

ACADEMIA

5

თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია



თბილისის ავღონ ქუთათელაძის
სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია



ACADEMIA 57

2 0 1 6 - 2 0 1 7



თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
TBILISI STATE ACADEMY OF ART

რედაქტორი
მარინე ბულია

სარედაქციო საბჭო

გია გუგუშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, გია ბუღაძე,
ვახტანგ ლიჩელი, ნინო ლალანიძე, ნინო ჭოლოშვილი,
ნანა კუპრაშვილი, ანა კლდიაშვილი, ირინა ელიზბარაშვილი,
მზია ჯანჯალია, მაია მანია, ლიანა ანთელავა

დიზაინი
თამაზ ვარვარიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ირმა ლიპარტელიანი

Editor
Marina Bulia

Editorial Board

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

Design
Tamaz Varvaridze

Computer services provided
Irma Liparteliani

გარეკანზე გურამ წიბახაშვილი, ფიროსმანი, ფოტოსერია „განმარტებანი“
Front Cover Guram Tsibakhashvili, Phirosmani, photo series „Definitions“

www.art.edu.ge
თსსა, 2017
TSAA, 2017

ISSN 1512-0899

შ ი ნ ა ა რ ს ი CONTENTS

- 5 **თამარ ხუნდაძე**
ლიტურგიული თემატიკა შუა საუკუნეების
ქართულ რელიეფებზე
- 14 **Tamar Khundadze**
Liturgical Themes on the Middle Age Reliefs of Georgia
- 20 **ეკატერინე კვაჭატაძე**
შუა საუკუნეების ქართული საფასადო ქანდაკების
თავისებურება და მისი მიმართება აღმოსავლურ და
დასავლურ ქრისტიანულ ძეგლებთან
- 28 **Ekaterine Kvachatadze**
Correlation Between the Medieval Architecture and Sculpture in the
Context of Eastern and Western Christian Examples
- 35 **თამარ დადიანი**
მხედარი წმინდა გიორგის ამსახველი რელიეფური
კომპოზიცია გადაღმა გენდუშიდან
- 39 **Tamar Dadiani**
Relief Composition of St. George the Rider from the Gagma Gendushi
(The Other Gendushi)
- 43 **დიმიტრი თუმანიშვილი**
თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან
- 57 **Dimitri Tumanishvili**
From the History of Tbilisi Architecture
- 62 **ნანა ყიფიანი**
ცოტა რამ ზღანევიჩებზე
- 71 **Nana Kipiani**
Few Words About the Brothers Zdanevich
- 77 **ქეთევან შავგულიძე**
HOOPLA... თამაში დროსა და სივრცესთან
- 83 **Ketevan Shavgulidze**
Hoopla... The Game of Time and Space
- 86 **ნათია რამიშვილი**
„ვიტრინის“ იქით დალაგებული საგნები
- 93 **Natia Ramishvili**
Objects Beyond the “Vitrine”
- 99 **სამსონ ლეჟავა**
სიცოცხლის ხის ფენომენი ქართულ მხატვრობაში
- 101 **Samson Lezhava**
Motive of the „Tree of Life“ in Georgian Painting
- 102 **ეკატერინე ბაღდავაძე**
ქალი ტვირთით ბენჯის ხიდზე (ეკატერინე ბაღდავაძე)
- 112 **Ekaterine Bagdavadze**
Woman with Baggage on the Rope Bridge (Ekaterine Bagdavadze)
- 116 **ანა კლდიაშვილი**
პოსტმოდერნისტული მიდგომა თუ ტექნოგენური ეპოქის ახალი
პარადიგმა?! (მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსი The Artist is Present)
- 123 **Ana Kldiashvili**
The Post-modernist Approach or a Shift of the Paradigm in the Technological
Epoch?! (Performance piece by Marina Abramović: The Artist is Present)
- 127 **ინგა (კლარა) ქარაია**
სახვითი ხელოვნების გამოფენების ინტერპრეტაცია
თანამედროვე მუზეუმებში
- 135 **Inga (Klara) Karaia**
Interpretation of Art Exhibitions in the Museums of the 21st century

- 144 **ლიანა ანთელავა**
მიქელანჯელოს მსოფლგანცდისა და მხატვრული ფორმის კორელაცია Pietà-ს თემის მაგალითზე
- 157 **Liana Antelava**
The Correlation of Michelangelo's Weltanschauung and the Forms of His Artistic Expression on the Example of Pietà
- 160 **ნანა ინწკირველი**
ქ. თბილისი, იალბუზის ქუჩა
ნაგებობის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევების დროს გამოვლენილი სიახლეები და 2015-2016 წწ. რეაბილიტაცია თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით
- 162 **Nana Intskirveli**
Tbilisi, 18 Ialbuzi Street
The Findings of Historic and Architectural Study of the Building and the Rehabilitation Works with the Use of Modern Technologies (2015-2016)
- 168 **ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი**
არის და არა არის რა – ანუ ფოტოს ამბავი
- 175 **Lela Piaralishvili**
Once Upon a Time or a Story of a Photo
- 178 **ნათია წულუკიძე**
ფოტოგრაფია, როგორც პოსტ და პარალელური რეალობა. სინამდვილე VS სიმართლე
- 189 **Natia Tsulukidze**
Photography as Post and Parallel Reality. Reality vs Truth
- 195 **ანა ნემსაძე**
მითი თანამედროვე კულტურაში
- 198 **Anna Nemsadze**
Myth in Contemporary Culture
- 201 **გიორგი იაშვილი**
„ტერა სიგილატა“-ს ტექნოლოგია და მისი გამოყენების მეთოდი ადგილობრივი თიხების საფუძველზე
- 211 **George Iashvili**
Terra Sigillata Technology and Its Modern Application, Based on Local Clays
- 219 **თინათინ კლდიაშვილი**
ძველი ქართული ლურჯი სუფრები და მოჩითული ქსოვილები
- 222 **Tinatini Kldiashvili**
Georgian Traditional Blue Tablecloths and Printed Textiles
- 239 **ნინო მგალობლიშვილი**
დიზაინ-განათლების კონცეფციის საკითხი პოსტსაბჭოთა ქართული საზოგადოების სოციალურ-კულტურული ტრანსფორმაციების პირობებში
- 239 **Nino Mgaloblishvili**
Concept of Study of Design in the Process of Social and Cultural Transformation of the Post-Soviet Georgian Society
- 240 **გიორგი შენგელია, მარიამ დავითაშვილი**
გეომეტრიული მოდელირების მეთოდების პრაქტიკული გამოყენების განსხვავებული ასპექტები
- 249 **Giorgi Shengelia, Mariam Davitashvili**
Use of Different Aspects of Geometric Modeling Methods
- 250 **გიორგი დარჩიაშვილი**
ინსტაგრამის როლი ფოტოგრაფიაში
- 254 **George Darchiashvili**
The Role-play of Instagram in Photography
- Dèbut**
- 271 **თათია თევდორაშვილი**
ხეს წმ. ბარბარეს ტაძრის მოხატულობის ხატუნების ნიმუშებთან მიმართების შესახებ
- 277 **Tatia Tevdorashvili**
Comparison of the Icon Painting and Murals from the St. Barbara Church in Khe

თამარ ხუნდაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ლიტურბიული თემატიკა

შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე*

ქრისტიანული ხელოვნების ყოველი ფორმა – ტაძარი, მის სივრცეში განთავსებული კანკელი, ტრაპეზი, ემბაზი, ეკლესიის კედლებზე წარმოდგენილი რელიეფური თუ ფერწერული გამოსახულებები ღმრთისმსახურების შემადგენელი ნაწილია. ყოველ მათგანს თავისი ღრმა სიმბოლურ-საკრალური მნიშვნელობა აქვს და აქტიურად მონაწილეობს ამა თუ იმ საეკლესიო რიტუალში. ბუნებრივია, რომ საღმრთისმსახურო სივრცეში არსებულ წმინდა წერილისა თუ წმინდანთა ცხოვრების სიუჟეტებზე შექმნილ კომპოზიციებს შორის, გვხვდება საეკლესიო მსახურების ამსახველი სცენებიც. წინამდებარე წერილი შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა ფასადებსა და კანკელებზე გამოკვეთილ, ლიტურგიულ თემაზე შექმნილ, რელიეფურ კომპოზიციებს შეეხება. ამ რელიეფებზე წარმოდგენილ ფიგურათა შესამოსელის, ატრიბუტების – სარიტუალო ნივთების (ბარძიმ-ფეშხუმი, საცეცხლური, სანთელი, სანაწილე, სამწერობელი და სხვ.), ცალკეულ შემთხვევებში, თანმხლები წარწერების მიხედვით, ასევე, რეალურ ღმრთისმსახურებასთან და ლიტურგიულ ტექსტებთან შედარების საფუძველზე, შევეცდებით რელიეფებზე გამოსახულ პირთა სასულიერო წოდებისა და კომპოზიციათა შინაარსობრივი კონტექსტის დადგენას. ასევე, რელიეფთა ადგილმდებარეობის გათვალისწინებით, შესაძლებელია განისაზღვროს მათი მნიშვნელობა საღმრთისმსახურო პრაქტიკაში. თუმცა, ამ კომპოზიციათა ზუსტ იდენტიფიკაციას ართულებს, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების სახვითობის სიმბოლურ-მიმნიშვნელოვანი, ლაკონიური და განზოგადებული ხასიათი, მეორე მხრივ კი, ლიტურგიის, ჟამისწირვის პერიოდული ცვლილება დროისა და ვითარების შესაბამისად¹.

საღმრთო ლიტურგია უმნიშვნელოვანესია საეკლესიო ღმრთისმსახურებათა შორის. ამ დროს სრულდება ახალი აღთქმის ეკლესიის უდიდესი საიდუმლო – წმინდა ზიარება, ევქარისტია, რომელიც თვით იესო ქრისტემ დაადგინა საიდუმლო სერობაზე (მათე 26, 26-29; მარკოზი 14, 22-25; ლუკა 22, 19-20), ჯვარცმის წინა დღეს². აზიარა რა მოციქულები იესომ მისცა მათ აღთქმა, რომ ისინი ამ საიდუმლოს აღსრულებით გაიხსენებდნენ თავიანთ უფალს – „...ამას ჰყოფდით მოსახსენებლად ჩემდა“ (ლუკა 22, 19; 1 კორ. 11, 24). მიუხედავად იმისა, რომ დროთა განმავლობაში ამ რიტუალის შესრულების ფორმებმა არაერთი ცვლილება განიცადა, მოციქულთა ხანიდან დაწყებული, დღემდე ლიტურგიული ღმრთისმსახურების არსი – ევქარისტია საიდუმლოს აღსრულება – პურისა და ღვინის ქრისტეს სხეულად და სისხლად გარდაქმნა და მისი მიღების გზით, უფალთან შეერთება – უცვლელია. ასევე უც-

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის – „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“ – ფარგლებში.

¹ ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის თხზულებათა ძველი ქართული თარგმანები*, თბ., 1992, გვ. 109.

² წესი და განგება საღმრთო ლიტურგიისა – წირვისა, *საქართველოს ეკლესიის კალენდარი*, თბ., 1980, გვ. 377.

ვლელია ლიტურგიის ძირითადი სტრუქტურა, მისი მსვლელობის თანმიმდევრობა³.

შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის უადრესი ნიმუში, სადაც ლიტურგიის ასახვა გვხვდება არის ნებელდის კანკელი (VII-VIII სს)⁴, რომლის ორი ნაკლული ფილა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, კანკელის რამდენიმე ფრაგმენტი კი, სოხუმის მუზეუმშია დაცული⁵. ნებელდის ფილებზე გამოკვეთილი ძველი და ახალი აღთქმის სცენები რთულ იკონოგრაფიულ პროგრამას ქმნის. ერთ-ერთ ფილაზე (სურ. 1), ქვედა, განაპირა მონაკვეთზე წარმოდგენილია ორი ხელებაპყრობილი ფიგურა, მათ გვერდით კი, საკმაოდ დიდი ზომის, ზედხედით გამოსახული ფეშხუმი სეფისკვერებით და ასევე მოზრდილი სურა (სურ. 2), რაც პირდაპირ მიანიშნებს ევქარისტიაზე⁶. აქედან გამომდინარე,

³ ნესი და განგება საღმრთო ლიტურგიისა.. გვ. 377-395.

⁴ Д. Айналов, *Некоторые христианские памятники Кавказа, Археологические известия и заметки*, т. III, вып. 7-8, М., 1895, გვ. 233-243; Д. Айналов, *Эллинистические основы византийского искусства, записки русского археологического общества*, т. XII, СПб., 1901, გვ. 202-203; გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, თბ., 1936, გვ. 208-209; შ. ამირანაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, თბ., 1971, გვ. 143-144; Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, გვ. 68-69; Н. Чубинашвили, *Хандиси*, Тб., 1978, გვ. 86-90; ნ. ალადაშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფების ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში. *საქართველოს სიძველენი*, №7-8, თბ., 2005, გვ. 51-52; N. Iamanidzé, *Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VI^e-XIII^e siècles)*, *Bibliothèque De L'antiquité tardive*, 15, Turnhout, 2010, გვ. 115-129; Л. Хрушкова, *Скульптура средневековой Абхазии V-X вв.*, Тб., 1980; თ. ხუნდაძე, თ. დადიანი, შუა საუკუნეების რელიეფური ქანდაკება აფხაზეთში, *კულტურული მემკვიდრეობა ოკუპაციის პირობებში (სამეცნიერო კონფერენციის მასალები)*, თბ., 2015, გვ. 43-44.

⁵ ნებელდის კანკელის ფილები პირველად გამოაქვეყნა პ. უვაროვამ, რომლის ფოტოებზე განიჩნევა ამჟამად დაკარგული ფრაგმენტები *МАК (Материалы по археологии Кавказа)*, Выр. IV, М., 1894, ტაბ. VII, VIII.

⁶ ნ. ალადაშვილი, ლიტურგიის ასახვა საქართველოს ქვის რელიეფებზე, *ACADEMIA*, ტ. II, თბ., 2001, გვ. 76.

ამ ევქარისტული საგნების გვერდით გამოსახული ფიგურები სასულიერო პირებად არიან მიჩნეულნი⁷. მართალია, მათ სამოსში არ არის მკაფიოდ გამოხატული სასულიერო პირთა შესამოსელის ნიშნები⁸, თუმცა ამგვარი – ნელზე სარტყლიანი კვარტები მოსავთ სხიერის კანკელზე (X ს.) გამოკვეთილ სასულიერო პირებსა და ანგელოზებს⁹. „მღვდელი სარტყელს შემოირტყამს და წარმოთქვამს: კურთხეულ არს ღმერთი, რომელმან გარე შემარტყა მე ძალი... (ფს. 17, 33, 34) – ეს მზადყოფნაა მორჩილებისა და მსახურებისთვის“¹⁰. ამასთანავე, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ადრეულ ხანაში მღვდელმსახურებს ეკლესიის სხვა წევრებისაგან საგანგებოდ განსხვავებული შესამოსელი არ ჰქონდათ¹¹. ნებელდის ფილაზე წარმოდგენილი ლოცვით ხელებაპყრობილი ფიგურა, რომელიც ზომით უფრო დიდია, მღვდელს უნდა განასახოვნებდეს, მეორე კი, მომცრო ზომისა, უფრო დაბალი სასულიერო წოდების მქონე დიაკვანს. ზომებში განსხვავების გარდა, მათ წოდებრივ ხარისხზე მიუთითებს ამ ფიგურათა ქმედება და ატრიბუტები – მღვდელი „ხელის აპყრობის ლოცვას“ აღავლენს – „უფალო ღმერთო ჩუენო, აპყრობაი ესე ხელთა ვედრებისა ჩუენისაი შეინირე მონათა შენთაგან“¹². მის თავს ზემოთ ქრისტიანობის უნივერსალური სიმბოლო – ჯვარი ისახება, რომელიც აქ, შე-

⁷ იქვე, გვ. 76; N. Iamanidzé, *Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VI^e-XIII^e siècles)*, *Bibliothèque De L'antiquité tardive*, 15, Turnhout, 2010, გვ. 24-25.

⁸ სამოსის მიხედვით ამ ფიგურებს ლ. ხრუშკოვა საერო პირებად, ქტიტორებად მიიჩნევს, *Л. Хрушкова, Скульптура средневековой... გვ. 49-50.*

⁹ N. Iamanidzé, *Les Installations... გვ. 24.*

¹⁰ დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია*, თბ., 2014, გვ. 22; ქამრის ტარების სიმბოლოურ მნიშვნელობაზე იხ. *Настольная книга священнослужителя*, т. 4, М., 1983, გვ. 140; Протоиерей А. Шмеман, *Евхаристия Таинство Царства*, М., 2001, გვ. 30.

¹¹ დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია... გვ. 21.*

¹² ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის... გვ. 124, 138, 265, 281.*

საძლოა, ეკლესიის სიმბოლოც იყოს, უფლის ვნებისაც და გამოხნისაც (რაც საღმრთო ლიტურგიაშია გამოვლენილი). დიაკვანს ზე-აღმართულ ხელებში სანთლები უჭირავს. სანთლის ჭერა დიაკვნის მოვალეობაა, რაც არაერთგზის დასტურდება ლიტურგიულ ტექსტებში, მაგ., კათაკმეველთა ლიტურგიაში, „მცირე შესვლის“ დროს დიაკვანი საცეცხლურით, სახარებითა და სანთლით წინ უძღვის მღვდელს – „აღილოს დიაკონ-მან სანთელი აღნთებული და საცეცხურნი და გამოვიდეს საკურთხევლით და დადგეს შორის ეკლესიასა“¹³. სანთელი, რომელიც მცირე გამოსვლისას წინ უძღვის სახარებას, მოასწავებს წმინდა იოანე წინამორბედსა და ნათლისმცემელს და ახალი აღთქმის ნათელს¹⁴. ეგებ, შემთხვევითი არც იყოს, რომ ნებელდის ფილაზე ლიტურგიული სცენის ზემოთ „ნათლისღების“ კომპოზიციასა წარმოდგენილი. ძნელია ზუსტი განსაზღვრა იმისა, საღმრთო ლიტურგიის თუ რომელი ნაწილია ასახული ნებელდის კანკელის ამ კომპოზიციასში. ლიტურგიული სახითმეტყველება მრავალშრიანი და დინამიურია, მისი თითოეული კომპონენტის (სასულიერო პირთა ქმედება, ტაძრის არქიტექტურული ნაწილები, სარიტუალო საგნები და სხვ.) სიმბოლური მნიშვნელობა იცვლება ღმრთისმსახურების პროცესში. მღვდლის ხელაპყრობილი ლოცვაც არაერთხელ სრულდება წირვის მსვლელობისას, მაგ., კვეთის დამთავრების შემდეგ¹⁵, კათაკმეველთა ლიტურგიის დროს, ასევე, წმ. ძღვენის საკურთხევლად და განსანმენდად სულიწმიდის გადმოვლენის სავედრებელისა და ძღვენის კურთხევის ლოცვების შემდეგ, როცა მღვდელი ხელაპყრობით ასამალლებელს წარმოთქვამს¹⁶. ლანგარზე დაწყობილი ჯერ უკვეთელი, დაუნანვერებელი სეფისკვერებისა და ბარძიმის ნაცვლად, სურის გამოსახვის

გამო, შეიძლება გვეფიქრა, რომ ნებელდის რელიეფზე ასახულია ლიტურგიის პირველი ნაწილი – კვეთა ანუ „პროსკომიდია“. პროსკომიდია ბერძნულად მოტანას ნიშნავს, რაც წირვის საწყის ნაწილს ძველი ტრადიციის გამო შერჩა, როცა მრევლს წმინდა ზიარებისთვის პური (სეფისკვერი) და ღვინო თავად მოჰქონდა ტაძარში¹⁷. თუმცა, ადრეულ ხანაში მორწმუნეთა მიერ შეწირულ და შერჩეულ პურს მთლიანი სახით აკურთხებდნენ და მისი დაქუცმაცება უშუალოდ ზიარების წინ ხდებოდა; შემდგომ ეკლესიის მამებმა ლიტურგიაში შეიტანეს ევქარისტიული ტარიგის და სხვა სეფეების კვეთის ცერემონიალი. ცნობას ევქარისტიული ტარიგის შესახებ პირველად ვხვდებით გერმანე კონსტანტინეპოლელის (VIII ს) ლიტურგიულ კომენტარებში, ტარიგს იმონებენ IX-X საუკუნეებშიც, საბოლოოდ კი, ევქარისტიული ტარიგის რიტუალი X-XII საუკუნეებში ჩამოყალიბდა¹⁸. ე. ი. ნებელდის რელიეფების შექმნის პერიოდში (VII-VIII სს) სეფისკვერის კვეთა ლიტურგიაში ჯერ არ უნდა ყოფილიყო შემოღებული, რაც კიდევ უფრო ართულებს ამ სცენის იდენტიფიკაციას. სავარაუდოა, რომ ნებელდის ფილაზე ევქარისტიული თემის განზოგადებული, სიმბოლური გადმოცემა უფროა, ვიდრე საღმრთო ლიტურგიის რომელიმე მომენტისა.

ლიტურგიული თემაგვხვდება კანკელის ფრაგმენტებზე სოხუმის მიდამოებიდან (X ს.)¹⁹. ამ კანკელის ორი ნაკლები ფილა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია დაცული, თუმცა, არსებობს პ. უვაროვას ძველი ფოტოებიც, რომლებზეც დაკარგული ნაწილები განირჩევა²⁰. ერთ ფილაზე თაღედში განთავსებული ორი სასულიერო პირი და

¹⁷ იქვე, გვ. 378; ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 120.

¹⁸ *Настольная книга Священнослужителя*, том 4... გვ. 653; ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 120-121.

¹⁹ Г. Алибегашвили, Рельефная плита из окрестностей Сухуми, *Сообщения А. Н. Грузинской ССР*, Т. XII, № 8, Тб., 1951, გვ. 511-515.

²⁰ МАК, IV, გვ. 20-21, ნახ. 10; Л. Хрушкова, *Скульптура средневековой Абхазии...*, გვ. 86-88, ტაბ. XLIV, XLV, XLVI.

¹³ იქვე, გვ. 123, 141, 262.

¹⁴ *წესი და განგება საღმრთო ლიტურგიისა...* გვ. 382.

¹⁵ იქვე, გვ. 381.

¹⁶ იქვე, გვ. 389-390.

მაკურთხეველი ანგელოზი არიან წარმოდგენილი (სურ. 3). ცენტრალურ თაღში, რომელიც სიმბოლურად შესაძლოა, აღსავლის კარს განასახიერებდეს, წარმოდგენილია ლოცვად ხელეპაპრობილი სასულიერო პირის ფიგურა. მისი ჯვრებიანი ომოფორით დამშვენებული შესამოსელი გვაუწყებს, რომ იგი ეპისკოპოსი უნდა იყოს. ამ გამოსახულების მიხედვით, შესაძლოა, ეს ფრაგმენტი თავდაპირველად, საეპისკოპოსო ტაძრის კანკელის კუთვნილებას წარმოადგენდა, რომელზეც სამღვდელმთავრო ლიტურგიის მნიშვნელოვანი მომენტი იყო ასახული. ფილის მარჯვენა თაღში ეპისკოპოსის გამოსახულებაზე მცირე ზომის, სადა სტიქარონით მოსილი ფიგურა გამოკვეთილი, საცეცხლურითა და სანანილით²¹ ხელში. მისი შემცირებული ზომა და სადა შესამოსელი მიუთითებს, რომ ის უფრო დაბალი სასულიერო წოდების ეკლესიის მსახურს – მღვდელს ან დიაკვანს განასახიერებს. ფილის მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი მაკურთხეველი ანგელოზის ფიგურის ზედა ნაწილი ამჟამად აღარ არსებობს და მასზე წარმოდგენას ძველი ფოტო გვიქმნის (სურ. 4). ანგელოზნი უხილავად მონაწილეობენ საღმრთო ლიტურგიაში, მაგ., კათაკმეველთა ლიტურგიის ნაწილში მღვდელი აღსავლის კარის წინ აღავლენს საიდუმლო ლოცვას, ევედრება უფალს აკურთხოს მათი შესვლა და წარმოუგზავნოს ანგელოზი ღირსეული მსახურებისათვის²² – „ყავ შესლვასა ამას ჩუენსა გზავნაი წმიდათა ანგელოზთა ყოფად ჩუენ თანა მსახურებად“²³. ანგელოზნი იხსენიებიან მართალთა ლიტურგიის ნაწილშიც – წმ. შესანიშნავის გადატანისას²⁴, ასევე, საიდუმლოს აღსრულების შემდგომ²⁵. როგორც უკვე ითქვა, ხელეპაპრობით

²¹ ნ. ალადაშვილი, ლიტურგიის ასახვა... გვ. 78.

²² *წესი და განგება...* გვ. 382; საღმრთო ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, *The Canadian Journal of Orthodox Christianity*, Volume VIII, Number 1, Winter, 2013, გვ. 9.

²³ ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 123, 125, 263, 279, 302.

²⁴ *წესი და განგება...* გვ. 385.

²⁵ Н. Гоголь, *Размышления о божественной литургии*, М., 1990, გვ. 51.

ლოცვასაც სასულიერო პირნი არაერთხელ აღავლენენ წირვის მსვლელობისას. ამგვარად, ეპისკოპოსის ხელეპაპრობითი ლოცვა, დიაკვნის კმევა და ანგელოზის მონაწილეობა ვერ აზუსტებს ლიტურგიის რომელი ნაწილია სოხუმის ფილაზე ასახული. თუმცა, საყურადღებოა ერთი დეტალი – საგანი, რომელიც დიაკვანს მარცხენა, ქსოვილით დაფარულ ხელში უჭირავს. ის შეიძლება იყოს დაფარნაგადაფარებული ბარძიმი, რომელშიც სამღვდელოების ზიარების შემდეგ²⁶, ერისკაცთა საზიარებლად უკვე ჩაშვებულია ტარიგის დარჩენილი ნაწილები. ე. ი. ბარძიმში სისხლი და ხორცი შეერთებულია. ამის შემდეგ, აღსავლის კარი იხსნება, მღვდელი წმ. ბარძიმს დაფარნას აფარებს, გადასცემს დიაკვანს და ერთად გამოდიან ამბიონზე²⁷. არ არის გამორიცხული, რომ სოხუმის ფილაზე მართალთა ლიტურგიის ეს მომენტი იყოს ასახული. მაგრამ, თუ საგანი, რომელიც დიაკვანს მარჯვენა ხელში უჭირა, მართლაც სანანილია, შესაძლოა, აქ წარმოდგენილი იყოს პირველშენიერულის ლიტურგია²⁸. პირველშენიერულის წირვის-

²⁶ სამღვდელოება, მოციქულთა მსგავსად, ცალცალკე ეზიარება ჯერ ქრისტეს ხორცს, შემდეგ – სისხლს (საღმრთო ლიტურგია იოანე ოქროპირისა... გვ. 33); ადრეულ ხანაში, V ს-მდე, მრევლიც ცალცალკე ეზიარებოდა, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზთა გამო (მაგ., იმისთვის, რომ წმ. ნაწილები არ გაფანტულიყო), დაანესეს მათი შეერთება წმ. ბარძიმში და კოვზით ზიარება, რაც წმ. იოანე ოქროპირის (IV ს.) სახელს უკავშირდება (*Настольная книга Священнослужителя*, том 4, გვ. 94-95; Н. Гоголь, *Размышления...* გვ. 55-57; დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია...* გვ. 25, 27); ამ შეერთების დროს, ამატებენ ნაკურთხ მღულარე წყალს, რაც სულიწმიდის მადლს ნიშნავს – „მღულარებაი სარწმუნოებისა, აღვსებაი სულისა წმიდისა (საღმრთო ლიტურგია... გვ. 33); თბილი სისხლი ასევე გაიაზრება, როგორც ცოცხალი ქრისტეს სისხლი (Н. В. Гоголь, *Размышления...* გვ. 56).

²⁷ *წესი და განგება...* გვ. 391; საღმრთო ლიტურგია... გვ. 33 დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია...* გვ. 113.

²⁸ მადლობას ვუხდით თეა ინწკირველს ამ მოსაზრების გაზიარებისთვის და მუშაობის დროს გაწეული დახმარებისათვის.

თვის ძღვენი წინა კვირას მზადდება და ინახება წმინდა ტრაპეზზე – სანანილეში²⁹.

საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი ლიტურგიული თემა ჯოისუბნის ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთ მხარეს ჩასმულ რელიეფზე (X ს.)³⁰, რომელზეც ხუთი შარავანდმოსილი ფიგურაა გამოკვეთილი (სურ. 5). ხუთივეს სასულიერო პირთა შესამოსელი – გრძელი, კოჭებამდე დაცემული კვართი და ზემოდან შედარებით მოკლე ფელონები მოსავთ, ხელებში კი ლიტურგიული დანიშნულების სხვადასხვა საგნები უჭირავთ. პირველ ფიგურას ზეაღმართულ მარჯვენაში სანთელი უპყრია, მეორეს – საცეცხლური, მესამეს – სამწერობელი (რიპიდა), რომელიც გამოიყენება ჟამისწირვის დროს წმინდა შესანიშნავისგან მწერების მოსაგერიებლად³¹; ბოლო ორ ფიგურას კი, მკერდთან მიტანილი ორივე ხელით – მრგვალი საგნები, რომლებიც სეფისკვერებს წააგავს. ხუთივეს ტერფები ერთ მხარეს, აღმოსავლეთისკენ აქვს მიმართული. ნ. ალადაშვილის აზრით, აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს დიდი შესვლა – საზეიმო პროცესია³². კერძოდ, მართალთა ლიტურგიის ის მომენტი, როცა წმ.

²⁹ პირველშენიერულის ლიტურგია დიდი მარხვის ოთხშაბათს და პარასკევს, ასევე, ვნების შვიდეულის ორშაბათს, სამშაბათსა და ოთხშაბათს სრულდება. პირველშენიერულის ლიტურგიის განწესება მოციქულთა ეპოქიდან იღებს სათავეს; ცნობილია წმ. პეტრე და წმ. იაკობ მოციქულთა პირველშენიერულის ლიტურგიები – „წესი სინმიდისა განახლებისაი წმიდისა მოციქულისა იაკობისი“ (ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 112), შემდგომ, პირველშენიერულის ლიტურგია წმ. ბასილი დიდმა (IV ს.) განაწესა (იხ. „სინმიდის განახლება“ ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 139-144); VI ს-ში გრიგოლ დიოლოლოსმა ბასილი დიდის პირველშენიერულის ლიტურგიის ოდნავ გადამუშავებული რედაქცია შეიტანა დასავლეთის ეკლესიაში. (პირველშენიერულის ლიტურგია, მღვდელი ლ. მათეშვილი, *კარიბჭე*, №3, 2006).

³⁰ ნ. ალადაშვილი, *ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება*, №7, თბ., 1978, გვ. 69-76.

³¹ *Настольная книга Священнослужителя*, т. 4, გვ. 106-107; Н. Гоголь, *Размышления*.. გვ. 46.

³² ნ. ალადაშვილი, ლიტურგიის ასახვა.. გვ. 77.

ძღვენის კურთხევის წინ, მას სამკვეთლოდან ტრაპეზზე გადაიტანენ – სამღვდლოება, რომელსაც წინ უძღვის მნათე, ანთებული სანთლით გამოდის ამბიონზე, დიაკვანი აკმევს, გალობენ „რომელნი ქერუბინთა“-ს³³. თითქოს ყველა ნივთი, რომლებიც ჯოისუბნის ფიგურებს უჭირავთ, ევქარისტიული რიტუალის შესაფერისია, უცნაურია მხოლოდ ბარძიმ-ფეშხუმის (რომლებსაც დიდი გამოსვლის დროს გამოაბრძანებენ) ნაცვლად, სეფისკვერისებრი მრგვალი ფორმის, დასერილზედაპირიანი საგნების გამოსახვა. შესაძლოა, ერთი მათგანი წმინდა ნანილებიან ფეშხუმად მიგვეჩნია, მაგრამ მეორე სასულიერო პირის ხელთ არსებული იდენტური საგანი, ამ ვარაუდს გამორიცხავს. საინტერესოა ნ. იამანიძის მოსაზრება ჯოისუბნის რელიეფის ამ გამოსახულებებზე. ის მათ ბეჭედდასმულ სეფისკვერებად მიიჩნევს. ნ. იამანიძე ასახელებს იერუსალიმურ, სინურ, ეგვიპტურ საბეჭდავებს, რომლებიც განკუთვნილი იყო სეფისკვერებზე ე. წ. „ევქარისტიული ნიშნის“ დასასმელად და ერთ მათგანზე ჯოისუბნის სეფისკვერების ზედაპირზე აღნიშნული ნახაზის იდენტურ გამოსახულებას პოულობს³⁴. ჯოისუბნის რელიეფზე წარმოდგენილი საგნები მრგვალი, ორნაწილიანი ფორმით, მართლაც პასუხობს საეკლესიო განწესებით დაკანონებულ ქრისტეს ორბუნებოვნების გამოსახატავად ევქარისტიაში ორნაწილიანი პურის გამოყენებას³⁵. ბარძიმისა და ფეშხუმის ნაცვლად, სეფისკვერების გამოსახვა, ისევე, როგორც ამ სცენის ყველა მონაწილის თითქმის იდენტური, სამღვდლო შესამოსლით – ფელონით (ფილონი)³⁶ წარმოდგენა, ამ კომპოზიციის

³³ *წესი და განგება...* გვ. 385; ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 267, 284.

³⁴ N. Iamanidze, *L'objet et son image dans le rituel Contribution a la connaissance des usages cultuels en Georgie au debut du Moyen Age*, *Revue de l'histoire des Religions*, том 231-fascicule 4, 2014, გვ. 810, ილ. 12.

³⁵ *წესი და განგება...* გვ. 379.

³⁶ დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია*, გვ. 23; *Настольная книга Священнослужителя*, т. 4, გვ. 135-139.

შინაარსს პირობით-სიმბოლურ ხასიათს ანიჭებს. თუმცა, ადრეულ ხანაში (ბიზანტი-აში XIV ს-მდე) სამღვდლო ფელონისგან განსხვავებული, მოკლე ფელონი მედავითნესაც ემოსა³⁷. საინტერესოა ჯოისუბნის ამ კომპოზიციის ფიგურებს შორის ამოკვეთილი, რელიეფების ოსტატთა სავედრებელი წარწერის შინაარსი – „წმიდაო ღრმთისმშობელო, წმიდაო ეკლესიაო, შეიწყალე ამის მოქანდაკე კალატოზნი“³⁸, რომელიც შეესაბამება ჟამისწირვის მესამე ნაწილში მიცვალებულთა და ცოცხალთა მოსახსენიებელს (დიფტიქებს)³⁹. შესაძლოა, ის მრგვალი საგნები, რომლებიც ჯოისუბნის რელიეფის ორ ფიგურას უჭირავს, წარწერაში დასახელებულ „მოქანდაკე კალატოზთა“ მოსახსენიებლად შეწირულ სეფისკვერებს გამოსახავდეს.

მსგავს შინაარსს გადმოგვცემს სხიერის კანკელის (X ს-ის დასაწყისი)⁴⁰ რელიეფური გამოსახულებანი. დაზიანებული კანკელის შემორჩენილი ნაწილებიდან ერთი ფილა, ერთი სვეტი და ცალკეული დეტალები ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმშია დაცული, სამი სვეტი კი, სხიერის წმ. გიორგის ნაეკლესიარის ადგილას ღია ცის ქვეშაა დატოვებული. კანკელის ფილის (სურ. 6) ზედაპირი ფართო წნული ზოლით ოთხ არედ არის დაყოფილი. ზედა კადრებში მთავარანგელოზნი – წმ. მიქაელი და განკითხვის დღის მაუწყებელი, მესაყვირე წმ. გაბრიელია გამოსახული; ქვე-

³⁷ *Настольная книга Священнослужителя*, т. 4, გვ. 139.

³⁸ *ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი – II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები*, ნაკვ. I (IX-XIII სს), შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვ. სილოგავამ, თბ., 1980, გვ. 45-46.

³⁹ ნ. ქაჯაია, *ბასილი კესარიელის...* გვ. 134.

⁴⁰ გ. ბოჭორიძე, *რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები*, თბ., 1994, გვ. 235-236; P. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, გვ. 76-80; ი. ნიკოლეიშვილი, *ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მცირე პლასტიკაში (X-XI სს-ის ქვის კანკელთა ფილები სხიერიდან, საორბისიდან და ზედაზნიდან)*, ავტორეფერატი, თბ., 1998, გვ. 6-10; ნ. ალადაშვილი, *ლიტურგიის ასახვა...* გვ. 76-77; N. Iamanidzé, *Les Installations...* გვ. 137-146.

და არეებში – საცეცხლურიანი „ხუცი“ და ისტორიული პირები – იოვანე და შვილნი მისნი – იოსებ და აჰარონ, რაც დასტურდება წარწერით⁴¹, რომელშიც ისინი ეკლესიის პატრონს – წმინდა გიორგის შეწყალებას ევედრებიან; კანკელის სვეტებზე (სურ. 7), ზედა ნაწილში – მახარებლები სახარებებით ხელში, მათი ფიგურების ქვემოთ კი, სასულიერო პირები სამწერობლებითა და სათლებით არიან წარმოდგენილი. ი. ნიკოლეიშვილის მოსაზრებით, სხიერის კანკელის პროგრამა ზეციურ და მიწიერ ლიტურგიას ასახავს, რომელშიც „მეორედ მოსვლის“ იდეასთან ერთად, გარდაცვლილის სულის მოსახსენიებელი რიტუალია ჩართული⁴². მიცვალებულთა მოხსენიება ქრისტიანული ლიტურგიის განუყოფელი ნაწილია⁴³. წირვის დროს მნიშვნელოვანია მიცვალებულთა საოხად უსისხლო მსხვერპლის შეწირვა; წმ. მსხვერპლის შეწირვისას გარდაცვლილის სახელის მოხსენიება შეაერთებს მას ღმერთთან. ჟამისწირვის მსვლელობისას მიცვალებულებს მოიხსენიებენ კვეთის დროს, კათაკმეველთა და მართალთა ლიტურგიაში – წმინდა ძღვენის კურთხევის შემდეგ⁴⁴. სწორედ ეს უკანასკნელი, საღმრთო ლიტურგიის კულმინაციური ნაწილი უნდა იყოს ასახული სხიერის კანკელზე, სადაც კანკელის ფილაზე გამოსახული და თანმხლები წარწერებით იდენტიფიცირებული პირების მოსახსენიებელი სრულდება.

საღმრთო ლიტურგიაში მიცვალებულის სულის მოხსენიება უნდა იყოს გადმოცემული იოანე ზედაზნელის საფლავის ფილაზე (VII ს.)⁴⁵. რელიეფის (სურ. 8) ქვედა ნაწილში

⁴¹ *ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი, II...* გვ. 33.

⁴² ი. ნიკოლეიშვილი, *ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მცირე პლასტიკაში...* გვ. 7.

⁴³ გ. გოცირიძე, ნ. ლამბაშიძე, *ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება, საქართველოს სიძველენი*, №10, თბ., 2007, გვ. 197.

⁴⁴ *წესი და განგება საღმრთო ლიტურგიისა...* გვ. 380, 384, 390.

⁴⁵ ა. ვოლსკაია, *ზედაზნის რელიეფი, ძეგლის მე-*

სხვადასხვა სიმაღლეზე მკაცრად ფრონტალურად მდგომი ოთხი სასულიერო პირი და ერთი მუხლმოყრილი, მავედრებელი, სავარაუდოდ, ერისკაცია გამოსახული. ეკლესიის მსახურთაგან სამს ბერული კუნკულები და შიდა კვართზე მოსხმული გრძელი ფელონები მოსავთ; ერთი მათგანი კი, რომელიც ყველაზე ქვემოთ დგას, სადა მოსასხამით, თავზე პატარა, დაბალი ქუდითა და საცეცხლურით ხელში, დიაკვანს უნდა განასახოვნებდეს. ფილის მარჯვენა, ზედა, საგანგებოდ მოჩარჩოებულ არეზე ფელონით მოსილი ფიგურაა გამოკვეთილი. მისი ასეთი გამოყოფა და ფილის ზედა ნაწილში გამოსახულ, უფლის ამალლების, ამჟამად ფრაგმენტულად შემორჩენილ სცენასთან მიახლოება, გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა, ზედაზნის რელიეფზე წირვის ის ნაწილია ასახული, რომელშიც დიფტიქის ამოკითხვა, კერძოდ, ამ სასულიერო პირის სულის მოხსენიება სრულდება. ამას ადასტურებს „ამალლების“ კომპოზიცია, რადგან ლიტურგიული სიმბოლიკის მიხედვით, წირვის ბოლოს, როცა მღვდელს ბარძიმი სამკვეთლოზე გადააქვს და წარმოთქვამს ლოცვას – „ამალლდი ცათა შინა ღმერთო და ყოველსა ქვეყანასა ზედა არს დიდება შენი“, არის „მოსაგონებელი უფლის ამალლებისა და ცათა სასუფეველში ჩვენი – განღმერთობილთა მომავალი ამალლებისა“⁴⁶. ქრისტეს ამალლება ასევე გამოსახული იყო ნებელდის კანკელის ფილის ზედა მონაკვეთზეც (რომლის ფრაგმენტიც სოხუმის მუზეუმშია). ა. ვოლსკაიას ვარაუდით, ზედაზნის რელიეფიც თავდაპირველად, იოანე ზედაზნელის საფლავზე აგებული მცირე მემორიული ეკლესიის კანკელის შემადგენელი ნაწილი შეიძლებოდა ყოფილიყო⁴⁷. ლიტურგიულ მსახურებაში სიმბოლურად გადმოცემული წმინდა წერილის

მოვლენებისა და თავად ლიტურგიის ამსახველი კომპოზიციების კანკელზე წარმოდგენა სავსებით შეესატყვისება მის ფუნქციასა და ადგილმდებარეობას, რაც მთლიანად დაკავშირებულია ღმრთისმსახურებასთან⁴⁸. კანკელი გამოჰყოფს და ამავდროულად, აკავშირებს საკურთხეველს (სადაც ექვარისტიული საიდუმლო აღესრულება) და საერო სივრცეს. კანკელზე (ისევე, როგორც ტაძრის ფასადებზე) გამოკვეთილ საკრალურ გამოსახულებებს უშუალო შეხება აქვს მრევლთან, ისინი ხილულად უცხადებენ მას ლიტურგიაში ასახულ შინაარსს და წმინდა წერილის საკითხავებთან, ლოცვებთან, გალობასთან ერთად უთვალსაჩინოებს წირვის მნიშვნელობას.

საზოგადო ღვთისმსახურებასთან ერთად, ეკლესიაში უძველესი დროიდან დადგენილია კერძო ღმრთისმსახურებაც, რომელიც სრულდება ცალკეული მორწმუნისთვის მისი ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენებთან დაკავშირებით. ასეთია მაგ., მიცვალებულთა მოსახსენებელი პანაშვიდი⁴⁹. ვფიქრობ, კერძო მსახურება უნდა იყოს წარმოდგენილი საორბისის კანკელის რელიეფზე (X ს-ის II ნახ.)⁵⁰. ფილის (სურ. 9) მარჯვენა არეზე გამოსახულია სასულიერო პირი საცეცხლურითა და ჯვრით ხელში, დარჩენილ მონაკვეთს კი ავსებს სამი სხვადასხვა ზომის ფიგურა. ისინი ვედრების შესვლით მიმართულნი არიან ერთ-ერთი ფიგურის ზემოთ, ჰორიზონტალურად წარმოდგენილი, თითქოს სახვევებში გახვეული ჩვილისკენ, რომელიც სავარაუდოდ, გარდაცვლილის სულს უნდა განასახოვნებდეს. ამის დასტურად შეიძლება მოვიხმოთ ღმრთისმშობლის მიძინების კომპოზიციებში ჩვილის სახით წარმოდგენილი ყოვლადწმიდას სული, რომელიც მაცხო-

გობარი, №26, თბ., 1971, გვ. 11-16; А. Вольская, Рельефная плита из Зедазенского Монастыря, *ქართული ხელოვნება*, №8, თბ., 1979, გვ. 91-106; N. Iamanidzé, Les Installations.. გვ. 41-42, 243.

⁴⁶ დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია...* გვ. 117.

⁴⁷ А. Вольская, Рельефная плита... გვ. 105.

⁴⁸ ქ. ჯაფარიძე, კანკელის სიმბოლიკის გააზრებისათვის, *ჯვარი ვაზისა*, №3, თბ., 1991, გვ. 41-47.

⁴⁹ *Настольная книга Священнослужителя*, том 4, გვ. 455-501.

⁵⁰ ი. ნიკოლეიშვილი, *ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მცირე პლასტიკაში...* გვ. 10-13; N. Iamanidzé, Les Installations.. გვ. 134-137.

ვარს უჭირავს. ის, რომ ამ ფილაზე კონკრეტული პიროვნების სულის მოსახსენიებელი, კერძო ღმრთისმსახურებაა ასახული⁵¹, ადასტურებს რელიეფის თანმხლები, მოზრდილი, მკაფიოდ მოხაზული, კიდურწაისრული გრაფემებით შესრულებული წარწერაც – „წმიდაო გიორგი შეიწყალე დედა ერისთავისაი ქავთარისი და შვილნი“⁵².

საინტერესოა ბზის წმ. გიორგის (X ს.)⁵³ და ქოროლოს (X-XI სს)⁵⁴ ეკლესიათა რელიეფები, სადაც ეკლესიისა და ტრაპეზის კურთხევას გამოსახული. ბზის რელიეფზე (სურ. 10) წარმოდგენილ ერთ ფიგურას, რომელიც სავარაუდოდ, ქტიტორი უნდა იყოს, ხელ-

⁵¹ ნ. იამანიძის ვარაუდით, საორბისის ფილაზე ჩვილის გამოსახულება შეიძლება იყოს ე. წ. Melismos – ყრმა ქრისტე, რომელიც გამოისახება საკურთხეველში, ტრაპეზის თავზე და მიუთითებს ევქარისტიულ მსხვერპლზე. ეს გამოსახულება ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში მხოლოდ XII ს-დან ჩნდება (უადრესი მაგალითია კურბინოვოს წმ. გიორგის ეკლესიის 1191 წ-ის მოხატულობა), ჩვენში კი, უფრო გვიან – წალენჯიხა, მარტვილი, სორი (XIV ს.), თუმცა, ნ. იამანიძე, თავისი მოსაზრების დასამტკიცებლად, ასახელებს შ. გერსტელის ნაშრომში (Sr. Gerstel, *Beholding the Sacred Mystery: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Washington, 1999, p. 42) მოყვანილ, ეგვიპტის ეპისკოპოს ნიფონის ცხოვრების X ს-ის ტექსტს, სადაც ევქარისტიული პურის ნაცვლად, ბავშვი (ყრმა) სახელდება. N. Iamanidze, *Les Installations*. გვ. 135-136, 243.

⁵² ი. ნიკოლეიშვილი, *ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მცირე პლასტიკაში...* გვ. 11.

⁵³ თ. ხუნდაძე, ბზის წმ. გიორგის ეკლესიის რელიეფები, *საქართველოს სიძველენი*, №14, თბ., 2010, გვ. 122-132.

⁵⁴ რ. მეფისაშვილი, მშენებლობის ამსახველი რელიეფები ქოროლოს ძეგლზე, *ძველის მეგობარი*, № 5, თბ., 1965, გვ. 34-37; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 106-109; N. Thierry, *Illustration de la construction d'une église. Les sculptures de Korogo, Artistes, srtisans et production artistique au Moyen-Age (Rennes 1983), II, Commande et travail*, Paris, 1987, გვ. 321-329; ნ. ვაჩიშვილი, ქოროლოს ღმრთისმშობლის ეკლესია და მისი მამენებელნი, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, №2, 1993, გვ. 137-175; დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხომტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012, გვ. 100-106.

ში ტაძრის გამოსახულება უჭირავს, მეორე კი, საცეცხლურით, სასულიერო პირია, რომელიც აკმევს. ეს ქმედება სიმბოლურად ეკლესიის კურთხევის რიტუალს⁵⁵ უნდა გამოსახავდეს. ამგვარად, ამ რელიეფზე საქტიტორო თემა კომბინირებულია საღმრთისმსახურო შინაარსთან.

ქოროლოს ფილაზე (სურ. 11) ცენტრში გამოსახული ტრაპეზის ორსავე მხარეს ორი ფიგურაა წარმოდგენილი. ერთი ხელაპყრობით ლოცვას აღავლენს, მეორე კი, ვედრებით მიმართულია ტრაპეზისკენ. ვფიქრობ, ეს რელიეფი ტრაპეზის კურთხევას უნდა ასახავდეს. საეკლესიო განჩინებით, ტრაპეზი, ისევე, როგორც მთელი ტაძარი, ნაკურთხი და მირონცხებულ უნდა იყოს⁵⁶. ტრაპეზი იკურთხება რომელიმე წმინდანის ან საღმრთო მოვლენის (საუფლო დღესასწაულის) სახელზე, საიდანაც მომდინარეობს მთელი ტაძრისა და მრევლის სახელობა (კუთვნილება)⁵⁷.

საღმრთო ლიტურგიისა თუ კერძო ღმრთისმსახურების ამსახველ კომპოზიციებთან ერთად, ქართულ ქვის რელიეფებზე გვხვდება ღმრთისმსახურთა ცალკეული გამოსახულებები ლიტურგიული ატრიბუტებით, როგორიცაა მაგ., ახალციხის მუზეუმში დაცული სტელა სოფ. ბოგადან (სურ. 12) და ბოლნისის მუზეუმში ექსპონირებული სოფ. მუშევანის ეკლესიის არქიტექტურული დეტალი – ფილა (სურ. 13), მასში ამოჭრილი მრგვალი სარკმლის ღიობით (სავარაუდოდ, VIII-IX სს). ორივეზე გამოკვეთილია მსგავსი ფიგურები, ცალ ხელში საცეცხლურით, მეორეში კი ჯვრით. საცეცხლური საკმევლის კმევსათვის სხვადასხვა მომენტში სხვადასხვა მნიშვნელობით გამოიყენება ქრისტიანულ ღმრთისმსახურებაში. მაგ., კმევა კვეთისას ნიშნავს სულიწმიდის მაღლის გად-

⁵⁵ *Настольная книга Священнослужителя, том 4...* გვ. 374-389.

⁵⁶ ს. მჭედლიძე, *ღმრთისმსახურების შესახებ*, თბ., 1990, გვ. 17.

⁵⁷ *Настольная книга Священнослужителя, том 4...* გვ. 34, 41-42; Протоиерей А. Шмеман, *Евхаристия...* გვ. 25-26.

მოსვლას შესანიშნავ ძღვენზე⁵⁸ და სხვ. ამგვარი გამოსახულებანი შესაძლოა იყოს განზოგადებული ხატი საეკლესიო მსახურებისა, ლიტურგიისა, ზოგადად საღმრთო მოქმედებისა⁵⁹.

საცეცხლურებით ხელში წარმოგვიდგებიან ანგელოზნი ხანდისის ქვაჯვარისა (სურ. 14)⁶⁰ და ეძანის (წალკა) რელიეფებზე (VI ს.)⁶¹. ასეთი გადაწყვეტა ღმრთისმსახურების გავლენით უნდა იყოს განპირობებული. თუ ლიტურგიის მსვლელობისას დიაკვნები სიმბოლურად ანგელოზებს განასახოვნებენ, მათი შესამოსელის ატრიბუტი, გრძელი სარტყელი ე. წ. ორარი ანუ გინგილა – ანგელოზთა ფრთებს⁶², ამ რელიეფებზე, პირუკუ, ანგელოზები არიან დიაკვნის ატრიბუტით. ანგელოზები ევქარისტიული საგნებით – სეფისკვერითა და სურით ხელში გვხვდება სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის დასავლეთი ფასადის რელიეფზე (XI ს.)⁶³ ისინი აღსაყდრებული, მაკურთხეველი მაცხოვრის ორსავე მხარეს არიან წარმოდგენილნი (სურ. 15). ევქარისტიული თემა აქ, ფართო კონტექსტში – უფლის დიდების, ამალღების, მეორედ მოსვლის იდეასთან ერთად არის გააზრებული⁶⁴. ლიტურგიის ფინალური ნაწილიც – ზიარების შემდეგ წმინდა ბარძიმის სამკვეთლოზე გადასვენება და მღვდლის ასამალღებელი, ხომ ქრისტეს ამალღების გამომხატველია⁶⁵. აქედან გამომდინარე, სვეტიცხოვლის ეს კომპოზიციაც საღმრთო ლიტურგიას უნდა უკავშირდებოდეს.

განხილულმა მასალამ წარმოაჩინა, თუ როგორი მრავალფეროვნებით, განსხვავებული კომპოზიციური და შინაარსობრივი ვარიაციებით აისახა საღმრთო ლიტურგია, ზოგადად, საეკლესიო ღმრთისმსახურება შუა საუკუნეების ქართულ ქვის პლასტიკაში. ამ თემაზე შესრულებული ყოველი სცენა ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი, კომპოზიციები არ მეორდება. ამავდროულად, ამ რელიეფების საერთო მახასიათებელია ღმრთისმსახურების არა რომელიმე კონკრეტული მომენტის ნარატიული ასახვა, არამედ, ლიტურგიული (თუ სხვა მსახურების) თემის განზოგადებული, ლაკონიური, სიმბოლურ-პირობითი გადმოცემა.

ვფიქრობ, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნების ღმრთისმსახურებასთან კავშირში გააზრება ღრმა და საფუძვლიან კვლევას, ლიტურგიკული ტექსტების, სხვადასხვა მსახურების წეს-განგებათა შესწავლას, პარალელური მასალის მოძიებას საჭიროებს, რასაც ამ ზოგად-მიმოხილვით წერილში წამოჭრილი პრობლემებიც ადასტურებს.

⁵⁸ წესი და განგება საღმრთო ლიტურგიისა.. გვ. 381, 384.

⁵⁹ შარავანდმოსილი სასულიერო პირი საცეცხლურით ორ საერო პირთან ერთად გამოკვეთილია ატენის სიონის დასავლეთი ფასადის რელიეფზე (გ. აბრამიშვილი, *ატენის სიონი*, თბ., 2012, გვ. 150, ტაბ. XLIX 2); მოძღვარი საცეცხლურითა და სახარებით ხელში გამოსახული იყო (ეს გამოსახულება ამჟამად განადგურებულია, დარჩენილია მხოლოდ საცეცხლურიანი ხელი) წმინდა მხედრების გვერდით, ჯრუჭის ტაძრის დასავლეთი კარის ქვედა, მარცხენა მხარეს ჩასმულ რელიეფზე (ე. თაყაიშვილი, *ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველეები*, გამოსაცემად მოამზადა ზ. სხირტლაძემ, ნ. გელდი-აშვილის მონაწილეობით, თბ., 2010, გვ. 29, სურ. 6); საცეცხლურით და ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხით წარმოგვიდგება მაღალი წოდების სასულიერო პირი ხორენის ეკლესიის დას. ფასადის ფილაზე, ორანტის პოზაში გამოსახულ ერისკაცთან ერთად (დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, *ჯავახეთი*, თბ., 2000, გვ. 38-39, ტაბ. 98; ს. ფაჩუაშვილი, *ხორენის ეკლესია*, საბაკალავრო ნაშრომი, თბ., 2014, გვ. 23-24, სურ. 2. 25).

⁶⁰ Н. Чубинашвили, *Хандиси*, Тб., 1978.

⁶¹ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура*.. გვ. 26-27, ილ. 13-14.

⁶² *Настольная книга Священнослужителя*, том 4... გვ. 131; დეკანოზი ა. უმინსკი, *საღმრთო ლიტურგია*.. გვ. 23.

⁶³ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура*.. გვ. 201-202.

⁶⁴ ნ. ალადაშვილი, ლიტურგიის ასახვა.. გვ. 79.

⁶⁵ წესი და განგება საღმრთო ლიტურგიისა.. გვ. 391.

Tamar Khundadze

George Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Liturgical Themes on the Middle Age Reliefs of Georgia

Reliefs of the facades and chancel barriers of Georgian churches often present the compositions of the Divine Liturgy. They contain symbolic depictions of different episodes and scenes from the liturgy: for example, the chancel slab from Tsebelda (7-8th cc.) represents a priest and a deacon who pray with their hands up. A large plate (Paten) with the sacramental bread and a jug symbolically show the Eucharist; the slab of the chancel barrier from Sokhumi area (10th c.) displays the image of a praying bishop, deacon and their blessing angel – most probably an important scene from the third part of the Divine Liturgy “Great Entrance”; a significant element of the liturgy, the Prayer for the Dead, can be seen on the slab of St. John Zedazneli’s slab (7th c.); the relief of the Northern façade of Djoisubani Church (10th c.), the chancel barriers of Skhieri and Saorbisi (10th c.) contain the inscriptions along with the images.

The churches of St. George in Bza (10th c.) and Korogo (10-11th cc.) also have interesting reliefs with the scenes of the Consecration of the Church and the image of an Altar. Along with the compositions of the liturgy and other rituals Georgian reliefs (ex. in Boga, Mushevani etc.) depict some figures with liturgical accessories such as a censer, a cross, a gospel and a candle too. Such representations can be considered to be bearing generalized images of liturgy. Angels on both sides of Christ Pantocrator, Eucharistic objects: the bread and carafe of Communion are carved on the Western façade of the Svetitskhoveli Church (11th c.). Here Eucharist is comprehended with the idea of Praise of the Lord, Ascension and the Second Coming, which are directly in line with the Ascension of Christ, symbolic image of the final part of the liturgy.

The above materials demonstrate the variety of representations of the Divine Liturgy in Georgian stone plastic of the Middle Ages. There are no compositions of the topic being repeated and there are no close parallels to be found in the art of the other countries. Therefore, these reliefs present original creations of independent local artists, who enriched iconography of the Christian art of the Middle Ages.



1. წებელდა, კანკელის ფილა
Tsebelda, The slab of the chancel barrier



2. წებელდა, კანკელის ფილა, ფრაგმენტი
Tsebelda, The slab of the chancel barrier, fragment



3. სოხუმის მიდამოები, კანკელის ფილა
Sokhumi area, The slab of the chancel barrier



4. სოხუმის მიდამოები, კანკელის ფილა
(პ. უვაროვას ფოტო)
Sokhumi area, The slab of the chancel barrier
(photo by P. Uvarova)

5. ჯოისუბანი, ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფი
Djoisubani, Relief of the Northern façade of the church





6. სხიერი, კანკელის ფილა
Skhieri, The slab of the chancel barrier

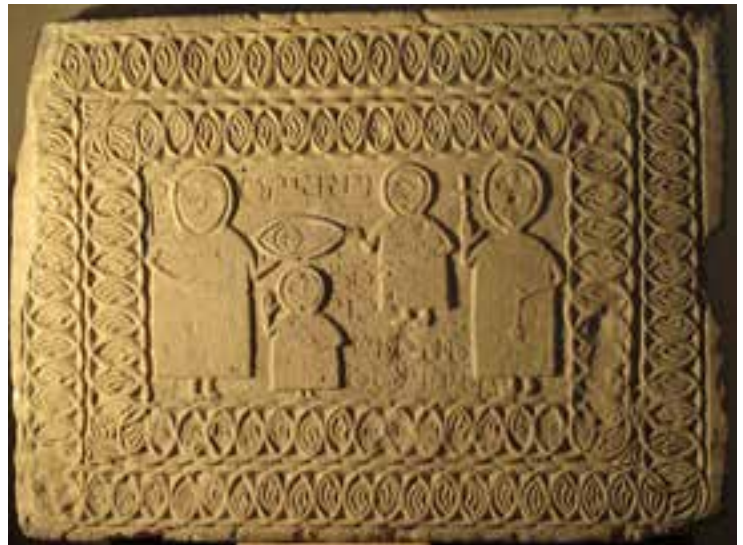


7. სხიერი, კანკელის სვეტი
Skhieri, Column of the chancel barrier

8. ზედაზენი, წმ. იოანე ზედაზნელის
საფლავის ფილა
Zedazeni, The slab of the tomb
of St. John from Zedazeni



9. საორბისი, კანკელის ფილა
Saorbisi, The slab of the chancel barrier





10. ბზა, სამხრეთი ფასადის რელიეფი
Bza, Relief of the Southern façade

11. კოროლო, დასავლეთი ფასადის ფრიზის ფრაგმენტი
Qorogho, Fragment of frieze of the Western façade





12. ბოგა, ქვასვეტის ფრაგმენტი
Boga, Fragment of a stone column



13. მუშევანი, ტაძრის საფასადე რელიეფი
Mushevani, Relief of the church façade

14. ხანდისი, ქვაჯვარის ფრაგმენტი
Khandisi, Fragment of the stone cross



15. სვეტიცხოველი, დასავლეთი ფასადის რელიეფი
Svetitskhoveli, Relief of the Western façade

ეკატერინე კვაჭატაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

შუა საუკუნეების ქართული საფასადო ქანდაკების თავისებურება და მისი მიმართება აღმოსავლურ და დასავლურ ქრისტიანულ ძეგლებთან*

შუა საუკუნეების ქართული საფასადო ქანდაკება მთლიანი ხუროთმოძღვრული ორგანიზმის განუყოფელი ნაწილია. რელიეფურ კომპოზიციათა ტოპოსი, საზრისი თუ მასშტაბი არქიტექტურის მხატვრული გააზრების თანაფარდია. ამასთან ერთად, საყურადღებოა ქართული ტაძრებისთვის დამახასიათებელი ერთი თვისებაც – შიდა და გარე მოცულობათა თითქმის თანაბარღირებული მნიშვნელოვანებით განყოფილება-გამშვენება.

ბუნებრივია, ქანდაკოვანი თუ ხუროთმოძღვრული ელემენტებით შემკობის სისტემა, რომელიც ეროვნული მსოფლხედვიდან გამომდინარე კანონზომიერ, ერთიან მხატვრულ ჩანაფიქრს ეფუძნება და შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებას უწყვეტ ღერძად გასდევს, ეპოქის სტილთა ცვალებადობის მრავალფეროვნებით სახეცხვაობს.

ხუროთმოძღვრების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე („კლასიკური“, „ცხოველხატული“ და სხვ.) ფასადის გაფორმების სისტემაში ხან სკულპტურული ორნამენტის, ჩუქურთმის, ხან კი ცალკეული რელიეფური ფიგურის თუ სკულპტურულ სცენათა უპირატესობაა გამოვლავებული, ხოლო სადად დარჩენილი კედლის სიბრტყე, მისი სწორი, გლუვი ზედაპირები ყოველთვის მეტყველი და აქტიურია.

შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა ფასადების მხატვრულად გააზრებული დეკორის სტრუქტურისთვის სახასიათოა კედლის სიბრტყის ფართო, სადა არეების მიმართ გამოსახულებათა თავისუფლად, მოხერხებულად კომპონირება, მხატვრული ჩანაფიქრის მთლიანობა-კანონზომიერება, სიმეტრიული ნონასწორობა-სიმწყობრე, უმეტესად გამახვილებული ცენტრალური ღერძი, მოქნილი, „თავისუფალი“ არქიტექტონიკა, სადა და მორთული ადგილების ზომიერი, დაუძაბავი შეპირისპირება. ეპოქის გემოვნებისა და მოთხოვნების შესაბამისად, საფასადო დეკორში ცალკეული გამოსახულება ხან ავტონომიური მნიშვნელობისაა, ხანაც – ერთიანი ანსამბლის განუყოფელი ნაწილი. თვით დეკორი კი არასდროსაა ჭარბი იმ ოდენობით, რომ კედლის სიბრტყის დომინანტური მნიშვნელობა შთანთქმას. სხვადასხვა ძალმოსილების მქონეა თვით მონუმენტური სკულპტურის ხასიათიც. ნაქანდაკარი ფიგურები, თუნდაც სკულპტურის განვითარების კულმინაციურ-პლასტიკურ ეტაპზე, „კედლის მნიშვნელოვანების შენარჩუნების შინაგანი მოთხოვნების“¹ გამო არ „წყდება“ და ემორჩილება მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ კედელს². საფასადო დეკორის მთლიანობა

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის – „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“ – ფარგლებში.

¹ დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ. 85.

² ქართული შუა საუკუნეების ქანდაკების არქიტექტურასთან მიმართების საკითხს თავიანთ ნაშრომებში მრავალმხრივ და საინტერესოდ განიხილავენ: ნ. ალადაშვილი, *ნიკორწმინდის რელიეფები*, თბ., 1957; ნ. ალადაშვილი, *Монументальная Скульптура Грузии*, М., 1977; ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, ტ. 1, თბ., 2014; ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1994; დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, *დას. ნაშ.*, თბ., 2001, გვ. 82-89; დ. თუმანიშვილი, საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), *გზაჯვარედინზე*, თბ., 2008,

ბის შექმნაში ოთხივე ფასადი მონაწილეობს. ნიშანდობლივი და სპეციფიკურია, დეკორატიული მოტივებით მორთვის მხრივ, ქართულ ტაძართა სამხრეთ და აღმოსავლეთ ფასადთა პრიორიტეტულობაც.

ხუროთმოძღვრულ სიბრტყეებზე ფიგურულრელიეფიანი და ორნამენტული ქანდაკებები უმეტესად ტაძრის სიმბოლური საზრისის მტვირთველ, განსაკუთრებით საკრალურ ნაწილებს გამოყოფს. ქრისტიანული არქიტექტურის იკონოგრაფიის სემანტიკის კვალად, ქანდაკოვანი სამკაულით ყველაზე მეტად სარკმლის თავსართ-საპირეები, კარის ტიმპანები, ფრონტონები, გუმბათის ყელია გამშვენებული. ამგვარად, ქრისტიანული სარწმუნოების სახისმეტყველებითი არსი ტაძრის, როგორც ზესთასამყაროს ერთგვარი ხილული მოდელის, ხუროთმოძღვრული ქანდაკებებით შემკობითაცაა გაცხადებული. ქართულ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში ეკლესიათა გარეპირის შემკულობაზე ადრექრისტიანული ხანიდანვე ზრუნავდნენ. მის პირველ ნიმუშებში, V-VII საუკუნეების ეკლესიათა ფასადებზე ჯერ ფრთხილი, გაუბედავი, თანდათან კი მკაფიო და მძლავრი აქცენტები ისმება. ბოლნისის სიონის (V ს.) არქიტექტორი, მართალია, უფრო შიდა სივრცის სახისა და რელიეფური სამკაულის შექმნაზეა ორიენტირებული, დეკორატიული გაფორმების სურვილი აქ შეუმჩნეველად გარეთაც იწყებს „გამოჟონვას“, რასაც ბოლნური ჯვრები, აღმოსავლეთი ფასადის ერთ-ერთი უძველესი ასომთავრული წარწერა და ჩრდილოეთი გალერეის სვეტისთავებისა (სურ. 1) და ბაზისების სამოთხისეული ხატების ამსახველი რელიეფები ცხადყოფს. აკაურთას, აკვანებას, ქვემო ბოლნისის,

გვ. 92-143; დ. თუმანიშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება. მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1990, გვ. 132-162; ლ. ხუსკივაძე, ოშკის სკულპტურულ „ვედრებათა“ თავისებურების შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №3, 2003, გვ. 59-90; ქ. აბაშიძე, საფასადე ქვის წყობა ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, საქართველოს სიძველენი, №13, 2009, გვ. 7-18.

თეთრინყაროს, ეძანის ეკლესიათა (VI ს.) არქიტრავეები უკვე ხსნისა და მარადიული ცხოვრების შემახსენებელი სიუჟეტური სცენებითაა გამახვილებული. აქ ვხედავთ უფლის დიდებისა და ამაღლების, ღმრთისმშობლის დიდების, ჯვრის ამაღლების კომპოზიციებს, აკაურთაში ბიბლიურ სცენას – „დანიელი ლომების ხაროში“, აგრეთვე ნალკოტში გადმოცემული ირმების გამოსახულებებს, ხოლო სამხრეთ ფასადზევე უკვე განცალკევებით მდგომი ფარშევანგის რელიეფური ფიგურაც ჩნდება. ეს ხანა სწორედ ადრექრისტიანული იკონოგრაფიული მოტივების და კომპოზიციათა შექმნისა და ჩამოყალიბების პერიოდს ემთხვევა, რაც ასე თვალნათლივ აისახა კიდევ ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებზე.

ტაძართა მონუმენტური სკულპტურით გაფორმებისა და ფასადთა მხატვრულად გააზრებული სისტემის შექმნის პირველი მცდელობა მცხეთის წმინდა ჯვრის (VI-VII სს-ის მიჯნა) ეკლესიაზე უკვე თვალსაჩინოა. რელიეფთა პლასტიკა, თუმცა ანტიკური ხანის სკულპტურათა ნიმუშისეულობითაა აღბეჭდილი, ორგანულად ერგება „კლასიკური“ არქიტექტურის მკაფიო არქიტექტონიკას, რომელსაც მკაცრი რიტმი, ფრონტალობა, სიმეტრიულობა, არქიტექტურის კონსტრუქციულად და მხატვრულად დანაწევრებული ფორმების სივრცეში გამოვლენა გამოარჩევს (სურ. 2). ქანდაკებაც, სწორედ, ამ ხუროთმოძღვრული ფორმების განუყოფელი ნაწილია, მას მისდევს და მასთან ერთად იკითხება. „ჯვრისა“ და „უფლის ამაღლების“ და საქტიტორო მონუმენტურ კომპოზიციათა რელიეფები ფასადთა ჰარმონიულ მთლიანობას შენონასწორებული, დამოუკიდებელი კომპონენტებია. ფასადთა გლუვად დარჩენილი ნაწილები კი სუფთად თლილი პერანგის ქვის „ცარიელი“ სიბრტყეებითაა „აჟღერებული“.

სხვადასხვა სამშენებლო-სარესტავრაციო ფენათა არსებობა ართულებს საფასადო დეკორის თავდაპირველი სახის სრულყოფილად წარმოდგენას ამავე ხანის ატენის სიონისა (VII ს., X ს.) და მარტვილის (VII ს.)

ეკლესიებზე, რომლებიც უხვადაა ქანდაკოვანი სამკაულით მორთული. მცხეთის ჯვრის პირად (ასლად) შექმნილი ატენის სიონის ფასადებზე გაფანტულად წარმოდგენილი ქტიტორთა თუ სხვა ცალკეული ფიგურები, აგრეთვე ბიბლიური სცენები, ტიმპანის, ადრექრისტიანული ხანისთვის დამახასიათებელი კომპოზიცია – „ირმები წყაროსთან“ და სხვა, დღეს საერთო შინაარსის თხრობის მთლიანობასაა მოკლებული და არც არქიტექტურულ ფორმებთან ავლენს მაინცდამაინც მჭიდრო კავშირს. შედარებით მეტი თანმიმდევრულობა და სტრუქტურულ-კომპოზიციური შეკრულობა გამოარჩევს მარტვილის (სურ. 3) აღმოსავლეთ და დასავლეთ ნახნაგოვან აფსიდთა, ქართულ საფასადო სკულპტურაში შემდგომში ნაკლებად გავრცელებულ, სარტყლად შემოვლებულ, ფრიზულად განლაგებულ სცენებს: ბოროტების დამთრგუნველი წმ. მხედრები, ბიბლიური სიუჟეტები (დანიელი, სამსონი), „ღმრთისმშობელი სამოთხის ნიაღში“ და სხვა, რომლებიც ქრისტიანობის ტრიუმფის იდეითაა განმსჭვალული.

„გარდამავალი ხანა“ – VIII-X საუკუნის I ნახევარი, ხუროთმოძღვრულ ფორმათა შემოქმედებითი ძიების პერიოდი – არ მიმართავს უხვად მამკობ არქიტექტურულ პლასტიკას. ფასადთა მხატვრული გააზრება არქიტექტურის შინაგან კანონზომიერებას მისდევს. იგი უფრო სადა, დაუტვირთავ ფასადებზე ცალკეული რელიეფური გამოსახულებებით შემოიფარგლება, ისიც, კვლავაც, უმეტესად მხოლოდ ლიობთა – სათაურთა, არქიტრავთა სკულპტურული კომპოზიციების აქცენტირებით. მაგ., თელოვანის ჯვარ-პატიოსანის, ბურნაშეთის, აზავრეთის, ბავრას, ხოსპიოს ეკლესიებზე გამოსახული კომპოზიცია „დანიელი ლომთა ხაროში“, ოპიზისა და ფეტობნის საქტიტორო რელიეფები, პარხალი და სხვა. ამ ხანის გამოსახულებები განსაკუთრებული სიბრტყობრივ-დეკორატიული მანერით და, ამავე დროს, ეპოქის ბოლოსთვის, უკვე მოცულობითი ფორმების ძიებით გამოირჩევა.

X ს-ის მიწურულისთვის ე. წ. ცხოველხატული სტილი ქართულ არქიტექტურაში უკვე ჩამოყალიბებულია. ეპოქათა მიჯნის გარდამავალ თვისებებს ავლენს კუმურდოს (964 წ.) ტაძარი, სადაც ტეტრამორფის ფიგურული ქანდაკებები (სურ. 4) ჯერაც აღმოსავლეთი სარკმლის ორნამენტული რელიეფური თავსართისა და ჩარჩოს შემაკავშირებელი და, ამგვარად, არქიტექტურული ფორმის ორგანული ელემენტი-დეკორია. ახლებურია ამავე ფასადის ნიშების უთუოდ, სამყაროს შესაქმისეული სიმბოლიკის მტვირთველი მზის, ზეცის აღმნიშვნელი, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველი სკულპტურული თავებით შემკობაც. ტაძრის ინტერიერი, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, მეტ თავისუფლებას ავლენს – გუმბათის ტრომპების საქტიტორო, სამხრეთი მინაშენის ტრომპების ანგელოზთა ფიგურები ზეციურ სფეროშია განთავსებული. ერთნაირად მდიდარია ოშკის გრანდიოზული ტაძრის (X ს.) როგორც საფასადო, ისე ინტერიერის რელიეფური სკულპტურა, რომელიც ხუროთმოძღვრების დარად, მეტად ზეიმური, რეპრეზენტაციული, ძლიერ მონუმენტური, სამეფო ხასიათისაა (სურ. 5). სკულპტურული გამოსახულებები აქაც არქიტექტურის მხატვრული კანონზომიერებითა და დახვეწილი დეკორატიულობის გრძნობით ათვალსაჩინოებს რელიეფური თაღედითა და ლილვებით პლასტიკურად დანაწევრებული ფასადების წარმოსაჩენ, უმეტესად თაღებით შემოსაზღვრულ მნიშვნელოვან ადგილებს. ქართული ტაძრებისთვის ნიშნეული სამხრეთი ფასადის პრიორიტეტულობა აქაც ვლინდება (ხახულის მსგავსად) – საქტიტორო კომპოზიციასთან გაერთიანებული „ვედრების“ უზარმაზარი სცენა, მთავარანგელოზები, ცხოველს ჩაბლაუჭებული არწივი და სხვ.

შედარებით „კონსერვატიულია“ ბზის ღმრთისმშობლისა და წმ. გიორგის ეკლესიებზე (X ს.) სკულპტურული რელიეფების (ღმრთისმშობელი ქტიტორთან ერთად, „დანიელი ლომთა ხაროში“ და სხვ.) ტრადიციულად, სარკმელთა სათაურებზე განთავსება (სურ. 6). ვალეს (X ს.) ტაძრის საფასადო დეკორში

კვლავ დგება ფასადთა ქვაზე კვეთილი რელიეფებით გაფორმების სისტემის ახალი გზების განსაზღვრის საკითხი. რელიეფური სცენები (მაგ., ორგზის განმეორებული წმ. მხედრების მოზრდილი კომპოზიცია, „აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის დიდება“ და სხვ.) განთავსებულია არა მხოლოდ ტიმპანებსა და აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის თავსართზე, არამედ ტაძრის ფასადთა სხვა თვალსაჩინო ადგილებზეც, სადაც, კომპოზიციითა განლაგების კანონზომიერებასთან ერთად, სცენათა შინაარსობრივი კავშირიც იკვრება. თემატურად მრავალფეროვანია და სკულპტურის მაღალი დონის ოსტატობით გამორჩეული კაცხის (XI ს-ის დასაწყისი) ეკლესიის სამხრეთი ეგვტერის, გარშემოსავლელიდან ეკლესიაში შემავალი კარის შემამკობელი რელიეფები (წმ. მესვეტე, ლომები) (სურ. 7), პლასტიკური დახვეწილობის ბრწყინვალე ნიმუშია ჯვრის ამალლების მოზრდილი, ტონდოსებრი რელიეფური კომპოზიცია.

XI საუკუნის დასაწყისის, თითქმის აუთენტური სახით შემორჩენილი, ნიკორწმინდის ტაძარში ეს ძიებები კულმინაციას აღწევს და განსრულებულ ფორმას ჰპოვებს (სურ. 8). აქ შუა საუკუნეების ქართულ საფასადო ქანდაკებაში პირველად გახდა შესაძლებელი შექმნილიყო საღმრთისმეტყველო შინაარსით გაჯერებული სკულპტურული პროგრამის ანსამბლი, სადაც თითოეულ კომპოზიციას ტაძარზე საგანგებო ადგილი აქვს მიჩენილი. ნიკორწმინდაში სკულპტურა სრულებით თანაბრად მნიშვნელოვანი და ღირებულია ტაძრის საერთო მხატვრული შთაბეჭდილების შექმნისას (ფასადებზე ვხედავთ თეოფანიური იდეით გაერთიანებულ სცენებს: „ფერისცვალებას“, „მეორედ მოსვლას“, „ჯვრის ამალლებას“, წმ. მხედრებს და სხვ.). სწორედ აქ მოხდა თანხვედრა მოცულობითი, პლასტიკურ-სკულპტურული ძიებების თვალსაჩინო მიღწევების და ფასადთა წმინდა არქიტექტურულ-დეკორატიული, მხატვრული სისტემის სტრუქტურის მთლიანობად გააზრების საბოლოო ჩამოყალიბებისა (მაგ., ფასადების რიტმულად

დამანანევრებელი, ცენტრისკენ მზარდი დეკორატიული თაღნარი, გუმბათის, პორტალების მდიდარი ჩუქურთმითა და პროფილებით გაფორმება და სხვ.). ნიკორწმინდის თანადროული, სვეტიცხოვლის ეკლესიის (XI ს-ის დასაწყისი) საფასადო დეკორი (სურ. 9) აგრეთვე ეპოქის მხატვრულ ტენდენციას ავითარებს. ტაძრის მრავალგზის გადაკეთება-შეკეთებით ადგილშენაცვლებული და ფასადებზე შემდგომ მოთავსებული, გვიანი პერიოდის რელიეფები (რომელთა ნაწილი, მაგ., აღმოსავლეთი ფასადი – ორგანულად ერგება ძველს) აძნელებს თავდაპირველი სკულპტურული ანსამბლის ზუსტ რეკონსტრუქციას. თუმცა შინაარსობრივად გამთლიანებული პროგრამის შემადგენელი, მდიდარი რელიეფური პლასტიკა („უფლის დიდება“, ვაზის ხეები, ანგელოზთა, ცხოველთა და სხვ. ფიგურები), ცხადყოფს ხუროთმოძღვრულ ფორმებთან მის პროპორციულ-მასშტაბურ და მხატვრულ-ლოგიკურ ურთიერთკავშირს (აქ დეკორატიული თაღედის მოტივი კვლავაც არსებითია). სამთავისის ტაძრის (1030 წ.) პარადიგმად ქცეული, აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიცია, რომელიც ხუთთაღედით, ჯვრებით, რომბებითა და უხვი ჩუქურთმითაა შექმნილი, დასაბამს მისცემს შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის ფასადის დეკორირების ახალი სისტემის შემდგომ განვითარებას. ნიშნულია ამავე ფასადზე გამოსახული გრიფონის ფიგურის კუთხისკენ, განაპირას განლაგებაც, რაც ერთგვარი „ბაროკული“ ხერხით ამოძრავების ეფექტს ქმნის.

XII-XIII საუკუნეთა ხუროთმოძღვრება განვითარების სხვა ეტაპზე გადადის. იცვლება არქიტექტურული ფორმები, ფასადთა გაფორმების მთლიანი სისტემა, უკუგდებულია დეკორატიული თაღნარის გამოყენება, იცვლება ფასადებზე თვით სარკმელთა განლაგებაც. თანდათან უფრო იზრდება რელიეფურად კვეთილი ჯვრის გამოსახვის მნიშვნელობა. სიახლე არქიტექტურის ფორმათა ძიებაში საფასადო დეკორის სახეზე, სკულპტურით შემკობის პრინციპებზე, ფიგურული ქანდაკების გამოყენე-

ბის შესუსტებულ მხატვრულ როლსა და მის დაქვემდებარებულ მნიშვნელობაზეც აისახება. ამ ხანის ეკლესიებს აშკარად გამოარჩევს მოჭარბებული ფერადოვნება, დეკორატიულ-ორნამენტული ფანტაზია, რომელმაც ფიგურული ქანდაკება თითქოს შთანთქა კიდევ. რაფინირებული ჩუქურთმითაა დაძვრნილი ტაძრების სარკმელთა საპირეები, ჩარჩოები და გუმბათის ყელი, ხოლო ფიგურული ქანდაკებები ან ღიობებზე შეყურსულ ორნამენტაციაშია „ჩაბნეულ-ჩაქსოვილი“ ან ზოგჯერ შეუმჩნეველი, უმეტესად აქა-იქ, სრულიად შემთხვევით ადგილებზეა მოთავსებული. შესაბამისად, განტვირთული და გათავისუფლებულია ფასადთა დაუნანვერებელი სიბრტყეები. ფიტარეთის (XII-XIII სს.) ტაძარში (სურ. 10) ეს ძლიერი დეკორატიულობა და ცხოველხატულობა განსაკუთრებული სიცხადით გამოსჭვივის. მაღალანთ ეკლესიის (XII-XIII სს. მიჯნა) დასავლეთი ფასადის კეხში გამოკვეთილი ფარშევანგები აყვავებული ჯვრის ორნამენტის ნაწილად აღიქმება. ასევე ჩუქურთმის ხვეულებშია ჩაქსოვილ-გადახლართული ნულრულაშენის ეკლესიის (XIII ს.) სამხრეთი კარის დაზიანებული არქიტრავის რელიეფზე ლომთა ფიგურები და ამავე ფასადის სარკმლის თავსართის კაპიტელების ცხოველთა გამოსახულებები, რომლებიც ადამიანთა სხეულებს პირით გლეჯენ, შეუმჩნეველია გუმბათქვეშა კვადრატის გარეპირზე სახედრის გამოსახულებაც (სურ. 11). მცირე ფორმის სკულპტურასთან ასოციაციას იწვევს ფიგურული გამოსახულებებით ძუნწად მკული ერთანმინდის ეკლესიის (XIII ს.) რელიეფებიც (წმ. ევსთატეს ნადირობის, ცხენის, ოსტატის გამოსახულებები). კაზრეთის XIII ს-ის ეკლესიის დასავლეთ ფასადზე განთავსებული მოზრდილი ფიგურული რელიეფები ფასადზე ერთმანეთისგან მაინც გათიშულად აღიქმება.

XVII-XVIII სს. ტაძართა ფასადებზე ახალი ძალით „იფეთქებს“ დიდი ხნით მივიწყებული მონუმენტური საფასადო სკულპტურა, სადაც საღმრთისმეტყველო შინაარსით გამოთლიანებული დეკორის პროგრამის შექმნის

აშკარა მცდელობაა გამოხატული. ოღონდ ამჯერად, უკვე ტექტონიკურად, პლასტიკურად ნაკლებად გამართული, დაკნინებული მხატვრული გემოვნებითა და ოსტატობანაკლული სკულპტურული შესაძლებლობებით. ეპოქის მხატვრული ოსტატობის საუკეთესო ძეგლებში – ანანურსა (XVII ს.) (სურ. 12) და საგარეჯოს „პეტრე-პავლეს“ (XVII-XVIII სს.) ეკლესიებზე ვეება ჯვრების გამოსახულებები იმორჩილებს მთელი ფასადის დეკორის ანსამბლს, სადაც გამოსახულებათა სიმრავლე და მრავალფეროვნება XI საუკუნის სახეთა რემინისცენციებითაცაა მიღწეული. მიუხედავად სხვადასხვანიმუშთა სიჭრელით დარღვეული მთლიანობისა, ფასადები რთული საღმრთისმეტყველო საზრისით იტვირთება³.

ქართულთან შედარებით, განსხვავებულ ფორმათშეგრძნებას ავლენს შუა საუკუნეების ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხუროთმოძღვრება. თუმც, საინტერესოა მაგ., ისლამური აღმოსავლეთის თანადროული არქიტექტურული პლასტიკაც, სადაც მოტივთა უსასრულოდ განმეორებადი რაპორტებით, ხალიჩისებური, სიბრტყობრივი ორნამენტით დაფარული ნაგებობების ფასადები კედლის „სიმყარესა“ მოკლებული. აქ, ორნამენტული დეკორი არქიტექტურის სწორ, ფართო გეომეტრიულ სიბრტყეებს თითქოს მაქმანად ედება.

ქართულთან ყველაზე ახლომდგომ მონოფიზიტურ-ქრისტიანულ სომხურ ეკლესიათა ფასადებზე ქანდაკებისა და საფასადო კედლის სიბრტყეთა შეფარულ „დაძაბულობას“ შევიგრძნობთ. ისლამური არქიტექტურის საპირისპიროდ, სომხური ხუროთმოძღვრებისთვის სწორედ კედლის წონადი, ბლოკური მასის, „შეუღწეველი, მკაცრი გეომეტრიზმის“ (ვ. ბერიძე) აქტიური როლია საგრძნობი. თავისებური გემოვნება თუ ესთეტიკა, მხატვრული განცდა ვლინდება თუნდაც სომხური ტაძრების ფასადთა, მათთვის ნაკლებად დამახასიათებელი

³ ე. კვაჭატაძე, გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცივისის „გიგოს საყდრის“ რელიეფები), *სადისერტაციო ნაშრომი*, თბ., 2005.

თაღნარით მორთვისასაც, სადაც ქართული, თანდათან მზარდი არკატურისგან განსხვავებით, თაღები ან თანაბარი სიმაღლისაა, ან მათში ცენტრია „მოულოდნელი“ კონტრასტულობით გამახვილებული. ალთამარის წმინდა ჯვრის ტაძრის (X ს.) საფასადო დეკორი სომხური გარეპირის შემკულობისთვისაც კი უჩვეულოდ „ჭრელია“. აქ გარეკედლები მრავალრიცხოვანი, ძირითადად, მსხვილი, ვეებერთელა, ზოგჯერ კი მასშტაბურად შეუსაბამო, შედარებით მცირე ფიგურებითაა შევსებული, როგორც მოწესრიგებულ ჰორიზონტალურ სარტყლებად, ისე უსისტემოდ განლაგებული კომპოზიციებით, რაც ზოგან ხუროთმოძღვრული ფორმების-ნახანაგოვანი ფასადების სიბრტყეთა ერთგვარ, „უგულებელყოფასაც“ კი იწვევს. ხოლო ჰალბატის (X ს.), სანაჰინის (X-XI სს.) და სხვა ეკლესიათა უფრო კონტრასტებზე აგებული, ფასადებზე შედარებით ძუნწად წარმოდგენილი რელიეფური სკულპტურისთვის ნიშნეულია „ფიგურების „ჩაძირვა“ კედლის სისტემაში, მათი ჩასმა საგანგებოდ ამოღებულ „ბუდეებში“ და შემოფარგვლა ძლიერ ხაზგასმული ჩარჩოებით, რითაც შექმნილია კედლის სიბრტყესთან დაპირისპირებული ძლიერი მახვილები“⁴.

თავისებურ სურათს და მხატვრულ აქცენტებს ვხედავთ შუა საუკუნეების რუსულ საფასადო სკულპტურაში, რომლის განვითარებასაც, ძირითადად, ვლადიმირ-სუზდალის რელიეფურ პლასტიკაში გაედევნება თვალი. მიძინების ტაძრის (XI ს.) დეკორატიული სისტემა ჯერ კიდევ სიმკაცრით გამოირჩევა; თავშეკავებული სკულპტურული შემკულობა ფასადების მხოლოდ ზედა ნაწილშია განთავსებული და ემორჩილება არქიტექტურულ ფორმებს. მდ. ნერლიზე „ღმრთისმშობლის საფარველის“ ეკლესიის (1165 წ.) დეკორი არქიტექტურისა და ქანდაკების ორგანულ მთლიანობას ქმნის, სადაც რელიეფური სამკაული ხუროთმოძღვრულ ფორმათა დენად რიტმს მისდევს. სამი ფასადის ერთგვაროვანი კომპოზიციით

⁴ ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, თბ., 2014, გვ. 366.

ხაზგასმულია სიმეტრიულად განლაგებული სკულპტურული შემკულობის (მთავარი პერსონაჟი დავით მეფსალმუნე) კრისტალური მკაფიოება (დეკორის სისტემა რომანული ქანდაკების ტრადიციასთან სიახლოვეს ავლენს). რუსული რელიეფური პლასტიკის შედეგის – ვლადიმირის წმ. დიმიტრი თესალონიკელის ტაძრის (1193-1197წწ.) მდიდარი, მრავალრიცხოვანი სკულპტურა ფასადებისა და გუმბათის უმეტეს ნაწილს მთლიანად ავსებს (ქვედა სარტყლის გარდა)⁵. ბევრად მსუბუქი, ნატიფი და სიბრტყობრივი რელიეფი ორნამენტული ხასიათისაა და ხალიჩისებურად ფარავს ფასადებს (დავით მეფსალმუნე, წმინდანები, ცხოველთა გამოსახულებები, მრავალფეროვანი ორნამენტი და სხვ.). ტაძრის საფასადო პლასტიკის განთავსებისა და გამოსახვის მანერაში (მაგ., ცხოველთა სტილი) აღმოსავლური, ბიზანტიური და რომანული ქანდაკების მოტივთა ნიმუშისეულობაც მჟღავნდება. იურიევ-პოლსკის (1230-1234 წწ.) წმ. გიორგის ეკლესიის მდიდარი მცენარეული ნაყშით მორთულ ფასადებზე ორნამენტული სანყისი ბევრად გაძლიერებულია (აქ საიუველირო ხელოვნების ერთგვარი გავლენაც კი იკითხება), ისე რომ კედლის სიბრტყე, კონსტრუქციული ელემენტები, ერთგვარად, „შთანთქმულია“ კიდეც. წმინდანთა ფიგურები კი, უმეტესად, იკონურადაა გამოცემული. XIV საუკუნიდან რუსულ არქიტექტურაში ფიგურულ რელიეფურ ქანდაკებას ვეღარ ვხვდებით, ფასადები მოჭარბებულად დეკორატიული ხასიათისაა.

ბიზანტიაში საფასადო ქანდაკება ნაკლებად იყო მიღებული და, შესაბამისად, იგი არ იძლევა ამგვარი განვითარების ხაზს⁶. ბიზანტიურ ტაძარში უპირატესი მნიშვნე-

⁵ М. Гладкая, *Рельефы Дмитриевского собора во Владимире*, М., 2009; Е. Архипова, *Резной камень в архитектуре древнего Киева*, Киев, 2005; Г. Вагнер, *Скульптура древней Руси*, М., 1969.

⁶ А. Grabar, *Sculptures byzantine de Constantinople*, Paris, 1963; H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, *Muenchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 23 (1972), 3,63-100; O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960.

ლობა ენიჭება ინტერიერის გაფორმებას კედლის მხატვრობით (ვრცელი პროგრამით), კანკელით, ქვის ხატებით, მოზაიკით, მარმარილოთი. აქ, წმინდა ქვის არქიტექტურა შედარებით ნაკლებად გვხვდება, ფასადები კი უფრო დეკორატიული წყობით (აგურის, *opus mixtum*, მარმარილოს და სხვ.) გამოყვანილ არქიტექტურულ-მხატვრულ სახეთა პრიორიტეტით იგება. დღეისთვის ჩვენ არ გვაქვს თავდაპირველი სახით შემორჩენილი ბიზანტიური ტაძარი საფასადო ფიგურული სკულპტურული დეკორით. ბიზანტიური საფასადო ქანდაკების მცირე ოდენობით ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშები ვერ ასახავს ტაძართა გარე კედლების რელიეფური ქანდაკებით შემკობის პრინციპს თუ იკონოლოგიური პროგრამებისა და სისტემის არსებობას. ბიზანტიურ ტაძრებზე, უმეტესად, დაბალი (ზოგჯერ მაღალიც) რელიეფით შესრულებული სკულპტურა არა იმდენად თხრობითი, რამდენადაც იკონური ხასიათისაა (მაგ., მოჩარჩოებული, ცალკეული კომპოზიციების ჰორიზონტალური რიგი)⁷. ფასადებზე ხშირად ფრიზულად განლაგებული სიუჟეტური კომპოზიციებიც გვხვდება, აქვე ხშირად ვხვდავთ კლასიკური ხანის მეორადი გამოყენების სპოლიას (ერთი მხრივ, აპოტროფული მნიშვნელობის, მეორე მხრივ კი, ძალაუფლების ლეგიტიმურობის ვიზუალური მტკიცებულება), მაგ., ათენის მცირე მეტროპოლია (XII ს.)⁸, სადაც ჰორიზონტალურად განლაგებულ ცალკეულ ფილებზე წარმოდგენილია მცენარეული მოტივებითა და ფანტასტიკურ ცხოველთა და ფრინველთა ჰერალდიკური ფიგურებით შედგენილი სიმეტრიული, სხვადასხვა ხასიათის კომპოზიციები, რომლებიც მოწვევითია არქიტექტურას. კონსტანტინოპოლის კონსტანტინე ლიპსის ეკლესიის (დღეს, ფენერი ისა ჯამის მეჩეთის ჩრდ. ნაწილი, სტამბული, X ს.) არქეოლოგიური გათხრებისას აღმოჩენილ მარმარილოს სკულპტურული დეკორის (თალის შემკულობა და სხვ.)

⁷ R. Lange, *Die byzantinische Reliefkone*, Recklinghausen, 1964.

⁸ C. Mango and E. J. W. Hawkins, *Additional Notes on the Monastery of Lips*, *DOP* 18, 1964, pp. 299-315.

ფრაგმენტებზე მკერდამდე გამოსახული ადამიანებია წარმოდგენილი. ზოგიერთ ტაძარზე რელიეფურ სკულპტურას, ძირითადად, ორნამენტულ მოტივებში ჩართული ცხოველთა ფიგურები წარმოადგენს, მაგ., სკრიპუ ბეოტიაში (საბერძნეთი, IX ს.). სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის სკულპტურითა და დეკორით მდიდრულად მორთული ვენეციის წმ. მარკოზის კათედრალის (XII-XIII ს.) ფასადებზე ბიზანტიური ხანის (უმეტესად დასავლეთი ფასადი) რელიეფურ კომპოზიციებში მიახლოვებით განარჩევენ ორიგინალურ ბიზანტიურ რელიეფებს, ვენეციაში შესრულებულ ბიზანტიურ ასლებს, ე. წ. ბიზანტიური ტრადიციების რელიეფებს და მოგვიანო ხანის რესტავრირებულ-ახლად შექმნილ ნიმუშებს. ტაძარზე წარმოდგენილია ნარატიული სცენები წმინდა წერილიდან, აგრეთვე ორნამენტულ სახეებში ჩართული წმინდანთა ფიგურები ან ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებები. აქ, ისევე როგორც ზოგადად ბიზანტიურ ქანდაკებაში, ანტიკური, აღმოსავლური, სასანური, ადრექრისტიანული და, გარკვეულწილად, დასავლეთევროპული რელიეფური სკულპტურის (ფიგურული, ორნამენტული) მოტივები თავისებურ სინთეზს ქმნის. ბიზანტიური მულტიკულტურული ხელოვნების საინტერესო ნიმუშია ტრაპეზუნტის აია-სოფია (XIII ს.). ტაძარზე ფიგურული რელიეფები კონცენტრირებულია სამხრეთი პორტალის ნახევარწრიულ ფრონტონში, სადაც გრძელ, ჰორიზონტალურ ფრიზზე ბიბლიური სიუჟეტების ნარატიული პროგრამა წარმოდგენილია: ადამისა და ევას სამოთხიდან განდევნა და მათი უკან დაბრუნება ქრისტეს წყალობით, აბელისა და კაენის ამბავთან დაკავშირებული სცენები და სხვ. დაბალი რელიეფით გამოსახული ბიზანტიური სკულპტურა, სადაც ქართული და სომხური რელიეფური ქანდაკების გავლენაც იკითხება, ტაძრის დეკორში საკმარისად მრავლად წარმოდგენილ, სელჯუკურ-ანატოლიური ხასიათის ორნამენტულ რელიეფებთან „მშვიდობიანად თანაარსებობს“. ტაძრის არქიტექტურულ დეკორში მკაფიოდ ვლინდება გამოსახულებათა პოლიტიკური,

თეოლოგიური, ასტროლოგიური შინაარსი. ის, ბიზანტიაში ძალაუფლებდაკარგული, ტრაპეზუნტის იმპერიის იმპერატორის, მანუელ I კომნენოსის ლეგიტიმაციის და მისი „განახლებული ბიზანტიის“ უნივერსალურ მმართველობაზე პრეტენზიის დემონსტრირებაა⁹.

რომანული საფასადო სკულპტურის განვითარება XI-XII საუკუნეებს განეკუთვნება (დასავლეთ ევროპის ქვეყნები: გერმანია, საფრანგეთი, ესპანეთი და სხვ.). ექსტერიერის შემკობის მხატვრული და იდეური ცენტრი, ძირითადად, დასავლეთი ფასადის პორტალებია, რომლებიც მთლიანობად გააზრებული არქიტექტურის განუყოფელი და ორგანული ნაწილია. სკულპტურით განსაკუთრებულად მდიდრულად ფორმდება შესასვლელი კარის ტიმპანები, სადაც უმეტესად, „უფლის დიდებისა“ და „მეორედ მოსვლის“ ექსპრესიული კომპოზიციები თავსდება (სენ ფილიბერი, XI ს., სენ ჟენი-დე-ფონტენი, XI ს., სენ სერნინი, XI ს., რეგენსბურგი, XI ს., მუასაკი ლანგედოკში, XII ს., ოტენი, XII ს., ვეზელე, XII ს. და სხვ.). მას როგორც ფორმის, ისე იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური შინაარსით პორტალის დეკორის დანარჩენი ნარატიული სცენები (ახალი და ძველი აღთქმის სიუჟეტები, ფანტასიკურ ცხოველთა გამოსახულებები) ემორჩილება. გვხვდება ისეთი ტაძრებიც, სადაც დასავლეთი ფასადის მთელი კედელი ქანდაკებებითაა შემკული (მაგ., პუატიეს ღმრთისმშობლის ეკლესია, XII ს.) საინტერესოა ე. ნოიბაუერის მსჯელობა X-XI საუკუნის ქართული და რომანული საფასადო ქანდაკების, მაგ., XI საუკუნის გერმანული პორტალების, ტიმპანების რელიეფურ კომპოზიციათა სისტემის, ფასადთა გაფორმების პრინციპების ჩამოყალიბების პარალელურ პროცესებზე ან ნიმუშთა არსებობასა და ქართულ-სომხურ, რომანულ-ბიზანტიურ ურთიერთგავლენებსა თუ რეცეფციებზე¹⁰. რომანული ქანდაკების განვითარების ბოლო ეტაპზე (XII ს.) სკულპტურა „დამოუკიდებლობას ესწრაფვის“ და სიმრგვალეს უახლოვდება, შესაბამისად, იგი კედლის სიბრტყეს სცილდება და, ზოგჯერ, არქიტექტურის ფუნქციის (მაგ., სვეტის ნაწილი) მატარებელიც ხდება (მაგ., შარტრის კათედრალი, XII ს. და სხვ.)¹¹.

როგორც შევნიშნეთ, შუა საუკუნეების ჩვენამდე მოღწეული ქართული საფასადო, მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი სკულპტურული დეკორისთვის კი, კედლის სიბრტყე (თავად თვითკმარი კედელი), ტრადიციულად, განმსაზღვრელად და ამოსავლად რჩება რელიეფური სამკაულისათვის.

⁹ A. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium (Hagia Sophia and the Empire of Trabizond)*. *Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs*, vol. 10, 2004.

¹⁰ E. Neubauer, *Transkaukasiens mittelalterliche Kunst und die Romanik Europas*, Norderstedt, 2007, გვ. 71-94.

¹¹ *Skulptur des Mittelalters (Funktion und Gestalt)*, Heraus. Von F. Moebius und E. Schubert, Weimar, 1987.

Ekaterine Kvachatadze

George Chubinashvili National Research Centre
for Art History and Cultural Heritage

Correlation Between the Medieval Architecture and Sculpture in the Context of Eastern and Western Christian Examples

The sculpture of the medieval Georgian façade is an inseparable part of the whole body of architecture where its position, notion and scale of relief compositions correlate with artistic conceptualization. Moreover, it is worth to note another quality which is typical to the Georgian churches and relates to arranging and beautifying of inner and outer spaces with equally valuable significance.

Naturally, the system of decoration and the use of sculptural and architectural elements which is based on the regular common artistic concept of national (world) view and follows medieval Georgian Christian architecture as an uninterrupted line, varies in accordance with the diversity of styles of an epoch.

At different stages of architectural development (“classical”, “bifocal”) the system of façade decoration reveals domination of different parts: sculptural ornaments, carvings, relief figures and scenes. At the same time the plain surfaces of the wall, its flat and smooth areas always remain expressive and active.

The structure of artistically conceptualized décor of the facades of medieval Georgian churches is characterized by unrestricted, skillful arrangement of images in wide, plain areas of the wall, unity of artistic conceptions: regularity, symmetrical balance, emphasized central axis, flexible and “free” architectonics, moderate, unconstrained juxtaposition of plain and decorated areas. However, the décor itself is never excessive and does not take over the dominant significance of the wall areas. Patterned reliefs and ornamental sculptures of architectural planes mainly emphasize the parts of the church that have symbolic significance and are particularly sacral. According to the notion of Christian architectural iconography, sculptural décor mostly serves beautification of the window lintels and facing, tympana, pediments and drums.

As already mentioned the surface of the walls on the facades of Georgian churches traditionally remains the determining and focal point for relief ornamentation.



1. ბოლნისის სიონი, ჩრდ. გალერეის სვეტისთავი, V ს.
Bolnisi Sioni, Northern gallery, Capital, 5th c.



2. მცხეთის ჯვარი, აღმ. ფასადი, VI-VII სს.
Mtskheta, Jvari, Eastern façade, 6-7th c.



3. მარტვილი, დას. ფასადის ფრიზი, VII ს.
Martvili, Western façade, 7th c.



4. კუმურდო, აღმ. სარკმლის საპირე, 964 წ.
Kumurdo, Eastern façade, 964.



5. ოშკი, სამხრეთი ფასადი, X ს.
Oshki, Southern façade, 10th c.



6. ბზის წმ. გიორგი, აღმ. ფასადი, X ს.
Bza, St. George, Eastern façade, 10th c



7. კაცხი, სამხ. ეგვტერი, XI ს.
Katskhi, Southern Chapel, 11th c



8. ნიკორწმინდა, სამხ. ფასადი, XI ს.
Nikortsminda, Southern Chapel, 11th c



9. სვეტიცხოველი, დას. ფასადი, XI ს.
Svetitskhoveli, Western façade, 11th c



10. ფიტარეთი, სამხ. ფასადი, XII-XIII სს.
Fitareti, Southern façade, 12-13th c



11. წულრულაშენი, გუმბათქვეშა კვადრატი, დას. ფასადი, XIII ს.
Tsugrugasheni, base of dome, Western façade, 13th c



12. ანანური, სამხ. ფასადი, XVII ს.
Ananuri, Southern façade, 17th c.

თამარ ღაღინანი

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

მხედარი წმინდა გიორგის ამსახველი რელიეფური კომპოზიცია გადაღმა გენდუშიდან*

ნასოფლარი გადაღმა გენდუში რაჭაში, ამბროლაურის მუნიციპალიტეტში მდებარეობს. იგი ქრებალოს თემის სოფელ გენდუშის გვერდით, მდინარეების ლაჯანურისა და ასკისწყლის წყალგამყოფის აღმოსავლეთ კალთაზე, მდინარე რიონის ხეობაშია განთავსებული.

2014 წლის ივლისში რაჭა-ლეჩხუმში მოწყობილი სამეცნიერო ექსპედიციის დროს, გენდუშის წმ. გიორგის გვიანი ეკლესიის ნანგრევების მიმდებარე სასაფლაოზე ვნახეთ შუა საუკუნეების რელიეფური ფილა მხედარი წმინდა გიორგის გამოსახულებით (სურ. 1,2,3). ნაეკლესიარის ტერიტორია დიდი ხანია საძოვრადაა გადაქცეული და ღია ცის ქვეშ დაგდებული რელიეფი საკმაოდ საგანგაშო მდგომარეობაში იყო. მოგვიანებით გავიგეთ, რომ რელიეფური კომპოზიციის გადასარჩენად სოფელ გენდუშის მცხოვრებს ნატალია ნემსინვერიძეს ის თავის სახლში გადაუტანია. ამჟამად ფილა ზემოხსენებულ კერძო პირთანაა დაცული და იმედია, უახლოეს მომავალში მუზეუმს გადაეცემა.

გადაღმა გენდუშის რელიეფი სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილი არ არის¹. მწირი ცნობები მის შესახებ მხოლოდ 1987 წელს შედგენილ პასპორტში მოვიძიეთ², სადაც წმ. გიორგის ეკლესია აღწერილია და დათარიღებულია XIX საუკუნით. იქვე მოკლედია მოხსენიებული გამოსახულებიანი ფილაც, რომელიც იმ პერიოდში, ჯერ კიდევ სამხრეთი შესასვლელის თავზე იყო ჩასმული (სურ. 4). ჩვენ არაფერი ვიცით რელიეფის ნარმოშობის შესახებ. დარწმუნებით მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ის მოგვიანო პერიოდში ახალი ეკლესიის კედელში ჩაუდგამთ. პასპორტის ფოტოზეც ჩანს, რომ ვერტიკალურად ნაგრძელებულ სნორკუთხა ქვა (52X36სმ) არ შეესაბამება ტიპანის ნახევარწრიულ მოხაზულობას.

ფილაზე გლუვ ფონზე გამოსახულ, დიოკლეტიანეს დამთრგუნველ, შარავნდმოსილ წმინდა გიორგის ვხედავთ. იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, კომპოზიცია ტრადიციულადაა გადანწყვეტილი და X-XI საუკუნეებისათვის საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ და უმნიშვნელო ვარიაციებით ქართული ხელოვნების ყველა დარგში გავრცელებულ კანონებს მისდევს. უადრეს პერიოდში ამხედრებულ წმინდანთა გამოსახულებები გვაქვს ხოფორნას (VI ს.), ბრდაძორის მცირე (VI ს.) და ბრდაძორის დიდ (VI-VII სს.) ქვასვეტებზე, მარტვილის ტაძრის დასავლეთ ფრიზსა (VIII ს.) და ნებელდას კანკელის (VII-VIII სს.) რელიეფებზე³. X-XI საუკუნეების ქვის პლასტიკაში დიოკლეტიანესა და გველეშაპის მლახვრელი წმინდა მხედრების

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის — „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“ — ფარგლებში.

¹ იხ. მხოლოდ თ. დადიანი, წმინდა გიორგის ამსახველი რელიეფი გადაღმა გენდუშიდან, *აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, 2014 წლის 11-12 დეკემბერი, მოხსენებათა თეზისები*, თბ., 2014, გვ. 13-15.

² პასპორტის შემდგენელია ხელოვნებათმცოდნე მ. აბაშიძე. საპასპორტო მონაცემების მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის თანამშრომელს აკაკი რეხვიაშვილს.

³ გ. გაგოშიძე, მხედარი წმ. გიორგის უძველესი გამოსახულებები საქართველოში, *საერთაშორისო სიმპოზიუმი, ქრისტიანობა: წარსული, აწმყო, მომავალი (მოხსენებათა მოკლე შინაარსები)*, თბ., 2000, გვ. 26; გ. ჯავახიშვილი, *ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელეები*, თბ., 1998, გვ. 33-34, სურ. LXXV; თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.), *საქართველოს სიძველენი*, 12, თბ., 2008, გვ. 316-337.

გამოსახულებები გვხვდება, მაგალითად, ჯოისუბნის (X ს.),⁴ ვალეს (X ს.),⁵ იყალთოს (X-XI სს.),⁶ ჯრუჭის (X-XI სს.),⁷ ჯავახეთის ახაშენის (X-XI სს.),⁸ ბზის პეტრე-პავლეს (X-XI სს.)⁹, ნიკორწმინდის (XI ს.)¹⁰ რელიეფებზე.

ქართული ქედური ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ფუნდამენტულ ნაშრომში აკად. გიორგი ჩუბინაშვილი მხედარი წმინდა გიორგის იკონოგრაფიის სამ ძირითად ტიპს გამოჰყოფს – პირველი ჯგუფის ხატებზე წინ წმინდანის ტრიუმფის, ბოროტებაზე გამარჯვების იდეაა წამოწეული, დანარჩენი ორი კომპოზიციური სქემა კი ამა თუ იმ ფაზაში ნაჩვენებ, დაძაბულ ბრძოლას გამოხატავს.¹¹ გენდუშის რელიეფზე სწორედ პირველი იკონოგრაფიული ტიპია მოცემული – ტორანეულ, მშვიდად გაჩერებულ ცხენზე ამხედრებული უშფოთველი წმინდა გიორგი, ტრიუმფატორის სახით წარმოგვიდგება. განზე განეულ ხელში წმინდა ცხენოსანს ჯვრით დაბოლოებული შუბი უპყრია, რომლითაც ის ცხენის ფეხებქვეშ პირქვე დამხობილ, ურწმუნო იმპერატორ დიოკლეტიანეს განგმირავს. ნაქცეულ იმპერატორს ხელები ზევით აქვს აპყრობილი, რაც მის უმწეობას უსვამს ხაზს.

გამოსახულებები საკმაოდ სწორი, წაგრძელებული პროპორციებით გამოირჩევა. თუმცა აღსანიშნავია წმინდანის მხრებში „ჩაფლული“ უკისრო თავი, რომელიც მყისვე X

⁴ რაჭა. 1991. *მინისძვრით დაზიანებული ძეგლები*, თბ., 2008, ტაბ. გვერდებზე 168-169.

⁵ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, ტაბ. 94.

⁶ N. Iamanidzé, *Les installations liturgiques sculptées des Églises de Géorgie (VI^e-XIII^e siècles)*, *Bibliothèque de L'antiquité Tardive*, 15, Turnhout, 2010, ტაბ. 58, 59.

⁷ გ. ბოჭორიძე, *იმერეთის ისტორიული ძეგლები*, თბ., 1995, გვ. 221-238.

⁸ ჩუბინაშვილი, საურმაგის-ძის ნიღვარაის ქტიტორული რელიეფი ჯავახეთის ახაშენიდან, *ქართული ხელოვნება*, 5, თბ., 1959, გვ. 147, ტაბ. 98; Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრ.*, ტაბ. 136.

⁹ Р. Шмерлинг, *Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза*. *მაცნე*, 2, თბ., 1969, სურ. 6.

¹⁰ Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრ.*, ტაბ. 149-150.

¹¹ Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, გვ. 324-325.

საუკუნის ქვაზე კვეთილ რაჭულ ფიგურებს მოგვაგონებს. წმინდანსა და დიოკლეტიანეს მუხლებამდე დაშვებული, ერთნაირი აბჯარი მოსავთ – საინტერესოა აბჯრის რგოლების ხასიათი, რომელსაც ერთმანეთზე გადასული პუნსონისებრი წრეების სახე აქვს მიცემული. წვრილი, მჭიდროდ გავლებული ხაზების საშუალებით, ძუნწადაა მონიშნული ცხენის აღკაზმულობა, ფაფარი და წმინდა მხედრის აფრიალებული მოსასხამი.

ყურადღებას იპყრობს რელიეფის საკმაოდ უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალი – დიოკლეტიანეს მუზარადი ორი რქითაა დაბოლოებული (სურ. 5). როგორც ბოროტებისა და წარმართობის განსახიერებას, ქრისტიანთა მდევნელ იმპერატორს ხშირად ემშაკთან ან გველეშაპთან აიგივებდნენ, რაც გენდუშის კომპოზიციაშიც აისახა. მაგალითად, წმინდა გიორგის „ცხოვრების“ X საუკუნით დათარელებულ ტექსტში ვკითხულობთ: „...მოექცა მას დეოკლეტიანე ვეშაპი იგი ჯოჯოხეთისა...“¹². რქიან, დემონისმაგვარ არსებასთან წმინდა გიორგის ბრძოლის გამომხატველი სცენები ქართულ ძეგლებზე არსად გვხვდება. თუმცა ცნობილია სვანეთში (უშგულში) დაცული, სირიული წარმოშობის ბარძიმი (VI ს.), რომელზედაც წმინდანი მის ფეხებქვეშ განრთხმულ ეშმაკს განგმირავს¹³. მსგავსი იკონოგრაფიით წმინდა გიორგი აღთამარის ტაძრის სომხურ რელიეფზეც არის ამოკვეთილი (X ს.)¹⁴. როგორც ჩანს, ამ იკონოგრაფიული სქემის სათავეებიც ზუსტად აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში მოიძებნება. სირიასა და პალესტინაში გავრცელებული იყო ბრინჯაოს დამცველობითი ფუნქციის მქონე ამულეტები დემონთა დამთრგუნვე-

¹² წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში (*შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ენრიკო გაბიძაშვილმა*), თბ., 1991, გვ. 50.

¹³ გ. ჩუბინაშვილი, სირიის ბარძიმი უშგულში, *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე*, XI-B, თბ., 1941, გვ. 3-7; კ. მაჩაბელი, *სვანეთის საგანძურიდან*, თბ., 1982, გვ. 65-73, ტაბ. 13.

¹⁴ Aght'amar. *Documents of Armenian Architecture*, 8, Venezia, 1974, გვ. 84.

ლი მხედრების ფიგურებით¹⁵. ცნობილია ებრაული ამულეტები დემონის მლახვრელი ცხენოსანი მეფე სოლომონის გამოსახულებებით (არა უგვიანეს III საუკუნისა)¹⁶. ჭრებალოს თემი, რომელიც ადრე ლეჩხუმის შემადგენლობაში შედიოდა, ტერიტორიულად ემიჯნება სვანეთს და ამდენად, შეგვიძლია დავუშვათ, რომ გენდუმის რელიეფის შემქმნელიც უშუალოდ ბარძიმით ან სირიული წარმოშობის სხვა რომელიმე ნაწარმოებით ყოფილიყო შთაგონებული.

რაც შეეხება რელიეფის მხატვრულ-სტილისტურ მხარეს, ის სიბრტყობრივ-ხაზობრივ მანერაშია შესრულებული – ფიგურათა ბლოკური ფორმები ფონის პარალელურად ვითარდება და ერთ სიბრტყეზეა გაშლილი. ნამყვანი მნიშვნელობა გამოსახულებათა შეკრულ მკვეთრ კონტურსა და ზედაპირთა გრაფიკულ დამუშავებას ენიჭება. გარკვეული მოცულობითობის შეგრძნება კი, მხოლოდ ფონისკენ რბილად ჩაჭრილი ნაპირებითაა მიღწეული. X საუკუნისათვის დამახასიათებელი ამგვარი პლასტიკური მიდგომა გენდუმის რელიეფს ამ ეპოქის რაჭულ ძეგლებთან – სხიერის,¹⁷ ბოყვის¹⁸ კანკელებსა და ყველაზე მეტად ჯოისუბნის ეკლესიის სარკმლის ქვაზე ნაკვეთ გამოსახულებებთან აკავშირებს (სურ. 6, 7). ამასთანავე, გენდუმის რელიეფის კვეთის მკაფიო ხასიათი ჭედურობის ძეგლებთან ბადებს ასოციაციას, რაც ზოგადად დამახასიათებელია რაჭის ქვის პლასტიკისათვის. თუმცა ზოგი მხატვრული ნიშნით, გენდუმის კომპოზიცია ერთგვარად გამოეყოფა რაჭის ძეგლთა ჯგუფს. უპირველეს ყოვლისა ეს ნშინდა

გიორგის სახის ტიპს ეხება, რომელიც განსხვავდება X საუკუნის რაჭულ ძეგლებზე გავრცელებული ტიპაჟისაგან, რომელსაც მიაშიტი გამომეტყველება და ფართოდ გახელილი თვალების გამჭოლი მზერა გამოარჩევს (მაგალითად, სხიერის კანკელი, ჯოისუბანი, სხვადა (X-XI სს.)¹⁹. ამ თვალსაზრისით, რელიეფი უახლოეს პარალელს ხირხონისის ჭედური ხატის წმინდა მხედრებთან ჰპოვებს (სურ. 8)²⁰. გამოსახულებებს საკმაოდ იშვიათი დეტალი აერთიანებს – წმინდანთა უგუგო, „ბრმა“ თვალები²¹. მსგავსია არა მხოლოდ სახეები, არამედ სამოსიც – გრძელი მუხლებამდე დაშვებული აბჯარი და ჩექმა ოდნავ აწეული ცხვირებით. ხირხონისიც რაჭაში მდებარეობს, მაგრამ გიორგი ჩუბინაშვილს ხატი სვანური ჭედური სკოლის არეალში შეჰყავს²². ადვილად დასაშვებია, რომ გენდუმელი ოსტატი, ტერიტორიულად ახლომდებარე რეგიონის – სვანეთის ჭედური ხელოვნების გარკვეული ზეგავლენის ქვეშ ყოფილიყო მოქცეული. ფართოდ გახელილ, უგუგო თვალებს ვხედავთ ასევე ჩუკულის სვანურ ჭედურ ხატზე (X ს.)²³. გენდუმის რელიეფური კომპოზიცია აშკარად ოქრომჭედლობისთვის დამახასიათებელი ნიშნებითაა აღბეჭდილი და შესაძლოა, რომელიმე კონკრეტული ჭედური ხატის ან ხატთა ჯგუფის მხატვრული შთაგონებითაც შექმნილიყო.

ამგვარად, გადაღმა გენდუმის რელიეფის სტილისტურად, X საუკუნის ძეგლებთან დგას ახლოს, რაც გამოსახულებათა ბლოკურ, დაუნანვერებულ ფორმებში, სტატიკურ პოზებში,²⁴ სახის გადანყვეტის ხასიათში

¹⁵ H. Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, New-Jersey, 2000, გვ. 107, ტაბ. 93.

¹⁶ Ch. Walther, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Oxford, 2003, ტაბ. 116.

¹⁷ P. O. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, გვ. 76-82, ტაბ. 19; ი. ნიკოლეიშვილი, სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელი, *არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, ტ. I, თბ., 2001, გვ. 131.

¹⁸ გ. ბოჭორიძე, *რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები*, თბ., 1994, სურ. 69.

¹⁹ დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხომტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012, სურ. 81.

²⁰ Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, (иллюстрации), ტაბ. 34-35.

²¹ გენდუმის გამოსახულების მსგავსად გადაწყვეტილ თვალებს ვხედავთ ასევე უსანეთის ქვასვეტსა (VIII ს.) და ატენის სიონის X საუკუნის ქტიტორთა გამოსახულებებზე.

²² Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 338.

²³ იქვე, ტაბ. 46.

²⁴ რენე შმერლინგის დაკვირვებით, დინამიკური, ყალყზე შემდგარი ცხენები მხედართა ოდნავ

ვლინდება. თუმცა ამავედროულად, ის შემდგომი ეპოქის, რაჭა-ლეჩხუმის რეგიონული სკოლისათვის დამახასიათებელ ნიშნებსაც ატარებს. ეს ეხება წაგრძელებულ, გამართულ პროპორციებს, ასევე კვეთის მანერას, რომელიც, მაგალითად, ჯოისუბანთან შედარებით, უფრო გრაფიკულია. ჯოისუბნის რელიეფებზე ორმხრივად ჩაჭრილი, სწორად გავლებული, მსხვილი ხაზები, ნაკეცთა სიგანისა და კვეთის სიღრმის ვარირება პლასტიკურობის ძიების ამოცანებს ემსახურება და ფორმასთან ერთობაში იკითხება. გენდუშის რელიეფის შემთხვევაში, ფორმები რამდენადმე „ტლანქია“, ამასთანავე, დამუშავებაში დეკორატიულობისაკენ ერთგვარი მისწრაფება შეიგრძნობა, წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება კონტურს, რომელიც პლასტიკურად შემოხაზავს სიბრტყეზე განთხმულ ფორმას. ზედაპირის გრაფიკული ნახატი დანვრილმანებულია და „სიბრტყობრივი“. გამოსახულებათა ცალკეული დეტალები გართულებულია, მაგალითად, ჯავშენის სტრუქტურის აღმნიშვნელი, ერთმანეთზე გადასული მკაფიოდ და ზუსტად „მოხაზული“ წრეები, ცხენის ფაფრის წვრილი, მჭიდროდ გავლებული ტალღოვანი ხაზები. დატალღული ხაზებით მსგავსი დამუშავება გვხვდება ლეჩხუმის საირმის იოანე ნათლისმცემლის ფილის (X ს-ის ბოლო)²⁵, ნიკორწმინდის ტაძრის (XI ს.),²⁶ გონის კანკელის (XI ს.)²⁷ რელიეფებზე. გენდუშის ფილაზე ჩანასახის სახით არსებული, ეს სტილური ნიშან-თვისებები – გრაფიკულობა, ერთგვარი დეკორატიულობა – უკვე მკაფიოდ ვლინდება XI საუკუნის რაჭა-ლეჩხუმის ისეთ ძეგლებზე, როგორიცაა: მრავალძალი²⁸, გონი, ნიკორწმინდა და ა. შ. ამრიგად, გენდუშის რელიეფი, რომელიც X საუკუნის ძეგლებთან ავლენს მჭიდრო კავშირს და, ამასთანავე, შემდგომი საუკუნის მაარქაიზებელი სტილის გარკვეულ ელემენტებსაც შეიცავს, X საუკუნის ბოლოთი უნდა დათარიღდეს.

ყოველივე ზემოთქმულზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გადაღმა გენდუშის რელიეფური სცენა წმინდა მხედართა ქართული იკონოგრაფიის კლასიკური ნიმუშია, რომელიც სტილისტურად კარგად იწერება რაჭა-ლეჩხუმის X საუკუნისა და X-XI საუკუნეების მიჯნის ქვის მქანდაკელობის სკოლის ფარგლებში.

უკან გადაწეული ფიგურებით, მხოლოდ XI საუკუნიდან ვრცელდება და კარგ დამათარიღებელ ნიშანს წარმოადგენს – P. Шмерлинг, Плита из церкви св. Степана в селении Икалто, *ქართული ხელოვნება*, 8-A, თბ., 1979, გვ. 130.

²⁵ თ. ხუნდაძე, წმ. იოანე ნათლისმცემლის რელიეფი ლეჩხუმის საირმიდან, *საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა“*, (კონფერენციის მასალები), ბათუმი, 2015, გვ. 3-8, სურ. 1.

²⁶ Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრ.*, ტაბ. 156.

²⁷ თ. ხუნდაძე, *დასახ. ნაშრ.*, სურ. 4.

²⁸ ზ. სხირტლაძე, მრავალძალის წმ. გიორგის ეკლესია, *ძეგლის მეგობარი*, 60, თბ., 1982, გვ. 40-47.

Tamar Dadiani

George Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation

Relief Composition of St. George the Rider from the Gadagma Gendushi (The Other Gendushi)

The article is devoted to the newly discovered stone relief from village Gendushi (Racha region). The composition represents an equestrian figure of St. George who spears the Emperor Diocletian. Iconography of the scene is rare and interesting as the Emperor is depicted wearing a horned helmet. The Gendushi relief resembles the early images from Syria and Palestine (Syrian silver bowl from Ushguli that shows St. George while slaying a figure of a horned demon; Georgia, Svaneti, 7th c.); Jewish protection amulets, which depict King Solomon's fight against the demon (not earlier than the 3rd c.). Similar iconographic scheme is found among the relief sculptures on the façade of Armenian Church of the Holy Cross on Aghtamar Island near the Lake Van (10th c.; Turkey). Another issue is connected to the dating of the relief, which based on the stylistic analysis should belong to the 10th century.



1. გადაღმა გენდუში, წმ. გიორგის ეკლესია, XIX ს.
Gadama Gendushi, The church of St. George, 19th c.



2. ნაეკლესიარის ტერიტორია და ფილა წმ. გიორგის გამოსახულებით
The territory of church ruins and a stone plate that represents St. George



3. დიოკლეტიანეს მლახვერელი წმ. გიორგი
St. George while spearing the Emperor Diocletian



4. რელიეფური ფილის თავდაპირველი ადგილმდებარეობა ეკლესიის სამხ. შესასვლელის თავზე
Original location of a plate above the Southern entrance of the church



5. კომპოზიციის ფრაგმენტი დიოკლეტიანეს გამოსახულებით
Emperor Diocletian, detail



6. ჯოისუბნის ეკლესიის აღმ. სარკმლის რელიეფი წმ. გიორგის გამოსახულებით, X ს.
Joisubani, The Eastern window stone relief with St. George, 10th c.

7. ჯოისუბნის ეკლესიის აღმ. სარკმლის რელიეფი წმ. თევდორეს გამოსახულებით, X ს.
Joisubani, The Eastern window stone relief with St. Theodore, 10th c.



8. ხირხონისის ჭედური ხატი, X ს.
The chased icon from Khirkhonisi, Racha region, 10th c.



დიმიტრი თუმანიშვილი

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საქართველოს 16-საუკუნოვან დედაქალაქში, მეტ-ნაკლებად სრული სახით, 20-ოდ შუასაუკუნოვანი ნაგებობალა შემოინახა. მათ შორის უდაოდ საპატიო ადგილი დღევანდელი ლ. ქიაჩელის ქუჩის ბოლოში მდგომ წმ. ანდრია პირველწოდებულის „ლურჯ მონასტრად“ წოდებულ ეკლესიასაც ეკუთვნის. ბ-მა ვახტანგ ბერიძემ თავის დროზე საფუძვლიანად გამოიკვლია იგი, გამიჯნა მისი სამშენებლო ფენები, დაადგინა მისი თავდაპირველი სახე – „ჩანერილი ჯვრის“ გუმბათიანი ტაძარი ორი თავისუფლად აღმართული გუმბათქვეშა ბურჯით, – გამოკვეთა მისი აგების დრო (1180-იანი წწ.) და XIX საუკუნის მინამატ-გადაკეთებებიც გამოჰყო¹. წინამდებარე ნაშრომს არ აქვს მიზნად ბ-ნი ვახტანგის ძიების გაგრძელება, მითუმეტეს მისი რაიმეგვარი „რევიზია“ – საგნად მას „ლურჯი მონასტრის“ ნაშენი გარემო და მისი ჩამოყალიბება თუ ავ-კარგი ექნება.

დღეს „ლურჯი მონასტერი“ შუაგულ თბილისში, მთლად მის „ისტორიულ ბირთვში“ მართალია არა, დაცული ზონის შიგნით კი მდებარეობს. ამასთან, მტკვრის ხეობის თავზე გადმომდგარს, მას სამი მხრიდან შენობებიც შემოსჯარვია და ის, როგორც იტყვიან, მჭიდრო „ურბანულ ქსოვილშია“ მოქცეული. უკანასკნელი გარემოება შეიძლებოდა ძალზე „შუასაუკუნოვანად“ მოგვჩვენებოდა, ზუსტად რომ არ გვცოდნოდა: ამგვარი ვითარება 100 წლის ჩამოყალიბებულიც არაა. არათუ ისტორიკოსებმა, ვგონებ, ე. წ. „რიგითმა“ ჩვენმა თანამოქალაქეებმაც უწყიან, ვერეს უბანი თბილისს ნელ-ნელა XIX საუკუნის II ნახევრიდან რომაა მიბმულ-შემომატებული. გამონაკლისი არც „ლურჯი მონასტრის“ მიმდებარე ლ. ქიაჩელისა და ნ. ნიკოლაძის (აღრე ყორღანოვ-ყორღანაშვილისა და იოანე ღვთისმეტყველის) ქუჩებია. ამას, სხვა თუ არაფერი, დღეს არსებული შენობებიც გვეუბნება. თუ პირველ მათგანს რუსთაველის მოედნიდან გამოყვებით, ნახავთ – უმრავლესად 1870-1880-იანი წლების სახლებია, ორ-სამ სართულიანი; კენტ მხარეს შენობები მწკრივად ქუჩის შუაწელიდან იწყება, ხოლო ლუნ მხარეს ნიკო ნიკოლაძის ქუჩისკენ ორი ბოლო, მაღალი სახლი (№№26 და 28) უკვე XIX-XX საუკუნეთა მიჯნისაა. უკანასკნელთა მოპირდაპირედ ნ. ნიკოლაძის №1 აშკარად 1930-იანი წლებისაა, ხოლო მისი „მოპასუხე“ ლ. ქიაჩელის №1 დაახლოებით თანადროულად დაშენებული, ადრე ერთსართულიანი სახლი; ათიოდ წლის წინათ ასეთივე ერთსართულიანი შენობა მის გაგრძელებაზეც იდგა; ახლა აქ დაუმთავრებელი, მრავალსართულიანი ნაგებობაა. ამასვე გვიდასტურებს 1913 წლის თბილისის რუკაც². აქაც ჩანს სრული მოშენება ორსავე ზემოხსენებული ქუჩის ლუნ მხარეს, სანახევრო – ლ. ქიაჩელის და ნაკუნ-ნაკუნ ნ. ნიკოლაძის კენტ მხარეს: აქ აწინდელი №1-ის ნაცვლად, ორი ტრაპეციული რამაა დატანილი, შემდეგ მოზრდილი უშენი ადგილია და, დასასრულ, სადაც ახლა ჩასას-

¹ ვ. ბერიძე, თბილისის „ლურჯი მონასტერი“, *ქართული ხელოვნება*, 2, თბ., 1948. არსებითად, თავად ტაძრის ხუროთმოძღვრებასთან დაკავშირებით, ერთი საკითხი თუა ღიად დატოვებული, იმხანად არცთუ პირველხარისხოვანი: მისი გვიანშუასაუკუნოვანი, XVI თუ XVII საუკუნის გადაკეთებისა შექმნილი იერისა. ცხადია, ვ. ბერიძის შრომაში მთელი მანამდელი ლიტერატურაცაა თავმოყრილ-გამოყენებული.

² მაღლიერებით უნდა მოვიხსენიო, რომ კარტოგრაფიული მასალა ქ-მა ნათია ნაცვლიშვილმა მომანოდა.

ვლელია, ბუნებრივად კი მტკვრისკენ ჩამავალი მშრალი ხევი, რალაც ირეგულარული ნაგებობა (ამჟამად აქაც 1930-იანი წლების სახლია). ქუჩათა კუთხის იქით არაფერი ჩანს, გარდა 1901 წელს სატფურებული, ხუთგუმბათიანი, რუსული „რიგის“ წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიისა, აქეთკენ ჩამოსულ ზემოხსენებულ ხევს გაღმა კი ოდინდელი წმ. ნიკოლოზის სასაფლაო, რომელიც მერე ს. კიროვის სახელობის (ახლა ვერეს) პარკად აქციეს, მისი დაქცეული ეკლესიის ნაფუძარზე კი აუზი გამართეს...

მაშასადამე, დაბეჯითებით შეიძლება ვთქვათ, რომ XIX საუკუნეში, ახალი ტაძრის აშენებამდე, „ლურჯი მონასტერი“ ხალვათად მდგარა და „რიგითი“ ნაგებობებით რალაც ხანს არც მერე ყოფილა „შენუხებული“. ახალი ეკლესიის აგებამდე მდგომარეობას გვიჩვენებს 1890-იანი წლების ფოტოსურათიც – ჩვენი ტაძარი აქ კლდოვან, გადახრიოკებულ ფერდობზე აღმართულა, მოშორებით კი ერთსართულიანი, უსახური ქოხმახები მოჩანს. „ლურჯ მონასტერს“ აქ, რასაკვირველია, ის იერი აქვს, რაც მას 1872-1873 წლებში მიუღია: ძველ კედლებზე ჩრდილოეთითა და სამხრეთითაც ცრუ ფრონტონებია (მათ შიგნით მკლავები არ შეესაბამება), შუაში კი გუმბათია დადგმული, ზედ გადამხურავ ნახევარსფეროს მიყოლებული მომრგვალებული სახურავით³. ერთიცაა აშკარა – ეკლესია თავის გარემოში „წარმმართველობს“, ის დომინანტი, თუ გნებავთ, „მიკროდომინანტია“, რომელსაც მნიშვნელოვნებას არაფერი ეცილება. საკითხავი კია, გახლავთ თუ არა ეს თავდაპირველი, XII საუკუნეში შექმნილ-გათვალისწინებული სურათი.

³ იხ.: თ. გერსამია, *ძველი თბილისი*, თბ., 1984, სურ. 207; ასევე: ბ. ხაინდრავა, *ტფილისი*, თბ., წლის გარეშე, გვ. 39. დასავლეთიდან ტაძარს ეკვრის ორსართულიანი (რატომღაც გამოკვეთილი სახურავის არქმონე) სამრეკლო, შუალედური ყრუ კარიბჭითურთ. ეს მოცულობა 1930-იან წწ-ში აღარ არსებულა, ის არც ვ. ბერიძის გამოქვეყნებულ, მისსა და ი. ერნის ანაზომებზეა ასახული. ტაძრის ტანზე მან დასავლეთ ფასადზე მეორე სართულის ლიობი დატოვა – ის 1990-იან წწ-ში სახატედ აქციეს და მასში წმ. ანდრია მოციქულის ახლადწერილი ხატი ჩადგეს.

ამ კითხვაზე სავსებით ერთმნიშვნელოვანი პასუხი, რალა თქმა უნდა, არ მოგვეპოვება და, ალბათ, არც როდის გვექნება, ზოგი რამ კი დიახაც შეგვიძლია საკმაოდ საბუთიანად ვივარაუდოთ. ასე, ტაძრის თავად სახელწოდება მის თავდაპირველ დანიშნულებაზე ნათელ მინიშნებას შეიცავს: თუკი მას ვენდობით, ის ბერ-მონაზონთა კრებულის საჭიროებათათვის უნდა იყოს ანაგები. არც იმის საფუძველი ჩანს, თითქოს, უნდობლობით მოვეკიდოთ საკუთარი სახელის ამ ჩვენებას – თითქოს არ ჩანს შემთხვევა, როდესაც „მონასტერი“ ან სხვა ამგვარი ტოპონიმი თუ ნოდებულება ოდინდელ სავანეზე არ მიგვითითებდეს. ამასვე გვეუბნება ეკლესიის სახეობაცა და ზომაც – გიორგი III-სა და მისი ასულის თუ შვილიშვილების ზეობაში ამნაირი ეკლესიები, უგამონაკლისოდ, სამონასტროა. აქედანვე უეჭველობით გამომდინარეობს, რომ ისე განკერძოებით, სიცარიელეში წამომართული, როგორც ეს XIX საუკუნეში გვექონია, იგი ვერ იქნებოდა. ცხადია, მის ირგვლივ სენაკები, სატრაპეზო და ა. შ. განლაგდებოდა. გასაჭირი კი შემდეგი გახლავთ: მცირერიცხოვნების, ცუდი დაცულობისა თუ ნაკლები შესწავლილობის მიზეზით, ჩვენ ბევრი არც ამგვარ შენობათა სახისა გავგეგება და არც მონასტერთა გეგმარებისა. შესაბამისად, ვერც იმაზე ვიმსჯელებთ, ასე თუ ისე დამაჯერებლად, როგორი იქნებოდა საცხოვრებელ-სამეურნეო ნაგებობების ტაძართან თანაფარდობა. თუმც ერთი რამ კია უთუო – მის პირველობას ჩრდილს არაფერი მიაყენებდა. ამას გარდა, არქიტექტურისთვის, ქართულისთვის ხომ მაინც, მარტო უშუალოდ მომდგომი კი არა, უფრო ვრცელი გარემოცაა არსებითი, ხელთქმნილიცა და ხელთუქმნელ-ბუნებითიც. როგორილა შეიძლებოდა ყოფილიყო „ლურჯი მონასტრის“ თავდაპირველი გარემოცვა?

კარგა ხანია ხან აქ, ხანაც იქ ითქმის, XII საუკუნის თბილისმა აქამდე მოატანაო. საგანგებო (რამდენადაც ვიცი, ჩაუტარებელი) საძიებო თუ დაზვერვითი სამუშაოების გარეშე ამის თაობაზეც ვერაფერს დაიჩემებ, მეუცნაურება კი, რომ გინდა თხრილებისა

თუ საძირკვლების გაჭრისა, გინდა მიღების ჩაყრისას, თითქოს, არასოდეს გამოჩენილა რამ. იქნებ აქ, თუ მაინდამაინც, ქალაქი კი არა, ასე ვთქვათ, „ქალაქისწინეთი“ (გერმ. Vorstadt) იქნებოდა, ბალ-ბალჩებითა და, სულ ბევრი, მეჩხერი მოშენებით? სათვალავში ჩასაგდებია ისიც, რომ ქართულ ქალაქებში, განსხვავებით საქრისტიანო აღმოსავლეთის ან დასავლეთის თუ ყველა არა, უმრავლესი ქვეყნისგან, არ ჩანს მონასტრები – წაანყდებით ცნობილ სავანეთა (მაგ., თბილისში იერუსალიმის წმ. ჯვრის თუ გარეჯის „ნათლისმცემლის“) მეტოქებს, მაგრამ ვერა, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „სრულფასოვან“ ბერთა სამყოფლებს. ამ ნიშნითაც, ვგონებ, „ლურჯი მონასტრის“ მშენებელთა ჩანაფიქრი ქალაქურ უბნებს კი არა, უფრო მეტად მთა-გორებსა და ხე-ბუჩქნარებს უნდა ყოფილიყო მორგებული. საკუთრივ ადგილმდებარეობაც არის გასასიგრძეა-ნებელი. თუ წარმოსახვით „გავაქრობთ“ ვერეს უბნის ან არსებულ ნაშენობას, აღმოვაჩინოთ, რომ „ლურჯი მონასტერი“ გვარიანად მაღალი მთის ძირში, გავაკებაზე დაუდგამთ. ამ მხრივ ის საკმაოდ უახლოვდება ამ დროის სხვა მონასტრებს: მდინარის შემადლებული ნაპირი და უკან აყუდებული ფერდობი ამოიჩინეს, თუნდაც, ფიტარეთის და, სულაც, ამავე ვერეს ხეობის აყოლებაზე, ბეთანიის სავანეთა დამკვეთ-ხუროთმოძღვრებმაც. ყოველივე ამის დაჯამებით, პირვანდელი ადგილსამყოფელი „ლურჯი მონასტრისა“, როგორც იტყვიან, „ბუნების ნიალი“ უნდა ყოფილიყო. ხოლო რაგვარი – ეგების ვახუშტი ბატონიშვილის ნათქვამმა მიგვახვედროს; მისი სიტყვისამებრ, სკვირეთის მდინარის, იმავე ვერეს, ხეობა ზემონელს ქვემოთ არისო „ვენახოვანი, ხილიანი, ტყიანი, ნადირიანი, ფრინველიანი...“⁴. ეს სულ არ ჰგავს იმ მოშიშვლებულ, თითქოს-და ნიადაგგადაცლილ ღრანტეს, რაც 1890-იანი წლების ფოტოსურათზეა აღბეჭდილი. პარადოქსულად, იმ ძველთაძველ პეიზაჟს,

⁴ ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, *ქართლის ცხოვრება, IV*, ს. ყაუხჩიშვილის გამ., თბ., 1973, გვ. 329.

ძალზე შორეულად, უფრო ის ხედი მიაგავს, რომელიც ამჟამადაც შეგვიძლია მტკვრის სანაპიროდან დავინახოთ – ყოფ. ავტოსადგურის უკანა და „ლურჯი მონასტრის“ ჩამოსწვრივ, ფერდი უბედაა შეკეცილი; ის ახლა ერთიანად მწვანითაა მოცული და ზევით ახედვისას, ტოტებშორის, ჩვენი ტაძარი გამოჰკრთის. 15-ოდ წლის წინათ, სანამ ზემოდან ჩამოყოლებულ კიბესთან ვეება საცხოვრებელ სახლს ამოიყვანდნენ, ეს შეღრმავება უფრო დიდი იყო და, ამიტომაც, პირველქმნილობის, თუნდაც მოჩვენებითის, განცდაც უფრო ძლიერი... სამწუხაროა, რომ ჩვენს თანამედროვეთა შეუსმენლობის გამო, დავკარგეთ ერთადერთი ადგილი, სადაც, ბუნების ოინით, რამდენიმე ათეული წლის მცენარეულობა თამარ მეფას ჟამის სახსოვარს მის გამქრალ პირველსაყოფე-ლიანად გვიხატავდა...⁵.

როგორღა გამოიყურება დღესდღეობით „ლურჯი მონასტერი“ იმ შენობათა ერთობ-ლიობაში, რომელთა ნაწილი ზემოთ უკვე ვახსენეთ? ვიმედოვნებ, ისიც გამოჩნდებო-და, რომ 1890-იანი წლებიდან მოკიდებული, თითქმის ასწლეულის განმავლობაში, ისინი თანდათან ტაძრისკენაც მიიწეეს და სიმაღლისკენაც. ამ ნელინელ ზრდის შედეგის ნათელსაყოფად ნაცად ხერხს უნდა მივმართოთ და ვნახოთ, როგორ ხედებად წარმოუდგება აქაურობა როგორც გაფაციცებულ, ისე სულ უგულისყურო მნახველსაც. ძირითადი აღქმის წერტილებიცა და ძირითადი მისადგომიც „ლურჯ მონასტერს“ დღევანდელი ლ. ქიაჩელის (მანამდე ყორღანოვის, საჯაიას, ვაჟა-ფშაველას) ქუჩიდან აქვს, რომელიც, თუ მისი მორკალვით ვიმსჯელებთ, შოთა რუსთველის გამზირისა და მერაბ კოსტავას ქუჩისებრ, ძველ ნა-

⁵ არ ვიცი, გამოდგება თუ არა ნუგეშად, რომ 2002 წ-ს, ხელოვნების ისტორიკოსები მაშინდელი საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის სამეცნიერ-მეთოდური საბჭოს სხდომებზე ამაოდ ვარწმუნებდით არქიტექტორებს, თქვენი შენობა „ლურჯ მონასტერს“ სივრცით არეს მოუსპობს და ეკლესია მის სახურავზე წამოსკუპებულად გამოჩნდებაო... ისე აგინდეს ყველაფერი...

გზაურს უნდა მიუყვებოდეს, ალბათ ადრეც, ეკლესიასთან მიმყვანებელს. „ლურჯი მონასტერი“ ფეხით მავალთა თვალთახედვის არეში ქუჩის შუიდან, დაახლოებით აწინდელი №20-ის სწორზე ჩნდება. აქედან – ისიც თუ ხშირ, წელიწადში 7 თვე შეფოთლილ ტოტებს წარმოსახვითად მოვაშორებთ, – მისი სამხრეთი კედლის და გუმბათ-გუმბათის ყელის ფრაგმენტილა გამოსჩანს. უპირველესად მას წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია ეფარება, მისგან სამხრეთ-დასავლეთით დადგმული და, შესაბამისად, მისი დასავლეთი ნახევრის წინ აღმართული; საკურთხეველს „ლურჯი მონასტრისას“ ოთხსართულიანი №21 არ დაგვანახებს და – ესეც არსებითია! – მზერა თავად წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ტაძრისასაც მხოლოდ შვერილ საკურთხეველს სწვდება, დანარჩენი, გუმბათების გამოკლებით, წ. ნიკოლაძის №1-ის უკან ექცევა. ლ. ქიაჩელის ქუჩაზე სვლას თუ გავაგრძელებთ, ერთ ხანს ამგვარივე „სანახაობა“ გვექნება თვალწინ, ვიდრე №28-ს გავუსწორდებით და წ. ნიკოლაძის ქუჩის კუთხეს მივუახლოვდებით. „ლურჯი მონასტერი“ აქედანაც ნაწილად „დაგენახებათ“, სამაგიეროდ მეტად წამოიშრება წ. ნიკოლაძის №1 და ლ. ქიაჩელის №21. წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია, ამდენად, პირველისგან კიდევ უფრო „დაჩაგრულად“ წარმოგიდგებათ, თუმცა მისი მეტობა „ლურჯ მონასტერთან“ შედარებით ახლაც ძალიან საგრძნობია. ამის მერე მხედველობითი სურათები ძალიან სწრაფად ცვალებადობს: მშენებარე სახლთან მდგომს მთლიანად გადაეშლება წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ტაძარი, თუნდაც სიახლოვის გამო „ლურჯი მონასტრის“ აშკარად „მჯობი“; ამას გარდა კი, თავად დაუმთავრებელი შენობა, №№23 და 25 მომალლო მოცულობების „პერსპექტიულ რიგს“ წარმოქმნიან, რომლის ბოლოში ძველი ეკლესია სავსებით დაქვემდებარებულ-მეორეხარისხოვანი გამხდარა. №23-თან შეყვონებულს მარცხნიდან ზორბად წმ. იოანე ღვთისმეტყველის აფსიდები და გუმბათები უჩანს, მარჯვნივ ოთხსართულიანი №23 და წინ – „ლურჯი მონასტრის“ ნაწილი; ოღონდ მის ხელმარჯ-

ვნივ, კიდევ ლ. ქიაჩელის №25-ია, სიმაღლით მისი (გუმბათიანად) ტოლი. აი, ამ უკანასკნელთან მისულნი კი „ლურჯ მონასტერს“ მთლიანად, დასავლეთი ბოლოდან აღმოსავლეთისამდე და ძირიდან წვერამდე ხედავენ, ოღონდაც ესეც ბევრს ვერაფერს შევლის – №25 კვლავაც „ზომა-წონით“ მისი ტოლფასი გერვენებათ და, ისეც და ისეც, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია მეტობს: მისი კუთხე კი ჩანს მხოლოდ, მკვეთრად ზეაღმავალი და ღონიერი კი. ინარჩუნებს ის ზემოქმედების ძალას მომდევნო წერილიდანაც – „ლურჯი მონასტრის“ კარის სწორზე, – და იმავე მიზეზით: მისი ზომისა და ამართულობის გამო. აქედანვე ჩნდება მხილველისთვის წ. ნიკოლაძის №1ა, მაშინვე იმით გასაკვირი, რომ, მიუხედავად გვარიანი მოცულობისა, ის არათუ ჯაბნის, არც „ექიშპება“ ტაძართაგან რომელიმეს – თუ რატომ, ამაზე საგანგებოდ ქვემოთ მოგვინვეს საუბარი. ახლა კი ისლა დაგვრჩა სათქმელი, რომ ლ. ქიაჩელის კენტი მხრიდან „ლურჯ მონასტერს“ საზოგადოდ ვერ დაინავახთ, ვიდრე №21-ს მიადგებით (№19-დან, მაგ., მისი სამხრეთი კედლის ნაკუნს თუ შენიშნავთ), ხოლო შორიდან, მტკვრის ხეობიდან საიდანაც უნდა შეხედოთ, კბოდის კიდეზე ერთმანეთის გვერდით, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის დიდრონი ტაძარი და, დაწყვილებულივით, შედარებით მომცრო „ლურჯი მონასტერი“ და ლ. ქიაჩელის №25 არიან მიმდგარი.

გამოჩნდა, ალბათ, რომ „ლურჯი მონასტრის“ თავი და თავი „მოცილე“ წმ. იოანე ღვთისმეტყველის 1901 წლის ეკლესიაა. გაკვრით ისიც იქნა ნახსენები, იგი, როგორც ოდესლაც იტყოდნენ, „რუსული სტილის“- „à la russe“ ყაიდაზეაო აგებული. ამდაგვარი, შუასაუკუნოვან რუსულ, მეტადრე მოსკოვურ ტაძრებს მიმგვანებული ეკლესიები ასობით და ათასობით შენდებოდა რომანოვების იმპერიაში XIX საუკუნის II ნახევარსა და XX-ის დასაწყისში (1990-იანი წლებიდან – ისეც შენდება!); საკმაო რაოდენობით იყო ისინი საქართველოშიც – დუშეთსა თუ ბათუმში, თეთრწყაროსა თუ ფასანაურში და, რასაკვირველია, თბილისშიც. აღსანიერი

ნაგებობის კუბური „სხეული“, მასზე ხუთი გუმბათით (მათგან რეალური, სივრცეში შემომავალ-სარკმლიანი შუანაა) და „კო-კოშნიკებით“, სამრეკლოთი, სამღვდელმსახურო სივრცის მასთან შემაერთებული გადასასვლელით თუ სარკმელთა მოზრდილი შეტეხილთალიანი საპირეებით უფრო XVII საუკუნის ნიმუშებს უნდა მისდევდეს⁶. და თუმცა იგი ვერაფრით შეედრება შუა თუ ჩრდილოეთ რუსეთის მაშინდელი ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნაწარმოებთ, შესრულების მხრივ, ალბათ, რიგიანი ეთქმის – მკვიდრიცაა და სუფთა ნამუშავეც. ერთია მხოლოდ: ის დაუპირისპირეს აქ უკვე საუკუნეებია მდგომ ეკლესიას და ის „დააჩაგვრინეს“ კიდევ.

პირველი, რაც აზრად მოგდის, ისაა, აქ იმპერიული პოლიტიკის კვალი უნდა ვეძიოთო. ჩვენ საკმაოდ ვიცით ამ, ახალი ტაძრის თავგადასავალი. იგი იმით იწყება, რომ მამა ნიკანდრ პოკროვსკიმ, იმ ხანად წმ. იოანე ღვთისმეტყველისად ნოდებულის „ლურჯი მონასტრის“ წინამძღვარმა, ჯერ აზრი გამოთქვა, ძველი ეკლესია ხალხს ვერ იტევს და, მოდით, ამავე სახელობის ახალი ავაშენოთ და ფული შევაგროვოთო, შემდგომ კი შესატყვისი მოწოდებაც დაბეჭდა⁷; მოგვიანებით საამისოდ თანხების შეგროვებაც გამოცხადდა⁸. თავადვე ეკლესიაში, ხსენებული გადასასვლელის ჩრდილოეთ კედელზე, საგანგებო სპილენძის დაფაზე, ახლაც ამოიკითხავთ, ვინ იღვანა 1901 წლის 13 მაისს ნაკურთხი ამ ეკლესიის გასასრულებლად. ესენი ყოფილან: ზემოდასახელებული ნიკ. პოკროვსკი, მისი მონაცვლე მამა იოა-

⁶ იხ. ამის შესახებ: დ. ხოშტარია, იმპერიული იდენტობა და რუსული სტილი თბილისის საეკლესიო არქიტექტურაში, კრ., *არქიტექტურა და იდენტობა. საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918)*, თბ., 2015, გვ. 105-106; აქვე, სურ. 30. ჩინებულად ჩანს ძველი და ახალი ტაძრების თანაფარდობა.

⁷ Н. Покровский, Краткая историческая записка о Тифлисской Верийской св. Иоанна-Богословской церкви, *Вестник Грузинского Экзархата*, № 17, 1896, გვ. 21-22; *იქვე*, № 18, 1896, გვ. 12-13.

⁸ იხ., მაგ., *იგივე გამოცემა*, № 15, 1899, გვ. 19-20.

ნე მიხაილოვსკი, სამრევლო-სამზრუნველო საბჭოს წევრები (ალექსანდრ ფრენკელი, ნიკიფორ სავინცოვი, ვლადიმირ ოსეცკი, პორფირი ბელავესკი, ნიკოლაი აურიევი, ალექსანდრ ტურკოვსკი, აური კოლჩევსკი, ილარიონ გავრილოვი, ანდრეი პეკარევი, პაოტრ ვასილდევი, ალექსანდრ ოსიპოვი და ალექსანდრ ბახმეტაევი), მშენებელი (არქიტექტორი?), სამოქალაქო ინჟინერი კონსტანტინ ანტონოვი, ასევე სამუშაოთა მწარმოებელ-მოიჯარადრე ლაზარ ბაკისოვი. რა თქმა უნდა, იქცევს ყურადღებას, რომ აქ სულ რუსნი ან გარუსებულნი (ა. ფრენკელი) ჩანან (იქნებ, ლ. ბაკისოვი იყოს უცხოტომელი), არადა, სულ რამდენიმე წლის წინ, ქართველობა ამ საბჭოშიც ჩანს⁹, ხოლო სამეზობლოში იმუამადაც ნამდვილად იპოვებოდა, თუ გინდ, გენერალი თავადი ნიკოლოზ (ბიძინას ძე) ერისთავი, რომელსაც ცოლად საზოგადო, მათ შორის სარწმუნოებრივ-რელიგიურ საქმეებში უშურველობით ცნობილი დავით სარაჯიშვილის და, ეკატერინე, ჰყავდა. ნება-უნებურად გეფიქრება, ეს მშენებლობა, ეტყობა, „რუსული საქმე“ ყოფილაო, რომელსაც ადგილობრივნი, „ტუზემცები“, არ გაეკარნენ

⁹ 1895 წ-ის 28 მაისს არჩეულ საბჭოში შედიან გრიგოლ რჩეულიშვილი, ხერხეულიძე, საყვარელიძე. ისიცაა, რომ ქართველობის წილი მასში დროთა განმავლობაში მცირდება. 1887 წ-ს, როდესაც წინამძღვრად მამა მიხეილ მელითაური ყოფილა, ხოლო შემდგომ, 1889-90-ში, მამა მარკოზ ტყემალაძე, 12 კაცთან საბჭოში (თავმჯდომარე, ნიკოლოზ ნილოსანი), თავმჯდომარისანად, 4 ქართველია (დანარჩენები: თავადი ნიკ. ანდრონიკაშვილი, გრ. რჩეულიშვილი, ნიკ. მგელაძე); 1890 წ-ის 30 დეკემბრიდან, წინამძღვარ მამა ფაოდორ ბოგოლოუბოვის ხელში, 50 კაცთან საბჭოში 1 ქართველია – ცისკარიშვილი; პირველად ნახსენები 3 კი, უკვე მამა ნ. პოკროვსკის წინამძღვრობაში, 105 კაცშია მოხვედრილი (იხ.: Н. Покровский, *Краткая...* № 16, გვ. 23-24, № 17, გვ. 15-17). და კვლავ, 105-ვე წევრი კი არაა აღმშენებელთა შორის, მაგრამ 1 ქართველი რატომღა არ გამოერია? „ძველ“ ტაძარს ვერ შეელივნენ ყველანი?

არ შეიძლება მადლიერებით არ ითქვას, რომ ძველი პერიოდიკის მასალის თავმოყრაში დიდი დახმარება აღმომიჩინა ქ-მა მანონ ლილუაშვილმა.

(ან, იქნებ, არ გააკარეს?). თუ ასეა, ტაძრის არქიტექტურული „რუსულობაც“ და ზომითი აღმატებულობაც დიახაც შეგვიძლია ნავიკითხოთ, ვითარცა რუსობის და-მკვიდრებისა და გა-მკვიდრების „მტკიცება“ თუ „გა-ცხადება“, შესაბამისად, როგორც, ახლა რომ ამბობენ, „პოლიტიკური გზავნილი“. ოღონდაც სულაც არაა აუცილებელი, ეს სუბიექტურადაც ასე იყოს. ასე, თაოსანი ამ წამონწყებისა, მამა ნიკ. პოკროვსკი მაინცდამაინც ანტიქართულად განწყობილი, თითქოს, არ ყოფილა. ჩვენს მიერ ზემოდამოწმებული მისი წერილი სწორედაც „ლურჯი მონასტრის“ ისტორიასაც მოიცავს და ერთი საუკეთესო წყაროთაგანია ამ ტაძრის თავს XIX საუკუნეში დატრიალებული ამბების შესატყობად და აქ ქართველი ღვთისმსახურნიც კეთილად არიან მოხსენიებულნი; 1903-1906 წლებში მანვე დასტამბა „მოკლე საეკლესიო-ისტორიული ნარკვევი მართლმადიდებელი საქართველოს ცხოვრებისა, მასში ქრისტიანობის გამოჩენის დროიდან და მომდევნო ჟამსაც“¹⁰. მეტიც, 1905 წლის ოქტომბრიდან იგი საქართველოს საეგზარხოზოს ჟურნალს „Духовный Вестник“ რედაქტორობდა და მის ხელში მან დაკარგა წინამორბედი წლების შემტევ-„დიდრუსულ“-„დიდმპყრობელური“ ხასიათი.

იქნებ, ფორმისმიერ დაპირისპირებულობას აქ სხვა, ბევრად უწყინარი საფუძველი ჰქონდეს? ეგების, მართლაც, უბრალოდ უფრო ვრცელისა და, ალბათ, უკეთესის აშენება სურდათ და თუ არა, საერთოდ რატომ უნდა მოეკიდათ ხელი რისამე შენებისთვის? იქნებ ამას ხელი „პროგრესის“, ახლის ძველზე უპირობო უპირატესობის თანამედროვე რწმენამაც ნაუკრა? ეგებდა, „თავისის“ და „სხვისის“ შეპირისპირების საზრისი აქ „იმათის“ დათრგუნვა-დამცილება კი არაა, არამედ, სულ მარტივად,

¹⁰ Н. Покровский, Краткая... ნაკვეთი 1-2; მისივე, Краткий очерк церковно-исторической жизни православной Грузии со времени появления в ней Христианства и дальнейших дней, *Духовный Вестник*... №№ 15-16, 19-20, 1903; №№ 16, 19, 21, 1904; №№ 6, 15, 16, 17, 19, 23, 1905; №№ 3, 4, 5, 7, 1906.

„საკუთარის“ მეტი გულმისავალობა? ისიც კი შეიძლება აქ სხვადასხვა ხუროთმოძღვრული ტრადიცია, არქიტექტურული ან-სამბლის აგების განსხვავებული გაგება იჩენდეს თავს. მართლაც, რუსეთში ძალზე გავრცელებულია ძველებისთვის დიდ-დიდი ტაძრების შემეზობლება და, ამ დროს, არსებულთა ერთგვარი „განზე განევაც“. მეტი რაღა, რუსეთის ეკლესიის ერთი უდიდესი წმინდანთაგანის, წმ. სერგი რადონეჟელის ლავრაში, მისი განსასვენებელი, XV საუკუნის წმ. სამების ტაძრის სიახლოვეს, XVII-ში მასზე ბევრად დიდი საკრებულო ტაძარი დაიდგა. ჩვენში ასეთი რამ, რამდენადაც ახლა ვიცით, ძალზე იშვიათია და შედეგადაც – სხვანაირი. ძველი პატარასთვის ახალი დიდის გვერდში ამოყენება ორგან ვიცით (ცხადია, ალბათ, სხვა მაგალითებიც იყო) და საყურადღებოა, თუ როგორ ირჯებიან ჩვენებური გალატოზ-გალატოზუხუცესნი. ერთგან, ურავლის აგარის მონასტერში ადრე არსებული ძველი ეკლესია, მთის კალთაზე ქვემოთკენ მდებარეობს, X საუკუნეში კი მასზე დიდი და მკული უფრო ზემოთ, ისეთი დაცილებითაა დადგმული, რომ მახვილი უკანასკნელზე კი მოდის, მაგრამ წინანდელთან მისი, ასე ვთქვათ, შეჯახება არ ხდება, ორივე „თავთავისთვის“ რჩება, ერთგვარად თვითკმარიც. უფრო მძიმე დღეში ჩავარდებოდა ოსტატი, ვისაც დაევალა შიომღვიმის მონასტერში წმ. მეფის დავით IV აღმაშენებლის ნებით ღმრთისმშობლის მიძინების გუმბათიანი ტაძარი აეგო. სამშენებლო მოედნად გამოყოფილი ადგილი ბაქნად ადგება თვით წმ. შიოს „ქმნილ“ წმ. იოანე ნათლისმცემლის VI საუკუნის ეკლესიას, აღმაშენებლისეულზე თვალსაჩინოდ პატარასაც. ვინც კი ოდესმე შიომღვიმეს სწვევია ანდა თუნდაც მისი ხედის ფოტოსურათისთვის შეუხედავს, ვგონებ, დამეთანხმება, რომ უპირატეს ყურადღებას წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძარი იპყრობს. ეს შეიძლება იმითაც ავხსნათ, რომ მიძინების ეკლესია ახლა სახეცვლილია, XVII საუკუნეში ბაზილიკად გადმოკეთებული და უკანასკნელის მიმსვლელისკენ მიქცეული გრძივი, გლუვი

კედლები, გარკვეულწილად, „ბუნებრივად“ ხდება მის წინ მდებარე ნაგებობის ფონი. კი იქნებოდა თანაფარდობა ამგვარივე მაშინ, როდესაც წმ. მეფის აღმშენებლობას პირვანდელი იერი ჰქონდა და გუმბათი ადგა? რასაკვირველია, სულ მთლად ასეთივე ვერ იქნებოდა, არკი მგონია, პრინციპულად სხვა ყოფილიყო. ჯერ ერთი, „ჩანერილი ჯვრის“ სახის ეკლესიის სამხრეთი ფასადიც სიბრტყეს წარმოქმნიდა – თუმც ამოზიდული მკლავით „ამოძრავებულს“ და მისი მონახვის დინამიკას ზეაზიდული გუმბათიც გააგრძელ-დააბოლოვებდა. ამასთან კი: წმ. შიოსეული ტაძარი „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპისა, სივრცეში იშლება და, სამხრეთი მკლავის შვერილობის გამო, ჩვენსკენ „მოდის“; ამას გარდა, ის ფერდობზე გადმოკიდებულ სუბსტრუქციაზეც დგას, თან ქანს შერთულ, თან მას გამოყოფილ „კვარცხლობეკზე“; მოცულობებიც მსხვილი აქვს, როგორც ვერ ექნებოდა მის მიღმა მდებარე XII საუკუნის ნაგებობას და, ყოველივე ეს, საფიქრებელია, მას შეუნარჩუნებდა იმ მნიშვნელოვნებას, რაც მას ისტორიულად „ეკუთვნოდა“, არ დააჩრდილებინებდა მას დროით მომდევნო, დღევანდელზე უეჭველად თვალსმოსახვედრ შენობას.

ასე იყო თუ ისე, ერთი რამ ცხადია, ცნობიერმა მიზანსწრაფვამ თუ ნახევრად ალღოსმიერმა არჩევანმა¹¹ ის ნაყოფი გამოიღო, რაც თვალწინ გვაქვს: რუსული სამრევლო საბჭოს მონდომებით აგებულმა ტაძარმა „გაამეორეხარისხოვნა“ თამარის ხანის დანატოვარი. მომდევნო ნაბიჯი ამავე მიმართულებით – წესით, ესეც უნდა გამოჩენილიყო, – უკვე 1920-1930-იან წლებში გადაიდგა და, უნდა ითქვას, ვერც ამ შემთხვევაში იტყვის კაცი სრული ერთმნიშვნელოვნებით, სად იწყება განაზრახი ქმედება, სად კი გაუცნობიერებელი. უპირველესი და გადამწყვეტი ამ უბნის საბჭოურ აღმშენებლობაში, ლ. ქიაჩელის №21-ის ერთსართულიანიდან ოთხ-

¹¹ ხომ წასცდა მამა პოკროვსკის, ახალი ეკლესიის ასაშენებლად „მართლმადიდებელი რუსი ერის“ (православные русские люди) იმედი გვაქვსო (Н. Покровский, *Краткая...* გვ. 22).

სართულიანად გადაქცევა და ნ. ნიკოლაძის №1-ის ამოყვანაა. უნდა ითქვას, რომ წმინდა ქალაქმშენებლობითად ეს გასაგებიცაა და, იქნებ, გამართლებულიც. ორი ქუჩის გადაკვეთაზე სუსტად მონიშნული კუთხეები სახარბიელოდ ნამდვილად ვერ ჩაითვლება – ქუჩები აქ, თუ ასე შეიძლება ითქვას, გადაიღვრებოდა, ალბათ, მოლობილ, ხუროთმოძღვრულად კი მოუფარგლავ სივრცეში; ე. ი. კი მათ არ ექნებოდათ რაიმენაირად ლოგიკური დასრულება. რა თქმა უნდა, ეს, დაუგეგმავი მშენებლობით გამოწვეული ვითარება დიდხანს ვერ იბოგინებდა და ხსენებული სახლების გაჩენა მისი გამოსწორების ცდადაც შეიძლება მივიღოთ. ის კია, რომ, ეგებ, ეს მეტისმეტად მარტივი და ხისტი ილეთი გახლდათ ჩვენი ტაძრისა და, უნდა ითქვას, ახალი რუსული ეკლესიისთვის პირდაპირაც ძლიერ საზიანო. წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით, ცალსართულიანი შენობებით შეუკრავი ეს გზაჯვარედინი და ერთი კი აღმოჩნდება: ორთავ ეკლესია გაცილებით შორიდანაც დაინახებოდა და თუ სრული სიმალლით არა, იმ ზომამდე მაინც, ორივეს რაობა-რაგვარობა ცხადლივ რომ საცნობი ყოფილიყო და გინდაც ცალკე აღებული „ლურჯი მონასტერი“ არა, ტაძართა წყვილი ამ, თუგინდ მოუგვარებელ გარემოში ხომ ნამდვილად ი-მთავრებდა, ი-დომინანტებდა. დღევანდელი გადასახედიდან სწორი გეზი ის იქნებოდა, მათი მნიშვნელოვნებაც შენარჩუნებულიყო, იქნებ, უშენი ფართობის რალაც ოდენობაც – მაგ., მწვანე ნარგავები, – და მისი მოზღუდვა გამხდარიყო მოგვარების საშუალება, შეუკვრელობა-ხსნილობა – მკაცრად მოაზრებული კომპოზიციის გასაღები. ცოტაოდენი გულისდადებისას გადანწყვეტილების მიმღებთ შეეძლებოდათ აქვე, ამ ქუჩაზევე ენახათ, როგორი მარტივი და შედეგიანი გამოსავალის მოძებნა შეუძლია არქიტექტორ-მშენებელს. ზემოთ ითქვა, ლ. ქიაჩელის №26 და 28 მაღალიაო – ისინი ოთხსართულიანია, მაშინ როდესაც ამ მხარეს დანარჩენი სახლები მაშინ, სულ ბევრი, ორსართულიანი იყო (მესამეები ყველგან დანაშენებია). ამ დროს კი მასშტაბის ასეთი მკვეთრი, ნახტომისებრი ცვლი-

ლებს ჩვეულებრივ თანმდევი უამური გაცდა არ ჩნდება. ეს იმიტომ, რომ ორივე სახლი რამდენადმე არის ჩანეული სხვათა ნითელი ხაზიდან და მათ წინ მეტი თავისუფალი ადგილი, თითქოსდა, უფრო გასაგებს ხდისო სიმაღლის გაზრდასაც. მაშენებლებმა ეს, უწინარესად, იმისთვის გააკეთეს, რომ საკმაოდ ვიწრო ქუჩა არ „ჩახუთულიყო“, ვიზუალურად ჭას თუ ნაპრალს არ დამსგავსებოდა. ჩვენს სამსჯელოსთან მიმართებით კი, წინა ნომრებთან ერთ მწკრივში ჩაყენებისას, ეს სახლები უზარმაზარი გამოჩნდებოდა და ყოველნაირად დააცოტავებდა წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიასაცა და, მითუმეტეს, „ლურჯ მონასტერსაც“. ასე დაყენებით კი ეს სახლები, თითქოს, შესაძლებლობას აძლევდა მიმავალთ ტაძრები მათთან ურთიერთშეჯერების გარეშე, მნიშვნელობაშეუღახავად აღეჭვათ.

საბჭოთა დროის ადამიანები კი სხვა გზას დაადგინენ – ქუჩის მოშენების, გამჭიდროვება-შეკვრის და წინანდელი ორიენტირების, შეძლებისდაგვარად, მიჩქმალვისა. მათი სრული გაუქმება ვერ მოუხერხდათ, აი შესუსტებით კი ნამდვილად შეასუსტეს და ხილვადობაც შეუზღუდეს: უკვე ითქვა, რომ „ლურჯი მონასტერი“ ლ. ქიაჩელის კენტ მხარეს №21-მდე არ დაილანდება, ნ. ნიკოლაძის ქუჩაზე მყოფი კი ეკლესიებს მაშინდა მოჰკრავს თვალს, №1-ს რომ გამოსცდება (უმისოდ, ალბათ, მზერას გ. ახვლედიანის კუთხიდან მაინც ჰკიდებდა).

ხომ არ არის სავარაუდებელი, ეკლესიების ამგვარი „ჩახერგვა“ საბჭოეთისთვის ეგზომ დამახასიათებელი ანტირელიგიური პოლიტიკის ღონისძიებათაგანი იყოს? პირველი, რაც ამის სანინააღმდეგოდ აზრად მოუვა კაცს, ის იქნება, ამდენი წვალეა რადღა უნდოდათ, დაენგრიათ და ამით გაეთავებინათო საქმე. გასათვალისწინებელი კია, რომ მოქმედების რა გინდა იყოს უკანმოუხედავობისა და სისასტიკისას, საბჭოელი ხელისუფალნი, ერთგვარად, უკან დასახვეს ყოველთვის იტოვებდნენ. მარტოოდენ ქრისტიანულ ეკლესიასთან დამოკიდებულებას თუ ავიღებთ: ხომ ათასობით ღვთისმსა-

ხური დაატუსაღ-გადაასახლ-დახვრიტეს, ოლონდ – ყველა არა; ეკლესია-მონასტრები ხომ აიკლეს და დაკეტეს, დანგრევით კი გაცილებით ნაკლები დაანგრიეს, ვიდრე ნაბილწეს და უპატიოჰყვეს. შეურაცხყოფის და შეგინების გვარობანი კი მათ მრავლად იცოდნენ, მათ შორის ძლიერ უცნაურნიც. აი, რა ნახა II მსოფლიო ომის შემდეგ თავის მშობლიურ ვილნაუსში მამის (თურმე, გარდაცვლილის) ასავალ-დასავალის შესატყობად ჩასულმა მხატვარმა ნიკოლაე ჩერნიშკოვმა: სამლოცველოსთან, სადაც ოსტრობრამის ღმრთისმშობლის სათაყვანო ხატი ესვენა, სახელმწიფო უშიშროების თანამშრომელი დაესახლებინათ, რომელიც დღემუდამ სალადობო სიმღერების ფირფიტებს ატრიალებდა და ასე უშლიდა ხელს მლოცველ-მომლოცველებს... ჩვენში, ვგონებ, შეგვიძლია უტყუარად დავადასტუროთ სინმინდის „არქიტექტურულად დამცრობაც“: გასაბჭოებამდელ ფოტოსურათებზე ნათლად ჩანს, რომ მთანმინდის ფერდობებზე აღმავალი ქუჩების გასახედებში მამადავითის ეკლესია იხილვება; დღესდღეობით ეს ასე აღარ არის, ამის მიზეზი კი, როგორც წესი, 1930-იანი წლების დაშენებები, ან, უფრო იშვიათად, მაშინდელივე მომალლო შენობებია. ამას იმდენად სისტემატური სახე აქვს, რომ ძნელი დასაჯერებელია, საქმე მხოლოოდენ დამთხვევა ან შემთხვევითობა იყოს; ეს გეგმაზომიერი მოქმედების კვალს უფრო ჰგავს. თუ ეს ასეა, მაშინ „ლურჯი მონასტრისთვის“ ლ. ქიაჩელის №21-ის, ხოლო წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიისთვის ნ. ნიკოლაძის №1-ის „აფარებაც“ შეიძლება „ანტირელიგიური ბრძოლის“ გამოვლინებად მივიჩნიოთ. თუმც კი, ოდენ „შეიძლება“, რადგან ფოტისოდნადაც არ არის გამორიცხული, აქ ათეისტური გულგრილობა-უდიერების გამოხატულების მეტი არაფერი იყოს – ისე, უფრო ალბათი, პირადად მე, პირველი მეჩვენება. სამაგიეროდ, უგულისყურობის მეტი არაფერი ამოდრავებს ლ. ქიაჩელის №25-ის მაშენებელს – მისი ნახელავი, როგორც ვნახეთ, არ ეძალება ტაძარს, არ „ეჭიდავება“ მას, თუმცა მას დიდად არც ანგარიშს უწევს.

უკანასკნელი სახლის მშენებლობის ახლო ხანებში „ლურჯი მონასტერი“ დაიკეტა, ეტყობა 1930-იანი წლების ბოლოსა ან, იქნებ, 1940 წელს¹². არაა მოსალოდნელი, ეს 1941 წლის მერე მომხდარიყო – როგორც ცნობილია, საბჭოთა კავშირ-გერმანიის ომის დაწყებამ შეაცვლევინა მოსკოველ ხელიდუფალოთ დამოკიდებულება რელიგიისადმი. მათ, ბუნებრივია, დასჭირდათ მორწმუნეთა თანადგომა; ეს იმავე რიგის მოვლენაა, რაც საბჭოთა კავშირის შემდგენლობაში შემავალი ერების ჰეროიკული წარსულის წინამონევაა 1930-იანი წლების ბოლოდან, ისევ და ისევ, მოახლოვებული დიდი სამხედრო დაპირისპირების მოლოდინში. რა თქმა უნდა, არც პირველი გახლდათ სარწმუნოებისადმი ჭეშმარიტი მიბრუნება და არც მეორე „ნაციონალიზმის“ ხელშეწყობა, როგორც მავან „სოვეტოლოგს“ ჰგონებია – მეორე შემთხვევაშიც აუცილებლობამ მოითხოვა სხვადასხვა ტომის პატრიოტთა მომადლიერება-მიმხრობა¹³. საქართველოს მართლმადიდებელ ეკლესიასთან მიმართებით სინამდვილეს უთვალნათლივესად ჩვეულებრივი სტატისტიკაც ავლენს: როგორც ირკვევა, 1921 წლისთვის ჩვენში მართლმადიდებელთა 1450 მოქმედი ტაძარი ყოფილა, 1937-ს – 187, 1940-ს კი – სულ 17; „შემობრუნების“ მერე, 1945-1951 წლებში რაოდენობა მხოლოდამხოლოდ 41-მდე ავიდა¹⁴... რაც „ლურჯ მონასტერს“ შეეხება, ის სწორედ დევნის ბოლო ტალღას ემსხვერპლა, რომელიც, ცხადია, შემთხვევით როდი თანხვდა მუდმივად მიმდინარე საბჭოური რეპრესიების 1936-1938 წლებში

¹² ვ. ბერიძე წერს, რამდენიმე წლის უქმიანო (დასახ. ნაშრ., გვ. 101); ნაშრომი „ლურჯ მონასტერზე“, როგორც ვნახეთ, 1948 წ-ს დაისტამბა, დაწერილი კი 1941-შია (შდრ., მისივე, *მოგონებები*, თბ., 1987, გვ. 295).

¹³ თუ მართლაც იყო რამ „ნაციონალისტურის“ ხელშეწყობა, ესეც სავსებით „იმპერიოლად“ აიხსნება – ასე პოხიერდებოდა ჯერ კიდევ XIX ს-დან შემზადებული ნიადაგი, საჭიროებისამებრ, ეთნოსთა შეჯახებისთვის, რაც ასე მწარედ იწვინა სამხრეთ კავკასიამ 1905, 1918-1920 წწ-შიცა და 1980-იანების მერეც.

¹⁴ ს. ვარდოსანიძე, *პატრიარქები*, წ. II, თბ., 2013, შდრ., გვ. 56, 68, 76.

განსაკუთრებულ აზვირთებას. ყურადღებას ისიც იქცევს, რომ ამ დროს მოქმედად დარჩა და დარჩა წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია. თავისთავად მისი კარდაუხშობა, ვფიქრობ, სავსებით სარწმუნოდაც, თანადროულადვე ახსნეს – უბნის მოსახლეთა საერთო აზრით, ის იმიტომ გადარჩა, რომ მისი მრევლი, მთელი 20 წელი (1930-იანების დასაწყისიდან 1953-მდე), ყოფილა ყოვლისშემძლე ლავრენტი ბერიას დედა, აქვე ლ. ქიაჩელის №5/7-ში მცხოვრები¹⁵. მაგრამ რატომღა ამ ახალს ანებეს თავი და არა იმ ძველს?

საზოგადოდ, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში, კერძოდ თბილისში, ანტირელიგიურ „კამპანიებს“ მოსკოვისა (სადაც არა მხოლოდ მხატვრულად მდარე ქრისტიე მაცხოვრის ტაძარი დააქციეს, არამედ კრემლში მდგარი უძველესი ეკლესიაც, XIV ს-ის „მალნარის მაცხოვრისა“ [= *Спаса на Бору*]), ანდა კიევისგან (იქ XII ს-ის ოქროსთავიანი მიქელის [= *Михаило-Златоверхий*] მონასტერი ააფეთქეს) განსხვავებით, ისტორიულად ღირსშესანიშნავი საეკლესიო სიძველენი, თითქოს, ნაკლებად განადგურდა; ზიანი თუ მიადგა ვინმეს, ასე ჩანს, უფრო სომეხთა ეკლესიას – მას, სხვებთან ერთად, შუასაუკუნოვანი ვანქის კათედრალიც დაუნგრეს და XVIII საუკუნის ჯიღრაშენის ეკლესიაც... შეიძლება იფიქროს ვინმემ, მართლაც ხომ არ ჰქონიათო ამხ. სტალინის მმართველობაში ქართველებს „პრივილეგიები“, როგორც ჯერ როდის ჩააგონეს უბირ (და არა მხოლოდ!) რუსობას და რაც ამა (2016) წლის 10 აპრილს ჩვენი „საზოგადოებრივი მაუწყებლით“ გაგმცნო ჩვენებურმავე „ფილოსოფოსმა“. მთელი ამბავი კი ისაა, რომ წინაპირველად XVIII საუკუნის და უფრო ძველიც (მაგ., ნარიყალას წმ. ნიკოლოზი) ქართული ეკლესიების ერთი წყება – სომხურთაგან განსხვავებით! – რუსთა ხელისუფლებამ ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ ათწლეუ-

¹⁵ ეს დიდად ღვთისმოსავი ქალბატონი ყოფილა – ასე ყვებოდნენ, სულ შვილის სულის ხსნისთვის ლოცულობდაო და იმასაც იტყოდნენ, როდესაც 1953-ში მისი მოკვდინება შეატყობინეს და ქალიშვილიანად ზემოხსენებული ბინიდან ასახლებდნენ, ისიც კი უთქვამს, იქნებ ამან მაინც უშველოსო.

ლებში მილენ-მოლენა; მეორეც, რუსეთის იმპერიაში სათვალავში ხომ აღმსარებლობა ჩაითვლებოდა და ამიტომ მოხდა, რომ დამოუკიდებელი სომხეთის ეკლესია XIX საუკუნეშიც „თავის გემოზე“ აშენებდა, მართლმადიდებელთა მშენებლობა კი რუსეთის ხელი-სუფლების ზედამხედველობით და 1850-იანი წლების აქეთ „რუსული“ თუ „რუსულ-ბიზანტიური“ სტილით წარმოებდა¹⁶; ამის გამო მოხდა, რომ მოსპობილი თუ გაუსახურებულნი, უმეტესად (გააქრეს ხომ საბურთალოს ნმ. გიორგის „ქართული ყაიდის“ ტაძარიც!)¹⁷ „უცხო იერისა“ იყო. თუმცა კი, მათ რიცხვში არა მხოლოდ „კავკასიის დამორჩილების“ მოსაგონრად აგებული, ამიტომ კი არა თუ ქართველებისთვის, არამედ საერთოს კავკასიელებისთვის უამური¹⁸ ნმ. ალექსანდრე ნეველის სამხედრო ტაძარი ერია, კალაუზნის ნმ. გიორგის, ადგილობრივთათვის მეტაც ძვირფასი და საყვარელი ეკლესიაც; ან კიდევ – ისტორიკოს პლატონ იოსელიანის აშენებული „კლასიციისტიური“ ამალლების ეკლესია, ჩვენი საზოგადოებრივი აზრის ერთი მიმდინარეობის ცხადმყოფელი უთუოდ... მესამეც ისაა, რომ ჩვენც ხომ უნდა გაგვიმართლოს ოდესმე: ზოგი რამ, პირდაპირ

¹⁶ იხ.: დ. ხოშტარიას ზემოდამოწმებული წერილი.

¹⁷ იხ.: მ. ლილუაშვილი, ფუნქციონირებელი ეკლესიები თბილისში: ისტორია და არქიტექტურა, კრ. *არქიტექტურა და იდენტობა...*; მისივე, „ქართული სტილის“ უცნობი ნიმუში – საბურთალოს ნმ. გიორგის ეკლესია, *საქართველოს სიძველენი*, 18, 2015.

¹⁸ სხვათა შორის, საზოგადოებრივი გუნება-განწყობის გამოვე, არ გამოუჩნდა, იქნებ, დამცველი ვანქსაც – XIX ს-ის შუახანიდან სავსებით გასაგები იმპერიული პოლიტიკის გამოისობით გამწვავებული ქართულ-სომხური ურთიერთობანი კიდევ უფარო გააუარესა 1918-1919 წწ-ის სომხეთ-საქართველოს ომის დროს თბილელი სომხობის ერთი ნაწილის ანტიქართულმა ქმედებამ, მერე კი ზოგთა ბოლშევიკთაკენ გადრეკამაც; იყვნენ, თუმცა (და ესეც არაა დასაგინიცი!) ისეთნიც, ვინც, ისევე როგორც, ვთქვათ, „საქართველოში მცხოვრებ რუსთა კომიტეტი“, ქართველებთან ერთად, 1922 წ-საც ზეიმობდა უკვე აკრძალულ 26 მაისს (ლ. კერესელიძე, 1922 წლის მაისის თვე საქართველოში, *საარქივო მოამბე*, № 13, 2012, გვ. 75-78).

ვთქვათ, სასწაულებრივად შემოგვრჩა, როგორც განადგურებას, ასე ამბობენ, დავით არსენიშვილის გადარჩენილი ანჩისხატი და უეჭველად დიმიტრი შევარდნაძის თავდადებით აუფეთქებელი მეტეხის ეკლესია; ზოგიც „გაუთვალისწინებელმა“ გარემოებებმა გადაგვირჩინა – ასე, ქვაშვეთის ალების და სიონისა და სვეტიცხოვლის დახურვის განზრახვაც ჰქონიათ¹⁹; პირველისგან გაურკვეველმა რალაცამ თუ ვილაცამ (ისევე ლ. ბერიას დედამ, მართა ჯაყელმა ხომ არა? შემჩრებელი მისი შვილი გამოდგა...) გვიხსნა, მეორისგან კი მთლადაც საერთო უბედურებამ, საბჭოთა კავშირის II მსოფლიო ომში ჩაბმამ.. საგულისხმო ისიცაა, რაგვარ ეკლესიებს შეარჩინეს ნირვა-ლოცვის უფლება – ძველი ქართული ან, თუნდაც, მეტ-ნაკლებად „ქართულადა“ თუ „მოქართულოდ“ გამომზირალი, მათში თბილისის სიონია, ქვაშვეთის ნმ. გიორგი, „ძველი“ სამება, ნმ. ბარბარე და მამადავითი (ამას, თუმცა, მხოლოდენ ნირვისას ალებდნენ, ისიც, ვგონებ, კვირა დღეს), „რუსული“ შესახედაობისანი კი, ნმ. იოანე ღვთისმეტყველის გარდა, დიდუბის ღმრთისმშობლის, კუკიის ნმ. ნინოს, ნმ. მიხეილ ტვერელის, ნმ. ალექსანდრე ნეველის და ნმმ. პეტრესა და პავლეს ეკლესიები. მეორეთა მეტობაც უეჭველია და პირველთა შორის ჩვენი სატახტოს ხანიერ და გამოსაჩენ ტაძართა, ზემონახსენები ანჩისხატისა და მეტეხის, „საჩინოს“ ფერისცვალების, კარის ნმ. გიორგის თუ ჩვენივე „ლურჯი მონასტრის“ არყოფნაც. წმინდა პრაქტიკული თვალსაზრისით, ეს იმით შეიძლება ავხსნათ, რომ „რუსულ გარეგნობიან“ ეკლესიებს, დიდუბის გამოკლებით, რუსული მრევლი ჰყავდა, მაგრამ იქ ქართველობაც მიდიოდა (მით უფრო, თუ სხვა გზაც არ ჰქონდა), „ქართულ-სახიანს“ თუ უგამონაკლისოდ არა, უპირატესად – ქართული. ოღონდ ეგვევ გარემოება მაშინვე ცხადქმნის მიზეზთა მიზეზსაც: „ქართულეზი“, ხელისუფლების თვალში, სხვებზე კიდევ მეტად სახიფათო და არასაიმედო იყო და მათ თუ ვერ გააცამტვერებდნენ, ქმედითობა მათთვის აუცილებლად უნდა მოესპოთ.

¹⁹ ს. ვარდოსანიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 53-64.

სწორედ ასეთი ბედი ეწია „ლურჯ მონასტერსაც“ – აქ სამხერხაო სანარმო მონაწევრს, რომელმაც აქ ათწლეულები დაჰყო და ტაძარს კვალიც დაატყო: მის სამხრეთ კედელზე, ზედ თამარის დროინდელ თლილ ქვებზე, ნაიარევად ჩანაჭდევი ზოლია დამჩნეული; იგი ვინმე მძლოლის უგულისყურობამ გააჩინა, ვინც სახელოსნოდან გამოტანილი და ძარაზე დაწყობილი ფიქტურებიდან ერთი ძველ წყობაზე მიბჯენით გამოატარა... 1970-იან წლებში ტაძარმა ცოტათი ამოისუნთქა – საამქრო აქაურობას მოაშორეს და „ლურჯი მონასტერი“ ქართული მედიცინის მუზეუმს გადასცეს. ახლა მას ფიზიკური დაზავების ხიფათი ნაკლებად ელოდა, სხვაფრივ კი ბევრი ვერაფერი ეშველა: რაკი აქ გამოფენა არ გამართულა, იგი მუდმივად გამოკეტილი რჩებოდა, შესაბამისად კი, ყოველნაირ სიცხოველესაც იყო მოკლებული. ამის შემდეგაც გაგრძელდა ტაძრის „არქიტექტურული დამცირება“ – 1970-იანების მერე გადაიქცა ოთხსართულიანად სახლი №23 და ამის გამო სულ „ჩაიხუთა“ №25-ის ჩადგმით ისედაც ამოვსებული სატაძრე არე; საქმე ისაა, რომ წმ. იოანე ღვთისმეტყველის „ლურჯი მონასტრის“ მეზობლობაში „გა-მთავრების“ მერეც, უკანასკნელს მაინც რჩებოდა „გასაშლელად“ თავისუფალი სივრცე აღმოსავლეთითა და სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ახლა ის, საბოლოოდ, მასზე მეტი თუ მისი ფარდი მოცულობების მწკრივში აღმოჩნდა და, რალა თქმა უნდა, საკუთარი ზემოქმედების ძალაც დიდწილად დაკარგა. დაავიროვინა კი მისი ანსამბლური დაკნინება უკვე XXI საუკუნეში დაგეგმარებულმა, ჯერაც დაუმთავრებელმა ხუთსართულიანმა შენობამ, ერთსართულიანს ჩანაცვლებულმა და, შეიძლება ითქვას, ჰაერის აქედან სრულად „ამომტუმბავმა“. ის, თან, უკვე მაშინ დაიდგა, როდესაც ტაძარი ათიოდ წელი ამოქმედებული გახლდათ და იმის მიუხედავადაც, რომ ხელოვნების ისტორიკოსები და (მავანთა მტკიცებით ყოველისშემძლე) საქართველოს საპატრიარქოს წარმომადგენლები ერთსულოვნად და ერთხმად მიუთითებდნენ ამ პროექტის

განხორციელების მოსალოდნელ უარყოფით შედეგებზე...

ყოველივე ზემოთქმულმა, ვგონებ, რელიგიურს ვილა ჩივის, თვით ისტორიულისა თუ ესთეტიკური ფასეულობებისადმი ხან „დიდრუსულობით“, ხან ღვთისბრძოლობით, ხან ქარაფშუტობით, ხან კიდევ რით შეპირობებული უგულისხმიერების ცოტაც და უნუგეშო სურათი დასახა. მაგრამ, საბედნიეროდ ჩვენდა, სრული ბნელი ამქვეყნად ძალზე იშვიათია და ეს აქა-იქ გამოჩნდა კიდევ. ეს-ესაა ითქვა, როგორ ავნო „ლურჯი მონასტრის“ გარემოს ლ. ქიაჩელის №23-ის „გაოთხსართულიანობამ“. ეს ვერაფერი კარგი და გასახარელია, ოღონდ: მანამაღე ხომ უკეთესი მდგომარეობა გვექონდა და იმის გამოლა, რომ ადრე სახლი, ფრიად ცნობილი დასტაქრის, აკად. კ. ერისთავის, საკუთარი ბინა, მხოლოდ ორ სართულად ამოდიოდა. არ ვიცი, რას მოგვიგებდა მფლობელი, მისთვის რომ გვეკითხა, ეს სიმაღლე რატომ იკმარეთო – მიზეზად ოჯახის წევრთა რაოდენობას, ხელთმყოფი თანხის ოდენობას, ნაკვეთის ფართობს თუ კიდევ რას დაგვისახელებდა. თითქმის გამოვრიცხავ, პასუხად მოგვესმინა: „ლურჯ მონასტერს“ მოვუფრთხილდიო, სიძველეს პატივი მივაგეო და მისთანანი. ნამდვილი კია: მაშინდელი ზომით №23 იმ პაუზას წარმოქმნიდა, რომლის წყალობით, ჩვენს წინ დიდ-პატარა შენობების მფეთქავი რიტმი იყო, რომლის ყოველ შემადგენელს, მათ შორის „ლურჯ მონასტერსაც“, ერთგვარი „თვითმყოფობა“ მოსდგამდა. ასე რომ, აზრითა თუ გუმანით (გუმანის-მიერობა კი ამ ჯერზე უმჯობესიც მგონია!) ბ-მა კ. ერისთავმა და მისმა მშენებლებმაც, რამდენადაც ეს უკვე არსებულ ვითარებაში იყო შესაძლებელი, გაითვალისწინეს არქიტექტურული გარემოს თავისებურებები და ჯეროვნად ეცადნენ არ შეეღახათ იგი. ეს რომ რამ უცაბედი კი არაა, მიდგომაა და არც თუ ერთი ადამიანისა, გვისაბუთებს ის ნაგებობაც, რომელიც ზემოთაც მოვიხსენიეთ, როგორც დღევანდელ დღეს ამ მიდამოში „ლურჯ მონასტერს“ შეწყობილი ერთადერთი შენობა.

ეს, როგორც გვახსოვს, ნ. ნიკოლაძის №1ა გახლავთ, რომელშიც 1970 წელს ლ. ქიაჩელი №23-დან კ. ერისთავის ოჯახი გადავიდა, №25-დან კი, ასევე ფრიად ცნობილი ალექსი მაჭავარიანი თავისი ცოლ-შვილით²⁰. შენობა სამი ნაწილისგანაა შედგენილი, რომელნიც გეგმაზე ჯვრის სახეს გვიხატავს: შუაში წაგრძელებული, ხუთსართულიანი პარალელებიპედიია, წინიდან, ეკლესიებისკენ, მას შუაში ოთხსართულიანი, მოკლე მოცულობა ედგმის, უკნიდან კი, ამავე სიგრძისა, ოღონდ ხუთსართულიანი; ამასთან, ნიადაგი ჩრდილო-დასავლეთით უწინდელი ხევისკენ, ქვემოთ-ქვემოთ მიდის და აქ სრული დამხმარე სართულიც ჩნდება (შესაბამისად, სადაც ზემოთ ხუთი სართულია, აქედან ექვსია, სადაც ოთხი – ხუთი). ეს „გარეგნული“ მონაცემები, ალბათ, საკმარისად შემაშფოთებლად გაისმის და არც

²⁰ ზემოთ ვახსენე, რომ სახლი 1970 წ-ს დაამთავრეს. ეს კ. ერისთავის შვილიშვილმა და სახლის აწინდელმა თანამფლობელმა, ქ-მა დალი გორდუზიანმა გამაგებინა. მანვე მიაშობო, რომ მის პროექტზე, ძირითადად, ბ-ნ შოთა ყავლაშვილს და ქ-ნ ქეთევან პაჭკორია-მაჭავარიანისას უმუშავიათ (ბ-ნი ჯონი გამყრელიძის თანადგომით). ქ-ნ ქეთევანს, ალექსი მაჭავარიანის მეუღლესა და ჩემი კლასელის და ახლობლის, მუსიკოს ვახტანგ მაჭავარიანის დედას, 40 წელი ვიცნობდი, როგორც დიდად გონიერსა და ნები-სყოფიან ადამიანს, ისიც მსმენოდა, არქიტექტურული განათლება აქვსო, არ კი გამივლია თავში, მის მუდმივ „დიასახლისობას“ (უკეთ – ოჯახის და ოჯახის წევრთა საქმეების გაძღოლას) შერჩეულს, მას ხელობაში რაიმე გაეკეთებონის. რამდენიმე წელია, რაც ტელეეკრანიდან მოვისმინე მისი ვაჟის პირიდან, ნ. ნიკოლაძის №1ა-ს ავტორი ის არისო და გული მომიკვდა, რომ არ გამოვხატე ჩემი შეხედულება მის ნაწარმოებზე, არ ვაგრძნობინე მის ღირსებებისადმი ჩემი დამოკიდებულება. რა თქმა უნდა, რთულია ამტკიცო, ამ შენობისა ეს ამისი არისო და ის იმისიო, მაგრამ სრულებით სხვაგვარი „თავაზიანობა“ ამ არქიტექტურისა შ. ყავლაშვილის ხელწერას სულ არ ჰგავს და ამიტომაც სავსებით ვერწმუნე ვ. მაჭავარიანის ცნობას, ამ ნაგებობის გადანყვეტისას, ლომის წილი დედაჩემისა არისო. ეს წერილიც, მნიშვნელოვანწილად, ჩემი აღფრთოვანებისა და პატივისცემის, თუმც ასე დაგვიანებით, გამოსათქმელად დაინერა.

თუ გასაგებია, აქ მოსაწონი რა შეიძლება იყოს. მართლაც, თუკი აქვე მდგომი სამ და ოთხსართულიანი შენობები „ლურჯი მონასტრისთვის“, მეტიც, ორსავ ეკლესიისთვის „შემვიწროვებლად“ და „დამხუთავად“ შეფასდა, მათზე კიდევ მეტად „ბრგე“ კეთილად რატომღაა მოხსენიებული? ყოველგვარი გარჩევა-გამონვლილვის გარეშე, ის სრულებით არ ხვდება თვალს, როგორც რამ „ზორბა“, ზომით გამორჩეული, როგორც ეს **ობიექტურად** უნდა ყოფილიყო. ამას, საფიქრებელია, რამდენიმე ფორმისმიერი ხერხი განსაზღვრავს. პირველი, ასე ჩანს, სახლის დამხრობაა – მისი ღერძი განდრეკილია ტაძრებისასგან, რის გამოც აქ არ ისახება რაიმეგვარიც კი მწკრივი და იგიცა და ორივე ეკლესიაც, სივრცითად, ურთიერთდამოუკიდებელი რჩება. მაგრამ მარტოოდენ ეს არ იქნებოდა საკმარისი – თორემ არც ტაძრების ორიენტირებაა თანხვედნილი, მათგან ახალი კი „ჩაგრავს“ ძველს, – რომ არა სახლის ფასადზე ღიობების განლაგება. ლ. ქიაჩელის ქუჩიდან მოსულთან უფრო ახლოს შუა, მაღალი ნაწილის ვიწრო მონაკვეთია, სადარბაზოთი, მის ასწვრივ კიბის უჯრედის სიმაღლეში წასული სარკმლებითა და წინ – რამდენიმე საფეხურიანი კიბით; მომდევნო, წინგამოსულ, მოდაბლო სიბრტყეზე, ორ სართულად ოთახების მოგრძო სარკმლებია; ისინი პერსპექტიულად ვიწროვდება, მათ უკან და ზემოთ კი, შუა ნაწილის ყრუ კედელია. ამას ფერადოვნებაც უნდა დაემატოს: ჩრდილჩამდგარ (კიბის გამანათებელთა ნაკლებად, საცხოვრებელი სადგომებისა – მეტად) ღიობებს მუქი ალათები აქვს, მუქია კარი, ოთახების დაწყვილებულ თუ განცალკევებულ სარკმლებს შორისა და მათ გვერდით კიდევ მუქივე შეფიცვრაა, კედელი კი ბაცია, მოთეთრო-ნაცრისფერი. ერთად ეს ასე დაინახება: წინ, ჩვენსა – და ეკლესიების! – ახლოს აწეული, ვერტიკალური მონაკვეთია, თან უკან შედგმული, შემდგომ გამოხატული მუქი ჰორიზონტალებით „გახაზული“, მოდაბლო მოცულობაა, უფრო მკვრივი (მას ხომ სისქე უჩანს!), თან კი ჩვენგან სიშორეში მიმავალი; სიბრტყე მის თავზე, მის სი-

მუქებთან შეპირისპირებით, სულ უწონადი ჩანს, ნივთიერობას მოკლებული. ასე რომ: ჯერ ასვეტილი და „მსუბუქი“, შემდეგ სივრცეში განვითარებული და ჩვენგან მსწრაფი, შედარებით დაბალი მოცულობები გვაქვს. შთაბეჭდილებისმიერად: შენობა განეზიდება მომცრო „ლურჯი მონასტრისგან“ და ემეზობლება მასზე მომაღლო სამრეკლოს წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიისას; ამასთან, მისი „მძიმე“ ნაწილი ტაძრებს „ცილდება“, „უკან მიიქცევა“, ხოლო მათკენ „წონადაკლებულია“ „მოპყრობილი“. მთელი ფაქტობრივი სიმაღლით ნ. ნიკოლაძის №1ა, ვერეს ბალისკენ წამოიძარება (თუმცა, მთელი სისრულით, უკანა გამონაშვერია-ნად, ის მხოლოდ საგანგებო მონდომებისას, განზრახ შევლისას თუ აღიქმის), აქ შვეულობა ჭარბობს. ოღონდ, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია აქედანაც სიმაღლით ოდნავაა აცილებული, „ლურჯი მონასტერი“ კი ხელმარცხნივ, მოშორებით მდგომად ჩნდება. სხვაგვარად თუ ვიტყვით: სახლი ძველი ეკლესიისგან „განზეა გამდგარი“ და, ასე ვთქვათ, „ტაძართა მოედნიდან“ „განდრეკილიც“; ერთიცა და მეორეც იმისთვის, რათა არ „შემოიჭრას“ ეკლესიათა სივრცეში, მათ გვერდით ისე „იმყოფოს“, რომ „არ შეაწუხო“ ისინი²¹. კიდევ მეტი, ღერძების აცდენისას, ასეთი განზე თუ უკუ-დგომის დინამიკით, ნ. ნიკოლაძის №1ა, ჯერ ხომ აღმოსავლეთისკენ „მოძრაობის“, მტკვრისკენ „გახედვის“ მუხტს აძლევს „ლურჯ მონასტერს“, რომლის ფორმას შვერილი აფსიდი ისედაც გამოკვეთილ მიმართულებას სძენს; ამას გარდა კი, ამის წყალობითვე იგი ცალ მხარეს მაინც, ხსნის აგურ-ბეტონით გამოჭედილ არემარეს და, ასე განსაჯეთ, არც თუ ძველ ნარგავებს ამოძირკვეული მალნარ-ნალკოტების მოლანდებად შეგაგრძნობინებთ. ამის მეოხებით, სამივე ნა-

²¹ რასაკვირველია, შენობა მხოლოდენ „საანსამბლოდ“ არაა გაფიქრებული – აქ ყველა წვრილმანიც მოაზრებულია – იხ., მაგ., ფრანგული აივნების მიერ შექმნილი ვერტიკალური მახვილები და, თუნდაც, მათი უმარტივესი ელემენტებით შექმნილი მოაჯირების „სიბასრე“ და ექსპრესიულობა.

გებობა თავისი საკუთარი თვისება-ხასიათით წარმოჩნდება და სამივე – მათ შორის, თავად საცხოვრებელი სახლიც, – „იგებს“, საკუთარ ღირსებას იმკვიდრებს. შეიძლება ვინმეს გადაჭარბებად მოეჩვენოს, მე კი მგონია, რომ აქ ანსამბლად თანაყოფნის ჩვენში ისტორიულად დამკვიდრებული ნესიც კი აღორძინდა, როდესაც ყოველი მომდევნო კომპონენტი ბუნებისმიერ-ხუროთმოძღვრულ მთელში თავისი ხმითა და უკვე არსებულთან შეთანახმებრ შემოდიოდა – გავიხსენოთ, თუგინდ V საუკუნის ბოლნისის სიონის ჰორიზონტალური „დაბჯენის“ ხაზგამსმელი XVII საუკუნის ასვეტილი (სხვათაშორის, ტაძრისადმი ირიბულად დაყენებული) სამრეკლო...

გარდა ხუროთმოძღვრული თუ ხუროთმოძღვრულ-ანსამბლური ღირებულებისა (ის კი, ჩემი აზრით, საბჭოთა ხანის ჩვენებური არქიტექტურის იმ არც ისე მრავალრიცხოვან ნიმუშთაგანია, რომელთაც „ღირებული“ ეთქმის), ნ. ნიკოლაძის №1ა, ვფიქრობ, რამდენიმე გაკვეთილსაც გვთავაზობს. ერთი რომ, ის შენობათა აბსოლუტური ზომების მხატვრულ-გამომსახველობით წილზე დაგვაფიქრებს. თქმა არ უნდა, მასშტაბს, სიგრძე-სიმაღლეს ნაგებობებისას, თუ მათი შემადგენლებისას უდიდესი მნიშვნელობა რომ აქვს – ცალკე აღებული რომელიმე ნაწარმოების აღქმა-შეფასებისთვისაც და, მითუმეტეს, რამდენიმეს ერთმანეთთან შეხამება-შეთანხმების მხრივაც. ამასთანავე, დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ „დიდი – პატარა“, „მაღალი – დაბალი“ საშუალოდ შეგვიძლია მსჯელობის კატეგორიებად გამოვიყენოთ, არ კი უნდა დავივინყოთ, რომ ისინიც იმ კოკასავითაა, რომელიც „ყოველთვის წყალს ვერ მოიტანს“ და, ამ შემთხვევაშიც, როგორც საზოგადოდ ხელოვნებაში, პასუხი კითხვაზე, „რამდენია ორჯერ ორ“, იქნებ, 197 გამოგვივიდეს და სწორიც იყოს – მაგ., სვეტიცხოვლის უზარმაზარ ტაძარში იატაკის 40-ოდ სმ-ით ამაღლება ძირფესვიანად ცვლიდა სივრცის მხატვრულ სახეს, სიდიდით საგრძნობლად ნაკლებ ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზს კი მინის აშკარად ბევრად აწევა

დიდს ვერაფერს უშავებს... განხილულ მაგალითზეც ხომ პარადოქსს გადავანყდით – ყველაზე დიდი შენობა ყველა სხვაზე ნაკლებად „შემტევადა“ და „დამთრგუნავად“ წარმოგვიდგა²². მეორე გაკვეთილი ის გახლავთ, რომ კიდევ ერთხელ თვალსაჩინოვდება, რამდენი რამ ძალუძს ნიჭიერებასა და ყურადღებულობას – საქმე ხომ, საბოლოო ჯამში, ისაა, რომ დამგვემარებელი არ დასჯერდნენ ყველაზე ჩვეულსა და გაცვეთილს, მაგ., სწორკუთხა „ყუთს“ ან კიდევ დასაფეხუროვნებულ მასას (რომელსაც ჩვენი არქიტექტორები ჯიუტად და სრულებით არასწორად „ტერასულს“ ეძახიან)²³ და არა ოდენ მოთხოვილი ფართით, ან კეთილმონყობით უზრუნველყოფა გაიხადეს საფიქრალად, არამედ „ცხოვრების ხარისხის“ პირობად გამომსახველობაც და უმარტივესი ელემენტებისა თუ მასალათა თვისებების „ათამაშებით“ უბნის კომპოზიციის, შეძლებისაებრ, გაუმჯობესებაც. და, დახეთ, ნ. ნიკოლაძის №1-სა და „ლურჯ მონასტერს“ შორის უკანასკნელ 10 წელიწადში ჩადგმული სამრეკლოცა და ეკლესიის სახლიც, განურჩევლად მათი არქიტექტურის ღირებულებისა, ასევე „თავაზიანი“ არიან – წინამორბედის გამოცდილებამ, ჩანს, თავისი გააკეთა, სასურველი კეთილი ნაყოფი გამოიღო.

დასასრულ, ეს, თითქოსდა, „ჩვეულებრივი“ საცხოვრებელი საჩინოგვიყოფს, რას ნიშნავს ხელოვანის, მეტიც, ყველა ჩვენთაგანის, ყოველჟამიერი პასუხისმგებლობა. ჩვენ ისე შევარჩიეთ ყური ცნობილ თქმას „დრონი მეფობენ“-ო, რომ რასაც არ დაგვეზარება, დღევანდელობის „გამოხატულებად“ ვაცხადებთ, ცოტაცდა, ნებისმიერ ჩვენს გადანყვეტილებას „თანამედროვეობას“ მივარჩიებთ, გეგონება, ეს რაღაც წინაღუდგომელი ძალა იყოს, ადამიანები კი არაფრის მაქნისი ტიკინები... დავმარცვლოთ ახლა, რა მოხდა 1960-იანი წლების ბოლოს თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაზე: ორმა ოჯახმა მოიპოვა საშუალება სახლი აეშენებინა ისეთ მიდამოში, სადაც თითქმის ერთი საუკუნე, ყოველივე ნაშენი წინამორბედისადმი ზიზღის, სულ უკეთესი, უგრძნობელობის, გამომხატველი იყო. და მათ უზარზვიმოდ, იქნებ, თვით სიტყვადა თუ აზრად ჩამოუქნელადაც, მოინადინეს „ყველაფერი ძველისა“ და სინმინდეს ნაზიარების მიმართ ზრდილობიანი და მოსათუთენი ყოფილიყვნენ, იმის განუსჯელად, ვინც გინდა სხვა, რას იქმოდა და რას განიზრახავდა. ეს ერთიკ კმარა იმის შესახსენებლად, რომ ეს ჩვენ, მოკვდავნი, ვქმნით იმ გარემოებებს, ერთობით „დროდ“ წოდებულს, რომელნიც მაშინვე უმძიმეს დაბრკოლებებად ეღობება წინ ჩვენსავე მოყვასთ (ზოგჯერ ჩვენც!); რომ, რაოდენ ძნელიც უნდა იყოს, გარეშემომყოფთა აჩემებების თუ წარმოდგენების, მეტადრე მათი „მონინავე იდეების“ თუ „დღევანდელობის მოთხოვნების“ წინააღდგომა, ეს სულაც არ არის შეუძლებელი. რადგან – და ეს გახლავთ ჩვენი იმედი და სასოება, – „სულსა, ვიდრეცა უნებნ, ქრინ... და არა იცი, ვინაჲ მოვალს და ვიდრე ვალს“ (იოანე, 3:8).

²² ამგვარივე შემთხვევა გახლავთ ნიკ. სეფისკვერადის და დიმ. ელიკაშვილის დაპროექტებული სახლი მ. ბროსეს ქ-ის ქვედა ბოლოში, ზედ სანაპიროსთან. პირველად ის ყველა მნახველს „გვემადლებოდა“, მერე და მერე კი ირკვეოდა, რომ სიმაღლის მოკლებისას ის უფრო და უფრო „აგრესიულდება“ – ცხადია, თავი და ბოლო აქაც თანაფარდობანი და შეხამებები.

²³ ნიკ. ვაჩიშვილმა, 15-ოდენ წლის წინ მიაქცია ყურადღება, რომ ამგვარი შენობების დატეხილი მონახაზი გაცილებით მეტად ხვდება თვალს, ვიდრე მარტივი სწორკუთხოვნება.

Dimitri Tumanishvili

George Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

From the History of Tbilisi Architecture

One of the most famous medieval churches of Tbilisi, the so called “Lurji Monasteri” (Blue Monastery), seems likely to have been part of a monastery, which was once situated in the suburbs of Tbilisi. Presumably, it was a catholicon of the monastery ensemble that was constructed in harmony with the natural setting, similar to the other 12-13th cc. monastic churches. In the 19th c. next to this church, which by that time was considerably renovated after multiple damages and had a new dome, the church of St. John the Theologian that was built in “Russian style” and consecrated in 1901, emerged. The latter, commissioned by the Russian donors and Russian clergy “suppressed the old church” due to its large scale. Maybe even unintentionally it turned into an embodiment of the imperial Russian superiority. It might also have happened that in 1930s residential houses, which maximally hindered observation of both churches from the access of the Kiacheli street and Mtkvari embankment were not opposed to them (i. e. churches) intentionally. Exception is made by a private residential house (architects: Ket. Pachkoria-Machavariani, Sh. Kavlashvili, J. Gamkrelidze) construction of which was completed in 1970. Due to its orientation and composition of masses, it imparts dynamism to the space, emphasizes independent significance of the churches - first and foremost of “Lurji Monasteri”, and “opens” the complex which was “blocked up” by the Soviet-time construction activities towards Mtkvari and Vere Park.



1. ხედი ლურჯი მონასტრისკენ ლ. ქიაჩელის ქუჩიდან
View on the "Lurji Monastery" from Kiacheli street



2. ლურჯი მონასტერი 1890-იან წლებში
"Lurji Monasteri" in 1890s



3. ლურჯი მონასტერი მდ. მტკვრის სანაპიროდან
View on the "Lurji Monasteri" from Mtkvari embankment



4. ლურჯი მონასტერი და წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია, 1900-იანი წლები
“Lurji Monasteri” and the church of St. John the Theologian, 1900s



5. ხედი ტაძრებზე ლ. ქიაჩელის ქუჩის შუა წელიდან
View to the churches from the middle of Kiacheli street



6. ლურჯი მონასტერი ლ. ქიაჩელის ქუჩის ბოლოდან
View of the "Lurji Monasteri" from the end of the Kiacheli street



7. საცხოვრებელი სახლი ნ. ნიკოლაძის №1ა
Residential house, 1a, N. Nikoladze street

ნანა ყიფიანი

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ცოტა რამ ზდანევიჩებზე

*„...თუ ხელოვნებაში არ ხარ პუშკინი, რასინი ან გოეთე,
მაშინ ღირს იყო მხოლოდ ზდანევიჩი“*
ვიქტორ შკლოვსკი

„ვიჯექი იშხანში მაგიდასთან და ვტიროდი...“
ილია ზდანევიჩი

1920 წელს ილია ზდანევიჩი თბილისიდან, კონსტანტინოპოლის გავლით, პარიზში ჩადის და ველარასოდეს ბრუნდება საქართველოში. მიზეზი საქართველოს 1921 წლის ანექსიაა.

1921-ში პარიზში ჩასვლიდან ორი წლის მერე, 1923 წელს, ანდრე ჟერმენი, ცნობილი კრიტიკოსი, ლიტერატორი, ესსეისტი, მეტად დაახლოებული 1910-1920-იანი წლების ლიტერატურული ავანგარდის წრეებთან, მასზე წერდა: „მისმა სიდიადემ, რომელიც ამოზრდილია მისი მშობლიური საქართველოს სიღრმიდან, გადააჭარბა და აჯობა დადაიზმსაც და ფუტურიზმსაც... მან, ბატონები ფილიპ სუპო, პოლ ელუარი, ტრისტან ტცარა..., რომლებიც დღეს საღამოს მობრძანდნენ თავისი უმცროსი ძმისთვის ერთგულების შესათავაზებლად..., წარსულში ჩატოვა“¹. ჟერმენმა ეს დაწერა პარიზში, ილია ზდანევიჩის მიერ ზაუმის პოეზიაზე წაკითხული ლექციის შემდეგ, კაფე „ქამელეონში“ (სურ. 1).

1920-იანი წლების პარიზში ცნობილი ავანგარდული მეფლისების მომწყობი (Bal Banal, Grand Bal des Artistes Transmental, Bal Olympique), პოეზიის საღამოების და ხელოვნებაზე ლექციების ორგანიზატორი, ის მართლაც ძალიან პოპულარული ხდება დადას საზოგადოებაში, რაც შემდგომში, 1940-იანი წლებიდან, არტისტულ ნიგნზე მუშაობის გაგრძელებისას, მთელს ავანგარდულ საზოგადოებასთან თანამშრომლობაშიც გამოიხატა – იქნება ეს პიკასო, ტცარა, მაქს ერნსტი, კოკტო, პიკაბია, შაგალი, დე კირიკო, ჯაკომეტი, დელონე და სხვები... დაახლოებით ამდაგვარი რამ დაწერა 1918-1920 წლების, ჯერ კიდევ თბილისში მყოფ ზდანევიჩზე გრიგოლ რობაქიძემ: „ტფილისშივე იყო ილია ზდანევიჩი, კაცი ნამღევა, მაგრამ გარდაქმანის პათოსის. იგი ხმას ავარჯიშებდა მუდამ „ზაუმის“-ის წარმოსათქმელად, რომლით დაწერილი სიტყვები ალბათ ასტრალურ სმენას თუ ესმოდა. დიდებულ იყო იგი, როცა კაფეებში თავის „Смерть Гарро“-ს კითხულობდა. უნდა შეგეხედათ, თუ როგორ იზრდებოდა ეს პატარა კაცი და როგორ იპყრობდა თვალეზ-აცეცებულ საზოგადოებას – (ლექსის ბოლოში მართლაც ისმოდა სიკვდილის შრიალი)“².

იური დეგენი ჟურნალში „ფენიქსი“ 1919 წელს, კირილ ზდანევიჩზე წერილს აქვეყნებს, რომელსაც ასე იწყებს: „კავკასიამ რუსულ ფუტურიზმს მისცა ვლადიმერ მაიაკოვსკი და ძმები ილია და კირილ ზდანევიჩები“-ო, და აგრძელებს: „კირილ ზდანევიჩი პარიზში ახალბედად სულაც არ წასულა“... „ისეთი ფრანგი თანამედროვე მხატვრები, როგორებიცაა პიკასო, დერენი, ბრაკი, ლე ჭოკონიე, მეცინგერი, რომლებსაც ის არ ჩამორჩება,... სიამოვნებით მიიღებდნენ მას თავის რიგებში...“³.

¹ A. Germain, *Iliad et le surdadaïsme russe*, Créer, Liège, 2e année, jan-fév, 1923.

² გრიგოლ რობაქიძე, *ფალესტრა, ენგადი*, თბ., 2014.

³ Ю. Деген, Кирилл Зданевич, *Журн. Феникс*, N2-3, თბ., 1919.

ეს ამონარიდები მოწმობს, რომ ძმებმა ზდანევიჩებმა სხვადასხვა ცხოვრება გაიარეს – ერთმა დასავლური, სადაც თვითრეალიზაცია – „ილიაზდად“ ყოფნა შეძლო, და მეორემ, საბჭოური – ყველა თავისი შედეგით, გულაგით, 1930-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საფუძვლიანად ჩრდილში ყოფნითა და საბჭოური, თავად სახელოვნებო გარემოსათვისაც ფაქტობრივად, უცნობობით. მაშინ როდესაც საქართველოში კირილ ზდანევიჩზე უკვე/ჯერ არავინ საუბრობდა, და არც იცოდნენ, რომ უნდა ესაუბრათ, გვიან, 1987 წელს, მისი გარდაცვალებიდან თითქმის 20 წლის თავზე, მაგრამ მაინც, რეიჩელ ადლერის გალერეა ნიუ იორკში აწყობს გამოფენას „კირილ ზდანევიჩი და კუბოფუტურიზმი. ტფილისი 1918-1920“ და ბეჭდავს ფრანსუა ლე გრი-ბერგმანის ფაქტობრივად, პირველ წიგნს მასზე...⁴

საქართველოში სახელოვნებო (და არა მხოლოდ), ავანგარდული ენობრივი და ფორმალური რადიკალიზაციის გზას უკვე 1913-ში ადგებიან, პირველი მსოფლიო ომის დაწყების წინა დაძაბულ წელს. მსგავსად მთელი ევროპისა, საქართველო უკვე რეალურად ეთხოვება ძველს და ფეხს დგამს ახალ, დრამატულ, თუმცა უშუალოდ მისთვის, 1918 წლიდან მაინც, თითქოს იღბლიან რეალობაში.

ამ, 1913 წლისთვის ფუტურიზმი თავისი პირველი, 1909 წლის მანიფესტიდან უკვე მეხუთე წლისთავს ითვლის. დადა კი, მიუხედავად იმისა, რომ დიუშანი ორი წლით ადრე ქმნის თავის პირველ რედი-მიდს, ავანგარდულ მოძრაობად 1915-1916 წლებში, პირველი მსოფლიო ომის დროს ყალიბდება და ციურიხის კაბარე „ვოლტერში“ 1916 წლიდან იწყებს ანტი-ხელოვნებაზე აქტიურ ლაპარაკს, უარს ამბობს რა მოდერნიზმზე, იმაზე რასაც იმავე 1916 წელს კარლ აინშტაინი, ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალი ხელოვნების კრიტიკოსი, ავანგარდის აპოლოგეტი, მოდერნისტ მატისთან დაკავშირებით „სავარძლის ხელოვნებას“ დაარქმევს. ავანგარდი

სცილდება ესთეტიკურ კატეგორიებს, ესთეტიზმს, გარკვეულწილად, სცილდება რიტუალურ ფუნქციასაც, ცდილობს გახდეს შემეცნებითი, რამდენადაც აინშტაინის აზრით, მის მიერ უარყოფილი თავად მოდერნიზმიც კი, ავანგარდისგან განსხვავებით, მხოლოდ ხილული სამყაროს უკვე ჩამოყალიბებული კონსტრუქციის გამეორება-გაძლიერებას მიმართავს – სამყარო შექმნილია, გამოცდილება გარანტირებულია, ხედვის ტიპოლოგია მოცემულია, მისი დანიშნულება კი ამ ყოველივეს პასიური დამონებაა.

საქართველოში 1913 წლიდან იწყება ე. წ. „პასიურ დამონებაზე“ უარის თქმა და „ახლისთვის“ ბრძოლა. თუმცა ეს ბრძოლა დასავლურ-მეინსტრიმულ ავანგარდთან შედარებით, განსხვავებული კონტექსტით მიმდინარეობს. ამის მაგალითი ზდანევიჩების შემოქმედებაა...

ამდენად, სწორედ ყველაზე რადიკალური მოძრაობების, ფუტურიზმის წარმოშობასა და დადას ჩამოყალიბებას შორის, თითქმის შუაში მოქცეული 1913 წელი მნიშვნელოვანი უნდა იყოს თბილისური ავანგარდისთვის. გრიგოლ რობაქიძე კი წერს, ქართული მოდერნიზმი 1915 წელს ფორმდება, მაგრამ ის რეალურად სალიტერატურო მოდერნიზმში ცისფერყანწელების ჯგუფად ჩამოყალიბებას გულისხმობს. თბილისური ავანგარდის პირველი გამოსვლა კი სწორედაც რომ 1913-სა და მის შემდგომ 1914 წელს უნდა დავეუკავშიროთ.

საინტერესო ისაა, რომ 1913 წელს კირილ ზდანევიჩი პარიზში მოგზაურობს, არხიპენკოს სტუდიაში მუშაობს და აწყობს გამოფენას. მის ძმას, ილია ზდანევიჩს ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლის დროიდან (!) მიმონერა აქვს მარინეტისთან, რომელსაც ის პირადად 1914 წელს გაიცნობს.

თბილისური ავანგარდის დასაწყისი, კირილ ზდანევიჩის გამოფენის გამო, კია შესაძლებელი პარიზს დავეუკავშიროთ, მაგრამ ის თავისი რადიკალიზმით მაინც რუსეთში გაიჟღერებს. 1913 წელს, ილია ზდანევიჩი მოსკოვში ფუტურიზმს, თავისი არსებობის

⁴ Fr. Le Gris-Bergmann, *Kirill Zdanevich and Cubo-futurism, Tiflis 1918-1920*, Rachel Adler Gallery, New York, 1987.

სულ ხუთი წლის თავზე, უკვე გარდაცვლილად აცხადებს და იმასაც ამბობს, არც კი არსებულაო; და თუ იყო, რეტროგრადულიო, და სანაცვლოდ თავის ახალ კონცეფციას – „ყველაფრობას“ (ВСЕЧЕСТВО) სთავაზობს საზოგადოებას, კონცეფციას, რომელიც იმ დროის ავანგარდულ კონტექსტში უაღრესად რადიკალური იყო, მაგრამ თავის რადიკალიზმში, ფუტურისმიზმისგან განსხვავებით, მომავალში, პროგრესიაში არ ხედავდა თავის საყრდენს და სიმულტანიზმის, ერთდროულობის კონცეფციას ეყრდნობოდა.

1914 წელს კი დავით კაკაბაძე, ფილონოვთან და „ანალიტიკური ფერწერის“ ჯგუფის სხვა წევრებთან ერთად, პეტერბურგში თავის პირველ მანიფესტს, „გაკეთებულ სურათებს“ აქვეყნებს. კირილ ზდანევიჩის პარიზის წარმატებული, თუმცა იმ დროს ფრაგმენტად დარჩენილი გამოფენა, ილია ზდანევიჩის 1913 წლის ლექცია მოსკოვში და დავით კაკაბაძის 1914 წლის მანიფესტი პეტერბურგში, სრულიად თავისუფლად იძლევა თბილისური ავანგარდის საზღვრების სულ ცოტა ორი წლით უკან გადატანას მაინც. თუმცა ეს პროცესი ლოგიკურად უფრო ადრე დაიწყო, თუნდაც მაშინ როცა ჯერ კიდევ გიმნაზისტი ილია ზდანევიჩი მიმონერას იწყებს მარიეტისთან. ამ, 1913 და 1914 წლებში ის უბრალოდ უკვე აშკარად გაცხადდა, სრულიად დაემთხვა რა ევროპული ავანგარდის ყველაზე აქტიურ, დინამიკურ წლებს.

რუსეთში გაცხადებული თბილისური ავანგარდის დასაწყისი, სულ მალე, 1917 წელს უკვე თბილისში გადმოინაცვლებს. ამაში უდავო ლოგიკაა: საქართველო რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაშია, და შესაბამისად, ნებისმიერი ნოვაცია იქ, ე. წ. ცენტრში ავლენს თავს,⁵ მსგავსად პარიზისა, ხელო-

⁵ განსხვავებით ქართულ/თბილისური ავანგარდისგან, რისი კვლევაც პრინციპში 1970-1980-იან წლებში არც მიმდინარეობდა, „უკრაინული ავანგარდის“ როგორც ასეთის, ცნების დამკვიდრებას უკვე 1973 წელს იწყებს ხელოვნების ისტორიკოსი ანდრეი ნაკოვი გამოფენის *Tatlin's dream* კატალოგის ტექსტში (Andrei B. Nakov, *Tatlin's dream; Russian suprematist and constructivist art 1910-1923*,

ენების ამ მსოფლიო ცენტრისა, რომელშიც გერმანიაში მოქმედი დადაც კი გადაბარგდება და არ მხოლოდ; თავად შორეული იაპონელი ავანგარდისტებიც იქ ჩადიან...

იმაზე, თუ რა ხდებოდა 1918-1921 წლის „ფანტასტიკურ“ თბილისში, ბევრი დაინერა. მინდა ცოტა სხვა კუთხით წარმოვადგინო ზდანევიჩების შემოქმედება – თანამოაზრე, „ორკესტრული“ აზროვნების მქონე ძმების ამბივალენტური, სიმულტანურად გაერთიანებული წინააღმდეგობების შემცველი ორი ძალიან მნიშვნელოვანი ფიგურა...

მათ ჰყავდათ მეგობარი, მიხეილ ლე დანტიუ, რომელიც საქართველოში იმითაა ცნობილი, რომ ზდანევიჩებთან ერთად, ნიკო ფიროსმანაშვილი აღმოაჩინა და მას „ქართველი ჯოტო“ უწოდა, არ შეუდარებია რა ის პრიმიტივისტ ანრი რუსოსთვის, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე. მაგრამ ლე დანტიუ ამ დამსახურების გარეშეც ძალიან გამორჩეული ხელოვანია. ინტელექტუალი მხატვარი, მშვენიერი თეორეტიკოსი, რომელიც 1916 წელს, ომიდან დაბრუნების დროს, მატარებლის კატასტროფაში იღუპება.

1913 წლის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მანიფესტის – „სხივისტები და მომავლისტები“ („ბუდუშნიკები“) – ტექსტი,⁶ რომელსაც ხელს ორივე ძმა ზდანევიჩი აწერს,⁷ სწორედ ლე-დანტიუს ძალიან მნიშვნელოვანი მონაწილეობით იწერება, მიუხედავად იმისა, რომ მისი იდეოლოგია და შედეგი – „ყველაფრობის“ კონცეფცია, თავად ილია ზდანევიჩს ეკუთვნის.

London, 1973), ასახელებს რა მხატვრებს: ვლადიმირ ტატლინს, დავიდ ბურლიუკს, ალექსანდრა ექსტერს, ალექსანდრ არხიპენკოს, რომელთა უმეტესობა რუსეთის იმპერიის ცენტრებში, მოსკოვსა და პეტერბურგში გადადის.

⁶ რუსულად Лучизм, ფრანგულად Rayonnisme, ინგლისურად Rayonism. შესაბამისად, შეგვიძლია გვექონდეს მისი ქართული ვარიანტიც.

⁷ მანიფესტს ასევე ხელს აწერენ: ტიმოფეი ბოგომაზოვი, ნატალია გონჩაროვა, ივან ლარიონოვი, მიხაილ ლარიონოვი, მიხაილ ლე-დანტიუ, ვიაჩესლავ ლებკიევესკი, სერგეი რომანოვიჩი, ვლადიმირ ობოლენსკი, მორიც ჭაბრი და ალექსანდრ შევჩენკო.

ლე-დანტიუსა და ზდანევიჩების მჭიდრო კავშირი 1912 წლიდან იწყება. ლე-დანტიუ თბილისში ატარებს რამდენიმე თვეს და ზდანევიჩების სახლში ცხოვრობს. აი მაშინ აღმოაჩინენ ისინი ფიროსმანაშვილს. ლე-დანტიუ ალბათ ის ხელოვანია, რომლის თეორიული ცოდნა და სახელოვნებო კონცეფციები ილია ზდანევიჩის კონცეფტუალური აზროვნების ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს,⁸ და ლოგიკურია, რომ თავის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ წიგნს *ledantiu Pharam-s* (*лидантлю Фарам*), ის სწორედ მას უძღვნის, წიგნს, რომლითაც თავდება ილია ზდანევიჩის შემოქმედების ერთი განსაკუთრებული ეტაპი – „დრა“, ანუ ზაუმური პიესების დრო. საინტერესოა, რომ ეს წელი ფაქტობრივად, თავად დადას დასასრულის წელიცაა.

1913 წელს უკვე რუსეთში, ზდანევიჩები და ლე-დანტიუ აგრძელებენ ურთიერთობას და ცოტა მოგვიანებით, მასსა და ოლგა ლეშკოვას⁹ გარშემო, 1914 წელს დაარსებულ ჯგუფში ერთიანდებიან¹⁰. ჯგუფის სახელწოდებაა „უსისხლო მკვლელი“ („Бескровное убийство“), რომლის არსებობის

⁸ С дорогим di Lado (ლადო გუდაიშვილი – ნ. ყ.), мы уехали в Турцию, где странствовали по деревням, изучая древнюю живопись и архитектуру. В один из дней, когда мы жили в Ишхане, солдаты, проезжавшие на фронт, привезли нам единственный номер газеты – мы более двух месяцев не видели газет. В ней я прочел статью брата моего, художника, о смерти на войне художника Ле-Дантлю.

Если имя этого живописца вам не знакомо, то это ничего не значит, вы вскоре его узнаете. Весь тот поток художественных идей, которые я излагаю, идет от него. Это была самая сильная фигура среди русских живописцев. Я сидел за столом в Ишхане и плакал. Второй и последний раз в жизни – иб. ილია ზდანევიჩის 1922 წელს, პარიზში წაკითხული მოხსენება „ILIAZDE“, გამოქვეყნებული რეჟის გეიროს მიერ კრებულში: *Поэзия и живопись, Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева* (Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова), М., 2000.

⁹ ოლგა ლეშკოვა (1917-1942, დაიღუპა ლენინგრადის ბლოკადის დროს), ლე-დანტიუს მეგობარი ქალი, ლიტერატორი და მუსიკოსი.

¹⁰ ზდანევიჩების გარდა, ჯგუფის წევრები არიან: მიხაილ ბერნშტაინი, ვერა ერმოლაევა, იანკო ლავრინი, ნიკოლაი ლაპშინი, ეკატერინა ტუროვა, ნიკოლაი იანკინი.

შესახებაც არც თუ დიდი ხნის წინ, 1990 წელს გახდა ცნობილი¹¹. ჯგუფი მცირე ტირაჟით ამავე სახელწოდების ჰექტოგრაფიულ ჟურნალსაც უშვებს, თავად ლე-დანტიუს სრულიად გამორჩეული გრაფიკული ფურცლებით და მასზე მიკრული, საბეჭდო მანქანაზე აკრეფილი ტექსტით. რა არის საინტერესო მასში? მიუხედავად იმისა, რომ ჟურნალს დიდი გავლენა იმ დროის ავანგარდზე არ ჰქონია, მისი იდეოლოგია კარგად გამოხატავს, ლე-დანტიუსთან ერთად, თავად ზდანევიჩების კონცეფციას ხელოვნებაზე.

ჯგუფთან და ჟურნალთან თანამშრომლობას ერთი პირობა სჭირდებოდა: ჯგუფის წევრები გენიალურები და მეტიც, „გენიალურობის ნალებთა“ წარმომადგენლები უნდა ყოფილიყვნენ. ამის გარანტიას კი თავად ჯგუფის წევრობა იძლეოდა. რაც შეეხება ჟურნალს, ის თემების მიმართ გახსნილი იყო, წერდა რა თავად ავტორების უჩვეულო თავგადასავლებზე, აღწერდა ომის წლების ყოფით ამბებს. ყველა თემა მაშინვე მნიშვნელოვანი ხდებოდა, როგორც კი მას „უსისხლო მკვლელი“ შეეხებოდა¹². „უმნიშვნელოს ესთეტიკა“ და ალოგიკურობა, როგორც მარცაღური ამბობს, უარყოფდა არისტოტელესეულ წინააღმდეგობის შეუძლებლობის კანონს და იცავდა არათანმიმდევრულობის უფლებებს, ასე მნიშვნელოვანს ზდანევიჩების შემოქმედებაში.

რეჟის გეირო ამბობს, რომ „უსისხლო მკვლელის“ მსხვერპლი თავად ხელოვნება და კულტურა იყო, ქილიკის მუდმივი საგანი, რამდენადაც ხელოვნებაზე ტრადიციულ წარმოდგენებზე კამათი ჯგუფისა და ჟურნალის თანმდევ თემატიკას წარმოადგენდა¹³. ხელოვნების „უსისხლო მკვლელის“

¹¹ М. Марцадури, Создание и первая постановка драмы „Янко крУль албАнскай“ И. М. Зданевича, *Русский литературный авангард: Материалы и исследования* (Под ред. М. Марцадури, Д. Руцци, и М. Евзлина), Тренто, 1990.

¹² Письма О. И. Лешковой к И. М. Зданевичу, *Русский литературный авангард: Материалы и исследования*, Предисловие, публикация и примечания М. Марцадури (Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина), Тренто, 1990.

¹³ Ga. Regis, *Promenade autour de Ledentu le Phare. Iliazd. Ledentu le Phare*, Paris, 1995.

ზდანევიჩები თავის გამოსვლებში და წერილებში არ ახსენებენ, მაგრამ ლე-დანტიუს ამ ჯგუფისა და ჟურნალის მიმართულება ძალიან ბევრჯერ აისახება შემდგომში მათ ტექსტებში.

და რაც მთავარია, თავის პირველ და ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ „დრას“ – პოემას „იანკო კრულ ალბანსკაი“ (Янко крУль албАнскАй) ილია ზდანევიჩი სწორედ „უსისხლო მკვლევლობაში“ გამოქვეყნებული მასალების მიხედვით წერს – მას საფუძვლად დაედო ჟურნალის ერთი ნომერი, „ალბანური დღიურები“, პაროდია იანკო ლავრინის, ნეო-სლავოფილი მწერლისა და ჟურნალისტიკის ცრურწმენებით, მეგალომანიით გაჟღერებული და ალბანელების ბარბაროსებად და სისხლის აღების ტრადიციით შეპყრობილი ხალხის წარმომდგენ სათავგადასავლო ნიგნზე „მუდმივი ომის ქვეყანაში. ალბანური ესკიზები“ („В стране вечной войны. Албанские эскизы“)¹⁴. ნომერი ანკობილი იყო ლე-დანტიუს 7 და ვერა ერმოლაევას 2 გრაფიკულ ნახატზე („იანკო ლავრინი ალბანეთის მეფე“, „წინასწარმეტყველება ალბანეთის მეფეზე“ და ა. შ.), რომელიც პაროდიალად ასახავდა იანკო ლავრინს, როგორც ალბანეთის ყოფილ მეფეს. მას, იქ შემთხვევით მოხვედრილს, აიძულებენ გახედეს ამ „ყაჩაღი“ ხალხის მმართველი, უამრავი სახლის და 10 ათასი რწყილის მფლობელი. მოსახლეობის ამბოხი აიძულებს მას გაიქცეს სამეფო ტახტთან ერთად, რომელსაც ის ნებოთი მყარად მიაწვებს.

აღფრთოვანებული ჟურნალის ამ ნომრით, ილია ზდანევიჩი პიესის სცენარად ქცევას დღენახევარში ახერხებს და ვინრო წრეში დგამს მას. ის პირველად მიმართავს ზაუმის წერის მეთოდს. შემდეგ ქმნის მის კიდევ ერთ ვერსიას თავისი გაზვიადებებით, არათანმიმდევრულობებით და 1918 წელს, თბილისში გამოსცემს სათაურით *იანკო კრულ ალბანსკაი* („Янко крУль албАнскАй“) (სურ. 2). ესაა მისი პირველი ნიგნი იმ ენობრივი აღ-

¹⁴ М. Марцадури, Создание и первая постановка драмы „Янко крУль албАнскАй“ И. М. Зданевича, *Русский литературный авангард: Материалы и исследования* (Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Узлина), Тренто, 1990.

რევებით, იმ არათანმიმდევრულობისა და თითქოს გაუგებარი, ალოგიკური ტექსტის შექმნის მეთოდით დაწერილი, რაზეც მელნიკოვასადმი მიძღვნილ კრებულში კიდევაც დაწერს: „мАлА у кАвО нЫнчи мУжЫстВА швырЯть зА иСКУстВА нИпАнЯтнАе“ (ცოტას აქვს დღეს გაუგებრის ხელოვნებად მიხლის სიმამაცე). და ასე იწყება მისი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი – ზაუმური პიესების („დრა“-ს) დრო, რომლებსაც თბილისში 1917 წლიდან გამოსცემს და რომელსაც, როგორც ზევით ვთქვი, 1923 წელს, პარიზში *ledantiu Param-ით* (*лидантЮ фАрам*) ასრულებს¹⁵.

თბილისში გამოცემულ ნიგნებში, ენობრივ „გაუგებრობას“, „ალოგიკურობას“, ტიპოგრაფიული ბუნტიც ემატება – სრული „აღრევა“, ენის, ბგერებისა და ასოებისა თითქოს ეზოთერული დაშიფრულობა, რომელსაც საგანგებო გან-შიფრვა სჭირდება. „ძვრა“¹⁶ – ეს ლინგვისტური ტერმინი აქტიურად და თავისებურად შემოდის ზაუმის ფილოსოფიაში. მას ემატება ინტუიციის და ქვეცნობიერის მნიშვნელოვნება. უნდა ითქვას, რომ ჯგუფისთვის ფროიდის ფსიქონალიზის ამ ადრეულ ტერმინს, „ქვეცნობიერს“, (რომელიც მოგვიანებით მასთან „არაცნობიერით“ იცვლება), საკმაო მნიშვნელობა ჰქონდა სოციალურად მიუღებელი შინაარსის გამოდევნის თვალსაზრისით, რაც მათ ლინგვის-

¹⁵ Мы грозились перевернуть мир, перестроить землю и прославляли новый дух. Росчерками пера создавали шедевры, писали поэмы в три слова и выпускали книги из белых страниц. Потом во всех этих случайностях, кляксах и разбитых стеклах мы нашли законы и стали строить. Мы ушли в мир абстракций и игры ума, игры звуков, игры слов и идей. И вот теперь мы знаем, что все осталось на своем месте и все осталось всем. Мы знаем, что вся наша молодость была ни к чему, и напрасно клялся я победить, потому что был молод.

Эта книга заканчивает второй период моей работы, второй период модернизма, тянувшегося пять лет. Идеи шрифта „зауми“ доведены в этой книге до высшего развития и совершенства. Это не угасание. Это высшая точка, и, достигнув ее, я бросаю эту книгу. Прощай, молодость, „заумь“, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, всё, всё, всё. ნიგნიდან: А. Маркович, Илья Зданевич, *История русской литературы. Серебряный век* (Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда), М., 1995.

¹⁶ „ძვრა“ ლინგვისტური ტერმინია. რუსულად „сдвиг“.

ტურ-ტიპოგრაფიულ-სახვით ვიზუალური თამაშების შესაძლებლობას განამტკიცებდა. თბილისში ილია ზდანევიჩი ზაუმურ „ძვრა-ზე“ კრუჩონიხთან, ტერენტევთან და კირილ ზდანევიჩთან ერთად მუშაობს. კირილ ზდანევიჩი „ძვრას“, გამოხატულს „ორკესტრულობით“, ვირტუოზულად ქმნის არტისტული წიგნის სახვით ნაწილში, რომელიც მთლიანად შეზრდილია ჯერ ერთი სიტყვების, და მეორეც, თავად ასოების ტიპოგრაფიულ „ძვრებთან“ (სურ. 3). ასე მეტყველებს ის ზოგადად გრაფიკაშიცა და ხშირად, ფერწერაშიც. თუნდაც მისი 1918 წლის ერთ-ერთი ცნობილი ფერწერული ნამუშევარი, რომელსაც „ორკესტრული პორტრეტი“ ჰქვია, და სადაც, ამ ხაზობრივ და ფერადოვან „ბუნტში“-„ძვრაში“, პორტრეტირებულების, „ფუტურისტების სინდიკატის“ წევრების, თავად მისი, ლადო გუდიაშვილის, ყარა-დარვიშის და ზიგა ვალიშევსკის, ფაქტობრივად გან-შიფრვა, ამოცნობა გვეჭირდება (სურ. 4). ან მისივე ფერწერულ „ნიუში“, რომელიც კუბიზმის ნიშნებსაც ატარებს და ფუტურიზმისაც, მაგრამ ერთ განსაკუთრებულ თვისებას ავლენს: ე. წ. რელიეფურ და დინამიკურ ფორმას კი მიმართავს, მაგრამ პირუკუ – უკუსვლით სიღრმიდან გარეთ, ის თითქოს აგდებს ფიგურას ზედაპირიდან მაყურებლისკენ. სიბრტყესთან ფაქტობრივად მობჯენილი, რელიეფური, გნებავთ სკულპტურული ფიგურა, ამოზნექილი და ოდნავი გამოთეთრებით პირობითად განათებული ნაწილებით, თითქოს სასურათე სიბრტყის-ეკრანის ზღვარს ლახავს და პერცეფტუალურად გარეთ იჭრება. გავიხსენებ დავით კაკაბაძესაც და აღვნიშნავ, რომ კირილ ზდანევიჩი მასსავით, უარს ამბობს სურათოვნი რეპრეზენტაციის ტრადიციულ მეთოდზე, რომელსაც დასავლური მოდერნიზმი თუ ავანგარდი, პარადოქსია, მაგრამ ინარჩუნებს, თითქოს აგრძელებს რა თავის ხუთსაუკუნოვან ნარატივს, განიხილავს რა სურათს როგორც სარკმელს. ზდანევიჩის, ისევე როგორც კაკაბაძის ნამუშევრებში კი ეს „სარკმელი“ ქრება; არაა მოჩარჩობილი გარემო-ნიშა, ის ღრმული/

სიღრმე, რომელსაც კუბისტური ან ე. წ. კუბო-ფუტურისტული ნამუშევრები, როგორც წესი, ინარჩუნებს. თუმცა მათშიც ეს სიღრმე, რასაკვირველია, პირობითია, მაგრამ არსებობს – მათში ღია და მუქი, კონტრასტული სიბრტყეების, ანუ პირობითად განათებულ/დაჩრდილულ მონაკვეთთა იმგვარი ურთიერთობა მყარდება, რომელიც სიღრმის ფაქტობრივად ჩაგდება-ამოგდებაზე მუშაობს. ამიტომ ჩაზნექილობა და ზედაპირიდან მაყურებლის გარკვეული დოზით სიღრმეში (სარკმელში), ტრადიციული განვვევა სახეზეა. კირილ ზდანევიჩის და კაკაბაძის შემთხვევაში კი პირიქით – მზერა ამოზნექილ რელიეფს ამოჰყვება და სურათის სიღრმეს არც კი აღიქვამს. ესეც თავისებური, რასაკვირველია, პირობითი „ძვრა“ მათ ხელოვნებაში, რაც მოწმობს კაკაბაძის, ზდანევიჩის და სხვა ქართველი მხატვრების კავშირს უძველეს და მრავალფეროვან აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ტრადიციასთან. თუმცა ეს სხვა, საკმაოდ ვრცელი თემაა.

1920-იან წლებში ეს ყველაფერი გამოჩნდა კირილეს თეატრის მხატვრობაშიც, პირველ რიგში რობაქიძის „მალმტრემის“ დეკორაციასა და კოსტუმებში...

გაუგებრობის, ალოგიკურობის და არათანმიმდევრობის ესთეტიკა ჩანს ილია ზდანევიჩის ლექციებში, სიმულტანიზმის ავანგარდისაგან სრულიად განსხვავებულ გააზრებაში – თითქოსდა შეუთავსებლის ერთდროული შეთავსების ჯიუტ არტისტულ პოლიტიკაში და რასაკვირველია, მის ყველა წიგნში, ადრეულ 1913-1920-იანი წლების-ამი, 1923 წელს პარიზის *ლედანტიუ ჭარამ-შიც*, და მოგვიანო რომანებშიც. მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ ეს ყველაფერი გამოიხატა არა მხოლოდ ლინგვისტურ-ტიპოგრაფიული თვალსაზრისით, არამედ წიგნის კონსტრუქციაშიც, პოლილინგვიზმშიც. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია წიგნი *მელნიკოვასადმი*, სადაც მოულოდნელი არათანმიმდევრობაა ჯერ ერთი წიგნის კონსტრუქციაში დევს – ორი, ტრადიციული და ავანგარდული წიგნის მოდელის შერწყმაში, მოდერნისტული ვერბალურ-ვიზუალურ-

რის მონაცვლეობითი რიტმის ავანგარდულ არარეფერენტულ პოეტურ ტექსტებთან, ტიპოგრაფიულ ექსპერიმენტთან თანაარსებობაში (სურ. 5), მეორეც ერთი, აღნიშნულ პოლილინგვურობაში (ქართული, სომხური, რუსული, ლათინური ტექსტები), და მესამეც, ავანგარდულ კრებულში ტრადიციული, ფეოდალური ხანის ხელოვნებაზე ტექსტის, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, შეჭრაში. ზდანევიჩი სათაურით „№1283“, გორდევის წერილს ათავსებს „იოსებზილიხანიანის“ პირთა სიის შესახებ, XVII საუკუნის პალიმფსესტური ტიპის ხელნაწერზე, თავისი ერთი ილუსტრაციით (სურ. 6). მთელი ეს წიგნი დროთა შრეების ერთი წიგნის სივრცეში სიმულტანური გაერთიანების განსაკუთრებული ნიმუშია, რომელსაც სწორედ პალიმფსესტურობა, და არა მხოლოდ ალოგიკურობის და არათანმიმდევრულობის ესთეტიკა უდევს საფუძვლად.

1923 წლის *ლედანტიუ ჭარამ-ში* კი პოემის ვირი გაქირავებით ორხმოვანება იცვლება გუნდურ-პოლიფონიურით, გათვლილი 5-6 ნამკითხველზე, რომელიც ერთი მხრივ საოცარ ვიზუალურ ეფექტს ქმნის ფურცელზე მთელი თავისი ტიპოგრაფიული ეფექტებით და განსაკუთრებულ ხმოვანებას იძლევა მისი კითხვისას. შეიძლება ითქვას, ეს ავანგარდული ხელოვნების აბსოლუტური კულმინაციაა, რომლის მსგავსი არც კი მეგულება...

ზდანევიჩების „არათანმიმდევრულობას“, „ალოგიკურობას“, აზრის სპონტანურობასა და თავისუფალ შესტს სინამდვილეში აბსოლუტური თანმიმდევრობა, მიზანმიმართულება და სიზუსტე უდევს საფუძვლად. როგორც ზდანევიჩი აღნიშნავს, მარინეტის „განთავისუფლებული სიტყვების“ და „უკონტროლო წარმოსახვის“ პროპაგანდამ დაავიანა, რამდენადაც „ორკესტრული პოეზია“ უკვე შექმნილი იყო – ორკესტრული პოეტიკა, როგორც სიტყვაში, ისე ვიზუალურ ხელოვნებაში (სურ. 7).

„1916 წელს კი პეტროგრადში იდგმება ჩემი პიესა „იანკო კრულ ალბანსკაი“, და ასე ვქმნი

მე ზაუმურ თეატრს“ აღნიშნავს ის¹⁷. ზაუმსა და „ძვრასთან“ დაკავშირებით ის ამბობს, რომ პრაქტიკული ენა სიმძიმის ცენტრს ხედავს სიტყვების მნიშვნელობაში, პოეზია კი მათ ხმოვანებაში, და რომ პრაქტიკულ ენაში სიტყვების მსგავსება განისაზღვრება შინაარსის მსგავსებით, ხოლო პოეზიაში უფერადობით, და რომ პოეზიის ამგვარი კონცეფცია მიდის იმ შედეგებამდე, რასთანაც მივიდა ფროიდის სკოლა გერმანიაში. ეს კი ზდანევიჩისთვის ნიშნავს ერთი მხრივ, ენის პირველსაწყისებთან მისვლას, პოეტური ენის იმ ფონეტიკურ ასოციაციებამდე დაყვანას, რომელიც აახლოებს მას სიზმრებთან, ექსტაზთან, ბავშვის მეტყველებასთან, ადამიანის არსებობის სპაზმებთან. და ბოლოს ვიღებთ ლინგვისტურ-პოეტურ „ძვრას“, რომელიც ენის დაშლის შედეგაცაა და პოეტური გამოსახვის საშუალებაც¹⁸. როგორც ის ამბობს, „ძვრა შესაძლოა იყოს ეტიმოლოგიური, სინტაქსური, ფონეტიკური, მორფოლოგიური, ორთოგრაფიული. თუ ფრაზა ორაზროვანი ხდება, ან სიტყვის მნიშვნელობა ორდება, ან სიტყვას ნაწილი ერთმევა და სხვა სიტყვას უერთდება, ჩვენ ვიღებთ ძვრას. ისტორიულ დროში კი ძვრების რაოდენობა იზრდება“.

ეს მაგალითი საინტერესოა როგორც ილია ზდანევიჩის ზაუმური პოეზიისა და პიესების გასაგებად, ისე კირილ ზდანევიჩის გრაფიკისა და წიგნის გრაფიკის გასააზრებლად, რომელიც სწორედ პერმანენტული „ძვრების“ პრინციპზე იგება (სურ. 8).

და მივადეთ პრობლემას, რომელიც ჯერ კიდევ შეუსწავლელია, მაგრამ ისტორიულ

¹⁷ 1913 წლის 23 მარტს გამოფენის „სამიზნე“ („Мишень“) გახსნის წინა დღეს, ზდანევიჩმა ნაიკითხა ლექცია „ფუტურიზმი“, რომელზეც განაცხადა, რომ „ამერიკული ყელიანი ფეხსაცმელი უფრო მშვენიერია, ვიდრე ვენერა მილოსელი“. ეკრანზე მაყურებელს ეს ფეხსაცმელი წარუდგინა, რაც დასრულდა სკანდალითა და პოლიციის ჩარევით. А. В. Крусанов, *Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор)*. В 3-х томах. Том 1 – Боевое десятилетие, СПб., 1996.

¹⁸ Л. Ливак, А. Устинов, *Литературный авангард русского Парижа. История. Хронология. Антология. Документы*, М., 2014.

დროში ზდანევიჩისეული ლინგვისტური ძვრების რაოდენობის ზრდის, ეტიმოლოგიური და სხვა სახის ძვრების თეორიების თვალსაზრისით საინტერესო უნდა იყოს. ესაა ზდანევიჩის კავშირი ნიკო მარის თეორიებთან.

ილია ზდანევიჩის ჩანაწერების მთელი რვეულის გაშიფვრა, რომელიც ნიკო მარზე კომენტარებს ეძღვნება არც თუ დიდი ხნის წინ დავიწყე. ის იწყება მარის 1902 წელს, იერუსალიმში და 1904 წელს ისტორიულ საქართველოში, ტაოსა და შავშეთის მოგზაურობის აღწერით და ანალიზით – ინტერესი მარისადმი, რომელსაც „მეცნიერების ველიმირ ხლებნიკოვს“ ეძახდნენ, და კონტაქტი მასთან, ამკარაა. ეს შეუსწავლელი თემაა, მაგრამ ვფიქრობ, საკმაოდ აქტუალური. ვნახოთ რას მოგვცემს ხელნაწერის გაშიფვრა, რაც ხელწერის გამო ურთულესია. მაგრამ ფაქტია, რომ ამ დროისთვის მარს ფაქტობრივად უკვე შექმნილი აქვს „ენების ახალი თეორია“, და რაც კონტექსტუალურად საინტერესოა, ამტკიცებს მათი შესწავლის ტიპოლოგიური და სოციოლინგვისტური მიდგომების აუცილებლობას. ამავე კონტექსტშია საინტერესო მისი თეორია „ხმოვანი რევოლუციის“ შესახებ, რომელსაც წინ უსწრებდა კინეტიკური, ჟესტით მეტყველების, ენების შეჯვარების და გარდაქმნების თეორია.

არ ვიცი ზუსტად რა დროს ჩნდება ეს ინტერესი მარისადმი, მაგრამ ერთი მხრივ, ესაა ის დრო, როდესაც თავის თბილისურ ჯგუფზე „41“, რომლის, როგორც გამომცემლობის სახელით, ის შემდგომში პარიზში გამოაქვეყნებს წიგნებს, სრულიად ნოვატორულს XX საუკუნის არტისტული წიგნის ვიზუალურ-შინაარსობრივი პრინციპის თვალსაზრისით, ის წერს: „41“-მა, დაანგრია რა სიტყვების მნიშვნელობის მონოპოლია, პირველ პლანზე წამოსწია მათი ზაუმური შინაარსი. 41“-მა აღმოაჩინა სიტყვიერი ძვრები და განსაზღვრა მათი კრეაციული როლი. “ ამკარაა, რომ ჯგუფის ხმაბადვითი ექსპერიმენტები ავლენს ერთი მხრივ, ფროიდისადმი და მეორე მხრივ, მარისადმი ინტერესის ლოგიკურობას.

მეორე მხრივ, ჩანაწერები ემთხვევა ექვთიმე თაყაიშვილის, ნიკო მარის გიმნაზიის თანაჯგუფელის, 1917 წლის სამხრეთ საქართველოში – ტაოსა და კლარჯეთში არქეოლოგიურ ექსპედიციას, რომლის წევრებიც არიან ძმები ზდანევიჩები, დიმიტრი შევარდნაძე, ლადო გუდიაშვილი, მიხეილ ჭიაურელი. ექსპედიციამ შეისწავლა ხახულის მონასტერი, თორთუმის ციხე, ექექისა და სოხთოროთის ტაძრები, ქართული ხუროთმოძღვრების უმნიშვნელოვანესი ძეგლები – ოშკი, იშხანი, პარხალი, ოთხთა ეკლესია და სხვ. ექსპედიციის მიერ ჩამოტანილი მასალები გამოიფინება 1920 წლის ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენაზე.

ილია ზდანევიჩი, რომელიც 1920-იან წლებში თავისი რადიკალიზმით პარიზელ დადაისტებსაც კი აოცებს, ამ ექსპედიციაში ატარებს უდიდეს სამუშაოს (შუა საუკუნეების საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ანაზომები, გეგმები, ჩანახატები, ჩანაწერები) (სურ. 9); საფრანგეთში ემიგრირების შემდეგ, მუშაობს რომანულ საეკლესიო არქიტექტურაზე, ადგენს გეგმებს, ადარებს მათ ქართულს. მონაწილეობს ბიზანტინოლოგთა საერთაშორისო კონგრესებში ფეოდალური პერიოდის ქართული კულტურის, კონკრეტულად კი ხუროთმოძღვრების სამეცნიერო აკადემიურ წრეებში პროპაგანდის მიზნით. აკეთებს ჩანაწერებს სტრიგოვსკიზე, აქვს მუდმივი კონტაქტი ექვთიმე თაყაიშვილთან, აქტიური მიმონერა მასთან. აწვდის მას ლევილში გარკვეულ მასალებს ქართული კულტურის კვლევისათვის. 1960-იანი წლების დასაწყისში წერილს წერს გიორგი ჩუბინაშვილს კონსულტაციისათვის. 1940-იანი წლების ბოლოს პარიზში კითხულობს ლექციას „ვინ იყვნენ ქართველები“ (სურ. 10).

ესაა ძმები ზდანევიჩების და არა მხოლოდ მათი, არამედ ქართული მოდერნიზმისა და ავანგარდის (დავით კაკაბაძე, დიმიტრი შევარდნაძე, ლადო გუდიაშვილი და სხვები), ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება, რომლითაც ის დასავლური ავანგარდისაგან განსხვავდება – სრულიად ცნობიერი და-

მოკიდებულება საკუთარი კულტურულ-ისტორიული წარსულისადმი, თანამედროვეობის სახელით მისი არა უარყოფა და დავინყება ან უბრალოდ ინტუიციური დამოკიდებულება წარსულისადმი, არამედ მისი ინტელექტუალური გააზრება, რასაც ზდანევიჩების „ორკესტრულობისა“ და „ყველაფრობის“ კონცეფციები გულისხმობს კიდევ. გარკვეული მსგავსება ამ მხრივ, დადაისტ ჰუგო ბოლთან თუ შეიძლება მოინახოს.

ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ დამოუკიდებელი საქართველოს ლალ, არტისტული კაფეების წლებში თბილისში არსებული ყველა ავანგარდული ჟურნალი, გნებავთ ქართულ, გნებავთ რუსულენოვანი, ისტორიას დიდ ადგილს უთმობს, რამდენადაც საკუთარ ხელოვნებასაც ისტორიის ნაწილად იაზრებს, რაც ასე უჩვეულოა დასავლური ავანგარდისათვის. თუ დასავლურისთვის ანმყო მომავლის დასაწყისია, მომავალი კი განმსაზღვრელი, დროის პრიმატიც აშკარა, ქართულ/თბილისური უფრო სივრცეების შეკრებაზეა ორიენტირებული – მისთვის ანმყო წარსულის შედეგია და მომავლის დასაწყისიც. ის, როგორც კაკაბაძე წერს, მოვლენას ხედავს არა „ერთი განსაკუთრებული მხრიდან“, არამედ „მთლიანი არსებით სივრცეში“, ახასიათებს პანორამული აღქმა, ცდილობს თავიდან აიცილოს ის ფრაგმენტულობა, რასაც ზდანევიჩი „ორკესტრულობის“, დროთა და მეთოდთა შეკვრის და გაერთიანების საპირისპიროდ, „ბნელ სიცარიელედ“ განსაზღვრავს. „ყველაფრობის (ВСЕЧЕСТВО) იდეოლოგია – ხელოვნება განიხილოს დროისა და ადგილის მიღმა. არ არსებობს არც ახალი და არც ძველი“. სხვა შემთხვევაში სრულყოფილება არ იარსებებს, არამედ იარსებებს, მხოლოდ „ბნელი სიცარიელე“¹⁹. ქართულ/თბილისური ავანგარდი (და მასთან ერთად ზდანევიჩები), დროს უფრო ეპიკურად აღიქვამს. სხვაობა ასეთია – დასავლელისთვის სინამდვილე ხანგრძლივობაში მოიაზრება, წრფივად წინ სვლაში, ქართველისთვის სიმულტანურ სივრცეში. დასავლური მოდერნულობაც ამ მხრივ, ისე განსხვავდება ქართულისგან როგორც დრამატული ეპიკურისაგან.

ეს პრინციპულად არ ეწინააღმდეგება ავანგარდის თეორიას, რამდენადაც ის არ მიმართავს აინშტაინისეულად რომ ვთქვათ, ხილული სამყაროს, როგორც ჩამოყალიბებული კონსტრუქციის პასიურ დამონშებას. კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ სივრცეზე, მათში კონკრეტულ მეთოდზე და კონკრეტულ მნიშვნელობებზე უარის თქმა სწორედ „ბნელი სიცარიელის“ წინააღმდეგ ბრძოლაა.

„ხელოვნება დიდი ხანია გარდაიცვალა. ჩემი უმაქნისი შემოქმედება თავის ფუჭი ძალისხმევით, რომელიც რამდენიმე ცნობისმოყვარეს იკრებს დარბაზში – წვერია, რომელიც გვამზე იზრდება. დადაისტები – მოქეიფე ჭიები არიან: აი ჩვენს შორის მთავარი განსხვავება. ისინი გარედან მოვიდნენ, მე სხეულზე ვიზრდები, რომელიც ოდესღაც ცოცხალი იყო. ...მე ვქმნი იმიტომ, რომ თაობათა ანაბეჭდს ვატარებ...“²⁰.

¹⁹ М. Марцадури, Создание и первая постановка драмы „Янко крУль албАнскАй“ И. Зданевича; Предисловие, публикация и примечания к письмам О. И. Лешковой к И. Зданевичу; „41°“ – из Тифлиса в Париж, *Русский литературный авангард: Материалы и исследования*, Тренто, 1990.

²⁰ ილია ზდანევიჩის 1922 წელს, პარიზში წაკითხული მოხსენება „ILIAZDE“, გამოქვეყნებული რეჟის გეიროს მიერ კრებულში: *Поэзия и живопись, Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева* (Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сараянова), М., 2000.

Nana Kipiani

George Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation

Few Words About the Brothers Zdanevich

The article is dedicated to one of the most interesting period but still less studied Georgian and Tiflis avant-garde of 1910-1920s. It examines creative activities of two distinguished artists, practically the co-founders of Tiflis avant-garde, brothers Ilia and Kirill Zdanevich.

The article tries to expand chronological boundaries of Georgian-Tiflis avant-garde and to assign its origin not to the 1915-1917 as it is according to accepted version, but shift it to 1913 and even earlier. Along with Europe Georgia in fact bids farewell to the old and enters into the new overly dramatic reality.

1913 is a tense year that precedes the WW1. This is the time when radical innovation of the artistic language and forms becomes logically apparent. Georgian avant-garde, which opened towards the innovations at the same time rejected so called "armchair art" (Karl Einstein) of Modernism, passive artistic affirmation of reality, aestheticism. The most obvious authentication of the process was demonstrated in the art and theoretical standpoints of brothers Zdanevich.

It is notable that an intense turning of the Georgian avant-garde towards radical, innovative forms was based on a bit peculiar cultural and historical context which in some way differed from the general context of the Western European avant-garde. The notion is clearly revealed in Ilia Zdanevich's concept of "Everythingness", in his five Zaum (trans rational) dramas, so called Dras that were created between 1913 and 1923, in Kirill Zdanevich's "Orchestral Paintings" and artist book drawings; in the artistic concept of the avant-garde group "41°" (members: Ilia Zdanevich, Kirill Zdanevich, Igor Terentiev, Aleksei Kruchenykh, Ziga Walishevsky, Lado Gudiashvili), which played significant role in introduction of avant-garde ideas and concepts not only to art scene of Tiflis, but its cultural and social environment as well.

Thus the goal of the article is to disclose the above mentioned peculiar context of Georgian-Tiflis avant-garde through Ilia Zdanevich's Dras, artist book concept, Kirill Zdanevich's orchestral paintings and his graphic sheets for avant-garde books. The visual and sound experiments of verbal, almost esoteric encoding of the language/sound/letters/image and the following emergence of necessary de-coding, deciphering in Ilia Zdanevich's Dras and Kirill Zdanevich's book drawings reveals that the linguistic term "Shift" becomes the most actively used and the most eccentric word in Zaum and Cubo-futurist philosophy as well.

One of the most important backgrounds for verbal and visual experiments is connected to Freud's Unconscious, which is used as a tool for elimination of socially unacceptable contents, coming closer to the primary stages of the language, its phonetic associations, close relations with the dreams, child's speech, human spasms and thus obtain the possibility to boost the linguistic-typographic-visual games. This way linguistic "shift" is generated as a result of breaking down the language and introduction of the mode of the poetic and artistic expression. The method of "shifting" turned into a permanent basis for poetic and artistic work of the brothers Zdanevich.

According to Ilia Zdanevich, the quantity of "shifts" grows during the historic times. The above mentioned information logically brings us to another important and still not investigated realm of creative activities of both Zdaneviches again. Their interest turns towards Nicholas Marr ("Velimir Khlebnikov of Science"), and his New Doctrine about the language (Japhetic theory). Though the doctrine was officially made public only in 1920s, the concept already existed in 1910s. Ilia Zdanevich's interest towards it may be based on Marr's socio-linguistic approach to the language, the concepts of "sound revolution" and "language

convergence". This interest is described in Zdanevich's diary from 1917 where he analyzes Marr's archeological investigations.

The third important topic is related to the interest towards historic past. That makes Georgian and the mainstream Western avant-garde different from each other. One of the most remarkable examples of the interest is demonstrated in participation of the brothers Zdanevich and the group of avant-garde artists (Lado Gudiashvili, Mikhail Chiaureli, Dimitri Shevardnadze) in archeological expeditions of 1917. They were organized by the academic Ekvtime Takaishvili in the Southern Georgia, Tao-Klarjeti region (currently the territory of Turkey). The group made a huge work of creation of the plans, measurements, drawings of sections, facades of Georgian medieval church architecture, sketch maps, records...

The interest toward the historical past was exposed in the most radical avant-garde creative philosophy of the brothers, in Ilia Zdanevich's concepts of "Everythingness" and "Orchestral Painting", making the ideology of art beyond time, "beyond new and old" to be the one of the most vital and distinguished features of Georgian-Tiflis avant-garde. The idea of non-linear time, of spatial integration of the past, present and future of the East and West, is obvious.

The Georgian avant-garde is mainly directed towards the space and considers the present to be result of the past, beginning of future to present some kind of "panoramic vision" (David Kakabadze). It perceives the time epically in its simultaneity. This way the Western avant-garde which is directed towards time differs from Georgian one the same way the Dramatic differs from the Epic.



1. ილია ზდანევიჩი, ახალი სკოლები რუსულ პოეზიაში, ლექციის აფიშა, 1921, 27 ნოემბერი, პარიზი, ილიაზდის არქივიდან, მარსელი
Ilya Zdanevich, Nouvelles Ecoles dans la Poesie Russe, Poster of a lecture, November 27, 1921, Paris, From the archive of Iliazd, Marseille



2. ილია ზდანევიჩი, იანკო კრულ ალბანსკაი. 1918, თბილისი, იოსებ გრიშაშვილის სახელობის ბიბლიოთეკა-მუზეუმი, გიო სუმბაძის ფოტო
Ilya Zdanevich, Ianko Krul Albanskai, 1918, Tiflis, book cover, Ioseb Grishashvili Library-Museum, photo by Gio Sumbadze



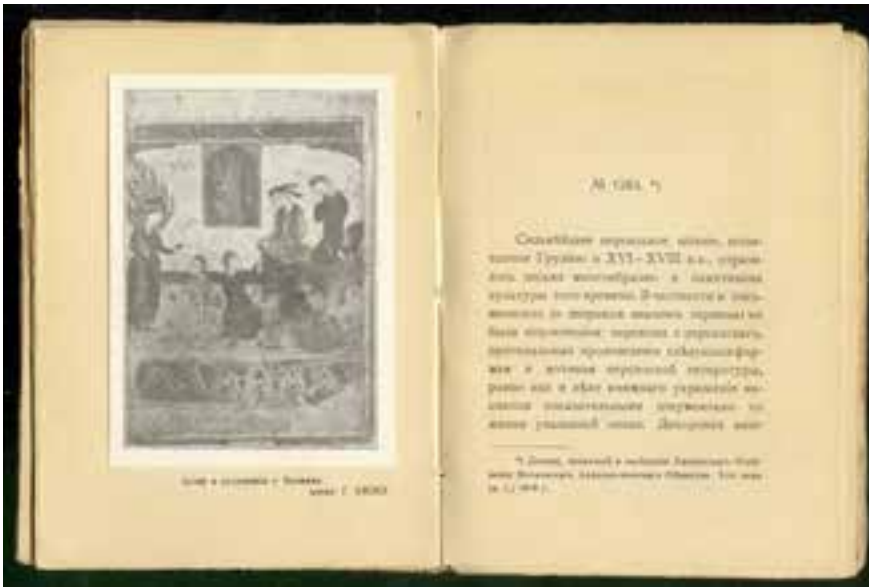
3. კირილ ზდანევიჩი, გრაფიკული ფურცელი ალექსეი კრუჩენიხის წიგნიდან „ისწავლეთ მხატვრებო“ (Учитесь художни), 1918, თბილისი, გრიშაშვილის სახელობის ბიბლიოთეკა-მუზეუმი, გიო სუმბაძის ფოტო
Kirill Zdanevich, Reversal from Aleksei Kruchenykh's book Uchites Khudogi (Learn Artists), 1918, Tiflis, Ioseb Grishashvili Library-Museum, Photo by Gio Sumbadze



4. კირილ ზდანევიჩი, ორკესტრირებული პორტრეტი (კირილ ზდანევიჩი, ყარა-დარვიში, ლადო გუდიაშვილი, ზიგა ვალიშევსკი), 1918, თბილისი, ვ. კისილიოვის კოლექცია
Kirill Zdanevich, *Orchestral Portrait* (Kirill Zdanevich, Kara-Darvish, Lado Gudiyashvili, Ziga Walishevsky); 1918, Tiflis' from the collection of V. Kiseliyov



5. ილია ზდანევიჩი, ზოხნა და სასიძო, ნიგნიდან სოფია მელნიკოვასადმი, გამომცემლობა 41, 1919, თბილისი, გრიშაშვილის სახელობის ბიბლიოთეკა-მუზეუმი, გიო სუმბაძის ფოტო
Ilya Zdanevich, *Zohna and the Bridegroom*, from the book *To Sophia Melnikova*, publishing house 41, 1919, Tiflis, Ioseb Grishashvili Library-Museum, photo by Gio Sumbadze



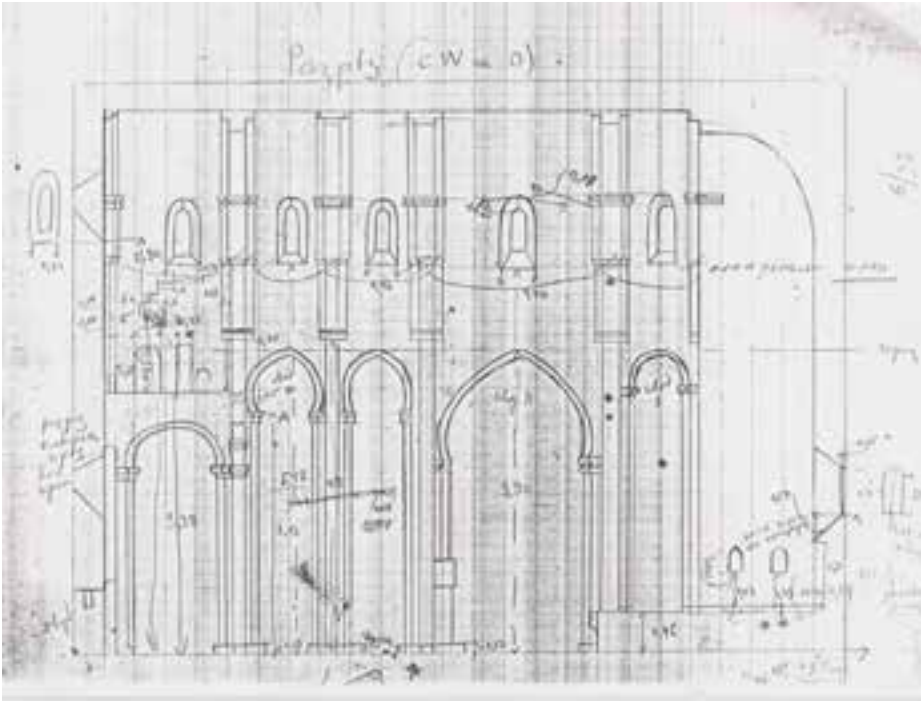
6. წიგნიდან სოფია მელნიკოვასადმი, გამომცემლობა 41°, 1919, თბილისი, მარცხნივ: მინიატურა „იოსების ზილიხანთან მსახურება“ XVII საუკუნის პალიმფსესტური ხელნაწერიდან; მარჯვნივ: დიმიტრი გორდეევი, № 1283. „იოსებზილიხანიანის“ პირთა სიის შესახებ“, გრიშაშვილის სახელობის ბიბლიოთეკა-მუზეუმი, გიო სუმბაძის ფოტო
- From the book To Sofia Melnikova, published by 41°, 1919, Tiflis, On the left side: „Joseph Serves Silikhan“, miniature from the 17th century Georgian palimpsest manuscript; On the right side: Dimitri Gordeev, N 1283, About the Illustrated List of characters in Ioseb-Zilikhaniani, Ioseb Grishashvili Library-Museum, Tbilisi, photo by Gio Sumbadze



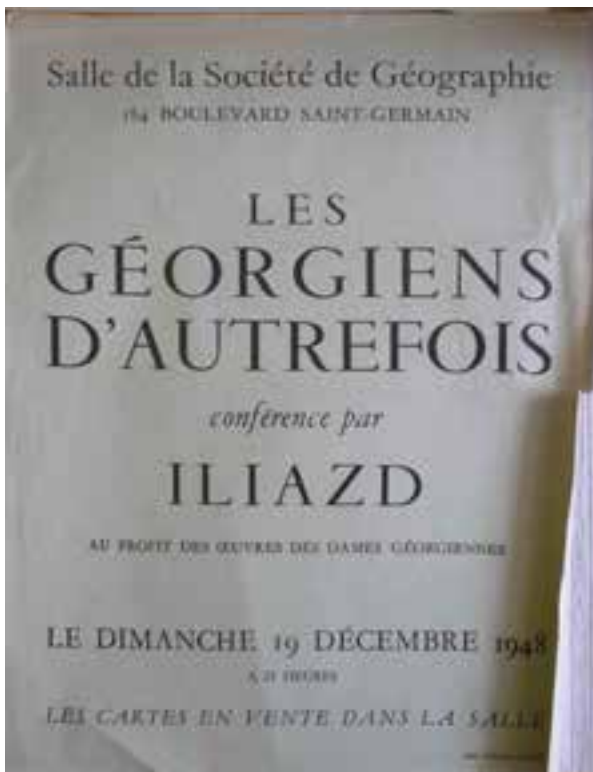
7. კირილ ზდანევიჩი, სერიიდან ფუტურიზმი/ფუტურისტები, 1919, თბილისი, კერძო კოლექცია, მირიან კილაძის ფოტო
- Kirill Zdanovich, from the series Futurism-Futurists, 1919, Tiflis, private collection, photo by Mirian Kiladze



8. კირილ ზდანევიჩი, სერიიდან ფუტურიზმი/ფუტურისტები, 1919, თბილისი, კერძო კოლექცია, მირიან კილაძის ფოტო
- Kirill Zdanovich, from the series Futurism-Futurists, 1919, Tiflis, private collection, photo by Mirian Kiladze



9. ილია ზდანევიჩი, ოთხთა ეკლესია (X ს.), სამხრეთ-აღმოსავლეთი ჭრილი. შესრულებულია 1917 წელს, სამხრეთ საქართველოში, ტაოსა და კლარჯეთში ექვთიმე თაყაიშვილის არქეოლოგიური ექსპედიციის დროს Ilya Zdanevich, Otkhta-eklesia (10th c.), Section in a South-east direction, Ekvtime Takaishvili archaeological expedition to Southern Georgia, Tao-Klarjeti region in 1917



10. აფიშა ილია ზდანევიჩის (ილია ზდის) მოხსენებისთვის „ვინ იყვნენ ქართველები“, გეოგრაფიული საზოგადოების დარბაზი, 1948, პარიზი, ილია ზდანევიჩის არქივიდან Ilya Zdanevich, poster of the lecture “Le Géorgiens D’Autrefois”, took place in Salle de la Société de Géographie, 1948, Paris, from the archive of Iliazd Archive

ქეთევან შავგულიძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
გრიგოლ რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტი

HOOPLA...

თამაში ღროსა და სივრცესთან*

კითხვა: აქვს თუ არა პიესის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ,“ თქვენს დადგმას რაიმე საერთო იმავე პიესის პისკატორის დადგმასთან? დაბეჯითებით გთხოვთ, მიპასუხოთ ამ კითხვაზე.

პასუხი: საერთოა მხოლოდ პიესა, დანარჩენში კი სრულებით არაფერი მსგავსება არაა. კმარა საზიზღარი სიცრუე!

კითხვა: „ჰოპლა“ თეატრის კინოფიკაციაა, თუ ეს თეატრის ახალი გზაა?

პასუხი: თეატრი სინთეტიკური ხელოვნებაა. იგი შეირწყავს ხელოვნების ყველა სახეს, მათ შორის კინოსაც, იყენებს რა მას თავისთვის იმ ადგილებში, როდესაც საჭიროა ისეთი სცენების გაშლა, რომლებიც სხვანაირად არ შეიძლება გაკეთებულ იქნას ტექნიკური პირობების გამო. ეს არის ჩვენი ერთერთი მიღწევის კანონიერი გამოყენება თეატრისთვის¹.

1910-20-იანი წლების საქართველოში, ევროპისა და რუსეთისაგან განსხვავებულ ისტორიულ, სოციალურ და კულტურულ სივრცეში, არაერთგვაროვანი ესთეტიკური პროდუქტი – ქართული მოდერნიზმი იქმნება. არაერთგვაროვანი, რადგან ერთი მხრივ, ის ევროპული და რუსული მოდერნიზმის კულტურის ნიშნებს ატარებს, მეორე მხრივ კი, მოდერნიზმული კულტურისათვის ნიშანდობლივი იდეოლოგიათა და ფორმალურ-ენობრივი სისტემების დაპირისპირების და რადიკალიზმის ნაცვლად, ის ტრადიციისადმი ლოიალურობას ამჟღავნებს, მეტიც, ახალი რეალობის შექმნას საკუთარი მემკვიდრეობის საფუძველზე, ძველ ქართულ ხელოვნებასთან კავშირში გულისხმობს. ეს არაერთგვაროვანი, თვითმყოფადი, მრავალმრიანი სისტემა, ერთგვარ ფანტასტიკურ სიმბიოზს წარმოადგენს, რომელიც ერთდროულად წარსულსა და მომავალს, ტრადიციულსა და ინოვაციურს, კონკრეტულს და აბსტრაქტულს აერთიანებს. მის სინთეზურ ბუნებას, უნივერსალურ და სიმულტანურ ხასიათს, როგორც შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან დროითი სიახლოვე, ასევე მოდერნიზმულ სივრცესთან დაჩქარებულ ტემპში თანაზიარობა განსაზღვრავს². „რადიკალური სიახლის მოთხოვნილება შერწყმულია მემკვიდრეობის არდავინწყების, ხელოვნების „მის ისტორიულობაში ამონურვის“ ნოვაციისკენ მიმართული ექსპერიმენტისა და მემკვიდრეობის ათვისება/გამოყენების სინთეზირებით თავისუფლების მიღწევის კონცეპტთან“³.

სიმულტანიზმის იდეის ფასეულობა ქართულ მოდერნიზმში სივრცის მიმართ განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას, კერძოდ კი, მონტაჟის პრინციპის მიმართ არტისტების ბუნებრივ ინტერესს განსაზღვრავდა. მით უფრო, რომ ახალი ეპოქის შესატყვისი ფორმების ძიების პროცესში, ქართული მოდერნიზმისათვის არსებითი, „დროთა სივრცეში, უფრო სწორედ სივრცული გაერთიანება-გამთლიანების, დროთა „შეკრების“ იდეა, როგორც გზა ახალი მხატვრული ფორმით ახალი სივრცული რეალობის მოდელირებისა“⁴, განსაკუთრებული ძალით იწყებს მუშაობას.

* ნაშრომი წაკითხულია იუზა ხუსკივაძისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე. თსსა, 2016 წლის 24 ივნისი.

¹ კ. მარჯანიშვილი, რეჟისურის საკითხი თეატრში, *მემუარები*, თბ., 1947, გვ. 95-96.

² თ. ტაბატაძე, *არტისტული კაფე ქიმერიონი და მისი მოხატულობა*, თბ., 2011, გვ. 5.

³ ნ. ყიფიანი, *ტფილისის ავანგარდი*, გამოფენის – „ფანტასტიკური დუქანი, ტფილისის ავანგარდი“, ნიუ იორკი, კესი კაპლანის გალერეა, ივლისი, 2009 – ბუკლეტი.

⁴ *იქვე*.

XX საუკუნის 10-20-იანი წლებიდან მონტაჟის პრინციპმა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი მოიცვა: სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, თეატრი... მაგრამ რადგან მონტაჟის პრივილეგირებული სფერო მაინც კინოა, ნოვატორი სცენოგრაფების ნამუშევრებში კინოხელოვნების სპეციფიკურმა საშუალებებმა (ეკრანი, პროექციული აპარატურა), უმაღლესი თავი. მონტაჟის კონცეპტი კარგად მოერგო მრავალფეროვანი ინფორმაციით დატვირთული „ახალი“ მაყურებლის ცნობიერებას, რომელიც თეატრისაგან მხატვრული ზემოქმედების საშუალებების და ფორმების, სანახაობითი და სმენითი შთაბეჭდილებების ხშირ ცვლას მითხოვდა. ირეკლავდა რა საზოგადოებრივ მდგომარეობას, რომელიც ტექნოგენური ექსპანსიის ზემოქმედების შედეგად სწრაფად იცვლებოდა, თეატრი აქტიურად იყენებდა ტექნიკურ ინოვაციებს პუბლიკის მისაზიდად. ის მიმართავდა ახალ ხერხებს, რომლებიც ძირეულად ცვლიდა სივრობრივ-დროით კონტინუუმს. ახალი ხელოვნებისათვის არსებითი, ესთეტიკურად ნიშანდობლივი კავშირი ხელოვნებასა და ახალ ტექნოლოგიებს შორის სცენის დიზაინის განვითარების გზას განსაზღვრავდა. ავანგარდისტთა მიერ შექმნილი ტექნო-მხატვრული ჰიბრიდი ახალ ესთეტიკურ იდეოლოგიას ამკვიდრებდა.

ჩვენს მიერ განხილული სცენოგრაფიული ნამუშევრების აგების პრინციპი გამოსახულების, საგნების, ზოგადად კი, მთელი სცენების უკიდურესად ახალ სივრობრივ/დროით თანადამოკიდებულებაში მდგომარეობს, რაც სივრობის მიმართ არტისტების განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. მონტაჟის ხერხის მეშვეობით, შემოქმედი ცდილობს მაქსიმალური შინაარსით დატვირთოს კომპოზიცია, რის საფუძველზეც აიძულებს სივრობეს დაექვემდებაროს მას და აითვისოს მეტი, ვიდრე ეს ამ კონკრეტულ სივრობეს შეუძლია. რა თქმა უნდა, სხვადასხვა ნაწილების შეერთება, შეკრება, აწყობა გარკვეულ ძალადობას გულისხმობს მაყურებლის ვიზუალურ აღქმაზე. სხვადასხვა დარგების

და ფორმების სინთეზი ძირეულად ცვლის მხატვრული პროდუქტის სტრუქტურას, ტექნო-მხატვრული პროდუქტი კი თავის მხრივ, ტრადიციულ მხატვრულ პროცესებზე ზემოქმედებს და შედეგად, „ახალ ესთეტიკას“ ქმნის. „სივრობის განუსაზღვრელ მანძილსა და განუზომელ დროში“⁵ დროის, სივრობის და მოქმედების ტრადიციული ცნებების გადაფასება იწყება. კინოტექნოლოგიების მეშვეობით, დრო შეაღწევს ნაწარმოებში. სივრობე გადაიქცევა ხელოვნურ დინამიკურ სისტემად, რომელსაც აქვს ტრანსფორმირების და გამრუდების უნარი. ის იწყებს გაშლას, გაფართოვებას, ერთვება თამაშში, თამაშში დროსთან და საკუთარ საზღვრებთან. ეს ის სივრობეა, რომელსაც დავით კაკაბაძე ასე აღწერს: „განყენებულ ფორმებში ნაგრძობი სივრობე – რომელშიაც ისახება სივრობის დინამიური განცდა – იძლევა განუსაზღვრელ მრავალფეროვნებას და ამიტომ ხელოვნება, დამყარებული ამ ახალ განცდაზე, მიაღწევს სრულ განვითარებას და ძალას“⁶.

1928 წელს ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი გაიხსნა დავით კაკაბაძის მიერ გაფორმებული სპექტაკლით – „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“.

ამონარიდი კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის დღიურიდან: *1928 წლის 26 აგვისტო: ჩამოვიდა მხატვარი დ. კაკაბაძე. იგი ჯერ კიდევ პარიზში გავიცანი. პარიზში „დამოუკიდებელთა სალონში“ ჰქონდა გამოფენილი თავის სურათები. ჩვენთან „ჰოპლას“ აფორმებს <... > ააშენეს კონსტრუქცია – ერთმანეთზე დახვევებული კოლოფები, მაგრამ როგორ შელებონ არ იციან... დავით კაკაბაძემ თქვა, ყველაფერს პულვირიზატორი აჯობებსო. სინჯეს – შესანიშნავია. ნაცრისფერ ნარმის კოსტიუმებსაც ასევე პულვირიზატორით შელებავენ.*

⁵ დ. კაკაბაძე, სივრობის ორი კონცეფცია, *ხელოვნება და სივრობე*, თბ., 1983, გვ. 132.

⁶ *იქვე*, გვ. 133.

1928 წლის 4 სექტემბერი: დღეს გაიმართა „ჰოპლას“ პირველი რეპეტიცია... დაიწყო სპექტაკლი, და რა სპექტაკლი!⁷

დავით კაკაბაძის მიერ შედგენილი კომპოზიციის ძირითად ბირთვის რამდენიმე იარუსიანი, ცალკეულ სწორკუთხა „ინტერიერებად“ დანაწევრებული კონსტრუქცია წარმოადგენდა. ტიხრებზე სარკეები იყო დამონტაჟებული (სარკის ანარეკლის ეფექტი სივრცის გაფართოების საშუალებას აძლევდა მხატვარს). პროექტორის სხივების⁸ მეშვეობით, სცენა „კინოკადრებად“ იყო დაყოფილი. განათების სისტემა ეპიზოდების სწრაფი ცვლისა და მოქმედების პარალელური განვითარების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა. „სპექტაკლის მანძილზე ერთი კონსტრუქცია უცვლელად იდგა, მაგრამ რამდენიმე წუთის განმავლობაში, სულ უბრალო ცვლილებათა მეოხებით ციხის საკნიდან იგი გარდაიქმნებოდა ექიმის კაბინეტად ან ფეშენებელურ ოტელად, ხან კიდევ საპოლიციო უბნის ოთახად და ისევ ციხედ“⁸ (სურ. 1).

არტისტის მიერ სპექტაკლის სადეკორაციო სისტემაში უშუალოდ იქნა ჩართული კინოპროექციული აპარატურა. ეკრანზე სპეციალურად სპექტაკლისთვის გადაღებული კინოკადრების დემონსტრირება ხდებოდა. თეატრის მსახიობების მიერ კადრში დაწყებული მოქმედება იგივე მსახიობების მიერ სასცენო მოედანზე გრძელდებოდა და პირიქით, რაც მოქმედების დინამიკურ განვითარებას უწყობდა ხელს. კინოპროექციის პარალელურად, მოქმედებაში ჩართული იყო რადიოჩანაწერი, რომელსაც წარმოდგენის თანაბარუფლებიანი კომპონენტის მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული. „ეკრანზე წარმოდგენილი მოქმედება, სულაც არ იყო ილუსტრაციული ხასიათისა, არამედ ჩართული იყო სპექტაკლის მოვლენებში: ხან მათ განვითარებას განსაზღვრავდა, ხან კი პირიქით, მათგან გამომდინარეობდა“⁹. კინემატოგრაფიული სისწრაფით

ენაცვლებოდა ერთმანეთს ორ პარალელურ სივრცეში (სცენაზე და ეკრანზე) სხვადასხვა სამოქმედო გარემო – საპრობოლი, მინისტრის კაბინეტი, სასტუმრო, რესტორანი, ქუჩა... პირველ სცენაში ეკრანზე ლენინის მიმართვისა და ხალხის აჯანყების კადრების დემონსტრირება ხდებოდა. მარჯანიშვილის ხელით, პიესის ველზე ასეთი მინაწერია: „ნაწილი ფირიდან „ოქტომბერი“. ლენინი ხალხს ესაუბრება. მუსიკა – „ინტერნაციონალი“¹⁰. ნათურაზე გადაღებული სხვა კონოეპიზოდები – კარლ ტომასი ქუჩაში, მისი შესვლა სამინისტროში, დავა კურიერთან, ჩხრეკა ევა ბერგის ოთახში, ბერგის, სტუდენტის და ტომასის გაქცევა და სხვ., უშუალოდ იყო დაკავშირებული პიესაში აღწერილ მოვლენებთან და მათ განვრცობა-განვითარებას ისახავდა მიზნად.

სპექტაკლს „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, კიდევ ერთი საინტერესო არტისტის – ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფიული ნამუშევრები მოჰყვა. სპექტაკლში „როგორ?“ მოქმედების ადგილის ხშირ ცვლასთან დაკავშირებით (ქარხნიდან სოფლის საცალფეხო ბილიკზე, რკინიგზის სადგურიდან – ოთახის ინტერიერში და ა. შ.) წარმოქმნილი სივრცობრივი პრობლემების დაძლევის მიზნით, მან გაფორმების პროექციულ სახეობას მიმართა: ტილო – ეკრანი, რომელსაც გამომსახველობითი ლაიტმოტივის მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული, სასცენო სივრცის მაორგანიზებელი ელემენტი იყო, რომლის მიღმა არტისტმა სამოქმედო სივრცის განმსაზღვრელი ელემენტები გაანაწილა (ხიდი, ბილიკი, კლდეები, ლიანდაგი, თავშესაფარი და სხვ.). ირეალური, ეკრანს მიღმა არსებული გარემოდან „გადმოსული“ გაცოცხლებული, ამეტყველებული ჩრდილები სასცენო მოედანზე, რეალურ გარემოში განაგრძობდა მოქმედებას. ორიგინალური მხატვრული ხერხი შეესაბამებოდა პიესის ავტორის მიერ შემოთავაზებულ თხრობის ფორმას (ეპიზოდების სახით) და მოქმედების სწრაფ ცვლას უწყობდა ხელს.

⁷ თ. ვახვახიშვილი, *თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან*, თბ., 1976, გვ. 88-89.

⁸ დ. ანთაძე, *დღეები ახლო წარსულისა*, თბ., 1966.

⁹ ე. გუგუშვილი, *კოტე მარჯანიშვილი*, მ., 1979, გვ. 340.

¹⁰ იქვე.

კულმინაციურ სცენებში მხატვარს კინოკადრები ჰქონდა ჩართული, რაც სასცენო სივრცის საზღვრების გაფართოების საშუალებას აძლევდა მას. კინოში იგივე მსახიობები იყვნენ დაკავებულნი, რომლებიც სცენაზე მოქმედებენ (სურ. 2).

ზემოაღნიშნულთან მიმართებაში, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს 1920-იან წლებში გერმანელი და რუსი არტისტების მიერ კინოპროექციული საშუალებების საფუძველზე გაფორმებული სპექტაკლები. მათი ანალიზი ცხადყოფს რეჟისორებისა და მხატვრების განსხვავებულ მიდგომას დრამატურგიული ნაწარმოებისადმი – პიესის ავტორის მიერ შეთხზული სიუჟეტი, პერსონაჟთა ცხოვრების ცალკეული დეტალები კაცობრიობის ისტორიის განუყოფელ ნაწილადაა მიჩნეული და აგიტაციური თვალსაზრისით, პიესაში აღწერილი კონკრეტული ფაქტები, მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენების ფონზეა გაშუქებული (რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის თემაზე შექმნილი აგიტაციური შინაარსის ლოზუნგები, ფრაზები ვს. მეიერჰოლდის სპექტაკლებში „დედამინა ყალყზე“, „იძლევი ევროპას“). ეკრანი პოლიტიკური იდეების პროპაგანდის ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა ერვინ პისკატორის თეატრალურ დადგმებში. ის სცენური მოქმედების უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად, სახვით პერსონაჟად, „თეატრის ვარსკვლავად“ იყო ქცეული. მასზე დემონსტრირებული დოკუმენტური, ისტორიული მასალა რეჟისორის პოზიციის დაფიქსირებისა და პოლიტიკური იდეების პროპაგანდის ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა. ჯ. ჰარტფილდის მხატვრული გაფორმება პისკატორის სპექტაკლისათვის „რუსეთის დღე“, ფოტომონტაჟის პრინციპის საფუძველზე იყო აგებული (პოლიტიკური პლაკატები, კარიკატურები, ლოზუნგები და ა. შ.); პროექცირებული მასალა პოლიტიკური რევიუსათვის „მიუხედავად ყველაფრისა“ (1925) სტატიების, საგაზეთო ამონაჭრების, ფოტოების, ტექსტების, ლოზუნგების, მონოდებების გრანდიოზულ კოლაჟს წარმოადგენდა, რომელიც რევოლუციური

მოძრაობების ისტორიას ასახავდა სპარტაკის აჯანყებიდან 1917 წლამდე. ტ. მიულერის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლში „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, ეკრანის იმიტაციას კონსტრუქციის ნინ ჩამოშვებული ფარდა ქმნიდა. დემონსტრირებული ფილმი-კოლაჟი ციხიდან გამოსული გმირისათვის ევროპულ სინამდვილეს განასახიერებდა: ინფლაცია, რიგები, ბალერინები, მიუზიკ-ჰოლები, მანქანები, დევნილები, ტანკები, საარჩევნო კამპანია და სხვა. აზრობრივი აქცენტების განაწილების მიზნით, ხშირად რეჟისორს კორექტივები შეჰქონდა დრამატურგიულ ნაწარმოებში. პიესის სიუჟეტზე დომინირებდა სცენარის რეჟისორული ვარიანტი, რომელიც ეკრანზე პროექცირებული პლაკატების, ტექსტების თუ ქრონიკალური კადრების მეშვეობით, რეჟისორის იდეების დადასტურებას ითვალისწინებდა (სურ. 3, 4).

რიგ შემთხვევაში, კინოკადრების მეშვეობით, სცენური მოქმედების გაფორმება თავად დრამატურგის მიერ იყო გათვალისწინებული და სცენური მოქმედების მიმართ მაყურებლის ანალიტიკური მიდგომის ინიცირების, „გაუცხოების ეფექტის“ მიღწევის (ბ. ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერა“, „გინდეს ჯარისკაცი, გინდეს ის“), თუ ინოვაციური სცენოგრაფიული ხერხების აპრობირების მიზნით (ფ. პიკაბიას „ამოსუნთქვა“, ხ. შავინსკის „თამაში, ცხოვრება და ილუზია“), ეკრანზე განყენებული შინაარსის ვიზუალური მასალის დემონსტრირებას გულისხმობდა. ბრეხტის სპექტაკლების შემთხვევაში ეს იყო ციტატების, გროტესკული გრაფიკული ნამუშევრების, მოკლე ტექსტების, ხოლო ბაუჰაუსში შექმნილი პროექტების შემთხვევაში, კადრების ალოგიკური კალეიდოსკოპი. ქართველი არტისტების ნამუშევრებში პროექციულ საშუალებებს განსხვავებული შინაარსობრივი და ფუნქციური დატვირთვა ჰქონდა მინიჭებული. პიესების აგიტაციური მიმართულების ხაზგასმა და პოლიტიკური იდეების პროპაგანდა მათთვის თვითმიზანს არ წარმოადგენდა. განყენებული შინაარსის ვიზუალური მასალის დემონსტრირების ნაცვლად, ეკრანზე ნაჩვენები კადრები უშუ-

ალოდ იყო დაკავშირებული ნანარმოებში აღწერილ კონკრეტულ ფაქტებთან და პიესის ფაბულით განპირობებული მნიშვნელოვანი მოვლენების დაკონკრეტებას, აქცენტირებას, მოქმედების გავრცობა-განვითარებას და მაცურებლისათვის პიესის გმირთა სულიერი თუ ფიზიკური სამყაროს შესახებ გარკვეული ინფორმაციის მიწოდებას ითვალისწინებდა. გარდა ამისა, თეატრალური ნარმოდგენის საერთო სტრუქტურასთან ორგანულად შერწყმული კადრები მოქმედების ხშირ ცვლასთან დაკავშირებით ნარმოქმნილი სივრცობრივი პრობლემების დაძლევის და სცენაზე რთულად განსახორციელებელი ეპიზოდების ჩვენების ეფექტურ ხერხს წარმოადგენდა. შესაბამისად რუსი და ევროპელი არტისტების ნამუშევრებისგან განსხვავებით, კინოგამოსახლება დრამატული სტრუქტურის ტრანსფორმირების, კონცეფტუალური კონფლიქტის ინიცირების ნაცვლად, აგრძელებდა, აფართოვებდა სცენის საზღვრებს და წარმოსახვით სათამაშო სივრცეს ქმნიდა. პროექცია სხვადასხვა სპექტაკლში განსხვავებულ დატვირთვას ატარებდა: რიგ შემთხვევაში ის ორ სცენას შორის განვითარებულ ისეთ მოვლენებს აშუქებდა, რომელთა განხორციელება შეუძლებელი იყო ტექნიკური პირობების გამო. მაგალითის სახით, შეიძლება გავიხსენოთ ეპიზოდი ელენე ახვლედიანის მიერ 1929 წელს გაფორმებული სპექტაკლიდან „როგორ?“. მატარებლის ძარცვის სცენა: ეკრანზე კინოკადრების ჩართვისთანავე შორიდან ისმის მატარებლის ხმა – გვარდიელებთან შეტაკების შემდეგ, პარტიზანები აჩერებენ მატარებელს და ჩხრეკენ. გოჩა მგზავრის კუთვნილ ოქროს ჯვარს მიითვისებს. მოქმედება სცენაზე გრძელდება, სათამაშო მოედანზე ბეგლარი შემოდის, გოჩას საქციელის გამოაშკარავების შემდეგ კი, კვლავ კინოკადრები ირთვება, გოჩა გარბის ლიანდაგებს შორის, მოაჯირს გადაეგლება და ბეგლარის მიერ ნასროლი ტყვია განგმირავს.

დავით კაკაბაძის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლში „შუალამემ გადაიარა“, რეჟისო-

რი განსხვავებული მიზნით იყენებს კინოს. ერთ-ერთ ეპიზოდში, შეყვარებული ჭაბუკის ცრემლები ეკრანზე აზვირთებულ ტალღებად იქცევა.

თამარ ვახვახიშვილის დღიურიდან: *1929 წლის 30 ნოემბერი: ნაბრძანები გვაქვს დღეს 9 საათზე ყველანი თეატრში ვიყოთ – დანიშნულია „შუალამის“ პირველი გენერალური რეპეტიცია გრიმითა და კოსტიუმებით. დღესვე ჩართეს კინო, რომელიც ასრულებს ახალ როლს – კომიკურს. საუცხოოდ გამოვიდა – სცენაზე დაღვრილი მიჯნურთა ცრემლები ეკრანზე მონანკარებს წვიმის წვეთებად, შემდეგ ეს წვეთები გადადის წყლის ჭავლში, ნაკადულში, მდინარეში და, ბოლოს, აბობოქრებულ ზღვაში¹¹.*

რაც შეეხება სპექტაკლს „ჰობლა“, „კინემატოგრაფის ჩართვა ავტორის რემარკით იყო გათვალისწინებული და არ წარმოადგენდა რეჟისორის გამონაგონს, როგორც ეს ხშირად ჩანს თვითმხილველთა აღწერებიდან. ეს ხერხი ექსპრესიონისტული პიესის სტრუქტურით იყო განპირობებული, მისი დინამიკით, რიტმით, რეჟისორს შეეძლო გამოეყენებინა ეს საშუალება, ან უარი ეთქვა მასზე და სანაცვლოდ საკუთარი გადაწყვეტილება შემოეთავაზებინა. მარჯანიშვილმა ის მიიღო, მაგრამ არა მექანიკურად, არა ფორმალურად. მისი დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან გამოიყენა კინემატოგრაფი არა მხოლოდ რემარკის საფუძველზე, არა „ცალკე“ თეატრისაგან, არამედ თეატრთან და პიესის სტრუქტურასთან კავშირში, მათ მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულებაში. კინო მან სპექტაკლის ორგანულ ნაწილად აქცია“¹².

როგორც აღნიშნული სპექტაკლების ავტორი, კოტე მარჯანიშვილი, 1929 წელს რეჟისურის საკითხებზე გაკეთებულ ცნობილ მოხსენებაში აღნიშნავს: „რეჟისორის ადგილი და როლი თეატრში შემდეგია: ზუსტად გაითვალისწინოს თეატრის მთავარი ელე-

¹¹ თ. ვახვახიშვილი, *თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან*, თბ., 1976, გვ. 112.

¹² ე. გუგუშვილი, *კოტე მარჯანიშვილი*, მ., 1979, გვ. 340.

მენტები. ჰარმონიულად გააფორმოს ისინი, სწორად განსაზღვროს შემოქმედებითი ძალების თანაფარდობა... თეატრი კარგია, როდესაც ყველა შემოქმედებითი ძალები მასში თანაბრად მონაწილეობენ და როდესაც სცენის ყველა ელემენტი გამოყენებულია მიზანშეწონილი ზომით. <... > რა თქმა უნდა, საჭიროა კაცი, რომელიც სცენის თითოეულ ელემენტს თავის ადგილს მიაკუთვნებს და ყველა ამ ელემენტებს აერთიანებს ერთ მხატვრულად მთლიან ნაწარმოებად¹³.

ერთი მხატვრული მთლიანობა, ანუ სამყარო როგორც მთლიანობა – სივრცის ამგვარი განცდა (როგორც ძველი ქართული ხელოვნების ცოცხალი ტრადიცია) ზემოაღნიშნულ ნამუშევრებში ნათლად იჩენს თავს. განხილული სპექტაკლები, როგორც განსაზღვრული დროისა და გარემოს ვიზუალური ნიშნები, ნათლად ავლენს ქართული მოდერნიზმის სახასიათო თავისებურებებს. ისევე როგორც ქართულ მოდერნიზმს ახასიათებს ტრადიციისა და ნოვაციის ერთიანობა, იდეოლოგიურად და გენეტიკურად დაპირისპირებულ და განსხვავებულ მხატვრულ მიმდინარეობათა თანაარსებობა, ასევე ამ სპექტაკლებშიც ვლინდება ქართული მოდერნიზმისათვის სახასიათო ლოიალურობა, არაკონფლიქტური ბუნება, თუ ნაკლებ კონფრონტაციული ხასიათი. სადეკორაციო სისტემის საერთო სტრუქტურა არ გულისხმობს კომპონენტების დაპირისპირებას, კონფლიქტს, ნაწილების აგრესიულ შეთანხმებას, არამედ ის მთელის მიმართ ნაწილის გარკვეულ ლატენტურ იერარქიას და კოორდინირებულობას, მიზანშეწონილ შეთანხმებას ეფუძნება. თუ გერმანელი და რუსი არტისტების ნამუშევრები კანონიკური კოლაჟის პრინციპის საფუძველზეა აგებული და შემადგენელი ელემენტების დისკრეტულობას და ნაკერების, ნაწიბურების არა მხოლოდ არსებობას, არამედ მათ თვალსაჩინოებას გულისხმობს, ქართველი არტისტების მიერ შექმნილი გაფორმება (მათი არაერთგვაროვანი სტრუქტურის მიუხედავად), მონტაჟის აუცილებელი თავისებურების – ჰეტეროგენულობის საპირისპიროდ, ჰომოგენურობის პრინციპს ეფუძნება და კინოკადრების მეშვეობით, სცენური მოქმედების უწყვეტ განვითარებას ისახავს მიზნად. ასეთი ტიპის „დენადი“, ჰიბრიდული მონტაჟი მთლიანობის რთულ ასოციაციურ-კონცეპტუალურ სახეს ქმნის და ფორმითა და შინაარსით ქართული მოდერნიზმის ტიპურ ინვარიანტს წარმოადგენს.

არაერთგვაროვანი მასალისაგან შედგენილი კომპოზიცია ავლენს გამთლიანება-გაერთიანების ტენდენციას და ყალიბდება, როგორც ერთიანი მხატვრული სისტემა. მისი შემადგენელი ნაწილები ერთმანეთიდან გამომდინარეობს, ერთურთს განსაზღვრავს და ურთიერთკავშირში იკითხება, რაც შეუძლებელს ხდის მათ არსებობას ცალკე-ცალკე, დამოუკიდებლად... რა თქმა უნდა, ეს არ არის სინთეზი პირდაპირი მნიშვნელობით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხისა და საშუალების მხატვრული ერთობაა, რომელიც მთელისა და ნაწილის აუცილებელ ურთიერთმიმართებას, თანადამოკიდებულებას ეფუძნება. ეს დეტერმინირებული სივრცის გაფართოვებაა, საზღვრების გაშლა, გარღვევა, ექსპანსია... მაგრამ ექსპანსია არა დანაწევრების, დაშლის, შემდეგ აწყობის, კონსტრუირების გზით, არამედ მთელის შექმნის სახელით.

¹³ კ. მარჯანიშვილი, რეჟისურის საკითხი თეატრში, *მემუარები*, თბ., 1947, გვ. 90-91.

Ketevan Shavgulidze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art
Grigol Robakidze University

Hoopla... The Game of Time and Space

Georgian theatre of the 1920s was shaped by new “aesthetic” discoveries. Onstage application of specific avant-garde visual methods and techniques were introduced through establishment of direct connection between the stage design and existing tendencies of fine art. In search for modern forms that would better fit the epoch, Georgian artists used new methods of stage construction and replaced reflections of passive reality by active forms of expression.

In the 1920s innovative set designers started to actively apply specific means of cinema. Interaction of different artistic disciplines determined establishment of a new system of an “active” set design. Georgian artists (D. Kakabadze, E. Akhvlediani) adopted cinema projection as the main resource of the stage design directly integrating a projector and a movie screen into the stage system this way transforming the movie shots into a full-fledged part of the performance. (“Hoopla, We are Alive”, “How?” etc.). The audio-video installations which were constructed by Georgian artists used the principles of editing: instead of illustrating the facts they depicted a “new reality” that was created based on the fragments of characters’ acting environment. The essence of the principle was connected to radically new interdependence of the space and time which involved the images, objects or a stage as a whole. The artist subdued the space and made it absorb even more than before. Interesting combination of different media and introduction of hybrid techniques at the Georgian theatre of the end of 1920s, can be regarded as a non-standard form of editing – “homogeneous” montage that used to be determined by director’s (K. Marjanishvili) concept: “The theatre is a synthetic art. It incorporates all other art forms, including the cinema and uses it in the spots where expansion of the stage is impossible.”



1. „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (1928), დავით კაკაბაძე
 “Hopla, We're Alive!” (1928), David Kakabadze



2. „როგორ?“ (1929),
 ელენე ახვლედიანი
 “How?” (1929), Elene Akhvediani

ნათია რამიშვილი

თავისუფალი უნივერსიტეტი

„ვიტრინის“ იქით დალაგებული საბნები

XX საუკუნის დასაწყისის პარიზში ჩასახულმა ახალმა მხატვრულმა იდეებმა მთელი ევროპა მოიცვა და აღმოსავლეთისკენაც გავრცელდა. მაშინდელი პარიზის მხატვრული ცხოვრება მჭიდროდ იყო გადაბმული ევროპის სხვადასხვა ქალაქების მხატვრულ მოვლენებთან, სადაც ენობოდა გამოფენები, დაარსდა მხატვართა ახალი გაერთიანებები, დაიწერა მანიფესტები. თავად ეს ქალაქები ხელოვნების ახალ ცენტრებად გადაიქცა და იყო მუდმივი ურთიერთგავლენა. ეს ის პერიოდია, როდესაც რუსეთსაც მჭიდრო კავშირი აქვს პარიზთან. აქ კარგად არის ცნობილი ახალი ფრანგული ფერწერა. მოსკოვსა და პეტერბურგში 1910-იანი წლებიდან იქმნება მხატვართა მრავალი გაერთიანება, მათ შორის ფუტურისტების, კუბო-ფუტურისტების, ლუჩისტების და სხვა. საფუძველი ეყრება სუპრემატიზმს, კონსტრუქტივიზმს. „რუსი კოლექციონერები იძენენ კუბისტებისა და ფოვისტების ნამუშევრებს. ბევრი ინერება პრესაში ახალ ევროპულ მიმდინარეობათა შესახებ. რუსი მხატვრები ხშირად მიემგზავრებიან პარიზში. 1914 წელს ფუტურისტების მამამთავარი – ფილიპო ტომაზო მარინეტი ჩამოდის რუსეთში და ლექციებს კითხულობს პეტერბურგსა და მოსკოვში. 1910 წელს ძმები ბურლიუკები აარსებენ ახალ ფუტურისტულ ჯგუფს. ფუტურისტები და კუბისტები იქცევა რუსეთის სახელოსნოების წამყვან მიმართულებებად“¹. 1915 წელს იყო პირველი „სუპრემატიკული“ გამოფენა და კაზიმირ მალევიჩმა იმავე წელს გამოსცა ბროშურა „კუბიზმიდან სუპრემატიზმისაკენ (ახალი მხატვრული რეალიზმი)“². დავით კაკაბაძე ამ დროს პეტერბურგში სწავლობს და მისი თანამედროვე მხატვრების ინტერესებს, ახალ ტენდენციებსა და მისწრაფებებს ეცნობა. სწორედ ამ პერიოდს (1914) განეკუთვნება – „კუბისტური ავტოპორტრეტის“ სახელწოდებით ცნობილი მისი ერთ-ერთი პირველი კუბისტური კომპოზიცია (სურ. 1).

დავით კაკაბაძის ეს ავტოპორტრეტი არის ერთგვარი ექსპერიმენტი, მცდელობა სიბრტყეზე სივრცობრივი გამოსახულების პროეცირების და ფორმების სხვადასხვა განზომილებაში წარმოჩენისა. გეომეტრიული ფორმები ერთმანეთს ისე ედება, რომ სიღრმობრივი პერსპექტივის ეფექტი შეიქმნას. ზოგიერთი ნაწილი და ზოგიერთი ფორმა ისე იკვეთება, რომ მეორეს საპირისპიროდ, სხვა რაკურსში ხვდება; ან კიდევ, ერთი და იგივე ფიგურა სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან აღიქმება. აქ ერთი ფორმა მეორეში ისე გადადის, რომ დასრულებული სახით არც ერთი მათგანი არ წარმოჩნდება. მხატვარი მიმართავს სივრცის ქმნადობის ეფექტს, როდესაც ერთი და იმავე ფორმის ერთი რომელიმე მხარე სიღრმეში შედის, ხოლო მეორე მხარე საწინააღმდეგო მიმართულებით ამოდის. ანუ, ამ შემთხვევაში ობიექტი ვერ აღიქმება მთლიანობაში. თვალი მუდმივ წინააღმდეგობას აწყდება და შეუძლებელი ხდება ამა თუ იმ საგნისა თუ ფორმის მხოლოდ სამ განზომილებაში დანახვა. ამ ხერხს ხშირად მიმართავენ კუბისტები. გიიომ აპოლინარის აზრით: „უმთავრესი, რითაც კუბიზმი ძველი მხატვრობისაგან განსხვავდება, ის არის, რომ ეს მიბაძვის ხელოვნება კი აღარ არის, არამედ წარმოსახვის ხელოვნებაა, რომელიც იღვწის ამაღლდეს ახალ ქმნილებაში. წინამდებარე, ან ახალშექმნილი რეალობის წარმოსადგენად მხატვარს შეუძლია სამი განზომილება ერთგვარი სტერეომეტრიზირებით გადმოსცეს. ხილული რეალობის

¹ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, B. I. München, 1975, გვ. 225, 226.

² L. A. Shadowa, *Suche und Experiment, Russische und sovjetische Kunst – 1910 bis 1930*, Veb Verlag der Kunst, Dresden, 1978. გვ. 7.

ჩვეულებრივ გადმოღებას იგი მხოლოდ თვალის ცდომილებით შეძლებდა, ანუ შემოკლებითა და პერსპექტივის ხერხით, რაც წარმოდგენილი თუ შექმნილი ფორმის ხარისხის დეფორმაციას გამოიწვევდა. ყოველ ადამიანს აქვს ეს გრძნობა შინაგანი წარმოსახვითი რეალობისა³. საგნების მსგავსად გამოსახვა, „მეოთხე განზომილების“, ანუ დროის განზომილების შემოტანა, აგრეთვე, ფუტურიზმის მნიშვნელოვანი ხერხია. ობიექტის ამგვარი ასახვა სიბრტყეზე შესაძლებელია სხვადასხვა ხედვის წერტილის სიმულტანური აღბეჭდვით. აპერსპექტიული სივრცის შექმნა სიბრტყეზე, სადაც საგნები ერთდროულად რამდენიმე ასპექტით გამოისახება, ასევე კუბისტების ძირითად ამოცანას წარმოადგენს. ისინი საგნებს და გარემოს არა ნატურის მიბაძვით წარმოაჩენენ, არამედ ანალიტიკურად, სახელდობრ, სხვადასხვა ხედვის წერტილებად დაშლით და ახალი სტრუქტურული მთლიანობის შექმნით.

დავით კაკაბაძის ამ ნამუშევარში ფორმათა მოდელირებასა თუ კომპოზიციის აგებაში ფერიც მონაწილეობს. მუქი წითელი ტონალობის გრადაციები კონტრასტს ქმნის რუხ-მონაცრისფროსთან. ზოგან გამონათება და ზოგან ჩამუქება წარმოაჩენს ფორმათა მოცულობებსა და ამოზურცულ თუ ჩაზნექილ ნაწილებს.

თუკი შევადარებთ პ. პიკასოსა და ჟ. ბრაკის კუბისტურ პორტრეტებს, დავინახავთ, რომ მათთან მთელ დაშლილსა და დაქუცმაცებულ გამოსახულებაში აქა-იქ მაინც იკითხება საგანთა თუ პორტრეტის კონკრეტული ნიშნები და ფერი უფრო თავშეკავებულია. ადრეული, ანალიტიკური კუბიზმის (1908-09 წწ.) პერიოდის პორტრეტებში უფრო მეტად არის გამოხატული კონკრეტული ნიშნები (პიკასოს „არლეკინის ოჯახი“ 1908 წ., „ქალბატონი ქუდით“ 1909 წ., „ფერნანდე“ 1909 წ., „ამბრუაზ ვოლარის პორტრეტი“ 1909-10 წწ. (სურ. 2), და სხვ.). შემდეგში, 1910-11 წლებიდან მოყოლებული გამოსახულება

სულ უფრო მეტად იშლება, სულ უფრო მეტად აბსტრაქტირებულია, მათი შემოქმედება თანდათან სინთეტური კუბიზმის ფაზაში გადადის, როცა ერთმანეთში გარდამავალი გამჭვირვალე მონაკვეთები მაქსიმალურად ემორჩილება სიბრტყეს.

მაგალითისათვის განვიხილოთ „კანვაილერის პორტრეტი“ (სურ. 3): ეს არის აბსტრაქტირებული კომპოზიცია, გაშლილი მთელ სიბრტყეზე. ერთმანეთში გარდამავალი სხვადასხვადა ზომის მონაკვეთები – ზოგან უფრო მუქია, ზოგან ბაცი. თვალი მუდმივად მოძრაობს და სხვადასხვა ფორმებს, ტეხილებს აწყდება. ამ კომპოზიციას ძალიან ჰგავს ბრაკის „პორტუგალიელის პორტრეტი“ (სურ. 4). კონსტრუქცია აქაც ერთმანეთზე აწყობილი აბსტრაქტირებული სიბრტყეებით იგება. ვერნერ ჰაფტმანის აზრით: „პიკასოსა და ბრაკის ამ ორი სურათიდან ჩანს, თუ როგორ დაემსგავსნენ ეს მხატვრები ერთმანეთს. პიკასო უფრო დრამატულია და „შემაძრწუნებელი“ (unheimlicher), ბრაკი უფრო მარტივი და ტექტონიკური (baumeisterlicher). თუმცა, ორივე სურათში კიდევ უფრო შორს არის წასული ხილული სურათიდან დაშორების პროცესი. სივრცობრივი სტრუქტურა სრულიად ბრტყელი გახდა, სიბრტყის სივრცობრივი ვიბრაცია მხოლოდ. ერთმანეთზე გადადებული და გამჭოლი პლანები, კონსტრუქციას ნათელსა და გამჭვირვალეს ხდის; ისინი სინათლის რეპრეზენტაციას ახდენენ, ნაცვლად რეპროდუცირებისა“⁴.

ბრაკის კომპოზიციაში აქა-იქ ჩართული წარწერა სიბრტყეს აძლიერებს და დანარჩენ გამოსახულებას თითქოს უკან სწევს. ასევეა გამოყენებული წარწერა, მაგ., პიკასოს „ტორეროში“. ამ შემთხვევაში ფორმები უფრო შეკრული და შემჭიდროებულია, გამოკვეთილია რიტმი – გეომეტრიული სიბრტყეები შენობასავით ეწყობა ვერტიკალზე და თან ერთმანეთის უკან ლაგდება. თითქოს მინიშნებაა სივრცეზე, სურათის ზედა ნაწილში ცოტაოდენი ადგილი ფონსაც უჭირავს.

³ გიომ აპოლინარი, W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, München, 1972, გვ. 55.

⁴ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, B2. München, 1983, გვ. 78.

მათგან განსხვავებით, დავით კაკაბაძის „კუბისტური ავტოპორტრეტი“ სრულიად აბსტრაქტიზებული, მკაფიო გეომეტრიული ფორმების მონაცვლეობითა და ფერების კონტრასტით არის აგებული. სიბრტყე მთლიანად არ არის შევსებული გამოსახულებით. აქ ძირითადი ნაწილი უფრო გამოყოფილია ფონისგან. ფერადოვნება კონტრასტულია, წითლისა და შავის თამამი შეხამებით მიღებული. შავი-მონაცრისფრო გრადაციით მიღებული ფორმათა მოდელირება სიღრმის ილუზიას ქმნის წითელი სიბრტყული ფორმების საპირისპიროდ.

აქ მხატვრის ანალიტიკური ხედვა კუბო-ფუტურისტული ძიებებისაკენ არის მიმართული და მეტ საერთოს ამჟღავნებს კაზიმირ მალევიჩის კუბო-ფუტურისტული პერიოდის ნამუშევრებთან. ანუ დავით კაკაბაძის ავტოპორტრეტი კუბო-ფუტურისტული ხასიათის უფროა, ვიდრე კუბისტური, ოღონდ უფრო აბსტრაქტიზებულია, ვიდრე კაზიმირ მალევიჩის ამ რიგის ნამუშევრები. შესაძარებლად ჩვენთვის საინტერესოა 1913 წელს კ. მალევიჩის მიერ შესრულებული ივან კლუნის პორტრეტი (სურ. 5). ამ ნამუშევარში გამოსახულება ასევე მოცულობით გეომეტრიულ ფორმებად არის დანაწევრებული და გარდამავალ ფერთა გამით მოდელირებული ამოზურცული ფორმები, თითქოს, გაპრიალებული ლითონის ეფექტს ქმნის. ამგვარი ცილინდრული და კონუსური ფორმები ფერნან ლეჟეს უფრო ინტენსიური ფერადოვნებით შესრულებულ კომპოზიციებს, ქალაქის ურბანულ პეიზაჟებს ეხმიანება. დავით კაკაბაძის „ავტოპორტრეტშიც“ მსგავსი ხერხია გამოყენებული – შეზნექილი ნახევარწრიული კამარისებური ფორმა თითქოს ლითონის ფაქტურას გამოხატავს.

კაზიმირ მალევიჩის 1915 წელს შექმნილი „სუპრემატისტული ავტოპორტრეტი“ (სურ. 6) უკვე სუფთა აბსტრაქციაა. სუპრემატისტული ძიებანი დავით კაკაბაძესთან უფრო გვიან, პარიზულ პერიოდში იჩინს თავს.

პარიზში, დავით კაკაბაძე ჯერ კუბისტურ კომპოზიციებს ქმნის. ეს არის ზეთის საღებავით შექმნილი პარიზის შენობები.

1920 წელს, მუყაოზე ზეთით კუბისტური კომპოზიციების სერიას ქმნის. ეს სერია ერთგვარ გარდამავალ ფაზად შეიძლება ჩაითვალოს ანალიტიკური კუბიზმიდან სინთეზურისკენ, სადაც კონკრეტულ საგნებს ჯერ კიდევ აქვთ ნამყვანი მნიშვნელობა და, ამასთან, როცა ისინი ერთმანეთში ირევა გეომეტრიული განზოგადებული ფორმების თუ მონაკვეთების სახით. აქ კარგად შეგვიძლია გამოვარჩიოთ სახლები სხვადასხვა წარწერებითა და აბრებით, პატარ-პატარა სარკმლები, დიდი თალები და სხვა. საერთო ჯამში, ეს არის არქიტექტურული პეიზაჟის კუბისტური გამოსახულება (სურ. 7,8,9,10). სიბრტყე მთლიანად არის დატვირთული, მხოლოდ ჩარჩოსთან რჩება სულ მცირე მანძილი, რომელსაც ფონი იკავებს. მაგრამ ეს ფონიც მონაწილეობას იღებს საერთო კომპოზიციურ აგებაში და ფერით აერთიანებს გამოსახულებას. აქ ძირითადად, აქრომატიული, თბილი ფერებია გაბატონებული და მხოლოდ აქა-იქ თუ შევხვდებით ჭლერად წითელ ფერს ან სუფთა თეთრს. ეს ფერები კონტრასტს ქმნის მუქ ყავისფერ ტონალობასთან. მიუხედავად კუბიზმისათვის დამახასიათებელი თავშეკავებული ფერადოვნებისა, თუ გამარტივებისა, მხატვარი აქ ვერ ელევა თავის საყვარელ დეკორატიულ მოტივს. კომპოზიცია ზოგან ორნამენტული ყვავილებით არის გამოცოცხლებული, ზოგან რომელიმე ფორმის ორნამენტი მიუყვება კიდევ; ზოგჯერ ჭადრაკული ნყობა აქვს გამოყენებული, ზოგან, სიბრტყის რომელიმე მონაკვეთი წერტილოვანი ორნამენტით იფარება. იქაც კი, სადაც მხოლოდ სხვადასხვა განზომილებაში წარმოდგენილი გეომეტრიული შენობების ფორმებია გამოსახული, ორნამენტის როლს ასრულებს პატარ-პატარა, რიტმული თანმიმდევრობით განლაგებული სარკმლის ჭრილები ან წარწერები, რომლებიც ზოგჯერ თითქოს აცდენილია მათთვის განკუთვნილი სიბრტყეს.

ვერტიკალების, დიაგონალებისა თუ ჰორიზონტალების დიდი სიბრტყეების სხვადასხვა განზომილებაში წარმოდგენილი კუბური ფორმები – ყოველივე ეს, საბოლოოდ,

გამოხატავს XX ს-ის ქალაქს, შენობათა განზოგადებული, მარტივი ფორმების ქაოტურობას.

ამ თვისებებით ეს კომპოზიციები ახლოს დგას სინთეზურ კუბიზმთან, თუმცა ეს უკანასკნელი რამდენადმე განსხვავდება თემატიკითა და ჟანრული მოტივით. თუ კუბისტებისათვის (პ. პიკასო, ჟ. ბრაკი, ხ. გრისი და სხვა), მთავარი თემაა მუსიკალური ინსტრუმენტები, ან ნატურმორტი, დავით კაკაბაძე აქაც იყენებს მისთვის ჩვეულ ჟანრს – პეიზაჟს (ამ შემთხვევაში ქალაქის ურბანულ ხედებს). ეს არ არის შემთხვევითი. ის სივრცობრივი პრობლემები, რომელიც მას თავიდანვე აინტერესებდა, ამჯერად სულ სხვა ხერხებითა და გამოსახვის ფორმებით იჩენს თავს. ფორმა, ფერადოვანი გამა თუ კომპოზიციური აგება უფრო კუბისტური მიმდინარეობის მსგავსია, თემატიკა, შეიძლება ითქვას, მას უფრო ფუტურისტებთან აქვს საერთო, რომლებთანაც, არც თუ იშვიათად, თანამედროვე ქალაქის ქაოტურ დინამიკურ სურათებს ვხვდებით. მაგალითისათვის ისინი შეიძლება კუბისტების ნამუშევრებს შევადაროთ: პიკასოს „ვიოლინო“ (1912 წ.) (სურ. 11), ბრაკის „გიტარა და კლარნეტი“ (1918 წ.) (სურ. 12), ხუან გრისის „ნატურმორტი“ (1920 წ.) (სურ. 13), რომელზედაც ასევე გიტარა, ნოტები და სხვა ნივთებია გამოსახული.

განსხვავებით დავით კაკაბაძის კომპოზიციებისაგან, მათთან საგნები უფრო მეტად არის დანაწევრებული გეომეტრიულ ნაჭრებად, უფრო აბსტრაქტიზებულია, ერთმანეთში გარდამავალი და გამჭვირვალე. თუმცა ზოგიერთი დეტალი ხანდახან უფრო მკაფიოდ არის გამოწერილი და ამა თუ იმ საგნის ხასიათზე მიგვანიშნებს (მაგ., ხის ფაქტურა პიკასოსთან, გიტარის სიმები – ბრაკთან, ავეჯის ორნამენტი და ნოტები გრისთან). ამ დეტალებს, ამავე დროს, დეკორატიულობა, კონტრასტი შემოაქვს. ამ მხატვართა ნამუშევრებში ხშირად გვხვდება ასევე სხვადასხვა სიბრტყეებიდან აცდენილი წარწერები. ეს ყველაფერი კი სინთეზური კუბიზმის დამახასიათებელი ნიშნებია.

კუბისტების მიერ სიბრტყეზე სივრცის ასახვის ამგვარი მეთოდის შესახებ დავით კაკა-

ბაძე წერს: „სწორედ პიკასომ იკისრა ეს და ცდილობდა გამოენახა ახალი პერსპექტივის საშუალება. თანამედროვე საეაჭრო სახლის „ვიტრინამ“ უჩვენა მას ახალი ფორმის გზა. „ვიტრინის“ მინა არის ის უცვლელი სიბრტყე, რომლის იქით ლაგდება სხვადასხვა საგნები. ხაზულობის პერსპექტივა აქ უკვე არ რის საჭირო, რადგან საგნები ერთი მინის სიბრტყეზე შეგვიძლია დავალაგოთ“⁵.

დავით კაკაბაძესთან გარდა არქიტექტურული კომპოზიციებისა, ვხვდებით სხვადასხვა საგნებსაც. მაგ., ავეჯს, დარაბებს, ფიცრებს გამოვლენილი ხის ფაქტურით და სხვა. მხატვარი აქ თავიდანვე არჩევს ისეთ საგნებს, რომლებიც თავისთავად უახლოვდება კუბურ, გეომეტრიულ ფორმებს და უფრო მეტად ავლენს განზოგადებულ მონუმენტურ, მარტივ სტრუქტურას. კუბიზმის მიერ დასმული ამოცანები კი ყველასათვის საერთოა – „სურათის კონსტრუქციული სახე და მხატვრული კანონების ძიება“... „გამოსახოს საგანი, მისი ნამდვილი მდგომარეობით სივრცეში გადმოტანილი სიბრტყეზე“⁶.

1921 წელს ქართველი მხატვარი წყლის საღებავებით ქმნის იალქნიანი ნაგებებისა და ზღვის აბსტრაქტული კომპოზიციების გრაფიკულ სერიას. სხვადასხვა ზომის ფორმატებზე ზუსტად შერჩეულ კომპოზიციურ ცენტრში გამოსახულია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის გეომეტრიული სიბრტყეები. ისინი მკაფიო ხაზებით გამოიყოფა ერთმანეთისაგან და ერთ შეკრულ მთლიან ფორმას ქმნის. ბრეტანის სერიისაგან განსხვავებით, სადაც ფანქრით შემოხაზული კონტურები და საერთოდ სტრუქტურა მხოლოდ წყალში გაჟღენთილი საღებავების ქვეშ ვლინდება, აქ, პირიქით, მკაფიოდ შემოსაზღვრული გეომეტრიული ფორმები შევსებულია სხვადასხვა ფერის საღებავით, ზოგან კი პირობითად ტალღებისმაგვარი კლაკნილი ზოლებით. ეს არის „ხაზებითა და ფერების სხვადასხვაგვარი კომბინაციებით შექმნილი

⁵ დ. კაკაბაძე, *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი, 1924-25, გვ. 53.

⁶ დ. კაკაბაძე, *იქვე*, გვ. 27.

სხვადასხვა გაცოცხლებული ზედაპირები”⁷. მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ ლამაზი კომბინაცია გეომეტრიული ფორმებისა, არამედ კონკრეტული საგნისა თუ ობიექტის აბსტრაქტიზებული, განზოგადებული სახე, ანუ პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ზუსტ ნარმოდგენას გვაძლევს საგანზე⁸.

იალქნიანი ნავეები (სურ. 14) – მწვანე ფონზე ნახნაგოვანი გეომეტრიული ფორმების მქონე, თავის თავში ჩაკეტილი და დასრულებული კომპოზიციაა. აქ ვხედავთ სამკუთხედებს, მართკუთხედებს, ნახევარწრეებს, რომლებს და სხვა. ყოველი მათგანი სიბრტყული მონაკვეთების სახით არის ერთმანეთისაგან გამოყოფილი ფერითა და მკაფიო კონტურით. ისინი, ამავე დროს, ერთმანეთს კვეთს და გადადის ერთმანეთში. ეს ყველაფერი შედგება პატარ-პატარა, მოყვითალო თეთრი და ცისფერი მონაკვეთებისაგან, ცენტრალური მუქი მწვანე სამკუთხედი კი „გამჭვირვალეა“ და თითქოს ზემოდან ედება დანარჩენ სიბრტყეებს. შექმნილია ერთგვარი ეფექტი სიღრმის განცდისა – თითქოს დანარჩენი გეომეტრიული ფორმები ამ სამკუთხედის უკან ლაგდება. მაგრამ, ამავე დროს, ისინი ისე უკავშირდება მწვანე სამკუთხედს, რომ იქმნება შთაბეჭდილება ერთმანეთში გარდამავალი, გეომეტრიული ფორმებისა. მიიღება სიბრტყის სხვადასხვა განზომილება, სიბრტყისა, რომელიც სივრცეში მოძრაობს. იქმნება დიდი იალქნიანი ნავეების გამოსახულება, რომლებიც ბრეტანის სერიის ნავეების მსგავსადაა თავმოყრილი. ზღვის ტალღებზე ასოციაციურად მიანიშნებს აქა-იქ რიტმულად ჩართული კლაკნილი ზოლები.

ამგვარ კომპოზიციებს მხატვარი უწოდებს „სურათებს – ოკეანის ნაპირზე“. ეს გეომეტრიული ფორმები მოგვაგონებს სუპრემატისტულ და კონსტრუქტივისტულ კომპოზიციებს, სადაც ასევე ვხვდებით კუბისტურ-

⁷ დ. კაკაბაძე, *კონსტრუქციული სურათის შესახებ*, პარიზი, 1921; გ. გეგეჭკორი, *ხელოვნება და სივრცე*, 1983, გვ. 69.

⁸ დ. კაკაბაძე, *იქვე*, გვ. 70-71.

რი ფორმების კიდევ უფრო გამარტივებას, განზოგადებასა და გეომეტრიზირებას (მაგ., კ. მალევიჩის 1914-16 წწ-ის კომპოზიციები, ლ. პოპოვას ამავე პერიოდის კომპოზიციები და სხვ.). დავით კაკაბაძის ამ რიგის სურათებში ფერი უფრო გამჭვირვალე და მსუბუქია. ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში წყლის საღებავების თავისებურებაც არის გათვალისწინებული.

კ. მალევიჩის სუპრემატისტული კომპოზიცია – „სუპრემატიზმი. 18. კონსტრუქცია“ (1915 წ.) – ზეთის საღებავით არის შერულებული (სურ. 15) და მისივე „სუპრემატისტული ავტოპორტრეტის“ მსგავსად, სუფთა აბსტრაქციაა, ყოველგვარი კონკრეტული ელემენტების გარეშე. სუპრემატიზმი, თავად კ. მალევიჩის გამოგონილი ტერმინი, რომელიც აღმატებულს, უპირატესს, ხელოვნების ყველაზე მაღალ საფეხურს გულისხმობს, სივრცის აგების განსაკუთრებულ ხერხებს იყენებს და ამ პერიოდის უსაგნო ხელოვნების ევროპული თუ რუსული სხვა მიმდინარეობებისაგან ერთგვარად განსხვავდება.

ფუტურისტებისა და კუბისტებისაგან განსხვავებით, სუპრემატიზმში გეომეტრიული ფორმები მინიმუმზეა დაყვანილი. ფერი ლოკალურია და ფორმას არ სცდება. სწორედ ფერია აქ, პირველ რიგში, სივრცის ამგები. კვადრატული ფორმის ტილოზე წაგრძელებული ოთხკუთხედის ფორმის შავი სიბრტყეა დიაგონალზე გამოსახული, რომელიც თითქოს ზემოდან ადევს და კვეთს ყვითელ, ცისფერ, მწვანე და ლურჯ მართკუთხა სიბრტყეებს; ფონი კი ღია ნაცრისფერია. მთლიანობაში, ეს კომპაქტურად შეკრული გამოსახულება მოგვაგონებს უკიდევანო სივრცეში მოტივტივე ობიექტს, საფრენ აპარატს ფრთებით და ბოლოში დავინროებული აეროდინამიკული ფორმით. ერთმანეთის გადაკვეთი კონტრასტული ფერები და ფორმები, მკაფიოდ გამოკვეთილი აქრომატულ ფონზე, ერთი მხრივ, სიბრტყითობას გულისხმობს და, მეორე მხრივ, სიღრმის უსასრულობის ეფექტს ნარმოქმნის.

ამრიგად, იქმნება სიბრტყეების და ფერების ერთგვარი ვიზუალური „თამაში“, როდეს-

საც ზოგიერთი ფერი წინ მოდის, ზოგი უკან მიდის. ასევეა გეომეტრიული ფორმებიც – მართკუთხედის ერთი ბოლო წინ მოდის, მეორე, უფრო ვიწრო, თითქოს სიღრმეში შედის. თუკი კ. მალევიჩის ცნობილი „შავი კვადრატი“ მხოლოდ ორ აქრომატულ ფერს – შავს და თეთრს შეიცავს, ფერადი სერიის კომპოზიციებში რამდენიმე ძირითადი ფერია გამოყენებული; თუმცა, სივრცის აგების ხერხი ერთნაირია – გამოსახულების და ფონის თანაბარი მნიშვნელობა (შავი კვადრატის შემთხვევაში – თეთრი ფონი), ფერის სიმუქის და ზომების შეხამებით კომპოზიციის აგება და ა. შ.

„კვადრატული სიბრტყე მიუთითებს სუპრემატიზმის დასაწყისს, ახალი ფერადი რეალიზმის დასაწყისს, როგორც უსაგნო შემოქმედებას. რეალური სამყაროს ნივთები და საგნები ორთქლივით გაუქრა ხელოვნებას... მე არაფერი აღმომიჩენია, მხოლოდ ღამე აღმოვარჩინე და სიახლე დავინახე მასში, სიახლე, რასაც სუპრემატიზმი ვუნოდე. შავი სიბრტყის მეშვეობით აღიბეჭდა ჩემში ის, რამაც მერე შავი კვადრატი და შემდეგ წრე წარმოქმნა. მათში მე ახალი ფერადოვანი სამყარო ვიხილე. სუპრემატიზმში ფერწერაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ფერწერამ დიდი ხანია, თავისი დრო მოჭამა, ფერმწერი კი წარსულის ცრურწმენაა. ე. წ. ფერთა მასებს უნდა მიმართო უშუალოდ და მასში უნდა ეძიო შესაბამისი ფორმა. ნითლის, მწვანისა თუ ლურჯი მასის მოძრაობას, წარმოდგენილი ნახატის საშუალებით, ვერ გადმოსცემ. ეს დინამიზმი სხვა არაფერია, გარდა მხატვრული მასების აჯანყებისა, რათა საგნისაგან დამოუკიდებლობა მოიპოვოს; სხვა არაფერია, გარდა მახასიათებელი ფორმისაგან გათავისუფლება, ანუ, წმინდა ფერწერული ფორმების გაბატონება ცნობიერების ფორმებზე, სუპრემატიზმის – ახალი ფერწერული რეალიზმის გაბატონება“ (კ. მალევიჩი)⁹.

კ. მალევიჩის ამ მოსაზრებებს და ძიებებს ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა რუსეთში და

შემდეგ კონსტრუქტივიზმიც წარმოშვა. განხილულ კომპოზიციასთან მსგავსებას ამჟღავნებს კ. მალევიჩის თანამოაზრისა და 1915 წლის პეტერბურგის ცნობილი გამოფენის „0.10.“ მონაწილე ლიუბოვ პოპოვას 1916 წლის ნამუშევარი – „ფერწერული არქიტექტონიკა. შავი, წითელი, ნაცრისფერი“ (სურ. 16). მართკუთხა ფორმის ტილოზე ასევე სხვადასხვა ფორმის სიბრტყეებია განთავსებული. აქაც ფერადი ოთხკუთხედები კვეთს ერთმანეთს. აქაც, დომინანტია დიდი შავი სიბრტყე, რომელიც სურათის უმეტეს ნაწილს ფარავს და თითქოს პერპენდიკულარულად ზემოდან ადევს წითელ და მწვანე, უფრო ვიწრო მართკუთხა სიბრტყეებს. ფონი ღია მოყვითალოდ არის შეფერილი. აქაც სიბრტყე-სივრცის თამაშია. ფერიც ასევე მონაწილეობს სივრცის მოდელირებაში. ფონს აქ ნაკლები ადგილი ეთმობა, ვიდრე კ. მალევიჩის კომპოზიციაში, მაგრამ, სამაგიეროდ, უფრო აქტიური და თბილი ფერისაა.

განხილული ნამუშევრების შედარებიდან ჩანს, რომ დავით კაკაბაძის ნაწილებიან კომპოზიციაში, სუპრემატისტი მხატვრების მსგავსად, დიდი მნიშვნელობა აქვს გეომეტრიული სიბრტყეების განლაგებას სხვადასხვა განზომილებაში და ფერს, როგორც სივრცის მამოდელირებელ ელემენტს, ხოლო მათი კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, გადაძვევითი სიბრტყეები გამჭვირვალეა, ჩართულია დეკორატიული ელემენტები – სტილიზებულ-აბსტრაქტიული ტალღები, კლაკნილი ზოლების სახით, ასევე, აფრების გამომხატველი მორკალული და წვეტიანი ფორმები; ანუ, დ. კაკაბაძესთან მეტია კონკრეტული საგნების აბსტრაქტირება და საერთო დეკორატიულობა. ობიექტის სვრცეში განთავსებაც განსხვავებულია – გამოსახულება ყოველთვის ცენტრში თავსდება და განონასწორებულია.

სუპრემატისტების მიერ ამგვარი ვიზუალური ეფექტების შექმნას, ლარისა ჟადოვა უკავშირებს საუკუნის დასაწყისის ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის ცნობილ ფუძემდებელს ვილჰელმ ვუნდტს. მისი წიგნი „ფსიქოლოგიის საფუძვლები“ 1912 წელს

⁹ W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malere*, Kasimir Malewitsch (1878-1935) – Suprematismus, München, 1972, gv. 98.

გამოიკა რუსულ ენაზე და მასში, სხვათა შორის, ადამიანის მიერ სივრცის აღქმის გრაფიკული ვიზუალური სქემა გამოქვეყნდა. პატარა კვადრატის დიდ კვადრატშია ჩასმული, რომელთა კუთხეებიც ერთმანეთს ებმის. ამგვარად, თუ პატარაზე შევაჩერებთ მზერას, პირამიდის წვერი ჩვენს თვალთან იქნება, ხოლო თუ პირიქით, დიდ კვადრატზე გავამახვილებთ ყურადღებას, მაშინ წარმოდგენილი პირამიდის წვერი პორიზონტზე იქნება პროექცირებული. ამავე დროს, ნეიტრალური აღქმისას, ფიგურა სიბრტყედ ჩნდება. ლარისა ჟადოვას იქვე მოჰყავს ვუნდტის კონცეფციის განმარტება, ვიქტორ შკლოვსკის ნაშრომიდან „ფერწერული სივრცე და სუპრემატიზმი“ (1920 წ.) – სივრცე ორგანოზომილებიან სიბრტყეზე ერთიანად აღიქმება, როგორც პირდაპირი, უკუპერსპექტივა და პარალელური პერსპექტივა¹⁰. აღქმის ფსიქოლოგიაში სივრცე-სიღრმე განისაზღვრება ასევე ფერების სიბრტყეზე განლაგების ოდენობით, ზომით, ცივი და თბილი ფერების თანაფარდობით, მათი სიმუქისა და სიმკვრივის მიხედვით და ა. შ. ისტორიაში ფერის მკვლევართა სხვადასხვა თეორიები ზოგჯერ სრულიად განსხვავებულია, ისეთები, როგორიც არის მაგალითად, ნიუტონის სპექტრალური ფერებისა და გოეთეს ფერთა თეორიები. ასევე ცნობილია ჰერმან ფონ ჰელმჰოლცის კვლევა ფიზიოლოგ თომას იუნგის სამი ფერის თეორიაზე დაყრდნობით და სხვ. მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, XX საუკუნის ცნობილი მხატვრებისა და ბაუჰაუზის სკოლის მასწავლებლების ვასილი კანდინსკისა და იოჰანეს იტენის სწავლებანი ფერთა კონტრასტებისა და მათი ზემოქმედების შესახებ. ფერისა და ფორმის კვლევა, ამ ელემენტების როლი სივრცის შექმანაში ამ პერიოდის ევროპელი მხატვრების ინტერესის ძირითადი საგანია.

ფერთა სივრცის ამგები თვისებების შესახებ დავით კაკაბაძესაც აქვს საინტერესო მოსაზრებანი, რომელთაც თავის სხვადასხვა დროის თერიულ ნაშრომებსა თუ წერილებში გვიზიარებს. მაგალითად: „თუ ფერადები დალაგებულია სურათის სიბრტყეზე მათი სატურაციის მიხედვით და განსაკუთრებული წესით, – მაშინ ფერი, რამდენადაც უფრო სატურულია, იმდენად უფრო სიბრტყის სიღრმეში დგას“¹¹. ანუ რაც უფრო მსუყე და სავესეა ფერი, მით უფრო უკან მიდის. ჩანს, რომ მხატვარი მის ამ დაკვირვებას, ისევე როგორც მრავალ სხვა ამგვარ მხატვრულ ხერხს, აქტიურად იყენებს საკუთარი კომპოზიციების აგებისას და მუდმივ ძიებაშია. ამგვარი ანალტიკური ძიებანი მხატვრობაში, ხშირად რომელიმე მეცნიერულ თეორიაზე დაფუძნებული ან რომელიმე მეცნიერული აღმოჩენის გამოძახილი, შემდეგ მხატვრულ ხერხებად გარდაქმნილი – ჩვეული მოვლენა იყო XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ხელოვნებაში და დავით კაკაბაძეც ამ რიგის ხელოვანთ განეკუთვნება.

¹⁰ L. A. Shadowa, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 45-46.

¹¹ დ. კაკაბაძე, *1920-23 წლები*, პარიზი, 1924, გვ. 37.

Natia Ramishvili

Free University

Objects Beyond the “Vitrine”

New artistic approaches of the beginning of the 20th century spread from Paris and the Western Europe to the East. Meanwhile the Western and the Russian artists forged stronger ties, which enabled them to visit each other and exchange some new ideas.

The so-called “Cubistic Self-portrait” of Georgian artist David Kakabadze was painted in 1914 during his studies in St. Petersburg. The construction of space on a plane and representation of objects in different dimensions relate to the keen principles of cubism. But opposed to the portraits of cubists (Picasso, Braque) Kakabadze’s self-portrait is shaped with consideration of strong geometric forms and clear contrasts of colors (black, red). The image is more abstract and sharply separated from its background and demonstrates more common features with Kazimir Malevich’s Cubo-Futuristic works and specifically with the portrait of Ivan Kliun, which is also divided in three-dimensional geometric shapes and is rendered in conical and cylindrical forms.

During the later years in Paris, David Kakabadze returned to the use of cubistic patterns. Cubistic compositions that were made through application of oil on the cardboard could be considered as transition from analytic cubism to the synthetic one. While cubists concentrated more on musical instruments and still life, David Kakabadze continued to work in his favorite genre of landscapes (in this case urban buildings of Paris). We could argue that thematically his images of Paris have more in common with futuristic works and their dynamic, chaotic cities.

In 1921 Kakabadze used watercolors and paper to paint the “Sailboats”. Reduced, abstract forms and geometrical shapes remind us of suprematist works, compositions of K. Malevich from 1914-1916, works of L. Popova from the same period and so on. Comparing of these images makes it obvious that in suprematist compositions as well as in “Sailboats” geometric arrangement of shapes in different dimensions and use of colors for creation of the spaces have a great importance.

Work on diverse variations of colors and shapes and their use as the space structuring elements belonged to one of the core interests of European artists at the beginning of the 20th century. In his theoretical reasoning Kakabadze often reflected on the same topics and tried to realize his ideas in the art works.



1. დავით კაკაბაძე, კუბისტური
ავტოპორტრეტი, ტ. ზ., 86x69, 1914
David Kakabadze, Cubistic Self-portrait,
oil on canvas, 86x69, 1914



2. პაბლო პიკასო, ამბროუაზ ვოლარის
პორტრეტი, ტ. ზ., 92x65, 1909/10
Pablo Picasso, Portrait of Ambroise Vollard,
oil on canvas, 92x65, 1909/10



3. პაბლო პიკასო, კანვიაილერის პორტრეტი, ტ.
ზ., 100x73, 1910
Pablo Picasso, Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler, oil
on canvas, 100x73, 1910



4. ჟორჟ ბრაკი, პორტუგალიელი, ტ. ზ., 116,8x81, 1911
Georges Braque, The Portuguese, oil on canvas, 116. 8x81, 1911



5. კაზიმირ მალევიჩი, ივან კლუნის პორტრეტი, კუბო-ფუტურიზმი, 111,5x70,5, 1913
Kazimir Malevich, Portrait of Ivan Kliun, Cubo-Futurism, oil on canvas, 111,5x70,5, 1913



6. კაზიმირ მალევიჩი, სუპრემატიზმი, ორგანზომი-
ლებიანი ავტოპორტრეტი, ტ. ზ., 62x80, 1915
Kazimir Malevich, Suprematism, Two Dimensional
Self-portrait, oil on canvas, 62x80, 1915



7. დავით კაკაბაძე, კუბისტური კომპოზიცია, მუყ.
ზ., 52x62, 1920
David Kakabadze, Cubist Composition,
oil on cardboard, 52x62, 1920



8. დავით კაკაბაძე, კუბისტური კომპოზიცია, მუყ. ზ., 52x62, 1920
David Kakabadze, Cubist Composition, oil on cardboard, 52x62, 1920



9. დავით კაკაბაძე, კუბისტური კომპოზიცია, მუყ. ზ., 52x62, 1920
David Kakabadze, Cubist Composition, oil on cardboard, 52x62, 1920.



10. დავით კაკაბაძე, ლარნაკი ლურჯი ვარდებით, მუყ. ზ., 53x61, 1920
David Kakabadze, Vase with Blue Roses, oil on cardboard, 53x61, 1920



11. პაბლო პიკასო, ვიოლინო, სილით გაზავეებული ზეთი, 65,5x46, 1913
Pablo Picasso, Violin, oil and spackle, 65,5x46, 1913



12. ხუან გრისი, გიტარა და კლარნეტი, კოლაჟი, 72x95, 1920
Juan Gris, Guitar and Clarinet, collage, 72x95, 1920



13. ჟორჟ ბრაკი, გიტარა, კოლაჟი, გუაში, ქაღალდი, 100x73, 1913
Georges Braque, Guitar, collage, gouache, paper, 100x73, 1913



14. დავით კაკაბაძე, აფრებიანი ნავეები,
ქალაღი, აკვარელი, ფანქარი, 35,5x26, 1921
David Kakabadze, Sailboats, pencil, watercolor, paper,
35,5x26, 1921



15. კაზიმირ მალევიჩი, სუპრემატიზმი, კონსტრუქცია
18., ტ. ზ., 53x53, 1915
Kazimir Malevich, Suprematism, Construction #18,
oil on canvas, 53x53, 1915



16. ლუბოვ პოპოვა, ფერწერული არქიტექტონიკა: შავი,
წითელი, ნაცრისფერი, გუაში, ფანქარი, ქალაღი,
42x30,5, 1916
Lyubov Popova, Painterly Architectonic: Black, Red, Gray, gouache,
pencil on paper, 42 x 30,5, 1916

სამსონ ლეჟავა

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

სიცოცხლის ხის ფენომენი ქართულ მხატვრობაში (საკითხის დასამისათვის)

ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებაზე გრ. რობაქიძის მომცრო წერილის გაცნობისას, ყურადღება მიიპყრო დაკვირვებამ, რომლის თანახმადაც მხატვართან აშკარაა ქართული ფრესკის მონუმენტურობასთან წილნაყარობა თვით დაცემულ ქალბატონთა ასახვისას. ამ შეხედულებამ უკეთ დამანახვა ლ. გუდიაშვილისავე სურათის *სადღეგრძელო განთიადისას* (1920) საზრისი, რომელშიც სხვა სურათებთან ერთად, ნაჩვენებია ტრაგიკული ჟღერადობის სცენა, წარმომჩენი ღირებულებათა უარმყოფელი ყოფის აბსურდულობისა, სადაც „დროსტარების ამაოებაა“ გამოხატული¹.

გრიგოლ რობაქიძემ ხატოვნად აღიქვა პროფანულში საკრალურის (ამ შემთხვევაში ფრესკული ფენერის) კვალი. ჩანს, სურათში ჩენილი, მრავლისმგულვებელი ხეც იტევს რალაც მნიშვნელოვან ფასეულობას. იგი მისანდობელ და მეტყველ საყრდენს უქმნის ლოთობის შედეგად ადამიანური სახის დამკარგველ, თავჩამოქინდრულ კინტოს. ამ ხის სტრუქტურაში ამოიცნობა ის მარადიული სანყისი, რომელიც უპირისპირდება ქაოსს.

მგვანი ხის გამოსახულება ჩვენში როდია გამონაკლისი. ისაა ნაწილი ღრმა საფუძვლების მქონე პარადიგმისა, რომელიც (დიდწილად არაცნობიერად), ცოცხლობს მრავალ ქართველ მხატვართან, რაც არსებითი აღმოჩნდა საუკუნის დასაწყისიდან მაინც.

ამ თვალსაზრისით, გამოირჩევა დ. კაკაბაძის *იმერეთი დედაჩემი* (1918), რომელშიც კ. გამსახურდიამ ადგილის დედის მინიშნება დაინახა, ხოლო ახალგაზრდა მკლევარმა ქ. ცეცხლაძემ, თავად ღმრთისმშობლის აღუზია იხილა². ქართველმა ეთნოლოგებმა ისიც ცხადჰყვეს, რომ ადგილის დედის ჩანაცვლება ღმრთისმშობლის კულტით, ჩვენს ყოფით ტრადიციაშიც დასტურდება³.

ამ სურათში თვალმისაპყრობი ხის გამოსახულება მედიატორია წინა და უკანა პლანისა; ის სივრცის „შემკვრელიც“ არის; უსასრულობაში გამყვანებელიც, ანტროპომორფულისა და ვეგეტაციურის საზრისაღვსილი „უნყვეტობის“ მგულვებელიც. აქ მშვიდი, უმფოთველი, განმწმენდი ჰარმონია სუფევს, განსხვავებით ლ. გუდიაშვილისეული „მჭახე“ დაჭიმულობისაგან, მაგრამ თავად ხის მოტივი ურთიერთმცნობია.

შ. ქიქოძის *ხევსურეთში* (1918) შეფარული განგაშის ინტონაციებია. ამ დრამატულ სურათს გამოარჩევს „დაბინდული“ იდუმალება, ენიგმატურობა. მასშიც ვხედავთ არარიგით, განსაკუთრებულ ხეს, რომელიც პოლიფუნქციურ დატვირთვას აქაც მთელი სისრულით ატარებს.

ამრიგად, „წმინდა ხის“ მეხსიერება უეჭველია ავანგარდისტულ ძიებათა თანამონაწილე და იმავდროულად, ეროვნულ სახვით ტრადიციათა ამაღლორძინებელ ლ. გუდიაშვილთან, დ. კაკაბაძესთან და შ. ქიქოძესთან.

¹ ვ. ბერიძე, *ლ. გუდიაშვილი*, თბ., 1975.

² ქ. ცეცხლაძე, „იმერეთი დედაჩემი“, *საქართველოს სიძველენი*, №13, 2009.

³ ნ. ჯალაბაძე, *ხალხური წარმოდგენები ადგილის დედა-ღვთისმშობლის შესახებ. ქართველი ხალხის ტრადიციული სამეურნეო და სულიერი კულტურა*, თბ., 1987.

საკრალური ხის ძვლევამოსილება ღალადებს ნ. ფიროსმანაშვილთან. ამის მაგალითია *ირემი პეიზაჟის ფონზე* (1913), რომლის თანამყოფია ფოლკლორიზებული, უფრო კი მითოსურად „ზეალმატებული“ ხე. ანალოგიურია მისივე *დიდი მარანი ტყეში* – გალაკტიონისეულად „გიგანტიური“, უკდავებასთან ნილნაყარი, გრანდიოზული და „სოფლის მძლეველი“ – ბაბილოთი.

რალა თქმა უნდა, მოტივი „სიცოცხლის ხისა“ საყოველთაოა, მაგრამ ჩვენი კულტურის კონტექსტში იგი საკვანძო პარადოგმად აღიქმება. ამიტომაც ამოტივტივდა ის მ. თოიძის *მცხეთობაშიც* (1901), სადაც საყოველთაო-სახალხო ზეიმი, ქართველთა უმთავრესი ქრისტიანული სინმინდის-სვეტიცხოვლის ფონზე მიმდინარეობს. ტილოში წარმოჩენილია სამი, უმძლავრესი პლასტიკით გამორჩეული, კომპოზიციის „მაფოკუსირებელი“ ხე, ხოლო წინა პლანზე ვირტუოზულადაა დანერგილი ნაკვერჩხლები. ეს ელემენტი, ხეებთან ერთობლივად, ამკარად აღუზიანა დარბაზის დედაბოძისა და კერისა. საგულისხმოა, რომ მ. თოიძე უკვე 1913 წლიდან თავად „დარბაზსაც“ გამორჩეული დამარწმუნებლობით ასახავს...

ნათელი ხდება, რომ ქართულმა მხატვრობამ „შეინახა“ დარბაზის სივრცეში კონცენტრულად დაუნჯებული სინმინდის (კერის „სიცოცხლის ხისეული“ დედაბოძისა და გვირგვინის სამერთიანობაში რომ ჩანს) ის მრავალათასწლოვანი, უღრმესი გამოცდილება, რასაც ნათელყოფს თუნდაც გ. ჩიტაიასა და ვ. ბარდაველიძის გამოკვლევები⁴. როდესაც ჩვენში დ. ცხადაძის თქმით, დარბაზის, როგორც საცხოვრისის კრიზისი იწყება, სწორედ მაშინ, იქ ჩენილი სინმინდის „გადართვა“ თავს ავლენს ახალ ქართულ ფერწერაში, რომელიც მიეგება მარადალორძინებად კონსტანტას სიცოცხლის ხისა.

არა მხოლოდ რევოლუციამდე და ხანმოკლე დამოუკიდებლობის ხანაში, არამედ საბჭოთა ეპოქაშიც, ზემოაღნიშნული „მუდმივა“ (სიცოცხლის ხის თემის სახით), მთელი სისავსით განაგრძნობს აქტუალურ თვითნარმოჩენას უ. ჯაფარიძის *დედის ფიქრებში* (1945).

50-60 წლების სახილველში, ეს მძლავრი ტრადიცია, უკვე სხვა ვერსიებით, კვლავ და კვლავ, აქტუალური მეხსიერების სახის გვევლინება. ამჯერად მხოლოდ ორი მაგალითის მომხრობაც კი დაადასტურებს ზემოთქმულს: რ. თარხან-მოურავის მიერ დედაბოძის მნიშვნელოვანების წარმოჩენისას, სურათში *ჩვენი მასპინძლის სასახლე* (1991), იგი აღრმავებს ე. ახვლედიანისეულ მიგნებას, გ. ქუთათელაძესთან კი, სურათებში *ხე ფერდზე* (1957) და *შემოდგომა ქართლში* (1977) საკვირველი პოეტურობითა და სიფაქიზით კვლავაც გამჟღავნდა „სიცოცხლის ხის“ მოტივის გაშინაგანებულობა, რომელიც დიდად სხვაგვება მაგ., ა. ციმაკურიძისეული შთამბეჭდავად „ვიტალიზებულ-მონუმენტალიზებული“ ხედვისაგან (ამ მოტივთან მიახლებისას რომ მჟღავნდება), რაც უთუოდ, დასტურია ამოუნურავი ვარიაციების არსებობისა ჩვენს სახვით ხელოვნებაში.

საუკუნეთა მიჯნაზე, როდესაც თავი იჩინა კულტურის თვითმემცნების მძლავრმა ტენდენციებმა, გ. ბულაძის შემოქმედებაში გაჩნდა ახალი ინტერპრეტაცია. მხედველობაში მაქვს, მისი ჩირაღდნისებურ ანთებული, მისტიკური *მარტო ხეი* (1984), და 1990 წწ-ში შესრულებული *საკრალური ტვერი*, რომელიც ტრადიციაში მყარად არსებული ხელმეუხებელი სინმინდის, „ხატის ტყის“ სახეცვალებადაც აღიქმება და თითქოს საკუთარ თავში იტევს ჩვენი ისტორიის თავისებურ ხილვასა და მარადიულობის აურას⁵.

ეჭვგარეშეა, რომ ზემოთ განხილული თემა საგანგებო კვლევას ითხოვს. ამ ეტაპზე საკითხის დასმის აქტუალურობა მივიჩნიე მიზანშეწონილიად.

⁴ გ. ჩიტაია, სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში, *ძველის მეგობარი*, №12, 1967; В. Бардавелидзе, *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*, Тб., 1952; გ. ბულაძე, *საკრალური ტვერი*, თბ., 1997.

⁵ გ. ბულაძე, *საკრალური ტვერი*, თბ., 1997.

Samson Lezhava

George Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Motive of the „Tree of Life“ in Georgian Painting

This article describes meaning of the „Tree of Life“ in Georgian painting of the 20th century.

ეკატერინე ბალდავაძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ქალი ტვირთით ბენვის ხიდზე (ეკატერინე ბალდავაძე)

2016 ეკატერინე ბალდავაძის საიუბილეო წელია – მას დაბადებიდან 100 წელი შეუსრულდა, გარდაცვალებიდან კი 41 წელი გავიდა და დრომ თავისი დალი დაასვა არა მარტო მისი შემოქმედების კვლევის აქტუალობას, არამედ მის ცნობადობასაც.

ეკატერინე ბალდავაძე ცნობილია, როგორც „ქართული სალონის“ დამამშვენებელ ქალთა¹ „რომანტიკული გზებით აღსავსე ფერ-მწერალი“². აქედან გამომდინარე (ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებაში), მკვლევრები ზოგადად მისი პორტრეტების მიმართ უფრო იჩენდნენ ინტერესს³.

ამასთანავე აშკარაა, რომ ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია არა მარტო პორტრეტი, არამედ მისი მრავალფიგურიანი კომპოზიციებიც. სწორედ მათში იშლება ქალის დრამა, ქალის „მე-ს“ საკითხის დაყენება, რაც აშკარად ამსხვრევს სტერეოტიპს მისი შემოქმედების „სალონურობის“ შესახებ.

როგორც ხელოვნებადმცოდნეები, ისე საზოგადოების წარმომადგენლები, მხატვრები და პედაგოგები (მათ შორის დ. კაკაბაძე, მ. თოიძე, ლ. გუდიაშვილი და სხვ.) საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევენ ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებას. მიუხედავად ამისა, მისი ნამუშევრები დღემდე სათანადოდ არ არის გამოკვლეული. ამგვარი ვითარება ისტორიული კონტექსტით უნდა იყოს განპირობებული. ეკატერინე ბალდავაძის მოღვაწეობა სწორედ იმ პერიოდში ვითარდება, როცა „სოციალისტური რეალიზმი“ მყარად არის ფეხმოკიდებული, მის ჩარჩოებში კი ეკატერინე ბალდავაძე საერთოდ არ ექცევა, არ ექვემდებარება სოციალურ თუ პოლიტიკურ დაკვეთას. მისი შემოქმედება არ თავსდება რეალიზმის, მით უფრო, სოცრეალიზმის ფარგლებში. იგი საბჭოთა პერიოდში „სოცრეალიზმის გარეთ“ აგრძელებს მუშაობას და ამავე დროს, არც რეპრესიების მსხვერპლი ხდება. ეკატერინე ბალდავაძის პირადი არქივის გაცნობამ ცხადყო, რომ მისი შემოქმედება იმდენად იყო აღიარებული, რომ ხელოვნებადმცოდნეები თუ ჟურნალისტები ცდილობდნენ ისე დაეხასიათებინათ მისი ნამუშევრები, რომ იმდროინდელ ხელისუფლებას ეჭვი არ შეჰპარვოდა მის იდეოლოგიაში.

ეკატერინე ბალდავაძე, საკუთარი წარმოსახვით ხატავს ქალის და მამაკაცის გამოსახულებებს, პორტრეტებს, პეიზაჟებს და მრავალფიგურიან კომპოზიციებს. მისი შემოქმედებისთვის კონსტანტურია ორგანულობა და მთლიანობა. ამ ორგანულობას ფერწერული ხერხი „ალა-პრიმა“ ქმნის, რომელიც განწყობილებათა დინამიზმის შესატყვისია. ამიტომ, ნამუშევრებში ნაკლები ყურადღება ექცევა ნახატის სიზუსტეს. ალა-პრიმა ფერწერის სახვითი ხერხია, რომლის დროსაც ჩანაფიქრი, მთელი და მასში გამოხატული გამოსახულებები მრავალფენოვნების გარეშე, ერთი სუნთქვით „იძერნება“.

ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია ექსპრესიული, დინამიკური მონასმით აგებული კლასიკური კომპოზიცია, რომელიც შერწყმულია ქართული მხატვრობისთვის დამახასიათებელ ფერის შეგრძნებასთან – დახვეწილი, თავმეკავებული ტო-

¹ ლ. ბაგრატიონი, *ეკატერინე ბალდავაძის გამოფენის კატალოგი*, პირველი პერსონალური გამოფენა, თბ., 1946.

² შ. კვასხვაძე, *ეკატერინე ბალდავაძის გამოფენის კატალოგი*, თბ., 1961.

³ ე. გაჩეჩილაძე, *ეკატერინე ბალდავაძე*, ალბომი, თბ., 1980.

ნალური გამა რამდენიმე ფერით მრავალფეროვნების ეფექტს ქმნის.

ეკატერინე ბალდავაძე თვითმყოფადი ხელოვანია, რომელსაც თავისი საკუთარი ხელწერა აქვს. ეს ხელწერა ადვილად ამოსაცნობია და აშკარად განსხვავდება მისი პლეადის მხატვრებისაგან. მისთვის დამახასიათებელი ორგანული მთლიანობა აშკარად იკვეთება მისი მოღვაწეობის ყველა პერიოდში. მიუხედავად ამისა, მისი შემოქმედება განიცდის გარკვეულ ევოლუციას, რომელზეც ამჯერად არ შევჩერდებით.

ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება ავტოპორტრეტი, ასევე ცნობილი ადამიანების და ახლობლების პორტრეტები, აგრეთვე ქალთა და მამაკაცთა წარმოდგენით შექმნილი გამოსახულებებიც. განსაკუთრებული ადგილი კი ისტორიულ პირთა პორტრეტებს უჭირავს. მრავალი მისი ნამუშევარი ეძღვნება XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ბრწყინვალე წარმომადგენლების – ალექსანდრე ჭავჭავაძის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, აკაკი წერეთლის, ასევე „ქართული სალონის“ დამამშვენებელი ქალების – მანანა ორბელიანის, ნინო და ეკატერინე ჭავჭავაძეებისადმი მიძღვნილ ტილოებს.

გამორჩეული ადგილი უჭირავს ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებაში პეიზაჟს – როგორც ფიგურული ჩანაფიქრის ფონთან ორგანულ დამაკავშირებელ საშუალებას. მხატვარს ბუნება, თვით სამყაროც მხოლოდ ადამიანთან მიმართებით აინტერესებს. მრავალფიგურიან კომპოზიციებში პორტრეტი და პეიზაჟი ორგანულად ერთიანდება და მხატვარი შემოქმედებით კულმინაციას აღწევს.

ჩვენი დაკვირვებით, მხატვრის ყველაზე გამორჩეულ სფეროს წარმოადგენს მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, რომლებშიც იკვეთება და იხსნება ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებითი კრეატი.

ამგვარი კომპოზიციების წამყვანი თემა ყოველთვის ქალია. ხშირად ის გამოსახულია როგორც მთავარი გმირი, რომელსაც ყოველთვის გარს შეკრულ ფორმად არტყია

განსხვავებული გარეგნობისა და ფსიქოლოგიური ტიპის ადამიანები (სურ. 3-6).

მრავალფიგურიან კომპოზიციებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ მხატვარი ერთ ძირითად თემას უტრიალებს და ეს თემა არის ქალის შინაგანი დრამის წარმოჩენა, რაც საკმაოდ აშორებს ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებას სალონურ ხელოვნებას. მისი შემოქმედების ყველა ჟანრში ადამიანს, კონკრეტულად კი ქალს, სოციალური ახლავს, რომელსაც ყოველთვის აშკარა ბრბოს ხასიათი აქვს და თითქმის ყოველთვის უპირისპირდება წინა პლანზე წამოწეულ გმირს. ეს დრამა ეხმიანება მოდერნიზმის მთავარ გზავნილს – ინდივიდის და საზოგადოების დაპირისპირებას. როგორც ცნობილია, მოდერნიზმი არც მიმდინარეობაა და არც სტილი, არამედ ეპოქისადმი დამოკიდებულების გამოხატვის, აზროვნების ფორმა. ოღონდ ეკატერინე ბალდავაძესთან ინდივიდი სწორედ ქალის სახითაა წარმოდგენილი. ქალი, რომელიც ინდივიდია და, ამავე დროს, მითოსურ საბურველშია გახვეული, გარემოცვის და ბუნების ორგანული ნაწილია და სულიერი ამაღლებისკენ ილტვის. ეს ორგანული ერთობა მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ავტორი სოციალურ არ უპირისპირდება, არ უჯანყდება, მის დისკრედიტაციას და დასმული პრობლემის მისტიფიცირებას არ ახდენს, არამედ ამ მითოსურ საბურველში გახვეულ კონვენციებს, სადაც „ქაოსი ციმციმებს“, თავის თავში იტევს, ტვირთად იღებს, თავის ნაწილად აღიქვამს და ამ ადამიანური თანაგრძნობით ტრანსფორმაციისკენ მიანიშნებს – ქალის, როგორც თანდასწრებული ინდივიდის, მისი შინაგანი დრამის გაშლის სახით.

რადგან ეკატერინე ბალდავაძის მრავალფიგურიან კომპოზიციებში იკვეთება მისი, როგორც შემოქმედის მრწამსი, მისი მსოფლგანცდა და ტკივილი, არ იქნება ინტერესს მოკლებული თუ შევჩერდებით მის ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარზე, რომელიც მან 1974 წელს, გარდაცვალებამდე სულ რამდენიმე თვით ადრე შექმნა და რომელშიც ნათლად ჩანს მისი ოსტატობა. სურათის სათაური – „ქალი ტვირთით ბენვის ხიდზე“

(სურ. 6) თავადვე გვამცნობს ნამუშევარში დასმულ პრობლემატიკას.

ამ ნამუშევრის არქიტექტონიკა კონსტანტურია ეკატერინე ბაღდავაძის მრავალფიგურიანი კომპოზიციებისთვის. ნამუშევარი შედგება სამი პლანისგან. უკანა პლანი და წინა პლანი შუა პლანშია შეერთებული. პლანები ერთმანეთისგან ორგანულადაა ამოძერწილი, როგორც განუყოფელი, ერთი კონსისტენციისაგან შექმნილი უნიფორმული ერთობა. წინა პლანი, შუა პლანი და უკანა პლანი პარალელურადაა განლაგებული, ოღონდ არაპერსპექტიულად, პლანთა შორისი სივრცე შეკუმშულია. ნამუშევარი ჩაკეტილი შეკრული ფორმაა. აქ არ არის პერსპექტიული სივრცე და ამავე დროს, არ არის პლანთაშორისი საზღვრების ბაროკული გაბნევა. ნამუშევრის არქიტექტონიკა ფერწერული კონსტრუქციაა – რელიეფური მონასმით აგებული კლასიკური კომპოზიცია.

კონტური და ფერი ბუნებრივად შერწყმულია ერთმანეთთან. ფერი და შუქ-ჩრდილის თამაში ქმნის თვით ფორმას, რომელიც გაცოცხლებულია ექსპრესიული ხერხით, რათა გამოსახული ფორმის არსი გამოავლინოს, ფორმა კი ფორმას მხოლოდ იმიტომ, რომ შესისხლხორცებულია საკუთარი კონტურის ხაზთან, რომელიც ორგანულ კავშირს ქარგავს მთელთან. ეკატერინე ბაღდავაძე აქ, და ყველა მის ნამუშევარში ფერმწერალია პირველ რიგში, რადგან ფერს და ექსპრესიას ეყრდნობა, რათა გამოსახოს ჩანაფიქრი. ამავე დროს, თითქმის ყველაფერს გარშემო ერტყმის კონტური, რომელიც ყველგან მონასმადაა ქცეული. კონტური ტორსიონული ველივით გარს ერტყმის თითოეულ ელემენტს. კონტური თუ მთელთან დამაკავშირებელი ქსოვილია, მაშინ ფერი და შუქ-ჩრდილის თამაში ამ კონტურში მოქცეული ფორმაა, მისი სხეულია. სხეულის ენა, მოძრაობა-ჟესტიკულაცია მნიშვნელოვანია, როგორც არსის გადმომცემი საშუალება.

ნამუშევარი შესრულებულია ალა-პრიმა ხერხით, რაც ფორმის ექსპრესიულ გამოხატვას უწყობს ხელს. აქ კონტურში მყოფი

ფი ფორმის გაფერადებასთან კი არ გვაქვს საქმე, სადაც გამოსახულის რენესანსული ამოჭრა შეიძლება, არამედ ჩვენს წინაშეა თვით ფერის ექსპრესიულობით გამოძერწილი ფორმა. კონტური კი მნიშვნელოვანი მონასმია, რომელიც პლანთა შორის (ფონის და მასზე გამოსახულის) განუყოფელ კავშირს, „ეთერულ“ რეზონანსს ამყარებს.

მხატვარი დიდ ყურადღებას აქცევს ფერთა გამას, განსაკუთრებით ტონალურ დამუშავებას, რაც ფერთა „სიმფონიის“ შთაბეჭდილებას ბადებს. მის პალიტრაზე სინათლის მთლიანი გზა მოჩანს – შავიდან თეთრამდე და თეთრიდან შავამდე. დღის სინათლე მალღობა ფონზეა გაშლილი. ლაჟვარდოვანი ცისფერი, ყვითელი ფერით გამოყვანილ მწვანეში გადაედინება, „შუქისმფრქვეველი“ ყვითელი საკუთარ საზღვრებს სცილდება და თეთრში ინაცვლებს. ცენტრალური ფიგურა გამორჩეულად ანათებს და თუ გულისყურით დავაკვირდებით, მისი სხეული, სამოსი და ატრიბუტიკა ნამუშევრის პალიტრას, მის მთლიან მრავალფეროვნებას საკუთარ თავში იტევს (შავი, ლურჯი, მწვანე, ყვითელი, თეთრი, ვარდისფერი, ოქროსფერი, სპილენძისფერი, ნითელი, ყავისფერი და იისფრის ტონალური სიმრავლე თამამად და ჰარმონიულადაა შერწყმული). საყურადღებოა ცენტრალური ფიგურის მარცხენა ფრთის ქვეშ გამოსახული მამაკაცის ფიგურა, ქვესკნელიდან ამოსული სიკვდილის ანგელოზივით რომ გვევლინება. მისი სხეული ჩამავალი, მომაკვდავი მზის ფერებითაა აგებული, სამოსელი კი ნყვდიადში გასული შავით თითქოს მიღმიერიდანაა აღმოცენებული. მისი თითები ნითელშია ჩაბჯენილი, თითქოს ფერის თეთრიდან შავამდე ბუნებრივ მოძრაობას მიუთითებსო. ცენტრალური ფიგურის მარჯვენა ფრთის ქვეშ კი გამდინარე ნითელი ღვინის ნაკადში თითქოს უხილავი ხელით ჩასობილი ფუნჯი ყვითელ ანაბეჭდს ტოვებს. აქ ყვითელი ნითლის გარშემო კი არ არის გარშემორტყმული, სადაც საკუთარი ნათელის ძალას გაიღებს და ყვითელს სხივოსნობას მომატებს, არამედ ნითელი ეგოისტურად ჩრდილავს ყვითლის ნათებას. სპი-

ლენძის ფერები, მომაკვდავი მზის ფერები ძირს, მინის ფერებისკენ მიუთითებს და შავის წყვდიადში გადადის. ლტოლვა ამ „სივრცეში“ სინათლის შეღწევის აუცილებლობისა და გარდაუვალობისა მხატვრისთვის ყვითელი ფერის მონასმებითაა გამოხატული.

ფერთა განსხვავებული ტონალობა თამამად და ამავე დროს, ჰარმონიულად ჟღერს პალიტრაზე. აქ ფერები კონტრასტულად კი არ უპირისპირდება ერთმანეთს, არამედ თითქოს ადამიანებით „ურთიერთობს“, ერთმანეთში გადაედინება, ერთმანეთს ბადებს და ამით ნამუშევრის შინაარსის გადმოცემას კიდევ უფრო აზუსტებს. კონტრასტები, ფერებისა და რელიეფური მონასმების რიტმულობა განსაკუთრებულ დინამიზმს და ექსპრესიას ქმნის, ამაღლებულ, მდიდრულ იერს იძენს. აქ კონტრასტები პირდაპირი ექსპრესიით და არა ექსპრესიონისტული გაანგარიშებით იქმნება, რაც ნამუშევრის მრავალფეროვანი შემადგენელი, ინდივიდუალური ნაწილების ორგანულ ჰარმონიას უწყობს ხელს. ნამუშევარი თითქოს მთლიანად „ბუნებრივ“ კონტრასტებზეა აგებული. თითქოს ფერი თვით ქმნილების მომენტში ცოცხლად ზავდება. ფერის და შუქრდილის ჰარმონიული „ცეკვით“, ხდება გამოსახულებების მოდელირება, მათი არსის და შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემა, რაც კიდევ უფრო მძაფრდება რელიეფურ მონასმებზე სინათლის დაცემის შედეგად მიღებული შუქ-ჩრდილის ფონზე. ეს ხდება არა მხოლოდ სახის გამომეტყველებით, არამედ სხეულის ენითაც. აქ მხატვარი არა მარტო ფსიქოლოგად გვევლინება, არამედ ფიზიონომისტადაც. ნამუშევარში მთელი სისავსით ვლინდება ზეთის საღებავის მომხიბვლელი, ბრწყინვალე და ფერთა ჟღერადობის ძალა.

ნამუშევრის წინა პლანზე გამოსახულია ფეხშიშველი ქალი თასით ხელში, შუა პლანზე კი, მის გარშემო მყოფი სოციუმი, რომელიც ხშირად გამოყენებულია, როგორც სიმძაფრის საზომი. ფონიდან შუა პლანი და შემდგომ წინა პლანი „ბუნებრივად“ იძენება რელიეფური მონასმებით და ტრანზიციულად

ირწყმება ერთმანეთთან – ფოკუსი კლებულობს წინა პლანიდან ფონამდე, სადაც ფიგურები თითქოს აჩრდილებივით ბუნდოვანდება ფონში, რაც ორგანული მთლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ზოგადად, ეკატერინე ბალდავადის ნამუშევრებში თუ ფონი ბუნებას განასახიერებს, სიუჟეტური სიმძაფრე უფრო ნაკლებია, ხოლო თუ ფონი, შუა პლანში მოქცეული სოციუმი, ხალხმრავლობა დომინირებს, სიმძაფრე მატულობს და სწორედ ტვირთად აწევს ცენტრალურ ფიგურას – ამ შემთხვევაში კი – ქალს. ქალი განპირობებულია ბრბოთი და ბრბო ბუნებრივად აღმოცენებული ფონიდან, თითქოს შუამავლობს წინა პლანზე წარმოდგენილ ფიგურასა და ფონს შორის. უკანა და წინა პლანი შუა პლანში ბრტყელდება, სადაც ოპტიკურის და ჰაპტიკურის შორისი დამაკავშირებელი ძალა ფერწერულ (სწორედ ოპტიკურ) სივრცეში იშლება. სივრცის შეკუმშვა, დისტანციის გაქრობა უდროობის შთაბეჭდილობას ტოვებს, რაც მიგვანიშნებს ნამუშევრის მითოსურ ბუნებაზე. სწორედ ამ მითოსურ საბურველში იშლება ქალის დრამა.

ნამუშევარში წარმოდგენილია დროსტარება-ღრეობა, ხალხმრავლობა, სხვადასხვა ასაკის მანდილოსნები, შეზარხოშებული მამაკაცები, აგრეთვე ცხოველი. მათ კი წინ უძღვის ქალღმერთივით მონარნარე ფეხშიშველი ქალი, თასით ხელში, რომელიც ცდილობს „ბენვის ხიდზე გაიაროს“. ქალი წინა პლანზეა წამოწეული და ცენტრალური ფიგურაა. მას მკვრივი სვეტივით უჭირავს მთლიანობა და შერწყმულია გარშემორტყმულ ბრბოსთან. თითქოს ეს ბრბო ზუსტად ის ტვირთია, რომელზეც ნამუშევრის სათაურო მიგვანიშნებს. საყურადღებოა ღვინით სავსე ქვევრი, რომლისგანაც გადმოედინება და უნებლიედ იღვრება წითელი ღვინო. ქვევრზე წამომჯდარია ხელგაშლილი მამაკაცი, რომელიც თითქოს ამპარტავნულად მიგვანიშნებს მის უდიერ დამოკიდებულებაზე არსებული სიუხვის მიმართ. ცენტრალური ფიგურა აერთიანებს ორ ფრთას, სურათის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილს. ქალი მარცხენა ხელით მიუთითებს იმ სივრცეზე, რომელიც

სურათის მარცხენა ფრთის ქვედა კუთხეში იშლება. მარჯვენა ხელში თასი უჭირავს და ქვევრზე მჯდომი მამაკაცის გულზე აქვს „მიბჯენილი“. მამაკაცი შესცქერის ქალს და ხელით მიუთითებს სიუხვეზე, თითქოს ეპატიუებაო. ყურძნის მწურავი ქალი, რომელიც ცენტრალური ფიგურის მარჯვენა მხარესაა და ირონიული მხერით იცქირება, თითქოს გვეუბნება: „რაც არ უნდა უნებლიეთ დაღვაროთ ღვინო, მაინც დავწურავო“. ქალი წურავს ყურძენს, ქვევრზე მჯდომი მამაკაცი კი აქცევს მას. ზუსტად აქ იშლება ერთი მხრივ, მდებრობითის სიმბოლო, როგორც მარადიულად დამბადებლის და დამმუხტველის, და მეორე მხრივ, მამრობითის, როგორც მომხმარებლის და განმუმხვტველის. ყურძნისმწურავ ქალთან მდგომი ქალების მეშვეობით ხდება ნამუშევრის მარჯვენა ფრთის მოჩარჩოება, რის ქვეშაც იშლება ღრეობის სცენა. წრე სრულდება მარცხენა ქვედა კუთხეში, ძირს დაცემული მოხუცი, ძალთან მიგდებულ ძვლებთან ერთად. ეს ნაქცეული მოხუცი, თითქოს ქვევრზე მჯდომი მამაკაცის ბედისწერის კულმინაციას გამოხატავს, თითქოს მისი ნამდვილი სახეაო, მისი საბოლოო გასამართლება. ქვევრზე მჯდომი მამაკაცის ხელი თუ სურათის სოციალური რეალობის საწყის კუთხეს მიუთითებს, მაშინ ცენტრალური გმირი მარცხენა ხელში დაჭერილი მანდილისებრი კაბის წვერით მიგვანიშნებს მეორე წყაროსკენ, ფორმის აბსტრაქტულობისკენ – თითქოს თავისი ფეხის თითებით ქარგავს მეორე ფრთის ქვეშ გაშლილ მოვლენას, მისივე წარმოსახვის გამოუსახავ „მონოგრამას“, ექსპრესიული მონასმით რომ მიგვანიშნებს, რაღაცა ტრანსცენდენტური ძაფებით შექმნილ სქემაზე (კანონზომიერებაზე) – ერთი მდგომარეობიდან მეორე მდგომარეობაში გადასვლაზე. აქ, თითქოს თვით ქალის სამოსია მანდილი. ღვინო იღვრება, მაგრამ თასი ცარიელია. ეს ის თასია, რომელიც მამაკაცის ეგოთი სავსე გულთანაა მიბჯენილი.

ეკატერინე ბაღდავაძესთან, მანდილი, თავსაბურავი, თმა თუ საბურველი, ყოველთვის მთელთან დამაკავშირებელი ძაფია, არა

მარტო აზრობრივად (როგორც უმანკობის სიმბოლო), არამედ თვით ფერწერული ხერხითაც. აქ, ადგილი აქვს აზრის და ხერხის გაერთიანებას, ანუ, რასაც ამბობ, იმას გამოხატავ. საზრისი და ხერხი, წარმოსახვა და გამოხატვა ერთია. რეპრეზენტაცია არ სცილდება ფორმის ფიზიკურ ფაქტს, არ არის აბსტრაგირებული – ფაქტობრივად პოტენტიურია. თითქოს მითოსური პრეზენტაციიდან გასულ აბსტრაქტულ ცნობიერებას (რე-პრეზენტაციას) ფაქტობრივ კონკრეტულობას უბრუნებსო. ერთი მხრივ, მხატვრული ხერხით მხატვარი პირდაპირი ექსპრესიით ასაგნებს გრძნობას – გამოხატვა ბუნებრივია და არა გაანგარიშებული. მეორე მხრივ, სიმბოლურად მიანიშნებს იგივეს (თასი, გულმკერდი). აქ პრეზენტაცია (ექსპრესია) და რეპრეზენტაცია (წარმოსახვა, იმაგინაცია) გაერთიანებულია ტაქტილური ფაქტურის სიმკვრივეში.

ქალი ცარიელი თასით, ფეხშიშველი და ვედრებისთვის მზად მყოფი, ბენვის ხიღბეა, ამავე დროს ის მკვრივად მდგარი სვეტია, რომელსაც უჭირავს მთელი სურათი და მთელი სამყაროც. თითქოს გვეუბნება, რომ მას სოციალური განპირობებულობისაგან, ეგოს ნიღბისაგან ანუ ორსახეობისაგან განთავისუფლება სურს, რადგან ეგოს უნებლიე ვნებიანობა თასს ვერ აავსებს. ეგო კი ის განწყენებული სოციალური ნიღაბია (პერსონა), რომელიც ცენტრალური ფიგურის ორგანულ ნაწილადაა გამოსახული. ხშირად სახეები ეკატერინე ბაღდავაძესთან ნიღბებად გვევლინება, რომლებიც ადამიანებს თითქოს სახეზე ადნება. ამით მხატვარი თითქოს საკუთარ თავში იტევს ტვირთად განწყენებულობის პრობლემას და ტრანსფორმაციისკენ მიმავალი გზისკენ მიუთითებს. ეგოს ნიღაბი მისთვის ის ჯვარია, რომელიც უნდა იტვირთოს. ტრანსფორმაცია კი ეგოს, როგორც კონვენციური ნიღბის ჯვარცმავა, მისი გაარარავება, რომელიც კვინტესენციის, „მე-ს“ გამოცხადებას მოუტანს. აქ თასი გრძალივით გვევლინება, როგორც მდებრობითი ქორას სიმბოლო, მშვინივერ სხეულში გამოვლენილ სულიერში რომ ფიზიკურს და

მენტალურს აერთიანებს. მშვიდნიერი სხეული კი ემანაციის ის ცენტრია, რომლიდანაც სახეხატის წარმოსახვითი და ფიზიკური ფაქტობრიობის პროექცია ხდება.

ესაა მხატვრის პასუხი მოჩურჩულე კონსპირატორის, „დას მანის“ მიმართ, რომელიც სურათის ფონს აჩრდილებივით აკრავს, როგორც შორეული წარსულიდან მიღებული წარმოსახვითი მემკვიდრეობა. ქალს სურს გამოიტანოს მის ფონზე გაშლილი სცენიდან არსი, რომ თასში ჩაატიოს, მაგრამ სცენაზე დადგმულ წარმოდგენაში არსი არ ისახება.

„ქალი ტვირთით ბენვის ხიდზე“ მათის სასწორივით გვევლინება. მათი ეგვიპტურ ოგდოადის პანთეონის პრემორდიალური, კრეაციამდელი უსასრულობის და არქეტიპიული კანონზომიერების მფარველი დედაა, რომლის სასწორზეც, პირველ რიგში გული იდება. გული თუ ეგოს ნიღბის განპირობებულობითაა დამძიმებული, მათის ფრთის ბუმბულივით მჩატე ვერ იქნება. ეკატერინე ბალდავადის ქალებს ხშირად ახასიათებთ პეპელასავით გამოსახული მკერდი, რომელიც გულის გახსნისკენ მიგვანიშნებს (სურ. 7). აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ პეპლისფრთება ფსიქეა, რომელიც ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში ადამიანის სულის განსახიერებაა და მეტამორფოზის სიმბოლო. ეს ალბათ ინტუიციური რემინისენციაა და მიგვანიშნებს მხატვრის სულიერი ტრანსფორმაციისკენ ლტოლვას. ფსიქეა ცოცხალი სულის სუნთქვას ნიშნავს არა მარტო ბერძნულ მითოლოგიაში, არამედ ქრისტიანულ მოძღვრებაშიც, რომელიც მშვიდნიერი სხეულის განსახიერებაა, რომელშიც ტრანსფორმაცია ხდება, და რაც ავტორის მიერ შექმნილ ნამუშევარში ჩაქსოვილ საზრისს ასახავს – ეგოს კონვენციური შენიღბულობისაგან განწმენდას და „მე-ში“ ამალღებას. აქ ეკატერინე ბალდავადე ქალის კვინტესენციაზე მიგვანიშნებს. ალბათ, ამიტომაც ხშირად ფოკუსი გულზე და მშვიდნიერ სხეულზე მრავალფიგურაიან თუ პორტრეტულ ნამუშევრებში. თითქოს მშვიდნიერება ის მითოსური საბურველია, სადაც დრო არ არის და არც პერსპექტიუ-

ლი სივრცე, ის შესუნთქვა-ამოსუნთქვათა შორისი სივრცეა, სადაც სუნთქვა დროებით გათიშულია, რომ მარადიული ინფორმაცია გადმოადინოს. ამას არა მარტო ეკატერინე ბალდავადის მხატვრული ხერხი გვიჩვენებს, არამედ მისი ქალების, განსაკუთრებულად ავტოპორტრეტებში გამოსახული ხელებიც (სურ. 1). ქალის ხელის თითები მხატვართან, ხშირად განზიდულია და ფონში, მთელშია ჩასობილი, როგორც ფუნჯი პალიტრაში. თითქოს მისი პალიტრა მარადიული მთელია, პლატონისეული მისტიკური მატრიქსი, სადაც კანტისეული იმაგინაციის მონოგრამა იშლება – ტრანსცენდენტული სქემა. ეს არა მარტო მხატვრული ხერხით ხდება, არამედ საზრისიანად. აქ გარეგანი მშვიდნიერება შინაგან მდგომარეობას არ უპირისპირდება (მაგ., გარეგნულად ლამაზი, მაგრამ შინაგანად ტრავმირებული), პირიქით, გარე და შიდა პირდაპირ კავშირშია, გულახდილია და არ არის მოწოდებული მისტიკური/კრიპტული ხერხით. მხატვარი ლალად და ღირსეულად გადმოსცემს სასონარკვეთილებას, თავშეკავებულად, ზომიერების დაცვით, რაზეც მთელი სურათი მიგვანიშნებს, რადგან სასწორივითაა გაშლილი. ავტორის სასონარკვეთილება არ აძლევს თავს საშუალებას პიროვნულად დაეცეს, პირიქით, მას ეს მდგომარეობა მაღალ ხარისხში აჰყავს (რომანტიციზმი) და ზუსტად აქ უპირისპირდება ექსპრესიონიზმს (გამოუვალი სასონარკვეთილების განგებ, გაანგარიშებულად გამოხატვას). ზუსტად აქ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეკატერინე ბალდავადე, მისი ღრმად ექსპრესიული ფერწერული ხერხით, საერთოდ არ არის ექსპრესიონისტი, რადგან შინაგანი და გარეგანი მდგომარეობის ზომიერება დაცულია. შინაგანი ბრძოლა და ფსიქოლოგიური მდგომარეობა მხატვრული ექსპრესიული ხერხით, თანაგრძნობით, თავშეკავებულადაა გადმოცემული. თანაგრძნობით, რადგან მის ფონზე წარმოდგენილი ბრბო, მისივე ორგანული ნაწილია, თვითონაა, საკუთარი ეგოს ნიღბია. ექსპრესიონისტებთან ფსიქოანალიტიკური სიმართლეა გადმოცემული ადამიანის

შინაგანი სასონარკვეთის გაანგარიშებული ექსპლიციტურობით, მის პირველ პლანზე წამოჭრით. ანუ სასონარკვეთილია და სასონარკვეთას გაანგარიშებულად, სასონარკვეთილად გადმოსცემს – იმპრესიონისტული ექსტერნალური შთაბეჭდილებების, ამოტრიალება სურს, რომ ინტერნალურის ექსპლიციტურობა მოახდინოს. ამ მხრივ, ეკატერინე ბალდავაძეც შინაგანი ტონუსის გადმომცემია, მაგრამ არა ექსპრესიონისტულად. ექსპრესიონიზმს არ ახასიათებს ინდივიდის და სოციუმის დაპირისპირება. უფრო ინდივიდუაციის გამოხატვა ურბანულ სივრცეში, სადაც გაუცხოვების პრობლემას ასახავს და შინაგანი ანგსტის (შიშის, ძრწოლის) გადმომცემას ცდილობს. ეკატერინე ბალდავაძესთან ფსიქიკური ტიპოლოგიების ექსპრესიონისტული გამოხატვა არ ფიქსირდება. ექსპრესიონისტებს ახასიათებთ შუქრდილის კონტრასტების გამძაფრება/დაპირისპირება, სადაც ფერი არა ექსპრესიულად, არამედ სიმბოლურად ან დესკრიპციულადაა გამოყენებული. ეკატერინე ბალდავაძესთან ფერი არც სპეციფიკურად სიმბოლურია და არც დესკრიპციული. ის გრძნობს ფერს, მან ფერთა და შუქრდილის კანონზომიერება შეისწავლა და კონსტრუქციიდან ექსპრესიულ ჰარმონიაში შეაღწია. მხატვარი სუნთქავს ფერთან ერთად, მასთან სინქრონიზია. ფორმა არ არის სპეციფიკურად გაზვიადებული, ის „ცოცხლად“ შექმნილია. ფერი, პიგმენტი, ის თიხაა, რისგანაც ძერწავს და ხაზი ის ქსოვილია, რითაც ორგანულ მთლიანობას ქარგავს. ამით თვით მთლიანობის პრინციპს იცავს, ამიტომ თავისუფლად შეგვიძლია დავარქვათ ეკატერინე ბალდავაძეს ფერ-მწერალი. შინაგანი ფსიქიკური და ემოციური მოშლილობების, პროცესების ამოფრქვევა, ექსპლიციტურობა ექსპრესიონისტულ მსოფლმხედველობას აყალიბებს. ეს კი, მკაფიოდ ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედებისთვის მახასიათებელ თავშეკავებულობას უპირისპირდება. მიუხედავად მხატვრის პიროვნული სასონარკვეთილი მდგომარეობისა (იგი იტანჯებოდა განუკურნავი

სენით), თავს არ ახვევს თავის პიროვნულ ტრაგედიას მნახველს, ის ამ სასონარკვეთილების ტრანსფორმაციის გზას იკვლევს ხელოვნებაში, სულიერი ამაღლების გზას და ღირსეულადაც უმკლავდება მას. სწორედ ამ ასპექტში ვლინდება მხატვრის, ღრმა მისტიციზმიდან აღმოცენებული ეთიკა.

ეკატერინე ბალდავაძის შემოქმედება არ არის ექსპრესიონისტული ამოტრიალება და ზედაპირულობისადმი აჯანყება, მას არ აინტერესებს ფსიქოანალიტიკური სუბლიმაციები. მას მხოლოდ თანაგრძნობისკენ და ტრანსფორმაციისკენ მიმავალი გზა აინტერესებს. მისი შემოქმედება სასონარკვეთის შინაგან ტონუსს თანაგრძნობით გადმოსცემს. პირად სასონარკვეთილებას ზოგადსაკაცობრიო პრობლემასთან ღირსეულად აყენებს – ქალის თანდასწრებულობის, „მე-ში“ ამაღლების მიზანს. ეკატერინე ბალდავაძე კლასიკოსი მხატვარია, რომელიც ექსპრესიული ფორმით ასაგნებს მშვინივიერ სხეულში დაბადებული წმინდა ფორმის დამოკიდებულებას გარეგან სამყაროსთან და ამით ფორმის პირველი ინსტანციის კრიზისული მდგომარეობის ინტერპრეტატორადაც გვევლინება.

ის მთლიანობა, რომელსაც მშვინივიერი სხეულით აერთიანებს (ანუ გონებას და სხეულს) პირდაპირ საგნდება მის შემოქმედებაში მხატვრული ხერხის და შემოქმედის განუმეორებელი ექსპრესიის საშუალებით. რადგან ადამიანის შინაგანი განცდის პირდაპირი ექსპრესია ყოველთვის ერთეული გამოცდილებაა და ამავე დროს, განუმეორებელი, ის თვით ინდივიდის გამოხატულებაა. გრძნობის გასაგნება შეუძლებელია გადახატო, ის უკვე საკუთარი ანაბეჭდია (ალბათ ამის გამო არ აწერდა ეკატერინე ბალდავაძე საკუთარ ნამუშევრებს ხელს). სწორედ ამიტომ მაშინდელ თბილისში ხშირად ისმოდა ლადო გუდიაშვილის ცნობილი გამონათქვამი, „მიქელანჯელო ღმერთია და ეკატერინე მისი ქალღმერთი საქართველოში-ო“. თუ მიქელანჯელო ფიქრს ასაგნებდა, მაშინ ეკატერინე სწორედაც, რომ გრძნობას ასაგნებს და თანამედროვე კონცეპტუალიზმს

უპირისპირდება, სადაც ფაქტობრივი პოტენცია აღარაა საჭირო, სადაც კონცეპტი, რომელიც აბსტრაქტულად ვითარდება, მონყდა კონკრეტულობას – მშენებელი (ექსპრესია) და ფიზიკურ სხეულს (ფაქტობრივი პოტენცია) და წარმოდგენად (რეპრეზენტაციად) იქცა. სიცოცხლეს, ბუნებას მონყვეტილი იდეა კი ელტვის შინ დაბრუნებას, მაგრამ ვერ ახერხებს, ბუნება მისთვის სხვად ყოფნაა. არ ესმის, რომ გამაერთიანებელი საშუალება სწორედ იმ „ადგილშია“, სადაც ფორმა ისახება, რასაც პლატონი ქორას უწოდებს (სიტყვა ქორა ადგილს მიუთითებს ბერძნულად). ეკატერინე ბაღდავაძის შემოქმედებაში, ადამიანის კვინტესენცია სწორედ ქორაში ისახება – ოპტიკურ (კოგნიტიურ) და ჰაპტიკურს (ორგანულ) შორის „სუფევაში“, სადაც ყოფიერების არსი ვლინდება (დაზიანი).

ეკატერინე ბაღდავაძე მთელი თავისი შემოქმედებით ეხმიანება არა მარტო ქორას მითოლოგიურ, რელიგიურ თუ ფილოსოფიურ გამოხატულებებს, არამედ თვით ქორას ბუნებას, რაც აისახება მისი ფერწერული ხერხით, გრძნობის გასაგნებით (პირდაპირი ექსპრესიით) და გამოსახულ საზრისითან ერთობით. ეს კი მკაფიოდ უპირისპირდება თანამედროვე კონცეპტუალიზაციის და თეორიზაციის ტენდენციას, დისკურსის ლოგოსურ სამყაროს, რაც ფსიქოანალიტიკის მიხედვით, კონკრეტულად კი კრისტევასთან, საბოლოო ჯამში, ყოველთვის ქორას რიტმულ არტიკულაციებს ეყრდნობა. კრისტევა განიხილავს ქორას, როგორც აღმნიშვნელობამდელ მდგომარეობას, დრო-სივრცე-გამოსახულებამდელ სტადიას, რომლის მოქცევა აქსიომატურ ფორმაში შეუძლებელია. ეკატერინე ბაღდავაძე სწორედ ფორმის პირველი ინსტანციის კრიზისულ მდგომარეობას გამოხატავს და ამით გრძნობის და საზრისის ჰარმონიულ სინქრონიზაციას – წმინდა ფორმის გამოსახვის „ალორძინებისკენ“ გზას მიგვანიშნებს, რაც თანამედროვე ადამიანისთვის, რომელიც კონცეპტუალიზმის „მსხვერპლია“, თითქმის შეუძლებელია.

ეკატერინე ბაღდავაძესთან ნამუშევრის სივრცეს მისი ფონი განასახიერებს, როგორც სამყაროს გარე გამოცდილებას, რომელიც ყოველთვის ცოცხალია. შინაგანი გამოცდილება კი რაღაც ერთეულ ინფორმაციაზე მიუთითებს, რაც ნამუშევრის შინაარსს წარმოადგენს. ეს ორი კი ერთი ორგანული მთელია. ამ მთლიანობას გამოსახულებათა კონტური წყვეტს. კონტური მხატვრის ექსპრესიის ნაწილია, ინტუიციის და რაციოს კვეთა, რომლის საშუალებითაც, ფერთან ერთად, ერთეული ინფორმაციის, როგორც დროულობის წარმომადგენლის მგრძნობელობითის გასაგნება ხერხდება.

ფონსა და მასზე გამოსახულს შორის დამოკიდებულება ხელოვნებაში ადამიანის მსოფლალქმას და მსოფლხედვას აგებს. ათასწლეულების განმავლობაში მთელთან კავშირი იცვლება. თვით გამოსახულებებიც იცვლება. ადრე თუ ბუნებრივად ამოიზრდებოდა ფონიდან, მანიფესტაციის სახით, შემდეგში უფრო კრეაციონისტულად ისახება რეპრეზენტაციის, აბსტრაქციის სახით (აქ ინფორმაციის გადმოცემა ნიშნავს რაღაცა ინტერპრეტირებულს, ახლად შექმნილს). სწორედ აქ ვვარდებით კრეაციონისტულ ფერხულში, დინამიკურ დინებაში, მუდმივ ქმნილებაში – ეგოს ნიღბების, პერსონების სამყაროში – თეატრალურ წარმოდგენებში, დაუმთავრებელი მოქმედებების აქტში. მოქმედება კი ის სერიული პროცესია, რომელიც მესხიერებით და მემკვიდრეობით განისაზღვრება. კრეაციონიზმი ირთვება იქ, სადაც დროის გაფართოება იწყება. რაც უფრო ფართოვდება დრო, მით უფრო ივსება ის წარმოდგენებით. სწორედ წარმოდგენები ავსებს დროს და ამით მის გარშემო სამყაროს – მის სივრცეს. სივრცე, რომელიც ბუმტივით იბერება ავსებული წარმოდგენებით. წარმოდგენები კი ის ქაოსია, რომელიც მითოსურ საბურველშია გახვეული, სადაც ქალის დრამა იშლება. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ რომანტიკოსი ფილოსოფოსის ნოვალისის სიტყვები: „ხელოვნების ნიმუშში ქაოსი უნდა

ციმციმებდეს საბურველის წესრიგით⁴. ეს მართლაც ეკატერინე ბალდავადის შემოქმედებას ასახავს, სადაც მანდილი სინდისის სინმინდის სიმბოლოა და ის გამჭვირვალე ქსოვილი, რომელიც აზრობრივად და სახვითი ხერხითაც ორგანულ კავშირს ქარგავს მთელთან და ამავე დროს, კონვენციურად განპირობებულია (სურ. 3). ეს განპირობებულობა კი მანკიერის და უმანკოების დაპირისპირების ქაოსს წარმოადგენს, რომელიც მითოსურ საბურველში ქალის დრამად იშლება. წარმოდგენები ხშირად ტანჯავდა ეკატერინეს. ხელოვნება კი ის საშუალება იყო მისთვის, რომელიც „გონებით მიყენებულ ჭრილობებს განუკურნავდა“⁵. ეკატერინე ბალდავადი რომანტიკოსი მოაზროვნეა, მისი შემოქმედების „ფილოსოფია უბრალოდ ნოსტალგიაა, შინ ყოფნა/დაბრუნების სურვილი“⁶. ამ სურვილში იშლება მისი შინაგანი გამოძახილი, ჯერარსი – მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ინდივიდის და საზოგადოების დაპირისპირების დრამატული წარმოდგენა. მხოლოდ ეკატერინესთან და კონკრეტულად, ჩვენს შერჩეულ ნამუშევარში, ინდივიდი ქალის სახითაა წარდგენილი, რომელიც ტრანსფორმაციის იმ ადგილს მიუთითებს, რომელიც „მნათობის ცენტრია ემანაციის სისტემაში“⁷.

დრო-სივრცის გადანყვეტა ეკატერინე ბალდავადის ფილოსოფიას აყალიბებს. თითქოს დრო არ არის, მითოსურია და ამავე დროს ამ მითოსურ საბურველში იშლება ზოგადსაკაცობრიო დრამა, რომელიც დროზე მიუთითებს, ერთის მხრივ მის საკუთარ დროზე, სადაც საზოგადოებისა და ინდივიდის დაპირისპირება საბჭოთა იდეოლოგიის მთავარი პრობლემაა (სურ. 2), მეორე მხრივ, ეს პრობლემა პირდაპირ ქალის დრამისკენ მიუთითებს და ამით, ისტორიის ერთი პერიოდი, ზოგადსაკაცობრიო ისტორიად

იქცევა. ამას მხატვრის სახვითი ხერხიც მიგვანიშნებს, მისი ჰაპტიკურისკენ, ახლო ხედვისკენ ლტოლვა. ახლო ხედვა კი, როგორც ალოის რიგლი აღნიშნავს, დაბრუნებაა სიღრმისეულის, სიახლოვის, მგრძობელობის და ხელშეხებადისკენ.

თემატიკის დუალიზმი, ეკატერინე ბალდავადესთან, შემდეგნაირად აისახება: ინდივიდი/საზოგადოება, ქალი/საზოგადოება, უმანკოება/მანკიერება, გულახდილობა/კონსპირაციულობა, გულგახსნილობა/შეფარულობა. სწორედ გულგახსნილობაა წარმოდგენილი, როგორც ტრანსფორმაციული გზა რეალიზაციისკენ (მე) და გულდახურულობა, როგორც გზა შეფარულობა, შენიღბულობა, ორსახეობისკენ (ეგო).

ტრანსფორმაცია, რომელიც მშვიდგონებულ სხეულში ხდება ქრისტიანულ მოძღვრებაში, ეკატერინე ბალდავადესთან გულის გახსნას უკავშირდება, ალბათ რემინისცენციულად, როგორც ინტუიციური გამოძახილი სამყაროს კანონზომიერებისა. გამოძახილი, რომელიც მისი მხატვრული ხერხით ფაქტად გვევლინება. ეკატერინე ბალდავადის შემოქმედება არ არის თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელი სატირული ალუზია, ირონიულ პაროდიული მინიშნება. მას არ ახასიათებს კრიპტულობა, მისტერიულობა ანდაც ეზოტერიულობა. მთელი მისი შემოქმედება გულახდილობაზეა აგებული. მისი ბუნება მითოსურია და არა მისტერიული. ჩემის აზრით, ეკატერინე ბალდავადი, ქალის, სწორედ მისტერიულობისაგან გამომდინარე ტრაგედიას ასახავს და ასე, უსასრულო მითოსიდან დროში შემოდის, რომ სულიერი ამაღლებისკენ მიმავალი გზა გაიაროს.

ქალის თემა ლაიტმოტივად გასდევს ეკატერინე ბალდავადის შემოქმედებას, რაც თავისებურად აახლოვებს მას ფემინისტურ მსოფლმხედველობასთან. როგორც ცნობილია, 60-იან წლებში ქალთა მოძრაობა მთელ მსოფლიოში აქტუალური ხდება. ეკატერინე ბალდავადი ეხმიანება ამ მოძრაობას თავისი შემოქმედებით, თუმცა მისი დამოკიდებულება ქალის უფლებების დაცვის მიმართ ფემინისტური მოძრაობისაგან განსხვავე-

⁴ Novalis, *Philosophical Writings*, Translated & Edited by Margaret Mahony Stoljar, 1997, p. 77.

⁵ J. Williams, *Quote, Unquote*, 1989, p. 13.

⁶ Novalis, *Das allgemeine Brouillon, Materialien zur Enzyklopädistik*, Nr. 857, 1798/99.

⁷ „ინდივიდი მნათობის ცენტრია ემანაციის სისტემაში“. Novalis, *Philosophical Writings*, trans. and ed. by Margaret Mahony Stoljar, 1997, p. 42.

ბულია. დასავლეთის ქვეყნებთან შედარებით, საბჭოთა კავშირში ეს პრობლემები როგორც „მოგვარებული“ იყო. რაც შეეხება დასავლური ფემინიზმის მიღწევებს, ყველაზე მთავარი იყო, ქალს ემუშავა და სახელმწიფოსთვის გადასახადი გადაეხადა, რის გამოც ბევრმა დასავლეთევროპულმა სახელმწიფომ შეცვალა კონსტიტუცია და ფემინისტებს მოთხოვნები დაუკმაყოფილა. აქედან გამომდინარე, ქალის პრობლემა არამარტო გადაუნყვეტელი დარჩა, არამედ ორმაგ სიმძიმედაც იქცა. ქალს, რომელიც იყო დიასახლისი, დედა და მეუღლე, დაემატა სამსახური და კარიერა, რაც ეკატერინე ბალდავაძისთვის, როგორც წარმატებული შემოქმედი ქალისთვის, არ იყო უცხო.

ეკატერინე ბალდავაძე განსაკუთრებულად აყენებს ქალის პრობლემას. რადგან შემოქმედი ქალი დამოუკიდებელი, მოაზროვნე, საკუთარი მე-ს მატარებელი პიროვნებაა, ის მეტად მტკივნეულად განიცდის საზოგადოების მოთხოვნებს, პრეტენზიებს, კონვენციურ განპირობებულობას. სწორედ სოციუმთან პიროვნების ურთიერთობაში ვლინდება ეკატერინე ბალდავაძესთან ქალის დრამა და არა მუდმივცვალებად იდეოლოგიებთან დაპირისპირებაში. ის, რაც მას აწუხებს და რისთვისაც იბრძვის არ არის კონკრეტული რეჟიმის დამხობა. მას აინტერესებს პრობლემის ის სათავე, რომელიც ათასწლეულების განმავლობაში აყალიბებდა იმ სოციუმს (კონვენციონალურ შეთქმულებებს, ადათნესებს), რომელიც პიროვნების და ამ შემთხვევაში, ქალის დამორგუნველია. სწორედ ამით ეკატერინე ბალდავაძე უფრო უნივერსალურ პრობლემას აყენებს და ჰუმანურ გზას მიუთითებს ტრანსფორმაციისკენ, რადგან საკუთარ თავში პოულობს ძალას, რომ იტვირთოს დროში შემოსული ქალის დრამა და ღირსეულად გაიაროს ბენვის ხიდზე.

Ekaterine Bagdavadze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Woman with Baggage on the Rope Bridge (Ekaterine Bagdavadze)

The article focuses on a revised analysis of Ekaterine Bagdavadze's multi-figure composition "Woman with Baggage on the Rope Bridge" (painted in 1974) and presents a new consideration of the work within art historical, philosophical, psychological and culturological context.

Ekaterine Bagdavadze is not only brilliant representative of Georgian painting, but of the idea of "a female artist" as well. The thorough analysis of her painting "Woman with Baggage on the Rope Bridge" reveals the artist's credo - emotionally "in-tuned" philosophy of the "inner world". All her multi-figure compositions revolve around the same... revelation of "a female drama", which in part relates to the basic philosophy of modernism: the conflict between an individual and the society. However in Bagdavadze's work the individual is a woman and the society as a whole the genesis of conventional conditioning. The artist specifically refers to the conventionality of the persona - the Ego, which is symbolically associated with "baggage". In contrast to the modernist discrimination between the individual and the society, or the feminist rebellion against the constantly changing political regimes, Ekaterine Bagdavadze chooses a more humanistic path towards transformation (rather than sublimation). This notion is reflected in the unity of her artistic method and the ideatic content. The painterly nature of architectonic compositions and mythically captivating organic wholeness form the fundamental features of her art. Within the presented painting, the central figure of a woman is surrounded by a crowd. Her emanating presence bears the dominant features of balancing composition. The woman points her left hand toward the "place" where the source of the problem lies. She unfolds the drama and her eternal feminine mystique enters the de-finite timeline. The social mask, which inhibits the woman's "inner world" is depicted as her organic part, reflection of the artist's compassion. She gracefully takes a step forward and starts to cross the rope bridge in order to move towards the "crucifixion" of the "Ego" and revelation of the "I".



1. ეკატერინე ბაღდავაძე, ავტოპორტრეტი, 1943
Ekaterine Bagdavadze, Self-portrait, 1943



2. ეკატერინე ბაღდავაძე,
ნარსულის ერთი ფურცელი, 1969
Ekaterine Bagdavadze,
A Page from the Past, 1969



3. ეკატერინე ბაღდავაძე, დღესასწაული
ძველ თბილისში, 1949
Ekaterine Bagdavadze, Celebration in
Old Tbilisi, 1949



4. ეკატერინე ბაღდავაძე, მსახიობები სოფლად, 1967
Ekaterine Bagdavadze, Actresses in the Countryside, 1967



5. ეკატერინე ბაღდავაძე, უფაქიზესი გრძნობა და
უნმინდური ჩურჩული, 1969
Ekaterine Bagdavadze, The Most Tender Feeling and the Most
Dirty Whisper, 1969



6. ეკატერინე ბაღდავაძე, ქალი ტვირთით ბენვის ხიდზე, 1974
Ekaterine Bagdavadze, The Woman with Baggage on the Rope Bridge, 1974



7. ეკატერინე ბაღდავაძე, გოგონა
საყურით, 1971
Ekaterine Bagdavadze, The Girl with an Earring,
1971

ანა კლდიაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

პოსტმოდერნისტული მიდგომა

თუ ტექნოგენური ეპოქის ახალი პარადიგმა?!

(მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსი *The Artist is Present*)

თანამედროვე ხელოვნების კვლევის მეთოდოლოგიისადმი ჩვენი ინტერესი, უკანასკნელ ხანებში, ფორმის ანალიზის მეთოდის მიმართ არსებულმა სკეპტიკურმა დამოკიდებულებამ განსაზღვრა. ის, რომ ეს მეთოდი ხელოვნების ნიმუშის კვლევის ქვაკუთხედი, რომელსაც შემდგომ სხვა მეთოდებით (ისტორიული, სოციალური, ფემინისტური და სხვ.) ჩატარებული ანალიზი და ინტერპრეტაცია ეყრდნობა, პირადად ჩემთვის სადავო არაა, თუმცა, დღეს ამ აქსიომის კიდევ ერთხელ პრაქტიკულად დადასტურება გვინევს.

ამისათვის ჩვენ შევარჩიეთ მ. აბრამოვიჩის გახმაურებული პერფორმანსი *The Artist is Present* და ის თავდაპირველად სწორედ ფორმის ანალიზის, შემდეგ იკონოგრაფიული და იკონოლოგიური მეთოდებით გავაანალიზეთ¹, შემდგომ კი, ის ფემინისტურ ქრილში განვიხილეთ². დღევანდელი ჩვენი მიზანი კი, ამ ნამუშევრის პოსტმოდერნიზმის მიერ შემუშავებული იმ ძირითადი ცნებების მიხედვით განხილვაა, რომლითაც ოპერირებენ მისი თეორეტიკოსები.

ამჯერად ჩვენ რამდენიმე პოსტმოდერნისტულ ცნებაზე – „მეტატექსტებისადმი უნდობლობაზე“, „სამყაროს, როგორც ქაოსისა“ და მის ფრაგმენტულად აღქმაზე – შევაჩრებთ ყურადღებას. ჩვენთვის საინტერესოა, განვსაზღვროთ, რა პარამეტრებით ჯდება (და ჯდება თუ არა საერთოდ) ეს ნამუშევარი პოსტმოდერნიზმის ფარგლებში და ამ პროცესში რამდენად გამოგვადგება ფორმის ანალიზის მეთოდის შედეგად მიღებული დასკვნები. სტატიის სტრუქტურაზე ამ ლოგიკას ექვემდებარება და შესაბამისად, თავდაპირველად სწორედ ფორმის, იკონოგრაფიული, იკონოლოგიური ანალიზისა და ფემინისტურ ქრილში პერფორმანსის განხილვის შედეგებს წარმოგიდგენთ თანმიმდევრულად.

მოკლე აღწერა. 2010 წელს ნიუ-იორკის MoMA-ში სამი თვის განმავლობაში მიმდინარეობდა მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსი *The Artist Is Present* (სურ. 1). არტისტი ყოველ დღე 6 საათის განმავლობაში იჯდა დიდი, ხალვათი დარბაზის ცენტრში მდგომი მცირე ზომის, სადა მაგიდის ერთ მხარეს, მის საპირისპირო მხარეს კი, რიგ-რიგობით ისხდნენ პერფორმანსში მონაწილეობის მიღების მსურველები. არტისტსა და ვიზიტორებს შორის კონტაქტი მზერით მყარდებოდა. ძალიან ბევრი ადამიანი ტიროდა (სურ. 2), იყო ღიმილიც, სიცილიც. მთლიანობაში პერფორმანსში 1500-ზე მეტმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. აღსანიშნავია, რომ მესამე თვეს გაქრა მონაწილეებს შორის მდგარი მაგიდა. იცვლებოდა პერფორმატორის კაბის ფერიც: ლურჯი, წითელი, თეთრი. კაბები ერთ თარგზე იყო აჭრილი. გრძელი დახურული კაბა, რომელშიც სხეული თითქმის იკარგებოდა, უხვ ნაოჭებად ეფინა იატაკზე (სურ. 3). დაბოლოს, პერფორმანსს ჰყავდა დამსწრეებიც, ვინც ორი ადამიანის მზერით ურთიერთობას აკვირდებოდა.

¹ ა. კლდიაშვილი, ფორმის ანალიზი ხელოვნების ნიმუშის კვლევის ქვაკუთხედი. ისტორიული ქრილი და პრაქტიკა, *ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი კონფერენცია*. თბ., 2015.

² ა. კლდიაშვილი, ფემინიზმის მარინა აბრამოვიჩისეული ვერსია თუ ახალი პარადიგმის დაბადება?! *შ. რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახ. უნივერსიტეტის კონფერენცია „კულტურათა დიალოგი XX ს-ის ხელოვნებაში“*, თბ., 2016.

ფორმის ანუ სახვითი ხერხების ანალიზი. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერფორმანსს აქვს სივრცობრივი კომპოზიციური სტრუქტურა, რომელიც ორმაგობით ხასიათდება. როდესაც ადამიანი მხოლოდ დამსწრეა, მისთვის პერფორმანსის კომპოზიციას გააჩნია წრეში ჩანერილი აზრობრივი და კომპოზიციური ცენტრი, მაგდასთან მსხდომი ადამიანების სახით. მეორე კომპოზიციური სტრუქტურა კი, მხოლოდ მხერის აქტის მონაწილე ვიზიტორის თვალწინაა – თავად არტისტი, მისი სტატიკური ფიგურა, როგორც პორტრეტი. უმნიშვნელოვანესია ფერადოვანი გადაწყვეტაც: დარბაზის თეთრ სივრცეში მ. აბრამოვიჩის მაქსიმალურად სადა, ასკეტურობით აღბეჭდილი ლურჯი, წითელი და თეთრი კაბების საკმაოდ დიდი ლაქები მკაფიო ფერადოვან აქცენტს ქმნიდა. პერფორმანსი ერთი შეხედვით, სტატიკური იყო, თუმცა, შინაგანი დაძაბულობის მუხტი თითქოს მთელ დარბაზში ტრიალებდა (ეს ფოტოებზეც ჩანს და ამაზე დამსწრენიც საუბრობდნენ) (სურ. 1, 3).

ყოველგვარ გარეგნულ ეფექტზე უარის თქმა: კომპოზიციის სტატიკური ლაკონიური სტრუქტურა, მხოლოდ ერთი, ძუნწი ფერადოვანი და კომპოზიციური აქცენტი, ინტერიერის, არტისტის ჩაცმულობის, ვარცნილობის (მაკიაჟსაც კი არ იკეთებდა მ. აბრამოვიჩი სამი თვის განმავლობაში) სისადავე და, შეიძლება ითქვას, სიმკაცრეც კი, პერფორმანსის თავშეკავებულ, არაეპატაჟურ ესთეტიკას განსაზღვრავდა.

იკონოგრაფიული ანალიზი. არტისტის კაბა თავისი ფორმით, იატაკზე დაფენილი ნაოჭების ორნამენტულობით და კაბის სქელ ქსოვილში „ჩაკარგული“ სხეულით, შორეულ ასოციაციას ინვესს ჩრდილოეთი რენესანსის მადონებთან (სურ. 4), რაც ერთგვარ მინიშნებას გვაძლევს პერფორმანსის ქრისტიანულ კონტექსტზე. ეს მინიშნება კიდევ უფრო გაძლიერდება, თუ კაბის ფერების სემანტიკასაც განვიხილავთ. ქრისტიანულ კულტურებში შავში გარდამავალი მუქი ლურჯი, გაიაზრება როგორც კოსმოსის ფერი, მარადისობის სიმბოლო; წითელი ქრისტიანულ

კულტურაში ღვთაებრივი ცეცხლის, განმმენდის, მიჯნის გადალახვის ფერია. ამავე დროს, ის ღმრთისმშობლის ფერიცაა, როგორც შეუწველი მაცვლის სიმბოლო; თეთრი კი, ტრანსფორმაციის, ფერისცვალების, ახალ ხარისხში გადასვლის ნიშანია.

იკონოლოგიური ანალიზი. მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსის კომპოზიციური ანალიზისას, ჩვენ მის ორმაგობაზე ვისაუბრეთ. შესაბამისად, კომპოზიციური სტრუქტურის ორმაგობა საზრისის ორმაგობასაც, მის ორ შრეს განსაზღვრავს. დამსწრეთათვის ის ერთია: მათთვის ე. წ. „ხელოვნების ნიმუში“ სწორედ ეს ცენტრალური კომპოზიციია, რომელიც ადამიანებს შორის ცოცხალ კონტაქტს, როგორც გარკვეულ ფასეულობას წარმოაჩენს. ორი, პირისპირ მჯდომი ადამიანის ცოცხალი ურთიერთობა, ვირტუალურ ურთიერთობათა სამყაროში აქტიურად გადანაცვლებული, გაუცხოებული თანამედროვე ადამიანისათვის რაღაც დაკარგული და მივინყებული, წარსულსჩბარებული გრძნობის შესხენებაა. ადამიანებს შორის ცოცხალი კონტაქტის დამყარების ძლიერმა სურვილმა ყოველგვარი ბარიერის მოსპობა უკარნახა არტისტს და მცირე ზომის მაგიდაც კი აალებინა.

პერფორმანსის მეორე საზრისობრივი შრე კი, მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანისათვის, არტისტის პირისპირ მჯდომი ვიზიტორისთვის არსებობს. მისთვის არტისტი „ხელოვნების ნიმუშად“ იქცევა და მასთან „ურთიერთობა“ ისეთივე ინტიმური აქტია, როგორც ხელოვნების ნებისმიერი ნიმუშის აღქმა, ოღონდ განსხვავებული მახვილებით. თუ ხელოვნების ნიმუშის აღქმისას მნახველი გადის რთულ გზას ნიმუშის ფიზიკური აღქმით დაწყებული, ემოციური აღქმისა და საზრისის გაცნობიერების გავლით, კათარზისამდე, ამ პერფორმანსში აღსაქმელი ობიექტის საზრისის ამოკითხვის მომენტი გამოტოვებულია. მ. აბრამოვიჩი თავადვე ამბობს: „ადამიანები მოდიან თავისი ტკივილებით, სიყვარულით, ცნობისნადილით, მე კი ვქრები, გადავიქცევი სარკედ, რომელშიც ისინი საკუთარ თავს ხედავენ“. ანუ მ. აბრამოვიჩი

ერთგვარ გამტარად იქცევა ადამიანსა და მის „მე“-ს შორის. იგი ერთგვარ კენოზისს ახორციელებს, უარს ამბობს საკუთარ აზრებზე, გრძნობებზე, თითქოს აცარიელებს საკუთარ თავს და ამ სიცარიელეში, ცარიელ წიაღში „უშვებს“ სხვას, რის შედეგადაც ეს „სხვა“ ახლიდან იბადება. ამ ერთგვარ მისტერიალურ ქმედებაში მითოსური მარადქალური წიაღის იდეა ჩნდება. როგორ ახერხებს ამას არტისტი, ამის შესახებ აქ არ ვისაუბრებთ, მაგრამ ის, რომ ადამიანებმა კულტურის მიერ დახვავებული „ნაგავი“ გადაქექეს სულში, მის სიღრმეებში ჩაიხედეს და საკუთარ თავს შეხვდნენ, ფაქტია. ამას ვიზიტორთა უმეტესობის გამომეტყველება და ცრემლები ადასტურებს. კათარზისი შედგა, რომელიც უფრო რელიგიური აქტის, ლოცვის ან მედიტაციის ტოლფასი იყო; შესაძლოა, აღსარებასაც ნაგავდა, ოღონდ აღსარების ჩამბარებლის გარეშე, აღსარებას საკუთარ თავთან.

ამგვარად, საზრისი ცხადი გახდა: მ. აბრამოვიჩმა სოციალურ სივრცეში გაიტანა რელიგიურ-მისტერიული აქტი და ამაზე მიაწინა კიდეც. მისი კაბების ფერი სწორედ კათარზისის დროს ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის ნიშანია: ლურჯის სიმყარიდან მიჯნის ცეცხლოვანი ნითლით განწმენდა და სხივოსანი თეთრით ახალ ხარისხში ასვლა. ქრისტიანული კონტექსტი ამკარად სახეზეა. მაგრამ რა არის ეს? ღრმა რელიგიური საზრისის მქონე ნაწარმოები, თუ პროფანაცია ან სულაც მკრეხელობა?

ამ პერფორმანსის მიზანი საზოგადოდ, ხელოვნების მიზნებთან თანხმობაშია და თავისთავადაც კეთილშობილურია: საკუთარი თავის პოვნასა და კათარზისის მიღწევაში დაეხმაროს ადამიანს, რადგან ღირებულებააღრეული პოსტმოდერნისტული ეპოქის ადამიანისათვის ეს არც ისე იოლია; მით უმეტეს, რომ ხშირად ამ გზის ტრადიციული ფორმით გავლა ათასგვარი ფორმალობის მარნუხებში აქცევს ადამიანს და მექანიკურ ხასიათს იღებს; მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ კათარზისი უინტიმურესი აქტია, მ. აბრამოვიჩმა კი ის სოციალურ სივრცეში გამოიტანა, საჯარო გახდა, რეპრეზენტაცი-

ულობა შესძინა. თავად კი, საკუთარი ნებით, მედიუმად იქცა, ერთგვარად მსხვერპლიც კი გაიღო; მან ფაქტობრივად საკუთარი თავით ხატი ჩაანაცვლა, რაზეც მართალია, შეფარულად, მაგრამ სრულიად შეგნებულად, ღვთისმშობლის კაბის დეტალებით მიგვითითა. ამგვარად, ერთი შეხედვით, ფორმით სადა პერფორმანსი, საზრისობრივად ღრმა აღმოჩნდა, მიზანდასახულობით კი, საკმაოდ ამბიციური.

ფემინისტური ასპექტით ამ პერფორმანსის კვლევამ აჩვენა, რომ მ. აბრამოვიჩი ფემინიზმის სრულიად განსხვავებულ ვერსიას, თუ გნებავთ, მისი ჩიხური მდგომარეობიდან გამოსვლასაც და ჩვენი ცივილიზაციის ფალოცენტრიზმის დაძლევისაც გვთავაზობს. მ. აბრამოვიჩი მიგვანიშნებს, რომ საკუთარ მე-ზე უარის თქმა თავის დაკარგვას კი არ ნიშნავს, არამედ სწორედაც რომ ქალის ჭეშმარიტი ბუნების, მისი არსის მოპოვებას, ცნობიერად დაბრუნებას გულისხმობს. საკუთარ თავზე უარის თქმით, გამტარად ქცევით, მე-ს გაღებით იგი მოიპოვებს საკუთარ თავს და მთელ სამყაროს.

ტ. ადორნო და მ. ჰორკჰაიმერი თავიანთ ნაშრომში „განმანათლებლობის დიალექტიკა“ ნათლად წარმოაჩინენ, რომ ბუნება ადამიანის მიერ დაპყრობილ, დაჩაგრულ სამომხმარებლო ობიექტად იქცა და საკუთარ თავისუფლებას მხოლოდ ადამიანზე შურისძიებით თუ ავლენს³. ეს იდეა გ. პოლოკს ფემინიზმის დისკურსში შემოაქვს, ქალის მხრიდან მამაკაცის მიმართ შურისძიებაზე საუბრობს და თვლის, რომ ფალოცენტრული კულტურის ჩარჩოებში მოქცეულ ქალს ისლა დარჩენია, რომ ან შურისძიებით უპასუხოს მამაკაცს ან, საკუთარი შემოქმედებითი უნარისა და ძალების შესანარჩუნებლად, გავიდეს მისი ჩარჩოებიდან⁴ და, როგორც ჩანს, თანამედროვე კულტურის სემიოტიკური კონცეფცია არ იცნობს სხვა ვარიანტებს. მა-

³ Т. Адорно, М. Хоркхаймер, *Диалектика Просвещения, Философские фрагменты*, М-СПБ., 1997.

⁴ G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London, New York, 1988, გვ. 188.

რინა აბრამოვიჩი მესამე ვარიანტს გვთავაზობს – ქალი საკუთარი ნებით, ცნობიერად დაუბრუნდეს საკუთარ ბუნებას, პირველარსს და მანიპულირებული ობიექტის ნაცვლად, თავადვე იქცეს ერთდროულად ხელოვნების ცოცხალ წყაროდ, საკუთარი თავისა და ხელოვნების შემოქმედად.

თუ ამ რაკურსით შევხედავთ, ცხადი ხდება ამ პერფორმანსის ქვეტექსტი, რომ რომელიმე იდეოლოგიით გაერთიანებული ადამიანების ბრძოლა კი არ შეცვლის სამყაროს, რისი პრეტენზიაც ფემინიზმს აქვს, არამედ – კონკრეტული ადამიანი, რომელშიც ტრანსფორმაცია და კათარზისი მოხდა და რომელსაც ამაში თავისი პირველსაწყისი ბუნების „გამღვიძებელი“, ოდითგანვე მედიუმური უნარების მქონე, ცნობიერად ნებაყოფლობით გამცემი, გამლები და თანამგრძნობი ადამიანი (ამ შემთვევაში ქალი, ობიექტი) დაეხმარა. თავად ქალი კი, ამ პროცესში აღასრულებს თავის ბუნებრივ, ახალი სიცოცხლის მიმნიჭებლის ღვთივბოდებულ მისიას, ოღონდ ამ შემთვევაში – ახალი სულიერი სიცოცხლისა, რითიც გაინთავისუფლებს თავს ობიექტის სტატუსისაგან და საკუთარ ქალურ არსს დაუბრუნდება. არტისტი უტყვი ქმედებით მითოსურ მარადიულ ქალურ წიაღს, როგორც საკრალურ სივრცეს, რეალურად აცოცხლებს და მასში ქრისტიანული იმპულსიც შემოაქვს ღმრთისმშობელზე მინიშნებით. დაბოლოს, ამ ყოველივეს მამაკაცურად მიჩნეული ცნობიერი ასპექტიც ემატება, რადგან არტისტის ეს ქმედება ინტუიციურ-სპონტანური კი არაა, არამედ, სრულიად გააზრებული და კონცეფტუალურია. ამგვარად, მ. აბრამოვიჩმა თავის პერფორმანსში თავი მოუყარა კაცობრიობის მიერ განვლილ გრძელ გზაზე მოპოვებულ მთელ გამოცდილებას და ცნობიერ-რაციონალურის (მამაკაცურის) და ინტუიციურ-სპონტანურის (ქალურის) ერთარსად ორგანული შერწყმა ახალ პარადიგმად გააფორმა.

ახლა ვნახოთ, რას მოგვცემს *პოსტმოდერნიზმის* პარამეტრების მიხედვით ამ პერფორმანსის განხილვა.

„თუ ყოველივეს უკიდურესად გავამართივებთ, პოსტმოდერნიზმში იგულისხმება უნდობლობა „მეტათხრობის მიმართ“ – ამბობს ლიოტარი, რომელმაც გადაამუშავა რა მ. ფუკოსა და ი. ჰაბერმასის ზოგიერთი მოსაზრება ცოდნის „ლეგიტიმაციის“ შესახებ, პირველმა განსაზღვრა მეტატექსტის (სხვაგვარად – მეტანარატივი, მეტათხრობა, მეტაისტორია) ცნება⁵, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ქვაკუთხედად იქნა მიჩნეული. ლიოტარი ამ ტერმინით აღნიშნავს ე. წ. ამხსნელ (განმარტებით) სისტემებს: რელიგიას, მეცნიერებას, ხელოვნებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესაა ნებისმიერი სახის „ცოდნა“. ლიოტარის აზრით, ახალი დროის ფილოსოფიური აზრის მაორგანიზებელი პრინციპებია ე. წ. „დიადი ისტორიები“, ანუ მთავარი საკაცობრიო იდეები: ჰეგელის სულის დიალექტიკა, პიროვნების ემანსიპაცია, პროგრესის იდეა, განმანათლებლობის წარმოდგენა ცოდნის შესახებ და ა. შ. პოსტმოდერნიზმის ეპოქა ამ „დიადი იდეების“ მიმართ ცოდნის ეროზიით ხასიათდება. დღეს, როგორც იგი აღნიშნავს, ჩვენ მონმეები ვართ ამ „მეტაისტორიების“ დანანევრების, დაქუცმაცების, რის შედეგადაც მარტივი, წვრილმანი, ლოკალური „ისტორიები“ ჩნდება⁶. ფაქტობრივად, პოსტმოდერნიზმი ეჭვის ქვეშ აყენებს, როგორც კაცობრიობის მიერ საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილ ცოდნას, ასევე, ამ გზაზე ჩამოყალიბებულ ღირებულებებსაც, რადგან თვლის, რომ ნებისმიერი ცოდნა და ღირებულება, რომელიც საკუთარი გამოცდილებით არაა მოპოვებულ-შემტკიცებული და მხოლოდ მზა-მზარეულის მიღებას გულისხმობს, აპრიორი მცდარი და ხელოვნურია. ჩვენი გამოცდილება კი, ფრაგმენტულია და ვერანაირად ვერ მოიცავს მთლიანობას. ნებისმიერი საყოველთაოდ აღიარებული ფასეულობა, აზრი, ან კონცეფცია პოსტმოდერნიზმის მიერ განიხილება, როგორც საფრთხე

⁵J. Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, P, 1979, გვ. 7.

⁶*იქვე*, გვ. 100.

თანამედროვე ადამიანისათვის, რომელიც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე „რიგით ღირებულებათა სისტემის“ მიერ მისი ცნობიერების „დაპყრობას“, მასზე ძალადობას ცდილობს სწორედ მეტატექსტების მეშვეობით. კულტურის რეაქცია ამაზე კი ისაა, რომ ადამიანი იწყებს ბრძოლას მეტატექსტების წინააღმდეგ, უმხედრდება მას, შლის, ანაწევრებს და, შესაბამისად, აბუნდოვნებს და, უფრო მეტიც, აქრობს მის საზრისებს. სწორედ აქედან იღებს სათავეს პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისა და ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ღირებულებითი ქაოსი, სამყაროს მთლიანობის და მოწესრიგებულობის შეგრძნების დაკარგვა, სამყაროს ქაოსურობა და ფრაგმენტულობა.

თუმცა აბრამოვიჩის ადრეულ პერფორმანსებს გადავხედავთ, ცხადი გახდება, რომ ისინი ტიპური პოსტმოდერნისტული არტიფაქტებია. ამის მაგალითად შეიძლება მისი ერთ-ერთი ადრეული, 1979 წლის პერფორმანსი „რიტმი 0“ მოვიყვანოთ (სურ. 4), რომლის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ მნახველებს შეეძლოთ მაგიდაზე წინასწარ დაწყობილი 72 ნივთიდან (მათ შორის იყო დანა, მაკრატელი, მათრახი და პისტოლეტიც კი, ერთი ტყვიით) აერჩიათ რომელიმე და ნებისმიერი ქმედება განეხორციელებინათ არტისტის სხეულზე. ნიშანდობლივია, რომ პერფორმანსის მსვლელობისას მნახველები საკმაოდ აგრესიულად იქცეოდნენ და ტკივილსაც კი აყენებდნენ არტისტს. ამ პერფორმანსით მ. აბრამოვიჩმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ აგრესია და ძალადობა ადამიანის ყოფის ორგანული ნაწილია. ეს პერფორმანსი არ გამოხატავს პროტესტს ძალადობის წინააღმდეგ, პირიქით, ის მიზნად ისახავს საზოგადოებაში არსებული ძალადობის ძლიერი მუხტის, როგორც უდავო ფაქტის, კიდევ ერთხელ კონსტატაციას და არსებული კრიზისის პირადი გამოცდილებით, ექსპერიმენტულად დადასტურებასა და დემონსტრირებას. აკი ამბობს კიდევ ლიოტარი, რომ წვრილმანი, ლოკალური, თავისი ხასიათით ზოგჯერ სრულიად პარადოქსული „ისტორიების“ საზრისი იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ დააკნონოს

ცოდნა, ან რომელიმე ღირებულება, არამედ „კრიზისის ჩვენეული გაგების დრამატიზება მოახდინოს“⁷. ცხადია, ძალადობა და აგრესია ცივილიზაციის სერიოზული პრობლემაა, მაგრამ პერფორმანსის ფარგლებში ძალადობისთვის თითქოს სასათბურე პირობებია შექმნილი; ის მოკლებულია მიმართებებს, „ამოგლეჯილია“, გამოცალკევებულია საერთო კონტექსტიდან, ერთგვარ განყენებულ აქტად, „შიშველ“ იდეადაა ქცეული. შესაბამისად, მისი საზრისიც ერთგვარად პლაკატური, ფრაგმენტული, გამარტივებული და ლოკალური ჩანს.

ორი ადამიანის ურთიერთობას ეძღვნება და ამ მხრივ, ჩვენს პერფორმანსთან უფრო მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს მ. აბრამოვიჩის 1980 წელს განხორციელებული პერფორმანსი „კონტაქტის წერტილი“ (სურ. 5), რომელშიც ერთმანეთის პირისპირ მდგომი არტისტები და მისი მეუღლე ულაი საჩვენებელი თითებით ეხებიან ერთმანეთს. ამ ფორმით უახლოეს ადამიანთა ურთიერთობის სიმყიფე წარმოჩინდება, რაც ჩვენი დროის ერთ-ერთ პრობლემას – ადამიანთა შორის გაუცხოებას აფიქსირებს. ამდაგვარ ცალკეულ პრობლემებს ეხება მ. აბრამოვიჩის სხვა ადრეული პერფორმანსებიც – „ურთიერთობა დროში“, „თავის მოკვლა“, „სიმშვიდის ენერჯია“, „ააა-ააა“ და სხვ. ყველა მათგანი, როგორც ლიოტარი იტყოდა, პირად გამოცდილებაზე დაფუძნებული, „მარტივი, წვრილმანი, ლოკალური პოსტმოდერნისტული „ისტორიებია“. მ. აბრამოვიჩისათვის არც პროტესტის ნიშნით აღბეჭდილი ნამუშევრებია უცხო და ამის ნათელი მაგალითია მისი დრამატულობითა და, მე ვიტყვოდი, სასოწარკვეთილებით აღბეჭდილი „ბალკანეთის ბაროკო“ (სურ. 6), რომელმაც 1997 წლის ვენეციის ბიენალეზე „ოქროს ლომი“ მოიპოვა. სრულიად სხვაგვარ მიდგომას ამჟღავნებს მ. აბრამოვიჩის ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული პერფორმანსი.

თუ ადრეული პერფორმანსების მახასიათებელი გახლდათ აგრესია, დესტრუქცია და

⁷J. Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, P, 1979, გვ. 95.

ქაოსი ადამიანთა ურთიერთობებში, უკანასკნელი პერიოდის პერფორმანსის ნიშანი ადამიანთა შორის გარკვეული კონსტრუქციული ქცევის ნორმების მოძიების, მათ ურთიერთობებში წესრიგის დადგენის მცდელობას ვხედავთ. ნებისმიერი წესრიგი კი გარკვეულ ღირებულებით კონცეპტებს ეფუძნება. ამ პერფორმანსის ღირებულებითი კონცეპტი კი, როგორც ყველა მეთოდით გაანალიზების საფუძველზე დადგინდა, საკუთარ თავზე სხვის სასარგებლოდ უარის თქმაა, გაღებაა, რითიც მ. აბრამოვიჩი მსახურებისა და თანადგომის იდეას ამკვიდრებს. და თუ პოსტმოდერნისტები უარყოფდნენ „ყველა მეტატექსტს, სამყაროს ახნის ყველა სისტემას, რომელსაც ადამიანი ტრადიციულად იყენებდა სამყაროში საკუთარი ადგილისა და როლის გასაცნობიერებლად“⁸, მარინა აბრამოვიჩი სრულიად საპირისპიროს აკეთებს. იგი სწორედაც რომ საზოგადოებაში ადამიანის როლისა და ფუნქციის გაცნობიერებას ცდილობს. პოსტმოდერნისტული სამყაროს ქაოსის ალტერნატივად იგი ადამიანთა შორის ურთიერთობის ახალ პარადიგმად მსახურების, თანადგომის იდეას გვთავაზობს. კრიზისის კონსტატაციის, ან პროტესტის ნაცვლად, იგი გვთავაზობს გამოსავალს, რომელიც თავად ადამიანის ცნობიერ არჩევანზეა დამოკიდებული. ამაში „მეტატექსტის“ ხელოვნებაში დაბრუნების მცდელობა შეიძლება დავინახოთ, რაც მ. აბრამოვიჩის ამ პერფორმანსს პოსტმოდერნიზმის კონტექსტიდან აგდებს. ეს აღარ არის პოსტმოდერნისტული „ფრაგმენტი“, „ლოკალური ფაქტი“, ცალკეული პრობლემის ფიქსაცია, რადგან აქ ისმის საკითხი ადამიანის დანიშნულების, მისი მისიის შესახებ. ეს უკვე გლობალური საკითხია, რომლის წარმოჩენის დროსაც არტისტი უპირისპირდება ისტორიის დისკრეტულობის საკითხს. იგი კი არ უარყოფს წასულის გამოცდილებასა და ცოდნას ამ საკითხზე ან კი არ ირონიზირებს ან პაროდირებს მათზე, როგორც ამას უმეტეს შემთხვევაში, პოსტ-

მოდერნიზმი აკეთებს; კი არ უარყოფს წარსულს, არამედ ეყრდნობა მას. იგი სრული სერიოზულობითა და ნდობით აბამს ძაფებს წარსულთან, მის ფასეულობებთან, არა მარტო გარეგნული ფორმით (იგულისხმება მისი სამოსის გადაძახილი ჩრდილოეთის ადრეული რენესანსის მაღონების ჩაცმულობასთან) არამედ, საზრისობრივადაც და ამით ღირებულებით სფეროში მემკვიდრეობითობის იდეას უსვამს ხაზს. ამ თვალსაზრისითაც ეს პერფორმანსი გასულია პოსტმოდერნიზმის ჩარჩოებიდან.

ნინა ეპოქებში ითვლებოდა, რომ ხელოვნება ასახავს რეალობას. შესაძლებელი იყო სხვადასხვა ვარიანტი: რეალობის იდეალიზაცია, სარკისებური ასახვა, კრიტიკული რეფლექსია, მაგრამ ხელოვნების ფუნქცია, პლატონიდან მოყოლებული, ეჭვქვეშ არასდროს დამდგარა. მოგვიანებით, როდესაც ხელოვნება კულტს გამოეყო, ის მაინც ინარჩუნებდა რეალობის ამსახველის როლს და ითავსებდა სხვადასხვა ფუნქციას: სოციალურს, ისტორიულს, ზნეობრივს და ა. შ. მაგრამ უკვე 1960-იან წლებში იოზეფ კოშუთმა განაცხადა, რომ „ხელოვნება იწყება იქ, სადაც მთავრდება ნებისმიერი ფუნქცია, მათ შორის ესთეტიკურიც“⁹. ამ განაცხადით ფაქტობრივად შეიცვალა ხელოვნების, როგორც ასეთის, სტატუსი, რაც პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია.

მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსი არ ჯდება თანამედროვე ხელოვნების ამ კონცეფციაში. მართალია, მისი ნამუშევრის ფორმა არატრადიციულია, მაგრამ საზრისობრივად ის „მეტატექსტური“ თვისებისაა, რადგან, ავტორი კი არ აპროტესტებს ან მხოლოდ აფიქსირებს ამა თუ იმ პრობლემას (როგორც ეს ადრეული პერფორმანსების შემთხვევაში იყო), კი არ დასცინის (როგორც ამას სხვა პოსტმოდერნისტი არტისტები აკეთებენ), არამედ ამკვიდრებს პოსტმოდერნიზმის მიერ ეჭვქვეშ დაყენებულ გარკვეულ ფასეულობებს. იგი, მართალია ახალი ფორმით, მაგრამ მეტატე-

⁸ T. D'haen, *Postmodernism in American Fiction and Art, Approaching Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia, 1986, გვ. 229.

⁹ J. Koshuth, *Necrophilia, Mon Amour, Artforum*, 1982, #9, გვ. 60.

ქსტის დაბრუნებით ხელოვნებას ოდინდელ, ღირებულებათა დამამკვიდრებლის ფუნქციას უბრუნებს, მათ შორის, ესთეტიკურსაც. „ნიშნის ეპოქაში“ განხორციელებულ ამ პერფორმანსში, როგორც ფორმის ანალიზიდან დავინახეთ, ჩვენს წინაშე (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) ცოცხალი მხატვრული სახე-ხატი ჩნდება თავად არტისტის სახით¹⁰.

ბალზაკი მოთხრობაში „უცნობი შედევი“ მთავარ გმირს მხატვარ ფრენკოფერს ათქმევინებს: „ხელოვნებამ უნდა შექმნას საკუთარი რეალობა და როდესაც ეს მოხდება, მაშინ ხელოვნების რეალობა იმოქმედებს ცხოვრებაზე, გარდაქმნის მას“. მარინა ბარამოვიჩი კიდეც უფრო შორს წავიდა: მან რეალურ სივრცეში ხელოვნების რეალობა შექმნა, რომელმაც არა მარტო გარდაქმნა რეალობა, არამედ თავად იქცა ცხოვრებად (აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ იოზეფ ბოისი და მისი ცნობილი აქცია „5000 მუხა“, რომელშიც ასევე ძლიერია ხელოვნების სოციალური როლის იდეა). აქ ცხოვრება და ხელოვნება, ხელოვნების რეალობა და ცხოვრებისეული რეალობა შეენივთა ერთმანეთს და ამ ერთობის მთავარ ღირებულებად ერთი ადამიანის მიერ მეორის მიმართ მსახურება, თანადგომა იქცა მთავარ ღირებულებად.

ინდუსტრიული ეპოქის, რომლის პირმშო მოდერნიზმი იყო, მთავარი ღირებულება პროგრესი და ადამიანის ემანსიპაცია გახლდათ, პოსტინდუსტრიული ეპოქისა კი, რომელმაც პოსტმოდერნიზმი შვა – პიროვნების უფლებები და თავისუფლებები. XXI საუკუნის ტექნოგენური ეპოქის (რომელსაც პოსტპოსტმოდერნიზმს, afterპოსტმოდერნიზმს, ანდა, ფსევდომოდერნიზმის ერასაც უწოდებენ) მთავარი პარადიგმა ჯერ არაა გამოკვეთილი, რადგან დისტანცირების გარეშე რთულია ამაზე საუბარი. თუმცა, მაგ., ალან კირბი მის მთავარ ნიშნებად უცოდინრობას, ფანატიზმს, საყოველთაო შფოთისა და განგაშის განცდას მიიჩნევს და მას კულტურულ უდაბნოდ განსაზღვრავს¹¹. ხომ არ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ეს პერფორმანსი ამ უდაბნოში გაჩენილი ერთ-ერთი პირველი ოაზისია და ხომ არ შეიძლება დავიტოვოთ იმედი, რომ XXI ს-ის ტექნოგენური ეპოქის პარადიგმად, ან თუნდაც ერთ-ერთ ღირებულებად, მარინა აბრამოვიჩის მიერ შემოთავაზებული პოსტმოდერნიზმის ეპოქისთვის სრულიად უჩვეულო „მსახურება“ იქნას დეკლარირებული? ვფიქრობთ, არ არის ცუდი იდეა. დრო გვიჩვენებს...

¹⁰ ერთი კია, თუ რაიმეთია ეს პერფორმანსი პოსტმოდერნისტული, ეს მხოლოდ და მხოლოდ არის ის, რომ არტისტისა და დამსწრე-ვიზიტორთა პირად გამოცდილებას ეფუძნება (ცხადია, ამას თავად პერფორმანსის ფორმა განსაზღვრავს).

¹¹ ა. კირბი, *The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond*, <https://philosophynow.org/issues/58/>

Anna Kldiashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

The Post-modernist Approach or a Shift of the Paradigm in the Technological Epoch?!

(Performance piece by Marina Abramović: The Artist is Present)

Rapidly decreasing interest to the Art Historical Methods is mainly conditioned by recently increased skepticism towards the so-called “traditional methods of form analysis”. The fact that forms analysis provides a considerable base for further (historical, sociological, feminist or other) interpretations, for me personally is not subject of a dispute - although today practical documentation of its axioms is repeatedly “required”.

For this reason, we decided to review the renowned performance piece by Marina Abramović “The Artist is Present”. We begin its discussion from the starting point of form analysis, continue with iconographical and iconological methods and later review the piece within the feminist and finally post-modernist context.

A thorough analysis revealed that this particular performance by Marina Abramović does not fit into the category of contemporary post-modern art. The artistic form of the piece may be nontraditional in its nature, but ideatic content is “meta-textual” in its character. The author does not protest or point out a specific problem (typical of her previous performances). Nor does she appeal to irony (characteristic feature of majority of the post-modern artists). She rather gives form to certain values that are questioned by post-modernism. By reviving the meta-narrative in a contemporary form, Abramović returns to the founding values of arts and aesthetics. According to the form analysis, this performance, which is realized within the contemporary “Epoch of Signs”, reveals (directly and indirectly) a live icon as an artistic form.



1. მარინა აბრამოვიჩი, The Artist is Present, ნიუ-იორკი, MoMA, 2010
Marina Abramović, The Artist is Present, New York, MoMA, 2010



2. მარინა აბრამოვიჩი, The Artist is Present, ნიუ-იორკი, MoMA, 2010
Marina Abramović, The Artist is Present, New York, MoMA, 2010



3. მარინა აბრამოვიჩი, The Artist is Present, ნიუ-იორკი, MoMA, 2010
Marina Abramović, The Artist is Present, New York, MoMA, 2010



4. რობერტ კამპენი, ხარება, 1425-1430
Robert Kampen, Annunciation, 1425-1430



4. მარინა აბრამოვიჩი, პერფორმანსი „რიტმი 0“, ნეაპოლი, გალერეა „მოგა“, 1979
Marina Abramović, Rhythm 0, Naples, Gallery Moga, 1979



5. მარინა აბრამოვიჩი, პერფორმანსი „კონტაქტის წერტილი“, ნიუ-იორკი, MoMA, 1980
Marina Abramović, Point of Contact, New York, MoMA, 1980



6. მარინა აბრამოვიჩი, პერფორმანსი „ბალკანეთის ბაროკო“, ვენეციის ბიენალე, 1997
Marina Abramović, Balkan Baroque, Venice Biennale, 1997

ინგა (კლარა) ქარაია

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

სახვითი ხელოვნების გამოფენების ინტერპრეტაცია თანამედროვე მუზეუმებში

XXI საუკუნის აუდიტორიის გაზრდილ მოთხოვნებთან მუზეუმის მისიის, საგანმანათლებლო მუშაობისა და მომსახურების მისასადაგებლად, კარგა ხანია, მუზეუმებისათვის აქტუალურ ამოცანად იქცა საზოგადოების ინფორმირება საკუთარ რესურსებსა და საქმიანობაზე ანუ კომუნიკაციის პროცესის ეფექტურად წარმართვა.

როგორც ნესი, ნებისმიერი მუზეუმისათვის საზოგადოებასთან კომუნიკაციის საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს გამოფენა, რომელიც იცვლება ინსტიტუციის დანიშნულებისა და კოლექციების შესაბამისად. უკანასკნელ წლებში, ექსპონირების ფორმების გართულებასთან ერთად, გართულდა კომუნიკაციის პროცესიც. შესაბამისად, ცალკე დისციპლინად ჩამოყალიბდა მისი ყველაზე ეფექტური ფორმა – გამოფენების ინტერპრეტაცია, რაც გამოიყენება იმ საშუალებათა აღსაწერად, რომელთა მეშვეობით მუზეუმი დამთვალირებელს (ვიზიტორს¹) წარუდგენს საკუთარ კოლექციას, აუთენტურ არტიფაქტებში გაშუალებულ ცოდნას, სამუზეუმო ექსპონატებისა და ზოგადად, ხელოვნების ნიმუშთა ორიგინალურ მნიშვნელობებს.

სამუზეუმო საქმის ექსპერტები ინტერპრეტაციას (ლათ. interpretatio – განმარტება) განიხილავენ როგორც ვიზიტორებისათვის გზავნილებისა და გამოცდილების მიწოდების, ანუ მიზანდასახული კომუნიკაციის პროცესს², რაც ყველაზე ეფექტურად ხორციელდება სხვადასხვა ტიპის მუდმივი თუ დროებითი გამოფენებით, მათთან დაკავშირებული კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამებით. თანამედროვე სამუზეუმო პრაქტიკიდან გამომდინარე, გამოფენის ინტერპრეტაციის მეთოდებს შეიძლება წარმოადგენდეს ექსპოზიციასთან დაკავშირებული ყველა ტიპის პროგრამა, პროდუქტი ან სერვისი: გამოფენის პრეზენტაციები, სპეციალური ტურები და პროექტები, კულტურული აქციები, სამეცნიერო ლექციები, კატალოგები, ბროშურები და სხვა სახის პუბლიკაციები, ნიშან-სიმბოლოები, ვებ-გვერდები, მულტიმედიური ტერმინალები და პროგრამები, სასუვენირო ნაწარმი და სხვ. თანამედროვე მუზეოლოგიაში დამკვიდრებული განმარტების თანახმად, „ინტერპრეტაცია წარმოადგენს კომუნიკაციის პროცესს, რომელიც განმარტავს ემოციურ და ინტელექტუალურ კავშირებს მუზეუმის აუდიტორიის ინტერესებსა და მუზეუმის რესურსებისთვის დამახასიათებელ მნიშვნელობებს შორის“³. ამ მნიშვნელობათა განმარტების მოთხოვნილება ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მიწურულიდან არსებობდა. თუმცა, ინტერპრეტაცია, როგორც დარგი, უფრო გვიან, XX საუკუნის შუა ხანებიდან განვითარდა. 1957 წელს ამერიკელმა მეცნიერმა ფრიმენ ტილდენმა (National Park Service, აშშ) გარკვეული ფორმა და სუბსტანცია მიანიჭა ინტერპრეტატორის პროფესიას და მომდევნო თაობებს მისცა შესაძლებლობა – მუზეუმების ვიზიტორთა გამოცდილებისათვის დაემატებინათ პროვოცირების, მნიშვნელობი-

¹ თანამედროვე მუზეოლოგიაში ტერმინი „მუზეუმის ვიზიტორი“ გამოიყენება აუდიტორიის იმ კატეგორიის იდენტიფიკაციისათვის, რომელიც, ექსპოზიციის დათვალიერების გარდა, უშუალოდ მონაწილეობს სხვადასხვა ტიპის ინტერპრეტაციულ პროგრამებში.

² ბ. ლორდი, გ. ლორდი, *სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი*, თბ., 2006, გვ. 302.

³ *Key Concepts of Museology* (2010), International Committee of Museums (ICOM)'s International Committee of ICOM for Museology (ICOFOM), Paris, 2010, გვ. 17.

სა და რელევანტურობის განზომილებები, ხოლო მისი ციტატა „ინტერპრეტაციიდან – აღქმამდე, აღქმიდან – შეფასებამდე, შეფასებიდან – დაცვამდე“ (Through interpretation, understanding; through understanding, appreciation; through appreciation, protection) დღესაც ყველაზე ციტირებად ფრაზას წარმოადგენს მსოფლიო ინტერპრეტაციულ გამოცემებში⁴.

ფრიმენ ტილდენი გამოჰყოფს ინტერპრეტაციის 6 ძირითად პრინციპს, რომლებიც ცნობილია „ტილდენის პრინციპების“ სახელით⁵ და დღესაც არ კარგავს აქტუალობას, წარმოადგენს შეუცვლელ გზამკვლევს ინტერპრეტაციულ საქმიანობაში:

- ნებისმიერი ინტერპრეტაცია, რომელიც არაფრით უკავშირდება გამოფენილ ან ვიზიტორის პერსონალურ გამოცდილებას, იქნება სტერილური;
- ნებისმიერი ინტერპრეტაცია შეიცავს ინფორმაციას, მაგრამ იგი მკვეთრად განსხვავდება ინფორმაციის მიწოდების ჩვეულებრივი პროცესისაგან;
- ინტერპრეტაცია აერთიანებს ხელოვნების ბევრ განსხვავებულ ფორმას და იყენებს სამეცნიერო, ისტორიულ ან არქიტექტურულ მასალებს;
- ინტერპრეტაციის ძირითადი მიზანია არა სწავლება, არამედ ინტერესის გაღვივება;
- ინტერპრეტაციამ უნდა წარმოადგინოს საგნის არსი სრულად და მიმართული უნდა იყოს საკუთრივ პიროვნებისაკენ;
- 12 წლამდე ბავშვებისათვის განკუთვნილი ინტერპრეტაცია უნდა განხორციელდეს ფუნდამენტურად განსხვავებული მიდგომით, ვიდრე მოზრდილთათვის განკუთვნილი პრეზენტაცია.

ამ პრინციპებიდან გამომდინარე, გამოფენის ინტერპრეტაციის პროცესში, დღეს ყველა

⁴ S. Ham, *From Interpretation to Protection – Is There a Theoretical Basis?*, *Journal of Interpretation Research*, 14 (2), 2009, გვ. 49-57.

⁵ F. Tilden, *Interpreting our Heritage*, North Carolina (USA), 1957, გვ. 24.

თანამედროვე მუზეუმი ცდილობს, კომუნიკაციის საშუალებები შეარჩიოს ვიზიტორის ცოდნის (გამოცდილების), დონისა და ინტერესთა სფეროს გათვალისწინებით; ამასთან, ეფექტური გზავნილებისა და აუთენტური გამოცდილების მიწოდებასთან ერთად, გაუღვივოს მას ახალი ინტერესებიც. ბუნებრივია, ეს გარემოება მუზეუმისაგან მოითხოვს საგამოფენო პროექტის კომპონენტების დაგეგმვას, გარკვეული საკომუნიკაციო მეთოდების მიხედვით, სადაც გათვალისწინებული უნდა იყოს ყველა საკომუნიკაციო მიზანი, რაც ემსახურება დამთვალიერებელთა ქცევის ნორმების, დამოკიდებულებების და ინტერესთა დონის შეცვლას⁶.

მუზეუმებში, ინტერპრეტაციის მართვა, როგორც ცალკე სამსახურებრივი ფუნქცია, იშვიათად გვხვდება, ვინაიდან თანამედროვე მუზეუმის ყველა განყოფილება ურთიერთქმედებს დამთვალიერებელთან, ხოლო საგამოფენო პროექტების დაგეგმვის, მომზადებისა და ორგანიზების პროცესი აერთიანებს ინსტიტუციაში არსებულ ყველა საჭირო რესურსს; თუმცა, გამოფენების ინტერპრეტაციისა და ვიზუალური ხარისხის მაღალი დონის უზრუნველსაყოფად ოპტიმალურად მიიჩნევა მუზეუმის საინტერპრეტაციო (ან საკომუნიკაციო) საპროექტო ჯგუფის შექმნა. სამუზეუმო საქმის ექსპერტთა აზრით⁷, სანიმუშო ინტერპრეტაციის მახასიათებლები შეიძლება შემდეგნაირად ჩამოყალიბდეს:

შინაარსობრივად მუზეუმი:

- ახდენს გამოფენის მახასიათებლების ცოდნის დემონსტრირებას;
- არჩევს შინაარსს დელიკატურად და მოიცავს მნიშვნელოვან საკითხებს;
- ასახავს საზოგადოების თვალსაზრისს და ახდენს მის დეკლარირებას;
- შინაარსს გარდაქმნის თანამედროვე ტიპის დიალოგის ნაწილად.

⁶ American Alliance of Museums, *Education and Interpretation/ethics, standards, and best practices/education and interpretation*, ვებ-გვერდი: <http://www.aam-us.org/resources>.

⁷ G. Edson, D. Dean, *The Handbook for Museums*, London & New York, 1996, p. 278.

სტრატეგიულად მუზეუმს:

- აქვს მკაფიო განაცხადი, რომელიც გადმოსცემს ინტერპრეტაციის დანიშნულებას, აღწერს მის მიზნებსა და მეთოდებს;
- აქვს საყოველთაოდ აღიარებული ფასეულობები;
- საკუთარ საგანმანათლებლო ფუნქციას ეკიდება სერიოზულად და მნიშვნელოვან როლს ანიჭებს მასში საზოგადოების ჩართულობას.

ხელმისაწვდომობისა და გზავნილის მიღების უზრუნველსაყოფად, მუზეუმი:

- იყენებს სხვადასხვა ინტელექტუალურ საშუალებებს;
- პრეზენტაციისას მიმართავს მიმზიდველ დიზაინს;
- ხელმძღვანელობს მრავლისმომცველი ინტერპრეტაციული ფილოსოფიით;
- გამოხატავს იდეას აუდიტორიისათვის ადვილად აღსაქმელ ენაზე;
- იყენებს შინაარსისა და აუდიტორიის შესაბამის ინტერპრეტაციულ მედიას.

პროფესიული სტრატეგიული გეგმის მიხედვით, ინტერპრეტაციული დაგეგმვის კრიტერიუმები ემყარება გააზრებული გადაწყვეტილების მიღების პროცესს, ერთმანეთს უთავსებს მართვის საჭიროებებს და რესურსის შესაძლებლობას, ვიზიტორის მოთხოვნებს და ინტერპრეტატორის უნარს დაადგინოს ეფექტური გზა სამიზნე ბაზრის გზავნილთან კომუნიკაციისათვის. მუზეუმის მიერ შემუშავებული ინტერპრეტაციის ფილოსოფია, ისევე, როგორც საქმიანობის სხვა სახეობები, სათანადოდ უნდა აისახოს სამუზეუმო პოლიტიკაში. ექსპერტთა აზრით⁸, აუცილებელია, ინტერპრეტაციული საქმიანობის დაგეგმვისას ყველა მუზეუმმა შეიმუშავოს ინტერპრეტაციული დაგეგმვის მოდელი, ანუ გეგმა, რომელმაც პასუხი უნდა გასცეს შემდეგ კითხვებს:

- **რა** გსურთ წარმოადგინოთ? სპეციფიკური რესურსი, თემა და ა. შ.;
- **ვინ** არის სამიზნე აუდიტორია, რა საჭიროებები და მოლოდინები აქვს მას?
- **რატომ** გსურთ განავითაროთ პრეზენტაცია სპეციფიკური ამოცანების მიხედვით? რა სარგებლობას მოუტანს იგი დამთვალირებელს, კოლექციას, ორგანიზაციას და როგორ შეიძლება შეფასდეს ეს სარგებელი?
- **როგორ** ითვალისწინებს ინტერპრეტაციის სტრატეგია და მუზეუმის კონცეფცია აუცილებელ ამოცანებსა და შედეგებს?

ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად და ინტერპრეტაციის სფეროს განვითარების მიზნით, უკანასკნელ წლებში მიმდინარეობს დისკუსიები, ტარდება საერთაშორისო კონფერენციები, სიმპოზიუმები და სხვადასხვა ტიპის შეხვედრები, სადაც მეცნიერები არა მხოლოდ იხილავენ თემასთან დაკავშირებულ ყველა ასპექტს, არამედ სახავენ კიდევ მათი რეალიზების მკაფიო და ყურადღაღებ გზებს. ამ მიმართულებით მუშაობს არაერთი საერთაშორისო ორგანიზაცია: ინტერპრეტატორთა ეროვნული ასოციაცია (The National Association for Interpretation, აშშ), კულტურული მემკვიდრეობის ინტერპრეტაციის ასოციაცია (The Association for Heritage Interpretation, დიდი ბრიტანეთი), ევროპის მემკვიდრეობის ინტერპრეტაციის ასოციაცია (European Association for Heritage Interpretation) და სხვა ინსტიტუციები, რომელთა აქტივობები მოიცავს როგორც პროფესიული დაოსტატების ხელშეწყობას, ისე აკადემიური პროგრამების შემუშავებას ინტერპრეტაციის სფეროში, აგრეთვე არსებული პროგრამების, პროდუქციისა და სერვისის გაუმჯობესების საკითხებს. ამ ორგანიზაციების გამოცდილება და რეკომენდაციები საყურადღებოა არა მხოლოდ ინტერპრეტაციული საქმიანობით დაკავებული ადამიანებისათვის, არამედ ვიზიტორებისათვისაც, რომლებიც მუზეუმებს ან ამა თუ იმ კულტურულ ღირსშესანიშნაობებს სტუმრობენ. მაგალითად, კანადური

⁸ ბ. ლორდი, გ. ლორდი, *სამუზეუმო ექსპოზიციის სახელმძღვანელო*, თბ., 2011, გვ. 49.

ორგანიზაცია (კულტურული ინტერპრეტაციის სერვისის ჩვენი საზოგადოებისათვის/ CISOC/Cultural Interpretation Services for Our Communities, ონტარიო) ინტერპრეტაციულ ინსტიტუციებს სთავაზობს თეზისების ფორმით ჩამოყალიბებულ რეკომენდაციას (რას შეიძლება ელოდეთ თქვენი ინტერპრეტატორისაგან), რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარ **საკვალიფიკაციო მოთხოვნად** ინტერპრეტორისათვის⁹:

- **სიზუსტე:** ინტერპრეტატორი არ შეაღამაზებს, არ დაამატებს და არც გამოტოვებს ვიზიტორებისათვის მისაწოდებელ ინფორმაციას, თავს არ ახვევს მათ საკუთარ მოსაზრებებს და რჩევებს;
- **მკაფიოება:** ინტერპრეტატორი გზავნილებს და ინფორმაციას გადმოსცემს სწრაფად, ნათლად და მოკლედ, ორ ენაზე;
- **კონფიდენციალურობა:** ინტერპრეტატორი არ განიხილავს ინტერპრეტაციის შინაარსს ინსტიტუციის ფარგლებს გარეთ;
- **ობიექტურობა:** ინტერპრეტატორი ყოველთვის მიუკერძოებელი და ობიექტურია;
- **პროფესიონალიზმი:** ინტერპრეტატორის ქცევის მანერა მოკრძალებული, თავაზიანი და პროფესიულია;
- **კულტურის ინტერპრეტაცია:** საჭიროების შემთხვევაში, ინტერპრეტატორი განმარტავს კულტურასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა კონცეფციებს და საკითხებს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ზოგადად, ყველა მუზეუმის საქმიანობის ერთ-ერთ უმთავრეს მიმართულებას და აუდიტორიასთან კომუნიკაციის შეუცვლელ საშუალებას წარმოადგენს სხვადასხვა ტიპის გამოფენების მოწყობა. ამასთან, უკანასკნელ ათწლეულებში მსოფლიოს ყველა წამყვანი მუზეუმის საგამოფენო პოლიტიკა ორიენტირებულია დროებითი ექსპოზიციების ორგანიზებაზე, ვინაიდან ასეთი გამოფენები იპყრობს არა მხოლოდ სამუზეუმო კულ-

ტურას ნაზიარებ ტურისტთა ყურადღებას, არამედ ახალ ინტერესებს აღძრავს იმ ადამიანებშიც კი, რომლებიც იშვიათად ან საერთოდ არ დადიან მუზეუმებში¹⁰.

თანამედროვე მუზეუმის საგამოფენო სტრატეგია ითვალისწინებს დროებითი გამოფენების ორგანიზების განსხვავებულ ფორმებს. როგორც წესი, ასეთი გამოფენების დაგეგმვის პროცესში, მუზეუმების უმრავლესობა ცდილობს უზრუნველყოს საგამოფენო პროგრამის თავსებადობა მუზეუმის მისიასთან და პირველ რიგში, ეყრდნობა საკუთარ ფონდებში დაცულ კოლექციებს (მსგავსი პრაქტიკა განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ისტორიული და სახვითი ხელოვნების მუზეუმების მუდმივი ექსპოზიციებისათვის, სადაც, ჩვეულებრივ, გამოფენილია კოლექციის მხოლოდ 15%). მაგალითად, მუზეუმი აუდიტორიას აცნობს მასალებს, რომლებიც მანამდე არასდროს ყოფილა ექსპონირებული ან მართავს ექსპოზიციებს სხვადასხვა გარემოებებთან გათვალისწინებით: დიდი თემატური გამოფენები (რომლებიც შეიძლება შეივსოს სხვა მუზეუმებიდან დროებით სარგებლობაში მიღებული ნამუშევრებით), სხვადასხვა ხასიათის გამოფენები სხვა მუზეუმებთან (ან ორგანიზაციებთან) თანამშრომლობით, ასევე მასშტაბური, ე. წ. „ბლოკბასტერული“ გამოფენები, რომლებმაც შეიძლება მოიზიდოს ასობით ათასი ადამიანიც.

ამ გამოფენებს შორის, განსაკუთრებით პოპულარულია „ბლოკბასტერული“ გამოფენები (Blockbuster exhibitions), რომელთა წარმატებას განსაზღვრავს წინასწარ დიდი რაოდენობით გაყიდული ბილეთები, დამთვალეიერებელთა სიმრავლე და რამდენიმე საათიანი რიგები მუზეუმის შესასვლელთან. ტერმინი „ბლოკბასტერული გამოფენები“ გაჩნდა ბრიტანეთის მუზეუმსა (ლონდონი, 1972) და აშშ მთელ რიგ მუზეუმებში (1976-1977), მასშტაბური ექსპოზიციის – „ტუტანჰამონის საგანძური“ მოწყობის შემდეგ. ნიუ-იორკის ხელოვნების ეროვნულ

⁹ CISOC/Cultural Interpretation Services for Our Communities, *What You Can Expect From Your Interpreter*, ვებგვერდი: <http://www.cisoc.net/en/interpretation>

¹⁰ ი. ქარაია, გამოფენების ინტერპრეტაციის ძირითადი პრინციპები და სტანდარტები აშშ მუზეუმებში, *სპექტრი*, №2, თბ., 2011, გვ. 80-90.

გალერეაში გამართული გამოფენა (სურ. 1, 2), რომელიც წარმოადგენდა უნიკალური ექსპონატების, ეფექტური მარკეტინგის, საზოგადოებრივი მზაობის, ფართო რეკლამისა და ორიგინალური პრეზენტაციის კომბინაციას, 117 დღის განმავლობაში რვა მილიონმა დამთვალიერებელმა მოინახულა¹¹. მას შემდეგ, სიტყვა „ბლოკბასტერი“, რომელიც მანამდე არასდროს ასოცირდებოდა ხელოვნებასთან, ლექსიკონებში შესულია როგორც ტერმინი, რომელიც გამოიყენება სამხატვრო გამოფენებთან მიმართებითაც¹²; ხოლო მსგავსი მასშტაბური ექსპოზიციები იქცა მუზეუმებისათვის პირდაპირი და არაპირდაპირი შემოსავლის მიღების, ასევე მათი სიცოცხლისუნარიანობისა და პრესტიჟულობის ხარისხის გაზრდის მნიშვნელოვან წყაროდ მთელ მსოფლიოში.

მოყოლებული XX საუკუნის II ნახევრიდან, როცა მსოფლიოს მუზეუმებში მიმდინარეობდა რეორიენტაციის პროცესი (შიდა სამუზეუმო ინტერესებიდან აქცენტი გადატანილი იქნა გარე ინტერესებზე, ანუ საზოგადოებისა და აუდიტორიის მზარდი მოთხოვნების ზედმიწევნით გათვალისწინებასა და დაკმაყოფილებაზე¹³), მუზეუმისათვის აქტუალურ ამოცანად იქცა დროებითი გამოფენების რაოდენობის გაზრდისა და დამთვალიერებლისათვის ეფექტური, მრავალფეროვანი ექსპოზიციების შეთავაზების საკითხი. როგორც ზემოთ აღინიშნა, მსგავსი გამოფენების ორგანიზებისათვის მუზეუმში იქმნება სპეციალური საპროექტო ჯგუფები, რომელთა პირველ ნაბიჯს წარმოადგენს ექსპოზიციის ინტერპრეტაციის გეგმის – საგამოფენო ბრიფის (ინგ.

Brief, მოკლე) შემუშავება, რაც შემდგომში განსაზღვრავს გამოფენის ორგანიზების მთელ პროცესს მის გახსნამდე¹⁴. საგამოფენო ბრიფი აზუსტებს გამოფენის ინტერპრეტაციის ყველაზე ეფექტურ მეთოდებსა და საშუალებებს, რომლებიც მოიცავს:

- **გამოფენების სრული საინფორმაციო პაკეტის კომპონენტებს:** კატალოგები, ბროშურები, სამეცნიერო და სხვა ტიპის გამოცემები, კომპიუტერული და მულტიმედიური ტერმინალები;
- **გამოფენის საინფორმაციო უზრუნველყოფის კომპონენტებს:** ცნობათა ბიურო (მაგიდა), აუდიოგიდები, საგამომცემლო პროდუქცია, სოციალური ქსელები, ტელე და მასმედიის სხვა საშუალებები;
- **გამოფენის დამთვალიერებელთა მომსახურების ფორმებს:** სხვადასხვა ტიპის გამოცემები, თემატური და სხვა სახის ექსკურსიები, საგანმანათლებლო პროგრამები, ლექციები და დემონსტრაციები.

ინტერპრეტაციის მსგავსი საშუალებები გამოიყენება არა მხოლოდ მემკვიდრეობის არტეფაქტების ექსპონირების პროცესში (მაგ., ისტორიულ, საბუნებისმეტყველო ან მემორიულ მუზეუმებში, სურ. 3,4,5), არამედ თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმებშიც. თუმცა, ხელოვნების ზოგიერთი მუზეუმის კონცეფციით, „ხელოვნების ნიმუშებს აქვთ უფლება, თვითონვე ისაუბრონ თავისთავზე“, რის გამოც კურატორები საგამოფენო დარბაზში დამთვალიერებელს ახვედრებენ ტექსტების, წარწერებისა და განმარტებ-

¹¹ National Gallery of Art, ვებ-გვერდი: http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/1976/tutankhamun_treasures.html

¹² *Encyclopedia Britannica*, ვებ-გვერდი: <https://www.britannica.com/topic/Blockbuster-Art-Exhibitions-36531>

¹³ ი. ქარაია, სმიტსონის ინსტიტუტი – მუზეუმების მობილური სისტემა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აშშ შესწავლის ცენტრის IV საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული, 2005, გვ. 544.

¹⁴ საგამოფენო ბრიფში მოკლედ განსაზღვრულია: გამოფენის მიზნები, გამოფენის დამთვალიერებლის მოსალოდნელი შთაბეჭდილებები, გამოფენის კომპონენტების აღწერა, რომელიც მოიცავს: ექსპოზიციის თითოეული კომპონენტის კომუნიკაციის ამოცანებს და მათი გადაწყვეტის შესაძლო საშუალებებს, საგამოფენო სივრცეში დამთვალიერებელთა ნაკადის მოძრაობის „მატრიცებს“, განსახორციელებელი ექსპოზიციის ესკიზებს, რომელიც ქმნის წარმოდგენას „საგამოფენო ატმოსფეროს“ შესახებ (ბ. ლორდი, გ. ლორდი, *სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი*, თბ., 2006, გვ. 140).

ბის მინიმუმს¹⁵. უკანასკნელ ათწლეულებში განსხვავებულ მიდგომას ვხვდებით თანამედროვე მუზეუმების უმრავლესობაში, სადაც მიიჩნევენ, რომ, „რაც უფრო უკეთესად ესმის ვიზიტორს ხელოვნების ნაწარმოები, მით მეტს მიიღებს იგი მასთან შეხვედრისგან“. ამასთან, ერთსა და იმავე მუზეუმში შეიძლება იყოს საგამოფენო დარბაზი, რომელიც ეხმიანება იდეას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ და ექსპოზიციაც, რომელიც გადატვირთულია ინტერპრეტაციით და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს დამთვალიერებელთა ზედმინვენით ინფორმირებას. როგორც წესი, ინტერპრეტაციის პროცესში თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმების ამოცანები და დამთვალიერებლისათვის განკუთვნილი გზავნილებია:

- დამთვალიერებელს მიეცეს მხატვრის შემოქმედების აღქმის საშუალება;
- განხორციელდეს მხატვრის ნამუშევრებში გამოყენებული სიმბოლოების, ქვეტექსტების როლისა და დანიშნულების განმარტება;
- გამოკვლეულ იქნეს ნამუშევართა მხატვრული ასპექტები, გააზრებული იქნეს მათ შესაქმნელად აუცილებელი ძალისხმევა და შეიქმნას შემოქმედებით პროცესში დამთვალიერებლის თანამონაწილეობის შეგრძნება;
- სრულად წარმოჩნდეს მხატვრის ცხოვრებისეული ისტორიები და ხელოვნება (მაგ., ვიდეოფილმების მეშვეობით და დამთვალიერებელს მიეცეს მათი ნახვის შესაძლებლობა);
- მხატვრის ხელოვნების მნიშვნელობა განმარტებული იქნეს სხვადასხვა საშუალებებით და მედიით (მაგ., ტექსტი, ვიდეო, აუდიო ჩანაწერები და სხვ.);
- მხატვრის შემოქმედება გაანალიზდეს ხელოვნების თანამედროვე ტენდენციების კონტექსტში.

შესაბამის კვალიფიკაციასთან ერთად, ეს ამოცანები ისეთ ძალისხმევას ითხოვს რო-

¹⁵ იქვე, გვ. 132.

გორც გამოფენის კურატორისაგან, ასევე დიზაინერისა და გიდისაგან, რომ ხანდახან ცნება „ინტერპრეტაცია“ მოუქნელიც კი შეიძლება აღმოჩნდეს იმ საქმიანობის სრულად გადმოსაცემად, რასაც ისინი ახორციელებენ სამუზეუმო სივრცეში დამთვალიერებელთა სწორად ორიენტირებისა და სათანადო ინფორმაციით უზრუნველსაყოფად. მაგალითისათვის, განვიხილოთ საკურატორო პროექტი გუგენჰაიმის მუზეუმში (ნიუ იორკი), რომელიც მომზადდა მაურიციო კატელანის¹⁶ ნამუშევრების რეტროსპექტული გამოფენისათვის (Maurizio Cattelan: All, ნოემბერი, 2012. კურატორი: ნენსი სპექტორი). მაურიციო კატელანის შემოქმედება, რომელიც მიჩნეულია ტაბუების დამანგრეველ, „პროვოკაციულ და შოკისმომგვრელ ხელოვნებად“, თავისუფალია კონიუნქტურისაგან, ეწინააღმდეგება და არასოდეს ჯდება ნებისმიერი ტრადიციული გამოფენის ფორმატში. შესაბამისად, ძალზე რთული იყო კურატორს განეხორციელებინა საკუთარი ჩანაფიქრი: შეექმნა ერთიანი და შეკრული ექსპოზიციაც, რომელიც, ვირტუალურად გააერთიანებდა პრაქტიკულად ყველაფერს, რაც მხატვარს შეუქმნია 1989 წლიდან დღემდე. ცხადია, არსებობდა გარკვეული რისკი კატელანის ხელოვნების მნიშვნელობის შესაძლო დაკნინების თვალსაზრისით, რათა არ მომხდარიყო მასალების უხეში და უაზრო ჩამორიგება ერთმანეთის გვერდით, მაგრამ საპროექტო ჯგუფმა შეძლო საგამოფენო სივრცეში გააერთიანებინა და ხედვის ერთიან ფოკუსში მოექცია ერთი შეხედვით, შეუთავსებელი ინსტალაციები, სამგანზომილებიანი ობიექტები და სკულპტურები (შესაძლებლობების უსასრულო კომბინაციები, როგორც თავად კატელანი განმარტავს), რომელთა კონტექსტი, საბოლოოდ, ეფექტურ ქრო-

¹⁶ მაურიციო კატელანი (დაბ. 1960 წ.), თანამედროვე იტალიელი მხატვარი, ამჟამად ცხოვრობს და მოღვაწეობს ნიუ-იორკში. მისი ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშები (ძირითადად, პროვოკაციული ხასიათის ინსტალაციები) წარმოადგენს ხელოვნებისა და ირგვლივ არსებული სამყაროს საზღვრების გარღვევის მცდელობებს.

ნოლოგიურ რეტროსპექტივად გარდაიქმნა (სურ. 5, 6). გარდა ამისა, კატელანის მხატვრული რეაქციები იდეების კრიზისზე, სტერეოტიპებზე, სოციალურსა თუ პოლიტიკურ პრობლემებზე ზედმინვენით იყო განმარტებული საპროექტო ჯგუფის მიერ შემუშავებულ ინტერპრეტაციულ პროგრამაში, რომელიც მთელ რიგ აქტივობებს მოიცავდა: დისკუსიები სხვადასხვა თემებზე განსხვავებული კატეგორიის აუდიტორიისათვის (ვიზუალური ხელოვნების უკანასკნელ ტენდენციებზე, კატელანის ნამუშევრების ესთეტიკური და კონცეფტუალური სტრატეგიების კრიტიკული ანალიზით, კურატორების, მხატვრების, რეჟისორების, კულტუროლოგების, მუსიკოსებისა და სხვათა მონაწილეობით და ა. შ.), ვორკშოპები საგანმანათლებლო პროგრამებზე მომუშავე პირთათვის (განათლების ოფიცრები სკოლებსა და კოლეჯებში) და სხვ. პარალელურად, გამოფენის მიმდინარეობისას (წინასწარი ჩანერით) იმართებოდა ვორკშოპები და მასტერ-კლასები სხვადასხვა ასაკის სახელოვნებო კოლეჯების მოსწავლეთათვის, მუზეუმის მაღაზიაში იყიდებოდა კატელანის შემოქმედების ამსახველი ალბომები და კატალოგები, მრავალფეროვანი სასუვენირო ნაწარმი (მაისურები, ჩანთები, საყოფაცხოვრებო დანიშნულების სხვადასხვა საგნები მის ნამუშევართა გამოსახულებებით). ინტერპრეტაციული გეგმის ამ განაცხადთან ერთად, მუზეუმის საგანმანათლებლო დეპარტამენტის მესვეურებმა იზრუნეს სხვადასხვა ასაკისა და ინტერესების მქონე ვიზიტორთათვის სპეციალური პროგრამების შექმნაზე, რომლებიც ინტენსიურად ხორციელდებოდა ექსპოზიციის მიმდინარეობისას და კიდევ უფრო მეტად შეუწყო ხელი გამოფენის ინტერპრეტაციის პროცესის სრულყოფილად წარმართვას¹⁷.

¹⁷ ინტერპრეტაციის პროცესში უდიდესი ყურადღება ეთმობა საგანმანათლებლო პროგრამებს, რომლებიც მუდამ ესადაგება სრულიად განსხვავებულ ადამიანთა ინტერესებსა და მიდრეკილებებს, ადამიანებს აძლევს არაფორმალური განათლებისა და თვითგანათლების დიდ შესაძლებლობებს, გამოკვეთილია პრინციპები, რის

თუკი განვიხილავთ და გავანალიზებთ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების ხელოვნების მუზეუმების პრაქტიკას, ნათელია, რომ თავისი კოლექციებისა და კვლევების საფუძველზე, ინსტიტუცია ფლობს იმ ინფორმაციას, ხედვას და წვდომის უნარს, რაც გამოფენის პროცესში ექსპონატთა მეშვეობით უნდა გადაეცეს დამთვალიერებელს. მაგალითად, მეტროპოლიტენ მუზეუმის თითქმის ყველა გამოფენა თავისებურ, განუმეორებელ შოუ/ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და ვიზიტორს სთავაზობს შთამბეჭდავ ექსპოზიციებს (მოყოლებული ძველი ეგვიპტისა და რომის იმპერიის პერიოდის მასალებიდან, ტიფანის ვიტრაჟული მინის ნაწარმის, რემბრანდტის ფერწერისა და თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშების ჩათვლით), რომლისადმი ინტერესმა შეიძლება ზოგჯერ ყოველგვარ მოსალოდნელ შედეგს გადააჭარბოს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მეტროპოლიტენ მუზეუმში გამართული, ბოლო ათწლეულის ერთ-ერთ ყველაზე რეიტინგულ, ბლოკბასტერულ გამოფენად აღიარებული ექსპოზიცია „ალექსანდრ მაკქუინი: ველური სილამაზე“ (Alexander McQueen: Savage Beauty, 2011). ცნობილი მხატვარ-დიზაინერის მიერ შექმნილი კოლექციების რეტროსპექტიული გამოფენისადმი ინტერესმა მუზეუმის სამუშაო გრაფიკიც კი შეცვალა: მუზეუმი დამთვალიერებლებს ორშაბათსაც (ტრადიციულად, მუზეუმის დასვენების დღე) კი მასპინძლობდა. საბოლოო ჯამში, ექსპოზიცია 3 თვის მანძილზე 615 000-მა ადამიანმა მოინახულა, ხოლო გამოფენის დახურვის წინა დღეს, მუზეუმის წინ შექმნილ რიგში 15 000 ადამიანი მოთმინებით ელოდა სახელგანთქმული მხატვარ-დიზაინერის ნამუშევრების ხილვას (სურ. 7).

როგორც ამ მაგალითებიდან ირკვევა, თანამედროვე მუზეუმის აუდიტორიას სჭირდება

საფუძველზეც იგება, გააჩნია საკმაოდ ფართო დიაპაზონი და მოიცავს ვორკშოპებს, სასწავლო კურსებს, ლექციებს, ფილმებს, კონცერტებს, ოჯახისათვის განკუთვნილ მეცადინეობებს, ექსკურსიებს, სიმპოზიუმებს და უშუალოდ მუზეუმში მხატვრების მუშაობის პროცესსაც.

ინფორმაციული და მრავალმნიშვნელოვანი შთაბეჭდილებების მიღება. შესაბამისად, მუზეუმმა უნდა გამოიხატოს გზები შთაბეჭდილებების შინაარსისა და ხასიათის იმგვარად მართვისათვის, რაც გულისხმობს საგამოფენო ვერსიისა და მისი კომპონენტების დაგეგმვას კონკრეტული საკომუნიკაციო მიზნებისა და ამოცანების მიხედვით, სადაც გათვალისწინებული უნდა იყოს ასევე კონკრეტული საკომუნიკაციო მიზნები, რაც დამოკიდებულებებისა და ინტერესის დონის შეცვლას ემსახურება¹⁸.

ამასთან, მსოფლიოს ცნობილი მუზეუმების გამოცდილებამ დაადასტურა, რომ სხვადასხვა ტიპის გამოფენის წარმატების ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმს წარმოადგენს აუთენტური ნივთების წარდგენა დამთვალიერებლისათვის – იქნება ეს ცნობილი მხატვრის ნამუშევარი ან თუნდაც მეცნიერული თეორია, რომელიც შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ინტერაქტიული ტექნოლოგიების მეშვეობით ან მუზეუმის კოლექციის ასობით ათასი ექსპონატის ვირტუალური ჩვენებით ინტერნეტ-სივრცეში. ინტერპრეტაციის პროცესში ახალი საკომუნიკაციო საშუალების – ინტერნეტ-სივრცის აქტიურმა გამოყენებამ კიდევ უფრო მჭიდრო გახადა მუზეუმის კომუნიკაცია დამთვალიერებელთა სხვადასხვა კატეგორიასთან. საამისოდ, საკუთარ ვებ-გვერდზე სხვადასხვა ტიპის ინფორმაციის განთავსების გარდა, მუზეუმები ეფექტურად იყენებენ სოციალური ქსელების (Facebook, LinkedIn, Twitter) მიკრობლოგების სისტემას. ბევრი მუზეუმის ვებ-გვერდზე ვიზიტორს (პოტენციურ დამთვალიერებელს) შეუძლია გაეცნოს მუზეუმის მთელ კოლექციას ან დაგეგმოს „ინდივიდუალური ექსკურსიები“, გამოიყენოს კომპიუტერული ტექნოლოგიები, მულტიმედიური ტერმინალები და აუდიოვიდეო კონტენტური და სხვა სახის ინფორმაციის მისაღებად. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ, როგორც უკანასკნელი წლების კვლევებით გაირკვა, ვირტუალური ინფორ-

მაციის გავრცელებამ მედია-მომხმარებელს უზიდა „რეალური ნივთის“ აუთენტური გამოცდილების გაზიარებისკენ (და არა პირიქით – აზრთა გარკვეული სხვადასხვაობისა და წინასწარ გამოთქმული საწინააღმდეგო ვარაუდების მიუხედავად), რაც, ცხადია, მას შეუძლია მიიღოს მხოლოდ და მხოლოდ ამა თუ იმ მუზეუმში ვიზიტით¹⁹. ვინაიდან, XXI საუკუნის მუზეუმის ვიზიტორს აინტერესებს ხელოვნების ნაწარმოების ან არტეფაქტის აუთენტურობა იმდენად, რამდენადაც მათში მან შეიძლება აღმოაჩინოს ის ახალი ესთეტიკურ-ისტორიული შინაარსი და მნიშვნელობა, რასაც ნივთებს მათი ექსპონირება მიანიჭებს. ექსპერტთა აზრით, „სწორედ ეს არის წარმატებული სამუზეუმო გამოფენის უნიკალური და ძირითადი მიზანი“²⁰.

საქართველოს მუზეუმებშიც უკვე განხორციელდა არაერთი საგამოფენო პროექტი, რომლებიც ინტერპრეტაციის გარკვეულ კომპონენტებს მოიცავდა და აუდიტორიის საკმაოდ დიდი ინტერესიც გამოიწვია. მათ შორისაა, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის („ქვის ხანა საქართველოში“, „ღამე მუზეუმში“ და სხვ. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი), ასევე თანამედროვე სახვითი ხელოვნების გამოფენებზე ინტერპრეტაციული ელემენტების ინტეგრირების მაგალითები: პროექტი „თანამედროვე ხელოვნების გალერეა“ თბილისის ისტორიის მუზეუმი/ქარვასლა, არტისტერიუმი, 2016), პროექტი „ვხედავ და ვქმნი თითებით“ (მხედველობის პრობლემების მქონე ადამიანთა აღქმებისა და შეგრძნებების განსაკუთრებულობის გათვალისწინებით) და სხვა საგამოფენო პროექტები, რომლებშიც, ერთი მხრივ, შეიცვალა აღქმა დამთვალიერებლისათვის და, მეორე მხრივ, ნამუშევრის შექმნის მიდგომები არტისტებისთვის (სურ. 8, 9, 10, 11).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმებში გავრცელებული პრაქტიკით, ექსპონირების

¹⁸ 19 The National Association for Interpretation, http://www.interpnet.com/about_nai/mission.shtml

¹⁹ <http://www.nytimes.com/1992/03/15/arts/art-view-even-in-his-still-lives-picasso-packs-a-walltop.html?src=pm>.

²⁰ G. Edson, D. Dean, *The Handbook for Museums*, London & New York, 1996, p. 308.

სხვადასხვა ტიპის (ვიზუალური, თემატური, სისტემური, ინტერაქტიული და სხვ.) ინტერპრეტაცია დამთვალიერებელს საშუალებას აძლევს უფრო ღრმად შეაფასოს როგორც სახვითი ხელოვნების კონკრეტული ტენდენციის მამოძრავებელი მოტივები, ისე ამა თუ იმ ნამუშევრის სიმბოლურ-შემეცნებითი მნიშვნელობები. წარმატებული მუზეუმების (გუგენჰაიმის მუზეუმი, მეტროპოლიტენ მუზეუმი, პომპიდუს ცენტრი, ტეიტი, ბელვედერის მუზეუმი და სხვ.) საგამოფენო საქმიანობა სწორედ ამგვარ პრინციპს ემყარება და დამთვალიერებლებს სთავაზობს საგამოფენო პროექტების მრავალგვარ აღქმას, უქმნის შესაძლებლობას ინტერპრეტაციული პროგრამებით ეზიაროს სახვითი ხელოვნების რთულ და მრავალნახნაგოვან სამყაროს.

Inga (Klara) Karaia

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Interpretation of Art Exhibitions in the Museums of the 21st century

In the process of changing the role of a museum and adapting of its mission, scientific work and services to the needs of the audiences it becomes an urgent task of the administration to inform the society about available resources and activities i. e. effectively manage communication process. During the recent years design of exhibitions and communication proved to be presenting the similar challenges. In fact the museum world developed a separate discipline of Exhibition Interpretation, which focuses on the recourses for collection displays, the knowledge of authentic artefacts and importance of presenting contemporary artworks with the use of the relevant methods.

In the modern museology interpretation is perceived as a way to pass the message and experience to the audience i. e. enables a targeted process of communication through designing of various types of exhibitions, cultural and educational programs. The means of interpretation can include all types of programs, products and services: presentations, special events, tours and scientific lectures, cultural actions, catalogues, brochures and other publications, sign-symbols, web-sites, multimedia programs, souvenirs etc.

According to the practice of contemporary art museums the various styles of exhibiting of works (visual, thematic, systematic, interactive etc.) give the visitors possibility to deeply evaluate particular trends and acknowledge symbolic and cognitive importance of this or that artwork. The exhibition activities of successful American (Guggenheim Museum, the Metropolitan Museum of Art, MoMA etc.) or European museums (Centre Pompidou, Tate, Belvedere Museum etc.) are based on that principles and offer the visitors various types of understanding of exhibition projects. With organizing of exhibitions of modern and contemporary artworks and various educational and cognitive programs these museums make it possible to present a complex and diverse world of visual arts in a new way.



1. გამოფენა „ტუტანჰამონის საგანძური“, რიგი ბრიტანეთის მუზეუმთან (ლონდონი), 1972 © British Museum
Tutankhamun exhibition, queue at the British Museum (London), 1972 © British Museum



2. გამოფენა „ტუტანჰამონის საგანძური“, სან-ფრანცისკოს ხელოვნების მუზეუმი, 1979,
ფოტოს ავტორი: გერი ფონგი, ჟურნალი The Chronicle
Tutankhamun exhibition, San-Francisco Art Museum (US), 1979, Photo: Gary Fong/the Chronicle



3. ექსპოზიცია „ღვინო, პოეტები და მსახიობები ანტიკურ საბერძნეთში“, 2016 © ბოსტონის ხელოვნების მუზეუმი (აშშ)
Exposition “Wine, Theatre and Poetry”, MFA Boston Museum (US), 2016 © MFA Boston Museum



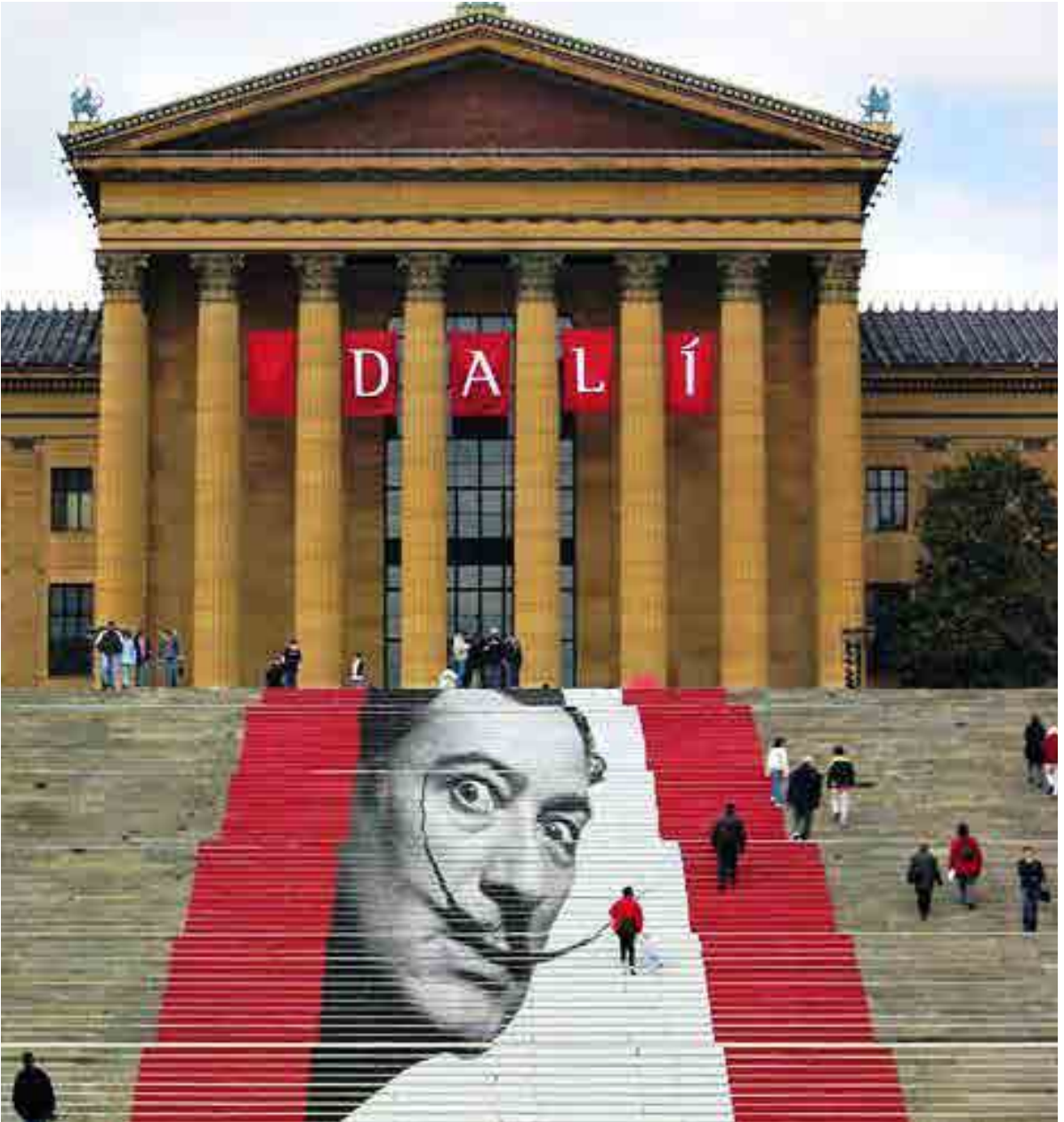
4. ლივერპულის მუზეუმის ექსპოზიცია – Footprint interpretation (დიდი ბრიტანეთი) © Liverpool Museum
Footprint interpretation, Liverpool Museum (UK) © Liverpool Museum



5. ტური ლუვრში (პარიზი, საფრანგეთი) © Louvre Museum
The Louvre Tour (Paris, France) © Louvre Museum



6. ტური უფიცის გალერეაში (ფლორენცია, იტალია), © Uffizi Gallery
Uffizi Gallery Tour (Florence, Italy) © Uffizi Gallery



7. სალვადორ დალის გამოფენა ფილადელფიის ხელოვნების მუზეუმში (აშშ), 2005 © Philadelphia Museum of Art
Salvador Dali Exhibition, Philadelphia Museum of Art (US), 2005 © Philadelphia Museum of Art



8. ინტერპრეტაციის კომპონენტი ლეონარდო და ვინჩის გამოფენისათვის (მილანი, პალაცო რეალე), 2015 © Palazzo Reale
 Interpretation components of Leonardo Da Vinci exhibition (Milano, Palazzo Reale), 2015 © Palazzo Reale



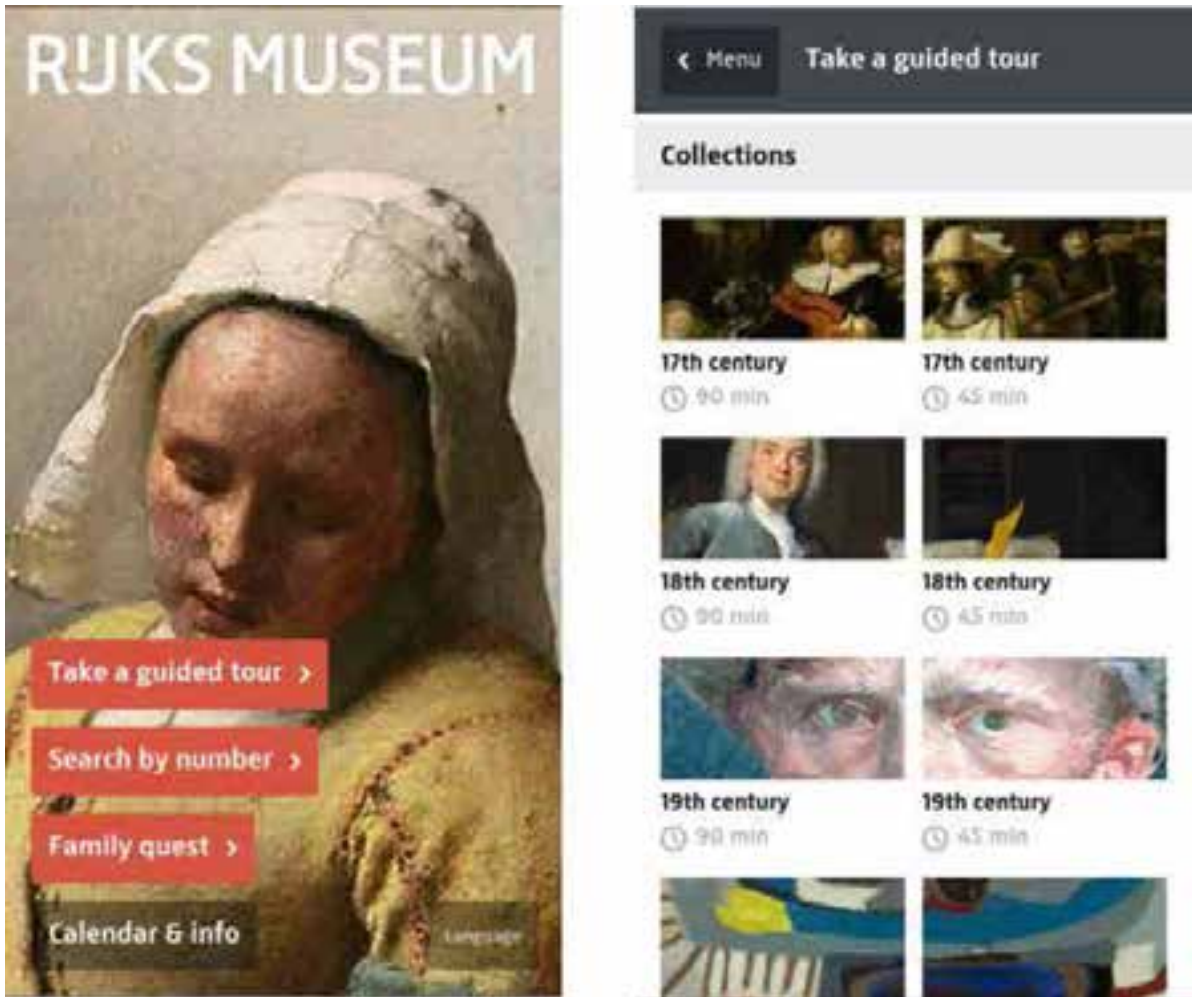
9. მაურიციო კატელანის გამოფენა All, გუგენჰაიმის მუზეუმი (ნიუ იორკი), 2012 © Guggenheim Museum (New York)
 Maurizio Cattelan exhibition – All, Guggenheim Museum (New York), 2012 © Guggenheim Museum (New York)



10. „ალექსანდრ მაკუეინი: ველური სილამაზე“, მეტროპოლიტენ მუზეუმი (ნიუ იორკი), 2011
 © Metropolitan Museum (New York)
 Alexander McQueen: Savage Beauty, Metropolitan Museum, 2011 © Metropolitan Museum (New York)



11. ინტერპრეტაცია კლივენდის ხელოვნების მუზეუმში (აშშ) © Cleveland Museum of Art
 Interpretation, Cleveland Museum of Art (US) © Cleveland Museum of Art



12. მულტიმედია გიდი, რომელიც სმარტფონისა და სხვადასხვა აპლიკაციის საშუალებით ყველა კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ (Rijks Museum, ნიდერლანდები) © RijksMuseum
 Interpreting our heritage with smartphones and apps, Rijks Museum (Nederland's) © RijksMuseum



13. პროექტი „ღამე მუზეუმში“ (შ. ქიქოძის ნამუშევრის ინტერპრეტაცია), ეროვნული გალერეა, 2012
 © ICOM Georgia
 The project “Night in Museum” (interpretation of Shalva Kikodze’s painting), GNM, National Gallery, 2012
 © ICOM Georgia



14. პროექტი „მე ვხედავ თითები“ (ქეთი მატაბელის ინსტალაცია), ეროვნული გალერეა, 2016, ინგა ქარაიას ფოტო
 The project “I see through fingers” (Installation of Ketii Matabeli), GNM, National Gallery, 2016, Photo: Inga Karaia

ლიანა ანთელავა

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მიქელანჯელოს მსოფლბანცდისა და მხატვრული ფორმის კორელაცია Pietà-ს თემის მაგალითში¹

ვაზარიდან მოყოლებული, არაერთგზის აღნიშნულა, რომ მიქელანჯელო უნინარეს ყოვლისა თავს მოქანდაკედ მიიჩნევდა. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ენას რომელზედაც ის მეტყველებს სახვით-პლასტიკური ფორმა აქვს. მისი აზრები, ფიქრები, გრძნობები და განცდები ქვაშია გამოკვეთილი. იგი პლასტიკის ენით ახორციელებს, მარმარილოში კვეთს სამყაროსათვის თუ კაცობრიობისათვის გასაგზავნ მთავარ „მესიჯებს“.

მიქელანჯელოს შემოქმედების დაისის მთავარი თემა ქრისტეს დატირებაა – Pietà, ეს არის 90 წელს მიღწეული გენიოსის უკანასკნელი ამოსუნთქვა. გარდაცვალებამდე რამდენიმე დღით ადრე, ის საჭრეთლით ხელში ჯერ კიდევ ჯადოქრობდა რონდანიის Pietà-სთან. საგულისხმოა, რომ ამ თემით დაინყო, იმ ხანად უცნობი, ახალგაზრდა მიქელანჯელოს აღიარება. 1498 წელს მიქელანჯელომ გააფორმა ხელშეკრულება ფრანგ კარდინალ ჟან დე ვილიე ფეზანზაკთან (სავარაუდოდ, მისი აკლდამისათვის) ქრისტეს დატირების თემაზე მარმარილოში გამოკვეთილი ქანდაკების შესრულებაზე. უცნობმა ახალგაზრდა სკულპტორმა ამ შეკვეთის მიღება ბანკირის, იაკოპო გალლის თავდებობის მეოხებით შეძლო. ხელშეკრულებაში შემორჩენილი ჩანაწერის თანახმად, გალლი ირწმუნება, რომ „ეს იქნება, მარმარილოში შესრულებული, ჩვენი დროის საუკეთესო ნაწარმოები და ვერც ერთი ოსტატი ვერ გააკეთებს მას უკეთესად“. ეს სიტყვები წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა და ბანკირი ხელოვნების შესანიშნავ შემფასებლად წარმოაჩინა. მისი დახმარებით, 25 წლის მიქელანჯელომ უკვე დაიმკვიდრა დიდი ოსტატის სახელი. ეს ქანდაკება საკვანძოა არა მხოლოდ მიქელანჯელოსთვის, ის მაღალი რენესანსის ყველაზე ნიშნული მაგალითია ხელოვნების ისტორიაში. „აზრდაც არ გაივლოს ვინმემ, რომ უკეთ შეუძლია ქანდაკების გაკეთება“, მკაცრად გვაფრთხილებს ვაზარი, შემდეგ აღფრთოვანებით აგრძელებს: „როგორ შეეძლო მხატვრის ხელს ასეთ მოკლე დროში, ასე ღვთაებრივად და ასე უბადლოდ შეექმნა ასეთი რამ“². რომის Pietà-დ ცნობილი ეს სკულპტურა დღემდე, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცნობილი ქანდაკებაა მსოფლიო ხელოვნებაში.

წმინდა პეტრეს ტაძრის პირველ მარჯვენა ნიშაში განთავსებული სკულპტურა დღეს სამი მხრიდან ტყვიანობითაა მიხრთილი არის დაცული, რაც უთუოდ ანელებს მისგან მიღებულ შთაბეჭდილებას. შუქის სიმცირის მწვავე განცდა გაქვს, მაგრამ სხვა საშუალება არ არის, უნდა ჩაირთოს ზეაქმის მექანიზმები, რომლებიც შესაძლებელს გახდის ამ ჯგუბრის გადალახვას... სკულპტურული ჯგუფის დათვალიერებას ფრონტალური პოზიციიდან იწყებ, თუმცა ბუნებრივი სწრაფვა მისი მთლიანი აღქმისა მუდმივად თხოულობს გადაადგილებას ხან ერთ, ხან მეორე მხრეს. მაცხოვრის უსიცოცხლოდ გადაგდებული თავი მნახველის ცენტრიდან მარცხნივ გადასვლას მოითხოვს. ცენტრიდან მარჯვნივ მიემართები იმისთვის, რომ მარიამის მარჯვენა ხელის ჟესტი იხილო.

კლდის ნატეხზე დაბრძანებული მარიამის კალთაზე იესოს მკვდარი სხეულია დასვენებული. მან მარჯვენა ხელი შვილს მხრების ქვეშ ამოუდო და მისკენ გადმოხრილა, თითქოს გულში

¹ ნაშრომი წაკითხულია იუზა ხუსკივადისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე. თსსა, 2016 წლის 24 ივნისი.

² Дж. Вазари, *Жизнеописания наиболее знаменитых ваятелей и зодчих*, СПб., 2004, გვ. 390.

ჩაკვრას უპირებსო. შვილის თავისკენ ოდნავ მარჯვნივ გადახრილი ჩაქინდრული თავი უსაზღვრო მწუხარებას გადმოსცემს. მისი სახე მკაცრი და ბუნებრივია. ამავე დროს, მწუხარება შემადრწუნებლად მშვენიერი, მშვიდი და ამალღებულია. კაპიუშონის დრაპირებით მორკალული ახალგაზრდა ქალის უმშვენიერესი პირისახე: დახრილი თვალები, სწორი, დახვეწილი ცხვირი, რაფინირებული სახის ოვალი – ასეთად გამოსახა ოსტატმა მწუხარე ღვთისმშობელი. განსაკუთრებულია მისი განზე განეული მარცხენა ხელის ყესტი, რომელზედაც დაუცხრომლად საუბრობენ უკვე ხუთასი წელია. ყესტი – რომლითაც იმდენი რამ არის გადმოცემული: გაოგნებაც, გამოუვალობაც, შეგუებაც, მიღებაც, გამოსავლის არქონაც და ისიც, რომ ეს ფაქტი ჯვარცმისა, ტკივილია კაცთათვის, ხოლო ზეიმია ზეცისა, რადგან ღვთის ნების აღსრულებაა. ეს ყველაფერი გამოსჭვივის ღვთისმშობლის სახეში, რომლით აღფრთოვანება ვაზარიდან დაწყებული არ წყდება ხელოვნების მცოდნეთა თუ მოყვარულთა შორის.

სკულპტურული ჯგუფის მთლიანი მასა „პირამიდაში“ ეწერება. მას პირამიდული კონსტრუქციის ფორმა აქვს, ანუ სამგანზომილებიანი სამკუთხედი – რაც კლასიკური კომპოზიციური აგების, ჰარმონიული მთლიანობის შექმნის საფუძველია. ქანდაკების ფორმალური ნყოფის ყველა ელემენტი დიფერენცირებული მთელის ნათელი, მკაფიო არქიტექტონიკის ერთ მთლიანობის გადმოცემას ემსახურება.

ქრისტეს სხეულის მონახაზი „შეთანხმებულია“ ღვთისმშობლის დიდებული სამოსის მძიმე დრაპირების ნაოჭებით შექმნილ ნახევარრკალთან. ამისავე მსგავს ურთიერთგანსხვავებულ ერთიანობას ქმნის ქრისტეს შიშველი სხეულის „გაპრიალებული“ ზედაპირი ღვთისმშობლის ტანისამოსის ნაოჭებთან. საპირისპიროთა ერთიანობას მიანიშნებს შიშველი სხეულისა და თმა-წვერის მოდელირება. მარიამის კაბის ნაკეცები ერთგვარ პლასტიკურ სიმფონიად წარმოგვიდგება. ქვედაბოლოს დრაპირება, რომელიც

ქრისტეს სხეულისათვის სუდარაც არის და პიედესტალიც მონუმენტური, ძალოვანი მუსიკალური თემაა, რომელშიც ძლიერია დრამატული ჟღერადობა. უფრო წვრილი ფორმა/თემებია მარიამის გულ-მკერდზე აყრილი ნაოჭები, რაც ასევე აჩარჩობს ქრისტეს შიშველი სხეულის გლუვ ზედაპირს და კაპიუშონის ნაოჭები, რომლებიც მორკალავს ღვთისმშობლის სახე-კისერს და ღვთისმშობლის კალთის დრაპირების რკალის საპირისპირო ნაღუნს ქმნის, რაც ამახვილებს ღვთისმშობლის მშვენიერ სახეს – ამით იქმნება საპირისპირო, შემხვედრი თემები (მოძრაობები), და მძაფრდება სკულპტურული ჯგუფის დრამატურგია. თავსაბურავის პლასტიკური ნაოჭები მარიამის დახრილ თავს ერთგვარ ოვალურ ფორმაში „ათავსებს“, სკულპტურულ ფორმათა ცენტრალურ ნაწილს შემოფარგლავს და კრავს მას. ამის მეშვეობით მარიამის საკუთარ თავში ჩაღრმავებული მზერა, ამ მზერით განათებული მწუხარება შვილის უსიცოცხლო სხეულის ირგვლივ იკვრება. ეს ამ ვირტუოზული კომპოზიციის ნყოფის, მისი კონსტრუქციის მხოლოდ ერთი მცირე ნაწილი თუ ნახნაგია. სიმფონიზმი ამ დიდოსტატისა სწორედ ფორმათა და თემათა (მსხვილი და მცირე ფორმა/თემების) ამოუნურავი მრავალგვარობით ურთიერთობაშია. ეს ურთიერთობანი ერთდროულად თან მკაფიო და ნათელია და თანაც მოუხელთებელი, ხელიდან თუ თვალიდან გასხლტომას ლამობს.

ქანდაკების პლასტიკური ენერგია დინებას იწყებს ღვთისმშობლის თავიდან, მხრებზე გადადის, შემდეგ მარიამის ხელებით გადაედინება ქრისტეს სხეულზე და ბოლოს, ღვთისმშობლის ქვედაბოლოს ნაკეცებით შექმნილ მონუმენტურ ბაზაში იღვრება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სკულპტურული მასა მიედინება პირამიდის წვერიდან მისი „ფუნდამენტისაკენ“. ერთდროულად, აღსანიშნავია ენერგიის საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობა. ბაზისიდან მარმარილოს პლასტიკური მასების აღმავალი „მოძრაობა“ ღვთისმშობლის კაბის დრაპირების მეშვეო-

ბით ქრისტეს სხეულისკენ „მიმართება“. ამით, კიდევ ერთხელ, ქანდაკების მყარი შეკრული მთლიანობაა დემონსტრირებული. კომპოზიციური წყობით შექმნილი ამ „შიგნით“ მიმართებას სხვა სკულპტურულ ფორმათა რიგი აბალანსებს. ასეთია ღვთისმშობლის მარცხენა ხელის, მაცხოვრის ფეხისა და მარჯვენა ხელის მიმართულება, ღვთისმშობლის თავის მდებარეობა და მისი კაბის ნაკეცთა ჩამონაშალი. ეს ფორმები (და სხვა, კედევ უფრო წვრილი ფორმა/დეტალები) „შიგნიდან“ გარეთაა მიმართული. მარმარილოსგან კვეთილ ფორმათა ურთიერთსაპირისპირო მთლიანობით იქმნება ქანდაკების გასაოცარი ჰარმონია. ამის მეშვეობით ხერხდება, რომ მარიამის სახე თავის შიგნით მიმართული, თავისთავში ჩაღრმავებული იმავდროულად, ერთგვარად წარდგენილი იყოს. მარიამი არ უყურებს მაყურებელს, მაგრამ მიმართავს მას და ამით იზიდავს მის გულისყურს.

ფორმალური წყობის, მხატვრული მეტყველების ერთი უმთავრესი ასპექტია ფორმის მოდელირება (დამუშავება). ამ საკითხისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში თითქმის ტრაფარეტულად მეორდება საკითხი ქრისტეს შიშველი სხეულის დამუშავებისა და ღვთისმშობლის ტანისამოსის დრაპირების ურთიერთგანმსაზღვრელობისა. მიქელანჯელოს ქანდაკების პლასტიკურ გადაწყვეტაში ტანსაცმლის, თმა-წვერის დეკორატიული ხვეულებისა და კანის გლუვი ზედაპირის ურთიერთობა მხატვრული მეტყველებაა. ანტიკური ქანდაკების ეს სახასიათო ფორმითი ხერხი, რომელიც ლოგიკურია რენესანსისთვისაც, მიქელანჯელოს რომის Pietà-ში საგანგებოდ, განსხვავებულად არის ჩართული ფორმათმეტყველების მთლიან ქარგაში.

Pietà Vaticana-ს, ამ სკულპტურული ჯგუფის მოდელირებაც, მისი კომპოზიციური წყობისადაგვარად ურთულესი და უნატიფესია. შიშველი სხეულის, დრაპირების ნაკეცებისა და ქრისტეს თმა-წვერ-ულვაშის დამუშავების ურთიერთობის დახასიათებისათვის ყველაზე მეტად მოხდენილად მეჩვენება მუსი-

კალური ტერმინი „კონტრაპუნქტი“,³ სადაც მარმარილო – სხეული და მარმარილო, დრაპირება ერთიანი ჰარმონიაა. დამუშავებაში თანხმოვანებაა: დრაპირებული ქსოვილის ნაოჭთა და შიშველი სხეულის ურთიერთობათა მეტყველება ქართული მრავალხმიანობის I-II ხმების ურთიერთმიმართების ტიპისაა. ამგვარივეა ურთიერთობა მარიამის ქვედაკაბის მძიმე, ტალღოვანი დრაპირების ნახევარკალისა და ქრისტეს სხეულის პლასტიკურ ნალუნს შორის (ისინი თანხვედება მაგრამ, ზუსტად არ იმეორებს ერთმანეთს). ასეთივე დამოკიდებულება მასალასა და მსგავსებას შორის: ერთიანად ცოცხლობს, ფეთქავს, სუნთქავს მარმარილოც და ნატურასთან მსგავსებაც (და ამას ხელს არ უშლის სისხლის ძარღვებისა და სხვა ანატომიური დეტალების სიმკაფიოვე). აქ ყველაფერი დამაჯერებელია, ერთიანი იმპულსით ფეთქავს მარმარილოს თვითღირებული თვისობრიობაც და ბუნებითის მიბაძვაც. აქ მარმარილო „მარმარილოვს“ და იმავდროულად, „სხეულობს“. ის ხან სხეული მარმარილოა, ხან ტანისამოსი მარმარილო. ის დამაჯერებელია მაშინაც, როდესაც სისხლძარღვებს და სტიგმატებს გადმოსცემს ქრისტეს სხეულზე და მაშინაც, როდესაც ნაოჭთა დიდებული ეტიუდით ამ სიმფონიის მთავარ თემას „უკრავს“. მიქელანჯელოს ხელწერისათვის ზოგადად სახასიათო საპირისპიროთა ერთიანობაზე დამყარებული პლასტიკური აზროვნება რომის Pietà-ში განსაკუთრებით დახვეწილი და ნატიფია. ასეთია „შიშველი და შემოსილი“, „ცოცხალი და არაცოცხალი“, ქალური და მამაკაცური სანყისების, ჰორიზონტალურის და ვერტიკალურის, და სხვა დიქოტომიურ ნყვილთა ურთიერთმიმართება. დეტალების

³ „კონტრაპუნქტული“ ყველა „დიქოტომია“ ამ ქანდაკებაში, ანუ ურთიერთ განმსაზღვრელი, თუ ერთი მეორის შემქმნელი ფორმალური ნყვილების ურთიერთობა. „კონტრაპუნქტი“ – ეს ურთიერთშეთანხმებული მოძრაობაა დამოუკიდებელი ფორმებისა, რომლებიც ქმნიან ერთიან ჰარმონიულ მთლიანობას [ურთიერთშეთანხმებული და არა ურთიერთსაპირისპირო ამ უკანასკნელთა ჰარმონიულ ერთიანობას ბერძნები კონტრაპოსტს უწოდებდნენ].

დამუშავებით და დაუსრულებლობის ხარისხითაც ეს Pieta უპირატესობს მიქელანჯელოს თითქმის ყველა სხვა ნამუშევარზე. ანატომიის უზადო ცოდნა, იდეალური პროპორციები, ფიგურის რთულ რაკურსში გამოსახვის ოსტატობა, შიშველი სხეულის მშვენიერება – ანტიკური ქანდაკების ესთეტიკის ყველა ამ კატეგორიას 24 წლის მიქელანჯელო უკვე ფლობს, სწორედ კი, უკვე ამის დიდოსტატია. მაგრამ, ეს მხოლოდ ხერხია, ფორმის შექმნის უზადლო ოსტატობა მხოლოდ ინსტრუმენტია, მთავარი კი საზრისის გადმოცემაა. ადამიანი, მისი გრძნობა-განცდაა მიქელანჯელოსთვის მთავარი თემა. მისი ძიებები მიმართულია არა ქრისტიანულ-რელიგიური დოგმატიკის, არა სქოლასტიკური კონცეპტუალიზაციების სიმბოლურ-პლასტიკური შესატყვისობის შექმნაზე, არამედ, კაცობრიობის ევოლუციის გზაზე უზარმაზარი (უფრო ზუსტად კი, აბსოლუტური) მნიშვნელობის აქტის, ღმერთკაცის მოვლინების სიღრმისეული არსის ცოცხალ, ადამიანურ განცდა-წვდომაზე, ადამიანისათვის მთავარი ეგზისტენციური საზრისის პლასტიკური ფორმით მიგნებასა და ამეტყველებაზე. ამას ემსახურება ფორმადქმნის ვირტუოზული, არნახული ოსტატობა.

თამამად, არაორდინარულადაა გადაწყვეტილი მარიამის სახე. მიქელანჯელომ ღვთისმშობელი ახალგაზრდა ქალწულად გამოსახა, მისი გრძნობა, ცოცხალი ადამიანური განცდა გადმოცემულია ისეთი სიღრმით და სიმდიდრით, რომ მკვლევართა აღიარებით, ეს პირველი ქანდაკებაა, სადაც უკვე შეიძლება საუბარი მხატვრული სახის ფსიქოლოგიურ გახსნაზე. მისი „გარეგნული“ სიმშვიდის მიღმა იშლება მისი განცდა-ტკივილის უსაზღვრო სიღრმე. მიქელანჯელომ ერთ მხატვრულ სახეში გადმოსცა მგლოვიარე დედაც და ძის აღდგომაში ეჭვშეუტანელი ღვთისმშობელიც, და ეს ცოცხალი, ადამიანური, გრძნობადი სახის მეშვეობით აამეტყველა. მისი დახრილი თავის მჭიმუნვარე სილუეტი, ტრაგიკულ მავედრებელ შეკითხვად გაჟღერებული მისი ხელის ყესტი, მწუხარების გაბრწყინებულ, ამაღლებულ სახეს ქმნის.

ღვთისმშობლის ახალგაზრდა ქალწულად გამოსახვაზე ვაზარი წერს: „...და თუმცა, ზოგიერთი ასე თუ ისე, თუმცა მაინც გაუნათლებელი ადამიანები ამბობენ, რომ ღვთისმშობელი მასთან ზედმეტად ახალგაზრდაა, მაგრამ განა არ იციან მათ, რომ ყოველად უბინო ქალწულნი დიდხანს იკავებენ და ინარჩუნებენ არაფრით გამრუდებულ სახის გამომეტყველებას“⁴.

ღვთისმშობლის ამგვარად გამოსახვას მკვლევართა ნაწილი მიქელანჯელოს დანტე ალიგიერის თაყვანისმცემელთა ჯგუფთან მეგობრობით ხსნის, და საუბრობს მის მსოფლმხედველობრივ სიახლოვეზე გენიალურ ფლორენციელთან. მარიამის სახის შექმნისას, მიქელანჯელოს თან სდევდაო წმ. ბერნარდის ლოცვა [„ქალწულო და დედავ, ასულო თავის ძისო, / ყოველთა არსთაგან უდიდესო და კრძალვით სავსე...“] დანტეს „სამოთხიდან“, ვარაუდობს გერმანელი მკვლევარი ჰერბერტ ფონ აინემი. მოქანდაკემ შექმნა ის იდეალური ფორმა, რომლითაც შესაძლებელი გახდა მარმარილოში ამ ღრმა თეოლოგიური აზრის გადმოცემა.

Pieta Vaticana პარადოქსულად, ან პირიქით, სავსებით ბუნებრივად და ლოგიკურადაც – სიცოცხლის ტრფიალის ჰიმნია, რომელშიც არ არის არც ერთი ყალბი ბგერა, სადაც სრული ჰარმონიაა მინიერსა და ზეციურს, მატერიალურსა და სპირიტუალურს, სიცოცხლესა და სიკვდილს, ადამიანურსა და კოსმიურს შორის, სადაც ერთად ერთი სუბსტანცია სიცოცხლეა – ფორმადქმნილი მის უსასრულო მრავალგვარობაში.

1555-1560-იან წლებში, რომში მსხვილ არქიტექტორულ პროექტებზე მუშაობის თანადროულად, მიქელანჯელო ქმნის თავის უკანასკნელ სკულპტურულ ნამუშევრებს, რომლებშიც განსაკუთრებული ძალით გა-

⁴ Дж. Вазари, *დასახ. ნამ.*, გვ. 391.

⁵ H. von Einem, *Michelangelo, Bildhauer, Maler, Baumeister*, Berlin, 1973. გვ. 28. მაღლობას ვუხედი ბ-ნ დ. თუმანიშვილს, ამ გამოკვლევის ბიბლიოგრაფიაზე მუშაობაში განეული დახმარებისა და ჰერბერტ ფონ აინემის ნაშრომის გერმანულიდან თარგმანისათვის.

მომჟღავნდა მისი მისტიკური განწყობილებები. მის სულს ამძიმებდა დასასრულის მოახლოების განცდა და სიცოცხლის მოტრფიალე, ხალისიანი ჰუმანიზმის მაღლიანი საყრდენის დაკარგვა.

ამ გზაზე საგანგებოდ არის აღსანიშნავი მისი Pietà პალესტრინადან. ეს Pietà ფლორენციის ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიაში მიქელანჯელოს „დავითის“ და პაპი იულიუს II-ის საფლავისათვის შექმნილი „მონების“ ქანდაკებების გვერდითაა გამოფენილი. მნახველი შესაძლოა ყურადღებას არც გაამახვილებდა ნაკლებად ცნობილ ქანდაკებაზე, რომ არა წარწერა „მიქელანჯელო ბუონაროტი“. ეს სკულპტურული ჯგუფი მიქელანჯელოს სამი ცნობილი Pietà-საგან განსხვავებით, უცნობია. ეს Pietà განსაკუთრებულია უპირველესად იმით, რომ ანტიკური მშვენიერების ესთეტიკა უცხოა ამ ნაწარმოებისათვის. აქ ტკივილის, ტრაგიზმის განცდა სუფევს. ქანდაკების მხატვრული სახე სასონარკვეთის ზღვარზე მისულ ტრაგიზმს გადმოსცემს, რაც უცხოა ამ პერიოდის რენესანსული მსოფლგანცდისათვის. მეტიც, მისი ფორმადმეტყველება გაუცხოვებაა მიქელანჯელოს ხელწერასთან. მასში ჩადებული საზრისი ამოვარდნილი გვეჩვენება რენესანსული დისკურსიდან. მიქელანჯელოსათვის უცნაური, „გაუმართავია“ კომპოზიციაც და პლასტიკური მეტყველებაც.

მიქელანჯელოს მნიშვნელოვან ნამუშევართა შორის Pietà Palestrina ერთადერთია, რომელიც არც ერთ წყაროში, ან დოკუმენტში არ მოიხსენება. ეს გარემოება ბუნებრივია, ეჭვქვეშ აყენებს მიქელანჯელოს ავტორობას. 1736 წელს Pietà პირველადაა ნახსენები იტალიელი ისტორიკოსის ჩეკონის წიგნში „პალესტრინის ისტორია“. კარდინალ ბარბერინის კაპელაში წარმოდგენილ ამ ქანდაკებას ის ახსენებს როგორც „სახელგანთქმული ბუონაროტის მონახაზს“ (наприсок знаменитого Буанароти). ყველა გამოთქმული მოსაზრება, რომლებიც ადასტურებს ან უარყოფს მიქელანჯელოს ავტორობას ჰიპოთეტური ხასიათისაა და მხოლოდ თეორიულ მსჯელობას ემყარება.

პირველი მეცნიერი, რომელმაც 1907 წელს დაადასტურა მიქელანჯელოს ავტორობა, არის გრინიე. მის მოსაზრებას ემხრობიან ვიოლფლინი, კლერშტაინი, ბროინი, ვენტური, ჩეკი, ბოტაზი, ტოსკა და სხვ. დათარიღება ასევე ჰიპოთეტურად ივარაუდება 1550 და 1559 წლებს შორის (ანუ ახლოსაა დროში ბანდინის Pietà-სთან და ოქსფორდის ჯვარცმასთან).

1939 წელს ქანდაკება შეიძინა იტალიის სახელმწიფომ და ფლორენციის აკადემიაში გამოფინა, მიქელანჯელოს აღიარებული შედეგების გვერდით. ავტორობაზე კამათი არ შემწყდარა. ისეთი მკვლევარები, როგორებიცაა ტოდე, პრენცინი, შტაინმანი, პოპი, ფონ აინემი არ ეთანხმებიან მიქელანჯელოს ავტორობას. მე ვემხრობი ისეთ მკვლევართა პოზიციას, როგორებიც არიან რუსოლი და გრასი. მათი აზრით, ქანდაკება უეჭველად ავლენს საერთო ნიშნებს მიქელანჯელოს ბოლო პერიოდის ჯვრიდან გარდამოსხნის თემაზე შესრულებულ ნამუშევრებთან (Pietà Bandini-სთან და ზოგიერთ გრაფიკულ ნამუშევართან). იმ ნიშნებს, რომლებიც არგუმენტებად მოჰყავთ მიქელანჯელოს ავტორობის მონინალმდევებს (პერსონაჟთა ტანადობა, მყიფე კომპოზიციური სტრუქტურა, დამუშავება, დარღვეული პროპორციები და სხვ.) აშკარად უპირისპირდება საინალმდევო მტკიცებულებები. სავარაუდოა, რომ ეს ნამუშევარი მართლაც არის მიქელანჯელოს ბოლო პერიოდის „პიეტების“ სერიის პირველი მცდელობა და მისი მხოლოდ მონახაზი, როგორც არის ნახსენები ჩეკინის პირველწყაროში. დასაშვებია, რომ მასზე სხვა მოქანდაკეთა საჭრეთლის კვალიც იყოს დატოვებული (არის ასეთი ვერსიებიც).

Pietà Palestrina, ეს პლასტიკური ჯგუფი – მარმარილოს უხეშად დამუშავებული ან თითქმის დაუმუშავებლად დატოვებული სამფიგურიანი სკულპტურაა. რომის Pietà-ს ამალღებული მნუხარება აქ „დაბალი“ სტილით იცვლება. ტრაგიზმი, იქიდან გადმოსული ერთადერთი ყოვლისმომცველი განცდაა, სასონარკვეთის ზღვარზე მისული ტრაგიზმი, რომელიც არ გტოვებს. ფიგურები გადმოსცემს უღრმეს მნუხარებას და

უდიდეს სულიერ ბზარს, რომელიც არ არის მიქელანჯელოს სხვა ნამუშევრებში (ესეც არგუმენტი სკეპტიკოსებისათვის). აქ, სახეზეა ბოლო პერიოდის პლასტიკური ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი ახალი თემები: ადამიანური ურთიერთობის, ღრმა სულიერი სოლიდარობის თემა, რომელიც აერთიანებს ქრისტეს ჭირისუფალთ. *Pieta Palestrina*-ში, როგორც მის გვიანდელ პიეტებში, არ არის ზე-ადამიანური მასშტაბები და ტიტანური ძალა. სახეებში, მათ გრძნობებსა და ხასიათებში მყლავნდება უბრალო ადამიანური ემოციები და განცდები.

სკულპტურული ჯგუფი გამოსახავს ქრისტეს გალეულ, გამოფიტულ ფიგურას, რომელსაც დიდი ძალისხმევით, მძიმედ იტვირთავენ მარია და იოანე. ქრისტეს პროპორციები დარღვეულია, ტორსი მძიმეა, ფეხები სუსტი, დაგრეხილი. თავი უძღურად აქვს გადადებული უკან და ღვთისმშობლის მკერდზე მისვენებული. იოანეს ფიგურა მცირე ზომისაა. ის უმწეოდ ცდილობს შეეშველოს ღვთისმშობელს. ბლოკიდან არამკაფიოდ გამოძერწილი ფორმა, დაუმუშავებული ზედაპირები ჭარბობს. უფრო სწორედ კი, მოდელირებული მხოლოდ ქრისტეს ტორსია, ყველაფერი დანარჩენი მარმარილოს უხეშად დამუშავებულ ბლოკში თითქოს მხოლოდ მონიშნულია. ასეთია ღვთისმშობლის თავიც, იოანე ნათლისმცემლის ფიგურაც. გლუვი ზედაპირი აქვს ქრისტეს ტორსს, მისი ხელებიც კი ნაკლებ გლუვია (ეტყობა საჭრეთლით დამუშავებული ღარები), მარჯვენა ხელის მაჯა მხოლოდ მინიშნებულია, ხელის მტევანი – არც გამოძერწილი. არ არის გამოქნილი იოანეს ფიგურის ნაწილები. კომპოზიციური აგება ნაკლებგამართულია და მიქელანჯელოს ხელწერისთვის მოულოდნელი. მკვლევარები ხედავენ ამ ნამუშევრის მსგავსებას შუა საუკუნეების გერმანული გოთიკის პიეტებთან, აღნიშნავენ რა, ფორმის მათებრ „ჩაჭყლეთილობას“ (მაგ., ქრისტეს ფიგურის გამოძერწილობაში).

ნონასწორობა დარღვეულია, კლასიკური ნიშანწყალიც არ არის (ღმერთი მოკვდა? მოვკალით? ახლა რა?). იმედი გადაინურა, რა იქნება არავინ იცის? – მხოლოდ გა-

მოუვალი დაბნეულობა და მიუსაფარი ტრაგიზმი. ამაღლებული მშვენიერება, სრულყოფილება გაქრა, დაიკარგა. ჰუმანიზმი, სიცოცხლის სიყვარული – წარსული მსოფლმხედველობის ახლა გაუგებარი შორეული იდეებია. ღმერთი მოკვდა – ადამიანური ყოფიერება ტრაგედიაა.

აღდგომა? – გოლგოთის მისტერიის ამ ნაწილზე, ამ სკულპტურული ჯგუფის ავტორმა არაფერი იცის. ადამიანი? მასზე... გარდა ტკივილიანი სასონარკვეთისა – არაფერი იცის. ადამიანთა სახეების გამომეტყველებაზე ვერ საუბრობ. სკულპტურა მთლიანად სახეა ტკივილისა და ტრაგედიის.

ამ უნიკალურ ნაწარმოებში მიქელანჯელოს ცხოვრებაში მომხდარი უზარმაზარი მნიშვნელობის მოვლენაა გაცხადებული: პლასტიკურ მეტყველებაში ასახული მისი მსოფლმხედველობრვი კრიზისი და სიკვდილის რაობაზე დაფიქრება.

40-იანი წლების ბოლოს მიქელანჯელო მუშაობს სკულპტურულ ჯგუფზე, რომელსაც „ნიკოდიმოსიან *Pietas*“, ან *Pieta Bandini*-ს, ხან კი ფლორენციის დუომოს *Pieta*-ს უწოდებენ. მკვლევართა საერთო დახასიათებით, ამ პერიოდში შექმნილ ქანდაკებებს გამოარჩევს მხატვრულ სახეებისა და პლასტიკური ენის სირთულე, ფორმათა არნახული მრავალშრიულობა და ადამიანური გრძნობებისადმი და ზოგადად, ადამიანის რაობისადმი საგანგებო გახსნილობა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება სიკვდილის თემა. სწორედ ამ მიმართულებით ვითარდება მოხუცი მიქელანჯელოს ძიებები.

Pieta Bandini ეს არის მარმარილოს ერთი მთლიანი ლოდიდან გამოკვეთილი ოთხკაციანი ჯგუფი, რომელიც გამოსახავს „ჯვრიდან გარდამოხსნას“, „დატირებას“ გამოსახავს. ვაზარისთან ვკითხულობთ: „მიქელანჯელოს სულსა და ტალანტს უსაქმოდ დარჩენა არ შეეძლო და, ვინაიდან წერა აღარ შეეძლო, იგი მიადგა მარმარილოს ლოდს, რათა მისგან ოთხი მრგვალი ქანდაკება გამოეკვეთა, რომლებიც ცოცხალი ადამიანების სიმაღლეს აღემატებოდა. შექმნა რა მკვდარი ქრისტე საკუთარი დაკმაყოფილე-

ბისათვის და დროის გასატარებლად და, როგორც თავად ამბობდა, იმიტომ, რომ ჩაქუჩით მუშაობა მის სხეულს ჯანმრთელობას უნარჩუნებდა. <... >. მკვდარ სხეულს კი, ქრისტეს სხეულის მსგავსს, ვერ ნახავ ვერსად: ეცემა რა დასუსტებული კიდურებით, იგი თავისი მოძრაობით სრულებით განსხვავდება არა მხოლოდ მის მიერ გამოსახულ სხვა მკვდარ სხეულთაგან, არამედ ყველა სხვა ოდესმე გამოსახულთაგან: ნამუშევარი რთული, იშვიათი – მარმარილოს ერთი ნაჭრიდან <კვეთილი> და ჭემმარიტად ღვთაებრივი“⁶.

ასევე ვაზარისაგან შევიტყობთ, რომ ამ Pietა-ს თავისი საფლავისთვის მიქელანჯელო ქმნიდა რომში, სანტა მარია მაჯიორეში, და იმ ეპიზოდსაც აღწერს, როგორ დაამსხვრია მიქელანჯელომ ეს მშვენიერი ქმნილება, რომელიც შემდგომ მისი, მიქელანჯელოს, ნებართვით, მისი მოდელების მიხედვით აღადგინა ტიბერიო კალკანიმ ბანდინისათვის. „მაგრამ, – წერს ვაზარი, – ბანდინის, მიქელანჯელოს და ტიბერიოს სიკვდილის გამო, ნამუშევარი დაუსრულებელი დარჩა“-ო⁷ (ეს რომში შექმნილი Pietა XVII ს-ში ფლორენციაში გადაიტანეს, თავდაპირველად მედიჩების კაპელისათვის, 1722 წლიდან კი, მან ფლორენციის დუომოში დაიმკვიდრა ადგილი).

„ჯვრიდან გარდამოხსნის“ ან „საფლავების“ თემაზე შექმნილი პლასტიკური ჯგუფი შედგება ქრისტეს ნაგრძელებული სხეულის ირგვლივ გაერთიანებული მარიამ მაგდალელის, ღვთისმშობლისა და ნიკოდიმოსის ფიგურებისაგან. ოთხი ფიგურა ერთმთლიანობას წარმოადგენს, მთლიან, დაუნაწევრებელ სკულპტურულ მთელს. ძნელი გასარჩევია თვალისათვის, რომელი ფიგურისაა ტანი, ხელ-ფეხი, თავი და ტანისამოსი. რთულია ქანდაკების შრიული პლასტიკური სტრუქტურა და კომპოზიციური წესრიგი, მდიდარი და მრავალფეროვანია ფიგურათა მოძრაობები. მთლიანი პლასტიკური ჯგუფი ერთდროულად ცალკეულ პლასტიკურ ფორმებად დანაწევრებულიც არის და ერ-

⁶ Дж. Вазари, *დასახ. ნაშ., გვ. 446-447* (რუსულიდან თარგმნა ლ. ა.).

⁷ *იქვე, გვ. 471.*

თიან, მთლიან ჯგუფსაც წარმოადგენს, ანუ აქ ცალკეულისა და ერთიანის, დეტალისა და მთელის გასაოცარი ბალანსია.

კომპოზიციის მთავარი ამოსავალი, მისი აზრობრივი და კონცეპტუალური ცენტრი, ვნებული მაცხოვრის ფიგურაა. ჯვრიდან გარდამოხსნილი ქრისტე მის გვერდზე ჩამუხლულ ღვთისმშობელს უჭირავს. მას მეორე მხრიდან მუხლმოყრილი მაგდალელი ეშველება, რომლის მხრებზე ქრისტეს მარჯვენა ხელია გადადებული. ქრისტეს წინახედიდან გვერდულად გაღუნულ, მოხრილ, დეფორმირებულ უსიცოცხლო სხეულს მონყვეტილად დაცემისაგან მასზე შუბლით მიტყუპებული, მუხლით თითქოს მის სხეულში შეზრდილი ღვთისმშობლის ფიგურა იკავებს. ამ სხეულებს ძნელად თუ გამოყოფ ერთმანეთისგან. ამ ჯგუფს თავზე ადგას უკანიდან წინ გადმოხრილი ნიკოდიმეს ასვეტილი ფიგურა, რომელიც ხელს აშველებს მაცხოვრის სხეულს. ნიკოდიმეს ფიგურა აგვირგვინებს ამ პლასტიკურ ჯგუფს.

ჯგუფის კომპოზიციური აგება, მისი მთლიანობისაკენ მიმართება შეიძლება „პირამიდაში“ გამთლიანებად ან ლათინურ ჯვართან ასოცირებულად წარმოვიდგინოთ. სკულპტურულ ჯგუფს ფრონტალური მონახაზიც გააჩნია და სივრცეში მოცულობითაც ვრცელდება. გაშლილი, გავრცობილი მრავალმრიული პლასტიკური ფორმების რთული ურთიერთმიმართება დაბალანსებულია მთელი კომპოზიციის თითქმის ერთ წერტილში თავმოყრით, სადაც ყველაფერი „შიგნით“ არის მიმართული. პლასტიკური მასა მყარი, მდგრადი, მოცულობითი და დინამიურია ერთდროულად. მყარი, ტექტონიკური მთლიანობისა და დენადი ფორმების ურთიერთობა, თვალს რომ უსხლტება, ერთმანეთში გადაედინება, გადაიხლართება, ერთმანეთიდან ამოდის, ურთიერთს ამყარებს და მთლიანობას ქმნის – სიმფონიური მუსიკის, მისი თემებისა და მოტივების მრავალხმოვანების დარია.

რომის Pietა-საგან განსხვავებით, ამ ჯგუფის დამუშავება არ არის მთლიანად გლუ-

ვი, ამგვარად მხოლოდ ქრისტეს ფიგურაა მოდელირებული. ისიც მხოლოდ ტორსი და ფეხები. ქრისტეს თავი და მხრები, ისევე როგორც ყველაფერი დანარჩენი ამ ჯგუფში არ არის გლუვად მოდელირებული, გაპრიანებული. პირიქით, ავტორი აშკარად, გამიზნულად ტოვებს მარმარილოს თითქმის დაუმუშავებელ მასებს, ან საჭრეთლის კვალს, რაც მის დაუმთავრებლობაზე, თუ მის „non finito“-ზე გაუთავებელი მსჯელობის საგანია. დამუშავებული, მოდელირებულია მარიამ მაგდალელის ფიგურა, რომელიც გამოიყოფა ამ ჯგუფში, რადგან ტიბერიო კალკონის მიერაა „დამთავრებული“. ქრისტეს და ნიკოდიმოსის სახეები, წვერი, თმა, კაპიუშონი, მაცხოვრის ფიგურაში გამოკვეთილი მარიამის ხელი – ამას ყველაფერს ხაოიანი ზედაპირი აქვს, საჭრეთლის კვალით საგანგებოდ აღბეჭდილი. სკულპტურული ჯგუფის ამგვარი მოდელირება მახვილს ქრისტეს გლუვ ფიგურაზე აკეთებს, რომელიც განსხვავებულია კომპოზიციური აგებითაც და არა მარტო მოდელირებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ პლასტიკური ჯგუფის მოდელირებაც (დამუშავებული და დაუმუშავებული ან განსხვავებულად დამუშავებული სკულპტურული ფორმები) პლასტიკური მეტყველებითი საზრისის გადმოცემას ემსახურება. აღსანიშნავია მარმარილოს განსაკუთრებული ფერი. ამ ჯგუფის გამოსაძერწად უკვე მოხუცი მიქელანჯელო, რომელიც არა შეკვეთით, არამედ თავისი მონდომებით ირჩევს თემას, საგანგებოდ შერჩეული მარმარილოს ზოდის კვეთას იწყებს. ეს არის მოიასამნისფერო-ვარდისფერი მარმარილო, რომელსაც გასაოცარი სითბო აქვს⁸.

მიუხედავად არა მკაფიოდ გამოკვეთილი პლასტიკური სტრუქტურირებისა, non finito-სი, ანტიკური ფორმის განცდა, ფორმად ქმნის ანტიკური ძალმოსილება, მისი ფორმისეული მოტივები კვლავაც ქმედითია, თუმცა, რომის Pietà-სგან განსხვავებით მს-

⁸ ვაზარი წერს: „მართლაც, ქვა ზუმფარიანი იყო, სალი და საჭრეთლიდან ხშირად ნაპერწკლები ცვიოდა“. Дж. Вазари, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 470.

გავსებაზე აღარ არის მიმართული. მიქელანჯელოს ხელოვნება კვლავაც სიძლიერით სავსეა, დატვირთული. მიუხედავად იმისა რომ, შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან სიახლოვე ცხადზე ცხადია, რაც „მანერიზმის“ ფორმათა მეტყველებისდაგვარ გამომსახველობას აჩენს, მისი ხელოვნების გასაოცარი სიღრმეები მკაფიოდ განასხვავებს მას ამ უკანასკნელისაგან: „მისი ხელოვნების სულ სხვა სიღრმითობა, რომელიც კვლავაც სიძლიერით სავსეა, დატვირთული, ტრაგიკულად სერიოზული, ეს უზენაესი სულიერი სიჯანსაღის ხელოვნებაა“ – ასე ახასიათებს მიქელანჯელოს სიცოცხლის მიწურულს შექმნილ Pietà-ს ჰერბერტ ფონ აინემი⁹.

ამ პლასტიკური ჯგუფის ზემოქმედება (მიუხედავად ამდენი საბედისწერო ფათერაკებისა, რაც ამ ქანდაკებას გადახდა) უზარმაზარია. მისი მთავარი ნიშანია ამაღლებული სულიერება. გასაოცარია გამომსახველობა ქრისტეს მიცვალებული სხეულისა, უსაზღვროა ტკივილი მარიამ ღვთისმშობლისა, ზრუნვა-ტკივილი მხცოვანი ნიკოდიმესი. მარმარილოში გამოკვეთილი ადამიანური გრძნობები, განცდები ერთიან ადამიანურ ტრაგედიას განასახიერებს. მწუხარება ამ ჯგუფის თითოეული მონაწილე, ტკივილითაა აღსავსე მათი სახეები, თუმცა სკულპტურული ჯგუფის მთლიანი მეტყველება აღემატება ცალკეული პერსონაჟის განცდას და მთლიანი კაცობრიობის ტრაგედიის, მწუხარების გამოხატვას უტოლდება. მაგრამ ეს ტრაგიზმი აბსოლუტური არ არის. ამაღლებული სულიერება, რომლითაც სუნთქავს მთელი ჯგუფი, უმაღლესი ოსტატობის ჰარმონია – შემოდის როგორც ალტერნატიული მოტივი, როგორც ხსნის თემა.

ნათელია, რომ მოხუცი ტიტანისთვის შემთხვევითი არ არის Pietà-ს მოტივთან მიბრუნება სიცოცხლის ბოლო პერიოდში. ვაზარი მოგვითხრობს შემთხვევაზე, როგორ არ აჩვენა მას მიქელანჯელომ Pietà (როგორც ვაზარი ამბობს) „სიკვდილზე ფიქრით

⁹ H. von Einem, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 227.

შენუხებულმაო¹⁰. სიკვდილზე მსჯელობს მიქელანჯელო თავის ნერილებში, ხშირად ეს არის მისი მშვენიერი სონეტების თემაც. საინტერესოა მისი ერთი ძალზე ფაქიზი სონეტის შინაარსი: „აბობოქრებულ ზღვაში, ჩემმა სიცოცხლემ, ფარატინა ნავით, თავის რბოლაში, მიაღწია ყველასათვის საერთო ყურეს, სადაც უნდა ჩაბარდეს ანგარიში ბოროტსა და კეთილ საქმეებზე. ეხლა მე კარგად ვიცი, როგორ მამძიმებდა შეცდომაში შეყვანით საყვარელის წარმოსახვა, რომელმაც ხელოვნება ჩემს კერპად და ღვთაებად გადააქცია. ოდესღაც ამაღელვებელი და ამოო საყვარელო აზრებო, რა დარჩა თქვენგან როდესაც მე ორი სიკვდილის სიხლოვეს ვგრძნობ. ერთისთვის მზად ვარ, მეორე კი მემუქრება. ფუნჯი და საჭრეთელი არ მოუტანს სიმშვიდეს სულს, რომელიც ისწრაფის იმ ღვთაებრივი სიყვარულისკენ, რომელმაც ჯვარზე ხელები გაშალა ჩვენს გულში ჩასაკრავად“¹¹. როგორც ვხედავთ, ამ სონეტიდან, მას ცდუნებად ესახება მთელი მისი შემოქმედება, რომელიც მიწიერი, ფორმადქმნილი სიცოცხლის დიდებას ეძღვნებოდა.

მიქელანჯელო გამოსავალს ეძებდა და საგულლისხმოა ის, რასაც მან ამ Pietà-ზე მუშაობისას მიაგნო (თუმცა ეს, მაშინ თვითონ ვერ გააცნობიერა) — ხელოვნებაა. შემოქმედება თავშესაფარია, ხსნაა, გამოსავალია მისთვის. ის კი ცდილობს იმის უარყაფას, რაც მისივე არსობას წარმოადგენს. ის ცდილობს ფორმის იმგვარ მეტყველებას მიაგნოს, სადაც ხელოვნება აღარ წარმოსდგება „კერპად და ღვთაებად“. ამ Pietà-ში ის უარს ამბობს ცალკეულ ფორმათა ჰარმონიულ თანაფლერადობაზე, რომის Pietà-ს ფორმათა და ხაზთა მომაჯადოებელ სილამაზეზე. აქ ოსტატი შემოიფარგლა მხოლოდ „მინიმალურად აუცილებელი“ სახვითი საშუალებებით. გარეგნული მსგავსება აქ სულის სიღრმეში განცდილისა და ნაგულვების ერთიან ბლოკში გამოძერწვით იცვლება. მოქანდაკე მარ-

¹⁰ Дж. Вазари, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 472.

¹¹ მიქელანჯელოს 44-ე სონეტი ციტირებულია М. Дворжак, *История итальянского искусства в эпоху Возрождения, Маньеризм*. М., 1978, გვ. 134 (რუსულიდან თარგმნა ლ. ა.).

მარილოს მასიდან დემიურგის ძალით კვეთს ფიგურებს, რის მეშვეობითაც სიცოცხლის არსის, სამყაროს საზრისის ამოცნობა სურს. ამ დროს ღმერთი თავად შემოქმედი-ადამიანია და ადამიანი-ღმერთია, დემიურგია. ჭეშმარიტება ხელოვნების უზენაესობაზე გადის, ზე-ოსტატობით, თანაშემოქმედებით იხსნება. შემოქმედის სულიერი ძალა გადადის ქვაში და იგი ადამიანური დრამის მთხრობელად იქცევა. ის თავის ავტონომიურ სიცოცხლეს იწყებს ისტორიაში. Pietà Bandini-ში აღარ არის ანტიკური ესთეტიკა ისეთი „მიშველი“, როგორც რომის Pietà-ში, მაგრამ შემოქმედების ტრფიალი კვლავაც ზეიმობს. ხსნა – უფალთან თანაშემოქმედებაშია! მიქელანჯელომ ეს გამოკვეთა ქვაში, მაგრამ ამის გაცნობიერება ვერ შეძლო. ის რასაც მან Pietà Bandini-ზე მუშაობისას „მიაგნო“ არ ენერებოდა მის წარმოდგენებში. მისი მიგნება კი, კვლავაც შემოქმედების უზენაესობა იყო. ამიტომაც დაამსხვრია, ეგონა, რომ კვლავ ვერ მიაღწია ღვთიურის გადმოცემას, ეჭვი შეიტანა, ვერ ჩასწვდა მისივე ხელით გამოქნილ, მარმარილოში ამეტყველებულ ჭეშმარიტებას. სწორედ ზე-ოსტატობის ტრიუმფი მიგვანიშნებს აღსრულებულ თანაშემოქმედების აქტზე, ეს არის ღვთიური შესაქმე ქმნილების მიერ განხორციელებული და ეს ადამიანის უკვდავების დასტურია.

დაუმთავრებელი, დაღწილი და შემდეგ აღდგენილი Pietà Bandini მაინც ალაფრთოვანებს მნახველს. შემოქმედება მუსიკალური ნაწარმოების ეფექტს ჰგავს, სადაც ყველა თემა გასაოცარ პოლიფონოურ მთლიანობაში ერთიანდება. მიქელანჯელოს Pietà მარმარილოში კვეთილი სიმფონიაა, რომელშიც სინთეზირებულია ადამიანური ტრაგედიისა და მარადიული სიცოცხლის თემები.

Pietà Bandini-ზე მუშაობის დრამატულად დასრულების შემდეგ, წერს ვაზარი, მიქელანჯელოსთვის „საჭირო იყო ეშოვა კიდევ მარმარილოს რაიმე ლოდი, რათა ყოველდღე დრო გაეტარებინა ქანდაკებაში“¹². საუბარი, უეჭველად, Pietà Rondanini-ს უნდა ეხებოდეს.

¹² Дж. Вазари, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 471.

ეს Pieta ყველაზე მეტად იპყრობს მკვლევართა ყურადღებას. მასზე მსჯელობა ყოველთვის ფრთხილი და აღფრთოვანებულია. ვაზარიდან მოყოლებული, საყოველთაო აზრია, რომ მიქელანჯელოს ეს უკანასკნელი ნამუშევარი დაუმთავრებელია. ვარაუდობენ, რომ თავიდან მიქელანჯელომ მუშაობა დაიწყო სხვა ტიპის კომპოზიციაზე და მის პროტოტიპად ასახელებენ ჯვარცმას, რომელიც ოქსფორდში დაცულ ერთ-ერთ ნახატზეა აღბეჭდილი. სავარაუდოა, რომ ეს კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო „საფლავთდება“. მკვდარი ქრისტეს ფიგურას ჯერ ორი ფიგურა ეშველებოდა. ვ. ლაზარევის აზრით, მიქელანჯელო „ათი წლით გვიან კვლავ დაუბრუნდა ამ სკულპტურას და ძალიან მნიშვნელოვნად გადააკეთა იგი“¹³. ჰერბერტ ფონ აინემი თვლის, რომ მოქანდაკემ პირველ, ოთხფიგურიან ვერსიას ჩამომატერია დიდი ნაწილი, რამაც განაპირობა სკულპტურული ჯგუფის შედარებით მცირე ზომები. ჩატარებული სამუშაოს შედეგად, ქრისტეს ფიგურა გაიმართა და ღვთისმშობლის ფიგურას მიუახლოვდა. ამასთან შეიცვალა ფიგურების თავების განლაგება, მიქელანჯელომ უარი თქვა მათ ძლიერ დახრილობაზე. ამ ცვლილებებმა თავის კვალი დატოვა მარმარილოზე: ქრისტეს თავი გამოკვეთილია მარიამის მარჯვენა მხრიდან, ქრისტეს ხელი – მარიამის მარჯვენა გვერდიდან, მისი თეძოდან. პირველი ვერსიის ქრისტეს მარცხენა მხარი და მისი ტორსის მარცხენა მხარე მთლიანად გამოყენებული იქნა როგორც მასალა მისი მარცხენა ხელის და მარიამის მარცხენა ხელისთვის. დაბოლოს, მარიამის თავი გასწორდა, ის პირველ ვერსიასთან შედარებით უფრო ზემოთკენ აწეული, გამართულია. ღვთისმშობლის თავი, ამ ვერსიაში მაცხოვრის თავის თითქმის პარალელურია. ამ ცვლილებების შედეგად „საფლავების“ კომპოზიცია შეიცვალა „ქრისტეს დატირებით“¹⁴.

მკვლევართა უმრავლესობა ხედავს მასში მიქელანჯელოს ერთ-ერთ ყველაზე ტრა-

გიკულ ქმნილებას, რომლითაც ის ემშვიდობება ამქვეყნიურ სიცოცხლეს. მართლაც, დიდია სამყაროში დაკარგულობის განცდა ამ ორი მარტოხელა ფიგურისა. „მყიფე სხეულები ერთიან, განუყოფელ პლასტიკურ მთლიანობას წარმოადგენენ და ერთიანი წრიულ-აღმავალი მოძრაობით არიან ატაცებულნი. უჩვეულოდ ნაგრძელებული პროპორციები, მყიფე, უსხეულო ფიგურები. პლასტიკური მასა, ბუნების მსგავსება, რაც ასე ძვირფასი იყო ოსტატისთვის, მთელი ცხოვრების მანძილზე, რაც ქმედითაა ჯერ კიდევ Pieta Bandini-სთვის აორთქლდა, გაქრა. მატერიისა და სულიერი სანყისის ბრძოლა დამთავრებულია. მაგრამ, ფაქტიურად, ეს მოხდა მატერიის გადალახვით, მისი განლევა-გაქრობით, ანუ მატერიული სანყისი გასაოცრად გასულიერდა“¹⁵.

შთაბეჭდილება, რომელიც იქმნება ამ პლასტიკური ქმნილების ჭვრეტისას პარადოქსულია და ძნელად აღსაწერ-ახსნადი. ამიტომ, პირველი, რასაც თავს ავარიდებ მასზე მსჯელობისას, არის ჩვეული ლოგიკის ფარგლებში მისი მოქცევა. მიქელანჯელო ბუნონაროტის უკანასკნელ Pieta-სთან კონტაქტის შედეგად მიღებული შთაბეჭდილება თავისუფალი ფრენაა, „აღმაფრენა“ და ამ შთაბეჭდილების გადმოცემის ფორმა სინათლის ამ სხივს უნდა მიყვეს.

მილანის კასტელო სფორცესკოს დღევანდელ ექსპოზიციაში მიქელანჯელოს უკანასკნელი Pietà ანტიკური რომის პერიოდის დეკორით შემკული მარმარილოს ოთხკუთხა კუბზეა შედგმული. თეთრი ქათქათა მარმარილოს პლასტიკური ჯგუფი ორი ფიგურისაგან შედგება და ეს ორი ფიგურა გადმოსცემს ყველაფერს! გამჭვირვალე, გასხვივონებული სულიერი სისუფთავისა და ნივთიერი სიმყიფით ნიშნული ეს Pietà გამოუთქმელი სულიერების ძალით არის აღვსილი. პირველი, რასაც აცნობიერებ არის კომპოზიციის პარადოქსულობა. „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ სცენას ძნელად თუ შეესატყვისება მნახვე-

¹³ В. Лазарев, *Старые итальянские мастера*, М., 1972, гв. 183.

¹⁴ Н. von Einem, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 229, 230.

¹⁵ В. Лазарев, *Старые итальянские мастера*, М., 1972, гв. 187.

ლის წინაშე წარმოდგენილი კომპოზიცია — საკვირველია, რომ ღვთისმშობელი კი არ ეშვება ჯვრიდან გარდამოხსნილი ვნებული ქრისტეს „უსიცოცხლო სხეულს“, არამედ მარიამი ეყრდნობა მაცხოვარს, მას თითქოს ზურგზე ჰყავს შემოსმული თავისი დედა. ქრისტეს სხეული ძნელად ითქმის უსიცოცხლოდ, მისი პლასტიკური მეტყველება „სხვა სიცოცხლით“ მის აღვსილობას გადმოსცემს. მარმარილოს მასა ისეა განაწილებული, რომ ჯგუფი უნონადობითაა რხეული. ნაცვლად იმისა, რომ ქრისტეს უსიცოცხლოდ მძიმე სხეული სიმძიმის ძალით ქვემოთ ეწეოდეს პლასტიკურ ჯგუფს, კომპოზიციის მიმართულება, მისი გაშლა მხოლოდ ვერტიკალური, ზეაზიდულია. მზერა გაუთავებლად ბრუნავს მის ირგვლივ, რადგან მარმარილოს მასის ენერგიის დინება მბრუნავ/აღმავალია, ქვემოდან ზემოთ მიმართული. მაცხოვრის ფეხები ისეა მოკეცილი, რომ სხეული ვერ დაეყრდნობა (რაც სავსებით ბუნებრივა უსიცოცხლო სხეულისათვის), მაგრამ, და ეს პარადოქსია, ტორსი არ ეყრდნობა ფეხებს, ის აღმართულია და მარიამის ფიგურის ზურგზე მოკიდებისათვის „სწორად აგებული“. კომპოზიციური აგების ეს ერთი ელემენტიც ავლენს, რომ ყველაფერი ერთი მთლიანი საზრისის გახსნას ემსახურება. მთელს სკულპტურაში წამყვანია ჯგუფის ვერტიკალურად აღმავალი მიმართულება, რაც განსაკუთრებით ნათლად იკითხება გვერდიდან, საიდანაც ფიგურათა თავების მიმართულება ასაფრენად მზადმყოფი ავიახომალდების ცხვირებთან უჩენს ასოციაციას თანამედროვე ადამიანს. აღმავალი ზეასვლის მიმართულება კომპოზიციაში გასაკვირად არის შეთანხმებული დახრილი თავების მიწისკენ მიმართულ „მზერასთან“, აღმავალი მისწრაფების უპირატესობით. პლასტიკური მასის ამგვარი განაწილება მხატვრულ მეტყველებად ტრანსფორმაციისას მინიშნებს იმაზე, რომ ქანდაკების ქვედა ნაწილი (ფეხების დონე) ჯერ კიდევ დედამინაზეა, შუა წელი მზადყოფნას ამჟღავნებს, თავების დონე კი, თითქოს, ფორმიდან გასულია, არაფორმის განზომილების ველებშია უკვე.

სკულპტურული ჯგუფის ფორმალურ ანალიზს დაქვემდებარების მცდელობით (რაც

უთუოდ მხოლოდ გონებაჭვრეტითი, ძალდატანებითია) კომპოზიცია შეიძლება აღვწეროთ როგორც ქრისტეს გლუვად, სუფთად დამუშავებული ფეხების „ირგვლივ“ დაუმუშავებული მარმარილოს მასებით ორგანიზებული ფორმების თავმოყრა/დალაგება. კომპოზიციის ამგვარად გააზრებაში ლოგიკურად იკითხება მარიამის დამუშავებული მარცხენა ფეხი და ასევე სუფთად მოდელირებული მარჯვენა,¹⁶ რომელიც ჩართულია სკულპტურის პლასტიკურ-კომპოზიციურ მეტყველებაში. ამ პლასტიკური კომპოზიციის კონცეფტუალიზაციის სურვილი უთუოდ მხოლოდ გონისეულია, ძალდატანებითი, მზერის ამ ერთ წერტილში შეჩერება იძულებითია. ბუნებრივაა ქანდაკების ირგვლივ მოძრაობის სურვილი. მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკების ზურგი მხოლოდ მინიშნებულია უხეშად ნაჩეხი მარმარილოს მასებით, მაყურებლის მუდმივი მოთხოვნილებაა მოძრაობა ქანდაკების ირგვლივ, რათა იმ მოუხელთებელს დაედევნოს, რაც გამუდმებით უსხლტება მის მზერას. და სწუხს გონება, რადგან მოსაჭიდი რამ სჭირდება, ის ხომ ვერ სწვდება იმას, რასაც ხელთ (თუ თვალთ) ვერა და ვერ იგდებს... ჰოდა, კვლავ მიილტვის გარეშემოვლისკენ.

საგანგებოდ არის აღსანიშნავი სკულპტურული ჯგუფის მოდელირების საკითხი. ის თითქოს მარმარილოს პლასტიკური მოდელირების საგანგებო დემონსტრაციის ასპარეზია. ფორმის მხოლოდ მინიშნებელი, უხეშად ნაჩეხი მარმარილოს მასიდან ვიდრე სუფთად, გლუვად დამუშავებულ ფორმებამდე – სხვადასხვაგვარად დამუშავებულ ზედაპირთა რამდენიმე ტიპია გამოყენებული. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ყოველი მათგანი საგანგებოდაა გააზრებული და არა შემთხვევითი. ფორმათა დამუშავებისათვის თვა-

¹⁶ ეს ხელი არც მაცხოვრისაა და არც მარიამის. იგი ქანდაკების ამ ვერსიაში წინა რედაქციებიდან დარჩენილი დეტალია, რომელიც ავტორმა უდაოდ მიზანმიმართულად დატოვა კომპოზიციაში. სავარაუდოა, რომ ის მინიშნებას წარმოადგენს ნაწარმოების მთავარ საზრისმანარმობელ იდეაზე და „მაკურთხეველი მარჯვენის“ მნიშვნელობას უნდა ატარებდეს.

ლის მიდევნება ძალზე სათუოს ხდის აზრს ნამუშევრის დაუსრულებლობის თაობაზე. ქრისტეს ფეხები, ღვთისმშობლის მარცხენა ფეხი და კომპოზიციაში მონაწილე „არავის“ მარჯვენა სიპრიალემდე გახვენილია. შემდეგ მოდის მაცხოვრის ფეხები მუხლს ზემოთ, მუცლის პრესი და გუილ-მკერდის არე, ანატომიურად სწორად გამოკვეთილი ნეკნებით, სადაც ფორმა გამონაკვეთულია, მაგრამ არ არის ბოლომდე გაპრიალებული. ამ უკანასკნელზე დატოვებული საჭრეთლის კვალი ნათლად განსხვავდება თმა-წვერის მომნიშვნელ ფორმაზე დატანილი საჭრეთლის კვალისაგან. კიდევ უფრო, მხოლოდ პირობითადაა მინიშნებული ტანისამოსი და თავსაბურავის აღმნიშვნელი ფორმები, რომელთა დამუშავებაც ოთხკუთხედებად, თუ რომლებად არის დატანილი მარმარილოზე. და ბოლოს, განსხვავებული ნაჭდევი მარმარილოს უხეშად ნაჩეხ ზედაპირზე. მოდელირების გამიზნული დიფერენცირება სავარაუდოდ, იმის მანიშნებლად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ საქმე გვაქვს არა დაუსრულებელ ნამუშევართან, არამედ ფორმის მიზანმიმართულად დამუშავებასთან, მიქელანჯელოს ოსტატობის ხარისხი საეჭვოს ხდის რაიმე შემთხვევითის დაშვების შესაძლებლობას. Pieta Rondanini-ს „დაუმთავრებლობა“, ისევე როგორც მის კომპოზიციაში წინა ვარიანტებიდან „შემთხვევით“ დატოვებული (არ ჩამომტვრეული) მარჯვენა – მხატვრული მთლიანის ფორმალური ელემენტებია, საზრისის გადმოცემის პლასტიკური ფორმაა.

ამ Pieta-ში Deja-vu-ს ჰგავს მიქელანჯელოს ხელწერისათვის დამახასიათებელი ისეთი ფორმალური ნიშნები როგორცაა ურთიერთსაპირისპირო ფორმათა, ან ძალთა დიქოტომიურ ერთიანობაზე აგებული კომპოზიცია, სკულპტურის „მრგვალი ქანდაკების“ სახით აგება/წარმოდგენა, პლასტიკური ფორმების ნატურასთან სიახლოვე. ყოველივე ამან თითქოს დაკარგა აქტუალობა. ანტიკურობაც, მისი რაციონალიზმითა და ესთეტიკით, გოთიკაც, მისი კანონიკური სიმბოლიზმით და წმინდა რენესანსული ჰუმანიზმიც აქ სრულიად ახალ კონტექსტს იძენს.

არაერთხელ აღნიშნულა, რომ მიქელანჯელოს Pieta Rondanini საყოველთაოდ გავრცელებული აზრით, დაუმთავრებელ ნამუშევრად მიიჩნევა. ამ მითის დასაბამს დანიელე დე ვოლტერას ცნობა წარმოადგენს. ის წერს რომ, ბუონაროტი Pieta-ზე მუშაობის პროცესში იხილა, მის გარდაცვალებამდე 6 დღით ადრე, რაც თითქოს უნდა ამტკიცებდეს მის დაუმთავრებლობას. მკვლევართა ნაწილი მის გააზრებულ, სტილისტურ non finito-ზე საუბრობს. რუსი ხელოვნებათმცოდნე ვ. ლაზარევის აზრით, „ამ ჯგუფის დაუსრულებლობა არის შეუძლებლობა ქანდაკების სხეულებრივი ენით ითქვას ის, რისი თქმაც სურდა ოსტატს“¹⁷. გერმანელი მეცნიერის ჰერბერტ ფონ აინემის აზრს ყელაზე უფრო ახლოს მივყავართ ამ ნამუშევრის ახსნასთან. „მიქელანჯელოს სკულპტურების დაუსრულებლობის მხოლოდ გარეგნული მიზეზებით ახსნა ჩვენ ვერ გვაკმაყოფილებს. მიქელანჯელო ფორმადქმნის მხრივ, უძალმოსილესი ხელოვანი, როგორც კი არსებულა – ფორმადქმნის ისეთ ზონაში შეიჭრა, სადაც დასრულება, ვითარცა სასრული უსასრულობის პირისპირ, საზღვარდება და შესუსტება იქნებოდა. დაუსრულებელი ზოგჯერ მართლაც ვერ დასრულებადია. <... > აქ, იდეის სახოვანი განსხეულების მხრივ, უკიდურესი ზღვარია მიღწეული და ყოველი „მეტობა“ აუცილებლად სულიერის ამ ეპიფანიისთვის „მოკლება“ გახდებოდა“-ო¹⁸. ცხადია, რომ ამ Pieta-ში მიქელანჯელოს ფორმადმეტყველება ახალ კონტექსტს ავლენს. დიდოსტატი აღარ ფიქრობს ფორმაზე, უფრო სწორედ კი, ეს სკულპტურა „თამაშია“ ფორმასა და არაფორმას შორის, რაც მხოლოდ ზე-ოსტატებს ხელენიფებათ!

უკვე რამდენიმე ათწლეულია ეს ტიტანი თავს იმტვრევდა და, პირდაპირი მნიშვნელობით ანგრევდა, ლენავდა მარმარილოს ლოდებს, მათგან „გამოთავისუფლებულ“

¹⁷ „Незаконченность этой грппы – это невозможность сказать телесным языком скульптуры то, что думал Мастер.“ В. Лазарев, *Старые итальянские мастера*, М., 1972, გვ. 486-487.

¹⁸ H. von Einem, *Michelangelo*, Berlin, 1973, გვ. 236.

თავის ქმნილებებთან ერთად. რატომ? მას პასუხის მიღება სურდა, პასუხისა იმ საკითხებზე, რომლებიც მისთვის ზე-მნიშვნელოვანია. მიღებული შედეგი კი არ აკმაყოფილებდა. *Pietà Rondanini* კი შემორჩა შთამომავლობას. ეს იმიტომ, რომ მასში გამოქნილი საზრისები, ის პასუხებია, რომლებიც დიდოსტატმა თავისი ხელით გამოკვეთა მარმარილოში და რომელთა გაცნობიერებამ მას მარადიული სიმშვიდე მოუტანა.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მიქელანჯელოს ბოლოდროინდელ პიეტებში გამჟღავნებული კონტექსტი – ეგზისტენციალურია. ოსტატი გატაცებულია ჭეშმარიტების წვდომის სურვილით. მას არა მენტალურ-კონცეპტუალური ცოდნა სწადია, არამედ ცოცხალი განცდა მისტიკურისა და გამოუთქმელის გამოთქმა – ეს არის მისი ლტოლვა და ვნება. მისი მიზანია პასუხის მიღება მარადიულ შეკითხვაზე: რა არის სიცოცხლე. პასუხი კი, როგორც ცნობილია, „სიკვდილის“ შეცნობაზე გადის. მიქელანჯელო გატაცებულია სიკვდილზე ფიქრით, ამ აზრს გამუდმებით უბრუნდება და ემზადება მისი სტოიკური და ბრძნული მიღებისათვის. ამას საგანგებოდ აღნიშნავს ვაზარიც. მიქელანჯელო ურბინოს სიკვდილთან დაკავშირებით წერს ჯორჯოს: „გარდაცვალებისას მან <ურბინომ> მეც მასწავლა სიკვდილი არა ზიზღით სიკვდილისადმი, არამედ მისდამი სწრაფვით“¹⁹. სიკვდილზე ფიქრს ის გამუდმებით უბრუნდება. „ვისაც უნდა თავის პოვნა და თავისით ტკობა – წერს იგი, ერთ-ერთ წერილში – ის არ უნდა ეძიებდეს გართობას და სიამოვნებას. ის უნდა ფიქრობდეს სიკვდილზე! რადგან მხოლოდ ამ აზრს მივყავათ თვითშემეცნებამდე, გვაიძულებს გვჯეროდეს საკუთარი სიძლიერის და გვიცავს იმისგან <... > [რაც] ადამიანს თავისი ძალების რწმენას უკარგავს“²⁰.

დიდმა ფლორენციელმა ქვაში გამოკვეთა პასუხი თავის ეგზისტენციურ კითხვებზე და შემდგომ უკვე სკულპტურამ შეაგრძნობინა კონცეპტუალური პასუხი მის გონებას. მიქელანჯელომ „გაიგონა“, რომ ჯვარცმას აღდგომა მოჰყვება. ძემ ღვთისამ თავისი მიწიერი, მოკვდავი დედა ზურგზე შემოსული აიყვანა სასუფეველში. „მაკურთხეველი მარჯვენას“ მონანილეობა, ამ აქტის დადასტურება – აი რას „ამბობს“ *Pieta Rondanini*.

მიქელანჯელომ უკვდავება მოიპოვა, არა მხოლოდ საკაცობრიო ისტორიაში, მან თავისი უკვდავება გააცნობიერა. ტრანსცენდენტური განზომილება, ანუ სხვაგვარად, „ქრისტეს ცნობიერება“ მის ცნობიერებაში, მის მიერვე გამოქნილი *Pieta*-ს გზით შემოვიდა. მიქელანჯელომ ადამიანის არსი და დანიშნულება „გაიგო“, გააცნობიერა და ეს მისი საკუთარი სულიერი ექსპერიმენტია, რომელმაც მის სულს სიმშვიდე მოუტანა.

ადამიანის სულიერი ევოლუციის თემა აღორძინების ეპოქისათვის ორგანულია და სავსებით ბუნებრივი მისი ფილოსოფიური წარმოდგენებისათვის. „მე შეგქმენი შენ არა ზეციურ არსებად, მაგრამ არც მიწიერად, რათა შენ თავად შექმნა შენივე თავი და თვითონვე გამოქედო საბოლოოდ შენი სახე“, წერს თავის ნაშრომში „ადამიანური კეთილშობილების შესახებ“ პიკო დელა მირანდოლა. კაცობრიობის ისტორიაში ამ უმნიშვნელოვანეს ეპოქაზე საუბარი მინდა დავასრულო მაქს დვორჟაკის ციტირებით: „აღორძინების ეპოქისათვის დამახასიათებელი მატერიალიზმის დაძლევა და ზეგრძნობადის კენ მისწრაფება – მოვლენა, რომელიც ჩვენ აღმოვაჩინეთ მიქელანჯელოს შემოქმედებაში – არღვევს ინდივიდუალური მოვლენის ჩარჩოებს და საყოველთაო სულიერი მოძრაობის სიმპტომად იქცევა“²¹.

¹⁹ Дж. Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых ваятелей и зодчих, СПб., 2004, გვ. 468.

²⁰ იქვე, გვ. 471 (თარგმნა ლ. ა.).

²¹ М. Дворжак, *История итальянского искусства в эпоху Возрождения, „Церковь Иль Дезде в Риме“*, М., 1978, გვ. 113.

Liana Antelava

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

The Correlation of Michelangelo's Weltanschauung and the Forms of His Artistic Expression on the Example of Pietà

Michelangelo is the author of four Pietà sculptures. He created his first Roman Pietà upon being commissioned at the age of twenty four. This sculpture is carved from the single piece of the marble stone and depicts the deepest sorrow through the finest aesthetic harmony. With its multiplicity of details this Pietà prevails over the three others. The fascinating beauty of its plastic forms and lines assembles the multiplicity into the whole. However, for Michelangelo the flawless mastery in creating of those plastic forms is only a tool for focusing on the human perception of the Mystery of Calvary. This is what makes the Roman Pietà so inspiring in the first place.

Michelangelo's authorship of the Palestrina Pietà is dubious. Part of the researchers disputes it. The sculpture is first mentioned in Leonardo Cecconi's "Storia di Palestrina, città del prisco Lazio" which was published in 1756. Here the author makes an assumption that this Pietà that was discovered in the chapel of the Cardinal-Bishop Barberini is a "sketch by the famous Buonaroti". It is a roughly carved, almost unprocessed sculpture where the elevated sorrow of the Roman Pietà is substituted with a lowered style. Some researchers see the similarities with the medieval German Gothic Pietàs. Life as a value is not traceable on it. The harmony is lost and the elements of the classical sculptural composition are totally absent. All this turns this work into a unique manifestation of Michelangelo's Weltanschauung crisis.

The Deposition or "La Pietà Bandini" is a four figure sculpture which is carved from a single marble boulder. The work is unfinished. Michelangelo crashed it with his own hands. After being restored by one of his disciples, this Pietà still fascinates the viewers. The greatest human tragedy that is depicted in the marble with an amazing simplicity is not absolute: it is connected with the supremacy of the power of creation through some mystical force. Human - the creator, and human - the master-demiurge form the path for discovery of the truth. Perhaps Michelangelo overlooked the truth that he himself carved out in the sculptural form and that became the reason for him to crush it.

The Rondanini Pietà is the last work by Michelangelo. He was seen working on it as late as only six days before his death. It is one of the most mysterious and incomprehensible sculptures in the history of art. There is no agreement on a basic matter of what exactly is depicted in it. Is it a grief? Is the Virgin Mary holding the Christ, or on the contrary she is leaning on him? The latter, rather obvious fact is overlooked by the majority of Michelangelo researchers, perhaps due to their inability to overcome a stereotypical mindset. They speak about the paradoxical composition of the sculpture, the victory of the spiritual over the material and at the same time none of them breaches tradition to say that this work, which was initially contemplated for depicting of the deposition (with four and later three figures in it), after series of alterations transformed into the image of the Resurrection of Christ. The difficulty of acknowledging this notion may also be related to the fact that Resurrection is not shown in a traditional way.

The Rondanini Pietà is Michelangelo's answer to his existential quests. He succeeded in reflecting in the marble dissolution of the form and depiction of the mystery of its transformation into the no-form-ness.



1. პიეტა ვატიკანიდან, 1498-1500
Pietà Vaticana, 1498-1500



2. პიეტა პალესტრინიდან, დაახ. 1555
Pietà di Palestrina, approximately 1555



3. ბანდინის პიეტა, 1547-1555
Pietà Bandini, 1547-1555



4. რონდანიის პიეტა, 1555-1564
Pietà Rondanini, 1555-1564

ნანა ინჰირველი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ქ. თბილისი, იალბუზის ქუჩა 18

ნაგებობის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევების დროს გამოვლენილი სიახლეები და 2015-2016 წწ. რეაბილიტაცია თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით*

ნაგებობა, რომლის რეაბილიტაცია 2015-2016 წლებში განხორციელდა, ქ. თბილისში, მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, იალბუზის ქუჩა №18-ში მდებარეობს.

როგორც ისტორიული წყაროებიდანაა ცნობილი (ამას მოძიებული საარქივო მასალაც ადასტურებს), შენობა ალ. შიმკვევიჩის მიერ, 1900 წელს შექმნილი პროექტის მიხედვით ააგეს. ის ამ ადგილას უკვე არსებული, მართკუთხა გეგმარების ნისქვილის ნაგებობას იქნა მიშენებული.

თავდაპირველად, ტერიტორიაზე ცნობილი ვაჭრის გ. მ. თამამშევის ნისქვილი იყო განლაგებული. სახელმწიფო ცენტრალურ საისტორიო არქივში შემონახულია საქმე 192-8-№6558, რომელშიც დაცული, 1900 წლის ივლისით დათარიღებული განცხადებიდან ვიგებთ, რომ მფლობელი, თავის კუთვნილ ნისქვილზე ქვის ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლის მიშენებას ითხოვდა¹. სარეკონსტრუქციო სამუშაოები არქიტექტორ ალექსანდრე შიმკვევიჩის პროექტის მიხედვით დაიგეგმა.

ნაგებობა, წარმოადგენს საქართველოს ახლო ისტორიული წარსულის არქიტექტურული და კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშს და გამოირჩევა მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულებებით, ამიტომაც რეაბილიტაციის პროექტის დამუშავების დროს, საპროექტო ჯგუფმა მივიღეთ გადაწყვეტილება შეგვენარჩუნებინა და წარმოგვეჩინა კვლევის პროცესში გამოვლენილი მნიშვნელოვანი კვანძები და არქიტექტურული დეტალები.

ამ პერიოდის არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი იყო ეკლექტური სტილი, ამდენად, არქიტექტორმა ევროპული სტილი გამოიყენა, რომელსაც ცოტა მოგვიანებით, საბჭოთა არქიტექტურის ელემენტებიც დაემატა.

ამ ტიპის შენობებში, როგორც წესი, წაშლილია ხოლმე კვალი, რის მიხედვითაც შესაძლებელი ხდება ძეგლის სრული რესტავრაცია. XX საუკუნის შუა ხანისთვის ნაგებობა სხვადასხვა სტილის მოცულობათა ერთობად ჩამოყალიბდა, რომელიც ჩვენი აზრით, მოკლებული იყო კომპოზიციურ მთლიანობას (სურ. 1, 2, 3). თუმცა, საარქივო მასალამ საშუალება მოგვცა ზუსტად გაგვემიჯნა ძირითადი სამშენებლო ფენები (სურ. 4, 5). გაანალიზდა ნაგებობის არსებული მდგომარეობა და ტრადიციული მეთოდებისა და თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით, დაიგეგმა რეკონსტრუქციის გზები.

2015-2016 წლების სარეაბილიტაციო სამუშაოები მიზნად ისახავდა კომპლექსის მხატვრულ-არქიტექტურულად ღირებული ნაწილისა და არქიტექტურულ-კონსტრუქციული გადაწყვეტების კომბინაციის წარმოჩენას, ასევე გვსურდა ხაზგასმული ყოფილიყო ალ. შიმკვევიჩისული სივრცის არქიტექტურული გადაწყვეტა, იმ პერიოდისთვის დამახასიათებელი არქიტექტურული დეტალებითა და თბილისური ხასიათით.

* ნაშრომი წაკითხულია იუზა ხუსკივაძისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე. თსსა, 2016 წლის 24 ივნისი.

¹ საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალურ საისტორიო არქივი, საქმე 192-8-№6558.

კვლევითი სამუშაოების დროს გამოიკვეთა რამდენიმე სამშენებლო პერიოდი:

- I – წისქვილი (XIX საუკუნე);
- II – შიმკვეჩისეული არქიტექტურა (XX საუკუნის დასაწყისი);
- III – საბჭოთა (XX საუკუნის შუა) პერიოდი;
- IV – 80-იანი წლების უსახური მიშენებები.

სამშენებლო მასალის ლაბორატორიული კვლევების საფუძველზე დადგინდა, რომ ძველი წისქვილის შენობა ექსპლუატაციისათვის სრულიად გამოუსადეგარი იყო, ასეთივე პირობები დაგვხვდა კომპლექსის სხვა ფლიგელებშიც, ვიხელმძღვანელებთ რა საარქივო მასალით, ნაგებობების გადაბმის ადგილებში დაიგეგმა შურფებისა და ზონდაჟების გახსნა, რის მიხედვითაც დადგინდა, რომ შენობებს ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი საძირკვლები და საყრდენი კედლები ჰქონდა. ამდენად, 2014 წელს მომზადებული სადემონტაჟო საპროექტო დოკუმენტაციის მიხედვით, დაიშალა ძველი წისქვილი – გვიანდელი, უსახური და საბჭოთა პერიოდისთვის დამახასიათებელი მიშენებებით, რის შემდეგაც გამოჩნდა ალ. შიმკვეჩისეული არქიტექტურის მეოთხე ფასადი, რომელიც, თავდაპირველად, მთლიანად ინტერიერის ნაწილი იყო, შესაბამისად, სადემონტაჟო სამუშაოების შემდგომ ძეგლის რესტავრაციასთან ერთად, გამოიკვეთა აღმოსავლეთი ფასადის დამუშავების აუცილებლობა (სურ. 6), თუმცა, უკვე დაგეგმილი იყო სადემონტაჟო სამუშაოების შემდგომი ეტაპი, რაც მოიცავდა ნაგებობის აწევას 3.40 მ-მდე გადაწყვეტილება ერთობლივად იქნა მიღებული – დამკვეთის სურვილის გათვალისწინებით, სპეციალისტთა მიერ.

მოსამზადებელი სამუშაოები მოიცავდა რკინაბეტონის ფილის მონყობას საძირკვლის არეში, ლითონის სვეტების მონტაჟს რკინაბეტონის ფილის ფუძეში, სპეციალური დომკრატების მონტაჟს ლითონის სვეტებზე – რკინაბეტონის ფილის ზედა მხარეს (სურ.

² ლ. ანდრონიკაშვილი, ნ. ინკირველი, *ნაგებობის ისტორიულ-სახელოვნებათმცოდნეო-არქიტექტურული კვლევა*, 2014.

7), ნაგებობის შეკვრას მთელ პერიმეტრზე და სპეციალური კომპრესორის მონტაჟს ტერიტორიაზე. ამ და სხვა მოსამზადებელი სამუშაოების დასრულებისთანავე დაიწყო ნაგებობის ფუძიდან ამონევის პროცესი. პირველი სირთულე შენობის „გახეთქვა“ იყო, ამ პროცესმა უმტკივნეულოდ ჩაიარა და შემდეგი 10 წუთის განმავლობაში ნაგებობა თითქმის 10 სმ-ით აინია. ქვედა მხრიდან მიწოლა არ ხდებოდა, ჰაერის კომპრესორზე მიერთებული დომკრატები ნაგებობას ზევიდან ეწეოდნენ. რამდენიმე დღეში შენობამ სასურველ ნიშნულს მიაღწია და დაფიქსირდა.

ნაგებობა გაუთანაბრდა ძირითადი სამანქანო სავალი გზის ნიშნულს (სურ. 8;9), რის შემდეგაც ხელახლა მომზადდა კროკები (სურ. 10) და არქეოლოგიური ანაზომი, დაფიქსირდა არსებული მდგომარეობა და დაიგეგმა დასავლეთი, ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფასადების სარესტავრაციო და აღმოსავლეთი ფასადის სარეკონსტრუქციო სამუშაოები (სურ. 11) აუთენტურ მასალასა და სტილში. აღმოსავლეთ ფასადზე გაჩნდა საფასადე ლიობები (რიტმი დაცულია), თუმცა ახლებური გადაწყვეტა უკვე თანამედროვეა, იატაკის დონიდან დაწყებულ ლიობებს ფრანგული ტიპის ლითონის ჭედური მოაჯირებით მოვრთავთ.

ამჟამად ნაგებობა ლითონის სვეტებზე დგას. სარდაფის სართული შეიმოსება სრულიად თანამედროვე კონსტრუქციისა და იერსახის კედლებით, რაც, ვფიქრობთ, მეტად გამოკვეთს ძეგლს, ხაზს გაუსვამს ღირებულებებს და დაარწმუნებს მნახველს თუ რამდენად სწორად შევიჭერთ ძეგლის ისტორიაში XXI საუკუნის დასაწყისში და როგორ მოვარგეთ ძველ გარემოს ახალი მოცულობა.

სამომავლოდ იგეგმება მთლიანი ტერიტორიის ათვისება, რაც, ვფიქრობთ, ხელს შეუწყობს ძეგლის გაცოცხლებას.

სოკარ ჯგუფის დახმარებითა და თანამედროვე ტექნოლოგიების საშუალებით, საქართველოში პირველად შესრულდა მსგავსი ტიპის სამუშაო. სარეაბილიტაციო სამუშაოების დასრულების შემდეგ, კიდევ ერთი ძეგლი დაუბრუნდება თბილისს.

Nana Intskirveli

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

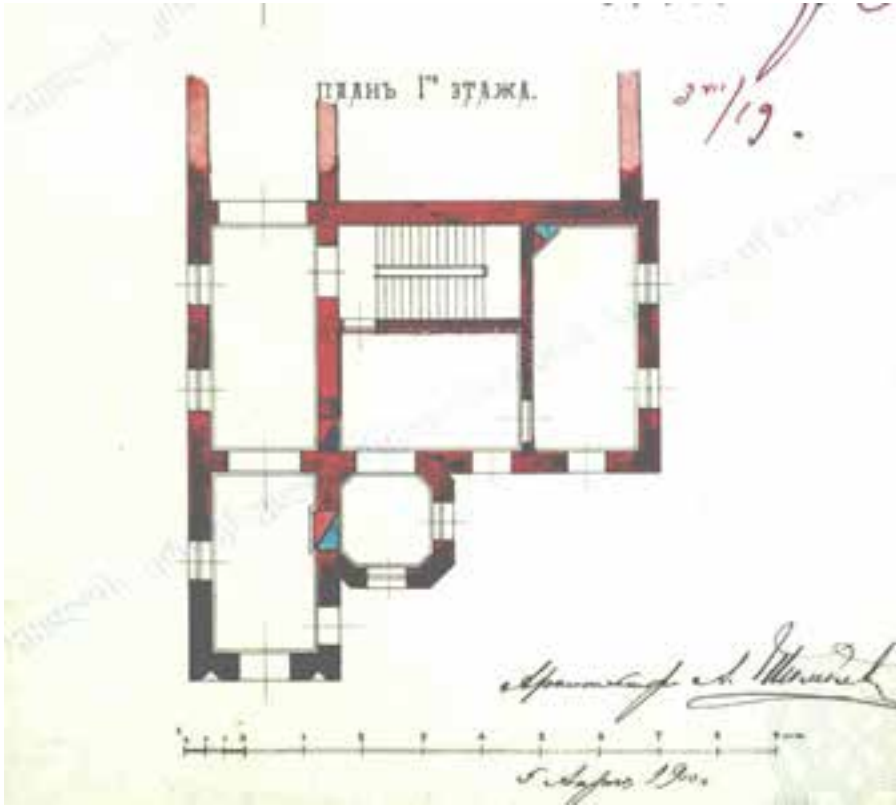
Tbilisi, 18 Ialbuzi Street

The Findings of Historic and Architectural Study of the Building and the Rehabilitation Works with the Use of Modern Technologies (2015-2016)

The article presents the findings, which were made as a result of the rehabilitation and restoration of the building constructed with the use of Alexander Shimkevich's architectural methods (beginning of the 20th century). It also focuses on the new methods of rehabilitation and applied modern technologies.

Historically the territory of research was occupied by a mill that was owned by a well-known tradesman G. M. Tamamshev. In the 1900s the architect Shimkevich suggested a plan for the reconstruction of the area. True to traditions of eclectic style of architecture of that period, he decided to develop a project of the European style. However the building was later added some standard elements of the Soviet architecture and as usual in the similar cases the traces of old structures had been carefully removed. Despite this, based on the archival information research team managed to carry out exact differentiation of the construction layers. It became possible to single out the major styles that were added to each other until the middle of the 20th century.

The report points out the issues that are connected to the rehabilitation of the part of the complex which has artistic and architectural value. It contains information on the use of modern technologies and perspectives of development of the building. Differentiation of the period of construction and study of Shimkevich's plan made it possible to conduct analysis of the current situation and select the methods that would prove to be the most efficient ones for elaboration of the reconstruction project as well as restoring and rehabilitation with the use of traditional and modern technologies.



1. საარქივო მასალა, პირველი სართულის გეგმა
Archival material, the first floor



2. საარქივო მასალა, დასავლეთი ფასადი
Archival material, the Western facade



3. მთლიანი ხედი დემონტაჟამდე
Before deconstruction, overall view



4. ჩრდილოეთი ფასადი დემონტაჟამდე
Before deconstruction, Northern facade



5. სამხრეთი ფასადის ნაწილი დემონტაჟამდე
Before deconstruction, part of the Southern facade



6. აღმოსავლეთი ფასადი დემონტაჟის შემდგომ
After deconstruction, Eastern facade



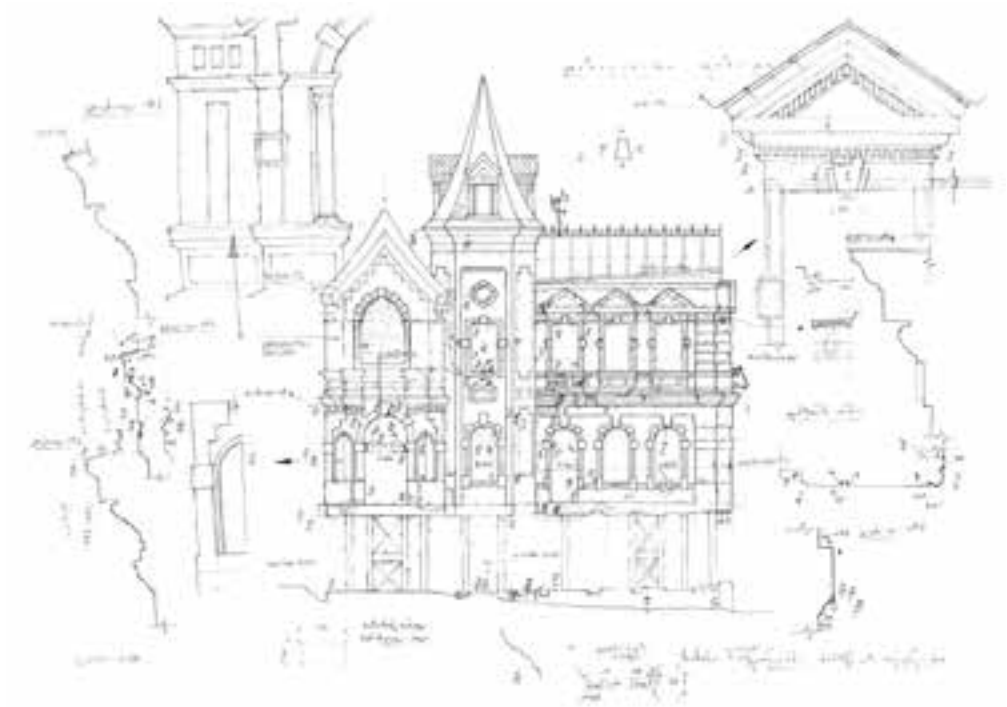
7. აწევის პროცესი, პირველი ნახეთქი
The process of lifting, the first cleavage



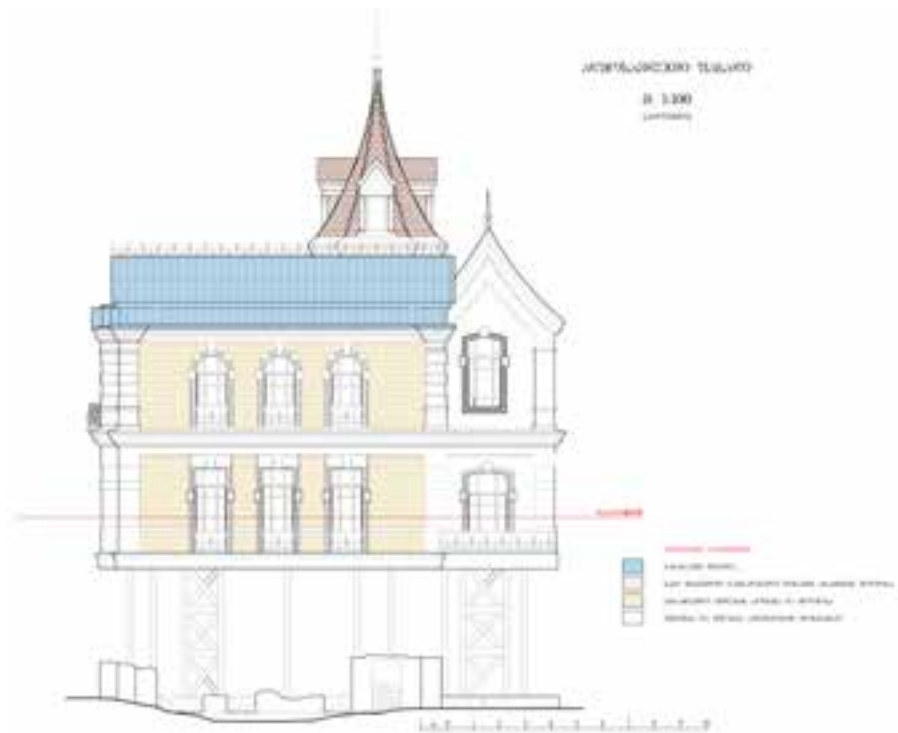
8. ანევის შემდგომ, ხედი ქვემოდან
After lifting, view from the bottom



9. ანევის შემდგომ, დასავლეთი ფასადი
After lifting, Western facade



10. ანევის შემდგომ, გრაფიკული ფიქსაცია (კროკები)
After lifting, graphic fixation (crocks)



11. პროექტის ნაწილი, აღმოსავლეთი ფასადი
Part of the Project, Eastern facade

ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

არის და არა არის რა – ანუ ფოტოს ამბავი

*„სანთელი გუამისა არის თვალი,
უკითხე თვალი ჩემი განმარტებულ იყოს,
ყოველი გუამი შენი ნათელ იყოს“ (მათე, 6. 22).*

შესავლის მაგიერ – პრო-მეთე ანუ ვიდრე მითამდე

პრომეთეს მითი ფოტოგრაფიამ რეალურ ქრონოტოპში გადაათამაშა. სინათლის, ცეცხლის მოხელთება ფრანგმა დაგერონმა ევროპაში „მზის ჩასვენების“ ჟამს (შპენგლერი) მოახერხა და კულტურაც აიწინა – დასრულდა ძველი რიტუალი. დედამიწაზე ცეცხლის (სინათლის) მოპოვების მისტერია გადაათამაშდა და დაიწყო ახალი მითოლოგიური ერა – „რიტუალი რიტუალისათვის“, სადაც უმთავრესი დეტერმინანტა არის „თამაში თამაშისათვის“. ნიშანთა ერთმანეთთან უსაზრისო ჩანაცვლება ადამიანური არსებობის 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“.

ბიოგრაფია დაბადებამდე – კონცეპტის მეტაფიზიკა

(გურამ ნიბახაშვილს დავესესხე მისი პირველი ფოტოგამოფენის სათაური)

ის რაც არსებობს „ექსტატურად“, ფოტოს შეუძლია დაუდევრად და ზერელედ გაამრავლოს უსასრულოდ, მთავარია დაესწროს ობიექტივი (თვალი) ექსისტენტურ აქტს. გოეთე გვეტყოდა – თვალი არსებობს სინათლით (სინათლის პირობით), სინათლეზე, სინათლისათვის. მითოსური ვერბალური ნარატივი დროში უსასრულოდ გახმოვანებით მხოლოდ ნაწილობრივ კარგავს კავშირს ყოფიერების ტოტალურ სისრულესთან. ხმა, როგორც სამყაროს როგორი-ღაც ხმოვან-თანხმოვნური ჭრა, კვეთა, ზედროულის, არსობრივის, ყოფიერის, ექსტატურის დარად მონაწილეობს ყოფიერში, მყისიერის ცოცხალ დრამატურგიაში და ხმოვან-თანხმოვნური ქორეოგრაფიით აფორმებს სამყაროს მყისიერ სურათებს, ცვლის სამყაროს, „თავის ნებაზე“ აცეკვებს, ასტრუქტურირებს, დინამიკას სძენს და მისი სასიცოცხლო არსებობის სრული ბატონ-პატრონია. ეს ბგერას შეუძლია. ის არის სულის სასაზღვრო ვითარებაში გამოცემული ხმა, ყოფიერის სულიერი დრამატიზმის პარალელურ, მისსავე ვიბრაციულ არსებობას რომ ესთეტიზმის დრამატურგიასა და დრამატიზმში ამყოფებს და მხოლოდ სასიცოცხლო არსებობის პირობით „ჟღერს“. ეს ხმა საზრისულ სიტყვად ქცეული იქამდეა ცოცხალი, სანამ ჩაიწერება, სანამ მისი ჩაწერის ტექნიკა მოკლავს მას საიმისოდ, რომ „სხვამ“ გააცოცხლოს, გააჟღეროს და გარდაცვლილი სულივით გამოძახოს საკუთარი ხმით ჯადოსნური ამბავი, მითად ქცეული, ხმით დაბადებული, ცოცხალი, ვიზუალურ ჩანაწერში მკვდარი და ასოებში ჩაქვავებული, „ცოცხალ-მკვდარი“ და სასიცოცხლო ენერგიაჩაბუდებული. თავად ეს არის მითი, ამბავი იმისა, რა არის „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი“...

აი ეს, სრულიად ვირტუალურ სახეშეძენილი ფანტომი – სიტყვა, ან წინა-დადება, სახვით რომ ცვლის მყისიერად ყოველივეს, ახალ დაბადებას, რაც იგივეა, – ახალ სიკვდილს მოეწივს – ფოტოს, უფრო მკვდარს, ვიდრე სიტყვაა და უფრო ნამდვილს, ვიდრე სახვაა. ის ახალი ფანტომია, რომელიც სიტყვასავით უხილავად კი არ ასტრუქტურირებს დროსა და სივრცეს,

სწორედ პირიქით სინათლით, სინათლეზე, სინათლისათვის კლავს ყოველივეს, რომ სივრცე გამჭვირვალე გახადოს, „თვალის პირობით“ აქციოს ყოველივე სტატიკად, სიმშრალედ, ხილულად, ხისტად, სახიერად. გამოაჩინოს და გააქროს. გამოჩენილი კი გააქვავოს სამუდამოდ და არა სამარადჟამოდ.

ერთხელ, ჩემმა 3 წლის შვილიშვილმა უცნაური თრთოლვით რომ გააცილა მშობლები მისი დედის მამიდის დაკრძალვაზე, **სარკის წინ დამდგარმა და საკუთარ ორეულზე მზე-რაგაყინულმა** სარკის ანარეკლიდან გამომხედა და გაუგონარი სიმკაცრით მკითხა – „ბები, თუ ვჩნდებით, რატომღა ვქრებით“. პირველად სწორედ მან მიმანიშნა **„გამოჩენა-გაქრობის“**, როგორც დროში საკუთარი ორეულის თვალთ მოხელთვის იდუმალ მითზე, მყისიერების, წუთისოფელობის, დროში სარკული ანაბეჭდის გაჩენაზე... ოქროს სხივებით განათებულ ვერცხლით დაფერილ მინაში ჩვენს „გაჩენა-გამოჩენაზე“.

ჰოდა, რა უნდა უნდოდეს ფოტოს, რას წერს, რომელი მითის ტრაგიკულ ყოფიერებაში შევყავართ... სინათლის ოქროთი როდის ჩაინერა ვერცხლზე სარკული ყოფიერების მეორე ანაბეჭდი, მორიგი სიკვდილი. რა ძალა ამრავლებს უსასრულოდ ერთ ექსისტენცს, თან სიკვდილით ამრავლებს... ვიზუალურ ფანტომთა უსასრულო სიმრავლე და უსასრულო გამრავლების უნარი ცოცხალ ექსისტენცს მეორადი სიტყვით ქმნის – „და იქმნა ნათელი და ნახა, რომ ნათელი იგი არს კეთილ“, გა-კეთებულ, შექმნილ...

ფოტო არსებობს მითის პირობით, მითში, მითისათვის

ჯერ კიდევ ეგვიპტურ ალექსანდრიაში, რომელიც 642 წელს არაბებმა დაიპყრეს, ალქიმია ყვაოდა. თუმცა ევროპაში ალქიმია მხოლოდ XII ასწლეულში იქცა დიდი ინტერესის სფეროდ. დასავლელი ალქიმიკოსები იზიარებდნენ არისტოტელეს შეხედულებებს, რომ მატერიალური სამყარო შედგება პირველადი მატერიისაგან, რომელიც განსხეულებდა სხვადასხვა ფორმაში.

პირველადი მატერიის ფორმები იყო სტიქიები – მინა, ჰაერი, ცეცხლი და წყალი, რომელ-

თაგანაც ყველას ორი რამ ახასიათებს მშრალი სველი და ცხელი-ცივი. ამის გამო, ჰაერის (ცივი და სველი) ცეცხლად (ცხელი და მშრალი), გადაქცევა შეიძლებოდა მისი უბრალო გამოშრობით. პირველადი მატერიის მდგომარეობა და მისი ხარისხი განაპირობებდა ობიექტის ფორმას. ასე იყო შესაძლებელი მატერიის ერთი ფორმის სხვა ფორმად გადაქცევა, სტიქიათა ვითარებების ურთიერთმომართების ცვალებადობებით. ეს მიიღწეოდა მრავალჯერადი გახურებით, დაწვით, აორთქლებითა და გამოხდით.

აღმოსავლეთში ალქიმია იყო დაკავშირებული დაოსიზმთან და სიცოცხლის ელექსირის ძიებასთან. აღმოსავლეთში აღიარებდნენ ხუთი სტიქიის არსებობას: წყლის, ცეცხლის, ხის, მეტალისა და მინის – და ორ პრინციპს – ინი (ქალური სანყისი, პასიური, წყლის სიმბოლო) და იანი (მამაკაცური სანყისი, აქტიური, ცეცხლის სიმბოლო).

ალქიმიკოსები აღწევდნენ წარმატებებს შენადნობის მიღებაში, ხოლო გამოხდის მეტოდმა დაუდო საფუძველი სპირტისა და სუნამოს წარმოებას.

მითი ალქიმიაზე – ალქიმია, ქიმია, ოქროსა და ვერცხლის ამბები

1666 წელს ჰოლანდიის ქალაქ ჰააგაში პრინცი ვილჰელმ ორანელის ექიმთან უცნობი გამოცხადდა და აჩვენა მას ნივთიერება, რომელსაც, მისი სიტყვებით, ტყვიის ოქროდ ქცევა შეეძლო. ჰელვეციუსმა შეუმჩნევლად აიღო რამდენიმე ნამცეცი ნივთიერებისა და დაიწყო ცდების ჩატარება. არაფერიც არ გამოდიოდა. სტუმარი მალევე დაბრუნდა და ჰელვეციუსმა სთხოვა, ცოტა მეტი რაოდენობით მიეცა მისთვის ეს ნივთიერება. სტუმარმა თხოვნა შეუსრულა, თუმცა მერე უკან აღარ მობრუნებულა აღარასოდეს. დოქტორმა ცდა გაიმეორა და ოქრო მიიღო.

ალქიმია ცდილობდა ფილოსოფიური ქვის ან სიცოცხლის ელექსირის მოპოვებას. ცდილობდა მოეპოვებინა ნივთიერება, რომელიც ტყვიას ოქროდ აქცევდა და უკვდავებას მოაპოვებინებდათ.

ემინოდან რა, რომ ეს აღმოჩენები უღირსი ადამიანების ხელში მოხვდებოდა და გამო-

ყენებული იქნებოდა უკეთური საქმისათვის, ალქიმიკოსები საკუთარ საიდუმლოებებს მალავდნენ და ჩანაწერებისათვის იყენებდნენ საიდუმლო სიმბოლოებს.

სიცოცხლის ელექსირისა და უკვდავების ძიებაში რელიგია და „მეცნიერება“ გაიყო — მისტიკოსები და ალქიმიკოსები ურთიერთდაპირისპირების ფონზე ქმნიდნენ საკუთარი ძალაუფლების ველს.

აღბათ ისტორიის ბედისწერის ირონიით მოხდა, რომ მისტიკოსთა და ალქიმიკოსთა დაპირისპირებას ტყვიიდან ოქროს მიღება კი არა, სინათლით ვერცხლზე გამოსახულების მიღება მოჰყვა.

ალქიმიამ, როგორც არა მჭვრეტელობაზე, არამედ ქმედებაზე, მაგიაზე მიმართულმა საქმიანობამ, ფოტოს დაბადებისთანავე საზრისი დაკარგა.

მისტიკოსებმა ძალაუფლება მეცნიერებასა და მეცნიერებს დაუთმეს.

ფოტო არც მეცნიერებაა და არც რელიგია.

ფოტოგრაფიის დაბადებამ თითქოსდა მშვიდ, პროგნოზირებად ყოფაში შფოთი შეიტანა.

დაბადება

დაბადების თარიღი თუ დრო, რომელიც გაქრა – 1839 წლის 19 აგვისტო – სამყაროს ფერისცვალება... (სხვა ვერსიით 25 დეკემბერი – შობა)

„და განწვალა ღმერთმან შორის ნათლისა და შორის ბნელისა“ (დაბადება, ლექსი 4). ფოტოს დაბადების მისტერია უცნაურად იმეორებს კლასიკური მითოსის კოსმოლოგიური ნარატივის ამბავს. ეს ამბავი კი ასეთია – ორი არსობრივი ძალა წყვდიადი და სინათლე საკუთარ ზღვრულ დაძაბულობაში, „ქორწინების საიდუმლოს“ წიაღში შობს ხილულ სამყაროს, სამყაროს რომელიც „წითს“.

შავი, თეთრი და წითელი ყოფიერების არსობრივი პირველსაწყისებია. არსებობასა და არსებობისათვის მათ დისპოზიცია არ გააჩნიათ.

თეთრი და შავი ის ორი უმთავრესი არსობრივი ძალაა, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში არა თუ სიმბოლოს წარმოადგენს გარკვეული სუბსტანციალური არსისა, არამედ ხშირ

შემთხვევაში, თავად არიან ყოფიერების პროტო-ეპოქალური სანყისები.

აღბათ, ჩემთვის მიუწვდომელი იქნებოდა დაბადების ამ გამაოგნებელ დრამატიზმთან სიახლოვე, რომ არა ფოტოს დაბადების ჩემთვის ყველაზე უმძაფრესი ბავშვობის შთაბეჭდილებები.

შალვა მოლაშვილის ფოტოლაბორატორია

შალიკო ბიძია ჩვენი ნათესავი და მეზობელი იყო. პროფესიით ისტორიკოსი, გატაცებით ფოტოგრაფი. ორსართულიანი სახლის მეორე სართულის ხის აივანზე ხის კიბეებით ავდიოდით. შუშაბანდიდან პატარა ოთახში შედიოდა კარი. ოთახის დიდ ფანჯარას შავი ფარდით დააბნელებდა თუ არა შალიკო ბიძია, მე და ჩემი ძმა, ხშირად გურამიც (წიბახაშვილი) იდუმალებით მოცული ამბის მონაწილეები ვხდებოდით. უნებლიედ მდუმარება ისადგურებდა ირგვლივ. სადღაც მზის წნულთან რაღაც მეჭიმებოდა. მაგიდას ფოტოპროექტორის შუქი ანათებდა. მარჯვენა მხარეს წითელი შუქი ენთო წითელი მინით დაფარულ ბრტყელზედაპირიან ნახევარცილინდრულ სანათურაში. მარცხენა მხარეს ორი ჯამი იდგა. ერთში „პრაიავიწელს“ ამზადებდა, მეორეში „ფიქსატორს“. სარეცხის თოკი იყო გაჭიმული ოთახის ერთ კუთხეში. ზედ სარეცხის „შპილკაზე“ გამყვინებული ფირი ეკიდა. შავ სამკლავურებს იკეთებდა. შავ, გვირაბივით შეკერილ, აქეთ-იქით რეზინებით შეკრულ ქსოვილში ჯერ ფოტოაპარატს ჩადებდა, მერე შავ სამკლავურიანი ხელებით ფოტოაპარატიდან ფირს ამოიღებდა და პატარა შავ, ცილინდრულ ჭურჭელში გრაგნილად დახვეულ ფირს ჩადებდა. დაახურავდა სახელურიან სახურავს, პირველ სითხეს ჩაასხამდა. ჩვენ რიტმულად ვინყებდით თვლას, სანამ თავად სახელურით ჭურჭლის თავს ატრიალებდა. მერე სითხეს გამოცვლიდა, ისევ თვლას ვინყებდით, მიუხედავად იმისა, რომ კედლის საათი ხმამაღლა წიკნიკებდა. შალიკო ბიძია კედლის საათით საზღვრავდა დროს, ჩვენ მაინც ვითვლიდით. მიაბრუნებდა წითელ შუქს საათისკენ და იტყოდა, საკმარისია. შემდეგ ჭურჭელში სითხეს გამოცვლიდა და იგი-

ვეს ვიმეორებდით. ჭურჭლიდან ამოღებულ და ამავე ჭურჭელმობმულ ფირს სარეცხის „შპილკით“ ვკიდებდით გასაშრობად და ისევ ვითვლიდით. ამჯერად უკვე მოუთმენლად და სულსწრაფად, რომ ფირი ჩქარა გამშრალიყო. ყველაზე იდუმალი და ამაღლელებელი ამბავი მერე ინყებოდა – „ნეგატივიდან“ ფოტოს ბეჭდვა, თეთრი ფოტოქალაქი პროექტორის დაფაზე, ხმამალა დათვლილი წამები, წითელი ფილტრით სინათლის „შეჩერება“. მე ორკაპა პინცეტი მეკავა ხელში, ჩემს ძმასაც. წითელი შუქი პირველ ავზს ეცემოდა. ისევ ვითვლიდით და წარმოუდგენელი მღელვარებით ვადევნებდით თვალს როგორ იბადებოდა ფოტო. როგორ არსაიდან ჩნდებოდა უცხო სინამდვილე. როგორ ჭირდებოდა მასაც „ფიქსაცია“ და მერე როგორ ეკიდა ფოტოები სარეცხის თოკზე „შპილკებით“ გასაშრობად, ოღონდ უკვე პროექტორი გამორთული იყო, წითელი სინათლე ჩამქრალი, შავი ფარდა ანუელი. ჩვენ სინათლეში ვიდექით და ფოტოებს ვათვალიერებდით. გამშრალ ფოტოებს რაღაც საუთოვებელ ხელსაწყოში ვდებდით და შემდეგ სხვა ხელსაწყოთი გვერდებს ლამაზად ვაჭრიდით.

უამრავი ფოტო მაქვს შემორჩენილი ჩემი ბავშვობის. უამრავი უჩემო ამბავი ვიცი, რომელიც სიბნელის, სინათლის და წითლის სივრცეში შავთერად დაიბადა, საიდანღაც ამოყვინთა და გამოგვეცხადა. „ანგარიში ჩავვაბარა იმის შესახებ, თუ როგორია სამყარო ჩვენი არყოფნის დროს“ (ბოდრიარი). უამრავი გამქრალი ადამიანის ფოტო ვიცი, რომელიც „მეხება მე, როგორც ჩამქრალი ვარსკვლავის დაგვიანებული სხივები“ (როლან ბარტი).

პარალელისთვის:

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში შემორჩენილი ნიმუშების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ძირითადად, აქ სამი „ფერი“ დომინირებს – შავი, წითელი და თეთრი. როგორც ცნობილია, ქართულ ხალხურ ზღაპრებში მოცემულ კოსმოგონიაში სამყარო აგებულია შრეებად – ჰორიზონტალური და ვერტიკალური შრეების მიხედვით. ჰორიზონტალური

შრეებში ქვეყანა (ქვესკნელი) – შავია, ყანა (სკნელი) – წითელი და ზეყანა (ზესკნელი) – თეთრი. ამ სამჰორიზონტალურ შრეში უხდებოდა ძირითადად მოქმედება ქართული ზღაპრის გმირს. თითოეულში ზღაპრის მზეჭაბუკი ვარდებოდა, ანდა საკუთარი ნებით ჩადიოდა ჯოჯოხეთური ცეცხლის გავლით, ქვედა სკნელში, ძირითადად, იმისათვის, რომ მზეთ-უნახავი მზისათვის ეზიარებინა, ანუ მზეთ-ხილულად ექცია. ეს მოტივი ქართულ ზღაპრებში სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება. ძირითადი მოტივი კი ასეთია – მზესთან ნაზიარებ გმირს საკუთარი ძალისხმევით უნდა მოეხდინა მზეთ-უნახავის მზესთან ზიარება; მზეთ-უნახავი მზე-ჭაბუკის საშუალებით მზის, ნათლის მოზიარე გაეხადა. აი, ამ სივრცობრივ ხატში, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ორიენტაციების ჯვრულკომპოზიციურ გადაკვეთაში იბადებოდა სამყარო, ფერი, როგორც იმ სულიერი ძალისგამოხატულება, რომელიც ბნელისა და ნათლის იმ კონკრეტულ მიმართებაში აღმოცენდებოდა, რომელშიც „მოცემულ მომენტში“ ან „მოცემულ ადგილას“ გმირი იმყოფებოდა. ასეთი უნდა ყოფილიყო ფერთა შინაგანი, იდუმალი ურთიერთობა, რომელიც, როგორც წესი, გამოიხატებოდა სიტყვით „წითელი“. ეს არ ნიშნავს, რომ სხვა ფერი წარმართის წარმოსახვაში არ ფიგურირებდა. წითელი, ამ შემთხვევაში, მთელი იმ ფერადოვნების აღმნიშვნელი იყო, რომელიც მოექცა ნათელსა და ბნელს, შავსა და თეთრს შორის. წითელი ფერი სიმძაფრით დატვირთულია, იგი თავის თავში სიცოცხლის ყველა მეტამორფოზას მოიცავს, ამდენად, ყველა ფერსაც. წითლის ამ მრავალფერმომცველი „განმარტების“ შესახებ ინფორმაცია შემორჩენილი აქვს რუსულ ენასაც, რომელშიც წითელი – красный, მშვენიერი – прекрасный და ფერადოვანი – красочный უკავშირდება წითლის სწორედ ამგვარად გაგებას (ქართული – წითელს).

თეთრი, წითელი და შავი „ფერის“ არსებანი თითოეულს – სკნელს, შუასკნელსა და ქვესკნელს სხვადასხვანაირად აღწერენ. ხშირად

სამივე მათგანი უკავშირდება ქვესკნელის შესახებ არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს.

შავი მითოსურ წარმოდგენებში ძალზე ხშირად სრულიადაც არ შეიცავს იმ ემოციურ-ზნეობრივ დატვირთვას, რომელიც შემდგომში უკვე ჯოჯოხეთს, ბოროტებას, სიკვდილს უკავშირდება. შავი, როგორც სიმბოლო, უფრო კონსტატაციას იძლევა რაღაც „არსისას“, ვიდრე მას მძიმე ზნეობრივ ტვირთს აკისრებს. შავი ფერი ზნეობრივ ტვირთს უფრო გვიან – ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდგომ იძენს. იქამდე კი იგი სულეთის ბინადარია (ან თავად სულეთი ბინადრობს შავეთში). სულეთზე არსებული რწმენა-წარმოდგენები ერთნაირი უშუალოდით უკავშირდება როგორც შავ, ისე თეთრ ფერს.

1. „შავეთს რომ თეთრი ციხეა,
რა ტურფა მშვენიერიო,
გვერდით რომ წყალი ჩაუდის,
სასმელად გემრიელიო,
ბევრი ცხენ-ჯორი მოდგება,
მხედარი მწყურვალაო...“

2. „შავეთი სულთქმის ციხე დგას
წვერ ცამდე მიმდინარია,
შიგ სხედან მოსამართლენი,
რომლებიც მართლის მქმლებია...“

3. „შამაუარე შავეთსა,
ვერ მაუხელე კარია,
შავეთის მეუფროსესა
სამჯერ დავუკარ თავია,
უკლუებ გამაარჩია
სუ შიგ ნარჩევებ ყმანია“.

თავად შავეთი, როგორც სულთა სავანე – მომცველია კეთილისა და ბოროტი სულებისა. შავეთი ადგენს სამართალს და განარჩევს მათ ერთმანეთისაგან. შავეთი, როგორც სულეთი, იტევს მთელ საიქიო ცხოვრებას; იგი, რაღაც აზრით, სინათლითა და თეთრით მოსავს იქაურ სიკეთეს.

თეთრი ფერით გამოხატული სამყარო, როგორც ამას არაერთი ქართველი და უცხოელი მეცნიერი აღნიშნავს, უკავშირდება, ძირითადად, ზეცას, თუმცა კი, არის წარმოდგენები, რომელთა მიხედვით თეთრი ფერი საერთოდ ნათლის ხილული სამყაროს სიმბოლოურ გამოხატულებას წარმოადგენს:

„ვაი, თუ გაგინყრეს მანიჯანო,
ჩემგან მიიბრუნოს პირიო,
შენი თეთრი შენვე დაგრჩესო,
მე სამარე მიწა გრილიო.“

თეთრი ფერი (თეთრი ხე, თეთრი ციხე) სულეთის, იგივე შავეთის გარკვეული წმინდა ადგილის მახასიათებელია. იგი ამავე დროს ღვთაებების სადგურიცაა. თეთრი ფერი ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებში, ფოლკლორული მონაცემების მიხედვით, სიმბოლოა არა მხოლოდ ღვთაებრივის, არამედ ყოველივე ხილულისაც. ხილული კი თავად უკავშირდება ღვთაებრივს.

„თეთრი ციხე დგა სულეთში,
წვერი ცას მიმდინარეა,
შიგანეთ ალვის ხეი დგას,
ცაში მიუდის წვერია.“

თეთრის, როგორც საიქიოს სიკეთის მიმანიშნებელია ასეთი გადმოცემაც: „საიქიოს ერთი რძის ტბა არის. იმის შუაში თეთრად გაფოთლილი ხე დგას. იმ ხეზედ სხედან ნორჩი ბალები – ჟივჟივებენ, იცინიან, როცა კი მოშივათ, ხე ჩანვდება ტბის პირამდე, ყმანვილები დაენაფებიან, რძით გაძლებიან და ის ხე ისევ აიმართება. ასე ატარებენ დროს ყოველდღე. ისინი უცოდონი არიან და სამოთხეში ნეტარებენ“.

ნითელი, როგორც უკვე ვთქვით, გაშუალებულია არა მხოლოდ მიწიერ სამყაროსა და ქვესკნელის პირველ ნაწილს შორის, არამედ ხშირად თითოეული სკნელის შუა ჰორიზონტალურ შრეს უკავშირდება. თითოეულში მას განსხვავებული გამოსახვის სფერო და შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს. ამდენად, ნითელს, თავისი მრავლისმომცველი, მომქმედი, შინაგანად რთული შინაარსისა და თვისებების გამო ყველაზე მეტად ახასიათებს პოლიფუნქციურობა და მრავალმნიშვნელოვნება. ის თითქმის მოიცავს ადამიანური ცხოვრების ყოველი მეტამორფოზის, ყოველი ქმედების ძირითად შტრიხებს. ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემებში იგი გაგებულია მრავალმნიშვნელოვნად. რაც შეეხება მაგიურ გადმოცემებსა და ლოცვებს, აქ იგი ერთ-ერთი უმთავრესი „ფუნქციონერია“ თეთრთან და შავთან ერთად.

„გასკდა შავი კლდე, გადმოვიდა შავი კაცი შავი ცხენითა, შავი საცვამითა, შავი იარაღითა. წავიდა შავსა ზღვასა, ჩაუყო შავი ხელი, ამოიღო შავი გველი, გადაკრა შავსა ქვასა, ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალთ შემხედვარე.“

გასკდა წითელი კლდე, გადმოვიდა წითელი კაცი წითელი ცხენითა, წითელი ახალუხითა, წითელი თოფ-იარაღითა. წავიდა წითელსა ზღვასა, ჩაუყო წითელი ხელი, ამოიღო წითელი გველი, გადაკრა წითელსა სიპსა ქვასა. ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალთ შემხედვარე.“

გასკდა თეთრი კლდე, გადმოვიდა თეთრი კაცი თეთრი ცხენითა, თეთრი ჩაცმულობით, თეთრი იარაღით, წავიდა თეთრი ზღვასა, ჩაუყო თეთრი ხელი, ამოიღო თეთრი გველი, გადაკრა თეთრ სიპსა ქვასა. ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალთ შემხედვარე.“

წითელი ფერის სიმბოლიკა ხშირად სიკვდილსაც უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ მხოლოდ მზის სინათლეა მიმანიშნებელი სიკვდილზე და არა საერთოდ წითელი. მკვდრის მზეს განითლებულ დაისის მზეს უწოდებენ. ხოგაის მინდის სიკვდილისასაც „მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა“, ან

„ცისკარმანამონათა... მზეწითლადამოდისაო... ავ დედა მტერსა, ბიჭებო, ხმა არის ქისტებისაო“, ... მაგრამ დაასწრეს რჯულძალთა, ხან არ აცალეს ცდისაო, განგმირეს ცხელი ტყვიითა, მირტყეს გულის პირსაო.“

„ხოგაის მინდი კვდებოდა, მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა, ცა ჭექდა, მინა გრგვინავდა, სული გვიანლა ხდებოდა, ჩამოდიოდა ვარსკვლავი, მთვარეც უკულმა დგებოდა.“

ხშირად ესა თუ ის ღვთაება ადამიანებს წითელი სახით ეცხადება და მათ ავადმყოფობას იწვევს (წითელა, წითურა, წითელი ქარი, ყვავილი). ასეთ დაავადებებს ჩვენი წინაპრები სახადებს, ღვთის ვალს უწოდებდნენ. თვითონ ღვთაებანი, რომელთაც თავისი ავად-

მყოფობით ადამიანები სახადს უხდიდნენ საიქიოში, იგივე სულეთში ცხოვრობდნენ. ყვავილისა და წითელას დედის თოვლივით სითეთრე სიმბოლოური მინიშნებაა მათ ღვთაებრივ ბუნებაზე. იგი სულეთის სითეთრესთან კავშირში გარკვეულ აზრს იძენს.

თეთრის, წითლისა და შავის სიმბოლიკა ერთი ძლიერი ნაკადია, რომელიც აზიარებს წარმართული დროის ადამიანს სულეთის საუფლოს. არსებობის არამინიერი საწყისი ამქვეყნიური არსებობის მიღმა იპოვება. იგი ღვთიური წარმოშობისაა და მთლიანად განსაზღვრავს ადამიანის არსებას ქვეყანაში.

მერე იწყება ფერადი ფოტოგრაფია

– წითელი თავის ძალმოსილებას აჩვენებს, ფოტოს „პარალელური“ სამყარო „წითს“.

პარალელისთვის:

საკმარისია, შედარებისათვის მოვიყვანოთ ქრისტიანული ლეგენდები, რომ წითელი გახდება, როგორ იშლება წითელი ფერის სიმბოლო მრავალფეროვან პალიტრად და როგორ შემოდის თითოეული ამ ფერთაგანი, როგორც საკუთარი სიცოცხლის მატარებელი ამა თუ იმ ფერით. ფერის მრავლისმეტყველ მნიშვნელობაზე მიგვითითებს სიტყვების – არაფერი და ყველაფერი – აზრობრივი დატვირთვა. ყოველი მოვლენა, ყოველი საგანი ატარებს თავის საკუთარ ფერს, როგორც საკუთარ სიცოცხლეს და თითოეული მოვლენა თუ საგანი თავისი არსებობის მანძილზე განუყოფელია თავისსავე ფერთან და მისი მეტამორფოზირებაც ფერთაც განისაზღვრება.

წარმართული ფერთმეტყველება თავისი ლექსიკით მწირი იმიტომ კი არ არის, რომ უძველესი ან ძველი ადამიანი ფერს ვერ აღიქვამდა. ხელოვნების ისტორია ამის შესახებ სწორედ საპირისპიროს ლაპარაკობს. ფერის აღმნიშვნელი ლექსიკის სიღარიბე იმაზე კი არ მეტყველებს, რომ გარდა სიტყვებით აღნიშნული ფერებისა, სხვა ფერის განცდა ადამიანს არ ჰქონია, არამედ სწორედ განსხვავებულ მიმართებაზე ფერის ფენომენტთან. ძირითადი მიზეზი ფერის აღმნიშვნელ სიტყვათა ლექსიკის სიღარი-

ბისა ისაა, რომ ფერი განიხილებოდა არა როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, არამედ როგორც იმ წითლის მეტამორფოზა, რომელსაც არაამქვეყნიურ ყოფიერებაში მოექებნა დასაბამი. სწორედ ამიტომაც არის ფერი ღრმა სიმბოლიკის მქონე არქაულ სახისმეტყველებაში.

ქართულ ქრისტიანულ ლეგენდებში ფერი, მიუხედავად იმისა, რომ კვლავაც მოიცავს სიმბოლურ შინაარსს, უკვე კონკრეტდება და უფრო მეტად გამოხატავს თავის შინაარსობრივ-ემოციურ არსს. იგი ნელ-ნელა „იშლება სპექტრად“ და თავისი, როგორც კონკრეტული ფერის არსების ნიშნით ახასიათებს საგნებს, მოვლენებსა თუ აზრობრივ ხატებს.

„შიგ შუაგულ ედემისა
ტახტი იდგა ზურმუხტისა,
ოქროს ზოდის ფეხები აქვს,
გუნბათია ლაჟვარდისა.
ანგელოსთა გუნდი გალობს,
ადიდებენ შემოქმედსა.“

ფოტო – თანამედროვე კულტურის აგენტი

თუ ზედმეტად პათეტიკური არ ვიქნებით, იმასაც ვიტყვით, რომ კულტურის ვითარებაში ყოფნა ალბათ, ერთადერთი ინტიმია, რომელიც საკუთარი თავის „უცნობ-ნაცნობობის“ რელიგიურ სიცხადეში გამყოფებს მუდამ. ამიტომ არის კულტურის აღწერისა და, მით უმეტეს, მისი მეცნიერული ათვისების ყოველი ცდა ესოდენ წარუმატებელი, მშრალი და უმწეო. ამას ყოველი წესიერი მეცნიერი „მეექვსე გრძნობით“ გრძნობს და როცა რაიმეს ამბობს, იცის, რომ სიმულაციებისა და სიმულაკრების მრავალფეროვანი ნიღბების აღწერას ცდილობს მხოლოდ. ჩვენც ამ უიღბლო გზას დავადგებით და თავიდანვე ამ „სულისკვეთებით“ შევეცდებით შევეთამაშოთ იმ სახეებად აღქმულ ნიღბებს, რომელნიც მეცნიერულ ცნებათა სიხისტეში ახერხებენ თავის გამხელას.

ის სიცოცხლე, რაც კულტურას ახასიათებს, სრულ საფუძველს იძლევა, ვთქვათ, რომ მას, როგორც ნებისმიერ ცოცხალ ორგანიზმს, ახასიათებს ზნე, ხასიათი, გარკვეული ხარისხის მდგრადობა გარემო სივრცის

მიმართ, ინტენცია სხვა კულტურაზე თუ კულტურებზე, რაღაც შინაგანი ალლო და ალბათ, გარკვეული იმუნიტეტიც. ერთი სიტყვით, იგი ცოცხალი ორგანიზმია და ამ სინათლეების მიღმა იფარავს იმ საიდუმლოს, რაც ზოგადად სიცოცხლეს ახასიათებს. საიდუმლო, რომელიც მასშია, ზიარების საიდუმლოსავით თვალსაჩინოა და დაფარული, სახიერია, ხორციელდება და რამდენადაც ხორციელდება, მხოლოდ ამდენად ხდება სახიერი. მისი სახიერება უთვალავ სახეთა კალეიდოსკოპურ ფერადოვნებაში გვეძლევა და ვცდილობთ როგორმე მოვიხელთოთ, იმ „სახით“ „ჩავიჭიროთ“, რომელიც ფოტოპორტრეტივით შეგვაძლებინებს მისი ნამდვილობა ვირწმუნოთ, მით უფრო ვირწმუნოთ მასთან იდენტობა და ვთქვათ – „ეს მე ვარ“. ფოტოს ნამდვილობასავით არცერთი კულტურა არასდროს არის საკუთარი თავის იდენტური, არასოდეს არ უდრის იმას, რის სიმულაკრსაც მხოლოდ ტოვებს და აღბეჭდავს და საკუთარივე ხელით ქმნის თავისივე პარალელურ ყოფიერებას.

რა არის ის საიდუმლო, რომელსაც ადამიანის სიცოცხლესავით ფლობს კულტურა; სად მოვიძიოთ ის იდენტობა, რომელიც 40 წლის ადამიანს თავის 3 წლის ასაკის ფოტოპორტრეტის ხილვისას ათქმევინებს „ეს მე ვარ“ და არა „ეს მე ვიყავი 3 წლის ასაკში“. კულტურის ნებისმიერი ანაბეჭდის ნებისმიერი აღწერა ასეთ ფოტოს გავს, ცოცხალი სხეულის ასეთ სიმულაკრულ ანაბეჭდს, ერთ, გაქვავებულ (თუნდაც გაღიმებულ) სახეს რომ იძლევა. ეს ის ფოტოპორტრეტია, რომელზედაც აღბეჭდილი სახე, ერთდროულად არის და არ არის ის 40 წლის ადამიანი, და უფრო მეტიც, არც ის ფოტოა ის, ვინც იგი სამი წლის ასაკში იყო. ანაბეჭდი მისი ბავშვობის სიმულაკრული, ქვადქცეული ნიღბია, რომელსაც კარგა ხანია კავშირი დაუკარგავს იმ არსებასთან, რომელშიც მან მოახერხა და თავისი არსება წაიკითხა, აღწერა თუ, უფრო მეტიც, იპოვა, აღმოაჩინა.

სინათლე და ფერი, როგორც სამყაროს მარად დინამიკური საწყისები, ახდენს სამყაროს დრო-სივრცულ კონსტრუირებას და წარმოადგენს ისეთ მაინტეგრირებად

საწყისებს, რომელნიც საზოგადოებრივი ფუნქციების პროცესში სინთეზური წესით ახორციელებს საკუთარ ექსისტენციულურ, გნოსეოლოგიურ, აქსიოლოგიურ, სემანტიკურ, მხატვრულ, საკომუნიკაციო-ინფორმაციულ და ჰედონისტურ ფუნქციებს.

სინათლე აფორმებს სამყაროს სივრცულ ფერადოვან მოცემულობად; იგი მას „აქ და ახლა“ განხორციელებულ აქტად იძლევა. „აქ და ახლა“ კი ანმყოში სამყაროს სივრცული ფერადოვანი მოცემულობაა. თითქოს სამყაროს შესაქმნელად თამაშდება საოცარი მისტერია სინათლესა და სიბნელეს შორის.

თუ ამ კონტექსტში გავიხსენებთ სიბნელეს, უკუნს, და სა-უკუნოს, როგორც გაუფორმებელ მარადიულობას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სინათლე მარადისობის (ზედროითობის) აქტუალიზებას ახდენს ფერის საშუალებით. ფერი სინათლის მარადიული ჭიდილია სა-უკუნ-ო, ბნელ, მარადიულ არსებობასთან.

„განსაცვიფრებელი იმაშია, – წერს ჰაიდეგერი, – რომ ყველაფერი, რაც არის, გადმოფერთხილია მისი ყოფილი (უკვე არსებული) არსიდან. რა არის განსაცვიფრებელი? იგი თავის შესახებ გვემცნობს იმ იდუმალი წესის არსებობით, რომლითაც ყოველივე არსებული სახეზეა. კერძოდ კი იმით, რომ, მიუხედავად ყველა მანძილის დაძლევისა, იმის სიახლოვე, რაც არის და სახეზეა, ჩვენ არ მოგვეცემა.“

მოვლენა, სხეული, რომელიც მე ვიცანი, რომლის მომსწრე და დამსწრე მე გავხდი, ჩემი იმანენტური კუთვნილება ხდება, იგი ჩემი ბიოგრაფიის ნაწილია, მიუხედავად ამისა, რომ იგი ჩემთვის თითქოს სარკულ შეულწევადობაში სახლობს, სულდგმულობს, ცოცხლობს. იგი არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი ჩემია, მე მას ვხედავ, ვგრძნობ, მესმის. ეს კი თავისთავად გულისხმობს, რომ ადამიანი უსასრულო არჩევანის წინაშე დგას და მისი შესაძლებლობები არ შემოისაზღვრება მხოლოდ უსასრულო სწრაფვით. ეს სწრაფვა თავის საფუძველში ადამიანის შემოქმედებით პოზიციას უნდა გულისხმობდეს, რაც კულტურაში რეალიზდება.

Lela Piaralishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Once Upon a Time or a Story of a Photo

The religion and science separated in search for the elixir of life and immortality. Mystics and alchemists began to create mutually exclusive fields of power. Maybe it was the irony of fate and history that the controversy between the mystics and the alchemists did not result in a golden bullet, but an IMAGE that was given birth by a solar light on the sensitive silver.

Alchemy, as a non-contemplative field, which is based on praxis and magic, lost its meaning the moment photography was born... The mystics on the other hand gave their power over to the science and the scientists. Despite the fact that photography belongs neither to the science nor religion, its presence disturbed the calmness of predictable culture and daily life. It became one of the most instrumental elements that structured the current paradigm shift.



1. გურამ წიბახაშვილი, „ტორტი“, სერიიდან „განმარტებანი“, 1997
Guram Tsibakhashvili, "Cake", From the series "Explanations", 1997



2. გურამ წიბახაშვილი, „ფიროსმანი“, სერიიდან „განმარტებანი“, 1997
Guram Tsibakhashvili, "Pirosmani", From the series "Explanations", 1997



3. გურამ წიბახაშვილი, „ავტობიოგრაფია დაბადებამდე“, 1993
Guram Tsibakhashvili, "Autobiography Before the Birth", 1993



4. გურამ ნიბახაშვილი, „დროის ტარება“, სერიიდან „განმარტებანი“, 1997
Guram Tsibakhashvili, "Pastime", From the series "Explanations", 1997



- 5-7. გურამ ნიბახაშვილი, „ავტობიოგრაფია დაბადებამდე“, 1993
Guram Tsibakhashvili, "Autobiography Before the Birth", 1993

ნათია წულუკიძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ფოტოგრაფია, როგორც კოსტ და პარალელური რეალობა. სინამდვილე VS სიმართლე

„ფოტოგრაფია ადამიანის ისტორიული ოცნება, სურვილია, რომელიც პირველყოფილ ადამიანთან ერთად დაიბადა“¹. ამ საკმაოდ მოულოდნელი და თითქოს აბსურდული დაბადებების თანხვედრის განმაპირობებელი, ოცნების მამოძრავებელი ძირითადი მიზნებისა და მიზეზების ფორმულირება შემდეგი სახით შეგვიძლია:

1. პირველი და ყველაზე ნათელი მიზეზი – რეალობის, რეალური ყოფის ასახვა-დაფიქსირება.
2. ადამიანის მიერ ადამიანის და საკუთარი თავის შეცნობა – პორტრეტი.
3. სამყაროს დეტალური სიზუსტით აღქმა.
4. ზუსტი წარმოდგენის შექმნა სამყაროს შესახებ.
5. რეალობის, ფაქტის დოკუმენტირება, ვიზუალური დადასტურება, რომ „ეს აქ იყო“.
6. თვალის მიერ დანახულის ასახვა-დაფიქსირება გონებისმიერი გააზრება-გაშიფვრის მიზნით.
7. რაიმე კონკრეტული იმიჯის ფლობის სურვილი – ტირაჟირება.
8. ბრძოლა დროის წინააღმდეგ – წარმავალობის დამარცხების სურვილი².

ფოტოგრაფიის, როგორც ოცნების ათასწლეულთა მომცველ ისტორიაზე, გარდა ჰიპოთეტური სურვილებისა და მიზეზებისა, კამერა ობსკურას განვითარების ისტორიაც მეტყველებს. პირველ ჩანანერებს კამერა ობსკურას შესახებ ჯერ კიდევ ძვ. წ. V ათასწლეულში ჩინელ ფილოსოფოს მო ცისთან, IV ათასწლეულში კი არისტოტელესთან ვკითხულობთ და შემდეგ, მის შესახებ კვლავ გვხვდება ცნობები აღმოსავლურ თუ ევროპულ სამეცნიერო კვლევებში, ვიდრე XIX საუკუნეში რეალურად არ იქცა ფოტოაპარატის პირველ უმარტივეს მოდელად და ოცნებაც რეალობად იქცა.

საბოლოოდ, ფოტოგრაფიამ უდიდესი გარდატეხა მოახდინა კაცობრიობის ისტორიაში და ისევე როგორც კამერა ობსკურამ – გამოსახულება, ისე ფოტოგრაფიამ – სამყარო დააყენა თავდაყირა. „კაცობრიობის ისტორიაში ორი უდიდესი გადატრიალება მოხდა:

- 1) ძვ. წ. II ათასწლეულში – ხაზოვანი დამწერლობის გაჩენა და 2) XIX საუკუნეში – ტექნიკური სურათის გამოგონება“³.

თუკი ადამიანი XIX საუკუნემდე მყარად იყო დარწმუნებული, რომ „პირველითგან იყო სიტყუა“ (იონ. 1:1-3), მეორე უდიდესი გადატრიალების შემდგომ, ის იძულებულია გააცნობიეროს და აღიაროს, რომ:

1. პირველად არის ხედვა. რაც ადამიანური ბუნების, ინსტინქტური ქმედების ლოგიკურ ჯაჭვს წარმოადგენს – ჯერ ვხედავთ, შემდეგ ვანალიზებთ და შემდეგ ვამბობთ. „სიტყვამდე არის ხედვა. ბავშვი ჯერ ხედავს და აცნობიერებს ვიდრე ლაპარაკს ისწავლის“⁴.

¹ ეს კვლევა, ფოტოგრაფიაში სინამდვილისა და სიმართლის ურთიერთმიმართების შესახებ, ერთგვარი სერიის გაგრძელებაა, რომლის პირველ ნაწილსაც შეადგენდა კვლევა ფოტოგრაფიის, როგორც ისტორიული სურვილის, ოცნების შესახებ.

² ნ. წულუკიძე, ფოტოგრაფია – ისტორიული ოცნება, კრებული: ტრადიცია და ინოვაცია, თბ., 2016, გვ. 242.

³ V. Flusser, *Towards a philosophy of photography*, London, 2000, გვ. 7.

⁴ J. Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972, გვ. 7.

2. ხედვა გაცილებით სრულყოფილად, ზუსტად მოიცავს სამყაროს იმ ნაწილს, რომელსაც ვხედავთ. სიტყვებს კი არ შესწევს ძალა ასეთივე სიზუსტით გადმოსცეს, აღწეროს თვალთ დასახული. თუმცა, ხედვისა და სიტყვის ეს თანაფარდობაც მხოლოდ მას შემდეგ გამოაშკარავდა, რაც თვალის „შეიარაღდა“ და ფოტოაპარტმა „ოპტიკური არაცნობიერი“⁵ აღმოაჩინა. მიხვდა, რომ დანახულს სრულყოფილად, ფოტოგრაფიისათვის სახასიათო დეტალური სიზუსტით გონება ვერ აცნობიერებს და შესაბამისად, ვერც ვერბალურად გადმოსცემს.

სიტყვისა და ხედვის ურთიერთმიმართების კვლევისას კიდევ ერთი ასპექტი იკვეთება – ადამიანი ფოტოგრაფიის აღმოჩენის შემდგომ, თანდათანობით იწყებს სურათებით აზროვნებას, გამოსახულებებით გადმოსცემს ემოციებს, ყვება ამბავს. რაც შესაძლოა, გარკვეულწილად, გამართლებული პოზიცია იყოს, რადგანაც ზოგადად, სიტყვები თუ ერთი მხრივ, ზუსტად არ ასახავს დანახულს, ამასთანავე არ შეესაბამება ადამიანის ცოდნას, ემოციას. მაგალითად, როდესაც ვამბობთ „მზის ჩასვლა“ და რეალურად ვხედავთ ამ სცენას, ჩვენი ცოდნა გასხვავებულია და სიტყვებით მას არ ავსახავთ⁶. ვიცით, რომ მზე არ ჩადის, არამედ დედამიწა ბრუნავს. თუმცა, ამ შემთხვევაში გადამწყვეტი სწორედ არა მეცნიერული ცოდნა, არამედ ხედვისაგან მიღებული შთაბეჭდილების, გამოცდილების ასახვა ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ზუსტად ვიცით, რომ ეს დედამიწა ბრუნავს მზის გარშემო, მაინც ვიტყვით რომ მზე ჩავიდა, რადგანაც თვალის ამ მოვლენას სწორედ ასე აღიქვამს. სწორედ თვალთ აღქმული შთაბეჭდილების ზუსტად გადმოცემა, რეალისტურად ასახვა-დაფიქსირება იყო ის ძირითადი მიზეზი და მიზანი, რომელმაც ფოტოგრაფიის, როგორც ისტორიული სურვილის არსებობა განაპირობა და რამაც საბოლოოდ სახარებისეული ქეშმარიტება „პირველითგან იყო

სიტყუა“ ეჭვქვეშ დააყენა. თუმცა, მოგვიანებით რეალობის, რეალობის გამოსახულების და სიტყვის შეფარდება-ურთიერთმიმართების პრობლემა სწორედ ფოტოგრაფიაში დგება. როგორც დუან მიქალზი „ამბობს“, „ფოტოგრაფირება რეალობის წარუმატებელი მცდელობაა“ და „ყველაზე ღრმა სასიყვარულო ურთიერთობის დროსაც კი, როდესაც შეყვარებულები ერთმანეთს ვეუბნებით „მე შენ მიყვარხარ“ – სინამდვილეში ჩვენ არ ვიცით რას ვამბობთ, რადგანაც სამეტყველო ენა არ შეესატყვისება ადამიანური გრძნობების სირთულეს“⁷.

XIX საუკუნიდან ადამიანი ტექსტზე დაფუძნებული აზროვნებიდან, კვლავ გამოსახულებაზე დაფუძნებულ აზროვნებაზე გადავიდა და „ტექსტთაყვანისმცემლობიდან კვლავ კერპთაყვანისმცემლობას დაუბრუნდა. ამ დიალექტიკურ პროცესში კონცეფტუალური (ტექსტუალური)⁸ და ხატოვანი (იმიჯზე დაფუძნებული)⁹ აზროვნება ამყარებს ერთმანეთს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გამოსახულება ხდება უფრო და უფრო კონცეფტუალური, ხოლო ტექსტები უფრო და უფრო ხატოვანი“¹⁰. „ტექსტებს, როგორც გამოსახულების მეტაკოდს ასევე შესაძლოა ჰქონდეთ გამოსახულება, როგორც მეტაკოდი“¹¹.

ვფიქრობ, გამოსახულებას, როგორც ვერბალური გამოხატვის ვიზუალურ მეტაკოდს, გაცილებით ხანგრძლივი და თვალსაჩინო ისტორია აქვს. როდესაც პირველმა ადამიანმა პირველად დაინახა, მაშინვე სცადა დანახული ისე აესახა, როგორც დაინახა. მისთვის ეს განცდის გადმოცემისა და გამოსახვის, გაზიარების ყველაზე მისაღები და სრულყოფილი ფორმაა. ამიტომაც გამოქვაბულში დაბრუნებულმა კედლებზე დაინყო ხატვა, ეს უცხო, უცნობის (ცხოველის, გარემოს, რაიმე ნივთის, სხვა ადამიანის, საკუთარი თავის...) გაცნობის, გაანალიზების,

⁷ ნარწერა დუან მიქალზის ფოტოზე.

⁸ ავტ. შენიშვნა.

⁹ ავტ. შენიშვნა.

¹⁰ V. Flusser, *Towards a philosophy of photography*, London, 2000, გვ. 12.

¹¹ იქვე.

⁵ ვ. ბენიამინი, *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ხანაში. ისტორიის ცნებების შესახებ*, თბ., 2007, გვ. 68.

⁶ J. Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972, გვ. 7.

შეცნობის, მასზე დაკვირვების საუკეთესო გზაც იყო. თუმცა, ნახატი სხვა იყო, რეალობა სხვა. ნახატში თვალი სხვას ხედავდა და რეალობაში სხვას. ნებისმიერ ნახატში იმდენად დიდია საავტორო სუბიექტივიზმის ნილი, რომ რეალობის ასახვისადმი მიუკერძოებელი დამოკიდებულება, ობიექტურობა ხელოვანის მიერ რეალობის ინტერპრეტირებულ ვერსიას ენიშნება. მოგვიანებით, მხატვრის შეფასების და სტატუსის განმსაზღვრელი სწორედ მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების ინტერპრეტირების, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის ხარისხი ხდება. შესაბამისად, ვიზუალურ ხელოვნებაში აისახება რეალობის ვერსიები და არა რეალობა. თუმცა, მხატვარი თითქმის არასოდეს შორდება ნატურალისტურ ფორმებს და მუდმივად ცდილობს სივრცე, ფორმა, პერსპექტივა რეალისტურად, ბუნებრივად გადმოსცეს, საგანი ნახატზე მაქსიმალურად ჰგავდეს და იმეორებდეს საკუთარ პროტოტიპს რეალობაში. ვიზუალური ხელოვნების მიზანიც ძალიან, ძალიან დიდი ხნის მანძილზე რჩება ხილული რეალობის მყარ ზედაპირზე ბუნებრივად და რეალისტურად დაფიქსირება-ასახვა.

ამგვარად, თუ შევთანხმდით, რომ ფოტოგრაფია, ფოტოგრაფიული გამოსახულების, როგორც მეტაენის შექმნა ადამიანის ისტორიული სურვილის გამოხატულებაა, რომელიც დასაბამს პირველი ადამიანის გაჩენისთანავე იღებს და საბოლოოდ XIX ს-ში ცხადდება, მაშინ, ლოგიკურია, ვაღიარებთ, რომ ადამიანის ვიზუალურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი, ფერწერაში გამოვლენილი ოცნებაც აცხადდა და ადამიანმა ათასწლეულების შემდეგ მიიღო საოცნებო შედეგი – სასურათე სიბრტყეზე, მყარ ზედაპირზე უზადოდ დაფიქსირებული რეალობა. ეს რეალობა კი, არსებული მოდელის სრულყოფილი ასლია, სრულიად ეჭვგარეშეა, რომ „ეს აქ იყო“¹², რადგანაც „ფოტოს მუდმივად თან ახლავს თავისი რეფერენტი, ფოტოზე ჩიბუხი ყოველთვის არის ჩიბუხი“¹³.

¹² P. Bарт, *Camera Lucida*, M., 1997, გვ. 115.

¹³ იქვე, გვ. 12.

„ფოტოგრაფიული გამოსახულების შექმნის ავტომატიზმმა ვიზუალური ფსიქოლოგიის სრული გადატრიალება გამოიწვია. ფოტოგრაფიის ობიექტურობა გამოსახულებას ჭეშმარიტების ისეთ ხარისხს ანიჭებს, რომელსაც ფერწერა უბრალოდ არ ფლობს. კრიტიკული გონების ყველა წინააღმდეგობის მიუხედავად, ჩვენ იძულებულნი ვართ დავიჯეროთ გამოსახული საგნის არსებობა, რადგანაც ფოტოგრაფიის წყალობით ის არსებობს სივრცესა და დროში. ფოტოგრაფია აიძულებს რეალობას საგნიდან მის რეპროდუქციაზე გადაინაცვლოს“¹⁴. უფრო კონკრეტულად კი, ყველა სხვა სახელოვნებო დარგებისაგან განსხვავებით, მაყურებელს გამოსახულების, ასახული ფაქტისა თუ მოვლენის აბსოლუტურ რეალობაში მხოლოდ ფოტოგრაფია არწმუნებს.

ყველა ეს თეზა აბსოლუტური სიმართლეა, რომლებსაც იძულებული ვართ დავეთანხმოთ და ვაღიაროთ. თუმცა, არსებობს ერთი, ძალიან საინტერესო და საფუძვლიანი გამოთქმა, რომელიც აქ მყარი კონტრარგუმენტის ფუნქციას ასრულებს და მთელი ამ მსჯელობის რაკურსს ცვლის: „ყველა ფოტოგრაფია არის სინამდვილე, მაგრამ არცერთია სიმართლე“¹⁵. აქ კვლევა ახალი კუთხით იშლება და ისმება საკითხი – რამდენად არის ფოტოზე დაფიქსირებული ობიექტური რეალობა სიმართლე? საერთოდ შესაძლებელია თუ არა ეჭვი შევიტანოთ ფოტოგრაფიული გამოსახულების ჭეშმარიტებაში? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ასრულდა თუ არა ადამიანის ოცნება და შექმნა თუ არა მყარ ზედაპირზე დაფიქსირებული სინამდვილის ხატი? და ზოგადად, არის თუ არა სინამდვილე და სიმართლე იდენტური ცნებები?

ფოტოგრაფიამდე ხელოვნება მუდმივად, თუმცა, მეტ-ნაკლები ხარისხით¹⁶, წარმოად-

¹⁴ А. Базен, *Что такое кино?*, М., 1972, გვ. 45.

¹⁵ Remembering Richard Avedon, <http://c41.net/articles/remembering-richard-avedon/>

¹⁶ რასაკვირველია, თავისთავად არ იგულისხმება ვიზუალური ხელოვნების ის ეტაპები, როდესაც კანონიკა რელიგიური რწმენით იყო განპირობებული. მაგალითად, ეგვიპტური ან შუა საუკუ-

გენდა „Trompe l'œil“-ს¹⁷ სფეროს, მხატვარი მუდმივად ცდილობდა მნახველის დარწმუნებას გამოსახული საგნის ბუნებრივობასა და რეალობაში. ბუნებრივობა, ნატურალიზმი გამოსახულების შეფასების ძირითად კრიტერიუმს წარმოადგენდა. მხატვრის ოსტატობა ფიგურის ბუნებრივობით ფასდებოდა, ნახატის ხარისხი კი, საგნების მოცულობითად, სივრცობრივად, ხელშესახებად გამოსახვით.

თუმცა XIX საუკუნეში ჩნდება ახალი სახელოვნებო დარგი, რომელიც თვისობრივად განსხვავდება მანამადე არსებული ვიზუალური ხელოვნების დარგებისაგან – ეს არის მხატვრული ფიქციის, საავტორო რეალობის ალტერნატივა, ფოტოგრაფია – სინამდვილის ზუსტი ასახვა. ფოტოგრაფია პირველად აღარ ატყუებს ადამიანს ვიზუალური მანიპულაციებით და რეალობის უცვლელ ვერსიას სთავაზობს. სადაც უკვე ოპტიკური არაცნობიერიც, ფიქსირდება. ფოტო ადამიანს გარემოს ზუსტად აღქმისა და შეცნობის საშუალებას აძლევს. ფოტოგრაფიით ადამიანი სინამდვილის მოულოდნელ ასპექტებს, ოპტიკურ არაცნობიერს აღმოაჩენს. ამავე დროს, ფოტოგრაფია შესანიშნავი ანთროპოლოგი, ადამიანის ყველაზე ზუსტი მკვლევარია. გარეგნული მონაცემების, თავისებურებების უცვლელი დაფიქსირებით, ვიზუალური კოპირებით შესანიშნავად ხსნის ადამიანის შინაგან სამყაროს და სახიერ პორტრეტთან ერთად ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ქმნის.

მხატვრული ფიქცია ადამიანისთვის საკმაოდ კარგად ცნობილ ტერიტორიას წარმოადგენდა, რომელზეც ათასწლეულების განმავლობაში საკმაოდ მყუდროდ გრძნობდა თავს. ავტორი და მკითხველი/მაყურებე-

ნების ქრისტიანული ხელოვნება, სადაც მიზანმიმართულად არის ნიველირებული ინტერესი საგნობრივი, ფიზიკური სამყაროს მიმართ.

¹⁷ „თვალის მოტყუება“ – სამგანზომილებიანი სივრცის შექმნის ილუზორული ხერხი სახვით ხელოვნებაში, რომელსაც ჯერ კიდევ პომპეის ფრესკებზე ვხვდებით. ოპტიკური ილუზიის საფუძველზე იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გამოსახულება რეალურად არსებობს.

ლი თავიდანვე შეთანხმდნენ ამ მოგონილი, შეთხზული ამბის, სიუჟეტის „ჭეშმარიტებაზე“, რომელიც აღარასოდეს შეიცვლებოდა და არასოდეს გახდებოდა ეჭვის საგანი. არასოდეს დაუსვამდნენ კითხვის ნიშანს მაგ., მიქელანჯელოს პიეტას, რომელიც სრული ფიქციაა ვიზუალური თვალსაზრისით, და არაფერი აკავშირებს რეალობასთან. მაყურებელმა იცის, და მიქელანჯელომაც იცის, რომ ეს მაყურებელმაც იცის, რომ მას არასოდეს უნახავს მარიამი, ქრისტე და არც ამ პერსონაჟების ემოციებს შეიძლება ჰქონდეს რაიმე საერთო რეალობასთან. ჩვენ მხოლოდ მიქელანჯელოს წარმოსახვას ვეთანხმებით, რადგანაც წარმოსახვისა და შემდეგ მისი გამოხატვის, გადმოცემის ასეთი მასშტაბი მხოლოდ მიქელანჯელოს გამორჩეული თვისებაა, და სწორედ ეს თვისება აღგვაფრთოვანებს. ამ შემთხვევაში, ავტორის ფაქტთან მიმართება არის მნიშვნელოვანი და მაყურებელიც ამ ურთიერთობაში (მოვლენისა და ავტორ/შემოქმედის) ერთვება, ფიქციაში თანამონაწილეობას ცდილობს და ამ მიზნით, ყველა „სახელოვნებო სიცრუეს“ ჭეშმარიტებად იღებს. ჩვენ და მიქელანჯელო შევთანხმდით ამ სრულყოფილი ფიქციის სრულყოფილების შესახებ და სურვილიც არ გვიჩნდება რაიმე შევცვალოთ ან გადავაფასოთ. ვიცით, რომ ფიქციაა და გამოსაძიებელიც აღარაფერია. ჩვენ ვეთანხმებით მიქელანჯელოს ვიზუალურად ასახულ წარმოსახვას რეალობის შესახებ. იმდენად გვხიბლავს მიქელანჯელოს საავტორო რეალობა, რომ ეჭვისათვის აღარც რაიმე მიზეზი რჩება და აღარც ადგილი. კიდევ უფრო შორს მიდის ჩვენი ნდობა, როდესაც ლიტერატურულ ფიქციებზეა საუბარი, როდესაც მკითხველის წარმოსახვა ავტორის წარმოსახვას ხვდება და ენდობა. ავტორის წარმოსახვის მიხედვით ახდენს გარკვეული სცენის თუ პერსონაჟის რეკონსტრუქციას საკუთარ წარმოსახვაში და მას როგორც სინამდვილეს აღიქვამს. მაგალითად, ყველაზე ცნობილი ლიტერატურული ციტატა, ცნობილი გამოთქმა, რომელიც ყველამ იცის, მიუხედავად იმისა,

ნაუკითხავს თუ არა ოდესმე შექსპირი – „ყოფნა, არ ყოფნა...“-ა და ის ცნობილია როგორც ჰამლეტისეული და არა შექსპირისეული კითხვა. აქ თითქოს ბოლომდე ვენდეთ შექსპირს, შევთანხმდით, რომ ოდესღაც მართლაც არსებობდა დანიის პრინცი და ეს კითხვაც სწორედ მან დასვა. ავტორისეული ნააზრევის ლიტერატურული პერსონაჟისთვის მიკუთვნება, ზოგადად, გავრცელებული ფენომენია, ისევე როგორც პერსონაჟის ქმედების. ცნობილი ლიტერატურული პერსონაჟები, ხშირად, ავტორისაგან დამოუკიდებლად აგრძელებენ „ცხოვრებას“¹⁸.

ფოტოგრაფიასწორედ მხატვრული ფიქციის ალტერნატივა, აბსოლუტური სინამდვილეა. მაგრამ, როგორც დაკვირვების, კვლევის, ანალიზის შედეგად ჩანს, ფოტოგრაფიის, სწორედ როგორც რეალობის ამსახველის, დამფიქსირებლის მიმართ ჩნდება კითხვის ნიშნები. თუ ნატიფი ხელოვნების შემთხვევაში შევთანხმდით, რომ ფიქციაა და ავტორს ვენდობით. ფოტოგრაფიის შემთხვევაში შევთანხმდით, რომ სინამდვილეა და ამ სინამდვილეს ყოველთვის ვუსვამთ კითხვის ნიშანს, მუდმივად ვიძიებთ მისი, როგორც სიმართლის ხარისხს.

ყოველი ფოტოს უკან, ცნობიერად ან არაცნობიერად მაინც, ჩნდება კითხვა – ფოტოგრაფია როგორც ხელოვნება, რამდენად ინარჩუნებს მხატვრული სუბიექტივიზმის, საავტორო რეალობის სტატუსს? რამდენად არის ეს სინამდვილე სიმართლე? მაგალითად, რობერტ კაპას ჯარისკაცი მართლა მკვდარია თუ უბრალოდ, დაჭრილის მინაზე დაცემის კადრია გადაღებული? აქ სინამდვილისა და სიმართლის დაპირისპირების უფრო ძველი მაგალითის მოყვანაც შეგვიძლია მაგ., ტურინის სუდარა – საუკუნეების განმავლობაში ტარდება სხვადასხვა ტიპის გამოძიებები და ექსპერტიზები იმის დასადგენად, არის თუ არა ეს გამოსახულება,

¹⁸ თანამედროვე ლიტერატურაში ცალკე მიმდინარეობაც კი ჩამოყალიბდა, რომელსაც ფანფიქსი ეწოდება და გულისხმობს, რომელიმე ცნობილი ნაწარმოების სიქველის შექმნას, ამ ნაწარმოების ფანების მიერ.

რომლის არსებობაც სინამდვილეა, სიმართლე? მის შესახებ უამრავი ალტერნატიული ისტორია იქმნება.

ანალიზის შედეგად, იკვეთება ფოტოგრაფიის უჩვეულო, დუალისტური ბუნება – უცვლელად ასახოს სინამდვილე, შეინარჩუნოს დოკუმენტურობის თვისება და ამავე დროს, მოახდინოს სიმართლის ინტერპრეტება და რეალობის რადიკალურად განსხვავებული ვერსიები შექმნას. ფოტოგრაფია მართლაც არის სიმართლით მანიპულირების ეფექტური საშუალება. ფოტო ზოგჯერ სინამდვილის სრულიად იდენტური ვერსიების, ერთი და იმავე მოვლენის, ფაქტის ან ადამიანის მოულოდნელ, სრულიად განსხვავებულ მხარეს გვანახებს. ამიტომაც არის ფოტოგრაფია პროპაგანდის საუკეთესო მექანიზმი – ერთი და იგივე ობიექტური რეალობა, მოვლენის სუბიექტური კუთხით გაშუქების ფანტასტიკურ შესაძლებლობას ქმნის. მაგალითად, სააგენტო „მაგნუმ ფოტოს“ ნევრის თომას ჰოეპკერის ფოტო „აშშ, ნიუ იორკი, ბრუკლინი, 11 სექტემბერი, 2001 წ.“ (სურ. 1), რომელზეც საკმაოდ მშვიდ გარემოში, პარკში, ტბის პირას მსხდომი ახალგაზრდები „ტყუპების“ აფეთქების ტერაქტს უყურებენ, მხოლოდ ხუთი წლის შემდეგ, 2006 წელს გამოქვეყნდა. ფოტო ავტორმა წარადგინა, ამერიკელების ძირითადმა ნაწილმა კი განიხილა, როგორც „ჩვეულებრივი, გულქვა ამერიკელების დამოკიდებულება“ ტრაგედიისადმი¹⁹. თუმცა, ერთ-ერთმა პერსონაჟმა ფოტოზე თვითიდენტიფიცირების შემდეგ, განაცხადა, რომ ის და მისი მეგობარი გოგონა, „საოცრად შოკირებული და სასონარკვეთილები იყვნენ. ფოტოგრაფმა ფოტო მათი ნებართვის გარეშე გადაიღო და შემდეგ არასწორი ინტერპრეტაციით გაავრცელა“²⁰.

ამ შემთხვევაში, ნამდვილად შესაძლებელია ფოტოგრაფის დადანაშაულება სინამდვილის არასწორად ინტერპრეტირებაში, რადგანაც ფონზე გამოსახული მსოფლიო

¹⁹ J. Jones, The meaning of 9/11's most controversial photo, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/02/911-photo-thomas-hoepker-meaning>

²⁰ იქვე.

სავაჭრო ცენტრის შენობები უკვე ბოლომდე დანგრეულია და მათ მდებარეობას მხოლოდ მუქი კვამლი მიგვანიშნებს. შესაბამისად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავდასხმიდან უკვე მინიმუმ 10 წუთი მაინც არის გასული. ადამიანი კი საოცრად ინდივიდუალურია ნებისმიერი ტიპის ემოციის გამოხატვისას, იქნებ ამ ახალგაზრდების შოკი და სასონარკვეთილება არც ისე ექსპრესიული და გამომხატველია ან შესაძლოა მხოლოდ 1-2 წუთს გრძელდება და ჰოეპკერი არაკეთილსინდისიერად სარგებლობს ნიუ იორკის პარკის მზიანი დღის, მშვიდი განწყობის იდილიისა და უკვე ჩავლილი პირველი შოკის ან ნაკლებად ემოციური ადამიანების მოჩვენებითი სიმშვიდის სინთეზით.

ფოტოგრაფიული რეალობით მანიპულირების კონტექსტში განსაკუთრებით საინტერესოა ფოტოგრაფიული სინონიმებისა და ომონიმების განხილვა, რომლებიც ზუსტად ვერბალური სინონიმებისა და ომონიმების ანალოგიურია. ვიზუალურად სრულიად იდენტურ ფოტოგრაფიულ ომონიმებს რადიკალურად განსხვავებული შინაარსობრივი ინფორმაციის მოტანა შეუძლიათ. ქრესტომათიულ მაგალითად პოლ ჩინის ოლიმპიურ თამაშებზე გადაღებული ფოტო შეგვიძლია მოვიყვანოთ, რომელზეც ორი სპორტსმენი ქალი ემოციური პიკის მომენტში არის გადაღებული (სურ. 2). თუმცა, საავტორი მინანერის გარეშე, სრულიად გაურკვეველია ეს ემოციები გამარჯვებით არის გამოწვეული თუ დამარცხებით. აქ უკვე თვითონ ავტორი გვებმარება: „1984 წლის ოლიმპიური თამაშები ლოს ანჯელესში. 100 მ-იანი დისტანციის მოგების შემდეგ ეველინ ეშფორდი (მარჯვნივ) ამშვიდებს თანაგუნდელ ჯენეტ ბოლდენს, რომელიც ფინიშთან მეოთხე მივიდა.“

ფოტოგრაფის მიერ გაკეთებული ფოტომინანერი ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ვიზუალურ მოცემულობას და მისი შინაარსობრივად შეცვლის ძალა შესწევს. რადგანაც, ამ ფოტოს შემთხვევაში, ასეთივე დამაჯერებელი იქნებოდა, მაგალითად, შემდეგი შინაარსის ნარწერა: „დამარცხებული სპორტსმენები ამშვიდებენ ერთმანეთს“ ან „გულაჩუყებული სპორტსმენები ოლიმპი-

ურ გამარჯვებას ზეიმობენ“. შესაბამისად, ფოტოგრაფიული ომონიმების ვიზუალური „ლექსიკონის“ ერთპიროვნული ავტორი ფოტოგრაფია. როგორც დავრწმუნდით, ფოტოგრაფიული ომონიმები სინამდვილის პირადი ინტერპრეტაციის, სიმართლედ გასაღების უნიკალური საშუალებაა.

ფოტოგრაფიული სინონიმები გაცილებით რთული და მრავალშრიანი ცნებაა, რადგანაც ისინი ვიზუალური ომონიმებისაგან განსხვავებით, რამდენიმე განსხვავებულ შემთხვევაში დგება სინონიმებად:

ვიზუალურ სინონიმებს სპექტატორი ადგენს

სპექტატორი განსხვავებული ვიზუალური გამოსახულებით მოტანილ, იდენტურ შინაარს დამოუკიდებლად პოულობს. ამ შემთხვევაში უკვე მაყურებლის პირადი ცოდნა, გამოცდილება, პიროვნული კრიტიერიუმები, ფასეულობები, პრეფერენციები ასრულებს გადამწყვეტ როლს. მაგალითად, თუ ჩემთვის სტალინისა და მისი შვილის (სურ. 3) ავედონის (სურ. 4), ან ელის სპრინგსის²¹ (სურ. 5) ფოტოები, ფოტოს სინონიმია, სადაც ბავშვებისადმი მშობლების სრულიად ინდიფერენტული, გულგრილი დამოკიდებულება იკვეთება, სხვისთვის შესაძლოა, ეს მამა-შვილური სითბოს გამოვლინება იყოს. მაყურებლის დამოკიდებულებას აქ მნიშვნელოვნად განაპირობებს ცნობილი პიროვნების, როგორც კულტის მიმართ ჩამოყალიბებული სტერეოტიპებისადმი დამოკიდებულება.

²¹ იგულისხმება ფოტო რიჩარდ ავედონის სერიიდან „გარდაცვლილი მისის და მისტერ კომფორტების სახსოვრად“, სადაც ნადია აუერმანი მამაკაცის კოსტუმში გამოწყობილი ჩონჩხისა და თოჯინა შვილის გარემოცვაშია გადაღებული და ელის სპრინგსის, იგივე ჯუნ ნიუტონის, ჰელმუტ ნიუტონის ცოლის (ამ დეტალის დაზუსტება ნამდვილად მნიშვნელოვანია, რადგანაც ელის სპრინგსი საოცრად „ერთგულია“ ცნობილი მეუღლის ფოტოესთეტიკის და როგორც ფოტოგრაფი, ფაქტობრივად, მხოლოდ მის ჩრდილში არსებობს) ფოტო, სადაც ბრიჯიტ ნილსენი საკუთარ შვილს სათამაშოსავით ნარმოგვიდგენს.

ვიზუალურ სინონიმებს ფოტოგრაფი განსაზღვრავს

ავტორი ქმნის ვიზუალურ სინონიმებს, მაგრამ მისი პირადი დამოკიდებულება ცვლის ერთმნიშვნელოვანი ვიზუალური გამოსახულების მნიშვნელობას და სინონიმური ფოტომოცემულობით, იდენტური გამოსახულებით სრულიად განსხვავებული შინაარსი მოაქვს. მაგალითად, მერილინ მონრო ერთმნიშვნელოვნად, ყველასათვის ქერა სექსიმბოლოს წარმოადგენს, რაც უხვად არსებული სინონიმური ფოტოებითაც არის განპირობებული. მათ შორის, ერთ-ერთი განსაკუთრებული პორტრეტი რიჩარდ ავედონს ეკუთვნის (სურ. 6). 1957 წელს გადაღებული ეს პორტრეტი, ერთი შეხედვით, ნამდვილად წარმოადგენს მონროს სხვა პორტრეტების ვიზუალურ სინონიმს – მონრო აქაც ერთმნიშვნელოვნად მონროა. თუმცა, ავედონი აქ სხვა პლატფორმიდან გვესაუბრება და იმ გამონაკლისს ქმნის, რომელიც ნადვილად აღარ ეწერება სხვა, ტრადიციული პორტრეტების რიგში. იდენტური გარეგნული ნიშნებით, ავედონი სრულიად განსხვავებულ ქალს გვაცნობს. აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით ფოტოგრაფიის განსაკუთრებულ ანთროპოლოგიურ თვისებებში. სექს-სიმბოლოს კრიტიკრიუმებიდან სრულიად ამოვარდნილ, არატიპურ მონროს მხოლოდ რიჩარდ ავედონი ხედავს. მნიშვნელოვანია, როგორ იხსენებს თვითონ ავედონი ფოტოს გადაღების პროცესს: „რამდენიმე საათი ცეკვავდა, მღეროდა, იპრანჭებოდა, მოკლედ „აკეთებდა“ მერილინ მონროს. და შემდეგ იყო გარდაუვალი ჩავარდნა. როდესაც საღამო დასრულდა, თეთრი ღვინოც გამოიღია, ცეკვაც დამთავრდა, ის კუთხეში პატარა ბავშვივით ჩამოჯდა, ყველაფრისაგან დაცლილი. მე დავინახე ის წყნარად მჯდომი, რაიმე გამომეტყველების გარეშე სახეზე. მასთან ახლოს მივედი, მაგრამ გაფრთხილების გარაშე არ გადამიღია. მან უარი არ მითხრა, როდესაც ფოტოაპარატით მივუახლოვდი“²². ეს

ადამიანური დარდი და სევდა სილამაზისა და სექსუალობის სიმბოლოს, ვნებისაღმძვრელ ქერა კერპში, ავედონის გარდა, არავის დაუნახავს, ის მონროს საჯარო ნიღბის მიღმა, რადიკალურად გასხვავებულ ქალს აფიქსირებს, რომელიც შესაძლოა, მხოლოდ ამ ფოტოზე იწვევს ადამიანურ თანაგრძნობას, ვნების ნაცვლად.

აქ ფოტოგრაფიის კიდევ ერთი კაზუსი იკვეთება. ამ შემთხვევაში, ფოტოზე ასახული სინამდვილე ჩვენთვის კარგად არის ნაცნობი, მასში როგორც სიმართლეში ეჭვი ვერ შეგვაქვს და ფოტოგრაფიული ომონიმებისაგან, ან ჰოეპკერის მსგავსი შემთხვევებისაგან განსხვავებით, არ ვართ დამოკიდებული ავტორის კონკრეტული ფაქტის მიმართ გამოჩენილ კეთილსინდისიერებაზე. მოცემული ფაქტის შესახებ ავტორისაგან დამოუკიდებლადაც ვფლობთ ინფორმაციას. და მაინც, აქაც ფოტო სინამდვილით მოტანილი სიმართლის ერთ-ერთი დასაშვები ვერსიაა, ის არის ობიექტური რეალობის დაფიქსირება, მაგრამ სრულიად სუბიექტური ასახვა/გადმოცემა და ინფორმაციაც განსხვავებული მიაქვს მნახველამდე. იმის მიხედვით თუ რა კონკრეტული დამოკიდებულება აქვს კონკრეტულ ავტორს ფოტოზე ასახული კონკრეტული ფაქტის მიმართ. როგორც დავრწმუნდით, ამგვარი მიდგომა ზოგჯერ სრულიად მყარად დამკვიდრებულ სტერეოტიპებსაც კი ცვლის და კონკრეტულ ფაქტს ან ადამიანს, სრულიად ახალი კუთხით წარმოგვიდგენს. აქ უკვე ფოტოგრაფის, ავტორის პოზიცია ასრულებს გადამწყვეტ როლს.

რიჩარდ ავედონის არქივიდან ამ მსჯელობის კიდევ ერთ არგუმენტად, მონროს პორტრეტთან ერთად, იმ ეპოქის კიდევ ერთი „ვარსკვლავის“ ჯონ კენედის ფოტოებიც გამოდგება. კენედის შემთხვევაში, პრეზიდენტის პერსონა მეორეხარისხოვანი ხდება და მამისა და შვილის ურთიერთობა გადმოდის წინა პლანზე. ფოტო მნიშვნელოვანია, არა კენედობა-პრეზიდენტობის, არამედ ამ ურთიერთობის გამო. ამ ფოტოების ხარჯზე აშკარად ჩანს ერთმნიშვნელოვანი ვიზუალური სინონიმების შინაარსობრივი განსხვავება.

²² Remembering Richard Avedon, <http://c41.net/articles/remembering-richard-avedon/>

ასეთ მონროს ან კენედის მხოლოდ ავედონი იცნობს და გვაცნობს, ფაქტობრივად ის სხვა პიროვნების პორტრეტს წარმოგვიდგენს და ერთმნიშვნელოვანი ვიზუალური სინონიმებით ანტონიმურ შინაარსს ადგენს.

ვიზუალურ სინონიმებს სტიერეოტიპები განსაზღვრავს

ავტორის, ფოტოგრაფის და სპექტატორის დამოკიდებულებასთან ერთად, ვიზუალური სინონიმების კონტექსტში ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია საზოგადოების წინასწარი განწყობა, დამკვიდრებული სტიერეოტიპები. აინშტაინის და სტალინის ერთგვაროვანი შინაარსის მქონე ფოტოები – „აინშტაინი ენას გვიყოფს“ (არტურ სასი, 1951 წ.) (სურ. 7) და „ბელადი ხუმრობს“ (ნიკოლაი ვლასიკი) (სურ. 8) ერთმნიშვნელოვანი ვიზუალური სინონიმებია – ცნობილი ადამიანები ბავშვურად ხუმრობენ. თუმცა, სრულიად გამორიცხულია ამ სინონიმებმა, მსგავსი ემოციები გამოიწვიოს, იდენტური შინაარსი მოიტანოს და სინონიმებად შედგეს ამ პიროვნებების მიერ შესრულებული სრულიად განსხვავებული ისტორიული როლების გამო.

შესაბამისად, მივდივართ დასკვნამდე, რომ ფოტოგრაფია ობიექტური რეალობის ასახვის ძალზე სუბიექტური მეთოდია. ფოტოგრაფი, „კოლექციონერის მსგავსად,²³ აგროვებს თანამედროვე სინამდვილის გარკვეულ დეტალებს. მისი კოლექციონერული თვისებები სრულიად სუბიექტურია. ჩვეულებრივი კოლექციონერისაგან განსხვავებით, ის არ ეყრდნობა რაიმე საყოველთაოდ აღიარებულ ფასეულობებს. თავის კოლექციას სუბიექტური, ინტიმური პლატფორმიდან ქმნის და ამით, სრულიად ახალ, ჯერ უცნობ და შეუფასებელ ფასეულობებს/ღირებულებებს გვთავაზობს, რომლებიც ზოგჯერ მისაღები და გასაგებია, ზოგჯერ კი, სრულიადაც არა. მაგრამ ესეც სუბიექტურია და შესაძლოა სხვადასხვა ექსპონატი-ფოტოები სხვადასხვაგვარად მნიშვნელოვნებდნენ სხვადასხვა სპექტატორისათვის. მაგალითად, დედის,

²³ S. Sontag, *On Photography*, New York, 1990, გვ. 107.

შვილის, ან ჩვენთვის ძვირფასი ადამიანის ფოტო ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანი და ღირებულია, ვიდრე ნებისმიერი ძვირადღირებული ფოტოშედევი. აქ ქრესტომათიული მაგალითია როლან ბარტის დედის ბავშვობის ფოტო „ზამთრის ბაღში“²⁴. ამ შემთხვევაში, ასეთი ტიპის ფოტოებს მართლაც „ცვალებადი და არამყარი ესთეტიკური ღირებულებები გააჩნია“²⁵, რადგანაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ჩვენს, ერთი კონკრეტული მაყურებლის მიმართებას ფოტოსთან. ესთეტიკურ ღირებულებას, ოღონდ ინტიმურს და არა საჯაროს, სწორედ ეს მიმართება განსაზღვრავს. ერთ-ერთი გამოკითხვის მიხედვით, თუკი ადამიანებს რაიმე სტიქიური უბედურების დროს საშუალება ექნებოდათ სულ რამდენიმე ნივთი გადაერჩინათ, ყველა მათგანი აირჩევდა ოჯახურ ფოტოებს, რადგანაც სწორედ ეს „ცვალებადი და არამყარი ესთეტიკური ღირებულებები“²⁶, პირადი პრეფერენციებია პიროვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი და მყარი ფასეულობა.

მაყურებლის დამოკიდებულებასთან ერთად, აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ თავისთავად ფოტოგრაფიაც ძალიან ინტიმურია. უფრო მეტიც, ინტიმურია მისი ურთიერთობა, დამოკიდებულება ნებისმიერ თემასთან. ეს ფოტოგრაფიის აუცილებელი თვისებაა, და მისი პოპულარობის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზიც არის. ფოტო მცირე დისტანციასაც კი ვერ უძლებს. უფრო სწორად, ფოტოგრაფიისა და გამოსახული ობიექტის ურთიერთობა არის ძალიან ინ-

²⁴ როლან ბარტმა „კამერა ლუციდა“ დედის გარდაცვალების შემდეგ დაწერა და ინსპირაციის საგანიც სწორედ დედის ბავშვობის ფოტო „ზამთრის ბაღში“ და დედის არყოფნით გამოწვეული სიცარიელე იყო. მაგრამ, ბარტი ამ ფოტოს იმდენად ინტიმურ ღირებულებად მიიჩნევს, რომ ნიგნს ამ ფოტოს ილუსტრაციას არ ურთავს. ამგვარად, ის საჯარო გაუფასურებისაგან იცავს ფოტოს, რომელსაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ იგივე დატვირთვა და ღირებულება ვერ ექნება მაყურებლისათვის.

²⁵ S. Sontag, *On Photography*, New York, 1990, გვ. 51.

²⁶ იქვე.

ტიმური. ფოტოგრაფიას უყვარს და აინტერესებს ყველაფერი მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო, ლამაზი და მახინჯი, წარმავალი და მარადიული, კეთილი და ბოროტი. მისთვის ყველაფერი ერთნაირად მნიშვნელოვანია, ფოტოგრაფია ყველაზე დემოკრატიული და ლიბერალური ხელოვნებაა. ყველასთან და ყველაფერთან ძალიან ახლოს მიდის, ფიზიკური, გარეგანი სიახლოვით შინაგან სამყაროს ხსნის. მისთვის საზღვარი ფიზიკურსა და სულიერს შორის არ არსებობს, ორივეს ერთად სინთეზურად ხედავს, ასახავს და აფასებს. „ფოტოგრაფია არ გაძლევს დისტანცირების უფლებას“²⁷, ჯერ რეფერენტს ითრევს საკუთარ მარნუხებში, შემდეგ კი სპექტატორს.

მაგრამ ეს განურჩევლობა, შემთხვევითობა მხოლოდ მოჩვენებითია. ფოტოში უმნიშვნელოვანესია რა არის გამოსახული, როგორ არის გამოსახული, ვის მიერ და როგორ არის დანახულ-აღქმული და ასევე უმნიშვნელოვანესია გამოსახულისა და გამომსახველის კავშირი, რომელიც უკლებლივ ყველა მნახველზე ახდენს გავლენას და სწორედ ის არის მხატვრული შთაბეჭდილების მიღების, მნახველზე ზემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი. სპექტატორი აუცილებლად ფიქრობს (ცნობიერად ან არა) რატომ იყო ფოტოგრაფი იქ, რატომ აირჩია აუცილებლად ეს კადრი და ეს წამი, როგორი დამოკიდებულება აქვს ავტორს გამოსახულებასთან. შემდეგ კი იწყება თვითიდენტიფიკაცია, თვითონ როგორ მოიქცეოდა ფოტოგრაფის ადგილას, დაინახავდა და გადაიღებდა თუ არა იმავეს, ექნებოდა თუ არა იგივე დამოკიდებულება და რეაქცია რეალობაზე, რომელიც გამოსახულებად უნდა ექცია, და საერთოდ იპოვნიდა და აქცევდა თუ არა ამ რეალობას გამოსახულებად? ისევე, როგორც ნატიფი ხელოვნების შემთხვევაში, ფოტოგრაფიაშიც, რომელიც არასოდეს არის ნატიფი თავისი დემოკრატიულობისა და ლიბერალურობის გამო და მასკულტურის ფუძემდებელია, მთავარი ავტორის წარმოსახვა ხდება. მაგრამ, წარმოსახვა რეალობის შესახებ, რომელიც

ავტორს ნანახი აქვს, ჩვენ კი, უბრალოდ ვუჯერებთ. სხვაგვარად შეუძლებელიც არის, რადგან ფოტოგრაფიას აქვს ის ირაციონალური ძალა, რომელიც „კრიტიკული გონის ყველა წინააღმდეგობის მიუხედავად, ყოველთვის გვარწმუნებს გამოსახული სცენის ჭეშმარიტებაში“²⁸.

თუმცა, როგორც უკვე დავრწმუნდით, ნებისმიერი ფოტო მხოლოდ სინამდვილის ვერსიაა და არა თვით სინამდვილე. უფრო ზუსტად კი, ფოტოგრაფია არის რეალობა, რომელიც არ არის რეალობა და რეალობის სიმულაკრია. სიმულაკრი, რომელიც ქმნის პოსტრეალობას და თავისი ზემოქმედების ძალით აქრობს ნამდვილ რეალობას, რომლის მიხედვითაც, რომლის საფუძველზეც შეიქმნა, როგორც სიმულაკრი. მაგალითად, რომელიმე ცნობილი ისტორიული მოვლენის აღსაწერად სიკვებები, ან ფაქტები მეორეხარისხოვანი ხდება ფოტოებთან/სიმულაკრებთან შედარებით. ჩვენ აღარ გვჭირდება დეტალური ვიზუალური ინფორმაცია მივიღოთ ფაშისტური პერიოდის საკონცენტრაციო ბანაკების შესახებ, თუ აუშვიცის გაზის კამერაში ტყვეების ფრჩხილებით დაკანრული ბეტონის კედლის ფოტოს (სურ. 9) ვნახავთ. ეს ფოტო ნაცისტურ გერმანიაში მიმდინარე მოვლენების, ტკივილის ყველაზე ლაკონიური ხატია, რომლის ნახვის შემდეგ, ნებისმიერი სისასტიკე კარგავს მოულოდნელობის ეფექტს. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ აბას ატარის პოლიციის სკოლის თეთრკანიანი დირექტორი, შავკანიანი მოსწავლეების ფონზე. ერთი შეხედვით სრულიად უემოციო, ლაკონიური, მკაცრ გეომეტრიულ რიტმზე აგებული ფოტო, ადვილად ჩრდილავს ყველა სისხლიან, დრამატულ ფოტოს და აპარტიდის რეჟიმის სიმბოლო ხდება.

ამ კონტექსტში ქართული ფოტოგრაფიიდან ჩვენთვის უფრო ნაცნობი და ახლობელი მაგალითის დასახელებაც შეგვიძლია – იური მეჩითოვის 9 აპრილის მოვლენების ამსახველი ფოტო – ახალგაზრდა გოგო დროშით ხელში. აქაც, ამ ვიზუალური გამო-

²⁷ S. Sontag, *On Photography*, New York, 1990, გვ. 51.

²⁸ А. Базен, *Что такое кино?* М., 1972, გვ. 4.

სახელების ფონზე, ყველა ის ისტორიული ინფორმაცია და ფოტო კარგავს თავის მნიშვნელოვნებას, სადაც უშუალოდ ფაქტებია დაფიქსირებული. 9 აპრილს გადაღებულ დრამატულ კადრებს ეს ამაყი გოგო ანაცვლებს, რადგანაც გამოსახულება სიმბოლო ხდება და ყველა ფაქტის თუ ემოციის აკუმულირებას ახდენს. მოკლედ, აქ ფოტოგრაფია რეალობის ახალ ხატს, პოსტრეალობას ქმნის, რომელიც ბევრად უფრო მეტს მოგვითხრობს რეალურ რეალობაზე, ვიდრე უშუალო ფაქტების ვიზუალურ კონსტატაციას შეეძლო ეჩვენებინა.

სუზან ზონტაგი ფოტოგრაფიას პლატონის რეალობის თანამედროვე ვერსიად განიხილავს²⁹. თუ ამ ვერსიას მივიღებთ და დავუშვებთ შესაძლებლობას, რომ ადამიანი პლატონის გამოქვაბულში ცხოვრობს და რეალური რეალობის მხოლოდ აჩრდილებს ხედავს, დასაშვებ ვერსიად უნდა მივიღოთ ისიც, რომ რეალური რეალობა სწორედ ის პოსტრეალობაა, რომელსაც ფოტოგრაფია, ანუ შექნერა, შუქით შექმნილი გამოსახულებები ასახავს. ეს ვერსია კიდევ უფრო საფუძვლიანი გახდება თუ მხედველობაში მივიღებთ ფოტოგრაფიის უცილობელ თვისებას – მოულოდნელობას. ფოტოგრაფიული შედეგი ხომ ყოველთვის გასაოცარი და მოულოდნელია, ანუ ფოტოზე ის რეალობაა ასახული, რომელსაც ფოტოგრაფირებამდე თვალი ვერ ხედავდა და ვერ აღიქვამდა ან ხედავდა და ვერ აანალიზებდა. ამგვარ ფოტოებს კი, სულიად მყარი და არაცვალებადი ესთეტიკური ღირებულებები გააჩნია. მათ ადამიანის თვალი ჩვეული ჰორიზონტის მიღმა გაჰყავს და ახალ სივრცეებს აღაქმევინებს.

თანამედროვე ფოტოგრაფია სინამდვილის კიდევ ერთ, განსხვავებულ ვერსიად ფოტოკონცეფტუალიზმს გვთავაზობს, რომელიც აღარც რეალობაა, აღარც სინამდვილე და აღარც პოსტრეალობა. ეს საერთოდაც პარალელური რეალობაა, რომლისთვისაც ხილული სამყარო, სინამდვილე მხოლოდ

მიზეზია ხელოვნების, როგორც ახალი სიმართლის შესაქმნელად. ფოტოკონცეფტუალიზმი სრულიად უარყოფს ფოტოგრაფიულ ნოემას „ეს აქ იყო“ და ახალს „ეს აქ შეიძლებოდა ყოფილიყო“ ქმნის. აქ, ალბათ, მნიშვნელოვანია დავაზუსტოთ განსხვავება ფოტოკონცეფტუალიზმსა და კონცეფტუალურ ფოტოს შორის. კონცეფტუალური ფოტო არ აუქმებს ფოტოგრაფიულ ნოემას, უბრალოდ ის რეალობის, კონკრეტული იდეას, კონცეფციას მისადაგებული ავტორისეული ვერსიაა. კონცეფტუალური ფოტოს მაგალითად შეგვიძლია სინდი შერმანის განვიხილოთ, ხოლო ფოტოკონცეფტუალიზმის მაგალითად დუან მიქალზი.

პრესის ფოტოგრაფების ეროვნული ასოციაციის (NPPA) ეთიკის კოდექსის მე-6 პუნქტში გაცხადებულია: „ვიზუალური ჟურნალისტიკის წარმომადგენელმა პატივი უნდა სცეს და დაიცვას ფოტოგრაფიული მომენტის მთლიანობა“³⁰. ეს პუნქტი ფოტოგრაფიის ყველა ჟანრში, მათ შორის კონცეფტუალურ ფოტოგრაფიაშიც დაცულია. მიუხედავად იმისა ფოტო მხატვრულია, დოკუმენტური თუ კონცეფტუალური, მასში ფოტოგრაფიული მომენტის მთლიანობა, ფოტოგრაფიული ნოემა, მთავარი არსი, რომ „ეს აქ იყო“ შენარჩუნებულია. სრულიად აშკარაა, რომ სინდი შერმანის ფოტოები წინასწარ შემუშავებული კონცეფციის მიხედვით არის დადგმული და გადაღებული – ყველა ფოტოს პერსონაჟი თვითონ ავტორია, რომელიც სხვადასხვა ცნობილი ქალების ან მოვლენების ფოტორეკრეაციებს ახდენს (სურ. 10). ეს ფოტოები პოსტმოდერნული თამაში-სპექტაკლია. თუმცა, მიუხედავად ამისა, მაინც აბსოლუტურად დარწმუნებულები ვართ და აშკარად ვხედავთ, რომ ერთხელ სინდი შერმანმა, ვთქვათ, ბრიჯიტ ბარდოს მსგავსად ჩაიცვა და მისი ციტირება მოახდინა. ანუ ეს ნამდვილად აქ იყო.

კონცეფტუალურ ფოტოსაგან განსხვავებით, ფოტოკონცეფტუალიზმი არ ითვალისწინებს, არ იცავს ფოტოგრაფიული მომენტის მთლიანობას. პირიქით, სწორედ

²⁹ <https://newlinearperspectives.wordpress.com/photography/sontag-barthes-berger-benjamin-on-robert-cap/>

³⁰ https://nppa.org/code_of_ethics

ამ მთლიანობის დარღვევა და უარყოფა წარმოადგენს მის კონცეფციას, მთავარ განმასხვავებელ ნიშანს, რომელიც მას კონცეფტუალური ფოტოსაგან გამოარჩევს.

ფოტოკონცეფტუალიზმს აღარ აინტერესებს სინამდვილის ასახვა. ფოტოკონცეფტუალიზმმა გააუქმა ფოტოგრაფიული შემთხვევითობა, მას აღარ აინტერესებს ფოტოგრაფიის მიერ აღმოჩენილი, შემთხვევითობაში არსებული კანონზომიერებების „გამოჭერა“ და ასახვა. აქ ყველაფერი წინასწარ გათვლილი იდეის მიხედვით არის აგებული. ფოტოკონცეფტუალისტებს „საერთოდაც აღარ სჯერათ თვალის“³¹, მხოლოდ გონებას ენდობიან და ფოტოებს კონცეფციების მიხედვით აგებენ. თუმცა, რამდენად შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ რადგან ეს არ არის სინამდვილე, არ არის „ეს აქ იყო“ და „ეს აქ შეიძლებოდა ყოფილიყო“-ა, რომ შესაბამისად არც სიმართლეა?

თუ ფოტოკონცეფტუალისტების, მაგალითად, დუან მიქალზის ფოტოების ნახვის შემდეგ სინამდვილეს და სიმართლეს სინონიმებად ჩავთვლით, ნამდვილად დავემსგავსებით იმ ადამიანებს, რომელთაც „ჰგონიათ, რომ დედამინა ბრტყელია ან ფიქრობენ, რომ მუსიკა არსებობას წყვეტს, როგორც კი რადიოს გამორთავენ“³². ფოტოკონცეფტუალისტები სხვა ხარისხის, სხვა რეგისტრის სიმართლეზე გვიყვებიან. მიქალზი ფოტოგრაფიის დოსტოვესკია, რომელიც გვიყვება, გვანახებს, გვიმტკიცებს რატომ არ არის მკვლელი დამნაშავე. მან იცის რას ფიქრობს ყუთში კატა, რომელიც შესაძლოა, არის და შესაძლოა, არც არის ჩამალული ყუთში. თუმცა, მიქალზის სიმართლეს სხვა პრობლემა აქვს, ის, იმასთან ერთად რომ უხილავია და შესაძლებლად, სულაც არ არის სინამდვილე, მისი ვიზუალური რეკონსტრუქციის შემთხვევაშიც კი, ამ სიმართლეს მაინც ერთეულები

³¹ Karl-Peter Gottschalk; Duane Michals: Asking Questions Without Answers <http://www.americansuburbx.com/2009/02/theory-conversation-with-david.html>

³² Notable Photographers. Duane Michals. 1999, http://photography.about.com/arts/photography/library/dop/bldop_dmicha.html

დაიჯერებენ და თითქმის არავინ გაითვალისწინებს. ამიტომაც, აღარ არის მიქალზის ბოლო პერიოდის ფოტოები ფოტოები, ეს ფოტოქალაღებზე დატოვებული ხელნაწერი ტექსტებია (სურ. 11):

რეალობის ფოტოგრაფირების წარუმატებელი მცდელობა

როგორი სისულელე იყო ჩემი მხრიდან დამეჯერებინა, რომ ეს ასე ადვილი იქნებოდა. ხეების, ავტომობილების და ადამიანების გამოსახულება თვით რეალობაში ამერია და დავიჯერე, რომ ამ გამოსახულებების ფოტოები იყო ამ გამოსახულების ფოტოები. როგორი სევდიანი სიმართლეა, რომ ვერასდროს შევძლებ მათ ფოტოგრაფირებას და მხოლოდ დავმარცხდები. მე ვარ ანარეკლი, რომელიც სხვა ანარეკლების ფოტოებს იღებს, ანარეკლებს შორის. გადაიღო რეალობა, ნიშნავს გადაიღო არაფერი/სიცარიელე.

სწორედ ამიტომ იწყებს დუან მიქალზი არაფრის, სიცარიელის გადაღებას. მისი ფოტოებიდან გამოსახულება საბოლოოდ ქრება. ერთ კუთხეში გახსნილ ცარიელ ჩარჩოებს მხოლოდ სათაურები აქვთ: „ვინ არის სინდი შერმანი?“ (სურ. 12), „კავაფაი თაღლითობს სტრიპ პოკერის თამაშისას“... ეს სათაურები ადრეული ეტაპის მისივე ფოტოების სათაურებია. იმ ფოტოების, სადაც გარკვეულწილად მაინც ასახავდა რეალობას. მიქალზი თითქოს „რეალობის ფოტოგრაფირების წარუმატებელი მცდელობის“ გამოსწორებას ცდილობს, ხელახლა იღებს თავისივე ფოტოებს და სინამდვილის ახალ ვიზუალურ ვერსიად სიცარიელეს გვთავაზობს.

საბოლოოდ, სინამდვილისა და სიმართლის ურთიერთმიმართების ამ ვერსიების განხილვით, სრულიად მოულოდნელ დასკვნამდე მივდივართ: ფოტოგრაფიაც თავისებური ვიზუალური ფიქციაა და ადამიანის ათასწლეულების განმავლობაში განუღწეველი შრომამ რეალობის დასაფიქსირებლად მხოლოდ ნაწილობრივ გამოიღო შედეგი, ოცნება სანახევროდ ასრულდა რადგანაც, დოკუმენტური ფოტოგრაფიაც არ არის

სრულყოფილად ობიექტური ვიზუალური დოკუმენტი და მხოლოდ რეალობის, სინამდვილის ავტორისეული ვერსია, ინტერპრეტაციაა. შესაბამისად, აღმოჩნდა, რომ:

1. სინამდვილე არ არის სიმართლე.
2. სიმართლე არ არის ერთი და ძალიან ბევრია, თითოეულ ჩვენგანს ჩვენი სიმართლე გვაქვს.
3. სიმართლე უხილავია და ის სხვაგან, პარალელურ რეალობაში არსებობს.
4. „რა არის სიმართლე?“ – პასუხი ამ კითხვაზე შესაძლოა, საერთოდაც არა ადამიანური პრივილეგია, სხვა რეგისტრის განსაზღვრებაა.

Natia Tsulukidze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Photography as Post and Parallel Reality Reality vs Truth

If we agree that photography is a metalanguage, a historical wish to express existing reality through visual art, it follows that the wish at last came true in the 19th century. Reality in the photography is an absolute, exact copy of the existing model. There is no doubt that “it has been there”, because the photograph is never distinguished from its referent. A pipe, here, is always and intractably a pipe. In spite of any objections our critical spirit may offer, we are forced to accept as real existence of the object reproduced, actually re-presented, set before us, that is to say, in time and space. Photography enjoys a certain advantage in virtue of this transference of reality from the thing to its reproduction.

While the above postulated theses are absolutely true, there is an interesting and very strong counter-argument presented by Richard Avedon: “All photographs are accurate, but none of them is the truth.” Here research changes direction and new questions arise: how much of the objective reality captured in a photo is truth? Does this present a possibility to question veracity of photography? In the other words, has human wish really come true? Has he gained at last the image of the reality depicted on the paper? And are the reality and the truth identical concepts?

This analysis reveals dualistic nature of photography. On the one hand, it reproduces reality preserving documental property while at the same time interpreting the truth and creating radically different versions of reality. In the context of manipulating the reality photographic synonyms and homonyms emerge as the most interesting phenomena. We can posit that photography is a remarkably subjective method of depicting objective reality, a wonderful mean to show objective reality with the subjective angle. Photographer “like the collector” is gathering some details of reality, but his collectionist features are deeply subjective; he doesn’t care about the publicly recognized values and create his collection with the subjective, intimate platform.

Much like it is the case with the fine arts, in photography, which never is fine because of its democratic and liberal characters and its ubiquitous availability to mass culture, author’s imagination becomes most important. But this is imagination of a reality which was seen by the author. All photographs are a version of reality and not the reality itself. To be more precise, photography is a reality, which is not reality but simulacrum of a reality. The simulacrum, which creates post-reality, with the help of its powerful influence tries to vanish the reality after which or on the bases of which it has been created as simulacrum.

Accumulating all emotions, the image becomes a symbol and creates a new image of reality – post-reality. This post-reality says much more about reality than the facts themselves.

Contemporary photography offers one more different version of reality – photo conceptualism. It is not a reality, not a truth or post-reality; for this genre of photography visual world is a mere reason to create art as a new truth. Photo conceptualism completely rejects noema of “it has been here” and creates a new one of “it can be here”.

In this context, it's important to delineate a distinction between conceptual photography and photo conceptualism. Conceptual photography does not reject noema of the photography; it is just an author's version of reality, which corresponds to the author's concrete idea or a concept. Conceptual photographers always preserve “the integrity of the photographic moment”. Photo conceptualists, however, always abrogate this integrity and exactly this deconstructed integrity of the real becomes their concept. Photo conceptualism does not care any more about the real, or truth. Their photos are constructed in accordance to the concrete idea. They “don't trust the eye” any more. But then, does this allow for a possibility to declare that, because photo conceptualism is “it can be here” instead of “it has been here” it is not a truth?

If after having seen photo conceptual images we still consider that reality and truth are synonyms, we will be like those who think “the earth is flat or when we shut off the radio, the music no longer exists”. Photo conceptualist story is about the truth of other kind, other register. That's why photos of Duane Michals are not photos any more, but just empty frames with titles or handmade inscriptions of:

A FAILED ATTEMPT TO PHOTOGRAPH REALITY

How foolish of me to believe it would be that easy. I had confused the appearances of trees and automobiles and people with reality itself and believed that a photograph of these appearances could be a photograph of it. It was a melancholic truth that I will never be able to photograph it and can only fail. I am a reflection photographing other reflections within a reflection. To photograph reality is to photograph nothing (Duane Michals).

Based on the analysis of the relationship between reality and truth in photography we come to an unexpected conclusion: even photography is some kind of visual fiction and the historical wish has come true only partially, because even documentary photography is not an absolutely objective visual document but author's version of reality and interpretation of reality. Therefore, we can state the following:

1. Reality is not truth.
2. Truth is not unique, there are plenty of truths, and, we all have our own truth.
3. Truth is not visible and exists elsewhere in a parallel reality.
4. “What is the truth?” - answer to this question may not be a human privilege and may become a concept from another register.



1. თომას ჰოეპკერი, აშშ, ნიუ იორკი, ბრუკლინი, 11 სექტემბერი, 2001
Thomas Hoepker, USA, Brooklyn, New York. September 11, 2001



2. პოლ ჩინი, 1984 წლის ოლიმპიური თამაშები ლოს ანჯელესში. 100 მ-იანი დისტანციის მოგების შემდეგ ეველინ ეშფორდი (მარჯვნივ) ამშვიდებს თანაგუნდელ ჯენეტ ბოლდენს, რომელიც ფინიშთან მეოთხე მივიდა
Paul Chinn, At the 1984 Olympics in LA, after winning of a run at 100 meters, Evelyn Ashford (right) hugs teammate Jeanette Bolden who came 4th



3. გულითადი სიყვარული, სტალინი და სვეტლანა
Tough Love, Stalin and Svetlana



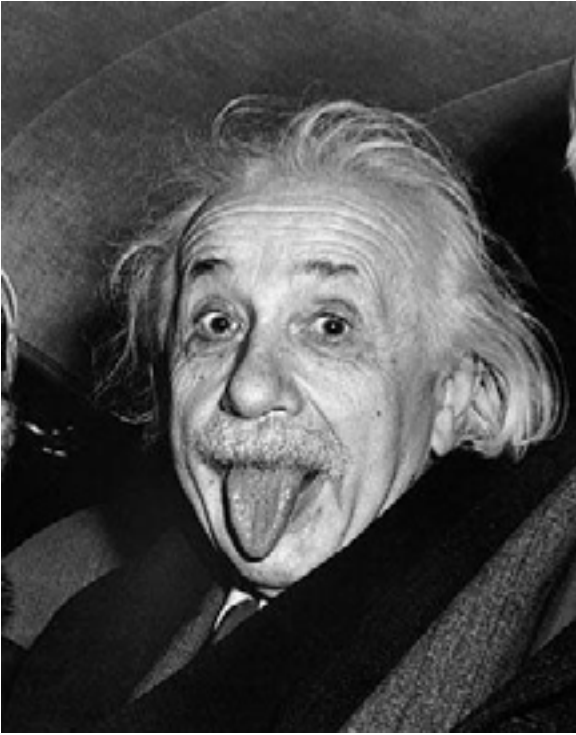
4. რიჩარდ ავედონი, გარდაცვლილი მისის და მისტერ კომფორტების სახსოვრად, 1995
Richard Avedon, In Memory of the Late Mr. and Mrs. Comfort, New Yorker, 1995



5. ელის სპრინგსი, ბრიჯიტ ნილსენი შვილთან ერთად, 1990
Alice Springs, Brigitte Nielsen with her son Kilian Marcus in Beverly Hills, 1990



6. რიჩარდ ავედონი, მერლინი, 1957
Richard Avedon, Marilyn, 1957



7. არტურ სასი, აინშტაინი ენას გვიყოფს, 1951
 Arthur Sasse, Albert Einstein Sticking Out His Tongue, 1951



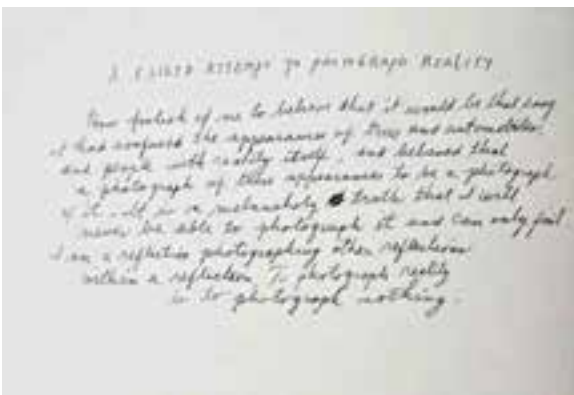
8. ნიკოლაი ვლასიკი, ბელადი ხუმრობს
 Nikolay Vlasik, Leader Jokes



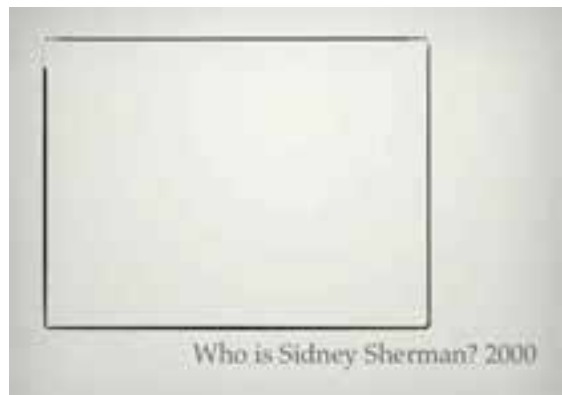
9. აუშვიცის გაზის კამერის კედელი
 Inside the Auschwitz gas chamber



10. სინდი შერმანი, უსათაურო № 216, 1989
Cindy Sherman, Untitled #216, 1989



11. დუან მიქალზი, ფოტოგრაფირების წარუმატებელი მცდელობა, 1976
Duane Michals, A Failed Attempt to Photograph Reality, 1976,
Gelatin silver paper with hand applied text



12. დუან მიქალზი, ვინ არის სიდნი შერმანი, 2000
Duane Michals, Who Is Sidney Sherman, 2000

ანა ნემსაძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მითი თანამედროვე კულტურაში

კულტურა შემოქმედებითი ნოვაციების სამყაროა. ის სიმბოლოებში ატევს მოვლენებსა და ცნებებს, ადამიანების მიერ შექმნილ სხვადასხვაგვარ ცოდნას, შეხედულებებს, იდეებს. კულტურაში მოვიაზრებთ ასევე შემეცნების საშუალებებს და შედეგებს, ყოფიერების ინტელექტუალურ და სახოვან რეფლექსიებს და მათ პრაქტიკაში განხორციელებას, რის შედეგადაც იქმნება სოციალური კეთილდღეობა. კულტურის პროცესის განხორციელების საშუალებაა ენა. „დღეს არსებობს საყოველთაოდ მიღებული კლასიფიკაცია, რომელშიც გამოყოფენ ენის სამ ჯგუფს.

- ხელოვნური ენა – მეცნიერების ენა (ფორმულები, განმარტებები), სადაც მნიშვნელობა ფიქსირებულია და არსებობს მისი გამოყენების მკაცრი ჩარჩოები, რამდენადაც ნებისმიერ თვითნებურობას შეუძლია მიგვიყვანოს უზუსტობამდე და შეცდომებამდეც კი. ხელოვნურ ენებს მიაკუთვნებენ პირობითი სიგნალების ენებსაც (მაგალითად, მორზეს ანბანი, საგზაო ნიშნები).
- მეორადი – ეს არის საკომუნიკაციო სტრუქტურები, რომლებიც შენდება ბუნებრივ ენებზე (მითები, რელიგია, ხელოვნება).
- ბუნებრივი ენა – გახსნილ ნიშანთა სისტემა. მას ხელოვნური, ფორმალიზებული ენებისგან განსხვავებით, უსასრულოდ შეუძლია განვითარება¹.

თანამედროვე კულტურის აგენტები არის მითები. თუ კულტურის განვითარების ადრეულ ეტაპებზე მითი სამყაროს წარმოქმნის აღწერის, მასში მიმდინარე მოვლენების ახსნის საშუალება იყო და ხანგრძლივი დროის მანძილზე, უცვლელად გადაცემდა ამ ინფორმაციას, დღეს განუწყვეტილ იქმნება ახალი მითები, რომლებიც არ არის დაკავშირებული წარსულთან და კულტურაში ახალ საზრისებს ქმნის. თანამედროვე ეპოქაში, სხვადასხვა ქვეყნებში მითებმა ჩამოაყალიბა საზოგადოებრივი აზრი და განსაზღვრა ღირებულებები, რომლებმაც გარდაქმნა სოციალური გარემო.

მითი, როგორც შეტყობინება, სხვადასხვა კულტურაში და სოციალურ გარემოში იქმნება, სხვადასხვა კომპონენტით ან კომპონენტებით. XXI საუკუნეში ვიზუალური კომუნიკაციების გაძლიერების შემდეგ, მითის კომპონენტი ხშირად ვიზუალური ინფორმაცია ხდება. კულტურის სემიოტიკის ცნობილი მკვლევარი როლან ბარტი წერს: „შესაძლებელია, რომ მითი იყოს ნაწერი, გამოსახულება ან წერიტი მოხსენება, ასევე შესაძლებელია, რომ მითური შეტყობინების მატერიალური „მატარებლები“ იყოს ფოტო, კინემატოგრაფი, სიუჟეტი, სპორტული შეჯიბრება, სანახაობა, რეკლამა. მითის არსი არ განისაზღვრება არც იმით, თუ რის შესახებაც ყვება, არც მისი მატერიალური „მატარებლით“, რადგან შესაძლებელია, რომ ნებისმიერი საგანი თვითნებურად აღიჭურვოს მნიშვნელობით. მითური შეტყობინება ყალიბდება რაღაც მასალით, რომელიც შექმნილია კონკრეტული კომუნიკაციისთვის“².

თანამედროვე მითი სემიოტიკის პრინციპით იგება, ისევე როგორც ნებისმიერი ენა. „მითი უნდა შეისწავლოს ლინგვისტიკაზე ფართო, ზოგადმა მეცნიერებამ. ამ მეცნიერებას ჰქვია

¹ რ. ბარტი, *კულტუროლოგიის საფუძვლები, ენა და კულტურის სიმბოლოები, პროფესორის რიდერი, 2016*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, ciss.org.ge

² რ. ბარტი, *დღევანდელი მითი, პროფესორის რიდერი, 2016*, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, ciss.org.ge

სემიოლოგია. სემიოლოგია არის მეცნიერება ფორმების შესახებ, რადგან ის სწავლობს მნიშვნელობებს, მათი შინაარსის განურჩევლად³ (როლან ბარტი). ბარტი თავის ცნობილ ნაწარმოებში „მითოლოგიები“ თანამედროვე მითს სემიოტიკის ქრილში განიხილავს: „სემიოლოგიური სისტემის ნებისმიერ სახეობაში არსებობს კავშირი ორ ელემენტს – აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს შორის. ნებისმიერ სემიოლოგიურ სისტემაში არსებობს არა ორი, არამედ სამი სხვადასხვა ელემენტი, რადგან ის, რასაც ადამიანი აღიქვამს, არა ორი ელემენტის თანმიმდევრობაა, არამედ კორელაცია, რომელიც მათ აერთიანებს. შესაბამისად, არსებობს აღმნიშვნელი, აღნიშნული და ნიშანი, რომელიც წარმოადგენს პირველი ორის ასოციაციის შედეგს. მითში აღმოვაჩინეთ იგივე სამედიანტიან (აღმნიშვნელი, აღნიშნული და ნიშანი) სისტემას, მაგრამ მითი განსაკუთრებული სისტემაა და ეს განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის იქმნება ნიშნების გარკვეული თანმიმდევრობის საფუძველზე, რომელიც მითის წარმოქმნამდე არსებობდა. მითი არის მეორადი სემიოლოგიური სისტემა⁴. „პირველი სისტემის ნიშანი (უფრო სწორად, ასოციაციის, კონცეპტისა და აკუსტიკური იერსახის შედეგი) ხდება მეორე სისტემის აღმნიშვნელი. როგორც არ უნდა განსხვავდებოდეს მითური შეტყობინების მატერიალური „მატარებლები“ – ენა, ფოტოგრაფია, ფერწერა, რეკლამა, რიტუალები, რაღაც საგნები და ასე შემდეგ, როგორც კი ისინი მითის შემადგენელი ნაწილი ხდება, აღნიშვნის ფუნქციამდე დაიყვანება, ყველა მათგანი მითის ასაგებ საწყის მასალად გარდაიქმნება. მათი ერთობა მდგომარეობს იმაში, რომ ისინი ენობრივი საშუალების სტატუსს იძენს. ასოების თანმიმდევრობაზეა ლაპარაკი თუ ნახატზე, ისინი მითისთვის არის ნიშნური მთლიანობა, გლობალური ნიშანი, საბოლოო შედეგი ან პირველადი სემიოლოგიური სისტემის მესამე ელემენტი. ეს მესამე ელემენტი ხდება პირველი, უფრო სწორად, იმ სისტემის ნაწილი, რომელსაც მითი დააშენებს პირველ სისტემაზე⁵.



სქემიდან გამომდინარეობს, რომ მითში არსებობს ორი სემიოლოგიური სისტემა, რომელთაგან ერთ-ერთი ნაწილობრივ ჩაშენებულია მეორეში. პირველია ენობრივი სისტემა – ენა (ან სხვა მისი მსგავსი რეპრეზენტაციის საშუალებები). მას ენოდება ენა-ობიექტი, რადგან ის აღმოჩნდება მითის განკარგულებაში, რომელიც მის საფუძველზე ააგებს საკუთარ სისტემას. მეორე არის თვითონ მითი. შესაძლებელია, მას ვუნოდოთ მეტაენა, იმიტომ რომ ეს არის მეორე ენა, რისი საშუალებითაც ლაპარაკობენ პირველის შესახებ. მითოლოგიური სისტემის თითოეული ელემენტის გაანალიზებამდე საჭიროა ტერმინოლოგიაზე შეთანხმება. უკვე ცნობილია, რომ შესაძლებელია მითში აღმნიშვნელი განხილული იყოს ორი თვალსაზრისით: როგორც ენობრივი სისტემის შედეგობრივი ელემენტი და როგორც მითოლოგიური სისტემის საწყისი ელემენტი. შესაბამისად, საჭიროა არსებობდეს ორი ტერმინი. აღმნიშვნელს ენის პლანში, უფრო სწორად, პირველი სისტემის საბოლოო ელემენტის სახით, ენოდება აზრი, მითის პლანში კი – ფორმა. აღნიშნულთან დაკავშირებით ვერ იარსებებს ორაზროვნება და მას შეუნარჩუნდება დასახელება – კონცეპტი. მესამე ელემენტი

³ იქვე.

⁴ იქვე.

⁵ რ. ბარტი, *დღევანდელი მითი, პროფესორის რიდერი*, 2016, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, ciss.org.ge

არის პირველი ორის კორელაციის შედეგი. ეს არის ნიშანი ენობრივ სისტემაში, თუმცა შემდეგ ამ ტერმინის გამოყენება გარდაუვალად ორაზროვანია, რამდენადაც მითში (და ეს არის მისი მთავარი განსაკუთრებულობა) აღმნიშვნელი უკვე წარმოქმნილია ენის ნიშნებისგან. მითოლოგიური სისტემის მესამე ელემენტს ეწოდება მნიშვნელობა⁶.

თანამედროვე საზოგადოებაში საზოგადოებრივი პროცესების მართვა მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული საინფორმაციო ნაკადებზე. ვინაიდან XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ფოტოგრაფიის, კინოსა და ტელევიზიის გაჩენის შემდეგ, გაძლიერდა ვიზუალური კომუნიკაციის როლი, საკომუნიკაციო ნაკადების უდიდეს ნაწილს ვიზუალური ინფორმაცია ქმნის. დღეს მას-მედიას ის ძლიერი იარაღი, რომელიც ავრცელებს ინფორმაციას და ქმნის სხვადასხვა მითებს, რომლებიც ძლიერ გავლენას ახდენს საზოგადოების ცნობიერებაზე. თავის მხრივ, შესაძლებელია თანამედროვე მითის საშუალებით დაინერგოს როგორც ნაციონალური იდენტობა, ასევე გავრცელდეს გლობალიზაციის მახასიათებლები კულტურაში. შესაძლებელია, თანამედროვე მითებმა ყოფით კულტურაში ახალი ღირებულებები შექმნას ან საზოგადოებაში დანერგოს და გაავრცელოს სამოქალაქო ღირებულებები და ამით, ხელი შეუწყოს სახელმწიფოებრივი ცნობიერების ჩამოყალიბებას ახალგაზრდა თაობაში. ევროპის ქვეყნებში და ამერიკის შეერთებულ შტატებში თანამედროვე მითები ქმნის ბრენდებს, რომლებსაც მრავალწლიანი ისტორია აქვთ.

საინფორმაციო ნაკადების მართვა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოსტ-საბჭოთა ქვეყნებში. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, ამ ქვეყნებში, სოციალური და კულტურული თვალსაზრისით, ძირეული გარდაქმნები მიმდინარეობს. ეს გარდაქმნები ეხება პიროვნების სოციალიზაციას ოჯახსა

⁶რ. ბარტი, *დღევანდელი მითი, პროფესორის რიდეერი*, 2016, ელექტრონული ბიბლიოთეკა, ciss.org.ge

და საზოგადოებაში, ეკონომიკას, განათლებას და ა. შ. მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები საზოგადოების ახალი ცნობიერების და შესაბამისად, ახალი სოციალური ცხოვრების განმსაზღვრელია, აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებით საპასუხისმგებლოა თანამედროვე მითის შექმნა, მისი ვერბალური თუ ვიზუალური კომპონენტების შერჩევა. მოვლენები, რომლებიც განვითარდა საქართველოში საბჭოთა კავშირიდან გამოსვლის შემდეგ, საინფორმაციო თვალსაზრისით არ იყო ორგანიზებული.

პოსტ-საბჭოთა საქართველოსთვის პირველ მითად შეიძლება ჩაითვალოს 1989 წლის ცხრა აპრილი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროს საბჭოთა კავშირი ჯერ კიდევ არ იყო დაშლილი, ეს თარიღი საქართველოს უახლეს ისტორიაში სოციალური, პოლიტიკური, კულტურული, ფსიქოლოგიური და ემოციური თვალსაზრისით, საქართველოს დამოუკიდებლობის დასაწყისს უკავშირდება. ის ვიზუალური ნარატივი, რომელიც ცხრა აპრილის მითს აგებს, მთლიანად უარყოფითი ემოციური კონოტაციის არის. ამ დღის ამსახველი ვიდეო⁷ და ფოტოები ცხადყოფს, რომ დამოუკიდებელი საქართველოს პირველი მითი ემოციურად დრამატული და სოციალური შედეგის თვალსაზრისით, დესტრუქციულია (გარდაცვლილები, პირველი მარცხი, იმპერიული ძალის მიერ სივრცის დროებითი დაუფლება). 1989 წლის ცხრა აპრილის მითი იგება, როგორც სახელმწიფო სიმბოლიკით (საქართველოს სამფეროანი დროშა, ხუთჯვრიანი დროშა), ასევე რელიგიური სიმბოლიკით – ეკლესია, ჯვარი, ანთებული სანთლები. ცხრა აპრილის მითის კომპონენტებია ასევე ცხრა აპრილს დაღუპული ადამიანების პორტრეტები, ტიტები, ყვავილები, ტანკი, რაც ამ ფაქტს უარყოფით ემოციურ მუხტს სძენს და დაკავშირებულია გლოვასთან. 1989 წლის ცხრა აპრილის პერსონები არიან საქართველოს პირველი პრეზიდენტი

⁷ ცხრა აპრილის ისტორიული კადრები, რომელიც ყველა ქართველმა უნდა ნახოს, *ვიდეო-ჩანაწერი*, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=0GvxCxcYp4E>

ზვიად გამსახურდია, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სხვა ლიდერები და პატრიარქი, რაც გვაძლევს საშუალებას დავასკვნათ, რომ ძალაუფლება არ ეკუთვნის მხოლოდ საერო ხელისუფლების პირებს, საზოგადოებაზე ძლიერ გავლენას ახდენს საეკლესიო პირი. ცხრა აპრილის მითს დესტრუქციულ და ძალადობრივ მუხტს სძენენ რუსი სამხედროები და პოლიციელები. ამ მითის ზეპირი და წერილობითი ტექსტი დაკავშირებულია როგორც საქართველოს სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობასთან, ასევე უფლისაღმი მიმართვასთან და საქართველოს ქრისტიანობასთან დაკავშირებასთან. ცხრა აპრილის ზეპირი და წერილობითი ტექსტი აამკარავებს საქართველოს პრეზიდენტის – ზვიად გამსახურდიასადმი მიმართვას, რაც საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ საზოგადოება დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ერთპიროვნულ ლიდერს. მოვლენის კინეტიკური მახასიათებლებია სიბნელე, ხალხის შეძახილები, ხმაური, სიმღერა, მუსიკა. ცხრა აპრილის მითის მახასიათებლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ერთად შეკრებილი ბევრი ადამიანით გავსებული ქუჩა და მოედანი, ვიზუალური თვალსაზრისით კი, ზვიად გამსახურდია ზევით აწეული მუშტით. მოვლენის განხორციელების ადგილია მთავრობის სახლის მიმდებარე ტერიტორია და რუსთაველის გამზირი.

ინფორმაციული კულტურის თვალსაზრისით, ცხრა აპრილის მითი შეგვიძლია შემდეგნაირად დავახასიათოთ: ეს არის დამოუკიდებელი საქართველოს პირველი მითი, რომელიც დაკავშირებულია ახალგაზრდა ადამიანების სიკვდილთან, ძალადობასთან, ანარქიასთან, ნგრევასთან. მისი შინაარსობრივი და ვიზუალური კონტექსტი დესტრუქციულია. ამ მითს ქმნის ძლიერი ემოციური მუხტი და ენერგეტიკა, რომელიც მიმართულია ტოტალიტარული რეჟიმის დანგრევისკენ, თუმცა ის, ვიზუალურად, ან ვერბალურად არ გადმოსცემს ქართული სახელმწიფოებრიობის აღდგენას. მასში არ ჩანს სახელმწიფოს სიმბოლიკა (გარდა საქართველოს სამფერიანი დროშისა) და სახელმწიფოს შენების კონსტრუქციული საინფორმაციო კონტექსტი. იქიდან გამომდინარე, რომ თანამედროვე მითი მთლიანად მოიცავს და განსაზღვრავს საზოგადოების ცნობიერებას (განსაკუთრებით, გარდამავალ ისტორიულ ეტაპებზე), ცხრა აპრილის მითმა ფსიქოლოგიური და ემოციური თვალსაზრისით, ქართული სახელმწიფოებრიობის ანარქიული საინფორმაციო კონტექსტი განსაზღვრა.

Ana Nemsadze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Myth in Contemporary Culture

Today an individual goes through the process of constant receiving of information of different kinds. The largest part of received information is visual and is spread in diverse forms. It uses various tools for creation of “contemporary myths”, which settle down in the consciousness of an individual and accordingly influence the social life as well. This means that it is important to control the flow of information making the media responsible for the process in the first place.

“Contemporary myth” is constructed in accordance with the principles of semiotics while its various components create informational and emotional context. The article discusses the principles of myth creation in terms of semiotics (according to Roland Barthes) and focuses on the first myth of post-soviet Georgia – the myth of the 9th of April, its visual, verbal, kinetic and other characteristics and emotional and psychological importance for the Georgian society.

1989 წლის 9 აპრილი, თბილისი
APRIL 9, 1989, TBILISI





ბიორგბი იაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

„ტერა სიგილატა“-ს ტექნოლოგია და მისი გამოყენების მეთოდი ადგილობრივი თიხების საფუძველზე

(თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემიის მხატვრული კერამიკის მიმართულებაზე ჩატარებული სამეცნიერო კვლევის შედეგები)

ტერმინი. თავდაპირველად ტერმინი „ტერა სიგილატა“ (Terra Sigillata) გამოიყენებოდა ძველი რომის იმპერიაში გავრცელებული, სპეციფიკური ტექნოლოგიით დამზადებული კერამიკული ჭურჭლის აღსანიშნავად¹.

მოცემული ტიპის ჭურჭელი გამოირჩევა სხვადასხვა ტონალობის წითელი ან ქარვისფერი, მბზინავი, მტკიცე ზედაპირით. მოცემულ ტერმინს სამეცნიერო ლიტერატურაში გააჩნია სინონიმებიც: Glossed Roman pottery (მბზინავი რომაული კერამიკული ჭურჭელი), Samain Ware (სემეინური ჭურჭელი), Arretine Ware (არეტანული ჭურჭელი), რაც ხშირად დაკავშირებულია კონკრეტული გეოგრაფიული რეგიონების სახელწოდებებთან, სადაც ინარმოებოდა აღნიშნული სახეობის კერამიკა².

დღესდღეობით, პროფესიონალ კერამიკოსთა და მკვლევართა საერთაშორისო წრეებში ტერმინი „ტერა სიგილატა“ (ზოგჯერ შემოკლებულად „Terra- Sig“, ან უბრალოდ „სიგილატა“) უფრო ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება. მისი მეშვეობით აღნიშნავენ ტექნოლოგიას, რომელიც ანტიკურ რომამდეც იყო გავრცელებული ხმელთაშუაზღვისა და ნაწილობრივ, მცირე აზიის რეგიონში. ასევე ხშირად „ტერა სიგილატა“-ს უწოდებენ მოცემული ტექნოლოგიით მიღებულ დამფარავ ხსნარსაც. ტერმინის არაერთმნიშვნელოვნება პირდაპირ კავშირშია ამ არაორდინარული ტექნოლოგიის ისტორიასთან.

მოკლე ისტორია

დასავლურ ცივილიზაციაში პრიალა, მბზინავი ზედაპირის შექმნის მცდელობა წერნაქის³ გამოყენებით, თიხის ზედაპირის შრომატევადი, მექანიკური გაპრიალებისა და მოჭიქურების გარეშე, მიეკუთვნება ე. წ. მინოსურ, კრიტა-მიკენის პერიოდს (ძვ. წ. 2700-1400 წწ.) (სურ. 1, 2). აღნიშნული მიდგომა თავს იჩენს ეტრუსკთა შავკრიალა კერამიკაშიც (Etruscan Bucchero, ძვ. წ. 700-200 წწ.)⁴ (სურ. 3, 4).

თავის უმაღლეს ტექნოლოგიურ და გამომსახველობით მწვერვალს მოცემული მეთოდი ძველ საბერძნეთში აღწევს. „შავფიგურიანი“ და „წითელფიგურიანი“ ბერძნული კერამიკის განუმეორებლობას ხელს უწყობს არა მხოლოდ ფორმადქმნადობისა და მოხატულობის მაღალი სტილი, არამედ ყველასათვის ასე ნაცნობი, მბზინავი ზედაპირი, რომლის მხატვრული ღირსება დღესაც ასე აღაფრთოვანებს მნახველს (სურ. 5, 6, 7).

ეტრუსკთა და ელინთა ტექნოლოგიური გამოცდილება წარმატებით აითვისეს ძველი რომის ოსტატებმა. თუმცა, მათ მიერ აღნიშნული მეთოდი სხვაგვარად იქნა გამოყენებული. რომაულ კერამიკულ ჭურჭელზე კრიალა ზედაპირი ფარავს რელიეფს, ეტრუსკთა შავ

¹ *Археологический Академический словарь*, [www.http://archeolog.academic.ru/](http://archeolog.academic.ru/)

² [www.https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Terra_sigillata](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Terra_sigillata); [www.https://ru.wikipedia.org](https://ru.wikipedia.org)

³ წერნაქი – იგივე რაც ანგობი, თიხის ხსნარის მეშვეობით დამზადებული დამფარავი, გამოიყენება კერამიკული ნაწარმის დეკორირებისთვის.

⁴ C. P. T. Naudé, *The Glaze Technique of the Attic Vase*, *Acta Classic*, Vol. 2, 1959, გვ. 1.

ფერს კი, ენაცვლება შეუბოლავი თიხის ბუნებრივი ფერი (სურ. 8, 9, 10).

„ტერა სიგილატას“ ტექნოლოგიის სრულყოფის სხვადასხვა ეტაპზე გარკვეული სხვაობაა გამოწვევის მეთოდოლოგიით. ძველ რომში იგი უფრო სადა გახდა და გამოწვა ერთჯერად დამყანგველ გარემოში მიმდინარეობდა.

ეტრუსკები გამოწვას დამყანგველ-აღმდგენელ რეჟიმში, ანუ ორ საფეხურად ახდენდნენ და შებოლვის ეფექტს იყენებდნენ.

საბერძნეთში გამოწვის მეთოდი გულისხმობდა უფრო რთულ – სამსაფეხურიან რეჟიმს: ნითელი და შავი ფერის მისაღებად, გამოწვის პირველ, დამყანგველ ეტაპს⁵ ენაცვლებოდა ე. წ. აღმდგენელი ფაზა⁶, ხოლო ბოლო ეტაპზე ლუმელში ისევ დამყანგველი გარემო იქმნებოდა. ფერთა სხვაობა მიიღწეოდა გამოწვის რეჟიმის ცვალებადობით. ასეთი რთული მეთოდი მოითხოვდა ლუმელში ტემპერატურის ზედმინევენით ზუსტ კონტროლს და გამოწვის პროცესში უშეცდომო, თანადროულ ჩარევას (ჟანგბადის მიწოდებისა და შეზღუდვის თვალსაზრისით)⁷.

მიაღწია რა თავის სრულყოფას, საუკუნეებამოვლილი, მეთუნეთა მრავალი თაობის მიერ დახვეწილი ტექნოლოგია, გაურკვეველ მიზეზთა გამო, იქნა დაკარგული. ევროპასა და ახლო აღმოსავლეთში ჩვენი ნელთადრიცხვის IV საუკუნიდან მისი გამოყენების კვალი ნელ-ნელა ქრება.

სხვადასხვა დროს, ბევრი მეცნიერი და პროფესიონალი კერამიკოსი ცდილობდა ამოეხსნა ძველბერძნული „შავფიგურიანი“ და „ნითელფიგურიანი“ კერამიკული ზედაპირის დაფარვის „ჯადოსნური“ ტექნოლოგიის საიდუმლო (განსაკუთრებით აღსანიშნია გერ-

⁵ დამყანგველი გამოწვა – გამოწვის რეჟიმი ჟანგბადით გაჯერებულ გარემოში.

⁶ აღმდგენელი გამოწვა – გამოწვის რეჟიმი ლუმელში ჟანგბადის შეზღუდული მიწოდებით, ნახშირორჟანგით გაჯერებულ გარემოში.

⁷ *Athenian Vase Painting: Black and Red-Figure Techniques, In Heilbrunn Timeline of Art History, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/hd/vase/hd_vase.htm*

მანელ მეცნიერთა კვლევები. ისინი ყველაზე მეთოდურად სწავლობდნენ პრობლემას)⁸.

საიდუმლოს ამოხსნას ხელს არ უწყობდა ისიც, რომ მკვლევარებს ბერძნული და რომაული ტექნოლოგიები ორ სხვადასხვა, დამოუკიდებელ მეთოდად მიაჩნდათ, რის გამოც, ისინი ამ ორ მოვლენას ცალკე-ცალკე, გამიჯნულად იკვლევდნენ. საუკუნეების მანძილზე ძველ ბერძნულ კერამიკულ ნაწარმს რომაული „სემიანური“ კერამიკისგან განცალკევებით განიხილავდნენ და უწოდებდნენ „ბერძნულ ლაქს“, „ბერძნულ მოჭიქულ“ კერამიკას, და სხვ.⁹

1909 წლის 2 თებერვალს, ქიმიკოსმა და მენარმემ კარლ ფიშერმა ზულცბახიდან, თავის შვილ ჯორჯთან ერთად, საკუთარი მანუფაქტურისთვის დააპატენტა კერამიკის დაფარვის ხერხი, სახელწოდებით „ფერადი თიხის წარმოება“, რაც ფაქტობრივად, დალექვის მეშვეობით მიღებული რომაული „სემიანური“ მზინავი ანგობის მიღების მცდელობა იყო. იგი აგრძელებდა მუშაობას „სემიანური“ დაფარვის მეთოდის სრულყოფაზე, თუმცა ეს საქმიანობა სულ მალე, 1910 წლის 5 ნოემბერს შეწყდა, ფიშერის მოულოდნელი გარდაცვალების გამო¹⁰.

პირველი გარღვევა აღნიშნული ტექნოლოგიის ერთიანი არსის ამოცნობაში ასევე, მხოლოდ XX საუკუნეში მოხდა, დაახლოებით 1500 წლის დაგვიანებით.

როგორც ხშირად ხდება მეცნიერებაში, ეს აღმოჩენაც შემთხვევითობასთან იყო დაკავშირებული. XX ს-ის 30-იან წლებში გერმანელმა ქიმიკოსმა, ტეოდორ შუმანმა მიიღო დავალება მოჭიქული კერამიკის სანაცვლოდ, სანიტარული (საკანალიზაციო) მიღების ზედა-

⁸ A. Marcus, E. Weber, *Die Bilderschusseln der ostgallichen Sigillata-Manufakturen*, 1913; Lu. Hussong, *Zur Technik der Attischen Glaskeramik*, Diss. Heidelberg, 1928; Ch. F. Binns, A. D. Fraser, *The Genesis of the Greek Black Glaze*, 1929.

⁹ C. P. T. Naudé, *The Glaze Technique of the Attic Vase*, *Acta Classic*, Vol. 2, 1959, გვ. 108.

¹⁰ ფიშერების შემოქმედთა ოჯახზე დანვრილებით მოგვითხრობს ნიგნი – Rudolf Heinl, *Die Kunsttopferfamilie Fischer aus Sulzbach*, 1984 (დაცულია ზულცბახის სახელმწიფო მუზეუმში), Onetz. Wir. Leben. Oberpfalz. www.onetz.de 05/11/2010

პირის დასაფარად, შედარებით დაბალბიუჯეტიანი ტექნოლოგია შეემუშავებინა. ნანარმის ზედაპირის დაფარვის ალტერნატიული მეთოდის დადგენის მიზნით, სხვა არტეფაქტების პარალელურად, მან ლაბორატორიულად შეისწავლა როგორც ძველი რომაული, ასევე ძველბერძნული კერამიკის ზედაპირიც.

კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ძველბერძნულ „შავფიგურიან“ და „ნითელფიგურიან“ კერამიკაში, ისევე როგორც რომაულ კერამიკაში გამოყენებული მბზინავი ზედაპირის დამფარავი ხსნარის შემადგენლობა არ წარმოადგენს მინისებრ მალლობლებზე დამზადებულ სუბსტრატს, როგორც ეს მაგალითად, ჭიქურის¹¹ შემთხვევაშია, არამედ კარლ ფიშერის მიერ მიგნებული მეთოდის ანალოგიურად, იგივე თიხისგან მზადდებოდა, რისგანაც თავად ჭურჭელი¹². უფრო ზუსტად – დამფარავი სუსპენზია წარმოადგენდა ჩვეულებრივ სამეთუნეო თიხაში ბუნებრივად არსებული, ხელოვნური მეთოდით გამოწვეული, უმცირესი ფრაქციის მქონე სპეციფიკური ელემენტების ერთობლიობას. მანვე, ექსპერიმენტებზე დაყრდნობით, გამოთქვა აზრი, რომ ბერძნული ე. წ. „შავფიგურიანი“ და „ნითელფიგურიანი“ კერამიკის ზედაპირის ტექნოლოგია გვიანდელი რომაულის წინამორბედი იყო¹³.

ტეოდორ შუმანის მიერ შემუშავებული ტერა სიგილატას ხსნარის დეფლოკულანტებით¹⁴ მიღების წესის დანერგვის მცდელობაც იყო მრეწველობაში, მაგრამ ამ მეთოდის ფართოდ გავრცელებას ხელი შეუშალა II მსოფლიო ომის დაწყებამ.

¹¹ ჭიქური – მინის შემცველი კრიალა შენადნობი, რომლითაც იფარება კერამიკული ნანარმი.

¹² T. Schumann, *Oberflächenverzierung in der antiken Topferkunst – Terra Sigillata und griechische Schwarzrotmalerei, Berichte der deutschen keramischen Gesellschaft*, 23, 1942.

¹³ T. Schumann, *Terra Sigillata und die schwarz-rot Malerei der Griechen, Forschungen und Fortschritte*, 19, 1943.

¹⁴ დეფლოკულანტი – (ტექნ. საერთ. ტერმინი) ხსნარში გამოყენებადი აგენტი, ანტიფლოკულანტი, ფლოკულების დამშლელი. ფლოკულაცია – (ლათ. flocculus – ფიფქი) თხევადი ნარევის მცირე ზომის ფიფქების (ფლოკულების) სახით დალექვა.

მოგვიანებით, ნიუ-ირკის მეტროპოლიტენ მუზეუმის ბერძნული ხელოვნების კურატორმა გიზელა რიხტერმა, რომელსაც თავისი ნაშრომებით¹⁵ დიდი წვლილი მიუძღვის ძველბერძნული კერამიკის შესწავლაში, შუმანის შრომაზე დაყრდნობით, გააგრძელა კვლევა, რათა საბოლოოდ დადასტურებულიყო, რომ ბერძნული „ნითელფიგურიანი“ და „შავფიგურიანი“ მოხატული კერამიკის ზედაპირის დამუშავების ტექნოლოგია არ წარმოადგენდა ე. წ. საიდუმლო „ბერძნულ ჭიქურს“ (glaze), არამედ კარლ ფიშერისა და ტეოდორ შუმანის მიერ გამოკვლეული, რომაული ტექნოლოგიის წინმსწრები ანალოგი იყო¹⁶.

ამ მოსაზრების საფუძველზე, მეტროპოლიტენ მუზეუმის ინიციატივით, აშშ-ში და ევროპის სხვადასხვა სამეცნიერო ცენტრში, კვლევის მოწინავე მეთოდებით დაინიშნა ორივე პერიოდის ნიმუშების ზედაპირის შესწავლა. მიკროსტრუქტურის კვლევამ დადასტურა ნიმუშებში გამოყენებული დამფარავი ხსნარის დამზადების მეთოდთა პრინციპული იდენტობა. შედეგად, ნერტილი დაესვა იდუმალებით მოცული ე. წ. „ბერძნული ჭიქურის“ ტექნოლოგიის საიდუმლოს. მსოფლიოს სხვადასხვა სამეცნიერო ცენტრებში დღესაც დიდი ინტერესით იკვლევენ აღნიშნულ კერამიკას¹⁷, ოღონდ ახლა, კვლევის მთავარი სამიზნე შავი ფერის ნახატის ქიმიური შემადგენლობის ნიუანსები და მისი გამონვის მეთოდების დაზუსტებაა. ინტერესს იწვევს ასევე, შესრულების ტექნიკური

¹⁵ G. M. A. Richter, *The Craft Athenian Pottery*, New Haven, 1923; მისივე, *Attic Red-figured Vases*, New Haven, 1946.

¹⁶ აღსანიშნავია, რომ თავის ადრეულ კვლევებში გ. რიხტერი თავად იყენებს ტერმინს „glaze“ (ჭიქური). მაგ., ნაშრომში – *Red – Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, Yale • London • Oxford, 1936, თავი XLII, XXXVIII. www.https://archive.org/stream/metmuseum

¹⁷ S. Tite, M. Bimson, C. Freestone, *An Examination of the High Gloss Surface Finishes on Greek Attic and Roman Samian Wares*, *British Museum Research Laboratory ჟურ. Archaeometry*, 24, 2, London, 1982, გვ. 1, 117, 121-123; *Micro scanning X-ray diffraction study of Roman Terra Sigillata ceramics. Laboratoire de Cristallographie (Grenoble, France), Université de Poitiers (France) CEMES (Toulouse, France), Materials Issues in Art and Archaeology VII*, Nov. 29 – Dec. 12, 2004, Boston (USA).

ხერხები, სხვადასხვა რეგიონებში წარმოებული ნიმუშების სპეციფიკურობანი და ა. შ. მუდმივი კვლევის პროცესმა ნელ-ნელა დანერგა ახალი, უფრო მართებული ტერმინიც – „the slip“ („თხევადი თიხის“ ანალოგი), ადრინდელი არაზუსტი განსაზღვრებების საპირინონედ¹⁸.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ერთხანს საკამათო რჩებოდა ტ. შუმანის მიერ დეკლარირებული მნიშვნელოვანი ნიუანსი – ერთფერად გამონვაში, კოლორანტების (შემფერავების) გარეშე, ორფეროვანი ზედაპირის მიღების ძველბერძნული ხერხი. არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილი „ნუნის“ მქონე ბერძნული ჭურჭლის შესწავლამ ტექნოლოგიის ამ სეგმენტსაც მოჰფინა ნათელი, რაც ცალკე, დამოუკიდებელი საუბრის უაღრესად საინტერესო თემაა (სურ. 11).

ისტორიული ფაქტების შესწავლისა და თეორიული ანალიზის საფუძველზე (ძველ საბერძნეთში ორგანულ დეფლოკულანტთა ხელმისაწვდომი სპექტრის გათვალისწინებით), დადგინდა დამფარავი ხსნარის დამზადების სავარაუდო არქაული მეთოდი, რომელიც ქვემოთ მოკლედ იქნება აღწერილი.

თანამედროვე არაორგანული ქიმიის განვითარებამ „ტერა სიგილატა“-ს ხსნარის დამზადების თანამედროვე მეთოდიკაში თავისი პოზიტიური კორექტივები შეიტანა, დღეს არსებობს დეფლოკულანტების ფართო არჩევანი და ყოველი მათგანის გამოყენება თავისებურ შედეგს გვაძლევს.

ტერა სიგილატას ტექნოლოგიის ამოხსნამ, ეს მართლაც უნიკალური, მხატვრული ღირებულების მქონე მეთოდი თანამედროვე კერამიკოს-მხატვრების პროფესიული ინ-

ტერესების ფოკუსში მოახვედრა. ევროპასა და აშშ-ში აღნიშნული ტექნოლოგია ინდივიდუალური მხატვრების სახელოსნოებსა და მრეწველობაში ნელ-ნელა იკიდებს ფეხს. მზარდი დაინტერესების ხარისხი იმითაცაა განპირობებული, რომ არქაული მეთოდის ძალზედ შრომატევადი და ხანგრძლივი პროცესი, თანამედროვე საშუალებების მეშვეობით, ბევრად გაიოლდა და დაჩქარდა¹⁹.

კვლევის მოტივაცია და ამოცანა

პარადოქსია, თუმცა ქართული მხატვრული კერამიკის სკოლის საყოველთაო წარმატების მიუხედავად, ადგილობრივი, ენდემური ნითელი თიხების სამრეწველო კულტივირება-ათვისება არასოდეს ყოფილა მასშტაბური, სისტემური თუ თანმიმდევრული.

ამ ვითარების ბევრი ობიექტური მიზეზი არსებობდა, რომელთა ჩამოთვლას აქ ვერ შეუდგებით. საქართველოს უახლეს ისტორიაში ერთ-ერთი უმთავრესი იყო ის, რომ კერამიკის მრეწველობის მთავარი სტრატეგია ათწლეულების მანძილზე საბჭოური ტიპის ქარხნებით ხორციელდებოდა. საწარმთა ფუნქციონირება სხვა საბჭოურ რესპუბლიკებში მოპოვებად თეთრ თიხებზე იყო გათვლილი, რომელთა ფასი, ერთიანი ეკონომიკური სივრცის პირობებში, ფაქტობრივად სიმბოლური იყო. ამიტომ, წარმოება მაღალრენტაბელური გახლდათ. დღეს ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკები დამოუკიდებელი ქვეყნებია და იგივე თეთრი თიხები ჩვენთვის ძვირადღირებულ იმპორტირებულ მასალად გადაიქცა. აღნიშნული მიზეზით, ჩვეული მსხვილი კერამიკული წარმოება საქართველოში არარენტაბელური გახდა, რამაც ოდესღაც აწყობილი სისტემის სრული კოლაფსი გამოიწვია.

ამ ფონზე საქართველოში, უცხოური ნედლეულის ადგილობრივად მოპოვებული მასალით ჩანაცვლება კერამიკული წარმოების ინფრასტრუქტურის გაცოცხლების ერთადერთ შესაძლებლობად მოჩანს.

¹⁸ Y. Leon, C. Lofrumento, A. Zoppi, R. Carles, E. M. Castellucci, Ph. Sciau, *Microstructural and Microchemical Characterization of Roman Period Terra Sigillate Slips from Archeological Sites in Southern France*, *Journal of the American Ceramic Society*, Issue online: 13 January 2006; C. Mirguet, C. Dejoie, C. Roucau, Ph. De Parseval, S. J. Teat, Ph. Sciau, *Nature and microstructure of Gallic imitations of sigillata slips from the La Graufesenque workshop*, ჟურნ. *Archaeometry*. Oxford, 4 February, 2009; Y. Leon, C. Lofrumento, A. Zoppi, R. Carles, E. M. Castellucci, Ph. Sciau, *Micro-Raman investigation of terra sigillata slips: a comparative study of central Italian and southern Gaul productions*, ჟურნ. *Raman Spectroscopy*, John Wiley & Sons, 6 May, 2010.

¹⁹ *How to make terra sigillata*, <https://www.pinterest.com/pin/559220478706501339/>; *Wetcanvas.com Wetcanvas Forum. Terra Sigillata Recips*. <http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=357663>; R. Fouts, *Pottery and Ceramics Terra Sigillata* www.pinterest.com/pin/37-4572893990631662/

ნითელი თიხების კულტივირება (მოპოვება, დამუშავება, გასუფთავება) დღესაც უმეტესად, ნახევრადკუსტარული მეთოდებით ხდება, ეს კი წარმადობასა და ხარისხზეც უარყოფითად აისახება. ინფრასტრუქტურის შექმნის იდეის განხორციელებას არ უწყობს ხელს სწორედ ამ ფაქტორით გაჩენილი, უკვე მთარული მცდარი აზრი თითქოს ადგილობრივი ნედლეული, თვისებათა გამო, თანამედროვე მრეწველობაში არაკონკურენტუნარიანია და ვერ დააკმაყოფილებს სამრეწველო კერამიკის საერთაშორისო სტანდარტებს. ჩვენი აზრით, ასეთი პოზიცია, რბილად რომ ვთქვათ, საკამათოა. ადგილობრივი წარმომავლობის თიხების თვისებათა პოტენციალი სინამდვილეში მაღალია და სრულად აკმაყოფილებს საერთაშორისო სტანდარტებს.

მნიშვნელოვანია ენდემური თიხების უფრო ღრმა შესწავლა, მათი, ჯერ კიდევ აუთვისებელი ტექნიკური, ტექნოლოგიური თუ დეკორატიული შესაძლებლობების გამოვლენა. ამიტომ, ყოველი აქტივობა მიმართული ადგილობრივი ნითელი თიხების ჯერ კიდევ აუთვისებელი პოტენციალის გამოსავლენად, უაღრესად აქტუალურად მიგვაჩნია. ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევა ერთი მცირედი მცდელობა იყო ამ მიმართულებით.

ნედლეული, რომელიც გამოიყენებოდა კლასიკური „ტერა სიგილიტა“-ს მისაღებად, დაბალტემპერატურიანი, მაღალი პლასტიკურობის მქონე, რკინის ჟანგის (Fe_2O_3) შემცველი ნითელი თიხაა. კავკასიის რეგიონი და კერძოდ, ჩვენი ქვეყანა, მდიდარია სწორედ ასეთი თიხებით.

კვლევის ამოცანას წარმოადგენდა ადგილობრივ თიხებზე „ტერა სიგილატას“ აპრობირება. გვსურდა გაგვეცა პასუხი კითხვაზე – რამდენად „ვარგისიანია“ ადგილობრივი თიხები მაღალი ხარისხის „ტერა სიგილატა“-ს მისაღებად.

ვთვლიდი, რომ ჩვენი კვლევის წარმატებული შედეგით დასრულების შემთხვევაში, ქართული კერამიკის დარგი (სამრეწველო თუ სტუდიურ სფეროში), შეიძენდა განვითარების კიდევ ერთ, დამატებით, პერსპექტიულ რესურსს (სურ. 12,13).

კვლევის წინაპირობა

თსს აკადემიის მხატვრული კერამიკის მიმართულებაზე, კვლევის დასაწყისში (2008 წ.), სანამ შევუდგებოდით „ტერა სიგილატა“-ს ტექნოლოგიაში ადგილობრივი თიხების თვისებების ტესტირებას, თეორიული მასალის მოძიებისა და გაანალიზების პარალელურად, მთავარ მიზანს წარმოადგენდა გარკვეულიყო – ჩატარებულა თუ არა საქართველოში რაიმე კვლევა ამ მიმართებით ან თუ გაგვაჩნდა რაიმე პრაქტიკული თუ თეორიული გამოცდილება, რომელსაც შეიძლება დავყრდნობოდით. ვერც ოფიციალურ სამეცნიერო წყაროებში, ვერც პროფესიულ წრეებში გამოკითხვისას, ჩვენს მიერ ასეთი პრეცედენტი ვერ იქნა მოძიებული.

ასევე მნიშვნელოვანი იყო გაგვერკვია, არსებობდა თუ არა ზოგადად კავკასიის რეგიონის ენდემურ თიხებზე ჩატარებული რაიმე პრაქტიკული კვლევა ამ მიმართებით. ინფორმაციის საკმაოდ სკურპულოზური მოძიების შედეგად, ჩვენ ასეთ მონაცემებს ვერ მივაკვლიეთ. სსრკ-ის პერიოდის რუსულენოვან დარგობრივ სამეცნიერო თუ სახელმძღვანელო ლიტერატურაში (ანუ, პერიოდში როდესაც ტერა სიგილატას ტექნოლოგიის საიდუმლო უკვე ამოხსნილი იყო) ვერ მოვიპოვეთ ინფორმაცია აღნიშნულ რეგიონში მოპოვებადი თიხების მეშვეობით, „ტერა სიგილატა“-ს დამზადების შესახებ.

საბჭოთა პერიოდის მონინავე მეცნიერთა წყაროების შესწავლისას²⁰, ასევე ვერ მივაკვლიეთ „ტერა სიგილატა“-ს ტექნოლოგიის დამზადების კონკრეტულ, მეთოდურ თუ პრაქტიკულ სარწმუნო სახელმძღვანელო ინფორმაციას.

აღნიშნული სფეროს ავტორებთან თავს იჩინეს მხოლოდ ზოგადი აზრი, რომ ამ სახის ჭურჭლის ზედაპირი დამუშავებულია თიხის „გამორეცხვით“ მიღებული თხელი ხსნა-

²⁰ А. Августиник, *Керамика*, М., 1975, გვ. 590; А. Миклашевский, *Технологии художественной керамики*, Лен., 1971; В. Блаватский, *История античной расписной керамики. Техника изготовления греческих ваз*, М., 1953; А. Захаров, *Исторические центры технологии художественной керамики*, М., 2000.

რით ან თიხის ქალასთან შედარებით, უფრო „თხელი ნითური თიხით“²¹ ან „თხელი გამჭვირვალე ქიქურით“²². ზოგიერთ ავტორთან ასევე მოიხსენიება ზოგადი განსაზღვრებაც – „თიხის ემულსია“ (глинянная эмульсия)²³.

ხშირად ორივე ტიპის ქურჭლის დამზადების მეთოდის აღწერისას – იქნება ეს სამეთუნეო ხერხები, ნაწარმის არქიტექტონიკა თუ სხვა, ზედაპირის ერთიანი დამფარავი ხსნარის დამზადების კონკრეტული, პრაქტიკული მეთოდი (რაც ჩვენი კვლევის ამოცანას წარმოადგენდა), რატომღაც ყურადღების მიღმა დარჩენილი.

რაც შეეხება ცალკე ძველბერძნული პერიოდის კერამიკის მოხატულობის საიდუმლოს, მას პერმანენტულად უწოდებენ ჯერ კიდევ ამოუცნობ გამოცანას და აღნიშნავენ ტერმინით „შავი ლაქი“ (черный лак)²⁴. ზოგ უაღრესად ავტორიტეტულ წყაროებში კი, „შავი ლაქი“ ხაზგასმითაა განმარტებული, როგორც „მინის“ (стекло), ან მინანქარის (эмаль) ნაირსახეობა²⁵.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ახალი თაობის მკვლევარები, რომლებიც იკვლევდნენ კავკასიის უახლოეს სამეზობლო სივრცეში „ტერა სიგილატას“ გავრცელების ისტორიას, ასევე ზოგადად მსჯელობენ აღნიშნულ ტექნიკაზე და რატომღაც არ უღრმავდებიან ტექნოლოგიური პროცესის მეთოდოლოგიას²⁶. მათ ნაშ-

²¹ В. Блаватский, *История античной расписной керамики. Техника изготовления греческих ваз*, М., 1953, გვ. 20.

²² იქვე, გვ. 21.

²³ А. Драгоев, *Мастерство древних афинских гончаров, Одесская комиссия краеведства*, ч. 2-3, 1925, გვ. 93.

²⁴ В. Блаватский, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 22.

²⁵ Российская Академия Наук, информационный сайт – www.ras.ru/news_16.09.2008, რ. მ. ა. -ის ექსპ. მინეროლოგიის ინსტიტუტისა და ხარკოვის ვ. ნ. კარამზინის სახ. ნაც. უნივერსიტეტის (Инст. Эксп. Минералогии. /Харьковский нац. университет им. В. Н. Карамзина) განაცხადი სამეცნიერო კვლევის შედეგზე; ასევე: Химические новости, www.alhimik.ru/News/archivnews/n-net77.html, 2008.

²⁶ Е. Валерьева, *Чернолаковая керамика IV-II вв. до н. э. с памятников Северо-Западного Крыма*, диссертация ВАК 07. 00. 06 М., 2006; Д. Журавлев, *Краснолаковая керамика Юго-Западного Крыма I-III вв. н. э.*, диссертация ВАК 07. 00. 06, [რომებში მკაფიოდ შეიმჩნევა თუ რა ხშირად მიმართავენ ისინი უკვე ხელმისაწვდომ საერთაშორისო წყაროებს და ზოგან ლიადაც კი გამოთქვამენ იმედს, რომ დასავლური კვლევითი გამოცდილების ბაზასთან კომუნიკაციის ახალ, თავისუფალ პირობებში, მათთვის ბევრი რამ კიდევ უფრო ნათელი გახდება.](http://www.dissercat.com/content/krasno-</p>
</div>
<div data-bbox=)

ყოველივე ზემოთქმულმა გვაფიქრებინა, რომ ჩვენი კვლევის დაწყებისას, პოსტსაბჭოთა სივრცეში აღნიშნული ტექნოლოგიის შესახებ სრულფასოვან ინფორმაციას ჯერ ვერ შემოედინა. ამის გამო, კვლევის პროცესში ჩვენ უმთავრესად, დავეყრდენით დასავლეთევროპელი და ამერიკელი მკვლევარების სამეცნიერო პუბლიკაციებს.

მეთოდი

როგორც აღვნიშნეთ, „ტერა სიგილატა“-ს დამახასიეთებელი გარეგნული თვისებაა ქიქურისმაგვარი მზინავი ზედაპირი. ზედაპირის ეს თვისება მიიღწევა თიხაში არსებული მიკროსკოპული, ფირფიტოვანი აღნაგობის, ცილინდრული ფორმის მქონე ელემენტების ხარჯზე. ეს ელემენტები თიხის ქალაზე სუსპენზიის სახით დატანისას, გამონვის შემდეგ, ინტენსიურად აირეკლავს სინათლეს და იმავდროულად, მექანიკურად მტკიცე ზედაპირს ქმნის²⁷. დამფარავის დამზადებისას მთავარი ამოცანაა თიხის საერთო შემადგენელ ელემენტებს დავაშოროთ აღნიშნული უმცირესი ზომის ნაწილაკები და მივიღოთ ამ ელემენტებით გაჯერებული რაფინირებული ხსნარი²⁸.

არსებობს მოსაზრება, რომ უძველეს დროში, ეს პროცესი თიხის საბადოებში ვერტიკალური არხების ჩაჭრის მეშვეობით ხორციელდებოდა. წვიმებით ჩამონარეცხი თიხა ხელოვ-

[lakovaya-keramika-yugo-zapadnogo-kryma-i-iii-vvne-pomaterialam-pozdneskifskikh-nekrop#ixzz4Qkm2ZK4R](http://www.lakovaya-keramika-yugo-zapadnogo-kryma-i-iii-vvne-pomaterialam-pozdneskifskikh-nekrop#ixzz4Qkm2ZK4R)

²⁷ K. Henssberg, *The Complete Potter – Sawdust Firing*, Philadelphia, 1994, გვ. 36-41.

²⁸ C. P. T. Naudé, *The Glaze Technique of the Attic Vase, Acta Classica*, Vol. 2, 1959, გვ. 109-110; The world's catalog of ideas. *How to make terra sigillata*. <https://www.pinterest.com/pin/52671011888988352/>; /How to Make, Apply, and Troubleshoot Terra Sigillata. <https://ceramicartsdaily.org/pottery-making-techniques/ceramic-decorating-techniques/terra-sigillata-101>

ნურ ორმო-აბაზანებში გროვდებოდა, სადაც ძველი მენარმენი სავარაუდოდ, ამატებდნენ ბუნებრივ, ტუტე რეაქციის მქონე ორგანულ დეფლოკულანტს (დამშლელს), ისეთებს როგორცაა: ხის მერქნის ნაცარი, ტანინი და ზოგჯერ, შინაური ცხოველების ურეაც კი. ნაზავში თიხის, წყლისა და დეფლოკულანტის სწორად გათვლილი ოდენობრივი თანაფარდობა თიხის ნაწილაკების კოაგულაციური²⁹ შეჭიდულობის რღვევას იწვევდა. ხსნარის დაყოვნების პერიოდის ხანგრძლივობა არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე კომპონენტთა პროპორციის თანაფარდობის სიზუსტე.

ხსნარის მოსვენებულ მდგომარეობაში დატოვებისას, გრავიტაციის ძალა ფენებად ლექავდა ხსნარში გახსნილ, თიხის შემადგენელ ნაწილაკებს და შედეგად წარმოიქმნებოდა სხვადასხვა დისპერსულობის მქონე ფენები. ყველაზე ზემოთ, შეკიდულ მდგომარეობაში განლაგდება უმცირესი და ყველაზე მსუბუქი ელემენტები. სწორედ ისინი ქმნიან „ტერა სიგილატა“-ს სუსპენზიის ვარგისიან ფენას. როგორც აღვნიშნეთ, თანამედროვე პირობებში „სიგილატა“-ს დამზადების პროცესის განხორციელება შესაძლებელი გახდა სამრეწველო ან ლაბორატორიული წესით დამზადებული არაორგანული დეფლოკულანტების მეშვეობით, რამაც ეს პროცესი ბევრად სწრაფი და იოლი გახადა.

საპრეპარაციო ნედლეულის არჩევა

პრაქტიკული კვლევის დასაწყებად, ჩვენს მიერ შეირჩა ადგილობრივ მრეწველობაში ყველაზე ფართოდ გამოყენებადი ნედლეული, ქსნის და ნორიოს კარიერის თიხები. ექსპერიმენტით დადგინდა, რომ ორივე თიხა ვარგისიანია. თუმცა, ნორიოს თიხის დაბალი პლასტიკურობა დადებითად არ მოქმედებს მისაღები პროდუქტის რაოდენობის კოეფიციენტზე. საბოლოო არჩევანი შეჩერდა შედარებით მაღალი პლასტიკურობის მქონე ქსნის თიხაზე. როგორც კვლევის შედეგებმა გვიჩვენა, ქსნის თიხის შემადგენლობა (SiO_2 43-50%,

Al_2O_3 13-15%, Fe_2O_3 5-6%, CaO 12,5-13,5%, MgO 1,8-2,5%, SO_3 0,5% (ტენიანობის გამოშრობის გათვალისწინებით), განაპირობებს საუკეთესო ხარისხისა და ოპტიმალური რაოდენობის „ტერა სიგილატა“-ს დამზადებას.

დეფლოკულანტის შერჩევა

როგორც აღვნიშნეთ, „ტერა სიგილატა“-ს ტექნოლოგიური პროცესის განსახორციელებლად ნახსენები ორგანული ნივთიერებების სანაცვლოდ, დღეს ხელმისაწვდომია თანამედროვე ხერხებით დამზადებული დეფლოკულანტები, მათ შორის, ნატრიუმის (ტუტე მეტალი) მარილზე დამზადებული არაორგანული ხსნარები. ესენია: სოდიუმ-მეტაფოსფატი NaPO_3 , სოდიუმ კარბონატი Na_2CO_3 , სოდიუმ სილიკატი $\text{Na}_2(\text{SiO}_2)_n\text{O}$, სოდიუმ მეტაკრილატი (ე. წ. Darvan). ცდებით დადასტურდა, რომ ჩამოთვლილი ნატრიუმის ხსნარების გამოყენება სხვადასხვა ხარისხის „ტერა სიგილატა“-ს გვაძლევს. დეფლოკულანტის შერჩევისას, ჩვენ ვისარგებლეთ ასევე პრაქტიკული მოსაზრებით – მთავარი აქცენტი გაკეთდა ადგილობრივ ბაზარზე ყველაზე გავრცელებულ და ხელმისაწვდომ პროდუქტზე – სოდიუმ სილიკატზე.

აღსანიშნავია, რომ რეალურ ბაზარზე არსებული, სამრეწველო წესით დამზადებული სოდიუმ სილიკატის ხსნარების ხარისხობრივი სტანდარტი არ არის სტაბილური, რაც ჩვენი აზრით, წარმოების პროცესში შემთხვევითი მინარევების მოხვედრით უნდა იყოს განპირობებული. ამიტომ, დიდ მნიშვნელობას იძენს სანდო მწარმოებელის და შესატყვისი პროდუქტის სწორი არჩევანი³⁰.

დეფლოკულანტის პროპორცია

თიხის მონაცემები (მაგ., პლასტიკურობა და სხვა), წყლის ხარისხი (მაგ., რაც ნაკლებ-

²⁹ კოაგულაცია – ქიმიო-ფიზიკური პროცესი ხსნარებში. მცირე ზომის დისპერსული ნაწილაკების უფრო მსხვილ სტრუქტურებად შედეგდება.

³⁰ საბოლოოდ ჩვენი არჩევანი შეჩერდა BARVA-ს ფირმის (ქიმ.წარმოება OLEINIKOF Ltd, უკრაინა) ნატრიუმ სილიკატზე, როგორც ჩვენს ქვეყანაში სტაბილურად ხელმისაწვდომ პროდუქტზე. მისი ხარისხი სრულიად დამაკმაყოფილებელია სამრეწველო მიზნებისთვის, სერიულ პარტიებს შორის ხარისხობრივი მახასიათებლების მერყეობა მინიმალურია.

ბია მინერალური მინარევეები, მით უკეთესია. ამის გამო, ძველ დროში წვიმის წყალი გამოიყენებოდა) და დეფლოკულანტის მახასიათებლები განაპირობებს კომპონენტთა ურთიერთპროპორციას. კვლევის პროცესში, მთავარი ამოცანა სწორედ „ტერა სიგილატა“-ს შემადგენელი კომპონენტების – ქსნის თიხის, ადგილობრივი წყლის და ჩვენს მიერ არჩეული დეფლოკულანტის წონითი შეფარდების დადგენა გახლდათ.

დეფლოკულანტის საჭირო პროპორციის გამოთვლის დაწყება შესაძლებელია სუსპენზიის (თიხა+წყალი) კონკრეტული წონიდან, როგორც ეს ზოგიერთ წყაროებშია მოხსენიებული³¹.

ჩვენი გამოცდილებით, გაანგარიშების უნივერსალობის მიზნით, უმჯობესია დეფლოკულანტის წონითი კომპონენტის დაანგარიშება გამოსაყენებელი მშრალი თიხის წონასთან პროცენტული მაჩვენებლის მეშვეობით. მოძიებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით³² და მრავალჯერადი ცდების საფუძველზე, ქსნის თიხასთან შესაბამისობაში დადგინდა არჩეული დეფლოკულანტის ოპტიმალური რაოდენობა: იგი წარმოადგენს ხსნარში გამოსაყენებელი მშრალი ქსნის თიხის წონის 0,6%-1,1%-ს (რაც უფრო ხარისხიანია სოდიუმ სილიკატი მით უფრო უახლოვდება გამოსაყენებელი ციფრი ზემოთ მოყვანილი პროცენტული მაჩვენებლის მინიმუმს). ეს რიცხვი მრავლდება დამზადებული სუსპენზიის ყოველ 1 ლიტრ ერთეულ წონაზე (ანუ 1 ლიტრი = 1 ერთეულს. საყურადღებოა: ანგარიშისას ხსნარის საერთო წონაში მოიაზრება სუსპენზიაში გახსნილი თიხის წონაც). აღნიშნული გაანგარიშების შედეგად მიღებული ციფრი არის გამოსაყენებელი დეფლოკულანტის წონა. ფორმულამდე მიყვანილი ამგვარი გაანგარიშება პრაქტიკაში

³¹ R. Fouts, *Pottery and Ceramic. Terra-Sigillata*, Brussels, [www.http://www.mypots.com/](http://www.mypots.com/)

³² K. Hassenberg, *The Complete Potter – Sawdust Firing*, Philadelphia, 1994 (1995, 97,99), გვ. 34-39; *Alice Ballard – Ceramic Artist*. <http://www.bluespiral1.com/Artist-Detail.cfm?ArtistsID=739>; R. Fouts, *Pottery and Ceramics Terra Sigillata*, [www.http://community.ceramicartsdaily.org/topic/941-black-pottery-without-terra-sigillata/](http://community.ceramicartsdaily.org/topic/941-black-pottery-without-terra-sigillata/)

გამოსაყენებლად უფრო უნივერსალურად მიგვაჩნია, განსაკუთრებით წარმოებებში, სადაც პროდუქციის დამზადების მოცულობები დიდია, ხოლო აღნიშნული დაანგარიშება ყოველი კერძო შეკვეთის შემთხვევაში, თავიდან უნდა მოხდეს (იხ. მაგალითი³³).

ხსნარის დამზადება

სუსპენზიის დასამზადებლად, წყალი და მშრალი ფხვიერი თიხა თავსდება გამჭვირვალე ავზში. დიდ წარმოებაში, ხსნარში პროცესის თვალყურის მიდევნების მიზნით, ყრუ კედლებიანი ავზი აღჭურვილი უნდა იყოს ვერტიკალური, გრძივი გამჭვირვალე სარკმლით. მცირე რაოდენობის სიგილატას მისაღებად სტუდიურ-ლაბორატორიულ პირობებში (რომლის მაგალითსაც ჩვენ განვიხილავთ), უფრო მოსახერხებელია მაღალი გამჭვირვალე ჭურჭელი.

ქსნის თიხისთვის მისაღები წონითი თანაფარდობაა 1 ნაწილი თიხა 2,7 ნაწილი წყალი (მაგ., 2 კგ. თიხა + 5,4 ლ. წყალი). სხვა, მჭლე თიხების გამოყენების შემთხვევაში (მაგ., ნორიოს თიხა), წყლის რაოდენობა მცირდება. წყალი და თიხა გულმოდგინედ ირევა 15-20 წუთის განმავლობაში დღეში 2-3-ჯერ, 3 დღის განმავლობაში. დიდი საწარმოს მოთხოვნების გათვალისწინებით, აკადემიის სახელოსნოში ჩვენს მიერ წარმატებით იქნა აპრობირებული შემდეგი ხერხი – შლიკერის ხსნარის დამზადება, წყლისა და თიხის იგივე პროპორციით სამრეწველო ბურთულებიან ნისქვილში. მოგვიანებით ასეთ წესს ჩვენ შევხვდით სხვა პრაქტიკოს ავტორებთანაც³⁴.

დამზადებულ სუსპენზიას ემატება დეფლოკულანტის რაოდენობა ზემოთ აღნიშნული

³³ მაგალითი: თუ დასამუშავებელი ქსნის თიხის ოდენობაა 150 კგ., ხოლო წინასწარი ლაბორატორიული ცდებით დადგინდა კონკრეტული დეფლოკულანტის საუკეთესო პროცენტული მაჩვენებელი, დაუშვით 0,9 %-ი, თიხა უნდა გაიხსნას 405 ლიტრ წყალში (1 კგ. ქსნის თიხა – 2,7 ლ. წყალი). ამ შემთხვევაში მიღებული ხსნარის სრული წონა შეადგენს 555 ლ-ს. 555 მრავლდება 0,9 -ზე, რაც უდრის 499,5 გრ. დეფლოკულანტს.

³⁴ *The secret of perfect terra sigillata* [www.http://carterpottery.blogspot.com/2011/01/secret-to-perfect-terra-sigball-mill.html](http://carterpottery.blogspot.com/2011/01/secret-to-perfect-terra-sigball-mill.html)

დაანგარიშებით. გამოყენებამდე დეფლოკულანტის გახსნა გარკვეული ოდენობის თბილ წყალში, უკეთეს შედეგს გვაძლევს. ხსნარი კიდევ ერთხელ გულმოდგინედ ირევა და მიღებული სითხე 20-22 საათით რჩება სრულიად გაუნძრევლად. ჭურჭლის მცირედმა რყევამ შესაძლოა დაარღვიოს ტექნოლოგიური პროცესი.

20-22 საათის შემდეგ, ვიღებთ 2-3 ფენიან სეპარირებულ ხსნარს. ფენების საზღვრები კარგად მოსჩანს გამჭვირვალე ჭურჭელში (სურ. 14,15).

ზედა ფენა (რძის კონსისტენციის), როგორც წესი, არის „ტერა სიგილატა“. ხშირად ყველაზე ზედა, თხელი ფენა სრულიად გამჭვირვალე სითხესაც წარმოადგენს და წყალს მიაგავს. მისი მოშორება დაუშვებელია, რადგანაც შეიცავს ყველაზე მსუბუქ გამჭვირვალე ელემენტებს, რომლებიც არ უნდა დავკარგოთ. კვლევის საწყის ეტაპზე, ასეთი შეცდომა ჩვენს მიერ რამდენჯერმე იქნა დაშვებული. რძის კონსისტენციის მქონე და მის ზემოთ არსებული ზედა ფენა, ჭურჭლის გაუნძრევლად, სიფონირების მეშვეობით გადაგვაქვს სხვა ჭურჭელში. ქვედა, მომიჯნავე ფენის ნაწილაკები არ უნდა შეერიოს „ტერა სიგილატა“-ს (სურ. 16)

თიხის ქალას დაფარვა

მიღებული ხსნარი დაფარვითი სამუშაოებისთვის, როგორც წესი, ზედმეტად თხელია. პრაქტიკული გამოყენებისთვის მოსახერხებელი კონდიციის მისაღებად, ხდება სუსპენზიის ნაწილობრივი ამოშრობა. დასაშვებია ყველა ხერხი, გარდა ჭურჭლის კედლების უშუალო გაცხელებისა.

დაფარვისას, გამოუწვავი ნაწარმის ზედაპირი შეიძლება იყოს მშრალი, ან გამოყვანილი ტყავის სიმაგრის. ჩვენი გამოცდილებით, უკანასკნელი წარმოადგენს ოპტიმალურ კონდიციას. ჩვენს მიერ ნაცადი იყო „ბისკვიტის“³⁵ ზედაპირის დაფარვაც,

თუმცა უშედეგოდ – გამოწვის დროს „ტერა სიგილატა“ ფენებად შორდება თიხის ზედაპირს. შესაძლოა, ჩვენს მიერ „ბისკვიტის“ ტემპერატურა არასწორად იქნა შერჩეული, რაც სამომავლო ექსპერიმენტების თემაა.

არსებობს თიხის ზედაპირზე „ტერა სიგილატა“-ს დატანის სხვადასხვა ხერხი. მათ შორის, ყველაზე პრაქტიკულია დაფარვა რბილი, ფართო ფუნჯით ან შეფრქვევით. ამ თემაზე არ შევჩერდებით დანვრილებით, რამეთუ ინდივიდუალური პრაქტიკული გამოცდილების სფეროა. ორივე მეთოდს თავისი პლუსები და მინუსები გააჩნია (მნიშვნელოვანია მოვერიდოთ ჩამოღვრას, შრობის შემდეგ ამ წუნის გამოსწორება ძალზედ რთულია).

დატანილი ფენების რაოდენობა დამოკიდებულია სუსპენზიის სისქეზე, რომლის სტაბილური მუდმივას განსასაზღვრად (განსაკუთრებით სამრეწველო მიზნებისთვის), მიზანშეწონილია ჰიდრომეტრის გამოყენება. დაფარვის ყველაზე კარგ შედეგებს ჩვენ მივალნიეთ 3-4 ფენის მეშვეობით. მნიშვნელოვანია, რომ ქვედა ფენამ მომდევნო ფენის დადებამდე ვერ მოასწოროს სრულად გაშრობა.

დაფარვის პროცესის დასრულების შემდეგ საჭიროა ზედაპირის მსუბუქი გადაპრიალება უბრალოდ, ხელის გულით, ცელოფნის ნაჭრით ან რბილი, წმინდად ნაქსოვი ქსოვილის მეშვეობით. ეს პროცესიც უნდა ჩატარდეს ჯერ კიდევ ოდნავ ტენიან ზედაპირზე.

გამონვა

ქსნის თიხაზე დამზადებული „ტერა სიგილატა“-ს გამონვა ჩვენს მიერ ხორციელდებოდა ელექტროლუმელში, დამჟანგველ რეჟიმში 860°C-960°C ტემპერატურაზე (თუმცა საინტერესო რეზულტატები მიიღწევა შემთხვევით გამოწვისას, შებოლვით, ასევე მარილისა და სოდის გარემოში გამოწვისას)³⁶.

³⁶ L. Keleigh, *Pottery by Design – gallery of smoke and pit fired pottery-art* <https://www.pinterest.com/pin/18-225573462573311/>; *Clay Monk's Journal*, 2006, 31 June, htm <http://www.claymonk.com/blog/page/3/>; Sumi von Dassow, Everything you've ever wanted to know about terra sigillata, *Pit Firing Methods, Ceramic art daily*, www. <https://ceramicartsdaily.org/pottery-making-techniques/ceramic-decorating-techniques/terra-sigillata-101-how-to-make-apply-and-troubleshoot-terra-sig/>

³⁵ ბისკვიტი – აქ, პირველადი, დაბალტემპერატურიანი გამონვით მიღებული კერამიკული ნაწარმი (ნახევარფაბრიკატი).

„ტერა სიგილატა“ თავის საუკეთესო თვისებებს ავლენს მაშინ, როდესაც გამოწვის ტემპერატურა ოდნავ ნაკლებია თავად თიხის გამოწვის მაქსიმალურ ტემპერატურაზე. ტემპერატურის მატებასთან ერთად, ბზინვის ხარისხი კლებულობს, ფერი კი მუქდება. მრავალჯერადი გამოწვების შედეგად გავლენდა ქსნის თიხის ფართო შესაძლებლობები, ფერადოვანი გამის თვალსაზრისით. გამოწვის ტემპერატურის ვარირებით, ჩვენს მიერ მიღებულ იქნა ტონალობების საკმაოდ განსხვავებული სპექტრი (სურ. 17, 18, 19).

შემფერავების გამოყენება

„ტერა სიგილატა“-ს დეკორატიული შესაძლებლობები ბევრად ფართოვდება შემფერავების გამოყენების შემთხვევაში. ჩვენს მიერ გამოყენებულ იქნა უმთავრესად, მეტალის ჟანგეულები. მიღებული ფერითი გრადაცია ვარირებს წითელ, ყავისფერ და ღრმა შავ ფერს შორის. ყურადსაღებია, რომ ჟანგეულის პორცია ხსნარში გარკვეული ნიშნულის ზემოთ უარყოფითად მოქმედებს სიკრიალეზე, ყველა კერძო შემთხვევაში, პალიტრაში ჟანგეულის რაოდენობრივი რაციონალური მაქსიმუმის განსაზღვრაა საჭირო (სურ. 20, 21).

კვლევის შედეგი. დასკვნა

კვლევის დაწყებამდე ადგილობრივი ნედლეულის ხარისხობრივი მონაცემების მიმართ არსებობდა ერთგვარი გაურკვეველობა. ცნობილია, რომ სახვადასხვა რეგიონებში დამზადებული „ტერა სიგილატა“-ს ხარისხი მნიშვნელოვნად მერყეობს და სრულად დამოკიდებულია მოცემულ რეგიონში მოპოვებადი ნედლეულის თვისებებზე. ეს ფაქტორი აჩენდა კითხვას – რამდენად „ვარგისიანია“ ადგილობრივი თიხები მაღალი ხარისხის „ტერა სიგილატა“-ს მისაღებად. კვლევამ სრულიად პოზიტიური შედეგი მოგვიტანა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ჩვენს მიერ აპრობირებული ქსნის თიხა საუკეთესო თვისებებით გამოირჩევა და არაფრით ჩამოუვარდება ხმელთაშუა ზღვის აუზის თიხებს, რომელთა გამოყენებითაც შექმნილია არქაული „ტერა სიგილატა“-ს

კლასიკური შედეგები. მეტიც, სავარაუდოდ, ნედლეულის ქიმიურ ფორმულაში კალციუმის შედარებით მაღალი პროცენტული შემცველობა უფრო მაღალ ხარისხს სძენს ადგილობრივ თიხებს. ჩვენი აზრით, კვლევის შედეგები სამომავლოდ, საქართველოში მოპოვებადი თიხების გამოყენებას კიდევ უფრო პერსპექტულს გახდის.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შეიძლება გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნა:

1. კვლევის თემა მართებულად იყო შერჩეული, მისი აქტუალობის გამო: „ტერა სიგილატა“-ს ტექნოლოგიის შესახებ თეორიული ცოდნის პრაქტიკულად მორგება ადგილობრივ თიხებზე, სრულად ეხმიანება თანამედროვე ქართულ კერამიკაში ენდემური ნედლეულის მეტი ინტენსიურობით გამოყენების სტრატეგიას.
2. ადგილობრივი წითელი თიხები სრულად პასუხობს „ტერა სიგილატა“-ს დამზადების მაღალ სტანდარტს და ერთ-ერთი საუკეთესოა აღნიშნულ ტექნოლოგიაში გამოსაყენებლად.
3. ჩვენს მიერ ადგილობრივ თიხაზე აპრობირებული ტექნოლოგიური მეთოდი მზადაა პრაქტიკაში განსახორციელებლად.
4. ადგილობრივი ნედლეულით დამზადებული „ტერა სიგილატა“ ერთნაირი წარმატებით შეიძლება გამოყენებულ იქნას მსხვილ და მცირე საწარმოში. წარმოება ეკონომიური თვალსაზრისით, კონკურენტუნარიანი იქნება, რადგან არ საჭიროებს იმპორტირებულ საბაზისო ნედლეულს.
5. ადგილობრივი ნედლეულით დამზადებული „ტერა სიგილატა“ გამოირჩევა მაღალი მხატვრულ-გამომსახველობითი თვისებებით, რის გამოც, სამრეწველო მიზნების გარდა, მისი წარმატებით გამოყენება შეიძლება მხატვარ-კერამიკოსთა მიერ შემოქმედებითი, მაღალმხატვრული ნამუშევრების შესაქმნელად (სურ. 22, 23).
6. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ამ ტექნოლოგიის უფრო ფართო შესწავლა-დანერგვა, რაც მოცემული მეთოდის კიდევ უფრო მეტად სრულყოფის წინაპირობაა. ამ თემაზე

თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემიაში გაგრძელდება მუშაობა სტუდენტთა ჩართულობით. ასევე ამ მიზნით თსს აკადემიის დიზაინის ფაკულტეტის საბჭოსა და თსს აკადემიის აკადემიური საბჭოს გადანიშნულებით (ოქმი №7, 07/09) „ტერა სიგილატა“-ს მეთოდის სწავლება შეტანილია მხატვრული კერამიკის მიმართულების სამაგისტრო პროგრამაში.

ბოლოს მინდა მაგლობა მოვახსენო ყველას, ვინც აღნიშნულ საქმიანობაში აღმომჩინა დახმარება, პირველ რიგში ჩემს სტუდენტებს, ასევე კოლეგებს, საზოგადოებრივ ორგანიზაციებს, სამუზეუმო ორგანიზაციებს, სპონსორებს, რომელთა მხარში დგომის გარეშე, გართულდებოდა კვლევითი პროცესის ნორმალურად წარმართვა.

George Iashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Terra Sigillata Technology and Its Modern Application, Based on Local Clays

The past two decades have presented many challenges to the pottery and ceramic – traditionally well-developed fields in Georgia. In addition to the other objective reasons the focus of heavy industry on import of raw materials - mostly white high temperature clay which was used by the large soviet-style factories played significant role in adding to the difficulties. After collapse of the unitary state of Soviet Union utilization of imported raw materials from neighboring post-soviet countries became unprofitable. Factories closed down, industry collapsed. One of the ways out of the existing situation in our opinion lies within restored wider use and further analysis of local red clays. Testing of Terra Sigillata technology on the use of the local clays represents only a small part of possible activities in this direction.

Clays that are utilized in classical Terra Sigillata technology are of low-temperature, high plasticity and contain iron oxide (Fe_2O_3). Regions of Caucasus and in particular Georgia are rich at deposits of the similar types of clay.

This article describes theoretical study of the technology “Terra Sigillata”: its history, method and use. It also contains information on practical experimental method of preparing the “Terra Sigillata” solution out of the local raw material - red clay of “Ksani”.

“Terra Sigillata” provides a lasting, shining coating of ceramic crock that visually resembles the glaze. After being tested by generations of potters and having reached its perfect state, during the first centuries of our age the present technology has been lost in Europe. Many scientists, technologists and potters tried to find out the secret of the magic technology, but it remained undiscovered.

However approximately 1,500 years later, in the middle of the 20th century, technology of Terra Sigillata has been restored again. In this regard the clay, which has been tested by a group of artists presents unlimited possibilities for further experimenting. At the beginning the team has been somewhat skeptical towards the use of the local material that is widespread in Georgia for creation of the Terra Sigillata as it feared the recourse would be of a limited ability for creation of high quality product. It may have lacked versatility and refinement, which are observed in the works of the Mediterranean ancient craftsmen. Complete lack of precedent of similar study of the local clay was also alerting. But to everyone’s satisfaction experiment produced positive results.

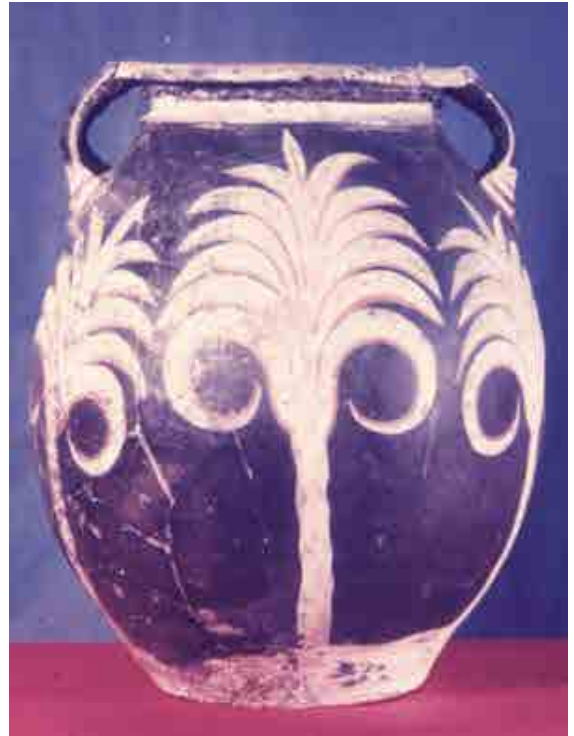
Availability of the required material and its prevalence makes it tempting both for artists and entrepreneurs from the field to use it.

Generated results also served as motivator to conduct a more in-depth research of the technology and carry out methodological experiments with the other types of clay that are widespread in Georgia.

At this stage the author of the article can make the following conclusions:

1. Theoretical information which was collected and analyzed at the Department of Ceramic of the State Academy of Arts concerning the methodology of preparation of Terra Sigillata made it possible to correctly apply present methodology to the local clay.
2. Local red clay from Ksani can be processed with the use of the Terra Sigillata technology. It carries the best qualities and has good potential for creation of high quality products being one of the best natural raw materials needed for application of the technology.
3. Clay from the Ksani deposit can be successfully used in mass production of ceramics at a competitive cost.
4. Clay from Ksani can be applied for production of Terra Sigillata and be used by local entrepreneurs in production for industrial purposes.
5. Methodology of Terra Sigillata, which has been tested at and adapted for the local clay can be mastered even further and used by individual ceramic artists for creative purposes. The scope of utilization of Terra Sigillata is not limited to ceramics in its common meaning. It can prove to be a very practical material for making sculptures, in the field of architecture and interior design.

The author likes to take the opportunity and thank everyone who assisted him during the work: colleagues from the Department, students, especially MFA students who at the decision of the Academic Board started to study technology of Terra Sigillata, are full of enthusiasm and contribute immensely to the research of the grateful, ancient and promising technology.



1-2. მინოსური პერიოდის კერამიკული ჭურჭელი „პრიალა წერნაქით“
The Minoan ceramic wares with the “glossy Angobe”



3-4. ეტრუსკული კერამიკა „ბუხერო“, შავი მბზინავი ზედაპირი მექანიკური პოლირების გარეშე
The Etruscan “Bucchero”, black gloss surface without mechanical polishing



5-7. ბერძნული „შავფიგურის“ კერამიკა
The Greek "black figure" vases



8-10. რომაული „ტერა სიგილატა“
The Roman Terra Sigillata



11. ძველბერძნული „ნითელფიგურიანი“ ჭურჭელი
გამონვის ნუნით
The Greek “red figure” vase with the burning defect



- 12-13. საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული ძველბერძნული კერამიკის ნიმუშები (ბათუმის რ-ნი, ფიჭვნარი), ბათუმის სახ. მუზეუმი
Samples of the Greek ceramic, which was found on the territory of Georgia (Batumi area, Pitchvnari), Batumi State Museum





14-16. ტერა სიგილათას დამზადების ფაზები
Stages of preparation of the Terra Sigillata



17-18. ქსნის თიხით დამზადებული ტერა სიგილათას ნიმუშები
Samples of Terra Sigillata which was made from the Ksani clay





19. სხვადასხვა ტემპერატურაზე გამოწვით მიღებული ქსნის თიხის ტერა სიგილატას ტონალური გრადაცია
Tonal gradation of the clay from Ksani, which was processed through the Terra Sigillata technology and burned at different temperatures



20. ტერა სიგილატას ცდები სხვადასხვა ჟანგეულის გამოყენებით
The experimental samples of Terra Sigillata which were made with the use of different oxides



21. სამხატვრო აკადემიაში დამზადებული ქსნის თიხის ტერა სიგილატას სერიული ნაწარმის ნიმუშები (მეტალის ჟანგეულების გამოყენებით)
Serial production of models at the Academy of Arts with the use of clay from Ksani, Terra Sigillata technique and application of metal oxides

22. გიორგი იაშვილი, კერამიკული სკულპტურა, მასალა: ქსნის თიხა, ტერა სიგილატა, 2009
George Iashvili, ceramic sculpture, material: clay from Ksani, Terra Sigillata, 2009



23. თბილისის სამხატვრო აკადემიის კერამიკის მიმართულებაზე სტატიის ავტორისა და სტუდენტების მიერ შესრულებული კერამიკული ნამუშევრები
Ceramic works of George Iashvili and the students from the Department of Ceramics of the Tbilisi State Academy of Art

თინათინ კლდიაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ძველი ქართული ლურჯი სუფრები და მოჩითული ქსოვილები

ძველთაგანვე, საქართველოს ეკონომიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ქსოვილის წარმოებას. XVII საუკუნიდან გავრცელებული იყო დაჩითული ქსოვილი, რომლის დეკორატიულ მორთულობას ხის საჩითავი ყალიბების მეშვეობით დატანილი ნახატი-ორნამენტი წარმოადგენდა. საჩითავ ყალიბებს დიდი ოსტატობისა და მაღალი მხატვრული გემოვნების მქონე ხუროები ჭრიდნენ. ამგვარ ყალიბთა ნიმუშები მრავლადაა დაცული ეროვნული მუზეუმის ხის ნაკეთობათა ფონდში.

იმ დროისათვის, საქართველოში ასევე ფართოდ იყო გავრცელებული აღმოსავლეთიდან შემოსული, ე. წ. ცივი კუბური ლებვა. ლებვის დროს, ქსოვილზე ნახატის რეზერვაცია (შენახვა) საჩითავი ყალიბით ცხიმნარევი სანთლის დაღვენთვით ხდებოდა. ამგვარად მიღებულმა ჩითმა საქართველოში სპეციალური გამოყენება ჰპოვა. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ლურჯი სუფრა.

ლურჯი სუფრის ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ძველი ნიმუშები დაახლოებით XVIII საუკუნის დამლევსა და XIX საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნება.

მასალად გამოყენებული იყო სელისა და ბამბის ქსოვილი, ამიტომ „ლურჯი სუფრის“ ფონი მერყობდა ბაცი ლურჯიდან მუქ ლურჯ ფერამდე. ძირითადი დეკორატიული მოტივების განაწილებას თვითონ ოსტატი განსაზღვრავდა, საკუთარი გემოვნების, მხატვრული ალღოს და ჩამოყალიბებული სქემის მიხედვით. ამ სქემის ელემენტებს შეადგენდა: აღმოსავლური ხასიათის მანები, როზეტები, მედალიონები, რომლებიც ჩვეულებრივ, სუფრის ცენტრში თავსდებოდა ხოლმე. არშია ყვავილოვანი ორნამენტის მონაცვლეობისგან შედგებოდა. აღსანიშნავია ქართული ლურჯი სუფრებისათვის დამახასიათებელი, სხვადასხვაგვარად შემოსილი მამაკაცის და ქალის ფიგურები, ცხოველების, თევზებისა და ფრინველთა გამოსახულებები, ასევე სანადიმო სუფრის ტრადიციული ატრიბუტიკა: დანა, ჩანგალი, კოვზი.

ლურჯი სუფრები საყოფაცხოვრებო დანიშნულების გარდა, გარკვეულ რიტუალურ ხასიათსაც ატარებდა. ასეთია: საქორწილო ნადიმი, საეკლესიო დღეობა და ა. შ. ამის დასტურია, როგორც ზემოთ მოყვანილი, ტრადიციულ ქართულ სამოსში გამოწყობილი ქალისა და მამაკაცის ფიგურები, ისე მოცეკვავეების, მუსიკოსების, ჯვრებისა და ამქრის დროშების გამოსახულებები. ჩამოთვლილი თავისებურებები სრულიად დამოუკიდებლად ადგილზე აყენებს ქართულ ლურჯ სუფრებს, რომლებიც თავიანთი სილამაზით, ორიგინალურობითა და სიმკვეთრით დაუფინყარ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე.

XIX საუკუნის დასასრულს და XX საუკუნის დასაწყისში საფაბრიკო წესით დამზადებულმა ქსოვილმა სრულად განდევნა შინამრეწველური დაჩითული ქსოვილი. შემოვიდა ისეთი ტექნოლოგიები, როგორიცაა მანუფაქტურული ბრტყელი საბეჭდავებით ბეჭდვა და ამოდაღვა. ხის საჩითავები შეცვალა სპეციალურმა საჩითავმა ჩარჩომ, შესაბამისად, ქსოვილის რენვის ტემპი უფრო დაჩქარდა. იმავე პრინციპით ხორციელდებოდა ე. წ. ამოდაღვაც ანუ ნეგატიური წესით ბეჭდვა. ერთ კონკრეტულ ფერში (ამ შემთხვევაში ლურჯი) შეღებილ ქსოვილზე ხდებოდა სასურველი ორნამენტის ამოდაღვა-ამოთეთრება, რონგალიტის და ანალოგიური ქიმიური შემადგენლობის მქონე მასის საშუალებით.

ქსოვილის ხელით მოჩითვის დიდი ხნის დაკარგული ტრადიციის აღდგენას ჯერ კიდევ XX საუკუნის 60-იან წლებში ეცადა პროფესორი დავით ციციშვილი, სამხატვრო აკადემიის დე-

კორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტის და ზოგადად ამ დარგის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მკვლევარი. მისი ძალისხმევით საქართველოს ფაბრიკებში ლურჯი სუფრების ე. წ. ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდით მოჩითვის წარმოება დაინერგა. მსგავსი ტექნოლოგიური პროცესი, გაუმჯობესებული თანამედროვე ტექნოლოგიებითა და დანადგარებით, დღესაც გამოიყენება მრავალ ქვეყანაში. თუმცა დ. ციციშვილის ხელით მოჩითვასთან დაკავშირებული კვლევები დღემდე არ გამოქვეყნებულა და ვერც ახლა იქნა მოძიებული.

ვინაიდან დღეისათვის არსებულ ქართულ ეკონომიკურ რეალობაში არც კი მოიაზრება მსუბუქი მრეწველობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დარგის, ტექსტილის წარმოება, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ქსოვილის მოჩითვის, კერძოდ კი, ლურჯი სუფრის ტრადიციული ტექნოლოგიის აღდგენა. ტრადიციული ლურჯი სუფრების, ტექსტილის მოხატვის და მოჩითვის ნიმუშების შექმნა და ახალი ტექნოლოგიების ძიება სამხატვრო აკადემიის მცირე ექსპერიმენტულ-კვლევით ლაბორატორიაში წარიმართა. მიძიმედ, თუმცა საინტერესოდ მიმდინარე ძიებებისა და ცდების შედეგად, მიღებული იქნა XVIII-XIX საუკუნეების ტრადიციული ლურჯი სუფრების დამზადების ტექნოლოგიების ანალოგი. დამზადების პროცესი ასეთია: ქართული ლურჯი სუფრის ორნამენტები აბრეშუმის თეთრ ქსოვილზე ცვილით დაიტანება, ლურჯი ფერი ცივი ღებვით მიიღება, ცვილის ამორეცხვის შემდეგ კი, ლურჯ ფონზე თეთრი ორნამენტი რჩება.

ქსოვილის ხელით მოჩითვის მეთოდი

მოსაჩიტი ქსოვილი უნდა იყოს გარეცხილი და გამოთავისუფლებული ე. წ. საწარმოო სახამებლისგან, გაშლილ მდგომარეობაში ის იდება მყარ მაგიდაზე, რომელზეც დაფენილია რბილი ბამბის ქსოვილი. ცვილის ცხელი მასა ელექტროქურაზე შემოდგმულ რკინის ქვაბშია მოთავსებული. სახელურიან საჩითავ ყალიბს მჩითავი გარკვეულ ხანს

მასის ზედაპირზე აჩერებს, შემდეგ, ზემეტი ცხელი სარეზერვო მასის მოსაშორებლად, ის ქვაბის კიდეზე რამდენჯერმე იფერთხება და სწრაფად იდება მოსაჩითი ქსოვილის სასურველ ადგილზე, რომელიც წინასწარ შემუშავებული კომპოზიციის მიხედვითაა განსაზღვრული. შემდეგ, საჩითავი სწრაფად, ვერტიკალურ მდგომარეობაში, შორდება ქსოვილს. ასევე დაუყოვნებლივ, სარეზერვო მასის გაცივებამდე, ქსოვილის მოჩითული ნაწილი ინევა მაგიდის ზედაპირიდან, რათა ის არ დაეკრას ქვემოთ დაფენილ სპეციალურ ბამბის რბილ ქსოვილს. როდესაც დასაჩითი ქსოვილი მთლიანად დაიფარება სასურველი ნახატივით, ინევა ღებვის ეტაპი. შესაღები პიგმენტი იხსნება წყალში. მისი რაოდენობა შესაღები ქსოვილის მოცულობაზეა დამოკიდებული. სარეზერვო მასით მოჩითული ქსოვილი ნელ-თბილ წყალში უნდა დასველდეს, შემდეგ ჯობზე გადაიკიდოს, ზემეტი წყლის დასაწურად, ბოლოს კი ჩაიძიროს უკვე გამზადებული საღებავით სავსე დიდი ზომის ალუმინის ან პლასტმასის ჭურჭელში. საღებავის ტემპერატურა არ უნდა აღემატებოდეს 30 გრადუსს. მოჩითული ქსოვილის ჩაძირვა ზემეტი ძალის გარეშე უნდა მოხდეს, რათა სარეზერვო მასით მოჩითული ადგილი არ დაზიანდეს. ცივი და მყიფე მოსაჩითი მასა ადვილად სცილდება ქსოვილის ზედაპირს, ამიტომ მისი დაზიანების შემთხვევაში, იღებება როგორც შესაღები ქსოვილის ფონი, ისე ე. წ. დაზიანებული ადგილები, თეთრი ორნამენტი გარკვეულად კარგავს კონტრასტულობას და სხვადასხვა ადგილას არასასურველი ლაქებს იჩენს. შეღებვის შემდეგ, ჭურჭლიდან ამოღებული ქსოვილი იფინება საღებავის შესაშრობად.

შემშრალი ქსოვილი, სარეზერვო მასის მოსაშორებლად, სწრაფი მოძრაობით, ჯერ წინასწარ მომზადებულ, 90-96 გრადუსიან გამოსარეცხ ხსნარში ივლება, შემდეგ კი გამდინარე წყალში. ამგვარად, საბოლოო პროდუქცია – ხელით მოჩითული ლურჯი სუფრა მზადაა.

ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდის გამოყენება სამხატვრო აკადემიის კვლევითი ლაბორატორიის პირობებში

შესაბამისი კომპოზიცია გადაიტანება სპეციალურ ქაღალდზე – კალკაზე (დღეს კომპიუტერთან ამობეჭდილი სპეციალური პლასტიკი); წინასწარ მზადდება მატრიცა – შეკრული მკვრივი ჩარჩო, ზედ გადაჭიმული გამჭირვალე მკვრივი ქსოვილით; ქსოვილი იფარება სპეციალური სითხით, რომელზეც იდება ნახატიანი პლასტი და ბნელ სივრცეში, დანათებისა და ფოტოს გამჟღავნების მეთოდით, ის მატრიცაზე ფიქსირდება. შემდეგ, გამდინარე წყლით ირეცხება ზედმეტი სითხე – ნამალი და მატრიცაზე რჩება ის, რაც საღებავის შეყვანის შემდეგ გვაძლევს სასურველ პროდუქციას; დიდ საბეჭდავ მაგიდაზე იჭიმება დასაჩითი თეთრი ქსოვილი, ზედ იდება მატრიცა, რომელიც რაკლის (ჯოხისებრი ხელსაწყო) საშუალებით, სასურველი კონსისტენციის სპეციალური საჩითავი საღებავით იფარება. ნახატი სრულად გადადის თეთრ ქსოვილზე; მაგიდიდან ფრთხილად აღებული დაბეჭდილი ქსოვილი შრება, შემდეგ ცხელი უთოთი ფიქსირდება და პროდუქცია მზად არის.

კვლევით ლაბორატორიაში ამ მეთოდით შესაძლებელია მიღებული იყოს სხვადასხვა კომპოზიციის, ზომისა და ფერის საცალო ნიმუშები.

ხელით მოჩითვისა და ფოტოფილმბეჭდვის ტექნოლოგიების წარმადობა

ხელით მოჩითვის ტექნოლოგია ბევრ დროსა და ძალისხმევას საჭიროებს. ამ ტექნოლოგიით შეუძლებელია ორი იდენტური ნიმუშის მიღება, ყველა ნაკეთობა განსხვავებულია. ასეთი ნაწარმი ექსკლუზიური, სასუვენირე ნივთების კატეგორიას განეკუთვნება. ფოტოფილმბეჭდვის ტექნიკა, წარმადობის მხრივ, უფრო მომგებიანია. მისი მეშვეობით, გაცილებით მეტი რაოდენობის ნაწარმის დამზადებაა შესაძლებელი. შესაბამისად, ხელით (ანუ ყალიბით) დაბეჭდილი ნიმუშებისგან განსხვავებით, მათი ფასიც უფრო დაბალია.

კვლევით ლაბორატორიაში სადღეისოდ, ნაწარმი ორივე ტექნოლოგიით მზადდება. ყველა მათგანი საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრსა და ეროვნული მუზეუმის ფონდებში დაცული ნიმუშების მიხედვითაა შექმნილი. არსებული მაგალითები, რომელთაგან ზოგი სრულად, ზოგი კი ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი, მათი განსხვავებულად აღდგენის საშუალებას იძლევა. ლურჯი სუფრის ყველა სამუზეუმო ნიმუში ხელის საჩითავებითაა დამზადებული, ამიტომ, ზოგიერთის ფოტოფილმბეჭდვის ტექნიკით აღდგენა, მათი დიდი ზომის გამო, ვერ ხერხდება (ამას გაცილებით დიდი ზომის ლითონის ჩარჩო და ფართობი ესაჭიროება).

ლაბორატორიაში დღეისათვის იქმნება: ლურჯი სუფრები – ნეგატივი, პოზიტივი; ხელსახოცები – ნეგატივი, პოზიტივი; სუფრები, რომლებიც მოჩითულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ასტროლოგიური ტრაქტატის სიმბოლოების გამოყენებით; თავსაფრები, ასტროლოგიური ტრაქტატის სიმბოლოების გამოყენებით; თავსაფრები, ძველი ქართული ბრინჯაოს ხანის ორნამენტის გამოყენებით; ხელით საბეჭდი ყალიბით (კლიშეებით) დაჩითული ლურჯი სუფრები; ხელით საბეჭდი ყალიბით (კლიშეებით) დაჩითული თავსაფრები. თუმცა სამხატვრო აკადემიის ბაზაზე, ხელით მოსაჩითი პროდუქციისთვის მცირე საწარმოს შექმნა არსებითად სხვა მასშტაბს შესძენდა დაწყებულ სამუშაოს.

ვფიქრობთ, ქსოვილის მოჩითვის ამ დაკარგული ტრადიციული ტექნოლოგიების აღდგენა-აღორძინება მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს ძველი ქართული ტრადიციული ხალხური რენვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დარგის პოპულარიზაციას. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ამ ტექნოლოგიების სამხატვრო აკადემიის ტექსტილის დიზაინის მიმართულების საგანმანათლებლო პროგრამებში ჩართვა. ეს საშუალებას მისცემს მომავალ სპეციალისტებს გაიმდიდრონ პროფესიული ცოდნა და ის შემოქმედებით საქმიანობაში გამოიყენონ.

Tinatin Kldiashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Georgian Traditional Blue Tablecloths and Printed Textiles

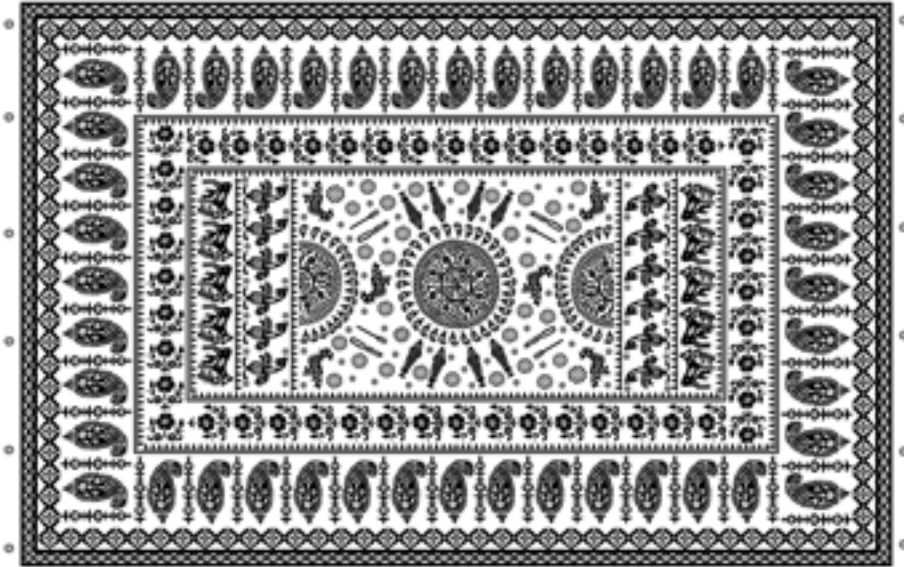
Georgian “blue patterned tablecloth” is one of the most important legacies of the folk trade, which indicates at the national distinctiveness and its ethnic features within the cultural space of the country. Merit of those persons, who saved, fetched up to this date and passed to the future generation these most important samples, that enrich culture of our country and retell the story of the past mode of life, should be noted in particular. Currently, exhibits of the “blue tablecloths” are kept at the Tbilisi National Museum, Gori Museum, private collections, home-museum of Elene Akhvlediani. They originate from the 18th and 19th centuries. Regrettably, samples of an earlier period could not reach us because of the fragility of the cloth, specific production and technology. It’s acknowledged, that technology of the cloth handprint was spread from the Eastern countries (Indonesia, India, China) and mostly used printing on the flax and cotton cloths. The process had several stages: at the beginning, in order to fix the drawing, patterns were imposed on the white cloth using viscous mass and a wooden casing; after that, the cloth was painted with cold method, the viscous mass was removed through washing and the white pattern remained on the cloth. Georgian Blue Cloth, that adopted the function of the tablecloth, was distinguished by different drawings and its compositional load, and most of all, by its color, as it was painted with the blue paint which was derived from the indigo plant. The textile was patterned with the attributes that were typical for the tablecloths (knife, fork, and spoon). Due to the fact that the tablecloth was of a ritualistic nature, male and female dancing figurines, warriors and the ornaments specific for the East (manes, medallions, and rosettes) were often imprinted on it as well. In the 20th century cloth handprint and processing was replaced by the mechanical print this way increasing the productivity rate of the sample units. Use of the mentioned method of photo film printing on the tablecloths and generally cloths, allowed to printed them at the factories and small-scale enterprises. Political changes of the 1990s had negative impact on the economy of the country and regrettably, together with some other industries, the cloth printing was stopped too. For several years there was no production of Blue Tablecloths (which represented important exhibit of the Georgian Gift Products). In 2011, with support from the Ministry of Culture, Professors of the Tbilisi State Academy of Fine Arts and textile specialists Tinatin Kldiashvili and Ketevan Kavtaradze managed to revive the important industry of ancient printing method. Later on the Academy and the Ministry of Culture established a small enterprise, where cloth printing by both technologies is taking place. The revival of the ancient “Blue Tablecloths” considers popularization of one of the most important industries of Georgian culture and folk trade, mastering and introduction of various cloth production technologies for the students.



1. თ. კლდიაშვილი, ქ. ქავთარაძე, ლურჯი სუფრა, 2011, აღდგენილია XVIII-XIX საუკუნეების ყალიბებით ცივი ბეჭდვის მეთოდით (ხის ყალიბი, აბრეშუმი)
T. Kldiashvili, K. Kavtaradze, Blue Tablecloth, the method of the "cold vat dyeing"; restored in 2011 and uses woodblocks with decorative engravings from the 18-19th cc. (woodblocks, silk fabric)



2. თ. კლდიაშვილი, ქ. ქავთარაძე, ლურჯი სუფრა, 2011, აღდგენილია XVIII-XIX საუკუნეების ყალიბებით ცივი ბეჭდვის მეთოდით (ხის ყალიბი, აბრეშუმი)
T. Kldiashvili, K. Kavtaradze, Blue Tablecloth, the method of the "cold vat dyeing"; restored in 2011 and uses woodblocks with decorative engravings from the 18-19th cc. (woodblocks, silk fabric)



3. ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდი (საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული ნიმუშის ასლი), ლურჯზე თეთრი ორნამენტი
Silkscreen printing (copy of an old traditional blue tablecloth, preserved at the Georgian National Museum), blue ornament on the white fabric



4. ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდი (საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული ნიმუშის ასლი), ლურჯზე თეთრი ორნამენტი
Silkscreen printing (copy of an old traditional blue tablecloth, preserved at the Georgian National Museum), white ornament on the blue fabric



5. ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდი (საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული ნიმუშის ასლი), თეთრი ლურჯზე ორნამენტი
Silkscreen printing (copy of an old traditional blue tablecloth, preserved at the Georgian National Museum), white ornament on the blue fabric



6. ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდი (საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული ნიმუშის ასლი), ლურჯზე თეთრი ორნამენტი
 Silkscreen printing (copy of an old traditional blue tablecloth, preserved at the Georgian National Museum), white ornament on the blue fabric

7. ფოტოფილმბეჭდვის მეთოდი (ელენე ახვლედიანის სახლმუზეუმში დაცული ნიმუშის ასლი), ლურჯზე თეთრი ორნამენტი
 Silkscreen printing (copy of an old traditional blue tablecloth, preserved at Elene Akhvediani house-museum), white ornament on the blue fabric



ნიმუ მგალოზლიშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

დიზაინ-განათლების კონცეფციის საკითხი პოსტსაბჭოთა ქართული საზოგადოების სოციალურ-კულტურული ტრანსფორმაციების პირობებში

დიზაინი საპროექტო მხატვრული საქმიანობის ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა სახეობაა. მისი ისტორია XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე იწყება და სამრეწველო რევოლუციის შემდგომ პერიოდს მოიცავს. ამ დროს, მრავალ ევროპულ ქვეყანაში შეიქმნა მასობრივი ინდუსტრიული ნაწარმის მხატვრული ფორმატნარმოქმნის ახალი სფეროს განვითარების პირობები. ინდუსტრიულ წარმოებაში მისული არქიტექტორები და მხატვრები დიზაინის პიონერებად იქცნენ.

ინდუსტრიული საზოგადოების წიაღში ჩასახული სამრეწველო დიზაინი 1960-იან წლებამდე მკაცრად იყო ორიენტირებული მასობრივი წარმოების მოთხოვნილებებზე, ხოლო პროექტირება მიმართული იყო გამომგონებლობასა და საინჟინრო პრობლემებზე. ინდუსტრიული საზოგადოების დიზაინერებმა შესამჩნევი როლი შეასრულეს მარკეტინგის მეთოდების განვითარებაშიც, როცა წარმატებით გამოიყენეს ისინი პროდუქციის დამუშავებასა და რეკლამირებაში. მაგრამ, ინდუსტრიული საზოგადოება შეცვალა პოსტინდუსტრიულმა. მკვიდრდება ახალი კულტურული ეპოქა. ახალი მენტალიტეტი ბადებს ახალ ენას, ახალ კოდს. მიმდინარეობს XXI საუკუნის სტილის ინტენსიური ფორმირება.

თავის დროზე, მოდერნიზმმა უარყო კლასიკური, აკადემიური ხელოვნება და მიმართა ახალ მხატვრულ ფორმებს. მაგრამ მრავალი წლის შემდეგ თვითონ გახდა კლასიკა, რამაც გამოიწვია მოდერნიზმის ტრადიციების უარყოფა. პოსტმოდერნიზმის განმასხვავებელი ნიშნებია: მზა ფორმების გამოყენება, მარგინალურობა, ირონია, სინთეტურობა, ძველის შერწყმა ახალ კონტექსტთან და ა. შ. მსოფლიო მასშტაბით მიმდინარე გლობალური ცვლილებები პირდაპირ ახდენს გავლენას დიზაინის პროფესიულ სფეროზე. მოდერნისტულ დიზაინს პოსტმოდერნისტული დიზაინი ცვლის. პოსტმოდერნიზმის დიზაინერებმა წარმატებას მიაღწიეს „დიზაინის ახალი პოსტმოდერნისტული ენის“ შექმნაში, რომელიც მოდერნის სტილის ტრადიციებს დაუპირისპირეს. მუშაობაში სრულიად ახალი მიდგომა გამოიყენება, რომელიც შემოქმედებაში სრულ თავისუფლებას იძლევა. ცნებამ „დიზაინი“ შეიძინა ახალი, უფრო ფართო შინაარსი. ასე, ცნობილი სოციოლოგის ა. ჰოფმანის აზრით, თანამედროვე საზოგადოებაში დიზაინი „მონოდებულია ორიენტაცია აილოს ადამიანის მოთხოვნილებებზე და შეიტანოს თავისი წვლილი ადამიანთა პრობლემების გადაჭრაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი კარგავს თავისი არსებობის ჰუმანისტურ შინაარსს კულტურაში და ხდება ადამიანით სოციალური მანიპულირების ერთ-ერთი იარაღი“¹. თანამედროვე დიზაინი განუხრელად აფართოებს თავისი პროფესიული ამოცანების არეს. დიზაინი, როგორც საპროექტო კულტურა, პროდუქციის ყველა სახეობის კომპლექსური პროექტირების განხორციელების საშუალებას იძლევა. დღეს, მრავალი თეორიტიკოსი განიხილავს დიზაინს, როგორც უნივერსალურ საპროექტო მეთოდს². მომხმარებელთა მოლოდინების და პრეტენზიების დონე არსებითად იზრდება.

¹ А. Гофман, *Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения*, М., 2010, გვ. 142.

² K. Thoring, R. M. Müller, Understanding design thinking, *International conference on engineering and product design education*, 8, 9 September, 2011, City University, London, UK.

კონკურენტუნარიანობას ამ სიტუაციაში ხელს უწყობს არა ახალი პროდუქციის პროექტირება როგორც ასეთი, არამედ პროდუქტის დიზაინერული კონცეფცია. შესაბამისად, დიზაინერული საქმიანობის შინაარსის ცვლილების კიდევ ერთ მძლავრ ფაქტორად იქცა თვით პროექტირების ობიექტის ტრანსფორმირება. დღეს დიზაინი აღნიშნავს არა მხოლოდ რომელიმე ცალკეულ ნივთს. ცალკეული ობიექტების დამუშავებიდან დიზაინერები გადადიან ადამიანთა საგნობრივი გარემოცვის კომპლექსების პროექტირებაზე და თვით „სისტემებზე“ კი. ახალი პროფესია ძალზე მოთხოვნიდა ბიზნესის სამყაროში და ერთ-ერთი ყველაზე პრესტიჟულია საზოგადოებაში. უფრო მეტიც, ევროპასა და აშშ-ში დიზაინი სწრაფად ხდება ეკონომიკის გლობალური იარაღი და მონივნავს პოზიციებს იკავებს პოსტინდუსტრიული ცივილიზაციის ცხოველქმედებაში. ასე, მაგალითად, დიდი ბრიტანეთის *Design Council*-ის პრეზიდენტი ყოველწლიურად აწვდის პრემიერ-მინისტრს მოხსენებას თემაზე „დიზაინი, როგორც ბრიტანული ეკონომიკის ერთადერთი კონკურენტუნარიანი იარაღი“, დავოსში, 2006 წელს ჩატარებულ მსოფლიო ეკონომიკურ ფორუმზე პარსონის (ნიუ-იორკი) ახალი სკოლის პროფესორმა ბრიუს ნუსბაუმმა (Bruce Nussbaum) შეაჯამა რა ფორუმის ფარგლებში ჩატარებული „დიზაინის დღე“ (*Innovation, Creativity and Design Strategy*), განაცხადა, რომ უახლოეს დროში საწარმოებს დასჭირდება ადამიანები, რომლებსაც შეუძლიათ დიზაინ-სტრატეგიების შექმნა და მათი მართვა. და ეს იმიტომ, რომ, XXI საუკუნის მომავალს ეწოდება „დიზაინი“³. დღითი დღე იზრდება დიზაინის დასაბუთებული პრეტენზიები რეალური გავლენა მოახდინოს საზოგადოების განვითარებაზე, ადამიანთა ცხოვრების წესზე, ეკოლოგიის პრობლემების გადაწყვეტაზე. ამასთან, დიზაინი წარმოადგენს მასობრივი კომუნიკაციის ერთ-ერთ ფორმას თანა-

მედროვე საზოგადოებაში. დიზაინი აკავშირებს წარმოებას და მოხმარებას, ვაჭრობის მეშვეობით, არეგულირებს მოთხოვნის და მიწოდების ურთიერთკავშირს, არის მომხმარებელთა საზოგადოების სოციალურ-კულტურული რეგულატორი, რომელიც სჭირდება საზოგადოების ფუნქციონირებას და კვლავწარმოებას⁴.

არსებული სიტუაცია გვაძლევს უფლებას ვივარაუდოთ, რომ თანამედროვე დიზაინი კულტურის ახალი ტიპის, ახალი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების ცენტრი ხდება⁵. საქართველოში ამ მხრივ მდგომარეობა არასახარბიელოა. ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება დასახული პრობლემის ირგვლივ თეორიული ბაზის მოკლე დახასიათება.

მატერიალური და თეორიული ბაზა დიზაინის ისტორიის დარგში

არსებობს მრავალი სპეციალური ნაშრომი, რომლებმაც დიდი გავლენა მოახდინა დიზაინის ჩამოყალიბებაზე. მაგრამ დიზაინერის პროფესიისადმი მიძღვნილი ფუნდამენტური ისტორიული გამოკვლევები მხოლოდ XX საუკუნემ მოგვცა. მათ შორის პირველია ნიკოლაუს პევსნერის (Nikolaus Pevsner, 1902-1983) ნიგნი *Pioneers of Modern Design* (თანამედროვე დიზაინის პიონერები, 1975)⁶ და ასევე გოტფრიდ ზემპერის (Gottfried Semper, 1803-1879) მნიშვნელოვანი ნაშრომი *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (სტილი ტექნიკურ და ტექტონურ მხატვრობაში. პრაქტიკული ესთეტიკა, ის ორ ტომად გამოიცა 1960 და 1963 წლებში)⁷.

თეორიული იდეების დამუშავებასა და 1950-60 წლებში, დიზაინერული სკოლების გავრცელებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ევროპის ზოგიერთმა სადიზაინერო სკოლამ

³ <http://www.organica-design.ru/news/showtext.html?id=19>, http://www.executive.ru/community/articles/83-6102/?phrase_id=3162438

⁴ Н. Ковешникова, Из опыта профессиональной подготовки дизайнеров в США, *Высшее образование сегодня*, № 6, 2010.

⁵ В. Аронов, Современная теория дизайна, *Проблемы дизайна*, 5, составитель и отв. редактор В. Аронов, М., 2009.

⁶ N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, London, 1960.

⁷ Г. Земпер, *Практическая эстетика*, М., 1970.

(მაგ., ბაუჰაუზმა, გერმ. Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung – მშენებლობისა და მხატვრული კონსტრუირების უმაღლესი სკოლა, 1919-1933; ულმის უმაღლესმა სკოლამ – გერმ. Hochschule für Gestaltung Ulm, 1953-1968 და სხვ.) და ამერიკულმა სკოლებმაც. დიზაინის და, მაშასადამე, დიზაინერული განათლების განსაკუთრებული როლი ჩამოაყალიბეს დიზაინის თეორეტიკოსებმა საბჭოთა კავშირშიც (ВНИИТЕ – Научно-Исследовательский институт технической эстетики – ტექნიკური ესთეტიკის ინსტიტუტი, 1962), ჯერ კიდევ 60-იან წლებში. 1970 წელს გამოიცა ВНИИТЕ-ს ნაშრომი *Основы методики художественного конструирования* (მხატვრული კონსტრუირების მეთოდის საფუძვლები)⁸. ამდენად, დიზაინერული განათლების პრობლემების გადასაჭრელად მთელი რიგი თეორიულ-მეთოდური და პრაქტიკული ნაბიჯები გადაიდგა. მაგრამ ყველა ამ ნაშრომს გააჩნია ერთი არსებითი ნაკლი – დიზაინი მათში განიხილება მისი გამოვლინების ცალკეულ ასპექტებში. შედეგად, ნაშრომები თავის არსშივე მონყვეტილი იყო უმაღლესი სკოლის ზოგად პედაგოგიურ პრობლემატიკას. უცხოელი მეცნიერები, ზოგადი თეორიის შექმნის ჯერ კიდევ წარუმატებელი მცდელობების გამო, ახასიათებდნენ დიზაინერულ განათლებაში შექმნილ სიტუაციას როგორც კრიზისულს. მაგალითად, დიზაინის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მეთოდოლოგი, კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორი ჰ. რიტელი ამ გარემოებას დიზაინის მიზნებისა და მათი მიღწევის ხერხების მუდმივი ცვალებადობით ხსნის. მეცნიერის აზრით, ეს იმის გამო ხდება, რომ მიზნები ჯერ კიდევ არ არის მკაფიოდ ჩამოყალიბებული⁹. მაგრამ მეცნიერთა სამყარო თანხმდება, რომ დიზაინერულ აზროვნებაში საპროექტო კულტურის უმაღლესი ფორმის კრიტიერიუმი ჰუმანიტარული, მხატვრული და მეც-

⁸ *Основы методики художественного конструирования*, М., 1970.

⁹ H. Rittel, *Second-Generation Design Methods, Developments in Design Methodology*, ed. by N. Cross, N. Y., 1984.

ნიერულ-ტექნიკური კულტურის სინთეზია. დიზაინის დასავლელი თეორიტიკოსების და პრაქტიკოსების ნაშრომები წარმატებით ითარგმნება სხვადასხვა ენაზე. სამწუხაროდ, ქართული თარგმანი არ არსებობს. ამასთან, თანამედროვე მეცნიერულ-პედაგოგიური რეალიები მიუთითებს, რომ მომავალი დიზაინერის მომზადების პრობლემა საჭიროებს თეორიულ კვლევას. უდავოა, რომ ქართული განათლების შემდგომი განვითარების ეფექტური გზების მოძიებისთვის, აუცილებელია ქართული და უცხოური დიზაინ-განათლების გამოცდილების ანალიზი. ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს დიზაინერთა უმაღლეს სკოლაში მომზადების შინაარსის გადახედვის პრობლემა. აქედან მომდინარეობს დიზაინის სისტემური თეორიული კვლევის მოთხოვნილება კულტუროლოგიურ, ფასეულობით, ფილოსოფიურ, საგანმანათლებლო და სხვა სამეცნიერო ასპექტით, მისი ისტორიულ-კულტურულ ტრანსფორმაციების კონტექსტში.

დიზაინ-საქმიანობის ტიპოლოგიის განხილვის, გარკვეული პოზიციებიდან დიზაინერული საქმიანობის სხვა თეორიული საკითხების დანვრილებით გაშუქების საშუალებას არ გვაძლევს ჩვენი სტატიის ფორმატი, მიზანი და ამოცანები. მით უმეტეს, დიზაინის თეორიის გადმოცემის რაიმე ახალ მიდგომაზე პრეტენზიის გამოთქმა მაშინ, როცა მისი მეცნიერული შემუშავების წინადადებითი გამოცდილება არ არის შესწავლილი, განზოგადოებული და სისტემატიზირებული, სულ ცოტა, არაპროდუქტიულია. როგორც ცნობილი თანამედროვე რუსი მკვლევარი ვ. მედვედევი აღნიშნავს, „მრავალფეროვანი, სოციალურად მნიშვნელოვანი საქმიანობის ამ სახეობის სრულფასოვანი თეორია ჯერ არ არის ჩამოყალიბებული“¹⁰.

ჩვენთვის ამ ნაშრომში ნამოჭრილი დიზაინერული განათლების პრობლემებია საყუ-

¹⁰ В. Медведев, *Учебное пособие*, СПб., 2009, გვ. 110.

რადღებო. ჩვენ შევეცადეთ მოგვეხდინა უცხოური თეორიების, კონცეფციების და მეთოდოლოგიური მიდგომების სინთეზირება ქართულ დიზაინ-განათლებასთან. ნაშრომში ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვედგინა ჩვენი მოსაზრებები და წინადადებები ქართული დიზაინ-განათლების მოდერნიზებასთან დაკავშირებით. ამ პრობლემის მნიშვნელობა და ფასეულობა განსაზღვრა მისმა შინაარსმა და აგრეთვე, დაუმუშავებლობამ ქართულ ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში.

დიზაინ-განათლება საქართველოში და დროის გამოწვევა

რა შინაარსს მიიღებს ქართული დიზაინერული განათლება, რა მიმართულებით განვითარდება – დღეს ეს კითხვები ძალზე მწვავე და აქტუალურია ქართულ საგანმანათლებლო სივრცეში. დღეს ყველასათვის ნათელია დიზაინერთა მომზადების სისტემის რეფორმირების აუცილებლობა. საერთაშორისო სტანდარტებთან თანაფარდობის მიზნით, აუცილებელია ექსპერიმენტული ძიება და სწავლის ინოვაციური ხერხების აპრობირება უახლესი მეცნიერული მიღწევების და ისტორიული გამოცდილების სინთეზის საფუძველზე. ჩვენში ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ეროვნული უმაღლესი სკოლის გამოცდილება შეგვინარჩუნებს საუკეთესოს ეროვნული საგანმანათლო ტრადიციებიდან, დაგვეხმარება ავიცდინოთ ჩვენი სპეციფიკისათვის შესაძლო არამომგებიანი გადაწყვეტილებები და უცხოური სისტემების კალკირება. მეორე მხრივ, საერთაშორისო საგანმანათლებლო გამოცდილების შესწავლა, უეჭველად ხელს შეუწყობს ამ ცოდნის კონსტრუქციული ნაწილის შეთვისებას ქართული საგანმანათლებლო ამოცანების ეფექტური გადაჭრისათვის.

წარმოდგენილ ნაშრომში არ ვისახავთ მიზნად დიზაინერული სკოლების დღეს არსებული ყველა ნაციონალური მოდელის გაანალიზებას. ჩვენ განვიხილავთ მხოლოდ ისეთ მოდელებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ნათლად გვიჩვენებს დიზაინის განათლე-

ბის დარგში არსებული ნაყოფიერი იდეების, კონცეფციების და ექსპერიმენტების შემუშავების საინტერესო მაგალითებს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოდ გვეჩვენება აშშ-ის დიზაინერული განათლების სისტემის თავისებურებათა განხილვა, მით უფრო, რომ 1970-იანი წლების დასაწყისისთვის ამერიკული დიზაინის განვითარებაში უფრო და უფრო იკვეთება კრიზისის ნიშნები. დაგროვდა ახალი სოციალური, პოლიტიკური და ეკოლოგიური პრობლემები, რამაც დიზაინერებს საზოგადოებაში მათი პროფესიონალური მდგომარეობის გადახედვისაკენ უბიძგა. შეიქმნა სიტუაცია მიახლოებული იმ მდგომარეობას, რაშიც დღეს ქართული დიზაინ-განათლება აღმოჩნდა. ზოგადად, ამერიკული განათლების სისტემა გლობალური განათლების მოდერნიზაციის ერთ-ერთ კერადაა აღიარებული. სწორედ აქ ჩამოყალიბდა და პირველად იქნა აპრობირებული თანამედროვე უმაღლესი სკოლის ისეთი ატრიბუტები, როგორცაა საკრედიტო სისტემა, იურიდიულად გამყარებული უნივერსიტეტების ინსტიტუციური ავტონომია, უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების საზოგადოებრივი და პროფესიული აკრედიტაცია¹¹. ყოველივე ამ თვალსაზრისით, ამერიკული დიზაინერული სკოლების გამოცდილების განხილვა ჩვენთვის სასარგებლო და საინტერესოც არის.

დიზაინის ამერიკული მოდელი

დიზაინის წარმოქმნის საკითხთან დაკავშირებით, არსებობს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, დიზაინის აღმოცენების ისტორიის ათვლა იმ დროიდან განიხილება, როდესაც ეს პროფესია რეალურ ცხოვრებაში ამოქმედდა – ეს იყო „აშშ-ში პირველი სამრეწველო დიზაინერების დროს“¹². გერმანიაში აღმოცენებულ ბაუჰაუსს დიდი გავლენა ჰქონდა არა მხოლოდ ევროპაში. ამერიკა-

¹¹ В. Аронов, *Теоретические концепции зарубежного дизайна XX века* [Текст], Вып. I. М., 1992, гз. 4.

¹² А. Устинов, *Дизайнерское образование в США, Дизайн в высшей школе*, М., 1994, гз. 95.

ში მის იდეებს წარმატებით ავითარებდნენ არქიტექტორები და დიზაინერები ჩარლზ და რეი იმზი. 1929 წელს ჩარლზ იმზმა თაფლობის თვე გაატარა ევროპაში და გაეცნო ამ სკოლის მუშაობას. სახლში დაბრუნების შემდეგ, მან სენტ-ლუისში დააარსა არქიტექტურული ბიურო, საიდანაც ხდებოდა ბაუჰაუზის იდეების პროპაგანდა უკვე აშშ-ს ტერიტორიაზე.

როგორც ცნობილია, აშშ-ში დიზაინის განვითარება უფრო გვიან მოხდა, ვიდრე ევროპის ქვეყნებში (1930-1940 წწ.), მაგრამ სწორედ იქ ჩაეყარა საფუძველი დიზაინის კომერციულ პრინციპებს, ის დიდი მოთხოვნილებით სარგებლობდა ეკონომიკასა და მრეწველობაში. დიდ ბრიტანეთსა და გერმანიაში უკვე არსებობდა დიზაინის თეორიის მდიდარი ტრადიციები. მაგრამ სამრეწველო დიზაინი, როგორც დამოუკიდებელი პროფესია, პირველად ამერიკაში გაჩნდა, სადაც მასობრივი მოხმარების საზოგადოების ფორმირება უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე ევროპაში¹³. ხელობისა და ხელოვნების ევროპული ტრადიციების მსგავსი საკუთარი ტრადიციები, რომელიც საჭირო იყო დიზაინის შესაქმნელად, ამერიკაში არ არსებობდა. აშშ ინდუსტრია ყველაზე მონინავე იყო ტექნიკური თვალსაზრისით, მაგრამ არ ჰქონდა ღირსეული გამოცდილება დიზაინში. ამ ცოდნის მისაღებად ამერიკელებმა მიმართეს ევროპას. თუმცა მთავარი ამოცანა იყო არა თვით დიზაინერთა საქმიანობის და მათი მუშაობის მეთოდების ცოდნა, არამედ ის ფინანსური სარგებელი, რომელიც ამ ცოდნას შეუძლია მოიტანოს. ევროპულ დიზაინერებს აინტერესებდათ დიზაინის წმინდა პროფესიული ასპექტები, ისინი დიზაინს წარმოადგენდნენ, როგორც სოციალურად ორიენტირებულ საქმიანობას. მათგან განსხვავებით, ამერიკელი დიზაინერები, პირველ რიგში, იყვნენ მწარმე-კომერსანტები. ამერიკელებმა, რომლებმაც ევროპის ქვეყნებში გააგზავნეს თა-

ვისი წარმომადგენლები, შემდეგნაირად ჩამოაყალიბეს თავისი ამოცანები: „ევროპიდან გადმოვიღოთ ყველაფერი, რის გამოყენებაც შეიძლება ამერიკული კომერციული ხელოვნების გასაუმჯობესებლად¹⁴. ამრიგად, ამერიკული ინდუსტრიის და უნიკალური კულტურის ნიადაგზე ევროპიდან იმპორტირებული დიზაინი პროფესიული საქმიანობის განსაკუთრებულ სახეობად იქცა, მისი მთავარი ფიგურა დიზაინერ-კომერსანტი გახდა. ამასთან დაკავშირებით, შეიძლება ერთი საინტერესო მაგალითის მოყვანა – 1973 წელს მოსკოვს ცნობილი ამერიკელი დიზაინერი რაიმონდ ლოუი (Raymond Fernand Loewy, 1893-1986) ეწვია. ერთ-ერთი საბჭოთა მხატვარ-კონსტრუქტორის მალაღფარდოვან განცხადებაზე საბჭოთა საზოგადოებაში დიზაინის მაღალი დანიშნულების შესახებ, მან გასცა მოკლე და ლაკონური პასუხი: დიზაინი არის ის, რასაც მოაქვს ფული. ამ დროს, დიზაინერი ევროპაშიც მხოლოდ მხატვარი და სოციალური რეფორმატორი იყო. დიზაინის ამერიკულმა მოდელმა გამოავლინა, რომ საბაზრო ეკონომიკის პირობებში, დიზაინი ვაჭრობისას ძლიერ ინსტრუმენტად გადაიქცევა და, შესაბამისად, მოთხოვნადია მრეწველობაში. ახალმა პროფესიამ მასობრივი ხასიათი მხოლოდ ამერიკელ დიზაინერთა პრაქტიკაში მიიღო.

ამერიკული მოდელის ჰუმანიტარული დიზაინი

70-იანი წლების დასაწყისში, არსებული კრიზისის ფონზე, ამერიკულ დიზაინში გაჩნდა რამდენიმე ახალი მიმართულება, მათ შორის, ე. წ. ჰუმანიტარული დიზაინი. ჰუმანიტარული დიზაინის აქტიური მქადაგებელია დიზაინის ერთ-ერთი უმსხვილესი პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი ვიქტორ პაპანექი (Victor Papanek, 1923-1998). ვ. პაპანექის ღრმადი რწმენით, დიზაინის სწავლების მეთოდები ამერიკაში იმ დროისათვის უკვე მოძველებული იყო. რაოდენ დიდიც არ უნდა იყოს

¹³ C. Dilnot, *The State of Design History, Design Discourse, History, Theory, Criticism*, Ed, V, Margolin, Chicago, London, 1989, გვ. 214-215.

¹⁴ Dumont, *Schnellkurs Design / Thomas Hauffe*, Koln, Dumont, 1995, 195.

ბაუჰაუზის ავტორიტეტი, ამბობდა ის, უნდა ვაღიაროთ, რომ გროპიუსის მეთოდით სტუდენტთა მუშაობას ლენტისებრი ხერხებით და ელექტროსაბურღით დღეს აზრი არ აქვს. ახლა სწავლებაში უნდა გამოიყენებოდეს თანამედროვე ტექნიკის მიღწევები. მეცნიერის აზრით, მთავარია თანამედროვე დიზაინერები მომზადდნენ დამპროექტებელ-უნივერსალებად, რომლებსაც სხვა ყველაფერთან ერთად, ფართო სოციალური პრობლემების გადაწყვეტა შეუძლიათ. ამერიკული სკოლების ძირითად ნაკლად მეცნიერი მიიჩნევდა იმას, რომ ისინი ზედმეტად დიდ დროს უთმობენ დიზაინის სწავლებას და არასაკმარისს ეკოლოგიურ, სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სფეროს, სადაც დიზაინი ფუნქციონირებს. თავისი მიდგომები ვ. პაპანეჟმა განახორციელა საკუთარ პედაგოგიურ პრაქტიკაში. თითოეული სტუდენტის სწავლების პროგრამაში იგი რთავდა რაც შეიძლება მეტ ზოგადკულტურულ და სპეციალურ დისციპლინებს და თავის სტუდენტებს სოციოლოგიის, ანთროპოლოგიის, ფსიქოლოგიის შესწავლისკენ მოუწოდებდა...

ასეთნაირად, ვ. პაპანეჟი ცდილობდა „ხელოვნური ბარიერების“ გარღვევას, რომლებიც დიზაინის სხვადასხვა სპეციალიზებულ სფეროებს შორის არსებობდა. მეცნიერის აზრით, კარიერის გაკეთებას მხოლოდ ის შეძლებდა, ვისაც სინთეზის ნიჭი ექნებოდა, ვინც შეძლებდა ანალიზს, ვისაც ამოცანათა ფართო წრის გადანყვეტის უნარი გააჩნდა. ამასთან, პაპანეჟი სტუდენტს თავისუფალი არჩევანისათვის პროგრამის დაახლოებით ერთ მესამედს უტოვებდა. საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ვ. პაპანეჟი არასოდეს არ აყენებდა სტუდენტების წინაშე ისეთ ამოცანებს, როგორცაა „დააპროექტეთ სკამი“ ან „გამოიგონეთ პატარა სიმპათიური ტოსტერი“. მისი დავალებები ყოველთვის ასე ჟღერდა: „დააპროექტეთ რაღაც, რაც დაეხმარება განვითარებად ქვეყნებს“. ცხადია, რომ ასეთი დავალებების გადანყვეტისას სტუდენტებს მართლაც სჭირდებოდათ ცოდნა ისეთი

სფეროებიდან, რომლებიც პროექტირების, როგორც ასეთის, ფარგლებს მიღმა იყო მოქცეული. სტუდენტური ნამუშევრების მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მობილური შენობა ცერებრალური დამბლით დაავადებული ბავშვებისთვის, სარეაბილიტაციო კომპლექსი განვითარებაში ძლიერ ჩამორჩენილი ბავშვებისთვის და მრავალი სხვა ტრენაჟორები სხვადასხვა კლინიკისთვის. ყველა ეს პროექტი რეალიზებულია.

დიზაინისადმი სოციალურ-კულტუროლოგიური მიდგომის მომხრე გახლდათ აგრეთვე, ერთ-ერთი ავტორიტეტული ამერიკელი დიზაინერი არტურ პულოსი (Arthur Jon Pulos, FIDSA 1917-1997). პულოსი 1980-იანი წლების დასაწყისში, სამრეწველო დიზაინის ორგანიზაციათა საერთაშორისო საბჭოს პრეზიდენტისა და დიზაინის საკითხებში იუნესკოს მრჩეველის პოსტებს იკავებდა. ის ამერიკის ბევრ უნივერსიტეტში ასწავლიდა. 1955-1982 წლებში იგი სირაკუზის უნივერსიტეტის დიზაინის პრესტიჟული ფაკულტეტის პროფესორი და ხელმძღვანელი იყო. ა. პულოსმა შეიმუშავა დიზაინერული განათლების ერთ-ერთი საინტერესო პროგრამა, რომელიც ითვალისწინებდა სპეციალისტების მომზადებას ფართო თვალსაზრისით და კვლევითი მუშაობის უნარებით. მდიდარმა პრაქტიკულმა და პედაგოგიურმა გამოცდილებამ, ა. პულოსს საშუალება მისცა კრიტიკულად შეეფასებინა აშშ-ში დიზაინერული განათლების მდგომარეობა. მეცნიერი მიიჩნევდა, რომ სასწავლო პროგრამები უნდა გადახედილიყო პროფესიული პრაქტიკის გართულების გათვალისწინებით. მან ეს აუცილებლობა დაუკავშირა თანამედროვე საზოგადოების მიერ წამოჭრილ ახალ პრობლემებსა და გამოწვევებს. ა. პულოსმა, ისევე, როგორც ვ. პაპანეჟმა, დიზაინერთა მომზადების სასწავლო პროგრამების ახლებურად გააზრების წინადადება წამოაყენა. იგი თვლიდა, რომ მთელი ყურადღება მხატვრული დისციპლინების შესწავლაზე კი არ უნდა ყოფილიყო გამახვილებული, არამედ

საჭირო იყო მეტი დროის დათმობა ჰუმანიტარული მეცნიერებებისა და ფსიქოლოგიის შესწავლისთვის. იგი თვლიდა, რომ სპეციალისტთა მომზადების ახალი პროგრამა, სამეტაპად უნდა ყოფილიყო დაგეგმილი. პირველი ორი წელი უნდა დათმობოდა ძირითადი პროფესიონალური უნარ-ჩვევებისა და შემოქმედებითი აზროვნების განვითარებას. პარალელურად სტუდენტები შეისწავლიდნენ თანამედროვე ტექნოლოგიას, ჰუმანიტარულ და ფსიქოლოგიურ დისციპლინებს, რაც ხელს შეუწყობდა აუცილებელი ცოდნის ათვისებას და დაეხმარებოდა სტუდენტებს მომავალი პროფესიის სოციალური როლის გააზრებაში. შემდეგ ეტაპზე ა. პულოსი სთავაზობდა ცოდნის გაღრმავებას ესთეტიკის, ჰუმანიტარული და ზუსტი მეცნიერებების დარგებში. აგრეთვე სთავაზობდა მართვის ორგანიზების, სხვადასხვა სათანადო პროგრამების დამუშავების საფუძვლების ათვისებას, ახალი პროდუქციის გამოშვების დაგეგმარებას და ა. შ. მეცნიერი მიიჩნევდა, რომ დიზაინერებს დიდი პასუხისმგებლობა აკისრიათ ადამიანის საგნობრივი გარემოს ხარისხზე. დიზაინერები, ფაქტობრივად, ხშირად იყვნენ იძულებული დაეპროექტებინათ არასაჭირო ნივთები. ა. პულოსი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ბუნებრივი რესურსების გამოფიტვის და ბუნებრივი გარემოს დაბინძურების თავიდან ასაცილებლად ინდუსტრიამ უნდა აწარმოოს მხოლოდ ისეთი საქონელი და მხოლოდ იმ რაოდენობით, რომლებიც აუცილებელია, რათა დააკმაყოფილოს ადამიანის ნამდვილი მოთხოვნილებები.

ბოლო ეტაპი – ორწლიანი მაგისტრატურა. მაგისტრატურა უზრუნველყოფს დამოუკიდებელი კვლევითი მუშაობის ჩვევების გამომუშავებას და პრობლემების გადაწყვეტის უნარებს, რომლებიც არ ჯდება დიზაინერთა ტრადიციული პრაქტიკული საქმიანობის ჩარჩოში. და ყველაზე მთავარი პრობლემა – დიზაინერმა უნდა ისწავლოს მომხმარებლის მოთხოვნათა ანალიზი და ფორმირება¹⁵.

¹⁵ *Американские школы дизайна, Дизайн США, 1989, гв. 331;*

მაგალითისათვის ასევე შეიძლება მოვიყვანოთ უოლტერ დორვინ თიგის (Walter Dorwin Teague 1883–1960). საქმიანობა. მან ერთ-ერთმა პირველმა შეიძინო, რომ თანამედროვე გართულებული წარმოება თხოულობს დიზაინერის ახალ ტიპს, რომელიც ბიზნესის ორგანიზებისათვის შეძლებს ტექნოლოგიის, პროექტირებისა და ვაჭრობის საშუალებების გაერთიანებას. 1970-იანი წლების ვნებათა ლელვა რომ ჩანყნარდა, აღმოჩნდა, რომ მან მნიშვნელოვნად შეუწყობდა ხელი ომის შემდგომი ამერიკული სისტემის დიზაინ-განათლების ხარისხობრივად ახალ დონეზე გადასვლას. დღეისათვის აშშ-ის პროფესიონალური განათლების სისტემა, როგორც აღვნიშნეთ, ძალზე მოქნილია და სტუდენტ-დიზაინერთა სწავლების სხვადასხვაგვარ პროგრამებს გვთავაზობს. იგი უმაღლეს სკოლას სპეციალისტების მომზადების რაოდენობრივი და ხარისხობრივი პარამეტრების შერჩევაში ფართო ავტონომიას ანიჭებს. ასე მაგალითად, ტექნიკური განხრის პროგრამების პრიორიტეტია (მაგ., დიზაინის ინსტიტუტში ან სტანფორდის უნივერსიტეტში) პროექტირების კონკრეტული პრობლემების კვლევა და გადაწყვეტა. მაგისტრატურის დონეზე სპეციალისტების მომზადება მიმდინარეობს ესთეტიკისა და თეორიის დარგში. კრანბრუკსკის ხელოვნების აკადემიაში კი ფრანგული ლიტერატურის ისტორიის განხილვა დიზაინერთა სწავლების პროგრამის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი გახლავთ. კალიფორნიის უნივერსიტეტში სტუდენტებს, პირველ რიგში, კარგი სამსახურის შოვნის საშუალებებსა და ხერხებს ასწავლიან. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კურსდამთავრებულის პორტფოლიოს, ასევე მის პირადულ მომხიბლაობას და, როგორც პედაგოგები ამბობენ, შთაბეჭდილების მოხდენის უნარს.

როგორც ვხედავთ, დიზაინის ამერიკულ სკოლებში არ არის სწავლების ერთიანი პრო-

Н. Ковешникова, Из опыта профессиональ подготовки дизайнеров в США, *Высшее образование сегодня*, 2010, № 6, гв. 12-14.

გრამა. იქ ყველა მასწავლებელი ან, ყოველ შემთხვევაში, ყოველი პროგრამა თავის საკუთარ წესებს კარნახობს. მაგრამ, რაც დღეს არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ყველა სკოლაში ჭარბობს პრაქტიკული მიმართულება და ორიენტაცია სწრაფ წარმატებაზე. სასწავლო პროგრამა აგებულია ისე, რომ სამი სემესტრიდან ერთს სტუდენტები დიზაინერულ ფირმებსა ან კორპორაციებში სტაჟირებას უთმობენ. სტუდენტები ასრულებენ კონკრეტულ პროექტებს სხვადასხვა კომპანიებისთვის, პრაქტიკაში აწყდებიან სხვადასხვა წინააღმდეგობებს: შეზღუდულ ბიუჯეტს, ბაზრის მოთხოვნებს, პროექტის შემუშავებისა და აღსრულების მოკლე ვადებს. მიუხედავად წარმოდგენილი პროგრამების სხვადასხვაობისა, ყველას აერთიანებს ერთი მიზანი — მომავალი სპეციალისტ-დიზაინერების პრაქტიკული მომზადება მკაცრ კონკურენტულ გარემოში სამუშაოდ¹⁶.

აშშ-ს მაგალითი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება პროფესიონალური მომზადების მიზნები და შინაარსი იცვლებოდეს დროის მოთხოვნების შესაბამისად. როგორ შეიძლება უკვე დაგროვილი გამოცდილებიდან კი არ უარყოფდე რაიმეს, არამედ პირიქით, მდიდრდებოდე ახალი პედაგოგიური კონცეფციებით. ამერიკელ ნოვატორთა წარმოდგენები დიზაინერული განათლების მიზნებსა და შინაარსის შესახებ ჩვენ არ გვეჩვენება გადამეტებული ან უტოპიური. არ არის საჭირო ველოსიპედის გამოგონება. კერძოდ, მსოფლიოში დიდი ხანია გათვალისწინებულია ყველა ის თავისებურება, რაც ტანსაცმლის დამზადების მსოფლიო ინდუსტრიას ახასიათებს. ვფიქრობთ, ჩვენი უმაღლესი დიზაინ-განათლებისათვის, რეფორმების გზას რომ ადგას, ამერიკული გამოცდილება სასარგებლო იქნება. თუმცა, ალბად უდავოა, რომ სწავლების უნივერსალური მეთოდი არ არსებობს, ისიც, რომ დღევანდელი დიზაინერული განათლება არ იძლევა ადეკვატურ პასუხს თანამედროვე გამოწვევებზე.

¹⁶ В. Глазычев, *О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе*, М., 1970, გვ. 79.

ცხადია, ვიზუალური კულტურის სფეროში აუცილებელია ექსპერიმენტული ძიება და სწავლების ინოვაციური ხერხების აპრობირება. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვნად გვეჩვენება ტანსაცმლის დიზაინის განათლების სისტემაში არსებულ თავისებურებათა განხილვა.

დიზაინერული განათლების საკითხისადმი ტანსაცმლის დიზაინის სფეროში

ამ თემისადმი მიმართვის მნიშვნელოვან არგუმენტს წარმოადგენს პრობლემის უტყუარი აქტუალობა, მისი თეორიული და პრაქტიკული არასაკმარისი დამუშავება ქართულ კულტუროლოგიაში. უმაღლესი განათლების თანამედროვე სისტემის ამოცანაა მოამზადოს სპეციალისტი, რომელსაც შეუძლია დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებები მიიღოს, შეძლოს შედეგების პროგნოზირება, ჰქონდეს კონსტრუქციული თანამშრომლობის უნარი, მუდმივად აღიმაღლოს პროფესიული დონე, ერკვეოდეს საბაზრო ეკონომიკის კანონზომიერებებში. აღსანიშნავია ისიც, რომ სპეციალისტთა თანამედროვე თაობამ უნდა იცხოვროს და იმუშაოს მუდმივი მკაცრი კონკურენციის პირობებში. ეს კი, შემოქმედებით გარემოში თვითდამკვიდრების უნარს მოითხოვს. ამასთან დაკავშირებით, იზრდება მოთხოვნა ისეთ შემოქმედ სპეციალისტებზე, რომლებსაც არატრადიციული გადაწყვეტილებების მიღება შეუძლიათ. დღეს დიზაინერი ვალდებულია რამდენიმე ნაბიჯით უსწრებდეს დროს, ვინაიდან ჩნდება ადამიანთა ახალი ტიპი, ცხოვრების ახალი სტილი, ახალი აზროვნება.

სამწუხაროდ, შესანიშნავი გამოცდილებისა და მდიდარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების მიუხედავად, დიზაინ-განათლება საქართველოში დღეისთვის არ იძლევა ადეკვატურ პასუხს თანამედროვე გამოწვევებზე. ვფიქრობთ, შექმნილი ვითარება შეიძლება აიხსნას მისი საბჭოთა პირობებში განვითარების სპეციფიკით. 1960-იანი წლების დასაწყისში დასავლეთში უკვე განხილვებოდა

მსოფლიო საზოგადოების ცივილიზებული განვითარების ახალ, პოსტინდუსტრიულ-ინფორმაციული საზოგადოების ეპოქაში გადასვლის საკითხი. „ახალი რეალური“ დიზაინის ტრანსფორმაცია ძალას იკრებს. იცვლება დიზაინერთა შეხედულებები მომსახურეობის ბაზარზე თვითდამკვიდრების, პროფესიული საქმიანობის მიზანსა და საკუთარ მიდგომაზე¹⁷. საბჭოთა საქართველო ვერ გახდებოდა მიმდინარე პროცესების მონაწილე. საბჭოთა ვაჭრობას არ სჭირდებოდა პროდუქციის გასაღების სტიმულირება და, შესაბამისად, დიზაინერული სპეციფიკური მომსახურება. ამიტომ ქართული დიზაინ-განათლებაც მონყვეტილი იყო წარმოების და მომხმარებლის მოთხოვნებს. შედეგად, ისევე როგორც მთელი პოსტსაბჭოთა სივრცე, საქართველოც ჩამორჩება მსოფლიო ტენდენციებს, დიზაინი იმყოფება რთულ სოციალურ-კულტურულ ვითარებაში. ხოლო, სასწავლო პროცესი ქართულ დიზაინერულ სკოლაში მონყვეტილია თეორიის ჩამოყალიბებას და მნიშვნელოვნად, დიზაინის პრაქტიკასაც. სახეზეა ტრადიციული ინსტიტუციის სუსტი კონკურენტუნარიანობა...

ამდენად, განსაკუთრებულად აქტუალური ხდება ქართველ დიზაინერთა მომზადების მიზნების და შინაარსის გადახედვის პრობლემა. ეს მომზადება უნდა შეესაბამებოდეს საერთაშორისო დიზაინერული უმაღლესი სკოლის მოდერნიზების სიღრმისეულ პროცესებს. ბუნებრივია, დიზაინერთა პროფესიულ მომზადებაში იგულისხმება სასწავლო დისციპლინების თეორიული დონის ამაღლება, სტუდენტებში სპეციფიკური დიზაინერული აზროვნების განვითარება, გადასვლა პრობლემურ სწავლებაზე და სხვა. ასევე, დღეს ეჭვს არ იწვევს, რომ ეს პროცესი უნდა ეყრდნობოდეს უმაღლესი განათლების მრეწველობასთან ურთიერთქმედებას და შეესაბამებოდეს ბოლონიის პროცესის მიმართულებებს.

¹⁷ C. W. Mills, *Man in the Middle: The Designer. Power, Politics and People*, New York, 1967.

მაგრამ აქ ჩნდება პრობლემა – პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ დიზაინი საქართველოში პრაქტიკულად სრულიად მონყვეტილია მრეწველობას, უბრალო მიზეზის გამო – საქართველოში არ არსებობს მრეწველობა. რეალური პრაქტიკული ეკონომიკური სიტუაცია ხელს უშლის „ინდუსტრიული დიზაინის“, როგორც პროფესიის, არსში ჩანვდომის პროცესს. მაგრამ ინდუსტრიის განვითარება უკვე ძალას იკრევს. ამიტომ, აუცილებელია განათლების განახლების ისეთი პარადიგმის გამომუშავება, რომელიც ყოველმხრივ ასახავს თანამედროვე საქართველოს აქტუალურ ამოცანათა თავისებურებებს.

დიზაინის სხვადასხვა გამოვლინებების განხილვისას ვრწმუნდებით, რომ, როგორც ხელოვნების სახეობა, დიზაინი არ შეიძლება იყოს წარმოდგენილი, როგორც ერთიანი ფენომენი. შინაგანად ის ურთიერთწინააღმდეგობრივია, მოზაიკური, გააჩნია უფრო დინამიკურად განვითარებადი და სოციალურად მოთხოვნადი მიმართულებები. დღეს, გარდა სამრეწველო, გრაფიკული თუ სხვა დიზაინისა, საუბრობენ ტანსაცმლის დიზაინზე, რომელიც პოპულარულია და აყვანილია ჭეშმარიტი შოუ-ბიზნესის დონეზე. ტანსაცმლის დიზაინი დიზაინ-საქმიანობის ერთ-ერთი მიმართულებაა, რომლის მიზანია ტანსაცმლის, როგორც საგნობრივი გარემოს ერთ-ერთი ელემენტის, პროექტირება და რომელიც აკმაყოფილებს ადამიანის შესაბამის მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებებს¹⁸. ტანსაცმელი მოხმარების საგანია და თანამედროვე სიტუაციაში, როგორც წესი, მასობრივი წარმოების პროდუქტი. ამიტომ ტანსაცმლის დიზაინი, უმეტესად, სამრეწველო კოლექციების პროექტირებას წარმოადგენს. ტანსაცმელი და მისი ელემენტები დიზაინის იგივე ობიექტებია (საგნობრივი გარემოს ნაწილი), რაც ავეჯი, ჭურჭელი, ინსტრუმენტები, ავტომობი-

¹⁸ В. Стил, Как дизайнеры одежды стали художниками, *Мода и искусство*, М., 2015.

ლები და თვითმფრინავები. ჩვენ ქვეყანაში, ბოლო დრომდე, ამ პროფესიის წარმომადგენელი ცნობილი იყო როგორც მოდელიერი (სერიული წარმოებისთვის ტანსაცმლის მოდელის დამზადების სპეციალისტი). ახლა ამ სფეროს სპეციალისტს უწოდებენ ან ტანსაცმლის დიზაინერს, ან სტილისტს.

აღსანიშნავია, რომ ტანსაცმლის დიზაინს აქვს თავისი სპეციფიკა, რომელმაც, შეიძლება ითქვას, განაპირობა მისი გარკვეული იზოლაცია მთლიანად დიზაინსგან. ამ სფეროში არ არსებობს პროფესიული პრობლემების განხილვის ტრადიცია ყრილობებსა და კონფერენციებზე, არ არსებობს კავშირები და ასოციაციები, რომლებიც აერთიანებს სხვადასხვა ქვეყნების დიზაინერებს. დიზაინერი თავის იდეებს განსახიერებს, პირველ რიგში, ტანსაცმლის მოდელეებში, თავის შემოქმედებით კონცეფციას — ტანსაცმლის სეზონური კოლექციების რეგულარული დემონსტრაციის სახით. ამავე დროს, ახალი მოდური მიმართულებების დასაბუთება და რეკლამა შედის კრიტიკოსთა და მოდის მიმომხილველთა მოვალეობაში. უფრო მეტიც, დიზაინის მრავალგანზომილებიანი კავშირები, მისი დამოკიდებულება გამოყენებულ მასალებზე, კონსტრუქციულ ფორმებსა და ტექნოლოგიებზე აყენებს საკითხის საკუთარი თეორიის, საკუთარი საგანმანათლებლო მეთოდოლოგიების შემუშავების შესახებ. მიუხედავად ამისა, ეს ყოველივე სულაც არ ნიშნავს, რომ ტანსაცმლის დიზაინის სფეროში არ პოულობს განსახიერებას თანამედროვე კულტურის განვითარების ძირითადი ტენდენციები. ისევე როგორც არქიტექტორთა და დიზაინერთა შემოქმედება, მაღალი და სამრეწველო მოდის შემქმნელთა საქმიანობა ასახავს საპროექტო კულტურის განვითარების ზოგად ტენდენციებს. მაგალითად, კოკო შანელი ტანსაცმლის შემქმნისას იყენებდა იმავე პრინციპებს, რაც ფუნქციონალისტები 1920-იან წლებში (მაგ., საბჭოთა კონსტრუქტივისტები). მაგრამ, მივყვეთ განათლების თემას.

დღეს აღიარებულია, რომ სტუდენტთა დიზაინერული მომზადება უკვე აღარ შეესაბამება ცვლილებათა დინამიკას, რომელსაც ადგილი აქვს პროფესიაში. რა მიმართულებით განვითარდება ქართული განათლება უახლოეს მომავალში — ეს საკითხი მთელი სიმწვავით საქართველოში წამოიჭრა არც თუ ისე დიდი ხნის წინ. დიზაინერული განათლების სფეროში შექმნილი ვითარების შეფასებისას, თბილისის *Mercedes-Benz* მოდის კვირეულის და ახალგაზრდა დიზაინერთა კონკურსის *Be Next* ორგანიზატორი სოფია ჭყონია აღნიშნავს: „დარგის განვითარებისათვის აუცილებელია ამ მიმართულებით საგანმანათლებლო სისტემის შეცვლა. მარკეტინგული ცოდნა და ალლოჯერ კიდევ სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენს მოდის ბიზნესში. ძალიან ბევრი ტექნიკური დეტალის ცოდნა აუცილებელი: როგორ შექმნა კოლექცია, როგორ აწარმოო მარკეტინგი, რომ კოლექცია გაყიდო, როგორ გაუწიო პიარი საკუთარ თავს და ა. შ. ამ ყველაფრის შესახებ ქართველ დიზაინერებს თითქმის არა აქვთ ცოდნა, არადა, მხოლოდ ხატვის დონეზე ისინი შორს ვერ წავლენ. დიზაინერებს საქართველოში არა აქვთ იმის ცოდნა, თუ რა ფასი უნდა დაადონ საკუთარ ნამუშევრებს“¹⁹. ძნელია არ დაეთანხმო ამ სიტყვებს. რა თქმა უნდა, საჭიროა დიზაინ-განათლების განახლების პარადიგმების შემუშავება, ახალი კონცეფციის სისტემატური და გეგმაზომიერი შემუშავების დაწყება, რომელიც დააკმაყოფილებს დროის მოთხოვნებს — განათლების შესაბამისი ხარისხი და კურსდამთავრებულის მოთხოვნადობა შრომის ბაზარზე.

დიზაინერული კადრების მომზადების თანამედროვე რეალიები მოითხოვს პროგრამაში ღრმა პრაქტიკული მომზადების, საწარმოო პრაქტიკის, კონკრეტული პროექტების შემუშავების, პროექტული კვლევა-

¹⁹მ. ჭანიშვილი, სოფოს ამბიცია: თბილისი — აღმოსავლეთ ევროპის მოდის დედაქალაქი, *Forbes Woman* <http://forbes.ge/news/1478/sofos-ambicia>, ივ6, 27, 2016.

ბის ჩართვას. აუცილებელია ორიენტაცია ინდუსტრიის ინტერესებზე, საზოგადოების, კულტურის მოთხოვნილებებზე. თანამედროვე პირობებში კოსტიუმის დიზაინერები არიან მხატვრულად და თეორიულად მომზადებულნი კოსტიუმის კომპოზიციაში, მატერიალური კულტურისა და ესთეტიკის ისტორიის სფეროში, ფლობენ კოსტიუმის კონსტრუირების და დამზადების ტექნოლოგიებს. მაგრამ, პროექტი ვერ უპასუხებს დღევანდელ კრიტერიუმებს, თუ დიზაინერმა არ იცის ეკონომიკის, სოციოლოგიის, ფსიქოლოგიის, ერგონომიკის, თანამედროვე ტექნოლოგიების საფუძვლები. მომავალ დიზაინერს უნდა ჰქონდეს წარმოდგენა მიმდინარე საბაზრო სიტუაციაზე, დამზადებული პროდუქციის შეფუთვა/რეკლამირებაზე. დიზაინერული სფეროს ირგვლივ ინფორმაციის სპექტრი ძალზე დიდია, სწრაფად ვითარდება მასალათა ბაზარი. ამიტომ მნიშვნელოვანია, რომ საპროექტო საქმიანობის პროცესში სხვადასხვა სფეროს სპეციალისტებთან მუშაობისას, დიზაინერმა იცოდეს პროფესიული ენის საფუძვლები და ღია იყოს ცვლილებებისთვის.

ამდენად, გამორჩეული ფანტაზიის, შემოქმედებითი პოტენციალისა, გარე სამყაროზე თანამედროვე ხედვის გარდა, დიზაინერები უნდა ერკვეოდნენ თანამედროვე საზოგადოების მოთხოვნათა კანონზომიერებაში, უნდა იცოდნენ ბაზრის ანალიზი, კონკურენტების საქმიანობის შეფასება, ბიზნესის წარმართვა საქართველოშიც და საზღვარგარეთ. ამ ცოდნათა ათვისებაში მათ დაეხმარებათ ისეთი დისციპლინები, როგორებიცაა მოდის მენეჯმენტი, მოდის ბიზნესის მარკეტინგი, მერჩენდაიზინგი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გავითვალისწინეთ რა დიზაინ-განათლებაში არსებული ვითარება, ჩვენს მიერ შემუშავებულ იქნა ინტეგრირებული სასწავლო-შემეცნებითი კურსი „ვიზუალური მერჩენდაიზინგი“. ამ კურსს საფუძვლად უდევს უცხოელ მეცნიერთა ნამუშევრები, უცხოურ მაღაზიათა

ქსელებისა და შემკვეთების გამოცდილება. დღეისათვის იგი ერთადერთია საქართველოში. სასწავლო-შემეცნებითი კურსი „ვიზუალური მერჩენდაიზინგი“ დაეხმარება სტუდენტებს შეიძინონ ცოდნა არა მხოლოდ ქართული, არამედ საერთაშორისო ბაზრის მიმართულებათაც.

ყოველივე ზემოთქმული მიგვანიშნებს, რომ სპეციალისტთა მომზადების ამ ეტაპზე საჭიროა დიზაინერული განათლების უტილიტარული შემადგენელის გაძლიერება, რომლის უზრუნველყოფა, ჩემი აზრით, შეიძლება მხოლოდ პრაქტიკული საპროექტო საქმიანობის გაზრდის ხარჯზე. აღნიშნული მიდგომა პასუხობს საერთაშორისო დიზაინ-სწავლების ერთ-ერთ მთავარ პრინციპს – ორიენტაციას არა იმდენად ცოდნის გადაცემაზე, რომელიც მუდმივად ძველდება, არამედ, საბაზო კომპეტენციების ათვისებაზე. ეს მიდგომა, შემდგომ, აუცილებლობის მიხედვით, ცოდნის დამოუკიდებლად ათვისების საშუალებას იძლევა. შესაბამისად, უნდა გაიზარდოს საწარმოო პრაქტიკის მოცულობა. მაგრამ აქ იკვეთება მთელი რიგი ობიექტური და სუბიექტური მიზეზებისა – ქართულ რეალობაში სამკერვალო მრეწველობის საწარმოები, როგორც წესი, კერძო მფლობელების ხელშია. მესაკუთრეები კი არ არიან დაინტერესებულნი პრაქტიკაზე მუშაობაში გამოუცდელ სტუდენტთა აყვანით. ამიტომ სწავლების ასეთი ფორმის ორგანიზაციისათვის მიზანშეწონილია სასწავლო დაწესებულების ბაზაზე მცირე საწარმოს, ერთგვარი პატარა, ექსპერიმენტული სახელოსნოს ორგანიზება, რომელიც მუდმივად იქნება დაკავებული კომერციული საქმიანობით, მაგალითად, შეასრულებს მოსახლეობის და სხვა ორგანიზაციების დაკვეთებს. მსგავსი პრობლემები გვხვდება საზღვარგარეთის დიზაინ-განათლებაში. ამის შესახებ, თავის სტატიაში კალიფორნიის და სან დიეგოს უნივერსიტეტების საპატიო პროფესორი კოგნიტიური მეცნიერების სფეროში, ჩრდილო-დასავლეთის უნივერსიტეტის დიზაინერული კომპეტენციების

კომპიუტერულ მეცნიერებათა პროფესორი დონ ნორმანიც (Don Norman) აღნიშნავს²⁰.

ჩვენი ღრმა რწმენით, განათლების განვითარების მიმდინარე ეტაპზე ქვეყანაში სასწავლო პროცესის სოციალურ-საწარმოო პრაქტიკასთან დაახლოება ვერ განხორციელდება ვინროუნყებრივი პოზიციებიდან (მხოლოდ უმაღლესი განათლების სამინისტროს სისტემის, ან მხოლოდ დიზაინის პრაქტიკის ფარგლებში, მით უმეტეს, უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებისა).

აუცილებელია დაინტერესებული ბიზნესის აქტიური მონაწილეობა ამ პროცესებში. არსებულ პრობლემებთან მიდგომა უნდა განხორციელდეს ყველა დაინტერესებული მხარის საქმიანობის მჭიდრო თანამშრომლობის საფუძველზე, ყველა არსებული ძალების მიზიდვით. როგორც უცხოური პრაქტიკა გვიჩვენებს, ეს მეთოდი აღმოჩნდა ძალიან ნაყოფიერი და სიცოცხლისუნარიანი. მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს, რომ ვინრო სპეციალობა – მოდელიორი – დღეს, ცვალებადი სტილების პირობებში, არ არის საკმარისი. სწორედ აქედან გამომდინარეობს ახალი მოთხოვნები სპეციალისტთა მომზადებისადმი. ამიტომ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად ტანსაცმლის დიზაინის მიმართულების მხატვრული და ტექნიკური დისციპლინების შინაარსი და ფორმა პასუხობდეს საერთაშორისო საგანმანათლებლო სტანდარტებს. საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ცვლილებათა მოჭარბებულმა სიჩქარემ გამოუსადეგი გახადა აუდიტორიაში პედაგოგის პიროვნება ფიქსირებადი მოვალეობებით. ასეთ პედაგოგს, არც თუ ისე შორეულ წარსულში, აღმოჩენად აღიქვამდა საზოგადოება. დღეს პედაგოგის როლი ფართოვდება. წარმოიშვა მოთხოვნა ექსპერიმენტატორ პიროვნებაზე, რომელიც ამუშავებს და ნერგავს საპროექტო მეთოდებს, ეძებს სწავლების ახალ ფორმებს, წარმოადგენს მსოფლიო

პროცესების თანამედროვე გაგებას. ჩვენი აზრით, აუცილებელია მოკლევადიანი კურსების ჩატარება პედაგოგთათვის, ვინც კარგად არ ფლობს საინფორმაციო-საკომუნიკაციო საგანმანათლებლო ტექნოლოგიებს. ბუნებრივია, ასეთი კურსები უნდა ტარდებოდეს იმ დაწესებულების ხარჯზე, სადაც პედაგოგი მუშაობს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ დიზაინ-განათლებაში რეფორმების მთავარი დამკვეთი და მოქმედი პირია სტუდენტი. ტოტალიტარული სისტემის ინერციულობის დაძვრა მხოლოდ დიზაინერ-პედაგოგთა ძალისხმევით, სტუდენტთა აქტიური მონაწილეობის გარეშე არარეალურია (საინტერესოა, რომ დასავლურ პრაქტიკაში პედაგოგთა და სტუდენტთა ასეთ ტანდემს „ნდობის სისტემა“ ეწოდება). ბოლოს, დავამატებთ, რომ სპეციალისტ-დიზაინერთა პროფესიული საქმიანობა თანამედროვე სამყაროში ითვლება არა ხელობად, არამედ ინტელექტუალურ პროცესად, რომელსაც საფუძვლად უდევს მჭიდროდ გადაჯაჭვული თეორიული დისციპლინები, კვლევითი საქმიანობა და პრაქტიკული უნარ-ჩვევები. მსჯელობისას, ჩვენ ვითვალისწინებთ, რომ თანამედროვე დიზაინი ძალიან ფართო ინტერდისციპლინარული სფეროა. ამიტომ, დიზაინის მიმართულებაზე სტუდენტთა მრავალმხრივი მომზადება ითვალისწინებს ახალი სასწავლო კურსების შექმნას, რომლებმაც უნდა ასახონ ბევრი სხვადასხვა, მაგრამ ერთმანეთის შემვსები ცოდნის სფეროები. ამ სპეციფიკიდან გამომდინარე, სამეცნიერო-შემოქმედებითი კვლევის მეთოდების დაუფლება უნდა გახდეს აუცილებელი ელემენტი მომავალი დიზაინერ-სპეციალისტის თანამედროვე პროფესიულ განათლებაში. განათლების ხარისხი და დონე იქმნება და განისაზღვრება დამოუკიდებელი სამეცნიერო-შემოქმედებითი საქმიანობით. კვლევით საქმიანობაში უნდა შეეხონ მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ-ეთიკურ პრობლემებს მათი შემდგომი შე-

²⁰ D. A. Norman, *Why design education must change*, Core 77, nov. 26, 2010, http://core77.com/blogcolumns/why_design_education_must_change_17993.asp

მოქმედებითი გადაწყვეტით. ამასთან, თეორიული ნაწილის გადმოცემა უნდა შეესაბამებოდეს თანამედროვე თეორიის ენის ნორმებს. რა თქმა უნდა, დიზაინ-განათლების განხილვა ერთი სტატიის ფარგლებში შეუძლებელია. ეს რთულ და ხანგრძლივ პროცესს მოითხოვს. მაგრამ, ჩვენ შევეცადეთ წამოგვეჭრა არსებული ძალზე მტკივნეული პრობლემები და მოგვეძიებინა მათი გადაჭრის გზები. ჩვენი პედაგოგიური გამოცდილება უფლებას გვაძლევს ჩამოვაყალიბოთ დიზაინ-განათლების მოდერნიზაციის რიგი წინაპირობებისა: სასწავლო პროცესში დაძველებული ობიექტური მეთოდოლოგიის უარყოფა და გადასვლა პიროვნულ, სუბიექტურ გამოცდილებაზე და შემოქმედებით ინტუიციამდე; სასწავლო პროცესში შემოქმედებითი ლიდერების ჩართვა, ვისაც აქტიური პროფესიონალური პოზიცია უკავია; საავტორო პედაგოგიური ძიებებისათვის ხელის შეწყობის რეჟიმის შექმნა; ფართო სპექტრის პროექტებისა და პროგრამების აპრობირება და გამჭვირვალობა, ინოვაციური სივრცის შექმნა; სასწავლო პროცესის გარდაქმნა უახლესი კომპიუტერული ტექნოლოგიების საფუძველზე; დიზაინ-სწავლების ახალი, დინამიური სტილის, ახალი პედაგოგიური კულტურის ჩამოყალიბება; სტუდენტთა პირადი აქტიურობის სტიმულირება, თვითსწავლის, დამოუკიდებელი ძიებების ნიჭის განვითარება; ქართული განათლების მიერთება მსოფლიო დიზაინ-პედაგოგიკის განვითარების პროცესს; ჩართვა საერთაშორისო სასწავლო-საგანმანათლებლო პროექტებსა და პროგრამებში; ვიზუალური კულტურის მომიჯნავე დარგებთან აქტიური ურთიერთმოქმედება; ინტეგრაცია ზოგადჰუმანიტარულ საგანმანათლებლო პროექტებსა და პროგრამებში.

ამრიგად, არსებული ვითარება ცხადყოფს, რომ აუცილებელია სამამულო უმაღლესი სკოლის გამოცდილების კრიტიკული გააზრება და პრინციპული ცვლილებები. საჭიროა საერთაშორისო საგანმანათლებლო გამოცდილების შესწავლა და პროგრესული საგანმანათლებლო სისტემის შემუშავება. ასევე მიგვაჩნია, რომ საგანმანათლებლო პროცესში საკუთარი თავისებურებების გათვალისწინება გაგვიადვილებს ოპტიმიზაციის ახალი მიდგომების შემუშავებას. უდავოა, რომ თეორიები, როგორც ობიექტური სამყაროს ანარეკლი ადამიანის ცნობიერებაში, იცვლება ამ სამყაროს ცვლილებებთან ერთად. ცხოვრების გამოცდილება ინვესს ახალ განზოგადებას, ავლენს ახალ კანონზომიერებებს, კავშირებს და ურთიერთობებს. წინა თეორიული დებულებები შეიძლება დაზუსტდეს და ახლით შეიცვალოს. მაგრამ, ამავე დროს, ახალ თეორიებში, ჩვენი აზრით, უნდა აისახოს ეტაპობრივი განვითარება. დადებითი გამოცდილება (თუნდაც, შედარებითი), რომელიც არსებობს ძველ თეორიებში, არ უნდა გაქრეს უკვალოდ. ამაშია თეორიისადმი მიდგომის ისტორიულობა.

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი მოსაზრებები სულაც არ გულისხმობს, რომ ჩვენ დიზაინ-განათლების გადარჩენის უტყუარ და ამომწურავ ხერხებს მივაგენით. მაგრამ, ვფიქრობთ, რომ აქ წამოჭრილ, პროფესიული საზოგადოებისათვის ძალზე მტკივნეულ პრობლემებზე საჯარო და პრინციპული მსჯელობის დაწყება უდავო აუცილებლობას წარმოადგენს.

Nino Mgaloblishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Concept of Study of Design in the Process of Social and Cultural Transformation of the Post-Soviet Georgian Society

The present article gives a brief retrospective analysis of the situation in order to help the readers to establish a full picture of forming and development of the education in the field of design. According to the author the study of design in Georgia should be synced with the foreign theories, concepts and methodological approaches.

In addition, discussion of the identified provisions and principles, which were developed in the historical schools, helped to reveal the essence of modern design. The article presents an attempt to examine current educational trends, the purposes and objectives, technology of training of designers in Georgia.

The significance and value of the problem is determined by its semantic content and insufficient level of development of Georgian humanities. The idea of the author is based on the belief that critical thinking and experience of establishment of national high schools will give us the opportunity to preserve the best national traditions, develop new approaches of optimization as well as help to avoid mistakes that might result from biased one-sided and hasty copying of foreign systems.

გიორგი შენგელია მარიამ ღვინჯიანი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გეომეტრიული მოდელირების მეთოდების პრაქტიკული გამოყენების განსხვავებული ასპექტები

ბრტყელი ფიგურის ფართობის დადგენა

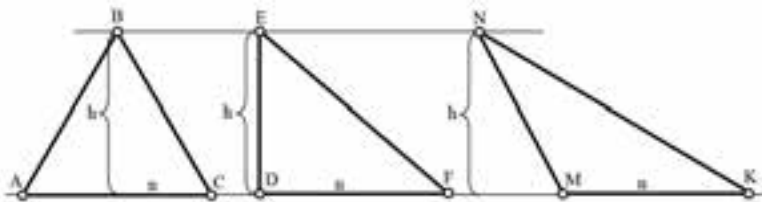
სახელოვნებო და საინჟინრო პრაქტიკაში ხშირად ვხვდებით ბრტყელი ფიგურის ფართობის გაზომვის საჭიროებას, მაგალითად, მიწის ნაკვეთის აზომვითი ნახაზის შესრულების დროს.

პრაქტიკაში ეს ამოცანა შემდეგნაირად წყდება: ბრტყელ ფიგურას მიიჩნევენ ბრტყელ მრავალკუთხედად, შემდეგ ამ მრავალკუთხედს დაყოფენ სამკუთხედებად, გამოთვლიან თითოეული სამკუთხედის ფართობს და ბოლოს მიღებულ შედეგებს შეკრებენ¹.

ასეთი მეთოდი აპრობირებულია და პრაქტიკაშიც მშვენივრად მუშაობს², მაგრამ ამ სტატიაში გვინდა შემოგთავაზოთ ალტერნატიული მეთოდი, რომელიც ჩვენი აზრით, ორიგინალურია, ვინაიდან ჩვენ და ჩვენს კოლეგებს ლიტერატურაში არსად შეგხვედრია.

მეთოდის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ნებისმიერი მრავალკუთხედი გრაფიკული აგებებით შეიძლება გარდავქმნათ მისი ფართობის ტოლი ფართობის მქონე სამკუთხედად.

ცნობილია, რომ სამკუთხედის ფართობი ტოლია ფუძისა და სიმაღლის ნამრავლის ნახევრის, ანუ განისაზღვრება ფორმულით: $S = \frac{n \times h}{2}$, სადაც n სამკუთხედის ფუძის სიგრძეა, h კი სიმაღლე.



ნახ. 1

ნახაზებიდან თვალნათლივ ჩანს, რომ ABC, DEF და MNK სამკუთხედების ფართობები ტოლია, ვინაიდან მათ ტოლი n ფუძე და h სიმაღლე აქვს (ნახ. 1). აქედან გამომდინარე, თუ სამკუთხედის წვეროს ფუძის პარალელურად გადავადგილებთ, მიღებული ნებისმიერი სამკუთხედი, მოცემული სამკუთხედის ტოლი ფართობის მქონე იქნება.

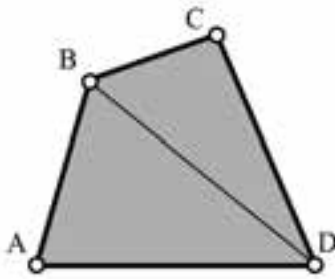
სწორედ ამ თვისების გამოყენებით შეგვიძლია ნებისმიერი მრავალკუთხედი, მისი ფართობის ტოლი ფართობის მქონე სამკუთხედად გარდავქმნათ.

განვიხილოთ ეს პროცესი ABCD ოთხკუთხედის მაგალითზე. ამოცანის გადაწყვეტა სამი ეტაპისაგან შედგება:

ეტაპი I: ABCD ოთხკუთხედი AD დიაგონალით გავყოთ ორ ABD და BCD სამკუთხედად (ნახ. 2ა).

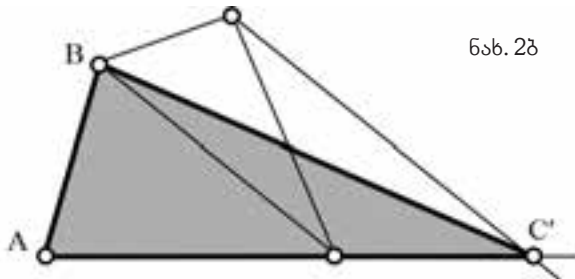
¹ გ. ს. მ. კოკსეტიერი, ს. პ. გრეიციერი, *ახალი შეხვედრები გეომეტრიასთან*, 1978, გვ. 50-57.

² Area Formulas, Retrieved 2 July 2012 <http://www.math.com/>



ნახ. 2ა

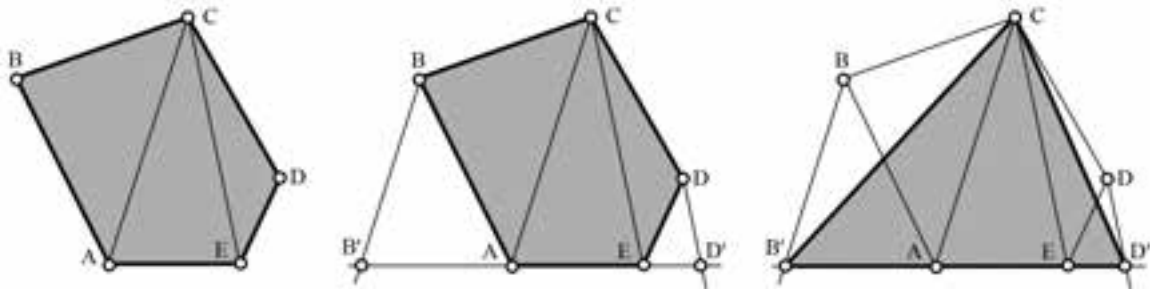
ეტაპი II: C წერტილიდან გავავლოთ BD დიაგონალის პარალელური წრფე და ვიპვოთ მისი AD გვერის გაგრძელებასთან გადაკვეთის C' წერტილი (ნახ. 2ბ).



ნახ. 2ბ

ეტაპი III: შევაერთოთ B და C' წერილები. მიღებული ABC' სამკუთხედის ფართობი ტოლი იქნება ABCD ოთხკუთხედის ფართობისა (ნახ. 2გ).

ქვემოთ მოყვანილია ABCDE ხუთკუთხედის გარდაქმნა მისი ტოლი ფართობის მქონე სამკუთხედად.



ნახ. 2გ

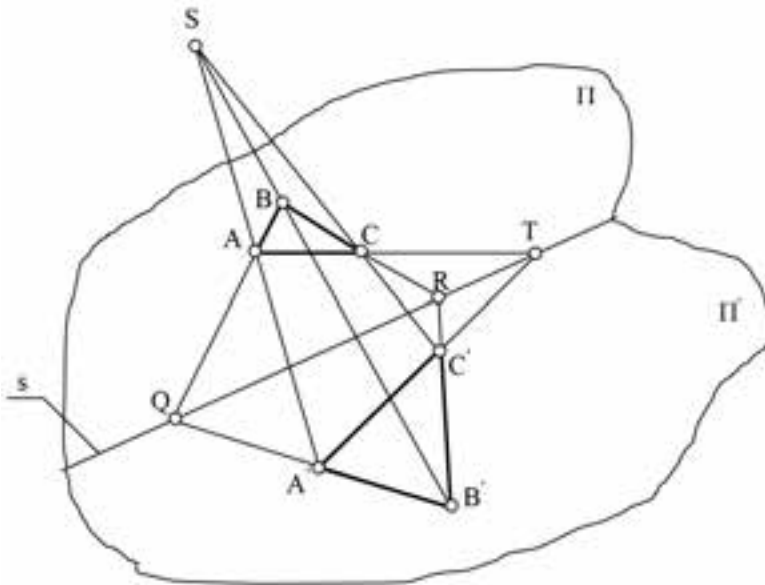
იგივე მეთოდით ნებისმიერი მრავალკუთხედის მისი ტოლი ფართობის მქონე მრავალკუთხედად გარდაქმნა შესაძლებელია.

დეზარგის თეორემა ფოტოგრაფიაში

ფოტოგრაფიაში განათება ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებს. ეს არის ილუმინაციის პროცესი, რომელიც ფოტოგრაფიულ გამოსახულებაზე აღიბეჭდება. განათების წყარო განსაზღვრავს ფოტოს ატმოსფეროს, განათების მიმართულებას, ინტენსივობას და ფერს. შავ-თეთრი ფოტოს შემთხვევაში, შუქ-ჩრდილის ეფექტი უფრო ძლიერდება, რადგან უგულვებელყოფილია განათების ფერი. სწორად შერჩეული განათებისა და ზუსტი ექსპოზიციის პირობებში იქმნება მხატვრულად საინტერესო გამოსახულება.

განასხვავებენ სამი ტიპის განათებას: ბუნებრივი – მზით განათება, ხელოვნური – სინათლის ხელოვნური წყაროთი განათება და შერეული, როდესაც განათების ორივე ფორმა გამოიყენება ერთდროულად³. წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია, როგორც ბუნებრივი – მზის განათების პირობებში მიღებული გამოსახულებები, ასევე ხელოვნური – ნერტილოვანი საყოფაცხოვრებო ნათურით განათების პირობებში მიღებული გამოსახულებები. ნაშრომში მიზნად დავისახეთ, განათების 2 სხვადასხვა ტიპის სინათლის წყაროს გამოყენებით და გეომეტრიული მოდელირების პრინციპების დაცვით, შავ-თეთრ ფორმატში წარმოდგენილ ფოტოებში მოგვეხდინა შუქ-ჩრდილის, ობიექტისა და მისი ჩრდილის (პროექციის) გეომეტრიული ანალიზი, წარმოგვედგინა მიღებული ჩრდილები როგორც გარდაქმნა, ტრანსფორმაცია დეზარგის თეორემის მიხედვით.

დეზარგის თეორემა გეგმილური გეომეტრიის ფუნდამენტურ თეორემას წარმოადგენს და სანამ ფოტოგრაფიაში მის გამოვლინებას შევხებით, განვიხილოთ ნახაზი №1.



ნახ. 1 დეზარგის კონფიგურაცია

ვთქვათ, სივრცის რაიმე Π სიბრტყე S ცენტრიდან დაგეგმილებულია Π' გეგმილთა სიბრტყეზე. იოლი დასანახია, რომ $A \in \Pi$ ნებისმიერ ნერტილს (წინა სახე) Π' გეგმილთა სიბრტყეში შეესაბამება $A' \in \Pi'$ ნერტილი (ანასახი). შებრუნებულად: ნებისმიერ $B' \in \Pi'$ ნერტილს (ანასახი) Π სიბრტყეში შეესაბამება $B \in \Pi$ ნერტილი (წინა სახე). ანალოგიურად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ $C \in \Pi$ (წინა სახე) და $C' \in \Pi'$ (ანასახი) ნერტილების მიმართაც. ამ მსჯელობიდან ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ დაგეგმილების ოპერაცია Π და Π' სიბრტყეების ნერტილთა შორის ამყარებს ურთიერთცალსახა შესაბამისობას. რაიმე სიბრტყის კუთვნილ ნერტილთა სიმრავლეს ამ სიბრტყის ნერტილოვანი ველი ვუწოდოთ და ზემოთ მოყვანილი მსჯელობისა და უკანასკნელი განსაზღვრების გათვალისწინებით, დავასკვნათ: ცენტრალური დაგეგმილების მეთოდი რაიმე სიბრტყის (Π) და გეგმილთა სიბრტყის (Π') ველს შორის ამყარებს ურთიერთცალსახა შესაბამისობას.

³ გ. ცეცხლაძე, *აქსონომეტრია, პერსპექტივი, ჩრდილთა თეორია*, თბ., 1977, გვ. 210-219.

ერთი ველის ყოველ ფიგურას, რომელიც განიხილება როგორც ნერტილთა სიმრავლე, შეესაბამება მეორე ველის რაიმე ფიგურა. ცნობილია, რომ ნრფის ცენტრალური გეგმილი ისევე ნრფეა და თუ ნერტილი ეკუთვნის ნრფეს, მაშინ ამ ნერტილისა და ნრფის ცენტრალური გეგმილები შეთავსებულია (თუ $M \in AB$, მაშინ $M' \in A'B'$). იგივე აზრი ახლა შეგვიძლია გამოვთქვათ სხვაგვარად: ორი ბრტყელი ველის ურთიერთცალსახა შესაბამისობა, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, უზრუნველყოფს იმას, რომ ერთი ველის ნრფეს მეორე ველში ისევე ნრფე შეესაბამება, ხოლო ერთი ველის ერთ ნრფეზე განლაგებულ ნერტილებს – მეორე ველის შესაბამის ნრფეზე განლაგებული ნერტილები. ამრიგად, დაგეგმილების ოპერაციით დავამყარეთ ორი ბრტყელი ველის ისეთი ურთიერთცალსახა შესაბამისობა, რომელშიც ერთი ველის (II) ნრფეზე განლაგებული ნერტილების სიმრავლე გადადის მეორე ველის (II') შესაბამის ნრფეზე განლაგებულ ნერტილთა სიმრავლეში. ბოლო ფრაზა ადასტურებს კოლინეაციის ზემოთ მოყვანილ განსაზღვრებას.

შევამოწმებთ მაგ., Q ნერტილს, მისი წინა სახე და ანასახი ურთიერთშეთავსებადია. ამის გამო, S პერსპექტიული კოლინეაციის შემთხვევაში, $S = \Pi \cap \Pi'$ ნრფე კოლინეაციის განსაკუთრებულ ნრფეს წარმოადგენს – ამ ნრფის კუთვნილი ყოველი ნერტილი (მაგ., Q, R, T) განიხილება, როგორც ორმაგი ნერტილი. მართლაც, თუ ნრფეს პერსპექტიული კოლინეაციის *ორმაგ ნრფეს* პერსპექტიული კოლინეაციის *ღერძს* უწოდებენ.

ვთქვათ, ABC და $A'B'C'$ სამკუთხედები (ნახ. 1) პერსპექტიული კოლინეაციის ფიგურებს წარმოადგენს. თუ დაგეგმილების ცენტრს S სიმბოლოთი აღვნიშნავთ, მაშინ წვეროების შესაბამისი წყვილები (A და A', B და B', C და C') S ცენტრზე გამავალ შესაბამის მაგეგმილებელ ნრფეებზე იქნება განლაგებული. ამავე დროს, ორივე სამკუთხედის შესაბამისი გვერდები მაგეგმილებელ სიბრტყეში განლაგდება და ამის გამო, ერთმანეთს გა-

დაკვეთს. მაგალითად, AB და $A'B'$ ნრფეები, რომლებიც SAB მაგეგმილებელ სიბრტყეში მდებარეობს, კოლინეაციის ღერძთან Q ნერტილში გადაიკვეთება. ანალოგიურად განიხილება R და T ნერტილებიც და საბოლოოდ შეგვიძლია დავწეროთ შემდეგი:

$$Q = AB \cap A'B'; R = BC \cap B'C'; T = AC \cap A'C'.$$

ზემოთ მოყვანილი მსჯელობით მივედით გეგმილური გეომეტრიის ფუნდამენტურ თეორემამდე, რომელსაც გეომეტრიაში *დეზარგის თეორემის* სახელით იცნობენ და რომლის შინაარსიც ასეთია:

— თუ ორი სამკუთხედის შესაბამისი წვეროების შემაერთებელი ნრფეები ერთ ნერტილზე გადის, მაშინ ამ სამკუთხედების შესაბამისი გვერდები ერთ ნრფეზე მდებარე სამ ნერტილზე გადაიკვეთება და პირიქით;

— თუ ორი სამკუთხედის შესაბამისი გვერდები იკვეთება ერთ ნრფეზე მდებარე სამ ნერტილზე, ამ სამკუთხედების შესაბამისი წვეროების შემაერთებელი ნრფეები ერთ ნერტილზე გაივლის⁴.

შენიშვნა. ელემენტარული გეომეტრიისაგან განსხვავებით, გეგმილურ გეომეტრიაში სამკუთხედის გვერდები ეწოდება წვეროებზე გამავალ სამ ნრფეს და არა წვეროების შემაერთებელ მონაკვეთებს.

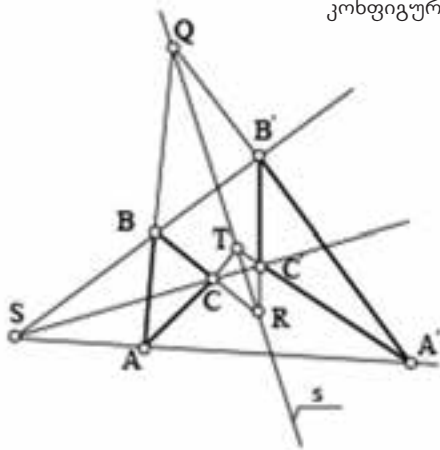
ნახ. 1-ზე ნაჩვენები ნრფეებისა და ნერტილების ერთობლიობას *დეზარგის კონფიგურაცია* ეწოდება, რომელიც ხასიათდება იმით, რომ ათი ნერტილისა და ათი ნრფისაგან არის შედგენილი. ამასთან, ყოველ ნერტილზე სამი ნრფე გადის და ყოველ ნრფეზე სამი ნერტილი მდებარეობს.

ნახ. 1-ზე ნაჩვენები შემთხვევა განიხილება, როგორც *დეზარგის თეორემა სივრცეში*. საქმე ისაა, რომ ABC და $A'B'C'$ სამკუთხედები სხვადასხვა სიბრტყეში არის განლაგებული. შევნიშნავთ, რომ კერძო შემთხვევაში

⁴ გ. ვაჩნაძე, დეზარგის თეორემა, *მხაზველობითი გეომეტრიის კურსი*, თბ., 1979, გვ. 286-288.

ეს სამკუთხედები შესაძლოა ერთ სიბრტყეში განლაგდნენ და აღნიშნული თეორემა კვლავ ძალაში დარჩეს. თუმცა იმის გამო, რომ ერთ სიბრტყეში მდებარე სამკუთხედების გვერდები ყოველთვის გადაკვეთილია (საკუთრივ ან არასაკუთრივ წერტილებში), უნდა შევცვალოთ მისი ფორმულირება და ჩამოვაყალიბოთ ასე: თუ ორი სამკუთხედი (ABC და $A'B'C'$) ისეა განლაგებული სივრცეში, რომ შესაბამისი წვეროების შემართებული წრფეები ერთ წერტილში (S) იკვეთებიან, მაშინ სამკუთხედების შესაბამისი გვერდების თანაკვეთის სამი წერტილი ($Q=AB \cap A'B', R=BC \cap B'C', T=AC \cap A'C'$) ერთ წრფეზე (S) იქნება განლაგებული (ნახ. 2).

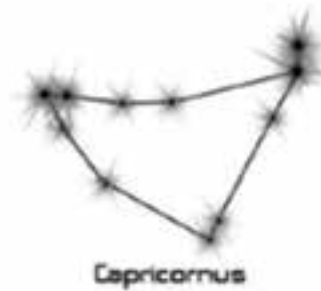
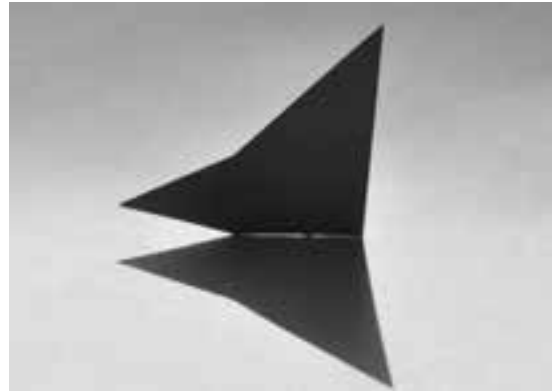
ნახ. 2. დეზარგის კონფიგურაცია



დეზარგის თეორემის დამტკიცება სიბრტყისათვის მოითხოვს სივრცით აგებებს, კერძოდ, იგი შესაძლოა დამტკიცდეს ცენტრალური დაგეგმილების მეთოდის გამოყენებით.

დეზარგის თეორემის ვიზუალური ასახვა ძალიან მნიშვნელოვანი და საინტერესოა ფოტოგრაფიაში. სტატიაში განხილული მხატვრული გამოსახულების ძიების პროცესში, გამოსახულების ფოტოგრაფირება ხდებოდა მზის განათების შემთხვევაში-სამჯერ: დილას, შუადღეს და საღამოს. ხოლო ხელოვნური განათების პირობებში სამი სხვადასხვა მხრიდან.

გადასაღებ ობიექტად გამოყენებულია აბსტრაქტული გეომეტრიული ფორმები, რომელიც ვიზუალურად თანავარსკვალვედების ბრტყელ სისტემებს წარმოადგენს (ნახ. 3).



ნახ. 3. თხის რქის თანავარსკვალვედის ბრტყელი გეომეტრიული ფორმა

ჩატარებულმა ექსპერიმენტმა გვიჩვენა, რომ ბრტყელი ფიგურისა და მისი ჩრდილის ფოტოგრაფირების დროს პერსპექტიულ კოლინეაციასთან გვაქვს საქმე.

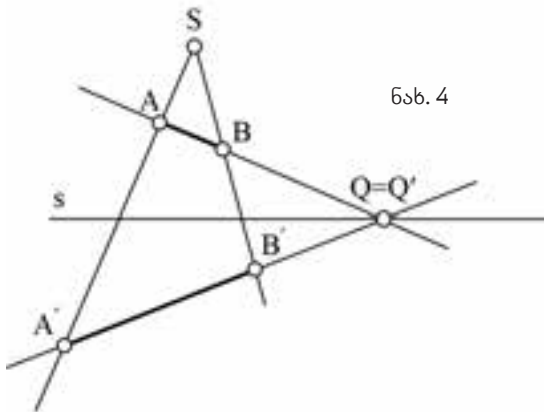
განვიხილოთ პერსპექტიული კოლინეაციის სახეები, რომლებშიც დეზარგის თეორემაზე დაყრდნობით, კლასიფიცირების საფუძვლად კოლინეაციის ცენტრისა და ღერძის მდებარეობა იქნება მიღებული:

ჰომოლოგია (ბერძნული სიტყვაა და ქართულად შესაბამისობას, შესატყვისობას ნიშნავს) – ეს არის პერსპექტიული კოლინეაციის სახე, როცა ცენტრიც (S) და ღერძიც (s) საკუთრივი ელემენტებია. ამ შემთხვევაში S ცენტრს, s ღერძს და მაგ.,

A და A' ნერტილებს, შესაბამისად ჰომოლოგიის ცენტრი, ჰომოლოგიის ღერძი და ჰომოლოგიური ფიგურები ეწოდება.

ჰომოლოგია განსაზღვრულია თუ მოცემულია მისი ცენტრი, ღერძი და ჰომოლოგიური ნერტილების ერთი წყვილი.

მართლაც, ვთქვათ მოცემულია S ცენტრი, s ღერძი და ჰომოლოგიური ნერტილების ერთი წყვილი – A და A' (პირობის თანახმად, S, A და A' ნერტილები ერთ წრფეზეა განლაგებული), საჭიროა განისაზღვროს მოცემული B ნერტილის ჰომოლოგიური (შესაბამისი) B' ნერტილი (ნახ. 4).



ნახ. 4

A და B ნერტილებზე გამავალი წრფე ჰომოლოგიის ღერძს (s) – Q ნერტილში გადაკვეთს (Q შეიძლება იყოს საკუთრივიც (სურათზე ნაჩვენები შემთხვევა) და არასაკუთრივიც), ხოლო AQ წრფის შესაბამისი წრფე A ნერტილზე გაივლის. რაც შეეხება საძიებელ B'-ს, იგი SB სხივს AQ' წრფესთან თანაკვეთით განისაზღვრება.

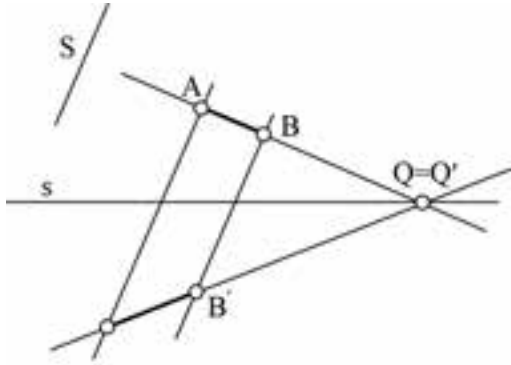
ფოტოგრაფიაში ასეთი გამოსახულება მიიღება მაშინ, როდესაც განათების წყარო ხელოვნურია (ნათურის განათება), ხოლო გადასაღები ობიექტი დახრილია იმ სიბრტყის მიმართ რომელზეც ჩრდილი ეცემა.



ნახ. 5. ჰომოლოგია, საყოფაცხოვრებო ნათურით განათების შემთხვევაში.
ექსპოზიცია: $f/4/ 1/30s/ ISO 200$

აფინური (ბერძნული სიტყვაა და ქართულად ნათესაობას ნიშნავს) – ეს არის პერსპექტიული კოლინეაციის სახე, როცა კოლინეაციის ცენტრი არასაკუთრივი ნერტილია (S^∞), ხოლო ღერძი (s) – საკუთრივ წრფეს წარმოადგენს (ნახ. 6)⁵.

⁵ გ. ვაჩნაძე, პერსპექტიულ-აფინური შესაბამისობა, მხაზველობითი გეომეტრიის კურსი, თბ., 1979, გვ. 26-28.



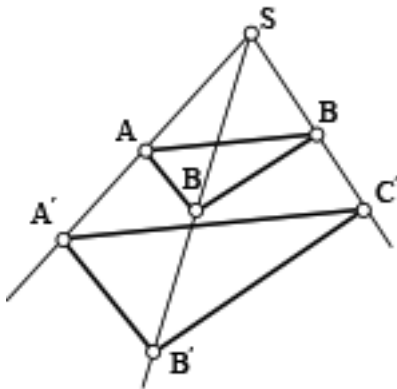
ნახ. 6

ფოტოგრაფიაში ასეთი გამოსახულება მიიღება მაშინ, როდესაც განათების წყარო ბუნებრივია (მზის განათება), ხოლო გადასაღები ობიექტი დახრილია იმ სიბრტყის მიმართ, რომელზეც ჩრდილი ეცემა (ნახ. 7).



ნახ. 7. აფინური გარდაქმნა, მზით განათების შემთხვევაში.
ექსპოზიცია: $f/10/ 1/1000s/ ISO 100$

ჰომოთეტია (ბერძნული სიტყვაა და მისი ქართული თარგმანია – მსგავსი) – ეს არის პერსპექტიული კოლინეაციის სახე, როცა კოლინეაციის ცენტრი (S) საკუთრივია, ხოლო ღერძი (s) — არასაკუთრივი (ნახ. 8).



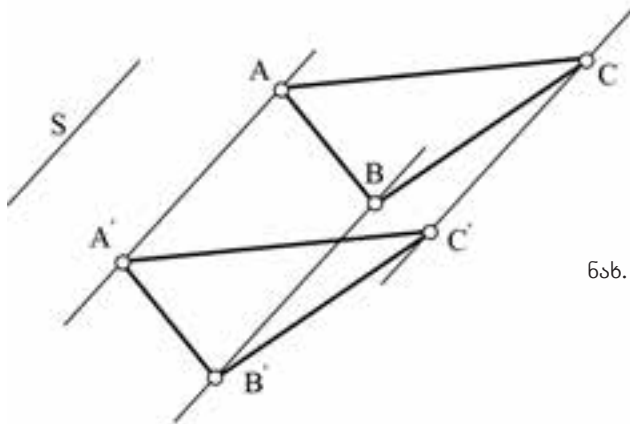
ნახ. 8

ფოტოგრაფიაში ასეთი გამოსახულება მიიღება მაშინ, როდესაც განათების წყარო ხელოვნურია (ნათურის განათება), ხოლო გადასაღები ობიექტი პარალელურია იმ სიბრტყის მიმართ რომელზეც ჩრდილი ეცემა (ნახ. 9).



ნახ. 9. ჰომოთეტია, საყოფაცხოვრებო ნათურით განათების შემთხვევაში.
ექსპოზიცია: $f/4/ 1/30s/ ISO 200$

ტრანსლაცია (ლათინური სიტყვაა და ქართულად გადატანას ნიშნავს) – ეს არის პერსპექტიული კოლინეაციის სახე, როცა კოლინეაციის ცენტრიც და ღერძიც არასაკუთრივი ელემენტებია. ტრანსლაციაში შესაბამისი ფიგურები ტოლია (შესაბამის წრფეებს აქვთ საერთო არასაკუთრივი წერტილი ანუ პარალელურები არიან). ფიგურის ამგვარი გარდაქმნა ხორციელდება მისი პარალელური გადაადგილებით (ნახ. 10).



ნახ. 10.

ფოტოგრაფიაში ასეთი გამოსახულება მიიღება მაშინ, როდესაც განათების წყარო ხელოვნურია (ნათურის განათება), ხოლო გადასაღები ობიექტი პარალელურია იმ სიბრტყის მიმართ რომელზეც ჩრდილი ეცემა (ნახ 11).



ნახ. 11. ტრანსლაცია, მზით განათების შემთხვევაში.
ექსპოზიცია: $f/10/ 1/1000s/ ISO 100$

ჩრდილის სტრუქტურის ამგვარი კვლევის პირობებში, შესაძლებელია ფოტოგრაფიულ გამოსახულებაში დეზარგის თეორემაზე დაყრდნობით დეზარგის კონფიგურაცია მივიღოთ. აღნიშნული სტატია საშუალებას გვაძლევს გავაცნობიეროთ თუ რამდენად საინტერესოა მხატვრული გამოსახულების – როგორც რეალისტური (ფოტოგრაფიული), ასევე ანალიტიკური (ხაზობრივი) – გამოსახულების შექმნის პროცესი. დავრწმუნდეთ, რომ ადამიანის ვიზუალური და გრძნობადი შემეცნებით აღქმული გამოსახულება, რაც გულისხმობს საგნის, მისი ჩრდილის და გარემოს მთლიანობაში აღქმას, ექვემდებარება მათემატიკურ და გეომეტრიულ ანალიზს.

ამრიგად, წარმოდგენილი ფოტო-ექსპერიმენტის თანახმად, დეზარგის თეორემის შედეგების გამოყენებით, შეიქმნება საინტერესო თეორიული ბაზა, გაღრმავდება წარმოდგენა ფოტოგრაფიასა და გეომეტრიულ მოდელირებას შორის კავშირზე, ზემოთ განხილული საკითხები ძალზე საინტერესოა ფოტოგრაფებისთვის, მხატვრებისა და ვიზუალური ხელოვნების დარგში მოღვაწე ნებისმიერი პირისათვის. ფოტოგრაფიასა და გეომეტრიულ მოდელირებაში გამოვლენილი საერთო ნიშნებიდან უფრო მეტი საკვლევი მასალა იკვეთება და ამ მიმართულებით ინტერესი ღრმავდება.

Giorgi Shengelia
 Mariam Davitashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Use of Different Aspects of Geometric Modeling Methods

Calculation of the Area of Flat Figures

The article focuses on application of a new method for calculation of the area of flat figures. In practice the flat figures are considered to be polygonal ones, which are divided in triangles. The next step involves calculation of the areas of each separate triangle and adding of generated results into one total amount.

This method is already approved and works well in practice. However the article presents an alternative method, which is not included in the relevant literature. According to it any polygonal figure with graphic construction can be transformed as its own areas form and equal the areas of a triangle.

Consequently, areas of the triangles are calculated based on the formula: $S = \frac{n \times h}{2}$, where n is the length of the base of a triangle, and h is the height.

Therefore, with the use of the method polygonal figures can be transformed into triangles of the same area. This method also extends to the quadrangles, pentagons and any polygonal figures.

Desargues' Theorem in Photography

The article offers the visual representation of Desargues' Theorem. Photographic images of the theorem make it possible to establish Desargues' configuration: if three straight lines join the corresponding vertices of two triangles they all meet in one point (the perspector). Three intersections of pairs of corresponding sides lie on a straight line (the perspectrix). Equivalently, if two triangles are in perspective axially, they are also in perspective centrally.

Based on the Desargues' Theorem the article focuses on the types of perspective collineations: homology, affine transformation, homotetia and translation.

ბიორგი დარჩიანვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ინსტაგრამის როლი ფოტოგრაფიაში

ინფორმაციის სწრაფი გავრცელება, ობიექტურობა ახალი ამბების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. ჟურნალისტიკაში ობიექტურობის ხარისხს ხშირად, ერთზე მეტი წყაროს არსებობა განსაზღვრავს. ასე მუშაობს მსოფლიოს ნამყვანი ჟურნალისტური სააგენტოები, რადგან ობიექტურობა მოითხოვს სხვადასხვა წყაროებთან ინფორმაციის გადამოწმებას, მათ შედარებას, მოგვიანებით კი დასკვნების გაკეთებას. ამ ლოგიკის გაგრძელება იქნებოდა ფოტოგრაფიაში მრავალი წყაროს პრინციპის შემოტანა, როდესაც ბევრი ადამიანის ნაშრომი ერთ ადგილას იკრიბება, რაც მნახველს ნანახი ვიზუალური მასალიდან, საკუთარი დასკვნების გაკეთების საშუალებას მისცემს. ამის საუკეთესო მაგალითია ინსტაგრამი, რომელიც სრულიად ცვლის ფოტოგრაფიას. სისწრაფით, ობიექტურობით, სიმარტივით ეს არის ფოტოგრაფიის მიერ რეალობის ასახვის ახალი გზა, რომელიც ფოტოდოკუმენტალისტიკაში ახალი ეპოქის დასაწყისი შეიძლება გახდეს.

ფოტოგრაფებს ხშირად უწევთ იმის მტკიცება, რომ ფოტოგრაფია ერთ-ერთი მონინავე მედიუმია, მომხდარი ფაქტების უცვლელი სახით გადმოსაცემად. როგორც ბერანის აბოტი ამბობდა, „ფოტოგრაფია ხალხს ეხმარება დაინახოს“. ფოტოგრაფია დიდი ხნის განმავლობაში ითვლებოდა რეალობის გადმოცემის უტყუარ გზად, მან ძალიან ბევრი ფაქტი შემოუნახა დღევანდელ მსოფლიოს, იქნება ეს ომი, სპორტული შეჯიბრებები, სამედიცინო კვლევები თუ სხვა.

1888 წელს, კოდაკმა ფოტოგრაფიის სამყაროში გადატრიალება მოახდინა – გამოუშვა კამერა წარწერით: „დააჭირე თითი ლილაკს, დანარჩენს ჩვენ გავაკეთებთ“. ამ სლოგანით მათ ხაზი გაუსვეს ფოტოს გადაღების სიმარტივეს. ძველად, თუ ფოტოს გადაღება გინდოდა, იძულებული იყავი თავად გემუშავა ფოტოს შემდგომ გამჟღავნებასა და დაბეჭდვაზე. ამ აპარატის გამოშვებამ ეს ორი პროცესი სრულიად განაცალკევა ერთმანეთისგან. პროცესი ასე გამოიყურებოდა – მომხმარებელი ყიდულობდა ფოტოაპარატს, რომელშიც ჩახვეული იყო 100 კადრიანი ფირი, ერთი ლილაკის დაჭერით იღებდა ფოტოს, ყოველგვარი პარამეტრების გასწორების გარეშე. ფირის დამთავრებისთანავე, კამერას აგზავნიდა კოდაკის ქარხანაში, იქ ფოტოებს ამჟღავნებდნენ, ბეჭდავდნენ და მზა პროდუქტს აგზავნიდნენ დამკვეთთან. ჯორჯ ისტმანის სლოგანის „You Press the Button, We Do the Rest“¹ რეკლამაზე დატანამდე, კოდაკის აპარატები არც თუ ისე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, თუმცა სლოგანმა ეს სიტუაცია სრულიად შეცვალა. კამერა \$26 ღირდა, რაც დღევანდელ \$640 შეესაბამება. 1888 წლამდე ყველა მიჩვეული იყო ძალიან დიდ კამერებს, ფოტოებს რომელზეც ადამიანები არ ილიმოდნენ, არ მოძრაობდნენ, სტუდიაში სპეციალური კისრის დამჭერები იდგა, რადგან ფოტოს გადაღებას ძალიან დიდი დრო სჭირდებოდა. კოდაკის ახალმა გამოგონებამ კი ეს ყველაფერი შეცვალა. აპარატებით სარგებლობდნენ ოჯახებში, გამოჩნდა მომღიმარი სახეები, დინამიკური ფოტოები. ფოტოკამერამ შეაღწია ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში და დღეს ჩვენ ვიცით როგორ გამოიყურებოდა იმ დროს სამყარო, ადამიანები, რით ცხოვრობდნენ და რას ესწრაფვოდნენ, შიგნიდან დაგვანახა იმდროინდელი საზოგადოება. იმის მიუხედავად, რომ ფოტოგრაფიამ უზარმაზარი ინფორმაცია შემოგვინახა, მას ისევე როგორც გაზეთს

¹ B. A. Weisberger, „You Press The Button, We Do The Rest“, 1972, ოქტომბერი.

და ტელევიზიას, რეალობის გადმოცემის გარდა, მისი გადასხვაფერებაც შეუძლია. ბევრი ბერკეტი არსებობს „რეალობის“ გასაყალბებლად, მომხდარი ფაქტების შესაცვლელად, ასევე ხშირია არსებული სურათის უნებლიე შეცვლა ან რაიმე დეტალის გამორჩენა, რაც მთლიანად ცვლის კონტექსტს.

ირვინ ჰოფმანი, ნიგნში „თვითპრეზენტაცია ყოველდღიურ ცხოვრებაში“², პირველივე თავში აღწერს საზოგადოებაში ადამიანის „როლის თამაშის“ ორ ტიპს.

„ერთი მხრივ, შემსრულებელი შეიძლება მთლიანად იყოს ჩართული თავის თამაშში; შესაძლოა, გულწრფელად სჯეროდეს, რომ მის მიერ წარმოდგენილი ხატი ქეშმარიტი რეალობაა. როდესაც აუდიტორიასაც სჯერა მის მიერ დადგმული წარმოდგენის – ეს კი, როგორც ჩანს, ტიპური შემთხვევაა, მაშინ თუნდაც ნამიერად, მხოლოდ სოციოლოგი ან სოციალურად უკმაყოფილო თუ შეიტანს ეჭვს წარმოდგენილ „რეალობაში“.

მეორე მხრივ, შემსრულებელი შეიძლება სულაც არ იყოს ჩართული მის მიერ შესრულებულ როლში. ეს ალბათობა გასაგებია, რადგან მოქმედებაზე დაკვირვებისათვის, მისი არსის გაგებისათვის, არავის აქვს ისეთი კარგი პოზიცია, როგორც პიროვნებას, რომელიც მას დგამს. ამასთან, შემსრულებლისათვის აუდიტორიის დარწმუნება, შეიძლება მხოლოდ საშუალება იყოს რაღაც სხვა მიზნების მისაღწევად და საერთოდ არ უკავშირდებოდეს მასზე ან სიტუაციაზე მაყურებელში ჩამოყალიბებულ აზრს.“

თუ დავუკვირდებით ზოგიერთი მედიის წარმომადგენლის მუშაობას, ადვილად შევიცნობთ ირვინ ჰოფმანის მიერ აღწერილ ორივე ტიპს.

საერთოდ არსებობს თუ არა რეალობა და რის გადმოცემას ცდილობს ასობით ფოტოჟურნალისტი ტყვიების ზუზუნის ქვეშ, საკუთარი სიცოცხლის ფასად?!

„ყველა ფოტოში ყოველთვის არის ორი ადამიანი: ფოტოგრაფი და მაყურებელი“³.

ანსელ ადამსი

იდეალურ შემთხვევაში, ფოტოგრაფს, რომელსაც უნდა, რომ შეინარჩუნოს ობიექტურობა, მიაწოდოს მნახველს, მომხმარებელს რეალობის კომპლექსური სურათი, გრძელვადიანი პროექტი სჭირდება. მან უნდა იცხოვროს ადამიანებთან, ვისი ყოფის ასახვაც სწადია; შეისწავლოს და შეიგრძნოს მათი პრობლემები, სიხარული თუ მწუხარება. შესაბამისად, ასეთი სოციალური რეალობის გადმოცემა ფოტოგრაფიის სხვადასხვა ტექნიკებს, სხვადასხვა ობიექტივებით გადაღებას ითხოვს... აუცილებელია კვლევა, გადმოსაცემი პრობლემის წარმომავლობაში გარკვევა, მხარეების გამოვლენა და ასახვა, რათა თავიდან იქნას აცილებული მიკერძოება. საბოლოო პროდუქტი მანიპულაციების გარეშე მიენოდება მნახველს, რომელიც შეძლებს თავად გამოიტანოს დასკვნები. თუმცა, რამდენად ხშირად აქვს ახალი ამბების ფოტოგრაფს ზემოთაღწერილის საშუალება, ტექნიკა, დრო? პასუხი მარტივია – თითქმის არასოდეს. რეალობის გარკვევას დრო სჭირდება, ფოტოგრაფს კი, განსაკუთრებით, თუ იგი ახალი ამბების ფოტოგრაფია, ძალიან იშვიათად აქვს ამის შესაძლებლობა. მის პროდუქტს რედაქცია ზოგჯერ „წუთი-წუთზე“ ელოდება. რა თქმა უნდა, არსებობენ ფოტოდოკუმენტალისტები, რომლებიც ახორციელებენ გრძელვადიან პროექტებს, თუმცა პრესის ფოტოგრაფიისთვის ეს ძალიან დიდი დროა. უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს ფოტოგრაფიის ჟანრები, რომლისთვისაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვს არც რეალობას, არც ფაქტების სიზუსტეს. ის ისეთივე სუბიექტურია როგორც რომანი, ნახატი თუ სპექტაკლი. თუმცა რა გამოსავალი შეიძლება მოიძებნოს იმ ჟანრისთვის რომლისთვისაც ფაქტი, რეალობა და სიზუსტე ჟანრის არსებობის განმსაზღვრელი თვისებებია?

² ი. ჰოფმანი, *თვითპრეზენტაცია ყოველდღიურ ცხოვრებაში*, თბ., 2007, გვ. 29.

³ S. Stocks, *50 Photography Quotes to Inspire You*, 2014, მარტი.

გამოსავალი ინსტაგრამია...

სოციალური ქსელების შესახებ დღეს ბევრს ნერენ. აღინიშნება, რომ ეს ტექნოლოგია ცვლის ჩვენს ყოფას, ინფორმირებულობის ხარისხსა და სტილს. ამ ქსელთა ფორმები და მეთოდები სხვადასხვაგვარია. მათში, მზარდი ყურადღება ეთმობა ინსტაგრამს, რომელიც პირდაპირ არის ფოტოგრაფიასთან დაკავშირებული. ვფიქრობ, იგი შეიძლება იყოს ხერხი, თუ როგორ გაზარდოს ფოტოგრაფიამ ობიექტურობის ხარისხი, მედიუმის როლის შესრულებისას. ჩვეულებრივ, ინსტაგრამზე შესვლისთანავე, თვალშისაცემია სხვადასხვა ეფექტებით მორთული ფოტოები, რომლებიც, ძირითადად, ტელეფონითაა გადაღებული. შესაბამისად, ერთი შეხედვით, სულაც არ არის ნათელი, რატომ და რანაირად შეიძლება მსგავსი ფუნქციის მქონე აპლიკაცია გახდეს რეალობის ასახვის ერთ-ერთი საუკეთესო გზა და ზოგადად, რა გავლენა აქვს ინსტაგრამს დღევანდელ ფოტოგრაფიაზე. ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ინსტაგრამის მუშაობის პრინციპის გაცნობაა აუცილებელი: ინსტაგრამი შეიქმნა როგორც მობილური ფოტოგრაფიის აპლიკაცია, რომელიც შესაძლებლობას მისცემდა მომხმარებელს, ადგილსამყოფელი დაეფიქსირებინა ფოტოს თანხლებით. ამავე პერიოდში რამდენიმე მსგავსი აპლიკაცია იყო გამოსული და ინსტაგრამის შემქმნელებს არ უნდოდათ სხვებს დამსგავსებოდნენ. მათ გადაწყვიტეს მეტი კონცენტრირება უშუალოდ ფოტოგრაფიაზე მოეხდინათ. ამით ინსტაგრამის მუშაობა ძალიან დაემსგავსა პოლაროიდის და კოდაკის მუშაობის პრინციპს. ინსტაგრამი თავიდან მხოლოდ კვადრატული ფორმის ფოტოს ატვირთვის საშუალებას იძლეოდა. ეს ბევრი ფოტოგრაფისთვის მიუღებელი იყო, რადგან აპარატში გადაღებული ფოტოების უმრავლესობა მართკუთხაა. ტელეფონის კამერა ჯერ კიდევ არ იყო კარგი ხარისხის. არც „Tag“ სისტემა იყო განვითარებული, ტექნიკური ნუნის გამო, პროგრამა არც თუ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა პროფესიონალ ფოტოგრაფებში. რამდენიმე წლის შემდეგ, ინსტაგრამს ახალი ფუნქციე-

ბი დაემატა, მათ შორის მართკუთხა ფოტოს ატვირთვის შესაძლებლობა. მოგვიანებით ინსტაგრამს დაემატა „ჰეშთეგის“ ფუნქცია, რაც საშუალებას აძლევდა მომხმარებელს, სიტყვის თანდართვით რომელიმე ჯგუფისთვის მიეკუთვნებინა ფოტო. მობილურის საძიებო აპლიკაციაში ამ სიტყვის ჩანერით შესაძლებელი გახდა მასთან დაკავშირებული ფოტოების და მომხმარებლების ძიება. იმავე წელს აპლიკაციას დაემატა სოციალურ ქსელებში (Twitter, Tumblr, Flickr, Swarm) პარალელურად განთავსების საშუალება და ფილტრები, რომლებიც ფოტოებს ფერებს, სიმკვეთრეს და განათებას უცვლიდა. ამან ხელახლა მიიპყრო ფოტოგრაფების ყურადღება. ინსტაგრამზე ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მომხმარებელთა ინტერესებზე მორგებაა. გასათვალისწინებელია ის ფაქტორიც, რომ მნახველთა უმრავლესობა ფოტოებს დილით, სამსახურში ან სასწავლებელში ნასვლის წინ, შემდეგ კი შესვენების დროს ან დღის ბოლოს ათვალიერებს. შესაბამისად, მათ უმრავლესობას სურს სასიამოვნო ფოტოების დათვალიერება. ამ გადმოსახედიდან, რეპორტაჟი არც თუ მიმზიდველია ზემოთ ხსენებული მომხმარებლისთვის, ამიტომაც მეტი პოპულარობით სამოგზაურო, არქიტექტურის და პეიზაჟების ფოტოები სარგებლობს, მით უფრო, თუ ფოტოები მკვეთრი ფერებით, დრამატული კომპოზიციით და სიმწვანით გამოირჩევა. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს ქვემოთ მოყვანილი „ჰეშთეგები“ — #love #instagood#me#tbt#photooftheday #happy #beautiful #self #girl #smile #friends #fun #like #fashion#summer #food #amazing #instamood #style #family #pretty #sun #art #funny #party #music #eyes #nature #beach #nice #sky⁴

რატომ უნდა ადამიანს პირადი ცხოვრების გაზიარება?

სოციალურ ქსელში საკუთარი ფოტოების, ინფორმაციის და ინტერესების გამოქვეყ-

⁴ Sc. Ayres, *25 Most Popular Instagram Hashtags for Getting New Followers*, 2016.

ნების ყველაზე დიდი მამოძრავებელი ადამიანის იდენტობასთანაა დაკავშირებული. უფრო კონკრეტულად კი ჩვენთვის სასურველი იმიჯის შექმნა და მსოფლიოსთვის გაზიარებაა. New York Times-ის კვლევის მიხედვით, რესპოდენტების 68% აცხადებს, რომ ისინი იმ მასალას აზიარებენ სოციალურ ქსელებში, რაც ხალხს მასზე წარმოდგენას შეუქმნის, თუ ვინ არის და რაზე შესტკივა გული. ფსიქოლოგი, კარლ როჯერსი აცხადებს, რომ მსგავსი ქცევის სავარაუდო მიზეზი ადამიანის ორგვაროვანი „მე“-ა. ერთი „მე“ ის არის, ვინც ვართ სინამდვილეში, მეორე კი, ვინ გვინდა რომ ვიყოთ. შესაბამისად, ჩვენ მუდმივად ვცდილობთ დავეუახლოვდეთ ჩვენს იდეალ „მე“-ს და თუ მაგალითად ავიღებთ სოციალურ ქსელში საკუთარ გაზიარებულ მასალებს, ეს კარგი შესაძლებლობა იქნება დავინახოთ თუ როგორ გვინდა გვხედავდეს სამყარო, ეს იქნება პოლიტიკური კამპანიის მხარდაჭერა, ჩვენი პოლიტიკური დამოკიდებულების დასაფიქსირებლად; მხიარული ვიდეო თუ ფოტო, ჩვენი იუმორის ხაზგასასმელად თუ მუსიკალური ვიდეო, ჩვენი მუსიკალური გემოვნების გამოსავლენად.

ინსტაგრამის და მობილური ფოტოგრაფიის განვითარებამ მოვლენიდან მომხმარებელამდე ფოტოს მიწოდების დრო საგრძნობლად შეამცირა. მსოფლიოს მოსახლეობის ძალიან დიდ ნაწილს ფოტოაპარატით აღჭურვილი ტელეფონი ყოველდღიურად თან აქვს. როდესაც რაიმე მნიშვნელოვანი ხდება, თითქმის ყველას ხელში ტელეფონი უჭირავს და ვიდეოს ან ფოტოებს იღებს. წარმოვიდგინოთ მსოფლიოში რაიმე მოვლენა, რომელიც ყველას ძალიან აინტერესებს. გარშემო უამრავი თვითმხილველია. მათ უმრავლესობას მუდმივად თან აქვს ინტერნეტთან მიერთებული ტელეფონი, რომლის ხარისხიც ინფორმაციის გასავრცელებლად სრულიად საკმარისია. მაშინ როდესაც მედიის წარმომადგენლები უნდა გაემზადონ, ჩავიდნენ მოვლენების ეპიცენტრში და ამაში დაკარგონ უამრავი დრო და მნიშვნელოვანი კადრები.

თუ გავიხსენებთ უკანასკნელ ტერორისტულ აქტებს ევროპაში, თვალსაჩინო გახდება რაზეა საუბარი. მიუხედავად იმისა, რომ ბრიუსელში ბევრი ჟურნალისტი იყო თავმოყრილი, აეროპორტში მომხდარი აფეთქებისთანავე, სოციალური ქსელებით გაცილებით სწრაფად გავრცელდა ინფორმაცია, ვიდრე მსოფლიოს წამყვანმა ტელევიზიებმა შეძლეს პროფესიული მასალის ოპერატიულად მიღება. ამიტომ, ისინიც კი მობილური ტელეფონით გადაღებულ ფოტო-ვიდეომასალას იყენებდნენ.

დასკვნა:

თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ერთდროულად, ერთსა და იმავე წერტილში მყოფი, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მრავალი ადამიანის მიერ გადაღებული და შემდეგ ინსტაგრამის საშუალებით, გაზიარებული ფოტოები, რომლებსაც „ჰემთეგი“ აქვს გაკეთებული (ეს დაინტერესებულ პირს, თუნდაც მოყვარულთა მიერ გადაღებული მოვლენის მოძებნასა და ფოტომასალის დათვალიერებაში დაეხმარება), გაცილებით უფრო ობიექტურია, ვიდრე ერთი, პროფესიონალი ფოტოგრაფის მიერ გადაღებული იგივე ამბავი, რადგან ფოტოების მომწოდებელი წყაროები ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია და უფრო ობიექტური.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ინსტაგრამის და სოციალური ქსელების განვითარება ჩრდილს არ აყენებს ფოტოგრაფიას, რადგან ფოტოგრაფიის იმ ჟანრებს, რომლებსაც არ აქვს კავშირი ფაქტების სწრაფ ასახვასთან, სმარტფონით აღჭურვილი უბრალო გამვლელები, შემოქმედებითობითა და ტექნიკური ხარისხით დიდხანს ვერ გაუწევენ კონკურენციას. თუმცა ფოტოჟურნალისტიკაში გარემო კონკურენტუნარიანი ხდება და ფოტორეპორტიორებზე მოთხოვნა კლებულობს. საბოლოო ჯამში, ეს ყველაფერი ფოტოგრაფიის, როგორც მედიუმის, განვითარებას უწყობს ხელს. ამავდროულად, ინოვაციური ტექნოლოგიების განვითარება ფოტოაპარატის ფუნქციურ განვითარება-

საც ინვევს, ასეთია — GPS (ზუსტი ადგილმდებარეობის განსასაზღვრად), NFC (ტექნოლოგია მონაცემთა სწრაფი მიწოდებისთვის) და ა. შ. თუ ერთ დროს ტელეფონმა შეითავსა ფოტოაპარატის ფუნქციები, იქნებ აპარატსაც დაემატოს სიმბარათის და ინტერნეტის ფუნქცია.

ბევრი ადამიანი ჯერ კიდევ ეჭვის თვალთ უყურებს სოციალურ ქსელებს, მობილურ ფოტოგრაფიას და მის მომავალს. ერთ დროს, ასე უყურებდნენ ფოტოგრაფიასაც და ფიქრობდნენ, რომ ის მხატვრობას ჩაანაცვლებდა... ტელეფონი ვერ შეცვლის პროფესიონალურ ფოტოკამერას, მაგრამ ის შეიძლება იყოს ახალი საშუალება „რეალობასთან“ და „ობიექტურობასთან“ მიახლოებული ინფორმაციის გადმოსაცემად, რაც საშუალებას მისცემს მნახველს თვითონ განსაზღვროს სამყაროში განვითარებული მოვლენების მისეული ვერსია.

George Darchiashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

The Role-play of Instagram in Photography

Photography has been dealing with reflecting of reality since its creation when it started to capture the war, discoveries, science and people's lives. Not every genre of photography is required to reflect the reality, but documentary photography has responsibility to do so. Thus there always is a need to find a better way of how to manage to show the full picture. Increasingly developed technologies and social media show new ways of how reality can be brought to the people who are remote from the event, sit at home or at work and look for information, try to understand what has happened in reality. According to a study the application called Instagram and its Hashtaging system can become the next reality reflecting mediums. For example, if there is an event taking place at some far away location, there are always some people with phones there. Usually they immediately start to document everything that is happening, later upload the photos to an application and use Hashtags (words used to define category of a photo). If there are 15 persons recording an event we have 15 different stories that offer the viewer their own angle. On the other hand if a photographer had to go to the same event when there was something interesting starting to happen that would take much more time and he/she would miss a lot of action. He/she would be able to tell story from his/her own perspective only after arrival. The news photographers usually have no time to stay at the location, conduct further research and collect all objective information. As soon the event is over, they have to send photos to editorial office and move on to the next assignment. Comparison of the situations gives us a clear view on how can use of applications like Instagram help the viewers to see the news. At the beginning the main function of the phones was limited to calls. Now they are adjusted to the needs of modern people and became multifunctional devices. Maybe in the future the cameras will transform into multifunctional devices as well. Some elements of such changes are already visible. The producers have realized that they need to adjust the devices to new reality and start adding social media features like Wi-Fi connection to the phone to the professional cameras. It may happen that at some point companies start production of compatible versions of Sim cards that will make it possible to shear photos from remote location as soon as they are shot.

Some photographers still don't like social media. They think that it's not that serious and try to avoid any type of contact with it. But the world is developing at every minute. Technologies, gadgets, social media are part of it and it may be a good idea to find a way of their use instead of denying.

თათია თევდორაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ნ.მ. ბარბარეს ტაძრის მოხატულობის სატწარის ნიმუშებთან მიმართების შესახებ

შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერა, მეტად გამორჩეული სახით, სვანეთის მაღალმთიან რეგიონშია წარმოდგენილი. IX-X საუკუნეებიდან მოყოლებული, სვანეთში ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ლოკალური მხატვრული ტრადიციებით, სახასიათო იკონოგრაფიული სქემებითა თუ ზოგადად, მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური მახასიათებლებით აღბეჭდილი ადგილობრივი ფერწერული სკოლა, რომელიც იმავდროულად, ამ მკაფიო ინდივიდუალობასა და თვითმყოფადობასთან ერთად, საერთო ქართული, შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის მნიშვნელოვან, ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა.

მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულებული ნიმუშების გვერდით, სვანურ მონუმენტურ ფერწერაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ე. წ. „ხალხური“ მოხატულობანიც. ზემო სვანეთის კალას თემში მდებარე, სოფელ ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობა სწორედ ამ ტიპის მეტად საინტერესო ნიმუშად გვევლინება.

XI საუკუნის II ნახევრის მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიაში XIII საუკუნის მხატვრობა მთელ ინტერიერში ნაწილდება. კონქში, სვანეთში გავრცელებული ტრადიციის თანახმად, ვედრების სცენაა გამოსახული; აფსიდის ქვედა რეგისტრში ეკლესიის მამათა რიგი, მათ შემდეგ, ტრაპეზის თავზე კი მანდილიონის გამოსახულებაა მოცემული. კამარის ფერდებსა და დასავლეთ კედელზე, საუფლო დღესასწაულთა ციკლის ექვსი სცენაა გამოსახული. სამხრეთით „ხარება“ და „შობა“, ჩრდილოეთით „მირქმა“ და „ნათლისღება“ დასავლეთ კედელზე კი „სულიწმინდის მოფენა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინება“ წარმოდგენილი.

კედლის თაღები წმინდანთა და მთავარანგელოზთა საკმაოდ მოზრდილ გამოსახულებებს ეთმობა. აღმოსავლეთით ტაძრის მფარველი წმ. ბარბარესა (ჩრდილოეთით) და წმ. ეკატერინეს (სამხრეთით), დასავლეთით კი მიქაელ (ჩრდილოეთით) და გაბრიელ (სამხრეთით) მთავარანგელოზთა ფიგურებია მოცემული. მოხატულია კამარის საბჯენი თაღი და პილასტრებიც. აქ დაზიანებული ფერწერიდან პილასტრებზე წმ. მეომართა გამოსახულებების ამოკითხვაა შესაძლებელი, კამარის საბჯენ თაღზე კი სიმეტრიულად წარმოდგენილი თითო ფეხზე მდგომი და თითო წელსზევითი გამოსახულების ვინაობის დადგენა, ძლიერი დაზიანების გამო, საკმაოდ რთულია. კანკელის მოხატულობა ოთხი მთავარანგელოზის წელსზევით გამოსახულებას წარმოგვიდგენს. ფიგურატიულ გამოსახულებებს ვხვდებით კარისა და სარკმლების ღიობების წირთხლებშიც¹.

კედლის თაღებსა და კამარის ფერდებზე წარმოდგენილი გამოსახულებები მცირედ სხვაობს ერთმანეთისგან პროპორციებით. საკმაოდ მონუმენტურად აღიქმება კედლის თაღებით მოსაზღვრულ არეებზე მოცემულ წმინდანთა და მთავარანგელოზთა მოზრდილი ფიგურები. კამარის ფერდებზე გამოსახულ საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენებისათვის კი უფრო მოკლე და იმავდროულად, სამკაოდ მსხვილი ფიგურებია დამახასიათებელი. კიდევ უფრო მცირე ზომისაა კამარის საბჯენ თაღზე წარმოდგენილი ფიგურები. გამოსახულებე-

¹ დასავლეთი სარკმლის ღიობის წირთხლებში ორი მამაკაცის დაზიანებული გამოსახულება განირჩევა. ამათგან მარცხენა წირთხლში წარმოდგენილ ფიგურას, სავარაუდოდ, სასწორი უჭირავს ხელში. ტაძარში შესასვლელი კარის ტიმპანის წირთხლებში კი, ერთმანეთის მოპირდაპირედ მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა წელსზევითი ფიგურებია წარმოდგენილი.

ბი თითქმის სრულად ავსებს სცენათათვის მოსაზღვრულ არეებს, ზოგან კი (მაგ., კამარის სამხრეთ-დასავლეთ ფერდზე გამოსახულ „მირქმის“ სცენაში), კომპოზიციაში „გაჭედებულად“ წარმოგვიდგება.

მოხატულობამ ჩვენამდე მეტად დაზიანებული სახით მოაღწია, უმეტესწილად, ის მოსამზადებელი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი და ფერწერული ფენის გარჩევა მხოლოდ რამდენიმე, მცირე მონაკვეთზეა შესაძლებელი. სადღეისოდ, ტაძარში შესვლისას, მოხატულობაზე მთავარ შთაბეჭდილებას წითლისა და ყვითლის ერთგვაროვანი ლაქების მონაცვლეობით შედგენილი გამოსახულებები გვიქმნის. ცალკეულ შემთხვევებში (მაგალითისათვის, ნმ. ბარბარეს გამოსახულება ჩრდილო-აღმოსავლეთ კედლის თაღში, ნმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა საკონქო კომპოზიციაში, ასევე ცალკეულ სცენათა მცირე მონაკვეთები), მეტ-ნაკლებად გადარჩენილ მხატვრობაზე ფიგურათა სამოსთა მოლურჯო, მონაცრისფრო, მოხაკისფრო ფერების ამოკითხვაა შესაძლებელი. ცხადი ხდება, რომ მხატვრობის თავდაპირველი სახე მხოლოდ ცალკეული ყვითელი და წითელი ლაქების მონაცვლეობაზე არ იქნებოდა დამყარებული და საერთო კოლორიტის შექმნაში სხვა ტონებსაც მნიშვნელოვანი როლი მიენიჭებოდა. თუმცა კი საერთო ჯამში, მაინც უნდა ვივარაუდოთ, რომ ხეს ეკლესიის მხატვრობის თავდაპირველი ფერადოვნება ისევ და ისევ ინტენსიური, ნათელი ფერების გამას იქნებოდა დაფუძნებული. ამგვარი გადაწყვეტა ზოგადად, სახასიათოა „ხალხური“ ნიმუშებისათვის. ამის მაგალითია თუნდაც XII საუკუნის ჰადიშის მთავარანგელოზთა და XIII საუკუნის თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები². ამავე პრინციპს მისდევს XIII საუკუნის „ხალხური“ ფერწერული ხატების ის

² თანლილის ტაძრის საერთო ფერადოვნებაზე საუბრისას, ნათელა ალადაშვილი ხეს ეკლესიის მხატვრობას სწორედ ზემოთ ნახსენებ „ხალხურ“ მოხატულობათა რიგში აყენებს. Н. Аладашвили, Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии, *ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები*, 1982, გვ. 17-30.

ჯგუფიც, რომლებზეც ყურადღებას ქვემოთ გავამახვილებთ.

მნიშვნელოვანია, რომ ზოგადი გამომსახველობითი ხერხები, ფიგურათა პროპორციები, მათი მკაფიო სტატიკურობა, სახასიათოდ გადიდებული თვალები, სახისათუ დრაპირების დამუშავების ხასიათი მკაფიოდ განასხვავებს ხეს ნმ. ბარბარეს ტაძრის მოხატულობას XII და XIII საუკუნეების როგორც სვანური „ხალხური“, ასევე „პროფესიული“ მხატვრობებისაგან. სანაცვლოდ, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშანი, მას სწორედ ამ პერიოდში შექმნილ, „ხალხური“ ნაკადის ფერწერულ ხატებთან აახლოვებს.

აღსანიშნავია, რომ ხეს ნმ. ბარბარეს ტაძრის მოხატულობის ხატწერის კონკრეტულ ნიმუშთან მიმართებაზე ყურადღებას ამახვილებენ ერთი მხრივ, გაიანე ალიბეგაშვილი, ნიგნში „ქართული ქედური და ფერწერული ხატები“³, მეორე მხრივ კი, ირაკლი ყიფშიძე, ნაშრომში „შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის“⁴. საუბარია ხეს ეკლესიაში დაცულ, XIII საუკუნის აღსაყდრებული მაცხოვრის ხატზე, რომლის კომპოზიცია-საც გ. ალიბეგაშვილი ხეს ეკლესიის კონქში გამოსახული მაცხოვრის ზუსტ ანალოგიად მოიხსენიებს და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ შესაძლოა, კედლის მხატვრობა და ხატი ერთი მხატვრის ნახელავი იყოს (სურ. 1, 2).

ირაკლი ყიფშიძე იმ კონკრეტულ ნიმუშსაც ასახელებს, რომლებიც კედლის მხატვრობისა და ხატწერის გამოსახულებებს ერთმანეთთან აახლოვებს. ოქრის სხვადასხვა ტონისა და ნაცრისფრის თანაფარდობით აგებული კოლორიტის საერთო ხასიათი, მუქი კონტურით შემოვლებული ლოკალური ლაქები, ფიგურისა და მანდორლის ურთიერთმეფარდება, გამოსახულების სილუეტი, ყველა ნაწილის პოზიცია, სახის ოვალი, ნაკვთები, კის-

³ გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე, *ქართული ქედური და ფერწერული ხატები*, თბ., 1980, გვ. 102.

⁴ ირ. ყიფშიძე, შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის, *საბჭოთა ხელოვნება*, №1, 1977, გვ. 79-85.

რის გრაფიკული დამუშავება, მაკურთხეველი მარჯვენის ხასიათი და სხეულთან შეფარდება, კაბის ნაოჭების გრაფიკული დამუშავება, ტახტის ორნამენტული მორთულობა ის ნიშნებია, რომელთაც ირ. ყიფშიძე ორი ნიმუშის მთავარ დამაკავშირებელ ელემენტებად მიიჩნევს. აღინიშნა ისიც, რომ ორივე შემთხვევაში, ხალხური მხატვრობისათვის სახასიათო, ზოგადი ნიშანია ფიგურის სახისა და ხელების ფერწერულად დამუშავება⁵.

ზემოთ მოყვანილ ავტორებთან უკვე გამოთქმული მოსაზრებების გათვალისწინებით, ამ შემთხვევაში, ჩვენ უკვე მთელი მოხატულობისა და ზოგადად, XII-XIII საუკუნეების „ხალხური“ ფერწერული ხატების ჯგუფის ურთიერთმიმართებაზე შევეცდებით ყურადღების გამახვილებას.

ეს პერიოდი, განსაკუთრებით კი XIII საუკუნის შუა ხანა და მეორე ნახევარი „ხალხური“ ფერწერული ხატების სიმრავლით გამოირჩევა. „ხალხურ“ ოსტატთა მიერ შექმნილი ხატები ადრეულ მხატვრულ ფორმებთან მიბრუნების გარკვეულ ტენდენციას ამჟღავნებს. თუმცა, პირველ რიგში, სახასიათო ხდება გამარტივებული მხატვრული აზროვნება, პროპორციების რღვევა, ლოკალური, ნითელი და ყვითელი ფერების დომინირება, გამოსახულებათა ხაზგასმული ხაზობრიობა და სიბრტყეობრივობა. გამარტივებული ნახატი ძლიერი ექსპრესიულობით გამოირჩევა. ფერწერას არ ახასიათებს სირთულე და მრავალმრიანობა, კოლორიტი კი ძირითადად, ერთგვაროვანი სახითაა წარმოდგენილი⁶.

ამ პერიოდის „ხალხური“ ოსტატების მიერ შესრულებულ ფერწერულ ხატებს შორის შეიძლება დავასახელოთ იფრარის წმ. მთავარანგელოზთა (XIII ს.) და ვედრების ხატები (XII-XIII სს.), ნაკიფარის წმ. გიორგის ხატი (XIII ს.), წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატი მაცხვარიშიდან (XII-XIII სს.), ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატი ლენჯერის თემიდან (XII

ს. სიემ), წმ. გიორგის ხატები სოფელ საყდრიდან და მუნდიდან (XIII ს.), ნიშოვანი ღმრთისმშობლის ხატი სოფელ ლახუშტიდან (XIII ს.), წმ. მთავარანგელოზის (XIII ს.) და ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატები (XIII-XIV სს.) ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიიდან და სხვ.

ხეს ეკლესიის მხატვრობისა და ხატწერის ნიმუშების ურთიერთმიმართების წარმოსაჩინად, პირველ რიგში, ყურადღებას ფიგურათა გამოსახვის ზოგად პრინციპებზე, იმ უმთავრეს მიდგომებზე გავამახვილებთ, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მხატვრობის საერთო ხასიათს.

ხეს ეკლესიაში ფიგურათა გამოსახვისას, საკმაოდ მარტივი მიდგომა იკვეთება. სხეულები ერთიანი მონახაზით შემოიწერება, მკაფიოდ იკვეთება საერთო აბრისი. ძლიერ სტატიკურობასა და ერთგვარ ბლოკურობას მოძრაობაში წარმოდგენილ ფიგურათა შესტიკულაციაც კი ვერ ეწინააღმდეგება. განსაკუთრებული აქცენტი კეთდება ფიგურათა სახეებზე. სახასიათოდ ჩანს ძლიერ აქცენტირებული, გადიდებული თვალები. სახეები ერთიანი ოვალით მოინიშნება, წარბები და ცხვირი, უწყვეტ ყულფადაა მონახული. სახასიათოდ ხდება ასევე, დაბალი შუბლი, მოკლე მონასმით აღნიშნული ბაგეები და განსაკუთრებით კი, ყვრიმალეებზე დადებული ყირმიზის ლაქები.

პირველ რიგში, სწორედ ძლიერად გადიდებული თვალების, ზემოთ აპყრობილი გუგების გამომსახველობაა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხატწერის ნიმუშებშიც. მსხვილი კონტურული მონახაზებით შემოწერილ სახის ნაკვეთებს შორის, ამ შემთხვევაშიც, აქცენტირებულად გადმოიცემა თვალ-წარბი. ამასთან, ზომით, მონახაზითა და ხაზის მკაფიოებით აქცენტირებულ თვალებს კიდევ უფრო გამოჰკვეთს და წინ წამოსწევს საკმაოდ მოზრდილი თვალის გუგების გამომსახველობა, ფიგურათა მზერის ზემოთკენ მიმართვა.

იფრარის ეკლესიის მთავარანგელოზთა ხატის (XIII ს.) ან ნაკიფარის წმ. გიორგის ხატის (XIII ს. ამჟამად, სვანეთის მუზეუმშია დაცული) ხილვისას, მნახველს თვალში ხვდება

⁵ იქვე, გვ. 82.

⁶ გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე, *ქართული ქედური და ფერწერული ხატები*, თბ., 1980; ნ. ჭიჭინაძე, *შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა*, თბ., 2011.

სხეულის ზომასთან შედარებით, საგრძნობლად გაზრდილი თავები, თუმცა კიდევ უფრო აქცენტირებულად, ფიგურათა ექსპრესიულად გადიდებული თვალები აღიქმება, რაც საერთო ჯამში გამოსახულებებს საოცრად მეტყველს ხდის და ძლიერი გამომსახველობით აღავსებს (სურ. 3). საყურადღებოა ასევე ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატიც (XIII ს.) ჰადიმის მაცხოვრის ეკლესიიდან. გამოსახულებები აქაც საკმაო სიახლოვეს ავლენს ხეს ტაძრის მოხატულობის ფიგურებთან. გადიდებული თვალებისა და ხაზგასმულად, ზემოთ აპყრობილი თვალის გუგების გვერდით, საყურადღებო ხდება მკაფიოდ მორკალული ნარბებისა და ცხვირის უწყვეტი მონასმით მოხაზვაც (სურ. 4).

უნდა ვახსენოთ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატიც მაცხვარიშიდან (XII-XIII სს. ამჟამად, სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია დაცული) (სურ. 5). თუკი, მას ხეს მოხატულობის „მირქმის“ სცენის წმ. სვიმეონ მიმრქმელის წვეროსან ფიგურას შევადარებთ (სურ. 6), სიახლოვეს აღმოვაჩინოთ სახის ნაკვეთების პროპორციაში, პირველ რიგში კი, სწორედ მკაფიოდ გადიდებული თვალებისა და ზემოთ მიმართული გუგების გადანყვეტაში. ხატზე სახასიათოა შუბლზე დადებული, ტალღოვანი მოყვანილობის მსუბუქი ჩაჩრდილვაც, რამაც აქ ნაოჭის არსებობაზე უნდა მიგვანიშნოს. აღსანიშნავია, რომ ამავე ტიპის, ტალღოვანი მონასმი საკონქო კომპოზიციის მაცხოვრის გამოსახულებაზეც გვხვდება (სურ. 2).

მოხატულობასა და ხატწერის ნიმუშებში საინტერესო ხდება დრაპირების დამუშავების ხერხებზე დაკვირვებაც. ხეს ეკლესიაში მხატვრობის დაზიანების მიუხედავად, შესაძლებელი ხდება იმ ძირითადი მიდგომების ამოცნობა, რომელიც ოსტატს ქსოვილის გამოსახვისას ახასიათებდა. პარალელური, წვრილი ზოლების მონაცვლეობით დრაპირების დანაოჭება სრულებით პირობითად გადმოიციემა. უგულვებელყოფილია სხეულის ფორმები, თუ მოძრაობები. ნაკლებად ხდება ამ მოძრაობათა მიხედვით ქსოვილზე მოცემული ზოლების გადასხვაფერება. მაგალი-

თისათვის, „ხარების“ კომპოზიციაში, მთავარანგელოზის წინ გადადგმული ნაბიჯის შესაბამისად, ერთი მხრივ, მიმართულება ეცვლება პარალელურ ხაზებს, თუმცა საერთო ჯამში, ქსოვილის „დამუშავების“ პრინციპი, ერთმანეთთან საკმაოდ მჭიდროდ დადებული წვრილი ზოლების მეშვეობით, კვლავ უცვლელი სახითაა წარმოდგენილი (სურ. 7). ამავე პრინციპით, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატზე ქსოვილის ნაკვეთებისა და დანაოჭების აღსანიშნად, ოსტატი სწორედ ერთმანეთის პარალელურად დადებულ, თითქმის ერთგვაროვან ხაზებს იყენებს. მართალია, ხეს მოხატულობისათვის სახასიათო ძლიერი გრაფიკულობა და სიხისტე აქ ნაკლებად შეიგრძნობა და ხაზს შედარებითი სირბილაც კი აქვს მინიჭებული, თუმცა, ზოგადი პრინციპი, რომლის მიხედვითაც ქსოვილი გადმოიციემა, მაინც საკმაოდ ნიშანდობლივად შეიძლება ჩაითვალოს (სურ. 5).

დრაპირების დამუშავების თვალსაზრისით, ხეს ეკლესიის მხატვრობასთან კიდევ უფრო ახლოსაა ნიშოვანი ღმრთისმშობლის ხატი ლახუშტიდან (XIII ს.). ქსოვილის გადმოციემისას, განმსაზღვრელი აქაც მკაფიო გრაფიკულობაა, ხაზი ხისტი და საკმაოდ მშრალია, ურთიერთპარალელური ხაზები სრულებით ერთგვაროვნად და მარტივად ნაწილდება სიბრტყეზე (სურ. 8).

ნაკლებად ხისტი, მაგრამ ასეთივე ერთგვაროვანი, პარალელური ხაზების მეშვეობითაა „დამუშავებული“ ქსოვილი მესტიის მუზეუმში დაცულ ჩვილადი ღმრთისმშობლის კიდევ ერთ ხატზე (XII ს.), სადაც იესოს სამოსი ასევე სრულებით მარტივად, უხვად დადებული პარალელური ზოლების მეშვეობით გადმოიციემა (სურ. 9). ასეთივე მიდგომა იკვეთება ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატზეც ჰადიშიდან (XIII ს.) (სურ. 4).

გამომსახველობითი ხერხების გვერდით, მეტად მნიშვნელოვანია ხატებზე წარმოდგენილ წმინდანთა ზოგადი სახე, გამომეტყველება, მათგან მომდინარე ის საერთო განწყობილება, რაც ასევე განსაკუთრებულ სიახლოვეს ჰპოვებს ხეს ეკლესიის მოხატულობის ფიგურებთან.

ნმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მცირე ზომის დარბაზში წარმოდგენილი ნათელი, მჟღერი კოლორიტის მქონე გამოსახულებები, საკმაოდ ახლოს მოტანილი ფიგურები, მარტივი გამომსახველობითი ხერხები თავდაპირველად, მნახველს სრულებით უშუალოდ, იქნებ გულუბრყვილოდაც კი წარმოუჩინს მხატვრობას. აქ ხომ სრულებით უკუგდებულია გამოსახულებათა დიდებულება, თუ პომპეზურობა. ჩნდება სიმშვიდისა და ერთგვარი, სიმყუდროვის განცდა.

თუმცა ამგვარ შთაბეჭდილებას, გარკვეულწილად, სახეთა გამომეტყველებაზე დაკვირვება ცვლის. საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენებში ზემოთ მიმართული თვალის გუგებისა და მკაფიოდ ზეაპრობილი მზერის ხილვისას, მოულოდნელად შეიგრძნობა, რომ აქ წარმოდგენილი გამოსახულებები მნახველთან უშუალო კონტაქტს არ ამყარებენ. უტრირებამდე გადიებული თვალები, მკაფიოდ ზემოთ მიმართული თვალის გუგები, გაშეშებული მზერა თითქოს, ფიგურათა არაამქვეყნიურ, მიღმიერ მყოფობას ასახავს. გამოსახულებები დაცლილია ადამიანური ემოციებისაგან, მიწიერებისგან, ჩვენ წინაშე თითქოს, მხოლოდ მათი სხეულები გამოსახება, არსობრივად კი თითოეული მათგანი მოწყვეტილია ამქვეყნიურობას, მთლიანად საუფლო სამყოფელისკენაა მიმართული. ზეაპრობილი მზერით უგულვებლყოფილი ხდება ტაძარში შესული ადამიანის არსებობაც. ფიგურები თითქოს, განემორებინ გარემოს და ზეციური სამყოფელისაკენ ისწრაფვიან⁷ (სურ. 6). სწორედ ამგვარი ემოციური ფონის ამოკითხვაა შესაძლებელი „ხალხურ“ ფერწერულ ხატებზე დაკვირვების დროსაც. გადიებული თვალებისა და ზემოთ აპრობილი

⁷ უნდა ითქვას, რომ საუფლო დღესასწაულთა ციკლის ფიგურებისაგან განსხვავებით, კედლის თალებში წარმოდგენილ წმინდანთა და მთავარანგელოზთა შემთხვევაში, შედარებით გაძლიერებულია მლოცველთან „კონტაქტი“. აქ გამოსახულებათა თვალის გუგები თვალის ქრილის ზედა ნაწილში აღარ გამოსახება და მზერაც უშუალოდ მნახველისაკენაა მიმართული.

გუგების მეშვეობით გადმოცემული განწყობილება ძლიერ უახლოვდება ხეს ეკლესიის მოხატულობისათვის სახასიათო საერთო ემოციურ ფონს. ამასთან, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ხატისებური გამოსახულებებისათვის, როგორც წესი, მლოცველთან გარკვეული კონტაქტის დამყარებაა დამახასიათებელი, გამოსახულებათა ამგვარი გადანყვეტა, საკმაოდ თავისებურ ხერხადაც კი შეიძლება გვეჩვენოს.

მარტივი გამომსახველობითი ხერხებით ოსტატი თითქოს სრულებით ნაივურად მიგვითითებს თვალებზე, იგრძნობა გულწრფელი სურვილი, რომ ხატებზე წმინდანთა რთული და ღრმა სულიერი მდგომარეობა იქნას ასახული. ექსპრესიულად გადიებული თვალები და ზეაპრობილი მზერა ამ შემთხვევაშიც, თითქოს, არაამქვეყნიური მყოფობის გადმომცემია. ხაზი ესმევა მიღმურობას, ამქვეყნიურობა კი კვლავაც განცალკევებული და უგულვებლყოფილია. ზემოთ მოყვანილი ნიმუშებისა, თუ სხვა „ხალხური“ ხატების გამოსახულებანი ხეს ტაძრის ფიგურათა მსგავსად, თითქოს, სრულებით არ გულისხმობს მნახველის არსებობას. ზესწრაფულია მზერა ჰადიშისა და ლენჯერის ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატებზე. ასეთივე მიდგომები იკვეთება ლახუშტის ნიშოვანი ღმრთისმშობლის, მუნდის წმ. გიორგის ხატებისა და სხვა ნიმუშთა შემთხვევაშიც (სურ. 1,4,8,10).

უნდა აღინიშნოს, რომ ცალკეული სტილური მახასიათებლების გვერდით, ხეს ეკლესიის მოხატულობის ხატწერასთან მიმართებაზე საუბარი იკონოგრაფიული მოტივების თვალსაზრისითაცაა შესაძლებელი. აქ „ხატების“ პირდაპირ იმიტაციას საკურთხევის აფსიდის მოხატულობაში, წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურების გამოსახვისას ვხვდებით. უშუალოდ დარბაზში კი საკმაოდ მოზრდილი ზომის, ფრონტალურად მოცემული, მნახველთან ახლოს მოტანილი წმ. მთავარანგელოზთა და წმ. დედათა გამოსახულებანი, რომლებიც საუფლო ციკლის სცენათა ფიგურებისაგან განსხვავებით, თითქოს უშუალო კონაქტში შემოდიან მლოცველთან, ასევე ხატისებურ, სალოცავ გამოსახულებებად

შეიძლება იქნას გააზრებული (სურ. 11). ამაზე მიგვანიშნებს მთავარანგელოზთა გამოსახულებების კონკრეტული იკონოგრაფიული მოტივებიცა და განმარტებითი წარწერების ხასიათიც⁸. ამასთან, გამოსახულებები მოკლებულია თხრობითობას და მათი ხილვა თვალწინაზე მეტად, ლოცვისაკენ უბიძგებს მორწმუნეს. კედლის თაღები ბუნებრივ მოჩარჩობას უქმნის ფიგურებს და შეიძლება ითქვას, რომ ოსტატს გამოსახულებათა ხატისებური ხასიათის გასაძლიერებლად, აღარც სჭირდება მათი საგანგებო მოჩარჩობაში მოქცევა.

ამდენად, ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მოხატულობის გამომსახველობით ხერხებზე, ცალკეულ იკონოგრაფიულ მოტივებსა და საერთო ემოციურ განწყობილებაზე დაკვირვება ხატწერასთან, უფრო კონკრეტულად კი XII-XIII საუკუნეების „ხალხურ“ ფერწერულ ხატებთან გარკვეული პარალელების გავლებას საშუალებას გვაძლევს. ზემოთ მოყვანილი თითოეული ნიმუში, კონკრეტული გამომსახველობითი ხერხის მეშვეობით, მეტ-ნაკლებად უახლოვდება ხეს ეკლესიის მხატვრობას. ამასთან, თუკი გაიანე ალიბეგაშვილთან და ირაკლი ყიფშიძესთან მოყვანილი, ხეს ეკლესიაში დაცული მაცხოვრის ხატი საკონქო გამოსახულებასთან უშუალო ანალოგიის სახით განიხილება, ჩვენ მიერ დასახელებული ნიმუშები უკვე კონკრეტულ, უშუალო პარალელებად არ აღიქმება. ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის უპირატესად მნიშვნელოვანი ხდება მხოლოდ იმ ძირითადი, საერთო მახასიათებლების გამოვლენა, რომლებიც, პირველ რიგში, ხატწერის „ხალხურ“ ნიმუშებს აერთიანებს, იმავდროულად კი, ხეს ეკლესიის მოხატულობასაც მათთან გარკვეულ კავშირში წარმოაჩენს.

ვფიქრობთ, რომ ზემოთ მოყვანილი ნიმუშების მაგალითზე ხატმწერებსა და მონუმენტური მხატვრობის ოსტატს შორის საერთო მიდგომებისა და ხედვების არსებობა ვლინდება, წარმოჩინდება საერთო დამოკიდებულებები და მსგავსი მსოფლგანცდა. ამ ტიპის საერთო ნიშნების გამოვლენა კი მართლაც იძლევა გარკვეულ საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ხეს ტაძრის მომხატველი შესაძლოა, ხატწერის ოსტატი ყოფილიყო, მხატვარი, რომელმაც დაზგურ ფერწერაში შემუშავებული ტრადიციები გულმოდგინებით და ერთგვარი ნაიფურობით გადაიტანა მონუმენტურ მხატვრობაში.

⁸ მთავარანგელოზთა ლორონი ორის ნაცვლად, სამი ბოლოთი გამოისახება. ირ. ყიფშიძე აღნიშნავს, რომ სამოსის ამგვარი ვარიაცია უცხოა სვანური მონუმენტური მხატვრობისათვის. სანაცვლოდ ის ჩაჟამის ეკლესიაში შემონახულ მთავარანგელოზთა ხატს (XII-XIII სს.) ასახელებს, რომელზეც ლორონი ასევე სამი ბოლოთი გამოისახება.

მთავარანგელოზთა განმარტებითი წარწერები ასე იშიფრება: მიქაელ მთავარანგელოზის შემთხვევაში - „მთავ|არან<ა|ნ>გელო|ზდ || მ[დ]ქაელ“, ხოლო, გაბრიელ მთავარანგელოზის შემთხვევაში - „და გა|ბრდელ“; ამჯერადაც, განმარტებითი წარწერის ასეთ გადანწყვეტას, ირ. ყიფშიძე კვლავ ხატწერის ნიმუშებს უკავშირებს. ის მიიჩნევს, რომ განმარტებითი წარწერა მთავარანგელოზთა ხატის წარწერიდანაა აღებული და შემდეგ, უბრალოდ, ორ ნაწილადაა გაყოფილი. იხ. ირ. ყიფშიძე, შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის, *საბჭოთა ხელოვნება*, №1, 1977, გვ. 79-85; მისივე, Некоторые особенности образа архангелов в средневековой живописи Сванетии, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1977.

Tatia Tevdorashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Comparison of the Icon Painting and Murals from the St. Barbara Church in Khe

The style of the murals from the St. Barbara church in Khe differs from the contemporary professional and “vernacular” wall paintings. The mode of treatment of faces and clothes shows affinity with the group of contemporary icons (icon of the Virgin and the Child, Lenjeri, 12th c. (SMHE); icons of St. George from Sakhdari and Mutsdi, 13th c.; icon of the Virgin from Lakhushti, 13th c.; icons of Archangel, 13th c. and Virgin and the Child from the Adishi church of the Savior, 13-14th cc. etc.). Based on the stylistic and iconographic peculiarities of the murals, it can be assumed that the murals were most probably produced by the painter of icons.



1. ხე, აღსაყდრებული მაცხოვრის ხატი, XIII ს.
Khe, icon of the Enthroned Savior, 13th c



2. ხე, საკონქო კომპოზიცია, დეტალი
Khe, the composition in the conch, detail



3. ნაკიფარი, წმ. გიორგის ხატი, XIII ს.
Nakipari, icon of St. George, 13th c



4. ჰადიში, ჩვილედი ღმრთისმშობლის ხატი, XIII ს.
Hadishi, icon of the Virgin and the Child, 13th c



5. მაცხვარიში, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატი, XII-XIII სს.
Matskhvarishi, icon of St. John the Baptist, 12-13th c



6. ხე, „მირქმის“ კომპოზიცია, დეტალი
Khe, the composition of “Candlemas”, detail

7. ხე, „ხარების“ კომპოზიცია, დეტალი
Khe, the composition of “Annunciation”, detail



8. ლახუსტი, ნიმოვანი ღმრთისმშობლის ხატი, XIII ს (ფოტო აღებულია წიგნიდან „შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა“) Lakhusti, icon of the “Virgin Platytera”, 13th c. (the photo is taken from the book “Medieval Georgian Icon-Painting”)





9. ლენჯერის თემი, ჩვილელი
 ღმრთისმშობლის ხატი, XII ს.
 Lenjeri commune, icon of the Virgin and the
 Child, 12th c



10. ლენჯერის თემი, ჩვილელი ღმრთისმშობლის
 ხატი, დეტალი, XII ს.
 Lenjeri commune, icon of the Virgin and the Child,
 detail, 12th c



11. ხე, წმ. მთავარანგელოზი მიქაელ
 Khe, St. Archangel Michael

