* თბ., 1968.

[2] В. Беридзе, *Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины Хв. до конца XIII в.,* Тб., 1976; ლ. სუმბაძე, ვ. ცინცაძე, იმერეთის საცხოვრებელ სახლთა არქიტექტურა, *Ars Georgica, ტ. II, სერია A,* თბ., 1948.

[3] ე. ნადირაძე, *საქართველოს მემორიალური კულტურა,* თბ., 1997.

რომ თავად კანკელების ფორმა აივნების აღნაგობა — მორთვის პრინციპთა ინსპირატორი მნიშვნელოვანწილად მართლაც შეიძლება ყოფილიყო[4], თუმცა კანკელები ჩვენთვის საგულისხმო კუთხით რენე შმერლინგმაც განიხილა, როდესაც ნათელყო ზემო ბოშურის კანკელის (XV-XVI სს.) ფორმათაგებისა და გამშვენების წესთა „ერთრიგიანობა," მაგალითად, ქართლური დედაბოძების „მცხუნვარე" დეკორით „დაბეჭდილ" და ადრე ხელეჩო-ნაჯახით თლილ „ირეგულარულ" აღნაგობასთან [5].

ამრიგად, გამოდის, რომ თუკი ინტერიერში თავისი ძირებით „დასაბამიერი" დარბაზისა და ქართული ტაძრისა, ერთი მხრივ, და ექსტერიერში „არაშორი" დროის კოლხური ოდა-სახლის და იმავე ტაძრისა, მეორე მხრივ, ესოდენ ძლიერი და თვით გადამწყვეტი სულიერი კავშირია, მაშინ ვასკვნით, რომ სასულიერო და საერო საწყისები არათუ არადისტანცირებული, არამედ ლამის უწყვეტიც კი ყოფილა ჩვენში! ესაა სწორედ ნამდვილი ერთობა, „გეშტალტურობა" იერარქიის დაცვისას, წამყვან ორიენტირთა წარმმართველი როლის არსებობა, მსოფმხედველობისა და მსოფლგანცდის განუწვალებლობა...

აქვე შეუძლებელია არ გავიხსენოთ სვანური მაჩუბი, რომელიც რიგ სასულიერო პირთა მიდევნებით, ასოცირდება არათუ მხოლოდ ბეთლემის ბაგასთან, არამედ იმავდროულად ნოეს კიდობანთანაც, რაც არსებითია. ვერა ბარდაველიძე მაჩუბს უძველესი კულტურის სრულებით განსაკუთრებულ მონაპოვრად თვლიდა[6]. მართლაც, საკვირველი ძალისაა მასში ადამიანთა და სულდგმულთა კავშირიც; თავისებური ჰომეოსტაზურობაც; და ბოლოს — თაღედთა სიმწყობრეც მათზევე დატანილი ხელმტკიცე, ამომწურავი დეკორის ძლევამოსილებითურთ... მისი ინტერიერი ამოუცნობი იდუმალებითაა აღვსილი. აქვე დასამატებელია ისიც, რომ ლითონის თავრიელიანი კერა და ზემოთ შეკიდული, გვირგვინისებრი, გუმბათისმაგვარი საკვარე[7] სკნელთა მაკავშირებელიც კი ჩანდა თავის ერობლივობაში და სემანტიკურად სავსებით შეესაბამებოდა „კერა — დედაბოძი — გვირგვინის" სამერთიანობას დარბაზში, რომლის თავისებური „ტაძრულობა" ზემორე თხრობის პროცესში უკვე გამოიკვეთა. ამასთანავე, მაჩუბი ღირსშესანიშნავი კიდევ ერთი ასპექტითაა. კერძოდ, მის ინტერიერში მიმართავდნენ ჭუნირისა და ჩანგის ერთობილ აჟღერებას. თუკი ჭუნირის სამხმოვანებაში გამჟღავნებული ფაქტურული „ხაოიანობა" აშკარად მიწის სტიქიასთან, გეოლოგიურ პლასტებთან ასოცირდებოდა (რასაც გამოკვეთდა ხალხურ ინსტრუმენტთა ცნობილი ოსტატი და დიდი მესაიდუმლე კაკო ლაშქარაშვილი), ეთნომუსიკოლოგ მ. შილაკაძის თქმით, შუამდინარულ კულტურებთან გადაძახილის მატარებელი ჩანგის ხმოვანებაში, თავის მხრივ, „ასტრალური", სივრციერი, განწმენდილი ბგერათაწყობა ისმინებოდა... ამ ორი საკრავის თანადროული ამეტყველება მართლაც რომ იდეალურად მიესადაგებოდა მაჩუბის მისტიკურ სივრცეს... ამას დავუმატოთ ისიც, რომ სვანური კოშკის ზედა, „შდურთა" რიგით განმტკიცებულ სართულს ეწოდებოდა „დეც", რაც ზეცის საუფლოს გულისხმობს (გადმოგვცა ა. ქალდანმა). საბოლოოდ, სვანეთის ტრადიციულ ხუროთმოძღვრებაში არსებითად Axis mundi-ს საზრისის მატარებელი კოშკიც (რაც უკანასკნელი ხანის კვლევებით დადასტურდა) და ცხადია, კონცენტრული დატვირთვით გამორჩეული მაჩუბის ინტერიერიც უძლიერესად მატარებელი იყო საკრალურობისა. სწორედ ასეთი საცხოვრისის მკვიდრი ხალხი აღმოჩნდა ხატთა მცველი! ამ მართლმორწმუნე ქრისტიანთათვის ტაძართა სიწმინდის აღმატებულობა შინაგანად სრულებით გათავისებული იყო. აი, სწორედ ამიტომაც მოხდა, რომ თვით კომუნისტური მმართველობის ხანაშიც კი კარგახანს გრძელდებოდა საცხოვრისის მაღალ სულიერ განზომილებათა შენარჩუნება, ხოლო ეკლესიათა ხელშეუხებლობის შეუპოვარი დაცვა ცხოვრების წესად იყო ქცეული... რაც შეეხება მაჩუბის შესაძლო წარმართულ შრეებს: არა მხოლოდ ამ ნაგებობაში, არამედ ჩვენი ტრადიციული აღმშენებლობის სხვა გამოხატულებებშიც (რომელთა პირველსაწ-

[4] ვ. ბერიძე, *თბილისის არქიტექტურა. 1801-1917წწ., ტ. I,* თბ., 1960; კ. მელითაური, *თბილისის XIX ს. საცხოვრებელ სახლთა აივნების არქიტექტურა,* თბ., 1954 (საკანდიდატო დისერტაცია).

[5] Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии,* Тб., 1962.

[6] В. Бардавелидзе, *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен,* Тб., 1952.

[7] ნ. რეხვიაშვილი, კერასთან დაკავშირებული საოჯახო რკინის ნივთები, *ძეგლის მეგობარი, კრებ XII,* თბ., 1967.

ყისი „მატრიცები“ უხსოვარ დროში იღებს სათავეს), იმავდროულად უთუოდ შეიგრძნობა ძველთაძველი გამოცდილების თავისებური ქრისტიანიზაცია. აქ მარტო ის როდი იგულისხმება, რომ მაგ., დედაბოძის მორთულობაში ჩენილი მოტივები ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ და უფრო მოგვიანო ეკლესიებშიც გვხვდება. გაცილებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ წარმართული, წინარექრისტიანული ხანის დეკორში ჩენილ მოტივებში ერთგვარი უსრულობა თუ „დაბინდულობა“ იჩენს თავს. ეს უფრო წინასწარ განჭვრეტაა ქრისტიანული სიმბოლიკისა, რომელშიც ყოველივე უკვე ჭეშმარიტი, არსისმიერი, შეუბღალავი სახით არის გაცხადებული, მართლაცდა გასპეტაკებულია! წარმართობა გარკვეულ დონეზე ჭვრეტდა ჭეშმარიტებას, ძალუმად ესწრაფვოდა კიდეც საკრალურ საწყისს, მაგრამ მთელი მისი ეს „წარმართება“ დამსხვრეულ სარკისებრ ფრაგმენტალურად აღიქვამდა იმას, რაც განუზომლად მომცველი სისავსით, ერთიანობით და სრულებით ამოუძიებელი სიღრმით (რაღა თქმა უნდა, ღვთის წყალობით) სწორედ ქრისტიანობაში გამოვლინდა!

მაჩუბის განსაკუთრებულ საკრალურობაზე არანაკლები იყო სამცხე-ჯავახეთის დარბაზოვანებაში ჯერ კიდევ არაერთგან დაცული არქაული, კონსერვატიული[8], ბოსლების, ერთი მხრივ, და დადასტურებულად ახალი დროის ინტერიერული თაკარებიანი ოდების, მეორე მხრივ, დატვირთვაც. იქაურ ბოსლებში, რომელთა სივრცე თავისი ძალზე მეტყველი, „ბრუტალური“, გაშიშვლებული კონსტრუქციებითა და სიხალვათით (განსაკუთრებით ეს შეეხება ორკვანტიან ბოსლებს) დიდად შთამბეჭდავი იყო, ჩვენი გამოჩენილი მკვლევარნი, ლონგინოზ სუმბაძე და თეიმურაზ ჩიქოვანი, ერთგვარ „ბაზილიკურობასაც“ კი ხედავდნენ! რაც შეეხება თაკარებიან ოდას, მისი გრძივი „კიბურ-კამაროვანი“ გადახურვა, ლ. სიმბაძის თქმით, „ღვიძლი დაა“ დარბაზისა; განათების წყარო მასში, რომელიც სწორედ საკრალიზებულ ბუხარს გამოჰკვეთს, რამდენადმე დარბაზის ერდოდან შემონაშუქ „ნათლის-ჭავლსაც“ კი შეგვახსენებს. ამას ისიც დავუმატოთ, რომ ბოსლებში, ჩვენს ზემოაღნიშნულ მკვლევართა მონაცემებით, ნათლობები და ქორწილები იმართებოდა, ხოლო თაკარებიან ოდაში კი თვით ხატების კუთხეც იყო გამოყოფილი. ყოველივე ეს არა მხოლოდ დარბაზს, არამედ ბოსელს და თაკარებიან ოდასაც აქცევდა რიტუალიზებულ, თავისებურად გაჯერებულ სივრცეებად. სავსებით ვიზიარებ გურამ ყიფიანის თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ თუკი გვსურს გაცილებით უკეთ ჩავწვდეთ ჩვენებურ ეკლესიათა თვისობრივობას, ისიც ღრმად უნდა გავიაზროთ, თუ როგორ საცხოვრისში სახლობდნენ მისი აღმშენებელნი!

ვისაც უმოგზაურია ქართლისა და კახეთის სოფლებში, შეამჩნევდა, რომ იქაური, ზოგან ქვაგურის „ნარევი“, „ზოლური“ თუ სხვა რიგის წყობით ნაშენი ეკლესიების, ერთი მხრივ, და ხის აივნიანი, არსებითად იმავე სახის ხუროთმოძღვრული „სხეულით“ გამორჩეული სახლების, მეორე მხრივ, აგებულება, მართლაც რომ სისხლხორცეულ, ლამის სრულ სიახლოვეს ავლენს! თავისი სისადავით, თავისებური „სიმკვიდრით“, „შენივთულობით“, უცნაურად გაჯერებული ლაკონიზმითა და უბრალოებით, მორთულობით ელემენტთა ღრმად სუბორდინირებული ჩართულობით განუწვალებელ აღნაგობაში — ეკლესიებიცა და კაცთსამყოფელიც (საცხოვრისთა სახით) იქ თითქოსდა ერთი სულიერი წიგნის სხვადასხვა „ფურცლებად“ აღიქმება... აქვეა დასამატებელი, რომ უთუოდ განსაკუთრებულ სიწმინდედ მიჩნეული მარნები (ზოგჯერ სარდაფთა სახით) ხშირად უშუალოდ იყო შერთული საცხოვრისში, რაც მას გაცილებით ღრმა საზრისს, და მეტიც, თვით ეკლესიათა ერთგვარ წილნაყარობასაც კი სძენდა...

***

ახლა კი მემორიალურ კულტურასაც შევეხოთ. ეს სფერო, რაღა გასაკვირია, რომ კიდევ უფრო მეტად მჭიდრო კავშირში მოიაზრება საეკლესიო ხელოვნებასთან[9] თუმცაღა ისიც აღსანიშნავია, რომ საეროობის წილიც აღიარებულია მასში. ძველად საფლავის ქვები ეკლესიათა გალავანს შიგნით ექცეოდა, არსებითად მათი „თანმხლებიც“ კი იყო. მართალია, საფლავის ქვებზე დატანილი გამოსახულებანი არ ეკუთვნოდა უშუალოდ ტაძრის „სხეულს“, მაგრამ მის ერთგვარ „შვილობილებად“ კი აღიქმებოდა. აქაც, ძველთაძველ სტელათა თუ საეკლესიო რელიეფთა მსგავსად, კვლავაც

[8] თ. ჩიქოვანი, *ამიერკავკასიის საცხოვრებელ ნაგებობათა ისტორიიდან*, თბ., 1967.

[9] ე. ნადირაძე, *დასახ ნაშრ.*

არსებითად რჩება (XIX-XX სს. მემორიალურ ნიმუშებშიც), რომ ამ ანთროპომორფულ გამოსახულებებში იგულისხმება შემდეგი: ადამიანი აქ, პირველ ყოვლისა, არის არაარსებითისაგან სრულებით განტვირთული, ამაოდმეტყველებისაგან დაცლილი, შეუბღალავად წარმოჩენილი ღვთის ხატი. მართალია, არ ხდება სახასიათო, მაგ., პროფესიულ ატრიბუტთა უარყოფა, მაგრამ მთავარი — მარტივ ხერხთა ძლიერი ექსპრესიის დროს, „ზე-პორტრეტულობა“ და, გ. ხოშტარიას მიხედვით, „ნაივური მონუმენტურობის“ ნიშნებია. ამ ტიპის „გარინდული“, ერთგვარად დროისმიღმური, მარადიულობის მჭვრეტელი გამოსახულებანი თითქოსდა წარდგომილია ღვთის წინაშე. წარწერებში (ეპიტაფიების სახით) გულმისავალი უბრალოებისა და უდიდესი სიბრძნის უცნაური ნაზავია ჩენილი! ჩუქურთმაში, თავის მხრივ, საეკლესიო მორთულობის გამარტივებულ, თუმცაღა წყობით მაინც იმავე სახის, ღრმად სიმბოლურ მოტივებს მივეახლებით (ელდარ ნადირაძე). ქვის ამ „მწიგნობრობაში“, ესოდენ ახლოს რომ არის ვაჟასებრ, გრ. კიკნაძის გამოთქმით, „მიუკიბავ“ ხალხურ პოეზიასთან, ცხადდება სულის უკვდავების ძალიან ძლიერი რწმენა — გრძელი სოფლის მკვიდრნი ხომ „იქიდან“, როგორც ცოცხლები, ისე მოგვმართავენ (ეს ცხადყო გოდერძი ჩოხელმა).

ვახტანგ კოტეტიშვილმა საფლავის ქვებში თავად ძველი აღმოსავლეთის გარდასულ კულტურათა სუნთქვაც კი იხილა, ხოლო ნიკო ბერძენიშვილმა, შესაძლოა, პირველადაც — გააცხადა ამ დიდი სამყაროსა და ფიროსმანიშვილის ქმნილებათა მთელი ხატოვანების „ურთიერთმცნობი“ ნიშნები. მსურს დავუმატო, რომ წილად მხვდა მთიულეთში საფლავის ქვათა მთლელი ბურდულების დინასტიის ერთ წარმომადგენელთან, თავისებურ „უკანასკნელ მოჰიკანთან“ შეხვედრის ბედნიერება. ჯერ კიდევ საბჭოთა ეპოქა იყო — იდგა ოთხმოციანი წლები. გამაკვირვა მისმა ღრმა ცოდნამ ქრისტიანული სიმბოლიკისა, საეკლესიო დღესასწაულთა საზრისისა! ახლა კარგად მესმის, რომ საეკლესიო ხელოვნებაში ტრადიციის წყვეტა საბოლოო ჯამში, მაინც არ მომხდარა ჩვენში, ვინაიდან მაშინ, როდესაც წმინდა მამა გაბრიელმა, ღირსმა და სალოსმა, განახორციელა გაუგონარი რამ — ააგო საბჭოთა სივრცეში დევნილი ეკლესიის პირობებში ერთადერთი ტაძარი, სწორედ მაშინ, ანონიმი ქვისმთლელნი, საფლავის ქვათა უცნობი ოსტატები ჯერაც არ წყვეტდნენ თავიანთ საქმიანობას. და ეს მემკვიდრეობა იქამდისაც მოიტანეს, როდესაც კვლავაც (დიდება უფალს!) აღდგა ეკლესიათა აღმშენებლობა — რაც მრავლისმეტყველია.

***

ნიკო ფიროსმანაშვილი... მის შემოქმედებაში შუასაუკუნოვანი ხედვის ნიშნები თუ მახასიათებლები (მიუხედავად იმისა, რომ იგი ახალი დროის ხელოვნების პრინციპთა არათუ სისრულით, არამედ მრავალი ნოვაციით წარმომჩენიც არის) როდია გამქრალი, არამედ მხოლოდ არსებითად სახეცვლილია. ამაზე მეტყველებს ძლიერ პიროვნებითი, ლამისაა „ნიშნობრივი“, როგორც აღიარებულია, სრულებით არაილუზორული სახვითობა; მართლაცდა საზეო მონუმენტურობა; საკვირველ, მიუწვდომელ უბრალოებაში ჩენილი, ზოგან თვით „თავზარდამცემი“, თუმცა კი საბოლოო ჯამში — უცნაურად სათნო სიდიადე; მართალი, ამასთან ლმობიერი, შემწყნარებელი ხედვა მის გულისხმიერ აღქმას ახასიათებს. ესაა სრულებით არასენტიმენტალური, ნაღდი, მართლაც რომ პირველქმნილი სიყვარულით დანახული ქვეყნიერების სურათი, რომელიც მთელი სისადავისას მაინც უფრო თხრობითია ხოლმე და მნიშვნელოვანწილად, თუმცაღა არასრულად, „გადის“ ეკლესიათა სამყოფელიდან. და მაინც აშკარაა, რომ სწორედ ეკლესიის სივრციდან მოუწყვეტელობის ნდომა და მოთხოვნაც მეტად არსებითია ამ სურათებში, რომელთაც ბევრგან თეთრად გასპეტაკებული საყდრების ხატებებიც „აღავსებს“ — ესეც ბევრ სხვა მახასიათებელთან ერთად არის სწორედ დაუმცრობელი მეხსიერება ტაძრულობისა! ისიც აშკარად იხილვება, რომ როგორც ფიროსმანაშვილის უფრო გარინდულ, ისე შედარებით მოძრავ პერსონაჟთათვისაც ძლიერ მახლობელნი ჩანან ჭედურობის, სატაძრო რელიეფის, ფრესკისა და თვით ხატწერის „ბინადარნი“. ისინი მხოლოდ გადასხვაფერებულნი და შედარებით გამიწიერებულნი, წმინდა მამა გაბრიელის სიტყვით, „მოყვასნი“, ცოცხლობენ, სუფევენ ფიროსმანიშვილის ტილოებში ისე, რომ ძალუმად ატარებენ მარადიულობის აურას. თავის დროზე, როცა ისინი დუქანთა ერთგვარად „ჰედონისტურ“

სივრცეში მყოფობდნენ, მომლხენთაც უთუოდ „შეახსენებდნენ“ წუთისოფლის ამაოებას, სწრაფწარმავლობას, ეფემერულობას...

ამდენადვე, ფიროსმანაშვილისეული სუფრის თანამეინახენიც უფრო მოტრაპეზეთ მოგვაგონებენ, ვიდრე თავაშვებულ მოქეიფეთ. აი, სწორედ აქ კვლავაც ხდება ნათელი, რომ ნიკალას სალხინო სუფრათა აღნაგობასა და „მრავალჟამიერის“ ამაღლებულ ჰანგს შორის (ეს ერასტ კუზნეცოვმა დაინახა) დიდი შინაგანი ერთსულოვნება დასტურდება. შალვა ასლანიშვილმა ხომ კიდევაც ცხადყო ჩვენებური სუფრულების „არაგართობითი“, თვით ჰიმნური ხასიათი. ისინი ამასთანავე, სადღეგრძელოთა დარად, დალოცვითი ხასიათის მქონეა. როდესაც კიდევ უფრო ღრმად შედიხარ ამ მარადმზიდავ სამყაროში, აცნობიერებ, რომ „მრავალჟამიერის“, „რიხისა“ თუ მათ დარ სიმღერა — სადიდებელთა თქმა სწორედ დარბაზის „ზეაღმავალ“, საღვთო სივრცისაკენ დაძრულ, გვირგვინიან გარემოცვაშია ყველაზე შესაფერი! თუმცა კი აქ მეტიც ითქმის: თუკი ჩვენი კულტურის „მატრიცისეულ“ დარბაზში თავს იჩენს კერის, დედაბოძისა და გვირგვინის სამერთიანობა, ხომ არ შეიძლება ამას ერთგვარი, მართალია ძნელადმოსახელეთებელი, მაგრამ მაინც რეალური საზიაროობაც კი გამოარჩევდეს ქართული ჰანგის ერთობილ ვოკალურ სამხმოვანებასთან? ხომ არ ვლინდება ამ შემთხვევაშიც სკნელთა თავისებური, დინამიკური შეკვრა-გამთლიანება, სადაც ნიადაგისეული, „დასაბამიერი“ ბანი („ნიადაგ“ ხომ საფუძველიცაა და მარადიულობაც — გავიხსენოთ რაფიელ ერისთავის — „მიწა ვარ ნიადაგ მენა“), მიწურიატაკიანი და კერიანი „ფუძისეულობის“ ანალოგია; ხმათა მაერთებელი მეორე ხმა „მედიატორის“ დატვირთვის მატარებელი დედაბოძის მგვანი ფუნქციისა მოჩანს, ხოლო პირველი კი, რომელიც გეგონება ზენა სფეროებს ესწრაფვის და მუსიკოს კაკო ვაშალომიძის თქმით, „ლაჟვარდებში“ იჭრება, თითქოს ერდოდან ჩამომავალ სხივთა კონის „მჭვირვალობასაც“ კი ეზიარება. მთლიანობაში, როდესაც მაგ., „მრავალჟამიერს“ მიაყურადებ საკუთრივ დარბაზის სივრცეში ყოფნისას, მთელი არსებით განიცდი ერთ რასმე: ჩვენებურ მრავალხმიანობაში ვლენილია და არსებითიც არის დიდად სპეციფიკური, „ხაოიანი“, თიხისებრი თუ მიწისეული ფაქტურა (ამას ასაბუთებდა მზია იაშვილი), რაც ჩვენს კონტექსტში „გეორგიანელობის“ მახასიათებელიც ჩანს, რაც სათანადო წვდომას ითხოვს. ამ ნიადაგისმიერობას ამასთანავე, ერთგვარი „ზეაღმავლობაც“ ახლავს, სივრცეთა დაუფლების „ნდომა“, ძლევაც კი მიწისმიერი გრავიტაციისა, რაც ძლიერად ეთანახმიერება კერის ცეცხლის ზესწრაფვასაც, დედაბოძის აღმამდინარ და განშლად, და ბოლოს გვირგვინის ზენასადამი „მიგეგებულობისას“, ზოგჯერ როტაციულ, ლამის სპირალისებრ დინამიზმს. ეს მოსაზრება დასტურდება აბუ ნასრ მუჰამედ ფარაბის X საუკუნისეული სამუსიკო ტრაქტატით, რომელშიც იგი საუბრობს ოთხსიმიან სამუსიკო საკრავზე, რომლის სიმი „ზირ“, მისი თქმით, პირველელემენტის, ცეცხლის მგვანია, ხოლო მაგ., სიმი „ბამ“, ელემენტი მიწისა თავისი სიმძიმით[10]. აღნიშნულ კონტექსტში საყურადღებოა სკნელთა იერარქიის აღმნიშვნელი სამი ხევსურული ცნება: სულეთი, სამზეო და საუფლო (გადმომცა ნინო ღამბაშიძემ). უკეთუ, როგორც ვგონებ, ირკვევა კიდეც, დარბაზის „შინა“ ყველაზე მეტად ყოფილა ბუნებრივი გარემო „მრავალჟამიერის“ ამოთქმისათვის, მაშინ ისიც აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ დარბაზისა და ეკლესიის ინტერიერები თავისებური ერთსულოვნების მატარებლად აღიქმებოდა, და ეს დღესაც ასეა. შესაბამისად, გამოსაკვეთია ის, რომ ეკლესიაში სრულად მჟღერი გალობა, ეს მწვერვალი ქართული სამუსიკო კულტურისა, თითქოსდა თავისკენ „მიიხმობს“ დიდებულ გამოხატულებებს ჩვენი „ყოფიერი“ სასიმღერო კულტურისას! საერო სიმღერის სისხლსავსეობა, რასაკვირველია, ცოტათი სხვა რიგისაა, ვიდრე გალობის განწმენდილობა („მიწისეულობის“ კვალის შენარჩუნებისას). იგი ერთგვარად საფეხუროვნად, არასულმოუთქმელად ზეაღმავალია, რითაც ჩვენებურ ტაძართა დინჯად ზემიმართულ აგებულებასთან უცილობელ შესატყვისობას ჰპოვებს. ასე რომ, უკეთუ სიმღერაში მარადიულობისაკენ აღმავალ-მიმსწრაფველი, წრფელი პათოსი და თვით შემართებაც აღიქმება, „სამეუფო“ გალობა უკვე მეტაფიზიკურის მჭვრეტელი, განგრძობილი და „განმშვიდებულია“. პირველს გაჯერებულად პოზიტიური „კოსმიური“ ენერგეტიკა უფრო ახასიათებს, მეორეს კი გაცილებით მომცველი, „ზეკოსმიური“ ლოცვითი თერაპიულობა და ამაოს არა „თავდაღწევა“, არამედ უკვე მასზე ამაღლება,

[10] Т. Визго, *Музыкальные инструменты средней азии*. М., 1980.

თვით მისი ძლევაც. ყოველივე ეს საბოლოო ჯამში ტრადიციული კულტურის სახილველის ერთმიზნიანობაზე მეტყველებს, სადაც საეროს თავისი წილი აქვს, სასულიეროს კიდევ სხვა. თუმცა, მათ შორის ხისტი, შეუვალი საზღვრები არც არსებობს, ხოლო გახლეჩილობა, რაიმე მსგავსი „ჩატეხილი ხიდისა“ უბრალოდ გამორიცხულიც კი არის! საზოგადოდ, ტრადიციულ კულტურაში საერო საწყისი გადამწყვეტად წილნაყარია საკრალურისა, სულიერად „მრავალშრიანიცაა“, რაც ამჟამინდელ, გაღატაკებულ, „გამოშიგნულ“ საეროობასა და ტრადიციულის ჭეშმარიტ, სიღრმისეულ საეროობას დიდად განსხვავებულ მოვლენებად აქცევს.

ზემოაღნიშნული თვალსაზრისით, ქორეოგრაფიაც მნიშვნელოვანია. ჩვენებური ტრადიციული ცეკვის საზრისი დანამდვილებით გულისხმობს ვიტალურ ენერგიათა მართვას, ხშირად მათ გადალახვას და მოძრაობათათვის ისეთი პლასტიკური სახოვანების მინიჭებას, როდესაც ემოციები მთელი ინტენსივობისას გაკეთილშობილებული და გასპეტაკებულია. ისინი თავის ნებაზე მიშვებული კი არ არის, არამედ დიდად ჰარმონიულია, საზეო წესრიგს არის მიდევნებული, რაც უმნიშვნელოვანესია (ეს გამოააშკარავეს ილია ზურაბიშვილმა, გრიგოლ რობაქიძემ და ლილი გვარამაძემ). თუკი ამას დავძენთ თავად სამოსელის არქიტექტონიკულ მოგვარებულობას და ზოგჯერ საზეიმო, „აღვსილ“ სისადავეს, მაშინ კიდევ უკეთ ცხადდება, რომ კოსტუმის სიმწყობრე და ცეკვის მოძრაობათა შინაგანად ერთიანი პეწი, თავდაჭერილობა და დახვეწილობა საბოლოო ჯამში, მომდინარეობდა ისევ და ისევ რელიგიური ცნობიერებიდან, რომელიც არამერყევ, არასათუო, მდგრად და ცოცხალ ღირებულებრივ განზომილებას სძენდა ადამიანთა ყოფას, ქმედებას, და მთლიანად ცხოვრების წესს...

რა სახის დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ ზემოთქმულიდან? ალბათ ის, რომ თუკი ქართველი ერისათვის ეკლესია, სოფლად თუ ქალაქად, წარმოადგენდა წამყვან ორიენტირს, ერთგვარ ცენტრს, საკვანძო ტოპოსს, საცხოვრისი მას „გაცნობიერებული“ შინაგანი მორჩილებით მიესადაგებოდა; იგი თითქოსდა აირეკლავდა, ითვისებდა და კიდევაც ისისხლხორცებდა მისსავე სიწმინდეს. შედეგად კი ეკლესია ღვთის სახლად აღიქმებოდა, ხოლო საერო ხუროთმოძღვრებაში კი ისე ჩანდა, რომ ხშირად გარეგანი სახითაც და შიდა სტრუქტურითაც ის სწორედ ღვთისმოსავთა სამყოფელი იყო (დღევანდელ საცხოვრისში ამისაგან მეტისმეტად შორს ვართ — იგი უფრო სადგომია, მეტწილად, თითქმის განძარცვულიც კი ყოველგვარი საკრალურობისაგან). ამიტომაც შემორჩა ხალხურ პოეზიაში უფრო შორეულ წარსულად აღსაქმელი სახით ამოთქმული: „სახლი მიდგას წაბლის ხისა, შიგ ტრიალებს მადლი ღვთისაო!“ ანალოგიური რამ სიმღერა გალობასაც შეეხება! ძალიან ხშირად (თუკი სალაღობო, ანდა კვიმატ სახუმარო ჰანგებს არ ჩავთვლით) საერო სიმღერის შესრულებისას რიტუალიზებული, ღვთის სახოტბო ინტონაციები იყო გადამწყვეტი. გარდა შინაგანი სიმწყობრით უთუოდ მონათესავე საცხოვრისისა, ჩვენში ქართული ჰანგები იბადებოდა ბუნების წიაღში, რომლის საღვთო მშვენიერებას ქართველობა ფსალმუნებში გამოთქმული სულისკვეთებით აღიქვამდა და ახდენდა ხილული კოსმოსის უმდიდრეს, მათ შორის შეფარულ რიტმთა თარგმანებას მრავალგან მართლაც დიდებულ, ამაღლებულ სასიმღერო კულტურაში — ეს იყო არა თხზვა, არამედ დაბადება, ამოთქმა, ამომზეურება... არა მგონია, შემთხვევითი იყოს, რომ ამჟამად მომრავლებულ მორწმუნეთა წრეებში გალობის შესწავლის შედეგადაც — საერო სიმღერისადმი ინტერესი კვლავ გამოცოცხლდა, რაც დიდ მონაპოვრად აღიქმება, თუნდაც კულტურული იდენტობის აღიარება-გათავისების თვალსაზრისით...

ყოველივე ზემოაღნიშნული თუკი შეეხება ჩვენს აღმშენებლობას, მუსიკას და ასევე საცეკვაო კულტურას, განა ანალოგიური არაა ჩვენი საერო მწერლობის წამყვანი მიზანსწრაფვა? რევაზ თვარაძემ ძალიან სწორად გამოკვეთა, რომ რუსთაველთან გამოთქმული პოეზიის სწორედ საღვთო სიბრძნის დარგად აღქმა ამავეზე მიანიშნებს, ხოლო ის, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ქრისტიანული სულისკვეთებითაა გამსჭვალული, ფუნდამენტურად დაასაბუთეს კორნელი კეკელიძემ, ვიქტორ ნოზაძემ და კალისტრატე ციცაძემ. ეს უძლიერესი ტრადიცია ნათელყოფილია დავით გურამიშვილის განსაცვიფრებელი ძალის ოდებშიც; ვაჟას ადამიანისადმი და მთელი სამყაროსადმი უკიდეგანო სიყვარულშიც, ილიას ღვთისაკენ მიმხმობ, უბრალო და ნაღდ, მქადაგებლურ, ღონივრად „დაწურულ“ სიტყვათქმნადობაშიც (ტიციან ტაბიძემ „ფიროსმანისეულად“ რომ აღიქვა). გალაკტიონის უინტენსიურეს ხილვებშიც და ანას ლექსის ესოდენ ამაღლებულ ჟღერადობა-

შიც! თუმცა ეს შეეხება არა მხოლოოდენ მწიგნობრულ წრეს, არამედ ხალხური პოეზიის წიაღს, სადაც ზემოაღნიშნული ყველაზე გამაოგნებლად სადიდებელ-დალოცვითი ხასიათის ტექსტებში მზეურდება მთელი სისავსით.

* * *

ნება მომეცით, მხატვრობით დავასრულო ეს მოკრძალებული წერილი.

ჩვენი დიდი ოსტატის, დავით კაკაბაძის იმერულ პეიზაჟში, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ჩანს ევროპული ლანდშაფტური ხელოვნების მთელი გამოცდილების ერთგვარად კონცეფტუალური სინთეზი, გადამწყვეტი მაინც არის მძლავრი გამოძახილი მართლმადიდებელი სარწმუნოებისათვის ნიშანდობლივი ხატწერისა, რომელშიც შინაგანი, მისტიკური შუქმფენობა სწორედ საღვთო ენერგიის მაუწყარია, და მას თავისებური სხივმოსილებაც ახასიათებს. ეს თვისება თავისი მახვილი თვალით იმთავითვე აღიქვა ლ. რჩეულიშვილმა. მართალია, ხატწერასთან მიმართებით პირდაპირ არ უსაუბრია (რაც საბჭოთა ეპოქაში ალბათ შეუძლებელიც იყო), თუმცა 1966 წ. გამოცემულ ალბომში ჩანს, შეფარულად სწორედ ამას გულისხმობდა...

და ბოლოს, შევეხები ელენე ახვლედიანის სურათს — „ძველი სამრეკლო“. მე ვთვლი, რომ 1926 წ. შესრულებული ეს ტილო გამოხატულებაა სულიერი დაუმორჩილებლობისა ანტიეკლესიური კომუნისტური მმართველობის მიმართ, თუმცა ბევრად მომცველი საზრისიც აქვს. დიდი მასშტაბის მქონე, „კოსმიურად“ მრავლისდამტევ, სივრციერ, გაშლილ მთაგორიან ლანდშაფტს მთლიანად „ფლობს“ წინა პლანზე თავისი „კონტრააჟურული“ სილუეტით ძალიან მეტყველი ხატება ძველი სამრეკლოსი, რომელშიც უცნაურადაა გაერთიანებული მხოლოდ პირველი შეხედვით აღქმადი, მოჩვენებითი სიმყიფე და უკვე შემდგომი, გაცილებით ხანგრძლივი დაკვირვებით ჩენილი, რაღაც სრულებით უდრეკი, დაუმორჩილებელი, ხელშეუხებელი, უმტკიცესი შინაგანი ძალა...

P.S. დღევანდელ საქართველოში საკრალურობის კონცენტრულად დამტევი და იმავდროულად საერო სივრცის მაერთებელი არის ჩვენი ხუთჯვრიანი სახელმწიფო დროშა — ულამაზესი, ნათელმოსილი, სისპეტაკისა და ცეცხლოვანი ენერგეტიკის მატარებელი!

ნაწილი II

მოდერნიზმისათვის აქტუალური სამი გამოვლინება XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ქართულ ხელოვნებაში

XIX ს-ის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის ჩვენს კულტურაში თავს იჩენს ქართული ხელოვნების (ფერწერა, ხუროთმოძღვრება და სამუსიკო მრავალხმიანობა) მოდერნიზმისთვის აქტუალური სამი გამოხატულება. უფრო კონკრეტულად ჩვენი ანალიზი შეეხება ნიკო ფიროსმანაშვილს, კოლხურ ოდა-სახლსა და გურულ პოლიფონიურ სიმღერას ევროპულ მოდერნიზმთან მიმართებით.

დავიწყოთ ნიკო ფიროსმანაშვილის ფენომენით. მრავლისმეტყველია, რომ ფიროსმანაშვილის ხელოვნების მნიშვნელოვნება ცხადჰყვეს ქართველმა და რუსმა ავანგარდისტებმა, ანუ არსებითად, ე.წ. „ელიტური კულტურისთვის“, სწორედ მათ აღმოაჩინეს ფიროსმანაშვილი, რომელიც თუმც კი, გარკვეულწილად, საკუთარ გარემოცვაში, სავსებით ფუნქციურ ხელოვნებას ქმნიდა და უფრო ადრე სწორედ ამ „პირველადი“, „არაელიტური“ გარემოს მიერ იყო „აღმოჩენილი“ მთელი სისრულით.

ყოველ შემთხვევაში, ფიროსმანაშვილის პოპულარიზაცია-აღიარების გზაზე განსაკუთრებით დიდი როლი ეკუთვნით ფრანგ მიხეილ ლე დანტიუს და პოლონელ ქართველებს — ილია და კირილ ზდანევიჩებს, ცოტათი მოგვიანებით კი, მისი მნიშვნელობის სისრულით გააზრების თვალსაზრისით, დავით კაკაბაძეს.

ცნობილია, რომ ისეთმა დიდმა ფიგურამ, როგორიც მიხეილ ლარიონოვია, ფიროსმანაშვილთან დაინახა ლაკონიზმისა და „მინიმალიზმის“ განსაკუთრებული ძალა. რა იზიდავდა ამ წრის მხატვრებს ფიროსმანაშვილში? უპირველესად, მათთვის ეს იყო სრულებით მიუწვდომელი, პირველქმნილი სინაღდე (რასაც მთელი არსებით ესწრაფვოდნენ, როგორც შორეულ, სანუკვარ მიზანს). ეს იყო ასევე ნიშნობრიობა-სახვითობის სრულებით ბუნებრივი ერთობა; დასამატებელია მკვლევართაგან ხაზგასმული ანტიილუზიონიზმი და მხოლოდ ერთი შეხედვით მარტივ, მაგრამ სინამდვილეში არსობრივად, სიღრმითად მეტყველ ხერხთა ძალუმი ექსპრესია; ასევე გიორგი ხოშტარიას მიერ გამო-

კვეთილი მასალის პირველადი გამომხატველობის წარმოჩენა და შესრულების აქტის აქცენტირება.

მეორე, ალბათ არანაკლებ საგულისხმო ეტაპი უკავშირდება პიკასოს დაინტერესებას ფიროსმანაშვილით. ვფიქრობ, დიდმა მაესტრომ თავის ქმნილებათაგან ერთ-ერთი საუკეთესო, ნიკალას წარმოსახვითი „პორტრეტის“ სახით დაგვიტოვა. მართლაც შთამბეჭდავია აქ მხატვრის „ხატებისა“ და დონ-კიხოტის შეფარული თემის უცნაური ნაზავი. სუგესტიურია მძაფრად „გატყორცნილ“ ძალხაზთა ძალუმი ენერგეტიკა; სარწმუნოდ შეხამებულია ზღვრული პირობითობა და უმძაფრესი სახასიათობა. მთლიანობაში ჩანს არტისტულობის საკვირველი გაქანება.

სხვა გამოჩენილი ფრანგი მხატვრებიც დიდად დაინტერესებულან ფიროსმანაშვილით — მაგ., ფერნან ლეჟე (მისი აღმატებული მონუმენტალიზმით), ალბერ მარკე (მისივე შეუდარებელი ლაკონიზმით); მეცნიერულ წრეებში იგი აღიარა გამოჩენილმა ანდრე მალრომაც, მაგრამ ის, რაც პიკასომ შექმნა — სრულებით სხვა დატვირთვის მქონე ფენომენია!

დავძენ, რომ იმავე ქართველმა და რუსმა ავანგარდისტებმა ფიროსმანაშვილში დაინახეს არა მხოლოდ მათთვის „ტენდენციურად“ მიმზიდავი მხარეები (რაც მძაფრი სიტყვათქმნადობით გააცხადა ექსპრესიონიზმთან „დამოყვრებულმა“ გრ. რობაქიძემ), არამედ (რაც მათივე აზროვნების თავისუფლება-ჩამწვდომობაზე მეტყველებს) ავანგარდისტებმა თავადვე „იხილეს“ ფიროსმანთან გამორჩეული მრავალმხრიობა; მართლაც, მიხეილ ლე დანტიუმ ფიროსმანაშვილში ხომ „ქართველი ჯოტო“ დაინახა, ხოლო, თავის მხრივ, კირილ ზდანევიჩმა პირველად მიაპყრო მზერა მასთანვე ძველი აღმოსავლური ხელოვნების „შორეულ“, მაგრამ რეალურ „გამოძახილს“ — კერძოდ მის ზოომორფულ გამოსახულებათა ძირეულ კომუნიკაციას შუამდინარულ კულტურასთან.

სავსებით ცხადია, რომ ფიროსმანაშვილი ავანგარდისტი არასოდეს ყოფილა. ზოგადად რაიმე სახის „იზმი“ უცხოა მისი შემოქმედებისთვის. რაც უნდა ბევრი საზიარო რამ ვნახოთ მატისთან, დიუფისთან, შაგალთან, თავის მხრივ, ერთობ თვითმყოფად, და თავადაც „არაავანგარდისტ“ ა. რუსოსთან, მისივე ხელოვნება სხვა რიგისაა და არ მიეკუთვნება ავანგარდისტულ პარადიგმას, ვინაიდან მასზე განუზომლად მომცველია[11]. ცხადია, მას აქვს ისეთი საგულისხმო მგვანი მახასიათებლები, XIX-XX სს-თა მიჯნის სახვით ხელოვნებაში უმძაფრეს „გარღვევებთან“ რომ ანათესავებს მის შემოქმედებას. მეტიც ითქმის: ზოგ შემთხვევაში, გიორგი ხოშტარიას თქმით, შეხამებათა სიმდიდრე-უეცრებით იგი ყველაზე რადიკალ ავანგარდისტებსაც კი „უსწრებს“, მაგრამ მთავარია, რომ არც სტრუქტურულად და არც მსოფლმხედველობრივად, უშუალოდ არასგზით ერთვება წმინდა მოდერნისტულ წრეებში. საქმე ისაა, რომ მას სრულებით საკუთარი, თავისი ერთადერთობით, და დიდწილად, მარტოსულობითაც გამორჩეული გზა აქვს ხელოვნებაში, რომელიც ატარებს საკვირველი მომცველობის „ნათელმხილველურ“ სინთეზს. აქ კულტურის განთიადისეულ, ალტამირასა და ლიასკოს მხატვრობასთან „დროისმიღმური“ მიმართებაც იხილვება, შუამდინარულ, მარადიულობის მჭვრეტელ, გარინდულ ქანდაკთა მისტიკურ სამყაროსთან გადაძახილიც, შუასაუკუნოვან, „ზეკოსმიურ“ მონუმენტალიზმთან განუშორებლობაც.

თვალსაჩინოა შეხვედრები ჯოტოს ფიგურატიულად ძლევამოსილ მონუმენტალიზმთან, სურბარანის „თავზარდამცემ“ „ფორმათაღვსილობასთან“, ველასკესის უკეთილშობილეს „მართლის მხილველობასთან“, სეზანის სტრუქტურისმქმნელობასთან ყოველსავე ამაში ჩანს, რომ მან შეძლო საკუთარ ხელოვნებაში ევროპული ფერწერის დიადი გზის უცნაურზე უცნაური „შემოკრება“. ამ პრობლემატიკაზე ჩემთვის გზისგამკვალავი საუბრებისას გიორგი ხოშტარიასთან, მას არ დავიწყებია ეხსენებინა ჩვენებურ საფლავის ქვებთან სიახლოვეც, რომელთაც თავადაც, ოღონდ სხვა ნიუანსებით, ახასიათებს ახალი დროის ნიშან-თვისებათა დაკვალვით იერცვლილი განგრძობა შუა საუკუნეთა ტრადიციისა, რაც ჩანს გ. ხოშტარიას თქმით, „ნაივურ მონუმენტალიზმში“ და გამოსახულების პირველად, არსობრივ „ხატებაზე“ დაყვანაში.

ამრიგად, ხაზგასასმელია, რომ ფიროსმანაშვილი, რომელიც ფაქტობრივად თანამედროვეა ავანგარდისტებისა, და რომელსაც, მარინე მეძმარიაშვილის კვლევით, ბევრი რამ მათთან კიდევაც

[11] ს. ლეჟავა, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, *სპექტრი, 2005.*

აკავშირებს, იმავე დროს, მათზე განუზომლად აღმატებულიც არის. ამ მოვლენის მიზეზებს ქვემოთ შევეხებით.

ამჯერად მოვახდინოთ თავისებური „გადართვა“ და შედარებით ვრცლად ვისაუბროთ კოლხურ ოდა სახლზე, რადგან შეუსწავლელ პრობლემათა წრე აქ მეტ ანალიზს ითხოვს. ახალი დროის საქართველოში მეტწილად სოფლური საცხოვრებელი არქიტექტურის ეს ჩინებული ნიმუში არა მხოლოდ ხალხური, არამედ ზოგადეროვნული მონაპოვარია. თავისი დახვეწილობით, საზეიმო და თან პარადოქსულად უბრალოების მატარებელი ჰარმონიით, დაკრისტალებული[12], უმწყობრესი აღნაგობით, „კოსმოგრამული“ დეკორის სიმდიდრითა და ორგანულობით იგი წარმოადგენს არათუ მხოლოდ ქართული, არამედ მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის საგულისხმო მონაპოვარს (რაც სამწუხაროდ, მსოფლიოში ჯერ აღიარებული არ არის, რაც სულაც არ ნიშნავს ამ პოზიციის არაობიექტურობას).

ვფიქრობ, ზემოაღნიშნულ კონტექსტში ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ თავისი არსობრივი მახასიათებლებით (და არა იმდენად კონკრეტული ფორმებით), აღნიშნული ნაგებობა ძალიან ახლოს დგას საყოველთაოდ აღიარებულ ტრადიციულ იაპონურ საცხოვრისთან, რაც გამოიხატება შემდეგში: ძლიერად ვლენილ „გულგახსნილობასა“ და ღიაობაში ბუნებისადმი; თვით მასთან „შეგებებულობაშიც“ კი საკუთარი, მკაფიო და ავტონომიური სტრუქტურის სრული მატარებლობისას; მარჯვე „წინარედიზაინერული“ კონსტრუქციული ხერხებისა და დაშლა — აწყობის ტექნიკის საუკეთესოდ გათვლილი პრინციპების გამოყენებაში; სვეტებზე ფუნქციური ლოგიკურობით შედგმული სახლის განსაკუთრებულად ხატოვან სიმსუბუქეში; გასაწევ (იაპონია) და დასაშლელ, ანდა დასაკეც ტიხართა (საქართველო) გამოყენებაში, როგორც სათავსოთა შორის, ისე ზოგან საფასადო კედელშიც; ე.წ. „ვაბის“ (იაპონია) პრინციპის თვალსაჩინოებაში, რაც მასალათა პირველადი, შეუბღალავი ხელშეუხებლობის ძალუმ მეტყველებას გულისხმობს, ხოლო საქართველოშიც არსებითად, ლამის ამ სახის მსოფლგანცდა, ბუნებისადმი, გურამ ასათიანის მიხედვით, „ღრმა ნდობაში“ გამოიხატებოდა ოდა-სახლის აღმშენებლობის დროს.

შესაძლოა, იაპონური საცხოვრებელი ხუროთმოძღვრება ყველაზე მოწინავედაც მიგვეჩნია თავისი „სუფთა ფორმებით“ (რომელნიც უმჭიდროვესად „მიუახლოვდა“ XIX-XX სს-თა მიჯნისა და XX ს-ის პირველი ათწლეულების ძიებებს ევროპასა და ამერიკაში), მაგრამ, როცა ოდა-სახლს ვაკვირდებით, უნდა ვაღიაროთ, რომ ისიც ალბათ არანაკლები ძალით, ოღონდაც სხვა „ვერსიით“ ავლენს ეჭვმიუტანელ „წინაუწყებას“ ლე კორბუზიესეული სივრცითი გახსნილობისა და სვეტებზე მკაფიოდ ფუნქციური „შედგმულობისა“; მის ვან დერ როესეული შიდა სივრცის ტრანსფორმაციის ნოვატორული პრინციპებისა; თავის მხრივ, თუ გნებავთ, გარკვეულწილად, ფრენკ ლოიდ რაიტის „ორგანული არქიტექტურის“ კონცეფციისაც.

ამრიგად, თუკი იაპონელები ამ თვალსაზრისით მართლაც ავთენტური ფორმით დიდი სისრულით და დაუძაბველადაც აღწევდნენ იმას, რაც საბოლოო ჯამში, ერთხანს უფრო მეტად მიზანი იყო დასავლური არქიტექტურისათვის, იაპონიისათვის შორეულ საქართველოში ოდა-სახლის აღმშენებლები სულიერად ყველაზე მეტად მონათესავენიც კი აღმოჩნდნენ თავიანთი იაპონელი „კოლეგებისა“. ისინი თითქოს ერთგვარი „უცნობი თანამოძმეებიც“ კი არიან მსგავსად იმისა, როგორც ეს მჟღავნდება ძიუდოსა და ქართული ჭიდაობის უმდიდრესი გამომგონებლობით, სისხარტითა და მახვილგონივრულობით აღსავსე ფანდებზე დაკვირვებისას, მაგრამ სამწუხაროა, რომ ეს ყოველივე, ძირითადად მაინც, ჯერ გაუცნობიერებელია.

მართალია, ოდა-სახლში კლასიციზმის გარკვეული გამოძახილი ჩანს (რაც გიორგი ჩუბინაშვილის მართებული დაკვირვებით, მხოლოდ საკუთარ ფესვებთან, და ნათელ ტექტონიკასთან მიმაბრუნებელი აღმოჩნდა ჩვენში)[13], თუმცა აქ მეტიც ითქმის: ოდა-სახლი საკუთარ სტრუქტურაში სისრულით ირთავს კლასიციზმს და „სრულებით სათავისოდ“ გარდაქმნის მას. ხაზგასასმელია, რომ ბრწყინვალე მხატვარმა, სწორედ ქართული ავანგარდის წარმომადგენელმა კლარა კვეესმა, თავის ხელმტკიცე გრაფიკაში ნათელყო ოდა-სახლის „გამონაკვთული“, ცხადად, ლოგიკურად და უზა-

[12] ლ. სუმბაძე, ვ. ცინცაძე, იმერეთის საბინაო ხუროთმოძღვრება, *Ars Georgica,* №*2,* თბ., 1948.

[13] გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი, *ქართული ხუროთმოძღვრების გზები,* თბ., 1936.

დოდ აღნაგი სტრუქტურულობა, რომელიც ესოდენ ძლიერად, თუმცა სრულებით არაპირდაპირ ჰგავს იაპონელთა „პირველადფორმისეულობას“ არქიტექტურაში.

თუმცა, როგორც ირკვევა, ბევრი რამ საზიარო ყოფილა არა იმდენად და არა მხოლოდ კონკრეტულ ფორმებში, რამდენადაც ზოგად, ძირეულ პრინციპებში, იაპონური ტრადიციული ბაღის „სუპერეკოლოგიურობასა“ და ოდა-სახლის ასევე ტრადიციულ, წინამდებარე „თეთრი ეზოს“ „სამოთხისებრ“ სილამაზეს შორის. აქ ხომ ორივეგან ნაირგვარად, მაგრამ აშკარად გამჟღავნდა ის, რომ ბუნება, როგორც თამაზ ჭილაძე აღნიშნავს, ჩვენი „დიდი სახლია“.

მის ვან დერ როესეული, შიდა სივრცის უფრო „ინდივიდუალისტურ“ ცვალებადობასა და ოდა-სახლის ინტერიერში უპირველესად საყოველთაო, ტრადიციულ რიტუალებთან დაკავშირებულ ცვალებადობას შორის — რეალური სხვაობაა, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ღრმად შემაკავშირებელ ნიშან — თვისებათა თვალსაჩინოებას.

კარგადაა ცნობილი, რომ ტრადიციულმა იაპონურმა ხუროთმოძღვრებამ რეალური გავლენა მოახდინა დასავლურ პროფესიულ, „წიგნიერ“ ხუროთმოძღვრებაზე და ამასთანავე, თავად იაპონელთავე ახალი დროის აღმშენებლობაზეც. მას მთელ მსოფლიოში საგულდაგულოდ სწავლობდნენ, იმეცნებდნენ, უღრმავდებოდნენ პრაქტიკოსი არქიტექტორები (და არა მხოლოდ თეორეტიკოსები), ხოლო საკუთრივ იაპონიაში ხუროთმოძღვრების მაღალი განვითარება (ცხადია, არა პირდაპირი მიდევნებით ძველისა, არამედ ახალი მრავლისმომცველი კონტექსტუალურობითა და, რაც უმთავრესია, კონცეპტუალური ჩაწვდომით), მეტყველებს საკუთარი ტრადიციისადმი გულისხმიერ მიყურადებაზე, მის შინაგან მატარებლობაზე.

სამწუხაროდ, ასე არ მომხდარა კოლხური ოდა-სახლის შემთხვევაში. მართალია, უცხოელი მოგზაურნი შთაბეჭდილებათა დონეზე აღფრთოვანდნენ კიდეც მისით, მაგრამ კოლხური ოდა მეცნიერულად უპირატესად, შესწავლილ იქნა მხოლოდ ჩვენში და მისი ღირსებებიც ცხადყოფილი აღმოჩნდა ლია ადამიას, მიხეილ გარაყანიძის, ლონგინოზ სუმბაძის, ვახტანგ ცინცაძის და ვალერიან გაგოშიძის გამოკვლევებში (ყოველი მათგანი ხუროთმოძღვრების ისტორიკოსია). თუმცა პრაქტიკოს არქიტექტორთათვის საქართველოში (მსოფლიოზე უკვე აღარ არის საუბარი), მისივე განვითარების (უფრო სწორად კი სახეცვალების) შესაძლებლობა ნაკლებ აქტუალური აღმოჩნდა. თუმცა, ალბათ არის ზოგი გამონაკლისიც. ამ მხრივ საყურადღებოა ქართული ხუროთმოძღვრების დიდი მკვლევარი და მცოდნე, და ამასთან, როგორც უფრო ტრადიციონალისტურ შენობათა ავტორი, ისე ავანგარდთანაც წილნაყარი ხუროთმოძღვარი — პრაქტიკოსი, ნიკოლოზ სეველოვი, რომელიც თავადვე გამოჰკვეთდა ოდა-სახლის „მაღალმხატვრულობას“, მაგრამ რამდენად გაცხადდა ეს საკუთრივ მის შემოქმედებაში, ჯერხანობით მაინც, ძნელი სათქმელია. რა მაკავშირებელ ძაფთა დანახვაა ამ მხრივ შესაძლებელი მომდევნო საბჭოურ პროფესიულ ხუროთმოძღვრებაში ესეც შეუსწავლელია. ამ ეტაპზე შემდეგი მაგალითები შეიძლება გავიხსენოთ: 1) ლადო მესხიშვილისეულ, ცხადია სულ სხვა ფუნქციის მქონე „სპორტის სასახლეში“, კერძოდ, მის საკმაოდ დახვეწილ, დინამიკურ და ხალვათ თაღნარში, შესაძლოა იხილვებოდეს მოუხელთებელი, შორეული გამოძახილი ოდის აივნების, ვახტანგ ბერიძის აზრით, საუკეთესოდ გათვლილ კომპოზიციებთანაც, 2) გიორგი ლეჟავას შემოქმედებიდან ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საგულისხმოა უაღრესად საყურადღებო, „რეტრო ფანტაზიები“. 3) ბუნებრივია, სრულებით არაპირდაპირ, მაგრამ მაინც დამაფიქრებელ მიმართებას ვხედავ გიგა ბათიაშვილის ფუნიკულორის ქვედა სადგურის აწ უკვე აღარარსებულ შენობასთან, რომელსაც ვახტანგ ქოქიაშვილის ფაქიზი ფერადოვნების მქონე, ტრანსპარანტული ვიტრაჟი ამშვენებდა (ოდა-სახლის მჭვირვალ, აივნის შიდა სივრციდან მართლაც ვიტრაჟისებრ „მანათობელ“ დეკორთან უფრო უშუალო მიმართება ვახტანგ ქოქიაშვილმა სასტუმრო ივერიის ვიტრაჟებში ნათელყო).

გიორგი ჩახავამ, XX საუკუნეშივე XXI ს-ის ოსტატად (მის თანამოაზრეებთან ერთად), აღიარებულმა არქიტექტორმა, სიტყვიერად, ერთ-ერთ გამოსვლაში, გამოჰკვეთა ოდა-სახლის ძალზე პოზიტიური მახასიათებლები, ხოლო ამასთანავე, თავის მშობლიურ სოფელ სერგიეთში თავადვე ააშენა ხალხური ოდა-სახლი, თანაც მინიმალური ჩარევით გარემოში, თუმცაღა ეს მაინც უფრო მეტად რეტროსპექტივისტული აღიარება აღმოჩნდა.

უცხოელ მკვლევართაგან კი ადრიანო ალპაგო ნოველომ, ამ უაღრესად დახვეწილმა პიროვნებამ, ძველ რომაელ არისტოკრატთა შთამომავალმა, ევროპული ტრადიციის ჩინებულმა მცოდნემ და ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების შესწავლის საქმეში დიდი დამსახურების მქონემ, გამოკვეთა ოდა-სახლის უაღრესად ნათელი სტრუქტურულობა და მისივე ღრმა კავშირი ჩვენს სატაძრო არქიტექტურასთან[14].

თუმცა მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ოდა-სახლის ფენომენი მაინც ბოლომდე აღიარებული ვერ აღმოჩნდა, მით უმეტეს, საერთაშორისო სივრცეში. არადა იგი თავის შემოქმედებით სიცოცხლეს აგრძელებდა XX საუკუნის 50-იანი წლების ჩათვლით. მისი ფასი ყველაზე მეტად მისმა ამგებებმა, „უჩუმარმა“, ანონიმმა ოსტატებმა იცოდნენ, რომელნიც თავისებური უნივერსალები იყვნენ — თუკი შარლ ბოდლერის გამონათქვამს გავიხსენებთ, ასეთ პიროვნებებს თავისებური „ენციკლოპედიურობა“ გამოარჩევდათ[15], ვინაიდან მთელი ტრადიციული კულტურის ერთობლიობაში გამტარნი იყვნენ და ამასთან, არათუ ეგებებოდნენ სიახლეებს, არამედ თვითვე სთავაზობდნენ სამყაროს ყველაზე მოწინავე — იმ შემთხვევაში, ხუროთმოძღვრულ იდეებს, რაც საბჭოური ჩაკეტილობის პირობებში, ცხადია, ვერ იქნა გაზიარებული. მხოლოდ XXI ს-ის დასაწყისში, უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში, ხელოვნებასთმცოდნისა და ბიზნესმენის გიორგი ლეჟავასა და არქიტექტორ ლერი ჩომახიძის ძალიან ნაყოფიერი (თუმცა არა პირდაპირი) თანამშრომლობის შედეგად, სოფელ დიდ ჯიხაიშში აიგო კოლხური ოდის ტრადიციათა ჩინებულად შემსისხლხორცებელი, ოღონდაც, მართლაც რომ სუპერთანამედროვე შენობა (თუმცაღა ეს უკვე ცალკე ანალიზის თემაა).

დავუბრუნდეთ ჩვენს მთავარ პრობლემატიკას, ანუ იმას, თუ რა მიმართება აქვს 1920-იანი წლების ავანგარდს კოლხურ ოდა-სახლთან. ირკვევა, რომ ჩვენ ბევრი რამ საგულისხმო შეიძლება დავინახოთ ოდა-სახლის ღირსებათა ძალზე შემოქმედებითი აღქმა-ინტერპრეტაციის მხრივ ლადო გუდიაშვილთან, ელენე ახვლედიანთან, პეტრე ოცხელთან, დავით კაკაბაძესთან და სხვ. (ამ კუთხით ქართული სათეატრო მხატვრობაა შესასწავლი). განსაკუთრებულად საგულისხმო კი მაინც ჩანს დავით კაკაბაძის მთელი დანატოვარის მიმართება ოდა-სახლის ფენომენთან[16]. სწორედ დავით კაკაბაძესთან ვლინდება, რომ კოლხური ოდა ამ დიდი, მსოფლიო მასშტაბის ოსტატისათვის, და ამასთანავე, ავანგარდისტული ხელოვნების სრულუფლებიანი წარმომადგენლისათვის, საგულისხმო აღმოჩნდა, თანაც რამდენიმე ასპექტით.

1) იგი რთავს ოდა-სახლის ხან უფრო დეტალურ, ხანაც მხოლოდ მინიშნებით გამოსახულებებს თავის „კონცეპტუალურ“ იმერულ ლანდშაფტებში, მათ შორის სახელმოხვეჭილ „იმერეთი-დედაჩემი“-ში.

2) ისევე ხატავს ძალზე პირობითად, მაგრამ არსობრივი წვდომით ოდა-სახლისავე ტევად და ხალვათ ინტერიერს.

3) როგორც კინომხატვარი, დავით რონდელის ცნობილ ქართულ ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ კვლავაც წარმოაჩენს ამავე შენობის მიმზიდველ იერს და მისი ინტერიერის თვისობრივობას, მიუხედავად ამ ფილმის მხოლოდ ცალმხრივად აღქმისას — „კომიკური“ შეფერილობისა.

4) დავით კაკაბაძე, როგორც მკვლევარი და ფოტოხელოვანი, ახორციელებს ოდა-სახლის ძნელადმისაკვლევ ნიმუშთა საგულდაგულო ფოტოგრაფირებას რაჭაში მოგზაურობისას, რაც თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტში მისსავე პერსონალურ გამოფენაზე გამოვლინდა. ამის შესახებ ძალიან ცოცხლად მომითხრო უჩა ჯაფარიძემ ქ. ონში (იმხანად ჩემი ინტერესის სფერო სწორედ ამ ნაგებობათა ფიქსაცია-შეცნობა იყო). მან გამოკვეთა, რომ დავითს დიდად იზიდავდა ოდა-სახლის ღირსებები; რომ იგი, ზოგჯერ ცხენზე ამხედრებული, დაუღალავად ეძიებდა და აფიქსირებდა კიდეც მათ რაჭაში. მან თეატრის მხატვრობაში[17]. ასევე დიდი ადგილი დაუთმო ოდის ხატოვნების ტრანსფორმაციას. როგორც თანდათანობით ნათელი ხდება, ეს ყოველივე კაკაბაძისეული ხედვის მხოლოდ ერთი მხარეა, თუმც კი თავისთავად მნიშვნელოვანი. გაცილებით არსებითი კი ის არის, რომ დავით კაკაბაძის მიერ ოდა-სახლის სტრუქტურული მახასიათებლები (მკაფიო ტექნიკა, აგებულების სიცხადე, გა-

[14] *Art and Arhitecture in Medieval Georgia*, Tbilisi-Milan, 1986.

[15] М. Нольман, *Ш. Бодлер*, М., 1979.

[16] ნ. ასათიანი, *ქართველი მხატვრები და თეატრალური ხელოვნება*, თბ., 2006.

[17] ნ. ასათიანი, *ქართველი მხატვრები და თეატრალური ხელოვნება*, თბ., 2006.

მონაკვთულობა, თუ გნებავთ, „კლასიკურობაც“ კი, და ბოლოს, ჰარმონიის მაღალი ხარისხი), მის მიერ შინაგანად შესისხლხორცებული იყო. ერთი მხრივ, იგი სოფლად ოდა-სახლისა და მისი კარმიდამოს გარემოში აღიზარდა, მეორე მხრივ კი, ჯერ პეტერბურგში და მოგვიანებით პარიზში განსწავლის შემდგომ, მასვე, ოღონდაც უკვე სხვა რიგის გამოცდილებითა და ინტენსივობით სწავლობდა.

მთლიანობაში, დავით კაკაბაძე ოდა-სახლის ამ ძირეულ მახასიათებლებს, ისევე როგორც ქართულ ეკლესიათა „დაწახნაგებულ“ მკაფიო აგებულებას[18], ცხად პლასტიკურ გამომხატველობას, ლაკონიზმის „გაჯერებულობას“, თუ პარადოქსულ „სისხლსავსე პურიზმს“ — მარტოოდენ დაკვირვებული თვალით კი არ აღიქვამდა, არამედ საკუთარ სულიერ სახილველში უთუოდ მნიშვნელოვნად აღიარებდა. სწორედ ამიტომაა, რომ მაგ., დავით კაკაბაძისეულ კოლაჟებში უბრალოდ სხვა ხერხებითა და მეთოდებით, ძალზე გაბედული და ამასთანავე თავდაჭერილი „ავანგარდისტული“ მიდგომებით — არსებითად იმავე რიგის სულიერ-ესთეტიკური საზომები და ორიენტირებია მოხმობილი, რაც თუგინდ სამთავისის თანადროულად ენერგიულად „დენად“ და იქვე — „განსრულებულ“ ფასადში ოდა-სახლის რიტმულად მაღალწესრიგიან და თან „გახსნილ“ იერში და ბოლოს მის ექსპერიმენტულ, უზადოდ ამომწურავ ქმნილებებში. ასეთი მიდგომა მათ ერთი კულტურის თვალსაჩინოდ ნაირ, მაგრამ იმავდროულად „ერთძირიან“ გამოხატულებებად აქცევს. სამივე ზემოთ აღნიშნულ ფენომენს. მართალია, დავით კაკაბაძე „ოფიციალური“ პროფესიით არ ყოფილა მოქმედი არქიტექტორი, მაგრამ მისთვის, მაგ., დიზაინი რომ მეტისმეტად ახლობელია, მისსავე ხელნაკეთ კოლაჟებშიც აშკარაა. გარდა ამისა, არა მხოლოდ მის მიერ დახატულ ხუროთმოძღვრულ „ხილვაში“, არამედ სცენოგრაფიის თავის დროისთვის რეალურ სივრცეში რეალიზებულ ნიმუშებშიც[19], მან ნათელყო არა მხოლოდ ძლიერი და სწორედ „ხუროთმოძღვრული აზროვნება“, არამედ მასშტაბი და გაქანებაც ამ სახის აზროვნებისა! ის თითქოსდა ჩვენს რეალობაში მარტო იტევდა საკუთარ თავში „ბაუჰაუზის“ საკეთებელ საქმესაც.

ბოლოს, შევჩერდეთ ქართული, უფრო კონკრეტულად კი გურული პოლიფონიის ზოგიერთ მახასიათებელზე ჩვენთვის საგულისხმო თვალსაზრისით.

ის, რომ გურული პოლიფონია არსებითთაგანი გამოხატულებაა საქართველოს ღრმად ტრადიციული ვოკალური კულტურისა, ძალიან კარგად არის ცნობილი. ამ საქმეს საკვირველი ნიჭიერებითა და ზოგჯერ თვით ვირტუოზულობითაც ხელდასმული დიდოსტატები მისდევდნენ, რომელნიც ლამის ყოველ პატარა სოფელშიც კი მოიძებნებოდნენ. მაინც რა ტრადიცია იყო!

ახლა კი დავაკვირდეთ მის თვისობრივობას: გურულთა (ისევე როგორც, ჩვენი ყოველი კუთხის, მაგ., იმერელთა, ლეჩხუმელთა, მეგრელთა, აფხაზთა და ცხადია, აჭარელთა და სხვ.) მრავალხმიანობა გვიზიდავს უაღრესად ცოცხალი დინამიკით (თუმცა უფრო დინჯი, ზოგჯერ ძალუმად მონუმენტური — სვანურისა და რაჭულის დარად — ნიმუშებიც გვაქვს). და მაინც — გურია ამ თვალსაზრით გამორჩეულია: „შიდა“ პოლირიტმიით, შეხამებათა უეცრებით, ემოციური ეფექტურობით, ბანის მეტად რთული, მაგრამ „ლოგიკურად“ უზადო სვლებით, დიდი ფაქტურული სიმდიდრით, კრიმანჭულის სამუსიკო „ავანტურულობით“ და თავისებური „სივრციერებითაც“ (ეს მერაბ ბერძენიშვილის თქმით, „მთების გადაძახილის“ მელოსიც არის)! მთლიანობაში კი გურული სიმღერა ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის ფანტასტიკური მაგალითია, მართლაც „ავანგარდული“. იგი, როგორც ესოდენ მნიშვნელოვანი შემადგენელი ზოგადქართული სამუსიკო ტრადიციისა, თავადაც არის მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის საგანძური. მასში არც თუ იშვიათია ჰარმონიულად ძალზე ტევადი მონაცვლეობა „სამოთხისებრი“ სილამაზის ბგერადობისა და იქვე, მეტად „მჭახე“ დისონანსებისა (თავისი ნაირფერი სეკუნდებისა თუ კვინტების სიმძაფრითურთ). რისამე უფრო „გამაოგნებლის“ მოხელთება თანამედროვე ინტელექტუალური და არა მხოლოდ სპონტანური ჯაზის ყველაზე მოწინავე გარღვევებშიც კი, დიდი იშვიათობაა. ეს არის საკვირველად სრულფასოვანი სამუსიკო სისტემა. ამდენადაც, სულაც არ იყო შემთხვევითი, რომ როგორც ირკვევა, იგორ სტრავინსკი — XX ს-ის სამუსიკო ძიებების განმახორციელებელთა შორის ერთი წამყვანთაგანი, ღრმად ეცნობოდა და სისტემურად იმეცნებდა გუ-

[18] В. Беридзе, *Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры*, Тб., 1079.

[19] ნ. ასათიანი, *ქართველი მხატვრები და თეატრალური ხელოვნება*, თბ., 2006.

რული პოლიფონიის ნიმუშებს. და, რაც მთავარია, საკუთარი ხელითაც გადაჰქონდა ისინი ნოტებზე, ამის შსახებ მხატვარ ლევან ჭოღოშვილს აუწყა შვეიცარიელმა გალერისტმა ლუკას ანჩინმა. იგი ამ სამუსიკო ფორმას განსაკუთრებით ყურადსაღებად თვლიდა (სამართლიანადაც!). ამ შემთხვევაში საგულისხმოა, რომ მან, როგორც მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის (და არა მხოლოდ მუსიკის) დიდმა მცოდნემ და გამორჩეულმა ერუდიტმა, შესადარებელი მასალაც ჩინებულად იცოდა და, ცხადია, მით უფრო მნიშვნელოვანი ხდება მისივე ეს განსაკუთრებული ენთუზიაზმი!

საგულისხმოა, რომ XX ს-ის დასაწყისშივე, რამდენადმე ფიროსმანაშვილისადმი ყურადღების გაღვიძების მსგავსად, შეცნობა ქართული (მათ შორის გურული) მრავალხმიანობისა — გამძაფრდა და გაფართოვდა. იგი ჩვენშიც უკვე მრავალნაირი ფორმით გადიოდა საკუთარი აღმომაცენებელი სამყაროს საზღვრებიდან (ამის სხვა რიგის მაგალითია ნიკო სულხანიშვილთან თითქოსდა ე.წ. „ფოლკლორსა“ და „სწავლულ“ ხელოვნებას შორის კარგად ცნობილი „გარდამავლობაც“)[20], ხოლო ადგილობრივ თუ უცხოელ დაინტერესებულთა მხრივ, მისივე ჩაწერა ხდებოდა არა მხოლოდ სანოტო სისტემით, არამედ აკუსტიკურადაც, ხმოვანად, აუდიო ჩანაწერის სახით, რაც XX ს-ის დასაწყისში ყოველივე „უჩვეულოსადმი“ მიზანსწრაფვის ზოგად ტენდენციასაც ესადაგებოდა.

დღეს ქართული სამუსიკო მრავალხმიანობა უკვე საერთაშორისო ფენომენია, იუნესკოს მიერ აღიარებული და ყოველ კონტინენტზე მიღებულიც მრავალი დაინტერესებული პირის მხრივ — საფრანგეთში მოღვაწე ქართველმა, ბატონმა ოთარ პატარიძემ ისიც კი შემატყობინა, რომ ამ ქვეყნის არათუ ქალაქებში, არამედ სოფლებშიც კი, არსებობს ტრადიციული ქართული სიმღერის შემსწავლელი ანსამბლები! ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ფრანგებს თავადაც აქვთ (გავიხსენოთ თუნდაც კლემანს ჟანეკენი) მეტად მდიდარი და განვითარებული მრავალხმიანობა! რაღა თქმა უნდა, ტრადიცია ქართული მრავალხმოვანობისა ძალიან ძველია და დროში დიდად უნდა სცილდებოდეს იოანე პეტრიწისეულ დადასტურებას. ასე ფიქრობს მაგ., დიმიტრი არაყიშვილი, რომლისათვისაც ჩვენი მრავალხმიანობა უხსოვარი დროისაა (ამის „მატრიცული“ მაგალითია „მზე შინა და მზე გარეთა“), თუმცა ფართოდ აქტუალური არარურალურ, „არაფოლკლორულ“, „სწავლულ“ წრეებში ჩვენი მრავალხმიანობა XIX ს-ის მეორე ნახევარსა და უფრო მეტად — XX ს-ის დასაწყისში ხდება, თანაც ქართველ პროფესიონალ მუსიკოსთა მხრივაც (ამ თვალსაზრისით, ჩვენ ძალიან დავიგვიანეთ — როგორც გამოკვეთს გიორგი ნადირაძე).

აქ ყურადღებამისაპყრობია ის, თუ როგორ სივრცეში, რა სახის გარემოში ჟღერდა გურულთა პოლიფონია.

თუკი გავიზიარებთ იგორ სტრავინსკისავე მოსაზრებას ამ სამუსიკო ფორმის გარკვეულ მიმართებაზე ევროპის რენესანსულ მუსიკასთან, მაშინ საჭირო ხდება თემის გაღრმავება: აღნიშნული თვალსაზრისით საყურადღებოა, რომ კოლხური ოდა-სახლი (რომელშიც ცხოვრობდნენ და კიდეც მღეროდნენ გურულები), თავადაც ე.წ. „ემანსიპირებული“ კულტურის გამოვლენაა — ის თვითვე წარმოადგენს — არსებითად სოფლურ ხის „პალაცოს“. და თუ ბუნებრივია, რომ უშუალოდ რენესანსული სულაც არაა, ის როგორც შუა საუკუნეთა, ისე უფრო არქაული საცხოვრისის კონცეფციათა შემცვლელი არის, ოღონდ უკვე საკუთარი კულტურის კონტექსტში. იგი „გახანგრძლივებული ფეოდალიზმის“ შემდგომი ეპოქის, ანუ ახალი დროის „შვილია“ (XVIII ს-ის მიწურულის, უფრო კი XIX ს-ის და XX ს-ის პირველ ათწლეულთა გამოვლინებაა), და ძალიან პირობითად, „ნეორენესანსულიც“ კი არის (მით უმეტეს, თუკი მისსავე სტრუქტურაში არსებული, თუ „ჩართული“, წმინდა საერო კლასიციზმის გარკვეულ გამოძახილსაც გავიხსენებთ). დაისმის კითხვა: ხომ არაა შესაძლო, რომ გურული პოლიფონიის მაღალგანვითარებული ფორმები დაბადებულიყო ოდა-სახლისა და მისი კარმიდამოს გარემოცვაში — ყოველ შემთხვევაში დღევანდლამდე მოტანილი ფორმების სახით? დიდ სიძველეზე ამ პოლიფონიისა დაბეჯითებით შეიძლება საუბარი მისივე უარქაულესი ფესვების გამო. არ გამოვრიცხავ, რომ ერთ-ერთი „განწყობითი“ ინსპირაციის წყარო ამ პირველადი არქაულობისა, ადრე საცხოვრებელი, მაგრამ მოგვიანოდ სამეურნეოდ ქცეული, შედარებით მარტივი შენობების სივრცეც შეიძლება ყოფილიყო. თავისი ნახევრადბნელი ინტერიერებით, მიწურიატაკიანობითა და კერის საკრალურობის გამოკვეთით — გურულები

20 გ. ნადირაძე, *ნიკო სულხანიშვილი*, თბ., 1937.

ხომ კერის ცეცხლს, აპოლონ წულაძის თანახმად, როგორც ცოცხალს, ისე ესაუბრებოდნენ. ისევე, როგორც სოფლური ოდის დომინანტურობისას არ გამქრალა ძველთაძველი, კარმიდამოს აქტიური შემადგენელი, სადა საკრალური კერის „დამცავი“ ნაგებობანი, ვირტუოზულად ქცეულ გურულ სიმღერაშიც, (რომელშიც ოდა-სახლის ზეიმურობას ამასთანავე სავსებით ესადაგება) ძველთაძველი კერის იდუმალებაც არ განქარვებულა თავად მუსიკალურ წყობაშიც! ასე რომ, გურული სიმღერაც ღრმა „პალიმფსესტურობის“ მატარებელი გამოდის. თუმცა ცხადია, რომ ეს თავად ოდა-სახლსაც შეეხება, ვინაიდან მასშიც (მის ბევრად ადრეულ სახლებთან წილნაყარ კონსტრუქციებშიც, და ღრმად სემანტიკურ დეკორშიც), არათუ არ დაკარგულა, სწორედ სიმღერის ანალოგიურად, მრავალათასწლეულთა, ძველთაძველ ეპოქათა შორეული ექო, არამედ იგი მეტად ძლიერად გამჟღავნდა კიდეც!

და მაინც, ჩვენ მხოლოდ საცხოვრისთა და ნამღერის „ურთიერთშეხმობა“ ვერ დაგვაკმაყოფილებს. იმაზეც უნდა ვიფიქროთ, თუ რა სახის ბუნებრივმა გარემომ აღმოაცენა გურული პოლიფონია. აი სწორედ აქ, ჩვენ დიდ დახმარებას გვიწევს ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსის ზურაბ კაკაბაძის ნააზრევი, რომელმაც ძალზე სწორად დაინახა, რომ გურიაში მთაგორიანი, ულამაზესი ლანდშაფტის ცინცხალი, აღმაფრთოვანებელი დინამიკა დიდად ხელშემწყობი უნდა ყოფილიყო გურული სიმღერის ტემპერამენტიანი, მოძრავი, ზოგჯერ თვით „ექსპანსური“ სვლებისათვის, რომელიც, სიმართლე რომ ითქვას, რენესანსულზე მეტად, უფრო ბაროკოს „ტემპორალურობას“ ენათესავება, თუმცა ისიც ვიცით, რომ გურულებს სულ სხვა სახის, დარბაისლური, ჭვრეტითი, შვებისმომგვრელი, ღირსეული, დინჯი და „საგალობლისეულად“ იდუმალი, თავდაჭერილი სიმღერის თქმაც უყვარდათ, რომელიც სულიერი შთამბეჭდავობითა და სიღრმით, არანაკლებ ფასეულიცაა, ვიდრე „კვიმატკრიმანჭულიანი“, ესოდენ ეფექტური მათივე ნამღერი. მაინც რა ნაირგვარი (რიტმულადაც!) ფორმებია, თუნდაც ამ მომცრო კუთხეშიც კი, ჩვენი სასიმღერო კულტურისა (რომ აღარაფერი ითქვას მთელ საქართველოზე)!

ახლა კი კვლავ დავუბრუნდეთ სათაურში დასმულ პრობლემათა წრეს.

რა თვისობრივობა ჩანს ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ავანგარდისტთა მხატვრობასთან მიმართების თვალსაზრისით?

იგი, როგორც უკვე ითქვა, წმინდა ავანგარდისტად მიჩნეული ვერასგზით იქნება, მიუხედავად ამ პრინციპების მიმდევარ მხატვართა მხრივ მისდამი წრფელი, ძალიან ინტენსიური და ღრმა ინტერესისა. ცხადია, მაგ., რომ თუნდაც მიხეილ ლარიონოვისაგან განსხვავებით, იგი არც „პრიმიტივისტია“ — ეს ხომ „კონცეპტუალური“ მიდგომა იქნებოდა, რაც გამორიცხულია არათეორეტიკოს, ზოგჯერ კი ვიზიონერ ფიროსმანაშვილთან. იგი არც მაგ., ე.წ. „მესამე კულტურის“ წარმომადგენელ ანრი რუსოსთან შეიძლება იყოს დაწყვილებული, ვინაიდან, როგორც თავად ფრანგებიც აღიარებენ, ნიკალა დიდად აღემატება ამ უთუოდ ძლიერ, მაგრამ ვფიქრობ, ცოტა არ იყოს „ეგზოტისტ“ ხელოვანს (რაც ალბათ, უფრო სპეციფიკაა, ვიდრე ნაკლი).

როგორც ჩანს, ფიროსმანაშვილის მრავალშრიანობა უბრალოდ შეუდარებელია. იგი უარქაულესიც არის, და მეტისმეტად თანამედროვეც — ამ ნიშნით თითქოსდა „ჰკრავს“ დროს და მაღლდება ჟამთა მიერ მოტანილ, კონკრეტულ პარადიგმებზე.

ამასთან ერთად, ის საკუთარი დროის კულტურის გამომხატველიც სისრულით არის. მსოფლგანცდით ძალიან ახლოსაა ე.წ. „ხალხურ“ კულტურასთან, მათ შორის, ვიზუალურ ფოლკლორთან — ყველაზე მეტად კი საკუთრივ საფლავის ქვებთან, (რომლის პერსონაჟებიც მის გმირთა სამყაროს ალბათ „შენობით გაესაუბრებოდნენ“ აშკარა ურთიერთმცნობელობის გამო). მაგრამ ცხადია, რომ ფიროსმანი არის არა ანონიმი ოსტატი, არამედ მკაფიოდ ინდივიდუალური, გამორჩეული ფიგურა, თუმც კი არასგზით სუბიექტივისტი, არასგზით — ინდივიდუალისტი! მისი ინდივიდუალურობის გრანდიოზული ძალა უფრო მეტად საკუთარი კულტურის სამყაროს სურათის, მისი სახილველის კონცენტრულ გამოხატვაში ვლინდება და არასგზით ამ წამყვანი ვექტორიდან, და ორიენტირებიდან „გადაცდენაში“, რაც გამორიცხულიც არის. მან ხომ მთელი არსებით შეისისხლხორცა ტრადიციული, რურალური „მიწის“ კულტურის ენერგიაც და მისგან მომდინარე უღრმესი, ამოუძიებელი გამოცდილებაც, თუმცა თანადროულად — თბილისის ურბანულ სივრცეში, როგორც დიადი ოსტატი,

ბოლომდის „გაიფურჩქნა“ თემატურადაც, ხატოვანებითაც და ფორმითაც. ეს ისე მოხდა, რომ ამ გენიოსმა საკუთარ თავში დაიტია მეხსიერება არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ მთლიანობაში, კაცობრიული კულტურის არაერთათასწლოვანი გამოცდილებისა, რაც მართლაც უიშვიათესია! ნიკო ფიროსმანი — ესაა მოვლენა, მატარებელი დიდი პასუხისმგებლობისა სამყაროს წინაშე.

ძალიან მომცველი ტევადობა კულტურული მეხსიერებისა, უზარმაზარი დიაპაზონი, ამ თვალსაზრისით — დაიტია ასევე, კოლხურმა ოდასახლმაც. როგორიღა იყო მისი თავგადასავალი? ეს ნაგებობა, ფიროსმანაშვილის ფენომენისა არ იყოს, ახალი დროის მოვლენაა და, ამასთანავე, ბევრი რისამე სინთეზირებას ახორციელებს — თავისი „გეშტალტურობით“. თუკი აღნაგობის წესს დავაკვირდებით, გავიხსენებთ, რომ ქართულ ეკლესიათა (გარდა გარდამავალი ხანისა), ფორმათაგების წესთან მას ბევრი რამ აქვს საერთო, რაც ჩანს მკაფიო გეომეტრიზმში, კრისტალურობაში, სილუეტის სადა სისავსეში და სხვ. ის ლამის იმავე განწყობის აღმომაცენებელია, როგორისაც, გიორგი მარსაგიშვილის შეხედულებით, ჩვენებური ეკლესიები. ამასთანავე, თუ უფრო ადრეულ ოდა სახლებში, კერძოდ კი მათ სვეტებში საეკლესიო ჩუქურთმისა და ძველთაძველი სტელების სამყაროსთან გადაძახილი გვაქვს, უფრო ახალ აჟურულ დეკორში იხილვება აღიარებული „საცნობობა“ უძველესი კოლხური ბრინჯაოსი, კერძოდ სარტყლებისა, ბალთებისა თუ სხვ. ამასთანავე, ოდა-სახლთა ჭერის გამამშვენებელი ხონჩა თუ ყოველთვის არა, ზოგჯერ მაინც — დარბაზის გვირგვინის შემახსენებელია. და თუკი მისი უშუალოდ სივრცითი განმგრძობი არც არის, ყოველ შემთხვევაში, სემანტიკურად მემკვიდრეა დარბაზისა რადგან ცენტრის, „შუაგულის“ მააქცენტირებული უსათუოდ არის — რაც ტრადიციული ფუძე-პარადიგმის დიდ სიმდგრადეს მოწმობს (ამ საკითხებს თეიმურაზ ჩიქოვანი და ლონგინოზ სუმბაძე შეისწავლიდნენ). იმავდროულად, ეს შენობა თავისუფალ დიალოგში შედის ე.წ. არ ნუვოს ნიმუშებთან, ოღონდაც ძალიან დიდი, საკუთარი სულიერი გამოცდილების გათვალისწინებით, ორნამენტის სტრუქტურაშიც. მხოლოდ გარეგანი დაკვირვებითაა ხანდახან „მოდერნის“ მგვანი, თუმცა რეალურად გაცილებით მწყობრი და, ვფიქრობ, უმჯობესი ჩუქურთმის „აღმომცენებელიც“ კია ოდა საკუთარ თავში. ასე რომ, მისი „სახილველის“ მრავლისდამტევლობა აშკარაა. და მაინც — მთელი „პალიმფსესტურობისას“ (კვლავ ანალოგიაა ფიროსმანაშვილთან), ისიც ახალი დროის ფენომენია (XIX ს-ის 70-იანი — XX ს-ის 20-იანი წწ.), დემოკრატიზაციასთან და სოციალურ დინამიკასთან შეკავშირებული. ამასთანავე, მართლაც ორმხრივი იანუსივითაა — უჭვრეტს გარდასულს, ითვისებს მასში არსებულ ყოველსავე ფასეულს საკუთარი კულტურული „ფილტრის“ არსებობისას, მაგრამ პირველყოვლისა, „ამზადებს“ იმ დიდ მომავალს, რომელიც, რომ არა კომუნისტური მმართველობის ხანა, თავის თვალსაჩინო როლს უკეთ შეასრულებდა თაობათა გემოვნების დახვეწისათვის — თავისი უზადო სინატიფითა და ხშირად „არისტოკრატულობა-უბრალოების“ დაუძაბველი შეთავსებაშეხამებით. მასშიც სინთეზირდა ურბანული და რურარული საწყისები. იგი, ცხადია, რურალურია, როგორც სოფლური კარ-მიდამოს დომინანტური შემადგენელი, როგორც შესისხლხორცებულიც კი სამეურნეო ნაგებობათა „პლასტიკასთან“ და კონსტრუქციებთან, ხოლო უფრო ფართო აზრით, საზოგადოდ — სოფლურ ყოფასთან. მაგრამ განსხვავებით არქაული, მიწურიატაკიანი და მისი მხოლოდ ნაწილობრივ წინამორბედი პატაფიცარა სახლისაგან, მასში თანადროულად სჭვივის „ურბანული“ ინფორმაცია, ანუ „უწყება“ იმისა, რომ აქ ძალიან გაძლიერდა ქალაქური კულტურის წილი21. ეს ჩანს კომფორტულობის ზრდაში, ინტერიერის შიდამოწყობილობის მკაფიო ევროპეიზაციაში საკუთარი თვისობრივობის შენარჩუნებისას, და „ახალი“, ბეჭდური მწიგნობრობის პოპულარიზაციაშიც (თავად მახსოვს, რა მდიდარი წიგნთსაცავები იყო შემორჩენილი თითქოსდა მიყრუებულ სოფლებში, რაც თავს იჩენდა რევოლუციამდელ ხანაშიც და ჩანს ბევრად უფრო ადრეც).

და ბოლოს, მივუბრუნდეთ გურულ პოლიფონიურ სიმღერას. ხშირად მას ადარებენ ჯაზს. რაა მათ შორის საზიარო, და რა — განმასხვავებელი? საზიარო პირველყოვლისა იმპროვიზაციულობაა, ერთგვარი „ნაკადისმიერობა“ იქვე დაბადებულ-აღმოცენებული მელოსისა. თუმცა ამ ორი სამუ-

[21] ს. მაკალათია, *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*, თბ., 1946.

სიკო ფორმის აღმოცენების გარემო სრულებით განსხვავებულია. გურული პოლიფონია, პირველყოვლისა, რურალურია, უშუალოდ ამომავალი თავისი საკუთარი, მშობელი გარემოცვიდან, მიწისეული და „ნიადაგისმიერია“, ყურს მიაპყრობს ნაკადულის ხმიანობას, ჩიტის გალობას, ფოთოლთა შრიალის ბგერადობას, ისისხლხორცებს თუგინდ თოხით შრომისას, განმეორებად მოძრაობათა ხასიათსა და დინამიკას, „ჭვრეტს“ მთათა დინამიკურ სილუეტებს, „აკვირდება“ ყვავილთა გამოუთქმელ სილამაზეს და ყოველსავე ამას არსებითად გარდასახავს. ეს ნამღერი მისტერიულადაა წილნაყარი, თვით გაშინაურებულიც კია ბუნების რიტმებთან და მათ თარგმანებას წარმოადგენს. იგი მთელი სამყაროს სულის შემგრძნობელია, ანუ ფრანგი კომპოზიტორის ანდრე ჟოლივეს სიტყვებით — „კოსმიური ადამიანის“ მიერ ქმნილი მოვლენაა. ამასთან, უზენაესის მეხოტბეც, და ღრმად ეკოლოგიურიც....

როგორიღაა ჯაზი? იგი მაინც ნაკლებ „შუაგულისეულია“ და თავისებურად „მრავალმიმართულებიანიც“, არაანონიმურ ინდივიდთა გამორჩეულობას მასში ცხადია, უკვე ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს. ამ მხრივ ტრადიციული ერთობის სული უფრო მეტად მაინც გურულ პოლიფონიას ახასიათებს. ჯაზის „ევროპულად“ ინსტრუმენტული შესაძლებლობანი, ცხადია, დიდად ფართოვდება, ხან კი „თვითკმარიც“ ხდება, მაშინ როცა გურიაში ჩონგური უპირატესად თანმხლები იყო, ხოლო უფრო მოგვიანოდ, ჩონგურს „შეხმობილი“ გიტარაც როდია იმ მასშტაბისა, როგორიც რომელიმე სულ მცირე ჯაზ-ბენდიც კი. იგი, უპირატესად, ვოკალურობას ატარებს. თანაც გურულთა ნამღერი ხშირად შედარებით უშუალოდ რიტუალურია, ტრადიციულ ყოფაში ჩართული, და არა მთლად „სწავლულად გაპროფესიონალებული“. იგი პირველადია და პოზიტიური ენერგეტიკის მატარებელი. ჯაზის მსოფლგანცდა კი, სადაც მოხდა აფრო-ამერიკულისა და დასავლურის უნიკალური სინთეზი, ძლიერ ტკივილიანია — ამერიკულ ჯაზში — ხშირად ტრაგიზმი მიწიდან მოწყვეტისა, მისდამი ძახილი თუ ხმობაა, უპირატესად წამოსული თავდაპირველი აფრიკული ფესვებიდან. აქ პათოსიც არის, და ხშირად გულსაკლავი ნოსტალგიაც, განსაკუთრებით საქსაფონის გამოუცნობი კაეშნით აღვსილ, წმინდა „ურბანულ“ ბგერადობაში რომ ჩანს! ამ მუსიკაში მონატრებაა მიწის შეუბღალავი „ვიტალურობისაც“, და შეფარულად შორი სამშობლოს სივრცეებისაც — მშფოთვარე, განგაშიან, გაუცხოებულ და რაღაც გამოუცნობი იდუმალებით აღვსილ, ძალზე ამბივალენტურ, „კოლოსურ“, ცათამბჯენთა წყებით დაღდასმულ, მეგაპოლისურ გარემოში. ჯაზის (მაგ., ბიბოპის) მძაფრი ექსპრესია დიდწილად სწორედ მისანდობელის, მშობლიურის, საიმედოს მიუწვდომლობითაა განპირობებული. არაიშვიათად, იგი ხან ლამის ისტერიულად მხიარულია, ხანაც გაშიშვლებული სულშეძრულობითაა ჩამაგონებელი. ძალიან მდიდარი მორფოლოგიის დროს, მისი არქიტექტონიკა თითქოსდა პიკასოსებრ „ნგრევა-შენებითია“, ნაკლებ მწყობრიც, ოღონდ ტრადიციული გაგებით.

სხვაა გურული პოლიფონიის „ბგერათხუროთმოძღვრება“ — მთელი თავისუფალი იმპროვიზაციულობისას, იგი განუზომლად უფრო მწყობრადაა აღნაგი. ეს არ არის ჯაზისებრი, ზოგჯერ ლაბირინთის შემახსენებელი, უსასრულო მუსიკალური „მოგზაურობა“. ეს არის უფრო „ცხადგეზიანი“, და ასევე შინაგანად მტკიცედ წესრიგიანი, უფრო გარკვეული „მდინარების“ მატარებელი, გნებავთ იერარქიულობის მაღიარებელი ფორმა. ის, მიუხედავად „ემანსიპირებულობისა“, ოდა-სახლის აგებულებაში ჩართული ჩუქურთმის დარად, სკნელთაკავშირის ღრმად შემგრძნობია, ამასთან მკვიდრი ფენომენია, როგორც ჯერაც კიდევ ტრადიციული, მათ შორის საეკლესიო საგალობელთა დიადი კულტურის მონათესავე, შეუბღალავი გამოვლენა. და მაინც, გურული სიმღერაც, სისრულით მჟღერი თავის საკუთარ სივრცეებში, ზოგადად აქტუალურად იქცა (ფართო აზრით), უკვე სულ სხვა რიგის, ურბანული „სწავლული“ კულტურისათვის — და არა მხოლოდ იგორ სტრავინსკის[22] ავანგარდისტულ ძიებათათვის (მისგან განსხვავებით, გურული „სიმღერის მთქმელნი“ კი არ ეძიებენ, არამედ ალბათ, უფრო „აცხადებენ“ შეფარულს — ნიკო ფიროსმანაშვილის მსგავსად).

ამგვარად, უკვე XX ს-ის დასაწყისიდანვე, გურული პოლიფონია ნელ-ნელა „გადის“ თავდაპირველი წიაღიდან, თანდათან შორდება ფესვებს, საბჭოთა ხანაში კი უკვე ფაქტიურად ძალით გადაიქცევა აბსურდული იდეოლოგიის რუპორად,

[22] М. Друскин, *И. Стравинский*, Л. 1982.

რაც მისთვის საბოლოოდ ძალზე არასახარბიელო აღმოჩნდა! მთლიანობაში მას სულ სხვა ტიპის, დიდწილად უცხო კულტურამ მიაყურადა, მაგრამ ეს, ჩანს, მისივე ავთენტურობის დაისსაც მოასწავებდა, ვინაიდან, დღეს მაგ., სუფრასთან, ჩაის სმისას თქმული „ხასანბეგურა“ თუ „იერიში“ ცოტათი აბსურდულ შთაბეჭდილებას ახდენს — მას სოციალურ-კულტურული კონტექსტი აშკარად აკლია! პროფესიული, საკომპოზიტორო მუსიკა მართალია, იკრებს მის მონაპოვრებს, მაგრამ ეს, ცხადია, სულ სხვა რიგის ფენომენია. ჩვენ ჯერხანობით მაინც ვერ შევძელით ამ უნიკალური ფორმის ისეთი გათავისება, რომ „არასამუზეუმოდ“ შეგვესისხლხორცებინა და ახალი სტრატეგიებისათვის მიგვეგნო მისივე „სხვა სიცოცხლის“ გასაგრძელებლად. ჯაზმა, მართალია, მნიშვნელოვნად ჩაანაცვლა ავთენტური ფოლკლორი, მაგრამ მისი იმპროვიზაციული „სული“ სულაც არ დავიწყებია და საკუთარი უძლიერესი ნიშაც მოძებნა, რასაც, სამწუხაროდ, ქართული კულტურა სასურველი ორგანულობით ჯერ ვერ ახერხებს, მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა, ძალიან აქტუალური ჩემთვისაც, როგორც „ნეოფოლკლორული“ ინტერესების მატარებელი პრაქტიკოსი მუსიკოსისათვის, და არა მხოლოდ ვიზუალური ხელოვნების ისტორიკოსისათვის.

ახლა კი დაისმის მნიშვნელოვანი კითხვა — რითაა აღმატებული, თუკი არის, მოდერნიზმისათვის აქტუალური ქართული კულტურის სამი, ზემოთგანხილული გამოხატულება საკუთრივ მოდერნისტულ ხელოვნებაზე? ალბათ იმით, რომ მოდერნიზმი, სწორედ რომ განახლებული სიღრმითი სულიერების მოსურნე, მაინც „დიდი მანძილიდან“ „ესწრაფვის“ თავდაპირველს, შეუბღალავს, „არქეტიპულს“ — ეძებს მას ხან შორეულში, ხან თითქოსდა ახლობელში. მოკლედ, ხან ეგზოტიკურში, ხანაც კვლავ თითქოს საკუთარში, მაგრამ ლამის მივიწყებულში. მისთვის ბევრგან არსებითი გამოდგა მხატვრობაში (მაგ., ექსპრესიონისტებთან), კონვულსიური „გარღვევა“ თავდაპირველი, თუ გნებავთ, „პრემორდიალური“ საწყისებისაკენ, რაც უდიდეს ძალისხმევას ითხოვდა, მით უფრო, როცა ავანგარდში „ფსიქოლოგიურად“ ურთიერთს ებრძოდა რომანტიზმიდან მომდინარე ჰიპერინდივიდუალიზმი ერთი მხრივ, და სხვათაშორის, იმავ რომანტიზმთან წილნაყარი, ოღონდ უნივერსალურის მოხელთების მძაფრი ნდომა, მეორე მხრივ!

ასე როდია ფიროსმანაშვილთან, რომელიც იმდენად კი არ ქმნის, არამედ უფრო „ჰბადებს“ თავის ხატოვანებას. რაღაც, სრულებით შეუცნობელი არხებით არის შეკავშირებული იგი დასაბამიერ საწყისებთან, და, ამდენადაც, განუზომლად უფრო „კოსმოგონიურია“ მისი ხელოვნება, ვიდრე ეს ავანგარდს სურდა, მაგრამ ყოველთვის როდი ძალუძდა; ახლა ოდა-სახლს რაც შეეხება: იგი არც კორბუზიესებრ მეტწილად „წმინდად“ რაციონალურია, და არც მის ვან დერ როეს მსგავსად — „მათემატიკურად“ უზადო პროპორციათა მქონე, მაგრამ მაინც შედარებით — ცივი. მასში ჩანს ხუროთმოძღვრული „ლოგოსიც“, და ამასთანავე ცოცხალი, „ხელთქმნილობიდან“ მომდინარე მცირე ნიუანსოვანი „ასიმეტრიებიც“. მთელი უზადო გამართულობისას, აქ უფრო „გუმანისეული“ მოხელთებაა პროპორციათა დახვეწილობისა და ნაწილთა ურთიერთშეთანადებისაც, ვიდრე „შეუვალად ზუსტი“ აგება. ოდაში ხომ თავისებური რიტმული „ფეთქვა“ და თითქოს თვით განგრძობაცაა ბუნებისა, ოღონდ საკუთარი „სისტემურობის“ შეუბღალავად. არის ჟამისეულობაც — სტიქიათა ზემოქმედების დროს აღმოცენებული „ჩანაწერის“ სახით — (ხის მასალაში რომ ჩანს), და რაღაც ზედროული „ჩამოქნილობაც“ ფორმისა. არსებობს მსუბუქი „ორგანიკაც“, და ნათელაღნაგი ტექტონიკაც, რაც მოწმობს სულ სხვა სახის სინთეზს — დონითა თუ ხარისხით ძნელადაღსამატებელს.

და ბოლოს — რა გამოარჩევს გურულ პოლიფონიას? მასში ვხედავთ ძლიერ, არასაგანგებო, ცხადია, არახელოვნურ, რამდენადმე თვით „სპონტანურ“ არქაულობას, რაც, ჩანს უფრო მიზანი უნდა ყოფილიყო, მუსიკაში ერთხანს მაინც „ნეოწარმართობის“ მაძიებელი იგორ სტრავინსკისთვის, რომლის თითქოსდა „გაცოცხლებისას“, ის გეგონება „ებრძოდა“ დროს. თუმცა თავად გურულ პოლიფონიაში სრულებითაც არ არის ჭიდილი დროსთან, არამედ აქ უფრო „შეკვრაა“ უძველესისა (თუ უშორესისა), და „ამჟამიერისა“. ამდენად, ლამის გამარჯვებაც კია ამ მუსიკაში დროზე, და მასში „საკრალურ ჟამთან“ გაიგივება თუ არაა, მისი „გამოხმობა“ მაინც მჟღავნდება. მოკლედ, „აწმყოსეული“, და არა მარტო „შორად აღქმული“ პირველქმნილობის სისავსემ, (რომელიც ჩანს ფი-

როსმანაშვილთანაც, კოლხურ ოდაშიც და გურულ მრავალხმიანობაშიც), ძალიან მიიზიდა თავისი სრულყოფით მოდერნისტულ ძიებათა მიმდევარნი, უფრო კი — მატარებელნი.

ამგვარად, სამივე ზემოაღნიშნულ კულტურულ გამოხატულებაში საქართველომ თანაც არა მხოლოდ საკუთარი სამომავლო ძიებათათვის საორიენტაციო, თუ „ამოსაცნობი“ ერთობ ძლიერი ფორმები შექმნა, რომელნიც სულიერად ბევრად ტევადი აღმოჩნდა ავანგარდისტთა პათოსზე, მიზანსწრაფვებსა ან ნდომაზე....

რა ითქმის ყოველივე ზემოთ განხილულის შედეგზე? აქ ცოტათი შორიდან დაწყება მოგვიწევს: საქართველოს კულტურა შესაძლოა შედარებით კამერული მასშტაბის, მაგრამ ძლიერი უნივერსალობის მატარებელია. აქ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ძალზე ნაირგვარ გამოცდილებათა გადაჯაჭვის „ალაგია“, რომელშიც ასეთი დიდად თავისებური „კვეთის“ შედეგად იქმნება თითქოს წარმოუდგენლად დაშორებულ საწყისთა ორგანულად მაერთებელი, თუ „შემკვრელი“ სივრცე, რაც გამორჩეულად საკუთარ, ორიგინალურ თვისებრიობას სძენს საქართველოს, რომელიც მთელი კავკასიის მრავალფეროვნების უშუალოდ თავმომყრელიც არის — ანუ მასში, შესაძლოა თავისებური „მცირე მსოფლიურობის“ მიკრომოდელიც კი ყალიბდება! ეს ქვეყანა ათასწლეულთა მანძილზე, უწყვეტი კულტურული გამოცდილების მატარებელია და XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზეც მან საკუთარი, ჩვენში ჯერაც გაუაზრებელი წვლილი შეიტანა საკაცობრიო სულიერების საგანძურში.

ის უსტრუქტუროდ კი არ „მიეახლა“ ევროპული კულტურის ახალ, ზოგ შემთხვევაში, საკმაოდ პრეტენზიულ ავანგარდისტულ ნოვაციებს, არამედ ძლიერი თვითდაფუძნებულობით შეაგება მათ საკუთარი, და ძალიან ღრმა მონაპოვრები, რის გამოც ეს იყო მხოლოდ და მხოლოდ თავისუფალი დიალოგი ავანგარდთან, და არა მისი პასიური, მიდევნებითი დამოწაფება — უზარმაზარი სულიერი გამოცდილება, გამობრძმედილი სხვადასხვა რიგის ცივილიზაციათა სახილველის წვდომითა და გადამწყვეტად წარმმართველი ქრისტიანული მსოფლმხედველობით, სძენდა საქართველოს თვითმყოფადი და სავსაბით საკუთარი „კულტურული ენის“ სრულფასოვან მატარებლობას. სწორედ ამიტომ მოხდა, რომ მოდერნიზმის წამყვან ოსტატთათვის საქართველო ძალიან საინტერესო ქვეყანა გამოდგა და მათთვის ღრმად შესამეცნებელი კულტურული მონაპოვრების შემომთავაზებელიც აღმოჩნდა. უცილობელია, რომ საქართველომ თავისი სერიოზული მონაპოვრებით საკუთარი კვალიც დაატყო ავანგარდს, და მან არა პასიურად მიმღების, არამედ სულიერი ინფორმაციის გამცემის როლიც განახორციელა.

ყოველივე ეს გამოვლინდა ხუროთმოძღვრებაშიც, ფერწერაშიც და მუსიკაშიც. ამრიგად, გამოდის, რომ ავანგარდის განვითარებაში საქართველომ შეიტანა თავისი საკუთარი, სრულებით რეალური წვლილი, კერძოდ — ეს გამჟღავნდა მოდერნისტულ გამოხატულებათათვის აქტუალურ ფორმათა შეთავაზებაში საერთაშორისო დონეზეც, ერთი მხრივ, და საკუთრივ ქართული ავანგარდისათვის — საფუძვლების მტკიცე ჩაყრაში — მეორე მხრივ. მართლაც, ერთი მცირე ქვეყნისათვის მაგ. მხატვრობაში ისეთი დიდი ოსტატების „თავმოყრა“, როგორნიც არიან ძმები ზდანევიჩები, დავით კაკაბაძე, პეტრე ოცხელი, ირაკლი გამრეკელი, ლადო გუდიაშვილი, ფელიქს ვარლამიშვილი, ბენო გორდეზიანი, შალვა ქიქოძე, ელენე ახვლედიანი, მიხეილ გოცირიძე, კლარა კვეესი, ირინა შტენბერგი, ალექსანდრ ბაჟბეუქ—მელიქოვი და სხვანი, ცოტას როდი ნიშნავს! აქ გამოვკვეთ ნანა ყიფიანის დიდ დამსახურებას ქართული „სახვითი“ ავანგარდის შესწავლაში.

რაც შეეხება დასკვნით პოსტულატებს ჩვენი წერილისა: უფრო კონკრეტულად კიდევ ერთხელ, მაგრამ ახალი კონტექსტით დგინდება, რომ:

1) ნიკო ფიროსმანაშვილი საკუთარი თვალსაჩინო წვლილის შემტანია რუსული, ხოლო უფრო მოგვიანებით თვით ფრანგული მოდერნიზმის სივრცეშიც.

2) გურული პოლიფონიის ფენომენის სიღრმით წვდომას სერიოზული მნიშვნელობა ჰქონდა იგორ სტრავინსკისათვის. ამასთან ერთად, ამ ფაქტორმაც თავისი როლი ითამაშა იმაში, რომ ქართული მრავალხმიანობა (ანზორ ერქომაიშვილის დიდი მეცადინეობით) მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურად იქნა აღიარებული იუნესკოს მიერ (აქვეა აღსანიშნი, რომ პეტრე ჩაიკოვსკის აზრით, ჩვენი სამუსიკო ტრადიცია უზარმაზარი მემკვიდრეობაა — ის სასურველად თვლი-

და კიდეც, რომ გამოჩენილიყო ჩვენს პროფესიულ წრეებში „ქართველი ვერდი“).

3) კოლხური ოდა-სახლი მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი როლის მატარებელია, განსაკუთრებით დავით კაკაბაძის შემოქმედებისათვის, რომელიც ავანგარდისტული ნაკადის სრულუფლებიანი წარმომადგენელია, თუმცა საქართველოში პროფესიული წრეებისა და სახელმწიფოს დიდი მოვალეობაა, რომ მისი სახელი გაცილებით უფრო აქტიურად იქნას გატანილი საერთაშორისო ასპარეზზე. სწორედ ამ მოვლენის ახსნა, უფრო სწორად კი საკითხის დასმა აღნიშნული მიმართულებით — ჩვენში ინტერდისციპლინარული კვლევების გაღრმავებლად, წარმოადგენდა შემოთავაზებული წერილის მთავარ მიზანს.

რაც შეეხება შემდგომ სტრატეგიას; ეს არის იმის უფრო მკაფიო ანალიზი, თუ 1) კონკრეტულად რა ზეგავლენა მოახდინა ნიკო ფიროსმანაშვილმა საკუთრივ ქართულ ავანგარდზე თავის მთლიანობაში. 2) რა როლი შეასრულა ჩვენმა პოლიფონიამ ავანგარდთან ახლოს მყოფ მუსიკოსთა პროფესიულ წრეებში — თანაც როგორც დამოუკიდებლობის პერიოდში, ისე უფრო მოგვიანებითაც, ანუ მანამდის, სანამ ჩვენში მოდერნიზმის დევნა და შევიწროვება დაიწყებოდა. ამ თვალსაზრისით, ღრმა ანალიზს მოითხოვს — მაგ., ქართული კულტურის დიდი მოამაგის, ა. ჩერეპნინის „ქართული რაფსოდია“. 3) გასაანალიზებელია, თუ რა შესაძლო როლი შეასრულა კოლხურმა ოდა სახლმა ქართულ პროფესიულ ხუროთმოძღვრებაში, რისი ანალიზიც ჯერ არ ჩატარებულა (მართალია, პროფესიონალმა ხუროთმოძღვრებმა იგი შეისწავლეს, მაგრამ „პრაქტიკული“ გამოძახილი რამდენად ჩანდა, ჯერხანობით თითქმის არ ვიცით).

მთლიანობაში ხაზგასასმელია, რომ ევროპული რიგის მოდერნიზმთან ღრმა წილნაყარობაშიც კარგად ჩანს, რომ ქართული კულტურა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე „ევროპული სახლის“ კულტურულ აღმშენებლობაში კვლავაც აქტიურად და თავისუფლად თანამონაწილეობს.

და ბოლოს, ძალიან დიდი ინტერესის აღმძვრელია ის, რომ დამოუკიდებელი საქართველოს სივრცემ, 1918-1921 წლებში, შეძლო მცირე ხნით მაინც, გაეგრძელებინა საკუთრივ რუსული ავანგარდის თავისუფალი თვითგამოხატვაც.

თუკი პარიზმა (და მთლიანად დასავლეთმა) რუსული ავანგარდი გადაარჩინა და „შეიფარა“, თავისი საკუთარი წვლილი ამ გადარჩენის პროცესში ერთხანს საქართველომაც შეიტანა — ისიც აღმოჩნდა სტუმართმოყვარე ასპარეზის შემთავაზებელი რუსული ავანგარდის ცოცხალი ფუნქციონირებისათვის, და მეტიც, გახსნილი დიალოგისათვის ქართულსა და რუსულ კულტურებს შორის უფრო ფართო აზრით. თუკი პირქუში, გაუცინარი, იმპერიულად წარბშეკრული მოსკოვი, იმხანადაც მხოლოდ ზეწოლა-ძალმომრეობის ენით გვესაუბრებოდა (და ეს ახლაც ასეა), გულგახსნილი თბილისი, პირველი დამოუკიდებელი რესპუბლიკის დროს, სულ სხვა გზას დაადგა — შეიფარა რუსი მხატვრები და მწერლები, ფართო ასპარეზი მიანიჭა თუგინდ სერგეი სუდეიკინს კაფე „ქიმერიონის“ მოხატვისას (ამ საკითხს თეა ტაბატაძე შეისწავლის). აქ ქართული კულტურის მიმღეობაც ჩანს და თბილისური მულტიკულტურულობის ძალაც, რომელსაც ორგანიზებას უწევდა სწორედაც ქართული კულტურა, რომლისათვისაც ამასთანავე „თათარიც ჩვენი ძმა არი ჩვენსა და სომეხებ შუა განყოფილობა რა არი“. აქ კვლავ ფიროსმანაშვილისეული „ქართულ-რუსულ-სომხური“ წარწერებიც მახსენდება, თბილისისვე „პოლიეთნიკური“ აღმშენებლობაც, იმავ თბილისური ეზოს ტოლერანტული სივრცეც, „ინტერნაციონალური თბილისური მოდერნიზმიც“ და კიდევ ბევრი სხვა რამ, რაც სამომავლო კვლევებისათვისაც ძალიან აქტუალურია, მით უფრო, რომ ეს ფენომენი როდი ამოიწურებოდა მხოლოდ „წინარესაბჭოური“ ხანით.

SAMSON LEJAVA

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

UNDERSTANDING THE ESSENCE OF GEORGIAN ART

Summary

Part I

Christianity and Folk Art in Georgia

The following work attempts to unveil, within a traditionally Christian culture, the inner unity of ecclesiastical and folk art - a unity, that without a doubt, was quite prominent in medieval Georgia, although, as it once was in a pre-Christian era, the signs of sensibility towards such a unity are still prevalent within our so called "emancipated" culture and one strongly senses this connecting "spiritual field" as if emanating between what once was and what we contemporarily encounter.

If the deep rooted structure of The Georgian Hall already contained a "matrix" system of its own in the pre-Christian era, it reached its full culmination within the ecclesiastical architecture of Christianity, and the concept of inner space in both events are very similar, then the later, Colchian Oda-house, with the essence of its own, also has much in common with the bright constitution characteristic to Christian temples in Georgia. The tombstones, for instance, with their chamber-like forms, are continuations of the temple reliefs, which is strongly evident within their structure and the "steady" continuity of their symbolic elements.

An analogous movement occurs within Georgian national melos and chant music - during the entire time of its clear specificity. The structure of Georgian chants has an intrinsic correspondence with church architecture, a close affinity that strongly comes through the sound. Similar, but more organic affinity, also comes through Georgian folk songs (e.g. Mravaljamieri, Rihe etc.,) when sung inside The Georgian Halls, creating a strong sense of "wholeness" between them, as if they were especially structured to intimately correspond with each other.

The ancient "triad" principle essential for the construction of The Georgian Hall (which is also known as "The House of Unity") is represented by three basic parts: "Kera" (an "altar"-like fire place at the centre of the hall), "Dedabodsi" (The Mother Pole - a pillar that holds the entire structure), and "Gvirgvini" (The Crown - an oculus opening in the centre of the dome). All three are in an almost "isomorphic" affinity with the principle of "Trinity" inherent within the polyphonic structure of Georgian folk music (the three voice-parts e.g., bass, second and first - C-F-G), which is based on the idea of "wholeness" between the heavenly and the earthly, where the sound, enriched with sharp dissonant harmonies, moves from within the earth breaking through the roughness of the soil only to enter and become one with the translucent sky. This system perfectly corresponds with the structure of The Georgian Hall, which in fact is constructed from within the earth and is illuminated through the oculus of its dome.

Georgian folk songs are to Christian chants what ancient halls are to Christian temples, on different levels perhaps, but joined by the same intent - their innermost wish to unite the heavenly with the earthly through the sacred principle of "Trinity".

Part II

The Three Tendencies Prevalent in Georgian Modernism of the Late 19th-20th century.

New Age Georgian art, within the paradigm of the avant-garde, has contributed three non-modernistic, yet in a broader sense characteristic to modern culture, features, to art, architecture and vocal music:

1. Niko Pirosmani - a source of great inspiration in Georgian, Russian and later French modernism.

2. The Colchian Oda-house - closely related to traditional Japanese housing, still remains
unknown [little known?] till this day, even within the professional field of architecture, though its importance begins to rise again through the 20th century "Stream" artists, namely David Kakabadze.

3. Guruli Polyphonic Singing - becomes an important source of knowledge for Igor Stravinsky and [inspiration?] for the creation of his works.

In conclusion, New Age Georgian Modernism offers two fundamental things:

A contribution to historical Modernism with some borrowed, yet, with its cultural "palimpsestness", universally significant features, especially within painting, architecture and music.

A small yet significant contribution to historical avant-garde, although it was an intensive phenomenon for Georgian Modernism, especially within painting.

თამარ ხუნდაძე

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მეფეთა გამოსახულებანი ტაო-კლარჯეთის IX-X საუკუნეების ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში

შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური ქანდაკების მრავალფეროვან რეპერტუარში ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს უჭირავს. ეს პიროვნებანი მეტწილად მაღალი საერო და სასულიერო წოდების წარმომადგენელნი, ტაძართა მშენებლობის დამკვეთმომგებელნი არიან. ამ გამოსახულებებს შორის ეკლესიათა კედლებზე ხშირად ქართველ მეფეთა „პორტრეტები“ გვხვდება, რომელთა დიდი ნაწილი ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულმა ქანდაკებამ შემოგვინახა. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან სწორედ ტაო-კლარჯეთის სამეფოდან იღებს სათავეს ბაგრატიონთა სამეფო დინასტია. მეფეთა გამოსახულებები ამშვენებდა ოპიზის, დოლისყანის, ტბეთის ტაძართა კედლებს, ოშკში კი საერო ხელისუფალთა წყვილადი პორტრეტი სამგზისაა გამოკვეთილი. ეს რელიეფები არაერთხელ განხილულა ქართველ და უცხოელ მკვლევართა ნაშრომებში, რომლებიც მათი დათარიღების, იდენტიფიკაციის, მხატვრულ-იკონოგრაფიული მახასიათებლების, ქართულ-ბიზანტიურ ისტორიულ რეალობასთან მიმართებისა და სხვა პრობლემებს ეხება[1].

წინამდებარე წერილი ამ გამოსახულებათა შინაარსობრივ-სახითმეტყველებითი საზრისის ამოცნობასა და ზოგიერთი რელიეფის თარიღისა თუ იდენტიფიკაციის საკამათო საკითხს შეეხება.

ოპიზის მონასტრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ეკლესიის საქტიტორო რელიეფი (სურ. 1), როგორც ცნობილია, XIX ს-ის ბოლომდე ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე იყო წარმოდგენილი[2] (დღეს იგი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმშია დაცული). კომპოზიცია ჩარჩოთი მოსაზღვრულ ორ დამოუკიდებელ ფილაზეა განაწილებული. რელიეფის ყველა გამოსახულებას თან ერთვის განმარტებითი წარწერა. აქედან გამომდინარე, ტრადიციული იდენტიფიკაციით ერთ ფილაზე წარმოდგენილია მეფე აშოტ I კურაპალატი (786–826 წწ.) ეკლესიის გამოსახულებით ხელში, მეორეზე კი — აღსაყდრებული მაცხოვარი და ბიბლიური მეფე-წინასწარმეტყველი — დავითი[3]. ამ ხერხით ოსტატმა პირობითად გამიჯნა მიწიერი და ღვთიური სფეროები, რომლებსაც კურთხევის მადლი აერთიანებს — მაცხოვრის ძლიერ გადიდებული, დაგრძელებული მარჯვენა „იჭრება“ ჩარჩოთი მოსაზღვრულ „მიწიერ არეში“ და აკურთხებს ტაძარს. ქრისტეს გვერდით, „ღვთაებრივ სფეროში“ ვედრების ჟესტით გამოსახული დავით წინასწარმეტყველი, რომელიც გადმოცემებისა და წერილობითი (ისტორიული და ლიტერატურული) წყაროების[4], თანახმად ბაგრა-

[1] Н. Аладашвили, *Монументальная слульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 68-70, 87-88, 120-133; ნ. ალადაშვილი, რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, *„მოამბე“, ტ. XV, № 7,* თბ., 1954, გვ. 553-558; კ. მაჩაბელი, აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან, *მაცნე №5,* თბ., 1968, გვ. 150-162; კ. მაჩაბელი, აშოტ კუხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის, *საქართველოს სიძველენი, №15,* თბ., 2012, გვ. 74-95; N. et M. Thierry, La cathédrale de T'beti. Nuvelles données, *Cahiers Archéologiques №47,* 1999, გვ. 77-100; D.Winfield, Some Early Medieval figure sculpture from North-East Turkey, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXI*, London, 1968, გვ. 39-40; ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში,* თბ., 2007 (პირველი გამოცემა — W. Jobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Shavsheti*, Sttutgart — 1992), გვ. 28-30, 80-81, 118-121, 138-141, 252; A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania,1998, გვ. 9-34.

[2] ეს რელიეფური ფილა ამ ადგილზე ნახა გ. ყაზბეგმა 1874 წელს, იხ. Г. Казбек, *Три месяца в Турецкой Грузии*, Тифлис, 1874, გვ. 75-79; გ. ყაზბეგი, *სამი თვე თურქეთის საქართველოში,* ბათუმი, 1995, გვ. 102-103.

[3] Е. Такаишвили, *Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. II,* Тифлис, 1905, გვ. 56-59, ე. თაყაიშვილისეული ეს იდენტიფიკაცია ძირითადად გაზიარებულია ქართველ მეცნიერთა — გ. ჩუბინაშვილის, შ. ამირანაშვილის, პ. ინგოროყვას, ნ. ჩუბინაშვილის, ნ. ალადაშვილის, გ. ალიბეგაშვილის და სხვათა მიერ.

[4] *ქართლის ცხოვრება,* ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. I, თბ., 1955, ჯუანშერი — გვ. 218-220; *მატიანე ქართლისა* — გვ. 251; სუმბატ დავითის ძე — გვ. 372-374; გიორგი მერჩულე, ცხორება გრიგოლ ხანძთელისა, *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I,* ილ. აბულაძის რედაქციით, თბ., 1963, გვ. 243-319; კონსტანტინე პორფიროგენეტი, De administrando imperio, *გეორგიკა, ტ. IV, ნაკვ. II.* გამოცემა და თარგმანი ს. ყაუხჩიშვილისა, თბ., 1952, გვ. 255-256; მოსე ხორენელი, წიგნი I, თავი 22, იხ. პ. ინგოპოყვა, *გიორგი მერჩულე,* თბ., 1954, გვ. 56-58, 76, 81-

ტიონთა გვარის ხორციელ წინაპრადაა მიჩნეული, ბაგრატოვანი მეფის სულის მეოხად გვევლინება უფლის წინაშე. მიუხედავად იმისა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ოპიზის რელიეფი მხატვრულ-სტილური შესრულებით IX ს-ით თარიღდება და საეტაპო ძეგლად არის მიჩნეული[5], მისი შინაარსობრივი დატვირთვა კი სრულ თანხვედრაშია სწორედ ამ ეპოქაში ჩამოყალიბებულ სამეფო კონცეფციასთან, არსებობს განხვავებული მოსაზრება მის თარიღსა და გამოსახულ პირთა იდენტიფიკაციაზე. მეცნიერთა ნაწილი თვლის, რომ ოპიზის რელიეფზე გამოსახულია არა აშოტ I და დავით წინასწარმეტყველი, არამედ აშოტ IV კურაპალატი (+954 წ.) და მისი ძმა დავითი (932–937 წწ.). შესაბამისად, რელიეფს ისინი X ს–ს მიაკუთვნებენ[6], თუმცა, წერილობითი ისტორიული წყაროებით აშოტ IV-სა და მისი ძმის — დავითის მონაწილეობა ოპიზის ტაძრის განახლებაში არ დასტურდება. ოპიზის ტაძრის ფრესკულ და სატრაპრზოს წარწერებშიც მხოლოდ სახელი აშოტი იხსენიება, დავითი კი, არა. რაც შეეხება ფრესკულ გამოსახულებებსა და წარწერას, ნ. მარის მიხედვით აქ შემორჩენილი იყო ექვსი ფიგურა და წარწერა — „აშოტ კურაპალატი მეორედ მაშენებელი ოპიზისაჲ და წმიდისა ამის საყდრისაჲ“ [7]. მკვლევართა აზრით ეს მხატვრობა წარწერებითურთ XI ს-ზე ადრინდელი არ უნდა იყოს (ე. ი. როგორც აშოტ I, ისე აშოტ IV მეფობის ხანაზე გვიანი დროისა) და იგი ბაგრატოვან მეფეთა გამოსახულებებს წარმოგვიდგენდა[8]. რატომ უნდა ვიფიქროთ, რომ ზემოთმოყვანილი წარწერა აშოტ IV გამოსახულებას მიემართება როცა დინასტიური პორტრეტების რიგში უდაოდ, უნდა ყოფილიყო პირველი ბაგრატოვანი მეფის — აშოტ I დიდის გამოსახულება. ოპიზის რელიეფის X ს-ით დათარიღების ერთ-ერთ არგუმენტად სახელდება, ის რომ ქტიტორს ხელთ გუმბათური ეკლესიის გამოსახულება უპყრია, მაშინ როდესაც თავად ოპიზის თავდაპირველი — VIII-IX სს-ის ტაძარი წარმოადგენდა ბაზილიკურ ნაგებობას, რომელიც აშოტ IV და მისმა ძმამ — დავითმა გუმბათურად გადააკეთეს[9]. თუმცა, ბოლოდროინდელი გამოკვლევით არ დასტურდება, რომ ოპიზის ტაძრის დაგრძელებული დასავლეთი მკლავი სამნავიანი ბაზილიკის ნაშთია. ეს გაირკვა მას შემდეგ, რაც დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთი კედლის ორი პილასტრი ჩამოიშალა და მათ უკან ერთიანი უწყვეტი წყობით ნაგები კედელი გამოჩნდა. ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ ჯერ კედელია ამოყვანილი და შემდეგ მასზე პილასტრებია მიშენებული. ასე რომ, ეკლესიის გეგმა და საერთო სივრცით-მოცულობითი კომპოზიცია X საუკუნის რეკონსტრუქციას არ შეუცვლია[10], ანუ ადრეული ტაძარიც გუმბათური უნდა ყოფილიყო. სავსებით შესაძლებელია, რომ აშოტ დიდს გუმბათური ტაძარი აეგო, რადგან ტაო-კლარჯეთში ამ ეპოქის მრავალი გუმბათური ნაგებობაა ცნობილი — მაგ., არტანუჯის ქალაქის ეკლესია (IXს.) [11], მიძნაძორი (830-40-იანი წწ.) [12], სინკოთი (IX ს. ჩახაზული ჯვრის ტიპი), კლარჯეთის წყაროსთავი (IX ს. კუპელჰალე)[13], ორთული, ბაღჩალოკიშლა, დორთკილისა, ისი (IX ს. ტრიკონქები)[14], ბანა (ტეტრაკონქი)[15] და სხვ. დანარჩენი არგუმენტები დავითის გამოსახულებას ეხება, კერძოდ, მისი სიმცირე აშოტის ფიგურასთან შედარებით[16]. აშოტის ფიგურა თვით მაცხოვრის გამოსახულებაზეც დიდი ზომისაა, რაც ამ შემთხვევაში არაფერს ნიშნავს, რადგან ის ჩარჩოთი გამოყოფილ პირობით „მიწიერ არეშია“ წარმოდგენილი. რატომ უნდა გამოესახათ ისტორიული პიროვნება — მეფე დავითი ასე მკაფიოდ მოსაზღვრულ „ციურ სფეროში“? ასევე, საუბარია დავითის სამოსის მსგავსებაზე აშოტის საერო სამოსთან[17]. შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში წინასწარმეტყველ დავითს ძირითადად სამეფო შესამოსელით, თანაც, ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნის

85, 93, სადაც ეს წყაროებია განხილული.

[5] ნ. ალადაშვილი, რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, *„მოამბე“, ტ. XV, № 7,* თბ., 1954, გვ. 553-558; Н. Аладашвили, *Монументальная слульптура Грузии*, М.,1977, გვ. 68-74.

[6] ნ. შოშიაშვილი, *ლაპიდარული წარწერები, I,* თბ., 1980, გვ. 285-287; W. Jobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Shavsheti,* Sttutgart, 1992, გვ. 66; П. Закарая, *Зодчество Тао-Кларджети,* Тб., 1992, გვ. 67–71; A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania, 1998, გვ. 17-19.

[7] H. Марр, *Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, кн. VII,* С-Петербург, 1911, gv. 158-160.

[8] დ. ხოშტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები,* თბ., 2005, გვ. 88.

[9] ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში,* თბ., 2007, გვ. 29.

[10] დ. ხოშტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები,* თბ., 2005, გვ. 87-88.

[11] ი. გივიაშვილი ი. კოპლატაძე, *ტაო-კლარჯეთი,* თბ., 2004, გვ. 44; დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 75.

[12] დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 162.

[13] ი. გივიაშვილი ი. კოპლატაძე, *დასახ. ნაშრ., გვ. 31, ტაბ. 3;* დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 55- 62.

[14] ი. გივიაშვილი ი. კოპლატაძე, *დასახ. ნაშრ., გვ. 31, ტაბ. 4.*

[15] რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, *ბანას ტაძარი,* თბ., 1989.

[16] ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 29.

[17] *იქვე,* გვ. 29.

ხანისა და ქვეყნის შესაბამისი სამოსით გამოსახავენ. ამიტომ, გასაკვირი არ არის, რომ ოპიზის რელიეფზეც ბიბლიური მეფე ქართველი ხელისუფლის მსგავსი ჩაცმულობით წარმოგვიდგება. რაც შეეხება დავითის სახის მსგავსებას აშოტის სახესთან[18], ესეც ზოგადად შუა საუკუნეების ხელოვნების ნიშანია — წმინდანთა და ისტორიულ პირთა სახეები ერთნაირი ტიპისაა, მიწიერ ადამიანს ისეთივე გარეგნობა აქვს, როგორიც უფალს. ამ საერთო კონცეფციიდან გამომდინარე დავით წინასწარმეტყველისა და აშოტ მეფის სახე უფლის სახის იდენტურია. დავით წინასწარმეტყველის უშარავანდობაც არ არის გასაკვირი, რადგან ასეთი რამ ხშირია განსაკუთრებით ადრეული შუა საუკუნეებისა და გარდამავალი ხანის ნიმუშებში. მეტიც, მაგ., X ს-ის ისეთ მაღალმხატვრული ძეგლში, როგორიც ოშკია, შარავანდის გარეშე არიან წარმოდგენილნი ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე წინამორბედი სამხრეთ-დასავლეთ კარიბჭის რვაწახნაგა ბურჯის „ვედრების“ კომპოზიციაში[19], ასევეა ღმრთისმშობელი და ყრმა იესო დავით კურაპალატის სტელაზე. არც ისაა უჩვეულო, რომ ოპიზის რელიეფზე დავითის გამოსახულების თანმდევი განმარტებითი წარწერა მხოლოდ მის სახელს გვამცნობს, წინასწარმეტყველის აღნიშვნის გარეშე. თანადროულ და უფრო გვიანდელ ნიმუშებში წინასწარმეტყველნი ხშირად მხოლოდ სახელებით მოიხსენიებიან, მაგ., წირქოლისა (VIII-IX სს)[20] და ბურნაშეთის (X ს.)[21] რელიეფების წარწერებში დანიელ წინასწარმეტყვილის მხოლოდ სახელია აღნიშნული. და ბოლოს, ერთ-ერთი საკამათო საკითხი ოპიზის რელიეფის მხატვრულ შესრულებას ეხება. კერძოდ, იმას, რომ VIII-IX სსბის ქართულ პლასტიკაში გაბატონებული სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილი შემდგომ ხანაშიც განაგრძობს არსებობას, და რომ ამ მხრივაც ოპიზის რელიეფი X ს-ის ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამის დამადასტურებლად დოლისყანის ტაძრის რელიეფებია მოხმობილი[22]. თუმცა, დოლისყანის სუმბატ მეფის გამოსახულება (სურ. 2) უფრო მაღალი რელიეფით, ჰორელიეფურადაა გამოკვეთილი, რაშიც X ს-ის ქართული პლასტიკისთვის დამახასიათებელი ბლოკური სკულპტურულობის გადმოცემის სურვილი მჟღავნდება. ტაძრის მოდელიც, რომელიც სუმბატს ხელთ უპყრია, მოცულობათად არის გადმოცემული. სუმბატ მეფის, ისევე, როგორც დოლისყანის სამხრეთ ფასადის სარკმლის ანგელოზთა გამოსახულებების (სურ. 3) პროპორციებიც უფრო დაგრძელებულია, ვიდრე ოპიზის რელიეფისა. ოპიზის კომპოზიციის ყველა გამოსახულება კი, ფიგურებიც და ეკლესიაც, ერთ, ფონიდან ოდნავ ამოწეულ სიბრტყეზე თავსდება. დაბალი რელიეფით შესრულებული, დისპროპორციული, გეომეტრიზებული ფიგურების ბრტყელი ზედაპირი დაფარულია სამოსის დრაპირების გადმომცემი ხაზობრივ-დეკორატიული ნახატით. გამოსახულებათა უკიდურესი პირობითობითა და აბსტრაგირებულობით, ფორმათა სქემატიზაციით, რაც ფიგურას პირობით ნიშნად, იდეოგრამად აქცევს, კვეთის გრაფიკულ–ორნამენტული მანერით ოპიზის რელიეფი VIII-IX სს-ბის ძეგლების — გველდესის კანკელის, უსანეთის ქვაჯვარას, წირქოლის რელიეფის, ზარზმის ფერისცვალების ჭედური ხატის, თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ ეკლესიის ფრესკების გამოსახულებებს მეტად უკავშირდება, ვიდრე დოლისყანისა თუ X ს-ის მაარქაიზებელი სტილის სხვა რელიეფებს. უფრო მეტად კი, ოპიზის კომპოზიციას დოლისყანის სუმბატ მეფის ქანდაკებისგან შინაარსობრივი მხარე — ღვთივკურთხეული მეფის გამოსახვისადმი დამოკიდებულება განასხვავებს. ოპიზის რელიეფში მიწიერი მეფე, მისი გამოსახულების დიდი ზომის მიუხედავად, მოკრძალებულად არის წარმოდგენილი, რაც მისი „ციური სფეროსგან“ გამოყოფილად, ცალკე, ჩარჩოთი მოსაზღვრულ ფილაზე წარმოდგენით გადმოიცემა. ამ რელიეფში მეფის ბიბლიური წარმომავლობის დასტურის გარდა, ხაზგასმით არის გადმოცემული სულის ხსნის ქრისტიანული კონცეფცია, რაც გამოსახულებათა თანმდევ სიტყვებშიც იკითხება, მაგ., ქტიტორის განმარტებითი წარწერა მხოლოდ მის სახელს გადმოგვცემს და არ მიუთითებს წოდებრივ ხარისხს. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ აშოტი უფლის წინაშე მხოლოდ თავისი სახელით ანუ პიროვნულად წარსდგება და არა, როგორც მეფე ან კურაპალატი. საინტერესოა ასევე, ეკლესიის გამოსახულების თანმდევი წარწერაც — „ეკლესიაჲ“. ასეთი ზოგადი სახელდება შესაძლოა, კონკრეტულ, ოპიზის ტაძართან ერთად, ზოგადად ქრისტიანული ეკლესიის ხატებასაც წარმოადგენ-

[18] *იქვე,* გვ. 29.

[19] ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 129.

[20] თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის სიუჟეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან, *Academia, ტ. II,* თბ., 2001, გვ. 81-92, ილ. 1, 3.

[21] თ. ხუნდაძე, ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა (დანიელი და იონა) სასწაულებრივი ხსნის თემები X ს-ის ქართულ ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე, *ლიტერატურა და ხელოვნება, №1,* თბ.,1999, გვ. 111.

22 ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 29.

დეს, ეკლესიისა, რომლის გზითაც (ეკლესიური ცხოვრებით) შესაძლებელია სულის ხსნა. იმავდროულად, აშოტი ეკლესიის მფარველად, პატრონად წარმოგვიდგება. გრიგოლ ხანძთელიც თავის სამგლოვიარო სიტყვაში ხომ ასე მიმართავს მას — „ჰოი, მეფეო ჩემო ძლიერო და დიდებულო, სიმტკიცეო ეკლესიათაო და ზღუდეო ქრისტიანეთაო...“[23]. აქედან გამომდინარე, ამ კომპოზიციის მთავარი იდეა ასე შეიძლება წავიკითხოთ — „კეთილად მორწმუნე“ და „ღმრთისმსახური ხელმწიფე“ მიელტვის სულის ხსნას უფლის მიერ დაფუძნებული და კურთხეული ეკლესიის გზით, აშოტის წინაპარი ბიბლიური მეფე კი, მისი სულის მეოხია ღმრთის წინაშე. ამგვარად, ოპიზის რელიეფში უფრო მეტად სულიერი ასპექტი — ხსნისა და მეოხების თემაა ხაზგასმული ვიდრე მეფური დიდებისა.

საერო ხელისუფლების ძალმოსილების იდეა მკაფიოდ აისახა X ს-ის სამეფო გამოსახულებებში — დოლისყანა, ტბეთი, ოშკი. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ოპიზის რელიეფის ადრეულ თარიღს, რადგან მეფის ხელისუფლება ჯერ კიდევ არ არის ისე აღზევებული და სამეფო პორტრეტშიც ამის ხაზგასმა არ არის მიღებული.

დოლისყანის ტაძრის (Xს.)[24] საქტიტორო რელიეფში (სურ. 3) მეფის ღვთივკურთხეულობის, შეიძლება ითქვას, ღვთისსწორობის იდეა ხაზგასმულადაა გადმოცემული. სუმბატ მეფის (კლარჯეთის მეფე სუმბატ I, კურაპალატი, 954-958 წწ.) ფიგურა ეკლესიის გამოსახულებით ხელში ტაძრის გუმბათის ყელზე, სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხარის წახნაგზეა გამოკვეთილი და იმთავითვე იპყრობს მნახველის ყურადღებას, რადგან გზა ტაძარს ამ მხრიდან მიემართება. მისი ასეთი თამამი ადგილმდებარეობა — ტაძრის უმაღლეს, ციურ სფეროში მეფის ღვთივდადგინებულობის იდეას უსვამს ხაზს. მსგავსი რამ ქართულ სამეფო გამოსახულებებში მხოლოდ ერთხელ გვხვდება კუმურდოს ტაძარში (X ს.), სადაც ლეონ აფხაზთა მეფე (სხვა მოსაზრებით გურგენ „ქართველთა მეფე“)[25] და ქართლის დედოფალი გურანდუხტი ინტერიერში, გუმბათქვეშა ტრომპებში არიან წარმოდგენილნი. სუმბატის მეფურ ამბიციას გამოხატავს მისი შარავანდმოსილობა და ცალკე, ღვთაებრივი მფარველის გარეშე დამოუკიდებლად წარმოდგენა. ამასვე ადასტურებს მისი გამოსახულების თანმდევი ღრმადჩაკვეთილი და სინგურით დაფერილი წარწერის ტექსტიც — „ქრისტე ადიდე მეფე ჩუენი სუმბატ“. იგივე ტექსტი მეორდება სამხრეთი ფასადის სარკმლის თავზე (სურ. 4) გამოკვეთილ წარწერაში, რომელსაც ემატება სიტყვა „მზეგრძელობით“, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ ტაძარში ცოცხალი მეფის ძალაუფლების განდიდების იდეას. სარკმლის წარწერის სიტყვები იქ გამოკვეთილ გამოსახულებებთან ერთად უნდა იყოს გააზრებული — სიტყვა აქ მეფის გამოსახულებას ენაცვლება, სარკმლის ორსავ მხარეს წარმოდგენილი მთავარანგელოზთა ფიგურები კი მის მფარველებად, შუამავლებად აღიქმებიან. გაბრიელ მთავარანგელოზის ფიგურის ქვეშ, ცალკე, მოზრდილ და ნათელი ფერით გამორჩეულ ფილაზე გამოკვეთილია ექვსქიმიანი ვარსკვლავი — „დავითის ბეჭედი“, რაც ბაგრატიონთა სამეფო გვარის ბიბლიური მეფე-წინასწარმეტყველი დავითისგან წარმომავლობის ხატოვანი დადასტურებაა. ე. ი. ის აზრი, რომელიც ოპიზის რელიეფში პირდაპირ არის გადმოცემული დავით წინასწარმეტყველის გამოსახვით, ამ შემთხვევაში სიმბოლურად გამოიხატება.

კიდევ ერთი სამეფო პორტრეტი, რომლის იდენტიფიკაცია და თარიღი მეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, ტბეთის ტაძრის საქტიტორო რელიეფია (სურ. 2). ისტორიული წყაროების თანახმად ტბეთის კათედრალის მაშენებლია გურგენ კურაპალატის ძე, ერისთავთ-არისთავი — აშოტ III კუხი[26]. ამიტომ საქტიტორო გამოსახულება, აღმოჩენისთანავე (XIX ს–ის 70-იანი წწ.) ამ ხელისუფალთან გაიგივდა. შესაბამისად, ტაძრის ხუროთმოძღვრება და რელიეფი, დ. ბაქრაძის და ნ. მარის მიერ, 891-918 წწ-ით დათარიღდა[27]. ეს თარიღი და იდენტიფიკაცია შემდგომ სხვა მეცნიერებმაც გაიზიარეს (კ. მაჩაბელი, ნ. ალადაშვილი, ვ. ჯობაძე, ე. ისტმონდი)[28]. XX ს–ის 60-70-იანი და 90-

[23] გიორგი მერჩულე, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, *ძველი ქართული მოთხრობა (V-XII სს),* რ. თვარაძის რედაქციით, თბ., 1979, გვ. 210.

[24] ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.,* თბ., 2007, გვ. 74-89; დ. ხოშტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები,* თბ., 2005, გვ. 111-125, ილ. 22, 24.

[25] Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили, Памятники грузинской архитектуры, I *Кумурдо и Никорцминда*, М., 1947, გვ. 6.

[26] *ქართლის ცხოვრება,* ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. I, თბ., 1955, სუმბატ დავითის ძე, გვ. 380, „მატიანე ქართლისაი“, გვ. 260, ვახუშტი, *ქართლის ცხოვრება, ტ. IV,* გვ. 679.

[27] Д. Бакрадзе, Об археологической поездке совершонной в 1879 году по поручению Академии Наук в Чорохский басеин, Батум, Артвин и Артанудж, *ЗИАН, т. 37, кн.1,* გვ. 49-51; Н. Марр, *Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, кн. VII,* СПб., 1911, გვ. 11-25, ტაბ. 2-6.

[28] კ. მაჩაბელი, აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან, *მაცნე №5,*

იანი წლებიდან, როცა კვლავ განახლდა უკვე დანგრეული ტბეთის ტაძრის მეცნიერული შესწავლა და გამოიკვეთა რემდენიმე სამშენებლო ფენა (IX-X სს-ების მიჯნა, X ს-ის შუა და X-XI სს), გამოითქვა მოსაზრება, რომ საქტიტორო რელიეფი არ მიეკუთვნება აშოტ კუხისეულ თავდაპირველ ეკლესიას[29]. ამ დათარიღების ერთ-ერთ დამამტკიცებელ არგუმენტად სახელდება ქანდაკების მორუხო ფერის ქვის განსხვავებულობა აშოტ კუხის დროინდელი ტაძრის ნაშთების მოწითალო–მოყვითალო ტონის ქვებისგან და II-III სამშენებლო ფენების ამავე ფერის ქვებთან მსგავსება. მეორე არგუმენტი რელიეფური გამოსახულების მხატვრულ შესრულებას შეეხება, რომელიც მართლაც, თითქოს ვერ თავსდება IX-X სს-ების მიჯნის ქართული რელიეფური პლასტიკის საერთო სურათში. ამ ფიგურის მონუმენტურობა — საკმაოდ დიდი ზომა — ნატურალურთან მიახლოვებული სიმაღლე (113 სმ.) და პროპორცია (თავი სხეულთან — 1X4), მისი 3/4-ით, მოცულობითად, ჰორელიეფურად (რელიეფის სიმაღლე — 10 სმ.) გამოკვეთა, სხეულის ნაწილთა სხვადასხვა სივრცობრივ პლანში და დეტალების რელიეფურად (და არა გრაფიკულად) გადმოცემა ყველაზე მეტად ოშკის ტაძრის სამხრეთი ფასადის „ვედრების“ კომპოზიციის ორსავ მხარეს გამოკვეთილ მეფეთა გამოსახულებებთან (სურ.6) აკავშირებს მას. თუმცა, ოშკის ქტიტორთა რელიეფები ამ მიმართულების უფრო განვითარებულ საფეხურს წარმოგვიდგენს, სადაც ფიგურათა პროპორციები კიდევ მეტად დაგრძელებული და დახვეწილია (თავი სხეულთან — 1X7), ფიგურათა სიმაღლე კი თითქმის ნატურალური — 143 სმ–ია. ერთი მხრიდან ოშკის ფიგურები ოდნავ მოცილებულია კედელს და მრგვალი ქანდაკების დარად, სივრცეში გამოინაკვთება. აქედან გამომდინარე, ტბეთის საქტიტორო გამოსახულება ტაძრის მეორე აღმშენებლობის პერიოდს (X ს-ის 60-იანი წწ.) უნდა ეკუთვნოდეს და არა მესამე რეკონსტრუქციისას (X-XI სს-თა მიჯნა)[30]. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო ინფორმაციას მოგვაწვდიდა, ამჟამად დაკარგული, ტაძრის მოდელის ფორმა, რომელიც ქტიტორს ხელთ ეპყრა[31], რადგან ტბეთის მეორე ტაძარი რვამკლავიან გუმბათურ ნაგებობას წარმოადგენდა და განსხვავდებოდა მესამე რეკონსტრუქციის ხანის ჯვარ-გუმბათური ტაძრისგან. საინტერესოა ამ რელიეფის თავდაპირველი ადგილმდებარეობის საკითხიც. თვითმხილველთა ცნობით (დ. ბაქრაძე. ნ. მარი XIX-XX სს.) [32] ქტიტორის გამოსახულება გუმბათური ეკლესიის მოდელით ხელში მოთავსებული იყო ტაძრის ინტერიერში, დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ პილასტრზე. მკვლევართა მოსაზრებით, ის პირვანდელ ადგილას არ მდებარეობდა და თავდაპირველად ეკლესიის ფასადს ამშვენებდა. სავარაუდოა, რომ ასეთი მონუმენტური ხასიათის გამოსახულება შორი მანძილიდან აღქმაზე უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული. შესაძლებელია, ისიც, დოლისყანის ქტიტორის მსგავსად, ცალკე, იზოლირებულად ყოფილიყო ფასადზე მოთავსებული, თუმცა, ტაძრის ხუროთმოძღვრული კორპუსის უფრო ქვედა არეზე. როგორც ძველი ავტორები აღნიშნავენ, ქტიტორის გამოსახულებას ორსავ მხარეს რელიეფური გრაფემებით გამოკვეთილი წარწერა ერთვოდა, რომელიც დაზიანების გამო მაშინაც აღარ იკითხებოდა[33]. წარწერის ტექსტი დიდად წაადგებოდა როგორც ამ გამოსახულების იდენტიფიკაციის საკითხის გარკვევას, ისე მისი სახითმეტყველებითი საზრისის ამოცნობას. ერთი კი ცხადია, რომ მოქანდაკემ ტაძრის მაშენებელი უმაღლესი ხელისუფალი მთელი სიდიადით წარმოგვიდგინა. ეს გამოვლენილია როგორც გამოსახულების დიდ ზომასა და მონუმენტურობაში, ისე მის მდიდრულ, დეტალურად გადმოცემულ შესამოსელში. ქტიტორს მოსავს უხვად ორნამენტირებული შიდა კაბა წელზე დიდი ბალთით და ლომების გამოსახულებებით დამშვებული, ე. წ. „ლომოანი“, ცრუსა-

თბ., 1968, გვ. 150-162; კ. მაჩაბელი, აშოტ კუხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის, *საქართველოს სიძველენი, №15,* თბ., 2012, გვ. 74-95; Н. Аладашвили, *Монументальная слульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 87-89; ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 245-259; A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania, 1998, გვ. 9-17.

[29] N. et M. Thierry, La cathédrale de T'beti. Nuvelles données, *Cahiers Archéologiques* №*47,* 1999, გვ. 87-89; ლ. ხუსკივაძე, ოშკის სკულპტურულ „ვედრებათა“ თავისებურებების შესახებ, *საქართველოს სიძველენი №3,* თბ., 2003, გვ. 77; გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი,* თბ., 2006, გვ. 74.

[30] დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 233-245.

[31] ნ. მარის მიერ ტბეთის ტაძრის მონახულების დროსაც კი, ამ მოდელის მხოლოდ სარკმლებიანი გუმბათის ყელი იყო შემორჩენილი, Н. Марр, *Дневник,* გვ. 15-16.

[32] Д. Бакрадзе, Об археологической поездке совершонной в 1879 году по поручению Академии Наук в Чорохский басеин, Батум, Артвин и Артанудж, *ЗИАН, т. 37, кн.1,* გვ. 233; Н. Марр, *Дневник,* გვ. 15-16.

[33] დიმიტრი ბაქრაძეს ეს წარწერა 1879 წელს უკვე ძლიერ დაზიანებული უნახავს — ვახუშტი, *საქართველოს ისტორია* (დ. ბაქრაძის რედაქციით), ტფ. 1885, გვ. 126-127.

ხელოებიანი მოსასხამი. ამგვარი მოსასხამებით არიან წარმოდგენილნი „მეფეთა საყდარსა ზედა მჯდომი“ ქართლის ერისთავნი მცხეთის წმინდა ჯვრის ტაძრის ფასადებზე, აფხაზთა მეფე ლეონ III კუმურდოსა და დირბის ეკლესიათა რელიეფებზე და სხვ. ამრიგად, ასეთი მოსასხამი უმაღლეს ხელისუფალთა შესამოსელს წარმოადგენდა. ტბეთის ქტიტორის მოსასხაზე არსებული ლომების გამოსახულებები კი ხაზს უსვამს მეფის ძალმოსილებას. საინტერესოა მისი ჩალმისებრი თავსაბურავიც, რომლის მსგავსი გვხვდება თანადროულ სომხურ სამეფო გამოსახულებებზე, მაგ., ახპატის (962წ.)[34] ერთ-ერთი ქტიტორისა და ანისის მეფე გაგიკის[35] ფიგურებზე, ასევე, XI ს-ის კაპადოკიურ მხატვრობაში — მაგ., კარაბას კილისეს ფრესკა[36] და სხვ. გ. გაგოშიძის მოსაზრებით ტბეთის რელიეფზე გამოსახული უნდა იყოს X ს –ის II ნახ — ში მცხოვრები ბაგრატიონთა კლარჯული შტოს რომელიმე წარმომადგენელი[37]. არც ისაა გამორიცხული, რომ ტბეთის ტაძრის განმაახლებელ, „მეორედ მაშენებელ“ ხელისუფალს თავდაპირველი ეკლესიის ქტიტორი, თავისი სახელოვანი წინაპარი — აშოტ კუხი გამოესახა.

საერო ხელისუფლების მეუფების თემა ყველაზე ფართო ასპექტით ოშკის ტაძრის (X ს.)[38] რელიეფებში აისახა. წყვილადი სამეფო პორტრეტი აქ სამგზის, სხვადასხვა ადგილას და განსხვავებული მნიშვნელობით წარმოგვიდგება. ტაძრის სამხრეთი ფასადის (სურ. 6) აღმოსავლეთ ნაწილზე (მიწიდან 3 მეტრის სიმაღლეზე), ორი ქტიტორი, მეფენი — დავით მაგისტროსი და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი ეკლესიის გამოსახულებებით წარმოდგენილნი არიან განკითხვისა და ხსნის თემასთან დაკავშირებული „ვედრების“ სცენის ორსავ მხარეს. ამასთანავე, მეფეთა რელიეფური ფიგურების თანმხლებ წარწერებში გადმოცემულია ლოცვა-ვედრება ამ ხელისუფალთა ამქვეყნიურ კეთილდღეობაზეც — „...მონაჲ ღმრთისაჲ მეფე ჩუენი დავით მაგისტროსი (ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი) ადიდენ ღმერთმან ორთავ ცხორებათა მაშენებელი ამის წმიდისა ეკლესიისაჲ ამენ“. ამგვარად, აქ ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის მეოხებით, ამ პირთა სულის ხსნაზე ლოცვასთან ერთად, უფლის მიერ მათი საერო ხელისუფლების, მეფობის კურთხევაცაა გადმოცემული. ორივე ხელმწიფე აქ სიცოცხლეშია გამოსახული, რასაც წარწერის ტექსტთან ერთად ხაზს უსვამს მათი სწორკუთხა შარავანდებიც. მეფეთა ძალმოსილება ხაზგასმულია წარწერებში მათი წოდებრივი ხარისხის სრულად (მეფე, მაგისტროსი, ერისთავთ-ერისთავი) აღნიშვნით და ასევე, მათი მდიდრული, თუმცა, ტბეთის ქტიტორისგან განსხვავებული, ბიზანტიური ყაიდის სამოსითა და გვირგვინებით.

ამ სამეფო წყვილის მეორე გამოსახულება (სურ. 7) ტაძრის ინტერიერში, სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯის აღმოსავლეთისკენ მიმართულ მხარეს გამოჭრილი მეფეთა სადგომი ნიშის ორსავ მხარეს მცირე ზომის (35X48) ბიუსტების სახითაა წარმოდგენილი (1973 წ. აღმოაჩინა ვ. ჯობაძემ)[39]. სამეფო პორტრეტი აქ, სრულიად განსხვავებულად არის გადაწყვეტილი — საქტიტორო თემას მეფური ძალმოსილების იდეა ცვლის — იგივე პიროვნებათა მდიდრულ, ძვირფასი თვლებით გაწყობილ სამოსსა და გვირგვინებს ძალაუფლების კიდევ ერთი სიმბოლო — სკიპტრაც ემატება, რომელიც ორივე ძმას ხელთ უპყრია. ამასთანავე, შეფარვით, აქ სულის ხსნის თემაც ფიგურირებს — ვ. ჯობაძის დაკვირვებით[40], მეფეთა თანმდევ წარწერებში სახელობით ბრუნვაში მოხსენიებული წმ. ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელი თითქოს მათ გამოსახულებებს ენაცვლება, ნიშის სიღრმეში კი — ძალზე დაზიანებული, ფერწერულად გამოსახული მაცხოვრის ფიგურაა[41]. ყველაფერი ერთად — წარწერათა ტექსტები, რელიეფური და ფერწერული გამოსახულებები, სიტყვათა და ხატთა ურთიერთმიმართება, ვედრების თემის ორიგინალურ ინტერპრეტაციას ქმნის.

იგივე ხელისუფალთა კიდევ ერთი რელიეფური გამოსახულება ოშკის ტაძრის ინტერიერის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთში მოწყობილი მეჩეთის კედელში ჩაშენებულ ორ სტელაზე 2003

[34] С. Мнацаканян, *Армянский светский рельеф IX-XIV веков*, Ереван, 1976, ილ. 31-32.

[35] *იქვე,* ილ. 33-34.

[36] N. et M. Thierry, La cathédrale de T'beti. Nuvelles données, *Cahiers Archéologiques №47,* 1999, გვ., 88, ილ. 23.

[37] გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი,* თბ., 2006, გვ. 74.

[38] Е.Такаишвили, *Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии*. Тб., 1952, გვ. 45-67, ილ. 54; В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, Тб., 1981, გვ. 164-166; ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ., გვ.* 112-163.

[39] ვ. ჯობაძე, *ოშკის ტაძარი,* თბ., 1991, გვ. 15-53.

40 *იქვე,* გვ. 59.

41 სხვათა დაკვირვებით, აქ, ჩვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულება უნდა იყოს, იხ. ვ. სილოგავა, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 112.

წელს ვ. სილოგავას მიერ იქნა აღმოჩენილი[42]. (ეს სტელები ამჟამად თურქეთის ქალაქ ერზერუმის მუზეუმშია დაცული). ერთ, უფრო მაღალ (157 სმ.) ფილაზე ნიკოპეას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულების ქვევით დავით კურაპალატია წარმოდგენილი (სურ. 8), მეორეზე (სიმაღლე — 130 სმ.) კი, ტრადიციულად წმ. იოანე წინამორბედის მფარველობის ქვეშ, ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის ფიგურა (სურ. 9). ორივე ფილის მოჩარჩოება, ფონი, გვერდითა წახნაგები და ზურგი სავედრებელი, სინგურით დაფერილი წარწერებითაა შევსებული. ამ ორი ფილის ერთიანად გააზრება „ვედრების“ თემის კვლავ ერთ ორიგინალურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, სადაც მაკურთხევლად ყრმა იესო გვევლინება. აქ არც საქტიტორო თემა ჟღერს და არც სამეფო ძალმოსილების ხაზგასმული დემონსტრაცია — გვირგვინებს და სკიპტრებს ქუდები და ლოცვის — ორანტის ჟესტები ცვლის. წარწერების ტექსტებიც, რომლის მიხედვითაც იმ ხანად ბაგრატი გარდაცვლილია, დავითი კი, ცოცხალი, სულის ხსნაზე ვედრებითაა განმსჭვალული — „წმიდაო ნათლისმცემელო, მმეოხ ეყავ წინაშე ღმრთისა სულსა ბაგრატ ერისთავთა-ერისთავისასა “[43], „... აღესრულა ბაგრატ ერისთავთა ერისთავი, ეკლესიისა ამის მაშენებელი, ქრონიკონსა [რპვ], ოკდონბერსა ბ, დღესა სამშაბათსა, დიდებულმცა არს სული მათი... „[44]. ამასთანავე, დავითის სტელის ერთ-ერთი წარწერა მისი მეფობის დალოცვასაც შეიცავს — „ .... დიდებულმცა არს მეფობაჲ დავითისი და მიანიჭე სიმრთელით დღე-გრძელებაჲ და მტერთა მიმართ მძლეობაჲ“[45]. საინტერესოა ოშკის სტელების თავდაპირველი ადგილმდებარეობა და ფუნქცია. ვ. სილოგავას მოსაზრებით, ამ ფილებს მემორიული დანიშნულება ჰქონდა და აღმოჩენის ადგილას, გვირგვინოსანი ძმების სამარხებზე უნდა ყოფილიყო აღმართული[46]. იყო თუ არა ამ ადგილას მეფეთა განსასვენებელი, არქეოლოგიური შესწავლის შემდგომ დადგინდება. ის კი სავსებით შესაძლებელია, რომ ფილები ტაძრის ამ, ორნამენტული კვეთით დამშვენებული თაღით (სამხრეთ-აღმოსავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯსა და სამხრეთ კედელს შორის) გამოყოფილ, სამხრეთი პასტოფორიუმის წინა სივრცეში ყოფილიყო წარმოდგენილი. მათი დანიშნულებაც ალბათ, უფრო ინტიმურ გარემოს მოითხოვდა. სტელების წახნაგებზე ამოკვეთილ წარწერათა სახილველად, ისინი სხვადასხვა მხრიდან აღქმადი უნდა ყოფილიყო. სავარაუდოა, რომ ეს ფილები ერთმანეთის ახლოს, გვერდიგვერდ, ერთმანეთზე მიბჯენილებიც კი ყოფილიყვნენ (წინა პირით აღმოსავლეთისკენ მიმართული), რადგან დავითის სტელის მარჯვენა და ბაგრატის — მარცხენა წახნაგებზე წარწერის კვალი არ ჩანს.

ოშკის ტაძრის სხვადასვა სივრცეში ერთი და იგივე ხელისუფალთა სამგზის გამოსახვას პარალელი არ ეძებნება და შუასაუკუნოვან ქართულ სინამდვილეში უპრეცედენტოა. მეფეთა გამოსახულებებთან ერთად ეკლესიის სხვადასხვა ადგილას ამოკვეთილი მრავალრიცხოვანი წარწერების ტექსტები ადასტურებს, რომ ოშკის ტაძრის პროგრამაში საერო ხელისუფალთა მეუფების თემა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია. აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის თავსართზე (სურ. 5) „ორსავე შინა ცხორებასა“ მეფეთა მადიდებელი წარწერის ქვეშ გამოკვეთილი „დავითის ვარსკვლავი“ კი, დოლისყანის ეკლესიის გამოსახულების მსგავსად, ბაგრატიონთა ბიბლიურ წარმომავლობას შეგვახსენებს. დავით წინასწარმეტყველის გამოსახულებად მიიჩნევს ნ. ალადაშვილი ოშკის ტაძრის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა ბურჯზე, „ვედრების“ კომპოზიციის ქვეშ გამოკვეთილი წვეროსანი მამაკაცის თავს (სურ. 10)[47], რომელსაც ქტიტორ მეფეთა ქანდაკებების მსგავსი, ძვირფასი თვლებით გაწყობილი გვირგვინი ამშვენებს. სავარაუდოა, რომ ეს გამოსახულება ოშკის ტაძრის მაშენებელ გვირგვინოსნებს უკავშირდება და სხვაგვარი სახისმეტყველებით კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სამეუფო თემას.

ამგვარად, ტაო-კლარჯეთის განხილულ სამეფო პორტრეტებში ნათლად იკვეთება ბაგრატიონთა გვარის ბიბლიური წარმომავლობისა და ღვთივკურთხეულობის იდეა, რომელიც თითოეულ შემთხვევაში თავისებური შინაარსობრივი ინტერპრეტაციით და განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტით წარმოჩინდება.

[42] ეს სტელები და მათი წარწერები შესწავლილი და გამოქვეყნებულია ვ. სილოგავას მიერ, იხ. ვ. სილოგავა, *ოშკი — X ს. მემორიალური ტაძარი,* თბ., 2006, გვ. 64-105, 150-156.

[43] ვ. სილოგავა, *დასახ. ნაშრ.,* გვ. 77.

[44] *იქვე,* გვ. 81.

[45] *იქვე,* გვ. 72.

[46] *იქვე,* გვ. 115, 121.

[47] ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის (Xს-ის II ნახ.) სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ისტორიულ ვითარებასთან, *ACADEMIA, ტომი 6-7,* თბ., 2006, გვ. 37.

TAMARA XUNDADZE

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

DEPICTION OF KINGS FROM TAO-KLARJETI IN 9TH-10TH CENTURY MASONRY SCULPTURE

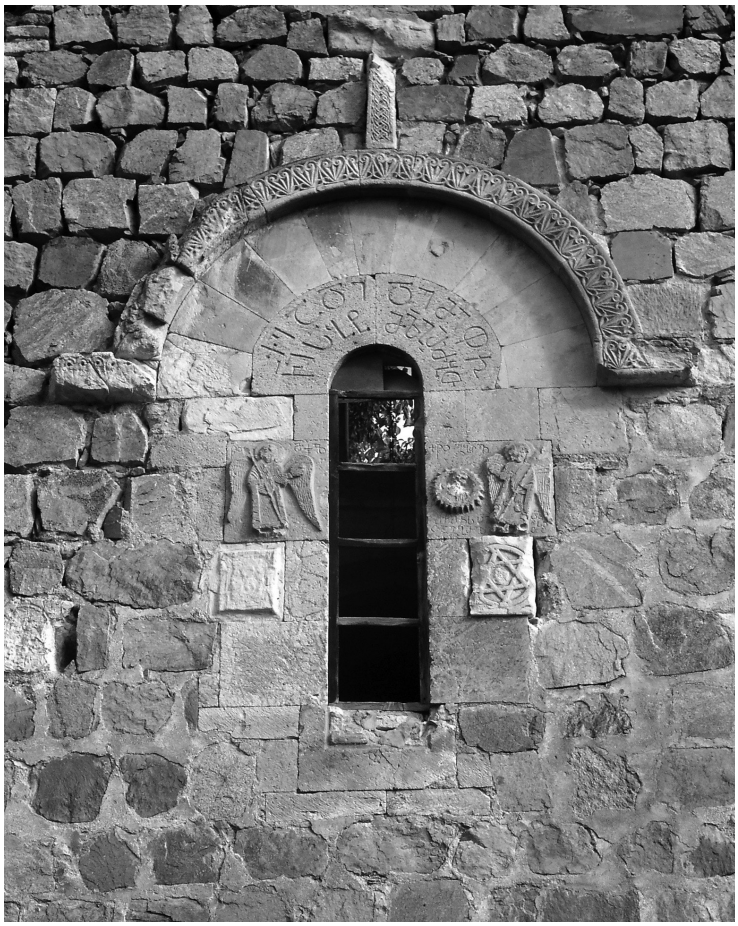
Summary

The repertoire of relief sculptures preserved from medieval Georgia is rather wide in range and diversity, among which feature historical personalities, which comprise one of the most outstanding collections. These personalities were mostly high ranking public and clerical figures, church building commissioners and profiteers. We frequently come across "portraits" of Georgian kings, a large portion of which is preserved on the church walls of historical Tao-Klarjeti. It was in Tao that the royal dynasty of Bagrationi first took root, and where, mostly reliefs of kings were depicted and immortalized on the walls of Opiza, Doliskana and Tbeti temples - with an exception of Oshki, where we also encounter a triad "portrait" of high ranking couples. Most of the compositions are symbolic in character - the figures are normally depicted facing the heavenly guardians in prayer and supplication for the Lord's blessing, forgiveness and salvation of the soul. Among the various depictions of the Royals in Tao-Klarjeti, the theme of salvation together with the blessed name of Bagrationi clearly stand out, comprising the main content of the compositions, with a variety of interpretations.

1. ოპიზა. აშოტ კურაპალატის რელიეფი
Opiza. Bas-relief with an image of Ashot Kurapalates

2. ტბეთი. აშოტ კუხის რელიეფი
Tbeti. Bas-relief of Ashot-Khukhi

3. დოლისყანა. სუმბატ მეფის რელიეფი
Doliskana. Bas-relief of King Sumbat



4. დოლისყანა. სამხრეთი ფასადის სარკმელი
Doliskana. Window of South façade

5. ოშკი. აღმოსავლეთი ფასადი. სარკმლის თავსართი „დავითის ვარსკვლავის“ გამოსახულებით

Oshki. Eastern façade. Window header with the “Star of David” relief

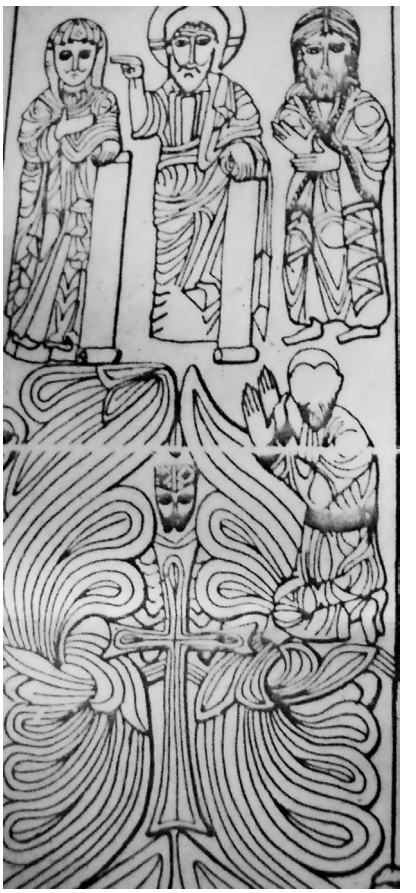
6. ოშკი. სამხრეთი ფასადი, „ვედრება“ მეფეთა ფიგურებით

Oshki. South façade, “Deesis” with figures of Kings

7. ოშკი. ტაძრის ინტერიერი, სამეფო ნიშა
Oshki. Interior, The Royal niche

8. ოშკი. დავით კურაპალატის სტელა
Oshki. David III Kuropalates's stele

9. ოშკი. ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის სტელა
Oshki. Interior. The Royal niche. David II of Iberia bas-relief



10. ოშკი. სამხრეთ-დასავლეთი კარიბჭის რვაწახნაგა ბურჯი. დ.უინფილდის სქემა
Oshki. Octagonal pier of the south-western gate. D. Winfield scheme

ანა მგალობლიშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მართლმადიდებლური საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი საკითხი

მართლმადიდებლური კულტურის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია, ბევრ სხვა ასპექტთან ერთად, უდაოდ არის უნივერსალური მხატვრული ენის ძიების, მსოფლმხედველობრივი აზროვნების ჩამოყალიბების პერიოდი, რომელიც თავის წიაღში სრულიად განსხვავებული წარმომავლობის, მსოფლგანცდის[1], მაგრამ ერთი რწმენით გაერთიანებული ერების თანაზიარებას და ურთიერთგამდიდრებას გულისხმობს.

ჩვენი სტატიის მიზანია მართლმადიდებელ სამყაროში XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე საეკლესიო მხატვრობაში არსებული ტენდენციების მიმოხილვა ქრისტიანული ქვეყნების — საბერძნეთის, რუსეთის და საქართველოს მაგალითზე.

1453 წ. კონსტანტინოპოლის და მასთან ერთად ბიზანტიის იმპერიის დაცემით დაიწყო აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს თანდათანობითი დასუსტება, რამაც თავის მხრივ ასახვა ჰპოვა მართლმადიდებლური ხელოვნების შემდგომი განვითარების ხასიათზე.

საბერძნეთი ოტომანთა თურქეთის ბატონობის ქვეშ აღმოჩნდა (1453-1830 წწ.). ქრისტიანული რწმენა და ძველი „ბიზანტიური“ დიდების დაბრუნების სურვილი — როგორც ტერიტორიული, ისე კულტურული თვალსაზრისით — ბერძენი ხალხის ეროვნული გადარჩენისათვის ბრძოლის მნიშვნელოვანი წანამძღვრები გახდა და „დიადი იდეის“ სახე მიიღო. ამ იდეის სულისკვეთებით გამსჭვალულმა, 1821 წლიდან დაწყებულმა სახალხო აჯანყებების ციკლმა, 1830 წელს ქვეყანას დამოუკიდებლობა, თავისუფლება მოუტანა[2].

მიუხედავად იმისა, რომ XVI-XVII საუკუნეებში ბერძნულ ტრადიციულ ხელოვნებას ჰქონდა აღმავლობის პერიოდები და ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობის კერა ათონის წმინდა მთა იყო, XVIII საუკუნის მიწურულისათვის ბერძნული ტრადიციული საეკლესიო მხატვრობა დაკნინებას განიცდის. ამასთან ერთად, თურქეთისგან თავისუფალ იონურ კუნძულებზე ნელ-ნელა ძალას იკრებს ბურჟუაზიული კლასი და მისი გემოვნება, რომელიც დასავლეთ-ევროპული მხატვრობისადმი ამჟღავნებს სიმპატიებს.

1837წ. საბერძნეთში სახვითი ხელოვნების სკოლა დაარსდა. სახვითი სკოლის საუკეთესო მოსწავლეები უმაღლესი განათლების მისაღებად, როგორც წესი, მიუნჰენის აკადემიაში იგზავნებიან, რის გამოც ბერძნული სახვითი ხელოვნება გერმანული აკადემიზმის ძლიერი და ხანგრძლივი გავლენის ქვეშ მოექცევა[3].

საბერძნეთის ეკლესიამ თურქეთის ბატონობის სამსაუკუნოვანი პერიოდის მანძილზე უდიდეს შევიწროებას გაუძლო და მიუხედავად დიდი სირთულეებისა, საკუთარი მეობა და ტრადიციები შეინარჩუნა[4]. არაერთმნიშვნელოვანი აღმოჩნდა საბერძნეთის ეკლესიის ისტორიაში ქვეყნის დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდგომი ათწლეულები. 1833 წელს საბერძნეთის ეკლესია მეფე ოტონ I-ის* ბრძანებულებით ავტოკეფალურად გამოცხადდა და გამოეყო მსოფლიო საპატრიარქოს, რომელსაც არაერთი საუკუნის მანძილზე ემორჩილებოდა. ამასან ერთად, მას მთლიანად ჩამოერთვა ავტონომიურობა, გაუქმდა პატრიარქის ინსტიტუტი და ეკლესია სახელმწიფო დაქვემდებარებაში გადავიდა. საბერძნეთის ეკლესიაში მომხდარმა ამგვარმა ცვლილებებმა უკმაყოფილება გამოიწვია როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის გარეთ. 1850 წელს ბერძნული სახელმწიფოს მმართველობა იძულებული გახდა წასულიყო დათმობებზე. მან კვლავ ცნო ეკლესიის ავტონომიურობა[5] და მისი მმართველობა სასულიერო წოდების წარმომადგენლებს მიანდო[6].

ეკლესიის გარშემო განვითარებულმა მოვლენებმა გაამძაფრა ინტერესი საეკლესიო მხატვ-

[1] დ. თუმანიშვილი, *წერილები, ნარკვევები,* 2001.

[2] Γ.Δ. Μεταλληνού, *Τουρκοκρατία,* Αθηνα, 1989.

[3] A. Ιωαννου, *Ελληνικη Ζωγραφικη 19-ος Αιωνας,* Αθηνα, 1974.

[4] *Ο Θησαγρος Της Ορθοδοχιας,* Αθηνα, 2000.

*ოტონ I – ლუდვიგ I ბავარიელის ვაჟი.

[5] D. Constantelos, *The Historical Development of Greek Orthodoxy, from* Understanding the Greek Orthodox Church, Boston, 1990.

[6] E., I. Constantinidis, *Stages in the Historical Course of the Greek Church, Dyptychs of the Church of Greece*, Apostoliki Biakonia, 2000.

რობის საკითხებისადმი. XX საუკუნის 50-60 წლებში საფუძველი ჩაეყრა ბერძნული საეკლესიო მხატვრობის ახალ სტილს. მისი ფუძემდებელი ათენის სახვითი ხელოვნების სკოლის პროფესორი, გერმანელი მხატვარი ლუდვიგ ტრიხი გახდა, რომელიც ბიზანტიური მხატვრობით დაინტერესდა. ეკლესიების მოხატულობების საფუძვლად მან ბიზანტიური კედლის მხატვრობის პროგრამა და სისტემა აიღო, ხოლო მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით ამოსავალი მისთვის დასავლურ-ევროპული მხატვრობის პრინციპები დარჩა. საეკლესიო მხატვრობაში ამ მიმართულების გამგრეძელებლები გახდნენ ბერძენი მხატვრები, ტრიხის მოწაფეები და მუუჰენური აკადემიის საუკეთესო აღზრდილები ნ. ლიტრასი, კ. ვოლონაკისი, რომლებიც პარალელურად საერო მხატვრობაშიც აქტიურად მუშაობდნენ[7].

ბერძნული საეკლესიო და ზოგადად ბერძნული მხატვრობის ისტორიაში ახალი ეტაპი XX საუკუნის დასაწყისიდან იწყება. მხატვართა ახალმა თაობამ ყურადღება ახალი მხატვრული იმპულსების მატარებელი ცენტრისაკენ — პარიზისაკენ მიაპყრო და ბერძნულ ხელოვნებაში მოდერნისტული, ავანგარდისტული შეხედულებების დამკვიდრებას შეეცადა.

ახლი თაობის მხატვრები უკვე ათიანი წლების (მაგ., პართენისი) ბოლოს საეკლესიო მხატვრობით დაინტერესდნენ, მაგრამ ბერძნულ საეკლესიო მხატვრულ აზროვნებაში მნიშვნელოვენი გარდატეხა ქვეყანის ისტორიაში მეტად სამწუხარო მოვლენის, 1922 წელს ქვეყნის თურქეთთან ომში მარცხის შემდგომ განვითარდა. მარცხის შედეგად მცირე აზიის ძირძველი ტერიტორიების დაკარგვამ ნათელჰყო, რომ ქვეყანა ახალი რეალიების წინაშე დადგა. ცხადი გახდა, რომ საუკუნეების მანძილზე სათუთად გამოტარებულმა და XIX საუკუნის წარმატებული პოლიტიკით ფრთაშესხმულმა „დიადმა იდეამ“ კრახი განიცადა[8].

მომდევნო ორი ათწლეული ახალი ბერძნული ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე დატვირთული და შემოქმედებითად ნაყოფიერი პერიოდია. საკუთარი ფესვების სიღრმისეული წვდომის სურვილი, ყოველივე ბერძნულის მოძიება და ახლებურად გააზრება მისი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნებია.განსაკუთრებული ინტერესი, პატივისცემა და სიყვარული კი ბიზანტიურ კულტურასა და ხელოვნებას, როგორც „დიადი იდეის“ ნოსტალგიურ ანარეკლს ხვდა წილად.

საეკლესიო მხატვრობაში ახალი თაობის სულიერი ლიდერი ფოტის კონტუგლუ გახდა.

ფოტის კონტოგლუ აივალიში, მცირე აზიაში, დაიბადა 1895წ. მამა ადრე გარდაეცვალა და მეურვეობა მასზე ბიძამ, ეპისკოპოსმა სტეფანე კონტუგლუმ აიღო. ბიძის მხარდაჭერით ნიჭიერი ახალგაზრდა ათენის სახვითი ხელოვნების სკოლაში ჩაირიცხა. სწავლის კურსის დაუხურავად ის პარიზს გაემგზავრა, სადაც ექვსი წელი დაჰყო. სამშობლოში დაბრუნებული იგი აივალიში ფრანგული ენის მასწავლებლად მუშაობს და პარიზულ პერიოდში დაწერილ სათავგადასავლო ნოველას აქვეყნებს.

მცირე აზიის ტრაგედიის შემდგომ ამ ტერიტორიიდან გამოდევნილი მრავალი სხვა ბერძნის მსგავსად, კონტუგლუ ლტოლვილი გახდა და ათენს შეაფარა თავი.

1922 წელსვე იგი ათონის წმინდა მთის მოსანახულებლად გაემგზავრა. აქ იგი პირველად ეზიარა ბიზანტიური და პოსტ-ბიზანტიური ხელოვნების ორიგინალურ ნიმუშებს. „მე არ მოველოდი — წერს კონტუგლუ, — რომ მონასტრების შიგნით ასეთ დახვეწილ და სრულყოფილ ხელოვნებას წავაწყდებოდი. მისგან, რაც წამეკითხა ბიზანტიაზე, ვთვლიდი, რომ ის უფრო ნაკლებ საყურადღებოა იტალიურ რენესანსთან შედარებით ... მე გამაკვირმა და აღმაფრთოვანა ამ ხელოვნების შინაგანმა გონიერებამ და საოცარმა რიტმიკამ“[9].

1926 წლიდან ბიზანტიური მხატვრობა, მისთვის დამახასიათებელი მასალით (კვერცხის ტემპერა ხის დაფაზე — ხატწერის შემთხვევაში, სველ ბათქაშზე დატანილი საღებავი — ფრესკულ ფერწერაში) და სტილით: ორგანზომილებიანობა, ილუზორული სივრცის და პერსპექტივის კანონების უარყოფა, ლოკალური ფერების ერთმანეთზე საფეხურებრივი დალაგებით მიღებული ფორმადქმნადობა, განათების წყაროს სპეციფიკური ხმარების წესი — კონტუგლუსთვის წარმმართველი შემოქმედებითი იდიომა გახდა[10].

კონტუგლუს შემობრუნება ბიზატიური მხატვრობისაკენ განმსაზღვრელი აღმოჩნდება ბერძ-

[7] N. Zias, *The Influense of Byzantine Painting on Contemporary Greek Art,* AICA, Greece, 1984.

[8] N. Zias, *The Greek tradition and Fotis Kontoglou*, „Zygos“ annual Adition, vol III, 1984,გვ.57-65.

[9] Φ. Κοντουλου, *Εκφρασις*. Αθηνα, 1979.

[10] N. Zias, *In memoriam of Kontoglou*, Athens, 1975.

ნული საეკლესიო ფერწერის მივიწყებულ ტრადიციებთან მიბრუნების თვალსაზრისით, რაც საბოლოოდ ბერძნულ საეკლესიო ფერწერაში ახალი კურსის სახით დამკვიდრდა. კონტუგლუდან მოყოლებული საბერძნეთის ყველა ეკლესია ბიზანტიური მსოფლმხედველობისა და ტექნიკის შესატყვისად მოიხატება[11] (სურ.1).

საერთო მართლმადიდებლური სივრცის მოშლამ არაერთმნიშვნელოვნი გავლენა იქონია რუსული ეკლესიის ცხოვრებაზე. მის შიგნით XVI საუკუნეში დაწყებული კამათი ეკლესიის როლისა და ადგილის შესახებ, XVII საუკუნეში პეტრე I-ის მიერ გატარებული რეფორმებით დასრულდა. რეფორმის მიხედვით რუსეთში გაუქმნდა პატრიარქის ინსტიტუტი და ეკლესია მთლიანად სახელმწიფოს დაექვემდებარა[12].

პეტრე I-ის სურვილი რუსული სახელმწიფო დასავლური ქვეყნების ყაიდაზე გარდასახულიყო, თავის თავში დასავლური მხატვრობის, მისი ესთეტიკური პრინციპების რუსულ მხატვრულ აზროვნებაში დამკვიდრებასაც გულისხმობდა. ნიჭიერი რუსი მხატვრები დასავლეთ ევროპაში იგზავნებოდნენ განათლების მისაღებად. რუსული საიმპერატორო აკადემია, რომელიც 1757 წელს შეიქმნა, დააჩქარებს ახალი გემოვნების ჩამოყალიბების პროცესს[13].

XVI საუკუნეში ტრადიციულ საეკლესიო მხატვრობაში დასავლური ესთეტიკის ტალღის ნელ-ნელ შემოდინება, ბუნებრივი განვითარების ჩარჩოებში მიმდინარეობდა. XVII საუკუნიდან დაიწყო საეკლესიო და საერო მხატვრობის გამიჯვნის პროცესი, რომელიც XVIII საუკუნეში საერო მხატვრობის სრული პრიორიტეტით დამთავრდა. საეკლესიო მხატვრობა ამ დროისათვის, როგორც მეორეხარისხოვანი მოვლენა, უფრო დაბალი რანგის შემოქმედებით სფეროდ გადაიქცა, რომელიც ელიტური გაგებით, ხელოვნებაში აღარც კი მოიაზრება. ხატწერა მთლიანად დასავლური მხატვრობის მსოფლმხედველობრივი ესთეტიკით განიმსჭვალა[14].

XIX საუკუნის დასაწყისისათვის სრულიად აშკარა გახდა სახელმწიფო სისტემისა და რელიგიური აზროვნების აცდენა. მძლავრი სლავიანოფილური განწყობილებები — რუსეთის, როგორც მარლთმადიდებლური მრწამსის მქონე ქვეყნის მისიის შესახებ — გაამძაფრებს ინტერესს ძველი ქრისტიანული რუსეთისა და ბეზანტიის მიმართ. მნიშვნელოვანი მსჯელობის საგანია იმპერატორის საკრალიზაციის თემა, ეკლესიისა და სახელმწიფოს შეერთების იდეით, რომელიც ასევე ამოატივტივებს ბიზანტიური ბასილევსის მოდელს. ყველა ამ იდეის თავმოყრა მოხდება ახალ რელიგიურ ხელოვნებაში, რომელიც სწორედ ბიზანტიაზე, მისი ტრადიციების აღორძინებაზე იქნება ორიენტირებული. ამასვე ერთვის ზოგადად, ევროპული მეცნიერების ინტერესის ზრდა შუასაუკუნივანი ქრისტიანული ხელოვნებისადმი[15].

ევროპაში ბიზანტიური ნიმუშების პროტოტიპებად გამოყენებამ XIX საუკუნიდან თავდა-პირველად არქიტექტურაში იჩინა თავი, შემდეგ კი ფერწერაში. ის ნეო-ბიზანტიური სტილის სახით დამკვიდრდა. მართლმადიდებელ სივცეში ნეო-ბიზანტიური სტილის შემუშავებაში და დამკვიდრებაში მნიშვნელოვანი წვლილი რუსეთს მიუძღვის.

ახალი საეკლესიო ნიმუშების შექმნის პირველმა ტალღამ XIX საუკუნის 50-იან—60-იან წლებში იჩინა თავი, როდესაც ამ სფეროში აკადემისტი მხატვრები — გ. გაგარინი, ფ. ა. ბრუნი, ტ. ა. ფონ ნეფფი — ჩაერთნენ[16]. რუსეთის იმპერიის ფარგლებში ნეო-ბიზანტური სტილში შესრულებული მხატვრობის პირველი მაგალითი გრიგორი გაგარინის მიერ შესრულებული თბილისის სიონის მოხატულობაა, რომელიც 1848 წლით თარიღდება[17] (სურ. 2). XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან რუსულ საეკლესიო მხატვრობაში მოსულ მხატვართა მეორე ტალღა (ვ. მ. ვასნეცოვი, მ. ვ. ნესტეროვი, მ. ა. ვრუბელი) (სურ. 3, 4) ამოცანების უფრო სიღრმისეული გადაჭრის გზებს ეძებს. ამ დროისათვის ტრადიციული მემკვიდრეობა უკვე უკეთ იყო შესწავლილი (თუმცა მაინც ჯერ მხოლოდ უფრო ისტორიულ ასპექტში) და ახალი პლეადის საეკლესიო მხატვრებსაც დაჟინებით თხოვდნენ ძველი შუასაუკუნოვანი მხატვრობის საგულდაგულო შეესწავლას. მიუხედავად ნიჭიერი მხატვრების მცდელობისა და ენთუზიაზმი-

[11] N. Zias, *In memoriam of Kontoglou*, Athens, 1975.

[12] Л.Успенский, *Богословие иконы*, М., 2001.

[13] М. Алпатов, *Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века*, М., 1955.

[14] Л. Успенский, *Богословие иконы*, М., 2001.

[15] Н. Катсон, Симфония священства и царства, *Сб. „Иконостас“*, М., 2000.

[16] А. Бенуа, *Русское искусство XIXв.,* СПб, 1902.

[17] П. Иоселиани, *Описание Сионского Храма, Описание древнего Тифлиса*. Тиф., 1866.

სა, ისინი მაინც შორს აღმოჩნდნენ მართლმადიდებლური ტრადიციული ხელოვნების არსობრივი გაგებისაგან. ამ პერიოდის ეკლესიების მოხატულობებს ბიზანტიური პროგრამა უდევს საფუძვლად, მხატვრულ-სტილისტური მიდგომის თვალსაზრისით კი დასავლეთევროპული მხატვრობის პრინციპებია წარმმართველი.

XX საუკუნის დასაწყისში ს. ტრუბეცკოის[18], პ. ფლორენსკის[19] ხატწერასთან და საეკლესიო მხატვრობასთან დაკავშირებული თეორიული ნაშრომების გამოჩენა მიუთითებს იმას, რომ რუსული საზოგადოება ამ დროისათვის უკვე ძალიან ახლოსაა მისული ტრადიციული მხატვრობის გაგებასთან, მისი შინაგანი ბუნების გახნასთან. თუმცა, 1917 წელს განვითარებული ისტორიული მოვლენები და მათ კვალზე კომუნისტური წყობილების დამკვიდრება, ხელს შეუშლის საეკლესიო მხატვრობაში მიმდინარე ისტორიული პროცესების ბუნებრივ განვითარებას.

XIX საუკუნე ქართული სახელმწიფოებრიობის, საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის დაკარგვას[20] და საქართველოს რუსეთის იმპერიის ქვეშემდომობაში მოქცევას დაუკავშირდა. შესაბამისად, XIX საუკუნე ჩვენში რუსული გავლენების მომძლავრების ნიშნით წარიმართა.

XIX საუკუნის I ნახ. ქართული მონუმენტური საეკლესიო მხატვრობა, (საიმდროოდ ის უკვე მთლიანად ზეთის ფერწერაზეა გადასული) საქართველოში პროფესიული მხატვრული სკოლების არარსებობის პირობებში, ევროპულ-რუსული გაგებით, არაპროფესიონალი მხატვრების ხელში აღმოჩნდა. ეგრეთწოდებული „ხალხური“ ნაკადი ერთადერთ მიმართულებას წარმოადგნს[21], რომელიც თავისთავში მოიცავს როგორც ტრადიციული მხატვრობისათვის ნიშანდობლივ თავისებურებებს, ისე ახალი, დასავლური მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ნიშნებსაც[22].

რუსეთში XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან საეკლესიო მხატვრობისადმი გაზრდილი ინტერესი, „ნეო-ბიზანტიური“ განწყობილებები და ახალი რუსული სტილის შექმნის გზების ძიება გარკვეულწილად, რუსეთის იმპერიის შემადგენლად ქცეულ საქართველოშიც აისახა.

ამ პერიოდში საეკლესიო მხატვრობაში საქართველოში ჩამოსული და მოღვაწე უცხოელი[23], პროფესიული განათლების მქონე, მხატვრები მუშაობენ (გ. გაგარინი, პ. კოლჩინი, ლ. ლონგო)[24]. ქართველი მხატვარი-პროფესიონალები მხოლოდ XIX საუკუნის 80-90 წლებში გამოდიან ასპარეზზე.

მანამდე არსებული, ახლებური თვალთახედვით „არაპროფესიული“ მხატვრობა ამ მოვლენების პარალელურად კვლავ განაგრძობს არსებობას, ოღონდ მისი წარმომადგენლები ახლა უკვე თვითნასწავლ მხატვარ-ხელოსნებად გადაიქცევიან[25].

1873 წ. თბილისში გაიხსნა სამხატვრო სკოლა[26], 80-90-იან წლებში კი საქართველოში ევროპაში მიღებული უმაღლესი სამხატვრო განათლების მქონე მხატვართა პირველი პლეადა იწყებს მოღვაწეობას (გ. გაბაშვილი, ალ. ბერიძე, მ. თოიძე)[27].

მხატვართა ამ თაობას ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარებაში ევროპულ და რუსულ მხატვრობასთან შედარებით არსებული ჩამორჩენის გადალახვის და ახალი ქართული მხატვრობის საფუძვლების შექმნის რთული და მეტად მნიშვნელოვანი როლი დაეკისრა[28]. ქართული საეკლესიო მხატვრობის პრობლემატიკით დაინტერესება ამ თაობამ ვერ მოასწრო.

საქართველოს მიმართ გატარებულმა რუსულმა რეაქციულმა პოლიტიკამ ქართულ საზოგადოებაში პროტესტი და საკუთარი ეროვნული ღირსების დაცვის საჭიროების სურვილი დაბადა.

[18] Е. Трубецкой, *Три очерка о русской иконе*, М., 1991.

[19] П.Флоренский, *свящ. Соб. Соч. I. Статьи по искусству*, Париж, 1985.

[20] გ.როგავა, *ქრისტიანული ეკლესია საქართველოში (1801-1917),* თბ., 1997.

[21] მ.ჯანჯალია, *წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში,* საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 1994.

[22] ი.ძუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, ჟურნ. *ძეგლის მეგობარი,* №5, 1977.

[23] თ. ფერაძე, *რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIXს.),* თბ., 1964.

[24] ა. ვართაგავა, *როგორ ცხოვრობენ ფრესკები,* თბ., 1991.

[25] ი. ძუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, ჟურნ. *ძეგლის მეგობარი,* №5, 1977.

[26] გ.ჯავახიშვილი, *სამხატვრო განათლება საქართველოში XIX ს. II ნახ და XX ს. I ნახ.,* საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 1997.

[27] В.Беридзе, Н. Езерская, *Искусство Советской Грузии (1921-1970гг),* М., 1975.

[28] ი.არსენიშვილი, *ძირითადი მხატვრული და სტილისტური ტენდენციები ქართული დაზგურ ფერწერაში (XVIIIს-ის მეორე ნახევარი — XX საუკუნის პირველი მეოთხედი),* სადოქტორო დისერტაცია, თბ., 2002.

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ საერო და სასულიერო საზოგადოებაში ეროვნული სულისკვეთების გამოღვიძებისაკენ ქართველ მამულიშვილთა მიზანმიმართულმა მოღვაწეობამ XX საუკუნის დასაწყისში სრულიად კონკრეტული მოთხოვნების სახე მიიღო და საბოლოოდ საქართველოს ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით — საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენითა[29] და 1918 წ. საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადებით დასრულდა.

XX საუკუნის დასაწყისში ასპარეზზე ქართველ მხატვართა ახალგაზრდა თაობა გამოვიდა (დ. შევარდნაძე, ლ. გუდიაშვილი, ვ. სიდამონ-ერისთავი და სხვა)[30]. ქართული სახვითი ხელოვნება ამ პერიოდში უკვე მთლიანად ეთანადება თანადროულ ევროპულ ხელოვნებაში არსებულ მოწინავე მიდგომებს[31]. ამავე დროს, საქართველოში შექმნილი ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარება განაპირობებს ქართულ მხატვრობაში ეროვნულობის საკითხის აქტუალობას.

XX საუკუნის დასაწყისში ეროვნულმა განწყობებმა და ქართული სამღვდელოების საზოგადოებრივმა გააქტიურებამ[32], სრულიად ბუნებრივად გამოიწვია ქართველი პროფესიონალი მხატვრების საეკლესიო მხატვრობის სფეროში ჩაბმა.

XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო მხატვრობაში მომუშავე მხატვართა სამი ჯგუფი გამოიყოფა:

1. პროფესიული განათლების მქონე უცხოელი მხატვრები (მ. ნესტეროვი).

2. ადგილობრივი თვითნასწავლი მხატვარხელოსნები (გ. ზაზიაშვილი)

3. პროფესიონალური განათლების მქონე ქართველი მხატვრები (ვ. სიდამონ-ერისთავი, დ. შევარდნაძე)

ამგვარად, XIX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში საეკლესიო მხატვრობაში მოღვაწე ორ ჯგუფს, XIX საუკუნის ბოლოს ქართველ პროფესიონალთა სახით, მესამე რგოლი შეუერთდა.

XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო მხატვრობა ტექნიკური თვალსაზრისით ინარჩუნებს ერთგულებას ზეთის ფერწერისადმი. პროგრამის თვალსაზრისით ის ძირითადად, ბიზანტიური, ტრადიციული სისტემის მიმდევარია. სტილური თვალსაზრისით კი დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და XIX-XX საუკუნეების ევროპული მხატვრული მიმდინარეობების გავლენებს ასახავს (სურ. 5,6).

ზემოაღნიშნულ ტენდენციებთან ერთად განხილული პერიოდის საეკლესიო მხატვრობისათვის დამახასიათებელია მეტად მნიშვნელოვანი ასპექტი, ეს ეროვნულ თვითმყოფადობასთან დაკავშირებული საკითხების ხაზგასმისა და წარმოჩინების სურვილია, რაც თავის მხრივ ქართული მართლმადიდებლური ტრადიციული ხელოვნების შესწავლისა და გათავისების აუცილებლობას გულისხმობს. შემთხვევითი არ არის, რომ მხატვრები, რომლებიც საეკლესიო მხატვრობის სფეროში მოღვაწეობენ (ჰ. ჰრინევსკი, დ. შევარდნაძე, ვ. სიდამონ-ერისთავი) პარალელურად აქტიურად არიან ჩაბმულნი ქართული სიძველეების, ქართული კედლის მხატვრობის შესწავლისა და დაცვის საქმეში. ამ მიმართულებით საინტერესოა ისიც რომ, თუ 10-იანი წლების დასაწისში მხატვრების ქართული სიძველეებით დაინტერესებას ინდივიდუალური ხასიათი აქვს (ჰ. ჰრინევსკი, დ. კაკაბაძე), ან ქართველი მეცნიერებისა და მხატვრების ინდივიდუალურ თანამშრომლობას ითვალისწინებს (ექვთიმე თაყაიშვილი და დიმიტრი შევარდნაძე)[33], 1916 წელს დ. შევარდნაძის თაოსნობით ჩამოყალიბებული ქართველ მხატვართა საზოგადოება ქართველ მეცნერებთან ერთად უკვე სრულიად მიზანმიმართულ კოლექტიურ კოორდინაციაზე მუშაობს[34], რაც ქართული ქრისტიანული მხატვრობის შესწავლის და მოხატულობათა კოპირების მიზნით მეტად მნიშვნელოვანი ექსპედიციების (ნაბახტევი, 1916წ.)[35] მოწყობის საფუძველი გახდა[36].

სამწუხაროდ, 1921წ. საქართველოში კომუნისტური მმართველობის დამყარება ხელს შეუშლის XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ საეკლე-

[29] ს.ვარდოსანიძე, *საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესია (1918-1922)*, თბ., 2000.

[30] Ю. Хускивадзе, Г. Хоштария, *Этапы становления новой грузинской живописи*, Тб., 1977.

[31] ი.არსენიშვილი, *ძირითადი მხატვრული და სტილისტური ტენდენციები ქართული დაზგურ ფერწერაში (XVIIIს-ის მეორე ნახევარი — XX საუკუნის პირველი მეოთხედი)*, სადოქტორო დისერტაცია, თბ., 2002.

[32] კ. ცინცაძე, *მოგონებები მოგონებებიდან*, თბ., 2001.

[33] ი.აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დიმიტრი შევარდნაძე*, თბ., 1998.

[34] ვ.ბერიძე, *კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში*, თბ., 1992.

[35] ი.ლორთქიფანიძე, *ნაბახტევის მხატვრობა*, თბ., 1973.

[36] Ш. Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, т. 1. 1957.

სიო მხატვრობაში დაწყებული მეტად საინტერესო პროცესების შემდგომ განვითარებას.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის დასაწყისისათვის საბერძნეთში, რუსეთსა და საქართველოში ტრადიციული მარლთმადიდებლური მხატვრობა თითქმის სრულიად მივიწყებულია. XIX საუკუნის II ნახევრიდან იწყება ახალი საეკლესიო მხატვრობის ისტორია. ამ ეტაპზე საეკლესიო მოხატულობები პროგრამის თვალსაზრისით შუასაუკუნოვან ქრისტიანულ მიდგომებზეა დაფუძნებული, ხოლო მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით დასავლეთ-ევროპულ მხატვრობის პრინციპებზე. XIX საუკუნეში დაწყებულმა პროცესებმა XX საუკუნის დასაწყისიდან საეკლესიო მხატვრობის რაობის უფრო სიღრმისეული წვდომის ხასიათი მიიღო და იქ, სადაც პროცესებს ბუნებრივი განვითარების საშუალება მიეცა (საბერძნეთი) უკვე 20-30-იან წლებში ტრადიციული ფრესკული ფერწერის რაობის ახლიდან გახსნით დასრულდა.

ამდენად, მიუხედავად განსხვავებული ისტორიული გარემოებებისა, რომლებშიც ზემოაღნიშნულ ქვეყნებს მოუხდათ განვითარება, მაინც შესაძლებელია XIX საუკუნის მეორე ნახევარში — XX საუკუნის დასაწყისში საეკლესიო მხატვრობაში მიმდინარე პროცესების გარკვეულ ეპოქალურ თანხვედრაზე საუბარი.

ANNA MGALOBLISHVILI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

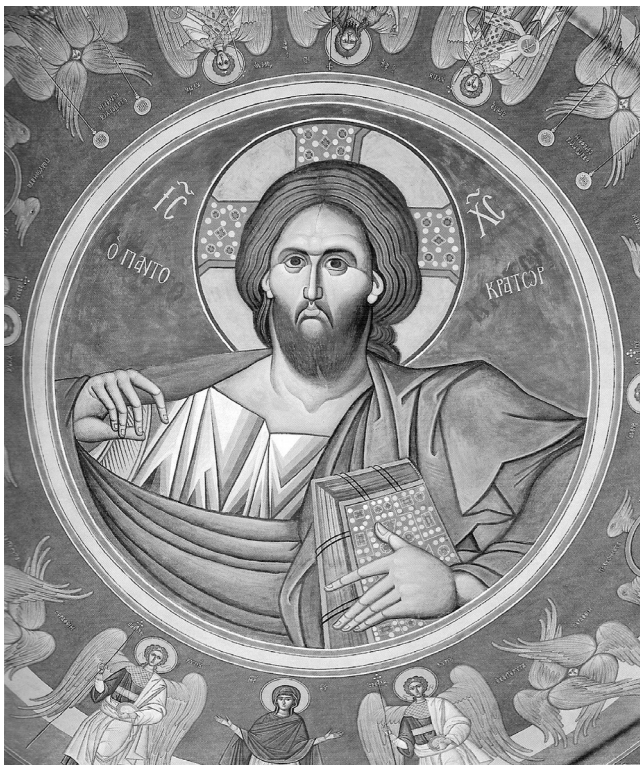
SOME FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF CHURCH PAINTING IN THE EASTERN ORTHODOX WORLD AT THE END OF THE 19th AND BEGINNING OF THE 20th CENTURIES

Summary

One of the significant aspects of the age-long history of Orthodox culture has been the quest for a universal art language which was to ensure mutual understanding and reciprocal enrichment among nations of different origins.

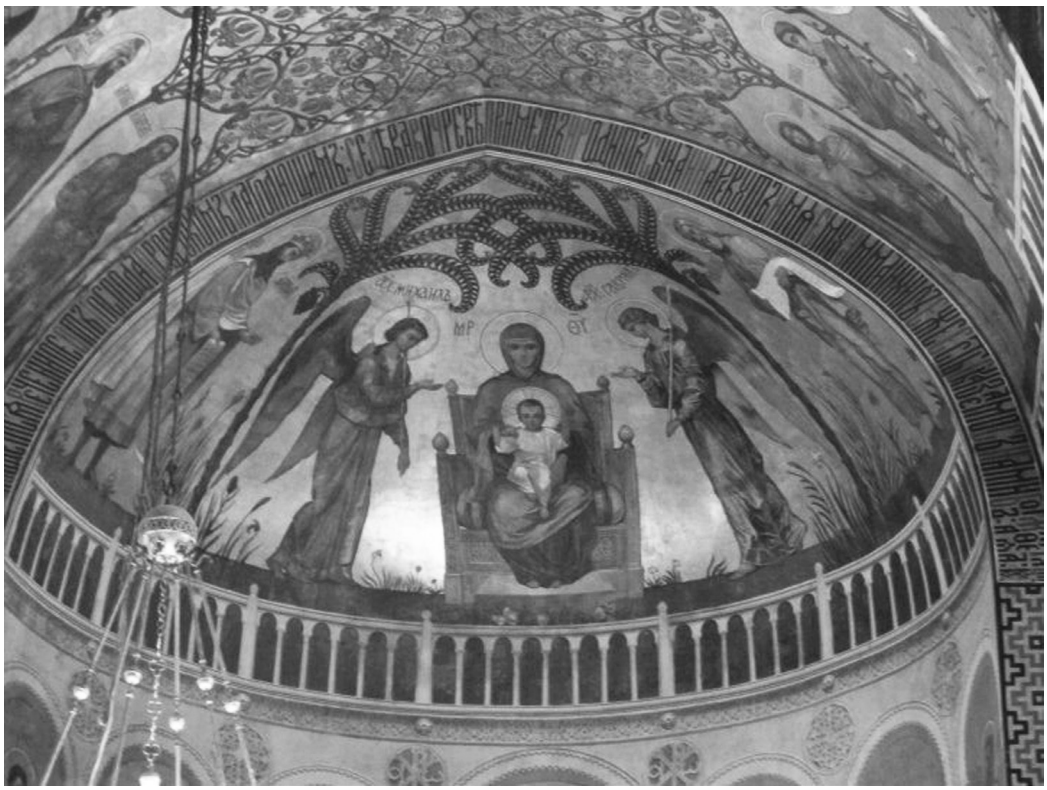
By the early 19th century, traditional church painting in Greece, Russia and Georgia had fallen into oblivion, but from the middle of the 19th century, a history of new church painting that would last till the early 20th century began.Talented artists, who had a classical European art education, tookpart in this process. The forgotten Byzantine system of church decoration became the object of wide-ranging historical and theoretical studies, though descriptivelanguage was once again based on Western art values.

The 20th century brought a serious challenge to most Eastern European Christian countries, which were subject to Bolshevist rule. The only important Orthodox Christian country left outside the Soviet regime was Greece, whereecclesiastical art continued to develop steadily and by the 1920s-30s, the essence of the traditional Orthodox Church painting with its related elements – materials, techniques and symbolic content – had been revived.



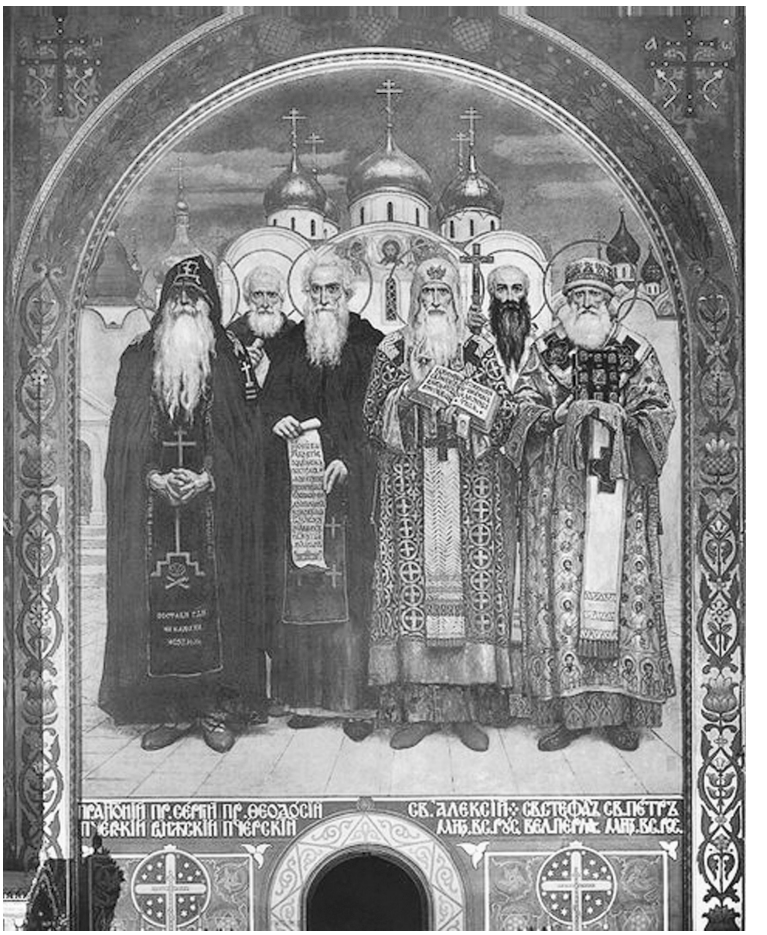
1. ფოტის კონტუგლუ. ქრისტე პანტოკრატორი, წმ. ლუსიას ტაძარი, 1937

P. Kontoglou. Christ Pantocrator, Chapel of the Zaimis family, 1937



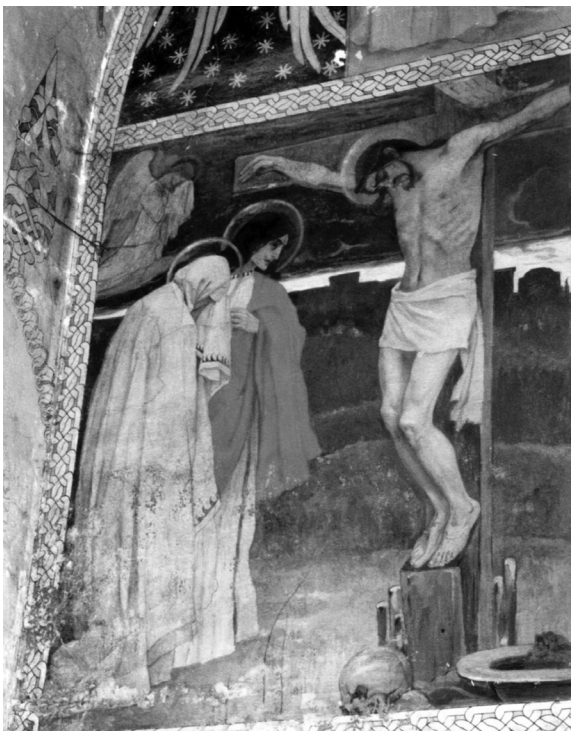
2. გ. გაგარინი. თბილისის სიონის ტაძრის აფდიდის კონქი, 1848 წ.

G. Gagarin. Sioni Cathedral inTbilisi, 1848



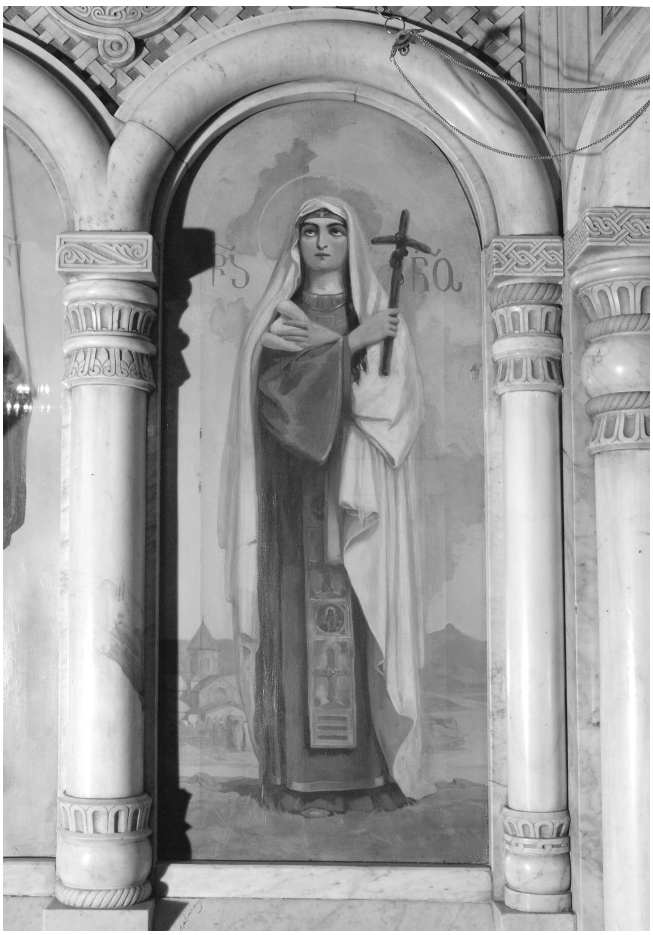
3. ვ. ვასნეცოვი. რუსი ეპისკოპოსები, კიევის ვლადიმირის ტაძარი, 1885-1896 წწ.

V. Vasnetsov. Russian Bishops, St. Vladimir's Cathedral in Kiev, 1885-1896



4. მ. ნესტეროვი. ჯვარცმა, აბასთუმნის ალექსანდრე ნეველის ეკლესია, 1902-1904

M. Nesterov. Crucifixion, Church of St. Alexsander Nevsky in Abastumani, 1902-1904



5. ჰ. ჰრინევსკი. წმ. ნინო, ქაშვეთის ეკლესიის კანკელი, 1910 წ.
H. Hrynevski. St. Nino, Kashveti Church Chancel-barrier in Tbilisi, 1910

6. დ. შევარდნაძე. ორი მეომარი, ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელი, 1912 წ.
D. Shevardnadze. St. Wariors, Chancel-barrier of the Chiatura Mining-Technical College, 1912

თამარ გელაშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

სპექტაკლის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფიის ავტორის დადგენისათვის

თითქმის ერთი საუკუნე გავიდა რუსთაველის თეატრში ტოლერის პიესის „კაცი-მასა“ პრემიერიდან. ეს კულტურული მოვლენა გასული საუკუნის დასაწყისს, უფრო ზუსტად კი 20-იანი წლების პირველ ნახევარს უკავშირდება. ამ წარმოდგენის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაცია არც განსაკუთრებული სიუხვით და არც თვალშისაცემი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, თუმცა წერილობითი თუ ვიზუალური დოკუმენტაციის საფუძველზე ზუსტ, დაწნეხილ, უტყუარ ფაქტობრივ მასალას ვფლობთ. მაგ., ცნობილია სპექტაკლის რეჟისორი, მუსიკის ავტორი, პრემიერის თარიღი, მოქმედებების რაოდენობა და ა.შ., მაგრამ ბუნდოვანია სპექტაკლის მხატვრის ვინაობა. XXს-ის 60-იან წლებამდე არსებულ დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით, მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ დადგმა კირილ ზდანევიჩმა გააფორმა; 50-იანი წლების ბოლოდან ამ წარმოდგენის მხატვრული ვერსიის ავტოროობა ირაკლი გამრეკელს მიეწერა (უცნაურია, თუმცა ამას არავინ გაუოცებია). ბოლოდროინდელ სამეცნიერო-პოპულარულ ტექსტებში კი სულ უფრო ხშირად ვხვდებით ამ მხატვრების თანაავტორობის ვერსიას. მით უფრო მას შემდეგ, რაც XX საუკუნის 80-იანების დასასრულს ზდანევიჩისა და გამრეკელის თანაავტორობა ამ უკანასკნელის შესახებ არსებული სამეცნიერო კვლევით „დადასტურდა“. უფრო მეტიც, შემორჩენილი ესკიზების რაოდენობის მიხედვით დადგინდა, რომ ის სპექტაკლის მხარვრულ-ვიზუალური ინტერპრეტაციის ძირითადი ხაზის ავტორიც გახლდათ.

კირილ ზდანევიჩი და ირაკლი გამრეკელი იმ ქართველი მოდერნისტების რიცხვს განეკუთვნებიან რომელთა შემოქმედებას ერთი სპექტაკლის ავტორობა-თანაავტორობის საკითხი ვერც რაიმეს ავნებს და ვერც შეჰმატებს. მათი მხატვრული აზროვნების მასშტაბი და მნიშვნელობა XXს-ის ქართული ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი ძირეული საყრდენია. ოღონდ, ისტორიული სამართლიანობის გათვალისწინებით, ასევე იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა ვნება-ზიანი შეიძლება მოუტანოს მხატვარს არასწორად წარმართულმა კვლევამ, მემკვიდრეების მიკერძოებულმა დამოკიდებულებამ და გადაუმოწმებელი მასალის გამოყენებამ ვთვლით, რომ აღნიშნული სპექტაკლის სცენოგრაფიის ზუსტი ავტორის დადგენა აუცილებელია. მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ სპექტაკლის მნიშვნელობას არა მარტო ქართული სცენოგრაფიისა და თეატრალური ხელოვნების, არამედ ზოგადად ქართული კულტურის ისტორიისათვის.

მოვლენები კი, შემდეგი თანმიმდევრობით ვითარდებოდა. ტოლერის პიესა „კაცი-მასა“ რუსთაველის თეატრში პირველად 1923 წ-ის 4 დეკემბერს წარუდგინეს საზოგადოებას. ერთი თვით ადრე, 23 ნოემბერს, პრესა უკვე იუწყებოდა მოსალოდნელი პრემიერის შესახებ[1].

წარმოდგენას მაყურებლის არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა, კრიტიკოსები ფრთხილობდნენ. ახლადფეხადგმული ქართული თეატრალური ექსპრესიონიზმი[2] სათანადო შეფასებას საჭიროებდა.[3] ამიტომ საპრემიერო ჩვენების შესახებ

[1] «В груздраме ближайшей постановкой явится «Человек-Масса» Толлера. Ставит пьесу М.Корели, декорации К.Зданевича.» *газ. «Заря Востока»,№270, 1923.23.X.*

[2] აი ერთ-ერთი მაგალითი იმისა თუ როგორ განმარტავდა იმდროინდელი ქართული პრესა ექსპრესიონიზმის რაობას: „... ექსპრესიონიზმის მხატვრობა (ნუ შევეხებით მის აბსოლიუტურ თეორიულ დასაბუთებას) უპირველესად უნდა იყვეს ერთგვარი რებუსი, რომელიც აღსნას მოითხოვს, მაშინაც კი, როდესაც სურათი გარეგნულად შესრულებულია ძალიან „გასაგებად“. ეს სურათები თითქმის ყოველთვის შეიცავენ მხატვრულ მთლიანობის გამართულებელ ამა თუ იმ რაოდენობის უცნობ ელემენტებს, რომელნიც მნახველზე სტოვებენ, შეთვისების ბუნდოვანობას, მხატვრის სიშორის გრძნობას მნახველის ქვეყნისაგან.... ექსპრესიონიზმის „ალგებრული“ ბუნება... ექსპრესიონიზმის ფორმალური მიღწევანი არსებითად შესდგებიან ფრანგულ კუბიზმის... ძველ იმპრესიონისტულ ტენდენციების, ცალკე ოსტატების (ხოდლერი, მატისი) და ბოლოს „პრიმიტივების“ ეკლექტიურ გადატანისაგან გერმანულ ნიადაგზე. ექსპრესიონიზმის საკუთარი მიღწევები კი მხატვრობაში დიდი არ არის.“ ექსპრესიონიზმ. გაზ. „ქართული სიტყვა“. 8.07.1924.

[3] რუსთაველის თეატრში იმხანად დადგმულ ექსპრესიონისტულ პიესებს შორის ტოლერის „კაცი-მასა“ 1923 ერთ-ერთი პირველი იყო (ამასთან „გაზი“ და „კაცი-მასა“ ორთვიანი შუალედით დაიდგა).

არსებულ პუბლიკაციებში ავტორები თანამედროვე მხატვრულ ტენდენციებზე უფრო მეტს მსჯელობდნენ, ვიდრე საკუთრივ სპექტაკლზე. ტოლერის ეს პიესა 1919 წლით თარიღდება და როგორც ლიტერატურის მკვლევარები მიიჩნევენ კლასიკური გაგებით ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება.

პიესა კონკრეტული ისტორიული ფაქტების საფუძველზეა შეიქმნილი თუმცა აქ ძნელი სათქმელია სად არის ზღვარი სინამდვილესა და წარმოსახულს შორის — უსახელო ადამიანებით, მხოლოდ სოციალური თუ სქესობრივი კუთვნილებით დიფერენცირებული არსებებით ორგანიზებული გარემო და „ქოროსა და პროტოგონისტის“ უძველესი ისტორია, ამჯერად შინაარსის შესაბამისად ტრანსფორმირებული და სახეცვლილია. ინდივიდუალობადაკარგული პერსონაჟები, რომლებსაც ბევრი აქვთ საერთო ჯერ გეორგ გროსის, მოგვიანებით კი მალევიჩის გმირებთან, სადაც თავისთავად იკითხება დე კირიკოსა და კარლო კარას ნამუშევრების რემინისცენციები — ნაწარმოების ორიგინალშიც და მის მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაშიც პერსონიფიცირებული იდეის დატვირთვას იძენენ. ადამიანსა და მასას შორის პოლარიზების მიუხედავად, ორივე ეს ცნება, მუდმივად ზოგადის კატეგორიაშია შენარჩუნებული. არც ერთი მოქმედი გმირის სახელი არ ვიცით. ისინი მამები, შვილები, ქალები, ქმრები და მოქალაქეები არიან. ხშირად შეუძლებელია მოქმედების ადგილის ზუსტი განსაზღვრაც კი, რადგან არ არსებობს რეალობისა და ხილვების მიჯნაზე მყოფი სამყაროს აღმნიშვნელი რაიმე სახელი, იმდენად რამდენადაც არ არსებობს მისი ერთი კონკრეტული მოდელი ან ვარიანტი. ასეთია სამოქმედო სივრცე, პიროვნებისა და მასის (ოღონდ არა ბრბოს) ურთიერთმიმართების წარმოჩენის არეალად რომ შეურჩევია და შემოუთავაზებია ავტორს. შუალედური არე — ორ სიბრტყეს შორის და ადამიანისა და მასის ურთიერთდაპირისპირების მარადიული დილემა.

„დრამა „კაცი-მასა“ არის ხილვა ორ ნახევარდღეში. ორი ღამე, რომელიც გავატარე პატიმრობაში, იყო აუტანელი ტანჯვა. მაწვალებდა აჩრდილები. დილით მაცახცახებდა ციებ-ცხელება. დავჯექი და ვწერდი მანამ, სანამ ჩემმა აკანკალებულმა თითებმა უარი არ თქვეს წერაზე“[4].

ამ პიესის ლიტერატურულ-დრამატული თავისებურებების გააზრება-გაანალიზება იმჟამინდელი ქართული თეატრისათვის მეტად რთული აღმოჩნდა[5]. სპექტაკლზე მუშაობა მიხეილ ქორელს დაევალა. თავისთავად უცნაური გადაწყვეტილება იყო, რადგან, ქორელი მუდმივად კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა როგორც ექსპრესიონიზმს, ასევე ნებისმიერ სხვა მოდერნისტულ ტენდენციას, რასაც თანამედროვეთა მოგონებების გარდა,[6] მისივე პუბლიკაციებიც მოწმობს[7]. უფრო მეტიც, ხელოვანის მსგავსი დამოკიდებულება აღნიშნული მიმდინარეობებისადმი მხოლოდ თეატრით არ იფარგლებოდა და ხშირად ქართული სახვითი ხელოვნების ცნობილ წარმომადგენლებზეც ვრცელდებოდა. აი რას წერს ის კირილე ზდანევიჩის ტილოების შესახებ: „მოზრდილ ტილოზე მხატვრის მიერ მიმობნეულია მრავალი სიბრტყეები ყოველნაირ გეომეტრიული ფორმისა. მაყურებლისთვის ამ სიბრტყეების ტილოზე მიმობნევის სისტემა არ სჩანს... ავტორი აწერს სურათს: „ბალლერინა“ და თითქოს ამბობს: შეხედეთ და თუ ვერ დაინახავთ „ბალლერინას“, ეს თქვენი განუვითარებელი მხედველობის და გონების ბრალია“[8].

ან კიდევ დავით კაკაბაძის პარიზული პერიოდის ნამუშევრებზე: „ძალიან მინდოდა სიტყვით გადმომეცა, ამეწერა ამ სურათების შინაარსი. მაგრამ მიუხედავად ჩემი სრულიად ობიექტიური სურვილისა, მე ეს ვერ შევძელი. საგნები, რომელნიც ამ სურათებზეა მოთავსებული, არც ერთ ჩემთვის ნაცნობ საგანს არ წააგავს, ასე რომ მათ გადმოსაცემად შესაფერი სიტყვები ვერ მიპოვნია“[9]. როგორც ცნობილია, თანამედროვე

[4] მ. კიკნაძე, *ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში (20-იანი წლები)*, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 1994, გვ. 28.

[5] იხ. *იქვე.*

[6] „ვინც ამ რეჟისორის შემოქმედებას იცნობს, დამეთანხმება, რომ ექსპრესიონისტული დრამატურგიის სტილისტური თავისებურება არ ეთანხმება მის ბუნებას და როგორც მხატვარს არ იზიდავდა.“, აკ.ვასაძე, *მოგონებები. ფიქრები. თხზულებები*, თბ., 1977, გვ.141.

[7] "ხოლო როდესაც 1924 წელში კ.მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრში ფორმალისტური და კონსტრუქტივისტული მიმართულება შემოიღო. მე, როგორც რეალისტმა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევარმა, მივატოვე თბილისის თეატრი და გადავედი სამუშაოდ საქართველოს სხვა ადგილებში. 3-5/IX.45წ.“; მ.ქორელის ავტობიოგრაფია. მისივე ხელნაწერი ქართულ ენაზე. *თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმი, ფ.I. საქ. 88. ხ — 16367.*

[8] მიხეილ ქორელი „ჩვენი თეატრის დღევანდელობის გარშემო“, *მნათობი, 1924, 2,* გვ.179.

[9] იხ. *იქვე.*

ხელოვნების შესახებ, დაახლებით ანალოგიური მოსაზრება ახლადფეხადგმული რეჟიმის იდეოლოგიის შემადგენელ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწილს ქმნიდა. აი ნაწყვეტი ლუნაჩარსკის წერილიდან „ჩვენი სახელოვნო პოლიტიკა“, რომელიც იმავე 1924 წლით თარიღდება: „ყველაზე უფრო დაწყევლილი ბეჭედი ფუტურისტული ხელოვნების ის არის, რომ ის უაზროა. მათ არა აქვთ მიზანი და... არა აქვთ შინაარსი... ერთი მხატვარი სუპრემატისტი მოვიდა ჩვენთან მოსკოვში 1918 წელში და განაცხადა, რომ მას უნდა მოგვყიდოს თავისი დახატული სურათი. ეს სურათი შეადგენდა ერთფურცელ ლურჯ ქაღალდს, რომელსაც შუა ადგილას დასმული ჰქონდა წერტილი. როცა მე მას ვუთხარი, რომ ასეთ სურათებს მე თვით დავხატავ რამდენიც უნდა, მან მიპასუხა: „თქვენ იცით განა, რამდენი ხანი ვიფიქრე მე თუ სად დამესვა ეს წერტილი?“[10] როგორც ცნობილია, ამ დროისათვის ექსპრესიონიზმი თითქმის უკვე მემარცხენეობის სინონიმად განიხილებოდა, პერიოდულ გამოცემებში ამის გამო მარჯანიშვილს ღიად საყვედურობდნენ, თუმცა თეატრში ექსპერიმენტები ჯერ ისევ თამამად გრძელდებოდა.

თანამედროვე მხატვრული ტენდენციებისადმი ქორელის აღნიშნული დამოკიდებულების მიუხედავად, სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“ შემორჩენილი ესკიზები და ფოტო-მასალა (რაც თავის მხრივ, ამ ნამუშევრების სცენაზე განხორციელების ფაქტის ნამდვილობას ადასტურებს), სპექტაკლის სცენოგრაფიული ვერსიის სწორედაც, რომ ექსპრესიონისტულ-ფუტურისტულ-კონსტრუქტივისტული მახასიათებლებით უხვად გაჯერებულობას ცხდყოფს. ერთი შეხედვით პარადოქსული სიტუაცია იკვეთება, თუმცა თავის სადისერტაციო ნაშრომში „ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში“, მაია კიკნაძე ამ დადგმის თაობაზე წერს: „სპექტაკლის გასინჯვის შემდეგ თეატრის ხელმძღვანელობამ გადაწყვიტა, რომ სპექტაკლზე კოტე მარჯანიშვილს ემუშავა. მან შვიდი რეპეტიცია ჩაატარა, სპექტაკლიც მნიშვნელოვანწილად შეიცვალა. რეჟისორის თხოვნით შეიცვალა დეკორაციებიც“[11]. სწორედ კოტე მარჯანიშვილის სურვილით სცენაზე „ოთხ კედელს შორის მომწყვდეული ადამიანების მექანიზმისებური მოძრაობისა და მოქმედების რიტმი შეიქმნა“[12]. სრულად ტექნიციზირებული გარემო, სადაც თავისუფლად სუნთქვის საშუალებაც კი აღარ არსებობდა, „მანქანის“ ნაწილებით გაჭედილი კომპოზიცია, ახლოს მოტანილი ამოდიდებული კადრის ეფექტი, უწყვეტი რიტმის განცდა, და ნიღბებს ამოფარებული მოხელეები — ასეთი იყო სპექტაკლის საბოლოო სახე.

ამ წარმოდგენის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული მასალა მრავლად მოიცავს ისტორიულად მნიშვნელოვან ფაქტობრივ ინფორმაციას, მათ შორის სანახაობის თეატრალურ-დეკორაციული გაფორმების — სცენოგრაფიის შესახებაც. ამასთან, თითქმის ყველა მოგონებისა თუ რეცენზიის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეზე. აი მაგალითად, „ჩვენი რეცენზია სრული არ იქნება, თუ არ აღვნიშნავთ ახალგაზრდა მხატვარ კ.ზდანევიჩის მშვენიერ დეკორაციებს. უბრალო მარტივ ფერებში მოცემულია დამთავრებული მხატვრული მიღწევა. მეტად ლამაზია სინათლის ეფექტებიც“[13].

სპექტაკლში გამოყენებული განათების ეფექტები, ალბათ, მართლაც გამორჩეული იყო, რადგან ამაზე სხვებიც მიუთითებდნენ: „მხატვრულად გამართლებული და შთამბეჭდავია კ.ზდანევიჩის დეკორაციები, ასევე პირველად მთელი სეზონის მანძილზე ყურადღება ეთმობა სინათლის ეფექტებს, რომელთა ავტორიც ამჯერად მხატვ. ი.კარსლიანია“[14]. ან კიდევ: „დადგმაში ფართოდ გამოყენებულია სინათლის ეფექტები, რაც მისტიურ ელფერს აძლევს სურათებს და აძლიერებს შთაბეჭდილებას“[15].

სპექტაკლის შესახებ წერდა 20-იანი წლების თბილისის თითქმის ყველა პერიოდული გამოცემა. ყველა წერილში სპექტაკლის მხატვრად მხოლოდ კირილე ზდანევიჩი მოიხსენიებოდა.

„ახალგაზრდა მხატვარ ზდანევიჩს საუცხოო ფერები და ხუროთმოძღვრება გაუშენებია სცენაზე. ეს მთელი სიმდიდრე იყო სცენისა“.[16]

[10] ა.ლუნაჩარსკი, ჩვენი სახელოვნო პოლიტიკა, *ჟურ. ხელოვნების დროშა, 2, დამატება, 1924,* გვ.48.

[11] მ. კიკნაძე, *ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში (20-იანი წლები),* სადისერტაციო შრომა, თბ., 1994, გვ. 57.

[12] შ.სპანიოლი, „ადამიანი მასა“, *ჟურ. თეატრი და ცხოვრება, 1923, №1,* გვ. 4.

[13] შ. სპანიოლი, ქართული თეატრი, ჟურ. *თეატრი და ცხოვრება, 1923,* № *1*, გვ.15.

[14] Ф. Театр Руставели. „Человек-масса~. *газ. Заря Востока,. №282, 1923,7.XII.* „Очень хороши и художественно просты декорации К.Зданевича и впервые обращено внимание за сезон на световые эффекты принадлежащие на этот раз худ. И.Карслиани».

[15] შ.სპანიოლი, ჟურ., *თეატრი და ცხოვრება, 1923, 1, 9.XII,* გვ.4.

[16] ლელი, სახელმწიფო აკადემიური დრამა, „ადამიანი-მასა“, *გაზ. კომუნისტი, 1923,16.XII, 281.*

ან კიდევ: „რეჟისორ მიხეილ ქორელის დადგმა და მხატვარ კ. ზდანევიჩის დეკორაციები საუცხოოა. პიესის ყოველივე ნაკლოვანება დაფარული იყო ამ დადგმით. აქ უსათუოდ ორივე ხელოვნების გამარჯვება იყო. მხატვრის პერსპექტივა, კუბიკური-არქიტექტონული მშენებლობა და რეჟისორის კომბინაციები ჰარმონიული დამთავრება იყო მთლიანი“[17].

„კაცი-მასას“ დადგმის შესახებ, ვრცელი წერილი გამოაქვეყნა გრიგოლ რობაქიძემ (მწერალი იმხანად, უმეტესად, გივი გოლენდის ფსევდონიმით იბეჭდებოდა), მასვე ეკუთვნის ტოლერის ამ პიესის ქართული თარგმანი, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის თხოვნით შეასრულა. შესაბამისად, გასაკვირი არაა, რომ გრიგოლ რობაქიძე ხშირად ესწრებოდა „კაცი-მასას“ რეპეტიციებს რუსთაველის თეატრში. ამას სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერებიც მოწმობს[18]. მწერალი სპექტაკლის მზადების ურთულესი პროცესის უშუალო თანაზიარი იყო. გაზეთში „ქართულ სიტყვა“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში გრიგოლ რობაქიძე აანალიზებს იმჟამად ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს, მსჯელობს ქართული ექსპრესიონიზმის განვითარების შემდგომ შესაძლებლობებზე და დასძენს, რომ ტოლერის პიესის რუსთაველის თეატრში გასცენიურებული ვერსიის მხატვრული გაფორმება „კ. ზდანევიჩის დეკორატიული კუბები ქალაქის ნატეხებია თვითონ. ყოველი ხაზი აქ მოზომილია. ყოველი ფერი გამოანგარიშებული. არაფერი მეტი. არაფერი ნაკლები. სიტყვის რიტმსაც აქ მაშინის დაღი აზის“[19]. ის ერთხელაც არ ახსენებს სხვა მხატვარს, რაც ვფიქრობთ, ასეთის არსებობის შემთხვევაში, უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა.

სპექტაკლის შესახებ შემორჩენილი ვიზუალურ-დოკუმენტური მასალა თავისთავად მდიდარ ინფორმაციას მოიცავს ტოლერის ამ დადგმის სცენოგრაფიის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზისათვის; თუმცა ამჯერად მხოლოდ იმით შემოვიფარგლებით, რომ შევნიშნავთ — სპექტაკლის თანამედროვეთაგან არავინ არც ერთხელ არსად მოიხსენიებს სხვა მხატვარს, გარდა კირილ ზდანევიჩისა, მათ შორის თავისთავად არც ირაკლი გამრეკელს.

არსებითია, არც თავად ირაკლი გამრეკელი უთითებს „კაცი-მასას“ თავის ნამუშევრებს შორის. 1941 წ.-ს მხატვართა კავშირის მოთხოვნით შედგენილ ავტობიოგრაფიაში ხელოვანი რუსთაველის თეტრში მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლების ჩამონათვალს „მალშტრემით“ იწყებს[20]. შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ თანაავტორობით შექმნილი სპექტაკლის (იგულისხმება „კაცი-მასა“) დასახელებას თავს არიდებს, თუმცა როგორც ცნობილია, „მალშტრემი“, სწორედაც, რომ ზდანევიჩთან ერთად აქვს გაფორმებული და ამას არაერთი დოკუმენტური წყაროც ადასტურებს.

„კაცი-მასას“ თბილისური პრემიერიდან ათწლეულების შემდეგ ამ ამბების ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე კირილ ზდანევიჩი თავის მოგონებებში დაწერს: „ვესწრებოდი ტოლერის პიესის სამაგიდო კითხვასაც და რეჟისორისგან ზუსტ მითითებებსაც ვღებულობდი.

მე ნანახი მაქვს თქვენი სურათები და ჩანახატები — მითხრა კოტე მარჯანიშვილმა — და მომწონს ისინი. მათ შორის ბევრია მისაღები, თუმცა არის ისეთებიც რომელთა ნახვა არც კი ღირდა (ის ხუმრობდა)[21]. ვისურვებდი რაღაც შუალედურს გასაგებსა და გაუგებარს შორის, ოღონდ ისეთივე ახალს, როგორიცაა თქვენი ნებისმიერი ნამუშევარი...

როგორც იქნა ესკიზები მზად არის და მაგიდებზეა გაშლილი. კოტე მარჯანიშვილი ჩაფიქრებული ათვალიერებს ჭრელ ფურცლებს, სვამს კითხვებს, ამჯობინებს ზოგი დეტალის შეცვლას, თუმცა მთლიანობაში კმაყოფილია და ამბობს „შეასრულე“. როგორც იქნა თეატრალურ ხელოვნებაში გზა ხსნილია. სიხარულს თეატრში მყოფ ტიციან ტაბიძეს ვუზიარებ... (აქვე დავძენ, რომ დიდი ხნის შემდეგ გამოცემულ წიგნში „ირაკი გამრეკელი“ სპექტაკლები „კაცი-მასა“ და „გაზი“, რომელთა გაფორმება მთლიანად მხოლოდ მე მეკუთვნის შეცდომით ირ. გამრეკელს აქვს მიწერილი)“[22].

სავარაუდოდ, ავტორი გულისხმობს 1958 წ. ნ.გუდიაშვილის ავტორობით გამოცემულ წიგნს

[17] ვ. გარრიკი, რუსთაველის თეატრი, „ადამიანი-მასა“, *გაზ. ტრიბუნა, 1923, 639.*

[18] სარეპეტიციო დღიური. სეზონი 1923-24წწ., *რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ინვენტ 3048*

[19] გ. გოლენდ. ქართული დრამა, „კაცი—მასსა,. *გაზ. ქართული სიტყვა, 1923, 16.XII.*

[20] ირაკლი გამრეკელი. პირადი საქმე. საქ., *ცენტრალური არქივის მასალები. ფ.10. აღ.3 საქ.12.*

[21] ციტატაში არსებული ყველა შენიშვნა ავტორისაა.

22 კირილე ზდანევიჩი, მოგონებები, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელნაწერი რუსულ ენაზე, *საქ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, საქ.12.*

„ირაკლი გამრეკელი“, სადაც მხატვრის ძირითადი ნამუშევრების ნუსხაში შეტანილია როგორც „კაცი-მასა“, ასევე „გაზი“[23].

მოხმობილი დოკუმენტური მასალის სიუხვე, ერთი შეხედვით, გაუგებარს ხდის თუ რატომ შეიძლება ირ.გამრეკელი სპექტაკლის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფად დასახელებულიყო. თითქოსდა ამის არანაირი წინაპირობა და საფუძველი არ არსებობდა. უფრო მეტიც ამაში ეჭვი არ შეპარვია ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის საკითხებზე მომუშავე არც ერთ მკვლევარსა თუ მეცნიერს XX ს-ის 70-იანი წლების ბოლომდე. გაიანე ალიბეგაშვილი თავის ცნობილ პუბლიკაციაში ქართული სცენოგრაფიის შესახებ, რუსთაველის თეატრში განხორციელებული ტოლერის აღნიშნული პიესის მხატვრად, კირილე ზდანევიჩს ასახელებს[24]. ანალოგიური მონაცემებია მოტანილი ნ.შვანგირაძის, შ.აფხაიძისა და ნოდარ გურაბანიძის კვლევებშიც და თითქოს არც არაფერია საორჭოფო-საფიქრალი, თუმცა ნ.გუდიაშვილის წიგნში გამოთქმული მოსაზრება, ამჯერად, ცისანა კუხიანიძის მონოგრაფიაში ირაკლი გამრეკელის შესახებ (რომელიც მისსავე სამეცნიერო ნაშრომის საფუძველზე შეიქმნა), მართალია, ოდნავ შეცვლილი სახით, მაგრამ კიდევ ერთხელ მეორდება.

რუსთაველის თეატრის 1923 წლის დადგმის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფიის ავტორებად ც.კუხიანიძე კირილ ზდანევიჩსა და ირაკლი გამრეკელს ასახელებს. ამ ვარაუდის უტყუარობას კი აკაკი ვასაძის მოგონებების მიხედვით აგებს, სადაც მსახიობი გაკვრით აღნიშნავს: „... ირაკლი გამრეკელისა და კირილე ზდანევიჩის კუბისტური დეკორაციები მიზანსცენებს ისე მოერგო, რომ სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა. ეს კი ბევრს მოასწავებდა ძიების გზაზე მდგარი კოლექტივისათვის“[25]. ვასაძის მოგონებებში სხვა არაფერია ნათქვამი ამ სპექტაკლის მხატვრობის შესახებ, თუმცა მოყვანილი ფრაზა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ კითხვის-ნიშნისქვეშ დამდგარიყო მანმადე არსებული, ჩვენს მიერ უკვე მოხმობილი ყველა დოკუმენტური თუ სამეცნიერო წყარო. ც.კუხიანიძე ამ ფაქტს პრესაში გაპარული უზუსტობით ხსნის, რამაც დასახელებული ავტორები თითქოსდა შეცდომაში შეიყვანა: „პრესის უზუსტობებს მკვლევარები ხშირად შეჰყავს შეცდომაში. უთუოდ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მკვლევარები: გ.ალიბეგაშვილი, ნ.შვანგირაძე, შ.აფხაიძე, ნ.გურაბანიძე და სხვები, მხოლოდ კ.ზდანევიჩს თვლიან „კაცი — მასას“ მხატვარ გამფორმებლად“[26]. უცნაურია რატომ უგულებელყოფს ავტორი საკუთრივ თეატრში დაცული რეპერტუარის ნუსხას, სადაც სპექტაკლის მხატვრად, ისევ და ისევ მხოლოდ კირილ ზდანევიჩი სახელდება[27]; ან თუნდაც თავად მხატვარ კირილ ზდანევიჩის მოგონებებს.

აკაკი ვასაძის ეს ერთი ფრაზა, ალბათ, ასეთი დამაჯერებლობის მაინც ვერ იქნებოდა, რომ არა ც.კუხიანიძის მიერ ხელოვნების მუზეუმსა და პავლე კანდელაკის პირად არქივში მიკვლეული ირაკლი გამრეკელის ორი ესკიზი შექმნილი (კოსტიუმის და ტიპაჟის ესკიზები) სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“. სავარაუდოდ, სწორედ ეს იქცა ვასაძის მოსაზრების უტყუარობის მთავარ არგუმენტად და უბიძგა მკვლევარს ეჭვი შეეტანა მანმადე არსებული ყველა წყაროს ნამდვილობაში.

მართლაც ირაკლი გამრეკელს ტოლერის პიესისათვის „კაცი-მასა“ არაერთი ესკიზი აქვს შექმნილი და თან მისთვის ჩვეული შესრულების ზედმიწევნითი სკურპულოზურობით. ცნობილია, სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე მუშაობისას, სცენოგრაფი ერთიდაიმავე მოქმედების დეკორაციის რამდენიმე დაზგურ ვარიანტს ქმნიდა და ყველას ბოლომდე ჩამოქნილ-ჩამოძერწილი, დასრულებული ესკიზის სახე ქონდა.

1981 წელს, როდესაც ც. კუხიანიძის წიგნი „ირაკლი გამრეკელი“ გამოიცა, ავტორს ჯერ ნანახი არ ჰქონდა საქ. თეატრის მუზეუმში დაცული ირ. გამრეკელის ნამუშევრები სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“ (ამჯერად უკვე დეკორაციის ესკიზები) (სურ. 3). ამის თაობაზე ის თავადვე აღნიშნავს — მასალის სიმწირის გამო საკითხი შემდგომ კვლევას საჭიროებსო[28]. თუმცა უკვე 1988 წ-ს

[23] Ираклий Гамрекели, Автор текста Н.Гудиашвили,.М.1958. გვ.70.

[24] «…Сама пьеса, ее «дух», характер образов подсказывали формы изобразительного решения. Именно с этой точки зрения особенно интересны декорации к пьесе Э.Толлера Человек-масса, выполненные Кириллом Зданевичем.» Г.Алибегашвили. Оформление постановок театров им.Руставели и Марджанишвили (1922-1966гг.), *Ars Georgica. სერია B.7, თბ., 1974.* გვ. 30.

[25] ა.ვასაძე, *მოგონებები. ფიქრები,* თბ., 1977 გვ.141.

[26] ც.კუხიანიძე, *ირ.გამრეკელი,* თბ., 1981 გვ.95.

[27] *შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის მუზეუმი,* თეატრის რეპერტუარი.

[28] ც.კუხიანიძე, *ირ.გამრეკელი,* თბ., 1981.

მის მიერ გამოქვეყნებულ წერილებში ვკითხულობთ: „რაც შეეხება „კაცი-მასა“ დეკორაციების თერთმეტ ესკიზს, რომლებიც საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის ფონდშია დაცული, სამი მათგანი შავი ფანქრითაა შესრულებული, უთუოდ ვარიანტებია, რომლებმაც ვერ ჰპოვეს განხორციელება. გუაშით შესრულებული დანარჩენი რვა ესკიზიდან მხოლოდ ორ მათგანზეა მითითებული მოქმედების შესაბამისი ნომერი ირაკლი გამრეკელის ხელწერით. ესენია მესამე და მეხუთე მოქმედებები. მეორე მოქმედება მუზეუმის მიერაა განსაზღვრული. პიესაში სულ შვიდი მოქმედებაა. რემარკებთან ესკიზების შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ირაკლი გამრეკლს გაუფორმებია „კაცი-მასას“ ექვსი მოქმედება, მეორედან მოყოლებული მეშვიდეს ჩათვლით, ხოლო კ.ზდანევიჩს ერთი მოქმედება.“[29]

აქ არსებითია მივუთითოთ, რომ ტოლერის ამ პიესის რუსთაველის თეატრის დადგმა არა შვიდ მოქმედებად, რაც ალბათ ფიზიკურადაც შეუძლებელი იქნებოდა, არამედ შვიდ სურათად იყო დაყოფილი და თუ ირაკლი გამრეკელს ეკუთვნოდა აქედან ექვსის გაფორმება, მაშინ უცნაურია რატომ მოიხსენიებდა სპექტაკლის დეკორატორად იმდროინდელი თბილისური პრესა მხოლოდ კირილე ზდანევიჩს, რომელსაც მსგავსი თანაფარდობის შემთხვევაში, ისიც კი რთულია, თანაავტორი უწოდო.

თუმცა გამრეკელის ავტორობით ამ პიესისათვის შესრულებული 13 ესკიზის არსებობა, ამასთან მათზე არსებული მინაწერები, შეუძლებელს ხდის იმ ფაქტის უგულებელყოფას, რომ მხატვარს ამ სპექტაკლზე ნამუშევარი აქვს და თან ქრონოლოგიურად სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც რუსთაველის თეატრში „კაცი-მასას“ პრემიერა მზადდებოდა. გაუმართლებელი იქნება ეს მოვლენა მხოლოდ ახალბედა, დამწყები სცენოგრაფის ახირებას მივაწეროთ, ან უბრალო გაუგებრობით ავხსნათ. აშკარაა რომ მხატვარი ამ სპექტაკლზე დიდხანს, საფუძვლიანად მუშაობდა და ფიქრობდა.

გამოსავალი მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს. უკვე დასახელებული ყველა ფაქტის ნამდვილობას თუ დავუშვებთ, აღმოჩნდება, რომ „კაცი-მასა“ დაახლოებით ერთსადაიმავე დროს გააფორმა როგორც ზდანევიჩმა, ასევე გამრეკელმა, ამასთან თითქმის ყველა წყაროს მიხედვით ზდანევიჩმა იმუშავა რუსთაველის თეატრში; მაშინ ისღა გვრჩება, ვივარაუდოთ, რომ იგივე პიესის მხატვრულ ვერსიას გამრეკელი შესაძლოა სხვა თეატრში ქმნიდა. სწორედ ეს ნიუანსი გამორჩა ც.კუხიანიძეს, რამაც კვლევის შემდგომი გეზი შეცვალა კიდეც.

1923-24 წ-ის თბილისში არც თუ ბევრი თეატრალური დასი მოღვაწეობდა. ოღონდ პავლე კანდელაკის კერძო კოლექციაში ირაკლი გამრეკელის ნამუშევარის არსებობამ, კონკრეტული დატვირთვა შეიძინა. ეს მსახიობი რუსთაველის თეატრში მუშაობის დაწყებამდე „ქართული დრამატული სტუდიის“ დასში მოღვაწეობდა. შესაბამისად, ძიების პროცესიც გაიოლდა.

იმხანად ახლადდაარსებული „ქართული დრამატული სტუდიის“ რეპერტუარის მიხედვით კი „კაცი-მასა“ მართლაც იდგმებოდა სტუდიელების მიერ სწორედ 1923 წ-ს, თუმცა დოკუმენტაციაში მხატვარი მითითებული არ არის. რეპერტუარის სიზუსტეს სხვა წყაროებიც ადასტურებს. ერთ-ერთ ინტერვიუში აკაკი ფაღავა შენიშნავს, რომ მის მიერ 1922 წ. დაარსებულ „ქართულ დრამატულ სტუდიაში“ (1923 წ-იდან თეატრალური ინსტიტუტი) სხვადასხვა პიესების ნაწყვეტებთან ერთად იდგმებოდა ტოლერის „კაცი-მასა“[30].

თუ 1923 წ-ს რეჟისორი მხოლოდ პიესის ნაწყვეტებზე საუბრობს, ერთი წლის შემდეგ ჟურნალისათვის „ხელოვნების დროშა“ მიცემულ ინტერვიუში ის აღნიშნავს: „ერთი თვის შემდეგ სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტის დრამატულ სკოლას დაამთავრებს 30 ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი,... თუ შარშან ეს ახალგაზრდობა ჩვენ ვიხილეთ მოკლე — მოკლე ნაწყვეტებში, წელს მათვე მთელი პიესა („ადამიანი — მასსა“) წარმოადგინეს სამჯერ და წარმოადგინეს ისეთი მწყობრი ანსამბლით და ექსპრესიით, რომ მთელი დარბაზი პიესის შვიდივე სურათის განმავლობა-

[29] ც.კუხიანიძე, *ირ.გამრეკელი,* თბ., 1981.

[30] „ჩემს მიერ დაარსებული და შექმნილი დრამატული სტუდია, ამ ჟამად, თანახმად საქართველოს სახალხო კომისართა საბჭოს 10 ოქტომბრის დადგენილებისა, გადაკეთდა სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტად... ვამზადებთ:... მე — ტოლლერის პიესას „ადამიანი თუ მასსა?!“ ეს უკანასკნელი თითქმის მზადაა.“ აკაკი ფაღავა, ინტერვიუ, *ჟურ. თეატრი და ცხოვრება, 1923, 1,* გვ.10.

ში ხელში ყავდათ და თვითეული სურათის შემდეგ აპლოდისმენტებს იწვევდნენ“[31].

ქრონიკებიდან ვგებულობთ იმასაც, რომ სტუდიელები საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში გეგმავდნენ საგასტროლოდ მოგზაურობას, სადაც უმთავრესად სწორედ „კაცი-მასა“ უნდა ეჩვენებინათ[32].

გამოდის, რომ 1920-იან წლებში თბილისში ტოლერის პიესაზე მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილის დასს არ უმუშავია.

აი რას წერს პავლე კანდელაკი თავის მოგონებებში: „ინსტიტუტში მრავალფეროვანი სწავლება იყო; ორი წლის მანძილზე ოცამდე საგანი გვეკითხებოდა: ანატომია, კოსტიუმების ისტორია, საქართველოს ისტორია, ქართული და რუსული ენა, გრიმი, პლასტიკა-რიტმიკა, აკრობატიკა და სხვა მრავალი. მეცადინეობა როგორც დღის, ისე საღამოს საათებში ტარდებოდა. ინსტიტუტის ძალებით მომზადდა ე.ტოლერის პიესა „კაცი მასა“, რომელშიაც ერთ-ერთ მთავარ როლს (ქმრის) მე ვასრულებდი“[33] (სურ. 2). „ქმრის“ ტიპაჟის ესკიზი ამ მოგონებებს თან ერთვის და მასზე ნათლად იკითხება მხატვრის ხელმოწერაც.

სწორედ ეს ნამუშევარი ნახა ც.კუხიანიძემ კანდელაკის კერძო კოლექციაში. სტილისტურად ანალოგიურია „ცოლის“ ტიპაჟის ესკიზი, რომელიც სხვა ესკიზებთან ერთად საქ. თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში ინახება (სურ. 4).

პავლე კანდელაკს იგივე როლზე მუშაობა რუსთაველის თეატრში აღარ გაუგრძელებია. ამ როლს აკაკი ვასაძე ასრულებდა[34]. შესაბამისად, მის კერძო კოლექციაში დაცული გამრეკელის ნამუშევარი და მასთან დაკავშირებული მოგონებები, სავარაუდოდ, მხოლოდ სტუდიაში მსახიობის სწავლა-მოღვაწეობის პერიოდს შეიძლება უკავშირდებოდეს[35].

შესაძლოა, სწორედ სტუდიელებთან გააფორმა ირაკლი გამრეკელმა სპექტაკლი „კაცი-მასა“, რომლის რეჟისორიც აკაკი ფაღავა გახლდათ. ფაქტების ქრონოლოგიას თუ გავითვალისწინებთ, აღმოჩნდება, რომ ეს პროცესი, რუსთაველის თეატრში ამავე პიესაზე კოტე მარჯანიშვილისა და კირილე ზდანევიჩის მუშაობის პარალელურად მიმდინარეობდა. ამას ესკიზებზე არსებული მინაწერები და რეპერტუარის მონაცემებიც ადასტურებს.

ყველაფერი ლოგიკურად ლაგდება. არც 20-იანი წლების ქართული პრესა ტყუის და არც თეატრის საარქივო მასალა. ც.კუხიანიძეს უდაოდ ქონდა დაეჭვების საბაბი, კირილე ზდანევიჩს კი „განაწყენების“, ირაკლი გამრეკელს „კაცი-მასას“ მხატვრობაზე მართლაც ნამუშევარი აქვს, ოღონდ ზდანევიჩი ამ სპექტაკლის რუსთაველის თეატრის ვერსიის ერთადერთი მხატვარი იყო.

დღეს რუსთაველის თეატრში დადგმული „კაცი-მასას“ დეკორაციის ესკიზებიდან მხოლოდ ერთია შემორჩენილი. მასზე მუშათა ამბოხის სცენისათვის განკუთვნილი სივრცეა მხატვრულად გააზრებულ-დაგეგმარებული (მე-3 სურათი) (სურ. 1). არსებობს ამ სცენის ამსახველი ფოტოც გადაღებული სპექტაკლის მსვლელობისას, რაც კიდევ ერთხელ აბათილებს ც.კუხიანიძის მოსაზრებას იმის თაობაზე თითქოსდა ზდანევიჩს მხოლოდ პირველი სურათის მხატვრობა ეკუთვნოდა სპექტაკლში. ოღონდ უცნაურობები ამით არ სრულდება.

გადასახლებიდან დაბრუნებულმა კირილე ზდანევიჩმა აღნიშნული დეკორაციის ესკიზის ორი საავტორო ასლი შექმნა, ხელი მოაწერა, დაათარიღა (1924-59) და თავის ქალიშვილებს უსახსოვრა. აქედან ერთი ამჟამად რუსთაველის თეატრშია დაცული, მეორე კი, ამ რამდენიმე წლის წინ, კერძო კოლექციონერმა თეატრის მუზეუმს გადასცა. მსგავსი ტირაჟირებულობა თავისთავად საინტერესო ფაქტია ნებისმიერი მხატვრის შემო-

[31] სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტი, ინტერვიუ აკაკი ფაღავასთან, *ჟურ. ხელოვნების დროშა, 1924, 1,* გვ.11.

[32] „ივნისის განმავლობაში სახ. სათ. ინსტიტუტის დრამატიული სტუდია აკაკი ფაღავას ხელმძღვანელობით აპირებს მოგზაურობას აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში. მოგზაურობის დროს სტუდია ესტუმრება: სიღნაღს, თელავს, გორს, ხაშურს, ზესტაფონს. ჭიათურას, ქუთაისს, ტყიბულს, ხონს სამტრედიას, სენაკს, აბაშას, ფოთს, ლანჩხუთს, ოზურგეთს და ბათუმს, სადაც გამართული იქნება სტუდიის საჩვენებელი საღამოები და წარმოდგენილ იქნება ტოლერის პიესა „ადამიანი — მასსა“. ქრონიკა, დრამსტუდიის მოგზაურობა, *ჟურ. ხელოვნების დროშა, 1924, 1,* გვ.33.

[33] პ. კანდელაკი, *მოგონებები,* თბ., 1978. გვ.78-89.

[34] სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წწ., *რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. 3048.*

[35] პავლე კანდელაკი 1968 წელს გარდაიცვალა, შესაბამისად ც.კუხიანიძეს, რომელმაც 80-იან წლებში ტექსტში მოხსენიებული ირ. გამრეკელის ესკიზები ნახა მსახიობის კერძო კოლექციაში, ინფორმაციის გადამოწმების საშუალება არ ქონდა.

ქმედებაში და ალბათ ცალკე კვლევას საჭიროებს, თუმცა საგულისხმოა, რომ გარდა „კაცი-მასას“ აღნიშნული ესკიზისა კირილე ზდანევიჩი კიდევ ერთი სპექტაკლის „გაზის“ ჩვენამდე მოღწეული დეკორაციის ესკიზს იმეორებს მხოლოდ (ამ ნამუშევრის ორიგინალი ვერსია ამჟამად თეატრის მუზეუმშია დაცული, საავტორო ასლს კი ანალოგიურად 60-იან წლებში შექმნილს, რუსთაველის თეტრის მუზეუმი ფლობს). მიუხედავად იმისა, რომ კირილე ზდანევიჩის შესახებ მონოგრაფიული კვლევა არ არსებობს, ჩვენამდე მოღწეული მხატვრის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა თამამად იძლევა იმის თქმის საფუძველს, რომ სერიულობა, მით უფრო თეატრალურ ესკიზებთან მიმართებაში ხელოვანისათვის დამახასიათებელი არ იყო. ძალაუნებურად გახსენდება, ფრაგმენტი მისი მოგონებიდან... ეს ის ორი სპექტაკლია, რომელთა ავტორობაც ირ.გამრეკელს მიეწერა. თუმცა მსგავსი მხოლოდ განწყობისმიერი ინტერპრეტაცია, ბუნებრივია, საკმარისი ვერ იქნება მოვლენის სრული სიცხადით წარმოჩენისათვის.

ფაქტობრივი მასალის სისრულის თვალსაზრისით საჭიროა აღინიშნოს, რომ „კაცი-მასას“ უკვე დასახელებული დეკორაციის ესკიზის კიდევ ერთი, ასევე 1924 წ-ით დათარიღებული და ხელმოწერილი, მეოთხე ვერსიაც არსებობს. გვიანდელი, 60-იანებში შესრულებული ნამუშევრებისაგან განსხვავებით ეს ვარიანტი სრულად იმეორებს კომპოზიციური თვალსაზრისით „კაცი-მასას“ თავდაპირველი დეკორაციის ესკიზს, სხვაობრივია ფერადოვანი გამა, თუმცა ესკიზები პრაქტიკულად იდენტურია. სირთულეს ამ ნამუშევართან მიმართებაში მასზე არსებული წარწერა წარმოშობს. ხელმოწერისა და თარიღის გვერდით არსებობს მინაწერი „წინა დღით“. ჩვეულებრივ ამ ფორმით ნამუშევარზე სპექტაკლის სახელწოდების მითითება ხდება, თუმცა მსგავსება იმდენად დიდია, რომ გვიჭირს დავუშვათ, თითქოს ეს ესკიზი სხვა სპექტაკლისათვის იყო განკუთვნილი და არა „კაცი-მასასთვის“. მაშინ შესაძლოა მინაწერი მიზანსცენის ან ცალკეული სურათის აღმნიშვნელი სახელწოდება ყოფილიყო. თუმცა პიესაში ისევე როგორც სარეპეტიციო დღიურებში ასეთის არ არსებობის გამო ამ საკითხს ღიად ვტოვებთ, მით უფრო რომ ის ჩვენი ამჟამინდელი კვლევის თემის არეალში არ თავსდება.

დღემდე, აკაკი ვასაძის მოგონებებზე და ც.კუხიანიძის კვლევებზე დაყრდნობით, სპექტაკლის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფიას გამრეკელისა და ზდანევიჩის ერთობლივ ნამუშევრად მიიჩნევს ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის სხვა არაერთი მკვლევარიც. არადა ისტორიული რეალობა ბევრად უფრო საინტერესო სურათს გვთავაზობს. ერთსადაიმავე პერიოდში თბილისის ორ სხვადასხვა თეატრში, განსხვავებული მხატვრული ესთეტიკით ინტერპრეტირებული ტოლერის აღნიშნული პიესა 20-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე ზოგადკულტურული მოვლენების ფონზე უამრავი კითხვის და იმავდროულად აღმოჩენის საფუძველი შეიძლება გახდეს. ამის საილუსტრაციოდ გამრეკელის მიერ „კაცი-მასასთვის“ შექმნილი კოსტუმის ესკიზის და კ.ზდანევიჩისეული დადაისტების კოსტუმების ჩანახატების შედარებაც კი კმარა. რადიაკლურად განსხვავებული ხელწერის მიუხედავად მკაფიოა ეპოქისეული სწრაფვა ასიმეტრიის, დისფუნქციურობის, გეომეტრიზმის და დანაწევრებულობისადმი. ამით ისინი ძალიან ჰგვანან ურთიერთს. ამასთან ცნობილია, რომ აღწერილი მოვლენებიდან ცოტა ხანში, ორივე ხელოვანმა ერთად იმუშავა სპქტაკლზე „მალშტრემი“. „კაცი-მასა“ კი ორივესთვის ის წინაპირობა აღმოჩნდა, რამაც ექსპრესიონისტულ-კონტრუქტივისტული ძიებები დადაიზმისკენ მიმართა. ცხადია, აღრნიშნული სპექტაკლების სცენოგრაფიული ინტერპრეტაცია ერთ-ერთი ორგანული შემადგენელი ნაწილია იმ ზოდაგკულტურული სივრცისა, სადაც ევროპული თანამედროვე ტენდენციების კვალდაკვალ ქართულ მოდერნისტულ მხატვრულ აზროვნებასაც ეყრებოდა საფუძველი.

TAMAR BELASHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

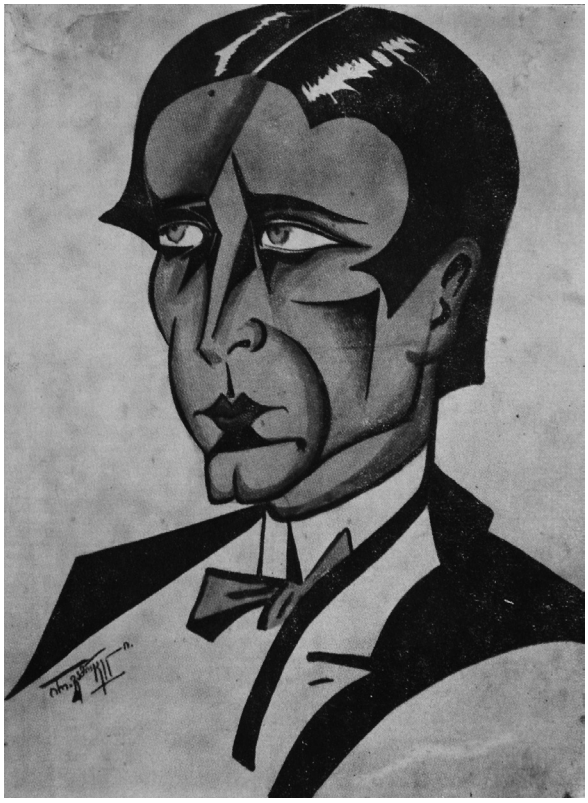
Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

DETERMINATION OF THE SCENOGRAPHY AUTHOR OF THE THEATRICAL PERFORMANCE OF „KACI-MASA“

S u m m a r y

In 1923,Qoreli-Marjanishvili put Toller’s play „Kaci-Masa“ on the stage. There are a lot of materials about this performance, but we don’t know who the decorator of this theatrical show was. Some researchers think that it wasKirileZdanevich, while others think it wasIrakliGamrekeli. On the basis of thorough research, carried out by us, of documentary materials which provide information about this particular subject that are kept in the theatre archive or private collections, memories of contemporaries, and visual materials, we can conclude that: the decorator of „Kaci-Masa“ performed at the Rustaveli Theatre in 1923 was KirileZdanevich, and IrakliGamrekeli decorated the same play in the same period of time but in the Georgian Drama Studio. One and same play – the above-mentioned „Kaci-Masa“ by Toller – was performed simultaneously in two theatres with absolutely different aesthetics and interpretations against the background of general cultural current events in the Georgian Art of the 1920s which can lay the foundation for multiple questions and discovery at the same time.

1. კირილ ზდანევიჩი. კაცი-მასა, დეკორაციის ესკიზი, მე-3 სურათი, 1923 წ. (თეატრის მუზეუმი)
Kiril Zdanevich. Kaci-Masa (Masse-Mensch), Sketch of scenery, 1923 (The Georgian State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography)



2. ირაკლი გამრეკელი. ტიპაჟის ესკიზი, ქმარი, 1923-24 წწ. (კერძო კოლექცია)
Irakli Gamrekeli. Kaci-Masa (Masse-Mensch), Husband, 1923-24 (Private Collection)

3. ირაკლი გამრეკელი. კაცი-მასა, დეკორაციის ესკიზი, 1923-24 წწ. (თეატრის მუზეუმი)

Irakli Gamrekeli. Kaci-Masa“ (Masse-Mensch). Sketch of scenery. 1923-24 (The Georgian State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography)

4. ირაკლი გამრეკელი. ტიპაჟის ესკიზი, ცოლი, 1923-24 წწ. (თეატრის მუზეუმი)

Irakli Gamrekeli. Kaci-Masa (Masse-Mensch), wife, 1923-24 (The Georgian State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography)

ცისია კილაძე

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

დიდი ქალაქის, ურბანული გართობის თემა შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში

დიდი ქალაქის, ურბანული გართობის თემა — კაფეები, ბარები, კაბარე, ცირკი და სხვა ევროპულ მოდერნისტულ მხატვრობაში ძალზე პოპულარულია და ჩვენშიც პირველად მოდერნისტებთან ჩნდება. ევროპაში ეს თემა 1908 წლიდან გავრცელდა, განსაკუთრებით ექსპრესიონისტ მხატვართა შემოქმედებაში (ლ. კირხნერი, მ. პეხშტაინი, ე. ჰეკელი). თუმცა თავდაპირველად მან XIX საუკუნის ფრანგულ მხატვრობაში იჩინა თავი და თანდათან მოიპოვა პოპულარობა. მაგ., გავიხსენოთ ო. დომიე, ე. მანე, ა. დე ტულუზ ლოტრეკი, ე. დეგა, ჟ. სიორა, მოგვიანებით კ. ვან დონგენი და ფოვისტები (სურ. 1,2,3). ო. დომიესა და ე. მანეს შემოქმედებაში მხატვრის მეტადრე, როგორც დამკვირვებლის პოზიცია იგრძნობა, ე. დეგასთან კი ხშირია დრამატული კონტრასტის შეგრძნება, ერთგვარი დაძაბულობა — მაყურებელსა და კულისებს შორის დაპირისპირების შეგრძნება. ფრანგ მხატვართა შემოქმედებაში ამ თემამ ერთგვარი სიმბოლური შეფერილობა შეიძინა და თანამედროვე ცხოვრების მეტაფორულ ასახულობად იქცა. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია, მაგ., ტულუზ ლოტრეკთან, რომლის შემოქმედებაში ჩნდება გარიყულთა, უცხოთა თემა — ესენი არიან მსუბუქი ყოფაქცევის ქალები, ჯამბაზები, კაბარეს მოცეკვავეები, კაფესა და გასართობი დაწესებულებების სტუმრები, რომლებიც იქნებ თვით მხატვრის როგორც გარიყულის, მარტოსულის სიმბოლოდაც წარმოგვიდგებიან (მხატვრის როგორც ბოჰემის წამომადგენლის როლი, რომელიც ხშირად კონფლიქტშია საზოგადოებასთან, ხომ სწორედ ამ დროს ჩნდება).

გერმანელი ექსპრესიონისტები და XX საუკუნის დასაწყისის სხვა ევროპელი მხატვრები ამ სიუჟეტების ასახვისას სწორედ ფრანგ მხატვართა შემოქმედებით არიან შთაგონებულნი. თუმცა რა თქმა უნდა, ეს თემა უკვე მათ თანამედროვე ცხოვრებასაც წარმოადგენდა და ეპოქისეული განწყობის შესაბამისად, კიდევ უფრო მძაფრ, ირონიულ და ზოგჯერ გროტესკულ გამოხატულებასაც იძენდა.

ქართველი მოდერნისტებისთვის ეს თემა მათი პარიზში ყოფნისას და მუშაობისას გახდა აქტუალური. კაფეები, გასართობი თავშეყრის ადგილები მათთვისაც იქცა გამოხატულებად თანამედროვე ცხოვრებისა, დიდი ქალაქისა, დაუნდობელი ურბანული ცივილიზაციისა, სადაც ადამიანები მარტოდ და მიუსაფრად გრძნობენ თავს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ მხრივ, შალვა ქიქოძის პარიზის თემაზე შექმნილი ნამუშევრები, რომელნიც სწორედ რომ დიდი ქალაქის, თანამედროვე ცხოვრების სიმბოლური ასახულობაა თავისი კაფე-ბარებით თუ ბაღის კუთხეებით. შალვა ქიქოძე, გერონტი ქიქოძის სიტყვებით „იყო სატირული ან ტრაგიკული აზროვნების მხატვარი... პარიზის ქაოსმა ეტყობა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ამ მგრძნობიარე ადამიანზე“[1]. მართლაც, მის ნამუშევრებს თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ პარიზის ყოფისა და ბოჰემის ამსახველი სცენები განსაკუთრებული ექსპრესიითა და დრამატულობით გამოირჩევა: „ევროპელი ექსპრესიონისტი მხატვრების მსგავსად, მისთვისაც მიუღებელი აღმოჩნდა დიდი ქალაქი მისი ცხოვრების წესით. შეიძლება ითქვას, შალვა ქიქოძემ თავისი დახვეწილი, კეთილშობილური ბუნებიდან გამომდინარე, სხვა ქართველ მხატვრებთან შედარებით, გაცილებით მძაფრად განიცადა ეპოქისეული სულის კრიზისი, რომელიც მის თანამედროვე ევროპულ კულტურაში სამყაროსთან ინდივიდის გაუცხოების უმთავრესი მიზეზი იყო“[2]. პარიზულ გართობის ადგილებს –კაფეებსა თუ ბაღებს ტრაგიკული ელფერი დაჰკრავს და რაღაც გამოუვალობის განცდითა და სევდითაა აღსავსე. მაგ., სურათი „მხატვრების ყავახანაში პარიზში“ (1920 წ). აქ ადამიანების იერი გროტესკულია, მათი ღიმილი ნაძალადევი და თითქოს სასოწარკვეთილიც, სახეები ნიღბებს მოგვაგონებს, ყოველი მათგანი თითქოს მარტოობითაა დაღდასმული.

[1] მ. ციციშვილი, ნ. ჭოლოშვილი, *ქართული მოდერნიზმი 1910-1930,* თბ., 2005 წ., გვ 115 -116.

[2] მ. ციციშვილი, ნ. ჭოლოშვილი, *ქართული მოდერნიზმი 1910-1930,* თბ., 2005 წ., გვ. 114.

აქვე კვლავ უნდა აღინიშნოს, რომ კაფე, როგორც მარტოსული ადამიანების თავშეყრის ადგილი, უკვე XIX საუკუნის მხატვართა შემოქმედებაში ხდება აქტუალური — ე. დეგას, ვ. ვან გოგის, ა. ტულუზ ლოტრეკის შემოქმედებიდან დაწყებული კ. ვან დონგენის და პ. პიკასოს ნამუშევრების ჩათვლით[3] (სურ. 1,2,3,4,).

აღსანიშნავია, რომ ეს თემა სწორედ პაბლო პიკასოს შემოქმედებში იძენს ახალ ჟღერადობას. ის 1901 წელს ჩადის პარიზში და 20 წლის ასაკში ქმნის თავის აბსენტის მოყვარული ქალების რამდენიმე ვარიანტს. პროპორციების უტრირება, ფიგურების დეფორმაცია, კიდურების დაგრძელება — ეს ყოველივე, ისევე როგორც კომპოზიციური წყობა — ახლოს მოტანილი კედლისა და მაგიდის სიბრტყეები, კოლორიტის ექსპრესია, ფიგურის უტრირებული პოზა, გამძაფრებული გროტესკი, გამოსახულების ფსიქოლოგიური ხასიათის გახსნისთვისაა გამოყენებული. განწყობა პერსონაჟის პირადი ტრაგედიის შეგრძნებითაა აღსავსე (სურ. 4).

კაფე-ბარებისა და ბოჰემური ცხოვრების ამსახველი ევროპული მაგალითების ამ რიგში ასევე იწერება შალვა ქიქოძის სურათი „მხატვართა ყავა-ხანა პარიზში“ (სურ. 6). აქაც, ისევე როგორც პიკასოს, ლოტრეკის ან დეგას შემთხვევაში აშკარაა ადამიანთა ერთმანეთისგან იზოლაცია, გათიშულობა — ადამიანები ერთად არიან და, ამავე დროს, ყოველი მათგანი განცალკევებულად აღიქვამს თავს და მარტოობითაა მოცული. როგორც 1901 წელს პარიზში ახლად ჩასული პაბლო პიკასოსთვის აღმოჩნდა დიდი ქალაქი ადამიანთა მარტოობის და გაუცხოების ადგილი, ისევე — და უფრო მეტადაც — შალვა ქიქოძისთვისაც პარიზი დაუნდობელი და მიუსაფარია. მას ნანახი ექნებოდა აღნიშნული ევროპული ნიმუშები — ალბათ, პიკასოს აბსენტის მოყვარული ქალიც. მისი სურათი, ერთი მხრივ, ევროპული ნიმუშების შთაგონებით და, მეორე მხრივ, მის ირგვლივ არსებული რეალობითა და, რა თქმა უნდა, მხატვრის სუბიექტური აღქმითაა ნაკარნახევი. შალვა ქაქოძის მიერ „მხატვართა ყავახანაში“ გამოსახული ზურმუხტისფერქუდიანი ქალი ასევე აბსენტის მოყვარული უნდა იყოს. მის მაგიდაზე ზუსტად ისეთივე აბსენტის ბოთლი დგას, როგორიც პიკასოს სურათზეა. შეიძლება ითქვას, ეს შალვა ქიქოძისეული „აბსენტის მოყვარული ქალია.“ ოღონდ მისგან განსხვავებით, ის საკუთარ ფიქრებში ჩაძირული კი არ წარმოგვიდგება, არამედ მნახველთან კონტაქტში. ის სურათის ცენტრალური პერსონაჟია და კომპოზიციის ფოკუსს წარმოადგენს. მისი ხელების მოძრაობა, სახე მკაფიოდ იკვეთება უკანა პლანზე გამოსახული მიმტანის წინსაფრის თეთრი ლაქის ფონზე.

მხატვარს ამ ნამუშევრის შესასრულებლად წინასწარი ესკიზიც შეუქმნია (სურ. 5). ჩანახატში კომპოზიცია სამი ფიგურისგან შედგება და უფრო ასიმეტრიულადაა აგებული. გარემოზე მინიშნება მინიმალურია — მხოლოდ კარადის მონახაზი უკანა პლანზე. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ფიგურები სცენაზე იმყოფებიან. განსაკუთრებით მასშტაბურია სურათის მარცხენა ნაწილში გამოსახული ქალის ფიგურა, რომელიც რეიტუზს ისწორებს. ცენტრალური, აბსენტის მოყვარული ქალი აქ იმდენად არ დომინირებს, როგორც დასრულებულ ფერწერულ ტილოზე. სცენის მარჯვენა მხარეს, სიღრმეში სასმელით ხელში გამოსახული ქალის ფიგურაც უფრო მომცრო ზომისაა. ირონია, გროტესკი და ექსპრესია ჩანახატშიც აშკარადაა გამოხატული. ჩანახატს და ფერწერულ ტილოს თუ ერთმანეთს შევადარებთ, დავინახავთ რამდენად უფრო სტრუქტურული, მოწესრიგებული გახდა

[3] მაგ., ვინსენტ ვან გოგი თავის „ღამის კაფე“-ზე წერს, რომ მისი მიზანი იყო ეჩვენებინა კაფე, როგორც ადგილი, სადაც ადამიანი შესაძლოა გაკოტრდეს, ჭკუიდან შეიშალოს ან დანაშაული ჩაიდინოს. წითელი და მწვანე ფერებით მას სურდა ადამიანთა საზარელი ვნებების გადმოცემა. ასევე ერთგვარი ტრაგიზმითაა აღსავსე ედგარ დეგას კაფეც სურათში „აბსენტი“(1876), სადაც დრამატულ მუხტს უკვე სურათის კომპოზიციური სტრუქტურა ქმნის. გულგრილი, უიმედო და ჩამქრალია ქალის მზერა, მისი სხეული მოდუნებულია, მხრები ჩამოშვებული, ფეხები წინაა წამოწეული, მამაკაციც სადღაც სხვაგან იყურება.ფიგურები ცენტრიდან მარცხნივაა გადაადგილებული, რაც ეფემერულ, წამიერ სიტუაციას ქმნის. აშკარაა ადამიანთა იზოლაცია, ერთმანეთისგან გათიშულობა. აქვე გაგვახსენდება ტულუზ ლოტრეკის მულენ დე ლა გალეტის სცენები, აბსენტთან მჯდომი მარტოსული ადამიანები მანეს, პიკასოს თუ სხვათა შემოქმედებაში. კაფეების სცენები უყვარდა ვან დონგენსაც. მის პერსონაჟთა უტრირებული ფიგურები წაგრელებული პროპორციებით, ესთეტიზმი, არტისტულობა და თეატრალურობა შ. ქიქოძის ან ლ. გუდიაშვილის ნამუშევრებს მოგვაგონებს. კ. ვან დონგენის მხატვრობა გარკვეული იმპულისი აღმოჩნდა. ექსრესიონისტებისთვის. თუმცა, მის შემთხვევაში ფორმისა და კომპოზიციის ესთეტიზირებასა და მანერულობის ხაზგასმასთან გვაქვს საქმე, ექსპრესიონისტ მხატვრბთან კი შინაარსის დრამატულობა მატულობს, ჩნდება მკვეთრი გროტესკი, სატირა (ლ. კირხნერი, ე. ნოლდე და სხვ. (სურ. 1,2,3,4,)).

საბოლოოდ კომპოზიცია და რამდენად დაიმუხტა ნამუშევარი შინაგანი ექსპრესიით. კომპოზიცია უფრო გაიშალა და ცენტრალიზებული გახდა, უკანა პლანი შეივსო გამოსახულებებით და გართულდა რიტმიც. გამოიკვეთა ერთგვარი თეატრალურობის განცდა — აბსენტის მოყვარული ქალი თავის თავთან კი აღარ არის, არამედ იცინის და როგორც აღვნიშნეთ, მნახველს უმზერს. რეპრეზენტაციული და თეატრალურია მისი ჟესტი — ეს-ეს არის სიგარეტს უნდა მოუკიდოს — ის თითქოს მაყურებლისთვის პოზირებს, მისგან ელის რაღაცას. აღნიშნულ ევროპელ ხელოვანთა თავის თავში ან სურათის სივრცეში ჩაძირული აბსენტის მოყვარული ქალებისგან განსხვავებით (კ. ვან დონგენი, პიკასო და სხვა), შ. ქიქოძის პერსონაჟი მნახველს ესაუბრება, მას ითვალისწინებს და ამით კიდევ უფრო ამძაფრებს ექსპრესიას და აიძულებს მაყურებელს სცენის თანაგანმცდელი თუ თანამონაწილე გახდეს.

აღსანიშნავია ერთგვარი თუ შეიძლება ითქვას ამბივალენტურობა — ერთი მხრივ ძლიერი შინაგანი ექსპრესია, ევროპული მხატვრული გამოცდილების ცოდნა, როგორიცაა თითქოს მოულოდნელად გადაჭრილი გამოსახულებები, შემთხვევითობის შეგრძნება, რიტმის სიმძაფრე, ფორმების, პროპორციების უტრირება. მაგრამ, ამავე დროს, კომპოზიციის საოცარი მთლიანობისა და სტრუქტურულობის განცდა. ეს სიმწყობრე თითქმის კლასიკურ პრინციპებზეა აგებული — კომპოზიცია ცენტრულია და, როგორც ითქვა, მნახველის თვალი ცენტრალურ პერსონაჟზე ფოკუსირდება. კიდეებში მოთავსებული ფიგურები მონოლითურია და კომპოზიციის მყარ საფუძველს წარმოქმნის. მთლიანობაში სამკუთხა მონახაზები იქმნება, როგორც ვერტიკალზე, ისე სიღრმეში მაგიდების განლაგების მეშვეობით. ფიგურათა საგანგებოდ წაგრძელებული კიდურების მოძრაობით შექმნილი მკვეთრი, მახვილი რიტმი ამ კუთხოვან მონახაზებს ეხმიანება და ექსპრესიით მუხტავს კომპოზიციას. ეს მახვილი რიტმი უკანა პლანზეც მეორდება ქუდებისა და პროფილების მკვეთრი მონახაზებით, მონიშნული სილუეტებით, რომლებიც სურათის სიღრმის გაგრძელებაზე მიანიშნებს. ასევე ერთგვარ დრამატულობას და მოულოდნელობას სძენს კომპოზიციას უკანა პლანზე, ცენტრალურ ნაწილში მოთავსებული ოფიციანტის გადაჭრილი ფიგურა, რომლის თეთრი წინსაფრის ფონზე განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიყოფა აბსენტის მოყვარული ქალი. დრამატულობისა და ექსპრესიის განწყობას ამძაფრებს ფიგურათა უტრირებული პროპორციები, ნიღბისებური სახეები და ერთიანი, მუქი ფერის, სადა კოლორიტი, რომელშიც მკაფიო, კონტრასტულ ლაქებადაა ამონათებული თეთრი ფერის ლაქები, ცისფრის მჟღერი აქცენტი, ხელოვნურ განათებაზე მიმანიშნებელი ამონათებული და ჩაჩრდილული არეები სახეებსა და სხეულზე. ამ ღია ფერის ლაქების განაწილება შედარებით მუქ, მონოქრომულ ტონალობაში შინაარსობრივ აქცენტებს სვამს და, ამავე დროს, მხატვრული შთაბეჭდილების მხრივაც განმსაზღვრელ როლს ასრულებს — იდეა და ფორმა შალვა ქიქოძის მხატვრობაში ერთ განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს.

საგულისხმოა, რომ აქ ასახული სცენა მხოლოდ რომელიღაც ერთია კაფე-ბარების ცხოვრების ეპიზოდთაგან. ამას მიანიშნებს სურათს მარცხენა კიდეში მამაკაცის გადაჭრილი ხელის მტევანი, რაც თითქოს სურათის გაგრძელებას გულისხმობს, ასევე ოფიციანტის გადაჭრილი ფიგურა, ან მკრთალი სილუეტები სიღრმეში — ეს კონკრეტული სცენა დიდი ამბის ნაწილია, რომელიც გრძელდება სურათის მიღმაც. ამით აშკარა ხდება, რომ მხატვარი კონკრეტულ, წამიერ სცენას, ერთ გარკვეულ კადრს ასახავს, თუმცა, როგორც დავინახეთ, კომპოზიციის ხასიათითა და მოწესრიგებით ამ კადრის განზოგადებას, შეიძლება ითქვას, იდეალიზაციას ახდენს, ანუ უწესრიგო ბოჰემურ გარემოში წესრიგი და სიმწყობრე შეაქვს. წამიერი სიტუაცია შეჩერებულია და განყენებულ იერს იძენს. კომპოზიციის სტრუქტურულობა ამძაფრებს თეატრალურობის განწყობას და, ამავე დროს, ერთგვარი აბსურდულობის შეგრძნებას ქმნის, თითქოს სცენა საგანგებოდაა დადგმული და მთავრი პერსონაჟიც მაყურებელს უცქერს და მისგან შეფასებას ელის. ამავე დროს, როგორც ჩანს, მხატვარი გარკვეულ სიმბოლურ დატვირთვასაც ანიჭებს სცენას. სიმბოლურია კიდეებში გამოსახული ორი ქალის ფიგურის შეპირისპირება, რომელთაგან ერთი ღია ფერებით მოსილი ახალგაზრდაა, მეორე კი, მუქ სამოსში, მელანქოლიური გამომეტყველებით — ასაკოვანი. აბსენტის მოყვარული ქალი თითქოს ამ ორი ქალის სახეს საკუთარ თავში აერთიანებს, რაკიღა ის

არის ამ შემთხვევაში ბოჰემური, პარიზული ცხოვრების სიმბოლო, იმ ცხოვრებისა, რომელიც შალვა ქიქოძის სიტყვებით: „ სასოწარკვეთილი რამ არის. უგემურობა და ფუქსავატობა მეფობს ყველგან. არ არის არსად აზრი და გრძნობა. ყველაფერი დაპირდაპირებულია ჯიბესთან და ბაზართან“[4]. ან „ომი! ცხოვრების დაპყრობით მოგონილმა მანქანამ თვითონ ადამიანი დაამარცხა. ეს არის ევროპის საშინელება. საშინელება ის არის, რომ, ევროპის მანქანას ჩქარა შეეძლება ადამიანი გააკეთოს. იკეტება გზა. აღარაფერი აღარ სჩანს. ამისთვის არის, რომ ევროპაში აღარა ჩანს ადამიანი. ის განადგურებულია. აქ საჭიროა ადამიანის ნების განთავისუფლება მანქანის სიმძიმისგან“[5].

კიდევ უფრო მეტი და აშკარა დრამატიზმითაა აღსავსე სურათი „ქალაქი“(1920წ.) (სურ. 7), სადაც აღნიშნული თეატრალურობის განწყობა პათეტიკასა და ეროტიზმშია გადაზრდილი. ის შინაგანი ექსპრესია, რომლითაც დამუხტულია სურათი „მხატვართა ყავა-ხანა პარიზში“ უკვე აშკარა, მძლავრ დინამიზმსა და გარეგნულ ექსპრესიაშია გადაზრდილი. ამ შემთხვევაში მხატვარი კიდევ უფრო ცხადად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას პარიზული ყოფისადმი — სატირასა და გროტესკს, რომელსაც ტრაგიზმის ელფერი დაჰკრავს. ისევ გროტესკული სახეები და ადამიანთა მარტოობის და მიუსაფრობის უკიდურესი სიმძაფრე დინამიკური, თითქოს ეროტიული სცენის მიღმა. ნიშანდობლივია სურათის სახელწოდება — „ქალაქი“, რომელიც ამ თემისადმი მხატვრის სიმბოლისტურ მიდგომას ასახავს. ქალაქი მასთან ქაოსსა და მარტოობასთანაა ასოცირებული. „ეხლანდელი, ახალი პარიზი, საძაგელია. სწავლა აქ არაფრის არ შეიძლება... გარყვნილება, გახრწნა ყველაფერში — ეს არის ჯერ ის პარიზი, რომელსაც გავეცანი“[6].

დრამატულობისა და ექსპრესიის შთაბეჭდილება შექმნილია კომპოზიციის წყობით, მოძრავი რიტმით, გროტესკული, დეფორმირებული ფორმებით, კოლორიტით, რომელიც გამთლიანებულია მონოქრომულობით, მაგრამ ამავე დროს ამონათებული და ჩაჩრდილული, მუქი ლაქების მკაფიო კონტრასტითაც გამოირჩევა. ამგვარი ფერადოვანი გადაწყვეტა დამახასიათებელია შ. ქიქოძის მხატვრობისთვის. ისევე როგორც წაგრძელებული კიდურების ექსპრესიული რიტმი, სხეულის პლასტიკა, მონუმენტურობა, რომელიც ამონათებებითა და მკაფიო, მოქნილი კონტურებითაა შექმნილი. საერთოდ, ფორმის მონუმენტურობის შეგრძნება და განზოგადებისკენ მიდრეკილება შ. ქიქოძის თითქმის ყველა ნამუშევარშია აშკარად გამოხატული (ეს განსაკუთრებით საგრძნობია გურიის თემაზე შექმნილ ნამუშევრებში). ეს არა მხოლოდ მოდერნისტული ტენდენციებით, არამედ ეროვნულ ტრადიციასთან განუყოფელი კავშირით აიხსნება და შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს მოგვაგონებს. შუა სუკუნეების მხატვრობას უკავშირდება ასევე მხატვრის ხელწერისთვის დამახასიათებელი ხაზოვანება, რომელიც ამ სურათშიც იჩენს თავს და ამძაფრებს რიტმის ექსპრესიას.

ექსპრესიას ქმნის წინა პლანის თითქოს დაყირავებული, მკვეთრ მოძრაობაში ასახული კომპოზიციური მასები, გადაჭრილი გამოსახულებები, აქცენტი მოძრაობაზე და ამავდროულად სურათის დაყოფა-განაწილება დამოუკიდებელ ჯგუფებად, პლანებად, რომლებიც თავისთავად დასრულებულია და, თანაცვე, განუყოფელ კავშირშია ერთმანეთთან. წინა პლანის ასიმეტრია და ექსპრესია წონასწორდება სურათის მარჯვენა კუთხეში გამოსახული წყვილით, რომელიც განათებითაა აქცენტირებული, ხოლო სიღრმეში გამოსახული წყვილები კვლავ აწონასწორებენ, ამთლიანებენ და, ამასთანავე აგრძელებენ კომპოზიციას, რომელიც სულ სიღრმეში თითქოს ამონათებული აქცენტით სრულდება. აქაც საგრძნობია სამკუთხა მონახაზების რიტმი, რომელიც აწესრიგებს კომპოზიციურ მასებს და სიღრმეშიც იჭრება. ეს ძალზე დინამიკური, ბობოქარი სცენა მაინც ინარჩუნებს სტრუქტურულობას. მკვეთრი მოძრაობები, პათეტიკური სახეები და გამომეტყველებების უტრირება, სახასიათოს გროტესკამდე გამძაფრება, აშკარა სატირა, სურათის სიღრმეში დეკორაციის მსგავსი ჩანართი თეატრალურ ელფერს ანიჭებს კომპოზიციას, რაც თავის მხრივ ირეალურ განწყობას სძენს სცენას. ასევე ირეალური და განსაკუთრებით გამძაფრებულია მარ-

[4] ი. აბესაძე, ქ.ბაგრატიშვილი, *შალვა ქიქოძე კულტურული მემკვიდრეობა,* თბ., 2005, გვ 42.
[5] ი. აბესაძე, ქ.ბაგრატიშვილი, *შალვა ქიქოძე კულტურული მემკვიდრეობა,* თბ., 2005, გვ., 47.
[6] ი. აბესაძე, ქ.ბაგრატიშვილი, *შალვა ქიქოძე კულტურული მემკვიდრეობა,* თბ., 2005, გვ., 30.

ტოობისა და გამოუვალობის შეგრძნება. საერთოდ მოდერნიზმისთვის საკვანძო თემები — მარტოობა, სასოწარკვეთა და გაუცხოვება აქ მთელი სიმძაფრითაა ასახული (ასე რომ, შესაძლოა, ე. მუნკის სურათი „ყვირილი“-ც კი გაგვახსენდეს). ეროტიკულ მომენტებს მხატვარი გროტესკისა და სატირის გასამძაფრებლად მიმართავს. მაგ.,ირონიას ამძაფრებს ქალის დომინანტურად წარმოჩენა და კონტრასტი შიშველი ქალის ფიგურებსა და შემოსილ მამაკაცებს შორის. ესეც თანადროული ევროპული მხატვრობის ერთ-ერთი აღსანიშნავი ასპექტია. მსგავსი გადაწყვეტა გვხვდება დაწყებული ე. მანეს სურათიდან „საუზმე მდელოზე“ და დასრულებული, მაგ., ლ. კირხნერის სურათით „პარისის განსჯა“ (სურ.8), სადაც მხატვარი ანტიკურ თემას იყენებს და ათანამედროვებს მას (მხატვარი ტრადიციულ იკონოგრაფიას ეფუძნება და პარისის როლში საკუთარ თავს ასახავს, მოქმედებაც საკუთარ სახელოსნოში გადააქვს).

შ.ქიქოძესთვის დამახასიათებელი ეროტიკული მომენტების ირონიითა და გროტესკით ასახვა ან შესაძლოა, სწორედ გროტესკის შესაქმნელად ეროტიკული სცენის გამოყენება მის ჩანახატებშიც ჩნდება. სურათს „ქალაქი“ შეიძლება დავუკავშიროთ ჩანახატი ქალისა და მამაკაცის შიშველი ფიგურებით (დაცულია კერძო კოლექციაში და აქამდე არ გამოქვეყნებულა. წარწერის მიხედვით შესრულებულია პარიზში 1920წ.). (სურ. 9) აქაც როგორც აღნიშნულ სურათში მამაკაცისა და ქალის ფიგურები კომპოზიციურ ჯგუფს ქმნის, რომელიც გამთლიანებულია, როგორც კომპოზიციური წყობით და რიტმით, მსუბუქი მოძრაობისა და დინამიკის შეგრძნებით, ასევე ერთგვარი სარკაზმისა და ირონიის განწყობითაც. ეს ჩანახატი არა მხოლოდ შიშველი ფიგურისადმი ინტერესი ან შტუდიაა, არამედ ესკიზი (შესაძლოა მხატვრის მიერ ჩაფიქრებული ფერწერული ტილოსთვისაც ყოფილიყო შესრულებული), რომელიც ფსიქოლოგიური სიმძაფრით, გარკვეული შინაარსითაა გამსჭვალული, თითქოს ერთგვარი ალეგორიის ელფერიც დაკრავს.

შ. ქიქოძის ქართული დღეობაც მკვეთრი გროტესკითა და დრამატიზმითაა აღსავსე. მიუხედევად იმისა, რომ სურათი „დღეობა“ (სურ.10) როგორც ჩანს, გურიაში გამართულ ქორწილს ასახავს, მაინც მიზანშეწონილად გვეჩვენება მისი განხილვა ურბანული თემატიკის ნიმუშების გვერდით, რადგან ის კვლავ გართობის თემას ეხება და თანაც ევროპული მხატვრობით შთაგონებული უნდა იყოს.

კომპოზიციის ცენტრში მხატვარი ბახუსის ალეგორიას წარმოგვიდგენს, რომელიც ყრმის სახითაა გადმოცემული. ის ღვინის ტიკზე ზის და მოქეიფე და მოცეკვავე ხალხითაა გარემოცული. სურათის თემა კვლავ ევროპული მხატვრობითაა შთაგონებული, თუმცა თავისებურია მისი ინტერპრეტაცია. სიმბოლიზმი, ალეგორიულობა, რომელიც ზემოთ აღნიშნულ ნიმუშებზე ჩნდება, ამ შემთხვევაში კიდევ უფრო საგრძნობია. საერთო განწყობითა და კომპოზიციით ის პ. ბრეიგელის ისეთ სურათებს მოგვაგონებს, როგორიცაა მაგ., „გლეხების ცეკვა“ — (1568 წ.). ბახუსის მსგავსი ალეგორია კი შეიძლება მრავალ მხატვართან ვნახოთ: მაგ., გუიდო რენი, „ბახუსი“ (1623 წ.), ფილიპს კონიკი, „ბახუსის დღეობა“ (1664 წ.) (სურ. 11), სადაც ღვინის კასრზე მჯდომარე შიშველი ბახუსი გლეხების ფიგურებითაა გარემოცული. გროტესკი და ირონია აქ თითქმის კარიკატურულობამდეა მისული. მხატვარი თავის თანამედროვეების გარემოში ასახავს ბახუსს, ისევე, როგორც შალვა ქიქოძე.

ამ შემთხვევევაშიც, როგორც სურათში „ქალაქი“, კომპოზიცია მძაფრ დინამიკურ, ექსპრესიულ რიტმზეა აგებული. ექსპრესიას ამძაფრებს ახლოს მოტანილი ფიგურები, სახეების და მოძრაობების გროტესკულობა, გადაჭრილი ფორმები და ფრაგმენტულობა, კადრის გაჭედვა გამოსახულებებით. ეს კვლავ მიანიშნებს, რომ მხატვარი დიდი ამბის მხოლოდ ერთ კონკრეტულ სცენას ასახავს. წრიულ და ნახევარწრიულ მონახაზებზე აგებული კომპოზიციის რიტმი მოძრაობისა და დინამიკის შთაბეჭდილებას ქმნის. თუმცა ეს მრავალფიგურიანი კომპოზიცია მაინც ცენტრირებულია. ცენტრი მკაფიოდაა მონიშნული განათებით და სუფრის თეთრი ლაქით — ბახუსის შიშველი ფიგურით, რომელიც კომპოზიციის ფოკუსია. უკანა პლანზე ასევე მკაფიო აქცენტად იკითხება ქალისა და მამაკაცის (როგორც ჩანს, ნეფე და პატარძალი) მოცეკვავე ფიგურები თეთრ სამოსში, რომლებიც თითქოს კომპოზიციის (მარჯვენა კუთხიდან მარცხნივ) დიოგონალურ რიტმს ასრულებენ. რთული და ასიმეტრიული რიტმის მიუხე-

დავად კომპოზიციას კვლავ პლანებად დაყოფა აწესრიგებს, რაც ტიპურია შალვა ქიქოძის მხატვრობისთვის.

შეიძლება ითქვას, ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის მსგავსად, აქ კომპოზიციური მასები მრავალხმიანი და ნაირგვარია, მაგრამ, ამავე დროს, ერთ მთლიანობად ორგანიზებული. მიუხედავად ქაოსისა, რომელსაც მხატვარი ასახავს, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, მასში მაინც შინაგანი წესრიგის განცდა იგრძნობა. კომპოზიცია კვლავ გარკვეულ კლასიკურ ელემენტებსა და ხასიათს ატარებს. მიუხედავად მრავალნაწილიანობისა, ყოველი კომპოზიციური ჯგუფი და თითოეული ფიგურა ცალკე, დამოუკიდებლად, მაკაფიოდ აღქმადი, სრულყოფილი და თვითკმარია, როგორც აგებულებით, ისე დახასიათებით, განწყობით, შინაგანი ექსპრესიით, ამასთანავე, მთლიანობაში ისინი განუყოფელ ერთიანობას ქმნიან.

კვლავ უნდა აღვნიშნოთ კოლორიტი, რომელიც შ.ქიქოძისთვის დამახასიათებელ პრინციპზეა აგებული. მუქი ფერის ტონალობაში მკვეთრ აქცენტებად ამონათებული სიბრტყეები კომპოზიციის ხასიათს ქმნის და ქიქოძიესეულ ესთეტიკაზე მეტყველებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ზოგადად ქართულ ავანგარდსა თუ ეროვნულ მხატვრულ გემოვნებასაც ახასიათებს[7].

ეს ამონათებული არეები განათების ასახვაცაა და გადამწყვეტიც კოლორიტისა და საერთოდ ნაწარმოების მხატვრული ფორმის, ექსპრესიისა და გამომსახველობის შექმნისას. სინათლის ეს აქცენტები გარკვეული სახის დეკორატიულობის მიუხედავად, შალვა ქიქოძის მხატვრობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს და ხშირად შინაარსის, იდეის და ექსპრესიის გასამძაფრებლადაც გამოიყენება.

ზემოთ აღნიშნული ნამუშევრების ჩათვლით ამის კარგი მაგალითია კვლავ ურბანული გართობის თემასთან დაკავშირებული სურათი — „ლუქსემბურგის ბაღი“ (1920 წ.) (სურ. 12) სადაც მხატვარი თითქოს განათების იმპრესიონისტულ ხერხს იყენებს და ათინათებით ავსებს სურათის სიბრტყეებს. თუმცა განწყობა, რა თქმა უნდა, შორსაა რაიმე იმპრესიონისტულისგან და კვლავ ექსპრესიონიზმთან იჩენს სიახლოვეს. აქაც ამონათებულია გარკვეული აქცენტები, კომპოზიციის ცენტრი და სიღრმე მარცხენა უკანა პლანზე, რითიც თითქოს ორგანიზებული და გამძაფრებულია კომპოზიციის ხასიათი, მისი განწყობა და დრამატულობა. თუ სხვა აღნიშნულ ნამუშევრებში ზოგადი განწყობა ან მინიშნებაა სიმბოლურ-ალეგორიულ შინაარსზე, ამ სურათში უკვე პირდაპირ არის გამოყენებული თითქოს გაუგებარი და ალოგიკური ელემენტები, რომლებიც სიზმრისა და ირეალობის განცდას იწვევს — მაგ., ქალის ბიუსტი ხის ძირას, ასევე სილაში მოთამაშე ბავშვების ფიგურები, რომელთა პროპორციები საგანგებოდაა უტრირებული, ქალის ფეხი, რომელიც მიანიშნებს, რომ სურათიდან თითქოს ახლახან ვიღაც გავიდა. ასევე სურათის მარცხენა მხარეს, სიღრმეში ასახული წაგრძელებული, სტილიზებული ფიგურები, მანერული, პათეტიკური მოძრაობებით. როგორც სხვა აღნიშნულ ფერწერულ ტილოებზე, აქაც კომპოზიცია კარგად გააზრებული და სტრუქტურულია, დაყოფილია პლანებად, ცენტრი აღნიშნულია, მაგრამ ამავე დროს ძირითადად ფიგურათა მოძრაობებით შექმნილი დინამიკური, ხშირად დიოგონალურ, ირიბ მონახაზებზე აგებული რიტმი მღელვარებისა და მოუსვენრობის შთაბეჭდილებას ქმნის. თუმცა კომპოზიციის ცენტრში შეყვარებულთა გამოსახულებებია წარმოდგენილი, მისი ნამდვილი ფოკუსი, რომელიც მაყურებლის მზერას იპყრობს მხატვრის ავტოპორტრეტია, რომელიც უკანა პლანზე, დამკვირვებლის როლშია წარმოდგენილი.კომპოზიციის ძირითადი მასები ისეა განლაგებული (ქალის ფეხი, ბავშვების ჯგუფი და შეყვარებულთა ფიგურები მკაფიო დიაგონალურ მიმართულებას ქმნის, რომელიც სრულდება მხატვრის ფიგურით), რომ სურათის სიღმისკენ, კერძოდ მხატვრის ფიგურისკენ მიჰყავს მნახველის მზერა. მხატვრის არსებობა სურათში თითქოს მისი სუბიექტური ხედვის დამოწმებაა. ის თავად არის მის მიერ აღქმული პარიზული ცხოვრების ნაწილი და ამავე დროს დამკვირვებელი და შემფასებელიც.

მსგავს კომპოზიციურ აგებას ანუ სიღმეში პლანებად განვითარებას შ. ქიქოძის მიერ ბაღის

[7] მსგავს მხატვრულ ხერხს ვხვდებით ლადო გუდიაშვილთან- მაგ., „სადღეგრძელო ალიონზე“, 1920, „ავტოპორტრეტი“, 1919, „ქრისტინე“, 1919 და სხვა; ღია ფერის ლაქა განათების როლს ასრულებს მუქ, მონოქრომულ კოლორიტში და განსაკუთრებულ დრამატიზმსა და ექსპრესიას სძენს ნამუშევარს. მსგავსი მიდგომა გვხვდება ფიროსმანის მხატვრობაში და საერთოდ შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, ხატწერის ნიმუშებზე, მაგ., სვანურ ხატებზე.

თემაზე შესრულებულ ჩანახატებშიც ვხედავთ (სურ. 13, 14). შესაძლოა, ეს ფერწერული ტილოსთვის შესრულებული ესკიზებია. აქ კარგად ჩანს მხატვრის ოსტატობა — ერთიანი, ძლიერი მონახაზით შექმნილი ფიგურის პლასტიკა, ექსპრესია. მინიმალური ფორმებით შექმნილი ზუსტი და შეუცდომელი სტრუქტურა, განწყობა. ეს ესკიზები კომპოზიციურად სრულიად დასრულებული და მთლიანია, ისევე, როგორც განხილული ფერწერული ტილო. სურათში აშკარაა ერთი მხრივ, კომპოზიციის ცენტრულობა, სტრუქტურულობა და მეორე მხრივ, შემთხვევითობის, დინამიზმის, ექსპრესიის განცდა. თუმცა ქაოსი აქაც წესრიგშია მოყვანილი, თითქოს და გარკვეულ ლოგიკას დაქვემდებარებული. ამის შედეგად კვლავ ჩნდება თეატრალურობის შთაბეჭდლება, რომელიც შალვა ქიქოძის სხვა ნამუშევრებშიც არსებობს. ეს თითქოს შემთხვევითი, პარიზული ცხოვრების ყოველდღიური სცენა საგანგებო დადგმას ემსგავსება, რაც კვლავ მიანიშნებს მის სიმბოლურობასა და გარკვეულ ფარულ შინაარსზე.

იქნებ შ. ქიქოძე ცხოვრების ერთგვარ თეატრალიზებას ახდენს? და, ეგებ ეს თეატრისადმი მისი სიყვარულითაც ან მისი არტისტული ბუნებით იყოს განპირობებული? (მის ავტოპორტრეტებშიც აშკარად ჩნდება თეატრალურობის, პოზირების მომენტი). ამასთანავე, შესაძლოა, ეს ცხოვრებისადმი მისი ფილოსოფიური მიდგომა იყოს — ის თითქოს გვიჩვენებს ამ ცხოვრების და, ამ შემთხვევაში, გასართობი ეპოზოდების, როგორც თეატრალური წარმოდგენის წარმავალობასა და ეფემერულობას.

უთუოა, რომ გართობის თემა მასთან ტრაგიკომიკურ იერს იძენს. ეს კიდევ უფრო ცხადად ჩანს მის სერიაში — „ტიკინები“ (სურ. 16). თვით ამგვარი თემის არჩევა და „თოჯინების ცხოვრებიდან“ სცენების ასახვა უკვე ცხადჰყოფს მხატვრის დამოკიდებულებას და ირონიას — თემა კვლავ თეატრთან, დადგმასთანაა დაკავშირებული.

ჩვენთვის უცნობია თუ რისთვის შეასრულა მან ეს სერია, თუმცა როგორც მხატვრობაში, ისე ამ პერიოდის ლიტერატურაში, განსაკუთრებით სიმბოლისტებთან თოჯინების, ტიკინების თემა ძალზე აქტუალურია და მას ფილოსოფიური, ალეგორიული დატვირთვა აქვს. მაგ., ჰ. ფონ კლაისტის, მ. მეტერლინკის, ა. ბლოკის დრამატურგია, ასევე რ. მ. რილკეს და ვალ. გაფრინდაშვილის პოეტური სახეები. ეს საკითხი კვლევას საჭიროებს, რის შედეგადაც შესაძლოა გამოიკვეთოს და აიხსნას შ.ქიქოძის მიერ შესრულებული ამ სერიის მნიშვნელობა და შინაარსი.

ევროპულ მხატვრობაში ამ თემის პარალელი და წინასახე ექსპრესიონისტ მხატვრებთან გვხვდება, რადგან მიმდინარეობის კონცეფციიდან გამომდინარე, თოჯინის, ტიკინის თემა მათთვისაქტუალურია. მაგ., ერიხ ჰეკელმა შექმნა სცენები თოჯინების ცხოვრებიდან, „ჯამბაზი და თოჯინა“ (1912 წ.) (სურ. 17), ლ. კირხნერთან და გეორგ გროსთანც გვხვდება ვარიეტიეს თემაზე შექმნილი სურათები, სადაც მოცეკვავეები კომიკური ელფერის მქონე თოჯინებს ჰგვანან (სურ. 18). შ. ქიქოძე უშუალოდ თოჯინებს, მარიონეტებს ასახავს, რომლებიც საგანგებო სცენაზე არიან წარმოდგენილნი. მასთან უფრო გამძაფრებულია კომედიისა და აბსურდის განწყობა. ის უშუალოდ თეატრალურ წარმოდგენას ასახავს და უეჭველია, რომ თოჯინების უსულო ფიგურებს გარკვეული შინაარსითა და სიმბოლიკით მუხტავს. ერთი მხრივ, აშკარაა მისი ირონია და შარჟი და, მეორე მხრივ, ტრაგიზმი, გამოუვალობის შეგრძნება, ისევე როგორც დიდი ქალაქის ქაოსში ჩაკარგულ ადამიანთა შემთხვევაში. თავიანთ ყოფა-ცხოვრებას ისინი გამოფიტულ ტიკინებად გადაუქცევია.

ზემოთ განხილულ ნამუშევრებთან დაკავშირებით აღსანიშნავია შ. ქიქოძის სურათი — „ნიღაბი“ (სურ. 19), რომელიც თითქოს მიმიმოხილული თემის სიმბოლურ თუ კონცეფტუალურ გამოხატულებად ჩნდება. ეს ნამუშევარი აბსტრაგირებულ კომპოზიციას წარმოადგენს. ოვალური და კუთხოვანი მონახაზების მიღმა იკითხება ქალაქის თემა, ქალის სხეული — შიშველი მკერდი, მატარებლის ვაგონები და ცენტრში, უფრო მკაფიოდ და აშკარად, ნიღბის გამოსახულება, რომელიც სარკასტულად იცინის და ალმაცერად, სურათის მიღმა იყურება. თანამედროვე ცხოვრების, დიდი ქალაქის ქაოსი, ეროტიზმი, რაც ვნახეთ სურათში „ქალაქი“, სარკასტული სიცილი აბსენტის მოყვარული ქალისა, ნიღბისებური სახეები სურათიდან „დღეობა“ და „მხატვართა ყავახანა“, ქალის ბუტაფორიები ლუქსემბურგის ბაღიდან, თეატრალურობა მისი ატრიბუტებით — ეს ყველაფერი თითქოს ამ კომპოზიციაშია აბსტრაგირებული და სიმბოლური ნიშნების სა-

ხით გადმოცემული. ამ შემთხვევაში, შალვა ქიქოძე უკვე აშკარა სიმბოლიკით აგებს კომპოზიციას, თუმცა მაინც, რისი თქმა უნდა ზუსტად ვერ დავაკონკრეტებთ. ერთია აშკარა — ირონია და სატირა, რომელიც მის მთელ შემოქმედებას გასდევს და გასართობ თემაზე შექმნილ ნამუშევრებში ჩნდება ამ შემთხვევაში პირდაპირი ნიშნების სახითაა მოტანილი. ნიღბის გამოსახულებით და მხატვრული ფორმით, დეკორატიულ-სიბრტყობრივი გადაწყვეტით, ეს ნამუშევარი თეატრალურ აფიშასაც მოგვაგონებს. შეიძლება ითქვას, რომ შალვა ქიქოძის მხატვრობაში ურბანული გართობის თემას სწორედ ეს კომპოზიცია აგვირგვინებს. მის მხატვრულ ფორმაში კვლავ ჩანს ევროპული გამოცდილების ცოდნა — გამოსახულების პირობით-აბსტრაგირებულ სიბრტყეებად ქცევა. თუმცა აქაც მძაფრ ექსპრესიულ რიტმთან ერთად, მაინც საგრძნობია კლასიკური პრინციპის მიხედვით ფორმათა განაწილება (ცენტრულობა, ექსპრესიული, დიოგონალური რიტმი, განსხვავებული სიბრტყეების, როგორც სხვადასხვა პლანების, ერთმანეთზე დადება). შეიძლება ითქვას, დიდი ქალაქის შალვა ქიქოძისეული აღქმა და იდეა აქ ყველაზე მეტად განზოგადებულად და სიმბოლურადაა გადმოცემული.

ამგვარად, ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც ჩანს, რომ გართობის თემაზე შექმნილ აღნიშნულ ნამუშევრებში შ.ქიქოძის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი საერთო ასპექტები ჩნდება — ერთგვარი ოპოზიციები — შემთხვევითობის განცდა (გადაჭრილი გამოსახულებები, დინამიკა, თითქოს ნაგულისხმევი ამბის გაგრძელების შესაძლებლობა) და კომპოზიციის მკაფიო სტრუქტურულობა და სიმწყობრე, ურყეობის და მუდმივობის განცდა; უწესრიგობა და ქაოტური სიტუაცია და კომპოზიციური წყობით შექმნილი წესრიგი; მკვეთრი ექსპრესია, ემოციური სიმძაფრე და მხატვრული ხერხების კლასიკური პრინციპი და რაციონალურობა; ტრაგიზმი, დრამატულობა და იუმორის გრძნობა და მძაფრი ირონია; კვლავ ადამიანთა ყოფის ნამდვილი ტრაგიზმისა და სევდის შეგრძნება და თეატრალურობა, პათეტიკა და ერთგვარი აბსურდულობაც.

ყოველივე ეს შალვა ქიქოძის სიმბოლისტურ ხედვაზე მეტყველებს — ცხადია, ის განაზოგადებს მოვლენებს, თემებს და გართობის ამსახველი სცენის მიღმა ცხოვრების ტრაგიზმსა და მისი საზრისის დაუოკებელი ძიების ასახვას ცდილობს.

თუმცა, ბოლოს ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მისი სიმბოლისტური ხედვა განსხვავდება ევროპული სიბოლიზმისა და ექსპრესიონიზმისგან, რომლის წარმომადგენლადაც მას ევროპაში მიიჩნევენ. ცხადია შ. ქიქოძის შემოქმედება, ისევე როგორც საერთოდ ქართული მოდერნიზმი, წარმოუდგენელია ევროპულ მოდერნიზმთან მიმართების გარეშე, მაგრამ ამ შემთხვევაში, აშკარა პარალალები ევროპულ ნიმუშებთან უფრო თემატიკის მხრივ ჩნდება. მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით შ. ქიქოძე თითქოს ანალიტიკურ გააზრებას ახდენს ევროპული გამოცდილებისა და კიდევ უფრო განზოგადებულ სახეებს ქმნის. მისი სიმბოლურ-განზოგადებული ხედვა რაიმე კონკრეტული ნიშნითა და ასპექტით ვერ გამოიცნობა, ის თითქოს რეალობის ფარგლებშია მოქცეული — რეალურ-ობიექტური ფორმებით ასახული, მაგრამ, ამავდროულად სამყაროს რეალისტური გადმოცემისგან ძალზე შორს დგას და საკუთარ, თვითკმარ რეალობას ქმნის.

შ. ქიქოძის ექსპრესიონისტული მიდგომაც თავისებურია. ის არ მიმართავს უკიდურეს სახვით საშუალებებს (როგორც, მაგ., გერმანული ექსპრესიონიზმი) და არც რაიმე ირეალურ-ფანტასმაგორიულ სახეებს ქმნის. ექსპრესიულობა აქ უფრო მსოფლმხედველობრივია და მხატვრის შინაგანი ტემპერამენტიდან მომდინარეობს, ანუ შინაგანი მუხტია და გარეგნულ ფორმებში შედარებით ნაკლებადაა გამოხატული. ამ შემთხვევაში ქართულ, ეროვნულ გემოვნებასთან გვაქვს საქმე, რომელიც, როგორც არაერთხელ აღნიშნულა, ზომიერებისა და ჰარმონიისკენ სწრაფვით გამოირჩევა. ტრადიცია და ეროვნული ფორმის ძიება კი აშკარაა მის, ამ თითქოს კოსმოპოლიტურ თემაზე შექმნილი ნამუშევრების მაგალითზეც. მისივე სიტყვები რომ დავიმოწმოთ — „ყოველი ხელოვნება, ყოველი ერი იქმნება ეროვნულ ჩარჩოებში, მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი და გამართლება... მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა საერთაშორისო მნიშვნელობა... „

TSISIA KILADZE

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian
Art History and Heritage Preservation

THE TOPIC OF THE CITY; URBAN ENTERTAINMENT IN THE WORKS OF SHALVA KIKODZE

Summary

The theme of the big city, of the urban entertainment — cafes, bars, cabarets, the circus and other places — is extremely popular in European modernist art, and in Georgian painting it first appears with the modernists.In French painting,this topicalready in the 19th century acquireda symbolic shade which increased in a subsequent age, and now the image becomes metaphorical.

For Georgian modernists, the cafe, places for entertainment, a large city were the embodiment of ruthless city civilization, where a person felt lonely and shelterless.

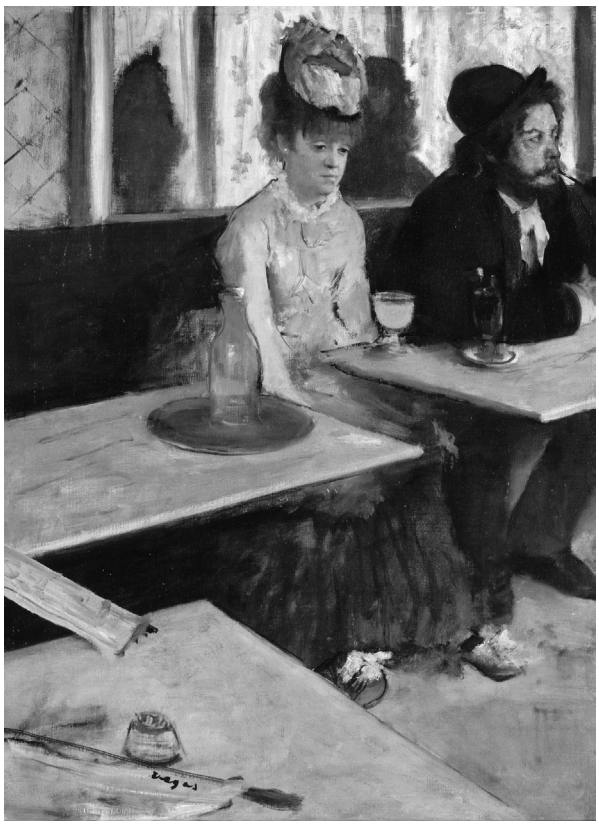
In this respect, particularly interesting are the works of ShalvaKikodze, dedicated to the Paris theme, which from the one side were influenced by European masters, but at the same time they have a distinct personality and an expressive, ironic and grotesque nature.

During the study of ShalvaKikodze's works, devoted to the urban topic and entertainment, arise the characteristic of this artist's aspects – some kind of opposition (dynamics, a possibility of continuation of what is happening)and a clear structuring of the composition and consistency, the sense of firmness and constancy;Mess and disorder and compositionally created order;Expressed expression and emotional stress and classical principles of artistic reception and rationalism; Tragic, dramatic and a sense of humor and exacerbation of irony; The real tragedy of human existence and sense of anguish, theatricality, pompousness and a kind of absurdity.

Particularly noteworthy is the theatricality of the works, which is probably due to the artistry of the author or his love of the theatre; but at the same time maybe it is his philosophical vision of life – he is showing us this life and this episode as a inconstant and effective theatrical action.

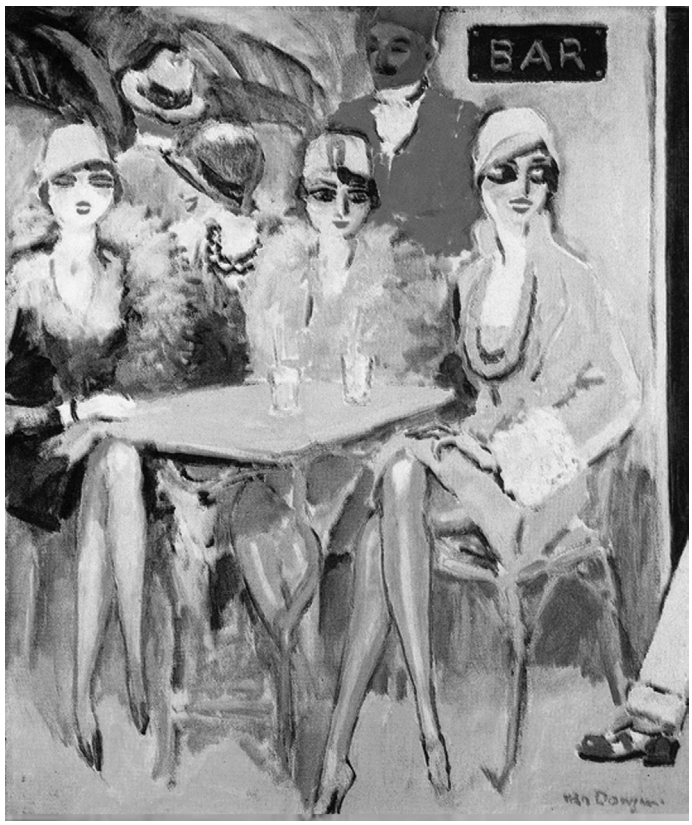
All this testifies to the symbolic vision of the author. Of course he summarizes phenomena, themes and scenes of entertainment, but in the background is hidden the tragedy and unquenchable attempt to comprehend the meaning of life.

His symbolism differs from European symbolism and expressionism, the representative of which he is considered in Europe. His creativity, as well as Georgian modernism in general, is impossible to imagine without the influence of European modernism, buthis case is to a great extent determined by thematic parallels.In terms of the artistic form, the author conducts a reflection on the European experience and creates moregeneralized images. It is impossible to determine by specific aspects his symbolically generalized vision, as though it is within a reality of certain real-objective forms, but at the same time all this is far from the real world and creates its own distinctive reality.

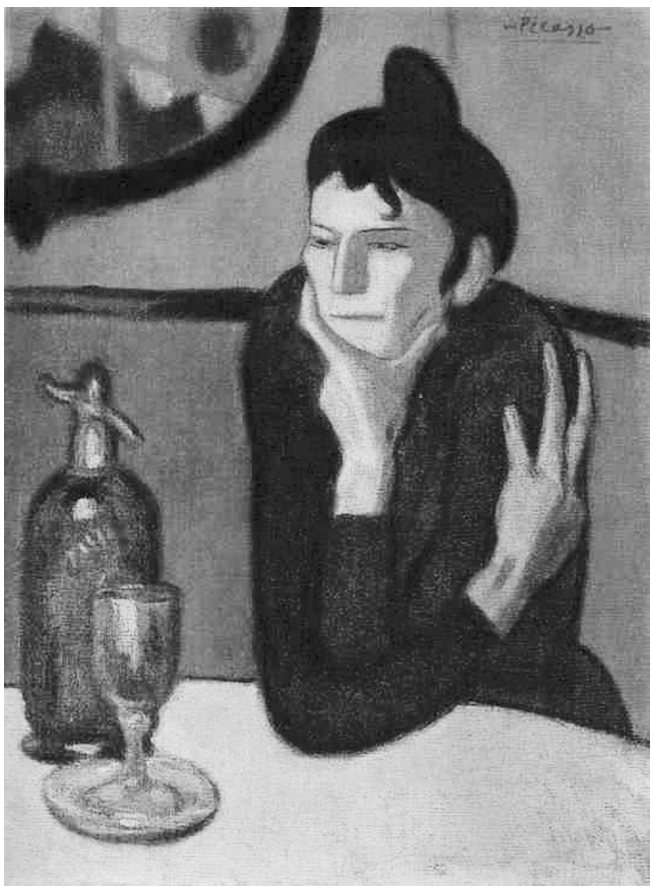


1. ედგარ დეგა. აბსენტი, 1876 წ.
E. Degas. L'Absinthe, 1876

2. ანრი ტულუზ ლოტრეკი. მულენ რუჟი, 1892 წ.
H.Toulouse-Lautrec. Moulin Rouge, 1892



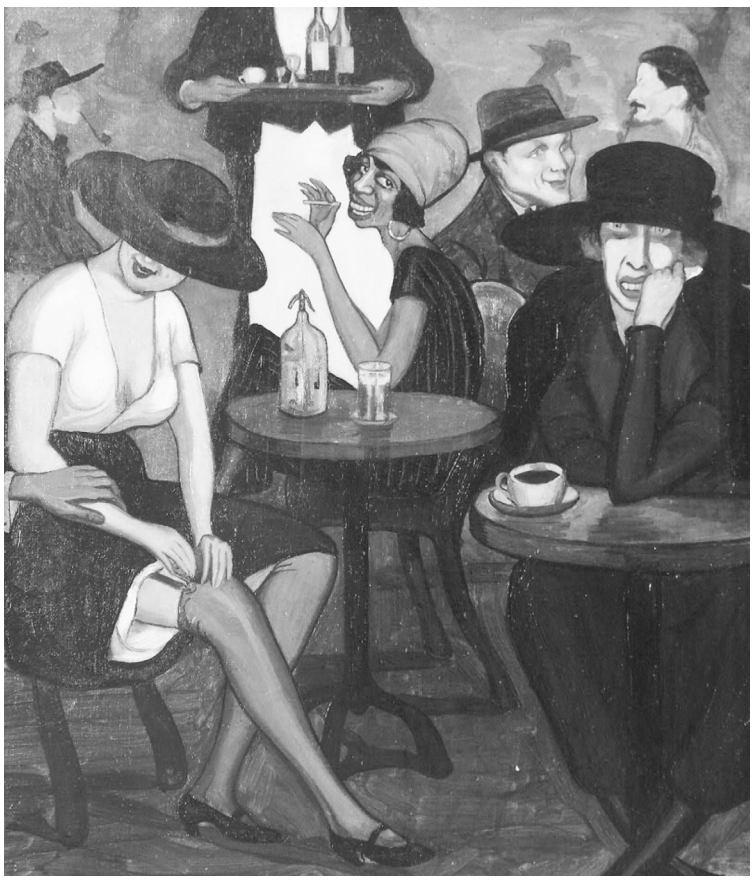
3. კ. ვან დონგენი. ბარი კაიროში, 1920 წ.
Kees van Dongen. The Cairo Bar, 1920



4. პაბლო პიკასო. აბსენტის მოყვარული ქალი, 1901 წ.
P.Picasso. The Absinthe Drinker, 1901

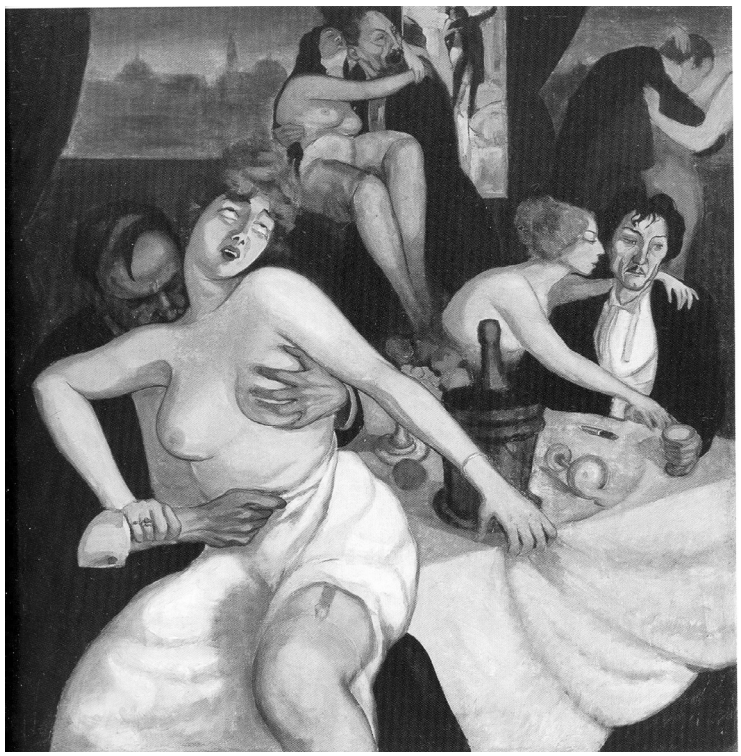
5. შალვა ქიქოძე. მხატვართა ყავახანა პარიზში (ესკიზი), 1920 წ.

Sh.Kikodze. Painting- Artists's Coffe-House in Paris (Skech), 1920

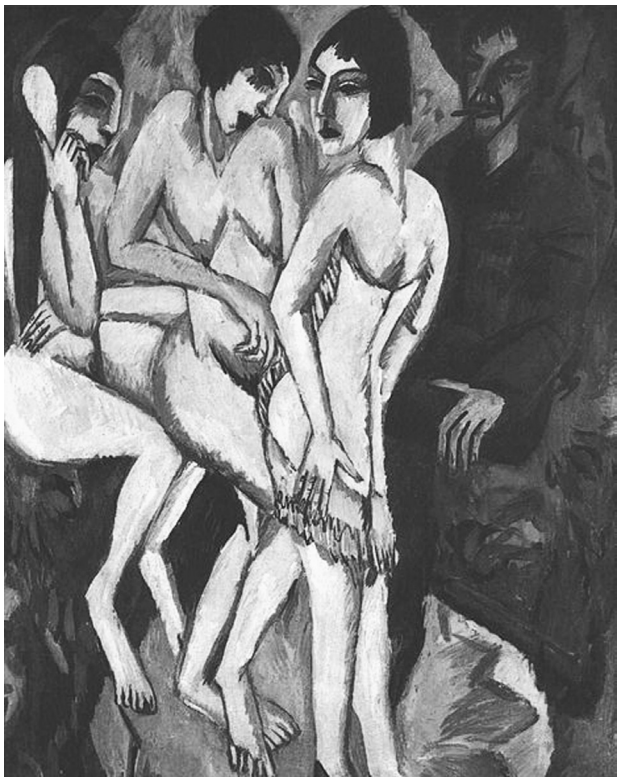


6. შალვა ქიქოძე. მხატვართა ყავახანა პარიზში, 1920 წ.

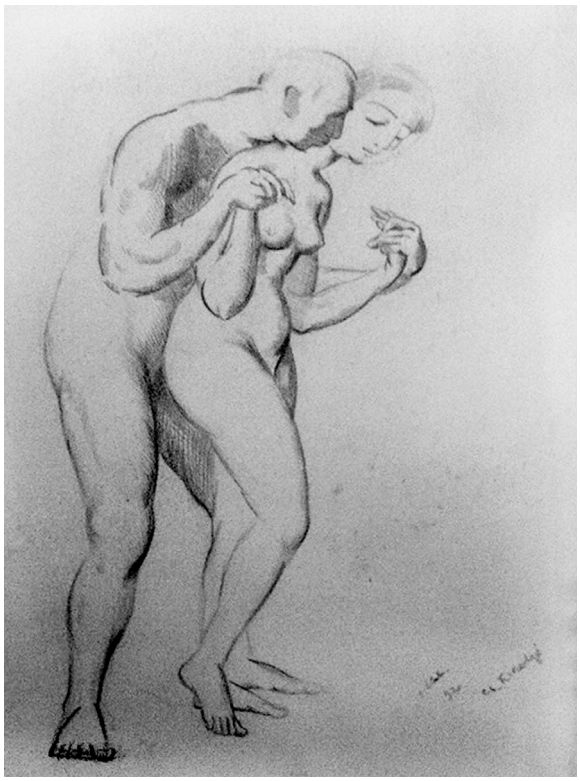
Sh. Kikodze. Artists's Coffe-House in Paris, 1920



7. შალვა ქიქოძე. ქალაქი, 1920 წ
Sh.Kikodze. City, 1920.

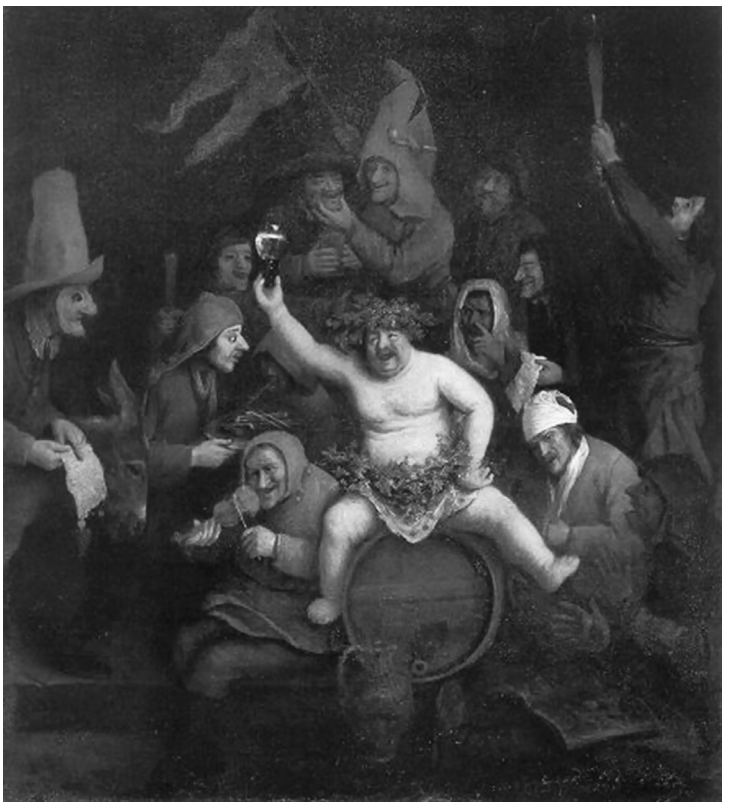


8. ლ.კირხნერი. პარისის განსჯა, 1912 წ.
E.L.Kirchner. The Judgement of Paris, 1912



9. შალვა ქიქოძე. ჩანახატი, 1920 წ.
Sh.Kikodze. Skech, 1920

10. შალვა ქიქოძე. დღეობა, 1920 წ.
Sh.Kikodze. Feast (Bacchus), 1920



11. ფ. კონიკი. ბახუსის დღეობა, XVII ს-ის შუა ხანა.
P.Kononck. The Feast of Bacchus, Middle Years of the 17th Century

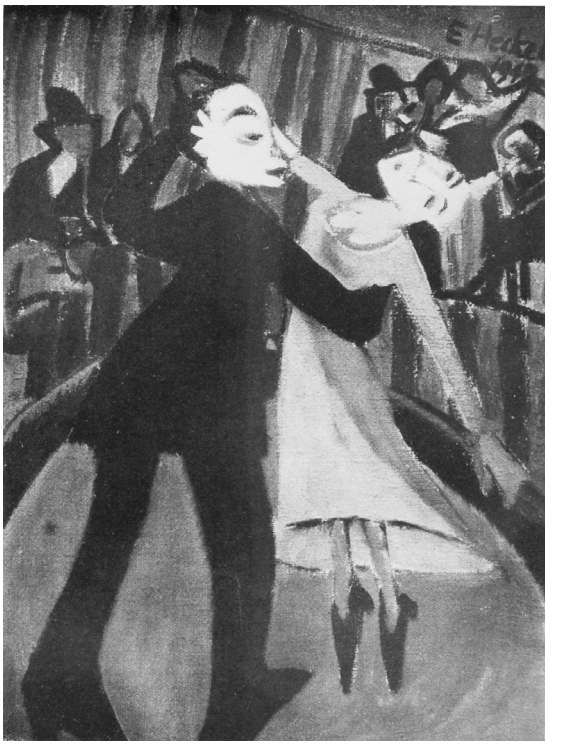
12. შალვა ქიქოძე. პარიზი, ლუქსემბურგის ბაღი, 1920 წ.
Sh.Kikodze. Paris, Luxemburg Garden, 1920

13. შალვა ქიქოძე. პარიზი, ბაღში (ჩანახატი), 1920 წ.
Sh.Kikodze. In the Garden (Skech), 1920

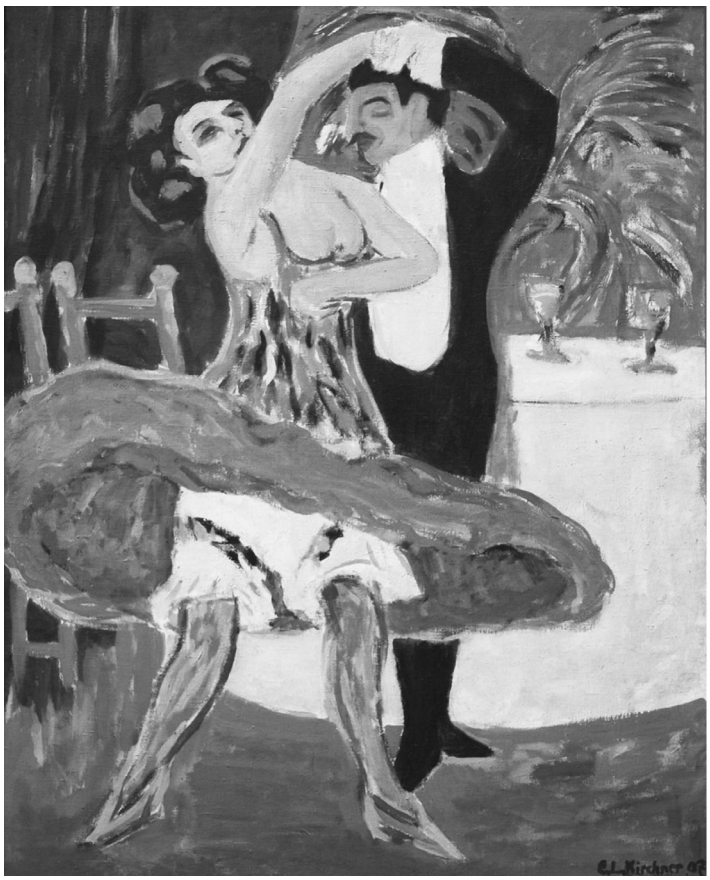
14. შალვა ქიქოძე. პარიზი (ჩანახატი), 1920 წ.
Sh.Kikodze. Paris (Skech), 1920

15. ა. მაკე. რესტორანი ბაღში, 1912 წ.
A. Macke. Garden Restaurant, 1912

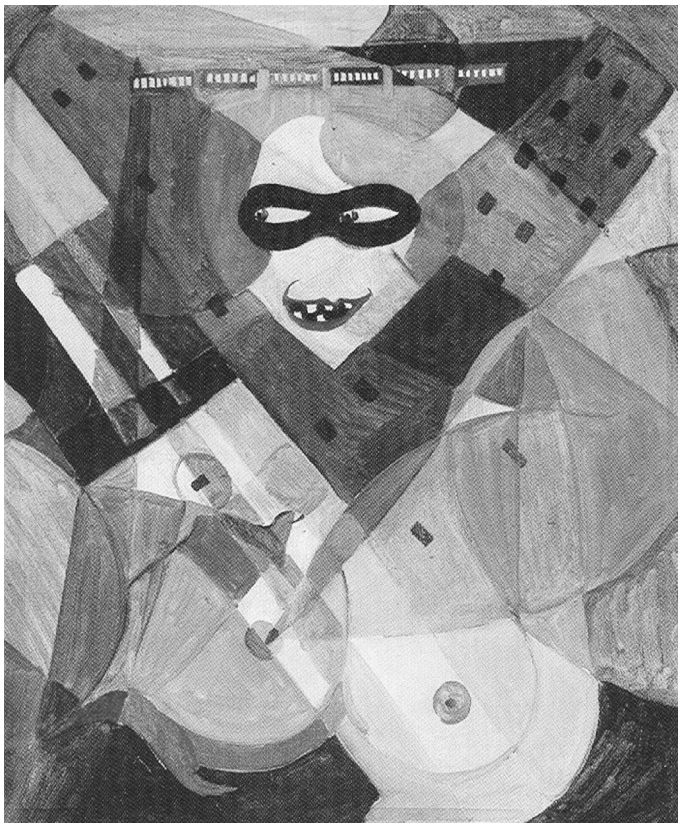
16. შალვა ქიქოძე. ტიკინების ცხოვრებიდან, 1920 წ.
Sh. Kikodze. From the Life of the Puppets, 1920



17. ე. ჰეკელი. ჯამბაზი და თოჯინა, 1912 წ.
E. Heckel. Clown and Doll, 1912



18. ლ.კირხნერი, ვარიეტე, 1911 წ.
E.L. Kirchenr. Variete, 1911



19. შალვა ქიქოძე. ნიღაბი, 1921 წ.
Sh. Kikodze. Mask, 1921

ანა კლდიაშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

მხატვარი — პარაზიტი (ციტაციის მეთოდის შესახებ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში)[1]

ყველაფერი უკვე ნათქვამია; საბედნიეროდ, ყველაფერზე ნაფიქრი არ არის.
სტანისლავ ეჟი ლეცი

ყველაფერ იმაზე, რაც უკვე ნათქვამია, ყოველი ეპოქა თავისას „ფიქრობს“. ჩვენი თანამედროვეობაც ყველაფერს, რაც ნათქვამია, საკუთარ პრიზმაში ატარებს, იხმობს რა ძველს, „კარგად დავიწყებულს“, ინტერტექსტუალურ კულტურას ქმნის. ინტერტექსტუალურობის სხვადასხვა სახით გამოვლინება უძველესი დროიდანვე გვხვდება სხვადასხვა ეპოქაში, მაგრამ ამ ტერმინის გაჩენა და თავად ინტერტექსტისა და, შესაბამისად, ინტერტექსტუალურობის შესახებ თეორიის ჩამოყალიბება რომ სწორედ ჩვენს ეპოქაში, XX ს-ის ბოლო მესამედში მოხდა, შემთხვევითი როდია[2].

პოსტსტრუქტურალისტები ინტერტექსტუალურობას უკავშირებენ ადამიანის ცნობიერებას, რომელსაც, თავის მხრივ, „წერილობით ტექსტთან“ აიგივებენ. ყველაფერი, რაც ადამიანის ცნობიერებაში აღიბეჭდება წერილობითი ტექსტია: ისტორია და კულტურა, ფილოსოფია და ლიტერატურა, ხელოვნება, საზოგადოება და ადამიანი. ეს ყოველივე იკითხება როგორც გლობალური ტექსტი. ამგვარად, პოსტსტრუქტურალისტები შლიან საზღვრებს და სამყაროს ერთიან „კოსმიურ ბიბლიოთეკად“, უსაზღვრო, უკიდეგანო ტექსტად აქცევენ. ჟ. დერიდა ტექსტის მიღმა გასვლაზე, ნაწარმოების (ტექსტის) ჩარჩოების გარღვევაზე საუბრობს და ტექსტს ნაკვალევთა, ანალოგიათა და ასოციაციათა ლაბირინთად განიხილავს[3].

ამგვარად, პოსტსტრუქტურალისტებთან ინტერტექსტუალურობამ, მ. ბახტინისაგან განსხვავებით, უფრო ფართო მნიშვნელობა შეიძინა. მათთან ტერმინი ინტერტექსტუალურობა გამოიყენება არა მხოლოდ ტექსტის გარკვეული ხერხით ორგანიზების დასახასიათებლად (ტექსტებს შორის დიალოგი, მ. ბახტინი), არამედ, ასევე, თანამედროვე ადამიანის აზროვნების წესის განსასაზღვრად. მათი აზრით, ამ წესის საფუძველს წარმოადგენს თანამედროვე მხატვრული აზროვნების მუდმივი თვითრეფლექსია, მისი მიდრეკილება უნივერსალური თემებითა და სისტემებით ოპერირებისაკენ, მათით თამაშისაკენ. ფაქტობრივად, აზროვნების ეს წესი საზრისობრივი კავშირების ვარიაციებით თამაშია, რომლის დროსაც ქრება დრო და სივრცე, არ არსებობს „ადრე“ და „გვიან“, „შორს“ და „ახლოს“ და ყველა დროის თანაარსებობის განცდა იბადება. ამგვარ ტექსტში ყველაფერი კალეიდოსკოპური პრინციპითაა აღრეული და ახლის შექმნა მხოლოდ უკვე არსებულის სხვადასხვაგვარი კომბინაციების აწყობის საშუალებითაა შესაძლებელი, ანუ ციტაციის მეთოდით. ე.წ. „ციტატური აზროვნება“, რომელიც ინტერტექსტუალურობის პრინციპს ასახავს, სრულად ვლინდება პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკაში; „აქტუალურ ფორმებში ნათელიქმნება განსხვავებულ საწყისთა ტიპობრივი პოსტმოდერნული შერწყმა და ურთიერთშეღწევა“[4]. თანამედროვე ტექსტის მუდმივი მიმართება დროსა და სივრცეში არსებულ სხვა ტექსტებთან თანამედროვე ხელოვნების განმსაზღვრელ ნიშნად იქცევა[5].

[1] სტატია დაწერილია 13 წლის წინ (2001 წ.), თუმცა, ის დღემდე არ გამოქვეყნებულა. ვფიქრობთ, რომ მასში მოხმობილ მასალასა და თავად სტატიის პრობლემატიკას დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა, რის გამოც მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ მისი გამოქვეყნება.

[2] ტერმინი — ინტერტექსტუალური, ინტერტექსტუალურობა — პირველად გამოიყენა და ხმარებაში შემოიტანა პოსტსტრუქტურალიზმის ფრანგმა თეორეტიკოსმა იულია კრისტევამ, დაეყრდნო რა მ. ბახტინის სხვადასხვა დროის „ტექსტებს შორის დიალოგის“ თეორიას. შემდეგ კი ამ საკითხს შეეხნენ სხვა პოსტსტრუქტურალისტებიც (რ. ბარტი, მ. გრესე, ჟ. დერიდა).

[3] *Лексикон нонкласики*, Художественно-эстетическая культура XX века, М., 2003, გვ. 204.

[4] ვ. ველში, „პოსტმოდერნი“. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა, კრ. *„პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი“*, თბ., 1999, გვ. 21.

[5] *Лексикон нонкласики*, Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003, გვ. 205.

ხელოვნების ნაწარმოებთა ხელმისაწვდომობის გაზრდამ, მასიურად გავრცელებამ, ტირაჟირებამ, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა ფართოდ გავრცელებამ მიგვიყვანა ადამიანის ცხოვრების ძლიერ სემიოტიზაციამდე, იმის შეგრძნებამდე, რომ ახლის შექმნა უკვე შეუძლებელია და თუ მაინც ხერხდება რაღაც სიახლის შემოტანა, ეს მხოლოდ იმისთვის ხდება, რომ ახალი საზრისი ძველის პირისპირ დადგეს; ძველის მეშვეობით ახალ საზრისთა ძიების პროცესი თანამედროვე არტში აქტიურად მიმდინარეობს და ციტაციის მეთოდს ამ შემთხვევაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება.

ციტაცია მხატვრობაში საყოველთაოდ აღიარებული წარსულის ქმნილების (ტექსტის), ხელოვნების ნაწარმოების თანამედროვე მხატვრის მიერ გარკვეული მიზნით გამოყენებას გულისხმობს; ესაა გამოყენება და არა უბრალოდ მოხმობა, ან დამოწმება საავტორო უფლებათა დაცვით, როგორც ეს ლიტერატურაშია მიღებული. ამასთან, გამოყენება არ გულისხმობს კოპირებას, კალკირებას[6]; მხატვარი ამ შემთხვევაში გამოდის იმპროვიზატორის, ინტერპრეტატორის როლში. თავისუფალი ნების მქონე არტისტი იღებს წინარე ეპოქის კულტურულ მონაპოვარს, რომელსაც საკუთარ, ინდივიდუალურ მხატვრულ ფორმაში მოაქცევს, ახალ აზრობრივ-იდეურ კონტექსტში სვამს, ახლებურად იაზრებს და ახალი პრობლემატიკით მსჭვალავს, რითიც თანამედროვეობის შესაბამის აქტუალობას ანიჭებს მას. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქცევა ციტატის მომყვანი სრულუფლებიან, შეიძლება ითქვას, ერთპიროვნულ ავტორად; „წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი სხვას (პირველად ავტორს) უთმობს პირველობას და თავად პლაგიატორი ხდება. ე.ი. სხვისი უნივერსალური რაობის სტილური მითვისების, მისი „მეობის“ მითვისების გზას ადგება“[7]. ანუ ციტაცია არის არა გაუაზრებელი, მექანიკური მიბაძვა, სხვათა ნამოღვაწარის მითვისება-მისაკუთრება, არამედ, რთული და წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი პროცესი, რომლის მიღმაც თანამედროვე მხატვრის სტრატეგია დგას. ეს სტრატეგია მოიცავს შემოქმედის ინდივიდუალობას, მისგან მომდინარე არჩევანს და მხატვრულ გადაწყვეტას, რომელშიც ციტაცია-პერიფრაზირების საბოლოო მიზანი იხსნება.

ციტირების მეთოდი სუფთა, „კლასიკური“ ფორმით მეტწილად XX საუკუნის, კერძოდ, პოსტმოდერნის კუთვნილებად შეიძლება მივიჩნიოთ. მან ფართოდ დაიმკვიდრა ადგილი თანამედროვე კულტურაში, რადგან თავისი შინაგანი სტრუქტურითა და ლოგიკით ზუსტად ეპასუხება ჩვენს დროებას. მისი, როგროც მხატვრული ხერხის, აქტიურად გამოყენების გამომწვევი მიზეზიც XX საუკუნეში უნდა ვეძიოთ.

ლიოტარის აზრით, XX საუკუნის ხელოვნება, თავისი დამანაწევრებელი და პლურალური სტრუქტურით, ტრადიციული არსის რღვევას წარმოადგენს. ის გაცდა ხელოვნების ტრადიციულ მნიშვნელობას. აღარ იქმნება ხელოვნების ქმნილებები ხელოვნების ტრადიციული, ერთიანი ცნების მნიშვნელობით.... მოდერნიზმის მშვენიერებას დაშორებული ხელოვნებები საკუთარი ენერგიის ფოკუსირებას ახდენენ ნგრევაზე, და არა სინთეზზე. თანამედროვე მხატვრობა ხასიათდება ობიექტების, ფორმების, კონფიგურაციების, სივრცეების, იმ ძირითადი მახასიათებლების დაშლით, რომლებიც ინსტიტუციონალური მხატვრობის კუთვნილება იყო[8]. თანამედროვე მხატვრობა გადაახალისებს რეალობასთან საკუთარ ურთიერთობებს, რათა აჩვენოს, „რა პატარაა რეალური რეალობა“[9], ის ვერ აღიქვამს, არ იღებს წარსულის ხელოვნებას მისი დროში განფენილობის გამო, თუმცა კი აქტიურად მიმართავს მას, მაგრამ რადგან დაბრუნება ძველ ხელოვნებასთან, განხორციელებული სამყაროს ძველ სილამაზესთან, კლასიკურ ნორმებთან

[6] არსებობს ციტაციის რამდენიმე ფორმა: 1. თავად ციტაცია, რომელიც გულისხმობს პირველწყაროს კომპოზიციური სტრუქტურის ან/და მხატვრული ელემენტების პირდაპირ გამეორებას, გადმოტანას; 2. სტილიზაცია — სტილური ფორმების ცნობიერად გადამუშავება; 3. ალუზია — მინიშნება, ხუმრობა, ხშირად ირონიული, პაროდიული ან სარკასტული ქვეტექსტით; 4. რემინისცენცია — ინტუიციური ციტატური ფორმა; გამოძახილი, მხატვრულად გადამუშავება; ციტაციის ყველაზე შემოქმედებითი ფორმა, რომლის დროსაც მხატვარი მას გაუცნობიერებლად მიმართავს, როგორც მოგონებას რომელიმე სტილზე ან კონკრეტულ ნაწარმოებზე.

[7] გ. ბუღაძე, ციტირებები ხელოვნებაში, *ფიქრები წარმავალზე,* თბ., 1994.

[8] Jean Francois Lyotard, *Essays zu einer affirm ative Asthetik*, Berlin, 1985, გვ. 51.

[9] Jean Francois Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?,* Berlin, 1982, გვ. 199.

შეუძლებელია, აღტაცების ნაცვლად, აგრესია და ნიჰილიზმი იჩენს თავს (ნ. ბერდიაევი). თანამედროვე ხელოვნება მხოლოდ ციტირებულ „ნაგლეჯებს“ ითვისებს წარსულის წიაღიდან და ახლებურად გააზრებულსა და გადამუშავებულს აწმყოში ამკვიდრებს, ქმნის საკუთარ სუბიექტურ რეალობას. ძველი ხელოვნება თანამედროვეობისათვის თითქოს სუფთა ნედლეულია, რომელსაც არტისტი თავისი საჭიროებისამებრ „მოიხმარს“.

ეს პროცესი, როგორც აღვნიშნეთ, თანამედროვე ხელოვნებაში განსაკუთრებით აქტიურად XX ს-ის მეორე ნახევარში იჩენს თავს. არც ქართული ხელოვნება რჩება ამ პროცესის მიღმა[10].

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, განსაკუთრებით კი, უკანასკნელი მეოთხედიდან ციტაციის მეთოდი აქტიურად შემოდის ქართულ მხატვრობაში. მას საკმაოდ ხშირად მიმართავენ თანამედროვე ქართველი მხატვრები[11]. მათ შორის საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ მიხეილ შენგელია, რომელიც 1990-იანი წლებიდან მოყოლებული, ინტენსიურად იყენებს ციტაციის მეთოდს. სწორედ ამ მხატვრული მეთოდის წიაღში ყალიბდება და თანდათანობით ფორმირდება მ. შენგელიას მხატვრობა, იკვეთება მისი ძირითადი ნიშნები. მასთან ციტაცია სცდება მეთოდის ფარგლებს. მ. შენგელიასთვის ეს სამყაროს მისეული ხედვის, მისი მსოფლაღქმის შესატყვისი ფორმაა. ციტირების მეთოდით შექმნილი ნამუშევრები ცალკე ეტაპს ქმნის მ. შენგელიას შემოქმედებაში.

დასაწყისშივე უნდა აღინიშნოს, რომ მ. შენგელია ციტირებისათვის არასდროს მიმართავს ქართულ ხელოვნებას, რაც ქართველის პოზიციიდან მხატვრისთვის, ალბათ, უკეთეს შემთხვევაში „საკუთარი თავის ციტირება“, უარესში კი — ტრადიციის გაგრძელება იქნებოდა. ამ თვალსაზრისით მ. შენგელია ტიპური პოსტმოდერნისტი ავტორია, რომელიც ყველაზე მეტად ტრადიციის უწყვეტობას გაურბის. მისი მზერა ციტირებისას ყოველთვის „შორეული დასავლეთისკენაა“ მოპყრობილი. მსოფლიო ხელოვნების მონაპოვარი ის „საკრედიტო ბანკია“, საიდანაც მხატვარი თავისუფლად სესხულობს ციტატებს. ავტორს თავისი ფავორიტები ყავს. განსაკუთრებული „პრივილეგიით“ სარგებლობენ მასთან პიერო დელა ფრანჩესკა და ფრანსისკო გოია. ხილული სამყაროს მათემატიკური კანონზომიერებების მაძიებელი XV საუკუნის იტალიელი ოსტატი, რომელმაც, სხვა მხატვრებთან ერთად, საფუძველი მოუმზადა ადამიანის იდეალის, თუ იდეალური ადამიანის დამამკვიდრებელ იტალიურ რენესანსს და გამომწვევად თამამი და ერთდროულად სარკასტული და დრამატული XVIII ს-ის ესპანელი მხატვარი, რომელმაც მრავალი ასპექტით მნიშვნელოვნად გაუსწრო დროს, უფრო მეტიც, ძალზე ახლოს მოვიდა თანამედროვეობასთან, ის ორი საპირისპირო პოლუსია, სამყაროს ხედვის ის ორი განსხვავებული მოდელია, რომელთა საშუალებითაც ადვილდება ციტატის მომხმობი ავტორისათვის ადგილის მიჩენა. ასე შეიძლება ავაგოთ მ. შენგელიასეულ ციტატათა კრიტერიუმების შკალა, რომელზეც თვალნათლივ გამოჩნდება ორი ძირითადი ტენდენცია — ნიჰილიზმი, მიმართული პირველის (პიერო დელა ფრანჩესკას) კლასიკურობის მიმართ და გაზიარება მეორის (ფრანსისკო გოიას) ირონიისა, რომლის უტრირებასაც ეწევა მხატვარი. ამ ორ მიდგომას შორის სხვაობას კონკრეტული ნამუშევრები წარმოაჩენს.

მ. შენგელია ციტატად იხმობს პიერო დელა ფრანჩესკას ფედერიკო მონტეფელტროს პორტრეტს და ამ თემაზე მრავალ ვარიანტს ქმნის, რომელთაგან ჩვენ ერთს, ყველაზე ტიპურს განვიხილავთ.

რენესანსის ეპოქის ყველასთვის კარგად ცნობილი ამ ნამუშევრის ხსნებისას თვალწინ გვიდგება სურათის წინა პლანზე, მნახველთან ახლოს მოტანილი წითელსამოსიანი და წითელქუდიანი დარბაისელი მამაკაცის პროფილში წელამდე გამოსახული ფიგურა. მისი სახე სრულ სიმშვიდეს და სიმტკიცეს ასხივებს. მონტეფელტროს სახასიათო უხეში და ტლანქი ნაკვთები:

[10] XX ს-ის ქართულ ხელოვნებაში ციტაციის სხვადასხვა ფორმის მაგალითები გვაქვს. ლ. გუდიაშვილის გრაფიკული სერია „ომის საშინელებანი“, შესაძლოა, გოიას ოფორტების სერიების (კაპრიჩოს, დისასტრეს და დისპარატეს) რემინისცენციად განვიხილოთ; 1950-იანი წლების ე.წ. ახალი თაობის მხატვრების ინტერესი იმპრესიონიზმის მიმართ, ასევე, შეიძლება, ციტაციის მეთოდის ერთ-ერთ გამოვლინებად მივიჩნიოთ; ა. ვარაზის შემოქმედებაში ელ გრეკოსა და სეზანის სახე-ხატების გამოყენება და მათი ტრანსფორმაცია, ასევე, ციტაციის ერთ-ერთი ფორმაა, მაგრამ ციტაცია, როგორც პოსტმოდერნული ფენომენი, მხოლოდ გასული საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში იჩენს თავს ქართულ ხელოვნებაში.

[11] ამ მეთოდს აქტიურად იყენებენ ო. ტიმჩენკო, ნ. ცეცხლაძე, მ. ცეცხლაძე და სხვ.

საკმაოდ გრძელი კეხიანი ცხვირი, მასიური ნიკაპი, თხელი ტუჩები და მეჭეჭებიც კი ადამიანური ღირსების ნიშნებად უფრო წარმოგვიდგება, ვიდრე გარეგნულ ნაკლად. მონტეფელტროს არცთუ სასიამოვნო გარეგნობის მიუხედავად, მნახველი აშკარად გრძნობს, რომ მის წინაშე ღირსებით აღსავსე, ძლიერი, დარბაისელი პიროვნებაა. უკანა პლანზე გაშლილი პეიზაჟი — ზემოდან დანახული შორეული მთები, ველები, მდინარე მასში მოცურავე იალქნიანი ნავებით — თავისებურ ლირიკულ, მშვიდ განწყობილებას ქმნის და წინა პლანისათვის ერთგვარი აკომპანიმენტის როლს ასრულებს. ანუ ნამუშევრის ერთადერთი გამოსახულება და მისი ფონი სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან. რას ვხედავთ ამის სანაცვლოდ მ. შენგელიასთან? აბსოლუტურად სადა, მასტექინით გადაგლესილ თეთრ ფონზე წითელ სამოსში გამოწყობილი, მაღალი წითელი, წოპწოპა ქუდით მოსილი, პროფილში გამოსახული მამაკაცის ფიგურას, რომელიც სასურათე სიბრტყის მარჯვენა მხარეს იკავებს ისე, რომ სადა ფონის ნახევარზე მეტი თავისუფალია. მამაკაცს თვალშისაცემად გრძელი კეხიანი ცხვირი, თხელი, მოკუმული ტუჩები, ღრმად ჩამჯდარი თვალები, შავი თმა და ტუჩს ქვემოთ ძლიერად ჩაჭყლეტილი, აქცენტირებული ნიკაპი აქვს. გარეგნული მსგავსება ამ ორ ნამუშევარს შორის აშკარაა, მაგრამ არა აბსოლუტური, თუმცა, სავსებით საკმარისი იმისათვის, რომ მ. შენგელიას ნამუშევარში კვატროჩენტოს ხანის იტალიელი მხატვრის შედევრი ამოვიცნოთ. მ. შენგელია მხოლოდ იმ აუცილებელ მინიმუმს იღებს დედნიდან, რომელიც მისი სურათის პიერო დელა ფრანჩესკას ქმნილებასთან იდენტიფიკაციისათვისაა საჭირო. მაგრამ ორიგინალთან შედარებისას ნათლად ჩანს, რომ მ. შენგელიას ბევრი დეტალი აქვს „გამოტოვებული“, თუ საგანგებოდ იგნორირებული. სამაგიეროდ, ზოგი რამ მის ნამუშევარში გაზვიადებული, უტრირებული და ხაზგასმით აქცენტირებულია. მოკლედ, აშკარაა, რომ აქ საქმე არ გვაქვს უბრალო ასლთან, რომ XV საუკუნის ოსტატის ნამუშევარი ერთგავარი პროტოტექსტია, რომლის წარსულიდან მოხმობით და გაცოცხლებით, მხატვარს რაღაც ახლის თქმა, ანუ მეტატექსტის შექმნა სურს. რამდენად გამოსდის მას ეს და რას წარმოადგენს თავად მისი სათქმელი? რამდენად ადექვატურ ფორმას ირჩევს იგი?

დასაწყისისთვის შევეცადოთ, ვიპოვოთ ის ნიშნები, ის ძირეული განსხვავებანი, რომლებიც მ. შენგელიას ამ სურათს, პიერო დელა ფრანჩესკას შედევრთან მსგავსების მიუხედავად, თავისი დროის კუთვნილებად აქცევს. ცხადია, მარტოოდენ გარეგნული ფორმის სახეცვლით, დედანთან თავისუფალი მიდგომით, მისი თავისუფალი, არაზუსტი გამეორებით ახალი ნაწარმოები ვერ შეიქმნება. ის „რაღაც“, რაც მ. შენგელიას საშუალებას აძლევს პიერო დელა ფრანჩესკას ქმნილებიდან, როგორც წარსულისგან ბოძებული „ჭუპრიდან“, დაბადოს საკუთარი ახალი მეტატექსტი, რომელსაც აღარაფერი აქვს საერთო წარსულთან და რომელშიც უკვე XX საუკუნის მაჯისცემა იგრძნობა, უნდა ვეძებოთ შესრულების მანერაში, იმ ფორმებში და სახვით ხერხებში, რომლითაც ავტორს ჩვენამდე მოაქვს სათქმელი. ასე მაგ., რენესანსის ოსტატისაგან განსხვავებით, რომელიც გულდასმით ძერწავს მოცულობას და ერთნაირი რუდუნებით ასახავს როგორც პორტრეტს, ისე მის უკან გაშლილ პეიზაჟს, მ. შენგელია საერთოდ აქრობს პეიზაჟს ფონზე, რომელსაც ერთიანი თეთრი ფერით უხეშად, მასტექინის ფართო მონასმებით ამუშავებს და მასზე მონტეფელტროს ფიგურის სილუეტურ გამოსახულებას გვაძლევს. სახის ნაკვთებზე — ცხვირთან, ყვრიმალებთან, ნიკაპთან დადებული გამოთეთრებებით ჩანს ფორმის დამრგვალებისა და პლასტიკურობის შთაბეჭდილების შექმნის მცდელობა, მაგრამ XX საუკუნის მიწურულის მხატვარს ეს არც ისე დამაჯერებლად გამოსდის, მით უფრო, რომ მსგავსი რამ არც აქვს მიზნად. მოცულობა, როგორც რეალობის გამოხატულება, მას არ სჭირდება. სახის ზედაპირი მასთან ფაქტურულობას უფრო იძენს, ვიდრე მოცულობას. გამოსახულება მნახველისკენ ამობურცულ, ხოლო შიგნიდან ფუტურო ფორმას იძენს და ნიღაბს ემსგავსება, რომელსაც ხაზგასმით წითლად შეფერილი ტუჩების, წოპწოპა ქუდის, თავზე პარიკივით დადებული თმისა და ცხვირთან დასმული ხალის წყალობით საგანგებოდ გროტესკული იერი ენიჭება. პიერო დელა ფრანჩესკას მამაკაცური ღირსებით აღსავსე, ძლიერი და დარბაისელი პიროვნება, არისტოკრატული ფედერიკო მონტეფელტრო მ. შენგელიას ნამუშევარში ფაქტიურად „გაქრა“; მონტეფელტროს ეს თვისებები მხატვრის მიერ საგანგებოდ

დაკნინდა და მათ არარა, სიცარიელე ჩაენაცვლა. სიცარიელე სუფევს ფონზეც; პიერო დელა ფრანჩესკას ნამუშევარზე ადამიანისა და პეიზაჟის ჰარმონიულ თანაარსებობას მ. შენგელიასთან წინა და უკანა პლანის „ჰარმონიული სიცარიელე“ ჩაენაცვლა და ამით წარსულის კიდევ ერთი პარადიგმა „დაინგრა“. ამდენად, მ. შენგელია გააზრებულად, მიზანმიმართულად ქმნის ადამიანის ნიღაბს, „უკაცრიელ“ სიბრტყეს მის გარშემო და შედეგად ანგრევს როგორც ადამიანის რენესანსულ ხატს, რომელიც მიუღებელია თანამედროვეობისათვის, პოსტმოდერნული სამყაროსათვის, ასევე, სამყაროსთან მის ჰარმონიულ კავშირს.

მ. შენგელიას სიმკვრივედაკარგული, ფუტურო ფორმის ნიღბად აღქმას აძლიერებს თავის სხეულთან დაკავშირების ხერხიც. მხატვრის მიერ ნამუშევარში დამატებით შემოტანილი მასიური თეთრი საყელო (მონტეფელტროს წითელ სამოსს დაყოლებული ვიწრო თეთრი არშიის ერთგვარი ავტორისეული ჰიპერტროფიზაცია) ფონის თეთრს ერწყმის და თავსა და სხეულს შორის პაუზას ქმნის. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თავი გამოცალკევებულია ტანისაგან, მოწყვეტილია მას; მათ შორის არ არის ლოგიკური ბმა, რის გადმოცემასაც ასე ესწრაფვოდა და ოსტატურად ახერხებდა XV საუკუნის მხატვარი. მ. შენგელიას არც აქვს მიზნად სხეულის ნაწილების ლოგიკური ბმა გვიჩვენოს; უფრო მეტიც, მ. შენგელიას ამ ნამუშევარში არსად იგრძნობა მოცულობა, „ხორცით სავსეობა“ ფორმისა, რაც დედნის აშკარა თვისებაა. მაგ., თუ კვატროჩენტოს ხანის მხატვართან მონტეფელტროს მკლავი მკვრივ მასას წარმოადგენს და სამოსის ქვეშ აშკარად იგრძნობა მისი მოცულობა, თანამედროვე ავტორთან ის ერთიანი, დაუნაწევრებელი ბრტყელი აპლიკაციური ლაქაა.

თანამედროვე მხატვარს არც ადამიანის სხეულის მოცულობითად გადმოცემა, არც ფორმის მონუმენტური სისავსის და არც სივრცე-სამყაროს ასახვა აინტერესებს. მას სრულებით არ იზიდავს ის პრობლემები, რომლებიც რენესანსის ეპოქის პარადიგმიდან გამომდინარე, პიერო დელა ფრანჩესკას მთავარი საზრუნავი იყო. პირიქით, XX საუკუნის მხატვარი ხელის ერთი მოსმით უარყოფს და უპირისპირდება ძველი დროის პრინციპებს, უკუაგდებს მათ, ოღონდ მხოლოდ მისი გარეგნული ფორმის და ცალკეული დეტალების საფუძველზე საკუთარ მხატვრულ ფორმას ქმნის, რომელშიც ნათლად გამოსჭვივის ნიჰილისტური დამოკიდებულება წარსულის იდეალებისადმი. მხატვარი აშარჟებს და ირონიის საგნად აქცევს არა მარტო პიროვნების რენესანსულ ხატს, არამედ თავად რენესანსულ მხატვრულ ხერხებსაც კი, ის ფაქტიურად ქმნის პაროდიას მოცულობაზე. ავტორი საგანგებოდ ირჩევს „გაუმართავ“ მხატვრულ ფორმას, რითიც აძლიერებს ნაწარმოების გროტესკულ ხასიათს და ამწვავებს მასში დასმულ პრობლემას. ირონიული დამოკიდებულება და გროტესკი გაძლიერებულია ცალკეული დეტალების სახეცვლილებითაც, მაგ., ქუდი, რომელიც პიერო დელა ფრანჩესკასთან დაბალი ცილინდრული მასაა და რომელშიც ცხადად იგრძნობა ფორმის სიმყარე, მისი სტრუქტურა და ლოგიკური კონსტრუქცია, მ. შენგელიასთან ტრაპეციის ფორმის დიდი ფუყე თავსაბურავია, ისეთივე ფუყე, როგორც მთელი ფიგურა. ქუდის ამგვარი გადაწყვეტა ერთგვარ კარიკატურულობასაც კი ანიჭებს გამოსახულებას და მხატვრის ირონიულ დამოკიდებულებას კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებს.

მართალია, მ. შენგელია პიერო დელა ფრანჩესკას ნამუშევრის მოტივზე ქმნის ახალს, მაგრამ არ გვაწოდებს მას როგორც ალტერნატივას, როგორც მაგიერ იდეალურ სახეს, ახალ იდეალს. მხატვარს ციტატა მოყავს არა იმისთვის, რომ დაიმოწმოს, არამედ იმისთვის, რომ დაუპირისპირდეს. მ. შენგელიას ეს პორტრეტი აღებული აქვს როგორც ზოგადი, მზა ფორმულა, რომელსაც იგი საკუთარი ახალი „თეორემის“ დასამტკიცებლად იყენებს; თეორემისა, რომელიც უარყოფს წარსულის ღირსებებსა და ფასეულობებს, ამსხვრევს ძველი დროის იდეალს. ამიტომაც არ სჭირდება მას თავის ნამუშევარში დედნისეული დეტალები, ნიუანსები; უფრო მეტიც, ისინი ხელის შემშლელიც კია მისთვის, როგორც ხელოვნებით მანიპულატორისთვის. მხატვარი არ იბოჭება ორიგინალის „აქსესუარებით“ და თამამად ახდენს მათ იგნორირებას თუ ტრანსფორმირებას. სწორედ ამის ხარჯზე ენიჭება ციტირებულ სახე-ხატს ახალი ჟღერადობა და სიმძაფრე. ამ გზით იქმნება და ყალიბდება ნამუშევრის ახალი კონტექსტი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ გზით

იბადება ახალი ნამუშევარი, რომელიც აქტუალური სწორედ ამ ეპოქაშია. ესაა ახალი ტექსტი-სივრცე, რომელშიც ახალ საზრისთა წარმოქმნა მიმდინარეობს. ეს ახალი საზრისები კი, როგორც დავინახეთ, თანამედროვე მხატვრის მიერ ციტირებული სახე-ხატის ტრანსფორმირებულ მხატვრულ ფორმაშია კოდირებული. ფაქტიურად, მ. შენგელია ციტაციის ერთ-ერთ ფორმას, ალუზიას მიმართავს; იგი არაპირდაპირ, მინიშნებებით, ირონიულ-პაროდიული ქვეტექსტით საუბრობს.

როდესაც მხატვრობაში ირონიის თემა ჟღერდება, ფრანსისკო გოისათვის გვერდის ავლა არ ხერხდება. მ. შენგელიაც აქტიურად დაეწაფა მისთვის ასე ახლობელი ირონიისა და სარკაზმის უშრეტ წყაროს — გოიას შემოქმედებას. მაგრამ აქ თანამედროვე მხატვარს სულ სხვა ნიადაგი დაუხვდა. გოიასთან საქმე აღარ გვაქვს კლასიკურ მხატვრულ ფორმასთან, ურყევ იდეალთან, რომელსაც მთელი მონდომებით დაუპირისპირდებოდა თანამედროვე არტისტი. პირიქით, XVIII საუკუნის სამეფო კარის ესპანელი მხატვარი ჩვენი დროისთვისაც კი შესაშურ, უკომპრომისო კრიტიკულობას იჩენს. ამიტომ, ამ შემთხვევაში მ. შენგელია განსხვავებული მხატვრული კონცეფციით მოქმედებს. მას სხვა არაფერი დარჩენია, თუ არა გაიზიაროს გოიას მიდგომა და თავის მხრივ აჩვენოს, „რა შორს წავიდა მას შემდეგ კაცობრიობა“.

ფრანსისკო გოიას პერიფრაზირებით შექმნილი ნამუშევრები მ. შენგელიას შემოქმედებაში ცალკე ჯგუფად შეიძლება გამოიყოს. მათი რიცხვი საკმაოდ დიდია, მაგრამ რადგან ისინი, ძირითადად, საერთო იდეისა და ინტონაციის მატარებელია, ჩვენც მხოლოდ ერთ, მათ შორის ტიპურსა და მეტყველ მაგალითზე შევჩერდებით. ესაა ზომით არცთუ დიდი (40X50 სმ.) ჰორიზონტალურად წაგრძელებული სურათი, რომელიც ქალისა და მამაკაცის წყვილედ პორტრეტს წარმოგვიდგენს. პასტოზური მონასმებით დაწერილ სადა იისფერ ფონზე ორი მხრამდე ფიგურაა მოცემული. მათ თანაბრად აქვთ მოკავებული სასურათე სიბრტყე: მარჯვენა მხარე მამაკაცის გამოსახულებას უჭირავს, მარცხენა კი — ქალისას. თვით ამ ორ ფიგურასა და სურათის კიდეებს შორის თანაბარი ინტერვალია და რომ არა ერთიმეორისაკენ ოდნავი ბრუნი, ამ ფიგურებს არაფერი ექნებოდათ საერთო. არაფერი აკავშირებთ ამ გამოსახულებებს გარე სამყაროსთანაც. ჩვენს წინაშე ორი ინერტული და უინიციატივო წარმონაქმნი წარსდგება, რომელთაც პირობითად ქალსა და კაცს ვარქმევთ. სინამდვილეში ეს საკმაოდ გაურკვეველი, ადამიანისმაგვარი არსებები არიან XVIII საუკუნის ჩაცმულობითა და ვარცხნილობით. ქალს გულამოღებული კაბა მოსავს, ზემოთ აწეულ თმას კი ძვირფასი დიადემა უმშვენებს. თეთრპარიკიან მამაკაცს ეპოლეტებიანი მუნდირი აცვია. ამაზე მეტად დეტალური აღწერის საშუალებას ნამუშევარი არ იძლევა, რადგან გამოსახულებები თითქმის არ იკითხება. ისინი წერის ძალზე თავისუფალი, შეიძლება ითქვას, „ნებისმიერი“ მანერითაა შესრულებული. აქ ერთდროულადაა გამოყენებული მასტექინი, რომლითაც საღებავი ერთიანი, სქელი და ფართო მონასმების სახით დაიტანება ტილოზე და ე.წ. „ლისირების“ მეთოდი. ეს უკანასკნელი მ. შენგელიასთან უჩვეულო სახეცვლილებით გვხვდება. თუ ტრადიციულად ლისირების მეთოდის გამოყენებით თხელი მონასმები გამოიყენება და ისინი პრაქტიკულად არ ჩანს ტილოს ზედაპირზე, მ. შენგელიასთან ლისირებისას ზეთის საღებავის სქელი ფენები ისეა ერთმანეთში გადაღვრილი, რომ ლისირებული ფენების ქვეშ მონასმები არ იკარგება. გარდა ამისა, მ. შენგელია აქვე იყენებს კიდევ ერთ ტექნიკურ ხერხს, რომელსაც პირობითად „თხუპნა“ შეიძლება ვუწოდოთ. საღებავში ჩაწობილი „გაფარჩხული“ ფუნჯით მხატვარი მსუბუქად ეხება ტილოს ზედაპირს და მასზე საკმაოდ პასტოზურ ფერწერულ ფიფქებისმაგვარ ლაქებს ტოვებს. ამ ხერხით ასრულებს იგი პერსონაჟთა თმებს, სამოსის აქსესუარებს. სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებებით გამდიდრებული წერის ამგვარი მანერა საგრძნობლად აცოცხლებს სურათს; მისი ფერწერულობა დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს, თითქოს საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს ტილოზე, ნამუშევრის ფერწერული ზედაპირი უფრო ცოცხალია, ვიდრე თავად გამოსახულებანი. ვიზუალურ მასალასა და მის გამომსახველ საშუალებებს შორის ამგვარი უთანაბრობა სწორედ გოიასთვისაა ჩვეული. მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ ამ შინაგან ლოგიკას ზუსტად იჭერს მ. შენგელია და საკუთარ მხატვრულ მანერაში განსხეულებულს გვაწვდის. შესაძლოა, ესეცაა მიზეზი იმისა, რომ კონკრეტუ-

ლი მსგავსების არ არსებობის მიუხედავად, მ. შენგელიას ნამუშევარზე თვალის ერთი შევლებაც კი საკმარისია, რომ მნახველმა ციტატის წყაროდ შეუცდომლად ამოიცნოს გოიას შემოქმედება, მაგრამ თუ იგი კონკრეტული სურათის მოძიებას მოინდომებს, უთუოდ დროის ფუჭი ფლანგვა შერჩება ხელთ. მ. შენგელია გოიას პერსონაჟების ზოგად, კრებით სახეს ქმნის და მათგან საკუთარ კომპოზიციებს აგებს. გოიას ფიგურებთან მათ საერთო მდიდრული ჩაცმულობა და სახის ხაზგასმით უაზრო, უტყვი გამომეტყველება აქვთ, რაც ორივე შემთხვევაში ადამიანის შინაგანი სიცარიელის გამოხატულებას უსვამს ხაზს. თანამედროვე ავტორთან ეს უკიდურეს ზღვრამდე მიდის: დაჭყეტილი თვალებისა და დინგივით ფართო, ბოლოაბზეკილი ცხვირის გამო მ. შენგელიას პერსონაჟები ცხოველებს, კონკრეტულად კი, ღორებს ემსგავსებიან, რითიც მხატვარი თავად გოიასთან ნაჩვენები ადამიანის შინაგანი სიღარიბის, საცარიელისა და სიყალბის უტრირებას ახდენს და მოცემულ პრობლემას მეტ სიმწვავეს ანიჭებს. ამდენად, ფედერიკო მონტეფელტროს პორტრეტისაგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში აშკარად იკვეთება პროტოტექსტისა და მეტატექსტის ღირებულებითი პოზიციების თანხვედრა. თუ პირველ შემთხვევაში თანამედროვე მხატვარი აშკარად უპირისპირდებოდა პროტოტექსტის ღირებულებებს და ანგრევდა ძველ იდეალებს მათდამი ირონიული დამოკიდებულებით, გოიას შემთხვევაში, აშკარაა, რომ მ. შენგელია ეთანხმება და იზიარებს პროტოტექსტის ირონიულ-სარკასტულ პათოსს. მაგრამ ორივე შემთხვევაში მხატვარი გამოხატავს პროტესტს, რომელიც ერთგვარ აგრესიად ფორმდება. აგრესია კი მიმართულია არა მხოლოდ წარსულის, არამედ, ჩვენი თანამედროვეობისკენაც. წარსულის ხელოვნების ნაწარმოებთა ციტირებით მ. შენგელია თანამედროვე ეპოქის მსოფლაღქმის ძველთან კონტრასტს, ამ ორ, სავსებით განსხვავებულ მსოფლგანცდათა შორის კონფლიქტს უსვამს ხაზს; იგი მტკივნეული და აქტუალური პრობლემების დემონსტრირებას ირონიული და ზოგჯერ სარკასტული ფორმით ახდენს. როგორც ვხედავთ, ქართული კულტურისათვის უცხო ხილი — ირონია და სარკაზმი XX ს-ის მიწურულს ამ არტისტის შემოქმედებაში აქტიურად იჭრება.

ხელოვნების ნიმუშებით მანიპულაცია, პროტოტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალებით მეტატექსტის შექმნის და ახალ საზრისთა წარმოქმნის პროცესი მ. შენგელიას შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანია. მ. შენგელია ხელოვნების აღიარებული ნიმუშის ციტირებისას მთლიანად „შთანთქავს“ პროტოტექსტს; მას პრაქტიკულად ციტატა სჭირდება როგორც საკვები საკუთარი მხატვრული ფორმის შესაქმნელად და ახალ საზრითა საწარმოებლად. ამ პროცესში ფაქტიურად, მხატვარი იმ „ორგანიზმს“ ემსგავსება, რომელიც სხვა „ორგანიზმის“ ხარჯზე ცხოვრობს და მისით საზრდოობს. სწორედ ამგვარად განისაზღვრება ბიოლოგიაში „პარაზიტის“ ცნება. ვფიქრობთ, შესაძლებელია, ეს ცნება — „მხატვარი — პარაზიტი, არტისტი — პარაზიტი“, კრიტიკის სფეროშიც დამკვიდრდეს. ეს სიტყვათშეთანხმება არც თუ მომხიბლავად ჟღერს და, შესაძლოა, ვინმესთვის უარყოფით კონოტაციასაც შეიცავდეს, მაგრამ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მოცემული ტერმინი არამც და არამც არ არის შეფასებითი ხასიათის; ის მხოლოდ თავისთავად მრავალმხრივი და რთული მხატვრული მოვლენის სახელდების მცდელობაა. ეს მხოლოდ სახელია, რომელიც ზუსტად გამოხატავს თანამედროვე პოსტმოდერნულ კულტურაში ფესვგადგმული მოვლენის არსს.

ANA KLDIASHVILI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

THE "PARASITE" ARTIST - REGARDING THE CITATION METHOD WITHIN CONTEMPORARY GEORGIAN ART

Summary

The citation method, in its purest "classical" form, is the product of 20th century post-modernism, which actively penetrated the Georgian art scene in the early 1990s and is often referenced by contemporary Georgian artists, namely Mikhail Shengelaia, whose citation goes beyond method, becoming a form that is more reflective of his own personal worldview.

Shengelaia never refers to Georgian art for citation and prefers to escape from the continuity of tradition, which marks him as a typical post-modern author. During citation, his "gaze" is always directed toward the "distant west", where for him, the greatest contribution to the art world is "The Credit Bank", from where he freely "borrows" citations. A citation, for Shengelaia, is a possibility to express protest, which often tends to take on an aggressive form and which is directed not only toward the past, but also toward contemporaneity. He cites the art of the past, only to underline the conflicting perceptions of the "old" and the "new"; he turns to the forms that are filled with irony and sarcasm, only to demonstrate the painfulness and actuality of the surrounding reality. Irony and sarcasm, once "exotic" concepts for Georgia, are fully assimilated into the Georgian art scene by the end of the 20th century.

Manipulating the art-works, creating meta-text through interpretations of proto-text, and creating a process that enables constant formation of new concepts, is one of the most important features of Mikhail Shengelaia's art. During the entire citation process of an already created masterpiece, he fully "absorbs" the proto-text, using citation as "the product" that nourishes its only "consumers" - the new artistic forms and concepts.

During the citation process, the artist starts to closely resemble an "organism" that lives off the life essence of another "organism" - which in turn gave rise to the notion of the "parasite" artist. The word "parasite" may not be very flattering, but it seems to be the most precise expression of this particular artistic phenomenon.

თამარ ხოსროშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ქართული საეკლესიო მხატვრობის უახლესი ტენდენციები (ი. ციწციაძის მხატვრობათა მაგალითზე)

აგერ უკვე ოც წელზე მეტია, რაც სამოცდაათწლიანი დუმილის შემდგომ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების „აღორძინება“ დაიწყო. „აღორძინება“ პირობითად, თორემ ხომ არავის დაუდგენია რა ცნებით უნდა განვსაზღვროთ მოვლენა, რომელსაც უცნაური მახასიათებლები გამოარჩევს. არც მათი შეფასების კრიტერიუმები არსებობს ჯერჯერობით. თანამედროვე საეკლესიო ქმნილებები, ზოგიერთის მიერ მოწონებული, თუმცა მრავალთა მიერ დაწუნებული, ხშირად ხდება ხოლმე მსჯელობის, გაკიცხვის, გაკრიტიკების საგანი. ამგვარი მსჯელობებისას განსაკუთრებულად ჩნდება კვლევის საჭიროება, რათა ოდნავ მაინც გამოიკვეთოს ამ მოვლენის რაგვარობა. მნიშვნელოვანია განისაზღვროს დღევანდელი საეკლესიო ხელოვნების სტილი და ის რაიმე კრიტერიუმითაც შეფასდეს. ამისთვის ერთი მხრივ, ამ ქმნილებათა იერი უნდა განისაზღვროს, მეორე მხრივ კი, ამ ოცი წლის მანძილზე მათში მომხდარი, თუნდაც უმნიშვნელო სტილისტური ცვლილებებისთვის თვალის გადევნება მიმაჩნია მნიშვნელოვნად. როგორი იყო ახლადგამოღვიძებული ქართული საეკლესიო ხელოვნება 1990-იან წლებში და რა ცვლილებები განიცადა დღევანდელ დღემდე. როგორ ვითარდება, ან საერთოდაც ვითარდება თუ არა იგი?

თანამედროვე საეკლესიო ხელოვნების ტენდენციებზე სამსჯელოდ, კედლის მხატვრობა შევარჩიე, კერძოდ კი ირაკლი ციწციაძის სამი მოხატულობა, რომელიც მისი მოღვაწეობის ოც წელიწადს მოიცავს და საწყის, შუალედურ და ამჟამად, ბოლო ეტაპზეა შესრულებული. პირველი — ავლაბარში, წმ. პეტრე-პავლეს სასაფლაოზე მდებარე მოციქულთა თავთა წმ. პეტრესა და პავლეს სახელობის ეკლესიის მოხატულობაა, რომელიც 1990-96 წლებშია შესრულებული და ამავდროულად მხატვრის პირველი ნამუშევარიცაა ამ სფეროში, მეორე — ვაკის ყოვლადწმინდა სამების სახელობის ეკლესიის მხატვრობაა (2004-2008წწ.), მესამე კი, სულ ახლახანს დასრულებული, საპატრიარქოს ეზოში მდებარე ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესიის მოხატულობა (2007-2010წწ.).

***

წმ. პეტრესა და პავლეს ეკლესიის მოხატულობა ერთ-ერთი პირველია, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდგომ შესრულებულ საეკლესიო მოხატულობებს შორის. ეკლესია დარბაზული ტიპისაა, მას ერთადერთი შესასვლელი დასავლეთიდან აქვს, მთავარ სივრცეში ნართექსის გავლით ვხვდებით. ეკლესია მთლიანადაა მოხატული. შესვლისთანავე თვალშისაცემია სხვადასხვა სცენათა და წმინდანთა სიმრავლე. შედარებით ლაკონიურია საკურთხევლის მოხატულობა, რომლის კონქშიც აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობელია გამოსახული, ორი მთავარანგელოზის თანხლებით (სურ.1). ქვედა რეგისტრში წმიდა მოციქულნი პეტრე და პავლე მოათავსა მხატვარმა, ისინი ზომითაც და ადგილმდებარეობითაც გამოირჩევიან დანარჩენ მოციქულთგან, რომლებიც იმავე რიგში, მაგრამ ამ წყვილისგან საკმაოდ მოშორებით დგანან. საკურთხევლის აფსიდის შეისრულ შუბლზე წრეში ჩაწერილი პირი ღმრთისაა გამოსახული, რომლის ორსავ მხარეს, თაღზე წარწერაა: „უხრწნელსა ხატსა შენსა თაყვანის ვცემთ ქველისმოქმედ“.

მოხატულობა კედელ-კამარებზე ოთხ რეგისტრადაა განაწილებული. კამარისა და მისი მომდევნო რეგისტრი საუფლო დღესასწაულებს ეთმობა (სურ. 5). მესამე — ქართველ წმინდანებსა და მათთან დაკავშირებულ სიუჟეტებს, ქვედა, მეოთხე კი — ფერწერული ფარდაა. საუფლო დღესასწაულები ისტორიული თანამიმდევრობით, წრიულად იკითხება. ეკლესიის დიდი ზომის, დაბლა განთავსებულ სარკმლებზეც და დასავლეთ კედელზეც სხვადასხვა წმინდანთა ცხოვრებანია ასახული. ზემოთ კი, პატრონიკეს კედელზე განკითხვის სცენაა ცენტრში ვედრების გამოსახულებით. მოხატულია საკურთხევლის კანკელიც.

გამოსახულებათა სიმრავლესა და თემატურ მრავალფეროვნებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას კამარის მოხატულობაზე გავამახვილებ. აქ სამი ხატებაა— მაცხოვარი ძველი დღეთა, ქრისტე პანტორკრატორი და საყდარი განმზადებული, რომელზეც შარავანდიანი მტრედი ზის (სურ. 2). ეს სქემა იმთავითვე უბისის კამარის გამოსახულებებს გაგახსენებთ და ცხადია, სწორედ მათითაა ნასაზრდოები (სურ. 3), თუმცა ყურადღების მიღმაა დატოვებული ის უმთავრესი დეტალები, რომელთა დახმარებითაც ენიჭება უბისის ცნობილ და ჩვენში ძალზე იშვით გამოსახულებას თავისი თეოლოგიური საზრისი.

უბისის კამარაზე დაახლოებით იმგვარივე კომპოზიციას ვხედავთ, როგორსაც ჩვენს მიერ განხილულ პეტრე-პავლეში — ცენტრში მაცხოვარია, მის ორსავ მხარეს კი, ძველი დღეთა და საყდარი განმზადებული, თუმცა როგორ? ესაა მნიშვნელოვანი! ძველი დღეთა ქერუბიმების მიერ ტვირთული რომბისებრი მანდორლის ფონზეა გამოსახული, ასევე — ძე ღვთისაც, მაგრამ მისი მანდორლის ოთხივ კუთხიდან ოთხი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულება გამოდის, მთლიანად კი, მანდორლიანი მაცხოვარი და მახარებლები წრეში არიან ჩაწერილნი. დასავლეთისკენ მდებარე მონაკვეთში ანგელოზებით გარემოცული საყდარი განმზადებულია წრეში მოქცეული. სული წმინდა, ამ სეგმენტიდან გამავალი სხივებით, კამარის რეგისტრში, ამ სცენის აქეთ-იქით არსებულ საუფლო სცენებში ვლინდება — ჩრდილოეთით ნათლისღებაში, სადაც სხივიდან გამომავალ მტრედად გვევლინება: „და ნათელ-იღო იესუ. და მეყვსეულად აღმოვიდა რაჲ წყლისა მისგან, და აჰა განეხუნეს მას ცანი, და იხილა სული ღმრთისაჲ, გარდამომავალი, ვითარცა ტრედი, მოვიდა და დაადგრა მას ზედა“ (მთ. 3,16) და მოპირდაპირე მხარეს ფერისცვალებაში ღრუბლის სახით: „...აჰა ღრუბელი აგრილობდა მათ და ხმაჲ იყო ღრუბლით გამო: ესე არს ძე ჩემი საყუარელი, ამისი ისმინეთ „ (მთ. 17,5).

წმ. პეტრესა და პავლეს ეკლესიის მოხატულობაში, თითქოს იგივე გამოსახულებები სრულიად სხვაგვარი იერის მატარებელია — ძველი დღეთა შრეებიან მედალიონშია ჩაწერილი, უმანდორლოდ, ქერუბიმების გარეშე. მაცხოვარიც უმანდორლოდაა, არც მახარებელთა გარემოცვა ახლავს. განმზადებული საყდარი აღარ არის სხივმფენი, მასთან აღარ დგას ანგელოსთა დასი და მასზე შარავანდიანი მტრედი ზის, რომელიც სული წმიდადაა ნაგულვები. მისაბაძი ნიმუშისგან განსაკუთრებულად ეს გამოსახულება განსხვავდება. აქ შარავანდიანი მტრედი სრულიად დამოუკიდებლად, საყდარზე მჯდომად გამოისახება, უბისში კი იმ ცენტრალური კომპოზიციიდან (სადაც განმზადებული საყდარია გამოსახული) გამომდინარეობს კამარის ორი საუფლო სცენა, ორივეს ის აერთიანებს თავის თავში როგორც მხატვრული თვალსაზრისით (ისინი არაა გამიჯნული რეგისტრის ხაზებით), ისევე შინაარსობრივად, და, პირველ რიგში, ღვთისმეტყველებითად. ნათლისღებაშიც და ფერიცვალებაშიც ხომ სამების განცხადება მოხდა, ნათლისღებაში — განკაცებული ძე, ხმა მამისა და სული წმინდა მტრედის სახით (მთ. 3,16; მარ.1,10; იოან.1,32) — „მამისა მიერ სული წმიდაჲ, გარდამომავალი ქრისტეს ზედა, იხილა იოანე, რომლისა მიერ წმიდაჲ სამებაჲ განცხადებულ არს“[1]. მეორე შემთხვევაში კი, განკაცებული ძე, ხმა მამისა, სული წმინდა კი, ღრუბლის სახით (მთ.17,5; ლუკ.9,35).[2]

უბისში, კამარის ცენტრში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უფალი ყოვლისამპყრობელი — განკაცებული ძეა გამოსახული, მის ორსავ მხარეს კი, ის სცენები, რომლებიც უშუალოდ მას მიემართება და მისგან გამომდინარეობს. არც აქაა სიუჟეტები ცენტრალური გამოსახულებისგან რეგისტრებით გამოყოფილი, პირიქით, ისინი მხატვრულადაც და შინაარსობრივადაც ერთიან გამოსახულებას წარმოადგენს. ჩრდილოეთი კამარის რეგისტრში მირქმაა, მოპირდაპირე მხარეს კი, ლაზარეს აღდგინება — ორი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა, რომელიც უფლის განკაცების პერიოდში აღსრულდა — პირველში აქცენტირებულია მისი კაცებრივი ბუნება, მეორეში კი — ღვთაებრივი. მირქმაში იგი ჩვენი ცოდვებისთვის განკაცებული და შეწირული

[1] *უძველესი იადგარი*, თბ., *1980, გვ. 42.*

[2] ფერისცვალებაში რომ სწორედ სული წმინდაა მოვლენილი ღრუბლის სახით, ამის დასტურად მოსკოვის დიდი კრების დადგენილების ერთ-ერთი მონაკვეთიც გამოდგება, რომელშიც პირდაპირ წერია, რომ სული წმინდის გამოჩინება სხვადასხვაგვარია: ნათლისღების დროს — მტრედის სახით, თაბორის მთაზე — ღრუბლის, სულთმოფენობისას კი ცეცხლის ენების სახით-ო. Деяния московских соборов 1666 и 1667, Л. Успенский, *Богословие иконы, Большой Московский Собор и образ Бога Отца,* гл.XV http://nesusvet.narod.ru

მსხვერპლია, ლაზარეს აღდგინებაში კი, ცხოვრების მიმნიჭებელი უფალი და ყოვლისშემძლე მსაჯულიც, რომელიც „კვალად მომავალ არს დიდებით განსჯად ცხოველთა და მკვდართა, რომლისა სუფევისა არა არს დასასრულ“ (მრწამსი).

ძველი დღეთას ორსავ მხარეს, კამარის რეგისტრში ხარება და შობაა, ანუ განკაცებასთან დაკავშირებული ის ორი მოვლენა, რომელშიც უშუალოდ სამების პირველი ჰიპოსტასი — მამა ღმერთი მონაწილეობს. ეს მესამე ხატება, თითქოს მამის გამოსახულებად იკითხება ძე ღვთისას და სული წმინდის სიმბოლურ გამოსახულებასთან ერთობაში. მიუხედავად იმისა რომ, მამა ღმერთის გამოსახვა მართლმადიდებლური ტრადიციით არაა გამართლებული, ცნობილია, რომ სამების იმგვარი გამოსახულებები მაგ., Отечество, Сопрестолье და სხვ., რომლებშიც მოხუცი კაცი სწორედ მამა ღმერთად მოიაზრება, მრავლად არსებობდა და არსებობს[3]. არადა, ძველი დღეთა ძის ხატებას წარმოაჩენს და არა მამისა, ოღონდ ამ გამოსახულებით აქცენტირებულია ძე, როგორც „პირმშოი ხატი მამისა“, „შობილი უწინარეს ყოველთა საუკუნეთა“ და „თანაარსი მამისა“ — „შენ რომელი მამისა მიერ უჟამოდ და დედისაგან გამოუთქმელად ჟამიერ ხარ“[4]; „რომელ იგი არს ხატი ღმრთისა უხილავისაჲ, პირმშოჲ ყოველთა დაბადებულთაჲ. რამეთუ მის მიერ დაებადა ყოველივე ცათა შინ და ქუეყანასა ზედა (კოლ.1,15-16). ჩნდება კითხვა: რა კონტექსტშია გამოსახული უბისის კამარაზე ძველი დღეთა? იმავ ხაზზე გამოსახულ ყოვლისამპყრობელისა და სული წმინდის გათვალისწინებით, აშკარაა, რომ ეს ხატება სამების მესამე ჰიპოსტასად — მამად მოიაზრება მაგრამ, საქმე ისაა, რომ მამის ხატს აქ ცალკე აღებული ძველი დღეთა კი არ ქმნის, არამედ ისა და მის ორსავ მხარეს არსებული ხარებისა და შობის გამოსახულებანი. ისევე როგორც განმზადებული საყდარი და ნათლისღება და ფერისცვალება მის ორსავ მხარეს ქმნიან სიმბოლურ ხატს სული წმინდისა. ამგვარი იკონოგრაფიით მეტყველი ეს სამი გამოსახულება კი, ერთიანობაში უბისის კამარის ქიმზე წმ. სამების ხატად იკითხება.

ახლა კვლავ პეტრე-პავლეს ეკლესიის კამარის გამოსახულებებზე გადავიდეთ. უპირველესად, კამარის დასავლეთ ნაწილზე გავამახვილებ ყურადღებას. უბისის მსგავსად, აქაც განმზადებული საყდარია გამოსახული, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მასზე შარავანდიანი მტრედი ზის. თუ უბისში, სული წმინდის ხატება ჰეტიმასიის, ნათლისღების და ფერიცვალების გამოსახულებათა ერთიანობით იქმნება, აქ სამების მესამე ჰიპოსტასს შარავანდიანი მტრედი განასახიერებს. რამდენად გამართლებულია სული წმინდის ასე ცალკე გამოსახვა? სული წმინდა თავისი არსებით ღმერთია, ღმერთი კი, არავის არასოდეს უხილავს. სულიწმიდა ნათლისღების დროს გამოჩნდა მტრედის სახით, ისევე როგორც ფერიცვალებაში ღრუბლის, სულთმოფენობაში ცეცხლის სახით. ამიტომაც სრულიად მართებულია, მაგ., ნათლისღებაში მისი მტრედად გამოსახვა, მაგრამ ცალკე, სხვა დროს ეს ისევე საორჭოფო საკითხია, როგორც მამა ღმერთის დახატვა მოხუცის სახით.

ამგვარად, პეტრე-პავლეს კამარაზე უბისის კამარის მოხატულობას მინაბაძი სამებაა. თუმცა არის ის ღვთისმეტყველებითად თუ მხატვრულად გამართული? აქ ხომ დღესასწაულები ისტორიული თანამიმდევრობით, წრიულადაა განლაგებული კამარებზე, ამიტომ, ძირითადი გამოსახულებების ორსავ მხარეს ესა თუ ის სცენა შემთხვევით ექცევა და აშკარა ხდება, რომ სპეციალურ შერჩევას კამარის მთავარ გამოსახულებებთან მიმართებით ადგილი არ ჰქონია. ამიტომ, სადაო ხდება წმ. სამების იკონოგრაფიაც, რომელშიც ზემო მსჯელობიდან გამომდინარე სამების იმ საკამათო გამოსახულებებს ემსგავსება როგორიცაა მაგ., „Отечество“. ამდენად, თითქოს უბისის მიხედვით გამეორებული ეს კომპოზიცია სრულიად სხვაგვარი იერისა და შინაარსის მატარებელი ხდება.

როგორც ზემოთ აღინიშნა კამარასა და მის მომდევნო რეგისტრში ისტორიული თანმიმდევრობით მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების ამსახველი სცენებია განლაგებული, საკურთხევლის კონქში ღმრთისმშობლის დიდება, მის ქვემოთ, აფსიდის ცენტრში წმ. პეტრე და პავლე — თავნი მოციქულთა და კერძოდ ამ ეკლესიის პატრონნი, იმავე რეგისტრში დანარჩენი მოციქულები, სატრიუმფო თაღში კი, პირი ღმრთისა ანუ ყველა ის გამოსახულება, რომლითაც აქცენტირებულია უფლის განკაცება, მისი ამქვეყნიური ცხოვრება, ეკლესიის დაფუძნება. აშკარაა, რომ ჩვენს მიერ

[3] იხ. Л. Успенский, *Богословие иконы, Большой Московский Собор и образ Бога Отца*, гл.XV http://nesusvet.narod.ru

[4] *უძველესი იადგარი,* თბ., გვ 264.

განხილულ ეკლესიაში, ერთი მხრივ, განკაცებული ღმერთის მიერ დაფუძნებული სამოციქულო ეკლესია, მეორე მხრივ კი, მეორედ მოსვლის ჟამია (დასავლეთი კედლის მოხატულობა) ხაზგასმული. თუმცა, მოხატულობის პროგრამის მთავარ კვანძად კამარის რეგისტრში, ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლში ჩართული „ლაზარეს აღდგინების“ ცოტა არ იყოს უცნაური გამოსახულება გვევლინება (სურ. 4).

სტანდარტული იკონოგრაფიული სქემების მსგავსად, აქაც გუმბათიანი ნაგებობიდან გამომავალ, არმენაკში შეგრაგნილ ლაზარეს მის საპირისპიროდ მდგომი მაცხოვარი აკურთხებს, ქრისტეს უკან სამი მოციქული დგას, ლაზარეს გვერდით კი მსახურს ვხედავთ. იესოს წინაშე მართასა და მარიამს მოუყრიათ მუხლი, მათ გვერდით კი მესამე დედა დგას და სწორედ მისი არსებობა იქცევს ამ სცენაში განსაკუთრებულ ყურადღებას. სამი ვარსკვლავი ადვილად მიგახვედრებთ, რომ ეს ყოვლადწმინდა ღმრთისმშობელია (არადა, მას არ გამოსახავენ ლაზარეს აღდგინების სცენებში). კიდევ უფრო გაგაოცებთ ცაში საყვირიანი ანგელოზის დანახვა. მაგრამ ოდნავ შორს მდგომი გუმბათიანი ეკლესია ნათელს ჰფენს მთელი ამ კომპოზიციის ჩანაფიქრს, დედა ღმრთისას, საყვირიანი ანგელოზის და ეკლესიის ერთობა მეორედ მოსვლის ჟამს ღმრთისმშობლის წილხვედრ საქართველოს გაბრწყინებაზე მიგვანიშნებს. ეს იდეა კი, პირველ ყოვლისა იოანე ზოსიმეს ნაწარმოებითაა შთაგონებული: „დამარხულ არს ენაჲ ქართული დღემდე მეორედ მოსვლისა... და სახარებასა შინა ამას ენასა ლაზარე ჰქვიან. და ახალმან ნინო მოაქცია და ჰელენე დედოფალმან, ესე არიან ორნი დანი ვითარცა მარიამ და მართაჲ...“[5] საგულისხმოა, რომ ლაზარეს აღდგინების სასწაული კანკელზეცაა გამეორებული, ახლა უკვე ჩვეული იკონოგრაფიით, მის მოპირდაპირედ კი, ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის ათონის მთაზე გადაბრძანების სცენაა — ისევ მეორედ მოსვლის ჟამს საქართველოს მნიშვნელობაზე აქცენტი! მოხატულობის ამ ეროვნულ ხასიათს კი, პეტრე-პავლეს ეკლესიის კედლებზე გამოსახულ ქართველ თუ საქართველოს მფარველ წმინდანთა ხატებები აძლიერებს, ისინი ვედრებად დგანან კონქში გამოსახული ჩვილედი ღმრთისმშობლის წინაშე და მეოხებას სთხოვენ მისი წილხვედრი საქართველოსთვის. 1990-96 წლებში შესრულებული ეს მოხატულობა იმ პერიოდში საქართველოში არსებულ რთულ მდგომარეობაზე ბუნებრივ რეაქციად იკითხება და სიტყვიერად ასე გამოითქმის „...ესე ენაი, შემკული და კურთხეული სახელითა უფლისაითა, მდაბალი და დაწუნებული — მოელის დღესა მას მეორედ მოსლვისა უფლისასა“[6]. ეს განწყობილება მისდევს იმ თითოეულ თანამედროვე ქართულ საეკლესიო მოხატულობას იმ დროიდან მოყოლებული ვიდრე დღევანდელ დღემდე, ნაციონალური თემატიკა თითოეულში განსაკუთრებულადაა აქცენტირებული. ეს შემდგომი ორი მოხატულობის მაგალითზეც კარგად გამოჩნდება.

წმიდა პეტრესა და პავლეს ეკლესიის მხატვრობა ეკლექტურია ფორმის მხრივ და ფერადოვნადაც ძალზე არაერთგვაროვანია. ამა თუ იმ სცენათა სტილი არაბუნებრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან. ეს კი ფუნდამენტურად განსხვავდება „შემოქმედებითად“ წოდებული ძიებისგან და ამიტომ შედეგსაც სრულიად სხვაგვარს ბადებს. თუმცა, პეტრე-პავლეს ამ ადრინდელ მოხატულობაში შემოქმედებითი ძიებების კვალიც აშკარაა, რაც ვფიქრობ, მოხატულობის უცნაურად გადაწყვეტილ პროგრამაშიც გამოჩნდა. სტილისტურად კი, ამ მხრივ, კონქის ღმრისმშობლის გამოსახულება მინდა მოვიხმო მაგალითად (სურ.1).

აქ გამოსახული ღმრთისმშობელი ცოტა სხვანაირია — „არასტანდარტული“! ეს თითქოსდა „მოუხეშავი“ ხატება ყველაზე მეტად იზიდავს თვალს. ოდნავ მიამიტი, უშუალო, კეთილი გამომეტყველება ყრმისა და დედისა (სახე ჩვეულებრივი ქალისას უფრო მიუგავს) სითბოს აღძრავს მნახველში. ღმრთისმშობელი მუქ ცისფერ ფონზეა გამოსახული. იგი ძვირფასი ქვებით მოოჭვილ, მუთაქიან საყდარზეა დაბრძანებული. მარცხენა ხელზე ყრმა ჰყავს დაბრძანებული, მეორე ხელი კი ვედრების ნიშნად მისკენ აქვს გაწვდილი. დედა ღმრთისას სამეფოდ შემოსილი ორი ანგელოსი განადიდებს. ფიგურები საკმაოდ არაპროპორციულია, განსაკუთრებით მთავარანგელოზებისა — მათ დიდი თავი, მაღალი ტანი და მოკლე ფეხები აქვთ. თუმცა ეს სპეციალურად მიზნად დასახული დისპროპორცია კი არ არის, არამედ კონქის სპეციფიკური ფორმიდან გამომდინარე, შემთხვევით გამოსული დეფორმაციაა. მჯდომარე ღმრთისმშობ-

[5] იოანე ზოსიმე, ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი, *ქართული მწერლობა, ტ. I*, თბ., 1987, გვ. 47.

[6] *იქვე*, გვ.47.

ლის ფიგურაც ოდნავ „დანგრეულია“. ამ ხარვეზს კიდევ უფრო გამოკვეთს მეწამული მაფორიუმის ტლანქი დრაპირება, რომელიც ერთმანეთის გადამკვეთ ხშირ, ცოტა გაფუყულ, ხისტ ხაზებად ეშვება წვივზე. თუმცა აქვე სრულიად განსხვავებულ დრაპირებასაც ვხედავთ: მარჯვენა მუხლთან, სადაც ქსოვილი ზემოთაა აზიდული ყოვლადწმიდა ქალწულს ლურჯი სტოლა მოუჩანს. სტოლას დრაპირება იმთავითვე იპყრობს ყურადღებას, რადგან სრულიად განსხვავდება ამ ტაძარში არსებული, სხვა ყველა დრაპირებისგან. კაბის ამ ნაწილზე ნაოჭები თეატრალურ ფარდაზე წარმოქმნილ ტალღოვან ნაოჭთა ასხმას ემსგავსება. ეს ოვალებად, განაპირა მხარეებში კი „გოფრესავით“ დაფენილი ოდნავ მანერული, თითქოს თეატრალური დრაპირება იერით უახლოესი წარსულის ნიმუშებს უფრო მოგაგონებთ, კერძოდ კ. იგნატოვისა[7] და ა. ბანძელაძის ხატებებს. ამ კუთხით ყველაზე მართებული, ალბათ, ალ. ბანძელაძის მიერ მოხატული დიდუბის ეკლესიის გახსენება იქნება[8].

იქნებ შემთხვევითი არ არის პეტრე-პავლეს კონქის გამოსახულებაში 80-იანი წლების ქართული მონუმენტური მხატვრობის უცნაურად, თუნდაც სუსტად წარმოჩენლი მახასიათებლები?

ეს ეკლესია რამდენიმე წლის მანძილზე იხატებოდა, შესაძლოა კონქის გამოსახულება ყველაზე ადრეც კია შესრულებული. ი. ცინცაძესთან პირადი საუბრისას ერთი რამ მენიშნა საგულისხმოდ: იგი გაოცებით იხსენებდა, რა თამამი ვიყავი მაშინ, გაბედულად შევუდექი ხატვას, კარგად არ მქონდა გაცნობიერებული რამხელა პასუხისმგებლობის წინაშე ვიდექიო. სწორედ ეს სითამამე, გაბედულება, მეჩვენება მიზეზად ღმრთისმშობლის ამგვარი, განსხვავებული იერისა. იერში, რომელიც თავად მეტყველებს იმაზე, რომ მასში ნაკლებია ძველი ნიმუშების კალკირება და მეტია შემოქმედებითობა. პეტრე-პავლეს მოხატულობაში გარკვეული სახის მაძიებლობა აშკარად შეინიშნება, თითქოს გზაჯვარედინზე მდგომი მხატვარი არჩევანის წინაშეა, რა გზას დაადგეს ამიერიდან — აკეთოს ე.წ. „თავისუფალი ასლები“ (ფორმისეულად ძველს მინაბაძი), თუ ის, რაც ბუნებრივად უფრო ახლოსაა მასთან.

პეტრე-პავლეს ეკლესიის მხატვრობის რაგვარობაზე საუბრისას, მისი შეფასებისას ძალზე მნიშვნელოვანია მოხატვის თარიღი — 1990-96 წლები გავიხსენოთ. საბჭოთა კავშირის სამოცდაათწლიანი ტყვეობიდან ახლად გათავისუფლებული საქართველოს „სუდარაგადაფარებული ეკლესია“ (ასე ახასიათებს ხოლმე საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქი საბჭოთა პერიოდში ეკლესიის მდგომარეობას) ნელ-ნელა იწყებს ხელახალ გამოღვიძებას. მაგრამ რა ჰქონდათ ხელთ მაშინდელ ახალბედა ხატმწერებს? აღარსად იყვნენ ძველი ოსტატები, რომლებსაც დაემოწაფებოდი, ერთადერთი რაც, საბედნიეროდ, გვქონდა და გვაქვს, წინაპართა დანატოვარია. რა გასაკვირია, ახალბედებმა სწორედ ამ ნიმუშებისკენ თუ მიმართეს მზერა, სწორედ მათ თუ დაემოწაფნენ.

ირაკლი ცინცაძე იხსენებს, რომ მაშინ საჭირო პიგმენტებიც კი ვერსად იშოვეს და მოხატულობა სხვადასხვა ადამიანის მიერ შემოწირული საღებავებით შესრულდა. ეს „უქონლობა“, ცოდნის ნაკლებობა, დაბნეულობა ნამდვილად იგრძნობა ამ ფრესკებში, თუმცა ამ ხარვეზებში თითქოს უფრო კარგად მოჩანს ის გულწრფელი დამოკიდებულება, რაც ახლად წამოწყებული საეკლესიო საქმით ანთებულ ადამიანთა გულებში სუფევდა. მოჩანს ჯერ ჩანასახში არსებული გზაჯვარედინიც, მხატვრის არჩევანი, თუ რა გზას მისდიოს — გაიმეოროს უკვე არსებული ფორმები თუ შექმნას ახალი?

ალბათ პირველმა იმძლავრა, რაც ძალზე კარგად გამოჩნდა ათი წლის შემდგომ მოხატულ ვაკის ყოვლადწმინდა სამების სახელობის ეკლესიაში.

ვაკეში მდებარე ყოვლადწმიდა სამების სახელობის ჯვარგუმბათოვანი ეკლესია 1999-2002 წლებში აშენდა, 2004-2008 წლებში კი, მოიხატა. ინტერიერი მთლიანად ფრესკული მხატვრობითაა დაფარული. შეხედვისთანავე თვალშისაცემია გამოსახულებათა სიმრავლე. აქ ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლთან ერთად სხვა ცალკეული კომპოზიციებიც მრავლადაა ჩართული. მათგან ზოგიერთის მდებარეობა, ურთიერთმიმართება, იკონოგრაფია შესაძლოა უჩვეულოდ მოგეჩვენოთ, განსაკუთრებით კი, საკურთხევლის კონქისა — არადა მასში თითქოსდა სავსებით ტრადიციული ვედრებაა წარმოდგენილი (სურ. 6). ამ სცენაში ყურადღებას იპყრობს საკურთხე-

[7] ქ. კინწურაშვილი, *კოკა იგნატოვი,* მოსკოვი, 2007.

[8] მისი მოხატვა 1978 წელს დაიწყო, 1988-ში კი, დასრულდა. იხ. თ.ინწკირველი, *საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობა კომუნისტური ეპოქის საქართველოში,* სამაგისტრო ნაშრომი, თბ., 2007.

ველსა და ბემას შორის, შეღრმავებული კამარის ცენტრალურ ნაწილში წრეში ჩაწერილი ძველი დღეთა, რომლის თავზეც მტრედი ეშვება. კონქში გამოსახული ვედრების ამ თითქოსდა ერთი შეხედვით ტრადიციულ იკონოგრაფიას მტრედი და ძველი დღეთა სრულიად სხვაგვარ ელფერს სძენს და ყოვლადწმიდა სამებაზე მიგვანიშნებს. ეს კომპოზიცია დოდორქის ეკლესიის კონქის გამოსახულებას მოგვაგონებს, სადაც, ვფიქრობ, რომ სწორედ წმ. სამების ხატად იკითხება ძე ღმრთისა, მტრედის და მაკურთხეველი მარჯვენას ერთობა. მაგრამ გასათვალისწინებელი ისაა, რომ დოდრქის გამოსახულება ნათლისღების გარდასახული იკონოგრაფიითაა წარმოდგენილი. უძველესი გამოსახულება თეოლოგიურ ჭრილში სავსებით ლოგიკურად იკითხება. ვაკის სამების ეს კომპოზიცია კი, ძალზე ჰგავს პეტრე-პავლეს ეკლესიის კამარაზე გამოსახულ სამების საკამათო ხატებას, ამიტომ ისეთივე კითხვებს ბადებს, რაც ზემოთ უკვე პეტრე-პავლეს კამარის მოხატულობასთან მიმართებით გაჩნდა.

ძველი დღეთას ორსავ მხარეს, თაღის ჩამოყოლებაზე სამ-სამი წინასწარმეტყველი დგას გაშლილი გრაგნილებითა და სახარებით ხელში. გრაგნილებზე წარმოდგენილი, მათივე წინასწარმეტყველებებიდან ამონარიდი ტექსტები შინაარსობრივად საკურთხევლის გამოსახულებას ესდაგება. აფსიდში მოციქულთა ზიარებაა, ქვედა, მესამე რეგისტრში კი წმ. მამათა რიგი დგას. სატრიუმფო თაღზე წარწერაა: „აღმოსავალითგან მზისაჲთ ვიდრე დასავალადმდე კურთხეულ არს სახელი უფლისა.“

გუმბათის კამარაში ვარსკვლავიანი ცის ფონზე, ოთხი ანგელოზის მიერ ამაღლებული ოქროს გამშვენებული ჯვარია გამოსახული. მასვე განადიდებს ექვს სარკმელს შორის მდგომი ექვსი მთავარანგელოზი, რომელთა ქვემოთ თაყვანსაცემად თავმოდრეკილი ანგელოზები ამავე რიგში გამოსახული განმზადებული საყდრისკენ მიბრუნებულან. აფრებში მედალიონებში ჩაწერილი მახარებლების ნახევარფიგურებია. დასავლეთი მკლავის დასავლეთი კედელი საშინელ სამსჯავროს ეთმობა, ამავე მკლავის კამარა — კი, მთლიანად ამაღლებას. გვერდით მკლავებში მოხატულობა ოთხ რეგისტრადაა გაშლილი. საუფლო დღესასწაულთა ციკლი ჩრდილოეთი მკლავის ზედა არეში იწყება და თითქოს ისტორიულ თხრობას მისდევს. თუმცა ზოგან ეს რიგი დარღვეულია (სურ. 7, 8) — მაგ., ნათლისღებას რატომღაც სულთმოფენობა მოსდევს, ღმრთისმშობლის შობასა და ტაძრად მიყვანებას რატომღაც ჯვართამაღლება. სცენების განაწილება ზოგადადაც რამდენადმე შემთხვევითია — მიძინების ორსავ მხარეს სვეტიცხოვლის ამაღლება და ათონის მთაზე ივერიის ღვთისმშობლის ხატის ზღვიდან ამობრძანებაა მოთავსებული; ლასია ქალაქის სასწაულის გვერდიგვერდ კი ღმრთისმშობლის მიერ წმ. ანდრიასთვის და წმ. ნინოსთვის ჯვრისა და ხატის გადაცემა და წინასწარმეტყველ ელიას ამაღლება.

მკლავთაშორისებიც უხვადაა დატვირთული გამოსახულებებით. აქ ქართველ წმინდანთა, დედათა და მამათა ცალკეული ფიგურები (წმმ. იოანე ზედაზნელი, გრიგოლ ხანძთელი, ექვთიმე, ილარიონი, შუშანიკი, სიდონია, ნინო, ქეთევანი), ბიბლიური სცენები (სამი ყრმა სახმილსა შინა, იონას სასწაული, წინასწარმეტყველი მოსე შეუწველი მაყვლის წინაშე და იაკობის სიზმარი), „ქებაჲ და ქება ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლისაჲ“ და „ნიკეის საკლესიო კრებაა“ გამოსახული.

ეს თემატურად მრავალფერი მოხატულობა, მრავალ კითხვას ბადებს. პირველ რიგში, რა პრინციპით ლაგდება ვაკის სამების მოხატულობაში ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი? თუ ჩრდილოეთი მკლავის კამარაში ხარება, შობა და მირქმა ერთმანეთს მიყოლებითაა, რატომაა სამხრეთ მკლავში ნათლისღების შემდგომ სულთმოფენობა? რატომ თავსდება ხარების, შობის და მირქმის ქვემოთ ისტორიულად გაცილებით ადრე მომხდარი ამბები — ღვთისმშობლის შობა და ტაძრად მიყვანება და რატომ ხატავს ამ ორის გვერდით მხატვარი ჯვართამაღლებას? იქნებ, აქ სცენები ლიტურგიულ ციკლს მისდევს? აშკარაა, რომ არა, რადგან მაშინ თხრობა ხარებით, შობით და მირქმით არ დაიწყებოდა. უცნაურია ცალკეულ სცენათა და წმინიდანთა გამოსახულებების განლაგება და ურთიერთმიმართებაც. მართალია, აქ გარკვეული სცენები გარკვეული იდეის შემცველია, მაგრამ ისინი ერთმანეთთან არ იმყოფება მჭიდრო კავშირში და ამიტომ მთლიანობაც ირღვევა. შეხედვისთანავე გაჩნდა შთაბეჭდილება, რომ ვაკის სამების მოხატულობას არ ჰქონია წინასწარ შემუშავებული პროგრამა და ამა თუ იმ სცენათა შერჩევა ეტაპობრივად ხდებოდა. ამ ყოველივემ ბუნებრივია მოხატულობის იერზეც

მოახდინა გავლენა. მხატვრობა ერთიანობაში არაერთგვაროვანია, დამაბნევლად ჭრელი. თუმცა იგივე არაერთგვაროვნება ცალკე, თითეულ სცენაშიც ძალზე აშკარაა. ვაკის სამების მოხატულობის სტილის თავისებურებებზე სამჯელოდ სამხრეთ მკლავთაშორისში გამოსახული ნიკეის I საეკლესიო კრების ამსახველი ფრესკა შევარჩიე (სურ. 9). ეს გამოსახულება დღევანდელ საეკლესიო ხელოვნებაში მიმდინარე ტენდენციების გამოვლენის თვალსაზრისით ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშად მიმაჩნია.

ვაკის სამებაში რომ ნიკეის კრება გელათის ნართექსში გამოსახული საეკლესიო კრებების მიხედვითაა შესრულებული, ამას ერთი თვალის შევლებითაც მიხვდებით (სურ.10). გელათში არსებული შვიდივე კრება დაახლოებით ერთ სქემას იმეორებს — კომპოზიცია ორნაწილიანია, ზედა არეში მეფე და მღვდელმთავრები სხედან, ქვემოთ კი მართალ და მწვალებელ მამათა ჯგუფებია განთავსებული.

სამების მომხატველმა თითქმის „სიტყვა-სიტყვით“ გაიმეორა მისაბაძი ნიმუშის სქემა, თუმცა მხოლოდ მისი ზედა რეგისტრი გადმოიტანა კედელზე — ცენტრში მჯდომი მეფე და მის ორსავ მხარეს შეჯგუფებულ წმ. მამათა გუნდები — მეორე რეგისტრი კი, რომელშიც მართალი და მწვალებელი მამებია გამოსახული საერთოდ ამოიღო სცენიდან. აღსანიშნავია რომ ვაკის სამების ფრესკა მხოლოდ კომპოზიციურად მიუყვება გელათის მოხატულობას, სტილისტურად კი განსხვავებული ნიმუშების გავლენას განიცდის. მეფისა და დანარჩენი ფიგურების სხეულისა და სამოსის მოდელირება ძირითად ტონზე იმავე ფერის თეთრანარევი საღებავის დადებით ხორცილედება. სახის დამუშავების ასეთი მხატვრული ხერხები მაშინვე კომნენოსთა პერიოდის ბიზანტიური საეკლესიო მხატვრობის მოგვიანო ნიმუშებს მოაგონებთ[9]. ამ პერიოდის გვიანი გამოსახულებების „სახეთა დამუშავებაში... ფართო ხაზები გამოიყენება, რომლებიც იმდენადაა სტილიზებული რომ დამოუკიდებელ ორნამენტად აღიქმება“.[10].

წმ. მამათა თავები, შესაბამისად კი მათი შარავანდებიც ერთ სწორ ხაზზეა განლაგებული. წმ. მამები იმდენად ახლო-ახლოს სხედან ერთმანეთის გვერდიგვერდ, რომ მათი შარავანდები ურთიერთს კვეთს. ნიმბებზე ფურცლოვანი ოქროა დადებული, რომლის ისედაც თვალშისაცემი ფერი და ფაქტურა ლურჯ, გაუმჭვირვალ ფონზე კიდევ უფრო იკვეთება. თითოეულ ამ ოქროს წრეს შემოვლებული ჯერ ყავისფერი, ზემოდან კი თეთრი კონტური საერთოდაც „გამოჭრილის“ იერს სძენს ამ გამოსახულებებს. ამიტომ, ეს ურთიერთგადამკვეთი შარავანდები მღვდელმთავრების თავებს უკან მიხატულ, მათ დამოუკიდებლად არსებულ ოქროს დისკოებად უფრო იკითხება, რომელთა გადასანაწილებლად თითქოსდა საკმარისი ადგილი არ აღმოჩნდა სიბრტყეზე. ერთი შეხედვით, თითქოს გელათის მოხატულობაშიც მსგავსი სურათია. იქაც წმ. მამათა თავები თითქმის ერთმანეთს ეხება. მაგრამ რიგი ნიუანსებისა, ყოველივეს სხვაგვარად წარმოგვიჩენს. გელათში თითოეული ჯგუფის შემადგენლობაში ოთხ-ოთხი მღვდელმთავარია, სამებაში კი ხუთი (საკამათო არაა, რომ რაოდენობაც გარკვეულ როლს ასრულებს). წმ. მამათა შარავანდები თანამედროვე გამოსახულებისგან განსხვავებით ოქროთი კი არა, ღია ოქრით არის დაფერილი. ეს ფერი ფონის თეთრ ფერთანაც არ იმყოფება კონტრასტში, სახეებს კი, მათზე გამოყენებული მსგავსი ტონების გამო თითქმის ორგანულად ერწყმის. და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი — თუ ვაკის სამებაში წმ. მამანი ერთ მკაცრად სწორ ხაზზე არიან განაწილებულნი, გელათში ორი შუა ოდნავ მაღლაა. ამგვარად განლაგებული ეს ოთხი ნიმბი კი ერთ წრიულ რკალად ლაგდება თავებს ზემოთ და განუყოფელს ხდის ამ განსხვავებულ ადამიანთა ერთი მრწამსით შეკავშირებულ ჯგუფს. გელათის ნართექსის მოხატულობაში ხომ, სწორედ ამ სხვადასხვა პიროვნებათა სარწმუნოებრივი ერთობაა ნაჩვენები.

ერთი მხრივ, რა დასაძრახია მომხატველს კლასიკური ნიმუშებით ესარგებლა? ადგილობრივი თუ ზოგადად სამართლმადიდებლოში არსებული ნიმუშებით ხელმძღვანელობა არც ძველად იყო უცხო. თ. ვირსალაძის კვლევამ ისიც აჩვენა, რომ გელათის ნართექსის მომხატველი უკვე შე-

[9] იხ. В. Н Лазарев, *История византийской живописи*, М., 1986.

[10] В. Н Лазарев, Приемы линейной стилизации в византийской живописи X-XII веков и их истоки, сб. *Византийская живопись*, М., 1971, გვ.157.

მუშავებული სქემით ხელმძღვანელობს, თუმცა იმასაც დასძენს, რომ იგი მისაბაძ ნიმუშს ინტერპრეტირებას უკეთებს და ქართული მონუმენტური მხატვრობის დარად გადაამუშავებს[11]. ეს რომ მართლაც ასეა, სხვა ქვეყნების „საეკლესიო კრებებისთვის“ თვალის გადავლებაც დაგარწმუნებთ. ახლა გავაანალიზოთ, რას აკეთებს იგივე სიუჟეტის შექმნისას თანამედროვე მომხატველი? არის მის ფრესკაში ძველი სქემა ახლებურად „გადახარშული“ და თანამედროვეობის დარად გადმოღვრილი კედელზე? პასუხს კვლავ ერთი კონკრეტული დაკვირვება გაგვცემს.

როგორც აღვნიშნეთ, ვაკის სამების ჩვენს მიერ განხილულ ფრესკაზე მეფეცა და წმ. მამებიც კომპოზიციურად ისე არიან განაწილებულნი, როგორც გელათის ნართექსის ფრესკებში, ამიტომ, სჯობს ჯერ მისაბაძი ნიმუში გავიხსენოთ სურ.10). გელათში, თითოეული საეკლესიო კრების ამსახველ სცენაში წმ. მამანი მეფის ორსავ მხარეს, მოგრძო ტახტებზე განაწილებულან: თითოეულ სკამზე „ორ-ორი წმინდა მამა ზის; ტახტებს უკან ასევე ორ-ორი წმინდა მამა დგას, რომელთა თავებიც მსხდომარეთა თავებს შორის მოჩანს და ამგვარად ისინი ერთ რიგს ქმნიან“[12]. ჩვენს თანამედროვე ფრესკაზეც, ერთი შეხედვით, იგივე სურათს ვხედავთ, აქაც მამათა თავები ერთ სიმაღლეზეა, თითქოს მხოლოდ რაოდენობრივი განსხვავებაა თვალშისაცემი — ოთხის ნაცლად ხუთი, თუმცა დაკვირვების შემდგომ ერთი უცნაურობა ვლინდება: გელათის მოხატულობისგან განსხვავებით, აქ ხუთივე მამა ტახტზე მჯდომად მოიაზრება, სხეული კი მხოლოდ სამია, დანარჩენი ორის სხეული მხრებამდე მოჩანს, არადა ისინიც რომ ტახტზე მსხდომებად იგულისხმებიან სკამის საზურგე მიგვახვედრებს, რომლის აქეთაცაა დახატული ამ ორი ფიგურის ტანი და არა მის მიღმა.

ხშირად, ასე მექანიკურად გადმოხატულ გამოსახულებებში შესაძლოა მრავალი სხვა შეუსაბამობაც შენიშნოთ, როგორც გარეგნული, ისე შინაარსობრივი. მაგ., ჩვენში ახლა სიბრტყოვან-ხაზოვანი გამოსახულებები მიიჩნევა კანონიკურად. პარადოქსი კი ისაა რომ ფორმალურად, მექანიკურად დახატული ხაზი თუ სიბრტყე შესაძლოა საპირისპირო შედეგად იქცეს. ვაკის სამების გამოსახულებათა მხატვრულ-სტილისტურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ასეთი მიდგომით დახატულ თითქოსდა სიბრტყოვან-ხაზოვან გამოსახულებაში ხშირად მხატვრისდა უნებურად შესაძლოა მოცულობა და სივრცე გაჩნდეს, სწორედ ის, რასაც ასე უფრთხის დღევანდელ საეკლესიო მომხატველთა უმეტესობა.

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილული ფრესკა კლასიკად ქცეული გელათის ნართექსის მოხატულობაში ორგანულად ურთიერთშემსჭვალული ელემენტების დაშლით და ზოგიერთი მათგანის გამოყენებით, შემდგომ კი უკვე სხვა ნიმუშებიდან აღებული დეტალების შეზავებით შეიქმნა. ამიტომ შესაძლებელია კია, ის ორიგინალურ, თვითმყოფად თანამედროვე ნაწარმოებად მოვიხსენოთ?

პეტრე-პავლესა და ვაკი სამების მოხატულობათა შედარებისას ჩნდება კითხვა: შეიცვალა კი რაიმე ამ წლების მანძილზე უკეთესობისკენ? ჩანს რამე წინსვლა? ეს უკანასკნელი, ბევრი რაიმეთი შესაძლოა უფრო „დახვეწილი“ მოგეჩვენოთ, თუნდაც ტექნიკური შესრულებით, პროპორციებით, ფერადოვნებით. პეტრე-პავლეში ფერები, თვით ფონის ცისფერი ფერიც კი სხვადასხვა ადგილას, სრულიად სხვადასხვა ტონისა და ფაქტურისაა. ერთმანეთისგან ძალზე სხვაობს რამდენიმეგზის გამოსახული ღმრთისმშობლის, მაცხოვრის ხატებებიც, დრაპირებები, ფონები და ა.შ. ფიგურებიც ზოგ მონაკვეთში „დანგრეულია“, არაპროპირციული. ვაკის სამებაში ასეთი „ხარვეზები“ თითქოს ნაკლებადაა, რადგან „შეცდომების“ თავიდან ასაცილებლად ყველგან კალკირებული ფორმები და კომპოზიციებია გამოყენებული. ალბათ ამ წლების მანძილზე საშემსრულებლო დონეც დაიხვეწა და გამოცდილებამაც იმატა. მაგრამ, ერთი და იგივე კია, გაწაფული ხელით ქმნა და შემოქმედება? შემსრულებელი ხომ უკვე არსებულ ფორმას იმეორებს, შემოქმედებაში კი ყოველთვის ახლის დაბადება იგულისხმება!

და სანამ მესამე, ხარების ეკლესიის მოხატულობაზე გადავინაცვლებთ, მინდა მოკლედ გავაანალიზოთ თუ რა მოხდა იმ 1990-იან წლებში? რამ განაპირობა დასაბამშივე ძველი ნიმუშების მიზანმიმრთული, ფორმისეული მიბაძვა? პასუხი 1990-იან წლებში უნდა ვეძიოთ და ცოტა ადრეც!

[11] Т. Вирсаладзе, *დასახ. ნაშრ,* გვ. 127.
[12] Т. Вирсаладзе, *დასახ. ნაშრ,* გვ.101.

ამასთან დაკავშირებით მოდით ყოვლადწმინდა სამების საკათედრო ტაძრის მშენებლობასთან დაკავშირებული რამდენიმე გარემოება გავიხსენოთ. როდესაც, 1989 წელს, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა ილია II-მ ყოვლადწმინდა სამების სახელობის საკათედრო ტაძრის აშენება განიზრახა, გამოცხადდა კონკურსი, რომლის დახმარებითაც უნდა შერჩეულიყო შესაბამისი პროექტი ეკლესიის ასაშენებლად. კონკურსზე წამოდგენილმა ნიმუშებმა ძალზე ცხადად გამოააშკარავა ის სავალალო, თითქმის რომ უიმედო მდგომარეობა, რაც ამ სამოცდაათწლიანი წყვეტის პერიოდში მოხდა და ამიტომ, საეკლესიო ხელოვნებაში შემოტანილი ყოველგვარი სიახლისადმი საკმაოდ სკეპტიკური დამოკიდებულება განამტკიცა. ეს განცდა ინერციით მოდის დღევანდლამდე და ხშირად ხელისშემშლელად აისახება ხოლმე თანამედროვე საეკლესიო ნამუშევრებზე. როგორც ჩანს საბჭოთა პერიოდში შესრულებულ ქაშვეთის, დიდუბისა და სიონის მოხატულობებში არსებული რიგი საკამათო საკითხებიც გახდა მიზეზი სიახლისადმი იჭვნეული დამოკიდებულებისა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით სიონის აბსტრაქტულ ხატებებს გამოვარჩევდი.

ახლა კი, მესამე, 2010 წელს მოხატულ ხარების ეკლესიაზე გადავინაცვლოთ. ეს პატარა გუმბათიანი ეკლესია, ოთხაფსიდიანია — ტეტრაკონქის ტიპისა, რომელიც ერთი შეხედვით X საუკუნის კვეტერას ტაძრის ასლად აღიქმება, რასაც მსგავს არქიტექტურასთან ერთად, ცისფერი ფერის გადახურვაც განაპირობებს. ვინაიდან ეკლესია მცირე ზომისაა, შესაბამისად ლაკონიური პროგრამით გამოირჩევა და მცირერიცხოვანი სცენებითაა შემკული. საკურთხევლის კონქში აღსაყდრებული ღვთისმშობელია წარმოდგენილი ორი მთავარანგელოზის თანხლებით (სურ.11). მის ქვემოთ მოციქულთა ზიარებაა, ბოლო, მესამე რეგისტრში კი, — წმიდა მამანი. დანარჩენ სამ აფსიდში მოხატულობა ოთხ რეგისტრადაა. თითოეულის კონქი თითო საუფლო დღესასწაულს ეთმობა — ხარებას, შობას, და მიძინებას. ხარების ქვემოთ, აფსიდში წმ. იოაკიმესა და ანნას ხარება და მათი კარიბჭესთან შეხვედრაა გამოსახული. შობასთან — მართალი იოსებისადმი ანგელოზის მოვლინება და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა. მიძინებასთან კი, ღვთისმშობელთან დაკავშირებული ძველაღთქმისეული ორი ამბავი — ერთ მხარეს სინას მთაზე მოსეს მიერ ცეცხლწაკიდებული მაყვლოვანის ხილვა, იქვე მოსესთვის კანონის გადაცემის სცენაა გაერთიანებული, მის საპირისპიროდ კი იაკობის სიზმარი (სურ. 12, 13).

მესამე რეგისტრში ქართველ წმინდანთა წელსზეითი გამოსახულებებია. მათ შორისაა წმ. დემეტრე I-ის ფიგურაც, რომლის გაშლილ გრაგნილზეც, მის მიერ დაწერილი იამბიკოს — „შენ ხარ ვენახი“-ის ტექსტია დატანილი, მოხატულობის მეოთხე რეგისტრი ფერწერულ თაღნარს ეთმობა. ერთ-ერთ ასეთ თაღში სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში მუხლმოდრეკილი ქტიტორი — საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ილია მეორეა გამოსახული (სურ. 16). იგი საკურთხევლისკენ არის შებრუნებული, მზერაცა და მავედრებელი ხელის ჟესტიც აღმოსავლეთისკენ აქვს მიმართული, მარჯვენა ხელში კი გაშლილი გრაგნილი უჭირავს, რომელზეც მისივე ლოცვა წერია: „ყოვლადწმინდაო სამებაო, ერთარსებაო შემოქმედო და გამგებელო ორსავ სამყაროთაო დიდება შენდა“. იქვე, მის ზემოთ, წრეში ჩაწერილი წმ. სპიროდონ ტრიმიფუნტელია გამოსახული[13].

გუმბათში ჯვრის დიდება (სურ. 14). ოქროს გამშვენებული ჯვარი შრეებიან დიდებშია ჩაწერილი, რომელსაც სამი ანგელოზი აამაღლებს. გუმბათის ყელში, სარკმლებს შორის წმ. წინასწარმეტყველნი დგანან გაშლილი გრაგნილებით ხელში.

გუმბათში გამოსახული ჯვარი ესქატოლოგიური შინაარსის მატარებელია და უპირველესად, სწორედ მეორედ მოსვლას უკავშირდება[14]. თავად ამ იკონოგრაფიას ერთი მხრივ, კონსტანტინე დიდის ხილვასთან აკავშირებენ და შემდგომ უკვე იერუსალიმში ელეონის მთაზე ჯვრის გამო-

[13] ვინაიდან საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის აღსაყდრების დღე წმ. სპირიდონ ტრიმიფუნტელის ხსნების დღეს ემთხვევა (25 დეკემბერი ახალი სტილით), ვფიქრობ, სწორედ ამ გარემოებას უნდა უკავშირდებოდეს მისი გამოსახვა ამ სცენაში.

[14] ამის შესახებ იხილეთ: Т. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы зрелого средневековья, *Избранные труды*, Тб., 2007; Е.Л.Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980; თ.ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007; მ. დიდებულიძე, სადისერტაციო ნაშრომი: *ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე*, თბ., 2006.

ჩენასთან, საქართველოში კი, მის განსაკუთრებულ პოპულარობას, სულთმოფენობის დღესასწაულზე, მცხეთის თავზე ჯვრის გამოჩენასთან აიგივებენ. ვინაიდან, ქართულ ეკლესიებში, გუმბათში გამოსახული ჯვარი ჯერ კიდევ უადრესი დროიდან მოყოლებული გვხვდება, ამიტომ, მისი გამოჩენა თანამედროვე საეკლესიო მხატვრობაშიც სავსებით ლოგიკურია. თუმცა, თუ ხარების გუმბათის მოხატულობას დაუკვირდებით, ერთ უცნაურობას აღმოაჩენთ — წინასწარმეტყველთა გაშლილ გრაგნილებზე, ტრადიციული, ესქატოლოგიური შინაარსით განმსჭვალული ტექსტების ნაცვლად, ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი წინასწარმეტყველებებია დაწერილი, იქვეა დახატული ღმრთიმშობლის სიმბოლოებიც, მაგ., წმ. მოსეს გრაგნილზე შეუწველი მაყვალი, წმ. დანიელის გრაგნილზე — კლდე, წმ. იაკობის გრაგნილზე — კიბე, რაც სრულიად ცვლის გუმბათის მოხატულობის შინაარსს და ვფიქრობ, მეორე პლანზე სწევს ჯვრის დიდების უმთავრეს საზრისის. ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, იმისთვის რომ საეკლესიო მხატვრობაში მიმდინარე პროცესი სწორად წარიმართოს, სიახლეები დასაძრახი კი არა — აუცილებელიცაა. მაგრამ, სასურველია ესა თუ ის, ახლადშემუშავებული კონცეფცია თეოლოგიურად იყოს გამართული, მხატვრის მიერ კი სათანადოდ გააზრებული, რათა ეს განააზრი მან ახალ ფორმად დაბადოს თავის ხატებებში.

რაც შეეხება მოხატულობის იერს, ის თითქოს საგრძნობლად დაიხვეწა პეტრე-პავლესა და ვაკის სამებასთან შედარებით. მართლაც, ფიგურათა აგება, პროპორციები, სახეთა თუ სამოსის დამუშავება, ფერადოვნება ბევრად უფრო მაღალი ოსტატობით არის შესრულებული. მაგრამ, თუ დავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ტაძარის ქვედა რეგისტრში გამოსახულ წმინდანთ ისევ კომნენოსთაგან „ნასესხები“ მანერით აქვთ სახეები დამუშავებული (სურ. 22), უბრალოდ, ვაკის სამების მოხატულობისგან განსხვავებით, ეს სტილიზაცია უფრო „დახვეწილი“, „რაფინირებული“ გახდა, მაგრამ უფრო სქემატური, უფრო მშრალი ხასიათიც რომ შეიძინა? ახლა, ვაკის სამების გამოსახულებებში გაჩენილი სივრცე-მოცულობანიც გავიხსენოთ, იგივე მახასიათებლებს აღმოაჩენთ ხარების ეკლესიის მოხატულობის თითქოსდა მკაცრად სიბრტყოვან გამოსახულებებში. ეს მახასიათებლები ჩვენს მიერ განსახილველი ეკლესიის თითოეულ სცენაში იკვეთება, თუმცა განსაკუთრებით ჩრდილოეთი აფსიდის კონქში გამოსახულ ხარებას გამოვარჩევდი (სურ. 23). ამ გამოსახულებაში, იმთავითვე ატენის ხარების ანგელოზს ამოიცნობთ. მართალია, თანამედროვე ნიმუშში ანგელოზს ისე აღარ უფრიალებს კაბის ბოლო, როგორც ატენში (მრავალ მოხატულობაში ეს ნიუანსიც გამეორებულია ხოლმე), კვერთხიც ოდნავ სხვაგვარად უჭირავს, მაგრამ მისი წინ წადგმული ფეხი, ფრთების მიმართულება, სამოსის ფერადოვნებაც კი იმთავითვე იმ ძველ შედევრს გახსენებთ. თუმცა ახალ მოხატულობაში სიუჟეტი არქიტექტურის ფონზე იშლება — კონქის მთელს სიგანეზე მრავალთაღედიანი დაბალი გალავანია გადაჭიმული, რომელის ორსავ მხარეს, კონქის კიდეებში ორი ნაგებობაა ამოზრდილი. უპირველესად, ყურადღებას ხარების სცენაში არსებული უცნაური, გადამეტებული სიხალვათე იპყრობს. ანგელოზსა და დედა ღვთისას შორის თითქოს ზედმეტად დიდი დისტანციაა, კონქის განაპირა კიდეებზე გადატანილი ნაგებობები კი საერთოდაც, სიშორის გამო ამ სიუჟეტში ჩართულად ძლივს თუ იკითხება. ასეთ სიხალვათეს ვგონებ, სიტყვა „სიცარიელე“ უფრო მიესადაგება, რადგან ამ დაშორებებში, ისევე როგორც ვაკის სამების ფრესკებში სივრცეც შემოჭრილა — მიზნად დასახულმა ხაზობრიობამ თუ სიბრტყოვანებამ აქაც საპირისპირო შედეგი დაბადა, მაგრამ ამ უახლეს მოხატულობაში ეს სივრცე უფრო უსასრულოა და უკიდეგანო, გაცილებით თვალშისაცემიც. აქაც, ისევე როგორც სამებაში, სივრცის გაჩენის უმთავრეს მიზეზად მოცულობა შეიძლება დასახელდეს. თუ ხარების სცენაში მთელს სიგანეზე გადაჭიმულ, თაღედიან გალავანს დააკვირდებით, აღმოაჩენთ, რომ ის საკმაოდ ილუზორულად არის დახატული — ტონალური გრადაციით, რომელსაც ფორმა ზემოთ ამოჰყავს, მოცულობითია აქეთ-იქით მდგომი ორივე ნაგებობაც, თანაც ორივე რაკურსშია. სიცარიელის შეგრძნების კიდევ ერთ, უმთავრეს მიზეზად ფონის ღია ფერს დავასახელებ. ასეთი ღია ფერის ფონი სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგენს

რიგ ნიუანსებს და მოხატულობასაც მანამდელი ნიმუშებისგან მკვეთრად განსხვავებულ იერს ანიჭებს. უნდა აღინიშნოს, რომ თუ 1990-იანი წლებისა და მომდევნო მოხატულობებიც მუქი ტონალობებით გამოირჩევა უხლეს მოხატულობებს პირიქით, ღია ტონალობები გამოარჩევს. ვინაიდან ეს მუქი ფონები ძირითადად გაუმჭვირვალეა ხოლმე და „ყრუ“, ღია ფერის ფონებით მათი ჩანაცვლება ამ პრობლემასთან „შებრძოლების“ მცდელობა მგონია. თუმცა არის კი მუქი ტონის ღიათი შეცვლა გამოსავალი? მართლაც, ხარების ეკლესიის მოხატულობის მტრედისფერი ფონი ერთი შეხედვით საკმაოდ მომხიბლელია. ძალზე შვენის მას ალაგ-ალაგ აციმციმებული ოქროც — გუმბათში, შარავანდებზე, წმინდათა სამოსსა თუ მათ ატრიბუტებზე, რომლებიც, თავის მხრივ, კონქის ოქროთი დაფარულ ფონს ეხმიანება. თუმცა, ამ ფერმა „გაუმჭვირვალობის“ პრობლემა მაინც ვერ დაძლია, სხვა კი გააჩინა — შექმნა მეტი სიხალვათის შეგრძნება. რამაც ფიგურებს შორის არსებული დისტანციის და მოცულობითი ფორმების გაჩენის შედეგად ის ცარიელ, უსასრულო სივრცედ აქცია. და თუ ისეთ ადრეულ მოხატულობებს გავიხსენებთ, რომელშიც ასევე ღია ფერის ფონია გამოყენებული, მაგ., თუნდაც, ბერთუბანს, ატენის სიონის ხარების სცენას, აღმოაჩენთ, რომ ეს სითეთრე რადიკალურად განსხვავდება თანამედრო მოხატულობის ფერადოვნებისგან.

დასასრულ, თქვენი ყურადღება ხარების ეკლესიაში არსებულ კათოლიკოს-პატრიარქის, ილია II-ის გამოსახულებაზე მინდა შევაჩერო (სურ.20). ამ გამოსახულებას უცნაური ფონი გამოარჩევს, რომელიც სხვადასხვა ფერის საღებავებითა და ფუნჯის თამამი მონასმებითაა შესრულებული. ასეთი მონასმების ანალოგი მოდერნისტულ ნამუშევარს მოგაგონებთ, ტრადიციულ საეკლესიო მოხატულობაში კი ვერსად ნახავთ.

ვგონებ, ასეთი სტილისტური მახასიათებლების გამოჩენა ერთი მხრივ, შესაძლოა შედარებით თავისუფალ მიდგომას დავაბრალოთ, რაც ღმრთისა თუ წმინდანთა კი არა, ცოცხალი ადამიანის გამოსახვითაა განპირობებული. მაგრამ, დასაფიქრებელი ისაა, რატომ მოუნდა, თუნდაც „დაძაბულობისგან“ „გათავისუფლებულ“ მხატვარს მოდერნიზმთან ასე ახლოს მდგომი, საეკლესიო მოხატულობისგან კი რადიკალურად დაშორებული ხერხების გამოყენება? იქნებ, დღევანდელი საკლესიო მხატვრობა ამ მოვლენის გაგრძელება უფროა, ვიდრე ტრადიციული საეკლესიო ხელოვნებისა?

***

უახლესი ქართული საეკლესიო ხელოვნების შესახებ მრავალი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრი არსებობს. თუმცაღა, იმ იმედით რომ დრო ყველაფერს უკეთ გამოაჩენს, ზოგიერთი მკვლევარი დღეს შექმნილ ნამუშევართა შეფასებას ნაადრევად მიიჩნევს. არადა, თითოეული, თუნდაც ჩვეულებრივი საუბრისას გამოთქმული აზრი ამ ნამუშევართა მიმართ ხომ უკვე გარკვეულ შეფასებას გულისხმობს. მართალია, თითქმის ყველა ერთხმად აღიარებს, რომ თანამედროვე საეკლესიო ხელოვნებაში მრავალი საკმაოდ სერიოზული პრობლემა იკვეთება, თუმცა, რატომღაც, მათი გადაჭრაც ისევ მომავალს არის ხოლმე ხშირად მინდობილი, იმ იმედით, რომ დიდი ხნის წინ, არაბუნებრივად შეწყვეტილი პროცესი, რომელიც სულ რამდენიმე წლის წინ განახლდა, დროთა მანძილზე დაიხვეწება და ჩვეულ კალაპოტშიც ჩადგება. არადა, გასათვალისწინებელია, რომ ხშირად, სნეულება განკურნებადი მხოლოდ დასაწყისშია. მერე, შესაძლოა ყოველი ცდა დაგვიანებული და უნაყოფო აღმოჩნდეს!

დასასრულ, მინდა აღვნიშნო რომ ზემოთ განხილული საკითხები მხოლოდ ქართული მოვლენა არაა, მსგავსი პრობლემებია სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებშიც. ამიტომ, ერთხანს ისიც მეგონა, რომ ზოგადად, თანამედროვე ადამიანი იყო უძლური ქრისტიანულ ხელოვნებაში რაიმე ახალი შეექმნა. შემდეგ კი აღმოვაჩინე, რომ მრავალ „მექანიკურად“ ქმნილ ფორმას შორის „დაბადებული“ ფორმებიც არსებობს, მართალია, მცირერიცხოვანების გამო ეს ნამუშევრები მნიშვნელოვან გავლენას ვერ ახდენს დღევანდელ სიტუაციაზე, თუმცა იმედით კი გვავსებს, რომ „ჩიხიდან“ გამოსავალი არსებობს.

TAMAR KHOSROSHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian
Art History and Heritage Preservation

THE LATEST TRENDS IN GEORGIAN CONTEMPORARY ECCLESIASTICAL PAINTING

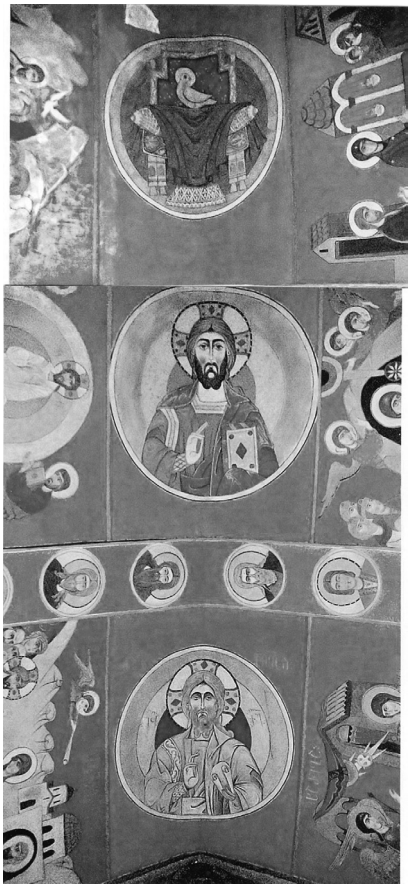
Summary

To discuss the issues of contemporary ecclesiastical art, three samples of church mural painting created by Irakli Tsintsadze have been selected. These three works were made in three different periods of the artist's creative activity – the initial, middle and (current) last stages. The first is the painting of Saint Peter and Paul Church performed in 1990-1996; at the same time this is the first work by the artist in this sphere. The second work was made in the Church of Holy Trinity (2004-2008) in Vake district; and the third – recently completed – the painting of the Church of the Annunciation of the Virgin Mary in the yard of the Patriarchate (2007-2010).

These three paintings created by Irakli Tsintsadze are stylistically analyzed. Simultaneously the evolution of the works of the artist over twenty years was also focused on.

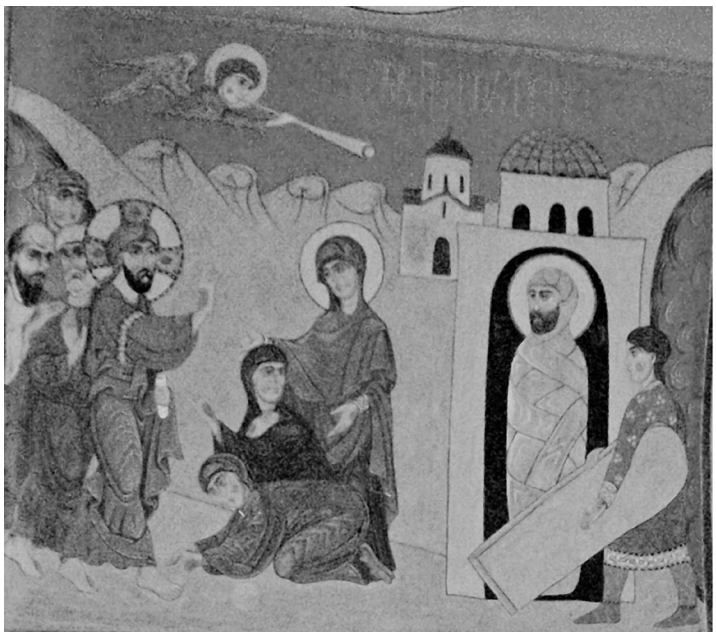
It is more than twenty years since Georgian Christian art initiated a "restoration" after seventy years of silence; the term "restoration" is conditional as nobody has defined the notion determining the event, that may be distinguished for its strange characteristic; guidance by its old samples has become the priority, which consequently gives the subject of discussion, criticism, censure and condemnation. The discussion process especially emphasizes the necessity of research in order to separate the nature of this event, even slightly, and to establish the criteria to assess them.

1. წმ. მოციქულთა პეტრესა და პავლეს სახელობის ეკლესია. საკურთხეველი
Church of Sts. Peter and Paul. Apse

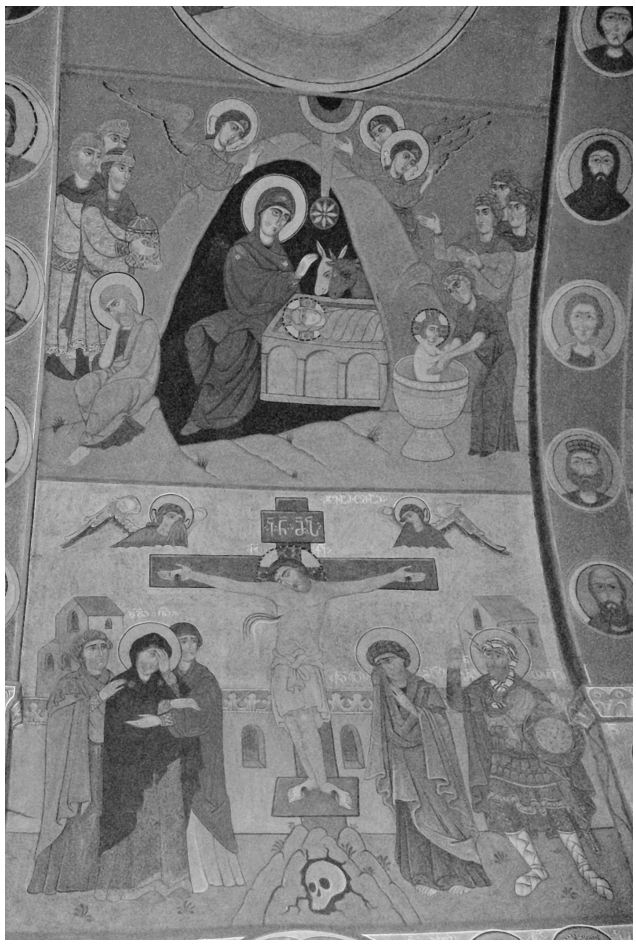


2. წმ. მოციქულთა პეტრესა და პავლეს სახელობის ეკლესია. კამარის მოხატულობა
Church of Sts. Peter and Paul. Murals on the Vault

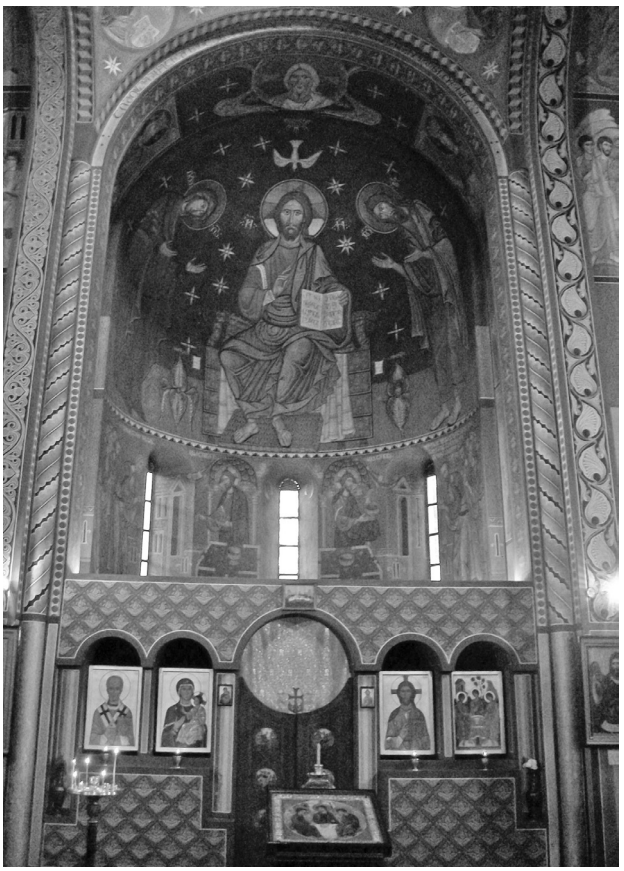
3. უბისი. კამარის მოხატულობა
Ubisi. Murals on the Vault



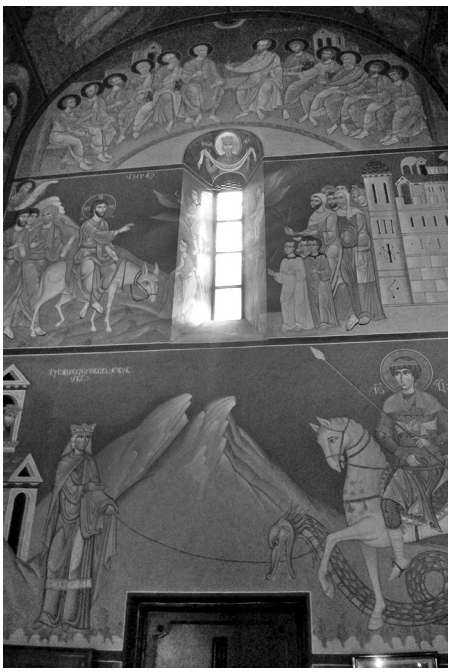
4. წმ. მოციქულთა პეტრესა და პავლეს სახელობის ეკლესია. ლაზარეს აღდგინება
Church of Sts. Peter and Paul. Raising of Lazarus



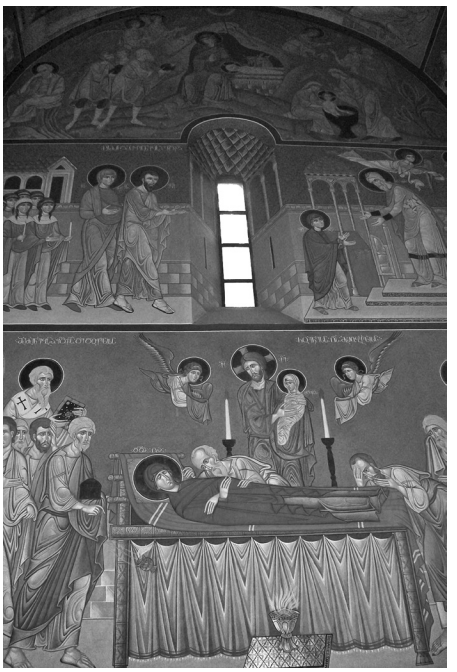
5. წმ. მოციქულთა პეტრესა და პავლეს სახელობის ეკლესია. სამხრეთი კედლის მოხატულობა
Church of Sts. Peter and Paul. Murals on the South Wall



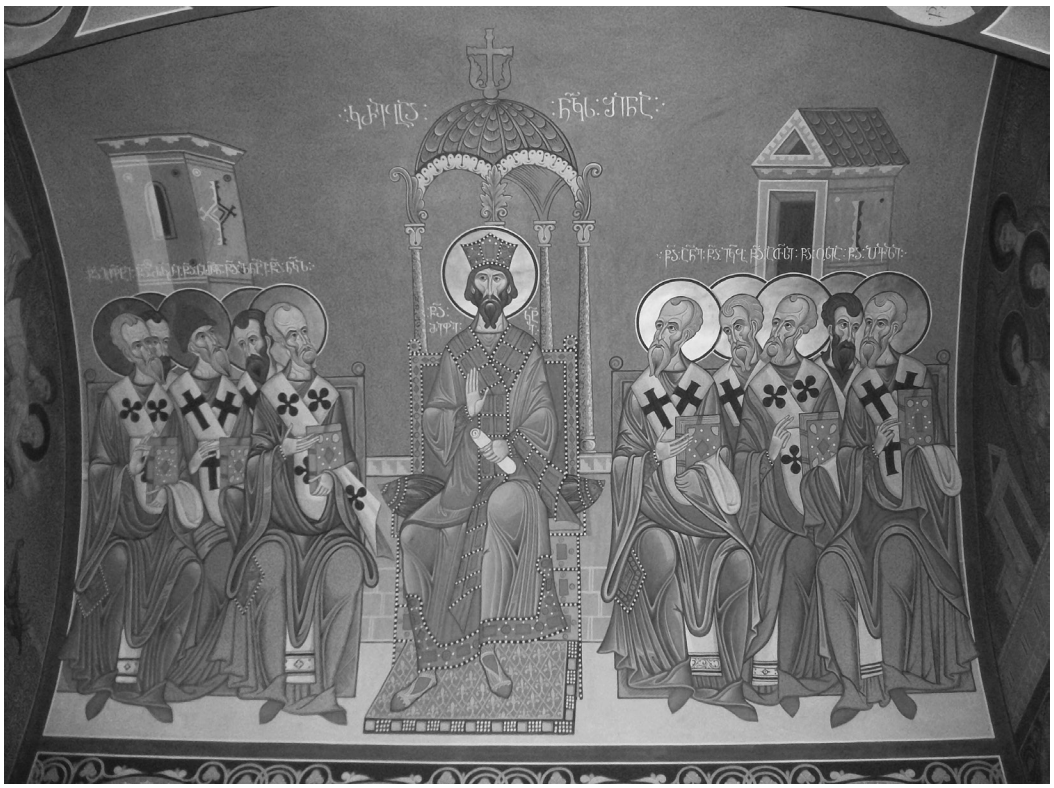
6. ვაკის ყოვლადწმიდა სამების სახელობის ეკლესია. საკურთხეველი
The church of Holly Trinity in Vake. Apse



7. ვაკის ყოვლადწმიდა სამების სახელობის ეკლესია. სამხრეთი მკლავის მოხატულობა
The Church of Holly Trinity in Vake. Murals in the South Cross-arm



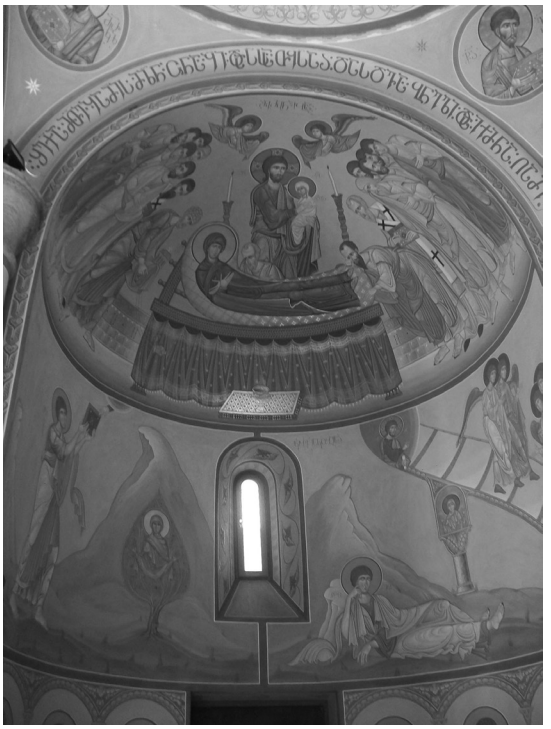
8. ვაკის ყოვლადწმიდა სამების სახელობის ეკლესია. ჩრდილოეთი მკლავის მოხატულობა
The Church of Holly Trinity in Vake. Murals in the North Cross-arm



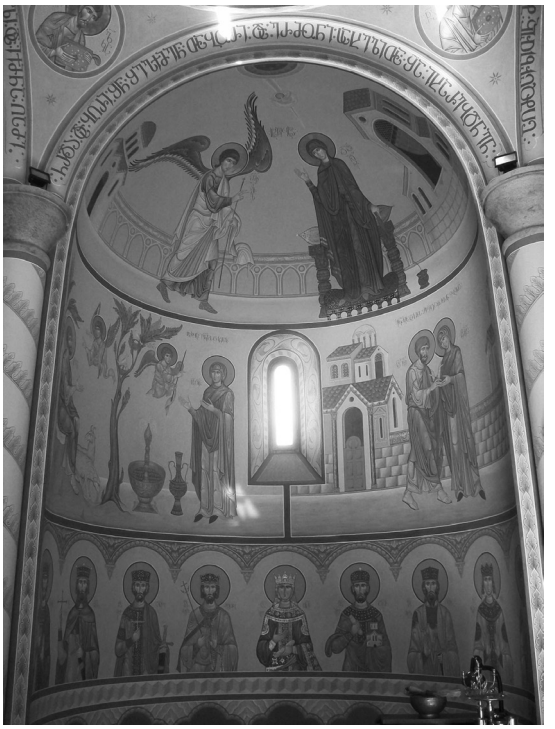
9. ვაკის ყოვლადწმიდა სამების სახელობის ეკლესია. ნიკეის I მსოფლიო საეკლესიო კრება
The Church of Holly Trinity in Vake. First Ecumenical Council in Nicaea

10. გელათის მონასასტრის მთავარი ტაძრის ნართექსი. ნიკეის I მსოფლიო საეკლესიო კრება
Narthex of the Gelati Katholikon. First Ecumenical Council in Nicaea

11. საპატრიარქოს ყოვლაწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესია. საკურთხეველი
Church of the Annunciation. Apse



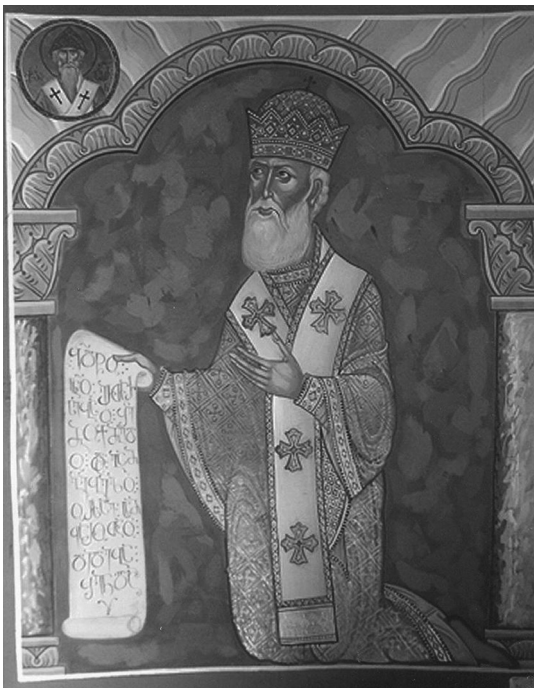
12. საპატრიარქოს ყოვლაწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესია. დასავლეთი აფსიდის მოხატულობა
Church of the Annunciation. Murals in the West Apse



13. საპატრიარქოს ყოვლაწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესია. ჩრდილოეთი აფსიდის მოხატულობა
Church of the Annunciation. Wall Painting of the North Apse

14. საპატრიარქოს ყოვლაწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესია. გუმბათი
Church of the Annunciation. Dome

15. საპატრიარქოს ყოვლაწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესია. წმ. მეფე დავით აღმაშენებელი (ფრაგმენტი)
Church of the Annunciation.
St. King David IV the Builder (fragment)



16. საპატრიარქოს ყოვლაწმინდა ღვთისმშობლის ხარების სახელობის ეკლესია. კათალიკოს-პატრიარქი ილია II
Church of the Annunciation.
Catholicos-Patriarch Ilia II

რატი ჩიბურდანიძე

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი

„სამოთხის“ ციკლი ესმა ონიანის მხატვრობაში

შესანიშნავი მხატვრის, პოეტის და ესეისტის ესმა ონიანის შემოქმედება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში. 1980–90-იანი წლები მისი შემოქმედების გვიან პერიოდს მოიცავს. ამ დროისათვის მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს საკუთარი მხატვრული მეთოდის დამკვიდრების, სამყაროსა და მისი სივრცულ-დროითი მახასიათებლების ავტორისეული გააზრების ინტენსიური პროცესი. სურათებში დომინირებს სამყაროს, როგორც ერთიანი მთელის ფერწერულ-პოეტური განცდა, მატულობს ფილოსოფიური განსჯის, მონუმენტურობის შეგრძნება.

იდეის ვიზუალურ-პლასტიკური ხორცშესხმის ჩინებულ ნიმუშებს წარმოადგენენ ე. ონიანის ნამუშევრები ციკლიდან „სამოთხე“: „აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“, „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“, „გაოცება“, „მდინარესთან“ და სხვ., რომლებშიც მხატვარი პირველქმნილი სამყაროს ჰარმონიითა და სიმშვიდით აღბეჭდილ განზოგადებულ სურათ-ხატებს ქმნის. ნიშანდობლივია, რომ ამ შუქმფინარ ტილოებზე გაშლილი ინტენსიური მოწითალო-მოვარდისფრო, მოყვითალო-მოოქროსფრო ფერები ერთ მთლიანობაში წარმოადგენს როგორც ფორმას, ასევე მის გარემომცველ სივრცობრივ არეალს. ირეალურ, ღია, უსაზღვრო სივრცეში განსხეულებული, ფაქტიურად შუქჩრდილის გარეშე დაწერილი ფიგურები, საგნები, პირობითი რელიეფი თავიანთი ადგილისა და მნიშვნელობის მიხედვით გადანაწილდებიან ვერტიკალურ სიბრტყეზე, რაც აბსტრაჰირებულ-მონუმენტალიზებული კომპოზიციების სიმყარესა და შინაგან წონასწორობას განსაზღვრავს. თემისა თუ მოტივების ორიგინალური ინტერპრეტაცია, გამარტივებული მხატვრული ფორმებისა და კაშკაშა მეწამული კოლორიტის მაქსიმალური გამომსახველობა „სამოთხის“ ავტორისეულ სურათებს განუმეორებელ ემოციურ ჟღერადობას, რაღაც ფანტასტიკურ ელფერს ანიჭებს.

ამ სერიის ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეული ნამუშევარი „სამოთხედ“ იწოდება (125X110. 1987) (სურ. 1). სიმაღლეში წაგრძელებული კომპოზიცია მოყავისფრო-მოწითალო გარემოში ჩაწერილ ორ შიშველ ფიგურას წარმოადგენს. ფიგურებს კომპოზიციის მთელი სიმაღლე უჭირავთ, წინ გამოსახული პერსონაჟი ოდნავ დაბალია მომდევნოზე და ძალზე ძუნწად მინიშნებული ფორმებით ქალს განასახიერებს, მის ზურგს უკან კი ასევე ფრონტალურად გამოსახული მამაკაცის ფიგურაა. ეს ალბათ, ადამი და ევა არიან. სადა, მარტივი, ერთი შეხედვით ბანალური კომპოზიცია ერთგვარ რეპრეზენტაციულ ხასიათს ატარებს. ფიგურები თითქოს საგანგებოდ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე და გულისხმობენ კიდეც მას. ამასთან ისინი თავისებური პირველქმნილი სისადავით, ერთგვარი გულუბრყვილო, ნაივური განწყობით ხასიათდებიან. ისინი მშვიდად დგანან, მათი სტატიკური პოზები ერთგვარი გარინდების შთაბეჭდილებას ქმნის. წითლით დაწერილი სხეულები მაქსიმალურად განზოგადებულია, არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი არც ერთი ნაკვთი, სახეებზეც კი. მიუხედავად ამისა ეს ფიგურები თითქოს ხელშესახებია, მასშტაბურია, მათი ფორმები დაუნაწევრებელი, მთლიანია; თითოეული ფორმა თავისებურ ბლოკურობას იძენს და მნახველში ერთგვარი მასიურობის შეგრძნებას ბადებს. თუმცა იქმნება გარკვეული პარადოქსული სიტუაცია — ლაქებით, თავისუფალი მონასმებით დაწერილი ფორმა წესით სიბრტყობრივი უნდა იყოს; იგი არც შუქ-ჩრდილით მუშავდება, არც მკაფიო საზღვრები აქვს, მიუხედავად ამისა მის მიღმა მასა იგრძნობა და პლასტიკურობის ელემენტებიც გამოსჭვივის. მაგალითისათვის ადამის მარჯვენა ხელი შეიძლება მოვიყვანოთ, რომელიც ფერით ოდნავ არის დიფერენცირებული, შედარებით მუქ ზოლს უფრო ღია ტონის წითელი ენაცვლება. ამგვარად ამ უმარტივესი ხერხით მხატვარი ერთგვარი პირობითობის ფარგლებში აღწევს სიმრგვალის, მოცულობის ილუზიის შექმნას.

ფიგურების გარშემო მოყავისფრო-მოწითალო ფონი წინ წამოსწევს და გამოკვეთს პერსონაჟებს ჩამუქებული „გარემოდან“. თავად გარემო

ძალზე პირობითია. დაკონკრეტებული აქაც არაფერია. ფაქტიურად ეს არის მუქი ფონი, რომელზეც სურათის კუთხეებში სამოთხის მიმანიშნებელი ყვავილებია გამოსახული. სურათის ოთხივე კუთხე თითქმის თანაბრად არის დატვირთული ამ გამოსახულებებით, რაც კომპოზიციის სიმეტრიულ და გაწონასწორებულ ხასიათს განაპირობებს. საგულისხმოა, რომ არც მცენარეების წერის მანერა გამოირჩევა განსაკუთრებული კონკრეტულობით. ზედა კუთხეებში, მუქ ყავისფერ მოზრდილ ლაქებზე დადებულმა მრგვალმა ფორმებმა, წითელმა ლაქებმა შეიძლება სხვადასხვა ასოციაცია გამოიწვიოს მაშინ, როდესაც ქვედა ნაწილში გამოსახული ყვავილები შედარებით უფრო დეტალურად არის ამოხატული. შესრულების ამგვარი ხერხით მხატვარი თითქოს სურათის ქვედა ნაწილს წინა პლანად განაცდევინებს მნახველს, თუმცა კი აქ რეალურად პლანებზე საუბარი ფაქტიურად შეუძლებელია. ყვავილების გარემოცვაში დახატული ქალისა და მამაკაცის ფიგურები აღიქმებიან როგორც ადამი და ევა, მაგრამ ისინი საღამოს ბინდში იძირებიან. უჩვეულო და არატრადიციულია სამოთხის საღამოს ხატი, მაგრამ ეს ე. ონიანისეული სამოთხეა.

კომპოზიციაში „აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“ (100X80. 1988) (სურ. 2) სიმაღლეში მოცემულ ფორმატზე სურათის მთელი ვერტიკალი ორ ფიგურას უჭირავს. ნამუშევარი ცეცხლისფრად ღვივის და ამ საერთო წითელ ფერადოვნებაში ერთი შეხედვისთანავე იკვეთება ყავისფრით მონიშნული, ერთ მონოლითად შეკრული ორი ფიგურა, რომელიც სიმაღლეში მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს, ერთგვარად იჭედება კიდეც მასში. სურათის გეომეტრიულ ცენტრში ქალის ფიგურაა წარმოდგენილი, რომელსაც მარცხნიდან და ოდნავ უკან მისკენ მობრუნებული მამაკაცის ფიგურა უდგას. ჩვენ ვსაუბრობთ ფიგურებზე, მაგრამ აქ მათი უზოგადესი კონტურებია გამოკვეთილი, რომლებიც ფაქტიურად დახატული არ არის. მათი მასიური, მონუმენტური ფორმები დასაზღვრულია ოდნავ გადღაბნილი, არაკონკრეტული ყავისფერი „კონტურებით“. სახისა და მკერდის მონაკვეთები მხოლოდ ამ კონტურებს შორის მოქცეული წითელი სიბრტყეების სახით წარმოგვიდგება. პერსონაჟებს თავები ერთმნეთზე აქვთ მიდებული. მხრების ხაზი თითქოს წრიულად ეშვება ქვემოთ და წელთან მათი ხელები ერთმანეთს ხვდება. თუმცა კონკრეტულად არც ხელებია გამოსახული და არც ხელის მტევნები. ამ ჯგუფის ზედა ნაწილი ერთგვარად წრეში ჩაკეტილი მონოლითია, რომლის ცენტრშიც ირიბად დატანილი ყავისფერი ლაქები ევას მკერდს გამოჰყოფს. ასევითვე, ოდნავ უფრო მუქი ყავისფერი ლაქებით არის მონიშნული ევას თმა მისი მარცხენა მხრის გასწვრივ. ამ ჩაკეტილი ერთიანი წრიული ფორმიდან ქვემოთ დინამიკური ყავისფერი ფართო მონასმებით ძალზე პირობითად მინიშნებულია ამ ფორმების მასიური, ტლანქი ქვედა კიდურები. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მონოლითური ჯგუფის კონკრეტული ფორმები მკაფიოდ დასაზღვრული არ არის, ისინი მაინც ერთგვარი სიმძიმისა და მატერიალურობის შთაბეჭდილებას ქმნიან, წითელი სიბრტყის მიღმა ფიგურების ერთგვარი ხორციელება მაინც შეიგრძნობა. აღსანიშნავია, რომ ნამუშევარში არც ერთი დეტალი პლასტიკურად მოდელირებული არ არის და ვერც იქნება, იმიტომ რომ წითელი სიბრტყის ფერია, მაგრამ მხატვარი მაინც ახერხებს წონადობის შეგრძნების გადმოცემას. ამაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ერთი შეხედვით უხეში და გადღაბნილი, მაგრამ ამავე დროს ძალიან ზუსტი და მახვილი ყავისფერი ლაქები, რომლითაც მხატვარი მხოლოდ მიანიშნებს და არ ამოდელირებს ფორმას. ამგვარი ხერხით მნახველი ერთგვარად ასრულებს ფორმას საკუთარ წარმოსახვაში, ის თითქოს ერთგვარი თანამონაწილე ხდება სურათის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში. დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციების მქონე ფიგურები, ფორმები ერთგვარი მასიურობის, მონუმენტურობის შეგრძნებას იძლევა საინტერესოა ისიც, რომ მათ სახეებზე არც ერთი დეტალი არ არის მინიშნებული, ფიგურები აბსოლუტურად იმპერსონალურნი არიან, რაც აზრობრივად ალბათ, სამოთხის თემას ეხმიანება, თუმცა მათ მიდებულ თავებში, გადაჭდობილ ხელებში თავისებური სუფთა იმპულსი გამოსჭვივის, ჩანს ამ ტლანქი არსებების ერთგვარი სიახლოვე, ორგანული კავშირი, ადამიანური თანაზიარობა. ამრიგად, ერთი მხრივ, აქ იკვეთება იმპერსონალურობა, მეორე მხრივ, ადამიანური თანაგანცდა, ურთიერთკავშირი, შემოდის თავისებური გრძნობისმიერი ელემენტი. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი კონკრეტულად არ ამოხა-

ტავს არაფერს, ამ განზოგადებულობაში ის ცალკეული ნიუანსებით ახერხებს გადმოსცეს ფიგურების ურთიერთობა და ამ ურთიერთობის ემოციური მუხტი.

ამ შთაბეჭდილების გაძლიერებას ემსახურება რამდენიმე ფონისმიერი დეტალი სურათის ქვედა მარცხენა და მარჯვენა კიდეებში. ესაა ძალზე თავისუფალი, ენერგიული მონასმებით დადებული მუქი ლურჯი, თეთრი და ყვითელი ლაქები, რომლებიც კარგად დაკვირვებისას სამოთხის ყვავილებად წარმოგვიდგება. მარჯვენა მხარეს უფრო მკაფიოდ იკითხება მოყვითალო-მოთეთრო ყვავილი — შროშანი, რომელიც შუა საუკუნეებში უბიწოების სიმბოლო იყო და ბუნებრივია, რომ იგი ევას ფეხებთან არის გამოსახული. ხოლო მარცხენა მხარეს ამ ლაქებში თვალმა ყვავილის ბუნდოვანი ფორმა შეიძლება დალანდოს. აღსანიშნავია, რომ ეს ორი ლაქა სურათის ქვედა ნაწილში ერთგვარ სიმყარეს აძლევს და საძირკველს უქმნის ფიგურების ზედა მასიურ მონუმენტურ ნაწილს. სურათის მარჯვენა არე შევსებულია ძალზე თავისუფალი, პასტოზური, მოყვითალო-მოცისფრო, მოყავისფრო მონასმებით, რომლებიც კიდევ უფრო აძლიერებს ნამუშევრის ექსპრესიულ გამომსახველობას. წითელი ამ ნამუშევრის დომინანტი ფერია, მასში ალაგ-ალაგ ჩაწვეთებული ყვითელი, ნარინჯისფერი, ლურჯი თუ თეთრი თავისებურად აცოცხლებს, ამრავალფეროვნებს სურათის კოლორიტს, ამეტყველებს წითელს.

გარკვეული თვალსაზრისით ამ ნამუშევარს ენათესავება „გაოცება“ (120X78. 1989) (სურ. 3). სიმაღლეში გაჭიმული ვერტიკალური ფორმატის ცენტრში გამოსახულია ორი ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ფიგურა. მათი უზოგადესი სილუეტები აქაც გამოკვეთილია მუქი ფერის გადღაბნილი ლაქებითა და დიდი ზომის მოყავისფრო-მოწითალო მონასმებით. ქალისა და მამაკაცის მონუმენტური ფიგურები პირისპირ დგანან. ეს ორი ფიგურა, წინ გადახრილი თავებით, ერთმანეთის მიმართ თითქოს მოწიწებას, რიდს გამოხატავს და ამით ერთმანეთთან კავშირს ამყარებს, რომელსაც მნახველი ძალიან ცხადად შეიგრძნობს. ქალის ფიგურა 3/4-ით არის ოდნავ მობრუნებული, მამაკაცი თითქოს პროფილში აღიქმება. ყოველივე ამით ისინი ქმნიან შეკრულ კომპოზიციურ ბირთვს, რომლის გარშემოც ვითარდება ფონი. ფორმათა მოცულობით-პლასტიკური დამუშავება ზედმიწევნით პირობითია. ყოველნაირი შუქ-ჩრდილის გარეშე, თავისებური ამონათებების და ჩამუქებების საშუალებით მხატვარი გამოჰყოფს სხეულის ცალკეულ ნაწილებს. ქალის ფიგურა შედარებით უფრო „დამუშავებულია“. გარკვეული ფერადოვანი მოდელირებით არის გამოკვეთილი მისი მკერდი, ტანი, დაშვებული ხელი, ქვედა კიდურები საოცრად გამარტივებული და პირობითია. მამაკაცის გამოსახულება ფაქტიურად სრული ეფემერულობით ხასიათდება. გვერდებიდან ფიგურები ისაზღვრება მუქი ყავისფერი ლაქებით. ამდენად ეს არის საკმაოდ დიდი, მკვეთრად გამოყოფილი ჩაკეტილი სტრუქტურა სასურათო სიბრტყეზე. განსაკუთრებით მეტყველი და გამომსახველია მამაკაცის იდაყვში მოხრილი ხელების ჟესტი. ხელის მტევნები არ არის დაკონკრეტებული, იგი განზოგადებული და უტრირებულია, სხეულთან შედარებით პროპორციულად საკმაოდ დიდი და ტლანქია, რაც ხაზს უსვამს ამ ჟესტის მნიშვნელოვანებას. აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების ერთგვარ ფსიქოლოგიურ თუ იდეურ გასაღებს სწორედ მამაკაცის ხელები ქმნის, რომლითაც ის თითქოს რაღაც ძალიან ძვირფასს ფაქიზად და რუდუნებით ატარებს. სურათის კომპოზიციური რიტმი, პერსონაჟების მთელი ყურადღება, შინაგანი იმპულსი თუ გარეგნული დინამიკა ამ ჟესტში ფოკუსირდება; სწორედ ეს მოტივი ეხმიანება და გამოხატავს ნაწარმოების სათაურსაც — გაოცებას, რაც თვალნათლივ ახასიათებს ამ უცნაური არსებების მთელ პლასტიკას. ნიშანდობლივია, რომ პერსონაჟების ერთი შეხედვით, სტატიკური და მშვიდი პოზებისა, მნახველი მთელი სისავსით შეიგრძნობს მათ შინაგან მოძრაობას, ერთგვარ დაძაბულობასაც კი, ალბათ, ისეთს, როგორსაც ადამიანი რაღაც ამოუცნობის ამოხსნის თუ საიდუმლოს გაზიარების დროს განიცდის. ასე შემოდის აქ ადამიანური თანაზიარობის განცდა თუ გრძნობისმიერი საწყისი, რითაც მთლიანად არის გამსჭვალული ეს კომპოზიცია. ამ შთაბეჭდილების გამძაფრებას ემსახურება ნაწარმოების ფონი. სურათის ზედა ნაწილს თავისებურად საზღვრავს ფართო მოყავისფრო მონასმებით შესრულებული რკალური სიბრტყეები, რაც ერთგვარი თაღის შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი თავისებურად მიუყვება პერსონაჟების მოძრაობას და თითქოს

მფარველობს მათ. თაღის ზემოთ უსასრულო ალისფერი სივრცეა განფენილი. ალისფერი მოგრძო დენადი კონტურების მქონე ლაქა, რომელიც, ერთი მხრივ, გამიჯნავს ფიგურებს და ამავდროულად, აერთიანებს კიდეც მათ, ცეცხლივით გიზგიზებს პერსონაჟებს შორის. როგორც წინა ნამუშევრის შემთხვევაში, აქაც სურათის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია ყვითელი ყვავილი, რომელიც ევას გვერდით, კომპოზიციის ქვედა მარცხენა კიდეშია წარმოდგენილი. ქალის ფიგურის ზემოთ, მუქ ყავისფერ ბრუტალურ ზედაპირზე მონიშნულია ვარდები. წითელი აქაც დომინანტური ფერია. მხატვარი იყენებს ფერს მთელი თავისი გრადაციებით — მოწითალო-ყავისფერიდან ღია ვარდისფერამდე.

იდენტური მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები ვლინდება სამოთხის ციკლის კიდევ ერთ სურათში „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“ (144X87. 1988) (სურ. 4). აქაც აღებულია ტილოს ვერტიკალური ფორმატი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ფიგურებს ამ კომპოზიციაში ფაქტიურად აღარ უკავიათ ის ცენტრალური მდგომარეობა. სივრცის უმეტესი ნაწილი უჭირავს პირობით, განზოგადებულ გარემოს, სადაც ადამიანი და ბუნება ერთმანეთთან სრულ ჰარმონიაში მოდიან. პირველი, რაც მნახველს თვალში ხვდება, ეს არის ფიგურების ერთიანი ვერტიკალური ბლოკი, რომელიც ცენტრიდან მარჯვნივ არის გადაწეული. იმთავითვე ნათლად ჩანს, რომ ეს არის 3/4-ით გამოსახული შიშველი ფიგურა, მაგრამ ყურადღებით დაკვირვების შედეგად დამთვალიერებლის თვალი გაარჩევს ერთარსად შეკრულ ორ სხეულს. ზურგით გამოსახულ ფიგურას გულში ჩაუკრავს მეორე, რომლის სხეულის მხოლოდ მცირე ნაწილი მოჩანს პირველი ფიგურის გასწვრივ. მათი რაკურსები შერჩეულია ისე, რომ ქალის ფრონტალურად დაყენებულ ფიგურას მაყურებელი მხოლოდ ფრაგმენტულად აღიქვამს. რბილი, მუქი მოყავისფრო კონტურით აქცენტირებულია მისი მკერდი, ინტენსიური წითელი ლაქა კი მისი ტანის ნაწილს გამოყოფს. ამდენად, მას ფაქტიურად მთლიანად ფარავს მამაკაცის ზურგით მოცემული ფიგურა. სხეულების ცალკეული ნაწილები თავისუფალი ყავისფერი მონასმებით ისეა დამუშავებული, რომ მათი პლასტიკა თავისებურად მაინც იკვეთება. ამასთან, ისინი ფაქტიურად ერწყმის ფონისმიერ გარემოს, განსხეულდება მასში და ერთგვარი არამატერიალური „ჩრდილების“ მეშვეობით შეუმჩნევლად წარმოიქმნება ამ დაუსაბამო წითელი წიაღიდან. მხატვრულ-ფერწერული გადაწყვეტის თავისებურებები, რბილი ნათელ-ჩრდილოვანი ეფექტებით მონიშნული დეტალები, ფართო, ლოკალური ფერადოვანი ლაქები თუ მუქი მოყავისფრო გადღაბნილი კონტურები ქმნიან ფიგურათა მთლიანობის, განუყოფლობის, თითქოსდა ერთ სხეულად მყოფობის საოცრად ბუნებრივ შეგრძნებას. ამავდროულად, შეიძლება ითქვას, რომ ეს მონოლითური ჯგუფი პოეტურ-რომანტიკული და გრძნობისმიერი საწყისების აშკარა პრიმატით გამოირჩევა.

ფონზე მუშაობისას ე. ონიანი მიმართავს ფაქტობრივად იდენტურ მხატვრულ ხერხებს, როგორსაც სხეულის ფორმების გადმოცემისას. ერთგვარი ამონათებების, ჩამუქებების, თავისებური შინაგანი შუქით გასხივოსნებული სხვადასხვა ინტენსიურობის წითელი ლაქების წყალობით ნამუშევარი იძენს მთლიან ეთერულ სუბსტანციურობას — ადამიანი და გარემო აქ ერთი წითელი აურით არის გარემოცული. წითელი ფონის სიბრტყე არც კონკრეტულია, არც მკვრივი. იგი რაღაც სპონტანურად მანათობელ სამყაროს წარმოადგენს, სადაც სიბრტყე-გარემო ერთგვარ სივრცე-გარემოდ ტრანსფორმირდება. საინტერესოა, რომ სასურათო სიბრტყეზე განლაგებული გამოსახულებები, ერთი შეხედვით, არანაირ კომპოზიციურ კანონზომიერებას არ ექვემდებარება. ცენტრალური, იდეურად მნიშვნელოვანი ფიგურები სიმეტრიის ღერძიდან მარჯვნივ არის გადაწეული. ყვავილები, რომლებიც აქ შედარებით უხვად არის წარმოდგენილი, თავისებური სიმბოლური ინტონაციებით ხმიანებს, ისინი თითქოს წითელი პრიზმის მიღმა იხატება, თუმცა მაყურებელი ცხადლივ შეიგრძნობს მათ სპეტაკ სითეთრეს. სურათის მარცხენა დარჩენილ წითელ არეზე, ქვედა ნაწილში შროშანების შედარებით მცირე ზომის, უფრო ფაქიზად შესრულებული თაიგულია გამოსახული, რომელიც ამ წითელ სივრცეში ლივლივებს და ერთგვარი სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამის საპირისპიროდ, სურათის ზედა მარცხენა კუთხეში უფრო მოზრდილი ზომის შროშანების თაიგული სრულიად სხვა ეფექტს ქმნის — ყვავილები ზომით დიდია და ტლანქი, მოუხეშავი მონასმებითაა დატანილი, მათ გარშემო კი ყავისფერი ლაქები

თითქოს ერთ ჯგუფად კრავს შროშანებს. მთლიანობაში ეს „თაიგული“ სიმძიმის შთაბეჭდილებას ქმნის. უცნაურია, რომ ქვემოთ მხატვარმა სიმსუბუქის ეფექტი შექმნა, ხოლო ზემოთ პირიქით — სიმძიმის. ამ შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს ზედა თაიგულის საპირისპიროდ მარჯვენა ზედა კუთხეში დატანილი ირიბი, სქელი ყავისფერი მონასმი, რომელიც ერთგვარად ფიგურის თავისა და ზურგის მოხაზულობას რიტმულად ეპასუხება და საბოლოო ჯამში ამ თაიგულთან ერთად აწვება სურათის ზედა ნაწილს. ეს, როგორც ჩანს, ავტორის მიერ საგანგებოდ ჩაფიქრებული მხატვრულ-კომპოზიციური ხერხია, რომლის საშუალებითაც იგი თითქოს ცოდვის სიმძიმეს ამჟღავნებს.

კომპოზიციური და კოლორისტული თვალსაზრისით ნაწარმოები მთლიანობისა და ჰარმონიულობის საოცარ სინთეზს ქმნის. ყოვლისმომცველი, მოკაშკაშე წითელი ფერი თავისი შუქმფინარი გამოსხივებით მოიცავს მთელ ამ მისტიკურ სამყაროს, იგი გადმოსცემს ფიგურებს, ფორმებს, ასახავს მოვლენებს, რომლებიც უშფოთველი და ამავდროულად დრამატულია.

„სამოთხის“ ციკლის ისეთ ნამუშევარში, როგორიცაა „მდინარესთან“ (100X60. 1989) (სურ. 5). ე. ონიანი თანდათან მხატვრული ფორმის უკიდურესი აბსტრაჰირებისაკენ მიდის. ნაწარმოების იდეურ, კომპოზიციურ და კოლორისტულ დომინანტს ვერტიკალური ფორმატის ცენტრში განსხეულებული სხვადასხვა ჟღერადობის წითლით შესრულებული დიდი ზომის განზოგადებული ფორმა — ერთგვარი პულსირებადი სუბსტანცია წარმოადგენს, რომელშიც ერთიანი საბურველის ქვეშ მყოფი ორი ფიგურა ილანდება. ისინი ერთმანეთს მჭიდროდ ეკვრიან და მონოლითურ ჯგუფს ქმნიან, რითაც მათი ერთარსობა კიდევ უფრო ხელშესახები ხდება. „გაერთებულად ყოფნის, სიმთლიანის გემოს ხსოვნა ადამიანის არსშია. ერთისაკენ, მთელისაკენ შინაგანი, თუნდაც გაუაზრებელი ლტოლვა, წყურვილი, ადამიანური არსითაა განპირობებული“[1]. ეს არამატერიალური, იმპერსონალური ფიგურები დაწერილია ისე, რომ თავისი შესრულების მანერით, თავისებური ჩამუქებებით და ამონათებებით გარკვეული მოცულობის, პლასტიკურობის ილუზიას ქმნის, რასაც რეალობასთან არანაირი კავშირი არა აქვს. ფიგურების სილუეტების ნათელი თუ მუქი დეტალები, რომლებიც პირობით, ბუნდოვან ფორმებს ავლენს, თითქოს ერთი იდეით გამთლიანებულ არსებებს გადმოსცემს. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს მათი „სივრცეში“ განთავსება. ამ სერიის წინა ნამუშევრებისაგან განსხვავებით, მხატვარს ფორმა მნახველთან ძალიან ახლოს მიაქვს, რაც გაჭედილობის ეფექტს ბადებს მიუხედავად იმისა, რომ სასურათე სიბრტყეზე სხვა ელემენტებისთვისაც რჩება ადგილი. ბუნებრივი და ლოგიკურია, რომ ნაწარმოების ფონისმიერი გარემო აქ ერთგვარი მეტაფიზიკური ლანდშაფტის იერსახეს იძენს. სურათის მდიდარი, შინაგანი სინათლით გაჯერებული ფერწერული ფაქტურა, ფართო, თავისუფალი მონასმები ქმნის თავისებურ მისტიკურ „პეიზაჟს“, სადაც ყოველივე გამოსახული სავსებით დამოუკიდებელ, თვითკმარ მნიშვნელობას ატარებს. საინტერესოა მონოლითის ცენტრში, ოდნავ მარცხნივ დატანილი ყვითელი ფაქტურული მონასმები, რომლებიც ერთგვარი ნათების ეფექტს ქმნის. ეს მანათობელი სუბსტანცია შემთხვევითი არ უნდა იყოს და იგი გარკვეულ იდეას უნდა გამოხატავდეს. ამ მონოლითური ბლოკის მარცხენა კიდეში გამოზნექილი არც თუ მკვეთრი ხაზი ძალიან შორეულად თითქოს ქალის სხეულის ნატიფ მონახაზს განასახიერებს. როგორც ჩანს, ეს უკვე სიყვარულის ძალით სრულიად ერთ არსად ქცეული ქალი და მამკაცია, რომლებიც სამოთხის ვაშლის გასინჯვის შემდეგ თითქოს ახალ სიცოცხლეს უდებენ სათავეს. ეს ნათება სწორედ ახალი სიცოცხლის ნიშნად შეიძლება ჰქონდეს გააზრებული მხატვარს. ჩვენს ამ მოსაზრებას განამტკიცებს თავად ე. ონიანის ერთი ჩანაწერი, რომელიც მის ალბომშიცაა გამოქვეყნებული: „სული ჩემი ჩაფრინდა ჩემს დედად და მამად არჩეულ სხეულებში, იმიტომ, რომ მათგან სიყვარულის არაჩვეულებრივი სინათლე-სიკაშკაშე მოლივლივებდა. მე სიხარულით გაბრწყინებული, ღიმილით, ცეკვა-თამაშით ჩავეშვი ჩემს ადამიანურ ნავსაყუდელში, მე ვიგრძენი ჩემი სულისათვის ადამიანად გასაფურჩქნი კეთილმყოფელი ადამიანური განსაზღვრულობა.....მადლობა და დიდი მადლიერება ჩემს ქართველ დედად და მამად განხორციელებულ სულების სიყვარულს, რომლის სინამდვილემაც განაპირობა გამოსხივების ის ძლიერი სიკაშკაშე, ჩემს სულს რომ დაენახა და გახარებული, ფართხაფურთხით მიიზიდა“[2].

[1] *ესმა ონიანი, ფერწერა, პოეზია, ესეები,* თბ., 2003, გვ. 133.

[2] *ესმა ონიანი, ფერწერა, პოეზია, ესეები,* თბ., 2003, გვ. 125.

ეს ჩანაწერი პირდაპირ ეხმიანება სურათის ზემოთ აღწერილ მოტივს. შესაძლოა თავად მხატვარს ნაწარმოების შექმნის პროცესში არც კი ახსოვდა ეს განცდა და ცნობიერად არ დაუკავშირებია იგი მასთან. მაგრამ, როგორც თავად მხატვრის ტექსტიდან ჩანს, ეს აზრი იმდენად ცოცხალი იყო, იმდენად გაშინაგანებული, რომ სურათში ინტუიციურად „გადმოიღვარა“ ამგვარი ხატოვანი ფორმით.

ადამისა და ევას გადაჭდობილი ფიგურები ავტორს გააზრებული აქვს როგორც ერთმანეთთან სიყვარულით დაკავშირებული ორი არსება ცოდვით დაცემის შემდგომ. კომპოზიციის მარჯვენა კიდეს აყოლებული ფორმა სქელი ტანითა და მრგვალი ვარჯით სამოთხის ვაშლებით დახუნძლულ ხეს მოგვაგონებს — ესაა ერთგვარი „ხე ცნობადისა“. სურათის მარჯვენა მხარე ზედა და ქვედა კუთხეებში მუქი ლაქებით არის შევსებული. ანალოგიური სტრუქტურა აქვს სურათის მარცხენა კიდესაც. ქვემოთ, მარცხენა კუთხეში მუქი მოყავისფრო ლაქები თავისუფლად, თითქოსდა უწესრიგოდ არის დადებული, ხოლო ზედა მარცხენა კუთხეში ყრუ ყავისფერ ლაქაზე კვლავ მოწითალო-მოთეთრო მონასმებით შესრულებული ყვავილების მოტივი ჩანს. ამ ორ უკანასკნელ ლაქას შორის კი მანათობელი თბილი ყვითელი სიბრტყეა მოქცეული, რომელიც ცენტრალურ ჯგუფს წინ წამოსწევს.

ამგვარად, სერიის ამ ზედმიწევნით გამომსახველ და იდუმალ სურათს სრულიად გააზრებული კომპოზიციური და ფერადოვანი გადაწყვეტა ახასიათებს — დიდი ცენტრალური წითელი მონოლითი, ზედა და ქვედა კუთხეები სათანადოდ განთავსებულ ყავისფერ ლაქებს უჭირავს. წითლისა და მოშავო-ყავისფერის მკვეთრი დაპირისპირება, რომელიც ნამუშევარს ერთგვარ დრამატულ ინტონაციას ანიჭებს, თავისებურად ნელდება სურათის შუა ნაწილში, კიდეებში გამოყენებული მანათობელი ყვითლით, ნარინჯისფრითა და ღია მწვანით.

შეიძლება ითქვას, რომ „სამოთხე“ ესმა ონიანის შემოქმედების თავისებური ეპილოგია. მხატვრულ-სტილისტური და იდეური თვალსაზრისით იგი მთლიან სერიას წარმოადგენს, რომელსაც თავისი განსაკუთრებული ნიშნები აქვს. ინტენსიური ჟღერადობით გამსჭვალული წითელი ამ ციკლის დომინანტი ფერია, იგი არის მისი განმსაზღვრელი ფერთამეტყველებითი კომპონენტი. საინტერესო და უცნაურია, რომ მხატვარი სამოთხეს წითლით ხატავს. ეს არის სამოთხის ე. ონიანისეული ინვარიანტი, რომლის ანალოგი ჩვენთვის უცნობია. როგორც ცნობილია ქრისტიანულ ფერთამეტყველებაში წითელი მიჯნის ფერია[3]. ეს არის განწმენდის ფერი, ცეცხლოვანი მიჯნა, რომელსაც ადამიანი გადის წუთისოფლიდან მიღმიერ სამყაროში გადასვლის დროს; როგორც ჩანს, მხატვარს ინტუიციურად ჰქონდა ამის განცდა და იგი სამოთხეს თითქოს ცეცხლოვანი ფარდის მიღმა აღიქვამს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აქ გამოსახული ფიგურები, საგნები, ფორმები ამ ცეცხლის ალის ნაკადში ინთქმება, კარგავს კონტურებს, კონკრეტულობას და ყოველივე ერთგვარ არამატერიალურ სუბსტანციურობას იძენს.

ცხადია, რომ ამ ნაწარმოებებს წითელი აერთიანებს, მაგრამ ფერადოვანი თვალსაზრისით ის არ არის ერთგვაროვანი. ასე მაგალითად, თუ „სამოთხეში“ კოლორიტი აგებულია მუქი ყავისფერისა და ცივი მუქი წითლის ჰარმონიულ შეხამებაზე, ისეთ ნამუშევრებში როგორებიცაა „აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“, „გაოცება“, ინტენსიური თბილი ალისფერი და გაღვივებული წითლის გრადაციები დომინირებს. აღსანიშნავია „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“ კოლორისტული გააზრება, სადაც ყავისფერის ქვეშიდან ამომავალი მეწამული ქმნის თავისებურ მისტიკურ გარემოს და არამატერიალურ სიღრმეს ანიჭებს სურათს. წითელი ფერის ერთგვარი სპონტანური ამონათებებით თუ ჩამუქებებით მხატვარი აერთიანებს ფონისმიერ გარემოს, ფიგურებს და მათ მანათობელ კოლორისტულ გამაში ათავსებს. ციკლის ბოლო ნამუშევარში „მდინარესთან“ ავტორი უპირატესად წითლის მუქი და ღია ტონების დაპირისპირებას მიმართავს, თუმცა ნამუშევარში განსხვავებული ფერადოვნებაც შემოაქვს. ის იყენებს ყავისფერ, ნარინჯისფერ, ყვითელ, მომწვანო ლაქებს, შინდისფერ, მოვარდისფრო-მოთეთრო მონასმებს, რაც კოლორისტული თვალსაზრისით ბევრად უფრო მრავალფეროვანს ხდის ამ ნაწარმოებს, თუმცა წითლის ძირითადი ჟღერადობა აქაც შენარჩუნებულია. ამდენად, ამ სერიაში ფერი ავტორის სათქმელის გადმოცემის მთავარი საშუალებაა. მისთვის სამოთხე წითელია, მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივ სამოთხის ხატი იდილიურ, ნათელ საწყისთან ასოცირდება. შესაძლოა ეს იყოს იმ დრამის ერთგვარი წინათგრძნობა, რომელიც ადამისა და ევას სიყვარულს მოყვება.

[3] ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, *მაცნე, №3,* 1985, გვ. 156-176.

ეს სერია კომპოზიციური თვალსაზრისითაც ერთ პრინციპს ეფუძნება, თუმცა ერთგვარი ევოლუცია აქაც შეიმჩნევა — ნამუშევრების ვერტიკალურ ფორმატს მთელ სიმაღლეში ავსებენ ფიგურები, მაგრამ ყველა კომპოზიციაში იკითხება ინდივიდუალური, სპეციფიკური მიდგომა. ცენტრალურ გამოსახულებებად მხატვარი ყველგან ადამიანის ფიგურებს გაიაზრებს, რომლებიც სცენებში უმნიშვნელოვანეს ვერტიკალებს ქმნიან და თითქმის ავსებენ სასურათე არეს. ისინი ზოგან ფრონტალურ და რეპრეზენტაციულ ხასიათს ატარებენ, რითაც თითქოს გულისხმობენ მნახველს („სამოთხე“, „აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“), ზოგან კი მაყურებელთან არანაირ კონტაქტს არ ამყარებენ და თითქოს თავის თავში იძირებიან („გაოცება“, „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“, „მდინარესთან“). ადრეულ სურათებში რეპრეზენტაციულობა უფრო მეტია, თანდათან ჩაკეტილობა მატულობს, ბოლოსკენ პერსონაჟები ჩაკეტილ, მთლიან მონოლითებად წარმოსდგებიან და დამთვალიერებელი მათ ერთ არსად აღიქვამს. სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის ჩამოყალიბებისათვის მნიშვნელოვან როლს თამაშობს გმირების „სივრცეში“ განთავსებაც. მხატვარს ხან წინ, ძალიან ახლოს მოაქვს ფიგურები, რაც ერთგვარი გაჭედილობის თუ გადიდებული კადრის ეფექტს ბადებს („მდინარესთან“), ხან კი მათ შორს, სიღრმეში ათავსებს, თითქოს სურათის წიაღში შეჰყავს ისინი („რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“). როგორც წესი ნამუშევრებში ფიგურები ცენტრში არიან გამოსახული, სურათის კიდეები კი მუქი ყავისფერი ლაქებით იფარება, რითაც კომპოზიციები გარკვეულ შინაგან წესრიგს ექვემდებარება.

„სამოთხის“ ციკლის ნამუშევრები ფორმის დამუშავების მხრივაც განიცდის გარკვეულ მოდიფიკაციას. თავიდან, ადრეულ სტადიაზე, ეს არის სრული პირობითობის ფარგლებში, შუქ-ჩრდილის გარეშე „შესრულებული“, ფაქტიურად დაუმუშავებული ეფემერული სუბსტანციები („სამოთხე“, „აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“), თუმცა ფორმები გარკვეულწილად ჯერ კიდევ ინარჩუნებს თავისებურ კონკრეტიკას და მნახველში ერთგვარი პლასტიკურობის შეგრძნებას იწვევს. შემდგომ გარემო და ფიგურები აბსოლუტურად ერთი მეთოდით სრულდება — ფიგურა იხატება ისევე, როგორც აბსტრაქტული, ნეიტრალური, განყენებული ფონი და რჩება შეგრძნება, რომ სამოთხე ერთი სუბსტანციისაგან შედგება— ფონი და ფიგურები ერთმანეთს აბსოლუტურად ერწყმის („გაოცება“, „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“). სხვადასხვა თვისებების მატარებელი თავისუფალი მონასმები, ზოგჯერ ფაქტურული, ზოგან შედარებით გლუვი, სქლად თუ თხლად დადებული ლაქები ერთგვარი ენერგეტიკული ველის მატარებლია და თავისებურ ეთერულ მორევს ქმნის. ლოგიკურია, რომ ასეთივე ენერგეტიკული ნაკადების მატარებლები არიან ფიგურებიც. გარემო და ფიგურა აქ ერთგვაროვანი კონსისტენციის, „შემცველობის“ ხდებიან, ამიტომ ისინი ამ „სივრცეში“ ლივლივებს და სრულიად ერწყმის მას. ცხადია ეს არ არის რეალური სივრცე, ეს მეტაფიზიკურთან წილნაყარი, მისტიკური სივრცეა, რომელიც არსებობს მხატვრის წარმოსახვაში, სადაც რეალური სამყაროს კანონები ძალდაუტანებლად ირღვევა.

რაც შეეხება სივრცის ფენომენს, ერთი მხრივ, შეიძლება მიუღებელიც მოგვეჩვენოს ამ სურათებთან მიმართებით სივრცეზე საუბარი, მაგრამ მიუხედავად პირობითობისა თავად ამ სურათების სტრუქტურა საშუალებას იძლევა ვისაუბროთ სივრცის კატეგორიაზეც. ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში ფორმასა და სიღრმისეულ საზრისს შორის კავშირის მოძებნა, სწორედ ფორმის და ფონი-სივრცის ურთიერთმიმართებით შეიძლება გამოიკვეთოს, რადგანაც ამ სურათებში ფიგურების გარშემო არსებული არე ერთდროულად განყენებული სიბრტყე-ფონია და ამავდროულად სივრცეც.

ესმა ონიანის „სამოთხის“ ციკლი ეს არის სამოთხე ცოდვით დაცემის მიჯნაზე. იგი გამსჭვალულია დრამატული ჟღერადობით, აღსავსეა ადამიანური გრძნობებით და ემოციებით. ეს არის სამყარო, აღბეჭდილი თანამედროვე ადამიანის ხედვით, სადაც ორ ადამიანს ერთმანეთი უყვარს, სადაც ისინი საკუთარ მომავალს, ახალ სიცოცხლეს უყრიან საფუძველს. პირველქმნილი სისადავე, ერთგვარი განწმენდილობა, რაც ამ სურათებში თვალნათლივ ვლინდება, თითქოს ამართლებს კიდეც ცოდვით დაცემის ფაქტს, რადგან მის საფუძველში მხატვარი უპირველეს ყოვლისა სიყვარულს ხედავს, სიყვარული კი მისთვის უმაღლეს ღირებულებას წარმოადგენს. ამგვარია ესმა ონიანის სამოთხის ხატი, რომელშიც განმსაზღვრელი როლი არა ედემის ბაღს, არა იდილიურ განწყობას, არამედ ორი ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულებას ენიჭება.

RATI CHIBURDANIDZE

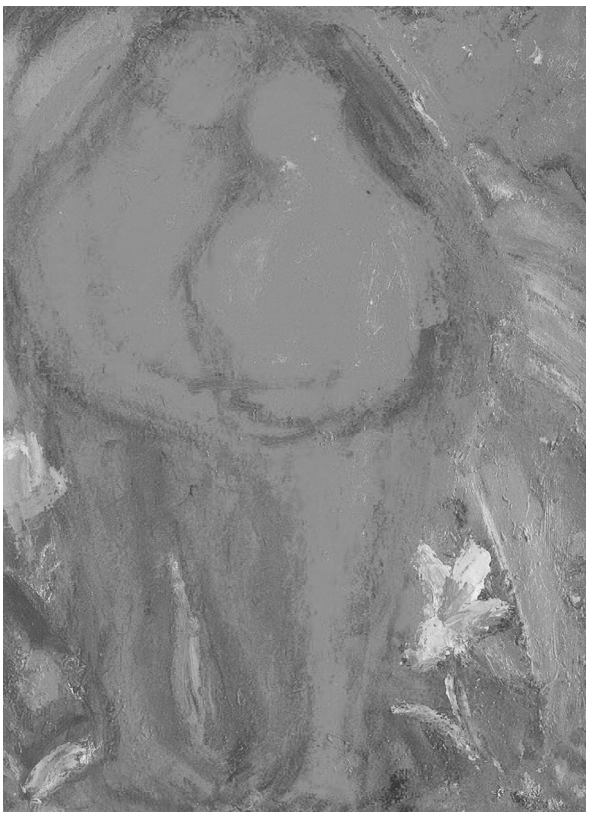
Batumi Art Teaching University

„PARADISE“ SERIES IN ESMA ONIANI’S ART

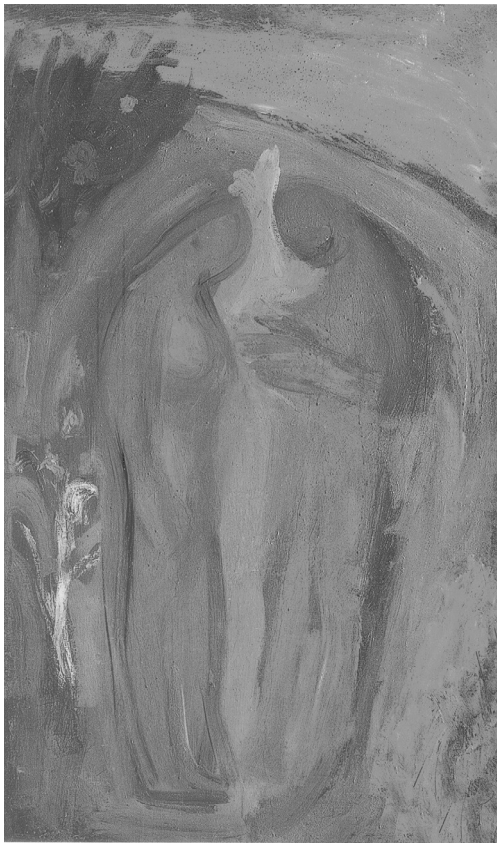
S u m m a r y

A significant artist, poetess and essayist – Esma Oniani’spainting takes one of the important places in modern Georgian art. The 1980s–90s is the late period of her creative work. This is the period when she formed her own artistic method, an intensive process of understanding space and time related to the world. In the pictures of this period there dominates pictorial and poetic experience of the world as a whole, increasing philosophic contemplation and a feeling of immensity. E. Oniani’sworks from the series „Paradise“ are excellent patterns of visual and plastic realization of this idea. They are: „Aha, God has Created Eve too“, „That’s What God doesn’t Wish...“, „Wonder“, „At the River“ and others, where the artist creates generalized pictures, impressed by the first-originated world, peaceful and full of harmony. It is characteristic that intense reddish-pinkish and yellowish-golden colors on these radiant canvases represent both the form and its surrounding spatial area as one whole. Figures, objects, stylized relief, written practically without chiaroscuro, and incarnated in unreal, open, endless space, are allocated on the vertical plane according to their place and meaning which determine the strength and inner balance of abstracted and monumentalized compositions. An original interpretation of topics and motifs, simplified artistic shapes and ultimate expressiveness of bright crimson tones give the pictures of the „Paradise“ series a unique emotional diapason and some fantastic shade.

1. ესმა ონიანი. სამოთხე, 1987 წ.
Esma Oniani. Paradise, 1987



2. ესმა ონიანი. აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა, 1988 წ.
Esma Oniani. Aha, God Created Eve too, 1988



3. ესმა ონიანი. გაოცება, 1989 წ.
Esma Oniani. Astonishment, 1989

4. ესმა ონიანი. რაცა ღმერთსა არა სწადდეს..., 1988 წ.
Esma Oniani. What God Wills not..., 1988

5. ესმა ონიანი. მდინარესთან, 1989 წ.
Esma Oniani. Near the River, 1989

მარიანა ოკლეი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევისეროვნული ცენტრი

გურანდა ქლიბაძის ხატოვანი სამყარო

თანამედროვე ცხოვრების რიტმმა, ტექნიკურმა პროგრესმა, სოციალურმა თუ პოლიტიკურმა პრობლემებმა დიდი გავლენა იქონია საზოგადოების სულიერ მდგომარეობაზე, მის გემოვნებასა და აღქმის უნარზე. დღევანდელი მაყურებელი ხელოვნებაში უმეტესად ეძებს (ან მოითხოვს მისგან) უფრო „ზედაპირულ“ (ემოციურ-ფსიქოლოგიურ საფუძველს მოკლებულ), გამომსახველობისა და შინაარსისაგან დაცლილ მხატვრულ ნაწარმოებებს; ამიტომ იგი მხოლოდ გარეგნულ ეფექტებს სჯერდება. სახელოვნებო სივრცეში (კერძოდ, სახვით ხელოვნებაში) მეტ-ნაკლებად დავიწყებას ეძლევა ავტორისეული „მე“, ინდივიდუალიზმი, ამ სიტყვის ღრმა გაგებით. უკანა პლანზე გადადის ისეთი შემოქმედებითი პროცესების ხილვა, რომელსაც გააჩნია ზემოქმედების დიდი უნარი.

დროით გამოწვეულმა ამ მოთხოვნილებებმა ხელოვნებაში დიდი ხარისხობრივი აღრევა წარმოშვა; ამიტომაც, როდესაც ამ „კიტჩის“ ფონზე, ნაწილობრივ გაბატონებულ უგემოვნებაში, „დაშტამპულობაში“, უგულობაში, ხვდები მხატვარს, რომლის ხელოვნება მოგნუსხავს შესრულების ოსტატობით და პროფესიონალიზმით; საქმისადმი სიღრმისეული დამოკიდებულებით; აზროვნების, მოვლენების შეფასების მისეული, განუმეორებელი გადმოცემის უნარით, მეტაფორული ენის ფლობით — ეს დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს და ემოციას აღძრავს. ასეთად წარმოჩნდა გურანდა ქლიბაძე.

მის შემოქმედებაში ერთმანეთთან არის შერწყმული აკადემიურობა და თანამედროვე ხელოვანის მახვილი თვალი, შინაარსობრივად თითქოს ადვილად გასაგები მხატვრული ფორმა და მისი ღრმა ემოციურ-ფსიქოლოგიური გააზრება, ხილული ფორმის კონკრეტულობა, დაკავშირებული სათქმელის სახე-ნიშნებით გადმოცემასთან. მონუმენტალიზმი და ლირიზმი, ერთგვარი ირონია და ტკივილი, ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ ეს არის მხოლოდ მისი სამყარო, მისი თვალით დანახული და განცდილი, ეს კი საბოლოოდ მწვავე ცხოვრებისეული მოვლენების მისსავე შეფასებას გამოხატავს.

ყველა აღნიშნული ნიშან-თვისება უთუოდ წარმოადგენს XXI საუკუნის ხელოვნების, მხატვრობის ზოგად ტენდენციას; მაგრამ ახერხებენ კი შემოქმედნი ამ პრინციპების გატარებას და ინდივიდუალიზმისა და პროფესიონალიზმის გამოვლენას? ჩემი აზრით, ყველას არ შესწევს ამის უნარი.

გურანდა ქლიბაძის ნამუშევრების ხილვისას მკაფიოდ გამახსენდა ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის უმბერტო ეკოს გამონათქვამი „წარსული არ უნდა გავანადგუროთ, საჭიროა მისი გადააზრება, ირონიულად, თუმცა „ნაივურობის“ გარეშე“[1].

შესაძლებელია მხატვართან ნაკლებად დავინახოთ ირონია, მაგრამ ეს თვისება აშკარად გასდევს მთლიანობაში მის შემოქმედებას. გურანდა ქლიბაძის ხელოვნების ბაზას წარმოადგენს კლასიკური ფორმა, საიდანაც ახალი ემოცია იბადება, რომელიც მოვლენისადმი შინაგან დამოკიდებულებაზეა დაფუძნებული. აქ ვლინდება მსოფლიო ხელოვნების კულტურული მემკვიდრეობის ღრმა ცოდნა და გაანალიზება... ფერადოვანი სიმძაფრე ზოგჯერ რუოს პალიტრას გაგვახსენებს, ნახატის სიმძლავრე — დომიეს ძლიერ, მეტყველ ხაზს. ამავე დროს, მისი შემოქმედების არსებითი თვისებაა — არსებობა დროისა და სივრცის გარეშე, იგავური თხრობა, ირონიაში გამოსახული კრიტიკა. ეს ნიშნები მკაფიოდ გამოავლინა 1960-70-იანი წლების ქართულმა თეატრმა და კინემატოგრაფიამ — მ. თუმანიშვილმა, რ. სტურუამ, ო. იოსელიანმა, თ. აბულაძემ და სხვებმა; საერთოდაც ეს ქართულ ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

გურანდა ქლიბაძე ხელოვანთა ოჯახის წარმომადგენელია, რამაც თავიდანვე განაპირობა მისი პროფესიული არჩევანი. იგი მუშაობს გრაფიკული ხელოვნების ჩვენთან ნაკლებად გავრცელებულ ჟანრში — ეს არის მინაზე ხატვა. მონო-ტიპიის ტექნიკით შესრულებული გრაფიკული სურათები. მინაზე შესრულებული ნახატი ქაღალდზე

[1] Умберто Эко, *Заметки на полях „Имени Розы“,* М.,1983.

ერთადერთ ანაბეჭდად დაიტანება. ანაბეჭდი არ მრავლდება; ამით იგი ფერწერულ ნამუშევარს უტოლდება. ქაღალდზე ყოველთვის მხოლოდ ავტორისეული ხელწერაა დაფიქსირებული. სამუშაოდ მხატვარი ტიპოგრაფიულ საღებავს ხმარობს. ხელოვანის ხელწერა და მას დართული ანაბეჭდის დროს მიღებული ფაქტურულობა ნამუშევრებს კიდევ უფრო მეტ გამომსახველობას ანიჭებს.

ამ ტექნიკის თავისებურება ის არის, რომ მინაზე ნახატის შესრულების შემდგომ, თუ მას რამდენიმე საათში არ გადაიტან ქაღალდზე, ის შრება და ფუჭდება. გარდა ამისა, სასურველი შედეგის მისაღწევად გიწევს ერთი და იმავე კომპოზიციის რამდენჯერმე გადახატვა, ეს კი ძალზე შრომატევადი საქმეა. ყველა მისი ნამუშევარი დიდი ზომისაა და მონუმენტურობით გამოირჩევა. კომპოზიციები ძირითადად შავ-თეთრია. სურათები — ძლიერი ენერგეტიკის მატარებელი. მხატვარი თამამად, გულღიად, გულწრფელად გამოხატავს თავის პოზიციას და იმავე მოთხოვნას უყენებს მაყურებელს.

გურანდა ქლიბაძის სურათების ერთ-ერთი წამყვანი, მთავარი თემაა ადამიანის წარმოჩენა. საზოგადოებისათვის გარეგნულად თითქოსდა მიუღებელი, შეუხედავი პერსონაჟების მიღმა, მათი გრძნობები, განცდები იმალება.

ისინი სხვადასხვა ფორმით — ჟესტით, მიმიკით, პოზით გამოხატავენ პროტესტს მათ ირგვლივ შექმნილი გარემოებისადმი. ამის უკან კი დგას მხატვრულ ფორმაში ხორცშესხმული თვით მხატვრის დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ. ის თავისი გადმოსახედიდან გვთავაზობს სიტუაციის შეფასებას, თუმცა ამავდროულად, მნახველშიც თანამონაწილეობას, განცდის სიმძაფრეს, ასოციაციურ აქტიურობას მოითხოვს.

ფიგურები უმეტესწილად შიშვლად არის წარმოსახული. ამ სიშიშვლეშია ადამიანის დაუცველობა და, ამასთან ერთად, მისი ბუნების დაუფარაობაც.

ზოგ შემთხვევაში ფიგურის გამოსახვისას მხატვარი თითქოს სპეციალურად, ოდნავ უტრირებულად მიმართავს ადამიანის ხასიათის ერთი მხარის ხაზგასმას, რათა გამოავლინოს საპირისპირო თვისება — ბნელი-ნათელი და ამ კონტრასტზე ააგოს გამოსახულება. უმეტესწილად, შესრულების მანერის და ცხოვრებისეული ფაქტორების ასახვით, კომპოზიციები გროტესკის ზღვრამდეა მიყვანილი და ტრაგიკულობის შეგრძნებას აჩენს, რაც დღევანდელობისათვის შესაფერის, ცხოვრების ტრაგიკომედიურ აღქმას ბადებს.

პერსონაჟების შექმნისას იკვეთება გ. ქლიბაძის ქალური პოზიციაც — ადამიანის ადგილზე, მის მნიშვნელობაზე, ქალის როლზე დღევანდელ ცხოვრებაში. ამით გურანდა ძალიან ახლოს მივიდა გენდერულ პრობლემატიკასთან.

სურათში „ადამი და ევა“ (სურ. 1) და „სამოთხის ხე“ (სურ. 3) — ეს ერთი კომპოზიციის ორი ნაწილია — ორსული ევა პროფილშია დახატული. ის ზოგადად ქალის სახე-ტიპია. განზე გაწეული ხელები, რომელთაგან ერთი მუჭად აქვს შეკრული, მეორე კი თითებგაშლილია; მყარი დგომა და ოდნავ აწეული თავი ხაზს უსვამს მის ძლიერებას, დამოუკიდებლობას, ქედმოუდრეკლობას. ფიგურის თვალიერებისას უცებ თვალში გვხვდება ადამის ფიგურაც, რომელიც შეუმჩნევლად ევას გვერდს არის ამოფარებული. ადამის სახე მოქცეულია ევას ვარცხნილობის, აწეული თმის, კისრის ხაზსა და ზურგის ზედა ნაწილის მოხაზულობაში. მისი ფიგურა მოკუნტულია, შეშინებულიც კი, გამოყოფილია მისი ხელი, რომლითაც ევას ხელს ებღაუჭება. ადამი იმალება ქალის ფიგურის უკან, ამით იგი მას სთხოვს დაცვას. ადამი შეუმჩნეველია, ევა კი შეუდრეკელია და გამბედავი. ადამისათვის დიდი ხანია, სამოთხესთან ერთად დასრულდა ლაღი ცხოვრება, სამოთხიდან განდევნილი კი იგი აბსოლუტურად დაუცველად გამოიყურება.

ქალი კი მომართულია წინსწრაფვისკენ და უშიშარია — განა არ არის ეს მხატვრის პოზიცია.

ერთი შეხედვით სურათი ერთფიგურიანი, სადაა, თუმცა მამაკაცის სახის ამოკითხვის შემდეგ მკაფიოდ ვლინდება ის რთული კომპოზიციური „პასაჟი“, რომელსაც მხატვარი მიმართავს, ერთ ფიგურაში ფაქტიურად ორი გამოსახულებაა მოქცეული. ალბათ ამასაც თავისავე ახნა უნდა ჰქონდეს — ქალი და კაცი განუყოფელი მთლიანობაა.

ნამუშევარში ჩანს ნახატის ფლობის ოსტატობა — თვით ხაზი, სახის მიმიკა, ტიპაჟი, ჟესტიკულაცია კომპოზიციის ემოციურ-სახასიათო წაკითხვის სიმძაფრეს ავლენს. ფორმა, რომელიც შავი შტრიხებისა და თეთრი ლაქების დაპირისპირებაზეა შექმნილი, ცხოველსხატულებას და სიცოცხლის უნარიანობას ანიჭებს ფიგურას.

კომპოზიცის მეორე ნაწილი — „სამოთხის ხე“ (სურ. 3) მუქ ფერადოვან გამაშია გადაწყვეტილი.

მის შიგნით მუდმივი ცვალებადობა არის აქცენტირებული. ის თავისი სიცოცხლით ცხოვრობს. ხის ტოტებში, როგორც ხალიჩაში, ჩაქსოვილია ადამიანთა და ფრინველთა გამოსახულებები. ყველაფერი ძალიან ლამაზია და, ამავე დროს, ერთმანეთში არეული, ცვალებადიც და მუდმივიც. ეს არის ხე, რომლის ნაყოფმა ადამიანს სამოთხეში ცოდვა ჩაადენინა.

მამაკაცისა და ქალის ურთიერთობის თემას აგრძელებს ე.წ. „ეროტიკული სურათები“ (სურ. 2). სურათზე წარმოდგენილი ადამიანები თავისი სიშიშვლის დემონსტრირებას ახდენენ, მათში გრძნობა მკვეთრად არის გამოვლენილი. ზოგ შემთხვევაში ეს გრძნობა უფრო ამაღლებულია (კლასიკური ფორმის ფარგლებში), ზოგან ექსპრესიული, აგზნებადი („ნაივური“, უტრირებული ხასიათის მქონე კომპოზიციებში). ერთ შემთხვევაში ის ლიტერატურულ-პროზაულია, პოეტური, მეორეში — ცოცხალი და მგზნებარე.

მხატვარი გვესაუბრება სიყვარულზე და გვიზიარებს თავის ხედვას — სიყვარული არის ნაზი, დახვეწილი და, ამავე დროს, მძაფრი და თავისუფალი, თუმცა ორივე შემთხვევაში სხვადასხვა ხასიათის თამაშის ელემენტებითაა გაჯერებული. მხატვრის პოზიცია მკვეთრადაა გამოხატული.

ასეთივე შინაგანი ენერგიით, დინამიკითა და ექსპრესიით არის სავსე „სატირი“ (სურ. 4). გურანდა დაუფარავი სითამამით ახასიათებს პერსონაჟის არსს. სატირები — ტყის მცირე ღვთაებები — ხომ დიონისეს ამალის მხლებლები არიან. სურათის დათვალიერებისას მომაგონდა რუსი მეცნიერის ა. ლოსევის თავისებური ეტიმოლოგია ამ ბერძნული სიტყვისა — „იღრიჭება მთელი პირით“[2]. სატირები არ თანაუგრძნობენ ხალხს. მათ აინტერესებთ მხოლოდ ნადირობა, ღვინო და ტყის ნიმფები — ქალები, აგრეთვე — მუსიკა (გართობა); ისინი ზარმაცები და თავაშვებულები არიან. მითოლოგიაში სატირები ბუნებისა და ადამიანის უხეშ საწყისს განასახიერებენ.

გურანდას სატირი მთლიანად შეესატყვისება ამ ტრადიციულ სახეს. ამავე დროს, იგი ძალიან მამაკაცურია, ძლიერი. მხატვარი იგავურ-მხატვრული ფორმით ავლენს ზოგადად მამაკაცურ საწყისს. „სატირის“ კომპოზიცია რთულია. ფიგურა სპირალურად არის აგებული, იგი მკვეთრ მოძრაობაშია, ერთ მხარეს მოტრიალებული თავით და საპირისპიროდ მიმართული კიდურებით. ძლიერი ხელი, შავისა და თეთრის შუქ-ჩრდილოვანი თამაში მოძრაობის განცდას იძლევა და მონუმენტალიზმით არის გამსჭვალული.

ლიტერატურულ თემაზეა შესრულებული „ადამიანი დიდი ფრთებით“ (სურ. 5). ის გაბრიელ გარსია მარკესის იმავე სახელწოდების მოთხრობის თემაზეა შექმნილი.

კომპოზიცია ორნაწილიანია — „ანგელოზი“ და „საქათმე“ (რაც სიუჟეტით არის ნაკარნახევი). ეს არის მარკესის ტიპური ნაწარმოები, დაწერილი „მაგიური რეალიზმის“ სტილში. მწერალი აერთიანებს ყოველდღიურობას და ფანტასტიკის ელემენტებს, თითქოს შლის ზღვარს რეალობასა და მაგიას შორის.

ანგელოზი (როგორც მარკესთან), ბებერი მამაკაცის სახით, გაპუტული ფრთებით არის გამოსახული. ჩანს, მიწაზე დაშვებისას იგი ტალახში ჩავარდნილა და საქათმეში გადაუყვანიათ.

შავ ფერში მოცემული ანგელოზის ფიგურა თეთრი ფრთებით, ჩვენს წარმოსახვაში წარმოგვიჩენს ადამიანების ცოდვებისაგან დამძიმებულ, უკიდურესად დაღლილ, სიქაგამოცლილ, თავის ფრთებზე ჩამოკიდებულ ასაკოვან კაცს, რომელიც კაცობრიობის მიერ ჩადენილ ცოდვათა სიმრავლესთანაა გაიგივებული. ჩვენი ღრმა რწმენით, ნამუშევარში ადამიანთა ცოდვების ფილოსოფიურ აღქმას ვაწყდებით (ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც, ნაწილობრივ ეს აზრიცაა გატარებული).

ინდივიდუალურია და განუმეორებელი თავისი ტიპაჟებითა და ხასიათით „საქათმე“ (სურ. 6). აქ მეტაფორული სახით გადმოცემულია ადამიანთა ცხოვრება და მათი შინაგანი ბუნება. დღევანდელ დღეს, ჩვენს რეალობაში, სამწუხაროდ, სიყვარულის ნაცვლად ადამიანთა შორის შუღლისა და მტრობის გაღვივება, ქიშპობა, საკუთარი თავის წარმოჩენაზე ფიქრი ჩნდება. ჩვენ ვარსებობთ ერთ სივრცეში, ერთ „სახლში“, მაგრამ ერთმანეთის არ გვესმის და ნებისმიერ ინდაურს თავი ფარშევანგი ჰგონია.

ამ კომპოზიციაში დიდი ტკივილიც იკითხება და ირონიაც. ცალკე აღებული ფრინველი საკმაოდ სასაცილოდ გამოიყურება. ეს მხატვრის დამოკიდებულებაა თანამედროვე საზოგადოებისადმი, მისი პოლიტიკური შეფასება. ექს-

[2] А. Лосев, *Мифология греков и римлян*, М., 1996, გვ. 159.

პრესიულობის განცდას ამძაფრებს ფერადოვანი შეხამება — წითელი, ლურჯი, იასამნისფერი. მერკანტილური, გულქვა ადამიანები, რომელნიც საქათმეში კეტავენ „სასწაულს“, არ იმსახურებენ ამ „სასწაულს“. ამიტომ საბოლოოდ, ანგელოზი ისევ ტოვებს მიწას და უბრუნდება ზეცას, სადაც მუდმივობა და სამართლიანობა სუფევს. ეს გაფრთხილებაა — ადამიანები, ცივილიზაცია, რომლებიც ცხოვრობენ სიყვარულის, თანაგრძნობის, სულიერების პოეზიის გარეშე განადგურებისაკენ არიან მიმართულნი.

ადამიანის სახის გადმოცემაში შემოქმედი გაურბის დაკონკრეტებას, იძლევა მის ზოგად ხატს, გურანდას ყველა ტიპაჟი ძალზე სახასიათოა და მკვეთრად ინდივიდუალური თავისი შინაგანი დინამიკითა და სულიერი მდგომარეობით.

ასეთია მისი დონ კიხოტი და სანჩო პანსაც — ორნაწილიანი კომპოზიცია, რომელიც სამყაროს მუდმივ თემას გამოხატავს (სურ. 7-8). და მას მრავალმა ხელოვანმა მიუძღვნა თავისი ნამუშევარი. თავდაპირველად დაიხატა „სანჩო პანსა გუბერნატორი“. კომპოზიცია ორფიგურიანია — სანჩო სახედარზეა გადამჯდარი. კაცი, რომელიც ყოველთვის იყო უქონელი და უბირი, უცებ შეცვლილი — თამამი და გაბღენძილი წარმოგვიდგა — გუბერნატორ სანჩო პანსას სახეზე თვითკმაყოფილება და თვითდაჯერებულობა აწერია. გაცილებით უფრო მიმზიდველია და მეტყველი ვირის გამოსახულება. პირუტყვი მორჩილად დგას. ამ ორი სახის კონტრასტზეა დასმული ძირითადი აქცენტი. ვირის დამწუხრებული თვალები მოასწავებს, რომ იგი დაიღალა ამ უაზრო ტვირთის ტარებით. პერსონაჟი ძალზე ტრაგიკულია და, ჩვენი აზრით, სახეა იმ სამყაროსი, სადაც უსამართლობა მეფობს. სანჩოს სახით, როგორც აღნიშნავს ხელოვნებათმცოდნე დალი ლებანიძე, „თანამედროვე მხატვარმა შექმნა სახე, რომელიც მას ძალიან აწუხებდა. იგი აღმოცენდა ცხოვრების რეალური დინებიდან, ხორცი შეისხა, როგორც კონცეპტუალურმა ობიექტმა“[3]...

შიშველი, უბადრუკი, საწყალი დონ კიხოტი კი აბსოლუტურად დაუცველია. ამ ნამუშევარმა მომაგონა ბერტოლდ ბრეხტის ესთეტიკა და მისი სტურუასეული ინტერპრეტაცია. სამყარო, რომელშიც ყველაფერი ერთმანეთშია არეული. სად არის სამართალი, ჭეშმარიტება, ვინ განაგებს ჩვენს ცხოვრებას? ყველაფერი ძალაუფლების მქონე ადამიანების ნება-სურვილზეა დაფუძნებული. ჩვენ მუდმივ ფარსში ვიმყოფებით.

სანჩო თითქოს რამდენიმე სახეს აერთიანებს. მხატვარი მას ხან სამ-მეოთხედში, ხან პროფილში გვაჩვენებს. აქვე ახალი სახის ნაწილიც იკვეთება. ეს ეფექტი ქუდისა და ბუმბულების განაწილებით მიიღება და რჩება შთაბეჭდილება, რომ ერთი გმირის რამდენიმე სახეს ვხედავთ. განა ეს არ არის ორპირობით სავსე თანამედროვე სამყარო, სადაც, ხშირად, ადამიანის მრავლსახეობას ვაწყდებით.

ამიტომ ეს პერსონაჟები ჩემთვის დროისა და სივრცის გარეშე არსებობენ, ეს მუდმივობაა, რომელიც ბატონობს დედამიწაზე. ამ ორი გმირის დაპირისპირება სახვითი ფორმითაც არის გადმოცემული. სანჩო სქელია და ტლანქი, დონ კიხოტი კი დემატერიალიზებულია, სიფრიფანა, თითქმის სიბრტყობრივი. მეტყველი, ფართოდ გახელილი, მრგვალი თვალები დაბნეულად, გაკვირვებულად, უსუსურად გვიყურებს; მას ერთი ნაბიჯიღა აკლია დავიწყების სამყაროში გადასასვლელად.

სურათში მკაფიოდაა ნაჩვენები მხატვრის განცდა და პოზიცია. მის მიერ პრობლემის თავისებური და ღრმა ხედვა — მისი სურვილია — შევაჩეროთ ჩვენი სულების ვარდნა, არ დავთმოთ ჭეშმარიტი ფასეულობები, რათა არ აღმოვჩნდეთ კატასტროფის წინაშე. ეს მისი ორგანული დამოკიდებულებაა, „სიმბოლური“ ენით ნათქვამი.

როგორც ვხედავთ, მხატვარი ახდენს სამყაროს და მასში მიმდინარე პროცესების ღრმა ანალიზს. ყველაფერ ამას საკუთარ ემოციურ შეფერილობას აძლევს. მათი ერთიანობის შედეგია ღრმად ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ნამუშევრები, რომლებიც მაყურებლის თანაგანცდას, მის აქტიურ თანამონაწილეობას იწვევს.

შემოქმედის შინაგანი შეგრძნებები ყველა ნამუშევარში იკითხება. ზოგან ის ხმამაღლა მოგვიწოდებს — შევჩერდეთ და გადავხედოთ ჩვენს ცხოვრებას, დავფიქრდეთ, ეგებ კიდევ რამის შეცვლას მოვასწრებთ, სანამ საბოლოოდ არ წაგვლეკა ქაოსმა და აურზაურმა და არ მოსპო ჩვენი ისედაც დამახინჯებული სულიერება. ზოგან კი ის უფრო ჩუმად, მშვიდად მოგვითხრობს თავის ცხოვრებისეულ წარმოსახვაზე.

[3] დ. ლებანიძე, სანჩო პანსა — გუბერნატორი, *ARS GEORGIKA, ელექტრონული ჟურნალი, სერია* B, *ახალი და თანამედროვე ხელოვნება,* 2013 წ.

კომპოზიციაში „გემები“ (სურ. 9) ის თითქოს ადამიანთა ცხოვრების ეტაპებს ასახავს. დიაგონალზე აგებულ სურათში პირველ პლანზე ჩანს ნახევრად დანგრეული გემი ჩამოშლილი აფრით. ის ცხოვრების ბოლო ეტაპს აღნიშნავს, ღუზა საბოლოოდ არის ჩაშვებული, აღარ ვიცით რა მოგველის მომავალში.

მეორე, გემი შუაში უფრო მხნედ გამოიყურება. ის ჯერ კიდევ შუა წყალშია, ცხოვრებისეულ გზას მიჰყვება. მესამე კი — პატარა, ამაყად აფრიალებული აფრებით, მხოლოდ გადის დიდ წყალში და მხნედ, მომავლის იმედით, ზღვის სიღრმისაკენ მიემართება.

მეტაფორული თხრობა, ასოციაციური სიმბოლური აზროვნება აქაც ღრმა შინაარსითა და ფსიქოლოგიურობით გამოირჩევა.

კომპოზიციურად ნამუშევარი სადაა, ყოველგვარი თხრობითი დეტალების გარეშე. ფორმა ლაკონიურია, ზოგადი, ოსტატურად შესრულებული, მძიმე სტრუქტურულობის გამოვლენით. ნახატი სივრცულია.

მკაფიოდ ინდივიდუალური ხელწერისა და ხედვის მქონე მხატვარმა — გურანდა ქლიბაძემ თავისი ორიგინალური შემოქმედებითი სამყარო შექმნა. ეს არის მასშტაბური, გამომსახველობითი სამყარო, რომელიც ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობსაც გვითვალსაჩინოებს; იგი მათ მიმართ პროტესტსაც გადმოგვცემს.

მხატვარი ანალიტურად, ემოციურად და დამაჯერებლად, მხატვრულ-სახვითი საშუალებებით გადმოსცემს თავის დამოკიდებულებას ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებისადმი; მათ თაობაზე იგი საკუთარ შეხედულებებს გვიზიარებს და თავისი ნაფიქრალის თანამოზიარედაც გვხდის. მისი ხელოვნება თავისი სიღრმისეული პლასტებით და შესრულების ოსტატობით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე და ნამუშევრების გაცნობის შემდგომ ბევრ რამეზე დაგვაფიქრებს.

გურანდას არაერთი ჩანაფიქრი განსჯისა და ჩაფიქრების ფართო სპექტრს წარმოშობს. უდაოდ, კიდევ მრავალჯერ მოგვიხდება მსჯელობა მის ნამუშევრებზე და შემოქმედებით პოზიციაზე.

MARIANA OAKLEY

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

THE ARTISTIC WORLD OF GURANDA KLIBADZE

Summary

The individual handwriting and vision of Guranda Klibadze creates an absolutely unique universe.

Her works combine concrete, visible forms and signs.

They also have monumentalism and lyricism, a kind of irony and pain. This is a large, expressive life with its contradictionsand protests, that is filled with love and feelings at the same time.

The artist conveys her attitudes and beliefs towards life’s current processes analytically, emotionally and persuasively; She makes us her partners in thought.

Her art, with its in-depth layers and unrivaled craftsmanship, have a great impression on visitors, that raise discussions and a broad spectrum of views.

1. გურანდა ქლიბაძე. ადამი და ევა
Adam and Eve

2. გურანდა ქლიბაძე. ეროტიკული სცენა
Guranda Klibadze. Erotic Scene

3. გურანდა ქლიბაძე. სამოთხის ხე
Guranda Klibadze. Tree of Heaven

4. გურანდა ქლიბაძე. სატირი
Guranda Klibadze. Satyr

5. გურანდა ქლიბაძე.
ადამიანი დიდი ფრთებით
Guranda Klibadze.
A Man with Enormous Wings

6. გურანდა ქლიბაძე. საქათმე
Guranda Klibadze. Hen-coop

7-8. გურანდა ქლიბაძე. დონ კიხოტი და სანჩო პანსა
Guranda Klibadze. Don Quixote and Sancho Panza

9. გურანდა ქლიბაძე. გემები Guranda Klibadze. Ships

თამარ შავგულიძე

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თანამედროვე ქართული საჯარო სივრცის თავისებურებები და ქართული მონუმენტური ქანდაკების ფუნქციები

ი. ჰაბერმასისეულ კლასიფიკაციაში, საქართველო, როგორც პოსტ-საბჭოთა სივრცესა და კაპიტალისტურ სამყაროს შორის მოქცეული ტრანზიტული „კულტურტერიტორია", დღემდე, ალბათ, იმ ეტაპზე მოიაზრება, როცა სოციუმი ვერ განასხვავებს სახელმწიფოებრივსა და საკუთარს, პირადსა და საჯაროს; შესაბამისად, მწყობრად ფორმირებული ღირებულებრივი სისტემის ფორმატში ვერ ახერხებს როგორც კრიტიკულ თვითრეფლექსიას, ისე საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებას.

ბუნებრივია, რომ ასეთი სოციუმის თვითორგანიზება სიმბოლოებისა და სტატუსების გარშემო ხდება, რაც დროსა და სივრცეში საკუთარი თავის მონიშვნის მცდელობას წარმოადგენს. სივრცეში სოციუმის კულტურული და საიდენტიფიკაციო მარკირების ყველაზე ნათელ მაგალითად კი საჯარო სივრცეში გამოტანილი ხელოვნება გვევლინება, ვინაიდან საჯარო სივრცის ხელოვნება იმ ვიზუალურ სისტემათაგან ერთ-ერთია, რომლის მეშვეობითაც კულტურა თავის თავს აღწერს და შეიმეცნებს.

უკანასკნელი 50 წლის მანძილზე თბილისის საჯარო სივრცეში დეკლარირებული ხელოვნება ვიზუალურ ფორმებში აღადგენს და თანადროულად ასახავს ქართველ ერში მიმდინარე ღირებულებრივი სქემებისა თუ ეთნოისტორიული ნარატივის ფორმირების პროცესებს. აუცილებლად აღსანიშნავია, რომ საქართველოში და, კერძოდ, თბილისშიც, საჯარო სივრცის ხელოვნების ერთ-ერთ უმთავრეს ფორმად ბოლო ათწლეულებამდე ქანდაკება მოიაზრებოდა.

იმისთვის, რომ გამოვავლინოთ ჩვენს სოციუმში მიმდინარე პროცესები და მათ ასპექტში წავიკითხოთ ქართული საჯარო სივრცის სპეციფიკა, შესაბამისად, ქართული მონუმენტური ქანდაკების ფუნქცია, უპრიანი იქნება მიმოვიხილოთ ქართველთა მიერ გამომუშავებული იდენტობის მაფორმირებელი ასპექტები.

უცხოელი მკვლევარები ქართული ნაციონალიზმის და იდენტობის ფორმირების მთავარ ეტაპად მეცხრამეტე საუკუნეს მიიჩნევენ, ვინაიდან სწორედ ამ დროს ილია ჭავჭავაძის ცნობილ ტრიადაში „ენა, მამული, სარწმუნოება" გაცხადდება ნაციონალური იდენტობის დასავლური სამყაროსთვის გასაგები პოსტულატი, რომელიც მოგვიანებით ჩვენი ერისთვის ურყევ ფორმულად გადაიქცევა და, მისი მეშვეობით, ქართველი დროში და სივრცეში საკუთარი ეროვნული პარამეტრების მონიშვნას მეოცე საუკუნეშიც კი შესძლებს.

დასავლელი მკვლევარებისთვის შუა საუკუნეების ქართული იდენტობა მყარად იყო დაკავშირებული იდენტობის რელიგიურ ტიპთან, ამიტომ, მეცხრამეტე საუკუნეს ისინი ქართველთა ეროვნული ფორმირების მთავარ საეტაპო ეპოქად მიიჩნევენ. თუ ქართულ სახვით ხელოვნებაზე ავიღებთ ორიენტაციას, მაშინ ჯ.რ. გილისის მოსაზრება მართებულია, ვინაიდან სახვით ხელოვნებაში ნაციონალური იდენტობის საკითხი ამ დროისათვის ჯერ არ დგას (ხატწერა, მონუმენტური ფერწერა, ჭედურობა). საერთოდ სახვითი ხელოვნება, მეოცე საუკუნემდე საქართველოში, ნაციონალური იდენტობის საკითხს, ცხადია, გამოთიშულია, — ქართული იდენტობის პარამეტრების ფორმირებისას მთელი დატვირთვა ისტორიოგრაფიასა და ლიტერატურაზე მოდის. ვიზიარებ რა ლ. პატარიძის მოსაზრებებს ქართული იდენტობის ფორმირების შესახებ, ტექსტში დავერყდრნობი მის რამდენიმე დებულებას, კერძოდ: ჩვენი ისტორიოგრაფია მეფე ფარნავაზის სახის შექმნისას უკვე გამოჰყოფს რამდენიმე მთავარ ასპექტს, რამაც ყველას თვალში უნდა მოახდინოს მისი, როგორც ქართლის მცხოვრებთა — ამ კონკრეტული ერთობის მმართველად ლეგიტიმაცია. მის მიერ შემოსაზღვრული ტერიტორია, ენა, დამწერლობა და რელიგია. სამივე ატრიბუტი, უცვლელად გადმოაქვს ისტორიკოსს პირველი ქრისტიანი მეფის, მირიანის სახის ქმნადობისას, როდესაც იგი მოგვითხრობს მირიანზე, როგორც ახალი რელიგიის მიმღებ და დამამკვიდრებელ (წმინდა ნინო და ქრისტიანობის გავრცელება), ქართული ენის მიმღებ (მირიანმა დაივიწყა ენა სპარსული და ისწავლა ენა ქართული) და სამეფო დინასტიის მაღიარებელ (ფარნავაზის საფლავის შემკობა) მეფეზე. აქედან მოყოლებული, როგორც ლ. პატარიძე აღნიშნავს, ჩვენი ისტორიოგრაფია

ბოლომდე დარჩა მეფობის ინსტიტუტის ერთგულ, სამეფო სახლის ოფიციალური პოზიციის გამომხატველ დისციპლინად, რომელმაც ქართული სახელმფოებრიობის გარანტს, მეფეს მიანიჭა ერის თვითდადგინების ყველა უმნიშვნელოვანესი პარამეტრი: ენა, რელიგია და სამეფო დინასტია (რაც მერყევი ტერიტორიული ერთეულის — მამულის ურყევი ვირტუალური ექვივალენტი იყო საუკუნეების მაძილზე — თ.შ.). ამიერიდან სახელმწიფოებრივი განცდით ფორმირებული ქართული იდენტობა პერმანენტულად სახელმწიფოებრიობის ფარგლების მოზომვასა და დადგენაშია. ქრისტიანობის მიღების შემდეგაც, აღნიშნული პარამეტრები მეფის უცვლელ ატრიბუტიკად ჩანს, რაც კიდევ უფრო გამყარებულია მისი ქრისტიანული მრწამსით და ღვთაებრივი ინსპირაციით. მეცხრამეტე საუკუნემდე ჩვენი იდენტობის პარამეტრები მეხუთე საუკუნეში დადგენილ ფარგლებში რჩება.

მეცხრამეტე საუკუნიდან ქართული იდენტობის პარამეტრები იცვლება, ვინაიდან, მეოცე საუკუნის ჩათვლით, ისტორიულმა და სოციალურმა მოვლენებმა ქართველი ერის თვითგანცდაში დამატებით რამდენიმე პარამეტრის გაჩენა განაპირობა, რაც ასევე მოცემული აქვს ამერიკელ მკვლევარს რ.ჯ. სანს: ა) მჩაგვრელის ფენომენი, რომელიც რუსეთის პოლიტიკას უკავშირდება ბ) კულტურული მტრის ხატის ფორმირება, რაც მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე საქართველოში მცხოვრებ, ჩვენს კულტურაში უცხოს სტატუსით დამკვიდრებულ სომეხთა პოზიციით იყო გაპირობებული და გ) საკუთარი თავის მსხვერპლად მოაზრება, როგორც ამ პროცესის ლოგიკური ნაწილი.

მიგვაჩნია, რომ მოცემული პარამეტრები კიდევ უფრო გამყარდა და პრობლემატური გახდა საქართველოში ბოლშევიკური ხელისუფლების დამყარების და საქართველოს საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკად გადაქცევის შემდეგ. საბჭოთა ხელისფულება თითქოს საგანგებოდ ამკვეთრებდა და აღრმავებდა ჩვენს კულტურულ ტრავმებს იმით, რომ თვითონ რჩებოდა მჩაგვრელის პოზიციაზე, ხშირად იყენებდა სომხურ კულტურას ჩვენი კულტურის ჩასანაცვლებლად და ხელოვნურად ახდენდა ამ ორი ერის ურთიერთდაპირისპირების ესკალაციას.

ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე მივიღეთ მჩაგვრელის, უცხოსა და მსხვერპლის მოდელი, რომელმაც საბოლოო ჯამში ძალიან გაამკვეთრა ჩვენს ცნობიერებაში და კულტურაში გაცხადებული დიქოტომია — ჩვენ და სხვა! მოგონებად აქცია მანამდე გამომუშავებულ ქართულ მესიანიზმში, სახელმწიფოებრივობის განცდასა და ერის რჩეულობაში (თამარ მეფის მეოთხე ჰიპოსტასად მოაზრება რად ღირს) გაცხადებული ჩვენი იდენტობა, და მისი უცვლელი ფორმით დაცვის მცდარ და მუდმივ რეჟიმში გადაგვიყვანა. წესით, დინამიკურად განახლებადი იდენტობის ასეთმა ჰერმეტიზაციამ და უცვლელობამ, ცხადია, დროთა განმავლობაში მას კონტექსტი დაუკარგა და მიგვიყვანა იქამდე, რომ დღეს ცნება — ქართული თვითმყოფადობა, ქართველთა უმრავლესობისთვის უფრო და უფრო რთულად გასაგები გახადა.

თუმცაღა, მეოცე საუკუნის „პერესტროიკის“ შემდგომ დევალვირებულ იდენტობამდე იყო 1960-იანი წლები. ზემოთ ილუსტრირებულმა პროცესებმა, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ერში ბუნებრივად გამოიწვია სურვილი კვლავ მოენიშნა საკუთარი, ეთნიკური და ეროვნული კულტურის საზღვრები. ამან ხელი შეუწყო ე.წ. ეთნო-ნარატივის გაჩენას, რომლის გამომუშავებაც, ამჯერად, თავის თავზე არა მხოლოდ ლიტერატურამ იტვირთა — პირველად ამ პროცესში აქტიურად ჩაერთო ქართული ვიზუალური ხელოვნებაც.

ქართული საჯარო სივრცის ვიზუალური ხელოვნება პირველად გახდა ერის ნაციონალური იდენტობის ფორმირების პროცესის მონაწილე. მანამდე ეს ფუქცია საქართველოში, როგორც უკვე აღინიშნა, ლიტერატურის და ისტორიოგრაფიის პრეროგატივას წარმოადგენდა.

მეოცე საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართველი მოქანდაკეები ქართული და ქართული საბჭოთა კულტურის ქმნადობის პროცესის აქტიური მონაწილეები გახდნენ. სწორედ მათ მიერ შექმნილ ქანდაკებას უკავშირდება სახვით ხელოვნებაში ეთნო-კულტურული იდენტობის ვიზუალურ ფორმაში ტრანსფორმირების პროცესი, რომელიც, როგორც პროდუქტი, საჯარო სივრცეში განხორციელდა.

საბჭოთა ხალხების საერთო ღირებულებრივი ველის შესაქმნელად დადგმული რევოლუციონერთა ქანდაკებები ან საბჭოთა კავშირში შემავალი ხალხების საერთო ისტორიული წარსულის სიმბოლოები — ობელისკები ნელ-ნელა ჩაანაცვლა ან მათზე მეტი სასიცოცხლო სივრცე მოიპოვა ქართ-

ველი ერის ისტორიის ამსახველმა ქანდაკებამ.

თბილისის სივრცეში ამ ქანდაკებების გაჩენა 1960-იან წლებში, ნიკიტა ხრუშჩოვის დროს, დაშვებული ე.წ. „ოტტეპელის“ შედეგი იყო: „პარტია-საც კი არ ძალუძს მყარი დაპირების მოცემა, ისიც ბოლოს ნაციას უბრუნდება, რადგან მას ხანმოკლე რევოლუციური ისტორია აქვს, ნაციას კი შეუძლია იამაყოს შორეული წარულით“. პარტია ყველას მხოლოდ იდეოლოგიით და კოლექტივიზაციით აერთიანებდა, რამაც, ცხადია, ამოწურა თავი და დიდი ხნით ვერ გადაფარა ამ ფსევდო იდეოლოგიის ქვეშ ძალადობრივად გაერთიანებული ნაციების უმთავრესი მისწრაფება — „ნაციამ არა მარტო უნდა იამაყოს თავისი დიადი წარსულით... არამედ უნდა ამოიცნოს კიდეც ეს დიდებული წარსული, წმინდანებისა და გმირების ოქროს ხანა“. საქართველოში, ნ. ხრუშჩოვის მმართველობის პერიოდში, ცხადია, არა პარტიის ნების წინაარმდეგ, არამედ მისივე წახალისებით, სწორედ გმირების ხანის აქტივიზაცია მოხდა, რაც ასე ნათლად აჩვენა საჯარო სივრცეში დადგმულმა ქართულმა ქანდაკებამ.

მეოცე საუკუნის შუა ხანებში საქართველოში სწორედ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრები, საერთო საბჭოთა, — უნიფიცირებულ ღირებულებრივ სისტემაში მოქცეულ ქართველთა ეროვნული პარადიგმის გარშემო კონსოლიდაცია. ამ პროცესში ქართული ფერწერაც აქტიური თანამონაწილე და თანამოაზრე იყო (მაგ., ე.წ. ეთნოგრაფიული ნატურმორტები (ბ. ბერძენიშვილი), ქართული სოფლის ყოფა (რ. ჯავრიშვილი) და სხვ). თუმცა, ურბანული ქანდაკებისგან განსხვავებით, საყოველთაო წვდომა მას ნაკლები ჰქონდა.

სწორედ ამ კონტექსტმა განაპირობა ის, რომ ქართველი მოქანდაკეები ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული მისტერიების, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადნენ და ამით, მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგემებად („ვახტანგ გორგასალი“) (სურ. 2) და იდეოლოგემებად („ქართლის დედა“) (სურ. 1), იმ იმიჯებად აქციეს, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსეს. ქართველი ერის და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხეულებით ქართველმა მოქანდაკეებმა თბილისის ტოპონიმში შემოიტანეს და „დაამაგრეს“ მთელი საქართველო — მათ ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგემები და იდეოლოგემები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმბოლოებად აქციეს.

სწორედ ზემოთ მოხმობილმა ძიებებმა განსაზღვრა, ის, რომ ქართულმა, საჯარო სივრცეში აღმართულმა ქანდაკებამ, როგორც კულტურის არტეფაქტმა, ხელახლა გადაანაწილა კულტურის „ტერიტორიები“ ქვეყანაში და საბჭოთა კულტურის პირობებში კვლავ მონიშნა იგი, როგორც საერთო ქართული სივრცე, მოახდინა ყველა იმ პარამეტრის ვიზუალურად გაცხადება და აქტუალიზირება, რაც ითვლება კიდეც ქართველად ყოფნის, ქართული იდენტობის ქონის საწინდრად — ენა, მეფე, ისტორიული გმირები და სამეფო დინასტია (რომელიც, თავის მხრივ, ქვეყნის, ტერიტორიების სიმბოლოა).

ჩვენი იდენტობის ისტორიამ და მისი უწყვეტობის აღდგენის სურვილმა მეოცე საუკუნის მოქადანკეები 1950-60-იან წლებში „აიძულა“ ვიზუალურ ფორმაში გადმოეტანათ ქართველი ერის ისტორია და ლიტერატურა, ის, რამაც შექმნა და შეინახა ჩვენი იდენეტობა. აღნიშნულის მაგალითს ელგუჯა ამაშუკელის რამდენიმე ქანდაკება წარმოადგენს, რომელშიც მოქანდაკე ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამომუშავებამდე მივიდა. კერძოდ, შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხადად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში (ლიტერატურა) განფენილი და სივრცობრივ კატეგორიაში (ქანდაკება) მოაზრებული კოორდინატების ერთ წერტილში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ-ნარატული და ვერბალურ-ნარატული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები: „დედა-ენა“ (სურ. 3), „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართული „დედა ენის“ ძეგლის აღქმისას ცხადია, პლასტიკური ნარატივია წამყვანი, მაგრამ ტრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში ჩართული ლიტერატურული ტექსტი, სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან მისი განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმე“-ში, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრივად, ამაშუკელისეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული

ქალაქების ურბანულ ტექსტში ჩართული პლასტიკური ტექსტებია, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება ქართული კულტურის ტექსტებისა და იდენტობის სკულპტურული კონოტაციები.

აღნიშნული ტენდენციები 1950-იანი წლებიდან თითქმის 2003 წლამდე აქტუალური იყო. მართალია, პროცესმა ბოლო წლებში უფრო და უფრო ტენდენციური ხასიათი შეიძინა, მაგრამ არ შეუწყვიტავს არსებობა. კვლავ ე. სმითის ციტატას თუ დავეყრდნობით, — „ნაციამ არა მარტო უნდა იამაყოს თავისი დიადი წარსულით... არამედ უნდა ამოიცნოს კიდეც ეს დიდებული წარსული, წმინდანებისა და გმირების ოქროს ხანა“ — ვნახავთ, რომ მონუმენტურ ქანდაკებაში განსხეულებული გმირების ოქროს ხანა, რომელიც 1950-60-იან წლებში ნაციისთვის საკუთარი თავის ხელახლა ამოცნობის საშუალება იყო, მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების ისტორიული მოვლენების და „პერესტროიკის“ შემდეგ დასასრულს მიუახლოვდა და დაიწყო წმინდანთა მონუმენტური ქანდაკებების აღმართვის მეორე ტალღა. რაც, სამართლიანობა ითხოვს, აღინიშნოს, რომ თავისი მნიშვნელობით და გავლენით ბევრად ჩამოუვარდებოდა ე.წ. „გმირების ხანას“. მეტიც, ძალიან ხელოვნური და აზრსმოკლებული ჩანდა. 1996 წლიდან დღემდე ქალაქში დადგმული ამ ტიპის მონუმენტები, კერძოდ ზ. წერეთლის „წმინდა ნინო“ ან 2006 წელს დადგმული იმავე სკულპტორის „წმინდა გიორგი“ (სურ. 4). ორივე ქანდაკება, ინარჩუნებს რა საბჭოთა ესთეტიკისთვის დამახასიათებელ სახვით ნიშნებს, კერძოდ მონუმენტურობის ხარჯზე სივრცეზე პრევალირების სურვილს, ის ფსევდომონუმენტებია, რომელთა არსებობა სივრცეში მოჩვენებითად ამყარებს ქრისტიანული კულტურის პოზიციებს, ამოვარდნილია რეალური კულტურული პროცესებიდან და უფრო ფანტომებია, ვიდრე იდეამატარებელი მონუმენტები. ამ რამდენიმე მაგალითზეც ჩანს, რომ ქართული ურბანული ქანდაკება, რელიგიურ თემებზე ორიენტირებისას, მათ ძველ, უკვე აპრობირებულ სახვით ფორმებს უძებნის, მაგრამ ცხადია ვერ ახერხებს მათი რელიგიური არსით დატვირთვას, რის შედეგადაც ვიღებთ რელიგიურ ფორმაში განხორციელებულ სრულიად არარელიგიური კონტექსტის მქონე, პროფანულ ხელოვნებას, რომელიც არამცთუ ვეღარ ახერხებს საჯარო სივრცეში ქართული იდენტობის რელიგიური განზომილების გაშლას, არამედ თავად არის „კიჩურობით“ დამძიმებული.

2003 წლიდან დღემდე, საქართველოში საჯარო სივრცის პოლიტიკა რადიკალურად შეიცვალა. საბჭოთა ეპოქაში საერთო ქართულ სივრცედ მონიშნული ტერიტორიის დეცენტრალიზაცია დაიწყო, ქართველთა მიერ მონუმენტურ ქანდაკებაში მონიშნული დისკურსი, რომელიც ერში განამტკიცებდა საკუთარი ისტორიის და კულტურის დომინანტურობის განცდას, უცბად ფანტომებად იქცა. მთელი აქცენტი დაისვა რამდენიმე ტიპის ახალ ძეგლებზე, უფრო სწორედ, ქანდაკებაზე. კიდევ უფრო სწორი იქნება თუ დავაკონკრეტებთ და მათ სივრცეში განხორციელებულ პლასტიკიურ ფორმებს ვუწოდებთ:

პირველი ტიპის ძგლები 2003 წელს ხელისუფლებაში მოსული ახალი პოლიტიკური ძალის სიმბოლურ და ვიზუალურ საყრდენ ნიშნებს წარმოადგენს, მაგალითისთვის, „წმინდა გიორგის“ ძეგლი, „პრომეთეს“ ძეგლი. მეორე ტიპის ძეგლები კი სოციალური მეხსიერებით, ეთნო-ისტორიული ნარატივით დამძიმებულ და მისით გაპირობებულ, ეროვნული ორიენტირების სიმძიმისა და ერთგვარი იმპერატიული ჟღერადობისგან ათავისუფლებენ საჯარო სივრცეს. არბილებენ და აცხრობენ ქართული ისტორიზმის პათეტიკურ ჟღერადობას სივრცეში. ამ რიგის ქანდაკებებს განეკუთვნება ნ. ბარათაშვილის ხიდზე „მოქალაქეების“ სკულპტურული ჯგუფი (მოქ. გია ჯაფარიძე, 2006) (სურ. 7, 8), შოთა რუსთაველის გამზირზე დადგმული მცირე ფიგურები (მოქ. ლ. ბუჯიაშვილი, 2010), ნ. ბარათაშვილის ქუჩის თბილისელი „მეფარნე“ (მოქ. ი. წულაძე, 2004) (სურ. 5), „ახალი ტალღა“ (მოქ. ი. წულაძე) (სურ. 9), „ველოსიპედი“ (მოქ. ჟ. დიუპი, 2011) (სურ. 10) და სხვა. მესამე ტიპს კი განეკუთვნება ახალი პოლიტიკური დისკურსის მქონე, „პოლიტკორექტული“ ძეგლები. თუკი რუსეთის იმპერიის შემოსვლას თან მოჰყვა მეფისნაცვალ ვორონცოვის ძეგლის აღმართვა თბილისში, მაშინ, ამ ლოგიკით, იოლად აიხსნება ა. მონასელიძის მიერ 2011 წელს შექმნილი რონალდ რეიგანის ფიგურის გაჩენა დედაქალაქში (სურ. 6).

თბილისში, გნებავთ, საქართველოს სხვა ქალაქებში (ქუთაისი, ბათუმი, სიღნაღი) ზემოთ აღნიშნული, სხვადასხვაგვარი კულტურების და პროცესების ციტატებივით თავმოყრილი ძეგლები

ნელ-ნელა შლიან, მართალია, მეტისმეტად იდეოლოგიზირებულ, მაგრამ მონოკულტურულ სივრცეს, რომელსაც თავისი ფუნქცია უნდა შეესრულებინა ქართველთა მიერ საკუთარი თავის, ერთი კულტურის გარშემო კონსოლიდირებულ ერად გააზრებაში.

დღევანდელი თბილისის საჯარო სივრცეში უკანასკნელი წლებია მესამე ფენად, სხვადასხვა სახელოვნებო აქციების მეშვეობით, აქტიურად შემოდის და თავის დამკვიდრებას ცდილობს დასავლეთის ქალაქებში უკვე დიდი ხნის წინ გაჩენილი საჯარო ხელოვნების ფორმა, რომელიც არსებითად განსხვავებული ფილოსოფიის მქონე საჯარო სივრცეშია შესაძლებელი.

დასავლური საჯარო ხელოვნების საკომუნიკაციო ენა ძალდაუტანებელია. მისი განხორციელებისთვის აუცილებელი საჯარო სივრცე კი უფრო მეტ სტიქიურობასა და სპონტანურობას ითხოვს. ამ სივრცეში განხორციელებული ნებისმიერი სახელოვნებო აქცია დროებითია, რაც უმთავრესია, ვინაიდან სივრცეში ხანგრძლივად პროეცირებული ნებისმიერი იდეა იდეოლოგიად ქცევის საშიშროებას იძენს. საჯარო სივრცის ხელოვნება დასავლეთში სოციუმზეა ორიენტირებული, ისეთი ღირებულებრივი საყრდენების ან პრობლემატიკის წინ წამოწევაზე, რომელიც ლიბერალურ საზოგადოებაშია ჩამოყალიბებული.

დღევანდელი თბილისის საჯარო სივრცის ფორმირების უმთავრეს პრობლემად გვესახება დასავლური კულტურის, როგორც კარგად გააზრებული სისტემისა და ეროვნული, უფრო მეტად რეფლექსირებადი, ვიდრე სისტემური, უფრო მეტად იდეოლოგიზირებული, ვიდრე გაცნობიერებული კულტურის ერთ საჯარო სივრცეში თანხვედრა. ეს თანხვედრა პრობლემურია იმდენად, რამდენადაც საჯარო სივრცეში დეკლარირებული ხელოვნების ორივე ფორმა, როგორც ქართული, ისე დასავლურ კულტურათა ადეპტები, ურთიერთსაპირისპირო ფუნქციის მატარებელია და მათი რბილი ინტეგრაცია ან ტრანსფორმაცია რთულია (თუ არ ვიტყვით, რომ, უბრალოდ, შეუძლებელი). დასავლური საჯარო სივრცე პოლიგონია ხელოვნების მეშვეობით საკუთარ თავზე კრიტიკულად მორეფლექსირე სოციუმისთვის, ორიენტირებულია სოციუმის გამოხატვასა და არა მის შექმნაზე, სოციუმის ან არსებული სისტემების კრიტიკაზე და არა ერის განდიდებაზე, ხოლო მისი ძირითადი სამოტივაციო ბაზა დემოკრატიული კულტურაა. მაშინ, როდესაც ადგილობრივი, ქართული საჯარო სივრცე და ხელოვნება მასში, სრულიად მართვადია და:

• ხელს უწყობს პოსტსაბჭოთა სივრცეში ფორმირებული პოლიტიკური რეჟიმების განმტკიცებას და არ დისტანცირდება მათგან.

• ახდენს სივრცის ფსევდო დემოკრატიზაციას, რაც იმაში გამოიხატება, რომ დემოკრატიული სივრცე ხელოვნურად და ზემოდან ქვემოთ წამოსული ინიციატივით ყალიბდება (ამ უკანასკნელ წლებში ჩვენს ქალაქებში დადგმული ქანდაკებების ნიმუშები).

• ასახავს ჩვენი სოციუმის წინაშე არსებულ რეალურ გამოწვევას — ჩვენს კულტურაში ჯერ არ დასრულებულა საკუთარი თავის, როგორც ერის და არა როგორც სოციუმის მაიდენტიფიცირებელი ორიენტირების ძიების პროცესი.

დღევანდელ თბილისში, ერთი მხრივ, არის ისტორიულ-მემორიული მონუმენტური ქანდაკების მძლავრი ფენა, რომელიც დღეს უკვე ვეღარ ეწერება თანამედროვე ქალაქის რიტმში, ვერ ეწინააღმდეგება ღირებულებრივი ვექტორების რთულ კომბინაციებს და, შესაბამისად, საჯარო ღირებულების შემცველი აზრისგან იცლება. მეორე მხრივ, აქტიურად დეკლარირდება საჯარო სივრცის ხელოვნების როგორც ცალკეული გამოვლინებები, ისე არტ-აქციები, რომელთა პრობლემატიკისა და, შესაბამისად, აზრობრივი დატვირთვების მიმართ ჩვენი კულტურა და საჯარო სივრცე უგრძნობია. ხშირ შემთხვევებში მათი ვიზუალური, საკომუნიკაციო ენა ჩვენი სოციუმისთვის რთულად გასაგებ ნიშანთა სისტემას ან სიმბოლოებს ეყრდნობა, რომლებიც არ იღებს სათავეს ჩვენს კულტურაში და მეტიც, განსხვავებული სახვითი კულტურის ტრადიციებზე ორიენტირებული, ჩვენი სოციუმისთვის რთულად აღიქმება როგორც ხელოვნება.

გვეჩვენება, რომ ჩვენი თანამედროვე, საჯარო სივრცის ვიზუალური ხელოვნების მაგალითზე ყველაზე ნათლად ჩანს, რომ შეუძლებელია იყოს გააზრებული მიმღეობა ახალი სახელოვნებო ფორმებისა მაშინ, როდესაც ბუნებრივად არ არის დასრულებული განვლილი სულიერი და ვიზუალური მემკვიდრეობის, როგორც მისი პროდუქტის, გააზრების პროცესი. ასევე, თანამედროვე ქართუ-

ლი საჯარო სივრცის ხელოვნება ცხადყოფს, რომ დასავლური კულტურის პარამეტრების მქონე სოციუმად ფორმირება და შემდეგ საჯარო სივრცეში არტის მეშვეობით საკუთარი თავის დეკლარირება შეუძლებელია, თუ სოციუმის უკან მდგომმა ერმა არ განსაზღვრა საკუთარი ადგილი და მნიშვნელობა. ჩვენს თანამედროვე სოციუმში ხელოვნება იდეამატარებლის როლს ვეღარ ასრულებს ვინაიდან, ამჟამად, საჯარო სივრცეში დეკლარირებული ხელოვნების სწორედ ფუნქციონალურ ცვლასთან გვაქვს საქმე.

ვფიქრობთ, თანამედროვე ქართული საჯარო სივრცის და მასში დეკლარირებული ხელოვნების, უფრო მეტად უკვე ქანდაკების, ზედაპირულობის, სპონტანურობისა და მიუღებლობის ქვაკუთხედი სწორედ ძველი კულტურის და იდენტობის უფუნქციობის აუღიარებლობაში, ახალი იდენტობისა და კულტურის ვერგამომუშავებაში და, შედეგად, ახლით ჩანაცვლების მექანიკურობაშია.

TAMAR SHAVGULIDZE

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ABOUT SOME ASPECTS OF CONTEMPORARY GEORGIAN PUBLIC SPACE AND ABOUT THE FUNCTIONS OF GEORGIAN MONUMENTAL SCULPTURE IN IT

Summary

In contemporary Tbilisi, a powerful layer of historical and memorial sculptures are presented on the one hand, that are out of the city rhythm, that cannot resist complicated vectors of different values and as a result they lack publicly valuable meanings. On the other hand, in contemporary Georgian public space, art-actions and public art are actively declared. Georgian culture is rarely sensitive to such a kind of Western ways of thinking and acting in public space. Frequently, their communicative and visual language is based on signs that do not take place from our culture and, moreover, can be hardly understandable for Georgians as art.

We consider that, with the example of our contemporary public art, is best revealed the impossibility of accepting new art forms at the time. Especially now, when the nation has not yet finished the rethinking process of spiritual experience. Contemporary art in Georgian public space can serve as evidence that it is impossible to become a Western-values oriented society, and moreover, have a critical reflection on yourself through art in public space, if the nation that stands behind society won't clarify its own place and mission. For our contemporary society, art in public space is meaningless due to the shifting process of visual arts' functions in Georgia.

We consider that in contemporary public space, Georgian monumental sculptures' superficial and spontaneous character, as well as their unreceptiveness, lies on rejecting the fact that old Georgian culture and old forms of our national identity have already exhausted their potentiality, that we have not worked out new forms of identity and culture, and, because of those aspects, new culture replaces ours mechanically.

1. ელგუჯა ამაშუკელი.
ქართლის დედა, 1958-1995 წ.
Elguja Amashukeli. Mother of Kartli, 1958 - 1995

2. ელგუჯა ამაშუკელი. ვახტანგ გორგასალი, 1967 წ.
Elguja Amashukeli. Vakhtang Gorgasali, 1967

3. ელგუჯა ამაშუკელი. ცოდნის ზარი, 1983 წ.
Elguja Amashukeli. The Bells of Knowledge, 1983

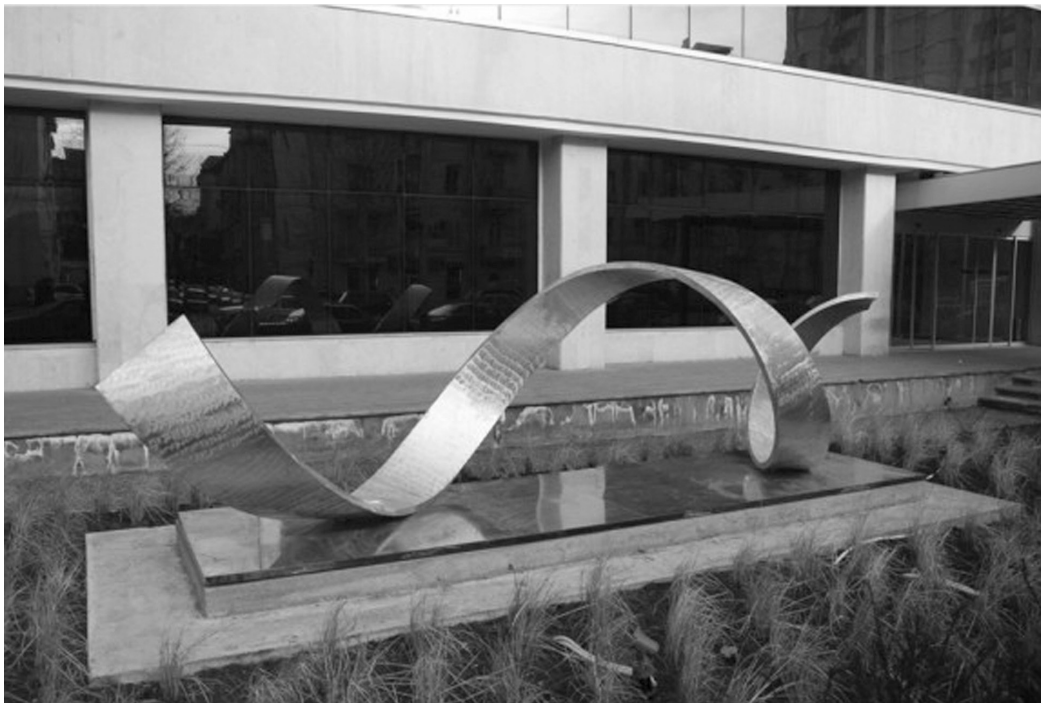
4. ზურაბ წერეთელი.
წმინდა გიორგი, 2006 წ.
Zurab Tsereteli. St. Georgie, 2006

5. ირაკლი წულაძე. თბილისელი მეფარნე, 2004 წ.
Irakli Tsuladze. The Lantern Maker from Tbilisi, 2004

6. ავთანდილ მონასელიძე. რონალდ რეიგანი, 2011 წ.
Avtandil Monaselidze. Ronald Reigan, 2011

7. გია ჯაფარიძე. მოქალაქეები, 2006 წ.
Gia Japaridze. The Citizens, 2006

8. გია ჯაფარიძე. მოქალაქეები, 2006 წ.
Gia Japaridze. The Citizens, 2006



9. ირაკლი წულაძე. ახალი ტალღა, 2009 წ.
Irakli Tsuladze. The New Wave, 2009

10. ჟან დიუპი. ფლუქსუსი, ნეო-დადა, 2011 წ.
Jean Dupuy. Fluxus. Neo-Dada, 2011

ხათუნა ხაბულიანი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თანამედროვე ხელოვნებისა და ნამუშევრის ხარისხის შესახებ

II ნაწილი

ხელოვნების დასასრულის კონცეფტი

თანამედროვე ხელოვნების მკვლევართა შორის გავრცელებული მოსაზრებით, ხელოვნების ნიმუშების ღირებულებაზე მათ ირგვლივ განვითარებული დისკურსის ხარისხი და მრავალშრიანობა მოწმობს. შესაბამისად, უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ ვიზუალური ხელოვნების ინტერპრეტაციათა საკითხს, რომელიც დღეისთვის ინტერდისციპლინარულ მოცემულობაში ვითარდება. „ACADEMIA"№2-ში გამოქვეყნებული სტატიის პირველ ნაწილში[1] ე.წ. პოსტისტორიული ხელოვნების მახასიათებლების მიმოხილვისას ნახსენები იყო არტურ დანტოს „ხელოვნების დასასრულის" თეზისი, რომელიც იმსახურებს უფრო დეტალურ განხილვას. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციათა მიმოხილვისას ვერ გამოვტოვებთ მის რამდენიმე მნიშვნელოვან მოსაზრებას, მით უფრო, როცა მისი ნაშრომები მეოცე საუკუნის მიწურულის ხელოვნების ფენომენოლოგიურ გააზრებას მოიცავს და ამასთან გასათვალისწინებელია თვით ავტორის ხანგრძლივი პრაქტიკაც არტ კრიტიკის სფეროში –ის წლების მანძილზე იყო ***The Nation***-ის არტ კრიტიკოსი, ჟურნალების — *Naked Punch Review*-ისა და *Artforum*–ის დამხმარე რედაქტორი. 1999 წელს დაწერილ ესეში *„ჰეგელის თეზისი ხელოვნების დასასრულის შესახებ"* დანტო განიხილავს ჰეგელის ცნობილ ფორმულირებას ხელოვნების დასასრულის თემაზე: „ხელოვნება თავისი უმაღლესი დანიშნულებით ჩვენთვის არის და რჩება წარსულის საგნად, რადგან მან ჩვენთვის დაკარგა უტყუარი ჭეშმარიტება და სიცოცხლე და უფრო მეტად ჩვენს იდეებში გადაინაცვლა ნაცვლად იმისა, რომ შეენარჩუნებინა რეალობისათვის მისი ადრინდელი აუცილებლობა და დაეკავებინა მისი აღმატებული ადგილი"[2].

დანტო ამბობს, რომ ამ შემთხვევაში ჰეგელის თეზისი რა თქმა უნდა, შესაბამისია მისი ხელოვნების ფილოსოფიის სტრუქტურისათვის და ნაკლებად ეხება თავისი დროის ხელოვნებას და უფრო მეტად მიმართულია სხვა ფილოსოფოსთა ნააზრევზე ხელოვნების შესახებ, ვიდრე თვითონ ხელოვნებაზე. მისი აზრით ჰეგელი ხელოვნებაზე არ საუბრობდა ობიექტური სულის ფარგლებში, როცა *ხელოვნების დასასრულის* თეზისი შემოიტანა, რომელიც განაცხადია ხელოვნების „უმაღლესი დანიშნულების" მიმართ – „ხელოვნების უნივერსალური საჭიროება. არის ადამიანის რაციონალური მოთხოვნილება შინაგანი და გარე სამყარო აამაღლოს მის სულიერ ცნობიერებამდე როგორც ობიექტი, სადაც ის კვლავ საკუთარ თვითობას შეიცნობს"[3].*(თარგმ.ხ.ხაბულიანი)* ის ასევე განიხილავს ჰაიდეგერის მოსაზრებას წინასიტყვაობიდან ნაშრომისათვის *„ხელოვნების ნიმუშის წარმოშობა"*, სადაც ჰეგელის თეზისთან მიმართებაში ნათქვამია, რომ იქ არ იყო უარყოფილი ის შესაძლებლობა, რომ გაგრძელდებოდა ხელოვნების ნიმუშების შექმნა და ახალი მიმდინარეობების წარმოშობა, მაგრამ რჩებოდა კითხვა: „..არის ხელოვნება კვლავ არსებითი და აუცილებელი მეთოდი, რომელშიც ჩვენი ისტორიული არსებობისთვის აუცილებელი ჭეშმარიტება ვლინდება, თუ ხელოვნება აღარ არის ამგვარი ხასიათისა?"[4]

დანტოს აზრით ჰაიდეგერი მიუხედავად არტისტული რევოლუციის საუკუნისა, მაინც მცდარად თვლიდა, რომ ჯერ კიდევ ადრე იყო *ხელოვნების დასასრულზე* ლაპარაკი, ხოლო ჰეგელის თეზისში საერთოდ არ იყო ლაპარაკი ხელოვნების მომავალზე, არამედ ის უფრო ხელოვნებას-

[1] ხ. ხაბულიანი, თანამედროვე ხელოვნებისა და ნამუშევრის ხარისხის შესახებ, *ACADEMIA* №2, 2011.

[2] „Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past. Thereby it has lost for us genuine truth and life, and has rather been transferred into our ideas instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place." *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Translated by T. M. Knox. Oxford; 1975

[3] „The universal need for art…is man's rational need to lift the inner and outer world into his spiritual consciousness as an object in which he recognizes again his own self." *Ibid.*

[4] „.. is art still an essential and necessary way in which truth that is decisive for our historical existence happens, or is art no longer of this character?"Martin Heidegger.*The Origin of the Work of Art.*

თან ჩვენს ურთიერთობას განიხილავდა, ვიდრე თავად ხელოვნებას, რადგან ეს თეზისი ეხებოდა ადამიანებს, რომელთა განვითარება თვითგაცნობიერებაში იმას უდრიდა, რომ ხელოვნების მიმართ აღარასდროს იქნებოდა ისეთი დამოკიდებულება, როგორიც ჩვენს წინაპრებს ჰქონდათ, როცა ხელოვნებაში სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას ხედავდნენ და რომ ჩვენთვის ხელოვნება უფრო ინტელექტუალური განსჯის ობიექტია „არა იმ მიზნით, რომ კვლავ ხელოვნება შევქმნათ, არამედ იმისთვის, რომ გავიგოთ რას ნიშნავს ხელოვნება ფილოსოფიურად.“[5]

ანუ, დანტოს თქმით, „ხელოვნება დღეისთვის არის შესწავლისა და ფილოსოფიური ანალიზის ობიექტი, მაგრამ ცალკე აღარ აკმაყოფილებს სულის სიღრმისეულ მოთხოვნილებებს. ჩვენ მოწმენი გავხდით ხელოვნების გადამწიფებისა“ [6].

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიშნებისა და მისი „დასასრულის“ საკითხს დანტო განიხილავს იმ ცვლილებებთან მიმართებაში, რაც ხელოვნებაში მოხდა მეოცე საუკუნის დასაწყისში. აქ პირველ რიგში იგულისხმება მოდერნისტული ხელოვნების რევოლუციური განაცხადი ტრადიციასთან კავშირის გაწყვეტისა და „ახალი“ ხელოვნების გაჩენის შესახებ, როცა მოდერნისტი ხელოვანების რადიკალურად განწყობილმა ნაწილმა ტრადიციული ხელოვნების სიკვდილი გამოაცხადა და დაზგური სურათის კრიზისი შემდეგ უკვე მთელი მეოცე საუკუნის მანძილზე განსჯის თემად აქცია. აქ გამოკვეთილია განსხვავება *ხელოვნების სიკვდილის* მოდერნისტულ ვერსიასა, (როცა „ხელოვნების სიკვდილის“ აღმნიშვნელი პოსტერები გამოჩნდა 1920 წელს ბერლინში *დადას პირველ საერთაშორისო გამოფენაზე)* და მის საკუთარ ვერსიას შორის *ხელოვნების დასასრულის* შესახებ (სურ.1).

საუკუნის დასაწყისში ნათქვამი „ხელოვნება მოკვდა“ მისი აზრით პოლიტიკური დეკლარაცია იყო, ხოლო დანტოს საკუთარი ვერსია კი სრულიად არ იყო იდეოლოგიური ხასიათისა: „ის ფაქტიურად კონტრიდეოლოგიური იყო, რომელშიც წარმოდგენილი იყო მანდატისმქონე ყველა იდეოლოგიის დასასრული, რომლებიც თვლიდნენ, რომ ფესვები ჰქონდათ გადგმული ან ისტორიაში ან ხელოვნების ფილოსოფიაში... ჩემი აზრით, ხელოვნებამ თავისი იდენტობის ფილოსოფიურ არსს მიაღწია, რაც დაახლოებით მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს დაწყებული ეპიკური ძიება იყო, რომელიც საკითხის დახურვამდე მივიდა“[7]. დანტოს მოსაზრებით, ის *მასტერ ნარატივი,* რომელმაც განსაზღვრა ტრადიციული და შემდეგ კი მოდერნისტული ხელოვნება დასრულდა და არა მარტო დასრულდა, არამედ თანამედროვე ხელოვნებაში სრულიად გამოირიცხა მასტერ ნარატივების არსებობა, რომელნიც მის პრეზენტაციას მოახდენდნენ. ანუ, ეს არის ხელოვნება „პოსტ ისტორიულ“ დროში, სადაც არ არის „აკრძალული“ რაიმე სახის ფორმა, მხატვრული გამოხატვა და რომელსაც ახასიათებს „ღრმა პლურალიზმი და ტოტალური ტოლერანტობა.“ არტურ დანტო თავის კრიტიკულ განხილვაში ხშირად აქცენტს აკეთებს კლემენტ გრინბერგის მსჯელობისთვის სახასიათო სწორხაზოვნებაზე მოდერნისტული ხელოვნების განსაზღვრისას, სადაც შეიძლება რომელიმე სახის არტისტული პრაქტიკა სრულიად ბლოკირებული და გამორიცხული იყო, როცა მაგალითად, გრინბერგი სიურრეალიზმს საერთოდ არ თვლიდა მოდერნიზმისთვის ღირებულ მიმდინარეობად და ხაზგასმულად აღიარებდა მხოლოდ აბსტრაქციას, როგორც ისტორიულ გარდუვალობას. დანტოსთვის მნიშვნელოვანია იმის განსაზღვრა, თუ რა კრიტიკული პრინციპები შეიძლება მუშაობდეს ნარატივების არარსებობის შემთხვევაში და ისტორიულად როგორ გახდა შესაძლებელი ისეთი ხელოვნების არსებობა, როგორც მაგალითად, მის მიერ საკმაოდ ხშირად მოხსენიებული ენდი უორჰოლის *„brillo box“*-ია, ან დევიდ რიდის ინსტალაცია, რომლის ფოტოც მისი წიგნის – *„After the End of Art“* [8] გარეკანზეა გამოსახული, სადაც სასტუმროს ოთახის ინტერიერია ვიდეო ნამუშევრით მონიტორზე და რემინისცენციით ჰიჩკოკის ფილმზე

[5] „..and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is“.

[6] ,,Art is now an object for study and philosophical analysis, but it no longer satisfies, by itself alone, the deepest needs of the spirit. We have outgrown art, so to speak.‘‘ Arthur C. Danto. *HEGEL'S END-OF ART THESIS,* 1999.

[7] «..in fact, it was counterideological, in that it imagined the end of all mandated idiologies that believed themselves grounded in either the history or the philosophy of art. …My thought was that art came to an end when it achieved aphilosophical sense of its own identity, which meant that a epic quest, beginning some time in better part of the 19th century, had achieved closure. *Arthur C. Danto. Art After the End of Art,* ***ARTFORUM,*** XXXI, #8, 1993, p. 62-70; p 64 *(თარგმ. ხ. ხაბულიანი).*

[8] Arthur C. Danto*, After the End of Art*, Princeton, 1997.

„თავბრუსხვევა“ (სურ.2). ამგვარი სტრუქტურის მხატვრული ნამუშევრების არსებობა სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა წინა ეპოქებში, ისევე როგორც დღეისთვის ადგილი არ იქნება წარსულში აღიარებული მხატვრების იმ ოსტატობისთვის, რომლითაც ისინი თავის დროზე ფასდებოდნენ. ანუ, დღეს რომც იყოს ისეთი მხატვარი, ვინც თავისი ოსტატობით პიერო დელა ფრანჩესკას, რემბრანდტს, ვერმეერს და ა.შ. გაუტოლდებოდა, მისი ნამუშევრები მხოლოდ გარკვეული კონცეფტის ფარგლებში იქნებოდა ღირებული, რომელიც რატიფიცირებულ აპროპრიაციის ელემენტს მოიცავს, გარკვეულ მიმართებას თუ მინიშნებას წინა ეპოქების მხატვრულ გამოცდილებაზე.

მასტერ ნარატივში დანტო გულისხმობს ტრადიციული და მოდერნისტული ხელოვნების ნარატივებს, რომელთა დასასრულიც ნიშნავს დღეისთვის არსებული სპეციფიკური ხასიათის *contemporary art* –ის მოცემულობას. ტრადიციას დასავლური ხელოვნებისათვის, პირველ რიგში, წარმოადგენდა აკადემიური მხატვრობის სკოლა, რომელიც ანტიკური ნიმუშების რენესანსული ინტერპრეტაციის შედეგად ჩამოყალიბდა და *მშვენიერებისა* და *იდეალის* ცნებების ირგვლივ ვითარდებოდა.

ნარატივების დასაწყისად კი რენესანსული დისკურსის განმსაზღვრელი ჯორჯო ვაზარის ნარატივია ნაგულისხმები, რომელშიც პირველად მოხდა მხატვრობის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის ლეგიტიმაცია და მხატვრობის მთავარი მიზნის განსაზღვრაც. მთავარ მიზანში აქ, პირველ რიგში, ისეთი ოსტატობა იგულისხმებოდა, რომელსაც ჰუმანისტური იდეალებით გაჯერებული რეალობის ილუზია უნდა შეექმნა. ჯორჯო ვაზარი ამგვარად აღწერდა გადმოცემით გაგებულ ამბავსა და საკუთარ შთაბეჭდილებას ლეონარდოს ოსტატობაზე: „..ლეონარდომ შექმნა მადონას გამოსახულება, რომელიც შემდგომში პაპი კლემენტე VII–ის კუთვნილება იყო, აღმატებული ხარისხისა, სადაც გამოსახულ მრავალ საგანთა შორის იყო წყლით სავსე დოქი რამდენიმე ყვავილით, სადაც, რომ აღარაფერი ვთქვათ საოცარ მსგავსებაზე ნამდვილთან, ისე იყო გამოსახული წყლით დაორთქლილი ზედაპირი, რომ ის მოჩანდა როგორც *ცოცხალზე ცოცხალი*. თავისი ახლო მეგობრის ანტონიო სანიასთვის მან ფურცელზე დახატა ნეპტუნი და ეს ნახატი ისე გულმოდგინედ იყო შესრულებული, რომ გამოსახულება სრულიად ცოცხალი ჩანდა...“ [9] (სურ. 3). მატერიალური სამყაროს ილუზიის ოსტატურად შექმნა, „ცოცხალზე ცოცხალი“ გამსახულება იყო მთავარი მიზანი რენესანსული ეპოქის მხატვრისთვის. მხატვრობის ინტერესმა იდეალის მოდელზე აგებული „ცოცხალი“ გამოსახულებიდან უშუალოდ ცხოვრებისეულ რეალიზმზე გადანაცვლება დაიწყო რომანტიზმის ფარგლებში, რომელშიც მოდერნისტული ხელოვნების საწყისები ვლინდება, როგორც კათოლიკურ–პროტესტანტული კონფლიქტისა და განმანათლებლობის შედეგი, როცა მხატვრობაში მნიშვნელოვანი გახდა მხატვრის ემოციების, ირაციონალური განცდების ექსპრესიული გამოხატვა და მხატვრობა უკვე აღარ იყო გაიგივებული ეკლესიის ან სამეფო დაკვეთასთან. ეს იყო ერთგვარი „დასასრულის დასაწყისი,“ როცა მხატვრობამ თითქმის დაკარგა მთავარი დამკვეთი, რომელიც მანამდე თავისთავად იგულისხმებოდა და იხსნებოდა ახალი სივრცე, სადაც მხატვრობის არსებითი გააზრება დადგებოდა დღის წესრიგში და მხატვარს თვითონ უნდა შეეთავაზებინა საზოგადოებისათვის თავად მხატვრობის ახალი მოდელი.

მიშელ ფუკო 1971 წელს ტუნისში წაკითხულ ლექციაში *მანეს შესახებ* პირველ მოდერნისტად ედუარდ მანეს ასახელებს იმის გამო, რომ მის ნამუშევრებში ილუზიის შექმნის სურვილი აღარ არის და სურათი ხაზგასმულად „დახატულია.“აქ არ არის პერსპექტივის კანონებით აგებული ილუზორული სივრცე: „ პირველად დასავლურ ხელოვნებაში, ყოველ შემთხვევაში, აღორძინების პერიოდიდან, კვატროჩენტოს დროიდან, მანემ პირველად გამოიყენა ეს მეთოდი და მოქმედება დაიწყო თავისი სურათის შიგნით, იმის შიგნით, რასაც ეს სურათები გამოხატავდნენ ზედაპირის (რაზეც ის

[9] «Далее Леонардо сделал изображение Мадонны, принадлежавшее впоследствии папе Клименту VII, превосходное по качеству, причем среди разного рода изображенных предметов он написал наполненный водой графин с несколькими цветами в нем, изобразив, не говоря уже о чудесном правдоподобии, так отпотевание воды на поверхности, что она казалась живее живого. Для Антонио Сеньи закадычного своего друга, нарисовал он на листе Нептуна, и рисунок был сделан с такой тщательностью, что изображение казалось совсем живым.“ Джорджо Вазари, *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*, М., 2008, თავი 132.

ხატავდა) მატერიალურ თვისებებთან ერთად..“[10]. ანუ მიმესისის საუკუნოვანი ისტორიის შემდეგ, როცა ფერწერის ამოცანა ბუნების იმიტაცია იყო, მანემ დაიწყო ეპოქა, სადაც მიისწრაფვოდნენ ეჩვენებინათ თვითონ უშუალოდ ფერწერა. მაგრამ მანეს დამსახურება მხოლოდ ეს არ იყო, ფუკო აქვე ამბობს, რომ მანემ ხელახლა გამოიგონა „სურათი–ობიექტი, სურათი როგორც მატერიალურობა, სურათი, რომელიც რაღაც ფერებითაა დაფარული და მის წინ ან ირგვლივ მოძრაობს მაყურებელი“[11].

სურათი–ობიექტი იყო ის ახალი მოცემულობა, რომელმაც ხელოვნებისა და მისი აღმქმელის ურთიერთობის ახალი მოდელი განსაზღვრა. ის აღარ იყო ჭვრეტისა და ესთეტიკური ტკბობის ობიექტი, რომლის აღქმა–გააზრება გარკვეულ დისტანციაზე ხდებოდა, სურათი–ობიექტი უფრო აქტიურსა და ხანგრძლივ ინტერაქციას ითხოვდა და თვითონაც ამჟღავნებდა სურვილს „ჩარჩოდან გადმოსულიყო“. მანეს შემთხვევაში ამ სახასიათო ნიშანს ფუკო აღწერს როგორც „მაყურებლის ადგილისამყოფელის ამოქმედებას სურათის მიმართ“ და განიხილავს მანეს ტილოს „ბარი ფოლი–ბერჟერში“ (სურ. 4), სადაც განსაკუთრებით რთულად აღსაწერი კომუნიკაცია მიმდინარეობს მაყურებელთან და გამოსახულების აღქმაში ის ფაქტორიც მონაწილეობს თუ სად „ვარაუდობს“ მაყურებელს თვითონ სურათი ან მისი პერსონაჟი.

სურათი–ობიექტი მანესთან უკვე მოასწავებდა ვიზუალური ხელოვნების განვითარების სრულიად განსხვავებულ გზაზე გადასვლას, რაც უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისში ასევე რადიკალური ფორმით გამოჩნდა ფორმატში, რომელსაც *რედიმეიდი* ეწოდა და მოდერნისტულ ხელოვნებაში რევოლუციის სიმბოლო გახდა, ხოლო *რედიმეიდის* პოპ არტისტულმა ვერსიამ კი ზუსტად ის გარდატეხის მომენტი დააფიქსირა, რასაც დანტო „ხელოვნების დასასრულს“ უწოდებს. ეს თემა განხილულია ჰანს ბელტინგის ნაშრომში, რომელსაც დანტოს წიგნის დაახლოებით მსგავსი სათაური აქვს, და მასშიც ასევე „დასასრული“ ფიგურირებს – „ხელოვნების ისტორიის დასასრული?“ („The end of history of art?“). სათაურშივე გამოტანილი სიტყვა — „დასასრული“ ხელოვნების ისტორიის – ნარატივების დასასრულზე მიუთითებს, მაშინ როცა დანტო უშუალოდ ტექსტში განიხილავს, თუ რას გულისხმობს ხელოვნების დასასრულის კონცეფტში. ჰანს ბელტინგის მოსაზრებით „ხელოვნების“ფილოსოფიური კონცეფტის დასასრულით აღინიშნება „ნამუშევრის“ ჰერმენევტიკული კონცეფტი. პრობლემა კი მაშინ ჩნდება, როცა ესთეტიკური გამოცდილება, რომელიც არსებითად წინამეცნიერული გამოცდილებაა, – ცხადდება მეცნიერული კვლევის ობიექტად. ამგვარი პრობლემები სათავეს წარსულიდან, ესთეტიკისა და ჰერმენევტიკის წიაღიდან იღებს. მას შემდეგ, რაც აბსოლუტური ესთეტიკა აღარ არის თანმიმდევრული/ლოგიკური, იდეალური მშვენიერების თემა იცვლება ხელოვნების ცალკეული ნიმუშის თემით, რომელიც საკუთარ თავს ხელახლა აგებს, როგორც მეცნიერული კვლევის საგანს“[12].

რედიმეიდი და ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ

ხელოვნებაში მიმესისის ბატონობის დასრულება და სურათი–ობიექტის ეპოქის დასაწყისი კონცეპტუალური ხელოვნების დასაწყისსაც ნიშნავდა, თუმცა კონკრეტული მიმდინარეობა ამ სახელით 1960–იან წლების ბოლოს გამოჩნდა და რასაკვირველია, *რედიმეიდის* გამოცდილებასაც აღიარებდა და ითვალისწინებდა. მარსელ დიუშანის ყველაზე პოპულარული *რედიმეიდი* – „შადრევანი“ (1917) ვიზუალური ხელოვნების, როგორც დისციპლინის ახლებური განსაზღვრა იყო და ის მკაფიოდ გაემიჯნა ტრადიციულ მხატვრობაში უკიდურესად მნიშვნელოვან „ხელოსნურ“ ნაწილს — ხატვა–ფერწერის ტექნიკით თვითგამოხატვას. ამასთან ეს გამიჯვნა არ იყო მოდერნისტი ხელოვანების მხრიდან ტადიციული ხელოვნების საწინააღმდეგოდ მიმართული ჩვეულებრივი პროტესტი, რომელიც *ხელოვნების სიკვდილის* დეკლარირებაში გამოიხატებოდა და

[10] „Мане первым в западном искусстве, по крайней мере со времён Возрождения, со времён *кватроченто,* применил и задействовал, так сказать, внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал.“ *Фуко* Мишель, *Живопись Мане*,С-Пб., 2011, გვ. 21.

[11] „..Мане заново изобретает (а может быть, изобретает впервые?) картину-объект, картину как материальность, картину как нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чегоможет ходить зритель.“*Ibid*

[12] H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago, 1987, გვ.20.

მომავალს უტოპიურ კონსტრუქციებსა და ახალი ტექნოლოგიების განვითარებში ხედავდა. ეს იყო ალტერნატიული ფორმა, რომელმაც ხელოვნების საკითხის ხელახალი განსაზღვრის აუცილებლობა აჩვენა. *რედიმეიდის* აგების სტრუქტურა სრულიად განსხვავებულია ტრადიციული ხელოვნების კეთებისაგან, რომელიც ბორის გროისის სიტყვებით არა–ხელოვნებისაგან იმით განსხვავდება, რომ ხელით იყო ნაკეთები (*τέχνη)*, ხოლო *რედიმეიდის* შემთხვევაში ხელოვანი („არტისტი“ და არა „მხატვარი,“ რომელიც უფრო სპეციფიკური მნიშვნელობისაა) ნამუშევრის ავტორი ხდება პირველ რიგში არტისტული გადაწყვეტილების ხარჯზე, როცა ირჩევს ამა თუ იმ საგანს და ანიჭებს მას „ხელოვნების ნიმუშის“ სტატუსს „ნულოვანი შემოქმედებითი აქტის“[13] საფუძველზე, რომელიც „რეალური არტუტოპიის“ ისეთი ხარისხის დაპირებას შეიძლება გაუტოლდეს, როგორიცაა „კომუნიზმის დაპირებად“ გამოჩნდეს, როგორც მარქსიზმის ეფექტური ალტერნატივა; მოსაბეზრებელი შრომიდან გათავისუფლება ხდება საგნებში ფარული არტისტულობის, ე.ი. ღირებულების არსებობის აღმოჩენით..“ თუმცა, ეს ერთი შეხედვით „გაადვილებული“ ხელოვანის საქმე არც ისე მარტივია, რადგან ხანგრძლივ პროცედურულ სამუშაოს მოითხოვს: პირველ რიგში ეს არის უკვე აღნიშნული „სელექცია,“ რომლის შემდგომ აუცილებლად დგება სწორად შერჩეული პრეზენტაციის საკითხი („შადრევნის“ შემთხვევაში უკვე „არჩეულ“ პისუარს დიუშანმა კონტექსტი შეუცვალა — სააბაზანოდან გალერეაში გადაიტანა და ამით ფუნქცია „დაუკარგა,“ ოდნავ ირიბად დადგა და ფსევდო ხელმოწერაც დაუმატა); ხოლო ნამუშევრის შექმნისთვის დროსა და სივრცეში მუშაობის დასრულება უკვე საბოლოოდ ხდება დოკუმენტაციით, იქნება ეს *ფოტო/ვიდეო თუ ტექსტის* ფორმატი, ან რამე სხვა ტიპის პროდუქცია. კონცეპტუალური ხელოვნების ნიმუშს ტრადიციული ხელოვნებისგან პირველ რიგში დროისა და სივრცის კატეგორიებთან დამოკიდებულება განასხვავებს, ის „ჩარჩოს“ გარეშე არსებობს, ხაზგასმულად ეფემერულია და გამოიყურება როგორც შეკითხვა თავად ხელოვნების შესახებ. სწორედ ეს *შეკითხვა*— *ნამუშევარი* განიხილება ვიზუალური ხელოვნების ფილოსოფიის კატეგორიაში ტრანსფორმაციის დადასტურებად. აქედან გამომდინარე სავსებით ლოგიკურია თვითგამოხატვისათვის ისეთი ფორმატებამდე მისვლა, როგორებიცაა ვიდეო არტი, პერფორმანსი, ინსტალაციის ხელოვნება. ყველა ეს ფორმატი სპეციფიური პოზიციიდან იკვლევს გამოსახულებას და არ არის გამოხატული მყარ მატერიალურ ფაქტურაში, ის ეფემერული და ხაზგასმულად წარმავალია; ვიდეო არტი არის მედიუმი, რომელიც გამოსახულების ვიდეო მედიუმში ტრანსფორმაციას აღწერს, პერფორმანსის შემთხვევაში საქმე გვაქვს სხეულის საზღვრების, მისი გამომსახველობით შესაძლებლობებსა და ტაბუს საკითხებთან, ინსტალაცია კი სივრცის ბუნებით, მისი დიფერენციაციით მანიპულირებს.

სურათი–ობიექტითა და *რედიმეიდით* დაიწყო იმ ხელოვნების ისტორია, რომლის ცენტრალურ საკითხს თვითონ ხელოვნების ბუნების კვლევა წარმოადგენს. ერთ–ერთი პირველი თეორიული ნაშრომი, რომელიც მოდერნისტული ხელოვნების მდგომარეობისა და ზოგადად ახალი დროის ხელოვნების განსაზღვრას ეცადა, ეს ვასილი კანდინსკის 1912 წელს გამოქვეყნებული წიგნი იყო — „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში,“ სადაც ავტორი თავისი დროის ნიშნად ხანგრძლივი მატერიალისტური პერიოდის შემდეგ „გამოღვიძების მომენტში მყოფ სულს“ ასახელებს, ხოლო ხელოვნება აქ სულიერი ცხოვრების ერთ–ერთ ყველაზე *ძლიერი აგენტია,* რომლის „ზევით“ სწრაფვა საკმაოდ რთულია და შემეცნების პროცესს გამოხატავს. ხელოვნებამ ამ გზაზე უნდა იპოვოს თავისი დაკარგული „რა,“ რომელიც აღარ იქნება ძველი ხელოვნების განვლილი, მატერიალური საგანი. „ეს „რა“ არის შინაარსი, რომლის მოხელთებაც მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია და რომლის ცხადი გადმოცემაც მხოლოდ ხელოვნებისთვის, მხოლოდ მის განკარგულებაში მყოფი საშუალებებით არის შესაძლებელი“[14]. მხატვრობაში მატერიალური ნაწილის დომინანტურობა და მის „ხელოსნურ“ მხარესთან გამკლავება კანდინსკის თეორიაში შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის მუსიკასთან დაკავშირებითა და ამით მისი

[13] ბ.გროისი, „რა არის თანამედროვე ხელოვნება“, *http://artgeorgia.blogspot.com*

[14] ვ. კანდინსკი, *სულიერების შესახებ ხელოვნებაში,* თბ., 2013.

ეფემერული ხასიათის გაძლიერებით გამოვლინდა, სადაც „ხელოვანი არის ხელი, რომელსაც ამა თუ იმ კლავიშის საშუალებით ადამიანის სული მიზანმიმართულად მოჰყავს ვიბრაციაში“[15]. ამ მისწრაფების შედეგი რასაკვირველია, აბსტრაქცია იყო, სრულიად მატერიალური მასალებით (ტილო, ზეთი) აგებული ეფემერული ტექსტურა. მხატვრობის ეს ტენდენცია ტრადიციული მხატვრობის ილუზორული განზომილებისგან საბოლოო გათავისუფლების სურვილის გარდა სტიმულირებული იყო ფუტურისტების შთამაგონებელი ინდუსტრიული პროგრესითა და იმ დროისთვის შედარებით ახალი ვიზუალური ტექნოლოგიებით – ფოტოგრაფიითა და კინო/მოძრავი გამოსახულებით. ტირაჟირებული გამოსახულებისაგან მხატვრობის განმასხვავებელ მახასიათებლად ვალტერ ბენიამინიმ ასევე ეფემერული ცნება „აურა“ დაასახელა[16]. ვიზუალური ხელოვნების ილუზიიდან ეფემერაში გადანაცვლება ერთგვარად ავტონომიურობის განაცხადის საწყის საფეხურს აჩვენებდა. კლემენტ გრინბერგი თავის ცნობილ ესეში „ავანგარდი და კიტჩი“ მოდენისტული ხელოვნების ბუნების განსაზღვრისას ამბობს, რომ „არსით პოეტი-ავანგარდისტი ან მხატვარი-ავანგარდისტი ცდილობს მიბაძოს ღმერთს, როცა ქმნის რაღაც ისეთს, რაც მხოლოდ საკუთარ კატეგორიებში არის დასაბუთებული – მსგავსად იმისა, როცა ბუნება პოულობს დასაბუთებას თავისივე თავში, როცა ესთეტიკურად დასაბუთებული პეიზაჟია რეალური და არა მისი გამოსახულება“[17]. გრინბერგი აქვე აღნიშნავს იმ ორაზროვნების შესახებ, რაც ხელოვნების ავტონომიურობაზე ავანგარდისტ ხელოვანთა განაცხადს ახლდა თან. მათ თავიდანვე უარი თქვეს პოლიტიკასთან რამე საერთო ჰქონოდათ და ბურჟუაზიულ პოლიტიკას მკვეთრად გაემიჯნენ, თუმცა „რევოლუციურ-პოლიტიკური შეხედულებებისგან მორალური დახმარების გარეშე“ ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მათ ეს გამბედაობა ჰყოფნოდათ, ამასთან, „ბურჟუაზიული საზოგადოებიდან ბოჰემაში ემიგრაცია ნიშნავდა ასევე კაპიტალისტური ბაზრებიდან ემიგრაციასაც, სადაც მხატვრები და მწერლები გადასროლილები იყვნენ მას შემდეგ, რაც არისტოკრატიის მფარველობა დაკარგეს.“

ავანგარდი ფულზე იყო დამოკიდებული და მიუხედავად თავისი განაცხადისა, ის კვლავ შემობრუნდა და ჩამოშორდა როგორც ბურჟუაზიულ, ისე რევოლუციურ პოლიტიკას. აქედან გამომდინარე, ავანგარდმა იმ გზის ძიება დაიწყო, რომელიც „კულტურის განვითარებას უზრუნველყოფდა იდეოლოგიური შფოთისა და ძალადობის პირობებში“[18]. ამ გზაზე მეოცე საუკუნის 60–იანი წლების ბოლოს ხელოვანი კონცეპტუალისტების მიერ კვლავ ინტენსიურად დაიწყო ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ურთიერთობის თემის განხილვა. იოზეფ კოშუტი მაგალითად, მსჯელობს ესთეტიკისა და ხელოვნების განცალკევებაზე ნაშრომში „ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ“[19]. ამის აუცილებლობას ის ისტორიულად ჩამოყალიბებული სტერეოტიპული დამოკიდებულებიდან გამომდინარე ხედავს. რამდენადაც წარსულში ხელოვნების ფუნქციებიდან დეკორატიული ნაწილი ითვლებოდა ერთ–ერთ მთავარ განმსაზღვრელად, ფილოსოფიის ნებისმიერი განშტოება, რომელსაც შეხება ჰქონდა „მშვენიერებასა“ თუ გემოვნებასთან, ხელოვნებასთან კავშირში განიხილებოდა. „ამ „ჩვევამ“ შექმნა ცნება, რომ ხელოვნებასა და ესთეტიკას შორის კონცეპტუალური კავშირი არსებობს, რაც არ არის მართალი“[20]. არტისტულ მოსაზრებებს ეს იდეა აქამდე არ ეწინააღმდეგებოდა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ შეცდომის საფუძველზე გრძელდებოდა ხელოვნების მორფოლოგიური მახასიათებლები, არამედ მხატვრობის სხვა ფუნქციებიც კი – რელიგიური თემების გამოხატვა, არისტოკრატების პორტრეტები, არქიტექტურის დეტალები და ა.შ., ხელს უწყობდა ხელოვნების გადაფარვას. რამდენადაც თუ ობიექტებს ხელოვნების კონტექსტში წარმოვადგენთ, ისინი ისევე შესაბამისი იქნებიან ესთეტიკური განსჯისთვის, როგორც ნებისმიერი სხვა ობიექტები სამყაროში.

თანამედროვე ხელოვნების თეორიულ ინტერპრეტაციებში საკამათო საკითხი აღარ არის,

[15] Ibid

[16] B. Walter,*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,* 1936, Createspac, 2010.

[17] C. Greenberg, „Avant-GardeandKitsch“, *Partisan Review,* 1939, გვ. 34-49.

[18] *Ibid*

[19] „Out of this „habit“ grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true“, J. Kosuth. *Art After Philosophy*, 1969, Reprinted in Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, London, 2002.

[20] *Ibid*

რომ ხელოვნებასა და ესთეტიკას შორის კონცეპტუალური კავშირი არ არის, თუმცა, კონკრეტულ შემთხვევებში ამგვარი კავშირი შეიძლება იყოს გამომდინარე ასევე კონკრეტული კონტექსტიდანან ციტირების შემთხვევებში, როგორც ხდება თუნდაც პიტერ გრინუეის მულტიმედიურ ნამუშევრებში რენესანსული თუ ბაროკოს მხატვრობის თემებზე. მაგ., მისი ციფრული ინსტალაცია *ვერონეზეს „ქორწილი კანაში“* 2009 წელს ვენეციაში სან ჯორჯო მაჯორეს ეკლესიის პალადიანურ არქიტექტურაში წარმოადგენდა 50 წუთიან პროცესს, რომელიც მოიცავდა ხმოვან ნაწილს, სურათის ცალკეული მომენტების გადიდებულ ფრაგმენტებს, მინიშნებებს კომპოზიციის აგებაზე, ჰყვებოდა ისტორიას სოციალური კომუნიკაციებისა და კერძო საუბრების ჩანართებით. ნამუშევარი სრულიად თანამედროვე დრამას აჩვენებდა კონკრეტული რენესანსული სურათის ეპოქისა და ისტორიის გადაკვეთაზე (სურ. 5).

რაც შეეხება გარეგნულად საპირისპირო განსაზღვრებებს, როგორიცაა არტურ დანტოს „ხელოვნების დასასრული“, რომელიც გულისხმობს ხელოვნების ფილოსოფიის კატეგორიაში გადასვლას და მეორე მხრივ ჯოზეფ კოშუტის „ხელოვნებას ფილოსოფიის შემდეგ,“ მათი საკვლევი საგანი ერთი და იგივეა, ის ხელოვნების ფუნქციას ეხება და ორივე შემთხვევაში ცხადია ვიტგენშტაინის „ფილოსოფიური გამოკვლევების“ გავლენა, კერძოდ *მნიშვნელობა–ფუნქციის* მიმართებაში: „სიტყვა „მნიშვნელობის“ მოხმარების შემთხვევათა დიდი კლასისთვის (თუმცაღა არა მისი გამოყენების ყველა შემთხვევეისთვის) ეს სიტყვა შეიძლება ასე განიმარტოს: სიტყვის მნიშვნელობა არის მისი გამოყენება ენაში“[21]. ჯოზეფ კოშუტი ხელოვნების ფუნქციის თუ ბუნების განსაზღვრისას იმ ანალოგიის გათვალისწინებით, რაც ხელოვნებაში ხდება ხელოვნების ენად არსებობისას, ამბობს, რომ „ხელოვნების ნიმუში არის ერთგვარი განაცხადი წარმოდგენილი ხელოვნების კონტექსტში როგორც კომენტარი ხელოვნებაზე;“ უშვებს ამ განაცხადთა უფრო ღრმა ვერსიების წარმოდგენასაც, სადაც ხელოვნების ნიმუშები ანალიტიკურ განაცხადებს წარმოადგენენ, რომლებიც საკუთარ კონტექსტში განხილვისას არ გვაწვდიან არანაირ ინფორმაციას რომელიმე საკითხის შესახებ, არამედ ისინი ხელოვანის განზრახვის პრეზენტაციას წარმოადგენენ და როგორც დონალდ ჯადი ამბობს, თუ ვიღაც ამბობს, რომ ეს არის ხელოვნება, ის არის კიდეც ხელოვნება[22].

„რომანტიკული კონცეპტუალიზმი“ — კონცეპტუალური ხელოვნება საბჭოთა ისტორიის ბოლო პერიოდში

1960-იანი წლების ბოლოს სოლ ლიუიტმა ზუსტად განსაზღვრა უკვე სრულიად ლეგიტიმირებული კონცეპტუალური ხელოვნების არსი: „კონცეპტუალური ხელოვნება იქცა გამათავისუფლებელ იდეად, რომელიც მომდევნო ორმოცი წლის მანძილზე ხელოვნების რეალური სტიმულია... კონცეპტუალურ ხელოვნებაში იდეა ანუ კონცეფტი ნამუშევრის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ასპექტია: როცა ხელოვანი მიმართავს ხელოვნების კონცეპტუალურ ფორმას, ეს ნიშნავს, რომ ყველანაირი დაგეგმვა და გადაწყვეტილებები წინასწარ განსაზღვრულია და განხორციელება მხოლოდ ფორმალური საქმეა. იდეა იქცევა მანქანად, რომელიც ქმნის ხელოვნებას.“ ამგვარად, კონცეპტუალური ხელოვნების ყველაზე პოპულარული განმარტებით ის ნიშნავს ხელოვნებას, რომელშიც განმსაზღვრელი იდეაა და უკანა პლანზე ინაცვლებს თუ რა მედიუმითა და როგორი პროცედურით შედგება ამ კონცეფტის ვიზუალიზაცია. ბორის გროისის აზრით კონცეპტუალური ხელოვნების უფრო ფართო გაგება გულისხმობს ნებისმიერ მცდელობას გაემიჯნოს ხელოვნების ნიმუშების, როგორც მატერიალური ობიექტების კეთებას, რომლებიც განკუთვნილია ჭვრეტისა და ესთეტიკური შეფასებისათვის და გადავიდეს იმ პირობების გამოვლენასა და ფორმირებაზე, რომლებიც კარნახობს ხელოვნების ნიმუშების აღქმას მაყურებლის მიერ, მხატვრის მიერ მათი შექმნის პროცედურას, მის ურთიერთქმედებას გარემომცველი სამყაროს ელემეტებთან, მათ დროებით სტატუსს და ა.შ.[23]. აქვე გროისი საუბრობს იმ უცნაურ სიტყვათ-შეთანხმება-

[21] ლ. ვიტგენშტაინი, ფილოსოფიური გამოკვლევები., თბ., 2003, გვ. 57.

[22] «If someone calls it art, it's art.“Donald Judd — Joseph Kosuth. *Art After Philosophy*, 1969, Reprinted in Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, London, 2002.

[23] Б. Гройс, *Московский романтический концептуализм,* А-Я, 1979, № 1, 3-11.

ზე, როგორიცაა „რომანტიკული კონცეპტუალიზმი“ და რომელიც აქ ქვესათაურად არის გამოტანილი. წერილი „მოსკოვის კონცეპტუალიზმი“ 1979 წელს დაიბეჭდა და განიხილავს იმ დროისთვის საბჭოთა პირობებში ოფიციალური ხელოვნების საპირისპირო ხასიათის მხატვრულ ტენდენციას, როგორც სრულიად განსხვავებულს ინგლისსა და ამერიკაში განვითარებული კონცეპტუალური ხელოვნებისაგან. როდესაც საუბარია თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებზე, რომლებიც საბჭოთა პირობებში ან ამ პირობების დასრულების შემდეგ წარმოიშვა, ყოველთვის დგება მათი ინტერპრეტაცია-ანალიზისა და საკვლევი მეთოდის საკითხი. ცალკეულ შემთხვევაში განსაკუთრებულ კონცეფციაზე აგებული მეთოდი თუ გამოდგება, რადგან ერთ შემთხვევაში გამოყენებული მიდგომა სავსებით შესაძლებელია სრულიად უძლური აღმოჩნდეს სხვა სიტუაციისათვის. მოცემულ შემთხვევაში გროისს შემოაქვს მისივე თქმით, სრულიად წარმოუდგენელი ტერმინი როგორიცაა „რომანტიკული კონცეპტუალიზმი,“ რადგან მისივე თქმით, იმ პერიოდის მოსკოველი მხატვრების ერთი ნაწილის აქტივობას სხვაგვარად უბრალოდ ვერ განსაზღვრავდა. შეიძლება საბჭოთა მხატვრების მიერ შექმნილი კონცეპტუალური ხელოვნება ახლოს ყოფილიყო დასავლურსა თუ ამერიკულ ნიმუშებთან, მაგრამ განსხვავება მაინც დიდი იყო. თუ დასავლურ-ამერიკულ ვერსიაში წინ მოდიოდა მეცნიერული ექსპერიმენტის ექსპლიციტურობა, სადაც ხილული ხდებოდა ჩვენი შემეცნებითი უნარის საზღვრები და თვისებები, რუსეთში ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო კოლექტიური სულის ერთიანობა და მისტიკური გამოცდილება ისევე თავისთავად არსებული იყო მასში, როგორც მეცნიერული[24]. ეს ერთგვარად უცნაური ნაზავი რაციონალური მიდგომისა სპეციფიკურ „ლირიზმთან“ შესაძლებელს ხდიდა იმ საკმაოდ რთულ ფენომენს, როგორიც კონცეპტუალური ხელოვნება იყო საბჭოთა რეალობის პირობებსა და რეჟიმის დაშლის წლებშიც. ლუბლიანის *Moderna Galerija*-ის ინიციატივით დაიწყო აღმოსავლეთ ევროპის ნეო-ავანგარდისტ მხატვართა 1990 წლიდან შექმნილი ნამუშევრების კოლექციის შეგროვება. ამავე გალერეაში მისი დირექტორის ჟდენკა ბადოვინაჩის ინიციატივით, 2007 წელს მოეწყო კონფერენცია აღმოსავლეთ ევროპის კონცეპტუალური ხელოვნების თემაზე, სადაც განიხილებოდა აღმოსავლეთ ევროპის კონცეპტუალური ხელოვნების ისტორიის განსაზღვრის საჭიროება, მაშინ როდესაც დასავლეთ ევროპული და ამერიკული ვერსია უკვე სისტემატიზირებული იყო. აქ იყო მსჯელობა იმაზე თუ რას ნიშნავდა რეალურად ეს ტერმინი აღნიშნულ გეოგრაფიულ ნაწილში და მსგავსი გამოცდილების მქონე რუსეთსა თუ ლათინურ ამერიკაში იმ სოციოპოლიტიკური კონტექსტის ანალიზით, რომელმაც ეს ფენომენი წარმოშვა. რა თქმა უნდა, აქ უნდა განეხილათ ტერმინი „კონცეპტუალური ხელოვნება“ მისი ფუნდამენტური მნიშვნელობით — იმ ცნებების ფარგლებში, რომლებშიც ის განიხილებოდა დასავლურ თეორიებში და როგორი ფორმულირება ხდებოდა განსხვავებულ სივრცეებში. ერთ-ერთ მთავარ ნიშნად დასახელდა განსხვავება ინდივიდუალიზმსა და კოლექტივიზმს შორის, რომელიც განსაკუთრებით გამოკვეთილი დასავლეთსა და აღმოსვალეთს შორის ცივი ომის დროს იყო. ლუბლიანის კონფერენციის მიზანი ზუსტად იმ მეთოდოლოგიის განსაზღვრა იყო, რომლითაც გასაგები გახდებოდა აღმოსავლეთ ევროპის კონცეპტუალური ხელოვნება დისკურსიული სისტემის განვითარებითა თუ საჭირო მეთოდოლოგიის არტიკულირებით[25]. გამომსვლელთა შორის ბორის გროისიც იყო, რომელიც ბუნებრივია, კვლავ დაუბრუნდა მოსკოვის კონცეპტუალიზმის თემას, რომელიც რუსეთის დიდ ქალაქებში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა სტალინის სიკვდილის შემდეგ აღმოცენებულ ერთგვარ ნეო-მოდერნისტულ სცენაზე და დეტალურად განმარტა „რომანტიკული კონცეპტუალიზმის“ მისეული განსაზღვრება. აღნიშნულ პერიოდში მრავალი არტისტი იქცა საჯარო პერსონად, რომლებიც ერთგვარ რომანტიულ რწმენას ატარებდნენ ხელოვნების ძალის, არტისტული ინდივიდუალობასა და სუბიექტურობასთან მიმართებაში, როცა „დიდწილად იმეორებდნენ რუსულ მოდერნისტულ ხელოვნებასა თუ მეოცე საუკუნის დასავლურ ხელოვნებას. აქ პრობლემა იყო დაშორება განაცხადსა და ფაქტს შორის,

[24] Ibid

[25] Conceptual Art and Eastern Europe: Part I, *e-flux journal №40 C december,* 2012.

როცა ამავდროულად ნეო-მოდერნისტული განაცხადები უკვე მოძველებულად გამოიყურებოდა... მოსკოვის კონცეპტუალური წრე არ მიისწრაფვოდა ოფიციალური ხელოვნების კრიტიკული რეფლექსიისადმი- ოფიციალური ხელოვნება უკვე წარსული იყო და აღარ შეადგენდა დისკუსიის საგანს. უფრო მეტიც, ის იკვლევდა ერთგვარ ვან გოგის კომპლექსს: პარადგიმატული ხელოვანის ფიგურას, როგორც მებრძოლი და ტანჯული ინდივიდისა“ [26]. გროისის აზრით აქ გადამწყვეტი გავლენა ფრანგული სტრუქტურალიზმიდან უფრო მოდიოდა, ვიდრე ინგლისელი ლინგვისტებისაგან და რუსული ფორმალიზმისგან, სადაც ყველაფერი ცნება და ენა იყო, მოძრავი სისტემის შიგნით. არაფერი იყო წმინდად ინდივიდუალური და სუბიექტური; და ადამიანებიც იქცეოდნენ საკუთარი წარმოდგენების მიხედვით საკითხზე, თუ რას ნიშნავდა ყოფილიყავი კონცეპტუალური ხელოვანი. ისინი შეუდგნენ ტრადიციული ნეო-მოდერნისტული, ნეო-რომატიული არტისტული განაცხადების კრიტიკას. აქ იყო ერთგვარი ანალოგი 1960-იანი წლების დასავლურ მოძრაობებთან, მაგალითად, როგორიც იყო კონცეპტუალიზმი ხელოვნება&ენა კრიტერიუმებით. რა თქმა უნდა, ეს გარკვეულ კონტექსტთან მიმართებაში იყო მართალი. ისევე როგორც მარსელ ბროტერსისა და ჰანს ჰააკეს როგორც კონცეპტუალური არტისტების შემთხვევაში ინსტიტუციონალური კრიტიკისა და სუბიექტურობის კრიტიკის „პირველ საფეხურზე.“ შემდგომ მსჯელობაში ნათქვამია, რომ ისინი ამ პარადიგმაში ჯდებოდნენ მხოლოდ ბუნდოვანი აზრით: ხელოვნებისა და სოციალური პირობების გააზრებით ლინგვისტური ქმედებების ანალოგიურად; კრიტიკული, თითქმის ცინიკური არგუმენტების გამოყენებით; და თავიანთ არტისტულ პრაქტიკაში ოფიციალური „მაღალი“ კულტურის უარყოფით. გროისის დასკვნით 1960-1970-იანი წლების ზოგიერთი რუსი არტისტი შესაბამისი იყო ამ ძირითადი პარადიგმისა და თეორიული ჩარჩოსთვის კონცეპტუალურ თუ ნახევრად -კონცეპტუალურ ხელოვნებაში მოქმედების სტრატეგიისას. მიუხედავად ყველაფრისა ეს ხელოვნება შეიძლებოდა განგვეხილა როგორც კონცეპტუალური. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანი მახასიათებელი იყო ამ პერიოდისთვის ცენზურის უკვე ერთგვარად „ფორმალური“ ხასიათი თუნდაც სტალინის რეპრესიულ დროსთან შედარებით. მართალია, რომ არაოფიციალური ხელოვნება იზოლირებული იყო იმ თვალსაზრისით, რომ არ იფინებოდა და არ ქვეყნდებოდა, მაგრამ ყველამ იცოდა არტისტი-დისიდენტების შესახებ, რომელთა შემთხვევაში აკრძალვა ერთგვარი რეკლამის როლსაც ასრულებდა: „ხალხი ყიდულობდა მათ ნამუშევრებს და მიდიოდა მათ სტუდიებში. მაგალითად, თუ მიხვიდოდით კაბაკოვის სტუდიაში, იქ მთელ პოლიტიკურ ბომონდს ნახავდით, პოლიტბიუროს წევრების ცოლებისა და ქალიშვილების ჩათვლით. თუ 1960 და 1970 წლების არაოფიციალურ სცენის შიგნით მოხვდებოდით, ისეთი გრძნობა გქონდათ, რომ ეს ყველგან იყო“[27]. თუმცა, საჯარო დებატები, რასაკვირველია არ არსებობდა, ხოლო ამ მხატვრების ნამუშევრები იყიდებოდა და „ისინი ერთდროულად პრივილეგირებულიები იყვნენ და არაპრივილეგირებულებიც. ეს ძალიან ორაზროვანი სიტუაცია იყო“[28]. კონფერენციაზე აღინიშნა, რომ სლოვენიური ჯგუფის „OHO“-ს მიმართებაშიც გამოყენებული იყო „რომანტიკულ კონცეპტუალიზმთან“ ახლოს მდგომი ტერმინი — „ტრანსცენდენტური კონცეპტუალიზმი“. ზოგადად ტერმინი „კონცეპტუალიზმის“ ეტიმოლოგიის გააზრებისთვის ამავე კონფერენციის მონაწილე ჩარლზ ჰარისონმა ტერმინის განსმაზღვრელი გამოყენება სოლ ლევიტის მიერ 1967 წელს გამოქვეყნებულ წერილში დაინახა სათაურით „პარაგრაფები კონცეპტუალურ ხელოვნებაზე“ და მნიშვნელოვანი იყო ის კონტექსტიც, სადაც ეს ტექსტი დაიბეჭდა. ეს იყო ჟურნალი „ARTFORUM,“ _ ჰარისონის თქმით „მოდერნისტული ბიბლია,“ რომლის მოცემულ ზაფხულის ნომერში სოლ ლევიტის ხსენებული ტექსტის გარდა იყო ამერიკული მინიმალიზმის მიმოხილვა, პოლ მორისონის კომენტარი სკულპტურაზე, რობერტ სმითსონის ნა-

[26] *Ibid*

[27] *Ibid*

„People bought their works and visited their ateliers. For example, if you went to Kabakov's studio, you could find the whole political *beau monde*, the wives and daughters of the Politburo members included. If you were inside the 1960s and 1970s unofficial art scene, you had the feeling that it was everywhere.“

[28] *Ibid.*

მუშევარი და ასევე მაიკლ ფრაიდის ესე „არტი და საგნობრიობა“[29], რომელშიც გამოჩნდა, რომ მოდერნისტულ მეინსტრიმში წინააღმდეგობა არსებობდა: „ფრაიდის „არტი და საგნობრიობა“ იყო მცდელობა გაემართლებინა მინიმალიზმის თუ „ლიტერალიზმის“ მზარდი ნაკადი და დაეცვა ერთგვარი გრინბერგისეული მოდერნიზმი — დაფუძნებული ხარისხის, წამიერობის და გამოცდილების ნიშნებზე იმ არტის საწინააღმდეგოდ, რომელიც კონტექსტს განიხილავდა“[30]. ცხადია, რომ კონცეპტუალური ხელოვნება აღმოსავლეთ ევროპასა და რუსეთის არტ სცენისგან სრულიად განსხვავებულ კონტექსტებში ვითარდებოდა, — ორივე შემთხვევაში მოდერნიზმთან მიმართებაში მოქმედებდა, რომლის გამოცდილებაც ასევე განსხვავებული იყო თითოეულ შემთხვევაში. საბჭოთა პერიოდის კულტურული პროცესების ცენტრს, რასაკვირველია რუსეთის დიდი ქალაქები წარმოადგენდა, თუმცა სახელოვნებო აქტივობა ყოფილი რესპუბლიკების დედაქალაქებშიც ხდებოდა, რომელთა ანალიზი კიდევ უფრო რთულდება ლოკალური კონტექსტების გათვალისწინებით და კომპლექსურ კვლევას ითხოვს.

KHATUNA KHABULIANI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ABOUT CONTEMPORARY ART AND THE QUALITY OF ART WORKS Part 2

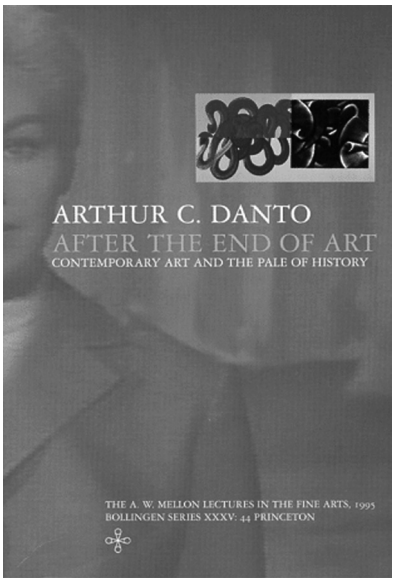
S u m m a r y

In Part 2 (Part 1 was published in ACADEMIA #2. 2011) the philosophical interpretations of art and some influential concepts are discussed, displaying the complexity of contemporary artistic issues. One of the most important theses about the end of artis unfolded differently in the works by Arthur Danto and Hans Belting, but both found their origins in Hegel's aesthetic judgment, namely the statement that *Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past.*The picture-object and the readymade defined the history of art whose central subject became the nature of art itself; and nobody opposes that there is no more conceptual connection between art and aesthetics except the cases when this kind of connection is presented as a citation. The idea of the art work became the most important aspect of art and "*..it means that all the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes the machine that makes the art*" (Sol Lewitt). Conceptual art with its Art&Language criteria was interpreted as an art after philosophy, and its later version in Soviet and post-Soviet arthas required special methodology as it obtained different contents, even in cases when its visual appearance was similar to the art produced by the American or Western art scene.

[29] *M. lFried,* „Art and Objecthood“, *Artforum*, #5, June ***1967***, p. 12-23.

[30] Fried's „Art and Objecthood“ was an attempt to stem what he saw as the incoming tide of minimalism, or „literalism“ as he called it, and to defend a kind of Greenbergian modernism — based on the notion of quality, instantaneity, and experience — against art which took context into consideration. Conceptual Art and Eastern Europe: Part I, *e-flux journal #40, C december,* 2012.

1. დადას პირველი საერთაშორისო გამოფენა. ოტო ბურჩარდის გალერეა. „ხელოვნება მოკვდა — გაუმარჯოს ტატლინის ახალ მანქანურ ხელოვნებას“, ბერლინი, 1920 წ.
“First lnternational Dada Fair”. Dr Otto Burchard’s Art Gallery. Berlin, 1920: “Art is dead — Long live the new machine art of Tatlin”



2. დევიდ რიდის ინსტალაციის ფრაგმენტი კადრით ჰიჩკოკის ფილმიდან „თავბრუსხვევა“ არტურ დანტოს წიგნის — After the End of Art გარეკანზე
David Reed’s “Fragment of an Installation” with a film still from Alfred Hitchcock’s “Vertigo” on the cover of Arthur C. Danto’s book: ‘The End of Art’

3. ლეონარდო და ვინჩი. მადონა მიხაკით (ფრაგმენტი), 1478-1480 წწ.
Leonardo da Vinci. The Madonna of the Carnation (Fragment), 1478–1480

4. ედუარდ მანე. ბარი „ფოლი-ბერჟერში“, 1882 წ.
Edouard Manet. A Bar at the “Folies-Bergère”, 1882

5. პიტერ გრინუეი. ვერონეზეს ქორწილი კანაში, მულტიმედია ინსტალაცია, სან ჯორჯო მაჯორე, ვენეცია, 2009 წ.
Peter Greenaway. Veronese’s The Wedding at Cana, Multimedia Installation, San Giorgio Maggiore, Venice, 2009

მზია ჩიხრაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

უკან ისტორიისკენ: ხელოვნების ახალი გზა (1930-50-იანი წლების ამერიკული ხელოვნება) [1]

ამერიკულმა ხელოვნებამ დიდი ნაბიჯი გადადგა რეალისტურიდან აბსტრაქტული ხელოვნებისკენ, რასაც ხელი შეუწყო სხვადასხვა სოციალურმა თუ პოლიტიკურ-ისტორიულმა პირობებმა და იმავდროულად, ხელოვნების კრიტიკოსებისა და თეორეტიკოსების მიერ აბსტრაქტული მხატვრობის მხარდაჭერამ.

1929 წლიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში მძიმე ეკონომიკური კრიზისის ხანა დაიწყო. საზოგადოება, მათ შორის მხატვრებიც, იძულებული იყო ფიზიკური გადარჩენისათვის ებრძოლა. ეკონომიკურმა სიდუხჭირემ შემოქმედთა უდიდესი ნაწილის გარკვეული პოლიტიკური განწყობა განაპირობა და შესაბამისად, ბევრმა მათგანმა დაიწყო ფიქრი არაკაპიტალისტურ სამყაროზე, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა სოციალურად სამართლიანი საზოგადოება განვითარებულიყო. ამ დროს ამერიკელ მხატვართა უმრავლესობა სოციალისტურ იდეებს აღიარებდა. ისინი კომუნისტური იდეოლოგიით იკვებებოდნენ და ბევრი მათგანი კომუნისტური პარტიის წევრიც იყო. ეს შეეხო მომავალში ცნობილ მხატვრებსაც, ე.წ. ამერიკული აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებლებს, რომელთა შემოქმედება ფიგურატიული მხატვრობიდან იღებს სათავეს. 1930-იან წლებში მათი შემოქმედება სოციალური თემატიკით საზრდოობდა. აღნიშნულ მხატვრთა შორის იყვნენ ჯექსონ პოლოკი, მარკ როთკო, ბარნეტ ნიუმანი და სხვები.

თანამერდოვე დასავლური ხელოვნება განმანათლებლობის პერიოდიდან განვითარებული ისტორიული მოვლენების კვალდაკვალ ჩამოყალიბდა. ხოლო XIX საუკუნის ბოლოს თანამედროვე ხელოვნების მახასიათებლების ფორმირებაც დაიწყო. XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე გამოიკვეთა თანამედროვე ხელოვნების მრავალი მიმართულება. მოდერნისტულმა ხელოვნებამ თავის წიაღში ავანგარდი წარმოშვა. თანამედროვე დასავლური მხატვრობა სწრაფად ვითარდებოდა. ასეთი ინტენსიური პროცესები დასავლურ ხელოვნებაში 1930-იან წლებამდე გაგრძელდა, მანამდე, სანამ დასავლური თანამედროვე ხელოვნების ცენტრი ევროპიდან ამერიკაში გადაინაცვლებდა. ასეთ ცვლილებას კი პოლიტიკურმა ვითარებამ შეუწყო ხელი — ფაშიზმის აჩრდილის გამოჩენამ ევროპაში და, შემდგომ, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამ.

როგორი იყო ამერიკული ხელოვნება 1930-იან წლებამდე? XIX საუკუნის დასწყისში ამერიკული ხელოვნება აკადემისტურია და ის ადგილობრივი, ტრადიციული ხელოვნებისკენ იხრება, რასაც XX საუკუნის დასაწყისიდან ევროპული მოდერნისტული ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობის ელემენტები ერწყმის. იმ მხატვართა შორის, რომლებიც ადგილობრივ, ტრადიციულ ხელოვნებას ავითარებდნენ, იყვნენ ჯონ სლოანი, ჯორჯ ლაკსი, ევერეთ შინი, უილიამ გლეკენსი, ჯორჯ ბელოუ. მათ ხელოვნებას ზოგჯერ „ადგილობრივ მოდერნიზმსაც" (Vernacular Modernism) უწოდებენ. 1920-1930-იან წლებში კი ამერიკულ რეალისტურ მხატვრობაში „რეგიონალური სტილი" ვითარდება, სადაც ძირითადად, აგრარული თემები იყო წინ წამოწეული. ამ მხატვრული მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყვნენ: თომას ბენთონი, ჯონ კარი და გრანტ ვუდი. ისინი მიმართავდნენ რა აგრარულ თემატიკას, ააქტიურებდნენ სოციალურ თემებს. მათთვის მნიშვნელოვანი იყო XIX საუკუნის ტრადიციებთან კავშირი, „ნაივური" და „ხალხური" ხელოვნება.

1930-იანი წლებიდან ამერიკულ ხელოვნებაში მექსიკური მონუმენტური მხატვრობის გავლენა გამოიკვეთა. 1870-იანი წლების ბოლოს, მექსიკის დიქტატორული მმართველობა შეიცვალა ნაციონალისტური მთავრობით, რომელსაც პორფირიო დიაზი

[1] ამ სტატიისათვის განხორციელებულ კვლევას ნაწილობრივ მხარს უჭერდა უნივერსიტეტის პედაგოგთა გლობალური საგრანტო პროგრამა, რომელიც დაფინანსებული და ადმინისტრირებულია ღია საზოგადოების ინსტიტუტის მიერ. სტატიაში გამოთქმული აზრები ეკუთვნის ავტორს და უცილობლად არ გამოხატავს ღია საზოგადოების ინსტიტუტის შეხედულებებს.

Research for this article was supported in part by the Global Faculty Grants Program, which is funded and administrated by the Open Society Institute (OSI). The opinions expressed herein are the author's own and do not necessarily express the views of OSI.

ხელმძღვანელობდა. ხოლო 1920-1924 წლებში მექსიკის ხელისუფლებაში მოვიდა ალვარო ობრეგონი, რომელიც ხელოვნებას დიდად წყალობდა. მისი და განათლების მინისტრის ხოსე ვასკონჩელოსის ხელშეწყობით დაიწყო ე.წ. „მექსიკური ხელოვნების რენესანსი." ვასკონჩელოსს და დიაზს სჯეროდათ, რომ ხელოვნების მეშვეობით შეძლებდნენ ხალხის მასების განათლებას. მექსიკაში გამოჩდნენ სოციალისტური და კომუნისტური იდეებით გატაცებული მხატვრები, მათ შორის იყვნენ დიეგო მარია რივერა, ხოსე კლემენტ ოროზკო და დევიდ ალფარო სიკეიროსი. ისინი ძალიან მალე ამერიკელ ხელოვანთა საყვანებელ მხატვრებად იქცნენ.

მექსიკელი მონუმენტალისტი მხატვრების ხელოვნება ეროვნულ სოციალურ რეალიზმს წარმოადგენდა. მასში იკითხებოდა პრე-ესპანური ხელოვნების ნიშნები. თემატურად მათ ნამუშევრებში ადგილობრივი მექსიკელი გმირებისა და ხალხის ცხოვრება იყო ასახული. გარდა ადგილობრივი მექსიკური მხატვრული ტრადიციისა, მონუმენტური კედლის მხატვრობა გაზავებული იყო იტალიური რენესანსის, ნეოკლასიციზმის, კუბიზმის, ექსპრესიონიზმის, პოსტიმპრესიონიზმისა თუ სურეალიზმის ნიშნებით. ეს მხატვრული ნაზავი კი არსობრივად მარქსისა და ლენინის პოლიტიკურ იდეოლოგიას ეფუძნებოდა.

მექსიკაში მონუმენტური კედლის მხატვრობის პროგრამას სახელმწიფო აფინანსებდა. ეს პროგრამა 1921 წელს დაიწყო. მანამდე კი, 1919 წელს რივერამ და სიკეიროსმა მექსიკური ხელოვნების სოციალური ხელოვნების მიმდინარეობად ჩამოყალიბება განიზრახეს. მალე რივერა იტალიაში გაემგზავრა სასწავლებლად. 1921 წელს ის დაბრუნდა სამშობლოში და მონუმენტური მხატვრობის სახელმწიფო პროგრამაში მიიღო მონაწილეობა. 1922 წელს რივერა კომუნისტური პარტიის წევრიც გახდა.

სიკეიროსის, რივერას და ოროზკოს (მათ „დიდ სამეულსაც" უწოდებდნენ) ხელოვნება რევოლუციური თემებით და რეალისტური სტილით გამოირჩეოდა. 1930-იანი წლებიდან მექსიკელების შემოქმედებით ამერიკელი მხატვრებიც დაინტერესდნენ. ამ პერიოდში ზემოთ დასახელებული სამივე მხატვარი დაკვეთას იღებს ამერიკაში და სწორედ აქედან იწყება მექსიკური მონუმენტური ხელოვნების გავლენა ამერიკულ მხატვრობაზე.

1932 წლის ოქტომბერში როქფელერის ოჯახმა დიეგო რივერას როქფელერის ცენტრის გაფორმება დაუკვეთა. ჯონ როქფელერის მეუღლე, ები ელდრისი ხელოვნების დიდი მოყვარული იყო. ის ნიუ იორკის „მოდერნ ართ მუზეუმის" (MoMa) ერთ-ერთი დამაარსებელი გახლდათ. ები რივერას ნამუშევრების კოლექციასაც აგროვებდა. სწორედ მისი ინიციატივით მიიწვიეს რივერა როქფელერის ცენტრის გასაფორმებლად. მას RCA-ს (ამერიკის რადიო კორპორაცია 1988 წლამდე) შენობის ფოიეში ცხრა ფრესკა უნდა დაეხატა.

რივერამ მუშაობა 1933 წლის მარტში დაიწყო და შეასრულა კომპოზიცია „კაცი გზაჯვარედინზე." ფრესკა ასახავდა მშრომელ ადამიანს, რომელიც იმედის თვალით გაჰყურებდა მომავლს. აპრილში რივერამ კომპოზიციაში ლენინის თავი ჩახატა, რასაც ადგილობრივ პრესაში დიდი აჟიოტაჟი მოჰყვა. მხატვარს როქფელერის ვაჟმა, ნელსონმა წერილი მისწერა, სადაც მას პანოდან ლენინის პორტრეტის ამოღებას სთხოვდა:

„ვადევნებ რა თვალს ამაღელვებელ ფრესკაზე მუშაობის მიმდინარეობას, შევამჩნიე, რომ უახლეს ნაწილში ლენინის პორტრეტი ჩაგისვამთ.

ეს ნაწილი ლამაზადაა დახატული, მაგრამ მეჩვენება, რომ ამ ფერსკაში გამოჩენილი მისი პორტრეტი ჩვენი ხალხის უმრავლესობას გაანაწყენებს... ძალიან არ მომწონს, რომ მიწევს თხოვნა, შეცვალოთ ის სახე, სადაც ლენინის თავია წარმოდგენილი"[2].

ამ წერილის პასუხად რივერამ ლენინის გვერდით საკუთარი ავტოპორტრეტი ჩახატა. მხატვარმა გადაწყვიტა მისი მხრიდან გარკვეულ კომპრომისზე წასულიყო და კომპოზიციაში ამერიკელი გმირების გამოსახულება დაემატებინა. „კომპოზიციის დამახინჯებას მირჩევნია, მთელი კომპოზიციის განადგურება"[3], თქვა მან და, მართლაც, 9 მაისს ფრესკა გადაღებეს, ხოლო 1934 წლის 10-11 თებერვალს ნამუშევარი მთლიანად გაანადგურეს.

ამ სკანდალის შედეგად რივერა მემარცხენე ამერიკელი მხატვრების გმირად იქცა. ეს მხატვრები რივერას და მექსიკელი კომუნისტი მხატვრების ხელოვნების დიდ გავლენას განიცდიდნენ და, იმავდროულად, მათი პოლიტიკური შეხედულებებითაც იკვებებოდნენ.

[2] H. Foster, R Krauss, Y-A. Bois, B. H.D. Buchloh, *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 2004,* ტ. I, გვ. 258.
[3] H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. H.D. Buchloh, *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 2004,* ტ. I, გვ. 258.

როგორც უკვე აღვნიშნე, 1929 წლიდან ამერიკაში, მძიმე ეკონომიკური კრიზისის შედეგად, დიდი დეპრესიის ხანა დაიწყო. ამერიკის ახალი მთავრობა რუზველტის მეთაურობით ამ კრიზისთან გამკლავებას ცდილობდა. მთავრობამ სოციალური კეთილდღეობის პროგრამები, მათ შორის, მხატვართა სამუშაო პროგრამა შეიმუშავა. 1935-1943 წლებში მხატვრების დიდი უმავლესობა ხელოვნების ფედერალურ პროგრამაში ჩაერთო. აღნიშნული პროგრამა საზოგადოებრივი, ინსტიტუციონალური შენობების მონუმენტური ფრესკებითა და პანოებით გაფორმებას გულისხმობდა. ამ პერიოდში ამერიკული მხატვრობის ერთიანი სტილი არ არსებობდა, თუმც უმეტესი ნამუშევრები რეალისტური, ზოგჯერ ნატურალისტურიც კი იყო. ერთი რამ ცხადია — ხელოვნების ფედერალური პროექტი მიზნად ისახავდა ამერიკული თემების წინ წამოწევას, ისტორიის განდიდებას, ამერიკელი ხალხის შრომისა და ინდუსტრიალიზაციის პროცესის გამოსახვას... იმავდროულად, „ფედერალური პროექტი ანტი-მოდერნისტული იყო"[4]. ფრესკები, რომელიც ამ პროექტის ფარგლებში სრულდებოდა, ნარატიულ ხასიათს ატარებდა, მათ ცხადად უნდა გამოეხატათ ქვეყანაში არსებულ კრიზისთან და დიდი ქალაქის გაუცხოებულ ყოფასთან ერთად, ამერიკის მოქალაქე, რომელიც რუზველტის ახალ პროექტში იყო ჩაბმული და ახალ სამყაროს აშენებდა[5].

ზემოთ აღნიშნული ფედერალური პროგრამის ფარგლებში მოქმედებდა დაზგური მხატვრობის სექციაც. ეს განაყოფი მხატვრობის საერთო პროგრამისგან იმით გამოირჩეოდა, რომ იქ აბსტრაქტული ხელოვნების პროპაგანდა მიმდინარეობდა. სექციას ხელმძღვანელობდა აბსტრაქციონისტი მხატვარი ბარჯინ დილერი. ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონისტების, მომავალში კარგად ცნობილი მხატვრების, უმეტესობაც ამ სექციაში მოღვაწეობდა (პოლოკი, კუნინგი, როთკო და სხვები). ამ შემოქმედთა 1930-იანი წლების ნამუშევრები განსხვავდება მათ მიერ მოგვიანებით შესრულებული ტილოებისგან.

მარკ როთკო 1930-იან წლებში ქმნის თავის ცნობილ ნამუშევარს „მეტრო" (სურ. 1). აქ წამოწეულია ურბანული თემატიკა, მხატვარი გვაჩვენებს დიდ ქალაქში, მეტროპოლისში გაუცხოების, ჩაკეტილობის, კომუნიკაციის პრობლემას. ქალაქის აჩქარებული ტემპი, ურბანიზმის ზეწოლა დიდია ადამიანებზე, ამიტომ ისინი ერთმანეთისგან თითქოს გათიშულნი არიან. მეტროში მატარებლის მომლოდინე ფიგურები ბოძებს ამოფარებიან, თითქოს ერთმანეთს ემალებიან. ისინიც კი, ვინც წინა პლანზეა გამოსახული, ერთმანეთისგან განცალკევებულად დგანან, მათ შორის კავშირი არ არსებობს. მხატვარი მიმართავს მინიმუმამდე დაყვანილ გამომსახველობით ენას, გამოსახავს რა სიფრიფანა, გაცრეცილ ფორმებს, ფიგურათა ბრტყელ ზედაპირებს, სივრცე თითქმის ნიველირებულია, ფერთა მოყვითალო-მოყავისფრო გამა ლიმიტირებული. აქ უკვე ჩანს მხატვრის სწრაფვა აბსტრაგირებისაკენ. მისი გამოსახულებები თითქოს უკვე განწირულნი არიან „გაქრობისთვის", რაც მის შემდგომდროინდელ ნამუშევრებში განხორციელდება.

ჯექსონ პოლოკი 1934 წელს შესრულებულ „ბამბის მკრეფავებში" (სურ. 2) შრომის თემას წარმოადგენს. მხატვარი აჩვენებს, თუ როგორ არის ამერიკული აგრარული საზოგადოება ჩართული მომავლის შენებაში. იმავდროულად, ხაზგასმულია ასეთი შრომის სიმძიმეც. სურათი მილეს ნამუშევრებს (კერძოდ, მის „მთესავს") მოგვაგონებს (სურ. 3). ანუ პოლოკის ამ ნამუშევარში ჩანს ფიგურატიული ფერწერის გავლენა. შესრულების მანერა ექსპერიულია, მონასმი სწრაფი და ენერგიული, ფერთა გამა ნათელი — მოყავისფრო-ყავისფერი. ფიგურები განზოგადებულია, მაგრამ ჯერ კიდევ რეალისტური. სასურათო სივრცის გამოსახვა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კომპოზიციურ აგებაში, რომელიც სიღრმეში ვითარდება. ეს სივრცე პოლოკის შემდგომდროინდელ ნამუშევრებში მინიმუმამდე დადის და ის სიბრტყედ გარდაიქმნება. თუმც მის გვიანდელ ნამუშევრებშიც კი არასოდესაა სრული სიბრტყობრივობა. პოლოკი მოგვიანებით იყენებდა რა უზარმაზარ ტილოებს, მათ არ გრუნტავდა, შესაბამისად, როცა იგი მათზე (ინდუსტრიულ) საღებავებს ღვრიდა, ისინი ტილოში იჟღინთებოდა და უკან გადიოდა, რაც, შესაბამისად, სიღრმეს, გამჭოლობას და საღებავის ფენებისაგან შემდგარ მცირედ სივრცეს ქმნიდა. მხატვარი ადებდა რა საღებავზე სხვა საღებავის ფენებს, „ობობას ქსელივით" ხლართავ-

[4] Jonathan Harris, *Modernism and Culture in the USA*, 1930-1960, *Modernism in Dispute*, 1991, გვ. 17.

[5] ეს ნიშნები იმდროინდელ ამერიკულ მონუმენტურ მხატვრობას საბჭოთა სოციალისტურ რეალიზმთან აახლოვებდა.

და ფერთა ნაღვარს. ამ ერთმანეთზე დადებული ფერებით „თხელ", მაგრამ მაინც სივრცეს ქმნიდა. მაგრამ ეს ფერები იმდენადაა ერთმანეთში ჩაზრდილი და ჩაღვრილი, რომ მთლიანი კომპოზიცია, გარკვეული მანძილიდან მაინც, ერთგვაროვან სიბრტყედ აღიქმება (სურ. 4).

პოლოკის 1934-38 წლებში შესრულებული ნამუშევარი — „კომპოზიცია ფიგურებითა და დროშებით" (სურ. 5) წინ გადადგმული ნაბიჯია აბსტრაქტულობისკენ. ფერადოვანი ლაქების მონაცვლეობით შექმნილი ეს კომპოზიცია აბსტრაქტულობამდეა მიყვანილი, თუმცა დაკვირვებისას ჯერ კიდევ ამოიცნობა ფიგურების და დროშების ფორმები. ლოკალური, ჟღერადი ფერების, ენერგიული მონასმების მონაცვლეობა კომპოზიციის ექსპრესიულ გამომსახველობას ქმნის.

ვილემ დე კუნინგი 1930-იან წლებში ასრულებს როგორც კუბისტურ, აბსტრაქტულ, ისე ფიგურატიულ ნამუშევრებს. 1938 წელსაა შესრულებული მისი „ორი მდგომარე კაცი" (სურ. 6). კომპოზიცია პიკასოს ფიგურატიულ ნამუშევრებს მოგვაგონებს („მჯდომარე არლეკინი", სურ. 7). ამ ორი მამაკაცის ფიგურის გამოსახულება თითქმის გამქრალია, შეზრდილია ფონთან, მაგრამ სახეები რეალისტურადაა დაწერილი. გამომსახველობის მთავარი ელემენტი თვალებია, რომლებიც არაბუნებრივადაა გადიდებული და შიშს, შეშფოთებას გამოსახავს. ფიგურები ერთმანეთისგან განცალკევებულია, მათ შორის კავშირი დაკარგულია. ხაზი მოძრავი და დენადია. მხატვარი ძირითადი კომპოზიციური აქცენტების ხაზგასასმელად განათებას იყენებს. ყველა ეს ტენდენცია მის შემდგომ ნამუშევრებში ვითარდება. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი თავის გვიანდელ ნამუშევრებში აბსტრაქტულობისკენ მიისწრაფის, რეალურ გამოსახულებასთან კავშირს არც მაშინ კარგავს. მისი გამომსახველობითი ენა იცვლება, ის ფერადოვანი ლაქებითა და ექსპრესიული მონასმებით იწყებს მეტყველებას, მისი ხაზი, ფერი აქტიური, ექსპრესიული, აგრესიულიც კი ხდება. მაგრამ მის აბსტრაქტულ ტილოებშიც კი ზოგან ფიგურა ამოიკითხება, ზოგან რაიმე საგანი, უფრო ხშირად კი მისი გამომსახველობის მთავარი ელემენტი თვალებია — გაფართოებული, ექსპრესიული, უმეტესად შიშით სავსე...

არშილ გორკი გამონაკლისს არ წარმოადგენდა, ისიც 1930-იან წლებში ქმნიდა როგორც კუბისტურ, ზოგჯერ აბსტრაქტულ, ისე რეალისტურ ნამუშევრებსაც. მაგალითად, მისი „ავტოპორტრეტი", რომელიც 1937 წელსაა შესრულებული, მხატვრის სახის რეალისტურად წარმოდგენით და ფიგურის თითქმის კუბისტური გამოსახულებით ხასიათდება (სურ. 8). რეალისტურად დამუშავებული სახის ნაკვთები, ფიგურის ფერადოვან, განზოგადებულ, გამარტივებულ ფორმებთან და ლოკალურ ფერებთანაა შეხამებული. სივრცე მინიმუმამდეა დაყვანილი და სიბრტყობრივობისკენ სწრაფვაც აშკარადაა გამოხატული.

1930-იან-1950-იან წლებში ამერიკული ხელოვნება მნიშვნელოვნად განვითარდა. მან ნაბიჯი გადადგა შედარებით ჩაკეტილი, საკუთარ ისტორიასა და კულტურაზე ორიენტირებული, ანტიმოდერნისტული მხატვრობიდან უფრო გახსნილი, ევროპულ ხელოვნებასთან ინტეგრირებული, განვითარებაზე ორიენტირებული, მოდერნისტული ხელოვნებისა და კულტურისკენ. მხატვრული თავსაზრისით იმდროინდელ ამერიკულ მხატვრობაში გამოიხატა აბსტრაქტული ხელოვნებისკენ სწრაფვა. მხატვრული განვითარების გზა, რომელიც ამერიკულმა ხელოვნებამ ამ პერიოდში განვლო კარგად აისახა ამერიკული ტიპის მხატვრობის წარმომდგენელ, აბსტრაქციონისტ მხატვართა შემოქმედებაში (მაგ., ჯექსონ პოლოკი, მარკ როთკო). მათ თავინთი ხელოვნება რეალისტურიდან აბსტრაქტულამდე განავითარეს, გაიარეს რა 1930-50იან წლებში ამერიკული ხელოვნების მიერ განვლილი განვითარების ყველა ეტაპი: მათი რეალისტური ხელოვნება, რომელიც ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს და მექსიკური მონუმენტური ხლეოვნების დიდ გავლენებს გამოხატავდა, შემდგომ ევროპული ხელოვნების გავლენებითაც ჯერდება — მაგ., სურეალიზმის ელემენტებით. აღნიშნული მხატვრების ხელოვნებაში აშკარად აისახება ევროპული ფსიქო-ანალიზით დაინტერესება. შემდგომში მათი სოციალური თემებისადმი ინტერესი და რეალისტური მხატვრობა მოდერნისტული აზროვნებითა და ანტიკომუნისტურ-ანტისტალინური იდეებით იცვლება. სოციალისტურ-რეალისტური ხელოვნება, რომელიც უკვე სახელმწიფოს მიერ მართულ მიმდინარეობად აღიქმებოდა, ამ მხატვართა მიერ უარყოფილ იქნა და მათი დიდი ნაწილი (მათ შორის, როთკოცა და პოლოკიც) ანტიკომუნისტურ რი-

ტორიკაში ჩაერთო. მხატვრობაში ეს აბსტაქტული ხელოვნების განვითარებით გამოიხატა, რაც ცივი ომის ერთგვარ „კულტურულ ხატად" იქცა. ამერიკული აბსტაქტული ხელოვნება განასახიერებს სოციალისტურ-კომუნისტური აზროვნების ისტორიულ უარყოფას, რაც სრულიად აშკარად გამოხატულ მხატვრულ ფორმაში — აბსტრაქციაში განსახიერდება.

საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პოლიტიკურმა და მხატვრულმა პროცესებმა მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ამერიკის ხელოვნების განვითარების გზა. ამერიკის შემოქმედთა შემეცნებაში მომხდარი იდეოლოგიური ცვლილება პირდაპირ კავშირში იყო ისტორიულ მოვლენებთან. ეს პროცესები კი შემდეგნაირად ვითარდებოდა:

1932 წელს საბჭოთა კავშირში კომუნისტურმა პარტიამ საბოლოოდ აიღო ხელში ხელოვნების განვითარების სადავეები. 1910-1920-იანი წლებში აქ განხორციელებული ავანგარდული პროექტი საზოგადოებაზე ჰეგემონიას გულისხმობდა. ამ პროექტის მიხედვით ხელოვანს უნდა გარდაექმნა ცხოვრება საკუთარი კანონებისა და წესების მიხედვით. ავანგარდის წარმომადგენლების სწრაფვა ხელისუფლებისადმი და მათი გრანდიოზული პროექტი, შეეცვალათ პირიოვნება და მთელი სამყარო, საშიში გახდა საბჭოთა სახელმწიფოსათვის. ბოლშევიკურმა კომუნისტურმა პარტიამ, სტალინის მეთაურობით, ცხადად დაინახა ეს საშიშროება და მალევე მთელს საბჭოთა კავშირში ხელოვნების ახალი და ერთად-ერთი მიმდინარეობის „სოციალისტური რეალიზმის" ჩამოყალიბებისა და განვითარების აუცილებლობა გამოაცხადა. ეს ტერმინი სტალინის გამოგონებად ითვლება, რომელიც მან მაქსიმ გორკისთან შეხვედრის დროს იხმარა პირველად. თუმც მანამდე ის უკვე ნახსენებია საბჭოთა პრესაში (მაგალითად, 1932 წლის 25 მარტი — „ლიტერატურნაია გაზეტა")[6].

1932 წელს 23 აპრილს მოსკოვში გამოვიდა ბოლშევიკური კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გადაკეთების შესახებ". ამ დადგენილებით უქმდებოდა ყველა თავისუფალი მხატვრული გაერთიანება და იქმნებოდა საყოველთაო „საბჭოთა მხატვართა კავშირი", რომელმაც ყველა დამოუკიდებელი მხატვრული გაერთიანება მოიცვა.

საბჭოთა ხელოვნება დაუპირისპირდა ავანგარდის „ფორმალიზმს". სოციალისტური რეალიზმი აღიარებდა სოციალისტურ შინაარსს და რეალისტურ ფორმას, რომელსაც უნდა აესახა გმირული წარსული, აწმყო და მომავალი, რასაც სოციალისტური ქვეყნის მშრომელთა მასები ქმნიდნენ. სოციალისტური რეალიზმისათვის მისაბაძი გახდა „პერედვიჟნიკების" ხელოვნება, რომელიც მე-19 საუკუნის რუსული ხელოვნების მნიშვნელოვან მხატვრულ მიმდინარეობას წარმოადგენდა. ეს მიმდინარეობა ფორმით რეალისტური იყო და ერთგვარად პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებდა, რაც სრულ შესაბამისობაში მოდიოდა საბჭოთა მმართველობის მოთხოვნასთან, შეექმნათ საყოველთაო ხელოვნება „ფორმით რეალისტური და შინაარსით სოციალისტური", რომელიც ხალხთა მასებისთვის გასაგები იქნებოდა და გმირულ წარსულსა თუ საბჭოთა საზოგადოების მიერ შენებად „ნათელ მოავალს" ცხადად წარმოაჩენდა.

პოლიტიკურად მართვად სოციალისტურ რეალიზმს პროპაგანდისტული ხასიათი ჰქონდა. სწორედ ამიტომ წარმოაჩენდა ის სახელმწიფოს გმირულ წარსულს, რომელიც ხშირად გადაჭარბებულად პათეტიკური იყო. საბჭოთა სისტემის მიერ არჩეულმა სოციალისტურმა რეალიზმმა ავანგარდის ადგილი დაიკავა. შესაბამისად, საბჭოთა ქვეყნის ელიტას, ნაცვლად ავანგარდისტებისა, ახლა სოციალისტური რეალისტური ხელოვნების წარმომადგენლები ქმნიდნენ. ხოლო მრავალი ავანგარდისტი მხატვარი იძულებული იყო, საკუთარი სიცოცხლის სანაცვლოდ, თავისი შემოქმედებითი კრედო შეეცვალა. მხატვრული იდეალების ამგვარმა უარყოფამ მათი „შემოქმედებითი კვდომა" გამოიწვია. მსგავსი დამოკიდებულება მთელს საბჭოთა ხელოვნებაზე ვრცელდებოდა. სოციალისტური რეალიზმის ტალღამ საქართველოც მოიცვა. 1920-იანი წლების ბოლოს და 1930-იანი წლების დასწყისში სოციალისტური რელიზმის დიქტატურა, ყველა სხვა საბჭოთა რესპუბლიკის მსგავსად, ქართულ ხელოვნებაშიც დამყარდა.

1910-იანი წლების ბოლოს მთელს ევროპაში გლობალური პოლიტიკური ცვლილებები მოხდა (I მსოფლიო ომი, ოქტომბრის რევოლუცია), საქართველოც არ იყო გამონაკლისი. სოციალურ-საზოგა-

[6] H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. H.D. Buchloh, *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 2004*, ტ. I, გვ. 260.

დოებრივი ფორმირების და ევოლუციის ლოგიკური პროცესი დაირღვა და მან ალოგკური მიმართულება მიიღო. საბჭოთა კავშირის პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცეში, რომლის ნაწილს 1921 წლიდან საქართველოც წარმოადგენდა (ის დაიპყრეს და იძულებით შეიყვანეს სსრკ-ში), საზოგადოება საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ თავსმოხვეული სტერეოტიპული კლიშეების და იდეების ტყვეობაში აღმოჩნდა. ამ ახალმა იდეოლოგიამ ხელოვნებაში აბსოლუტურად სხვა ფუნქცია და მნიშვნელობა მიიღო — ის აღარ ასახავდა კულტურული განვითარების ადგილობრივ, ეროვნულ სპეციფიკას. „მსოფლმხედველობის დიქტატურა", რომელიც ყალბი სიმბოლოებისა და მითებისგან შედგებოდა, მართავდა სრულიად სხვადასხვა ეთნიკური, რელიგიური და კულტურულ-ტრადიციული მახასიათებლების მქონე ხალხებს[7]. ხელოვნება გახდა ხალხთა მასების მართვისა და განათლების საუკეთესო საშუალება. ის ძლიერ იდეოლოგიურ იარაღადაც იქცა.

1935 წელს საბჭოთა სახელმწიფომ საყოველთაო „სახალხო ფრონტის" სტრატეგია შეიმუშავა, რომელიც გულისხმობდა ყველა მხატვრული ძალის ფაშიზმის წინააღმდეგ გაერთიანებას. მსოფლიოს მრავალი ხელოვანი გამოეხმაურა ამ მოწოდებას. ახალგაზრდა, მგზნებარე შემოქმედნი და ინტელექტუალები თანადგომას გამოხატავდნენ „პროლეტარული" ხელოვნებისა და კულტურის მიმართ. თუმც იყვნენ სხვებიც, მათ შორის, ანდრე ბრეტონი, რომლებიც თვლიდნენ, რომ ეს იყო „სტალინისტური ხაფანგი". ანდრე ბრეტონი აკრიტიკებდა საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკას, რომელიც მხატვრული თავისუფლების წინააღმდეგი იყო. ამის დასტურად მას სწორედ ის დეკრეტი მოჰყავდა, რომელიც სსრკ-ში ყველა დამოუკიდებელ მხატვრულ გაერთიანებას კრძალავდა.

1936 წლის თებერვალში ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ნიუ იორკში ჩატარდა „ამერიკელ მხატვართა პირველი კონგრესი", რომელიც საყოველთაო სახალხო ფრონტის გაშლას ეხმაურებოდა. ამ კონგრესზე მეიერ შაპირომ წაიკითხა თავისი მოხსენება „ხელოვნების სოციალური საფუძველი", სადაც ის ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმს აკრიტიკებდა და მას პოლიტიკიდან გაქცევას უწოდებდა. ამ კონგრესის შემდეგ ამერიკაში სტალინისტებსა და ტროცკისტებს შორის ნაპრალი ძალიან გაიზარდა. ეს დაპირისპირება მეორე მსოფლიო ომამდე გრძელდებოდა. ამერიკაში გაჩნდნენ ძალები, ვინც აკრიტიკებდა სახალხო ფრონტს. თუმც ამერიკის კომუნისტური პარტია კვლავ სტალინურ რუსეთს უჭერდა მხარს. ამერიკელ ინტელექტუალებში კი დიდი იყო საბჭოთა რუსეთითა და ამერიკის უმოქმედო კომუნისტური პარტიით უკმაყოფილება.

ზოგიერთმა ხელოვნების ისტორიკოსმა და მხატვარმა თავიანთი დამოკიდებულება ხელოვნებისა თუ იდეოლოგიის მიმართ შეცვალა. მაგალითად, შაპირომ უარი თქვა თავის ადრეულ მოსაზრებებზე აბსტრაქტული ხელოვნების შესახებ. თუ ადრე ის აბსტრაქტულ ხელოვნებას ფორმალისტურად მიიჩნევდა და გამორიცხავდა მის კავშირს სოციალურ გარემოსთან, ახლა ის უკვე აღიარებდა, რომ აბსტრაქტული ხელოვნება მჭიდრო კავშირშია ისტორიულ, საზოგადოებრივ კონტექსტთან, რომელშიც ის წარმოიშვა და შესაბამისად, მას შეეძლო, არანაკლებ ხელოვნების სხვა მიმართულებებისა, მნიშვნელოვანი როლი ეთამაშა საზოგადოების განვითარებაში. ფაქტობრივად, აქ შაპირომ პირველად სცადა „იდეალისტურ ფორმალიზმსა" და სოციალისტურ რელიზმს შორის კავშირის დამყარებას. შაპიროს სტატია, სადაც მან უარყო თავისი ანტიფორმალიზმი, ნიუ იორკის კოლუმბიის უნივერსიტეტის ყოველკვარტალურ მარქსისტულ ბროშურაში „მაქრსისთ ქვორთარლი"-ში 1937 წელს დაიბეჭდა.

ამ პროცესებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ლევ ტროცკიც, რომელიც მექსიკაში ცხოვრობდა და იქიდან ცდილობდა პოლიტიკაზე ზეგავლენის მოხდენას. 1938 წელს მექსიკაში ჩავიდა ანდრე ბრეტონი. მასთან შეხვედრის შემდეგ ტროცკიმ „პარტიზან რევიუსთან" თანამშრომლობა დაიწყო. ეს იყო ჟურნალი, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში ცდილობდა ტროცკის კეთილგანწყობის მოპოვებას. ის კი მუდმივად კრიტიკულ მისაზრებებს გამოთქვამდა ჟურნალის მიმართ და ურჩევდა მას მხარი დაეჭირა ყველა იმ ახალგაზრდა და იმედისმომცემი მხატვრული მოძრაობისთვის, რომელიც სტალინის წინააღმდეგ ბრძოლის იარაღად გამოდგებოდა. ტროცკიმ თავის წერილში „ხელოვნება და პოლიტიკა", რომელიც 1938 წლის აგვისტო-სექტემბრის „პარტიზან რევიუს" გამოცემებისთვის დაწერა, ამბობდა,

[7] B. Groys, *The Total Art of Stalinism*, London, 2011, გვ. 33-74.

რომ „ხელოვნება შეიძლება გახდეს რევოლუციის ძლიერი მოკავშირე...”[8]

მალე მან დაწერა მანიფესტი „თავისუფალი რევოლუციური ხელოვნებისკენ”, რომელსაც ტროცკის ნაცვლად რივერა აწერდა ხელს. მათ ჩათვალეს, რომ მანიფესტს უფრო მეტი ძალა ექნებოდა, თუ მას ხელს არა პოლიტიკოსი, არამედ მხატვარი მოაწერდა. ეს დოკუმენტი მარქსიზმისა და ფროიდიზმის ნაზავს წარმოადგენდა. საერთოდ, ტროცკის დიდი ზეგავლენა ჰქონდა მხატვრულ სამყაროზე. მისი მხატვრული არჩევანი კი მექსიკურ ფრესკულ მხატვრობასა და სურეალიზმზე ჩერდებოდა.

1961 წელს კლემენტ გრინბერგი წერდა, რომ „ანტისტალინიზმი”, მეტ-ნაკლებად დაიწყო, როგორც „ტროცკიზმი” და მოძრაობა — „ხელოვნება ხელოვნებისთვის”, ხოლო ამის საშუალებით გზა გაეხსნა იმას, რაც შემდეგ მოვიდა ხელოვნებაში”,[9] ანუ საუბარია ევოლუციაზე რეალისტური ხელოვნებიდან აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმამდე.

1939 წლის საბჭოთა კავშირ-გერმანიას შორის თავდაუსხმელობის პაქტის დადებიდან სამი თვის შემდეგ, საბჭოთა კავშირმა ფინეთი დაიპყრო და ამით სახალხო ფრონტის ყველა იდეა გაანადგურა. ამერიკელი მხატვრები, ვინც აქამდე ჯერ კიდევ იდეალისტურად უყურებდნენ საბჭოეთის „კომუნიზმისკენ” სვლას, იმედგაცრუებულნი დარჩნენ. ამერიკაში დაიწყო სურეალისტური მხატვრობის მასობრივი პროპაგანდა — იკითხებოდა ლექციები, ეწყობოდა გამოფენები.

სურეალისტ მხატვართა შორის გამოირჩოდა ახლაგაზრდა ჩილელი მხატვარი რობერტო მატა, რომელიც 1938 წლიდან 1948 წლამდე ამერიკაში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. მის ხელოვნებას ძალიან აფასებდა ანდრე ბრეტონი. 1940 წლისთვის მატამ დიდი ზომის ფერადოვანი ბიომექანომორფული ტილოების შექმნა დაიწყო (სურ. 9). აქ მისი წარმოსახვითი, ფანტასტიკური ფიგურები კომპოზიციის დეკორატიულ ელემენტებად იყო ქცეული. ამ კომპოზიციებში სიზმრისეული, ირაციონალური და რეალური ერთმანეთს ერწყმოდა. მისმა ხელოვნებამ დიდი გავლენა იქონია მის ამერიკელ კოლეგებზე. განსაკუთრებით კი მას შემდეგ, რაც მატას გამოფენა „სურეალიზმის პირველი ფურცლები” მოეწყო და ამას მოჰყვა მხატვრის მიერ ჩატარებული პრაქტიკული მუშაობები. ის სამი თვის განმავლობაში ასწავლიდა ე.წ. სურათოვან ავტომატიზმს ბეზიოტეს, პოლოკს, მოდერვილს და სხვებს.

ბრეტონი ასევე დაინტერესებული იყო არშილ გორკის შემოქმედებით. 1940-იანი წლებისთვის გორკიმ თავის მხატვრობაში „ჟესტურ ნიშნებს” საღებავის დაღვენთება დაამატა. 1948 წლისთვის, თვითმკვლელობამდე ცოტა ხნით ადრე, გორკიმ შექმნა ტილოები, რომლებსაც ის სურეალისტურს უწოდებდა, ხოლო აბსტარციონისტები კი თვლიდნენ, რომ ამ ნამუშევრებში გორკი სურეალიზმიდან აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმამდე მივიდა (სურ. 10).

როგორც ჩემი მსჯელობის დასაწყისში აღვნიშნე, ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ჩამოყალიბებასა და განვითარებისათვის, მრავალ ობიექტურ მიზეზთან ერთად, მნიშვნელოვანი წინაპირობა ხელოვნების კრიტიკოსთა და ისტორიკოსთა მხარდაჭერაც იყო. ისინი ქმნიდნენ თეორიულ ნაშრომებს, რომელიც ადასტურებდა აბსტრაქტული ხელოვნების განვითარების აუცილებლობას, რაც თავად მხატვრობის შინაგანი ლოგიკით იყო ნაკარნახები. ასეთ კრიტიკოსთა შორის მთავარი ფიგურა იყო კლემენტ გრინბერგი, რომელმაც დიდად განაპირობა აბსრაქტული ექსპრესიონიზმის პოპულარობა, შექმნა რა მისი წარმოშობისა და მნიშვნელობის დამასაბუთებელი თეორიული ბაზა. სწორედ გრინბერგი იყო, ვინც პირველად დაიწყო საუბარი ფერწერის თვითკრიტიკულ ბუნებაზე და შინაგან, ლოგიკურ სწრაფვაზე, რომ განავითაროს მხატვრობის წმინდა ენა, ანუ ალაპარაკდეს ფერის, ლაქის, ხაზის, სიბრტყის ენაზე და მაქსიმალურად აამეტყველოს ის. გრინბერგი ამბობდა, რომ ფერწერას აქვს თვისება, თვითკრიტიკის საფუძველზე, განვითარდეს საკუთარი სპეციფიკის მაქსიმალურად გამოვლინების გზით. ის უნდა განსხვავდებოდეს ხელოვნების ყველა სხვა მიმართულებისგან. ფერწერას არ უნდა ჰქონდეს, ვთქვათ, ქანდაკების მინარევები, რაც ასე დამახასიათებელია რეალისტური მხატვრობისთვის. სწორედ ამიტომ მიისწრაფ-

[8] S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War,* Chicago, 1983, გვ, 32.
[9] Cl. Greenberg, Avant-Garde and Kitch*, Art and Culture: critical essays, 1909-1994,* Boston, 1961, გვ. 6-18.

ვის ფერწერა თავისი „სუფთა" ენის მოსაძებნად და, შესაბამისად, მიდის ის აბსტრაქციამდე, როცა გამოსახვის ძირითადი საშუალება სწორედ ფერწერის საშუალებები, ანუ, იგივე სიბრტყე, ხაზი, ფერი, ლაქა ხდება." [აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი]... მიისწრაფოდა ნახატის აშკარა სიბრტყობრივობისა და გამომსახველობითი საშუალებების ბუნებრივი თვისებების გამოვლენისკენ (ანუ საღებავის დენადობა და ზედაპირის ფაქტურულობა). სხვა მხრივ, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი იყო ხელოვნება,რომელიც ცდილობდა,მატერიალური მეტაფორის და სიმბოლოს გამოყენებით,პირველ რიგში, გადაელახა ყოველგვარი მიწიერი და ბანალური [ხელოვნებაში]"[10]. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ჩამოყალიბებულ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ განსაზღვრებებს დაემატა მოდერნისტული კრიტიციზმიც. ფერწერის ამ კრიტიკულ ბუნებაზე დაყრდნობით, ამერიკულ ხელოვნებაში თითქოს გარანტირებული იყო სვლა სოციალისტური რეალიზმიდან აბსტრაქტულობისაკენ. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ამერიკელი მხატვარი, მაგალითად, სთუართ დევისი, აბსტრაქტულ ხელოვნებას რეალიზმის ერთ-ერთ ფორმად აღიქვამდა და ამბობდა, რომ როგორც „ჭეშმარიტმა თანამედროვე გამოსახულებამ... მან შექმნა ახალი რეალობა..."[11]. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში (ანუ, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ) აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი უკვე სრულიად გამოკვეთილად აღიქმებოდა, როგორც ანტისაბჭოთა, ანტიკომუნისტურო მხატვრული მიმდინარეობა. ანუ იდეოლოგიურ ბრძოლაში ის ერთგვარ პოლიტიკურ იარაღადაც იქცა.

გრინბერგის ტერმინია „ამერიკული ტიპის მხატვრობაც", რომელიც მან პირველმა იხმარა ამერიკული ექსპრესიონიზმის აღსანიშნავად. გარდა ამ ტერმინისა, კიდევ ხმარობენ „მხატვრობის ნიუ იორკის სკოლას", „ჟესტურ ფერწერას", „მოქმედების მხატვრობას", „ავტოგრაფულ ფერწერას". ჩამოთვლილი ტერმინები თავად ახასიათებ ამ მხატვრობის სპეციფიკას, რაც გამოიხატება ნარატივის უარყოფაში, გამოსახულების გაქრობაში, საღებავის დენადი ბუნების გამოვლენაში, მხატვრის ჟესტის, მისი მოქმედების, ემოციის პირდაპირ მასალაში ასახვაში, რაც ხელწერის მსგავს, ავტოგრაფულ, განუმეორებელ შემოქმედებაში აისახებოდა.

აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ნამუშევრები ტექნიკურად შემდეგნაირად სრულდებოდა: დიდი ტილოს ზედაპირზე დაიტანებოდა საღებავი, ხშირად ისე, რომ მხატვარი არ ეხებოდა ტილოს ზედაპირს, ანუ ის მხოლოდ ჟესტს იყენებდა. ზოგი მხატვარი კვლავ ხმარობდა ფუნჯს სახატავად, თუმც მათი ფუნჯის მოძრაობა იყო სწრაფი, მეტწილად გაუცნობიერებელი, შინაგან განწყობასა და ემოციებზე დამოკიდებული. ანუ, აქ ერთვებოდა ქვეცნობიერის ელემენტები, რაც ფსიქოანალიზის საფუძველს შეადგენდა. ამ ნიშნით აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი სურეალიზმს უკავშირდებოდა. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ამერიკული ექსპრესიონიზმი გახდა წმინდა ამერიკული მოვნელა, რომელმაც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა თანამედროვე ხელოვნების ისტორიაში. მან საფუძველი მოამზადა თანამედროვე ხელოვნების შემდგომი ეტაპებისთვის და გახდა სერიოზული საფუძველი პოსტ-მოდერნიზმის ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის, როგორც ამერიკულ, ისე მთელს დასავლურ თანამედროვე ხელოვნებაში. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, რომელიც მიისწრაფვოდა „ხელოვნების სიწმინდისაკენ", მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო „თანამედროვე ხელოვნების განვითარებისათვის... [თავისი] სურვილით, კავშირი გაეწყვეტა იმიტაციურ რეალიზმთან, რათა მიეღწია უფრო ძლიერი გამომსახველობისათვის, ხოლო ამ განვითარების ლოგიკა იმდენად მტკიცე იყო, რომ ბოლოს მათი ნამუშევრებით კიდევ ერთი ნაბიჯი გადაიდგა აბსტრაქტული ხელოვნებისკენ"[12].

[10] B. Rose, *American painting, 1970,* გვ. 70.

[11] S. Devis, Quoted in E.V.D'Connor, *Art for the Millions,* New York, 1974, Rotko, გვ. 126.

[12] Cl. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon, Art and Culture, critical essays, 1909-1994*, Boston, 1961, გვ. 45.

MZIA CHIKHRADZE

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

BACK TO HISTORY: A NEW WAY OF ART (AMERICAN ART OF THE 1930-50S) SEARCH FOR HISTORY

Summary

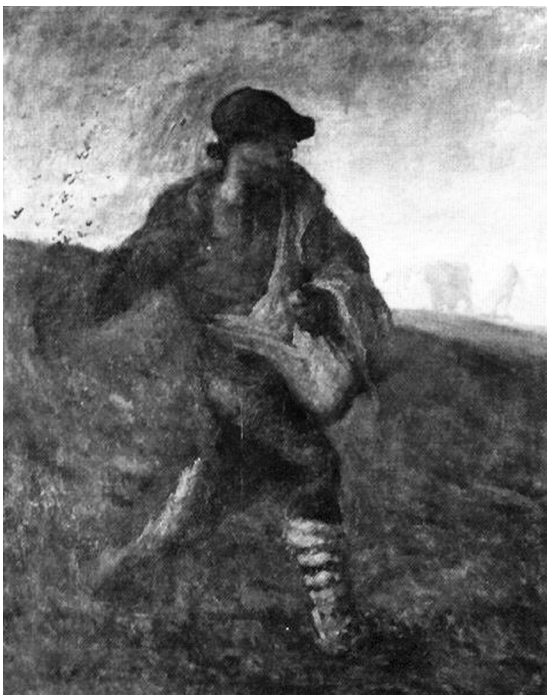
In American art in the 1930-1950ss a shift from realist to abstract art was stipulated by social-political-historic conditions. From 1929 onwards, due to the economic crisis in America, society fought for physical survival. This social-political failure affected the mood and attitudes of American painters, many of them dreamed of a non-capitalist world. They wanted to live in a socially fair society, resulting in believing in socialist ideology. Moreover, the majority of the artists were feeding on communist ideas and many of them became members of the American Communist Party. Therefore, in the 1930s, later well-known artists, the so-called Abstract Expressionists, were working in a realist style and at the same time the topics of their art were socially engaged.

American art of the 1930s was greatly influenced by Mexican mural art. The works of Mexican Communist artists inspired the American artists during that period. In addition, they were affected by the Mexican artists' socialist-communist ideas. However, at the end of the 1930s, their interest in social issues and their realist art changed to anti-communist and anti-Stalinist ideas. Abstract art in US became a kind of "cultural image" of the Cold War. This particular artistic development was well reflected in the creations of the painters of the American Type, i.e. in the arts of the abstract expressionists (Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnet Newman and others). They changed their art from realism to abstraction, going through all the stages of development of American art of that period. Therefore, American Art in the in the 1930s-1950s underwent several essential changes: It changed from a more closed, local, historically- and culturally-focused on American "antimodernist" art, to a more open one which was integrated with European modern art movements, focused on evolution, and orientated towards modernist art and culture.

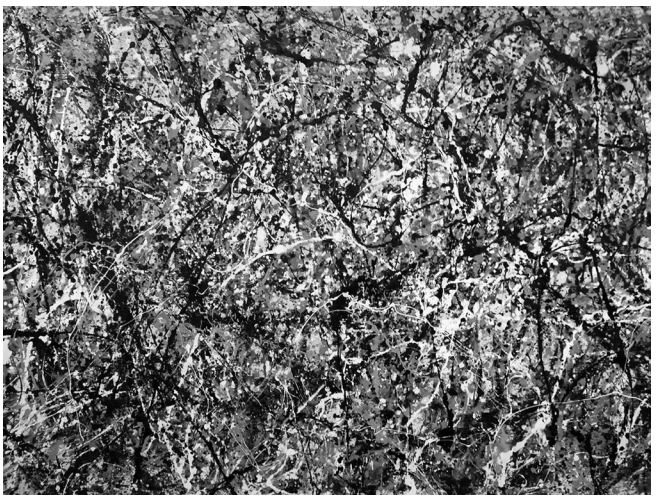
Comparing the ongoing processes in Georgia and the USA, despite the different histories and political-social situations in these countries, the art of the 1950s was a very important and essential period for the development of a new language of art and the establishment of new directions in painting in both of these countries. Therefore, modern art in America and Georgia changed their language, which strived towards abstraction, expression and purification of the language of painting, following the internal logic of the development of art itself. One group of artists, namely the New York School in America, said no to realist, figurative art and directed themselves towards abstraction. Meanwhile in Georgia, the so-called Artists of the 1950s turned away from socialist realism and started to search for new ways of expression and new artistic means. As a result, in both countries – America and Georgia, above-mentioned artistic tendencies stipulated the development of post-modernist arts in the 1960s and 1970s.

1. მარკ როთკო. მეტრო,1930-იანი წწ.
Mark Rothko. Subway, 1930s

2. ჯექსონ პოლოკი. ბამბის მკრეფავები, 1934 წ.
Jackson Pollock. Cotton Pickers, 1934

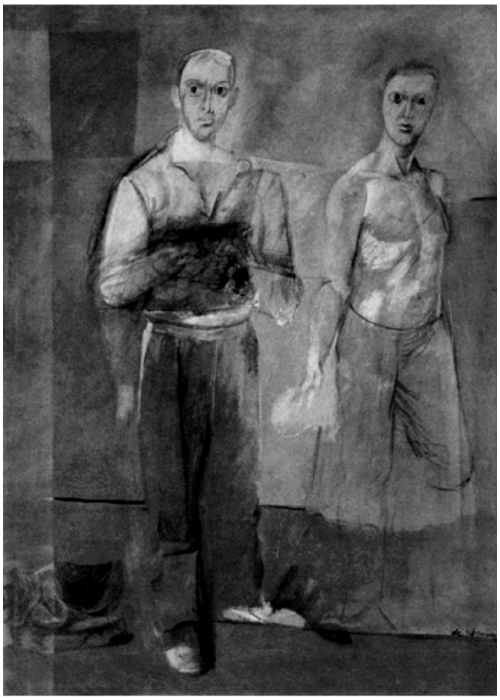


3. ჟან-ფრანსუა მილე. მთესავი, 1850 წ.
Jean-François Millet. The Sower, 1850

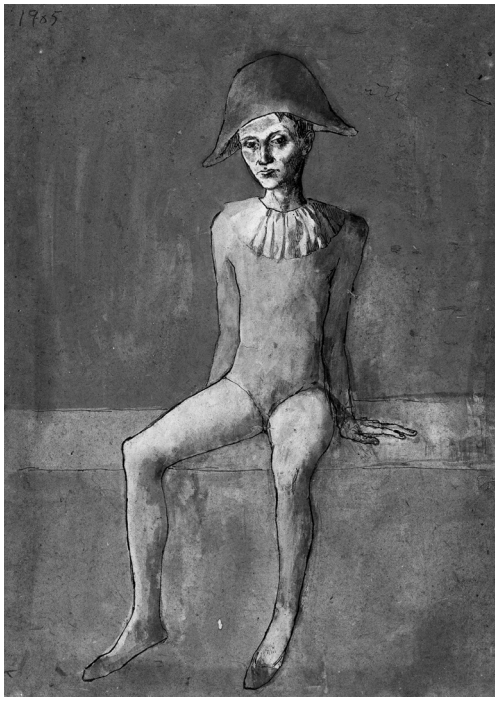


4. ჯექსონ პოლოკი. ერთი: ნომერი 31, 1950 წ.
Jackson Pollock. One: Number 31, 1950

5. ჯექსონ პოლოკი. კომპოზიცია ფიგურებითა და დროშებით, 1934-38 წწ.
Jackson Pollock. Composition with Figures and Banners, 1934-38

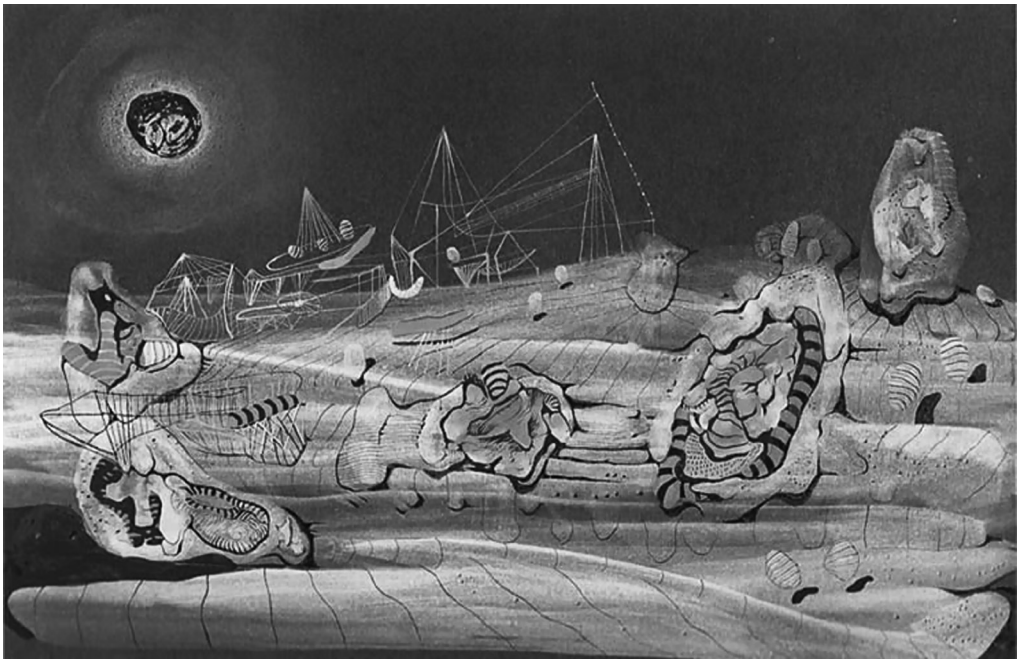


6. ვილემ დე კუნინგი. ორი მდგომარე კაცი, 1938 წ.
Willem de Kooning. Two Men Standing, 1938

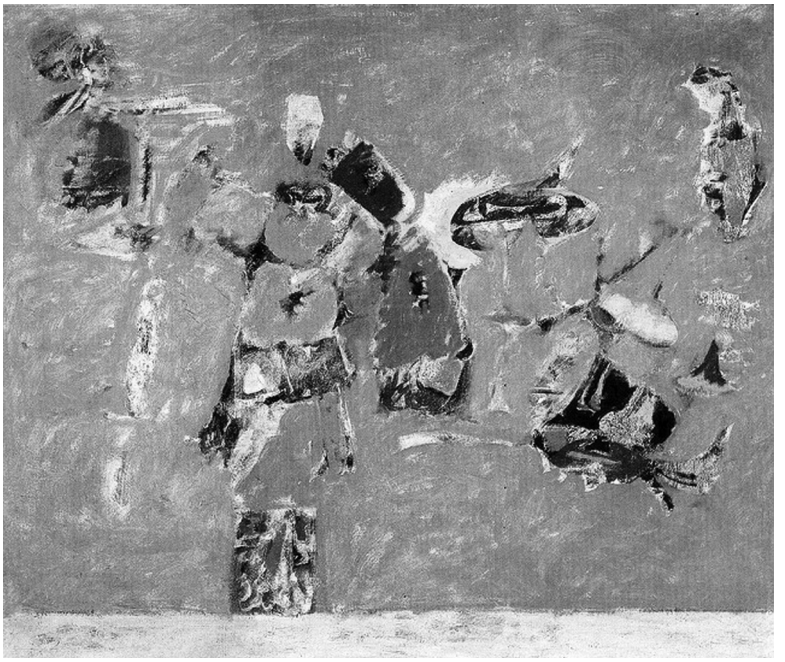


7. პაბლო პიკასო. მჯდომარე არლეკინი, 1905 წ.
Pablo Picasso. Seated Harlequin, 1905

8. არშილ გორკი. ავტოპორტრეტი, 1935 წ.
Arshile Gorky. Self-Portrait, 1935



9. რობერტო მატა. მუქი შუქი, 1940 წ.
Roberto Matta. Dark Light, 1940



10. არშილ გორკი. უსათაურო, 1943-48 წწ.
Arshile Gorky. Untitled, 1943-48

ლელა ფირალიშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

არქაული მითიდან გლობალისტურ მითამდე

პოსტკულტურული ეპოქა თუ რაიმე რიგით აღწერას ექვემდებარება, ეს შეიძლება ამგვარი იყოს:

1. ტრანსპოლიტიკური (საერთო ეკონომიკური სივრცე და საერთო ფულადი ეკვივალენტი. ტერიტორიული ინტეგრირება)

2. ტრანსესთეტიკური (კულტურათაშორისი ერთიანი ნიშანთა სისტემა, ბრენდინგი, როგორც ზეკულტურული ნიშანთა სისტემა)

3. ტრანსრელიგიური (ეკუმენიზმი)

4. ტრანსმეცნიერული (ინტეგრაციული საინფორმაციო ველი და ინფორმაციული ერა)

5. ტრანსპერსონალური (გროფის ტრანსპერსონალიზაცია და ქსელური ადამიანი)

6. ტრანსეთიკური (კლონირება)

7. ტრანსსექსუალური

ძალზე ძნელია ამ ყოველივეს კულტურის ახალი პარადიგმა უწოდო, რადგან იგი თავად კულტურის პროტომდგომარეობის (ეპშტეინის ტერმინი) ახალ, ანტიქრონოტოპულ აღწერას უფრო ჰგავს. კულტურის კლასიკური პროტომდგომარეობა კი ღვთიური ტაბუა, პირველი კულტურშემოქმედებითი აქტი კი — ამ ტაბუს რღვევაა. თავად ტაბუ ამავდროულად პირველი კულტურშემოქმედებითი აქტია, რომელსაც დისპოზიცია არ გააჩნია. ცოცხალი მითშემოქმედება პირველადი ტაბუს დარღვევაა. ტაბუ სასტიკია, მეორე მხრივ, იგი შანსია, რომ არყოფნაში შებიჯება მხოლოდ საკუთარი რისკის ფასად მოხდეს. რისკი კი უჩვეულო ნებელობაა, რომელიც ბუნებრივ ყოფიერებაში არ მოიცემა. იგი ღმრთისაგან განმხოლოების დაძაბულობაა. ამავე დროს, იგი რწმენის ტოლფასი რელიგიური მუხტია, რომელიც უცნაური წესით ახდენს თვითრეფლექსიას.

ტაბუ ღვთიური სისავსის უარყოფაა. ტაბუ იქ არის, სადაც ღვთიური სისავსე აღარ არის, სადაც ღვთიური მადლი და მწვანე გზა გმირზე აღარ ვრცელდება; სადაც გმირი საკუთარ თავთან უღმერთო სივრცეში მარტო რჩება; სადაც ა–კრძაალვაა და დასაზღვრა ღვთიური წიაღის. ეს ღვთიური სამოთხის კარიბჭეა, რომელსაც უცნაური წესით მიადგები, მაგრამ უკან მობრუნება აღარ შეგიძლია, რადგან იქ — ღვთიური სისავსის საზღვარსა და თვითუარყოფაში **იბადება** ღმერთების **სხვა** — გმირი, რომელიც კარიბჭესთან მხოლოდ საკუთარი ხმის ამარა აღმოჩნდება.

მეტაფიზიკურ წიაღსვლებს აღარ გავაგრძელებთ და ათვლის წერტილად ავირჩევთ მოდერნიზმის ეპოქის სასაზღვრო მეტაფორას — „ღმერთი მოკვდა“ (ნიცშე). ღმერთის სიკვდილს ლოგიკურად უნდა მოჰყოლოდა ბრძოლა ძალაუფლების, საკუთრების, სახელმწიფოსა და მამაკაცური ბატონობის წინააღმდეგ. ეს ასეც მოხდა (ბოდრიარი „ცივილიზაციის დასასრული“).

არისტოკრატული, რაინდული, ვიტყოდი — მეფეთა მორალი ნელ-ნელა ცენტრისტულ ინტენციას კარგავს და იქცევა სოციალურ ეთიკად და ამით — პერსონალური სიღრმისაგან განტვირთულ, მარგინალურ მოქალაქედ, რომლისთვისაც კანტის კატეგორიულ იმპერატივზე — „მოიქეცი ისე, რომ შენი საქციელი მაგალითის ძალას წარმოადგენდეს გარშემომყოფთათვის“ — ანუ „მორალური კანონი ჩემში“– გაცილებით მიშვნელოვანია სოციალური დეტერმინანტა, „ღმერთი მოკვდა“-ს ვაკუუმს მორგებული კანონი, რომელმაც „უზენაესის“ კომპეტენცია მოიპოვა და მარგინალური მოქალაქეობრივი კოლექტიური ზნეობის დეტერმინანტად იქცა. ინდივიდუაციის გზა რაინდული არისტოკრატიული ზნეობისაკენ მთლიანად ემთხვეოდა კულტურის ძველ და მთავარ პარადიგმას — ადამიანის არსობრივი რაობის გარკვევის ცდას, მის ადგილსა და როლს სამყაროში, მისი არსების უმთავრეს გარკვეულობას, „სახე და მსგავსი ღვთისა“ მეტაფორის დეტერმინაციას, „ძველი კულტურის“ — გენდერულად პოლარიზებულ — ქალისა და მამაკაცის ფორმებზე აგებულ საზღვრებში.

ადამიანის შემოქმედებითი თავისუფლების მოპოვების წყევლა უძღები შვილის სრული კრახით დამთავრდა. სოციალური ცხოვრების წესი დემოკრატიულ ღირებულებებზე აიგო, (უნდა

გამოვტყდეთ, რომ კომუნიზმის იდეა დემოკრატიის იდეის ისტერიული სახეა), სადაც ღირებულებითი ცნება ადამიანი კი არა, ხალხი, სოციუმი, კოლექტივი და კანონია. სადაც იუნგისეული სამოთხური კოლექტიური სულის სუნთქვა ისმის, სადაც განმხოლოებისა და ინდივიდუაციის სურვილს ტრანსპერსონალური ღირებულებები ცვლის და სადაც იუნგისული არქეტიპული ფანტომები ახალმა კოლექტიურმა ფანტომებმა: დემოკრატიამ, კომუნიზმმა, კანონმა, კონსტიტუციამ და ა.შ ჩაანაცვლა. სადაც პერსონა მოქალაქეა და არა ადამიანი. მოქალაქე, რომელიც „სოციალური ცხოველია“ და რომელსაც მზა-მზარეულ „კანონთა გონი“ „ახალი სამოთხის“ სრულ ნეტარებაში დაავანებს.

ამ „სამოთხეში“ კი გლობალიზაციის სული ტრიალებს _ ტრანსპოლიტიკური, ტრანსესთეტიკური, ტრანსსექსუალური, კულტურისა და ყოველგვარი ინტენციისაგან განძარცვული, ქალისა და კაცის კულტურის დაძაბულობაში მოქცეული ადამიანობის საკრალური ყოფიერებისაგან თავისუფალი, შიშველი ანდროგენის სული. ის საკრალური ინდივიდუალური რიტუალი, რომელსაც ადამიანის ინდივიდუალური შემოქმედება ერქვა, საინფორმაციო გლობალიზაციამა და კომუნისტური თუ დემოკრატიული რევოლუციების ტალღამ წალეკა. თუმცა რევოლუციური არათუ ანგრევდა და სპობდა პერსონიფიცირებულ სულებს, არამედ პირიქით — განაწყობდა ზეეროვნულისკენ, კოსმოპოლიტურისაკენ, ზეპერსონალურისაკენ. რევოლუციურ ქარიშხლებსაც სწორედ პერსონები ასულდგმულებდნენ, იმისთვის, რომ დაერღვიათ შემოქმედებითი პერსონალურობა და ტრანსპერსონალურ ყოფიერებაში როგორმე დაევანათ მშფოთვარე ადამიანური შემოქმედებით გადაქანცულებს.

იწყება სოციალური ცხოვრების ეპშტეინისეული „პროტოპოქა“, სადაც, რაღა თქმა უნდა, ადამიანთან და ავტორთან ერთად მკვდარია ფილოსოფიაც და მას სიცოცხლის უკანასკნელი ნიშანწყალი — სოციოლოგია და ე.წ. სოციალური ფსიქოლოგია ასულდგმულებს. მეცნიერება კი, როგორც ინდივიდუალური საავტორო შემოქმედების პარადიგმა „უკანასკნელმა ავტორმა“ — ბილ გეიტსმა მოკლა, როცა ინდივიდუალური შემოქმედების უგენიალურესი ტეხნეს — დამწერლობის უნიფიცირება მოახდინა. მას კი წინ უსწრებდა ახალი პრომეთეს — დაგერის სინათლისა და ცეცხლის ალქიმიური სამზარეულოდან ამოყვინთული დაგეროტიპი. სინათლის სიმულაკრული ჩრდილების „აკაშა-ქრონიკა“, რომლითაც სამარადჟამოდ მიაჯაჭვებს ახალი დროის პრომეთეს ცეცხლისათვის ხელმისაწვდომ ყველაზე მაღალ მთას, სადაც პროტოპოქაში დაბრუნების მარადიული და პერმანენტული ნონ-ფინიტო თამაშდება, ნონ-ფინიტო, რომელიც დასასრულთან და სიკვდილთან ყველაზე შორს დგას, რადგან საკუთარი ძალისხმევის მარადი და დაუსრულებელი ინტენციაა, ვერანაირად რომ ვერ გასცდა „ავტორის“, „ღმერთ-ადამიანის“, შემოქმედის უმძაფრეს და ვნებით აღვსილ სურვილებს (აი, სხვა მითები კი, სწორედ ასე მთავრდება — „დიდხანს, დიდხანს ბედნიერად ცხოვრობდნენ“ — ანუ ისე , როგორც პროტოპოქაში: არაფერი აღარ ხდება და არ არსებობს არც არავითარი სურვილი, ასერიგად რომ ანგრევს სამოთხურ ბედნიერებას). კანტისეულმა ტრანსცენდენციამ ის სიმაღლე გვაპოვნინა, რომლიდანაც შესაძლებელი გახდა ნიუტონის ვაშლის ჩამოვარდნა, რაღა თქმა უნდა, იმ ვაშლის, რომელსაც ადამი თავის დროზე უნდა „შეწვდომოდა“.

XXX

კულტურის ისტორიის ერთი შეხედვით უახლესი პრობლემები მითოლოგიურ ცნობიერებასა და სტრუქტურაში იღებს სათავეს. მითოსური სამყარო არ არის კოსმიური სივრციდან განმხოლოვებული ერთეული, რომელშიც დედამიწის რიტუალი თამაშდება. მეორე მხრივ –ეს სწორედ ასეა. სწორედ ამ ერთეულში ხორციელდება დედამიწის რიტუალი კოსმიური ჰარმონიის ცოცხალ ორგანიზმში ორგანულად ჩართული სამყაროსადმი ღიაობის ნიშნით. ამ განსაკუთრებულ ფორმათა ორ უკიდურესობაშია მოცემული „მისტერიალური მორჩილება“ კოსმიური, უცხო და სრულიად ნაცნობი ღვთაებრივი სუფევის წინაშე. მოცემულ რიტუალში, უმთავრესად, ღვთაებრივი არსების ორი უკიდურესი მეტამორფოზა — მდედრი და მამრი ფორმა მონაწილეობს. მითისათვის დამახასიათებელი ჟინიანი და ვნებიანი, საკუთარ

ემოციასთან სრულიად იდენტიფიცირებული, ჯადოსნურ ქმედებათა რიგი, უმთავრესად, ერთარსების „ფორმალურ“ დანაწევრებაზე — ფორმათა მეტამორფოზირებაზე მუშაობს. ამ ფორმათა სახელები კი მდედრი და მამრია, რომელთა უმთავრესი განსხვავებანი ფორმალურ განსხვავებულობასთან ერთად ქცევაში უნდა გამოიხატოს. ქცევა კი ყოველთვის ჯადოსნურია, მითისათვის ყოველთვის გასაგები და „რაციო“–სათვის ყოველთვის მოუხელთებელი.

რიტუალური გზა ეს არის გზა ინიციაციისაკენ, საკუთარ მდედრ თუ მამრ საწყისთან ინიციაციისაკენ, საკუთარ პირველარსებასთან იდენტიფიკაციისაკენ. იწყებს თუ არა „რიტუალურ სვლას“ — რაც მითში, შესაბამისად, „მაქციობის“ იდენტურია, მითოსური პერსონაჟი აღმოჩნდება ფანტასმაგორიულ სივრცეში, განსაცვიფრებლად ცვალებად და ერთგვაროვან ფორმათა საუფლოში, სადაც მას უწევს „ქცევა“, „მაქციობა“, რაც, საბოლოო ჯამში, ი–ქცევა „გზად“, „ჯადოსნურ კვალად“, რომელსაც უკვე სახელი ჰქვია –მითოსური პერსონაჟის სახელი. ასე იქცევა **სახე სახ–ელ–ად**.

მითში მამაკაცური და ქალური ქცევის მოტივები თითქმის სრულიად იდენტურია. ისინი მონაცვლეობით იღებენ ერთსა და იმავე ფუნქციას და საკუთარ ღვთაებრივ საწყისთან იდენტიფიცირებას ცდილობენ. „გზის გავლა“ გახლავთ გმირის ცდა — როგორც ღვთიურ „გამო–ცდა–ში“ საკუთარი ნების დასტური, ღვთისაგან გმირისათვის ცდის „გამო–ტყუებაში“, რომელიც საბოლოოდ იქცევა გამო**ცდილებ**ად, **ცდილობა**დ, **მცდელობა**დ, ღვთიურ ჯადოსნურ აქტად. იგი **ცოდნის** სახით ფორმდება. ფორმდება გზად, კვალად, ღვთისა და გმირის თანასწორ ნებელობით აქტად, სადაც გმირის ნება იდენტიფიცირებულია ღვთის ნებასთან, სადაც, ქრისტიანობას რომ დავესეხოთ — „მე და მამაი ერთნი ვართ“, სადაც „თეთრ ხნულში შავი თესლი ითესება“ და „თესლი მთესველს ეუბნება“.

ამ თემის ერთ–ერთ ყველაზე ცნობილ და მომხიბლავ თვალსაჩინოებად წარმოგვიდგება ფსიქეას ძიება დაკარგული სატრფოს — კუპიდონის მოსაპოვებლად. აქ თითქმის ყველა ძირითად როლს ადგილები გაცვლილი აქვს, მაგრამ ეს მხოლოდ დღევანდელი გადასახედიდან, რადგან თავად მითში ეს აქტი სულაც არ განიხილება ადგილის გაცვლად — უფრო ადგილის მონაცვლეობაა. შეყვარებული მამრი–გმირის ნაცვლად (რომელიც დაკარგულ სატრფოსა და საცოლეს მოსაპოვებლად გასდგომია გზას), საცოლეა, რომელიც თავად ცდილობს იპოვნოს მისი შეყვარებული. ეჭვიანი დედა (სასტიკი მამის მსგავსად) არ უშვებს ქალს თავის სატრფოსთან. გავიხსენოთ — ვენერა თავის ვაჟს — კუპიდონს — მის საცოლეს უმალავს. ფსიქეა თხოვნითა და მუდარით მიმართავს ვენერას. ის კი — უგუნლო და მრისხანე — თმაში სწვდება და თავს მიწას ახლევინებს, შემდეგ იღებს ხორბლის, ჭვავის, ყაყაჩოს, მუხუდოს, უგრეხელისა და შვრიის თესლს, ერთმანეთში აურევს მათ, უზარმაზარ გროვად დაახვავებს და უბრძანებს ფსიქეას, ეს ყველაფერი ღამის დადგომამდე გადაარჩიოს. ფსიქეას ჭიანჭველათა მთელი ჯარი ეხმარება. ვენერას შემდეგი ბრძანება კიდევ უფრო ულმობელია: საშიში, ველური ვერძების გაკრეჭვა. ვერძებს წვეტიანი რქები და შხამიანი კბილები აქვთ. ფსიქეამ მათ ოქროს ბეწვი უნდა მოაცილოს (ოქროს ბეწვის, ოქროს თმის მეტაფორას მითოლოგიურ თქმულებებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. როგორც მეტაფორა, იგი უკავშირდება მე–20 საუკუნეში ფემინისტური მოძრაობის დასაწყისს, როცა ქალი მისივე ნებით იჭრის საკრალურობის ერთ–ერთ უმთავრეს ნაწილს — მეცნიერებაში რუდიმენტად წოდებულ, მითოსში — პარციალური სულის „ადგილ–სამყოფელს“ — თმას და სოციალური როლის განსაზღვრას „ახალი გზის“ ძიებით დაიწყებს).

ოქროსბეწვიანი ვერძები უღრან და გაუვალ ტყეში ბალახობენ. მწვანე ლერწამი ასწავლის ფსიქეას , როგორ უნდა მოაგროვოს ოქროსთმიანი ვერძების ოქროს ბულულების ფთილები, რომლებიც ვერძებმა ლერწმიანში დატოვეს. ამის შემდეგ ღვთაება ვენერა ფსიქეას მოსთხოვს, მოუტანოს წყალი ყინულოვანი წყაროდან, რომელიც კლდის უსაშველო სიმაღლიდან უძირო უფსკრულის ძირას ეცემა და მუდამ ფხიზლად მყოფი დრაკონი იცავს. ამ რთულ დავალებას ფსიქეას ნაცვლად არწივი ასრულებს. ბოლო გამოცდად ვენერა ფსიქეას ზებუნებრივი მშვენიერების მქონე ზარდახშის მოტანას მოსთხოვს. უმაღ-

ლესმა მცველმა ასწავლა ფსიქეას, როგორ ჩასულიყო ქვესკნელში; მისცა მას მონეტები ქარონის მოსაქრთამად და ნელსურნელებანი — ცერბერის გასაბრუებლად, თანაც მისი **გზა დააჩქარა.**

ჩვენი სტერეოტიპული ცნობიერებისთვის თითქოს უცხოა ქალის ასეთი როლი, მისი ამგვარი ქცევა. მითოლოგიური კოსმოგონია კი სრული თავისუფლებით, თითქოს შინაგანი „ტოლერანტიზმითაც“ აგებს „გენდერულ სტრუქტურებს“. თითოეული მდედრი და მამრი პერსონაჟი აქ ძალზე თავისუფლად იცვლის როლებს, უფრო მეტიც, ისინი ქრონოლოგიურად უთმობენ ერთმანეთს მიწიერ როლებს. ანდროგენულ ერთარსებას ყოფიერების სრულყოფილების სიღრმე და განურჩევლობა ახასიათებს. მას მუდამ მარადი დედის სურნელი ასდის, სწორედ მის წიაღში უნდა გათამაშდეს მდედრსა და მამრს შორის უკიდურესად ანტაგონისტური მიწიერი ძალაუფლების ფლობის მისტერიაც და საკუთარ პირველარსებასთან თითოეული მათგანის სრული ინიციაციაც. მის წიაღში მუდამ მამრის ჯანყია, რომელიც, როგორც კემპბელი იტყვის, მუდამ მთავრდება დედა ღვთაებასთან, ყოფიერების სისავსესთან შეხვედრით. მისი აღწერა კი მხოლოდ მშვენიერისა და მომხიბლველის ეპიტეთებით შეიძლება. ის არის მშვენიერების ყველა შესაძლო არსებობის ნიმუში. ის პასუხია ყველა სურვილზე, ყველა ვნებაზე და თავის არსებაში იტევს ყველა მიწიერი და არამიწიერი ძიების მიზანს, სრულყოფილ სუფევას. იგი–დედაა, დაა, შეყვარებულია, საცოლეა — ყველაფერია, რაც ამ ცხოვრებაში გიპყრობს და გახელებს, ყველაფერი რაც შორეულ ნეტარებას გპირდება, მარადი და მოუხელთებელი ხიბლი კი მისი არსების განმსაზღვრელი ნიშანია, მარად ძიებაში რომ ამყოფებს გმირს, რეალურ სამყაროში, საკუთარ სივრცეში, საკუთარ ქალაქში, სოფელში, ტყეში, ღრეში და არარეალურში–სიზმრის სიღრმეებში. იგი აღქმული სრულყოფილების განსხეულებაა, გმირის არსებაში დატოვებული და ანდროგენის არსებიდან გაძევებული გმირის „გირაო“ . იგი უნდა დაუბრუნდეს მას, თავისი გზის დასასრულს. გზის, რომელიც შორსაა სრულყოფილებისაგან. მას ნება და ძალისხმევა ადგენს და არა სულის მშვიდობა და სუფევა. უნდა დაუბრუნდეს შორეულ სანახებზე მოლივლივე მარადიულ შორეულ და მადლიან დედას, რომელსაც ოდესღაც იცნობდი, სცნობდი და მის შესახებ მეხსიერება ახლა მისი არსების ხიბლად გადაგქცევია, მისი მუდმივი ძიების ჟინიან თავგადასავლად. თუმცა კი მისი ხატი ყოველთვის სიკეთით აღვსილი არ უნდა იყოს. მაგალითისთვის, ბაბილონურ მითში — „ენუმა ელიშ“–ში დიდი დედა თიამათის წინააღმდეგ მამრობითი ღვთაებები ჯანყს აწყობენ, რომლის ხელმძღვანელადაც მარდუქს ირჩევენ. ამ ბრძოლაში ისინი სასტიკად კლავენ დედა თიამათს და მარდუქსს უზენაეს ღმერთად აცხადებენ.

ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებში ძალზე საინტერესოა მდედრ ღვთაებათა მთელი პანთეონი, რომელთა ნაწილი ხთონური ძალების დემონურ ბუნებას გამოხატავს. ხთონური ძალების უმთავრესი სახასიათო ნიშანი მათი ჯადოსნური ძალაა, რომელიც ძირითადად ფრჩხილებსა და თმებშია თავმოყრილი. ეს თვისებები ხთონურ ძალებს, როგორც ჩანს, გენდერულ როლთან აკავშირებდა.

ვენდიადის მიხედვით, მთელი სამყარო სავსეა ორივე სქესის დემონებითა და მათი თაყვანისმცემლებით. ისინი ჯოჯოხეთის შესასვლელთან იყრიან თავს, საჭიროა განსაკუთრებული რიტუალების შესრულებით მათგან თავის დაცვა: გაფრთხილებას საჭიროებს მოჭრილი თმა და ფრჩხილები, რომლებიც ეშმაკთა ხელში საშიშ ინსტრუმენტებად იქცევა.

თქმულება-წარმოდგენებში მდედრი დემონები განსაკუთრებული მშვენიერებით გამოირჩევიან, მამრი დემონები კი ამაზრზენი გარეგნობისანი არიან. თუშური თქმულების მიხედვით, საშინელი შესახედავია დორაისხეველი (დორა იქითა ხეველი ?). იგი ასე გამოიყურება: გოლიათი მთა–კაცია, შუბლზე საცრისოდენა ერთადერთი, მრგვალი, წითელი „თანთქალა“ თვალი უზის, მხრებზე შავი ნაბადი აფარია (გაიხსენეთ ჰომეროსის „ოდისეას“ პერსონაჟი პოლიფემი. ციკლოპსაც ერთადერთი თვალი შუბლზე უზის, მას შემდეგ რაც ოდისევსი ციკლოპს თვალს გამოსთხრის, იმარჯვებს დემონურ არსებაზე და კმაყოფილი ტოვებს ქვეყანას).

ასევე საზარელია მეგრულ თქმულებებში ერთ–ერთი პოპულარული დემონური პერსონაჟი–ოჩოკოჩი, რომელსაც მახინჯ მკერდზე უზარმაზარი კუზი აქვს. ეს მახინჯი გოლიათი ტყის ულამაზეს დედოფალს ტყაშმაფას ემტერება.

XXX

„ვეფხისტყაოსანი“ სრულად იმეორებს მითოსური გენდერული სისტემების სტრუქტურას. ამ ნაწარმოებში ისევე, როგორც ღმერთების ამბებში, ხდება კოსმიური სისტემების ძალაუფლების ქრონოლოგიური მონაცვლეობა: მამრისა–მდედრით და პირიქით.

როსტევან მეფე არაბეთის ქვეყნის მფლობელია. „სახითა მის (ღვთის) მიერითა“ ხელდასხმული მეფე სრულყოფილების განსახიერებაა დედამიწაზე. იგი შემკულია თორმეტი (საკრალური) სათნოებით, უკეთილშობილესი თვისებით, რაც მას მეუფების უფლებას ანიჭებს. ის გახლავთ

„...მეფე ღვთისაგან სვიანი,
მაღალი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარმრავალი, ყმიანი,
მოსამართლე და მოწყალე, მორჭმული განგებიანი,
თვით მეომერი უებრო, კვლა მოუბარი წყლიანი.“

არაბეთის სამფლობელოში როსტევანი ერთპიროვნული მმართველია, ამას ადასტურებს ისიც, რომ დედოფალი არსად ჩანს. ჩანს მხოლოდ მისი „მარტოდენ მარტო“ ასული, „სოფლისა მნათი მნათობი“. როსტევანი ხვდება „უფლის ჩანაფიქრს“ — იცის, რომ ასული მისთვის ძეა ბოძებული ღვთისგან, რომელმაც უნდა გააგრძელოს მეუფება არაბეთის სამფლობელოში. მეფე ამ ფაქტს სრულიად უდრტვინველად, განსჯის გარეშე, ვეზირებთან შეთანხმების შემდეგ, ახორციელებს კიდეც. თავად თინათინისთვისაც მისი გამეფების ერთადერი ბარიერი ისაა, რომ „მამისა ტახტსა საჯდომად თავი არ ეღირსებოდა“. სხვა მხრივ კი, იგი მზადაა გვირგვინისა და ძალაუფლების მისაღებად და მამის დარიგებას „ბრძნად მოისმინებდა“.

ამ შემთხვევაში, მეფის გადაწყვეტილება არ გახლავთ შემთხვევითი ან სპონტანური. თინათინი თავიდანვე სასახლის კარზე მეფედ იზრდებოდა და ბავშვობიდანვე შეითვისებდა სახელმწიფოს უზენაესი ხელისუფალისათვის საჭირო უნარ-ჩვევებს. ამას მოწმობს როსტევანის ნაზირ-ვეზირთა სიტყვები:

„...იცის მეფობა, უთქვენოდ გვითქვამს კვლა დია,
შუქთა მისთაებრ საქმეცა მისი მზებრ განაცხადია.“

როსტევანის მთელი სამეფო კარიც ეთანხმება ღმერთის ნებას: „თუცა ქალია ხელმწიფედ, მართ ღვთისა დანაბადია“. „მზეობა“, მეუფება ღვთის სახედ ყოფნას ნიშნავს. მზის სიმბოლო კი ლომია, რომელიც ძალაუფლების სიმბოლოცაა. ძალაუფლების, როგორც საქმის, როგორც „მზებრ განაცხადის“ განხორციელების შემთხვევაში — „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“. სრულიად არაბეთმა იზეიმა თინათინის გამეფება, სამეფოში საეჭვოც არაფერი გამხდარა ქალის ხელმწიფობასთან დაკავშირებით. თინათინისთვისაც საკუთარი ქალობა მეფობასთან არავითარ კავშირში არ არის. არაბეთში, არც სამეფო კარზე და არც ხალხში ზოგადადაც კი არ დგება საკითხიც ამის ირგვლივ. თინათინი იმდენად გრძნობს თავს მფლობელის, მეფის, არაბეთის სახის როლში, რომ არაბეთის ამირბარს, მისსავე სატრფოს, ავთანდილს თავის სწორად არ მიიჩნევს. როდესაც იგი მას უცხო მოყმის საძებრად უშვებს, ასეთი ტექსტით მიმართავს:

„ასრე გითხრა სამსახური ჩემი გმართებს ამად ორად:
პირველ, ყმა ხარ, ხორციელი არვინა გვყავს შენად სწორად,
მერმე ჩემი მიჯნური ხარ, დასტურია, არ ნაჭორად.“

თავად ავთანდილიც სხვაგვარად ვერ ხედავს საკუთარ როლს თინათინთან მიმართებაში. ამ ყოველივეს არაფერი აქვს საერთო ქრისტიანული მორალის პრინციპებთან, სადაც ქალი არა მხოლოდ „მხევალია ღვთისა“, არამედ „უფლის მონისაც“ (მამაკაცის). ქვეყნის ამირბარი, თინათინის მიჯნური, მისი მომავალი მეუღლე ავთანდილიც, რომელსაც თინათინი ერთგულებას ასე შეჰფიცავს –

„შენგან კიდე თუ შევირთო რაცა ქმარი,
მზეცა მომხვდეს ხორციელი, ჩემთვის კაცად შენაქმარი,
სრულად მოვწყდე სამოთხესა, ქვესკნელს ვიყო დასანთქარი,
შენი მკვლიდეს სიყვარული, გულსა დანა ასაქმარი“,-

სრულიად ეთანხმება ძალაუფლების ამგვარ იერარქიას ქალსა და მამაკაცს შორის. უცხო მოყმის საძებრად გამგზავრებული ავთანდილის ტექსტი ასეთია:

„პირველ ყმა ვარ, წასვლა მინდა პატრონისა სამსახურად,
ხამს მეფეთა ერთგულება, ყოფა გვმართებს ყმასა ყმურად“.

მთელი არაბეთის საზოგადოებაში, სადაც სრული ჰარმონია სუფევს ყველა სოციალურ რგოლში, არავინ მიიჩნევს ქალის გამეფებას განსაკუთრებულ მოვლენად. უფრო მეტიც, იქ პრობლემის დონეზეც არ დგება მეფის სქესის საკითხი. აქ, ამ თვალსაზრისით მითოსური თავისუფლება სუფევს, სადაც არ დაგიდევენ ღვთაებების სქესს. „ვეფხისტყაოსანში“ მამაკაცის მეუფება ძალზე თავისუფლად, ყველასთვის უმტკივნეულოდ იცვლება ქალის მეუფებით. ძალაუფლების განხორციელება არათუ შესაძლებელია, არამედ — მხოლოდ ამ ფორმითაა შესაძლებელი, ანუ ღვთიური სუფევა დედამიწაზე ხორციელდება მონაცვლეობით: ძალაუფლების „ანიმური“ ფორმით, რომელსაც მოსდევს ძალაუფლების „ანიმუსური“ ფორმა, და ასე უსასრულოდ.

აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ ამირანის მითის ასეთი პასაჟი: როდესაც ღვთაება დალი მშობიარობს, იგი სულკალმახს ეუბნება, თუ ქალი დაიბადოს, რაც გინდა ის დაარქვი; თუ ვაჟი იყოს, ამირანი დაარქვიო. და შემდეგ ჩამოუთვლის იმ პირობებს, რომელიც ამირანის დაბადების შემთხვევაში უნდა განახორციელოს სულკალმახმა, რომ კოსმოსი არ დაირღვეს, რომ მამაკაცის ძალაუფლება ჩამოვიდეს დედამიწაზე, რომლის დედაც დალია. ქალის დაბადების შემთხვევას დალი არ განიხილავს, როგორც მნიშვნელოვანს. მისთვის ქალის სახელსაც კი არა აქვს მნიშვნელობა. ამ მნიშვნელობით ღირებულებას იგი მხოლოდ ამირანის დაბადებას ანიჭებს. ასეთ შემთხვევაში მას მემკვიდრის **სახე** და **სახ-ელ-ი**ც ესახება. მისი სიკვდილის შემდეგ უნდა მოვიდეს მამაკაცის მეუფება და ისიც მიწაზე — ზესკნელიდან სკნელში.

არაბეთის საპირისპიროდ, ინდოეთში სიტუაცია სხვაგვარია. აქ ტახტზე მეფეც გვყავს და დედოფალიც, თუმცა ინდოეთის მეფე დედოფალზე სახ-იერია პოემაში. მეფე–დედოფალი უშვილოა კარგა ხნის განმავლობაში

„ძე არ ესვა მეფესა და დედოფალსა მზისა დარსა,
ჭმუნვა ჰქონდა, ჟამი იყო, მით აეხვნეს სპანი ზარსა“.

თვითონ ინდოეთი შვიდ ნაწილად დასახსრული ქვეყანაა. მეფე და დედოფალი პირმშოს ელოდებიან და არჩევანს აკეთებენ ერთ–ერთი სამთავროს უფლისწულ ტარიელზე, იგი მეფის კარზე გადაყავთ და ზრდიან როგორც ინდოეთის ტახტის მემკვიდრეს. მიუხედავად იმისა, რომ მეფე-დედოფალს ამ ხნის მანძილზე უშვილობის „ჭმუნვა“ ჰქონდათ, ვერ ჩასწვდნენ ღვთის ნებას და ტარიელის სასახლეში გადასვლის ხუთი წლის თავზე დაბადებულ ქალიშვილს — ნესტანს ვერ იღებენ როგორც ტახტის მომავალ მემკვიდრესა და მფლობელს. აქედან იწყება მათი დრამაც. დღენიადაგ მომავალი მეფის ძიებას შეუპყრია მეფე ფარსადანი, მისი ნესტანიც მზეთ-უნახავივით სასახლის კარიდან მოშორებით, მითიური ყამარივით ფარდაგებჩამოშვებულ სასახლეში იზრდება, სადაც მზის სხივიც ვერ აღწევს. ეს მზეთუნახავი იზრდება როგორც დედოფალი, და არა როგორც მეფე. მსოფლმხედველობრივი უმწიფრობაც მალე იჩენს თავს — ინდოეთი მართლაც „გარდაქადდა“. ამას კი დიდი ისტორია უსწრებდა წინ.

ნესტანს, თინათინისაგან განსხვავებით, მეფის როლში არ წარმოუდგენია თავი. მიუხედავად უფლისწულობისა, ნესტანი არ გახლავთ მომავალი ერთპიროვნული გამგებელი თავისი სამეფოსი. მისმა სასახლის გარეთ ყოფნამ, მისმა მზეთუნახავობამ, მისთვისვე მძიმე შედეგი გამოიღო. რა თქმა უნდა, მას არ უნდა ხვარაზმელი ხელმწიფე, რომელიც არა მხოლოდ მის ქვეყანას, არამედ მასაც დაეპატრონება. მაგრამ გზაც არ იცის, როგორ მოიქცეს. ის ტარიელს, თინათინისაგან განსხვავებით, თავის პარტნიორად აღიქვამს და ხვარაზმშას შვილის მოსაკლავად აგზავნის ასეთი მიზანდასახულებით — „მე და შენ დავსხდეთ ხელმწიფედ, სჯობს ყოლა სიძე-სძლობასა.“

ნესტანი არ გახლავთ ერთპიროვნული მმართველი, ის არ და ვერ ეუბნება ტარიელს — „პირველ ყმა ხარ ხორციელიო“. იგი ვერც ღვთის ნებას სწვდება ამ თვალსაზრისით, რომ აღარაფერი ვთქვათ მისი მშობლების პოლიტიკურ უმწიფ-

რობაზე, რომელთათვისაც გაფრთხილებასავით უნდა ყოფილიყო უშვილების წლები.

ღვთის ნების ამ მიუღებლობამ უმძიმესი შედეგები გამოიღო. ეს შეეხო, როგორც ინდოეთის სამეფო კარს, ისე მთელ სამეფოს. ჩვენ აღარაფერი ვიცით ინდოეთის მეფე-დედოფლის შესახებ. ტახტის ორივე მემკვიდრეს კი უმძიმესი ბედისწერა ერგო. ერთი ქაჯეთის ტყვეა, მეორე კი — ველად გაჭრილი რაინდი, რომელიც მხოლოდ შეწევნის წყალობით ახერხებს დაუბრუნდეს საკუთარ თავს. ეს შეწევნა კი ისევ არაბეთის სამეფოდან მოდის — გაწონასწორებული, მშვიდი, ჰარმონიული ქვეყნის მმართველებიდან. ნესტანის მშობლების უგუნურობითა და ღვთის ნების ვერშეცნობით დარღვეული ჰარმონია ინდოეთში აღდგება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ისინი ეზიარებიან ღვთიური წესრიგის დედამიწისეულ სახეს, სადაც „ვარდთა და ნეხვთა მზე სწორად მოეფინების“, სადაც ღვთისა და მეფის ნება იდენტურია, ყოველი არსი „მართ ღვთისა დანაბადია“ და სადაც „სახედ ღვთისად“, „სახითა მის მიერითა“ ყოფნა ერთნაირად შეუძლია როსტევანსაც და თინათინსაც — უმაღლეს ხელისუფალთ, რომელთა ხელმწიფობა „მისგან არს“ (ღვთისგან არს). ალბათ, ამ უმაღლეს ჭეშმარიტებას უნდა ზიარებოდა ინდოეთიც, თუმცა ამ უკანასკნელმა საკმაოდ რთული გზა განვლო, ვიდრე ისევ ღვთის შეწევნასა და ნებას ჩასწვდებოდა.

საკმაოდ საინტერესო სახეა „ვეფხისტყაოსანში“ დავარი. ერთადერთი ქალი, რომელიც ღვთისაგან თვითმკვლელობისათვის ხდება განწირული. რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, იგი სწორედ იმ ქაჯების რძალი გალდათ, რომელთა ტყვეობაშიც ნესტანი მოხვდა — მოხვდა ინდოეთის უფლისწული, სწორედ იმისთვის, რომ ღვთის ნება ვერ განხორციელებულიყო ინდოეთში. დავარის უკანასკნელი საქმეც ესაა — მან უნდა გაწიროს ნესტანი ქაჯებისთვის, რომ ისედაც მზეთუნახაობაში გაზრდილმა ქალმა თვითონ ვერ შეიგრძნოს საკუთარი ძალაუფლება. დავარი ქაჯებიდან იღებს იმ „სიბრძნეს“, რომლითაც ნესტანი უნდა გაიწიროს, სამაგიეროდ გახანგრძლივდეს ე.წ მამრთა მმართველობის სტაგნაცია. ქაჯი შემთხვევითი მეტაფორა არ გახლავთ: ისინი მართლაც ფლობენ სიბრძნეს, თუმცა არა ღვთიურს (რასაც ვხვდებით არაბეთში). დავარიც ამ „სიბრძნით“ ხელმძღვანელობს, როცა ნესტანს მავრს ატანს ქაჯეთში გადასამალად: იგი მშვენივრად ხვდება საკუთარი ძალისხმევის ღვთიური ნების საწინააღმდეგო მიმართულებას და თვითონ უსჯის საკუთარ თავს სასიკვდილო განაჩენს. ეს ის განაჩენია, რის შემდეგაც ღვთის სივრცეს დავარი ვეღარასოდეს შეეხება.

არაორდინარულია „ვეფხისტყაოსნის“ იდეალურ სივრცეში გულანშაროს სამეფოს ვაჭართა უხუცესის მეუღლის, ფატმანის არსებობა. ფატმანის ზნეობას მორალურს ვერ დავარქმევთ, მაგრამ იგი არც ამორალურია (ყოველ შემთხვევაში, ღვთის განგებულების წვდომას ის უფრო უკეთ ახერხებს, ვიდრე, ვთქვათ, ინდოეთის მთელი სამეფო კარი). უფრო სწორი იქნებოდა ფატმანის ზნეობა მორალს მიღმა, ი-მორალურად განგვესაზღვრა. მიჯნურობის თემა, რომელიც საკვანძოა „ვეფხიტყაოსანში“ ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაციას იძენს ფატმანის შემთხვევაში, რომელიც იდეალურ გრძნობის განსხეულებას ერთი რომელიმე მამაკაცის სახეში არ ეძებს. „მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული“, „მომლხენი და ღვინის მსმელი“ ფატმანი თავად განუცხადებს ავთანდილს მისდამი „ნდომის“ შესახებ. „სიყვარულსა მალვა უნდა“ აქ თითქმის საპირისპიროში ხორციელდება: „მიჯობს, მივჰყვე, განღა სადმე ვსცნობ საქმესა დამალულსა“. ამასთან, ფატმანი მშვენივრად აცნობიერებს ავთანდილისადმი საკუთარი გრძნობების არამარადიულობას — მისთვის სრულიად უცხოა პურიტანული ზნეობა, მიჯნურთა ერთგულება და მაინც, სწორედ ის ხდება ნესტანისა და ტარიელის, მათი ზე-დროული და ზე-მორალური სიყვარულის, მეგობრობისა და თანალმობის ზნეობრივი კატეგორიების გამტარებელი და პირველი შემწე.

გულანშაროს სამეფო დედოფლის ფატმანის ლოგიკა, რომელსაც ერთგვარი დისონანსი შემოაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ იდეალურად სტრუქტურირებულ სივრცეში, გარკვეულ ინვარიანტულ თამაშებრივ სამყაროს აგებს. ამ გარემოში აღარ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ გაქვავებული, მყარი ზნეობრივი იდეალები, აქ ყველაფერი თამაშებრივ რელატივიზმს იძენს, რითაც „ვეფხისტყაოსნისათვის“ ესოდენ ჩვეულ „უცხოს“ თემას კიდევ უფრო მძაფრს ხდის. ეს ის სივრცეა, სადაც:

„აქა მოსვლითა გაყმდების, კაციცა იყოს
ბერები,
სმა, გახარება, თამაში, ნიადაგმც არს
სიმღერები,
ზამთარ და ზაფხულ სწორად გვაქვს
ყვავილი ფერად-ფერები,
ვინცა გვიცნობენ, გვნატრიან, იგიცა, ვინ-ა
მტერები.“

აშკარაა, რომ აქ კულტურის სულ სხვა, არაჩვეულ პარადიგმაში ვხვდებით, „თამაში თამაშისათვის“ ამ სივრცის მთელი ეთოსია. ამიტომაა, რომ ავთანდილი, რომელიც სიბრძნისა და პურიტანული ზნეობის იდეალად ისახება მთელს პოემაში, აქ მორალურ კატეგორიებს მიღმა იწყებს მოქმედებას. სწორედ აქ არის ნესტანის პოვნის გასაღებიც, თამაშის რეგისტრიდან საუკეთესოდ ჩანს ქმედებათა ყოველი რიგი და კოსმიური ჰარმონიის აღდგენის შესაძლებლობა.

XXX

სოციალური სიტუაცია კულტურის მიერ ანგაჟირებული სივრცეა. ამ სიტუაციის შიგნით, თუ მას გარკვეულ სივრცეში მოვაქცევთ, თითოეული პერსონა თუ პერსონაჟი ერთმანეთს წარუდგებიან როგორც ურთიერთდაკვირვების სუბიექტები. მათთვის ეს სივრცე გარკვეული შანსია პერფორმანსისათვის, სადაც მთელი ეს სოციალური „კრებული“, სოციალური სივრცის ჩათვლით, შესაძლოა „კრებად“, „ყრილობად“ „მოვნათლოთ“.

როგორც ჩანს, მხოლოდ „კრება“, „ყრილობა“ არის სოციალური სიტუაციისათვის ის ძირითადი მექანიზმი, რომელსაც იგი ეყრდნობა და შემდეგ თავად იქცევა ერთგვარ ზეიმად, შესაძლოა, რიტუალად, რომელშიც ფორმათშემოქმედი ძალები თავის უკიდეგანო ძალმოსილებას აღწევენ. სხვა არავითარი პირობა არ არსებობს არც პრეზენტირებისა და არც რეპრეზენტირებისათვის. სოციალური სტრუქტურის დასახსვრა იერაქიულ სტრუქტურად შესაძლებელია მხოლოდ ნაკლებადძალმოსილი სივრცული მეტაფორებით.

მითო–ისტორიული ხდომილებები მხოლოდ საკუთარ იდეალიზებულ და კრისტალიზებულ ვერსიებად, ხოლო კონკრეტულ ხდომილებათა თავმოყრა განსაკუთრებული მნიშვნელობის დღესასწაულად, ან საზეიმო ვითარებად წარმოგვიდგება. ის როგორღაც ერთვება მითის სტრუქტურაში მიუხედავად იმისა, აქვს თუ არა მას მეტაფიზიკური თუ მისტიკური საფუძველი: ქორწინების, გარდაცვალების რიტუალი (საერო თუ საეკლესიო), ე.წ. გამოშვების საღამოები, იუბილეები (უნდა აღინიშნოს პირველი ორის სრული განძარცვა რიტუალის მეტაფიზიკური დატვირთვისაგან საქართველოში). უკანასკნელი ათწლწულების განმავლობაში ის ცვლილებები, რომელნიც ამ რიტუალებმა განიცადა, აღინიშნა სხვა ტიპის სიმბოლური ქმედებით, მაგალითად, მისასალმებელი და გამოსათხოვარი სიტყვებით, საახალწლო თავყრილობებითა და ფსევდორიტუალური სადღეგრძელოებით (ამის პრაქტიკა საქრთველოში დიდია). ეს ყოველივე რიტუალისა და მითის საკრალურ სფეროში ჩაღრმავების სურვილსა და მიზანს შეადგენს.

რიტუალში ჩაღრმავება არ წარმოადგენს სოციალური სიტუაციის ერთადერთ თვითმიზანს. ყოველი სოციალური რიტუალი მოითხოვს გარკვეული ტიპის რესურსებს, რომელნიც კონკრეტულ იდენტიფიცირებაში იჩენს თავს. სოციალური სიტუაციის შექმნის უმთავრესი მოტივი არის ახალი ფორმათშემოქმედებითი სივრცე, სადაც გარკვეული იქნება თითოეული მონაწილის იერარქიული როლი, სოციალური მიკუთვნებულობა და ძალაუფლებითი კომუნიკაცია, რომელიც სრულიად მკვეთრ სახეს სწორედ სადღესასწაულო რიტუალებში იძენს. კონკრეტულად კი ცალკეული რიტუალი წარმოადგენს ასპარეზს, სადაც პერსონას ეძლევა საშუალება პირისპირ შეეყაროს და გადაეყაროს საკუთარ რეპრეზენრაციასა და რეპრეზენტაბელობას და გარკვეული წესით შეერწყას მისივე არსებობის პრეზენტაციას. თავად რიტუალური ვითარება კი ინტერპერსონალურად ქცეული ტრანსპერსონალური ვითარებაა. იგი სოციალური სიტუაციაა, რომელიც ფორმალურად გარკვეული კონვენციონალიზებული აქტია. მისი საშუალებით პერსონა ხელახლა აგებს საკუთარ დამოკიდებულებას სხვასთან და სხვებთან. მთელ რიტუალურ ველში კონკრეტული ემოციური მოტივირებული ქცევა ფორმალიზებულია. ნებისმიერი ქცევა აქცენტირებულია და სტერეოტიპული. ნების-

მიერი სტერეოტიპული ქცევა კი მოიცემა და თავს გვაწვდის ნიშნებით — როგორც გარეგნული, ისე შინაგანი. როგორც ირეინ ჰოფმანი იტყოდა, ისინი წარმოადგენენ გარკვეულ ეკრანს. ეს ვიზუალურ–უტილიტარული ცნებაა, რომელიც საფუძვლად უდევს კომუნიკაციის ეთოლოგიურ კონცეფციებს. ნებისმიერ რიტუალში ცხოველიც კი, მისი მიზანდასახულებიდან გამომდინარე, იღებს იმ მდგომარეობას, იმ ფორმას, იმ პოზას, რომელიც ინიცირებულია მისი მომავალი ქცევით (მაგალითად, რისხვას გამოხატავს თუ პირიქით). ეს თავისთავად ვიზუალურ–უტილიტარული კომუნიკაციის ფორმაა, რომელიც კონკრეტულ სიტუაციაში ნიშნით აღიწერება. იგი გარკვეული ჩანასახი უნდა იყოს სოციალური სიტუაციის იმ „პერფორმანსისა“, სადაც თითოეული პერსონა ფორმალურად სტრუქტურირებული პერფორმირების მცდელი და განმახორციელებელია. კონკრეტული ვიზუალურ–უტილიტარული ნიშანი კი სოციალურადაა განპირობებული და სოციალურად განპირობებული სიტუაციის მთელ სიღრმეს მოიცავს. ამდენად, სოციალური სიტუაციის თითოეული მონაწილე ისეთივე პერფორმატორია, როგორიც სოციალური სიტუაციის მონაწილე ნებისმიერი სხვა.

თუ ჩავთვლით, რომ პერსონის ნებისმიერი ქცევა, გარეგნობის ჩათვლით, გარშემომყოფებისათვის არის გარკვეული ინფორმაცია, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია როგორც ინფორმაცია მისი სოციალური იდენტურობის შესახებ, აღმოვაჩენთ, რომ თითოეული კულტურა სრულიად ფორმალიზებულია. თითოეულ კულტურაში ყოველი ინდივიდუალური ქცევა ხდება სპეციალიზებული, ფორმალიზდება და დადის ყოფით „რუტინაზე“, თუმცა იგი ძალზე მნიშვნელოვანია ინფორმაციული თვალსაზრისით. ასე რომ, პერფორმანსის თემა თითქმის სრულად ან უმნიშვნელოვანესად ეჯაჭვება პერფორმირების კონტროლირებად ფუნქციას, მაშინაც კი, როდესაც იგი თვალსაჩინო არ არის. ასე რომ, ჰოფმანის „ინდიკატური“ ხდომილებები ემპირიულად ამზადებს საფუძველს კონტრ–აქტებისათვის, გამოიმუშავებს ურთიერთობის მოდუსს, სტილს და ურთიერთობის ფორმულას. თითოეული მათგანი კი ქმნის დისკურსულ გარანტებს სოციალური სიტუაციის ყველა მონაწილისათვის — მისთვისაც ვინც ქმნის ე.წ. ეკრანს და მათთვისაც ვინც ამის მოწმე ხდება.

თუ გენდერს განვმარტავთ, როგორც სქესის კულტურალად აუცილებელ კორელატს, მაშინ ჰოფმანის ეკრანი ამ კორელაციის კონვენციონალური გამოსახულების რეფერირებას ახდენს.

სოციალური სისტემის ასეთი დეკონსტრუქციის შემდეგ გლობალიზაციის განხორციელების ერთადერთი ველი — ტრანსგენდერული ხელოვნება — ფოტოგრაფია და მოდა რჩება.

მოდა, „სიყვარულის ალქიმია“

დღეს მოდა მოდაშია. იგი ყველგანაა — აზროვნების ფორმებითა და ლექსიკით დაწყებული — „ტუსოვკებსა“ და პოლიტიკურ თავყრილობებზე, ბაზრობებსა თუ ელიტურ სალონებში გამოფენილი ყოფითი საგნებით დამთავრებული. მე–20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოდა ხელოვნების სივრცეში იწყებს არსებობას და მთელი მისი სტრუქტურის განმსაზღვრელიც ხდება. სხეული — თავისი სქესით, იდენტურობით, სოციალური სტატუსით, სამსახურეობრივი თუ ოჯახური მიკუთვნებულობით მოდისათვის მხოლოდ მასალაა, თავად სამოსი კი მისი კერძო შემთხვევა, რომლითაც კონკრეტული იდენტიფიკაციები ხორციელდება. თუ თავის დროზე სამოსით აღიწერებოდა ცალკეული ეთნოსი, კულტურა თუ სოციალური იერარქია, დღეს მოდის სივრცეში ნებისმიერ „როლში“ შეგიძლია განსხეულდე ეგვიპტელ ფარაონად, კოსმონავტად, ქურუმად, ჯარისკაცად, მომხიბვლელ რომანტიულ ქალად და მამაკაცად გადაცმულ ამაზონად.

ფოტოგრაფიის დაბადების შემდეგ მოდა სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს კულტურაში. ყველა ეპოქასა და ყველა ეთნიკურ საზოგადოებაში იგი არაჩვეულებრივი სილაღით იწყებს თამაშს, ამიტომაც ძირითადად პოსტკულტურულ ხელოვნებად მოიაზრება და გლობალიზაციის ეპოქის ხელოვნების ერთ–ერთი განმსაზღვრელი სივრცე ხდება.

XX საუკუნის ხელოვნებაში მოდა ფოტოგრაფიასთან ერთად მოიპოვებს პრივილეგირებულ მდგომარეობას. თუ ფოტოგრაფია პრეტენზიას

აცხადებს სინათლის ალქიმიაზე და წარმატებითაც ართმევს თავს ამ ლამის მისტიკურ პროცესს, მოდა კულტურის გასაღების ფუნქციას იძენს და ზეკულტურული გულგრილობითა და განურჩევლობით ცდილობს „მთელი სამყაროს ამოხსნას“ (ბოდრიარი). იგი დაუდევარ დიფერენცირებულ თამაშს ეწევა კულტურათა ეთნიკური თუ რელიგიური ნიშნებით. კულტურათა ნიშნები არ წარმოადგენს მისთვის არავითარ დეტერმინაციას. მოდაში ისინი იძენენ უსასრულო ურთიერთჩანაცვლების მარადიულ თავისუფლებას.

კულტურაში, ყოველი კერძო შემთხვევის კონკრეტულ ჩარჩოებში, მოდა სამოსელის ფორმას აღწერს. ეს ფორმა თავისი შინაგანი სტრუქტურით — კულტურით არის განპირობებული და უნიფიცირებული. შეგვიძლია სხვაგვარადაც ვთქვათ: ეროვნული სამოსი კონკრეტულ კულტურას აღწერს და არა ამ კულტურის მოდას. მოდა, როგორც თავისუფლების უსასრულო ხარისხი, ნელ–ნელა თავად თავისუფლდება კულტურის დეტერმინანტისაგან. ეროვნულ სამოსში მისი „თავისუფლება“ კულტურის ფორმათა უმნიშვნელო ვარიაციითა და იმპროვიზაციით შემოისაზღვრება. ეროვნული სამოსით უნიფიცირებულია ყველაფერი, რაც კონკრეტული კულტურის შიგნით არის დასახსრული სოციალური თუ წოდებრივი ნიშნით. ეთნიკური კულტურის საზღვრებში სრულიად განსაზღვრული იყო მეფეთა, დიდებულთა, სხვადასხვა რელიგიის თუ ეკლესიის მსახურთა, გლეხთა თუ მოქალაქეთა სამოსელი. სხვაგვარად ეთნიკურ სივრცეში, რაღა თქმა უნდა, მოდა არ არსებობდა. არსებობდა კოსტიუმი, რომელიც მცირეოდენ ცვლილებებს განიცდიდა კონკრეტული ფორმის შიგნით, ცვლილების სურვილის დაუოკებელი ძალისხმევით.

მოდის ფუნქცია კი მუდამ უცვლელი იყო – თავისუფლების მზარდი ხარისხით მას შფოთი უნდა შეეტანა დროში არსებულ გარკვეულ ფორმათა ბატონობის იმ საზღვრებში, რომელნიც წინა ეპოქის „მოდას“ განაპირობებდნენ.

გლობალიზაციის ნიშნით დეტერმინირებულ სამყაროში, სადაც ყოველი კულტურა „შიშველდება“ და იძრობს თავის თვითმყოფად და განუმეორებელ სამოსს, მოდა ეპოქის „მაესტრო“ ხდება. მის სივრცეში აღარ არსებობს კონკრეტული ფორმებით განსაზღვრული ნიშანთა სისტემა, რომელიც ადრე კულტურასთან იდენტიფიცირების უნიკალურ და უნივერსალურ მსვლელობას ახორციელებდა (რომ აღარაფერი ვთქვათ იგივე ეროვნული სამოსით გენდერულ როლთან იდენტიფიცირებაზე). ყოველი ეთნიკური თუ დროითი ეპოქა მოდამ სამოსელისაგან განძარცვა და „აბსოლურური უპასუხისმგებლობით“ ააგო ზეკულტურული თამაშის წესები — თამაში კულტურათა ნიშნებით.

ნებისმიერი ეროვნული თუ სამსახურებრივი სამოსელი კონკრეტული ფერითი სისტემით თუ გრაფიკული კონტურებითაა აგებული. მოდა ათავისუფლებს კულტურებს ფორმათა სქემატური დეტერმინაციისაგან და იწყებს დიახაც უპასუხისმგებლო და უმიზნო თამაშს, სადაც კულტურათა ნიშნებით მონაცვლეობა მხოლოდ ნოსტალგიაა „ყოფილი კულტურის“ ნიშანთა თითქმის „გახევებული“ სისტემისა. აქ აღარ არსებობს ფორმათა შინაგან ლოგიკას დაქვემდებარებული რაიმე სტრუქტურა — არავითარი ეროვნული, კულტურული, იერარქიული, სოციალური, რელიგიური და ა.შ. იდენტიფიცირება, რადგან ყოველივე ზემოთჩამოთვლილი **ზნის**, კონკრეტული **ზნეობის** ფარგლებშია მოქცეული. სწორედ ზნე–ჩვეულებების სტრუქტურაა, ყველა ტიპის იდენტიფიკაციას რომ განაპირობებს. იდენტიფიკაცია კი გარკვეული კულტურის თუ ეპოქის მითში მოქცეული რიტუალით (კონკრეტული ეთნიკური, რელიგიური ა. შ.) მითოლოგიური რიტუალით არის განსაზღვრული.

პრომეთეს მითი ფოტოგრაფიამ რეალურ ქრონოტოპში გადაიტანა. სინათლის, ცეცხლის მოხელთება ფრანგმა დაგერმა ევროპაში „მზის ჩასვენების“ ჟამს (შპენგლერი) მოახერხა და კულტურაც აიწეწა — დასრულდა ძველი რიტუალი. დედამიწაზე ცეცხლის (სინათლის) მოპოვების მისტერია გადათამაშდა და დაიწყო ახალი მითოლოგიური ერა — „რიტუალი რიტუალისათვის“, სადაც უმთავრესი დეტერმინანტა არის „თამაში თამაშისათვის“. ნიშანთა ერთმანეთთან უსაზრისო ჩანაცვლება მოდის სრულ ემანსიპაციაზე მიუთითებს. ამ ემანსიპაციისკენ მიმართულ გზას

თავისი სილაღითა და სიმსუბუქით (და არა ზერელობით) ახალი მითოლოგიის უმთავრესი ნიშანი — ფოტოგრაფია ხსნის, ხსნის „აკაშა ქრონიკის“ სხეულებრივი შემოქმედი და ვიზუალური ბიოგრაფიის ალქიმიკოსი, ახალი მითოლოგიის რიტუალის „მაესტრო“.

თავის სიღრმეში მოდა რაციონალიზმისა და ლოგიკის თითქმის არც ერთ ელემენტს არ უშვებს. ის, რაც სიმბოლოთა სისტემის სახით ნაციონალურ, ეროვნულ **ტანის სამოსში** არსებობდა, ნიშანთა სისტემით, მეტაფიზიკურ სიღრმესა და სერიოზულობას მოკლებულ ნიშანთა ი–ლოგიკური (ლოგიკისადმი ინდიფერენტული) ჯაჭვით შეიცვალა. ნიშანთა ფორმალურად ურთიერთდაუკავშირებელი სახეების ნებისმიერი კომბინაცია არაკომბინირებულ რიტორიკულ ფრაზას ქმნის. ამ ნიშანთა სისტემაში აღარ არსებობს ღირებულებითი შკალა. ცალკეულ კულტურათა კონკრეტულ ნიშანთა კოდი ნებით მოდის და ნებაში იწყებს უსაზრისო თამაშს. ამ ქვეყანაზე ყოველივე მისი ძალაუფლების ქვეშ ექცევა და სურვილის თავისუფლებითა და გატაცებით დაჰყვება მოდის „არამოტივირებულ“ ჭირვეულობას. ამ ჭირვეული თამაშის ერთადერთი წესი უმისამართო, უმიზნო განმეორებადობაა საწყისი წერტილის, სივრცის და ქრონოლოგიის გარეშე. მოდა მარად ძველი და მარად ახალი, მარად შფოთავს და ვერ ისვენებს. ჟინიანი და თავბრუდამხვევი სისწრაფით ამოყრის ფორმათა მუმიფიცირებულ სხეულებს გარდასულ თუ თანამედროვე კულტურათა სკივრიდან და ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს მათ.

დღეს მთელ ქვეყანაზე ყოველივე თავისი შინაგანი იდენტობის პრინციპით პირდაპირ შეხებაშია მოდის გავლენასთან, მის თვისებასა თუ უნიკალურ უნართან — გარდაქმნას და უსაწყისო განმეორებადობის მდგომარეობაში მოგვცეს ნებისმიერი ფორმა.

მოდა ყოველთვის ძველი და ყოველთვის ახალია. ის მუდამ სარგებლობს „რეტროს“ სტილით, მაგრამ მისი უმთავრესი თვისება წარსულის ფორმების აჩრდილებით თამაშია. მას სულაც არ აშინებს ეს აჩრდილები, ამიტომაც უწოდებს ბოდრიარი მოდას „პარადოქსულად არათანადროულს“, მასში ყოველთვის ფორმათა სიკვდილი იგულისხმება. ეს ფორმები კი რაღაც უცნაური წესით ახდენს აბსტრაგირებას და ხდება არათანადროული (შეგვიძლია ვთქვათ — დროითის მიღმური). ფორმის აჩრდილად ქცეულმა ნიშანმა შესაძლოა უცებ შეისხას ხორცი და მომენტალურადაც განიძარცვოს მისგან. მოდა დროს კლავს, მას დრო გაჰყავს, ის დროს ატარებს. მისი არათანადროულობა რადიკალურად ემიჯნება კონკრეტულ კულტურაში მოქცეულ ეროვნულ თუ სამსახურებრივ სამოსს და აქსესუარებს. სიკვდილთან ლაღად შეთამაშება მოდას უნივერსალურ სიმსუბუქეს ანიჭებს: არსებულის სიკვდილის წყალობით იგი თანამედროვე ხდება (შესაძლოა რამდენჯერმეც). მოდა სასოწარკვეთასაც ატარებს — იმის გამო, რომ არაფერია მარადიული, ეს სასოწარკვეთა მისი და მისით ტკბობის მუდმივი თანამგზავრი ხდება: სიკვდილთან, მით უფრო, ფორმათა სიკვდილთან ურთიერთობაში ყოველივე ხელახლა ხორცშესხმის უნარს ინარჩუნებს. მჭვრეტელობითი სიმაღლიდან ფორმათა ფერხულის რიტუალში ახდენს მოდა თვითიდენტიფიცირებასა და ჯადოსნური წესით ერთდროულად ახორციელებს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, როგორც მათ ურთიერთუარყოფას და ურთიერთმონაცვლეობას არაწრფივი მიმართულებით. მისი მარად ეფემერულობა თანამედროვეობაშია მოსახელთებელი. იგი აქტუალური აწმყოა, რომელშიც, როგორც ფოკუსში, მთელი წარსული ეტევა და მთელი მომავალი განიფინება. მოდა ყოველთვის ინოვაციაა, თუმცა ციკლური ინოვაცია. მასში ერთნაირი წარმატებით თანაარსებობს „რეტრო“ და „ნეო“.

XXX

უახლესი მითოლოგიური რიტუალის სანახაობა — ასე შეიძლება აღიწეროს სანახაობითი დრამატიზმისაგან დაცლილი და თამაშის სრულიად ახალ რეგისტრში მოქცეული „მოდის ჩვენება“. რაღა თქმა უნდა, ამ სანახაობას არაფერი აქვს საერთო არც რიტუალის მისტერიალურ საზრისთან და არც მედიტაციურ წიაღსვლასთან, რომელიც მითოლოგიურ რიტუალს ახასიათებდა. დღეს სწორედ მოდა და მხოლოდ მოდა ახერხებს თანამედროვე კულტურის აკუ-

მილირებას სანახაობით სივრცეში. მეორე მხრივ, რაც მას არქაულ რიტუალთან აკავშირებს — ეს საკუთრივი სივრცის უკიდურესი ესთეტიზაციაა, ჭვრეტის სიამოვნებას რომ უკავშირდება და სანახაობით დღესასწაულად აქცევს პოდიუმის რიტუალს. მისი ჯადოსნური ძალა კი ქალია. ესთეტიკური დატვირთვა პოდიუმზე მხოლოდ ქალს აქვს, ოღონდ სქესისაგან განძარცვულს, ჭვრეტის წმინდა ობიექტს, უსასრულოდ მოძრავს წრფივ გზაზე, პოდიუმზე, გზაზე, რომელიც ყოველთვის რისკია, კულტურის და მარადი თვითუარყოფის რისკი. სანახაობა სანახაობისათვის, ტკბობისა და თვითტკბობისათვის, ცვალებადობათა თამაშია მარადი ცვალებადობისათვის. იგი ვერ უძლებს ფორმის სტაგნაციას და არც სტატიკაა მისთვის ასატანი. მისი დისკურსი არავითარი მნიშვნელობის მატარებელი არ არის (ბარტის მიხედვით ხომ დისკურსი მუდმივად „მიდებ–მოდებაა“, „აქეთ–იქით აწყდებაა“ წყდომა?). იგი არც მიმეზისურია და არც ანტიმიმეზისური, თუმცა კი მისი აღწერა ისეთი ცნებებითაც შეგვიძლია, როგორიცაა რიტმი, ტონალობა ან არტიკულაცია.

ამ ცნებათა შინაარსზე ბუნებრივად დგას რიტუალური სანახაობის თვითგანცდა. ეს გახლავთ „სანახაობა სისტემის შიგნიდან“ — მესამე თვალი — საკუთარი არსების ჭვრეტისა და გან–ჭვრეტის უნარის მქონე, მარადიული ტკბობისა და სუფევის ძალმოსილებას რომ მისცემია და შეფასებითი და ღირებულებითი ორიენტირი რომ დაუკარგავს.

მზერა კი ჭვრეტის დისკურსია, იგი მიედ–მოედება, აქეთ–იქით, წინ და უკან აწყდება, მაგრამ მუდამ საკუთარ თავს, საკუთარ სხეულს აწყდება, წააწყდება და გადააწყდება.

რა სურს მოდას, მარადისობის აბსოლუტურ ინტენციად რომ ქცეულა და „პოდიუმის“ გზას დასდგომია? ნოვალისისა არ იყოს, — „განა საით მივდივართ?! მუდმივად შინისაკენ“. შინისაკენ მიმავალ გზაზე კი მოდა ჩვენი მეგზურია. თვითონ მუდამ შინ არის და წინ და უკან, წარსულსა და მომავალში სიარულით შეიძენს წარსულზეცა და მომავალზეც ბევრად უფრო დრამატულ მარად აწმყოს, მასზე მიმართული ყოველი ინტენციით ითვისებს და „აკონტროლებს“ ყოველი ჩვენგანის შინაურ გარემოს.

ბოლოთქმის ნაცვლად

ჯობდა ამ ტექსტის ნაცვლად თქვენთვის მომეძღვნა ულამაზესი ფერად–ფერადი ბაბთებით შემკული სარკისებური ელვარების ქაღალდის ფუთა.

ბაბთებით შემკული ქაღალდის ფუთაში უცნაური ფორმის პატარა კოლოფი, ფერითი და გრაფიკული გამოსახულებით ა–ჭრელ–ებული.

კოლოფში ხავერდის ან რომელიმე ძვირფასი ქსოვილის ფონზე დასვენებული ან მისგან არქიტექტურული ფორმების დახვეწილობით ამოსვეტილი ფერადი ბროლის პატარა ჭურჭელი — შუშა;

შუშაში კი ისევ ფერადი სითხე — უკვდავების წყალი;

მოხსნიდი თუ არა ბროლის ჭურჭელს თავს, ზღაპრული ჩიტის სულივით ამოიფრქვეოდა და აავსებდა თქვენს არსებას მოდური სუნამოს სურნელი „დამგდები“ სახელით — „სიყვარულის ალქიმია“. იმ წამს შეიგრძნობდით იმას, რომ ფერს სუნი აქვს.

დღეს მოდაში **სახე**–ლიანი ან **სახელი**–ანი სურნელია, ოღონდ ზღაპრული დევის სულივით — შეფუთული, სუნამოს კოლოფში გამომწყვდეული.:

ბაბთებში — ქაღალდები;
ქაღალდებში — მუყაოს კოლოფი;
კოლოფში — შუშა;
შუშაში –სითხე;
სითხეში –სუნი;
სუნში — სული;
სულში — სახელი,

მოდური სახე–ლი , სარკისებური ელვარების ქაღალდით ვუალიზებული სახელი.

სუნამო **„სიყვარულის ალქიმია“** დღეს საბაზრო საქონელია.

LELA PHIRALISHVILI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

FROM ARCHAIC TO GLOBALIST MYTH

S u m m a r y

Mythological consciousness is the universal state of consciousness. Boundaries of consciousness are selected by the specific ritual behavior since archaic myth until today, until so called "post cultural" era and I would say until the global myth.

General paradigm, that as if breaks boundaries between archaic myth and culture in global era and "repeats" archaic mythical narrative by "visual" language and "social behavior" or by playing specific role in a "social ritual", is described in the letter. Transgender art, photography and fashion, remains one of the important fields of implementing globalization since deconstruction of social systems.

Nowadays fashion is in fashion. It is everywhere starting from thinking forms and vocabulary and ending by everyday life items exhibited at parties and political gatherings, fairs or elite salons. From the second half of XX century fashion starts its existence in arts and defines the whole structure of it. Body – including gender identity, social status, or family affiliations – is only material for the fashion, while garment is a specific occasion according to which specific identifications are possible. If once specific ethnos, culture or social hierarchy was described by garments, nowadays fashion enables you to be personified to embody Egyptian Pharaoh, cosmonaut, priest, soldier, charming romantic lady or Amazon isguised man.

Fashion has occupied a significant place in culture since the birth of photography. Due to its playful role in every epoch and ethnic societies fashion is considered to be post cultural art and one of the decisive spaces of art of globalization era.

Alongside with the photography, fashion obtains a privileged state. While photography claims the alchemy of light and successfully deals with this almost mystic process, fashion becomes the key feature of culture and indifferently tries to "explain the universe" (Jean Baudrillard) It engages in careless play on ethnic and religious grounds of cultures. Cultural signs do not represent determinants for fashion. They gain eternal freedom toreplace each other in fashion.

ანა ნემსაძე

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ფოტო, როგორც ვიზუალური კულტურის აგენტი

დღეს ფოტო (როგორც ვიზუალური კულტურის აგენტი) ვიზუალური ხელოვნების სხვა მიმართულებებთან (კინო, ანიმაცია, მულტიპლიკაცია) ერთ-ერთი ყველაზე ქმედითი სახელოვნებო მიმართულებაა. მედიალური საშუალებები ყოველთვის განსაზღვრავდნენ კულტურას. ფოტოს აქვს კონკრეტული სპეციფიკური ფსიქოლოგიური და ტექნიკური მახასიათებლები, რითიც ის განსხვავდება ვიზუალური ხელოვნების სხვა მიმართულებებისგან.

ფოტოს ტრადიციული ვიზუალური ხელოვნების სხვა ფორმებისგან (ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება) განმასხვავებელი ერთ-ერთი სპეციფიკური მახასიათებელია ის, რომ ობიექტის არყოფნასთან ერთად პოსტულირდება ასეთი შინაარსი — ეს ობიექტი ნამდვილად არსებობდა და იქ იყო, რა ვითარებაშიც ხედავს მას მნახველი ფოტოზე. „ამაში მდგომარეობს შეშლილობა: დღევანდელ დღემდე ხომ ვერცერთი გამოსახულება ვერ ახერხებდა ჩემს წარსულში საგნობრივ დარწმუნებას გამაშუალებელი რგოლების სისტემის გარეშე (რელაის). ფოტოგრაფიის გაჩენისას ჩემმა დარწმუნებულობამ უშუალო ხასიათი მიიღო და მსოფლიოში არავის არ შეუძლია ჩემი გადარწმუნება. ამგვარად, ფოტო ჩემთვის უცნაური მედიუმი ხდება: ჰალუცინაციის ახალი ფორმა, მცდარი აღქმის დონეზე, ჭეშმარიტი დროის დონეზე, გარკვეულწილად ზომიერი და უბრალო, რომელსაც ანაწილებენ (ერთი მხრივ, „ეს იქ არ არის“, მეორე მხრივ, „მაგრამ ეს იქ ნამდვილად იყო“) შეშლილი სახით, რომელზეც გადაიყვლიფა რეალობა“[1].

ფოტოს, როგორც თანამედროვე მედიალური საშუალების ყველაზე მნიშვნელოვან და სპეციფიკურ მახასიათებლად კულტურული და ტექნიკური თვალსაზრისით შეიძლება ჩაითვალოს ე.წ „სიმბოლური სიკვდილი.“ როგორც ჟან ბოდრიარი წერს ესსეში „ფოტოგრაფია — სინათლით წერა“, „ფოტოაპარატის ყოველი გაჩხაკუნება ასრულებს, როგორც ობიექტის, ისე სუბიექტის რეალურ არსებობას“[2]. „ახალგაზრდა ფოტოგრაფები, რომლებიც სამყაროში დაეხეტებიან მთელ ძალისხმევას სიახლის მოძიებაზე ხარჯავენ, არც კი ეჭვობენ, რომ სიკვდილის აგენტები არიან“[3]. „ხომ აუცილებელია, რომ სიკვდილი საზოგადოებაში სადმე მაინც არსებობდეს. თუ ის აღარ არის (ან ცოტა დარჩა) რელიგიაში, ის სხვაგან უნდა მოხვდეს, იქნებ გამოსახულებაში, რომელიც ცხოვრების შენახვის საბაბით აწარმოებს სიკვდილს“[4]. „ძველი საზოგადოებები დიდ ძალისხმევას ახმარდნენ იმას, რომ მოგონება როგორც ცხოვრების შემცვლელი — მუდმივი ყოფილიყო ან უკიდურეს შემთხვევაში, საგანი, რომელიც სიკვდილს აუწყებდა, უკვდავი ყოფილიყო. ეს საგანი იყო ძეგლი. თანამედროვე საზოგადოებამ უარი თქვა ძეგლზე, მას შემდეგ, რაც ფოტოგრაფია აქცია იმის დადასტურებად თუ „რა იყო“[5].

ფოტოს, როგორც თანამედროვე მედიალური საშუალების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური მახასიათებელი, კულტურული და ტექნიკური თვალსაზრისით, არის დროის უმცირესი მონაკვეთის ფიქსაცია, რისი საშუალებითაც ადამიანების სულიერი სამყაროს ნიუანსების გადმოცემაც კია შესაძლებელი. „მე ვცდილობდი მეჩვენებინა სამყარო, სადაც კარგად ვიგრძნობდი თავს, სადაც ადამიანები მეგობრულები არიან, სადაც შევძლებ იმ გრძნობების პოვნას, რომელთაკენ ყოველთვის მივილტვოდი. ჩემმა ფოტოებმა დაამტკიცეს, რომ ასეთი სამყაროს არსებობა შესაძლებელია“[6].

დღეს ფოტო ყველაზე ფართოდ გავრცელებული, ქმედითი სახელოვნებო მიმართულებაა. ფაქტობრივად, ფოტოგრაფიამ მეტისმეტად დიდი რაოდენობით მეტისმეტად ფართოდ გავრცელე-

[1] როლან ბარტი, *კამერა ლუსიდა*, პირველი და მეორე ნაწილები, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[2] ჟან ბოდრიარი, *ფოტოგრაფია — სინათლით წერა*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

3 როლან ბარტი, *კამერა ლუსიდა*, პირველი და მეორე ნაწილები, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[4] *იქვე.*

[5] *იქვე.*

[6] რობერტ დუანო, *ბიოგრაფია*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

ბის გამო ჩაახშო გამომსახველობითი ხელოვნების სხვა ფორმები.“იდეა არის ის, რომ ხმაურს, მოხსენებას, ხმებს ფოტოგრაფული დუმილის მობილიზებით შეეწინააღმდეგო. შეეწინააღმდეგო მოძრაობებს, ნაკადებს და სისწრაფეს, გამოიყენო ფოტოს უძრაობა, შეეწინააღმდეგო კომუნიკაციის აფეთქებას და ინფორმაციას, წარმოაჩინო ფოტოგრაფიის იდუმალება და შეეწინააღმდეგო აზრის მორალურ იმპერატივს მოახდინო რა ფოტოგრაფიაში რამე სიგნიფიკაციის არარსებობის დემონსტრირება“[7]. „იდეა მდგომარეობს იმაში, რომ აზრის ტრიუმფალური ეპიფანია შეიცვალოს ობიექტებისა და მათი გამოვლინებების მდუმარე აპოფანიით. აზრისა და ესთეტიკის საპირისპიროდ გამოსახულებების დამამხობელი როლი ობიექტში ბუკვალობის აღმოჩენაში მდგომარეობს (ფოტოგრაფული გამოსახულება, რომელიც არის ბუკვალობის გამოსახულება, ხდება რეალობის გაქრობის მაგიური გამგებელი)“[8]. „ჩვენ ვწუხვართ რეალობის გაქრობაზე მეტისმეტად ბევრი გამოსახულების სიმძიმის გამო, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ გამოსახულებაც ქრება რეალობის ზეგავლენით. ფაქტობრივად, რეალობას გაცილებით იშვიათად წირავენ, ვიდრე გამოსახულებას. გამოსახულებას აკარგვინებენ ორიგინალობას და სათაკილო თანამონაწილეობისთვის წირავენ“[9]. „ალბათ, არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ფოტოგრაფია ტექნოლოგიური შუამავლის სახით წარმოიქმნა ინდუსტრიულ ერაში, როდესაც რეალობამ დაიწყო გაქრობა. ისიც კი შესაძლებელია, რომ სწორედ რეალობის გაქრობამ მისცა ბიძგი მოცემულ ტექნიკურ ფორმას. რეალობამ შეძლო გამოსახულების მუტირება. ეს კითხვის ნიშნის ქვეშ სვამს ჩვენს გამარტივებულ გაგებას ტექნოლოგიის ჩასახვისა (зарождение) და თანამედროვე სამყაროს გაჩენის შესახებ. შესაძლებელია, ტექნოლოგიები და მედია კი არ გახდნენ რეალობის გახმაურებულ გაქრობაში დამნაშავე, არამედ პირიქით, მთელი ჩვენი ტექნოლოგიები (მთელი მათი ფატალური შედეგებით) არიან რეალობის ქრობის შედეგი“[10].

„ჩვენ წარმოსახულის განზოგადებული კანონებით ვცხოვრობთ“[11]. „ასეთია დიდი მუტაციის არსი. ასეთი გადაბრუნება აუცილებლად სვამს ეთიკურ პრობლემას: საქმე ის არ არის, რომ გამოსახულება ამორალური, ათეისტური ან დიაბოლურია (როგორც ზოგიერთი უწოდებს მას ფოტოგრაფიის აისზე) არამედ ის, რომ გავრცელდა რა მაქსიმალურად ფართოდ, მთლიანად მოახდინა ადამიანური კონფლიქტებისა და სურვილების დერეალიზაცია. ეგრეთწოდებულ მაღალგანვითარებულ საზოგადოებებს ის გამოარჩევს, რომ ახლა ისინი არა რწმენებს (როგორც ეს წარსულში იყო), არამედ გამოსახულებებს მოიხმარენ. შესაბამისად, ისინი არიან უფრო ლიბერალური, ნაკლებად ფანატური, მაგრამ ამავე დროს ნაკლებად „აუთენტური“, მეტად „ყალბი“. თანამედროვე ცნობიერებაში ეს გარდატეხა მოწყენილობის, გულის რევის შეგრძნებების აღიარებაში ვლინდება. თითქოს უნივერსალიზდება რა, გამოსახულება გულგრილად აწარმოებს სამყაროს**.** გულგრილ სამყაროს დროდადრო სხვადასხვაგვარი ანარქიზმების, მარგინალიზმების, ინდივიდუალიზმების კივილის გამოცემა შეუძლია. გავაუქმებთ რა გამოსახულებას, გადავარჩენთ სურვილის უშუალობას“[12].

ფოტოს აქვს კონკრეტული ტექნიკური და ფსიქოლოგიური მახასიათებლები. როლან ბარტი წიგნში „Camera Lucida“ ფოტოს გადაღების შესახებ წერს: „Operator-ის არსობრივი მოღვაწეობა ვინმეს ან რამეს (კამერის პატარა ხვრელით) თავზე წადგომაა. ეს მოღვაწეობა სრულყოფილია, რომ ეს ქმედება მაშინ არის სრულყოფილი, როცა ფოტოგრაფირებული სუბიექტი ამას საერთოდ ვერ ამჩნევს. მისგან უშუალოდ გამომდინარეობს ყველა ფოტო, რომელიც „შოკის“ პრინციპზე (ალიბის თქმა აჯობებდა), ფოტოგრაფული „შოკის“ პრინციპზე აიგება, რასაც არაფერი აქვს საერთო Punctum-თან, იმდენად ტრავმის მიყენებაში არ მდგომარეობს, რამდენადაც იმის აღმოჩენაში, რაც აქამდე ძალიან საიმედოდ იყო დაფარული, რასაც თვითონ მოქმედი პირი უგულებელყოფდა ან ქვეცნობიერში ინახავდა“[13].

[7] ჟან ბოდრიარი, *ფოტოგრაფია — სინათლით წერა*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/
[8] *იქვე.*
[9] *იქვე.*
[10] *იქვე.*

[11] როლან ბარტი, *კამერა ლუსიდა*, პირველი და მეორე ნაწილები, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/
[12] *იქვე.*
[13] *იქვე.*

ფოტოგრაფიაში (ფოტოს გადაღების დროს) ერთ-ერთი საჭირო პრინციპია გადამწყვეტი მომენტის დაფიქსირება. ამის შესახებ წერენ ფოტოპორტრეტისტები: ცნობილი ამერიკელი ფოტოგრაფი — სტივი მაკკიური, რომლის ფოტო „ავღანელი გოგონა“, ეპოქის ერთ-ერთ ცნობილ ფოტოგამოსახულებად იქცა, (ეს ფოტო ამერიკის შეერთებული შტატების ნაციონალური გეოგრაფული საზოგადოების მიერ შერჩეული ფოტოების ასეულში მოხვდა, ხოლო 1990-იანი წლების ბოლოს «National Geographic»-ის რჩეული ფოტოების კრებულის ყდაზე დაბეჭდეს, ეს ყდა კი 2005 წელს უკანასკნელი 40 წლის მანძილზე გამოცემული საუკეთესო ჟურნალის ყდების ათეულში მოხვდა) ფოტო-პორტრეტის შესახებ წერს: «მთავარია ძალიან ყურადღებიანი იყო ადამიანის მიმართ, სერიოზულად და თანმიმდევრულად მისდიო საკუთარ ზრახვებს. სწორედ მაშინ გამოვა კადრი ყველაზე გულახდილი”[14]. „მე ძალიან მიყვარს ადამიანებზე დაკვირვება, მგონია, რომ ადამიანის სახეს ხანდახან ბევრი რამის მოყოლა შეუძლია. თითოეული ჩემი ფოტო არ არის უბრალო ეპიზოდი ცხოვრებიდან, ეს მისი კვინტესენციაა, მთელი მისი ისტორიაა“ [15].

ცნობილი ფოტოპორტრეტისტი უსუფ კარში ფოტოს გადაღების შესახებ წერს: „ყველა ადამიანში არსებობს საიდუმლო და ჩემი მიზანია მისი ამოცნობა.“ „ეს ამოცნობა დროის უმცირეს მონაკვეთში მოხდება (რა თქმა უნდა, თუ ის საერთოდ მოხდება). ადამიანს შეუძლია უნებური ჟესტით, თვალების ბზინვარებით ან სხვა რამით მოიხსნას ნიღაბი, რომელიც ყოველ ჩვენგანს მიჯნავს გარე სამყაროსგან. ფოტოგრაფმა დროის ამ ინტერვალში უნდა შეძლოს თავისი საქმის გაკეთება თორემ წააგებს.“ „გადამწყვეტი მომენტი“ მხოლოდ რეპორტაჟული კადრებისთვის როდია მნიშვნელოვანი[16]. კლასიკოსი ფოტოგრაფის — ანდრე კერტეშის ბიოგრაფიაში ვკითხულობთ: „კერტეშის სტილი, რომელიც მისი დროისთვის სახასიათო გახდა, ბევრმა რეპორტიორმა ისესხა. მან შეიმუშავა კომპოზიციის წინასწარ აგების საკუთარი ტექნიკა, რაც კადრში იმ ადგილის წინასწარ შერჩევაში მდგომარეობს, რომელშიც უნდა გამოჩნდეს საჭირო ობიექტი და იმ მომენტში, როცა ის იქ აღმოჩნდება, ფოტოგრაფმა გამოკრას ხელი სასხლეტს[17]. ფოტოგრაფს ნიჭისა და წლების მანძილზე შეძენილი გამოცდილების მიუხედავად, ზებუნებრივი ძალების სჯეროდა. „ეს ძალიან ბავშვურად ჟღერს, მაგრამ ამავე დროს თითქმის რწმენის აქტივით არის. ჩვენ ვპოულობთ ფონისთვის შესაფერის ადგილს და ველოდებით სასწაულს“ — წერია რობერტ დუანოს ბიოგრაფიაში[18].

მნიშვნელოვანია ფოტოს ტექნიკურად შესწავლა იმ თვალსაზრისითაც, თუ რატომ და რითი იზიდავს ფოტო დამთვარიელებელს. ამის შესახებ როლან ბარტი წერს: „მე ჩავთვალე, რომ მიზიდულობის (რაც ზოგიერთ ფოტოს გააჩნია) თუნდაც მიახლოებით აღსანიშნი სიტყვა არის „შემთხვევა“. ზოგიერთი ფოტო შემემთხვა, ზოგიერთი კი არა. ჩემთვის შემთხვევის პრინციპი ფოტოს აძლევს არსებობის შესაძლებლობას და, პირიქით, შემთხვევის გარეშე არ არსებობს ფოტო“[19]. „რეპორტაჟული ფოტოები ხშირად არის უნარული (არ არის აუცილებელი უნარული ფოტო მშვიდობიანი იყოს). ასეთ გამოსახულებებში არ არის Punctum. მათ შოკის მოგვრა (ბუკვალურად ტრავმის მიყენება) შეუძლიათ, მაგრამ მათ არ შეუძლიათ მოუსვენრობის გამოწვევა. მსგავს ფოტოებს შეუძლიათ „ყვირილი“, მაგრამ არ შეუძლიათ „დაჭრა“. რეპორტაჟულ ფოტოებს ერთი შეხედვისთანავე იღებენ და დამთავრებულია. მე ვფურცლავ მათ, არ ვინახავ მეხსიერებაში. მათი არც ერთი დეტალი (მოფარებულში დამალული) არ წყვეტს კითხვის პროცესს. ამგვარი კადრები მაინტერესებს (როგორც ბევრი სხვა რამე სამყაროში), მაგრამ მე არ მიყვარს ისინი“[20]. „ერთი დეტალი – მკვეთრი, ყურადღების ფოკუსის ელვისებური შერევა წინასწარ განსაზღვრავს ჩემს კითხვას. რაღაცით აღნიშნული ფოტო აღარ არის რაღაც ნებისმიერი. ეს რაღაც დაეცა კოპიოთი

[14] სტივი მაკკიური და „ავღანელი გოგონას ისტორია“, *ბიოგრაფია*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[15] *იქვე.*

[16] უსუფ კარში, *ბიოგრაფია*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[17] ანდრე კერტეში, *ბიოგრაფია*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/, http://ciss.org.ge/

[18] რობერტ დუანო, *ბიოგრაფია*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[19] როლან ბარტი, *კამერა ლუსიდა*, პირველი და მეორე ნაწილები, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[20] *იქვე.*

მომარჯვებული, tilt, რამაც ჩემში მცირე რყევა, სატორი,სიცარიელის გატარება გამოიწვია“[21].

ფოტოგრაფიაში მნიშვნელოვანია, რომ ფოტო ჩაღრმავების გარეშე, ზედაპირულად ასახავდეს საგნებს. „1937 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადასვლის შემდეგ კერტეშს ჟურნალი „Life“-ის ფოტოგრაფები იმ მიზეზით ეუბნებოდნენ უარს ფოტოების დაბეჭდვაზე, რომ ისინი „ზედმეტად გამომსახველობითი“ იყო, ისინი დააფიქრებდნენ ადამიანს, კარნახობდნენ ბუკვალურისგან განსხვავებულ აზრს. ფოტოგრაფია არსობრივად მავნებელი მაშინ კი არ არის, როცა აშინებს, აძრწუნებს და ამათრახებს კიდეც, არამედ როცა ფიქრშია ჩაძირული“[22]. „ფოტოგრაფული მზერა ფლობს ერთგვარ გულცივობას, რაც მას აძლევს ობიექტების იერსახის ძალდაუტანებლად მიტაცების საშუალებას. ის არ მიისწრაფის რეალობის გამოკვლევისკენ ან გაანალიზებისკენ. პირიქით, ფოტოგრაფული მზერა ბუკვალურად ეხება საგნების ზედაპირს, არკვევს მათი გარეგნობის ფრაგმენტებს“[23].

„ფოტოგრაფული სინათლე არც „რეალისტურია“ და არც „ბუნებრივი“, მაგრამ არც ხელოვნური. ეს სინათლე უფრო არის გამოსახულების გამოსახულება, მისი საკუთარი აზროვნება. ის არ გამოდის ერთადერთი წყაროდან, არამედ ორიდან, დაწყვილებულიდან: ობიექტიდან და მზერიდან. გამოსახულება ჩნდება ობიექტიდან წამოსული სინათლისა და თვალიდან წამოსული სინათლის გადაკვეთაზე“ (პლატონი)[24].

ANNA NEMSADZE

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

THE PHOTOGRAPH AS AN AGENT OF VISUAL CULTURE

Summary

Photography is a very significant branch of art today. It gains more importance as part of a system of signs and a tool of communication in media together with other branches of visual art – movies, animation andanimated cartoons.

It is significant and interesting to study the photograph in terms of visual art, media theory and virtual culture.

In this work,the technical and psychological characteristics of the photograph, as well as corrections caused by photography in culture together with other branches of visual art and media, are discussed, based on the works of foreign authors including Jean Baudrillard, Roland Barthes and Boris Groys.

[21] როლან ბარტი, *კამერა ლუსიდა*, პირველი და მეორე ნაწილები, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

[22] *იქვე.*

[23] *იქვე.*

[24] ჟან ბოდრიარი, *ფოტოგრაფია — სინათლით წერა*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, http://ciss.org.ge/

თამარ ლილუაშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მეტეხის ღვთისმშობლის ტაძრის დაზიანებული ქვის მიკოლოგიური კვლევა

შესავალი

ბიოლოგიური თვალსაზრისით არაორგანული ბუნების სამშენებლო მასალები ექსტრემალური გარემოა ხშირი და ხანგრძლივი გამოშრობის, საკვები ნივთიერებების სიმწირის, ქარის და ულტრაიისფერი სხივების პირდაპირი ზემოქმედების გამო. მიუხედავად ამისა, ყველა კლიმატურ სარტყელში ის კოლონიზებულია ცოცხალი ორგანიზმებით[1]. მიკროსკოპული სოკოები ქანებისა და გეოლოგიური წარმოშობის სამშენებლო მასალების (სამშენებლო ქვის, დუღაბის, ბათქაშის, ცემენტის) მიკრობული თანასაზოგადოებების მუდმივი წევრები არიან და მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მათი ბიოდაზიანების პროცესებში.

მიკროსკოპული სოკოები მინერალურ სუბსტრატებს ბიომექანიკური და ბიოქიმიური მექანიზმებით აზიანებენ[2]. სამშენებლო მასალების ბიომექანიკური დაზიანება ვითარდება მასალაში ჰიფების შეჭრისა და ზრდის შედეგად, ქიმიური დაზიანებები განპირობებულია მიკროორანიზმების მეტაბოლიზმის პროდუქტების – ნახშირორჟანგის, ორგანული მჟავების, ჟანგვა-აღდგენითი ფერმენტების სისტემების, პიგმენტების პირდაპირი და ირიბი ზემოქმედებით[3].

[1] Gorbushina A. A., Krumbein W. E., Subaerial Microbial Mats and Their Effects on Soil and Rock, In: *Microbial Sediments*, edited by Robert E. Riding, Stanley M. Awramik M., 2000, pp. 161-170; Steiger M., Charola A. E., Weathering and Deterioration, In: *Stone in Architecture: Properties, Durability,* 4th ed, 2011, pp. 227-316.

[2] Burford E. P., Fomina M, Gadd G. M., Fungal involvement in bioweathering and biotransformation of rocks and minerals, *Mineralogical Magazine 67(6)*, 2003; pp. 1127-1155.

[3] Gadd G. M., Geomycology: biogeochemical transformations of rocks, minerals, metals and radionuclides by fungi, bioweathering and bioremediation, *Mycological Research III*, 2007, pp. 3 – 4 9, Elsevier.

გამოყენებული მასალები და მეთოდები

კვლევის ობიექტები

კვლევის ობიქტებს წარმოადგენდა მეტეხის ღვთისმშობლის ტაძრის დაზიანებული ქვის ნიმუშები. ნიმუში მ/ნ-1 აღებული იყო აღმოსავლეთი კედლის სამხრეთი აფსიდიდან მიწიდან დაახლოებით 2 მ სიმაღლეზე, ნიმუში მ/ნ-2 აღებული იყო აღმოსავლეთი კედლის ცენტრალური აფსიდიდან მიწიდან დაახლოებით 2 მ სიმაღლეზე, ნიმუში მ/ნ-3 აღებული იყო აღმოსავლეთი კედლის ჩრდილოეთი აფსიდიდან მიწიდან დაახლოებით 4 მ სიმაღლეზე (სურ. 1). ნიმუშები აღებული იყო რესტავრატორის მიერ სკალპელის გამოყენებით ასეპტიკური პირობების დაცვით. საანალიზო ნიმუშებს წარმოადგენდა ქვის ფრაგმენტები (დელამინირებული შრიდან) და ჩამონაფხეკები. ჩათესვამდე საანალიზო ნიმუშები ინახებოდა სტერილურ კონტეინერებში 4-8°C ტემპერატურაზე.

საანალიზო ნიმუშების ჩათესვის მეთოდები

საანალიზო ნიმუშებიდან მიკროორგანიზმების გამოყოფას აწარმოებენ მყარ საკვებ არეებზე მიკროორგანიზმების სუსპენზიის ჩათესვით. ჩათესვის წინ ახდენენ საანალიზო მასალის წინასწარ დამუშავებას სუბსტრატიდან მიკროორგანიზმების დესორბციის მიზნით. 1 გრ გაფხვიერებული ნიმუში გადააქვთ 10 მლ სტერილურ ფიზიოლოგიურ ხსნარში, რომელსაც დამატებული აქვს 0,001% ტვინ-80, მექანიკურად შეანჯღრევენ არა უმეტეს 30 წთ ოთახის ტემპერატურაზე. მიღებული სუსპენზიიდან ამზადებენ განზავებების რიგს 1:100; 1:1000 და ა.შ. თითოეული განზავებიდან 0,5-0,5 მლ გადააქვთ საკვებ არეებზე 3-3 პარალელურ ფინჯანზე და ზედაპირზე ანაწილებენ შპატელის საშუალებით, აყოვნებენ საკვებ არეში სუსპენზიის შეწოვამდე და ათავსებენ თერმოსტატში. კულტივირებას ახდენენ 25±3°C ტემპერატურაზე. ჩათესილ ფინჯნებს პერიოდულად ათვალიერებენ. სუფთა კულტურების მისაღებად იზოლირებული კოლონიებიდან მასალა გადააქვთ სუფთა საკვებ არეებზე.

მჟავაწარმომქმნელი აქტიურობის განსაზღვრა

მიკროსკოპული სოკოების თანასაზოგადოების მიერ მჟავების გამოყოფის სკრინინგის მიზ-

ნით გამოყენებული იყო თხევადი საკვები არე, რომელსაც დამატებული ქონდა pH ინდიკატორი ბრომკრეზოლ მწვანე. მიკროსკოპული სოკოების მიერ მჟავების გამოყოფა განაპირობებს საკვები არის შემჟავებას და ფერის შეცვლას მომწვანო-ლურჯიდან ყვითლისკენ (ფერის შეცვლა pH 3,8-5,4 დიაპაზონში).

გამოყენებული საკვები არეები

საანალიზო ნიმუშებიდან მიკროსკოპული სოკოების გამოყოფის მიზნით გამოყენებული იყო შემდეგი საკვები არეები:

1. **ჩაპეკ-დოქსის არე:** saqaroza - 30გ, $NaNO_3$ - 2 გ, K_2HPO_4 - 1 გ, $MgSO_4x\ 7H_2O$ - 0,5 გ, KCl - 0,5 გ, $FeSO_4\ x\ 7H_2O$ - 0,01 გ, აგარი - 15 გ, გამოხდილიწყალი – 1000 მლ, pH - 7,3±0,2. სტერილიზაცია 121°C 20 წთ. ბაქტერიების ზრდის დათრგუნვის მიზნით საკვებარეს დამატებული ქონდა 0,05 გ/ლ ქლორამფენიკოლი.

2. საბუროს აგარი: გლუკოზა - 40,0 გ, პეპტონი - 10 გ, ქლორამფენიკოლი 0,05 გ/ლ, აგარი - 20 გ, გამოხდილიწყალი – 1000 მლ, pH - 5,6±0,2. სტერილიზაცია 121°C 20 წთ.

3. ოლიგოტროფული არე: $NaNO_3$ - 3 გ, KH_2PO_4 - 1 გ, $MgSO_4x\ 7H_2O$ - 0,5 გ,KCl - 0,5 გ,$FeSO_4\ x\ 7H_2O$ - 0,01 გ, საქაროზა - 1 გ, აგარი - 15 გ, გამოხდილიწყალი – 1000 მლ, pH - 6,8±0,2. სტერილიზაცია 121°C 20 წთ.

4. საბუროს თხევადი არე ინდიკატორით: გლუკოზა - 20,0 გ, პეპტონი - 10 გ, ქლორამფენიკოლი 0,05 გ/ლ, ბრომკრეზოლ მწვანე - 0,02 გ, გამოხდილი წყალი – 1000 მლ, pH - 5,6±0,2. სტერილიზაცია 121°C 20 წთ.

მიკროსკოპული სოკოების იდენტიფიკაცია

მიკროსკოპული სოკოების იზოლატების იდენტიფიკაციას აწარმოებენ კულტურალური და მორფოლოგიური ნიშნების საფუძველზე. კულტურალური თვისებების აღწერისას ითვალისწინებენ მყარ საკვებ არეზე განვითარებული კოლონიის დიამეტერს, ფერს, ტექსტურას, საკვები არის ფერის შეცვლას, ზრდის სიჩქარეს. სოკოს მორფოლოგიური ნიშნების აღწერას აწარმოებენ მიკროსკოპის გამოყენებით. კულტურალური და მორფოლოგიური ნიშნების გათვალისწინებით ახდენენ იდენტიფიკაციას გვარების დონემდე სპეციალური საკვლევების გამოყენებით[4].

მიღებული შედეგები

საანალიზო ნიმუშებიდან გამოყოფილი იყო მიკროსკოპული სოკოების 12 გვარის სახეობები: *Alternaria spp., Aspergillus spp., Aureobasidium spp., Chaetomium sp., Cladosporium spp., Fusarium sp., Mucor spp., Phoma sp., Penicillium spp., Trichoderma spp., Mycelia sterilia (თეთრი),საფუვრები (სურ. 2).*

Alternaria spp, Aspergillus sp. Aureobasidium sp, Cladosporium sp., Penicillium sp., თეთრი ფერის საფუვრის სახეობები გამოყოფილი იყო ყველა ნიმუშიდან, ნარინჯისფერი საფუარი გამოყოფილია მხოლოდ ნიმუში მ/ნ 3 – დან. იზოლატების უმრავლესობა მუქი შეფერილობისაა. დაზიანებული ქვის თითოეული ნიმუშის მიკროსკოპული სოკოების თანასაზოგადოებას აქვს ძლიერი მჟავაწარმომქმნელი უნარი.

გამოყოფილი მიკროსკოპული სოკოები შიძლება იყვნენ ქვის სხვადასხვა დაზიანების გამომწვევი. კერძოდ, შეიძლება გამოიწვიონ ზედაპირის ფერის შეცვლა და ლაქების წარმოქმნა უჯრედებში მუქი და ნარინჯისფერი პიგმენტების დაგროვების გამო; მექანიკური დაზიანება სუბსტრაში შეჭრის შედეგად და ქიმიური დაზიანება ორგანული მჟავების ინტენსიური გამოყოფით.

მიკრომიცეტების მრავალფეროვნება და მაღალი რიცხოვნობა, სავარაუდოდ, გამოწვეულია ერთი მხრივ, ძეგლის მდებარეობით (ურბანული გარემო და ატმოსფეროს დაბინძურება), კლიმატური ფაქტორებით, მეორე მხრივ, ქვის მაღალი ფორიანობით და მძიმე მდგომარეობით, რაც ხელს უწყობს ქვის სიღმეში ორგანული ნივთიერებების დაგროვებას.

დასკვნა

ჩატარებული კვლევის შედეგები მიუთითებს, რომ მეტეხის ღვთისმშობლის ტაძრის სამშენებლო ქვის ზედაპირებსა და სიღრმეში დასახლებული მიკროსკოპული სოკოების თანასაზოგადოება სხვა ფაქტორებთან (ფიზიკური, ქიმიური, ანთროპოგენური ფაქტორები) ერთად აქტიურად მონაწილეობს ქვის დაზიანების პროცესებში.

[4] Бабьева И. П., Голубев В. И., Методы выделения и идентификации дрожжей, М., 1979; Кириленко Т. С., Атлас родов почвенных грибов, Киев, 1977; Кириленко Т. С., Определитель почвенных сумчатых грибов, Киев, 1978; Литвинов М. А., Определитель микроскопических почвенных грибов, Ленинград, 1967.

TAMAR LILUASHVILI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

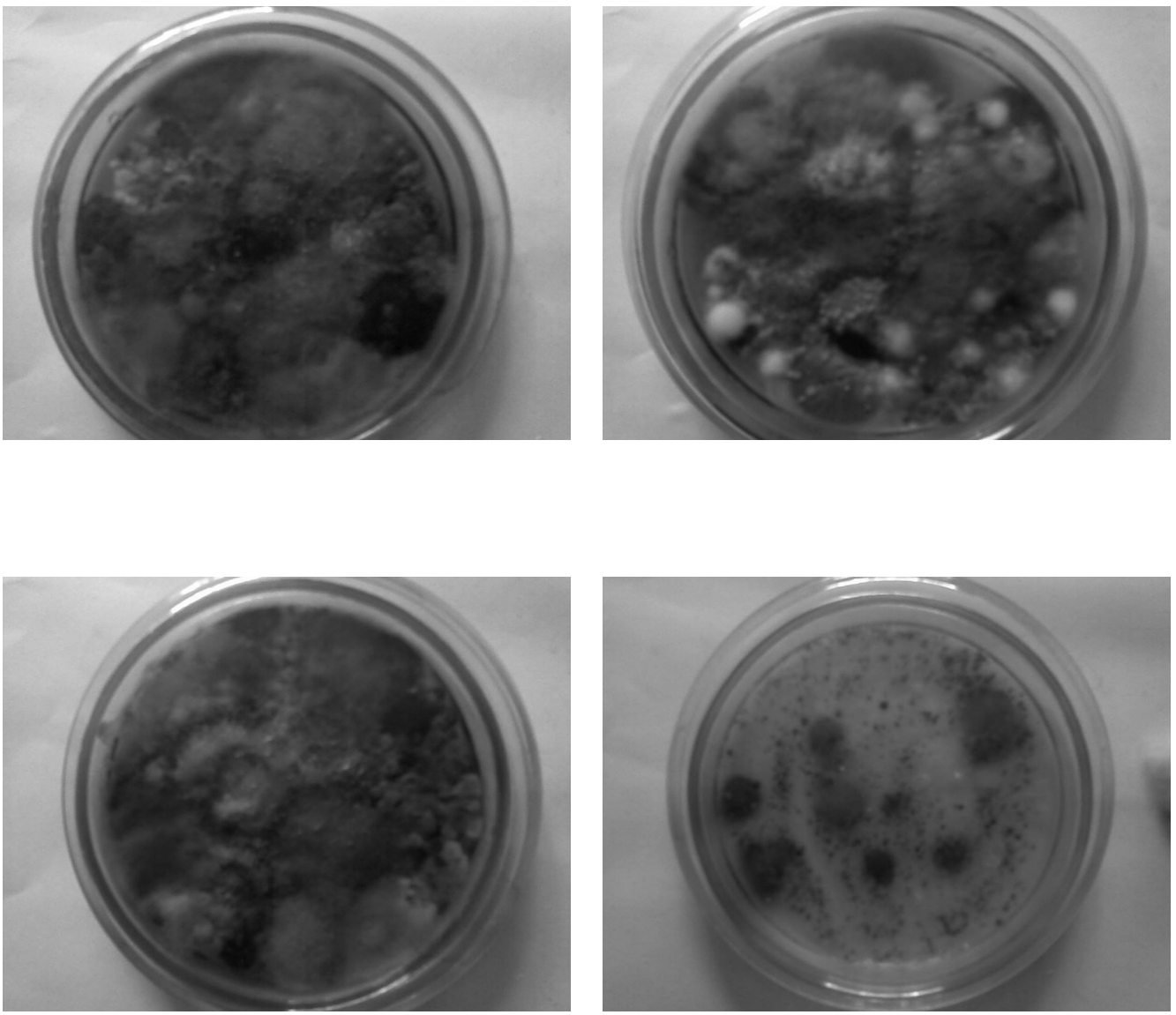
MYCOLOGICAL ANALYSES OF THE DETERIORATED STONE OF THE METEKHI CHURCH OF THE VIRGIN

Summary

Fungi are the permanent members of the microbial communities of the stone and other building materials and play a significant role in their biodeterioration processes. Ability of micromycetes to deteriorate the materials of the geological origin is conditioned by their morphological and eco-physiological characteristics. The aim of this work was to study the diversity of fungi of the deteriorated building stone of the Metekhi Church of the Virgin and the screening of its capacity for deterioration. Species belonging to 19 genera of fungi were isolated. Significant acid-producing ability of the fungal community is determined. The results of the study indicates the involvement of the fungal community along with other factors in the deterioration of the wall stones of the Metechi Church if the Virgin.

1. ნიმუშის აღების წერილები

The sampling points



2. მიკროსკოპული სოკოების შერეული კულტურები Mixed cultures of fungi

ნინო ჩაჩავა

ააიპ „ინჟინრული აზრი“, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის, ურბანისტიკის და დიზაინის ფაკულტეტი

მალხაზ ლეკვეიშვილი

ააიპ „ინჟინრული აზრი“

ნანა ლეკვეიშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ფრესკების სკანირება და დოკუმენტირება

ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ კულტურული მემკვიდრეობის დარგში თანამედროვე ტექნიკური მეთოდების დანერგვის საშუალება მოგვცა, კერძოდ, შესაძლებელი გახდა ციფრულ ფორმატში კედლის მხატვრობის ფიქსაცია და დოკუმენტირება.

ამ ღონისძიების განსახორციელებლად, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის დაფინანსების საფუძველზე შესაძლებელი გახდა შეგვეძინა სპეციალური კომპიუტერული პროგრამა LupoScan, რამაც თავის მხრივ, საშუალება მოგვცა საქართველოში პირველად მოგვეხდინა ფრესკების დიგიტალიზაცია.

პრობლემა და მისი გადაჭრის გ ზები

როგორც ცნობილია, საქართველოში არსებობს მრავალი საკულტო ნაგებობა, რომელთა ინტერიერები დამშვენებულია უნიკალური ფერადოვანი ფრესკებით. სამწუხაროდ, ისინი მუდმივად ბუნებრივი პროცესების (მიწიძვრა, ატმოსფერული ნალექები, სოკო, ტემპერატურული ცვლილებები, დანესტიანება, გამოქარვა და ა.შ,) დამანგრეველი ზემოქმედების ქვეშ იმყოფებიან. ისინი ასევე ადამიანის ხელითაც მნიშვნელოვნად ზიანდებიან (ვანდალური აქტები, არასწორი რესტავრაცია და ა.შ.).

ამ მიზეზთა გამო, ქვეყნის მთელ ტერიტორიაზე გაფანტულ ეკლესიებში არსებული ფრესკების დაცვა ძალზე გართულებულია, განსხვავებით ძვირფასი სამუზეუმო ექსპონატებისაგან, რომლებიც სათუთად არის დაცულნი მუზეუმების საცავებში.

იმისათვის, რომ მაქსიმალურად შევინარჩუნოთ დღეისათვის შემორჩენილი ქართული ფრესკები, აუცილებელი ხდება კვლევით და სამეცნიერო სამუშაოებში დაინერგოს თანამედროვე მაღალი ტექნოლოგიები, კერძოდ, გამოყენებული იქნას როგორც 3D ლაზერული სკანირება თავისი სპეციალური პროგრამული უზრუნველყოფით, ასევე ციფრული ფოტოფიქსაცია. ამ გზით შესაძლებელია მოვახდინოთ ჩვენთვის საინტერესო კედლის მხატვრობის ნიმუშების დოკუმენტირება და შენახვა ციფრულ ფორმატში.

ციფრული ტექნოლოგია საშუალებას გვაძლევს ცდომილებების გარეშე, მაქსიმალური სიზუსტით დავაფიქსიროთ კედლის მხატვრობა, არა მარტო ბრტყელ და სწორ ზედაპირზე, არამედ ცილინდრულ, სფერულ და სხვა რთულ ზედაპირებზეც. აღსანიშნავია, რომ ფიქსირება ხდება კოორდინატთა სისტემაში, აქედან გამომდინარე კი, ინტერიერის თუ ექსტერიერის სკანირებულ ყველა მონაკვეთს გააჩნია ზუსტი ადგილმდებარეობა (X, Y, Z) სამგანზომილებიან სივრცეში.

ფრესკების დოკუმენტირების ექსპერიმენტული სამუშაოების პროცესში ჩვენ მოვახდინეთ საკვლევი ობიექტების 3D ლაზერული სკანირება, ფოტოფიქსაცია, სკანირებული და ფოტო მასალების სპეციალური კომპიუტერული პროგრამით ურთიერთშეთავსება და მათი შემდგომი დამუშავება.

ჩვენს მიერ ჩატარდა მრავალი ცდა, დამუშავდა სხვადასხვა ვარიანტი, დაიხვეწა სამუშაო პროცესი და მიღებულ იქნა ჩვენთვის სასურველი შედეგი, რის შემდეგაც ჩამოვაყალიბეთ სამუშაო მეთოდიკა.

ფრესკების დოკუმენტირების მეთოდი:

1. 3D ლაზერული სკანირება

ლაზერული სკანერით სრულდება კედელზე არსებული მხატვრობის ფიქსაცია, რის შემდეგ ვიღებთ არსებული ფრესკის უზუსტეს გამოსახულებას ე.წ. წერტილთა ღრუბელის (PointCloud) სახით,

კოორდინატთა სისტემაში — X, Y, Z. ფიქსაცია ხორციელდება მაღალი რეზოლუციით — 3მმ. ან 4მმ. ფრესკების სკანირებისას ზუსტი და ხარისხიანი ინფორმაციის მისაღებად ლაზერული აპარატი უნდა იმყოფებოდეს მაქსიმალურად მართობულ მდგომარეობაში საკვლევი სიბრტყის მიმართ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დახრილი კუთხით სკანირებისას, ლაზერული სხივი სრულყოფილად ვერ აღიქვამს ფრესკის ცალკეულ მონაკვეთებს და მიღებული ინფორმაციაც არასრული იქნება, რაც უარყოფითად იმოქმედებს გამოსახულების სიზუსტეზე.

2. ფოტოფიქსაცია

მაღალი ხარისხის პროფესიონალური ციფრული აპარატით სრულდება საკვლევი მონაკვეთის ფოტოგრაფირება, რაც გვაძლევს მაღალი გარჩევადობის ფერად გამოსახულებას ციფრულ ფორმატში. ორიგინალის შესატყვისი ფერთა გამის მისაღებად ფოტოფიქსაცია სასურველია მოხდეს ბუნებრივი განათების რეჟიმში. ხელოვნური განათებისას აუცილებელია მიღწეულ იქნას საკვლევი ობიექტის (ფრესკის) ზედაპირის თანაბარი განათება. ფოკუსირების მაღალი ხარისხის მისაღებად აუცილებელია შტატივის გამოყენება. ფოტოფიქსაციისას აუცილებელია აპარატი მართობულად იდგეს საკვლევი სიბრტყის მიმართ. საკვლევი ობიექტის მაღალ რეგისტრში მდებარეობის შემთხვევაში აუცილებელია გამოყენებულ იქნას სათანადო სიმაღლის ხარაჩო. გადაღებული ციფრული ფოტოები სასურველია შესრულდეს RAW ფორმატში, უკიდურეს შემთხვევაში TIFF ფორმატში.

არქივიზაციისთვის აუცილებელია მთლიანი სურათის გარდა, გადაღებულ იქნას ობიექტის ცალკეული მონაკვეთები და დეტალები.

3. სკანირებული და ფოტო მასალის კომპიტერული პროგრამით შეთავსება

სპეციალური კომპიუტერული პროგრამა LuponScan-ის მეშვეობით შესაძლებელია 3D ლაზერული სკანირებით მიღებული წერტილთა ღრუბლის (PointCloud) და მაღალი გარჩევადობის ციფრული ფოტოინფორმაციის ერთმანეთთან დაკავშირება. პროგრამა ახდენს ორი სახვადასხვა ასახულობის (სკანირება, ფოტოგრაფირება) ურთიერთშეთავსებას. ფოტოს მეშვეობით პროგრამა ზუსტ გამოსახულებასთან ერთად, გვაძლევს სკანირების შედეგად მიღებული წერტილთა ღრუბლის შეფერილობას. ინფორმაციის დამუშავებისას შესაძლებელია ფერადი გამოსახულების გარდა მივიღოთ გრაფიკული, შავ-თეთრი გამოსახულებაც. პროგრამას უნარი აქვს მოგვცეს დოკუმენტური ინფორმაცია ცილინდრული, სფერული და სხვა რთულ ფორმათა ზედაპირებიდან. აგრეთვე შესაძლებელია ცილინდრული და სფერული ფორმების განშლების შესრულება.

შესრულებული საცდელი სამუშაოები

დღემდე ფრესკების დოკუმენტირება 3D ლაზერული სკანერის გამოყენებით არ ხორციელდებოდა, რადგან ვერ ვღებულობდით სათანადო, სრულყოფილ შედეგებს, კერძოდ, ლაზერული სკანერით ფრესკების ფიქსაციისას შეგვეძლო მიგვეღო საკვლევი ობიექტის მაქსიმალურად ზუსტი გამოსახულება, მაგრამ ვერ ვიღებდით ფერთა გამას, და პირიქით, ციფრული ფოტოაპარატით ფრესკების ფიქსაციისას ვღებულობდით საჭირო ფერთა გამას, დეფორმირებული გამოსახულებით.

როგორც ზემოთ იყო ნახსენები, ახლახან შექმნილი კომპიუტერული პროგრამა LuponScan-ის გამოყენებით შესაძლებლობა გაჩნდა მოვახდინოთ შეთავსება სკანირებული და ფოტო მასალისა, რაც საბოლოო ჯამში გვაძლევს ორიგინალის ზუსტ ასლს და შესაძლებელს ხდის მიღებული პროდუქტი გამოყენებული იქნას როგორც დოკუმენტი. აქ წარმოდგენილია თბილისში ანჩისხატის ეკლესიის საკურთხევლის შუბლის მოხატულობის და თბილისის წმ. სამების ეკლესიის (XIX ს.) საკურთხევლის აფსიდის ფიქსაციისა და დოკუმენტირების მაგალითები, რომელნიც გვიჩვენებს, რომ ამ მეთოდის გამოყენებამ თვისობრივად ახალ საფეხურზე უნდა აიყვანოს საქართველოში ფრესკებისა და კედლის მხატვრობის შესწავლის, მათი დაცვისა და მეცნიერული კვლევის საქმე.

ბრტყელ ზედაპირზე არსებული ფრესკის დოკუმენტირება

ანჩისხატის საკურთხევლის შუბლის ბრტყელ ზედაპირზე არსებული ფრესკის ზუსტი ასლის მისაღებად ჩვენს მიერ საყრდენ მასალად გამოყენებული იქნა ამ ზედაპირის სკანირებული

წერტილთა ღრუბელი და ციფრული ფოტოგამოსახულება, მათი შეთავსებით მიღებული ფრესკის ფერადი ასახულობა კი სავსებით გამოსადეგია კვლევითი და სამეცნიერო საქმიანობისთვის (სურ. 1, 2, 3)[1].

ცილინდრულ და სფერულ ზედაპირზე არსებული ფრესკის დოკუმენტირება

თბილისის წმ. სამების ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდზე არსებული ფრესკის ცილინდრული და სფერული ფორმის ზედაპირების ზუსტი ასლის მისაღებად ჩვენს მიერ საყრდენ მასალად აგრეთვე გამოყენებული იქნა ამ ზედაპირების სკანირებულ წერტილთა ღრუბელი (PointCloud) და ციფრული ფოტოგამოსახულებები (სურ. 4, 5, 6, 7)[2].

ცილინდრული და სფერული ზედაპირების სკანირებული და ციფრული ფოტოგამოსახულების ურთიერთშეთავსება (სურ. 8,9,10).

გამოყენება

— მიღებული მასალის სიზუსტე და მაღალი ხარისხი საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ მოხატულობის ფართობი და ცალკეული ზომები, მოხატული ზედაპირის ფორმა, ფრესკების დაზიანების ხარისხი და მოცულობა, ნახატის გრაფიკა და ფერთა გამა.

— ციფრული დოკუმენტაციის არსებობის შემთხვევაში, ამ ინფორმაციაზე დაყრდნობით მხატვრობის დაზიანების შემთხვევაში შესაძლებელია მოხდეს დაზიანებული მხატვრობის უზუსტესი აღდგენა.

— ამავე ინფორმაციაზე დაყრდნობით შესაძლებელია დამზადდეს ამა თუ იმ

ფრესკის ზუსტი ასლები, რომლებსაც მუზეუმები გამოიყენებენ როგორც სამუზეუმო ექსპონატებს (სურ. 11).

— დღეისათვის მოქმედ მხატვარ-რესტავრატორებს საშუალება ექნებათ მიღებული მასალა აქტიურად გამოიყენონ თავიანთ კვლევებში, რითაც დაიზოგება თანხები, დრო და მკვეთრად გაიზრდება კონსერვაცია-რესტავრაციის სამუშაოთა ხარისხი.

— ფრესკული ფერწერის უნიკალური ნიმუშები დროთა განმავლობაში განიცდის დაზიანებას (მიწისძვრა, ვანდალური აქტი, არახელსაყრელი გარემო პირობები), არც თუ იშვიათად კი სრულად ნადგურდება. აღნიშნული ტექნოლოგია საშუალებას გვაძლევს მოხდეს არსებული (განსაკუთრებით შუა საუკუნეების) ფრსეკების ფიქსაცია და არქივიზაცია, რითაც მომავალ თაობებს შევუნახავთ ინფორმაციას დღეს არსებული მდგომარეობის შესახებ (სურ. 12).

— შესაძლებლობა ჩნდება, მოხდეს ისეთი ფრესკების კალკირება, რომლებზეც სხვადასხვა მიზეზის გამო დაუშვებელია კონტაქტი;

— შესაძლებელია ვირტუალური მუზეუმების ციფრული ექსპოზიციების შექმნა;

— ციფრული მოდელები საშუალებას იძლევა მეცნიერებს ვებ-გვერდების გამოყენებით ჰქონდეთ ფრესკებთან წვდომა;

— მაღალი გარჩევადობის ციფრული ინფორმაცია მეცნიერებს საშუალებას აძლევს შეისწავლონ მხატვრობის ის დეტალები, რომელნიც შეუიარაღებელი თვალით არ ჩანს;

— ფრესკების რესტავრაციის დასრულების შემდეგ, მათი ფიქსაცია-დოკუმენტირება საშუალებას იძლევა განხორციელდეს მათზე პერმანენტული ზედამხედველობა და მონიტორინგი;

— რესტავრატორის ხელში ციფრული ინფორმაციისა და დოკუმენტური მონაცემების არსებობა წარმოადგენს ერთგვარ პრევენციის ინსტრუმენტს, რომლის დახმარებით განხორციელდება კონსერვაციის პროცესის კონტროლი. მისი არარსებობა ადრეულ პრაქტიკაში, სარესტავრაციო გადაწყვეტილების მიღებისას, ზოგჯერ ფრესკის ავთენტურობის დაკარგვის მიზეზი გამხდარა;

— შესაძლებლობა ჩნდება დამკვიდრდეს ფრესკების არქივიზაციის ციფრულ ინფორმაციებზე გადასვლის სტანდარტი;

— დოკუმენტური მონაცემები ხელმისაწვდომი ხდება ხელოვნების დარგის სასწავლო დაწესებულებისათვის;

— ციფრული ექსპონატების განთავსებით ვირტუალურ სივრცეში კარს ვუღებთ მთელ მსოფლიოს ქართული კულტურის შესასწავლად.

1 ანჩისხატის საკურთხევლის შუბლზე არსებული ფრესკა მოხატულია კათალიკოს ნიკოლოზ ამილახვარის დროს 1680-1683 წლებში, ფრესკა აღმოჩენილ იქნა 1966 წელს, ეკლესიის რეკონსტრუქციის სამუშაოების ჩატარების დროს, XIX საუკუნის მხატვრობის ზედა ფენის მოხსნისას.
2 თბილისის წმ. სამების საკურთხევლის აფსიდი XIX საუკუნეში 1851-55 წ.წ. მოიხატა გრიგოლ გაგარინის და მისი მოწაფეების მიერ.

NINO CHACHAVA

NINCLP “Engineerin Idea”; The Georgian Technical University, The Faculty of Architecture, Urban Planning & Design

MALKHAZ LEKVEISHVILI

NINCLP “Engineerin Idea“

NANA LEKVEISHVILI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

SCANNING AND DOCUMENTATION OF FRESCOES

Summary

The implementation of modern technologies gives the possibilities for fixation and documentation of mural paintings and frescoes in digital format.

In order to preserve Georgian frescoes 3D Laser Scanning with special softwares are to be used during the research works.

Digital technologies afford us ability for fixation of mural paintings not only on the flat surfaces but on the curved and perispheric surfaces as well in gnomon (X,Y, Z).

cifruli teqnologia saSualebas gvaZlevs davafiqsiroT freskuli mxatvroba, rogorc brtyel da swor

With the financial support of the Shota Rustaveli National Scientific Foundation our company developed the methodology for documentation of frescoes that implies:

1. 3D Laser Scanning

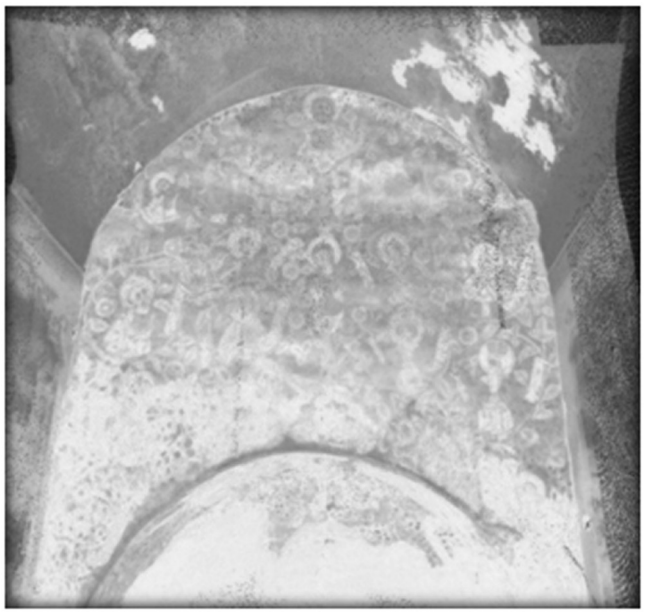
2. Photofixation in digital fortmat

3. Overlapping of images and color registration with special software.

The precise color images of frescoes obtained provide the possibilities for their emploiment in research and scientific works.

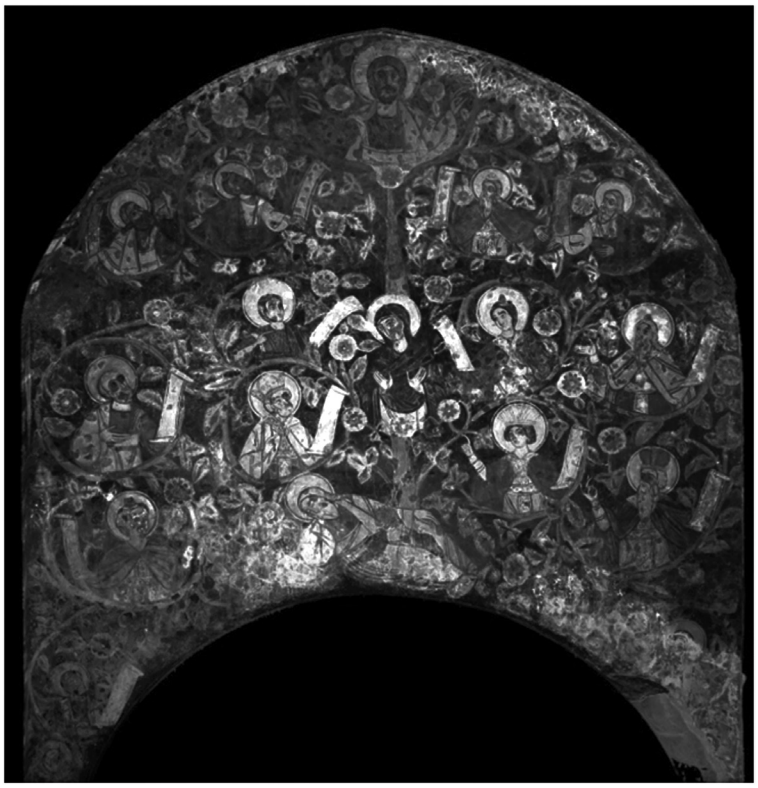
The product can be also used for:

- accurate and exact restoration of damaged mural paintings;
- definition and calculation of damaged areas, damage rate, graphics and color gamut of paintings;
- fabrication of exact replica of any fresco which can be displayed as a museum exhibit;
- research works of painters-restorers for improvement of level and time and expenditure reduction during conservation-restoration works
- development of archives for the future generations;
- creation of expositions for virtual museums.



1. ანჩისხატი. ფრესკის ფიქსაცია, შესრულებული 3D ლაზერული სკანირებით
Anchiskhati Church. Fixation of the fresco, executed with 3D laser scanners

2. ანჩისხატი. ფრესკის ციფრული ფოტოფიქსაცია
Anchiskhati Church. Digital photo fixation of the fresco



3. ანჩისხატი. შეთავსებით მიღებული ორიგინალის ზუსტი ასლი, ორთოგონალური პროექცია
Anchiskhati Church. The exact duplicate of the original, based on compatibility, an orthogonal projection

4. თბილისის წმ. სამების ეკლესიის აფსიდის 3D ლაზერული სკანირება, (PointCloud) ფოტო

The Apse of The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. 3D laser scan (PointCloud) photo

5. თბილისის წმ. სამების ეკლესია. ფოტოფიქსაციის პირველი პოზიცია

The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. The first position of the photo fixation

6. თბილისის წმ. სამების ეკლესია. ფოტოფიქსაციის მეორე პოზიცია

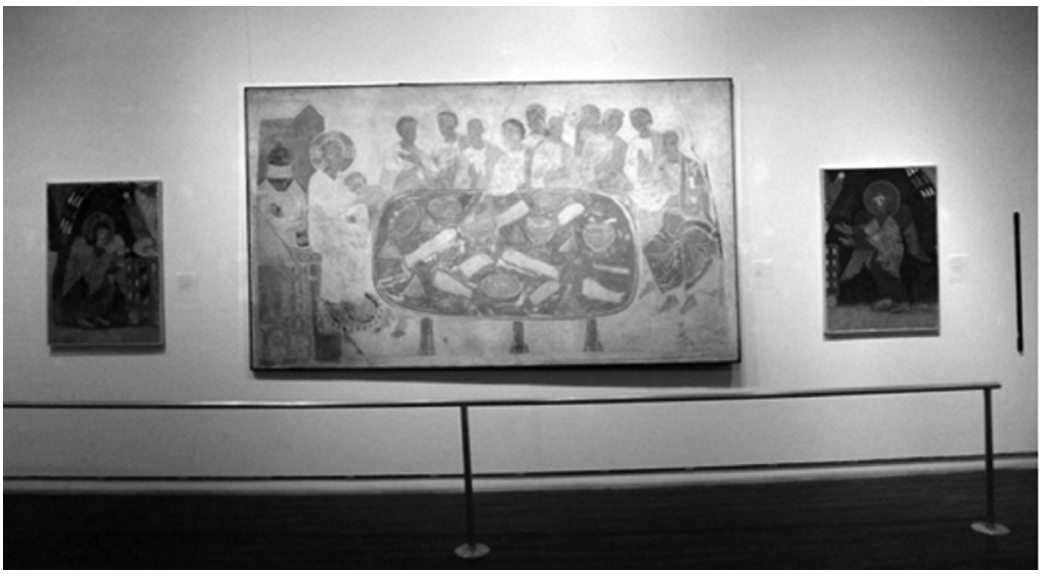
The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. The second position of the photo fixation

7. თბილისის წმ. სამების ეკლესია. ფოტოფიქსაციის მესამე პოზიცია
The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. The third position of the photo fixation

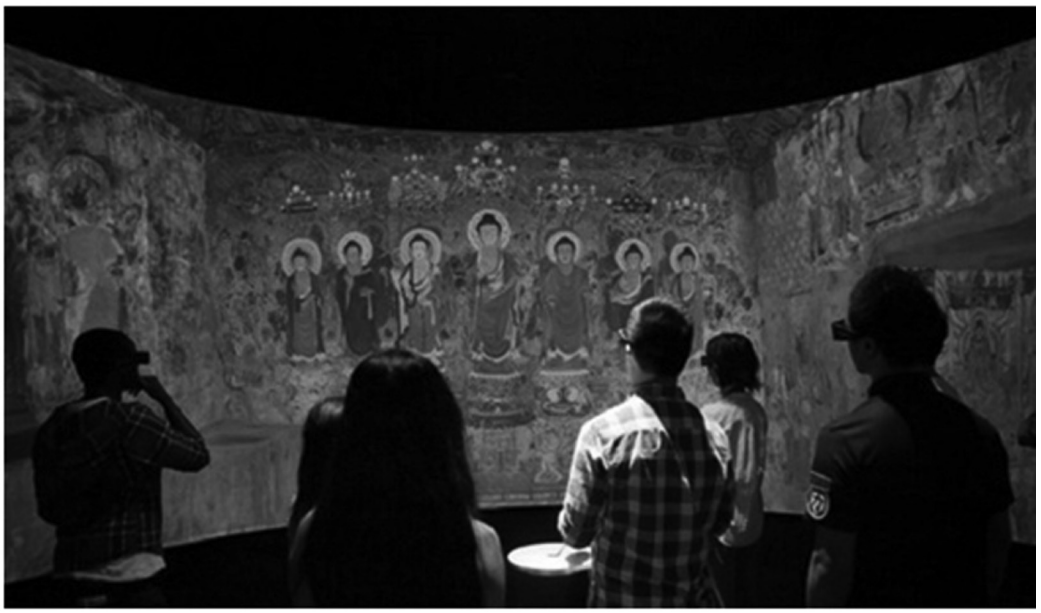
8. თბილისის წმ. სამების ეკლესია. შეთავსებული მასალებით მიღებული ორიგინალის ზუსტი ასლი სამგანზომილებიან სივრცეში.
The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. The exact copy of the original in 3 Dimensional space (achieved through the use of compatible materials)

9. თბილისის წმ. სამების ეკლესია. მასალები ორგანზომილებიან სივრცეში, ცილინდრის განშლა
The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. Materials in 2 Dimensional space, Disassembling the cylinder

10. თბილისის წმ. სამების ეკლესია. შეთავსებით მიღებული სფეროს განშლა
The Holy Trinity Cathedral of Tbilisi. Disassembling the sphere achieved through the compatibility results



11. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი. ქართული ფრესკების ასლების ექსპოზიცია
Museum of Fine Arts. An exposition of copies of the Georgian frescoes



12. http://www.chinadailyasia.com/news/2013-08/09/content_15082404.html

ლეილა ხუსკივაძე

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ფიქრები დიმიტრი თუმანიშვილის „საუბრების“ ირგვლივ

დიმიტრი თუმანიშვილის ახალი ნაშრომი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს დღევანდელ ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში. მისი ძირითადი მიზანია მეცნიერულ წრეებს ზოგადად ხელოვნების ისტორიოგრაფია გააცნოს, აგრეთვე წარმოაჩინოს ის წვლილი, რაც ქართული ხელოვნების ისტორიკოსებს შეაქვთ მასში. თავისთავად ასეთი ამოცანა დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ამის შესახებ ნაშრომის წინათქმაში თვით ავტორი გვამცნობს. თუმც ასეთი წიგნის დაწერის იდეა მას შემდეგ არ ასვენებდა, რაც 1975 წლიდან დღემდე მიჰყავს ლექციების კურსი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხელოვნების ისტორიოგრაფიაზე. დ. თუმანიშვილის თქმით, სწორედ ეს ლექციები დაედო საფუძვლად წინამდებარე ნაშრომს. თავიდან მას, ალბათ, განზრახული ჰქონდა ქართველი სტუდენტებისთვის სახელმძღვანელოს შექმნა, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს წიგნი სახელმძღვანელოდ არ გამოდგება, ვინაიდან მას სჭირდება კონკრეტულად შერჩეული და დაწურული მასალა, რომელიც სტუდენტებს კურსის მომზადებაში დაეხმარება. თუმც ნაშრომის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მათ შემდგომში მაინც მოუწევთ მისი წაკითხვა. წიგნი გათვლილია მომზადებულ მკითხველზე, მეცნიერი თუ კულტურის ზოგადი საკითხებით დაინტერესებულნი ბევრ საინტერესოს და სასარგებლოს იპოვიან მასში.

დ. თუმანიშვილის ამ ნაშრომის შექმნას, უთუოდ, სხვა გარემოებებმაც შეუწყო ხელი. არსებობდა გიორგი ჩუბინაშვილის ლექციების კურსი ზოგადად ხელოვნების ისტორიოგრაფიის შესახებ, რომელიც, სამწუხაროდ, დაიკარგა, მაგრამ ზოგი ლექცია მაინც ხელმისაწვდომი გახდა ავტორისათვის. ამასთანავე ქართველი ხელოვნებათმცოდნეების ნაშრომთა უმეტეს ნაწილში მოკლედ თუ შედარებით ვრცლად არის ხოლმე წარმოდგენილი ისტორიოგრაფიული მონაცემები, რომლებიც კონკრეტულ ძეგლს თუ ამ კვლევებში წამოჭრილ საკითხებს ეხება.

მსგავსი შინაარსის ნაშრომს უკვე საკმაო ხანია ელოდება ჩვენი მეცნიერება. მისი სარგებელი მაშინაც დიდი იქნებოდა, თუ ავტორი წავიდოდა ჩვეულებრივი კომპილაციის გზით — უნდა გითხრათ, რომ ამასაც დიდი ცოდნა და უნარი სჭირდება. მაგრამ დიმიტრი თუმანიშვილმა სხვა გზა აირჩია, ბევრად უფრო რთული. მას კი ნამდვილად ხელეწიფება მის წინაშე დასახული ამოცანის ოპტიმალურად შესრულება. ამის საწინდარია მისი ფართო განათლება, მაღალი პროფესიონალიზმი, კრიტიკული აზროვნება და საოცარი ერთგულება თავისი საქმისადმი, მისადმი კეთილსინდისიერი დამოკიდებულება. ეჭვიც არ მეპარება, რომ ყველა ის წიგნი, გამოუქვეყნებელი კვლევებიც კი, რაც მის ნაშრომშია მოყვანილი, საგულდაგულოდ აქვს წაკითხული, თანაც უმეტესობა — ორიგინალში — ამას ხელს უწყობს ევროპული ენების და განსაკუთრებით გერმანულის საუცხოო ფლობა. ნაშრომში წარმოდგენილი ზღვა მასალა მრავალწლიანი მეცადინეობის შედეგია. ეს არის ცოდნის დაგროვების, დიდი პროფესიული, გნებავთ, ცხოვრებისეული გამოცდილების, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მისეული ხედვის შედეგი. სწორედ ამის გამოა, რომ ავტორმა თავს უფლება მისცა პრობლემათა იმდენად ფართო წრე შემოეტანა, რომ გასცდენოდა თემის მოსაზღვრულ ფარგლებს და ეს საგანი დიდი კულტურის ნაწილად ექცია.

წინათქმაში დ. თუმანიშვილს ჩამოყალიბებული აქვს, თუ როგორ წარმართავს ის ხელოვნების ისტორიოგრაფიის კვლევას: „უმნიშვნელოვანეს... მოვლენებსა და თხზულებებზე ვილაპარაკებ, იმათზე, საუკუნეებისა და ზოგჯერ ათასწლეულების მერეც რომ ჩვენი ფიქრის მიმართულებასა და ჩამოყალიბების თანამსაზღვრელია; მეც ძირითადად ჩემს დამოკიდებულებაზე მოგითხრობთ და დარგის კრიტიკოსებსა და ისტორიკოსებს საჭიროებისასღა დავიმოწმებ და გავეპაექრები“ (წინათქმა, გვ. 3). სინამდვილეში ამ ნაშრომში წარმოჩენილია გაცილებით მეტი, მისი ფართო გასვლებით ამ სფეროს ფარგლებს გარეთ.

დ. თუმანიშვილის კვლევის მანერა შესავალშივე კარგად გამოჩნდა. ამ ნაწილის მთავარი თემაა საუბარი ხელოვნებასა და ხელოვნებათმცოდნეობის რაობა-რაგვარობაზე, რომლის დროსაც იკვეთება ბევრი სხვა საკითხი, უფრო დაწვრილმანებული თუ მნიშვნელოვანი. თითქოს მეცნიერულ განსჯაში არ შედის ე. წ. „კარგი თვალი“-ს აღნიშვნა, არადა ხელოვნებათმცოდნეობისთვის ის ნამდვილად საჭიროა, ისევე, როგორც მუსიკისმცოდნისთვის — კარგი სმენა. დ. თუმანიშვილს შემოაქვს ეს ცნება სამეცნიერო კვლევაში, როგორც ერთ-ერთი დადებითი ნიშანი მუშაობის წარმატებული დაწყებისათვის. თითქოს წვრილმანია, მაგრამ აშკარად ყურადსაღები. ასევე საჭიროდ ჩათვალა მან კვლევის პროცესის აღწერა, მიუხედავად იმისა, რომ სპეციალისტებისთვის ის კარგადაა ცნობილი. ავტორი ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რომ ასეთი აღწერა არ უნდა იყოს მხოლოდ ფაქტოლოგიური, არამედ ის უნდა შეიცავდეს ანალიზის შესამზადებელ ნიშნებს. რაც შეეხება მხატვრული ქმნილების დახასიათებას, დ. თუმანიშვილი, თვალსაჩინოებისთვის, იძლევა მ. დვორჟაკის მიერ ელ გრეკოს „სასუმელისთვის ლოცვის“ სიტყვიერ წარდგინებას, როგორც „ხელოვნების ისტორიკოსის პროფესიული ბრწყინვალების ერთ უმწვერვალეს მაგალითს“ და თანაც გამოთქვამს თავის აღფრთოვანებას: „არც მინახავს სხვა მაგალითი, სადაც სამნახევარი (!!!) წინადადებით მოხერხებულიყოს აღწერით-ანალიტიკურის შეთავსებაცა და ყველაფრის აღქმით-გამომსახველობითად არსებრივის საჩინოყოფაც“ (საუბარი 12, გვ. 11). დამეთანხმებით, რომ დ. თუმანიშვილის ფორმულირებაც საოცრად ლაკონიური და ტევადია. საყურადღებოა ავტორის შენიშვნაც, რომ ქმნილების „ხილულიდან ცნებით-ენობრივად „თარგმნა“ შეუძლებელია, ისევე, როგორც ერთი ენიდან მეორეზე „უნაშთო“ თარგმანი ამაო ნატვრაა“ (საუბარი 1, გვ. 28). ამას კი მოჰყვება სრულიად გასაოცარი მსჯელობა პოლ ვერლენის ლექსის ერთ სტრიქონზე — Il pleut dans mon coeur, რომლის მრავლისდამტევი სისადავე თარგმანში იკარგება — ეს აუცილებლად წასაკითხია როგორც მაგალითი მისი დახვეწილი „მიგნებებისა“. ხელოვნების ნიმუშთა თუ მხატვრულ მოვლენათა ინტერპრეტაციების სხვადასხვაობაზე საუბრისას დ. თუმანიშვილს მოჰყავს მაგალითები, უპირველესად, მუსიკიდან, ვინაიდან ის სწორედ ინტერპრეტირების გზით წარმოჩინდება. ერთი მათგანია — „ვილჰელმ ფურტვენგლერის ნადირიჟორები ბეთხოვენის სიმფონიები უფრო „გრძელია“, უფრო დიდხანს ჟღერს, ვიდრე არტურო ტოსკანინისანი (შესავ., გვ. 16).

ავტორი შესავალშივე განმარტავს, თუ როგორ ფასდება ხელოვნების ნაწარმოები — რა თქმა უნდა, მისი მხატვრული და კულტურულ-ისტორიული ღირებულებებით. მას მაგალითებიც მოჰყავს. ელ გრეკოს შემთხვევაში მე ვეთანხმები მის შეფასებას, რომ ისტორიული თვალთახედვით მისი გზა „ჩიხია“, თუმც მხატვრულად მისი შემოქმედება განუმეორებელია. მაგრამ სრულებით არ მესმის, თვითონაც ამბობს, ბევრი შემომედავებაო, რატომა აქვს ჟორჟ დე ლატურს უპირატესობა მიქელანჯელოსა და კარავაჯოზე მხატვრული მთლიანობის მხრივ? (შესავ., გვ. 21). მათ ვითომ აკლიათ ეს მთლიანობა? მე მაინც ვფიქრობ, რომ ავტორი აქ სხვა რამეს გულისხმობდა, ალბათ, ე. წ. „სარდაფის განათებასთან“ დაკავშირებით. აქვე უნდა ითქვას, რომ დ. თუმანიშვილი თვით ხელოვნების შეფასებას, სხვადასხვა შეხედულებებს მასზე გვაწვდის. ასე მაგ., გვიანანტიკურ პერიოდში (პლუტარქე, ლუკიანე) ხელოვნება სასიამოვნო, მაგრამ სულიერად ფუჭ საქმედ ითვლებოდა (საუბარი 1, გვ. 18), ოსკარ უაილდისთვისაც იგი „სრულიად უსარგებლოა“ (შესავ., გვ. 18), რასაც ეხმიანება ი. კანტის აზრიც, რომ ხელოვნება ცოდნის მომტანი არ არის. დ. თუმანიშვილი კი პასუხობს მათ შოთა რუსთაველის ცნობილი სიტყვებით — „შაირობა სიბრძნისაა ერთი დარგი“ (საუბარი 5, გვ. 10). მას მოჰყავს რუმორის შეხედულებაც, რომლის მიხედვითაც სახვითი ხელოვნება შეცნობის იარაღია და აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი მეცნიერებების ნაირსახეობა. ამას კი, უდავოდ, ეხმიანება ავტორის შეფასება ხელოვნებისა, როგორც მსოფლგანცდის ჩენისა (შესავ., გვ. 23).

თავიდანვე დ. თუმანიშვილმა სრულიად კანონზომიერად წამოსწია მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი ხელოვნების ეროვნულობის შესახებ, განსაკუთრებით დღეს, როდესაც ის ზოგიერთების მხრიდან ეჭვის ქვეშ დადგა. ჩვენთვის, ქართველი ხელოვნების მცოდნეებისთვის ეს თემა საოცრად სენსიტიურია, თუ გავიხსენებთ, რამ-

დენი ხნის მანძილზე შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება და სახვითი ხელოვნება განიხილებოდა როგორც „ბიზანტიური“, ზოგჯერ — „სომხურიც“. გ. ჩუბინაშვილმა შესძლო გაერღვია ეს წარმოდგენები, ქართული ხელოვნების ეროვნულ თავისებურებათა გამოვლენა და მისთვის სათანადო ადგილის მიჩენა მსოფლიო კულტურაში. გ. ჩუბინაშვილისა და მისი მიმდევრების არაერთი, სპეციალურად ამ საკითხისადმი მიძღვნილი ნაშრომები, პირველ რიგში, გ. ჩუბინაშვილის „К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого“ უნდა ვახსენოთ, აშკარად ნათელჰყოფენ ხელოვნების ეროვნულობას. ავტორი მიუთითებს წინა საუკუნის მთელ რიგ მეცნიერს, რომლებისთვისაც ეს ფაქტი უტყუარია. მაგ., გამორჩეულმა მეცნიერმა ჰაინრიხ ვიოლფლინმა იტალიისა და გერმანიის რენესანსულ ხელოვნებებში გამოვლენილი ეროვნული ფორმების განსხვავებულობის ბრწყინვალე მაგალითი მოგვცა. თვით დ. თუმანიშვილს არაერთი წერილი აქვს „ხელოვნების ეროვნულობისადმი“ მიძღვნილი, აქვე არ შემიძლია არ ვახსენო მარიამ დიდებულიძის საინტერესო სტატია, რომელიც არგუმენტირებულ პასუხს სცემს ქრისტიანული უნივერსალობისა და „ზეეროვნულობის“ ამჟამინდელ მქადაგებლებს ჩვენში („ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში („მოციქულთა ზიარების“ გამოსახულება ყინცვისისა და ახტალის ტაძართა მოხატულობებში“), საქართველოს სიძველენი, 7-8, 2005, გვ. 211-238). წინამდებარე ნაშრომში დიმიტრი თუმანიშვილმა ეს საკითხი უფრო ფართოდ, კულტურის სხვა სფეროების მოცვით, მასთან დაკავშირებული სხვა მნიშვნელოვანი პრობლემის ჩართვით წარმოგვიჩინა. მაგალითად, ჩემთვის დიდად საყურადღებოა მისი მსჯელობა ნაციონალიზმზე (შესავ., გვ. 5). ის გმობს ბოლო დროს ზოგიერთების მიერ ილია ჭავჭავაძისა და ივანე ჯავახიშვილის „ნაციონალისტებად“ (რა თქმა უნდა, უარყოფით კონტექსტში) გამოცხადებას და ურჩევს მათ ამ ეროვნული მოღვაწეების შეხედულებების რაობაში უფრო ღრმა წვდომას. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მას მოჰყავს ჩვენთვის დღესაც მეტად აქტუალური და მტკივნეული თემა ახალი ისტორიიდან, რომელიც „ეთნოკონფლიქტებს“ ეხება. მისი აზრით, სამხრეთ ოსეთის ოლქის გაუქმება ვერაფრით ვერ დაბრალდება ეროვნულ მოძრაობას, ვინაიდან ეს იყო სამართლებრივი ქმედება ამ ოლქის „დამოუკიდებლობის“ გამოცხადების საპასუხოდ (შესავ., გვ. 5, შენიშვნ., 7). ის თამამად საუბრობს ამ საკითხებზე, ვინაიდან ბევრი ნანახი და გაგონილი აქვს, ბევრიც წაკითხული. ის ყურადღებით ადევნებს თვალ-ყურს დღევანდელ პოლიტიკურ მიმომხილველებს თუ საზოგადო მოღვაწეების მიერ გამოთქმულ აზრებს, რომლებსაც ხან იზიარებს, ხან კი მკაცრად აკრიტიკებს.

ის მსჯელობს ქართველების მიერ ეროვნულობის გაგებაზე, რომელიც სხვაობს დასავლურისგან, სადაც აღიარებულია „ერის სულის თავისთავადი „არსობა“. ამის მაგალითებს ის ქართულ მწერლობაში პოულობს. „ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილი“, სადაც რაღაც ამგვარი შეიძლება გვევარაუდებინა — აღნიშნავს ის, მაგრამ... პირდაპირ გვიწერს მყინვარწვერს გადმომდგარ კაცზე, ეს „თანამდევი სული“ არისო (შესავ., გვ. 6).

თუ ქართველებში, დ. თუმანიშვილის თქმით, გასავალი ჰქონდა ბიოლოგიურ-გენეტიკურ კონცეფციას, თავად მისთვის „ერი უწინარესად სულიერ-კულტურული ერთობაა“ (შესავ., გვ. 6). ამას მოჰყვება მისი მსჯელობა ხელოვნების ეროვნულობაზე. აქედან მხოლოდ ერთ მის განმარტებაზე შევჩერდები, რომელიც მას ასეთი გონებამახვილური ლოგიკით აქვს ჩამოყალიბებული: „ხელოვნების ეროვნული „განზომილება“ თვალით დასანახი ფაქტი მგონია, და არ ვიცი როგორ დავუმტკიცო ვინმე უგულველმყოფელს მისი არსებობა (შეიძლება დამტკიცება, წყალი რომ სველია, ხოლო ცეცხლი — მწველი?...) (შესავ., გვ. 7). მართლაც, ჩვენთვის, ყოველ შემთხვევაში ქართველი ხელოვნებათმცოდნეებისთვის, ატენის სიონისა ან ყინცვისის მოხატულობები უტყუარად ქართულია. მაგრამ კიდევ არსებობს ნიშანთა ერთობლიობა, რაც ამა თუ იმ ნაწარმოების ქართულობაზე მიუთითებს. თუ შუა საუკუნეების ხელოვნებაზე ვისაუბრებთ, ერთ-ერთი ასეთი ნიშანია ხაზი. ამაში პირადად მე დავრწმუნდი, როდესაც ჩემი მეგობარი მხატვარი მიკეთებდა სქემებს ჩემი წიგნისთვის. ის ამბობდა, რომ ქართული და ბიზანტიური ხაზების გავლებისას მისი ხელი სულ სხვადასხვანაირად მიემართებოდა. და ეს მართლაც, ასეა, თვალითაც

დასტურდება. თვალით დანახულზე საუბარი, ალბათ, ჩვენშიც იმ ბუნებრივ კითხვას ბადებს, რაც დ. თუმანიშვილმა სამართლიანად დააყენა — არის თუ არა ჰუმანიტარული მეცნიერებანი, მათ შორის ხელოვნების ისტორია, იმავ აზრით „მეცნიერება“, რაც „ზუსტ მეცნიერებებს — მათემატიკას, ფიზიკას და სხვას მიეყენება“? (შესავ., გვ. 9). მისი მსჯელობა ამის შესახებ ერთმნიშვნელოვანი არაა, უფრო მეტიც, „ზუსტ მეცნიერებათა“ სიზუსტეც მისთვის მთლად „სუფთა“ არ არის, რასაც მისი საკმაოდ დამაჯერებელი მაგალითებიც ადასტურებს. აქედან გამომდინარე, ის იძლევა ოპტიმალურ, მაგრამ წინააღმდეგობრიობის შემცველ პასუხს: თუ ჰუმანიტარის და „სციენტისტის“ (ამ შემთხვევაში „ზუსტი“ მეცნიერების მიმდევარი) საბოლოო მიზანი სხვაობს, იქნებ, საპირისპიროც იყოს — მათი შრომის მიმდინარეობა ერთი და იგივეა (იქვე).

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც დ. თუმანიშვილი პირველსავე „საუბარში“ ეხება და შემდეგ დროდადრო უბრუნდება ხოლმე, ესაა სახელოვნებო ტერმინოლოგია. რა თქმა უნდა, მის ინტერესს, ძირითადად, ქართული ტერმინოლოგია წარმოადგენს. ამ თემამ უკვე კარგა ხანია მიიპყრო მისი ყურადღება და ამ მხრივ ის დიდად გაისარჯა კიდეც. მისი აზრით, ზოგი დამკვიდრებული ტერმინი უნდა დაზუსტდეს, ზოგი ახალიც უნდა შემოვიდეს. ასე მაგალითად, დ. თუმანიშვილი ფიქრობს, რომ ქართული ტერმინი „აღორძინება“ მთლად ზუსტი არ არის, ვინაიდან მის შინაარსში ჩადებულია არა უბრალო აღორძინება, არამედ კვლავ დაბადება (საუბარი 3, გვ. 22). ვფიქრობ, სწორედ ამ შინაარსის მატარებელია ფრანგული ტერმინი „Renaissance˜-ი. მართებული და საინტერესოა დ. თუმანიშვილის მსჯელობა ქართულ ტერმინზე „ცხოველხატულობა“. მისი აზრით, ქართულში გადმოტანისას შეიქმნა ხელოვნური, სამაგიეროდ კი, ხელოვნების რაიმე ერთ დარგზე „მიუბმელი“ (რუსულში, გერმანულსა და ფრანგულ-ინგლისურში ეს ტერმინი მხატვრობა-ფერწერიდან მოდის), შესაბამისად კი უფრო ფართო — ცალსახობა-პირობითობის გამო! — მარჯვედ მოსახმარი ტერმინი, რომელიც, უნდა ითქვას, სხვა რომელიმე ენას არ გააჩნია (საუბარი 11, გვ. 6, შენიშვ. 16). ეს, მართლაც, საინტერესო დაკვირვებაა, და ჩვენ არაერთხელ წავწყდომივართ დიდ უხერხულობას მისი უცხო ენაზე თარგმნისას. რაც შეეხება ნახატს თუ ნახატის შემქმნელს, დ. თუმანიშვილს მიაჩნია, რომ უნდა შეიქმნას მათი აღმნიშვნელი ახალი ტერმინები. ის გვთავაზობს „ნახატოვნებას“ ნახატის მაგიერ, ვინაიდან ქართულში, მისი თქმით, „ხატვა“ და „ნახატი“ ფერით წერასაც ნიშნავს, ხოლო „рисовальщик“ -ი „მხატავს“ (საუბარი 11, გვ. 21). ეს ტერმინები, ავტორის არ იყოს, რა თქმა უნდა, ხელოვნურია, მაგრამ ვნახოთ, იქნებ დამკვიდრდეს კიდეც. სამაგიეროდ ნამდვილად ვიცი, რომ გამიჭირდება იმ ტერმინის მიღება, რომელსაც დ. თუმანიშვილი ზედლმაწართან დაკავშირებით ახსენებს. ეს ტერმინი, რომელიც უნდა შეეფერებოდეს dichte-ს, ე. ი. ყველა ელემენტების მრავალმნიშვნელობას, მან თარგმნა როგორც „თხზულობა“ (საუბარი 13, გვ. 45). ავტორს, უდავოდ, გააჩნია თავისი არგუმენტები, რატომაც მან ეს ქართული სიტყვა აირჩია, მაგრამ, ვფიქრობ, ყურით აღქმული, ის სხვა რამესთან უფრო ასოცირდება. კიდევ ერთ ქართულ ტერმინზე, რომლის შემოღებასაც დ. თუმანიშვილი გვთავაზობს. ხელოვნების შემფასებლის (რუსულად „знаток“) შესაფერისი ტერმინი ქართულში, მართლაც, არ არსებობს. „მცოდნედ“ მისი თარგმნა ვერ გამოხატავს იმ სპეციფიკას, რაც მასშია ჩადებული. ავტორის ახალი ვარიანტია „მცნობობა“, „მცნობი“ (საუბარი 1, გვ. 19). იმედია, ამასაც მივეჩვევით. ისე, უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართველები არ ვართ განებივრებული მცნობებით. დ. თუმანიშვილს უწევს ერთი-ორის დასახელება — ალექსანდრე ჩხეიძე და გივი ნასუაშვილი (საუბარი 10, გვ. 3), რასაც მე დავამატებდი დავით ციციშვილს, ხელოვნების ამ დახვეწილი დამფასებლის სახელს.

აღნიშნული თემების გარდა შესავალში ავტორს გზადაგზა უწევს საუბარი „აგნოსტიციზმზე“, „რადიკალურ ნეოაგნოსტიციზმზე“, ინდივიდუალისტებზე, ფემინისტებზეც კი — ის ახსენებს ორ ჰოლანდიელ ხელოვნებათმცოდნეს, კიტი ზიილმანსს და მარლიტე ჰალბერტსმას, რომლებსაც მწვავედ აკრიტიკებს. ინდივიდუალისტებთან დაკავშირებით, არ შემიძლია აქ გვერდი ავუარო დ. თუმანიშვილის მიერ კარგად შერჩეულ მაგალითს — ადრე დაღუპული თანამედროვე პოეტის, თამაზ ბაძაღუას არცთუ გავრცელებული ლექსი ინდივიდუალისტთა ყოფის დრა-

მაზე (შესავ., შენიშვ. 18). ამაზე ყურადღება კი იმიტომაც გავამახვილე, რომ მეჩვენებინა, რა დიდია მისი ჩართულობა ქვეყნის თანამედროვე კულტურულ ცხოვრებაში და რომ არაფერი მას არ რჩება. როგორც ვხედავთ, დ. თუმანიშვილი იძლევა გუშინდელ თუ დღევანდელ სააზროვნო გარემოს, რაც მეტ სიღრმესა და დამაჯერებლობას სძენს მის კვლევებს ხელოვნების ისტორიაზე. ასე გრძელდება შემდგომშიც. შემდგომში კი „საუბრებია“, თოთხმეტი ნაკვეთი, დატვირთული მნიშვნელოვანი მოსაზრებებით, თვალსაჩინო მაგალითებით და ხშირად ემოციური განწყობებით.

დ. თუმანიშვილმა ძირითადი თხრობა „საუბრების“ სახით ააგო. მან, ერთი მხრივ, თითქოს გაახალისა მიზანმიმართული თანმიმდევრობა ტექსტისა, ხოლო მეორე მხრივ, შექმნა მეტი შესაძლებლობა შეზღუდვის გარეშე, უფრო ფართოდ და მრავალმხრივ წარმოეჩინა ხელოვნების ისტორიის განვითარება კულტურის სხვადასხვა სფეროში მიმდინარე რთული პროცესების ფონზე. საყურადღებოა თვით „საუბრების“ დასათაურება, სადაც შინაარსზე მინიშნების გარდა უფრო ხშირად განსჯის მნიშვნელოვანი აქცენტებია დასმული.

„საუბრები“ ხელოვნების ისტორიის ქრონოლოგიურ განვითარებას ეფუძნება. ეს, ალბათ, ჩვეული მეთოდია, როცა გინდა ამ სფეროს მთლიანი სურათის წარმოდგენა პირველი ნაბიჯებიდან დაწყებული შემდგომი განვითარებით და ეპოქისეული ამოცანების გათვალისწინებით. არღვევს რა აკადემიური თხრობის მონოტონურობას, ის სწორედ რომ „საუბრობს“ თავის მკითხველთან, უშუალოდ, ზოგჯერ მოურიდებელი სითამამითაც, მაგრამ გულწრფელად. მას ყველაფრის მიმართ საკუთარი აზრი გააჩნია, აზრი, რომელიც ეფუძნება მის უზარმაზარ ცოდნას, ერუდიციას, და ამიტომაც მას არ ერიდება ხმამაღლა გამოთქვას თავისი აზრები, თუნდაც სხვისთვის ისინი იყოს მკაცრი ან მიუღებელიც კი. მისი განმსჯელი მისი რწმენა და გონია, მისი ზნეობრივი შეხედულებები. „საუბრების“ შინაარსი უზარმაზარ ინფორმაციას შეიცავს არა მხოლოდ არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებაზე, არამედ ცალკეულ საკითხებს კულტურის სხვა სფეროებიდან — ფილოსოფიიდან, ფილოლოგიიდან, ენათმეცნიერებიდან, ისტორიიდან, სოციოლოგიიდან, პოლიტიკიდან და, რაღა თქმა უნდა, რელიგიიდან, წარსულსა და თანამედროვეობაზე, თვალსაჩინო მაგალითებით პოეზიიდან, პროზიდან, მუსიკიდან და კინოდან, არც ბელეტრისტიკა და ესსეისტიკა დარჩენილა ავტორის ყურადღების მიღმა და კიდევ კერძო საუბრები ხელოვნების ირგვლივ, ზოგი თითქოს სპონტანურად წამოჭრილი, რომლებსაც ერთგვარი უშუალობა შეაქვს მისი თხრობის რთულ ქარგაში. ამის ყველაფრის თავმოყრა და დალაგება არ არის ადვილი. დ. თუმანიშვილი ახერხებს ამას. თუმც თხრობის სტილი ამითაც დამძიმდა. წარმოიდგინეთ, აზრთა ნაკადში ავტორს გზადაგზა წინადადების შიგნით უჩნდება სხვადასხვა, უმეტესად, კარგად მოხელთებული ასოციაციები, რომლებსაც ან ფრჩხილებში სვამს, ან სქოლიოში გადააქვს — ეს სქოლიოები, ერთი-ორ ადგილას ძალიან ვრცელი (მაგ., ორგვერდიანი) ისეთივე საინტერესო და მნიშვნელოვანია, როგორც ძირითადი ტექსტი. ყოველივე ეს კი თხრობის დინამიური განვითარების სიმწყობრეს გარკვეულწილად არღვევს. აქედან გამომდინარე, ნაშრომის ენა ძალიან რთულია. ამას ემატება კიდევ ისიც, რომ ავტორს უყვარს არქაიზმები, ძველი, ჩვენთვის უჩვეულო წყობის გამოყენება, შესაძლოა, დაგემოვნების მიზნითაც, მაგრამ მთლიანობაში ეს ისედაც ურთულესი ტექსტის აღსაქმელად კიდევ მეტ სიმძიმეს სძენს მას. ასეა თუ ისე, ეს არის დ. თუმანიშვილის „სტილი“ და ჩვენ უნდა მივიღოთ და გავიგოთ იგი. სხვათაშორის, გ. ჩუბინაშვილის წერის მანერაც არ არის იოლი. თუმც აზრების სიცხადე ორივე შემთხვევაში სახეზეა. დ. თუმანიშვილის ნაშრომი ეხმიანება ბატონ გიორგის ლექციებს ისტორიოგრაფიაში. მართალია, მას არასდროს მოუსმენია ისინი და მხოლოდ ერთადერთი ლექცია ალოიზ რიგლზე აქვს წაკითხული, მაგრამ ზოგადი დამოკიდებულება არჩეული თემისადმი ერთია. მე შემიძლია ამაზე მსჯელობა ზოგადად მაინც, ვინაიდან, მართალია, არასრულად მოსმენილი მაქვს ეს ლექციები 1962 წელს. არაფერი რომ არ ვთქვათ ძირითადი ხაზის განვითარებაზე, ზოგიერთი წახნაგი თხრობისა აშკარად გვაგონებს ბატონ გიორგის მიდგომას. ისევე, როგორც გ. ჩუბინაშვილის შემთხვევაში, დ. თუმანიშვილი იძლევა ამა თუ იმ მეცნიერის არა მხოლოდ მშრალ ბიოგრაფიულ ცნობებს, არამედ მათი პიროვნე-

ბის გამოვლენა-დახასიათებას. მაგ., რიგლისადმი მიძღვნილ ლექციაში ბატონი გიორგი საუბრობს ორი მეცნიერისა — ა. რიგლისა და ფ. ვიკჰოფის სხვადასხვა სულიერ წყობაზე. ა. რიგლი ნელა ვითარდებოდა, სხვადასხვა დაავადება ჰქონდა, სწრაფად დაიწყო დაყრუება — ძალიან ჩაკეტილი და მარტოხელა, გაუცხოებული კაცი იყო. ფ. ვიკჰოფი — ექსპრესიული, დიდი იუმორის პატრონი. დ. თუმანიშვილიც მიმართავს მსგავს დახასიათებებს. არ შემიძლია არ გაგიზიაროთ ავტორის მიერ მოწოდებული თითქმის დაუჯერებელი, მაგრამ სახალისო ცნობა ი. ბურკჰარდტთან დაკავშირებით — თურმე წლინახევრისამ ისწავლა წერა, ხოლო სამნახევრისა — სკოლაში შევიდა (საუბარი 7, გვ. 3). დ. თუმანიშვილი იძლევა მეცნიერის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას (საუბარი 7, გვ. 1) და უწოდებს მას „სევდიან ოპტიმისტს“. ამ კარგად ჩავლებულ განსაზღვრებაში ის დაესესხა ბიძამისს, ცნობილ რეჟისორს მიხეილ თუმანიშვილს — ასე უწოდა მან თავის თავს (საუბარი 7, გვ. 11), რეჟისორის ამ თვითშეფასებას კი „ძალიან ქრისტიანულად“ და „ძალიან ქართულად“ მიიჩნევს. დ. თუმანიშვილის ასოციაციური აზროვნების კიდევ ერთი გამოვლინების შესახებ — ი. ბურკჰარდტზე საუბრისას, ამ მეცნიერის ინდუისტურ-ბუდისტურ-გნოსტიკური გარდასხეულების (ავტორი აქ იყენებს კვლავ დაბრუნების მანანა გიგინეიშვილისეულ, მისი თქმით, საუკეთესო თარგმანს) იდეის გამოკრთომა ახსენებს მას ალექსანდრ ბლოკის უცნობილეს ლექსს „Аптека, улица, фонарь“. და კიდევ უფრო შთამბეჭდავია დ. თუმანიშვილის მიერ გალაქტიონის ლექსის მოხმობა „აღარ არის მენესტრელი“, სადაც მისი აზრით, გაუთავებელი განმეორებადობის სახება შეიძლება იმედის მომცემიც იყოს: „... მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ / ოცნება თუ გშორდება / ყოველივე იგი ისევ / ისე განმეორდება“ (საუბარი 7, შენიშვ. 16). ასეთი პოეტური ანალოგიებით უქმნის ავტორი თავის მკითხველს გარკვეულ ემოციურ განწყობას.

დ. თუმანიშვილის ნაშრომში, უდავოდ, გიზიდავს ის ასოციაციები, რომლებიც ავტორს მოტანილი აქვს მუსიკიდან, პოეზიასა თუ პროზიდან და კინოდან. ავტორმა, რა თქმა უნდა, გამოიყენა უცხოელ მკვლევართა ის გამოცდილება, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის ლექციებშიც არის მითითებული. მაგ., ის საუბრობს ედმუნდ ვეილანდზე, რომელიც ჩერდება „წმინდა“ პოეზიაზე, ეხება ატონალურ მუსიკას, ხოლო არნოლდ ჰაუზერი თავის ნაშრომის „ხელოვნებისა და ლიტერატურის სოციალური ისტორია“-ს ბოლო თავში, რომლის სათაურია „კინოს ნიშნით“, მსჯელობს კინოს კრიზისზე, მის გამომწვევ მიზეზებზე, ეიზენშტეინზე და ა. შ.

დ. თუმანიშვილმა შესძლო გაეგრძელებინა გ. ჩუბინაშვილის დაწყებული საქმე. მან გააფართოვა კვლევა არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად, არამედ თემატიკურადაც. ქრონოლოგიურად — გასაგებიც არის, ბატონი გიორგის შემდეგ მოღვაწე მეცნიერები თავისი შეხედულებებითა და ახალი მიდგომებით ნამდვილად იმსახურებენ მკვლევარის ყურადღებას. ამასთანავე დიდად გაიზარდა ნაშრომის თემატიკის არეალიც. ზემოთაც აღვნიშნეთ, რამდენად მრავალგვარია თემათა ის ფართო წრე, რომელიც ამ ნაშრომშია წარმოჩენილი. აქ გამოჩნდა დ. თუმანიშვილის საოცარი უნარი, რაც მის ცალკეულ სტატიებშიაც არის გამოვლენილი — მას შეუძლია ძველი, კარგად ნაცნობი თემა ისე წარმოგიჩინოს, ახალი მიგნებებით, ახალი წახნაგების გამოკვეთით, რომ ეს სულ სხვა, შემოქმედებითად საინტერესო ახალი ნაშრომია თავისი მაგალითებით, აზრებით და დამოკიდებულებებით. მასში ნათლად ჩანს თვით ავტორის პიროვნებაც. უპირველესად გამოკვეთილია მისი დამოკიდებულება რელიგიისადმი — იგი ღრმად მორწმუნე ადამიანია, და ეს აშკარად გამოსჭვივის მის „საუბრებში“. დ. თუმანიშვილი კარგად ერკვევა სხვადასხვა რელიგიათა არსში. ეს ნათლად იჩენს თავს მეორე „საუბარში“, სადაც ავტორი განასხვავებს ერთი მხრივ ქრისტიანობასა და ბუდიზმს, იუდეველობასა და ისლამს, მეორე მხრივ, ქრისტიანობასა და სხვა სარწმუნოებათა მიმართებასთან დაკავშირებით მას მოჰყავს მამა ალექსანდრე მენის დიდად საყურადღებო ამონარიდი მისი სტატიიდან „Христианство“ (საუბარი 2, გვ. 3, შენიშვ. 4). ყოველივე ამის შედეგად კიდევ ერთხელ მკაფიოდ წარმოჩინდება ქრისტიანული სარწმუნოების რაობა, მისი მნიშვნელობა და „პროგრესულობა“.

დ. თუმანიშვილისათვის, როგორც მორწმუნე ადამიანისათვის, მნიშვნელოვანია ზნეობრივი ფაქტორი, რომელიც ხაზგასმულად არის

ჩადებული მის ნაშრომში. ვრცელი საუბარი ანტისემიტიზმზე, პირველ რიგში, ზნეობრივი თემაა, თანაც თანამედროვე და აქტუალური. რაღა თქმა უნდა, ის გმობს ანტისემიტიზმის ყოველგვარ გამოვლენას (საუბარი 11, გვ. 60, შენიშვ. 145). მაგრამ აქ საინტერესო სხვაა — ვინაიდან, ავტორის თქმით, ანტისემიტიზმი არ იყო მხოლოდ გერმანული მოვლენა და თანადროულად ძლიერი იყო საფრანგეთშიც, პოლონეთშიც და, სავარაუდოდ, ინგლისშიც, მას ბუნებრივად უჩნდება კითხვა და სურვილი ამის მიზეზების დადგენისა. და აქ დ. თუმანიშვილი კითხვითვე აყალიბებს თავის პასუხს, ხომ არ იყო ებრაელ თემთა მოქმედებაშიც რაღაც შეცდომები, რომელთა განმეორებას ახალი უბედურების მოტანა შეუძლია. მართალია, ეს ფრთხილი განსჯა ნამდვილად გულწრფელია და თანაგრძნობით განმსჭვალული, მაგრამ მერწმუნეთ მეტისმეტად გაბედული და, შეიძლება, გამომწვევიც. და თუ აქ, ისევე, როგორც სხვაგან, ავტორის მიერ გამოყენებული კითხვების ფორმა უდავოდ არბილებს სავარაუდო პასუხების სიმწვავეს, სხვა შემთხვევაში ის საოცრად კატეგორიული, ზოგჯერ სუბიექტურიც კია, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ეს ეხება მის რწმენასა და ზნეობას. ასე მაგ., სუბიექტურია მისი შეფასება ვისკონტის ცნობილი ფილმისა „სიკვდილი ვენეციაში“. მას მიაჩნია, რომ რეჟისორმა თ. მანისა და გ. მალერის ნაწარმოებები მოიშველია თავისი, სულ სხვა აზრის განსამტკიცებლად. ავტორის თქმით, თუ თომას მანთან სიცოცხლე, მისგან განდგომის გამო, სჯის აშენბახს შემოქმედებითი სიბერწით და ჰომოსექსუალური აღტყინებით, ვისკონტის ინტერპრეტაციით, ის ავჯილდოვებს გმირს მუსიკის მოზღვავებით, რა წამს ბიჭუნას თვალს დაადგამს. ვიკონტი ესთეტია და მისთვის სილამაზე მნიშვნელოვანია. აკი თომას მანთანაც სამყაროს ნგრევის ფონზე ბიჭუნას სილამაზეს განსაკუთრებული როლი ენიჭება როგორც ბერძნულ იდეალს, იდეალს სიმშვიდისა და ჰარმონიისა. ვისკონტის შემთხვევაში ჩემთვის ესთეტური ესთეტიკურიც არის და ემოციურიც. თუმც, ზოგადად, ვეთანხმები ავტორს, რომ ესთეტური ყოველთვის ესთეტიკური არ არის (საუბარი 7, გვ. 31, შენიშვ., 62).

ზნეობრივ სისრულეს ხედავს დ. თუმანიშვილი იმ ფაქტში, რომ ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში ფ. ვიკჰოფს ერთი მოზრდილი გამოკვლევა არ დაუწერია, ავტორის ვარაუდით, თითქოს იმის გამო, რომ გამოჩნდა მასზე დიდად აღმატებული, მისივე მოწაფე ალიოზ რიგლი. შეიძლება ეს ვინმეს გულუბრყვილობადაც მოეჩვენოს, მაგრამ ავტორის დამოკიდებულება მეცნიერის დახვეწილი მგრძნობელობის მიმართ, ვფიქრობ, პატივისცემას იმსახურებს. სხვაგან ის საუბრობს ი. ბურკჰარდტის დაშორებაზე ნიცშესა და ვინკელთან მეცნიერის მიერ იმორალურის მიუღებლობის გამო (საუბარი 7, გვ. 7). საერთოდაც, დ. თუმანიშვილი მეცნიერების ზნეობრივი პასუხისმგებლობის ჩარლზ დარვინისა და მალთუსის თეორიებს ამ თემას ის საგანგებოდ მერვე საუბარს უთმობს. სხვათა შორის, გიორგი ჩუბინაშვილის ზოგიერთმა კრიტიკოსმა დაინახა კავშირი მისსა და დარვინის ევოლუციურ ცვალებადობას შორის. ამით მათ სურდათ ეს დიდი მეცნიერი კომუნისტური იდეოლოგიის გამომხატველად წარმოეჩინათ. აკი დ. თუმანიშვილიც ხედავს კავშირს დარვინსა და კომუნისტებს შორის, თუმც თვით კომუნისტები ამას უარყოფენ (საუბარი 8, გვ. 29). ავტორმა ზუსტად გამიჯნა დარვინისა და გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ შემოთავაზებული „ევოლუციის“რაობა. მისი თქმით, გიორგი ჩუბინაშვილის „ევოლუციას,“ დარვინისაგან განსხვავებით, არ შერჩენია რაიმეგვარი ბიოლოგისტური ელფერი, მისთვის პროგრესი შემოქმედებითი ძალისხმევით ხორციელდება (საუბარი 14, გვ. 65).

ზნეობრივ პასუხისმგებლობასთან დაკავშირებით დ. თუმანიშვილი „ლიბერალიზმსაც“ ახსენებს. როგორც ავტორი ამბობს, მისი მქადაგებელნი სიტყვა „ზნეობის“ წარმოთქმას გვიკრძალავენ (საუბარი 8, გვ. 12). ასეთი განცხადება, ვფიქრობ, ზედმეტად კატეგორიულია. რა თქმა უნდა, ყველაფრის უტრირება და გამრუდება შეიძლება, გავიხსენოთ, დოსტოევსკის „всё дозволено,“ რაბლეს წარწერა: „აკეთეთ, რაც გინდათ“ და ა. შ. მაგრამ, ჩემი აზრით, ლიბერალიზმს კარგი გაგებით ისეთივე მორალური საზღვრები გააჩნია, როგორც საერთოდ თავისუფლებას. რა ვქნა, და მეც მამა ალექსანდრე შენი ლიბერალად მიმაჩნია, რაც სრულებით არ უშლის ხელს, შეიძლება, პირიქითაც, უპირველესი ქრისტიანი იყოს.

დ. თუმანიშვილისათვის ხელოვნების ისტორია „მონაპოვართა ისტორიაა“ (შესავალ., გვ.

25), სადაც წარსული გამოცდილების გამოყენება აუცილებლად გასათვალისწინებელი ფაქტორია. მემკვიდრეობითობა, რომელზეც საუბარია პირველ თავში, მეტად აქტუალურ საკითხს წარმოადგენს დღევანდელობის კულტურის სხვადასხვა სფეროში. ამ პრინციპიდან გამომდინარე, ავტორი დეტალურად განიხილავს ხელოვნების ისტორიის სათავეებს — ადრინდელ ტექსტებს, წარწერებს, ქანდაკებებსა და სურათებზე წარმოდგენილ ლექსებს, ეპიგრამებს — „ფუნქციური ეპიგრამას“ — ტიტულს და შემდეგ პროზაულ აღწერებს — ეკფრაზისებს. ეს ყველაფერი ისეა გაანალიზებული, თავისი დაკვირვებებითა და სათანადო დასკვნებით, რომ აშკარად ხდება ამ იშვიათი მასალის მნიშვნელობა და რომ „ძველი ეპიგრამები“ და კრებულები გამოსადეგი მემკვიდრეობაა“ (საუბარი 1, გვ. 29). აქვე ახსენებს ავტორი დურისის თხზულებას — ძვ. წ. IV-III სს. ბიოგრაფიულ კრებულს, სადაც მხატვარ-მოქანდაკეთა ცხოვრებაა აღწერილი და რომელიც იმავე რიგისაა, რასაც XIV-XVIII სს. ნაშრომებში ვხედავთ და რაც, ვინკელმანის თქმით, „ხელოვნების ისტორიის წინამორბედად გამოდის“ (საუბარი 1, გვ. 15). ამ გზას შემდგომში ვაზარიც მიმართავს. დ. თუმანიშვილის თქმით, მას „მზა — მზარეულად“ დახვდა სახვითი ხელოვნების განსჯის ფორმაც — „ცხოვრება-მოღვაწეობაზე“ თხრობა, სხვადასხვა „ისტორიების“ ჩართვით. ამასთან დაკავშირებით ავტორს ახსენდება XIII საუკუნის პროვანსალელი ტრუბადურების „ცხოვრებანი“, სადაც მათზე სახალისო ისტორიებია მოთხრობილი (საუბარი 3, გვ. 9). ყველაზე საინტერესო კი აქ ისაა, რომ დ. თუმანიშვილი ცდილობს უკრიტიკოდ არ მიიღოს ვაზარის ეს „ისტორიები“ და გამოჰყოს, რა არის იქ შენათხზი და რა არა (საუბარი 3, გვ. 20). კარგად შერჩეული მაგალითების მოშველიებით ის არგუმენტირებულად გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს. დ. თუმანიშვილი ყურადღებას ამახვილებს იმ არსებულ აზრზე, რომ ვაზარისთვის ახალი დროის ხელოვნება „ორგზის“ იწყება — ჩიმაბუესგან და მერე ჯოტოსგან. ის გვაწვდის საინტერესო ასოციაციასაც, რომელიც ამასთან დაკავშირებით გაჩნდა — ნაწყვეტი დანტეს „ღვთაებრივი კომედიიდან“, სადაც სახელოვანების ნიმუშად პოეტს სწორედ ჩიმაბუე და ჯოტო ერთად ჰყავს მოხსენიებული (საუბარი 3, გვ. 9). უფრო სწორად, აღზევებული ჯერ ჩიმაბუე და მერე ჯოტოა, რაც მართლაც, ზუსტად ეხმიანება ვაზარის ზემოაღნიშნულ ხედვას.

ძველ ტექსტებთან მიმართებაში დ. თუმანიშვილი საქართველოსაც რთავს. როგორც ის აღნიშნავს, ამ მხრივ ვერ დავიკვეხნით — არ გვაქვს არც „ეკფრაზისები“, არც ეპიგრამა, არც გალექსილი წარწერები. გამონაკლისი XVII საუკუნის მიწურულს „ყანჩაეთის ჟამნგულანში“ ევდემონ ეპოსკოპოსის მინაწერშია (საუბარი 2, გვ. 17). XVIII და XIX საუკუნის დასაწყისის მოღვაწეთა შემოქმედებაში კი უკვე „გზამკვლევები“ და „სამოგზაურო წიგნები“ ჩნდება. ასეთია ის წინაპირობა, რომელიც ქართული ხელოვნების ისტორიის ფორმირებისათვის ჩვენში არსებობდა.

საუბრებში წარმოჩენილ მეცნიერთა ცხოვრება-მოღვაწეობის განხილვისას მეტად მნიშვნელოვანია იმ ღვაწლის შეფასება, რომელიც მათ შეიტანეს ხელოვნების ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე. დ. თუმანიშვილისთვის არ არის საკმარისი მარტო მათი ნამუშევრების გაანალიზება, არამედ ის არჩევს იმ კრიტიკულ ლიტერატურასაც, რომელიც ამ საკითხებთანაა დაკავშირებული. შემდეგ კი ყოველივე ამის შეჯერებით ის აყალიბებს თავის პოზიტიურ და კრიტიკულ დამოკიდებულებას ამა თუ იმ ნაშრომის, ან ზოგადად მეცნიერის მიმართ. მაგ., ვაზარის შეფასებისას მას მოჰყავს ფერგიუსონის აზრი, რომლის მიხედვითაც ვაზარის მიერ „ხელოვნების“ რაღაცაგვარ მთლიანობად დასახვა მეცნიერის მიღწევად მიაჩნია. რა თქმა უნდა, დ. თუმანიშვილს, მით უფრო დღევანდელი გადმოსახედიდან, არ შეიძლება არ გააჩნდეს კრიტიკული დამოკიდებულება ვაზარის მიმართ. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ მას შეუძლია ობიექტურად შეაფასოს ის მიღწევები, რაც იმ ეტაპისათვის ნამდვილად პოზიტივს წარმოადგენს, თანაც იძლევა ამ მიღწევების ჩამონათვალს, რასაც მოჰყვება მისი ემოციური შეძახილი: „ნუთუ ეს კაცისად საკმარისი არ არის?“ (საუბარი 3. გვ. 31). სხვა შემთხვევაში, ჰეგელთან მიმართებაში დ. თუმანიშვილი, მიუხედავად არაერთი კრიტიკული შენიშვნისა ამ მეცნიერის მიმართ, ხელოვნების ისტორია—თეორიის კუთხით თვლის, რომ მისი სიმბოლური, კლასიკური და რომანტიკული ფორმების განრჩევა ნამდვილად გასათვალისწინებელია. ამჯერადაც ავტორის მსჯელობა

დამაჯერებელი მაგალითებით არის განმტკიცებული (საუბარი 6, გვ. 21, 22). ავტორი იძლევა აგრეთვე ჰეგელის მიერ შემოთავაზებულ მშვენიერის სამ კატეგორიაში განშლას: ა. ობიექტურ სინამდვილეში; ბ. ღმერთად, რომელიც სუბიექტურის ცნობიერებაში მყოფობს; გ. სამწყსოს „კეთილმსახურებად," ისეთ ღმერთად, სუბიექტურ ცნობიერებაში რომ ცოცხლობს და მყოფობს (საუბარი 6, გვ. 17). მინდა დავაზუსტო განსხვავება ბ-სა და გ პუნქტს შორის. არ ვიცი, რამდენად სწორია, მაგრამ ვფიქრობ, ერთ შემთხვევაში საუბარია პასიურ მყოფობაზე, ხოლო მეორეში — მიმართულია სამწყსოს „კეთილმსახურებაზე." დ. თუმანიშვილი თავის პოზიციას გამოხატავს ამა თუ იმ მეცნიერის შემფასებლების მიმართაც. ასე მაგ., ვინკელმანის როლის გამოკვეთისას, ეტლინგერის შენიშვნები ამ მეცნიერის მიმართ ავტორის სამართლიან კრიტიკას იმსახურებს (საუბარი 4, გვ.50). ამავე დროს ის ეთანხმება პაიდრიხის აზრს ვინკელმანის „გენიალური ინტუიციის" შესახებ, რაც მეცნიერს ფართო დასკვნების გამოტანის საშუალებას აძლევს (საუბარი 4, გვ. 54).

დ. თუმანიშვილი ობიექტურია სტრიგოვსკის შეფასებაშიც. ის იზიარებს გიორგი ჩუბინაშვილის აზრს ავსტრიელი მკვლევარის დიდი დამსახურების შესახებ აღმოსავლეთის ქვეყნებისა და ხალხის დანატოვარისადმი, იმ დროს, როდესაც ქართველი მეცნიერი, ისევე თავად დ. თუმანიშვილიც ძალიან კრიტიკულად არიან განწყობილნი მის მიმართ (საუბარი 9, გვ. 27). სტრიგოვსკი ნამდვილად იმსახურებს ამას ქართველი მკვლევარებისგან. ხოდა, არც დ. თუმანიშვილს დაუკლია მისთვის შენიშვნები. საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნების „პირველსამშობლოს" ძიებაში სტრიგოვსკი კი სომხეთს მიადგა და ქართულ არქიტექტურას სომხურის გადამღერებად, უკვე გამქრალი ვერმოღწეული შენობების განმეორებად მიიჩნევდა (საუბარი 9, გვ. 25). დ. თუმანიშვილის წუხილიც ის არის, რომ კვლევის ამგვარ მეთოდს „ჰელინო" და „კონსტანტინეპოლიცენტრიზმის" ჩათვლით, დღესაც დიდი გასავალი აქვს. ამ საეჭვო ხერხის გამოყენებით კი რისიც გნებავთ, იმის თქმა შეიძლებაო. ამასთან დაკავშირებით მე მახსენდება ანდრე გრაბარის ნაშრომი მოჭედილობების შესახებ, სადაც ავტორი ქართულ ჭედურობას გამქრალი ბიზანტიური ნიმუშების გადამღერებად მიიჩნევს. ამავე კონტექსტში დ. თუმანიშვილი იხსენებს ჩვენ სერბ კოლეგებს, შესანიშნავ მეცნიერებს, რომლებსაც საოცრად უკვირდათ, რატომ ვცდილობთ ქართული ხელოვნების თავისებურების მოძიებას და მათ გამოვლენას. მათთვის კი, როგორც ავტორი აღნიშნავს, ყველა საუკეთესო სერბული მოხატულობა კონსტანტინეპოლურად ცხადდება და არ „გაითვალისწინება მეტად შესამჩნევი განსხვავებანი, რაც თუ არა ეროვნული, კულტურული გარემოს თავისებურებას ამჟღავნებდეს" (საუბარი 9, გვ. 14, შენიშვ., 53). ყოველგვარი „ცენტრებისადმი" მიდრეკილი თეორიების ცალმხრივობა კარგადაა ნაჩვენები დ. თუმანიშვილის ამ საუბარში. აღნიშნულ თეორიებს უპირისპირებს იგი ისეთი მეცნიერების ნაშრომებს, რომლებშიც ასე თუ ისე დაძლეულია „ტიპოლოგიზმი" და „იკონოგრაფიზმი." ამის შესანიშნავ მაგალითად იგი თვლის ფ. ვ. დაიხმანის სამეცნიერო შემოქმედებას. დ. თუმანიშვილი მაღალ შეფასებას აძლევს დაიხმანის წიგნს IV-VI საუკუნეების ჩრდილო-სირიული ძეგლების შესახებ, რომელსაც თვლის „ტიპოლოგიზმის" ნამდვილი დაძლევის მაგალითად, თუმც მეცნიერული ობიექტურობა იმასაც ათქმევინებს ავტორს, რომ აქაც გამოკრთის აზრი აღნიშნულ ძეგლებზე ანტიოქიის ზეგავლენის შესახებ. ამ გავლენასთან დაკავშირებით ჩნდება დ. თუმანიშვილის მეტად დამაფიქრებელი კითხვები: ვიცით კი სრულად თუნდაც ანტიოქია? იქნებ ბევრი რამ „ალექსანდრიული" კი არა, ზოგადად „ელინისტურია?" (საუბარი 9, გვ. 24, შენიშვ., 53). ეს უბრალო კითხვები არ არის. მათში ჩანს ავტორის მიერ მასალის ოპტიმალური ფლობა, რამაც საშუალება მისცა მას ამგვარი მსჯელობის წარსამართავად. დ. თუმანიშვილის შესაძლებლობები სწორად შეაფასა თავის დროზე (ეს იყო XX საუკუნის 70-იანი წლები) ფ. ვ. დაიხმანმაც. მეცნიერზე დიდი გავლენა მოახდინა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა დ. თუმანიშვილის მსჯელობებმა სირიულ ტაძრებზე. ჩანს ისეთ ნაკუანსებზე იყო საუბარი, რომ დაიხმანი ჩუმად შემეკითხა: „ამ ყმაწვილს, ალბათ, ნანახი ექნება სირია—პალესტინის ძეგლები და თანაც კარგადო". არადა, ეს სულაც არ იყო ასე. ამ დროიდან მოყოლებული დ. ვ. დაიხმანის ინტერესი ქართული ხელოვნების მიმართ არ შენელებულა. მისი დამოკიდებულე-

ბა გ. ჩუბინაშვილისა და მისი სკოლის მიმართ, ვფიქრობ, გამოიხატა მისი ბრწყინვალე სტატიით ბოლნისის სიონის შესახებ, სადაც მან მთლიანად გაიზიარა გიორგი ჩუბინაშვილის მეცნიერული პოზიცია და დამატებითი არგუმენტებით განამტკიცა მის მიერ შემოთავაზებული ძეგლის თარიღი. ეს იმ დროს, როდესაც ამ დიდი ქართველი მეცნიერის წინააღმდეგ კამპანია იყო გამართული და ბოლნისის თარიღსაც ეჭვის ქვეშ აყენებდნენ. დ. თუმანიშვილი აღნიშნავს ფ. დაიხმანის ადამიანურ თვისებებსაც: უკვე ლოგინს მიჯაჭვული, ის ზრუნავდა ჩვენი დამწვარი ინსტიტუტისთვის წიგნების გამოგზავნის ორგანიზებაზე.

დ. თუმანიშვილი „საუბრებში“ ისეთ მნიშვნელოვან თემებს ეხება, როგორიცაა იკონოგრაფია და იკონოლოგია. იკონოგრაფიის საკითხებზე თავისუფალი მსჯელობის შესაძლებლობა საქართველოში (და მთლიანად საბჭოთა კავშირში) გარკვეული მიზეზების გამო ერთი პერიოდი შეზღუდული იყო. რაც შეეხება იკონოლოგიას, მის საფუძვლიან შესწავლას არც ისე დიდი ხნის ისტორია გააჩნია, არადა დღევანდელ ხელოვნებათმცოდნეობას ასეთი კვლევები აშკარად სჭირდება.

იკონოგრაფია ჩვენში, უპირველესად, ნიკოდიმე კონდაკოვთან ასოცირდება. ნიკოდიმე კონდაკოვი დიდად დაფასებული პიროვნება იყო საქართველოში. ახლად დაარსებულ ტფილისის უნივერსიტეტში პროფესორთა საბჭომ ის საპატიო წევრად აირჩია (საუბარი 9, გვ. 8), მაგრამ სანამ ნ. კონდაკოვზე საუბარს შევუდგებოდეთ, ვნახოთ დ. თუმანიშვილის მოსაზრებები დიდ რუს მეცნიერზე ბუსლაევზე, იკონოგრაფიულ საკითხებთან დაკავშირებით. მართალია, ის საუბრობს აქა-იქ გამომკრთალ მეცნიერულ დაკვირვებებზე, რომლებიც, მისი აზრით, ვერაა შეთანხმებული მის ზოგად, სავსებით „კლასიცისტურ-ნატურალისტურ“ ხედვასთან, მაგრამ სწორედ ამ „გამონაკრთობებს“ თვლის იგი არსებითად და აქვე გვაფრთხილებს, რომ ისინი კონცეფციად არ უნდა მივიჩნიოთ (საუბარი 9, გვ. 14). აქ გამოჩნდა ავტორის უნარი არ დაუკარგოს ამა თუ იმ მეცნიერს ის, თუნდაც მცირედი წვლილი, რომელიც მას შეაქვს ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა საკითხის შესწავლაში.

დ. თუმანიშვილის დამოკიდებულება ნიკოდიმე კონდაკოვის მიმართ ობიექტურიცაა და სუბიექტურიც. მართლაც, ძნელია არ იყო სუბიექტური იმ ადამიანის მიმართ, რომელმაც ძალიან დიდი სამსახური გაუწია ქართული ხელოვნების შესწავლის საქმეს. მარტო მისი დ. ბაქრაძესეთან ერთად გამოცემული წიგნი, „Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии,“ რად ღირს, სადაც წარმოჩენილია ჩვენი ძეგლების დიდი რაოდენობა და რომელიც სამაგიდო წიგნად რჩება ქართულ სიძველეთა შემსწავლელთათვის. ავტორის ობიექტური შეფასება კი ამ უკიდეგანო ცოდნის მქონე მეცნიერისა შეიცავს როგორც დადებით მხარეებს, ასევე კრიტიკასაც. დ. თუმანიშვილი ყურადღებას ამახვილებს ნ. კონდაკოვის მიერ შემოთავაზებულ ფორმათა შედარებით—ისტორიულ შესწავლაზე და იმოწმებს გიორგი ჩუბინაშვილს, რომელიც საუბრობს ასეთივე შესწავლის აუცილებლობაზე (საუბარი 9, გვ. 19, შენიშ. 38). ფორმა—შინაარსის საკითხთან დაკავშირებით კი ავტორი არ ეთანხმება მეცნიერის მიერ გამოთქმულ კრიტიკას, მიმართულს „ვენის სკოლის“ მკვლევართა წინააღმდეგ, რომლებისთვისაც შინაარსი, ფორმით დაფარული, თავად უნდა ნადგურდებოდეს და ფორმად გადაიქცეს. დ. თუმანიშვილისეული განმარტება ამ ურთიერთმიმართებისა, ვფიქრობ, იძლევა მის უფრო ზუსტ განსაზღვრებას — მისი თქმით, „უდიდეს ნაწარმოებებში შინაარსი მართლაც ხდება ფორმა, რაც მის „განადგურებას კი არა, უსრულესად გამოხატვას მოასწავებს „ (საუბარი 9, გვ. 20). ის ცდილობს გაიგოს და ახსნას ის წინააღმდეგობები, რაც ნ. კონდაკოვსა და „ვენელების“ დამოკიდებულებაში გაჩნდა. ავტორის თქმით, ეს შუასაუკუნოვანი ხელოვნების მისეული გაგებიდან მოდის და უკავშირდება „გავლენათა თეორიას.“ აქ, ჩემი აზრით, კარგი იქნებოდა ნ. კონდაკოვის ცნობილი ნაშრომის გახსენება — „История и памятники византийской эмали.“ ქართულ მინანქრებს მეცნიერი, ძირითადად, ბიზანტიური ნიმუშების გადამღერებად მიიჩნევს. ამავე დროს ის სვამს საკითხს საკუთრივ ქართული მინანქრების გამოყოფის შესახებ, განსხვავებებსაც კი ბიზანტიურისგან და მათი ქრონოლოგიური განაწილების შესაძლებლობასაც სახავს. ამ მხრივ ნ. კონდაკოვი იყო პირველი, ვინც დიდი წვლილი შეიტანა ქართული ხელოვნების ამ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დარგის სწორი მიმართულებით შესწავლის საქმე-

ში. ეხლა კი ერთ დეტალზე. დ. თუმანიშვილი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ სიტყვაში „замечательный“ ნ. კონდაკოვი ხმარობს როგორც „ყურადღების ღირსი“ და არა როგორც „შესანიშნავი“. ავტორის ეს შენიშვნა აშკარად გასათვალისწინებელია კონტექსტის სწორი გაგებისათვის.

იკონოგრაფიის ფართო მიმოხილვიდან, სადაც არაერთი მნიშვნელოვანი მეცნიერის (მილე, დემუსი, ლაზარევი, მეთიუზი და სხვა) პოზიციები გაჟღერდა, დ. თუმანიშვილი საგანგებოდ ჩერდება ქართველ ხელოვნებათმცოდნე თინა ვირსალაძეზე. მისი ნაშრომი „წრომის მოზაიკა“ მას იკონოგრაფიული კვლევის საუკეთესო მაგალითად მიაჩნია. ეს მართლაც ასეა, მიუხედავად იმისა, რომ რაღაც საკამათო აქაც არის. დ. თუმანიშვილს მოჰყავს საკმაოდ ვრცელი ამონარიდი ამ ნაშრომიდან, რათა მთელი ბრწყინვალებით წარმოაჩინოს ის ლოგიკური მთლიანობა, რომელიც მიღწეულია იკონოგრაფიულ ლაბირინთში გონებამახვილური წიაღსვლებით და იკონოლოგიური კვლევის ელემენტების ჩართვით. ეს კონკრეტული მაგალითი, უთუოდ, გამოდგება პასუხად იმ ბრალდებებზე, რომლებიც ზოგჯერ ისმოდა ჩვენი მისამართით, თითქოსდა ჩვენ ნაკლებ ყურადღებას ვაქცევდით იკონოგრაფიას. ამას, ვფიქრობ, ეხმიანება ამ გულისტკენით გამოწვეული დ. თუმანიშვილის განმარტება, რომელიც იძლევა ხელოვნების ნიმუშთა ანალიზის ჩვენეულ გაგებას — „ჩვენი სურვილი იყო... ქრისტიანული ხელოვნება... ასე ვთქვათ, „მრავალნორმიანობის“ თვალთახედვით ფასდებოდეს — არ იჩქმალებოდეს აღმოსავლეთ საქრისტიანოს მხატვრული ნამემკვიდრევის სულიერი თუ ფორმისმიერ გამომსახველობითი მონაპოვარნი“ (საუბარი 9, გვ. 34). და ესაა პასუხი არა მხოლოდ ჩვენი ოპონენტების მიმართ, არამედ ყველა იმ თეორიაზე, რომელიც ფორმა—შინაარსის ურთიერთმიმართებას ეხება.

დ. თუმანიშვილის საუბარი იკონოგრაფიაზე ნამდვილად დიდ ინტერესს იწვევს. ეს მასალა ასე კარგად შერჩეული და თავმოყრილი ავტორის შენიშვნებითა და განმარტებებით პირველად გამოჩნდა ამ სახით ჩვენს მეცნიერებაში. თუმც ამის ნიადაგი დიდი ხანია მომზადდა ქართველ მკვლევართა ნამუშევრებში. აღნიშნულ საუბარში წარმოჩენილი ანალიზი და დასკვნები თეორიული შეჯამებაა გააზრებულად გადახარშული მთელი მასალისა, რომელიც ამ საკითხთანაა დაკავშირებული. იკონოგრაფიასთან მჭიდრო კავშირშია სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი თემა — იკონოლოგია, რომელიც იკონოგრაფიასთან ერთად დიდად წაადგება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსობრივ გახსნას. რუსი მეცნიერის, მიხაილ ლიბმანის განსაზღვრით, იკონოლოგია საფუძველში იკონოგრაფიაა უფრო მაღალ დონეზე (საუბარი 12, გვ. 57). შესაძლოა რაღაც სიმართლე ამაში იყოს, მაგრამ გაცილებით საინტერესოა ის განსხვავებები, რომლებიც არსებობს იკონოგრაფიასა და იკონოლოგიას შორის. იკონოლოგიის საკითხებს დ. თუმანიშვილი ცალკე საუბარს უძღვნის. მას იმდენად აქვს გააზრებული მისი მნიშვნელობა თანამედროვე კვლევის წარმოებისას, რომ წუხილს გამოთქვამს იმის გამო, ვაითუ გაუჭირდეს მისი დამაარსებლის აბი ვარბურგის და ერვინ პანოვსკის ნაშრომების სიღრმე და ბრწყინვალება გადმოსცეს (საუბარი 12, გვ. 26). მინდა დაგამშვიდოთ, რომ ეს „ტყუილი მოკრძალებაა,“ მან შესანიშნავად გაართვა თავი თავის ამოცანას, სათქმელიც ნათლად გამოკვეთა და დიდი ინფორმაციაც მოგვაწოდა. მე კი მართლა გამიჭირდება წარმოგიდგინოთ ის უზარმაზარი ინფორმაცია თუ აზრთა წიაღსვლები, რომლებიც ამ და არა მარტო ამ საუბარშია ჩადებული. რა თქმა უნდა, დ. თუმანიშვილის უპირველეს ინტერესს ა. ვარბურგისა და ე. პანოვსკის ფიგურები წარმოადგენენ, მაგრამ არც სხვათა—მათი მიმდევრებისა თუ ოპონენტების მოსაზრებებს ავტორი გვერდზე არ ტოვებს. სწორედ მათი აზრების გაზიარებისა თუ კამათის დროს უფრო ნათლად იკვეთება იკონოლოგიის დანიშნულებაც, მათი დამსაძირკვლეთა ნამოღვაწარიც და თვით ავტორის პოზიციაც. მართალია, პირველი ნაშრომი ამ თემაზე, ჩეზარე რიპას „სახეთმნიშვნელობა“ 1593 წელს შეიქმნა, მაგრამ, დ. თუმანიშვილის აღნიშვნით, XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე სიტყვა „იკონოლოგია“—მ სხვა აზრი შეიძინა. ამაში ა. ვარბურგისა და ე. პანოვსკის როლი დიდია, მათი მემკვიდრეობა მრავლისმომცველია და სხვა სიღრმეებს ავლენს. გარდა ამისა, დ. თუმანიშვილის ყურადღებას ამახვილებს აბი ვარბურგის ალღოს სიძლიერეზე, რაც მისი თქმით, თითქმის რომ „მომნუსხველობას“ სძენს მის ნაწერებს (საუბარი 12, გვ. 41). ბრწყინვალე ერვინ პანოვსკი (როგორც ამას ავტორი ამბობს)

მას წარმოდგენილი ჰყავს მართლაც რომ მთელი „ბრწყინვალებით.“ მისი ინტერპრეტაციის ტაბულა, დ. თუმანიშვილის მოხდენილი თქმით, ისევეა სახელგანთქმული ხელოვნებათმცოდნეებში, როგორც ქიმიკოსებში — მენდელეევის ტაბულა (საუბარი 12, გვ. 41). ავტორის ფართო მსჯელობა ამ საკითხთან დაკავშირებით გამაგრებულია ე. პანოვსკის თუ თავისი მაგალითებით. არ გამკვირვებია, როდესაც მას მოჰყავს პანოვსკის განმარტებები ალბრეხტ დიურერის გრავიურის „მელანქოლია I“-ის თაობაზე — მას ხომ იკონოლოგიური მეთოდის თავისებურ შედევრს უწოდებენ. დ. თუმანიშვილი იმასაც გვამცნობს, რომ მიხაილ ლიბმანიც კი, იკონოლოგიის ეს უმკაცრესი კრიტიკოსი, ე. პანოვსკის შედეგებს „უცილობელსა და ამომწურავს“ უწოდებს. ავტორს მოჰყავს ამ ნაწარმოების კიდევ სხვა (მაგ. კონრად ჰოფმანის) ინტერპრეტაციაც. რამდენად სანდოა იკონოლოგიური მეთოდი — ამ კითხვაზე პასუხი დ. თუმანიშვილს აშკარად აქვს, როდესაც ის აზუსტებს, რა შეუძლია იკონოლოგიურ კვლევას. ამას ის შემდეგნაირად აყალიბებს: იკონოლოგიას „ძალა შესწევს ფორმისმიერი თვისებების სულიერ—გონითი საფუძვლებიც გამოგვიჩინოს;“ ნაკვლევის ღირსებაც და მკვლევარისაც იმით განისაზღვრება, თუ რა გაგვაგებინებს მათ ხელოვანისა თუ მხატვრული მოვლენების შესახებ (საუბარი12, გვ. 61). დ. თუმანიშვილს იკონოლოგიურ ინტერპრეტაციათა სხვადასხვა საინტერესო მაგალითები მოჰყავს. ავტორის მსჯელობა ეხება დ. ველასკესის ცნობილი ფერწერული ტილოს „მქსოველების“ განმარტებებს. ის გვთავაზობს უნგრელი მკვლევარის, კარლ ფონ ტოლნეის ინტერპრეტაციას ამ სურათისა, როგორც მაღალ და ტექნიკურ ხელოვნებათა ალეგორიას, ლეგენდას არახნესა და ქალღმერთ ათენას შესახებ. მიხაილ ლიბმანმა კი საეჭვოდ მიიჩნია ეს განმარტება. ავტორის კრიტიკა მიმართულია მ. ლიბმანისა და საერთოდ იმ იდეოლოგიური კლიშეების წინააღმდეგ, რომლებიც დამახასიათებელი იყო საბჭოთა პერიოდისთვის. დ. ველასკესის სურათის მონათლვა „შრომის ჰიმნად“ ან „უბრალო ადამიანების განდიდებად“ სრულებით მიუღებელია მისთვის, მისი არგუმენტები კი — მტკიცე ლოგიკის შემცველი. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, როგორც დ. თუმანიშვილი ადასტურებს, „ამაზე მეტი ანტიისტორიულობა, ტილოს შექმნის დროის და სულისკვეთების, მხატვრის პიროვნების — სამეფო კარზე მოღვაწის! — მეტი გაუთვალისწინებლობა“, ისევე, როგორც ამ მონუმენტური ტილოს უბრალო ყოფით ამბად გარდაქმნა (საუბარი 12, გვ. 58).

სხვა მაგალითი პიტერ ბრეიგელია, რომელსაც ავტორი ახსენებს მაქს დვორჟაკთან დაკავშირებით — მ. დვორჟაკის ბრწყინვალე სტატიამ პიტერ ბრეიგელ-უფროსზე ჩაუყარა ახალი საფუძველი ბრეიგელის შესწავლის საკითხს. აქაც დ. თუმანიშვილი არ ეთანხმება საბჭოთა წიგნებში და არა მხოლოდ ამ წიგნებში, არამედ ფლანდრიულ-ბელეტრიზებულ ბიოგრაფიაშიც კი ბრეიგელი-უფროსის, როგორც „მშრომელი გლეხობის“ ბედის მონაღვლედ, ძლიერთა ამა სოფლისათა მამხილებლად წარმოდგენას. ის უერთდება მ. დვორჟაკის აზრს, რომ ესაა მაშინდელი არისტოკრატიული თუ ქალაქური ხედვა სოფლის ხალხისა, მოცემული გამაობიექტივებელი, გაუპიროვნებელი, ან კი — ტრაგიკული მსოფლხატის ფარგლებში. რა თქმა უნდა, ბრეიგელი არ არის „ტეტიათა“ (როგორც მას ეძახიან) მხატვარი, გლეხური ცხოვრების უბრალო ამსახველი. მაგრამ, ვფიქრობ, მისთვის საინტერესოა ის გარემო, სადაც მეტი უშუალობა და გახსნილობა იგრძნობა და სადაც თუ გავიხსენებთ „გლეხურ ცეკვას“ თუ „გლეხურ ქორწილს“, თავდავიწყებით მიეცემიან მხიარულებას. ეს კი მას აძლევს საბაბს უფრო ფართო განზოგადებების გაკეთებისა — სწორედ ამ უხეშ და მართალ სინამდვილეში მხატვარმა დაინახა ცხოვრების სისავსე და სიხალისე. არც ბრეიგელის ნაწარმოებთა შედარება იმ დროის გერმანელი პოეტის, ჰანს საქსის პოეზიასთან არის, ალბათ, შემთხვევითი. გროსმანის შენიშვნით, მათ აქვთ ერთნაირი სახელწოდების ნაწარმოები — „უსაქმურთა ქვეყანა“, სიტყვიერი და სახვითი დეტალები, რომლებიც სრულიად იდენტურია. ესაა, უთუოდ, ეპოქალური ნიშნები, ასახული ორივე შემოქმედის ქმნილებებში.

იქვე დ. თუმანიშვილი საუბრობს სრულიად სხვა ხედვის მხატვარზე, ელ გრეკოზე. ეს საუბარი იმდენად გამომსახველია, იმდენად ნათლად შეგვაგრძნობინებს იმას, რაც ასე გვხიბლავს ჩვენ ამ მხატვარში, რომ, უდავოდ, იმსახურებს ჩვენს ყურადღებას. „მეჩვენება, რომ მასთან უ-მატერიობა, უ-სივრცობა და ა.შ. კი არ არის, როგორც

შუა საუკუნეების და, კერძოდ, მისთვის მშობლიურ ბიზანტიურ ხელოვნებაში, უფრო მეტად — დე-მატერიალიზაცია, განქარვება ნივთიერებისა თუ სივრცისა, არ დამავიწყდება მისი „თვალლიბრიანი“ კაცი, რომლის სახე თითქოს შენივთული ფერადი ნისლის ბოლქვი იყოს, ახლა ჩვენს თვალწინ ნიავის ერთი შებერვით რომ შეიძლება დაიშალოს“. აქ ისეთ ნაზუანსებზეა საუბარი, რომელიც მხოლოდ აღფრთოვანებას თუ იწვევს.

არ მინდა ისე დავამთავრო ეს „საუბარი“, რომ არ შემოგთავაზოთ ის მოკლე დასკვნა, რომლის ფორმასაც არაერთხელ მიმართავს დ. თუმანიშვილი სხვა „საუბრებშიც“. აქაც ეს დასკვნა ფორმულასავით ჟღერს, მისი არსი სხარტად არის გადმოცემული: „მ. დვორჟაკი იდეათა ისტორიას წერდა, ა. ვარბურგი — გრძნობათას, ე. პანოფსკი კი კონცეფციებისას“ (საუბარი 12, გვ. 54).

ერთ-ერთი საუბრის თემად დ. თუმანიშვილი ირჩევს „ვენის სკოლას“ და მის უბრწყინვალეს წარმომადგენელს ალოიზ რიგლს, რომელიც, მისი თქმით, უთუოდ ყველა დროის ხელოვნების ისტორიკოსთა შორის ყველაზე სახელგანთქმულთაგან ერთია“ (საუბარი 10, გვ. 13). ჩემთვის, მაგალითად, საინტერესო იყო იმის გაგება, რომ მისი ნარკვევი „ძეგლთა თანამედროვე კულტი“, ძეგლთა დაცვის თეორიაში კლასიკად აღიარებული, კულტურული მემკვიდრეობის ახლანდელი თეორიის ერთ-ერთი ქვაკუთხედია, გარდა იმისა, რომ მან ძეგლთა დაცვის ინსტიტუტი დააარსა, რაც თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია. ჩემი ყურადღება მიიქცია დ. თუმანიშვილის ერთმა შენიშვნამ ა. რიგლის მოგვიანებით დასტამბულ წიგნთან, „სახვითი ხელოვნების ისტორიის გრამატიკა“-სთან დაკავშირებით, უფრო სწორად, მისი სათაურის ინგლისური თარგმანის უზუსტობის შესახებ. ამ შემთხვევაშიც თავი იჩინა ავტორის განსაკუთრებულმა მგრძნობელობამ ტერმინის მართებული გაგების მიმართ. ის იწუნებს ბენჯამენ ბინსტოკის მიერ ნათარგმნ „სახვით ხელოვნებას“ როგორც „visual art“, ვინაიდან „visual“-ს, მისი თქმით, მხედველობასთან აქვს კავშირი, ხოლო გერმანულში ნახმარი „bildende“ — „სახექმნას“, „ფორმაქმნას“ ნიშნავს (საუბარი 10, გვ. 50, შენიშვ. 89). თარგმანის საკითხებს ეხება დ. თუმანიშვილი მაშინაც, როდესაც საუბრობს ა. რიგლის მოძღვრების ძირითად ცნებაზე „Kunstwollen“. მისთვის მნიშვნელოვანია ამ ცნების სხვადასხვა ენაზე (თუ სხვადასხვა მეცნიერის მიერ) გადატანილი თარგმანის შესაბამისობა. მარტო ამ საკითხის დაყენება გვიჩვენებს, რამდენად მრავალმხრივი და სიღრმისეულია მისი კვლევა. აქ საქმე ის კი არ არის, უბრალოდ მოხერხებული სიტყვა გამოიძებნოს, აქ არსის გამომხატველი ტერმინის შერჩევაა. რა უნდოდა მას ტერმინისაგან „სახელოვნო ნება“, სადაც სიტყვა „ნება“ გერმანულ „wollen“-ს შეესატყვისებოდა? რით არ აკმაყოფებს მას რუსული „художественная воля“, ან ინგლისური „will to form“? ამ კითხვებზე ავტორის პასუხი დამაჯერებლად ჟღერს (საუბარი 10, გვ. 14, შენიშვ. 14). სიტყვა „wollen“, მისი თქმით, უბრალოდ სურვილს, ნდომას ნიშნავს. მისი არჩევანია „ნდომა“, ვინაიდან „სურვილს“ მისთვის თითქოს უფრო რაციონალური ელფერი დაჰკრავს, რაც ა. რიგლთან ასე არ არის. მე სრული მზადყოფნით ვიღებ ამ ტერმინს „სახელოვნო ნდომა“, თუმც, მართალი გითხრათ, ასეთი ნაზუანსების გარჩევა ჩემთვის ძნელია. სამაგიეროდ, მშვენივრად მესმის განსხვავება „wille“-სა და „wollen“-ს შორის, რაც ავტორის მიერ კარგადაა ახსნილი. დ. თუმანიშვილი იმასაც აღნიშნავს, რომ ცნება „ნების“ წყალობით ზოგიერთი მეცნიერი საუბრობს ა. რიგლის სიახლოვეზე შოპენჰაუერსა და ნიცშესთან. მაგრამ ავტორი მათ შორის დიდ განსხვავებას ხედავს. მისი აზრით, მართლაც, შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ფილოსოფია თუ არა, ეს ცნება ვერ შემოვიდოდა სამეცნიერო ლიტერატურაში, თუმც შოპენჰაუერის „ნებასთან“ და მით უფრო ნიცშეს „ძალაუფლების ნებასთან“ შედარებით, რიგლის ეს ცნება, „მარტოოდენ ფორმათამქნელი და ბევრად უფრო მშვიდობიანია“ (საუბარი 10, გვ. 40).

და მაინც, რა არის ბოლოსდაბოლოს რიგლის „სახელოვნო ნდომა“? დ. თუმანიშვილის თქმით, ეს არის ერთგვარი, საკუთარი არსებობის მქონე, რაც ამა თუ იმ ადამიანის მეშვეობით გაცხადდება (საუბარი 10, გვ. 40). ის არაპიროვნულია, გიორგი ჩუბინაშვილიც მას არაინდივიდუალურად მიიჩნევს, ავტორი კი მას „ერთობითს“ არქმევს. რიგლის მიხედვით, ის ქვეცნობიერი მოვლენაა. ამასთან დაკავშირებით დ. თუმანიშვილს მოხმობილი აქვს ქვეცნობიერის ფსიქოლოგიის სხვადასხვა მეცნიერისა და, რაღა თქმა უნდა, დი-

მიტრი უზნაძის შეხედულებები, იმ ცოდნის სიფართოვით და ღრმა გააზრებით,ჰრაც მის მსჯელობებში ზოგადად ვლინდება. ის უერთდება რიგლის აზრს, რომ სახვით ხელოვნებაში არსებობს რამ მხოლოო-სახვითი, როგორც მუსიკაში ბგერა. ავტორის თქმით, ის არ-გაცნობიერებადი საწყისიცაა, რომელიც ხელოვანს ნაწარმოების „ასეთობას“ განასაზღვრიებს (საუბარი 10, გვ. 41, 42). დ. თუმანიშვილს მოჰყავს ერთი საოცარი მაგალითი — საუბარი ორ გამორჩეულ ქართველს, ხელოვნების ისტორიკოსს, ლეო რჩეულიშვილსა და მხატვარ ელენე ახველდიანს შორის, რომელსაც თითქოს არცა აქვს კავშირი მეცნიერულ მსჯელობასთან. არადა ეს ძალდაუტანებელი, უშუალო საუბარი უფრო ადვილად აღსაქმელს ქმნის საკითხის ფილოსოფიურ არსს.

დ. თუმანიშვილი აკრიტიკებს ა. რიგლის იმ ოპონენტებს, რომლებიც საყვედურობენ მას იმის გამო, რომ მეცნიერმა მცირე ხელოვნებები სახელოვნო სფეროში შეიტანა. იმ დროს, როდესაც, მისი თქმით, performance-ები რატომღაც მხატვრობად უნდა მივიჩნიოთ, და kitsch-იც არ არის გამოსარიცხი „დიდი“ შემოქმედებიდან, მისთვის გაუგებარია ასეთი პრეტენზიები (საუბარი 10, გვ. 47). მე სავსებით ვეთანხმები დ. თუმანიშვილს, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, მას ეს პარალელები იმიტომაც უფრო გაახსენდა, რომ უნდოდა დაეფიქსირებინა თავისი დამოკიდებულება ამ მოვლენათა მიმართ. შემდგომში ის ისევ უბრუნდება ამ თემას და იხსენებს ვიდეო-არტს, რომელიც, მისი აზრით, ფერწერა-ქანდაკებას კი არ უნდა ეზომებოდეს, არამედ სანახაობრივ ხელოვნებათა შორის მოთავსდეს (საუბარი 14, გვ. 101, შენიშვ. 204). ავტორის აზრი ყველა ამ საჭირბოროტო საკითხებზე აქტუალურიცაა და გულისყურით მოსასმენიც.

დ. თუმანიშვილი შეეცადა აეხსნა რიგლის დამოკიდებულება ნაწარმოების ტექნიკური შესრულებისადმი, რისთვისაც მეცნიერი კრიტიკის საგნად იქცა. ავტორი თვლის, რომ ა. რიგლს კარგად ესმოდა ტექნიკური მხარის მნიშვნელობა, მაგრამ იქ, სადაც მეცნიერი სახვით მხარეებს ეხება, მასალისმიერი ჩართვა არც რას მისცემდა და არც ბევრს რასმე დააკლებდა. თვალსაჩინოებისათვის ავტორი პარალელებს ავლებს მუსიკასთან. მისი თქმით, შეიძლება წერო მუსიკალური ნაწარმოების ფორმის აგებასა და ჰარმონიაზე ისე, რომ არ ჩაუღრმავდე იმას, მას რა საკრავებზე ასრულებენ. სხვა შემთხვევაში, როდესაც, მაგალითად, რიხარდ შტრაუსის გამომსახველობის ნახევარი მაინც, მეტი თუ არა, ხმოვანების ტემბრზეა დამოკიდებული, ვ. ა. მოცარტის სიმფონიები კი, ფორტეპიანოზე გადატანილი, ჟღერადობის სილამაზის მხრივ ძალზე ბევრს კარგავს (საუბარი 10, გვ. 45). ამ მაგალითში კარგად გამოჩნდა ნაწარმოების ტექნიკური მხარის ჩაურთველობის შესაძლებლობაც და მისი გათვალისწინების აუცილებლობაც. ასევეა, ავტორის აზრით, სახვით ხელოვნებაშიც, სადაც მასალას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ არის ისეთი პრობლემები, რომლებიც მის გარეშეც გადაიჭრება. მინდა ვახსენო ა. რიგლის „შეხებით-ხედვითი“ ცნება, ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმიტომ, რომ კიდევ ერთხელ დავრწმუნდეთ დ. თუმანიშვილის ასოციაციური აზროვნების სიძლიერეში. რამ გაახსენა გოეთე V რომაულ ელეგიაში რომ ამბობს ბერძნულ მარმარილოს ქანდაკებაზე: „შემგრძნობი თვალით ვხედავ, შევიგრძნობ მხედველი ხელით“. ეს ხომ ზუსტად ისაა, რაც ამ ცნების არსში დევს. ავტორის ვარაუდით, შესაძლოა, ეს ტაეპი, უფრო ადრე დაწერილი, ა. რიგლს მეხსიერებაში ჰქონდა ჩარჩენილი (საუბარი 10, გვ. 43). და განა იგივე არ ითქმის დ. თუმანიშვილზე, სხვაგვარად ხომ ასეთი შესატყვისობის მოხელთება ასე იოლად ვერ მოხერხდება.

დ. თუმანიშვილი მაღალ შეფასებას აძლევს ა. რიგლის ნამოღვაწარს. სხვათა შორის, მისი კვლევის ტექნიკის მომარჯვებას ის ხედავს გიორგი ჩუბინაშვილის ნაშრომში — „არმაზის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი ნივთების მხატვრული დახასიათების ცდა“. აქვს კრიტიკული შენიშვნებიც. აქ კი ძალიან მნიშვნელოვნად მიმაჩნია იმის გათვალისწინება, რაც ასე მარჯვედ და სრული გაგებით ჩამოაყალიბა ავტორმა: „ერთბაშად ვერ მოხერხდა ყოველივე შემჩნეულის ნათლად განწვალება და სიტყვად ქცევა“ (საუბარი 10, გვ. 50). დ. თუმანიშვილის თქმით, დიდი ნაბიჯი აქეთკენ თანამედროვე (არა დღევანდელობის გაგებით) ხელოვნების ერთერთმა ფუძემდებელმა, ჰაინრიხ ვიოლფლინმა გადადგა. მეთერთმეტე საუბარი თითქმის

მთლიანად ჰ. ვөოლფლინს ეძღვნება. ამ მეცნიერის, მთელი სისავსით, წარმოჩენისათვის დ. თუმანიშვილმა მოიშველია ძალიან დიდი მასალა მისი ავტობიოგრაფიიდან თუ სამეცნიერო ნაშრომებიდან, ბიოგრაფოსებისა და სხვა მკვლევართა ნაწერებიდან. მან აშკარად შესძლო გაემდიდრებინა ჩვენი წარმოდგენა მასზე, ახალი კუთხით წარმოეჩინა ის, როგორც მოაზროვნე და პიროვნება. ხელოვნების ქართველ მკვლევართათვის ჰაინრიხ ვөოლფლინი განსაკუთრებულია. ჩვენი გაცნობა ხელოვნების ისტორიასთან ამ მეცნიერის წიგნებით იწყებოდა. მისი მეთოდი დიდადაა გათვალისწინებული ჩვენს კვლევებში. გასული საუკუნის 40-იან წლებში გიორგი ჩუბინაშვილი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარეს, როგორც ვөოლფლინის მიმდევარი, გ. ნატროშვილის თქმით, მოქცეული ვөოლფლინის ფორმალისტურ სქემათა ტყვეობაში. ქართველი მეცნიერის ნაღვაწის შესწავლა აძლევს დ. თუმანიშვილს უფლებას ნაწილობრივ თუ დაეთანხმოს მის „ვөოლფლიანელობას" (საუბარი 11, გვ. 1). რაც შეეხება „ფორმალისტობას", გიორგი ჩუბინაშვილი და თვით ვөოლფლინიც, თავისი ოპონენტებისაგან განსხვავებით, ამ ცნებაში სხვა რამეს დებენ. მართალია, თვით ვөოლფლინი აღიარებს, რომ ის ფორმალისტია, მაგრამ შემდგომ ის განმარტავს, რას ნიშნავს ეს მისთვის. დ. თუმანიშვილი, ისევ ვөოლფლინსა და მის ნაშრომებზე დაყრდნობით მკაფიო განსაზღვრებას იძლევა. მისი თქმით, ის ფორმალისტია, რადგანაც ხელოვნების ისტორიკოსის უპირველეს ამოცანად მუდამ ფორმის ანალიზს ხედავს, მისთვის ფორმას მრავალი მნიშვნელობა აქვს და სრულყოფილი ანალიზი აუცილებლად სულიერსაც შეიცავს. დ. თუმანიშვილისთვის სრულიად ნათელია, რომ შინაარსი, სულიერება ვөოლფლინისათვის უდავოდ მნიშვნელოვანია, მაგრამ „აზრსა და აზრისმიერსაც ფორმაში აქვს წილი" (საუბარი 11, გვ. 48).

ჰ. ვөოლფლინის ნამოღვაწარის თუმანიშვილისეული კვლევა მრავალმხრივია. გარდა იმისა, რომ ის იძლევა მისი ძირითადი ნაშრომების გამოწვლილვით ანალიზს, ის ამ ნაშრომთა ერთმანეთთან შედარებებსაც მიმართავს. ამის შედეგად ავტორი ავლენს მეცნიერის შეხედულებებში მომხდარ ცვლილებებს კვლევიდან კვლევამდე და მათ დახასიათებაში ლოგიკურ ჯაჭვს ადევნებს თვალს — რამდენი რამ გადმოვიდა მანამდელი მისი წიგნებიდან, „ძირა ცნებებში", რამდენი რამ სხვაგვარად წარსდგა, ძირეულიც კი, როგორ თან დავიწროვდა და თან კი გაფართოვდა „კლასიკისა" და „ბაროკოს" ცნებები. დ. თუმანიშვილის დასკვნები ხშირად მის მიერ გამოყენებული ლაკონიური ფორმითაა გადმოცემული: „რენესანსსა და ბაროკოში" ნიშნები ამოიკრიფება, „ცნებებში" — კატეგორიებითაა აღწერილი მხატვრული მთელის წინდაწინ განსაზღვრული მხარის თვისებები, ისინი კი გვამცნობს ფორმათაქმნის გარკვეულ წესს (საუბარი 11, გვ. 23).

ჰ. ვөოლფლინის ნამოღვაწარის უფრო ფართოდ გაგებისათვის, უდავოდ, ხელს უწყობს დ. თუმანიშვილის მიერ შემოთავაზებული შედარება ვөოლფლინისა მის წინამორბედებთან, მათი მსგავსება-განსხვავებების გამოვლენა და შესაბამისი დასკვნების გამოტანა. ავტორის განმარტებები აქაც სხარტი და, როგორც თვითონვე იტყოდა, დაწურულია. ასე მაგალითად, ვөოლფლინის ბურკჰარდტთან შედარებისას, ავტორმა მათ შორის განსხვავებები, გამოხატული უფრო მიდგომაში, შემდეგნაირად დააზუსტა: ი. ბურკჰარდტი გვეუბნება, ჰ. ვөოლფლინი — გვისაბუთებს, გზის გამკვალავი (ე.ი. ბურკჰარდტი — შენიშვ. ჩემია) შეგვაგონებს, მიმდევარი გამოგვიწვლილავს (საუბარი 11, გვ. 8), ასევე ლაკონიურად და აზრისმიერად აყალიბებს ის განსხვავებებს ა. რიგლსა და ჰ. ვөოლფლინს შორის. დ. თუმანიშვილი მიიჩნევს, რომ ისინი მხატვრული ფორმის სულ სხვადასხვა წახნაგებს უკირკიტებენ და მათი ნააზრევის ვითომცდა მსგავსება სავსებით მოჩვენებითია: ა. რიგლი — პირობითობათა (ასე უწოდებს ამ შემთხვევაში ავტორი სტილს — შენიშვ. ჩემია) ტიპების დამუშავებას იწყებს, ჰ. ვөოლფლინი — ფორმის, ვითარცა ანასახის მოწესრიგების წესის, ტიპებისას (საუბარი 11, გვ. 51). და კიდევ,ჰარა მხოლოდ ა. რიგლისაგან, არამედ საერთოდ ვენელებისგან ჰ. ვөოლფლინის სხვაობას იმაშიდაც ხედავს, რომ ისინი „ვრცელ ისტორიულ გადასახედებს და გადასვლა-გარდასახვის ხანებს ეტანებიან, ჰ. ვөოლფლინი — მოსაზღვრულსა და დასრულებულს" (საუბარი 11, გვ. 51). ასეთი კონკრეტული განსაზღვრებები საკმაოდ ბევრია. მათი მკა-

ფიოება ამ განსჯას თითქოს მეტ დამაჯერებლობას ჰმატებს.

უაღრესად საინტერესოა დ. თუმანიშვილის მსჯელობა ჰ. ვოლფლინთან ხელოვნების ისტორიისა და ენისა და ენათმეცნიერების საკითხების შეთანადების შესახებ. მისი გათვითცნობიერება ენათმეცნიერების საკითხებში მე საკმაოდ სოლიდური მეჩვენება — ამის დადასტურება სხვა „საუბრებში"-ც არის შესაძლებელი. აქ კი მან არა მხოლოდ თავისი ცოდნის გამომჟღავნება, არამედ საკუთარი დამოკიდებულების წარმოდგენა შესძლო. ავტორი ეჭვს ქვეშ აყენებს ზოგიერთი მეცნიერის მოსაზრებას ერთგვარ პარალელიზმზე, რომელიც ჰ. ვოლფლინსა და ფერდინანდ დე სოსიურის ლინგვისტიკას შორის არსებობს. საუბრობს იმაზე, თუ რა განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან. მისი თქმით, სოსიური მსჯელობს საზოგადოდ, ფორმათა კავშირის რაობაზე, ვოლფლინი კი ფორმის ისტორიულ სახეობაზე, „და არა რაღაც თუ ზედროულზე არა, დროის გარეთ განსახილველზე მაინც" (საუბარი 11, გვ. 52-53). დ. თუმანიშვილს თურმე ადრეც უფიქრია ამ საკითხებზე. მისი აზრით, ვოლფლინთან უფრო ახლოს მდგომი ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლტი უნდა ყოფილიყო. შემდგომში ამის დადასტურება მან ვოლფლინის ავტობიოგრაფიაშიც ნახა. ესეც ხომ მის საოცარ ინტუიციაზე მიანიშნებს. ენასთან დაკავშირებულ ვრცელ მსჯელობას დ. თუმანიშვილი მეთორმეტე „საუბარში"-ც გვთავაზობს (საუბარი 12, გვ. 38). იმის დასადასტურებლად, რომ „ესა თუ ის ენა რისამე ერთ თვისებას სახელდებს, მეორე კი — სხვას", მას ერთი, როგორც თვითონვე ამბობს, გაცვეთილი მაგალითი „მონათვლაზე" მოჰყავს — როგორ ჟღერს იგი ევროპულ, რუსულ და ქართულ ენებში და რაზეა იქ საუბარი. მისი „გაცვეთილი" განმარტება ჩვენთვის კარგადაა ცნობილიჰმაგრამ საქმეც ისაა, რომ ის არ ჯერდება ამას და ახალ კავშირებსა და ასოციაციებს პოულობს.

დ. თუმანიშვილის დამოკიდებულებამ ტერმინების მიმართ ვოლფლინზე საუბარშიც იჩინა თავი. ხილულსა და სახვითს შორის განსხვავების აღსანიშნავად ჰ. ვოლფლინი ხმარობს სიტყვა „ხედვას" — „Sehen" და ამავე მნიშვნელობას ანიჭებს მთელ რიგ სხვა შეწყვილებებს. მე არ ჩამოვთვლი აქ თითოეულ მათგანს, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ავტორისათვის მისაღები „წარმოდგენა" და „გამოსახვაა", სხვა ტერმინების მიმართ კი მას კითხვები უჩნდება. ამ ტერმინის დაზუსტება მიღწეულია მყარი არგუმენტებით და მარჯვედ შერჩეული მაგალითებით. ამ მხრივ დ. თუმანიშვილის მიერ მოტანილი ოპიზის ქართული საქტიტორო რელიეფი (IX ს.) ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია. აქ მეფე აშოტ ბაგრატოვანის გამოსახულება დიდი ზომითაა წარმოჩენილი და ამით ის შეიძლება ისევე (თუ არა მეტად) მნიშვნელოვანია, ვიდრე მის მიერ აღნაგები ეკლესია (საუბ 11, გვ. 50).

მეცამეტე „საუბარი" ორ მნიშვნელოვან თემას ეძღვნება. ერთია „სტილი" — ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა და თანამედროვეობა, უფრო სწორად, როგორც სათაური გვაუწყებს, „ხელოვნების ისტორიოგრაფია 1930-იანი წლებიდან დღემდე". რა თქმა უნდა, ვის არ აინტერესებს ის პროცესები, რომლებიც შენს დროს ხდება, თან ასე ახლოა შენთან და თანაც თითქოს უფრო ძნელად გასაგები. ამდენად დ. თუმანიშვილის მსჯელობები ამ თემების ირგვლივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს.

ავტორმა სტილის საკითხი შესავალშივე დასვა, შემდგომ თავებში გააგრძელა და უკვე მეცამეტე საუბარში საკმაოდ დიდი ადგილი დაუთმო. ის, ჩვეული კეთილსინდისიერებით, იძლევა სტილის ყველა ძირითად განმარტებას, რომელიც მოცემულია ენციკლოპედიებსა თუ სიტყვარებში, ან კიდევ ცალკეულ მეცნიერთან. მისი მსჯელობა თითოეულ მათგანს ეხება და დიდი ინფორმაციის შემცველია მე არ შემიძლია უდანაკარგოდ და არც მსურს ამის ყველაფრის გადმოთხრობა. მინდა მხოლოდ დ. თუმანიშვილის დამოკიდებულება გაგაცნოთ, ისიც ზოგიერთ დეფინიციასთან დაკავშირებით. ნაშრომის შესავალში მას მოჰყავს სერ ერნსტ გომბრიხის განმარტება: „სტილი — უნიფორმაა" (შესავ. გვ. 2). მისთვის მიუღებელია მეცნიერის ეს განმარტება, ვინაიდან სიტყვა „უნიფორმაში" ის ერთსახეობას და თანაც თავსმოხვეულობას ხედავს. მისთვის ჩვეულ სტილში ის იხსენებს მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძის საუბარს, სადაც ხელოვანი, ყოველგვარი მეცნიერული განსჯის გარეშე, შესაძლოა, პირადი გამოცდილებიდან გამომდინარე, ალალად ამ-

ბობს: „სტილი ძიებით იქმნება და არა წინდაწინ განსაზღვრული რეცეპტებით“ (საუბარი 13, გვ. 9, შენიშვ. 20). ვფიქრობ, ეს კარგად მოფიქრებული ხერხი დამატებითი არგუმენტია გომბრიხის „უნიფორმის“ წინააღმდეგ. შლოსერისათვის სტილი პიროვნებისმიერი ხელწერაა, იტალიური „maniera“ (საუბარი 13, გვ. 1). ამავე აზრისაა, ავტორის თქმით, ქართველი მოღვაწე ვახტანგ კოტეტიშვილიც. დ. თუმანიშვილი ნოვალისის მოსაზრებასაც გვაცნობს, რომლის მიხედვითაც ქმნა მთლიანად ხელოვანის სუბიექტური ღვწაა (საუბარი 5, გვ. 32), მისი ხედვა კი შიგნიდან გარეთაა მიმართული. ამ ხედვის შესახებ ავტორის ვრცელი განმარტებები ფართო განზოგადებამდე მიდის. მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა. სტილის შლოსერისეულ განმარტებას მოჰყვა მის მიერ შუასაუკუნეების შეფასება, როგორც „იმპერსონალური ეპოქისა“. შლოსერის ამ ნათქვამში დ. თუმანიშვილმა ამოიკითხა ლოგიკურად ის აზრი, რომ ამ დროის ხელოვნება ყოფილა „უსტილო“, მარტოოდენ მხატვრული ენის მქონე. აქედან, მას სამართლიანად უჩნდება კითხვები, ჯერ ერთი, არის კი ეს ასე და მეორე, ძალიან საინტერესოდ დატრიალებული, რომელიც ასე ჟღერს: „მართალია, ეს ხელოვნება, როგორც ეგვიპტური, არაა ინდივიდუალისტური, მაგრამ უ-პიროვნო კია?“ და თვითონვე სცემს პასუხს, ადასტურებს რა შემქმნელთა პიროვნებების არსებობას (საუბარი 13, გვ. 3).

დ. თუმანიშვილი სტილის სხვა განსაზღვრებასაც ეხება, მაგ., „გარეგნული ნიშნებით“, უფრო ზუსტად, მათი ნაკრებით. ასეთი დეფინიციებით ის, ავტორის თქმით, წარმოდგენილია ბროკჰაუზ-ეფრონისა და ლარუსის ენციკლოპედიებში, აგრეთვე ი. იმედაშვილის 1928 წელს გამოცემულ ლექსიკონში. ამ განსაზღვრებაში მისმა მაძიებელმა გონებამ დაინახა იმ გამოცდილების გათვალისწინება, რომელიც XIX საუკუნის არქიტექტურას გააჩნდა (საუბარი 13, გვ. 4). ავტორს მოჰყავს აგრეთვე ა. რიგლისა და ჰ. ვიოლფლინის განმარტებები: „სტილი გარკვეული კანონზომიერებაა, რაც ამა თუ იმ დროისა თუ ადგილის მრავალ ნაწარმოებებში ვლინდება“, ამას კიოლენიც ეხმიანება: „სტილი ფორმის კანონზომიერებაა“ (საუბარი 13, გვ. 2-3). ამასთანავე ჰ. ვიოლფლინი აზუსტებს, რომ სტილ-კანონზომიერება არაა აუცილებელი თანადროულად მხატვრული შემოქმედების ყველა შტოში მოქმედებდეს — ამ განცხადებაში ავტორმა დაინახა მეცნიერის მცდელობა იმ საფრთხის თავიდან აცილებისა, რომელიც ნაირგვაროვნისთვის მგვანების „თავს მოხვევა“ წარმოადგენს (საუბარი 13, გვ. 23). ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ხელოვნების საისტორიო გაშინაარსებას დ. თუმანიშვილი სამ პუნქტად აყალიბებს: ა. სტილი როგორც ინდივიდუალური სტილი; ბ. სტილი როგორც ელემენტთა და ხერხთა ერთიანობა; გ. სტილი როგორც მხატვრული ფორმის აგების კანონზომიერება თუ პრინციპი (საუბარი 13, გვ. 9). მისი ფართოდ გაშლილი მსჯელობა სტილის შესახებ „მხატვრულ-სტილურ პერიოდებზედაც“ საუბარს შეიცავს. თავისი დამოკიდებულება „სტილურ ეპოქასთან“ და საერთოდ ისტორიულ დროსთან მიმართებაში ავტორმა გამოხატა მოკლედ პანოფსკის ერთი წერილიდან ზუსტად შერჩეული განმარტებით: ამოსავალი ყოველთვის რამ მხატვრული მოვლენაა, მისი „მიბმა“ კი საუკუნეების თუ საუკუნის ნახევარზე იმის მიხედვით ხდება, მათგან რომლისთვის ჩანს იგი უფრო დამახასიათებელი (საუბარი 13, გვ. 23), რასაც მოჰყვება მისთვის ჩვეული შეკითხვის ფორმა — „ნუთუ აქ კიდევ არის რაიმე საკამათო?“ — რაც აზრის უტყუობას კიდევ უფრო განამტკიცებს.

მეცამეტე „საუბრის“ მეორე მნიშვნელოვანი თემაა თანამედროვე ხელოვნება და მისი ისტორიის შესწავლა. დ. თუმანიშვილი გვაცნობს სხვადასხვა მეცნიერის, ცნობილის თუ ნაკლებად ცნობილის შეხედულებებს, დაწვრილებით განიხილავს მათ ნაშრომებს, მოჰყავს არაერთი ციტირება, რათა შევიგრძნოთ მათი მსჯელობის, თუ ცოცხალი აზრის ლოგიკა, ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებს მან გააცნო — და ეს მის დამსახურებად მიმაჩნია, გ. კაშნიტც ფონ ვაინბერგი, რომლის გვარიც მისთვის ცნობილი გამხდარა მას შემდეგ, რაც მარბურგის უნივერსიტეტის თანამშომელს ის დაუსახელებია, როგორც ვიოლფლინის შემდეგდროინდელი ერთ-ერთი თვალსაჩინო ხელოვნების ისტორიკოსი.

კაშნიტც ფონ ვაინბერგი „სტრუქტურის“ მკვლევარი ყოფილა, რომლისთვისაც ავტორის თქმით, სტრუქტურა ფორმაში ამოიცნობა, ვითარცა სივრცის და ნივთიერი სხეულის (აქედან

— დროისაც) გადმოცემის წესი, რაც უდრის ქვეყნიერების გაგებას (საუბარი 13, გვ. 26). ამ საკითხზე მსჯელობისას, დიმიტრი თუმანიშვილი სვამს ერთ მეტად საყურადღებო რიტორიკულ კითხვას — რა დაშავდება, თუ მაგ., ბერძნული და ეგვიპტური ქანდაკებების სტრუქტურულ ანალიზს, ერთ შემთხვევაში ბერძნული ფილოსოფია და მწერლობა, ხოლო მეორეში — ეგვიპტური რწმენა-წარმოდგენები წაეშველება. რა თქმა უნდა, არამც თუ არ „დაშავდება“, არამედ, პირიქით, ხელს შეუწყობს მსოფლმხედველობის თაობაზე უფრო სიღრმისეული დასკვნების გამოტანას. ასეთ განწყობას ნამდვილად ეხმიანება ავტორის მიერ გახსენებული გრიგოლ რობაქიძის მშვენიერი ესსეი დედოფალ ნეფერტიტიზე (საუბარი 13, გვ. 31).

განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს დ. თუმანიშვილი სამ გამორჩეულ მეცნიერზე. ესენი არიან ჰანს ზედლმაიერი, სერ ერნსტ გომბრიხი და ჰანს ბელტინგი. ავტორი საუბრობს მათ დამოკიდებულებაზე თანამედროვე ხელოვნებისადმი (ავანგარდი, მოდერნ-პოსტმოდერნი, პოპ-არტი) — ის ცალსახაა — ხელოვნების ზოგადად „რღვევისა და ნგრევის“ უნუგეშო სურათი, კრიზისი, რომელიც კვლავაც გრძელდება (მას მოყვანილი აქვს გომბრიხის აზრი, რომლის მიხედვით კრიზისი ფერწერასა და ქანდაკებაში ჯერაც არ გასცდენია სახიფათო წერტილს) (საუბარი 13, გვ. 89, 90). ზედლმაიერი ამას სულიერების დაკარგვას უკავშირებს — „მას შემდეგ, რაც მოცილებულია ღმერთი როგორც შემოქმედი, მოცილებულ უნდა იქნას ადამიანის შემოქმედებაც“ — თანამედროვენი ადგილს უთმობენ საკუთრივ ადამიანურს, მექანიკურს (დ. თუმანიშვილი ამძაფრებს — ცხოველურს) გაიგივებულს (საუბარი 13, გვ. 50), ხელოვნება დაშორდა ადამიანურობასა და ზომიერებას (საუბარი 13, გვ. 49). ამასვე უკავშირდება ზედლმაიერის „დაკარგული შუაგული“, რაც ნიშნავს, რომ ის შუაგული, რომელიც იყო გამაერთიანებელი, აღარაა. მეცნიერის აზრით, ესაა ის, რაც მოიტანა XX საუკუნის მხატვრობამ, სადაც „ქაოსი და სიკვდილი ბატონობს“ (საუბარი 13, გვ. 49). დიმიტრი თუმანიშვილი, ძირითადად, იზიარებს ამ შეხედულებებს, ზედლმაიერის „დაცარიელებულ საყდარს“ ის ეშველება მაგალითით — ესაა გაუქმებული ეკლესია ფედერიკო ფელინის ფილმში „ორკესტრის რეპეტიცია“, ესაა ანარქია მუსიკოსთა შორის და ა.შ. რაც შეეხება დირიჟორს, ავტორის თქმით, მას მხოლოდ ჰარმონიის გზაღა დარჩენია (საუბარი 13, გვ. 56, შენიშვ. 110). ჩემთვის პირადად ეს ისეთივე წუხილია დღევანდელ მდგომარეობაზე, როგორსაც დ. თუმანიშვილი მიაწერს ზედლმაიერს, გომბრიხს, თუ ბელტინგს. განა მხატვრული ჰარმონიის გზა შემოქმედებითი გზა არაა, რომელის თავიდან დაწყებას მოასწავებს ფილმის ფინალში პულტთან მდგარი დირიჟორი — განა ეს ოდნავ მაინც იმედის მომცემი არ არის? მაშ, რატომ შეუწყრა დ. თუმანიშვილი ფელინის, თანაც როგორც ქრისტიან ხელოვანს — მან არ შექმნა ერთ-ერთი ყველაზე ქრისტიანული ფილმი „გზა“? განა ზედლმაიერი იმავე განწყობისა არ არის და რად რჩება იგი მის თვალში ქრისტიან მეცნიერად? სხვა საქმეა, როდესაც ავტორი საუბრობს „დრაკულას“ ფილმებზე. მათ, მართლაც, კარგად უდგება დ. თუმანიშვილის პერიფრაზი შოთა რუსთაველის ცნობილი გამოთქმისა, და ასე იკითხება: „ბოროტმა სძლია კეთილსა“. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ დიმიტრი თუმანიშვილი დაინტერესდა ბ. სტოუკერის რომანით, რომლის შესახებაც გვაუწყებენ, რომ ბოლოდროინდელი „დრაკულა“ მაინც ზუსტად იმეორებს მას. პირველწყაროსთან შედარების შედეგად მას შესაბამისი დაკვნები გამოაქვს — ის თვლის, რომ მწერლის ჩანაფიქრი დამახინჯებულია ფილმის შემქნელის განზრახ ტენდენციურობის გამო, რათა ბოროტებას გაამარჯვებინოს.

თანამედროვე ხელოვნებისა და მისი ისტორიის კრიზისზე საუბრობს ჩვენი დროის, როგორც დ. თუმანიშვილი ამბობს, ყველაზე გამორჩეული მკვლევარი ჰანს ბელტინგი. მისი წიგნის სათაური „ხელოვნების ისტორიის დასასრული“, ჯერ კითხვის ნიშნის ქვეშ და შემდეგ მის გარეშე, ზოგადადაც, თვით ასეთი საკითხის დასმა, მისი განწყობის გამომხატველია. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ სწორედ „ხელოვნების ისტორიის დასასრულში“, რომელიც ჰ. ბელტინგმა 40 წლის წინ დაწერა, დაინახა დიმიტრი თუმანიშვილმა იმედის მომცემი ნოტები: „ვიმედოვნებ, რაიმეგვარ აპოკალიპტურ კულტურულ პესიმიზმში არ გადავვარდები“-ო. ამას აძლიერებს ავ-

ტორის მიერ დანახული ჰ. ბელტინგის პოზიცია: როგორც ის ამბობს, ყველაფერი მისთვის შესაწყნარებელია, ყოველივე — გამართლებული თუ არა, გამართლების ღირსი მაინც. აქედან გამომდინარე, დიმიტრი თუმანიშვილი ასკვნის: „კულტურულ-ისტორიული კლვევა აქ — სასოწარკვეთის დაძლევის, გამოუსვლელობიდან გამოსავლის პოვნის საშუალებად გამოვლინდა (საუბარი 13, გვ. 117, 118). ამავე ჭრილში განიხილავს ის გომბრიხისა თუ ზედლმაჲარის ნააზრევს, რომელიც, მისი აზრით, არ არის მოკლებული იმედს. პირადად ჩემთვის ამ აზრთა წიაღსვლები ნამდვილად საინტერესოა და ნაწილობრივ მისაღებიც, მაგრამ მე მაინც მეჩვენება, რომ თანამედროვე ხელოვნების კვლევის მეთოდები ჯერ ჩამოყალიბებული არ არის, ძველი მეთოდებით კვლევების ტრადიცია კი ერთგვარად აფერხებს მის არსში წვდომას, მის სწორ გაგებას. თუმც დ. თუმანშივილს მოჰყავს ჰ. ბელტინგის აზრი, რომლის მიხედვითაც ძველი მეთოდები კი არაა უვარგისი, როგორც ადრე მეგონაო, არამედ თავისთავად ინტერპრეტაცია, რომელიც თავისი ბუნებით ცდილობს ხელოვნების ნაწარმოების ადგილი დაიჭიროს (საუბარი 13, გვ. 100). ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით ჰ. ბელტინგი ნამდვილად სწორია. სწორია ის მაშინაც, როდესაც, ავტორის თქმით, ის საყვედურობს „სტილის ისტორიას“, რომ აწმყოში ნაგრძნობი და ნასურვები მას წარსულში გადააქვს, უახლეს ხელოვნებას კი ვერაფერს უხერხებს (საუბარი 13, გვ. 101). ყოველივე ამასთან დაკავშირებით მეტად საყურადღებოა დ. თუმანიშვილის განმარტება მეცნიერის მიმართებისა წარსულსა და თანამედროვეობასთან. მისი თქმით, ისტორიკოსი, ვინც უნდა იყოს, წარსულისკენ ცქერისას, თავს მის გამოღმა გრძნობს, ხოლო აწმყოზე რაიმე ღირებულებითი თვალსაზრისიდან გამომდინარე საუბრისას, მას ასევე მზომს უყენებს, რის გამოც ის, რაღაც ზომით მაინც, თანამედროვეობისგან განზე ექცევა (სხვა საქმეა, რომ მასზე დრო შეიძლება ახდენდეს გავლენას) (საუბარი 13, გვ. 52). დ. თუმანიშვილი სრულიად სამართლიანად მიიჩნევს ჰ. ბელტინგის კიდევ ერთ საყვედურს „ტრადიცილული“ ხელოვნების ისტორიისადმი“, რომ ის არ ითვალისწინებს არაევროპულ კულტურებს (საუბარი 13, გვ. 101). აქვე ავტორი საუბრობს თანამედროვე მუზეუმების მდგომარეობაზე ზოგადად და, რაღა თქმა უნდა, საქართველოშიც (საუბარი 13, გვ. 101, 102, შენიშვნ. 205). მისი რჩევები, გაჯერებული გულისტკივილით, მეტი აქტიურობისკენ ბიძგის მომცემი უნდა იყოს.

დ. თუმანიშვილი ეხება იმ ახალ მეთოდსაც, რომელიც უახლესი დროის არა-საგნობრივმა ხელოვნებამ გამოკვეთა. ესაა იმდალის „იკონიკა“. ის თვლის, რომ ეს მეთოდი უფრო უახლოვდება ზედლმაჲარის სტრუქტურულ ანალიზს რომლის პრინციპი, ავტორის თქმით, ცალმხრივი ფორმალიზმისა და ცალმხრივი იკონოგრაფია-იკონოლოგიის ვერმიღებაა, ან სერ ერნსტ გომბრიხის შეხედულებას უსაგნო ხელოვნების სახოვანი უზუსტობის შესახებ. დ. თუმანიშვილის პოზიციაც ნათელია — მისი თქმით, „ნამდვილად მაღლამხატვრულ აბსტრაქციებში სათქმელი ძალიანაც ცალსახაა, იმის ხარჯზე კი, რომ მათში რჩება თუ ჩნდება „სახვითობის“ რამ კვალი, უფრო ზუსტად, ანასახი საგანთაშორისი ურთიერთობისა, რაც ამ ნამუშევარს ქვეყნიურ სიმართლე-ჭეშმარიტებასთან მიაბრუნებს (საუბარი 14, გვ. 48). რას ნიშნავს ეს? იმას ხომ არა, რომ თუ „სახვითობის“ მცირედი კვალიც კი არ არის, ის ნაწარმოებები არ შეიძლება მაღალმხატვრულ ნიმუშებად ჩაითვალოს? ან რას ფიქრობს ის, თუნდაც, ასე აღიარებულ მალევიჩის „კვადრატზე“ და სხვ. ან თუ ხედავს ის დავით კაკაბაძის „აბსტრაქციებში“ „სახვითობის“ რაიმე კვალს?

იმდალის მეთოდის ავტორისეული ანალიზი მიმართულია იმისკენ, რომ მეტი მკაფიოებით წარმოჩენილი იყოს თანამედროვე ხელოვნების კვლევის ერთ-ერთი მიმართულება. მეცნიერი დადებითად აფასებს ამ მეთოდს, უფრო მეტიც, ის ხედვს მისი განვითარების პერსპექტივასაც.

„საუბრები“ დ. თუმანიშვილმა გიორგი ჩუბინაშვილის წარმოჩენით დაამთავრა. ევროპელ მკვლევართა წარმოდგენის ერთიანი სურათის ფონზე, მან საგანგებოდ ისაუბრა დიდ ქართველ მეცნიერზე, რომლის მოღვაწეობა არ არის სათანადოდ ცნობილი უცხოურ ლიტერატურაში და რომლის კვლევა მათთან ბევრ საერთოსა და თან განსხვავებულსაც შეიცავს. მაგრამ სანამ უშუალოდ ბ-ნ გიორგიზე გადავალთ, ორიოდ სიტყვით მინდა გავიხსენოთ დ. თუმანიშვილის

მიერ თავის ნაშრომში დაფიქსირებული ფაქტები, რომლებიც ქართული ხელოვნებისადმი უცხოელ მკვლევართა დაინტერესებას ამჟღავნებს. პირველ რიგში, უნდა ვახსენოთ ნიკოდიმე კონდაკოვი, რომელმაც დიდი სამსახური გაუწია ქართული ხელოვნების შესწავლის საქმეს. ესაა ჰეგელიანელი კარლ შნააზე — მან ქართულ ხელოვნებას ადგილი მიუჩინა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში (საუბარი 4, გვ. 23-24). დ. თუმანიშვილმა ამოწია ზედლმაღრის მოსაზრება ტაოს „დიდ“ ბაზილიკებზე — ოთხთა ეკლესიასა და პარხალზე, კერძოდ, მათ ხუროთმოძღვრებაზე, რომლის მიხედვითაც სწორედ ამ ქართულ ძეგლებში მან დაინახა დასავლეთევროპული არქიტექტურის შემდგომი განვითარების მოსწავება (საუბარი 13, გვ. 61). ჰანს ბელტინგის ინტერესი ქართული ხელოვნებისადმი ადრევე გამომჟღავნდა. XX საუკუნის 60-იან წლებში საქართველოში მის ყოფნას ტყუილად არ ჩაუვლია. შემდგომში მან, როგორც მომხსენებელმა, მონაწილეობა მიიღო ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ II საერთაშორისო სიმპოზიუმში, დაწერა საყურადღებო ნაშრომი წალენჯიხის მხატვრობაზე, მან დიდი სურვილი გამოთქვა პირადად შეხვედროდა გ. ჩუბინაშვილს და შეხვდა კიდეც. ჩანს, ბ-მა გიორგიმ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე, რამაც ჩვენი ინსტიტუტის ერთერთ თანამშრომელთან საუბარში მას ათქმევინა შემდეგი: „საერთოდ ჰ. ვღოლფლინთან სადაო ბევრი მაქვს, გ. ჩუბინაშვილთან კი — არაფერი“-ო. დ. თუმანიშვილის აზრით, ეს ნათქვამი არ არის უბრალო შექება, ის უფრო მეტია, თითქმის დაუჯერებელი ფაქტი, როდესაც ევროპელი მეცნიერი, რომელმაც, როგორც ვიცით, არავინ და არაფერი დაინდო, ასე საუბრობს „კავკასიელზე“ (საუბარი 13, გვ. 91). ჰ. ბელტინგთან დაკავშირებით დ. თუმანიშვილი ახსენებს კიდევ ერთ გამორჩეულ ქართველ მეცნიერს, თინა ვირსალაძეს, თითქოს სასხვათაშორისოდ, სქოლიოში. განსაკუთრებულიც არაფერია — ორმა მეცნიერმა ერთი და იგივე ძეგლი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ერთნაირად დაათარიღა (საუბარი 13, გვ. 90, შენიშვ. 188). მაგრამ ეშმაკი დეტალებში იმალება. კონსტანტინოპოლური მარტირიონის ფერწერა, რომელიც არქეოლოგ შნაიდერის მიერ IX საუკუნედ იყო მიჩნეული, თ. ვირსალაძემ, შავთეთრი მომცრო ფოტოებით, XIII საუკუნით დაათარიღა, 10 წლის მერე კი ბელტინგიც ამ დასკვნამდე მიდის. დ. თუმანიშვილმა ამაზე იმიტომაც შეჩერა ყურადღება, რომ კიდევ ერთხელ ხაზი გაესვა თ. ვირსალაძის მეცნიერული ალღოსა და უტყუარი „თვალისთვის“. და რა დასანანია, რომ ჰ. ბელტინგი არ იცნობდა მის შესანიშნავ ნაშრომს გელათის ნართექსის მხატვრობის შესახებ, სადაც გაკვრით მარტირიონის თარიღიც არის ნახსენები. სამწუხაროდ, თ. ვირსალაძის ფიგურა ბევრად უფრო მეტ მნიშვნელოვნებას შეიძენდა საერთაშორისო ასპარეზზე, მისი ნაშრომები უცხო ენებზე რომ ყოფილიყო თარგმნილი. გ. ჩუბინაშვილის ნააზრევიც მთელი სიღრმით და სიგრძე-სიგანით ნაკლებადაა ცნობილი უცხოელი მკვლევარებისთვის. მისი ფუნდამენტური ნაშრომები დღემდე არ არის თარგმნილი უცხო ენებზე. არადა, ისინი ჩვენც კი ყოველ ჯერზე ახალი და ახალი სიღრმეების „აღმოჩენას“ გვთავაზობს. ამიტომ დ. თუმანიშვილის მიერ შემოთავაზებული ნარკვევი ამ დიდი მეცნიერის შესახებ, რომელიც მეთოთხმეტე საუბრის მოზრდილ ნაწილს წარმოადგენს, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა. დ. თუმანიშვილი არ ყოფილა გ. ჩუბინაშვილის უშუალო მოწაფე, საქმიანი კონტაქტიც კი ვერ მოასწრო მასთან, მაგრამ თავისი მეცნიერული ალღოთი და აზროვნების წესით შესძლო მთელი სიღრმით ჩასწვდომოდა მისი კვლევის რაობას და გაეთავისა იგი. ამდენად ის სინამდვილეში გ. ჩუბინაშვილის ჭეშმარიტი და წარმატებული მოწაფეა. გ. ჩუბინაშვილზე შესანიშნავი ნაშრომი აქვს დაწერილი ვახტანგ ბერიძეს. ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ ამ ნარკვევს რაიმე ახალი და მნიშვნელოვანი დაემატებოდა. დ. თუმანიშვილმა ეს შესძლო, გ. ჩუბინაშვილის მეცნიერული ღვაწლის წარმოსაჩენად მან სხვა კონტექსტი აირჩია. თუმცა ამ კონტექსტის არჩევა მას მისი ნაშრომის მიზანმა და აგებამ გადააწყვეტინა. გ. ჩუბინაშვილი მან გამოჩენილ ხელოვნების საისტორიო მკვლევართა რიგში ჩასვა და მათთან შედარების გზით გამოავლინა მისი მეთოდის თავისებურებაც და სიძლიერეც. როგორც ავტორი აღნიშნავს, გ. ჩუბინაშვილის კონცეფციაში არის „ფორმის ისტორიაც“, „გონის ისტორიაც“, სოციოლოგიაც, ის გარკვეულწილად ვღოლფლინის მიმდე-

ვარიც არის, რიგლის კვლევის ტექნიკასაც იყენებს, მაგრამ მას თავისი ხედვა გააჩნია, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების ისტორიაში მოქმედებს არა „სახელოვნო ნდომა“, არც ვიოლფლინის „ხედვა“, არამედ სამხატვრო ნიჭით დაჯილდოებული მცდელი პიროვნება, და სწორედ იგია მისი მამოძრავებელი (საუბარი 14, გვ. 75, 66). დ. თუმანიშვილმა ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ სწორედ გ. ჩუბინაშვილმა შესძლო დაეძლია ის გაურკვევლობა, რომელიც არსებობდა ზოგადი ისტორიული სტრუქტურების, „სტილების“ ცალკეული ადამიანის ღვწასთან მიმართებაში (საუბარი 14, გვ. 64). „ქართული არქიტექტურის გზები“-ს მაგალითზე დ. თუმანიშვილი საუბრობს იმ არსებითზე, რაც გამოარჩევს გ. ჩუბინაშვილის კვლევას. ის ისტორიულ საფეხურებს კი არა, ნაწარმოებთა მწკრივს მისდევს, რომელთა რიგებში ისახება სტილისტური ეტაპები, წამყვანი — ხუროთმოძღვრების ერთეული ქმნილებაა და ის განსაზღვრავს ეპოქის სტილს და არა პირუკუ (საუბარი 14, გვ. 64). ამ შემთხვევაში დ. თუმანიშვილი საჭიროდ თვლის გაიხსენოს ზედლმაიარის ერთ-ერთი გამონათქვამი (მისი თქმით, შესაძლოა, შემთხვევითიც): გოთიკა კი არ შობს გოთურ კათედრალს, არამედ ტაძარი შობს გოთიკას. ამ შემთხვევაში გ. ჩუბინაშვილი, უნდა დავეთანხმოთ დ. თუმანიშვილს, ზედლმაიარის თანამოაზრეა. მაგრამ ავტორი მათ შორის მნიშვნელოვან განსხვავებასაც პოულობს და ეს ისევ და ისევ პიროვნებას უკავშირდება. გ. ჩუბინაშვილისთვის, მისი თქმით, ნებისმიერი სიახლე, ნებისმიერი მონაპოვარი პიროვნებისეულ ცდასა და განცდას მისდევს და ისტორიის გზაზე პიროვნების მიერ შემოქმედებით ძალისხმევას, ცდასა და ძალთა მოკრებას მოითხოვს (საუბარი 14, გვ. 65). ეს არის სწორედ ჩუბინაშვილისეული ევოლუციის არსი. სხვა შემთხვევაშიც, როდესაც საუბარია მხატვრულ შემოქმედებაზე, რომელიც „ისტორიული მხრით ამა თუ იმ რიგის მხატვრული შესაძლებლობების მიგნება-მოშველიებით ხორციელდება, დ. თუმანიშვილი ქართველი მეცნიერის განსხვავებულ მიდგომაზე ამახვილებს ყურადღებას. მისი თქმით, ვიოლფლინთან, პეხტთან, სერ ე. გომბრიხთან ჩვენ საქმე გვაქვს მოცემულ შესაძლებლობებთან, გ. ჩუბინაშვილთან კი — ეს შესაძლებლობები გამოსავლენია (საუბარი 14, გვ. 69). ამით მან გ. ჩუბინაშვილის კვლევის შემოქმედებით ასპექტს კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი.

დ. თუმანიშვილის ნაშრომში გ. ჩუბინაშვილი მთელი თავისი სიდიდითა და მასშტაბურობით წარსდგა. თავისი სხვადსხვაგვარი მაგალითებითა და შედარებებით მან განამტკიცა აზრი, რომ მისი მეთოდი ერთ-ერთი ყველაზე მრავლისმომცველი და, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილია — ესაა უტყუარი, უნივერსალური მეთოდი, რომელიც შემოქმედებით მიდგომებს გულისხმობს. დ. თუმანიშვილი ეხება აგრეთვე გ. ჩუბინაშვილის პიროვნულ ღირსებებს. დიდი სწავლული და დიდი პიროვნება ერთნაირად არის შერწყმული ამ მეცნიერის ბუნებაში. ჩვენთვის უშუალოდ დანახული თუ ვ. ბერიძის მიერ შესანიშნავად მოწოდებლი გ. ჩუბინაშვილის პორტრეტი დ. თუმანიშვილმა კიდევ ერთი საინტერესო პოზიციიდან წარმოგვიდგინა. მას მოჰყავს მეცნიერის თანამოაზრის და ოჯახის წევრის, მისი სიძის ლეო რჩეულიშვილის გამოუქვეყნებელი ჩანაწერები. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რა გამჭრიახი თვალი ჰქონდა ბ-ნ ლეოს და როგორ შეეძლო მას „შიგნიდან“ დაენახა ეს პიროვნება, ავტორის მიერ შემოთავაზებული ჩანაწერების გამომზეურება ნამდვილად ეფექტური ხერხია გ. ჩუბინაშვილის პროტრეტის მეტი გახსნისთვის. დ. თუმანიშვილის ნარკვევი გ. ჩუბინაშვილზე ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწილია ამ ნაშრომისა, თავისი სიახლეებით, სიღრმეებით და დასკვნების მნიშვნელოვანებით.

მეთოთხმეტე საუბარს მოჰყვება დამატება სათაურით „კოლორიტის პრობლემა გერმანულ ხელოვნებათმცოდნეობაში“. ეს ნაკვეთი ასე დაკონკრეტებული, თითქოს არც ჯდება შრომის აგების სტილში. მაგრამ მაინც მიმაჩნია, რომ ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი და რთული საკითხის ადგილი სწორედ აქ არის. დ. თუმანიშვილი იმიტომაც დაინტერესდა ამ პრობლემით, რომ მისი აზრით, ფერის ადგილისა და მნიშვნელობის გააზრებას ხელოვნებათმცოდნეობაში ნაკლები ყურადღება ექცევა. აქაც მისი დახვეწილი კვლევა, განმტკიცებული ზუსტი მაგალითებით ახალი და უახლესი მხატვრობიდან, ასევე მრავალმხრივი და ღრმაა.

დ. თუმანიშვილის ნაშრომის საფუძვლიანი გაანალიზება საკმაოდ რთული საქმეა. ეს ამო-

ცანა არც ჩემს წინაშე იდგა. მე მინდოდა, პირველ რიგში, ჩემს ემოციას თუ იმპულსს აყოლილი, გადმომეცა ის ზოგადი განწყობა, რომელიც სხვისთვის გაზიარების სურვილმა გამიჩინა. რა თქმა უნდა, ბევრი რამ მნიშვნელოვანი და საინტერესო ჩემი განხილვის მიღმა დარჩა, მეცნიერთა უგრძელესი სიიდან ბევრი ნახსენებიც კი არ მყავს, არც მათი მეცნიერული ნააზრევი. გული მწყდება, რომ არაერთი საინტერესო მოსაზრება, სანიმუშო მეცნიერული ანალიზი, თუ გონებამახვილური „მიგნებები“, რომლებიც ასე ამახვილებს და ზოგჯერ გარკვეულ ემოციურობასაც კი სძენს მის თხრობას, მე არ გამიჟღერებია. მაგრამ ამ ეტაპზე მე მაინც მიმაჩნია, რომ უფრო მნიშვნელოვანია ამ ნაშრომის „ხიბლის“ გაგება, მისი გაცნობისაკენ ერთგვარი სტიმულის მიცემა და წარმოჩენა იმისა, რამდენად ღირებულია და საჭირო იგი. თვით დ. თუმანიშვილის მიერ თავისი ნაშრომის შეფასების სერიოზულად მიღება, ჩემი აზრით, არ შეიძლება. გასაგებია ის თავმდაბლობა, რომლითაც ის გამოირჩევა, მაგრამ ის, რომ „ეს მხოლოდ მონახაზია, ზოგადზე უზოგადესი“ და რომ „ის შეიძლება ერთ წელიწადში დაძველდეს“ (ბოლოთქმა, გვ. 90), მეტისმეტად მეჩვენება. ამას „მონახაზს“ ვერანაირად დაარქმევ, თუმც ყველაფრის გავრცობა და მეტი გამოწვლილვა შეიძლება. რაც შეეხება ნაშრომის დაძველებას, ავტორს აშკარად დაავიწყდა თავის მთავარი შეგონება, რომ ყოველივე ფასეული ბიძგია შემდგომი განვითარებისა და მისი დაფასება და გათვალისწინება აუცილებელია. დ. თუმანიშვილის ნაშრომი რომ ფასეულია, ამაზე ბევრი რამ მეტყველებს. ეს არის მაღალი მეცნიერული დონის კვლევა, დიდი ინფორმაციის შემცველი და მრავლისმომცველი. დ. თუმანიშვილის ნაშრომი პირველია ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში, რომელიც ასეთი თანმიმდევრულობით და სიფართოვით იძლევა ზოგადად ხელოვნების ისტორიის განვითარების მრავალმხრივ სურათს, რომელშიც ქართველ მეცნიერებსა და ქართულ ძეგლებსაც სათანადო ადგილი აქვთ მიჩენილი. ვრცელია ამ ისტორიის ქრონოლოგიური საზღვრებიც — ძველი დროიდან თანამედროვეობამდე. ნაშრომში განხილულია ძირითადი ეპოქები მრავალი მიმართულებებით და სკოლებით, თვალსაჩინო და ნაკლებად ცნობილი მეცნიერებით, ზოგი — ვრცლად, ზოგიც კი — მოკლედ. ავტორი საუბრობს როგორც რთულ, ასევე შედარებით მარტივ, სპეციალისტებისთვის ზოგჯერ ანბანივით ცნობილ საკითხებზე, რომლებსაც ამ კონტექსტში სათანადო დატვირთვა აქვთ. დ. თუმანიშვილის ნაშრომი პირველია ქართული ხელოვნების ისტორიაში, სადაც იკონოგრაფიის და იკონოლოგიიის პრობლემები ზოგად ჭრილში განიხილება. ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ამ გამოკვლევაში დიდი ადგილი ეთმობა ტერმინოლოგიის საკითხებს, იქნება ეს თამამად შემოტანილი ახალი ტერმინები თუ მათი დაზუსტება.

ხელოვნების ისტორიის კვლევა მეცნიერებისა თუ კულტურის სხვა სფეროებთან კავშირში არახალია ჩვენი დარგისთვის. მაგრამ დ. თუმანიშვილმა დიდად გააფართოვა ამ სფეროების არეალი. მე არ ვიცი, რა ვუწოდო მის „ცოდნას“ ამ სფეროებში, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ის, რაზედაც ის საუბრობს და მსჯელობს ნამდვილად ღმად გააზრებული, გაანალიზებული და გათავისებული ჩანს. მისი კრიტიკული შენიშვნებიც ამაზე მეტყველებს. ის არ ერიდება ზოგჯერ ისეთი საკითხები წამოჭრას, რომლებზე მას პასუხიც არ გააჩნია, მაგრამ იცის, რომ ხანდახან კითხვების დასმა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია და, შესაძლოა, უფრო შედეგიანიც იყოს. უმრავლესად კი მის კითხვებში პასუხია ჩადებული, რაც მისი პოზიციების გაძლიერებას ემსახურება.

დ. თუმანიშვილის ლოგიკური მსჯელობის ჯაჭვი ისეა აწყობილი, რომ ხშირ შემთხვევაში ეჭვი არ შეგაქვს მის არგუმენტაციაში, ან უყოყმანოდ უერთდები მის მიერ დასმულ კითხვებს. მისი ანლიტიკური, კრიტიკული და ასოციაციური აზროვნება, „გამჭრიახი თვალი“ და დახვეწილი „ყური“ იწვევს ასეთ ნდობას მის მიმართ, მისი მნიშვნელოვანების განცდას. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ნაშრომის მიმართ არავითარი კრიტიკული შენიშვნები არ არსობობს. ბუნებრივიცაა, ასეთმა დიდტანიანმა, მრავალგვარი პრობლემების შემცველმა კვლევამ არაერთი კითხვა გააჩინოს. მთავარი კი ისაა, რომ ეს ნაშრომი დიდ შესაძლებლობას იძლევა, პირდაპირ გვიბიძგებს ფიქრისა და განსჯისთვის. საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო, რომ „საუბრებში“

ჩართულია ისეთი თემები, რომლებიც ჩვენს და არა მხოლოდ ჩვენს საზოგადოებას აწუხებდა და აწუხებს. მეცნიერულ ნაშრომში ამ საკითხებზე საკმაოდ ვრცელი საუბარი ვინმეს შეიძლება მთავარი ხაზიდან გადახვევადაც კი მოეჩვენოს. ჩემი აზრით კი, ის, ერთი მხრივ, ხელს უწყობს გარკვეულწილად შესაბამისი გარემოს სულისკვეთების ჩენას, ხოლო, მეორე მხრივ, ავლენს ავტორის გამძაფრებულ მოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობას.

დ. თუმანიშვილი — მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალობაა, სამყაროს გამორჩეული ხედვით, მისი ფილოსოფიური თუ პოეტური ჭვრეტით. მისი ფიქრები ზოგადად სამყაროზე, ხელოვნებასა თუ მეცნიერებაზე, მუსიკასა და პოეზიაზე, განსაკუთრებით კი მისი რწმენა, მისი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, ისევე, როგორც მისი ფიქრი თავის ქვეყანაზე, ზოგჯერ მკაცრი კრიტიკულობით, ზოგჯერ კი დიდი გულისტკივილით გაცხადებული.

დ. თუმანიშვილის ნაშრომი, უდავოდ, დიდი მოვლენაა ქართული კულტურის სფეროში — ის არის არა მხოლოდ ძალიან სერიოზული სახელოვნებო, არამედ ფართო გაგებით კულტუროლოგიური კვლევა, რაც მას კიდევ უფრო დიდ წონას მატებს. ის ქართული საზოგადოებისთვისაც საინტერესო იქნება. თავისი მასშტაბურობით, პრობლემათა მნიშვნელოვანებითა და სიახლეებით. დ. თუმანიშვილის ნაშრომი ნამდვილად მიიპყრობს აგრეთვე უცხოელ მეცნიერთა ყურადღებას.

LEILA KHUSKIVADZE

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

THOUGHTS ON DIMITRI TUMANISHVILI'S "TALKS"

Summary

This letter is dedicated to a renowned Georgian scholar of art history, Dimitri Tumanishvili, and his significant work "Talks on the Historiography of Art ".

ISSN 1512-0899