



სვეტიცხოვე

2009

**რედაქტორ-გამომცემლები**

სამსონ ლეჟავა  
ინგა ქარაია  
სალომე ცისკარიშვილი

**Publishers:**

Samson Lezhava  
Inga Karaia  
Salome Tsiskarishvili

**სარედაქციო კოლეგია:**

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

**Editorial Board:**

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

**კომპიუტერული დიზაინი  
ტექნიკური რედაქტორი**  
ლაშა ქარაია

**Computer Design  
Technical editor**  
Lasha Karaia

გარეკანზე: ნიკო ფიროსმანაშვილი, *“ქალი დაირით”*  
On cover: **Niko Pirozmanashvili, “Woman with Tambourine”**

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

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

ISSN 1512-2190



შინაარსი

**ლიანა ანთელავა-მამალაძე**  
სივრცის განცდა ქართულ ესთეტიკურ ტრადიციაში  
(ფიგურა/სივრცის ურთიერთობა ფიროსმანის მხატვრობაში) ----- 3

**ზურაბ მეძმარიაშვილი**  
“ფრესკის უპირატესობა” ----- 10

**სამსონ ლეჟავა**  
სვეტებშემკული ოდა-სახლები ----- 12

**ირმა მათიაშვილი**  
ილია ზდანევიჩი და ქართული მოდერნიზმის კულტურა ----- 16

**ნანა შერვაშიძე**  
სოცრეალიზმი - მითი და სინამდვილე ----- 25

**ირმა დოლიძე**  
მუზეუმში დაცული ერთი ექსპონატის შესახებ ----- 29

**ნათია წულუკიძე**  
ადამიანად არყოფნის ფოტორეჟიჟი  
ეპოქაში, რომელიც საკუთარი ისტორიით იკვებება ----- 34

**ლანა ქარაია**  
შეხვედრა ალიმ რიჟინაშვილის ხელოვნებასთან ----- 39

**ნესტან თათარაშვილი**  
ქართველ ქველმოქმედთა მიერ აგებული  
და ხალხისთვის ნაჩუქარი შენობები კვლავ ხალხს უნდა დაუბრუნდეს ----- 45

**თემურ ბიბილური**  
რუსეთის მუზეუმებში დაცული არქეოლოგიური  
ძეგლები საქართველოს კონფლიქტური რეგიონებიდან ----- 55

**გიორგი ჯავახიშვილი**  
IX საუკუნის ქართული ქანდაკება ----- 60

**მარიკა ჩემია**  
ფიანსის დოქი რეის კერამიკული სახელოსნოდან -----63

**მუზეუმების საერთაშორისო დღე - 18 მაისი, 2009** -----66

**ინგა ქარაია**  
საქართველოს მუზეუმების დღევანდელი მდგომარეობისა  
და პრობლემების ანალიზი -----69

**რეზიუმე**----- 82

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

ლიანა ანთელავა-მამალაძე

## სივრცის განცდა ქართულ ესთეტიკურ ტრადიციაში

(ფიგურა/სივრცის ურთიერთობა ფიროსმანის მხატვრობაში)

ხელოვნებათმცოდნეობა დაიბადა როგორც რეფლექსია გრძნობად-ემოციურზე, ინტუიტიურზე - რადგან შემოქმედება, რაგინდ დიდი არ უნდა იყოს მასში რაციოს წილი, წმინდად გონებაჭვრეტი ვერაფრით იქნება, ინტუიტიური მასში მეტწილადაა. ამიტომაც, მხოლოდ ფორმალურ პარადიგმაზე დამყარებული კვლევა ძნელად თუ მიგვაახლოვებს ხელოვნების არსის ნამდვილ სიღრმისეულ წვდომას. ხელოვნების შემსწავლელი მეცნიერება თავისი სპეციფიკით განსაკუთრებულია ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა რიგში. მისთვის მიზანშეწონილია ინტუიტივიზმის განსხვავებული კრიტერიუმები. ხელოვნებათმცოდნეობას, მისი საგნის კვალდაკვალ ასოციაციების მეტი თავისუფლების პრეტენზია აქვს, მისთვის მიუწვდომელია და საზიანოც (მაგ. ფილოსოფიისათვის დამახასიათებელი) მსჯელობის მკაცრი ლოგიკა. პირიქით დასაშვებია ფორმულირებათა ერთგვარი პირობითობა, ერთიმეორეში გადინება, გამოყენებული ტერმინების მეტაფორულობა. ამგვარი თავისუფლების გარეშე ხელოვნებათმცოდნეობა ვერ მიაღწევს ადექვატურობას თავისი შესწავლის ობიექტთან.<sup>1</sup> ფორმალისტური, კომპარატივისტული მეთოდები არ იძლევა ხელოვნების (კულტურის) ეროვნული თავისებურების სრულად ახსნისა და გაგების შესაძლებლობას. ამიტომაც მისთვის საშურია ისეთი მეთოდური ბაზის “მოძიება”, რომელიც მოერგება ზეფორმალური (ან მეტაფორმალური) შედეგების გათვალისწინებას, ანუ ისეთი ფორმალური კონცეპტის დაშვება, რომელიც ხელს შეუწყობს ამგვარი დასკვნების გაკეთებას.

ამგვარი მცდელობა შეიძლება განხორციელდეს ისეთი ფორმალური კონცეპტის გამოყოფით, რომელიც დაგვეხმარება მხატვრულში აზრობრივ-სიღრმისეულის განჭვრეტა-გააზრებაში. ასეთად შეიძლება მოვიაზროთ ფიგურა-სივრცის ურთიერთობა. სახვით ხელოვნებაში ფიგურისა და სივრცის (ფორმა/სიბრტყის) ურთიერთობა თავისთავად არსებული საკითხია, პირველი რიგის ფორმალური ამოცანაა. ის შეიძლება გააზრებული იყოს როგორც მხატვრული ფორმის საბაზო კატეგორია. ფიგურის მყოფობა სივრცეში, მისი ურთიერთობა გარემოსთან მრავალსპექტიანი პრობლემაა. მისი საკვლევ საკითხად გამოყოფა წინააღმდეგობრივია - ერთი მხრივ, მისი გააზრება მხოლოდ ფორმალურ კონცეპტად ერთგვარად ძალდატანებით, გონებაჭვრეტივად გამოიყურება,<sup>2</sup> მეორე მხრივ კი, თუ მას წარმოვსახავთ როგორც “შუამავალს” (ერთგვარ შუალედურ მოდულს) ნაწარმოების ფორმასა და მის არსს, მის სიღრმისეულ საზრისს შორის, დავინახავთ, რომ ამ საკითხზე დაკვირვებამ შეიძლება უფრო მკაფიოდ წარმოაჩინოს (შუალობითად) ეპოქისა თუ კონკრეტული მხატვრის კულტურულ-ესთეტიკური საზრისი. ეს მრავალსპექტიანი საკითხია და მას მრავალი ფაქტორი განაპირობებს, რომელთა შორისაც შეიძლება დასახელდეს ორი ძირითადი: მხატვრულ-ფორმალური პარადიგმა (ანუ ფორმალური ნიშნები) და ერთდროულად ცალკეული მხატვრის, სტილის ან ეპოქის მსოფლშეგრძნება. ამდენად, ამ მოდულის საკვლევ კონცეპტად გამოყოფა წაადგება ნაწარმოების არსის წარმოჩენას და ხელს შეუწყობს მისი სიღრმისეული საზრისის ძიებას.

სივრცის შეგრძნება (განცდა) სახვით ხელოვნებაში მრავალი ფაქტორით არის გაპირობებული:

<sup>1</sup> Культурология XX в. Словарь. Санкт-Петербург 1997.

<sup>2</sup> Сарабянов Д.В. “Модерн. История стилиа“ (Тело в пространстве) 2001 г.

ესთეტიკურ-ფსიქოლოგიური ასპექტებით, კულტურული ტრადიციით (თავისთავად დამოკიდებული გეოგრაფიულ, გეოპოლიტიკურ მოცემულობაზე), ეროვნული მენტალიტეტით ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კულტურის ესთეტიკური ასპექტი სახვით ხელოვნებაში შეიძლება ვლინდებოდეს როგორც მხატვრული სივრცის განცდა/გაგება.

ქართული კულტურის ესთეტიკური ასპექტის ფენომენურ მახასიათებლად მრავალგზის დასახელებულია ისეთი ნიშნები როგორცაა: თვითკმარობა და ზომიერება. ეს ნიშნები უკავშირდება ქართულ ფსიქოლოგიურ თუ მსოფლმხედველობრივ ტრადიციას, რომელიც თავის მხრივ მჭიდროდაა დაკავშირებული გეოპოლიტიკურ მდებარეობასთან და ლანდშაფტთან. ქართული ხასიათის თვითკმარობა დიდნილად არის გაპირობებული ქართული მიწის სიუხვით. ადამიანის ცხოვრებისთვის საუკეთესო ჰავა და ბუნებრივი პირობები სიცოცხლის ძლიერ ნება-სურვილს ბადებს, მიწის ბარაქიანობა მძიმე შრომა-ჯაფას არ ითხოვს. ქართული ლანდშაფტი - მთიანი რელიეფი და გაშლილი ვაკე ერთდროულად - თვალთახედვის გარკვეულ თანაზომიერებას ბადებს. მზერა არაა გაჭედილი ვინრო სივრცეში (როგორც მთაში), მაგრამ, არც განუსაზღვრელია (რუსეთის ტრამალებისგან განსხვავებით). აქ ვაკე არ არის უკიდევანო. ის ხალვათია, გადაშლილი - თუმცა, მთების მასივით დასაზღვრული. თვალსაწიერი გაშლილია (ვაკეზე), შემოსაზღვრულია და ამავდროულად ზე-აღმართული, ზე-ანეული, ზეცისაკენ მიმართული (მთებით). ასეთი “განონასწორებული” ლანდშაფტი ბადებს პროპორციულობისა და განონასწორებულობის შინაგან ნყობას. ამ ნაზავზეა დაბადებული ტრადიციული ქართული ცნობიერება, ან უფრო ზუსტად, ქართული არაცნობიერი ტრადიცია, რომელიც ასე რთულად ნასაკითხი აღმოჩნდა ახალი დროის (და ე. ი. დასავლური ცივილიზაციის გამოცდილების ნიმუშით გაჩენილი) აზროვნებისთვის.

მშობელი მიწის ამქვეყნიურ სამოთხედ წარმოდგენა ქართველი კაცის ოდითგანდელი, ობიექტურ საფუძველზე დამყარებული განცდაა, ღვთისმშობლის წილხვედრ ქვეყნად მისი გამოცხადებით ქრისტიანობის მიერ დადასტურებული. ამ “მინიერ სამოთხეში” ცხოვრება აყალიბებდა დაბალანსებული მინიერ-ზეციური, ამიერ-იმიერი სამყაროს მთლიანობის განცდას, რაც ბადებდა ქართული კულტურის თანაზომიერების და ნონასწორობის შინაგან აუცილებლობას და ქართული ხასიათის თვითკმარ ბუნებას.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის შესაყარზე მდებარეობა ამ ბარაქიან მიწა-წყალს კულტურული ინფორმაციით უზრუნველყოფდა. კაცს, ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, შორეულ მოგზაურობაში წასვლის ნაცვლად მხოლოდ სულის ღიაობა და გონების მზაობა ესაჭიროებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კულტურა მრავალი ნიშნით ბევრს საერთოს ავლენს დასავლეთთან, დასავლეთიათვის მითოლოგემა - ხატად მიჩნეული “გზა”, გზისეულობა უცხოა, ქართველისათვის, მისთვის უფრო ნაცნობი და დამახასიათებელია “მოლოდინი”. ეს სახე-ხატი გასაგებია ქართული ფსიქოლოგიისათვის და უცილობლად ვლინდება ქართულ კულტურაში. ეს არ არის მხოლოდ ბუმბერაზის მიერ განცდილი “მთების მოლოდინი” (ვაჟა-ფშაველა). ილიას მიერ შემოტანილი “მოძრაობა” იძულებითია ქართველისათვის (უკვე დასავლურმა დინამიზმმა შემობერა), მისი მოგზაურობაც ყოველთვის უკიდურესი საჭიროებით არის მოტივირებული. ქართველი თავისი ნებით (ბერძენი ოდისევსისგან განსხვავებით) არ წავა თავისი “ამქვეყნიური სამოთხიდან”, იგი ან სატრფოს დავალებით მიდის (ტარიელი) ან მეგობრის დასახმარებლად (ავთანდილი) და მარად დაბრუნებისაკენ ისწრაფვის. მისი “მგზავრობა” კი თავგანწირვის ტოლფასია (“მერანი”). აი მოლოდინი კი ორგანულია, დამახასიათებელი. მოლოდინი უკეთესი მომავლისა, ღვთიური სასუფეველის მოლოდინი, თუ მოლოდინი იმისა როცა “დაფარული გაცხადდება”, ცხადი გახდება ის, რასაც ახლა ბუნდოვნად ვხედავთ, ან მოლოდინი გახლენილ-გაცალკეეებული სამყაროს გამთლიანებისა. მანამდე კი “ღვთიმშობლის წილხვედრ”

მინა-წყალს დაცვა სჭირდება - ეს ისტორიული ამოცანაა, მისიაა ქართველობისა. ღვთიშობლის ნილხვედრი მიწის - “ამქვეყნიური სამოთხის” დაცვა და საკრალურ-მისტიკური მოლოდინი “დროთა სისავსისა” - ეს არის სიღრმისეული საზრისობრივი ველი, რომელშიც მოძრაობს ქართული სული და უზრუნველყოფს კულტურულ იდენტურობას.

ამ საბაზო საზრისმანარმოებელ საფუძველთან სხვადასხვაგვარი კულტურული ინფორმაციის შერწყმით - იქნება ეს ძველი მსოფლიო, “ძველი ცოდნა” ვედებში ჩანერილი თუ არიელთაგან მიღებული, თუ ძველი აღმოსავლეთი, ბუდიზმი თუ ზოროასტრიზმი, შუმერთა თუ აქადელთა, იუდეველთა თუ ბერძენთა, სპარსთა თუ არაბთა, რომაელთა თუ ბიზანტიელთა მიერ მოტანილით - იქმნება “ქართული კულტურული სივრცე”. ქრისტიანობამ გაამთლიანა ყოველივე და შედეგად დაიბადა ერთიანი ქართული კულტურულ-ენობრივ-სახელმწიფოებრივი სივრცე. განაახლა და უფრო გამოკვეთა საბაზისო საზრისი (კულტურის ცენტრალური საზრისმანარმოებელი იდეა), რამაც სხვადასხვა ცოდნის კონსოლიდირება მოახდინა და შედარებით უფრო სუსტი, ამორფული იდეა ერთიანად უფრო მკაფიო გახდა. ეს მთელი სისავსით გამოვლინდა ქართული ეროვნული სახელმწიფოს წარმოქმნაში. ახალ დროში კულტურული ინფორმაცია კიდევ უფრო ინტენსიური და მოჭარბებული გახდა. დასავლეთი მთელი თავისი სიღრმითა და სისავსით, რუსეთის და სხვა (ეს უზოგადესი მინიშნებაა, რეალობა კი მეტად მრავალსახა და მრავალგვარია) კულტურების მრავალსახეობათა მონაცვლეობა ბადებდა ქართული კულტურული ხალიჩის რთულ და მრავალფეროვან ორნამენტს.

ქრისტიანობა განსაკუთრებული სახის ინფორმაციაა ქართული კულტურული სივრცისათვის. მასთან არის დაკავშირებული ქართული სახელმწიფოებრივი და ეროვნული თვითიდენტიფიკაციის ძირითადი თემა: მშობლიური მიწის - ღვთიშობლის ნილხვედრი სამშობლოს დაცვა და მოლოდინი “დროთა სისავსისა” დადგომისა (ეს არის ქართველობის ფუნქცია და ისტორიული მისია). ეს ერთიანი საფუძველი ყოველ ახალ საზრისს, ყოველ ახალ კულტურულ იდეას თავისებურად ამუშავებდა და უზრუნველყოფდა ქართულ კულტურულ იდენტურობას მის ამოუწურავ მრავალგვარობაში.

მხატვრობაში ფიგურა-ფონის ურთიერთობით ვლინდება კულტურულ-ინფორმაციული ველი. მის მიხედვით შეიძლება “ნაიკითხო” კულტურული პარადიგმა, მისი როგორც პლასტიკურ-ვიზუალური ასევე საზრისმანარმოებელი იდეა. რადგან ადამიანია საზომი (და “მზომელიც”) ამიტომ ფიგურა-ფონის ურთიერთობაში ვლინდება დამოკიდებულება: ადამიანი და სამყარო, ადამიანი და გარემო, პიროვნება და სოციალური და ა. შ. ამდენად კონცეპტ ფიგურა-ფონის გამოყოფა ძალზე მოსახერხებელია, რადგან მისი ცვლილება ავლენს კულტურულ საზრისთა ცვალებადობას.

ნიკო ფიროსმანის შემოქმედება ქართული ეროვნული მენტალიტეტის ხილულ-პლასტიკურ გამოვლინებაა. ეს არაერთგზის დეკლარირებული აზრი ეჭვგარეშეა, მაგრამ უფრო ხშირად ინტუიტიურ მოსაზრებას ეფუძნება და არა მისი ნამუშევრების შიდა მხატვრული სტრუქტურების გამჟღავნება/შესწავლით გამოიყვანება.

ფიროსმანი ქართული კულტურის ერთერთი ყველაზე უფრო სპეციფიკური ფენომენია; ამასთან, მეტად რთულად “ნასაკითხი” თავისი არაჩვეულებრივი მრავალგანზომილებადობის გამო. რთულია და უჩვეულო მისი ფორმა, რომელსაც არ გააჩნია ანალოგი და რომლის ავტორი და შემოქმედი თავად ფიროსმანია. ნიკალას არ ყავს არც მიმდევრები და არც მოსწავლეები, რომლებმაც განავრცეს და გააგრძელეს მისი მხატვრული მეთოდი. ნიკო ფიროსმანაშვილი მარტოსულია - ბუმბერაზი მარტოსული, რომლის შემოქმედება ქართული ესთეტიკური ტრადიციის მხატვრულ-ხილული ხატია.

იმისთვის, რომ თვალი გავადევნოთ სივრცისადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებას, ჩვენ შევარჩიეთ ფიროსმანის ორი ტილო - “მონადირე” და “ქალი დაირით” (ორივე სურათი ინახება კაკაბაძეების კერძო კოლექციაში).

ტილოზე წარმოდგენილია ტრადიციულ ქართულ კაბაში გამონწყობილი ქალბატონი. ლილისფერ ცისფერ ფონზე გამოსახულია ფარდაგით გადაფარებულ ტახტზე დანყობილი ზოლებიანი მუთაქები, დაირა, რომელიც მარჯვენა ხელში უჭირავს ქალს და საგანგებოდ ცხოველხატული დეკორატიული დეტალებით ამონერილი კაბა-თავსაბურავი - სულ ეს არის და ეს. პირველი შეხედვისას თანამედროვე მაყურებელი ერთგვარად იბნევა კიდეც, გაუგებარია: ქალის სახე თოჯინურია, ცოცხალი ადამიანური ნიშნები არ გააჩნია, სურათი კი მხატვრულად არაჩვეულებრივად ცოცხალია. ფიგურის რეპრეზენტატიული გარინდება გაჯერებულია ცალკეული “მოციმციმე” დეტალებით: ლეჩაქის გამჭვირვალე სიმსუბუქე, თეთრი სამკლავების, გულისპირისა და ლეჩაქის მაქმანების ფიფქისებრი თამაში მყარი შავი ბლოკისებური უძრაობის საპირისპიროდ - ყოველივე ეს გასაოცარია თავისი მოულოდნელი შეუთავსებელი მთლიანობით. ერთი შეხედვით სურათი სიმეტრიული, ცენტრული კომპოზიციური აგების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ცენტრში განლაგებულია ფიგურა, რომლის ორივე მხარეს სივრცე ზომიერადაა განაწილებული. სურათი ჰორიზონტალურად თითქმის შუაზეა გაყოფილი უფრო მუქ, თითქმის ლოკალურად შავ ქვედა და ნათელ ცისფერ ზედა ნაწილებად. მაგრამ სიმეტრიულობის შთაბეჭდილება მხოლოდ ზერელეა. ჩაძიებით კი ირკვევა, რომ არც ერთი დეტალი არ არის ზუსტად სიმეტრიული, პირიქით, ყველაფერი საგანგებოდ აცდენილია: ფიგურა არ არის ზუსტად შუაში, ლეჩაქი თანაბრად არაა განაწილებული ორივე მხარეს. ხელების (მარჯვენა გულზე აქვს მიდებული, მარცხენა კი გაშლილია და დაირას ეყრდნობა) მდგომარეობა ასიმეტრიულია; მუთაქები სხვადასხვანაირად არის დანყობილი (თუმცა ფიგურის ორსავე მხარეს), კაბის ქამრის ბოლოებიც კი არ არის ზუსტად ერთნაირი. ამდენად, ეს ხერხია: ოდნავი აცდენა – თითქოს სარკისებურ სიმეტრიულობაში, განსხვავება იდენტურობაში. ეს პრინციპი ამ სურათის კომპოზიციურ აგებაში და აქედან მთლიანად მხატვრულ გადანყვეტაში შეიძლება დასახელდეს როგორც საბაზისო.

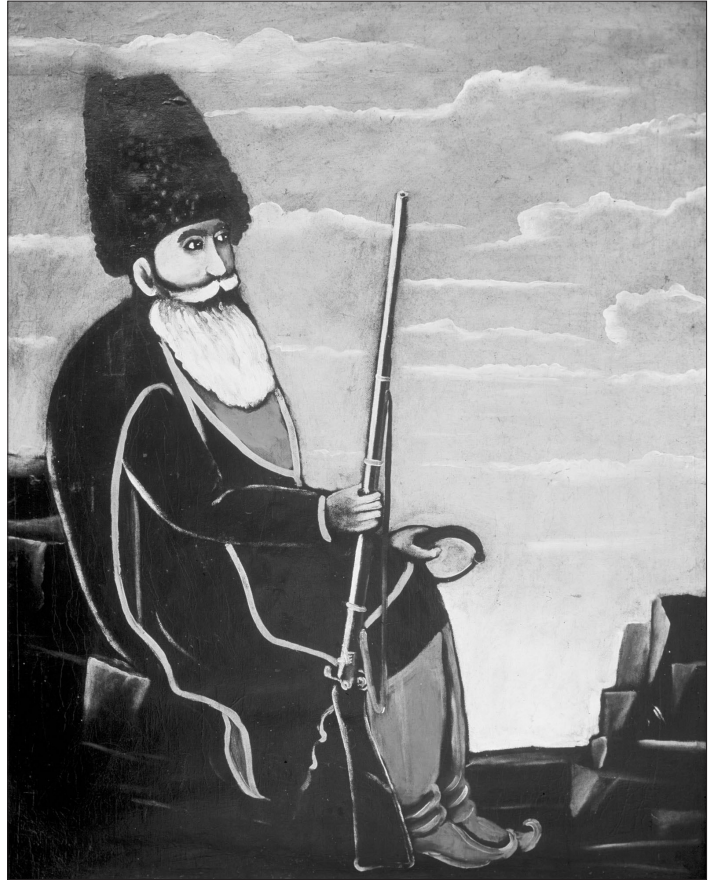
ანალოგიურია სურათის ფერწერული გადანყვეტაც: ეს ნამუშევარი საოცრად ცხოველხატული და იმავდროულად ფერადოვნად მინიმალისტურია. მხატვარი ხმარობს შავ მუშამბას (ფონი), წითელ



და ყვითელ ოქხრას, ლილას და თეთრას - ეს არის და ეს, ნამუშევარი კი საოცრად ფერწერული, ცხოველხატულია. თუმცა, ამაში შუქიც თავისებურად მონაწილეობს. სწორედ შუქი, რომელსაც შუქ-ჩრდილს ვერ დაარქმევ, რადგან გამოსახულება ფიროსმანთან, როგორც ცნობილია, მუქიდან (უფრო სწორად კი შავი მუშამბიდან) გამოლიავების მეშვეობით იქმნება. ამიტომ “ჩრდილი” ამ ცნების კლასიკური-ევროპული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი მნიშვნელობით აქ საერთოდ არ მონაწილეობს. გამოსახულება იქმნება კონტურით (ამ შემთხვევაში თეთრი ხაზით, რომელიც გამოყოფს გამოსახულებას შავი ფონისაგან) და ფერით.

სურათში “მონადირე” სახვითი მასალა და მხატვრული ხერხები თითქმის იგივეა, ოღონდ კომპოზიცია ცენტრური კი არა, დიაგონალურია. სურათის ქვედა მარცხენა კუთხეს იკავებს

ფიგურა. შავ სამოსში გამონყობილი ტიპიური მთიელი მამაკაცი შავი ბოხობა ქუდით, შავ კლდეზე წამომჯდარი თეთრწვეროსანი, წითელი გულსპირითა და წითელი ჩექმებით (ეს ფერადოვანი მახვილები სრულებითაც არ აღიქმება ხელოვნურად. პირიქით, დამაჯერებელია, როგორც ყველაფერი ფიროსმანის სამყაროში). რამდენიმე ყვითელი გრაფიკული ხაზითაა გამოცალკევებული სხეულის ნაწილები (ხელი) და მოხაზულია ფიგურის მხარი. გამოსახულება დიაგონალურად (მიახლოებით და არა გეომეტრიული სიზუსტით) იშლება სასურათო სიბრტყეზე. მის საპირისპიროდ ან მასთან “შესაყრელად” ზედა მარჯვენა კუთხიდან ქვემოთ (კვლავ დიაგონალურად) გადაშლილია თეთრი, მსუბუქი, გამჭვირვალე, ტალღოვანი ღრუბლებით დაფარული ცა.



ამგვარად, ორი ერთი ზომის სურათი, ორივეზე გამოსახული თითო პერსონაჟი: ქალი დაირით და მონადირე. ორივეგან მს-

გავსი ამოსავალი პრინციპი: შავი მუშამბა, სამი ფერი (წითელი, ყვითელი, ლილა) და თეთრა. გამოსახვის ძირითადი საშუალება - ხაზი, კონტური. ორივე სურათში ერთი და იგივე ლილისფერი ცისფრით გაკეთებული ფონი, მაგრამ ორი სრულიად განსხვავებული სივრცე. ქალი დაირით განთავსებულია “ზღვრულ” სივრცეში. თუმცა ეს სივრცე არ არის ჩაკეტილი. კომპოზიცია გრძელდება ორივე მხარეს კადრს მიღმა (ტახტი მუთაქებით გადჭრილია სურათის ჩარჩოთი ისე, რომ მათი გაგრძელება მის მიღმა ივარაუდება). ეს ქალბატონი წარმოდგენილია ინტერიერში (აღსანიშნავია, რომ ეს ინტერიერი ევროპული მხატვრობისაგან განსხვავებული მხატვრული ხერხით იქმნება). ხოლო მონადირე კი თითქმის სამყაროს კიდეზე, კლდის თავზე წამომჯდარა უკიდევანო ცის ფონზე. აქ სივრცე ღიაა და გაშლილი. კომპოზიციური აგების ყველა ელემენტი სივრცის ამგვარ გადანყვეტას ემსახურება. პროფილში წარმოდგენილი მონადირის სხეული (თუმცა აქაც სრული სიმკაცრის დასარღვევად სახე სამ/მეოთხედშია დახატული) და კლდე ანუ ფიგურა ე. ი. სურათის შავით (მუქი) შექმნილი გამოსახულება იკავებს სასურათო არის ნახევარზე ნაკლებს. სურათის უდიდესი ნაწილი კი ცაა. ლილით და თეთრათი დაწერილიცა. სინათლის (ანუ ნათელი და მუქი ადგილების) განაწილებით იქმნება ღია, გაშლილი უკიდევანო სივრცე, რომელშიც მყოფობს მონადირის ფიგურა. ეს სივრცე მყარია, მატერიალური. ფიგურა არ არის განთავსებული ცის ფონზე. ის არ იმორჩილებს სივრცეს და არც იკარგება მასში. ის ცხოვრობს ამ გარემოში. ისევე, როგორც ქალი დაირით იმყოფება ზღვრულ სივრცეში. ფონი ამ “ოთახში” იგივე ლილისფერი ცისფრით არის დახატული. ფონი, რომელიც დაწერილია საღებავით ისე როგორც ჩვეულებრივ ღებავდნენ ხოლმე ოთახის კედლებს. (ცუდად შელესილი კედლის დეფექტების იმიტაცია რომ ქმნის). გამოსახულება ამ სურათში (ქალის ფიგურა, ტახტი და სხვ.) სივრცის 3/4 იკავებს. ფონი (კედელი) კი მხოლოდ 1/3 (დაახლოებით).

თეთრი, გამჭვირვალე, ფრთებივით ღრუბლებით დაფარული ცა (“მონადირე“) და ზეთის



საღებავით გაღებილი კედელი (“ქალი დაირით”) ეს მხოლოდ თვალშისაცემი გარეგნული ნიშნებია, რომელთა ამოკითხვა ძნელი არ არის. მაგრამ მუდმივად რჩება ისეთი განცდა, რომ ეს მხოლოდ ზედაპირია, მხოლოდ ხილული მინიშნებაა. მთავარი კი ის არის, რომ ორივე სურათზე რაღაც მისტიკური ძალით ხდება ორი განსხვავებული სივრცის გადმოცემა და ამავე დროს მხატვრული სივრცე ფიროსმანის ყველა სურათში ფორმალურად იდენტიურია. ფიგურასა და სივრცეს შორის თანაფარდობა, თანაზომიერი, ჰარმონიური ურთიერთობა. ფიროსმანი პოულობს განუმეორებელ პლასტიკურ-ფერწერულ ხერხებს ყოველი სურათისათვის, ფორმის ინტერპრეტაციის უსაზღვრო ვარიაციებს. თანაფარდობა ფონსა და გამოსახულებას შორის ყველა სურათში უსაზღვრო ვარიაციების შესაძლებლობას ამჟღავნებს და ამასთან უცვლელია საერთო პრინციპი: კავშირი ფიგურასა და ფონს შორის ძალიან მჭიდროა. ეს ერთი მასალისაგან შექმნილი ფიგურა-სივრცე ერთიანი განხორციელებული სამყაროა, ისინი ერთი ნივთიერებისაგან არიან შექმნილნი.

სივრცე ფიროსმანის სურათებში კაცთა სამყოფელია და ამდენად, ფიგურასა და სივრცეს შორის თანასწორობაა. ფიგურები არ ცხოვრობენ ბუნებრივი ცხოვრებით, არამედ პირველ რიგში რაღაცის დემონსტრირებას ახდენენ (თავისი თავის, საქმიანობის, ხელობის და ა.შ.). გარემოც - გამიზნულია მაყურებელზე, რომლისთვისაც ეს ნაცნობი გარემოა და მასზე მხოლოდ მინიშნებაა საჭირო. საგნები დემონსტრირებულად გვიჩვენებენ, წარმოგვიდგენენ “პორტრეტებულს” (გამოსახულს) ინფორმაციას გვანვდიან მასზე, ამდენად, საგნები მთხრობელის როლში გამოდიან. სურათებში სუფევს სივრცისა და ფიგურების თანაარსებობა, მათი შინაგანი შესატყვისობა, რაც ვარაუდობს სხეულისა და სივრცის ლტოლვას ერთმანეთისაკენ, მათ ჰარმონიულ ურთიერთშეღწევას, ან მათი ურთიერთდაპირისპირების დაძლევა/გადალახვას. ეს ერთი მასალისაგან შექმნილი ორი ერთქმნილი არსობაა.

ფიროსმანთან შეხებისას ნათლად შეიგრძნობა, რომ მისი მხატვრული ლოგიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული სამყაროს მისეულ შეგრძნებასთან, მის “ცოდნასთან” სამყაროზე. ეს არ არის ცოდნა ამ სიტყვის დასავლური გაგებით, რაც რაციონალურს გულისხმობს. ეს ინტუიტიური ლოგიკაა.

სამყაროს გამოსახვა როგორც ნივთიერი, ობიექტური, თავისთავში ჩაკეტილი ინდივიდუალობისა - ანტიკური ხელოვნების წინაშე მდგარი ამოცანაა, ხოლო რენესანსი იყენებს “ოპტიკურ პრინციპს” დახურული მატერიალური ინდივიდუალობის შესაქმნელად.<sup>3</sup> პანოვსკის ამ მსჯელობის ანალოგიით შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ესთეტიკური ფენომენი გამჟღავნებული ფიროსმანის სამყაროში მიზნად ისახავს ზე-ინდივიდუალური და ზე-დროული ღია სამყაროს ასახვას, მყარი ნივთიერ-მატერიალურისა და ობიექტურის. ეს მითის სამყაროა, სადაც “პირველქმნილი სამყაროს” მთლიანობა ჯერ არ შერყვნია. ჰარმონიულია ნონასწორობა კაცსა და სამყაროს შორის. მხატვრის “ცოდნა” სამყაროზე მთლიანია, დაუნანვერებელი. ამიტომ ადამიანი ფიროსმანთან არ არის კონკრეტული ინდივიდი, ის ადამიანია ზოგადად. იგი არ ატარებს ფსიქოლოგიურ-ინდივიდუალურ-პორტრეტულ ნიშნებს. ფიგურები თითქოს ახლა აპირებენ “გაცოცხლებას”, მაგრამ მხოლოდ მოლოდინში ირინდებიან. მათი შესაძლებლობა არარეალიზებული რჩება, ევოლუცია შეწყვეტილია (სხვა კულტურული ინფორმაციით შემოსვლით ანუ გარემოებათა გამო).

ფიროსმანის მხატვრული სამყარო სინთეტიურია. მასში ფიგურა და სივრცე ილტვიან ერთმანეთისაკენ, “პოულობენ” ერთმანეთს ხვდებიან და ერთმანეთისთვის მყოფობენ - კაცი “მარტოა” სამყაროს გარეშე, სამყარო კი ცარიელია უკაცოდ. ფიროსმანის სამყაროში ზოგადად ადამიანი, ან ზე-ინდივიდუალური ადამიანი მყოფობს ზე-დროულ სივრცეში.

ფიროსმანმა თავის სურათებში შექმნა (ან აღადგინა) დედამიწის ღვთიურ-შესაქმისეული სახე, რომელიც არ იყო დამოკიდებული ადამიანზე, არ ემორჩილებოდა მის ინტერესებს, თუმცა კი, შეს-

<sup>3</sup> Э. Пановский. “Смысл и толкование изобразительного искусства”. Санкт-Петербург 1999 г.

აქმისეულად მისი ბუნების თანაზიარი იყო შესაქმის აქტით.

ფიროსმანი ასახავს რეალურ სამყაროს. მისი საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილებით შექმნილი მხატვრული ხატი - სამყაროს ხელშესახები ოპტიკური ხატია. სამყაროსა და მხატვარს შორის დგას ხანგრძლივდროული სინთეზური პარადიგმა - ქართული ესთეტიკური ტრადიცია: “ქართული მინა - ამქვეყნიური სამოთხე” და “ჟამთა სისავსის” მოლოდინი და ფიროსმანის მხატვრობა ამ საბაზო საზრისმანარმოებელი იდეის ვიზუალურ-პლასტიკური, ხორცშესხმული ხატება, – რომელიც ამ ბუმბერაზი მარტოსულის ინტუიტიური მსოფლშეგრძნებით ტრანსფორმირებული ფორმის სახით იბადება ტილოზე. ეს მისი საკუთარი პლასტიკური ცდებია, რომელშიც “ისმის” ქართული პოლიფონიური მუსიკაც, ეპიკური პოეზიაც და მონუმენტური მხატვრობაც.<sup>4</sup> მისი ინდივიდუალური ინტუიციითა და პრაქტიკით მიგნებული პლასტიკურ-ფერადოვანი სიბრძნე, რომელშიც გამომსახველობა არ არის თვითმიზანი. მისი მოხდენილი ფერადოვნება, პლასტიკურ მოცულობათა და უნატიფეს ხაზთა მეტყველება არ არღვევს სურათი-სამყაროს მხატვრულ მთლიანობას. მშვენიერი (ესთეტიკური) ცალკე არ არსებობს, იგი მთელის (შესაქმისეულის) გამოვლენა-გამოხატულებაა და ამდენად მოკრძალებულია, რადგან “შიშობს” მთლიანური მრავალგვარობიდან არ “ამოხტეს”, რათა არ დაირღვეს თანაფარდობა, ჰარმონიული კეთილხმოვანება.

ფიროსმანის გაგებისათვის აუცილებელია მოიძებნოს ინდივიდუალურის ისეთი კონსტრუქცია, რომელიც იქნება ერთდროულად არა-ინდივიდუალური ან ზე-ინდივიდუალური. რადგან ფიროსმანი ისეთი ინდივიდუალობაა, რომელიც საზოგადოც არის და საყოველთაოც. ამის გაგებისთვის უნდა ჩავუღრმავდეთ ტერმინ “ინდივიდუალურობა”-ს. ინდივიდუალურობა პიროვნების პოტენციაა (ან პიროვნების გამრუდების შესაძლო გზა). ადამიანი პიროვნებად იქცევა მხოლოდ “თვითჩაღრმავებით”,<sup>5</sup> თვითგანვითარების გზით. პიროვნების გზა (რომლის ხანგრძლივობა მთელი სიცოცხლეა) პრაქტიკულად არის გზა “მე”-დან საყოველთაოსაკენ. ფიროსმანის მიერ დახატული სამყარო, მხატვრული მთლიანობა რომელიც იბადება მისი პირადი (ინდივიდუალური) ძალისხმევით პრინციპულად არაინდივიდუალისტურია, ხოლო მის მიერ მოძებნილი ფორმა კი, ფენომენურად ერთადერთი.

<sup>4</sup> ს. ლეჟავას მიერ შესანიშნავად აღწერილი სტატიაში “ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის”. “სპექტრი” 2005 წ.

<sup>5</sup> Хосе Ортега и Гассет «Человек и люди», сборник «Дегуманизация искусства» РАФН, М 1991г.

ზურაბ მეძმარიაშვილი

## "ფრესკის უპირატესობა"

**ცნობილი კინომხატვარი, ნახატის ბრწყინვალე ოსტატი, ორმოცდაათიანელთა თაობის წარმომადგენელი ზურაბ მეძმარიაშვილი ავტორია უჩვეულოდ საინტერესო წერილისა ფიროსმანაშვილის შესახებ. ახლა გთავაზობთ მის ჩანაწერებს, რომლებშიც იგი თავის მოსაზრებებს გვთავაზობს ხატწერაზეც და ბევრ სხვა საგულისხმო პრობლემაზეც.**

ევროპული რენესანსი, რომელმაც ნათელჰყო რეალური... მან ასახა ეჭვმიუტანელი, ხილული ყოფიერება. აქ განცხადდა დაფარული. შექმნა ბრწყინვალე შედეგები სახვით ხელოვნებაში და არა მარტო... ყოველი ნიმუში რელიგიურია და ასახავს იმ სინამდვილეს, რაც ხდებოდა ამ გზაზე. ადამიანურობა გენიამ შეძლო (თავისუფალი წესით) ცხოველმყოფელი ყოფილიყო უჩინოსა და დაფარულისადმი. ეს კლასიკური ნიმუშები, ევროპის მუზეუმებში რომ ინახება, ჭეშმარიტი სიმდიდრე და განძეულობაა, მაგრამ თანამედროვე ხელოვნებას აქვს მცდელობა დაგვანახვოს ის, რასაც ჰქვია არახილული. მოვიყვან ციტატას "მრწამსიდან": "შემოქმედი ცათა და ქუეყნისა, ხილულთა ყოველთ და არახილულთ". თუმცა მე, თქვენის ნებართვით, სულ სხვა სფეროში გადავალ – ვადარებ ველასკესსა და შექსპირს, პიკასოსა და ბრეხტს, რა აბსტრაქტულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს.

შექსპირი სწვდება ღრმად ჩამალულ სურვილებს, გულებში ჩაბუდებულ გზნებებს, ზრახვებს, ვნებებს, ტკივილს, ხვაშიადს.

უსმენ გულაჩუყებული თანამზრახველი, თანამოაზრე, მთლიანად ემორჩილები მას და თანაუგრძნობ. მის ტყვეობაში იმყოფები (რა თქმა უნდა, აქ არ იგულისხმება დადებითი თუ უარყოფით, ფსიქოლოგიური თუ ემოციური განცდები, ან ის სასიამოვნო აღზნება, ძრწოლამ რომ გამოიწვია, დრამის მდიდარ პერიპეტიებმა, ანდა კათარზისის კეთილმა შედეგმა). მთავარია, თუ როგორ გატყვევებს შენსავე ემოციებს აყოლილს, ეს მშვენიერი გრძნობათა საპყრობილე.

იგივე ეპოქის დიდი მხატვარი ველასკესიც აგრეთვე გიპყრობს და გიმონებს – საოცარი კომპოზიციის სივრცეში. გიხმობს იმისათვის, რომ თანამონაწილე გახდე, შიგ შეხვიდე, უგულვებელჰყო სიბრტყე, დაემორჩილო ხილულ სამყაროს, ანაზდად შეეხო არა მარტო ძვირფას ფარჩეულს და სამკაულებს, არამედ ისუნთქო წარსული ეპოქის სუნთქვით, მის მთლიანობას ეზიარო შეგრძნებით, მარადიულ სიბრძნეს თან რომ სდევდა. გსურს გრძნეული ნაბიჯი გადადგა, რათა შეხვიდე სურათს სიღრმეში, თითქოსდა ცოცხალი. გიზიდავს იქ მდგარი ველასკესი, როგორც სიზმარში, და გსურს რაღაც უთხრა.

ეს მაღალი მხატვრული ესთეტიკაა და შენ მაინც ტყვეობაში ხარ ნივთიერისაგან და მატერიალურისაგან.

ბრეხტთან მსახიობი ლაპარაკობს მესამე პირით და საკუთარ თავს უმზერს გარედან, განსჯით...

ბრეხტი განთავისუფლებს რეალური, მომნუსხველი გრძნობით საპყრობილედან, როგორც თავადვე მოგვითხრობს: თუკი რაიმეს ენევი ფერფლი სადმე შემთხვევით არ უნდა დაცვივდეს (გრძნობებს აყოლილს), არამედ თავისუფალი უნდა იყო შენი გონების ნათელი ხედვით.

პიკასო კი უარყოფს ყოველგვარ მატერიალურ, თვალნათლივ რეალობას, ფორმებს ხელმეორედ

ქმნის, გათავისუფლებს ტყვეობათაგან. შენ ხდები არა თანამონაწილე გრძნეული მომნუსხველი რეალობისა, არამედ თანამოაზრე (მხედველობაში მაქვს “გერნიკა”).

ის ხედავს კონსტრუქციას მთელ შინაგან სივრცეში, რაც მხედველობით თვალში წარმოჩინდება, მაგრამ მხატვრულ-ემოციური სინამდვილე ასეთ ფასეულობას არ სჭირდება – ფორმისა და ხაზის პლასტიკას, ანუ მათ ავტონომიურ, თავისთავში მყოფ თავისუფლებასა თუ მხატვრულ დამოკიდებულებას. ყოველივე ეს ცნობილია ყველასათვის და გასაგები. გასაგები უნდა იყოს ისიც, რომ ეს არაა მთავარი. მთავარია არა დაპირისპირება გენიალურ შექსპირსა და ბრეხტს შორის, არა დაპირისპირება გენიალურ ველასკესსა და პიკასოს შორის, არამედ განსხვავება! და აი, რატომ.

რენესანსის შემოდგომი ჰეროიდების სახვით ხელოვნების შედეგები სისხლსავსეა. ხდება სახარებისეული დაფარულის ღიად გაშლა – საგანთა ნატურალური ფაქტურა, გარდაუვალი რეალობა...

თუმცა ეს იყო ქრისტიანული სულიერების გაბრწყინება, ეს არა ევროპული (და არა მარტო ევროპული) კულტურას მართლაც საკუთარ თავზე აღმატებული შემოქმედებითი აქტი – ფაქტურას დომინანტი თითქმის გაკერპების ტოლია. სინამდვილე ელტვის დამაჯერებლობას, დამაჯერებლობა კი დარწმუნებას. დარწმუნებას ანუ რწმენას კი სინამდვილე არ სჭირდება – ამას არ საჭიროებს.

ყველაზე აღმატებული განსვლა მიწიერისა – ეს არას ხატი (ხატწერა). იგი აღარ არას მიწიერი და სულიერებით გამსჭვალული სხეული. იგი გამჭვირვალე სხეულია, გამჭვირვალე კი გულისხმობს სინათლეს, სინათლე თითქოს წამიერია, მაგრამ მხატვარმა იგი მარადისობაში მოაქცია.

ახლა აღწეროთ სამყარო, რომელიც შექმნა ღმერთმა და დავაკვირდეთ ამავე სამყაროს გვირგვინს – ადამიანს, თუ როგორ აღწერს იგი ამავე სამყაროს, ანუ გარდაამეტებს თავის თავს და თავის მხრივ ქმნის სარკმელს, რომელის მეშვეობითაც ვჭვრეტთ და შევიცნობთ პირველსახეს. მხედველობაში მაქვს კვლავ ხატწერა, რომლის შექმნაც უხილავის წარმოჩენაა განდიდებით. სულიწმინდა, რომელიც გარდამოვიდოდა ვითარცა მადლყ, წმინდა მოციქულებზე – განავრცო ყოველი ნიჭი, მეცნიერება, სიბრძნე, გონიერება, განზრახვა, სიმტკიცე, ძალი შემეცნებისა კოსმიურის – ხილულისა და უხილავისა – განღმრთობით ხედვიდნენ.

ცა მოდრკა.

ხელთუქმნელი ფრესკები, კედლის მხატვრობა – ეს არის ჩვენი სულიერი საუნჯე...

დიდი ფიროსმანი, რომლის დიადი მხატვრული პლასტიკა ეჭვს არ იწვევს, საკუთარ თავში ინახავს ერთ საიდუმლოს და იმას, რასაც შეიძლება დავარქვათ უხილავი. უხილავს ცხადად ვერ აღიქვამ, მაგრამ გააჩნია ხიბლი, რომელიც გასარწმუნოებს შენ, და სწორედ ამ რწმენას შეყავხარ უხილავ სამყაროში.

თანამედროვეობის დიდი მხატვრის დავით კაკაბაძის მდიდარი სამყარო გარწმუნებს მიწიერის უკმარისობაში.

სამსონ ლეჟავა

## სვეტებშემკული ოდა-სახლები

სვეტებშემკული ოდა-სახლები დასავლეთ საქართველოშია გავრცელებული, სახელდობრ – იმერეთში, სამეგრელოში, რაჭაში (სადაც ჩინებული ადგილობრივი ოსტატები იყვნენ) და სხვაგან. მსგავსი სვეტები გვხვდება აჭარულ ჯამეებში (ისინი ზოგან ბრწყინვალე ლაზ ოსტატთა ნახელავია) და კახეთშიც კი.

ლონგინოზ სუმბაძემ გამოჰკვეთა მათი “სკულპტურულობა”, რაშიც, როგორც ჩანს, იგულისხმება არა ნაძერწობა, არამედ ფორმის პლასტიკური სისავსე და ოთხივე სიბრტყის გამშვენება. მანვე ცხადყო „ეპიკური“ დედაბოძისა და “ლირიკული” ორნამენტებიანი სვეტების სხვაობა<sup>1</sup>. ამბროლაურში დაფიქსირებულია ერისთავის სახლის ჩუქურთმებიანი სვეტები, რომელიც წარმოდგენილია საილუსტრაციო მასალაში.

სვეტთა ჩუქურთმით დაფარვისას, ყველგანაა შენარჩუნებული თავად სვეტის ტექტონიკურობა. დეკორის სიუხვის დროსაც კი, სვეტის ამოცნობადი ფორმა არსად იძირება მართულობაში. შემკულობის “ბადე” არ ეხება მათი აღნაგობის არსს<sup>2</sup>.

მართულობის ასეთ ხასიათს განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ იგი ითვალისწინებს სვეტის ფორმასა და ზედაპირს და არა “ზედებული”, არამედ კანონზომიერი ნაწილია სვეტისა.

აღნიშნულ სვეტებზე დაკვირვებისას ეჭვმიუტანელია მათი მონათესავე იერი ადრექრისტიანულ სტელებთან, რომელთა სიმბოლიკაში თავს იჩენდა სამყაროს “ღერძის” საზრისი და წინაქრისტიანულ წარმოდგენათა ტრანსფორმაცია<sup>3</sup>. არ ჩანს ბიბლიური სიუჟეტები, მაგრამ მცენარეულ დეკორში სი-ახლოვე უთუოა – გაგახსენდება ხანდისის (VI ს.), ნათლისმცემლისა (VI-VII სს.) და სხვა ნიმუშები. ორსავე შემთხვევაში საზიაროა ხოლმე “მიკროკომპოზიციათა” დანაწევრებაც (მაგალითად, შედგენილი სამკუთხა “ზოლებით” მოჩარჩოება). საზიაროა ასევე ვეგეტაციურ მოტივთა “სიცოცხლის ხისეული” საზრისიც – პლასტიკაში თითქმის იგივეობრივია მაღალორგანიზებულიობის, სტრუქტურულობისა და მოქნილი, ელასტიკური მდინარების ერთობა; ჩანს სტილიზაციის პირობითობაც და ფორმის ინტენსიური სიცოცხლის განცდაც. კიტი მაჩაბლის თანახმად, თავს იჩენს ფორმაზე დახვეწილი და ზუსტი დაკვირვებაც, და ამავდროულად, სიბრტყით-დეკორატიული მიდგომა<sup>4</sup>, რაც უთუოა ოდა-სახლთა სვეტებშიც.

ხანდისის სტელაზე საუბრისას, ნიკო ჩუბინაშვილმა გამოიყენა ცნება “პლასტიკურ-ხაზოვანი” დამუშავება, რომელიც რამდენადმე სხვა კონტექსტში გამოიყენა. ჩვენ ამ ცნებაში ვხედავთ არსებითი სხვაობის გამოვლენას მაგალითად, გველდესის, ანდა უსანეთის სტელებთან მიმართებით, სადაც წამყვანია “ხისტი” ექსპრესია. უსანეთის ფიგურები მოცემულია უშუალოდ “ამოკანწვრისას”, ფონთან ერთი სიბრტყეში<sup>5</sup>, ხანდისში კი გვეძლევა უფრო “მრგვლოვანი”, რბილი, თავისუფალი, სიმკაცრეთაგან „გადახრილი” დინება ფორმისა. ოდა-სახლების სვეტთა პლასტიკურ ენაში – მსგავსი მომენტები აშკარაა.

მისი დეკორი ენერგიული, მაგრამ მსუბუქია. ზედა ნაწილში იგი უფრო “ეკლება” ზედაპირს, და

<sup>1</sup> სუმბაძე ლ. ჩუქურთობა ხეზე ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში. ძეგლის მეგობარი. 12, 1967 (გვ. 54-64)

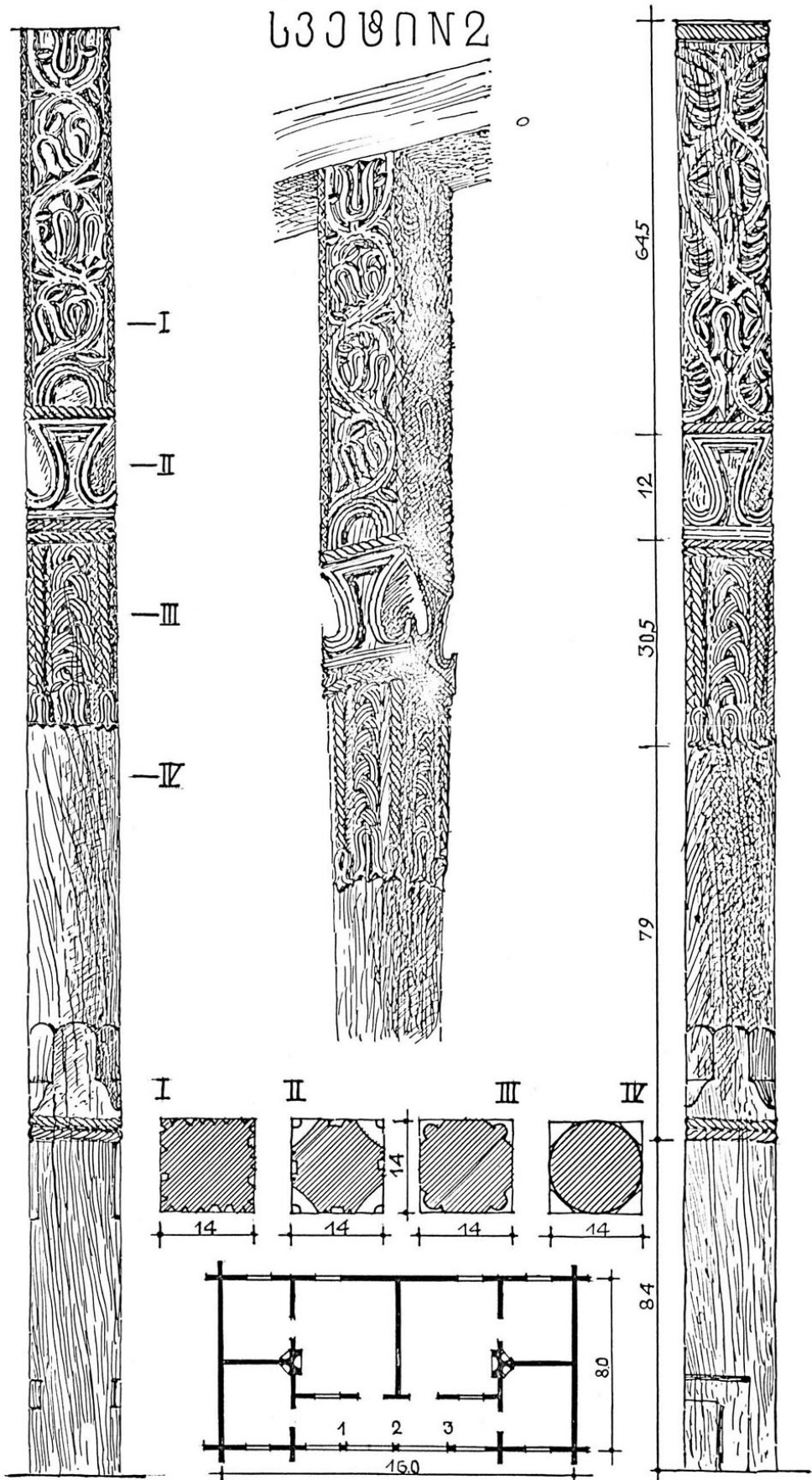
<sup>2</sup> Виоле де Фюк. Об украшении здания. М. 1901. (გვ. 21)

<sup>3</sup> ჯავახიშვილი გ. ადრე შუა საუკუნეების ქართული სტელების გენეზისისათვის. ძეგლის მეგობარი. 4 (111), 200 (გვ. 24-29)

<sup>4</sup> Мачабели К. Каменные кресты Грузии. Тб., 1998 (გვ. 251).

<sup>5</sup> Аладашвили Н. Монументальная скульптура Грузии. М., 1977 (გვ. 80)

# ოღა-სახლი ამბროლაურში სვეტი N2



მ.ს.უგბაძე 1962-78.

დედაბოძთაგან განსხვავებით, ზედმეტად მკაცრად კონცენტრულ ადგილებში როდი იკრიბება.

სვეტისთვის ფორმას მხოლოდ ამშვენებს ჩუქურთმის სინატიფე. მორთულობა არათუ არ არ-  
ლვევს ტექტონიკას, არამედ ჰმატებს სვეტებს სისავსის ხარისხს. ზოგან “გაფურჩქვნა-აყვავების”  
შთაბეჭდილება ჰბადებს საკრალური “მსხმოიარობის” განცდასაც, ფოთოლთა, ღეროთა და ყვავილთა  
“წნულები” სვეტებს მსუბუქ “ფეთქვას” სძენს.

როცა საუბარია სტელებთან მიმართებაზე, ეს აზრი პირდაპირ არ უნდა გავიგოთ: ვგულისხ-  
მობთ არა სტელათა ფორმების უშუალო სესხებას, არამედ ფართო გაგებით – ცოცხალ კულტურას  
XIX საუკუნისა, რომლისთვისაც სტელა “წარსულად” არც იქმნებოდა აღქმული, არამედ “საცნობ”  
რეალობად.

უფრო ზოგადად კი, აშკარაა შუა საუკუნეთა სატაძრო მორთულობის ტრადიციის ინტენსიური  
გამოხატვა, შესრულების ხარისხის ჩათვლით. ორნამენტის დინჯად გამოყვანის საგულდაგულო  
რიტმი როდი გამორიცხავდა სვეტებში სპონტანურ “გარღვევებს” და ემოციურ მგრძნობელობას.  
მცენარეულ მოტივთა მიმოხვრაში ლოგიკა – თავისუფლების ძალდაუტანებელი ერთობაა, ისევე  
როგორც ქართულ სიმღერაში თანაარსებული იმპროვიზაცია და უაღრესად ღრმა კანონზომიერე-  
ბანი.

სვეტებში ჩანს სინატიფისა და ვიტალურობის, დახვეწისა და ენერჯის ბალანსი. ხვიებში, გრ-  
ეხილებსა და წნულებში უცილობელია უდიდესი ნაირფერობა ერთიანი, თითქოსდა “შესხმითი”  
მიზანმიმართულობისა.

ხის მასალა მათში, ლამისაა “ხელისგულზე” გადაშლისას, გარდასახულია, სიმბოლურობის ახალ  
ხარისხში გადართულიც კი. აქაც – სიცოცხლის პრინციპი გადაერთვება “ზე-ბიოლოგიურ”, სუ-  
ლიერ განზომილებაში - თანაარსებობს “სწორხაზოვნად” გეომეტრიული, “მრგვლოვან-ტალღური”  
წნულები, ზოგან “ცოცხალ-არაცოცხალს” შორის “შუალობითი” ფორმებიც, და ლაღად მდინარი,  
“მოქნეული”, ულამაზესი მოტივებიც.

სიცოცხლის ხის სიმბოლიკაში (რომლის ვარიაციასაც ეს სვეტებიც ავლენს) მთავარი ნუთისოფ-  
ლის ღვთიურთან კავშირი და სამყაროული წესრიგის აღდგინებაა<sup>6</sup>; ეს მოტივები არსადაა ნატურალ-  
ისტური, მთელი მსუბუქი “ვიტალურობის” დროს.

გარდა შედარებით “სიბრტყით-რელიეფური” ნიმუშებისა, არსებობს ბევრად სისხლსავსედ  
პლასტიკური დამუშავების მაგალითებიც, მაგრამ რეპერტუარი, “სამყარო” ერთი რიგისაა – უფრო  
“მინიმალური”, მაგრამ სრული პლასტიკით – “კუმურდოსეული” იქნება, თუ შედარებით ძალოვნად  
კვეთილით “ნიკორწმინდისეული” (შეად. გიორგი ჩუბინაშვილი).

მოტივებში ერთიანია ფიქსირებულობაც და უწყვეტი “დენაც”, მდგრადობაც და “დაძრულობაც”.  
ესაა არა პასიურად “მთვლემარე”, დუნე წონასწორობა, არამედ აქტიური ძალთა “სათუთი” (ლონგი-  
ნოზ სუმბაძე) ცხოველმყოფელობა – ბალანსი, გარკვეული, და არსად – ქაოსური: ამასთან, ცხადიც,  
მიუხედავად სირთულისა.

სვეტებში გვხვდება “პოლირიტმიაც”, ასიმეტრია-სიმეტრიის თანაყოფნაც, ორი სიმეტრიული  
სტრუქტურის “ზედდებით” ჩენილი ირეგულარულობაც და სხვა (იხ. მ. გარაყანიძე).

ძირეული მსოფლხედვითი “კონსტანტა” მათში – ესაა სამყაროს გადამწყვეტი ჰორმონისაა და  
“კეთილ-აღნაგობის” რწმენა (კალოკავაძია – ბერძნ.).

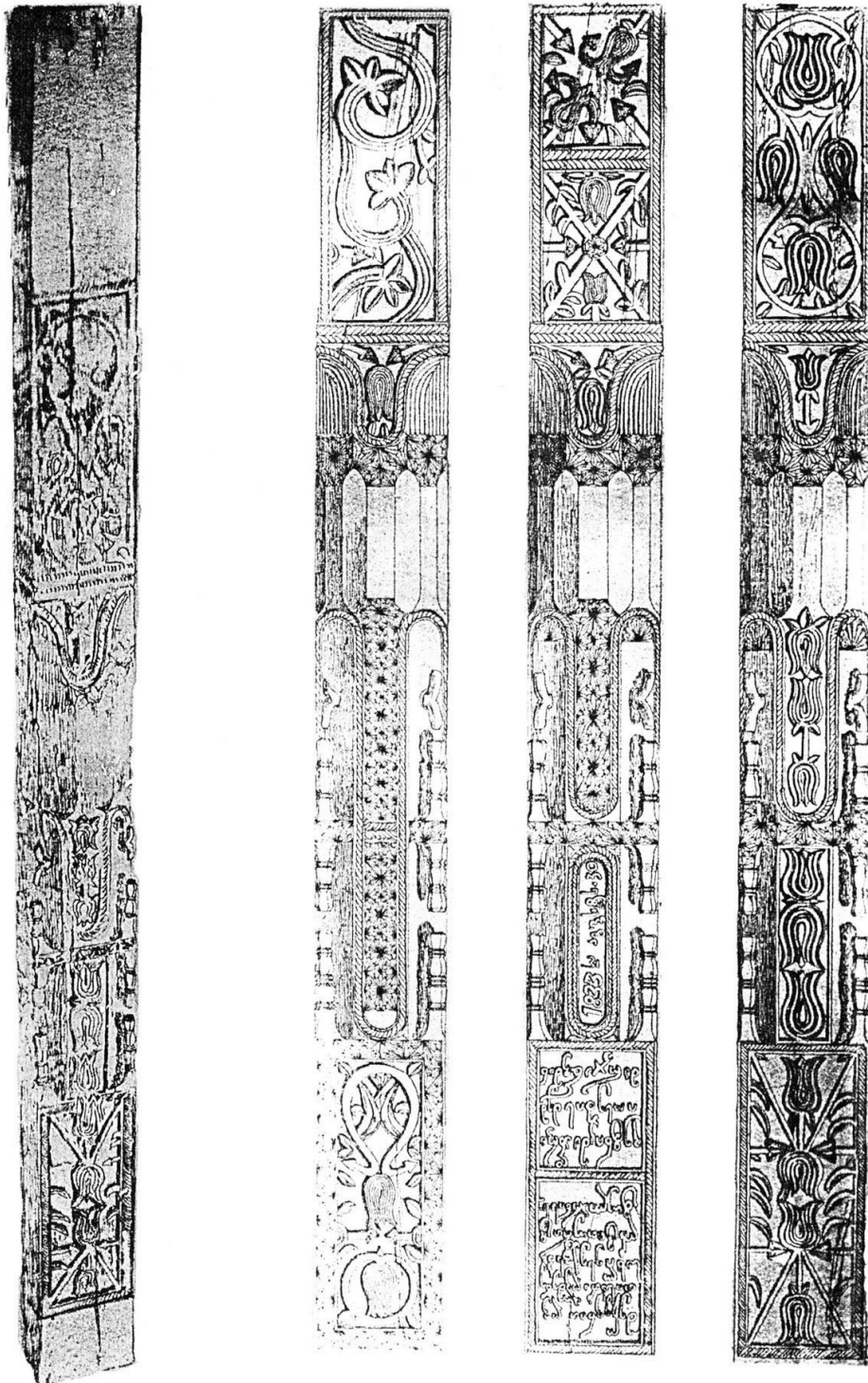
ამასთან, გამოსაკვეთია ერთი არსებითი რამ: მთელი სხვაობისას, ძველ სტელებს ბევრი რამ  
დედაბოძებთანაც აკავშირებდა. კიტი მაჩაბელი ამ მომენტს საკულტო სტელებში ჩენილ ხალხურ  
ხელოვნებასთან კავშირში ხედავს<sup>7</sup>. ეს თავისთავად საგულისხმოა.

<sup>6</sup> ნ. ხარანაული. აღვის ხის სიმბოლიკა ფოლკლორში. ლიტერატურა და ხელოვნება. 3, 1999 (გვ. 143-146)

<sup>7</sup> კ. მაჩაბელი, დასახელებული ნაშრომი (გვ. 225)

XIX საუკუნეში ხალხური ხელოვნება (ჩვენს გარემოშიც), ერთგვარად “გამოეყო” არაიერარქიულობისაკენ დაძრულ კულტურას, და ქრისტიანული ხელოვნების “შემნახველადაც” კი იქცა (საფლავის ქვაში (შეად. ელდარ ნადირაძე) საცხოვრისში და ა. შ.), მაშინ როცა უძველესი ადრექრისტიანული სტელების ქმნისას, საერთო კულტურული შესაქმიდან მკაფიო გამოცალკეება არც კი იყო სპეციფიკური.

საილუსტრაციო მასალაში გამოყენებულია ღვანღმოსილი მკვლევარის ლონგინოზ სუმბაძის ფილიგრანულად შესრულებული ანაზომები, რომელთა მონოდებისათვის დიდ მადლობას ვუხდით ხუროთმოძღვარ ნოდარ სუმბაძეს.





ირმა მათიაშვილი

## ილია ზდანევიჩი და ქართული მოდერნიზმის კულტურა

შემოქმედების ხასიათითა და დიაპაზონით ილია ზდანევიჩი, 1921 წლიდან კი დასავლეთ ევროპისათვის ცნობილი ილიაზდის სახელით, მოდერნიზმის კულტურის მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მისი ინტელექტური ფენომენი ვლინდება პოეტის, გამომცემლის, მხატვრის, კონფერანსიეს, ჟურნალისტის, გეოგრაფიის, ასტრონომიისა და სიძველეთმცოდნეობის საკითხების მკვლევარის, ბიბლიოფილის საქმიანობით. ამიტომაც აღნიშნავენ მისი შემოქმედების მკვლევარები, რომ „ილიაზდი იქცა ცოდნისა და მრავალმხრივი პრაქტიკული სპეციფიკურობის თავშეყრის წერტილად“.<sup>1</sup>

იურიდიული განათლების მქონე ილია ზდანევიჩმა სიცოცხლის დიდი ნაწილი თავისუფალი შემოქმედის ცხოვრებით გაატარა. რუსული ფუტურიზმის კორიფე, დასავლეთევროპული დადაიზმის აქტივისტი, 1910-ანი წლების ტფილისის კულტურულ ცხოვრებაშიც ავანგარდულ წამოწყებათა ინიციატორია.

ილიაზდი, როგორც იტალიური ფუტურიზმის ადეპტი, ხმაურიანი, მარინეტისათვის სახასიათო მკვეთრი გამოსვლებით იწყებს შემოქმედებით განაცხადს. თუმცა, იმპერიის დედაქალაქების სცენების სკანდალური დეკლამატორი, ექვთიმე თაყაიშვილის ტაო-კლარჯეთის ექსპედიციის წევრიცაა, რადგან თავის თანამოაზრეთა დარად, ილიაზდისათვის, ახალ, მემარცხენე კულტურასთან ერთად, შეუცვლელი ფასეულობაა ტრადიციული ეროვნული კულტურა. ილიაზდის თანამოაზრე და მეგობარი დავით კაკაბაძე ამ პერიოდზე აღნიშნავს, რომ „ხალხში ნამდვილი პატრიოტული გრძნობები იწყება 1905 წლის რევოლუციის დროს. (...) ჩემი ჭაბუკობა სწორედ 1905 წლებში ყალიბდება.“<sup>2</sup> ილიაზდის სახელს უკავშირდება ფიროსმანის „აღმოჩენა“ და პოპულარიზაცია.

1917 წელს მშობლიურ ქალაქში დაბრუნებული ახალგაზრდა ილია აქტიურად ავითარებს რუსეთის გზით ქართულ კულტურაში შემოსულ მოდერნიზმს. 1910-ანი წლების ტფილისში გატარებული რამოდენიმე წელი ერთნაირად ნაყოფიერი აღმოჩნდა როგორც მისი, საკუთარი შემოქმედებისათვის, ასევე ქართული მოდერნიზმის კულტურისათვის. რუსეთის სამოქალაქო ომს თავსგამორიდებული არტისტული ინტელიგენციის თავშესაფარი- კოლორიტული ტფილისი გამორჩეული მხატვრული კულტურით ცხოვრობდა. მართალია, მხოლოდ რამოდენიმე წლით და თანაც უნებლიეთ, მაგრამ მამინდელი ტფილისი რუსული ავანგარდის ცენტრად იქცა. მხატვრების, მწერლების, მუსიკოსების, მსახიობებისა და რეჟისორების მრავალეროვნული ჯგუფი აქტიურ პოპულარიზაციას უწევდა ახალი კულტურის იდეას. შემოქმედებით იდეებთან ერთად პეტერბურგიდან და მოსკოვიდან შემოდის ახალი ტიპის კულტურის კერა – არტისტული კაფე. 1917 წელს ტფილისში გადმოაქვთ პეტერბურგული “Бродячая собака”. სულ მალე კი, ელვის სისწრაფით, რუსთაველის პროსპექტზე ჩნდება, ერთმანეთისაგან ორ ნაბიჯზე დაშორებული სამი, ამჯერად უკვე ადგილობრივი კაფე: მემარცხენე ავანგარდისტული “Фантастический кобачок”, “Ладья Аргонавтов” და სიმბოლისტების “ქიმერიონი”. ამ აქციით არტისტული კაფე, კლუბებთან ერთად, იღებს კულტურის ცენტრის ფუნქციას და მართლაც, სწორედ აქ ხდება 1910-ანი წლების თაობის ფორმირების პროცესი. ეს არის ქართული რეალობისათვის სრულიად ახლებური მოვლენა, განსხვავებული და დაპირისპირებული მანამდე არსებულ არისტოკრატიულ

სალონთან. სოციალური და ეროვნული შემადგენლობით უფრო მრავალფეროვანი და დინამიური კულტურის ეს კერა შესაბამისად, ურბანისტული კულტურის იდეის პირდაპირი შესატყვისია. სწორედ ეს კაფეები იქცა ტფილისში მოდერნისტული კულტურის ცენტრად და დასავლეთევროპული მიმდინარეობების ტრიბუნად.

ტფილისის არტისტულ კაფეთა ცხოვრებაში გამორჩეული როლი აქვს ილია ზდანევიჩს, რომელიც თავის თანამოაზრეებთან ერთად ზემოდასახებულთაგან ორი მხატვრული კაფეს – “Фантастический кабинет”-ისა და “Ладья Аргонавтов”-ის დამაარსებელია. 1917 წლის 25 ნოემბერს დიდი ხმაურით გახსნილი “კაბაროკი” მაშინვე იქცა კულტურული საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც მის აქტიურ პუბლიკას წარმოადგენდა, შემდეგნაირად აღწერს მას: “თბილისი შეიქმნა ფანტასტიკური. ფანტასტიკურ ქალაქს ფანტასტიკური კუთხეც ეჭირვებოდა - და ერთ დღეს იმავე პოეტებმა და მხატვრებმა რუსთაველის პროსპექტზე, 12, შიგნით, გახსნეს “Фантастический кабинет”, პატარა ოთახი, სადაც შეიძლება 10-15 კაცი დატეულიყო, მაგრამ რაღაც განგებით 50-მდე ეტეოდა. მსმენელი ქალი იყო მეტი, ვიდრე ვაჟი. ოთახის კედლებიდან ფანტასმები იხედებოდნენ, ისე იყო ოთახი მოხატული (აქ მართლაც გამართლდა “41 გრადუსის” ლოზუნგი). ეს “კაბაროკი” თითქმის ყოველ-საღამო იყო ღია. კითხულობდნენ იგივე პოეტები და მხატვრები, ლექსებს თუ მოხსენებებს.”<sup>3</sup> “კაბაროკის” მუდმივი სტუმრები თვით გრიგოლ რობაქიძის გარდა, პირველ რიგში იყვნენ, რა თქმა უნდა, ძმები- კირილე და ილია ზდანევიჩები, ლადო გუდიაშვილი, პაოლო იაშვილი, ტიცინან ტაბიძე, ალექსეი კრუჩონიხი, ზიგმუნდ ვალიშევსკი, ალექსანდრე ბაჟბუქ-მელიქოვი, დიმიტრი გორდევი, ნატალია გონჩაროვა, სერგეი სუდეიკინი, ოსიპ მანდელშტამი, “კაბაროკის” მკვიდრთა მუზა- სოფია მელნიკოვა; მოგვიანებით კი, ცოტა ხნით, პეტროგრადიდან დაბრუნებული დავით კაკაბაძეც უერთდება მათ.

ახლადგახსნილი არტისტული კაფეები ილია ზდანევიჩმა საკუთარი იდეების ტრიბუნად აქცია. აქ გადმოიტანა 1916წ. პეტროგრაღში დაარსებული 41<sup>0</sup>-ის უნივერსიტეტიც, რომელშიც შემოკრებილი ჰყავდა მეგობარი პოეტები და მხატვრები: ლე დანტჰუ, ლაპშინი, ვერა ერმოლაევა, ოლგა ლიაშკოვა, კრუჩონიხი, ტერენტიევი და ძმა- კირილე. 41<sup>0</sup>-ის უნივერსიტეტი, პირველ რიგში, პოეტური სკოლის იდეების მატარებელი იყო. ეს იყო ჯგუფური რეაქცია “მოდერნისტ” პოეტებზე, აკადემიზმზე, სიმბოლიზმის ეპიგონებზე, კუბო-ფუტურისტებსა და თვით მაიაკოვსკის პოეზიაზეც კი.

სიახლესა და ორიგინალურ განაცხადზე ორიენტირებული ავანგარდის ცხოვრებაში და მით უმეტეს, მოსკოვისა და პეტროგრაღის კულტურის მემარცხენე ფრთაში “41<sup>0</sup>”-ტრადიციული ლოგიკისაგან თავისუფალი სახელწოდება არააკადემიური ხასიათით ალბათ არ იქნებოდა გამორჩეული, თუმცა, მისი ავტორისათვის ეს იყო კრედოს მატარებელი სიმბოლო. ამ პოეტური სკოლის დაარსებიდან ათეული წლების შემდეგ, ერთ-ერთ ინტერვიუში, კითხვაზე: “რას მიმართავს თქვენი აზრით სათაური 41<sup>0</sup>”? უკვე ხანდაზმული ილიაზდი პასუხობს: “41<sup>0</sup>-ზე მდებარეობს სამყაროს დიდი ქალაქების უდიდესი ნაწილი: მადრიდი, ნეაპოლი, კონსტანტინოპოლი, ნიუ-იორკი; იესო 40 დღეს დარჩა უდაბნოში, ასევე ზარატუსტრაც. ეს არის 41<sup>0</sup> დღე, როდესაც ისინი უფრო ძლიერები გამოდიან. 41 არის სიმბოლური ციფრი”<sup>4</sup> თბილისის გეოგრაფიული განედიც 41<sup>0</sup>-ია; მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ ინტერვიუში ჩამოთვლილ უდიდეს ქალაქებს შორის ილიაზდი არ ასახელებს მას, კომპანიის დაარსებისა და აქტიური მოღვაწეობის პერიოდში სახელწოდების სიმბოლო ასევე გულისხმობდა ძმები ზდანევიჩების მშობლიურ ქალაქსაც. იმპერიის დედაქალაქში დაარსებული ახალი მხატვრული გაერთიანება, როგორც იმ დროს შეეფერებოდა, საკუთარი მანიფესტით წარუდგა საზოგადოებას. 41<sup>0</sup>-ის კომპანია აცხადებდა საკუთარ პრინციპებს და ა პრიორი უარყოფდა ყველა სხვას. მათსაკუთარი გაზეთიც ჰქონდათ. რამოდენიმე წლის შემდეგ, 1919 წ. ტფილისში გამოცემული ყოველკვირეულის - 41<sup>0</sup>-ს

პირველი (და უკანასკნელი!) ნომრის პირველ გვერდზე სწორედ ეს კრედო დაიბეჭდა: კომპანია 41<sup>0</sup>-ს მიზანია გამოიყენოს თავისი თანამშრომლის ყველა დიდი აღმოჩენა და სამყარო მოათავსოს ახალ ლერძზე. ეს გაზეთი იქნება კომპანიის ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების ნავთსაყუდელი და მუდმივი ძიებების მიზეზი. ჩვენ ვიკაპინებთ სახელოებს<sup>5</sup>. ამ შემოქმედებითი გაერთიანების პოზიცია გამოიხატა “всѣмъ”-ს კონცეფციით, რომლითაც ჯგუფის წევრებმა განაცხადეს ყველა დროისა და მდგომარეობით მხატვრული ფორმის თანასწორობა ხელოვნების ყველა ფორმის სინთეზის შემოთავაზებით.

41<sup>0</sup>-ის უნივერსიტეტის შემოქმედებითი ნაყოფიერების ხანა ტფილისურ პერიოდს ემთხვევა. მისი კონცეფციისა და მანიფესტში განცხადებული პრინციპების განხორციელება იყო 1917 წლიდან, ტფილისურ არტისტულ კაფეებში მოწყობილი 50-მდე კონფერენცია და 100-მდე პრეზენტაცია. 41<sup>0</sup>-ის უნივერსიტეტის იდეების განხორციელება იყო “Фантастический кабачок”-ში მოწყობილი ჯგუფის პირველი გამოცემის პრეზენტაცია, რომელიც მიეძღვნა სოფია გეორგიევნა მელნიკოვას. ყოველკვირეულად ჩაფიქრებული ეს პირველი და ერთადერთი გამოცემა სრულიად ასახავს ახალგაზრდა მოდერნისტების შემოქმედებით პრინციპებს. მასში წარმოდგენილია როგორც ლიტერატურული ნაწარმოებები, ასევე თეორიული შრომები. “Фантастический кабачок”-ის ფურცლებზე აქვეყნებენ სტატიას გურჯიევზე, რომლითაც დიდად იყვნენ დაინტერესებულები ძმები ზდანევიჩები.

ტფილისში ცხოვრების პერიოდში, 41<sup>0</sup>-ის მოღვაწეობის ფარგლებში, ილია ზდანევიჩისთვისაც ძალიან მნიშვნელოვანია თეორიული ხასიათის თემებიც, რომლებიც ძირითადად ზაუმის სფეროთი ისაზღვრება და საილუსტრაციოდ მიმართავს პოეზიას და სახვით ხელოვნებას. ეს თემებია: იტალიური ფუტურიზმის შესახებ, კონფერენციები ტმუტჩეზე, ბრძუსოვსა და ბურლიუკზე, თეატრსა და ფუტურისტულ მხატვრობაზე. საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, მიმართავს აგრეთვე თემებს პოეტური ტექნიკის განვითარების შესახებ. ასეთებია: “ასოთა ორთოგრაფია და მიმზიდველობა”, “ასოთა მაგნეტიზმი”. ამ არტისტულ კაფეებში უხდებოდა გამოსვლა საკუთარი შემოქმედების შესახებაც და პოეზიის დეკლამირებაც. ამავე პერიოდში, შემოქმედებითი თვითგანხორციელების მრავალ ფორმათა შორის ილიაზდი მიმართავს კონფერანსიეს როლსაც. 41<sup>0</sup>-ის უნივერსიტეტისთვის განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა 1919-1920 წლები, როდესაც კომპანიის თოთხმეტმა პუბლიკაციამ იხილა დღის სინათლე. ეს ეხება თვითონ ილიაზდის „დრა“-ებს, კრუჩონიხის ლექსების კრებულს და ტერენტიევის თეორიულ ნაშრომებს. მათვე ჩაფიქრებული ჰქონიათ ამ მხატვრული მოძრაობის გეოგრაფიული არეალის გაფართოებაც. გაზეთი 41<sup>0</sup> იუნყებოდა ბაქოში ამ მოძრაობის სადგურის გახსნას. მართალია ესეც განუხორციელებელი დარჩა და მხოლოდ განცხადება აღმოჩნდა, მაგრამ თვითონ ილიაზდი სიცოცხლის ბოლომდე, საკუთარი შემოქმედებითი საქმიანობის ყოველგვარ ფორმას 41<sup>0</sup>-ის გრიფით ახორციელებდა. მან ეს გრიფი ბოლომდე შეინარჩუნა ტოპოგრაფიულ საქმიანობაშიც. მოგვიანებით კრუჩონიხმა 41<sup>0</sup>-ის საქმიანობა მოსკოვში გადაიტანა, ტერენტიევი კი გაემგზავრა კონსტანტინოპოლს და იქ ცდილობდა განევრცო პეტროგრადში დაწყებული და ტფილისში განვითარებული იდეები.

41<sup>0</sup> უნივერსიტეტის შემოქმედებითი პრინციპი ზაუმის ენაა (заям). ილია ზდანევიჩი პირველ რიგში პოეტია და მისი აზროვნების უმთავრესი სფეროც ენის მხატვრულ და სემანტიკურ კატეგორიებს მოიცავს. 41<sup>0</sup> წევრებისათვის ზაუმი არის ტრანსცენდენტალური ენა, რომელიც სიტყვისა და ბგერის დამოუკიდებელ, ტრადიციული სემანტიკისაგან განსხვავებულ მნიშვნელობას ეფუძნება. კონცეფციის გამოსახატავად შერჩეული ტერმინი “заям” აცხადებს გონების მიღმურობას და შესაბამისად ალოგიკურობას. მხატვრული იდეების ფორმირებისას ზაუმური ფორმათქმნადობა რუსულ პოეზიაში ხლებნიკოვის სახელს უკავშირდება, თუმცა ილია ზდანევიჩი საკუთარი ხაზის მატარებელია

და მისი შემოქმედების მკვლევარის, რეჟის გეიროს შეფასებით იგი სრულიად ორიგინალურია ზაუმის მეთოდის გამოვლენაში. თუ ხლებნიკოვის ზაუმი აღწერითია, კრუჩონიხი ავითარებს ფონეტიკურ ზაუმს. ამ ორ პოეტთან ილიაზდის შედარებით კი ასკვნის, რომ „ზდანევიჩის ზაუმის შემოქმედება პირიქით, ხასიათდება სისრულითა და სიმდიდრით. (...) მისი ნაწარმოებები არის თეატრის პიესები შექმნილი წარმოქმნისა და მოსმენისათვის. ილიაზდის ნაწარმოებები განსაკუთრებით ზემოქმედებს სიტყვებით გადმოცემულ ბგერით შთაბეჭდილებაზე. თითოეულ პერსონაჟს აქვს თავისი ზაუმი მის მიერ განცდილი გრძნობების მიხედვით“.<sup>6</sup>

ილია ზდანევიჩის ზაუმის ენა ალოგიკურია, ირაციონალური და დამყარებულია მხოლოდ ბგერით გამოწვეულ ემოციაზე. ამ იდეების ფორმირებისათვის იმდროისათვის პოპულარული ფროიდის ფსიქოანალიზთან მიმართებაც აშკარაა. ტრადიციული სემანტიკის, ლოგიკის უარყოფა შემოქმედებაში ინსტიქტური საწყისების გამოვლენის იმპულსი ხდება. ამავე ასპექტის გამოვლენა ილია ზდანევიჩის დრამების ანეგდოტური თემები. თვითონ ილიაზდი 1920-ან წლებში პარიზში ჩატარებულ ერთ-ერთ კონფერენციაზე რუსული პოეზიის ახალი სკოლების შესახებ ხაზგასმით აღნიშნავს პირდაპირ დამოკიდებულებას ფროიდის სკოლასა და 41<sup>0</sup>-ის სკოლას შორის. წარმოქმნილი ბგერისა და ფრაზის ინტონაციის პირდაპირი შესატყვისობით სიტყვის ფიქსირების ზაუმური პრინციპი ფონეტიკურ ორთოგრაფიადაც მოიხსენიება, რაც ზოგადი ტერმინია დადასტურებული პოეზიის ნიმუშებისთვისაც. თუმცა, მიუხედავად ამ საერთო პრინციპისა და ფსიქოანალიზის მეთოდის გაზიარებისა, 1910-ან წლებში ილია ზდანევიჩისათვის უცნობია დადასტურებული მოძრაობა და მათი ლექსის ფორმატქმნადობა. ამ მიმდინარეობის შესახებ პირველ ინფორმაციას იღებს 1921წ., როდესაც კონსტანტინოპოლისაკენ მიმავალი, ბათუმში ლადო გუდიაშვილისაგან პარიზიდან გამოგზავნილი წერილით შეიტყობს საკუთარი იდეების თანამხვედრი მხატვრული მოძრაობის შესახებ. ამ მხრივ ისიც საინტერესოა, რომ როგორც ილია ზდანევიჩი იყო დამოუკიდებელი და ორიგინალური ფონეტიკური პოეზიის შემოქმედებაში, ასეთივე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი იყვნენ ევროპელი დადასტურებულებიც. პაულ შერბერტი, ქრისტიან მორგენსტერნი და რაულ ჰაუსმანი ერთმანეთის პოეტური თვითგამოხატვის ახალ ფორმებს მოგვიანებით ეცნობიან. „როდესაც 1920 წ. აღმოვაჩინე, რომ ჰუგო ბალის დაწერილი ჰქონდა ფონეტიკური ლექსები „დეს ლაუტგედიცჰტი“, ცოტათი შეცბუნებული დავრჩი“ — წერს რაულ ჰაუსმანი ამ საკითხთან დაკავშირებით.<sup>7</sup>

ილია ზდანევიჩისეული ზაუმის კონცეფციის ყველაზე სრული მხატვრული ფორმირება მოხდა „ასლააბლიჩიეს“ სახელწოდებით გაერთიანებული დრამების ციკლში. ხუთი დრამიდან სამი შექმნილია 1910-ან წლების ბოლოს, ტფილისში, პირველი—პეტროგრადში, ხოლო ბოლო, მეხუთე—პარიზში. მათგან პირველი ოთხი გამოცემულია ტფილისში, საქართველოს რესპუბლიკის ქალაქთა კავშირის სტამბის მიერ, ასლააბლიჩიეს“ დრამების, ხოლო ავტორისეული კონცეფციით „დრა“-ების პრეზენტაცია მოხდა “Фантастический кабачок”-ში, მისი მუდმივი პუბლიკის წინაშე.

ხუთი ნაწარმოების ერთ ციკლად გაერთიანების საფუძველი გარდა სიმბოლურ ნიშანთა ერთობისა, დროში თანამიმდევრული რეალობების ასახვაცაა. ციკლის საერთო სახელწოდებაში უკვე თვალსაჩინოა ფრაზების სისტემა და სიტყვათა ორმაგი მნიშვნელობა: “асел” (ვირი) და “абличие” (მისი თვისებები, ფიზიონომია), ამავე დროს “слад” - სუსტი და “абличие” - მხილება.

ილია ზდანევიჩი „ასლააბლიჩიეს“ ციკლის პირველ თხზულებას ქმნის 1916 წ. ეს არის ერთაქტიანი პიესა “ярко круль албанская”, ანუ იანკო ალბანების მეფე. იმავე წელს იგი ამ პიესას წარმოადგენს სტეპანია ესენის სახელოსნოში ივან ლაპშინისა და ოლგა ლეშკოვას გაფორმებით. ეს პიესა მაშინვე აკრძალა ცენზორმა - რიმსკი-კორსაკოვმა, ცნობილი რუსი კომპოზიტორის შვილმა. მიზეზად იქცა მანამდე არსებული მიატლევის ლექსი, სადაც ეწერა, რომ „იმპერატორი ტახტზე უნდა მიაწებო“.

ილია ზდანევიჩის „დრა“ — ში პირდაპირი ანალოგია დაინახეს, რადგანაც იანკოსაც ყაჩაღები ძალით აბამდნენ ტახტზე, თუმცა ავტორის მიერ ეს პიესა სრულიად აპოლიტიკურად არის ჩაფიქრებული. ილია ზდანევიჩის შემოქმედების მკვლევართა აზრით, ამ პიესაში არეკლილია XIX ს-ის II ნახევრის რუსეთის რეალიები.<sup>8</sup>

იგორ ტერენტიევის კომენტარებით პიესა „Янко круль албанскай“, -ს სიუჟეტი ასეთია: გარენარი იანკო ხვდება ყაჩაღებს, რომლებიც აიძულებენ მას გახდეს მეფე. იანკოს ეშინია ყაჩაღების. მას მიამაგრებენ ტახტზე. გერმანელი ექიმის დახმარებით იანკო ცდილობს თავის დახსნას. ორივენი თხოულობენ წყალს, მაგრამ წყალი არ არის და ყაჩაღების მიერ მუშტებდაშენილი იანკო ძირს ეცემა, ხოლო ყაჩაღები ყვირიან „Фиу“-ს.<sup>9</sup>

ეს პირველი დრა მისი ბავშვობის სამყაროს უკავშირდება. დაბადების და ბავშვობის პირველი წლების ისტორიის თხრობაში ილია ზდანევიჩი აღნიშნავს დედის დიდ სურვილს ჰყოლოდა გოგონა და მის იმედგაცრუებას მეორე ვაჟის შექმნის გამო და იმასაც, თუ როგორ ზრდიდნენ პატარა ილიას გოგონას მსგავსად. ამავე მოგონებაში ილიაზდი ლაპარაკობს გარდასახვაზე ბიჭიდან გოგონაზე, შემდეგ გოგონადან ისევ ბიჭზე, რასაც უკავშირებს ჰაბიტუსისა და ზნეობის ცვლილებებსაც. გამოკვეთილად ფანტასტიკური ელფერის მქონე მონათხრობში სინამდვილის ცოცხალი ფაქტებიც არის არეკლილი. მართლაც, ბავშვობისდროინდელ ფოტოზე, უფროს ძმასთან – კირილესთან ერთად, სათამაშოებით განწყობილი საბავშვო ოთახში გადაღებული, გრძელი, „ჩოლკა“ შეჭრილი თმითა და მაქმანებიანი კაბით შემოსილი ილია პატარა გოგონას უფრო ჰგავს, ვიდრე ბიჭს. ისიც ფაქტია, რომ დედის დღიურებში მომავალი დადაისტი პოეტი ლილიად მოიხსენება. თუმცა, ქ-ნი ვ. გამყრელიძე ორივე შვილის სახელს ფემინური ფორმით ხმარობს: - „კირა და ლილია“. ეს მეტამორფოზა: მამაკაცი-ქალი-მამაკაცი „ასლაბლიჩიეს“ ციკლის მთავარი თემაა. ავტორი საკუთარი პერსონაჟის იდენტიფიკაციას ახდენს ციკლის ხუთივე დრამის პერსონაჟებთან. „იანკო კრულ ალბანსკაი“-ს ქალი მუნჯი რწყილია, ხოლო თვით იანკო – ასექსუალური, ინფანტილური არსება. 22წლის ავტორისათვის ბავშვობა არც თუ ისე შორეული წარსულია, თუმცა დროის ინტერვალი უკვე საკმაოა, რათა წარსულის ფაქტები, განცდები და სწრაფვები ანალიზს დაექვემდებაროს და ალუზიების სერიად გადაიქცეს.

„იანკოს“ პერსონაჟთა დახასიათების პრინციპი ფონეტიკურია. თითოეული პერსონაჟისათვის დამახასიათებელია მისთვის პერსონალური ენა. პიესის ფონეტიკური ასპექტი განპირობებულია ავტორის თანადროული, სალაპარაკო, ხალხური რუსული ენის ფორმების ინტენსიური გამოყენებით.

ციკლის მეორე დრა – „Асел на пракаат“ უკვე ტფილისშია დაწერილი. ნატალია გონჩაროვას მიერ შესრულებული ვირის ხუთი ნახატი ილუსტრირებული ეს დრა დაიბეჭდა 1919 წლის სექტემბერში გამოსულ კრებულში „Фантастический кобачок Софьи Георгиевны Мельниковой“ და მთელი კრებულის მსგავსად ეს დრაც ეძღვნებოდა სოფია მელნიკოვას.

დრამის მთავარი მოქმედი პირებია: ქალი ზოხნა, მისი ორი საქმრო და აგრეთვე ვირიც. ორი საქმრო - და ცდილობს ზოხნას გულის მონადირებას. მთავარი თემაა სიყვარულის გაცხადება. კონკრეტულად კი ლოსგან ლიუს, რაც ნიშნავს მელნიკოვასგან ზდანევიჩს. „Асел на пракаат“ – დრამაში ქალის კომპრესია, რომელსაც ადებენ განურჩევლად ხან ერთ საქმროს-“ „ხან მეორეს –““-ს, ხანაც უბრალოდ, შეცდომით- ვირს. ამგვარად ხსნის იგორ ტერენტიევი ამ დრას შინაარსს ილია ზდანევიჩისადმი მიძღვნილ წიგნში „Рекорд нежности“. თვითონ ავტორი კი ამბობს, რომ „მე მივალნიე სინაზის რეკორდს“. სინაზის იდეის წარმოდგენა ხდება „იანკოსთან“ შედარებით განსხვავებული ფონეტიკური მახვილების დასმით. აშკარაა ენის ხასიათის ცვლილება, უფრო კი სიყვარულის სცენებში, როდესაც გამორჩეული დატვირთვა ენიჭება „იო“-ს. ეს ბგერა ზდანევიჩისათვის განსაკუთრებული სინაზის გამომხატველია. 41<sup>0</sup>-ის პირველ კრებულში გამოქვეყნებული ი. ტერენტიევის ესეც ამ ბგერის

ხმოვან-ემოციურ ხასიათს ეძღვნება. “ი” მათთვის რუსულ ალფაბეტში სინაზითა და სიყვარულით გაჯერებული ბგერაა და ამ მხრივ ხმოვნებს შორისაც კი გამორჩეული. “იანკოსთან” შედარებით “ასიოლ ნაპრაკატის” ზოგადი ფონეტიკური ხასიათიც განსხვავებულია. თუ პირველი ხალხური სალაპარაკო რუსულის ინტერპრეტაციაა, ტფილისში დაწერილი ეს დრა კავკასიის ხალხთა ენების უღერადობით არის წარმოდგენილი. ბგერათა სიმბოლოზობის გარდა დრამის შინაარსის გახსნაც ასევე სიმბოლური მნიშვნელობით ხდება, რაც ინტერპრეტაციის ვარიაციებს გულისხმობს. ამ მხრივ არსებითია მოქმედებისა და სიზმრის ფროიდისეული ახსნა და ამ პრინციპით სიმბოლოს განმარტება. მთავარი მოქმედი გმირის – ზოხნას სახელი მეორენაირად იკითხება როგორც სოსნა – сосна ანუ სიზმრიდან გამოსული. ეს დრამა ტიფის სიცხეებით გათანგული ავტორის წარმოსახვის შედეგია და ხაზგასმულია მისი სიზმრით განპირობებულობა. ფსიქოანალიზის სიმბოლიკით იხსნება სათაურში წარმოდგენილი ორივე სიტყვა: “аеа” - ვირი ზდანევიჩისათვის ფემინური არსის და განსაკუთრებული, ქალისთვის დამახასიათებელი სინაზის გამომხატველია. ავტორის თვითიდენტიფიკაცია ქალურ სანყისს უკავშირდება. „იანკოში“ განხორციელებული ბავშვობის მოგონებები „ასლააბლიჩის“ მეორე დრამაში აქტუალური პროცესების სიმბოლიზირებით იცვლება. კომპრესი-ქალი სოფია მელნიკოვაა, რომელიც „ფანტასტიჩესკი კაბაჩოკის“ მთელი აუდიტორიის მუზა იყო, ხოლო ილია ზდანევიჩისთვის განსაკუთრებული გრძნობის ობიექტი. „ასიოლი“ უკავშირდება „ოსლინი ხვოსტის“ მხატვრულ დაჯგუფებასაც და ტერენტიევის ცხოვრებისეულ პასაჟსაც, რადგან ტფილისში ყოფნისას იგი ვირის გაქირავებით ირჩენდა თავს. ეს სიმბოლო იტვირთება ზდანევიჩის გვარის ავტორისეული ინტერპრეტაციითაც: ზდან-ევიჩ-(здан-გაქირავებული ანუ “напракат” და “евич“- ევას ძე, ანუ ევასგან წარმომავლობა, რითაც ხაზს უსვამს გენეზისის ქალურ სანყისს. ამდენად, გაქირავებული ვირის სიმბოლო პიროვნულიცაა და ჯგუფური ხასიათის მატარებელიც.

ციკლის მესამე თხზულება “Остраф пасхи” ხუთი პერსონაჟისათვის დაწერილი დრამაა, რომელიც ასევე თანადაროულობას ასახავს. გამოქვეყნდა 1919 წ. ტფილისში. ამ დრამის სიმბოლოების მიხედვით აღდგომის კუნძული 1910-იანი წლების ტფილისია, მშვიდობის პატარა კუნძული, რომელსაც თავი შეაფარა სამოქალაქო ომს თავსგამორიდებულმა რუსმა ინტელიგენციამ. მოქმედების მიმართულებაც რუსეთიდან საქართველოსკენ მოდის. პროლოგის ერთი ვარიანტის მიხედვით ხომალდი მიემართება ავსტრალიის მიმართულებით, აღდგომის კუნძულისკენ. ეს ხდება თეატრალურ წელს. ეს კუნძული მელნიკოვას სიბრძნის ნავთსაყუდეელია. ამ წელს მელნიკოვას თეატრი ტფილსში იმყოფებოდა. დრამის მიხედვით ვაჭარს ჩამოაქვს ქვის სკულპტურები, (ქვის “ბაბები” რუსეთის ტრამალებიდან), რომლებსაც იგი კლავს და ქვის სარკოფაგებში ამწყვდევს. მათ ათავისუფლებს სკულპტორი, რომელიც თვითონ ხდება განთავისუფლებული ქალების მსხვერპლი. აქაც ყველა პერსონაჟს თავისი ფონეტიკური დახასიათება აქვს. პროლოგის ერთი ვარიანტი დაწერილია უკრაინულის დიალექტით, ვაჭარი რუსული ფონეტიკით მეტყველებს, ხოლო სკულპტორის ენა – ქართულის იმიტაციაა და ბუნებრივია, ამით იგულისხმება მისი ქართველობა. ამ დრამაში ილია ზდანევიჩი აცხადებს პირველ სიყვარულთან დაბრუნებას. აღდგომის კუნძულზე ხდება ქალის აღდგომა. ლილიტი-ლიუ-ლილია-ილია აღწევს მოწიფულ ასაკს. რ. გეიროს შენიშვნით ეს „დრა“ ნამდვილად ყველაზე მდიდარია არაცნობიერთან პირდაპირ მიმართებაში არსებული ალუზიებით.<sup>10</sup> „ასლააბლიჩის“ მეოთხე დრაც - “Зга яканы” ტფილისშია დაწერილი და გამოქვეყნებული 1920 წელს. ილია ზდანევიჩი ავითარებს ქალის მამაკაცად მეტამორფოზირების თემას და ამით აგვირგვინებს წინამორბედ სამ დრა-ს. მოქმედება მიმდინარეობს ძილ-ღვიძილს შორის. ხნიერი ქალი ზგა – ეს არის ასაკში შესული ლილიტი ანუ ილია ზდანევიჩი. ქალი ზგა დგას სარკის წინ და ხედავს გოგონას. „ეს მე ვარ, გოგონა გადაიქცა ბიჭად, ესეც მე ვარ, დედაბერი ხდება მამაკაცი – ეს კვლავ მე ვარ“.<sup>11</sup> ზგა (Зга) იშვიათად ხმარებული

რუსული სიტყვაა, გამოიყენება ისეთ გამოთქმებში, როდესაც სურთ თქვან, რომ არაფერი არ ჩანს, ანდა ოდნავ ჩანს.<sup>12</sup> სიმბოლოს ინტერპრეტაციაში ავტორს აქაც საკუთარი გვარი შემოაქვს: „ზგა“- „ზდა“. რუსული მინუსკულის კურსივით ნაწერი „д“-“დ“ ლათინური ანბანით „გ“-დ იკითხება. ეს არის აგრეთვე მელნიკოვას ინიციალები, როგორც აღნიშნავს ავტორი „ასიოლ ნაპრაკატის“ დასაწყისში. აქ სიზმარი და ფხიზელის ოცნება ერთმანეთშია შერწყმული, რაც სათაურშივეა წარმოდგენილი, ანუ თითქოსდა ზგა. ნაზი ბგერებით გამოხატული ენით, ახალგაღვიძებული ზგა ოცნებობს სიყვარულზე. ის იხსენებს ვირს (ანუ ილიას). ქალი იხედება სარკეში და თავის თავს ხედავს ახალგაზრდა მამაკაცად. შემდეგ სარკიდან გამოდის „სარკის ზგა“ და ორივენი ლაპარაკობენ დამუნჯებული ილიას შესახებ. სარკის ზგა ჭიხვინებს. ამის შემდეგ „ზგა“ გადაიქცევა „ეგრეთწოდებულ ზგა“-დ და „სარკის ზგა“ კი „ეგრეთწოდებულ სარკის ზგა“-დ. სარკეები იმსხვრევა. სარკის ზგა კვდება. რეალურ ზგას ეძინება ილიაზე ოცნებით და მის მიმართ წარმოთქმული ნაზი სიტყვებით.

ილია ზდანევიჩი მთლიანად იზიარებს ფროიდისტულ კონცეფციას, რომლის თანახმადაც, ბავშვი იბადება ბისექსუალი. „ლილიტი, ლილია, ეს მე ვარ, ილია, ლიუ, როგორც მეძახდნენ და კიდევაც მეძახიან. ჩემს ცხოვრებაში მე ვიყავი გოგონა, შემდეგ ბიჭი. ამის გამო საკუთარ თავს ცხვირში რტყმევით ვებრძოდი. ამან მომცა საშუალება მამაკაცად მყოფს მებრძოლა ქალთან, რომელიც ჩემში იყო და ქალს-მამაკაცთან. ხომ არ იქნებოდა ეს მეტამორფოზების დასასრული და ჩემი ცხოვრების დასაწყისში ხომ არ ვიყავი ქალი? ზგა? თითქოსდა ზგა? გადაიჭრა კი პრობლემა ქალის აღდგომის შემდეგ? და ახალი ჰერმეტიკის გამოჩენით? კითხულობს ბოლოს ილია ზდანევიჩი.<sup>13</sup> „ზგა იაკაბი“ მხოლოდ ბავშვობასთან დაკავშირებული ალუზიები არ არის პატარა გოგონაზე. ეს დრა მისი ტფილისური პერიოდის ბოლო ნაწარმოებია და მასში თანაბარმნიშვნელოვნად არის შესული ილია ზდანევიჩის პირადი დრამაც. მშობლები წინააღმდეგი იყვნენ მისი ურთიერთობის ასაკით ბევრად უფროს და დაოჯახებულ მელნიკოვასთან. ბოლოს და ბოლოს ოჯახმა დაითანხმა ილია დაეტოვებინა საქართველო და დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობის სტიპენდიით, თურქეთის გავლით, ჩადის პარიზში. ამიტომაც მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟი ზგა არის ქალი-მელნიკოვა, ზგა არის ზდანევიჩიც – Зда-невич და ამდენად, ავტორისეული მეტამორფოზაც. იგი ემშვიდობება გაორებას საკუთარ პიროვნებაში: „ყველა წარმოსახვა კვდება და აგრეთვე ყველა ხილვაც. (...) მე დავწერე ჩემს სასიკვდილო სარეცელზე, როდესაც ჩემში ქალი კვდება ჩემდა სასიკეთოდ“.<sup>14</sup>

მეხუთე და ციკლის დასასრული უკვე პარიზშია დაწერილი 1923 წ., სათაურით „ლიდანტიუ ფარამ“. ჟორჟ რიბემონ-დესენის წინასიტყვაობით, ნაუმ გრანოვსკის კოლაჟით გაფორმებული ყდით და ავტორისეული მეტრანაჟით, ეს წიგნი ხშირად განიხილება, როგორც ილიაზდის ტიპოგრაფიული მოღვაწეობის შედეგები. ისიც გამოცემულია 41<sup>0</sup>-ის გრიფით. ეს დრა მისი პიროვნული მეტამორფოზების დასასრულია. ზდანევიჩი ჩადის ჯოჯოხეთში, რათა დაასამაროს ლილიტი, რომელიც მასშია. ამ დრას მიცვალებულთა სამყაროში, რომლის ხუთი ლპობადი გვამი თავს წარადგენს ღვთაება ვირის სახელით, ილიაზდს შეჰყავს სხვა პერსონაჟიც – გარდაცვლილი მეგობარი მხატვარი – მიხაილ ლე დანტჟე. ამ გამოგონილ სამყაროში იგი ისევ მხატვარია, რომელიც მიცვალებული პორტრეტს ხატავს. ცოცხალი პორტრეტი ელაპარაკება და საყვედურობს მხატვარს, რადგან იგი მელნიკოვას ნაკვთებით გამოისახა. ლე დანტჟე ხატავს განსხვავებულ პორტრეტს. მიცვალებული ცოცხლდება და იწყებს სიყვარულობანას ამ უკანასკნელ პორტრეტთან. ცოცხალი პორტრეტი კვდება, განსხვავებული პორტრეტი და მკვდრეთით აღმდგარი კი მრავალი პერიპეტის შემდგომ გამოდიან ჯოჯოხეთიდან ლედანტჟეს წინამძღოლობით.

ამით სრულდება „ასლააბლიჩიეს“ ციკლი, მასში წარმოდგენილი მეტამორფოზების სერია და აღნიშნული სიმბოლოს მნიშვნელობა. სიმბოლოსთან მიმართებით ილიაზდი ახორციელებს

“всѣчество“-ს კონცეფციით წარმოდგენილ იდეას განსხვავებულ კულტურათა თანაბარუფლებიანობის შესახებ და ციკლის მთავარ სიმბოლოდ ირჩევს ძველ კულტურებში გავრცელებულ ნიშანს, რაც მის სახეთქმნადობაში ცხადისა და გონებისმიღმურის გამაერთიანებელია. XX ს-ის ავანგარდის კულტურაში წარსულიდან გათავისებული რემინისცენციები ილიაზდის ლიტერატურაში სიმბოლოს არჩევანშიც ისახება და თანამედროვე მითის ქმნადობით ფორმდება. მის მიერ წარმოდგენილი მოქმედება აქტუალურისა და გამონაგონის სინთეზია, რითაც ავტორისთვის (და საგულისხმოა, რომ მისი ჯგუფის წევრებისათვისაც) გადმოცემული ამბავის ნამდვილობის სრულ ტოლფარდობას წარმოადგენს. პერსონაჟთა პროტოტიპები ან პირდაპირ არის ნაჩვენები, ანდა ალუზიური მინიშნებით. ილიაზდისეული გამონაგონი სიუჟეტის არსება რეალობას უტოლდება. შეიძლება ითქვას, რომ ავტორისათვის ეს მითი მნიშვნელობით უტოლდება ძველ კულტურებში მითის მნიშვნელობას ისე, როგორც იყო ძველი ბერძენისათვის ანდა ეგვიპტელისათვის. ასევე მითის არსებას უკავშირდება მოქმედებათა დროსა და სივრცეში განვითარება და მისი სიმბოლოს რეალობა. ეს არის ამავე დროს ავტორისეული თვითიდენტიფიკაცია. შერჩეული მხატვრული მეთოდი ილიაზდისთვის თვითმემცნების საშუალებაა. ხუთივე დრა-მიდან თითოეულში ავტორი პერსონაჟიცაა, რომელიც ბავშვობიდან ვითარდება ზრდასრული ასაკისაკენ და მეტამორფოზების მთელ სერიას წარმოადგენს ინფანტილური იანკოდან საბოლოოდ კრისტალიზებულ მამაკაცამდე. ამ ციკლში ქვეცნობიერის კვლევით ილიაზდანიევიჩი ფროიდის თეორიის მხატვრულ ანალოგს წარმოადგენს და როგორც ფროიდიზმზე დაფუძნებულ მხატვრობაში (დადაიზმი, სქურრელიზმი), ისიც გამოხატვის ფორმად თხრობას ირჩევს – სიზმრისეულსა და ქვეცნობიერში არსებულის რეალური სახეებითა და ფორმებით გადმოცემას, როთაც შენარჩუნებულია სიუჟეტი, ამბის თხრობა და ანალოგიები რეალობაში არსებულთან. ამავე დროს ეს ციკლი წმინდა ფორმისეული სიახლითაც გამოირჩევა. აზრი აღარ არის ტრადიციული სინტაქსით გამოხატული სიტყვათა წყობა. მისი ექვივალენტი შეიძლება იყოს მხოლოდ სიტყვა, რომელიც ასოციაციურად ადამიანის ფსიქიკის უკიდურეს საზღვრებთან მიდის. ილიაზდანიევიჩისა და იგორ ტერენტიევის კონცეფციით ზაუმის მეთოდი კიდევ უფრო ღრმავდება. ფსიქონალიზის პოზიციით წარმოდგენილ სიტყვებში შესაბამისად ნაწილდება მახვილები და ყრუ ბგერები. სიტყვას ფუნქციურად ენაცვლება ასო-ბგერა, რომელიც არსებობს როგორც ლოგიკური აზრის ანტითეზა. მისი მიზანი ემოციის გამოხატვაა. თხრობის ალოგიკურობიდან გამომდინარე, შეუძლებელი ხდება ერთმნიშვნელოვანი ინტერპრეტაცია. ასეთი შემოქმედებითი კონცეპციით ილიაზდანიევიჩს რადიკალური სიახლე შემოაქვს 1910-ანი წლების ტფილისის კულტურულ ცხოვრებაში. ფუტურისტების ხმაურიანი და ექსტრავაგანტული ქცევა, რა თქმა უნდა, მთელი ქალაქის ყურადღებას იპყრობდა, თუმცა საზოგადოების დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო. „ჩვენ სრულებით უნდა დავეთანხმოთ ერთი ჩვენი თანამემამულე პოეტის აზრს, რომ ფუტურიზმი ეკუთვნის ცხოვრების კატეგორიას და არა ხელოვნების რიგს“- აღნიშნავს 1918 წლის მოხსენებაში დავით კაკაბაძე.<sup>15</sup> ილიაზდანიევიჩისა და მისი მეგობრების წამოწყება ხანმოკლე აღმოჩნდა. ფუტურისტულმა მოძრაობამ 1920-ანი წლების შუა ხანებამდე გასტანა. ასევე ხანმოკლე დღისა აღმოჩნდა ილიაზდანიევიჩის პარიზში გამგზავრების შემდეგ 1920-იან წლებში გამოცემული ფუტურისტული პერიოდიკა: “H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>” და “მემარცხენეობა”. თანადროული ტფილისის საზოგადოებაში უფრო მყარი რეპუტაცია ჰქონდა მემრჯვენე აკადემისტურ დაჯგუფებას. შემდგომ წლებში კი სახელმწიფოს რეპრესიული პოლიტიკა ხელოვნური მუხრუჭი გახდა მემარცხენე ხელოვნებისათვის, ამიტომაც როგორც შემოქმედებითი სფერო, ასევე თვით არტისტული კაფეების რეალობაც ლოკალურად შემოისაზღვრა; თუმცა ამ კაფეების პუბლიკის ის ნაწილი, რომელიც ევროპიდან უკან, ტფილისში დაბრუნდა, XXს-ის I ნახევარში შემოქმედებითი ინტელიგენციის ბირთვის ქმნიდა ქართულ კულტურაში.



შენიშვნები:

1. Françoise le Gris-Bergmann. Iliazd, Maître d'oeuvre du livre modern. Montreal, 1984. p.5.
2. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ., 1988. გვ.7
3. ა. ბაქრაძე. კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი. თბ., 1999. გვ.40-41.
4. Iliazd, facettes d'une vie par Annick Lionel-Marie. Iliazd. Musée National d'Art Modern. Centre George Pompidou. Paris. 1978. p 52.
5. Regis Gayraud. Iliazd et le Degrée 41. p. 13. wignSi: Promenade autour de Ledantu le Phare par Regis Gayraud. Paris. 1995
6. Regis Gayraud. დასახ. ნაშრომი. გვ.10.
7. Raoul Haussmann. Courrier Dada. Nouvelle édition augmentée, établie at annotée par Marc Dachy. Paris, 2004. p. 53-54.
8. Olga Djordjadzé. Ilia Zdanevitch et le futurisme russe. p. 9-22.  
Regis Gapaud. Promenade autour de Ledantu le phare. Paris. 1995.
9. Un record de tendresse. Hagiographie d'Ilia Zdanevitch écrit par son ami Terentiev. Paris, 1990. p. 46. მიუხედავად კითხვის წესის მითითებისა, ორიგინალში გაცნობისას, მაინც ბევრი გაუგებრობა რჩება. ამის გამო შემდგომში „ასლაბლიჩის“ დრამების შინაარსის განმარტებისას, ვეყრდნობი ი. ტერენტიევის დასახელებულ ნაშრომს და აგრეთვე ო. ჯორჯაძისა და რ.გეიროს ზემოთ მითითებულ გამოცემებს.
10. Regis Gayraud. დასახ. ნაშრ. გვ. 15
11. იქვე, გვ. 20
12. Ожегов С.И. Словарь русского языка., М., 1953
13. Igor Terentiev. ILIAZD. Un record de tendresse. Higiographie d'Ilia Zdanevitch écrite par son ami Terentiev. suivit de l'Iliazd par Iliazd. Paris. 1990. p. 20
14. იქვე, გვ. 21
15. პ. მარგველაშვილი, დასახ. ნაშრომი. გვ.72-73

ნანა შერვაშიძე

## სოცრეალიზმი - მითი და სინამდვილე

საბჭოთა ტოტალიტარულმა რეჟიმმა საბჭოთა კავშირის უზარმაზარ პოლიტიკურსა და კულტურულ სივრცეში შექმნა საზოგადოებაზე ზემოქმედების უძლიერესი იარაღი – სოცრეალიზმის ხელოვნება. ხელოვნების განვითარების ბუნებრივ ევოლუციურ პროცესს ჩაენაცვლა კლიშირებული სიმბოლოები და სახვითი ხერხები. სოცრეალიზმის, როგორც საბჭოთა კავშირის ოფიციალური კულტურის ნორმატიული ვერსიის განხილვისას მისი თეორეტიკოსები გაცილებით უფრო მეტ ადგილს უთმობენ სოცრეალიზმის “მხატვრული მეთოდის” იდეური პლატფორმის განსაზღვრას, ვიდრე მისი ფორმალური, მხატვრულ-სახეობრივი და პლასტიკური თავისებურებების ჩამოყალიბებას. ეს ბუნებრივიც არის, რადგან სოცრეალისტური ხელოვნებისა და კულტურის მიზანი იდეის სამსახური უფრო იყო, ვიდრე სახვითი ხელოვნების პლასტიკური ენის სფეროში ინდივიდუალური ძიებები. თავიდანვე იდეოლოგიზებული, პოლიტიკურად ანგაჟირებული ხელოვნებისათვის გამორიცხული იყო ინდივიდუალური შთაგონება, შემოქმედებითობა. ცხოვრების სიმართლის არსი თავად იდეოლოგიის მიერ უკვე აპრიორულად იყო განსაზღვრული და კანონიზებულ სქემას დამორჩილებული. სოცრეალიზმში რეალურიც და იდეალურიც, ჭეშმარიტებაც და ფანტაზიაც ამ კანონიკურ ჩარჩოში იყო მოქცეული, ხოლო სიმართლე და მისი ხორცშესხმის მხატვრული ფორმა თავიდანვე იდეოლოგიისვე მიერ კანონიზებული. სოცრეალიზმის ერთ-ერთი აპოლოგეტის ვანსლოვის<sup>1</sup> მიხედვით, სოცრეალიზმის ხელოვნების დანიშნულება საბჭოთა სინამდვილის “პოზიტიური შინაარსის” გადმოცემაა. მშვენიერი ხელოვნებაში შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ პოზიტიურის საფუძველზე. სოციალისტური იდეოლოგია თავის თავში გულისხმობდა ყველაფერ სრულყოფილს. ხელოვნების ნაწარმოების გააზრებისას ავტორი უკვე სათავეშივე უარყოფს ნაწარმოების შინაარსობრივი გააზრების ასპექტში მხატვრის სუბიექტური განწყობის დაფიქსირებას. ბუნებრივია, სოცრეალიზმის პრიორიტეტული ჟანრი სიუჟეტურ-თემატური სურათია, რომელზეც პირდაპირ იყო გამოსახული იდეოლოგთა მიერ განსაზღვრული სოციალისტური სინამდვილის “პოზიტიური” თემა. სახვითი ხელოვნების სამოქმედო სივრცესაც იდეოლოგიისვე მიერ დაშვებული და კანონიზებული სტერეოტიპული კლიშეების სისტემა საზღვრავს. სისტემა კი სახვით ენაში მხატვრული წარმოსახვის მინიშნებასაც კი უარყოფს.

ვ. პოლევოი სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების იდეურ-ფორმალური სპეციფიკის საკმაოდ ზუსტ დახასიათებას იძლევა: სოცრეალიზმის ხელოვნებას ახასიათებს იდეოლოგიური და მხატვრული საწყისების ადეკვატურობა, რომელიც გამოიხატება ფორმულაში – საბჭოთა ხელისუფლებას პლუს რეალიზმი. სახვითი თვალსაზრისით კი მას ახასიათებს ემოციური წყობის ერთიანობა და ერთგვაროვნება, რომლის წყაროსაც უპირველეს ყოვლისა XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის რუსული რეალისტური ხელოვნების გამოცდილება წარმოადგენს<sup>2</sup>. იდეოლოგიურ-ფორმალური თვალსაზრისით ასეთი მტკიცე სქემის ჩარჩოში შეუძლებელი იყო ჭეშმარიტად ღირებული მხატვრული ნაწარმოებების შექმნა. თუმცა მხატვრული ხარისხის მეტ-ნაკლები დონე სოცრეალიზმის ყველაზე ვიწრო საზღვრებშიც კი, რაღა თქმა უნდა, არ გამოირიცხება.

სამყაროს, სინამდვილის ინდივიდუალური შემეცნებისა და რეალიზების სანაცვლოდ სოცრე-

<sup>1</sup> В. Ванслов. «Что такое социалистический реализм». изд. «Изоб. иск.». 1988.

<sup>2</sup> В. Полевой. «О контексте искусства XX века». «Творчество». 1989. №8 ст.3-6.

ალიზმის კულტურასა და ხელოვნებაში მკვიდრდება “კოლექტიური აქცია”,<sup>3</sup> რომელშიც ამა თუ იმ ადამიანისა თუ სიტუაციის გამოსახვა წინასწარგანზრახული და სანქცირებულია. მხატვრული ნაწარმოები თავად არის მაგალითი რეალობისთვის ანუ მხატვრული ნაწარმოების ძირითადი ფუნქცია განსაზღვრულია არა როგორც ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესი, არამედ როგორც კოლექტიური აზროვნების წინასწარგანზრახული შედეგი. მისი მთავარი დანიშნულება მასების იდეოლოგიური აღზრდა და მათთვის მაგალითის მიცემაა. სოციალისტური “ფსევდორეალიზმი” თითქოს გარკვეული “სიცარიელის ერაში”<sup>4</sup> ჩაიკეტა და მსოფლიო კულტურის საერთო კონტექსტიდან ამოვარდა. იდეურ-ფორმალური თვალსაზრისით ხელოვნების განვითარების ევოლუციურ პროცესს, სადაც სუბიექტის მნიშვნელოვნება მეტ-ნაკლებად საჩინო იქნებოდა, ჩაენაცვლა კლიშირებული სიმბოლოები და სახვითი ხერხები. კანონიზებული გზიდან ყოველგვარი გადახვევა “ფორმალიზმად” მიიჩნევა. ამ იარაღის სახიფათო მნიშვნელოვნებას იდეოლოგიისა და მათთვისაც, ვის წინააღმდეგაც იგი იყო მიმართული, კარგად წარმოაჩინა მისი გაიგივება ეპოქის ასე ვთქვათ სლოგანთან — “ხალხის მტერი”. ლეონიდ ზინგერი<sup>5</sup> მიუთითებს, რომ 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სოცრეალიზმის იდეურ-ფორმალური სისტემა “ძირითადი მეთოდიდან” ძალით იქნა ტრანსფორმირებული გაბატონებულ, ოდნავ მოგვიანებით კი, ერთადერთ მხატვრულ მანერაში, რომელსაც საბჭოთა სივრცეში არსებობის უფლება ჰქონდა. სოცრეალიზმის ოფიციალური საზღვრები უფრო და უფრო ვიწროვდებოდა.

ფ. ხ. კესიდი წიგნში „მითი და ლოგოსი“ განსაზღვრავს მითის ფუნქციას და აღნიშნავს: “მითის ძირითადი ფუნქცია თეორიული კი არ არის, არამედ სოციალურ-კრიტიკული, რომელიც მიმართულია კოლექტივის ერთიანობისა და მთლიანობის უზრუნველყოფისაკენ. მითი ხელს უწყობს კოლექტივის ორგანიზებას, მისი სოციალური და სოციალურ-პრაქტიკული მონილიტობის შენარჩუნებას.” მითის ფუნქცია განისაზღვრება როგორც მასების მართვის ერთ-ერთი საშუალება. ელიას კანეტი ნაშრომში “მასა და ხელისუფლება”<sup>6</sup> მასის ერთ-ერთ თვისებად მიმართულების აუცილებლობას განიხილავს: „მასას მიმართულება სჭირდება. იგი მოძრაობაშია და რალაციისკენ ისწრაფვის. ყველას, ვინც მას მიეკუთვნება, საერთო მიმართულება თანასწორობის გრძნობას უძლიერებს. მიზანი, რომელიც ყველას ეხება, გამოდევნის კერძო მიზნებს, რომლებიც მასისთვის სასიკვდილო იქნებოდა. იმისათვის, რომ მასა არსებობდეს, მას მიმართულება უნდა გააჩნდეს.”

სოცრეალიზმის იდეოლოგიამ თავიდანვე განსაზღვრა მასის მიმართულება. მან შექმნა ბედნიერი საზოგადოების, ნათელი მომავლის მითი და საზოგადოების დიდი ნაწილი ამ მითის ზეგავლენის ქვეშ მოექცა. სოციალურ-პოლიტიკურმა მითოლოგიამ მრავალი წლით განსაზღვრა საზოგადოებისა და კულტურის სპეციფიკა. მითის ბუნებაც ტოტალიტარული რეჟიმის გაძლიერებასთან ერთად სახეს იცვლიდა. 1920-იან წლებში, საბჭოთა კულტურის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე, რევოლუცია, როგორც განახლებისკენ სწრაფვის იდეა, აღტაცებით მიღებული რუსი ავანგარდისტების მიერ, განაპირობებდა რევოლუციის - განახლებისა და მისი გმირის შესახებ მითი-იგავის არსებობას. უკვე 1930-იანი წლებში ა. გერასიმოვის საკულტო ნამუშევარში - “ი. ვ. სტალინი და კ. ე. ვოროშილოვი კრემლში” (1938) გაცხადებულია კომუნისტური იდეოლოგიის მთავარი და სასურველი მითი, რომლითაც ოფიციალური ხელოვნება გასული საუკუნის 80-იან წლებამდე საზრდოობდა. ქვეყანაში, სადაც გულაგი და ათობით ეგ. წ. ბანაკი არსებობდა სხვაგვარად მოაზროვნეთათვის, მითი ძლევამოსილი საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებელი ბედნიერი ხალხისა და მისი ჰუმანური ბელადების შესახებ საზოგადოების უდიდეს ნაწილს ერთიან მონოლითურ კოლექტივად გარდაქმნიდა. “ოფიციალის მითოლოგიზებული

<sup>3</sup> А. Комаров. «О реализме и социалистическом реализме». «Искусство». 1988. №9. ст.1-5.

<sup>4</sup> В. Поликарпов. «Эра пустоты». «Искусство». 1990. №5 ст.19-21.

<sup>5</sup> Л. Зингер. «Диалектика тридцатых». «Творчество». 1989. №7. ст.7-11.

<sup>6</sup> «Масса и власть» www.lib.ru библиотека Машкова

ოპტიმიზმის ხისტი ხაზი თავის თავში ატარებდა გარკვეული პირქუში პარადულობის თავისებურად დამაჯერებელსა და შესაფერისს საწყისს, რომელიც პასუხობდა ფორმირების პროცესში მყოფ მასობრივ გემოვნებას, ახალ სოციალურ განწყობას<sup>7</sup>.

იდეოლოგიამ ნათელი მომავლის მითით ხალხის ფართო მასებში ბიბლიური სამოთხის არქეტიპული სახე ჩაანაცვლა: “მასების შემეცნებაში ძველი არქეტიპები ახლებით იცვლებოდა, მაგრამ ეს ახალი წარმოდგენები ადაპტაციის პროცესში აუცილებელ არქაიზებას განიცდიდნენ. ამიტომ სოციალისტური თანასწორობისა და ძმობის იდეა ხალხების გონებაში სამოთხის, როგორც მომავლის განსაზღვრული ვარიანტის, იდეას ჩაენაცვლა. ისინი გამოირჩეოდნენ მსგავსი თვისებებით: მშვიდობა, თანასწორობა, თავისუფლების მარადიული დღესასწაული”.<sup>8</sup> იდეოლოგია მოქმედებდა გააზრებულად და სასტიკად. ამ უზარმაზარ სივრცეში იგი თითქმის არ იძლეოდა მითოლოგიზებული აზროვნებიდან თავის დახსნის საშუალებას. “მითოლოგიზებული ოფიციალური ოპტიმიზმი” განაპირობებდა ქვეყნის სიძლიერეს. მითის ვიზუალურ მტკიცებულება კი სწორედ კულტურა იყო.

ეპოქის განმსაზღვრელ უმნიშვნელოვანეს, არსობრივ სახასიათო ელემენტად ე. ანდრეევა “პიროვნების კულტის” ცნებას მიიჩნევს. პიროვნება მითოლოგიზებულ სახეს იძენს და მასებში იდეალს, განდიდების საგანს წარმოადგენს, რისი წარმოჩენის საშუალება სწორედ ხელოვნებაა. “სახელმწიფოებრიობის სფეროში განვითარებული კულტის არსებობა წინასწარ განაპირობებს ხელოვნების საკულტო ხასიათს”.<sup>9</sup>

მიუხედავად ამ საშინელი და ყოვლისმომცველი იდეოლოგიურ-კულტურული ტერორისა ავანგარდიზმი 20-იან წლებში აქტიური სახით არსებობდა და რევოლუციური ნოვატორობის იდეით აღტაცებული ახალი საზოგადოების შექმნაში მონაწილეობდა. უკვე 30-იან წლებში, მას შემდეგ, რაც სოცრეალიზმის დოქტრინა ოფიციალურად იქნა მიღებული, ავანგარდიზმი, როგორც მოვლენა, ადმინისტრაციული დარტყმის ქვეშ მოექცა. 1920-იან წლებში რუსული ავანგარდის ყველა მიმართულებისა და ოფიციალური ხელოვნების თანაარსებობა 1930-იან წლებში “ესთეტიკური კონფორმისტების” გამარჯვებით დასრულდა. ეს უკანასკნელნი კი სრულიად კანონზომიერად პოლიტიკური კონფორმისტებიც აღმოჩნდნენ.

რუსული ავანგარდული ხელოვნების ბრწყინვალე პლედანიდან ზოგმა თავი სხვა ქვეყნებს შეაფარა, ზოგმა თავის თავზე გამოსცადა კომუნისტური საპყრობილე, ზოგიც კი შეეცადა ამ მტრულ გარემოში თავი როგორმე გადაერჩინა, თუმცა მათი ნამუშევრები სოცრეალიზმის მასობრივი, ტირაჟირებული პროდუქციიდან აშკარად გამოირჩეოდნენ. გამორჩეულობა არ ეპარებოდა სოციალისტური იდეოლოგიით “დამძიმებული” კრიტიკის თვალსაც.

ოფიციალისის ასეთი მკვეთრი დაპირისპირება სხვაგვარად მოაზროვნე კულტურის (სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, ლიტერატურა) წინააღმდეგ კოლექტივად შეკრული ადამიანების, მასის თვისებითაა განპირობებული - თანასწორობა და ერთგვაროვნება სულიერი და მატერიალური ფასეულობების ნებისმიერ სფეროში. მასის მიერ გარკვეული კლიშეებიდან თავისუფალი ხელოვნების ნაწარმოების განადგურება, მისი უარყოფა იმ იერარქიის ნგრევას წარმოადგენს, რომელსაც ის აღარ აღიარებს.<sup>10</sup> სოცრეალიზმმა, ისევე, როგორც ნებისმიერი ტოტალიტარული რეჟიმის ქვეყნის ხელოვნებამ, უარყო ყველაფერი, რაც იდეოლოგიის მიერ მოსაზღვრულ ჩარჩოში ვერ თავსდებოდა და მასის ეს თვისება სრულყოფილად გამოავლინა. საბჭოთა კულტურულსა და იდეოლოგიურ სივრცეში სტერეოტიპული კლიშეებიდან ნებისმიერი გადახვევა აღიქმებოდა როგორც ფორმალისმი ხელოვნებაში და გამოხდომა საბჭოთა იდეოლოგიის წინააღმდეგ. შესაბამისად კრიტიკის რეაქცია იყო უკიდურესად მძაფრი.

<sup>7</sup> А. Якимович. «Актуальные вопросы истории советского изобразительного искусства». «Искусство». 1989. №6. ст. 1-6.

<sup>8</sup> Е. Андреева. «Советское искусство 1930-х – начала 1950-х годов. Образы, темы, традиции». «Искусство». 1988. № 10 ст. 64-66

<sup>9</sup> იქვე. გვ. 64.

<sup>10</sup> Элиас Каннети. «Масса и власть». www.lib.ru библиотека Машкова

მიუხედავად ამ საშინელი წნეხისა, სოციალისტური რეალიზმის ოფიციალური ხელოვნების გვერდით არსებობდა ხელოვნება, რომელიც უკომენტაროდ ვერ დაემორჩილა სოცრეალიზმის ეპოქაში იდეალებისა თუ კულტურული ფასეულობების ტოტალურ გაყალბებას. საბჭოთა კულტურულ სივრცეში “მეორე კულტურის არსებობა” უკვე 1930-იანი წლებიდან შეიძლება ვიგულისხმოთ. “იმ დროის, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურასა და მუსიკაში რაღაც განსაკუთრებული შემოქმედებითი სუბსტანციის არსებობა მკვეთრად იგრძნობოდა. საქმე ისაა, რომ დიდ შემოქმედთა მთელი პლეადიდან მაინც გამოსჭვივის ეპოქის მითოლოგიური ტოტემების დიდებული უგულვებელყოფის სიო”.<sup>11</sup>

იდეოლოგიისა და ოფიცოზის მცდელობის მიუხედავად, ხელოვნება ნელა, მაგრამ მაინც აგრძელებდა თავისი განვითარების ლოგიკურ გზას. შედეგმა კი მოგვიანებით საბჭოთა კავშირში შემავალი ქვეყნების ახალგაზრდა თაობის შემოქმედებაში, რომელსაც ასე მონდომებით “იცავდა” ოფიცოზი მავნე გავლენებისაგან, აშკარად და გაბედულად იჩინა თავი.

<sup>11</sup> А. Якимович. «Актуальные вопросы ...» ст. 4.

ირმა დოლიძე

## მუზეუმში დაცული ერთი ექსპონატის შესახებ

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის სახვითი ხელოვნების ფონდში სათეატრო არქიტექტურასთან დაკავშირებულ ათეულობით ექსპონატს შორის დაცულია სამი გრაფიკული ნამუშევარი, რომელიც თბილისის თეატრებს ასახავს. არც ერთ მათგანზე არ გვხვდება მითითება გამოსახული თეატრის შესახებ. ერთგვარი გამონაკლისია შენობის ამსახველი ნახატი (მუყ., ქ., ფ., 45X60 სმ.), რომელსაც დაკრული აქვს მოკლე ანოტაცია - “Здание театра в Тбилиси на Водовозной ул. в 1880 годах”. ნახატის მარცხენა ქვედა კუთხეში მხატვრის ხელმოწერაა - “Акопян”. ეს 1870 წელს აგებული საზაფხულო თეატრია, რომელიც საინჟინრო უწყების ბაღში, საინჟინრო და ნყალსაზიდ (დღევანდელი ს. ვირსალაძის და ჯამბულის) ქუჩათა გადაკვეთაზე აიგო და 1906 წლამდე იარსება. ფონდში დაცულია, ასევე, მანეჟის თეატრის ინტერიერის ნახატი (მუყ., ქ., ფ., 36,5X55 სმ.). შემორჩენილია თეატრის საარქივო ფოტო და ნახატსა და ფოტოზე ასახული თეატრალური დარბაზების იდენტიფიკაცია ეჭვს არ იწვევს. მუზეუმის საინვენტარო წიგნში აღნიშნული ნამუშევარი გატარებულია, როგორც აკოფიანის ნახატი (საავტორო ხელმოწერა მას არ ახლავს. სასურათე სიბრტყის მარცხენა ქვედა კუთხეში მითითებულია ინიციალი - “А”).<sup>1</sup>

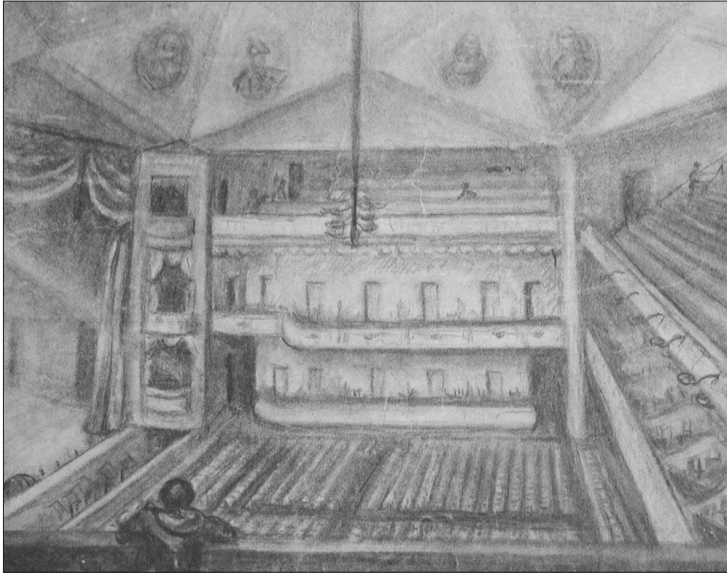
განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს სახვითი ხელოვნების ფონდში დაცული მესამე გრაფიკული ნამუშევარი, რომელიც, ასევე, დაკავშირებულია სათეატრო არქიტექტურასთან და თეატრის მაყურებელთა დარბაზს ასახავს. ნახატს (მუყ., ქ., ფ., ნახ., 40X50 სმ.) არ ახლავს ავტორისეული ხელმოწერა, თარიღი ან სხვა რაიმე სახის წარწერა, რომელიც გარკვეულ ინფორმაციას ან მინიშნებას შეიცავდეს გამოსახულ თეატრალურ დარბაზზე.

ჩვენი კვლევის საგანს სწორედ ეს მესამე გრაფიკული ნამუშევარი წარმოადგენს. თითქმის კვადრატულ სასურათე სიბრტყეზე, მაყურებლიდან ფრონტალურად, ნაჩვენებია თეატრალური დარბაზის ძირითადი სივრცე. ორიარუსიანი, სწორკუთხა ფორმის დარბაზი, პარტერი, ბენუარის ლოჟებით, ასევე, ლოჟებად დაყოფილი პირველი იასრუსითა (ბელეტაჟი) და ამფითეატრისებურად გადაწყვეტილი ქანდართი. ნაწილობრივ იკითხება სცენა საორკესტრო ორმოთი და დარბაზის სამკუთხა სეგმენტებიანი ჭერი, ცენტრში ჭალით. სეგმენტთა სიბრტყეებზე წარმოდგენილია მედალიონებში ჩასმული გამოსახულებები, რომელთა შორის იკითხება შოთა რუსთაველის პორტრეტი შესრულებული XVII საუკუნის მინიატურის მიხედვით.

მაყურებელთა დარბაზის დიდი სივრცე ხაზგასმულია ნახატის წინა პლანზე, ჩვენგან ზურგით მჯდომი მცირე ზომის ფიგურის აქცენტირებით. მისი პროპორციული შეფარდება დარბაზთან ხაზს უსვამს თეატრის შიდა სივრცის მონუმენტურობას. იგივე შეიძლება ითქვას ქანდარაზე მჯდომ და ნახატის მარჯვენა კუთხეში, გალერეის კიბეზე, გამოსახულ ფიგურებზეც.

ჩვენთვის საინტერესო და მნიშვნელოვანია თუ რომელი თეატრის მაყურებელთა დარბაზია

<sup>1</sup> მხატვარ აკოფიანის სახელს უკავშირდება, აგრეთვე, მუზეუმის ამავე ფონდში დაცული ფერწერული ნამუშევარი (ტ., ზ., 58X80 სმ.), რომელზედაც ჯ. სკუდიერის მიერ 1847-1851 წლებში აგებული ქარვასლის თეატრის წინ მიმდინარე მშენებლობის პროცესია გამოსახული. XIX-XX სს. თბილისში მოღვაწე მხატვრებს შორის აკოფიანის გვართ ცნობილია - ამაიაკ აკოფიანი (1871-1939 წწ.), რომელიც ხატვას დაეუფლა ფ. რუბოსთან, შემდეგ კი მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში (1894 წლამდე). ამაიაკ აკოფიანი ცხოვრობდა და გარდაიცვალა თბილისში (მ.ციციშვილი, ნ.ჭოლოშვილი, თბილისის ქართველი და უცხოელი მხატვრების შემოქმედებაში 1850-1940, გვ. 91.). მუზეუმში დაცული ფერწერული ნამუშევარი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებითა და ავტორისეული ხელმოწერით ამაიაკ აკოფიანს უნდა ეკუთვნოდეს. დაახლოებით ამავე პერიოდში თბილისში მოღვაწეობდა მხატვარი აკოფ აკოფიანი. ამ მხატვართაგან რომელს ეკუთვნის მუზეუმში დაცული თეატრის ამსახველი გრაფიკული ნამუშევრები ცალკე კვლევის საგანია. თუმცა ის ფაქტი, რომ სათეატრო არქიტექტურისადმი ესოდენ დიდი ინტერესია გამოვლენილი, უკვე მნიშვნელოვანია.



სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის დარბაზი  
მუყ., ქ., ფ., ნახ., 40X50 სმ.

ივანოვის პროექტით), ქარვასლის თეატრი (1847-1851 წწ. არქიტექტორი ფ. სკუდიერი), საზაფხულო თეატრი (1870 წ.), სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი (თეატრად გადაკეთდა 1878წ. ა. ფონ-სკოინის პროექტით), სახაზინო თეატრი (ოპერა) - (1880-1896 წწ. არქიტექტორი ვ. შრეტერი), “არტისტული საზოგადოების” თეატრი (1898-1901 წწ. არქიტექტორები: ალ. შიმკევიჩი და კ. ტატიშჩევი) კ. ზუბ-ალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი (1901-1907 წწ. არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი). ამ თეატრების მაცურებელთა დარბაზები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ასე მაგ. თეატრად გადაკეთებული სამხედრო მანეჟის შენობის ინტერიერი 340 ადგილზე იყო გათვლილი. ნახევარწრიული მაცურებელთა დარბაზით, ერთი, ორდონიანი, იარუსითა და გვერდითი ლოჟებით. ნალისებური ფორმის, სიღრმეში გაფართოებული და სცენისკენ შევიწროვებული (ე.წ. იტალიური ტიპი), ორიარუსიანი თეატრალური დარბაზი ჰქონდა ქარვასლის თეატრს, რომელიც რვაასამდე მაცურებელს იტევდა (პარტერის სართულზე ბენუარის ლოჟებით, ასევე, ლოჟებად დაყოფილი იარუსითა და ქანდარით). ცენტრალურ ღერძზე, სცენის პირდაპირ, პარტერიდან ქანდარამდე განთავსებული ხუთნაწილიანი სამეფო ლოჟით.

ხისგან აგებული საზაფხულო თეატრის სამიარუსიანი, ნალისებური ფორმის მაცურებელთა დარბაზში განთავსებული იყო პარტერი, პირველ იარუსზე ორი, მეორეზე 23 ლოჟით, მათ შორის “სამეფო” ლოჟით. ორთავე იარუსს გარს ერტყა ფართო დერეფანი, მასში გაჭრილი თორმეტი კარით. თეატრის ინტერიერის (ჭერისა და დარბაზის) მოხატულობა შესრულებული იყო დეკორატორ კნოლის მიერ. თბილისის თეატრის შემდეგ ის მეორე საგანგებოდ ამ მიზნით აგებული სათეატრო ნაგებობა იყო საქართველოს დედაქალაქში.

1878წ. გ. არწუნიისეული ქარვასლის თეატრად გადაკეთებულ სივრცეში პირველი კერძო თეატრი გაიხსნა. შენობა სათავადაზნაურო ბანკმა შეიძინა, რის გამოც მას “საბანკო თეატრსაც” უწოდებდნენ. თავდაპირველად ნახევარწრიული ფორმის ორიარუსიანი თეატრალური დარბაზი 400 მაცურებელს იტევდა. 1887-1888 წლებში იგი კვლავ გადააკეთეს და მაცურებელთა დარბაზის ტევადობა 700 ადგილამდე გაიზარდა. პარტერის გარდა, იგი მოიცავდა ბენუარის ლოჟებს, ბელეტაჟის ლოჟებს და ამფითეატრისებურად გადანყვეტილ ქანდარას. მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა 1906-1908 წლებშიც და ინტერიერთან ერთად მის საფასადო ნაწილსაც შეეხო.

ოპერის სახაზინო თეატრში ვ. შრეტერმა გააერთიანა სექტორული დარბაზისა და იარუსული

გამოსახული მუზეუმში დაცულ ამ ნახატზე? ცხადია, მისი განსაზღვრის საფუძველს, საკუთრივ, გამოსახული დარბაზის არქიტექტურული გადაწყვეტა იძლევა.

ნახატზე ასახული, სიგრძივ ღერძზე გახსნილი ინტერიერი, ევროპული ტიპის დახურული თეატრის მაცურებელთა დარბაზია, მისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურით - პერსპექტიული სცენაკოლოფითა და იარუსული დარბაზით. პირველი ასეთი თეატრები საქართველოში და, კერძოდ, თბილისში XIX საუკუნის შუა ხანებიდან შენდება. ასეთია: .ე.წ. მანეჟის თეატრი (თეატრად გადაკეთდა 1845 წელს თბილისის არქიტექტორის ი.

თეატრის სტრუქტურა (ოთხი იარუსითა და ტრადიციული სფერული გადახურვის ნაცვლად ბრტყელი ქერიით). მოცულობით იგი დიდი თეატრების კატეგორიას განეკუთვნებოდა და 1272 მაყურებელზე იყო გათვლილი.

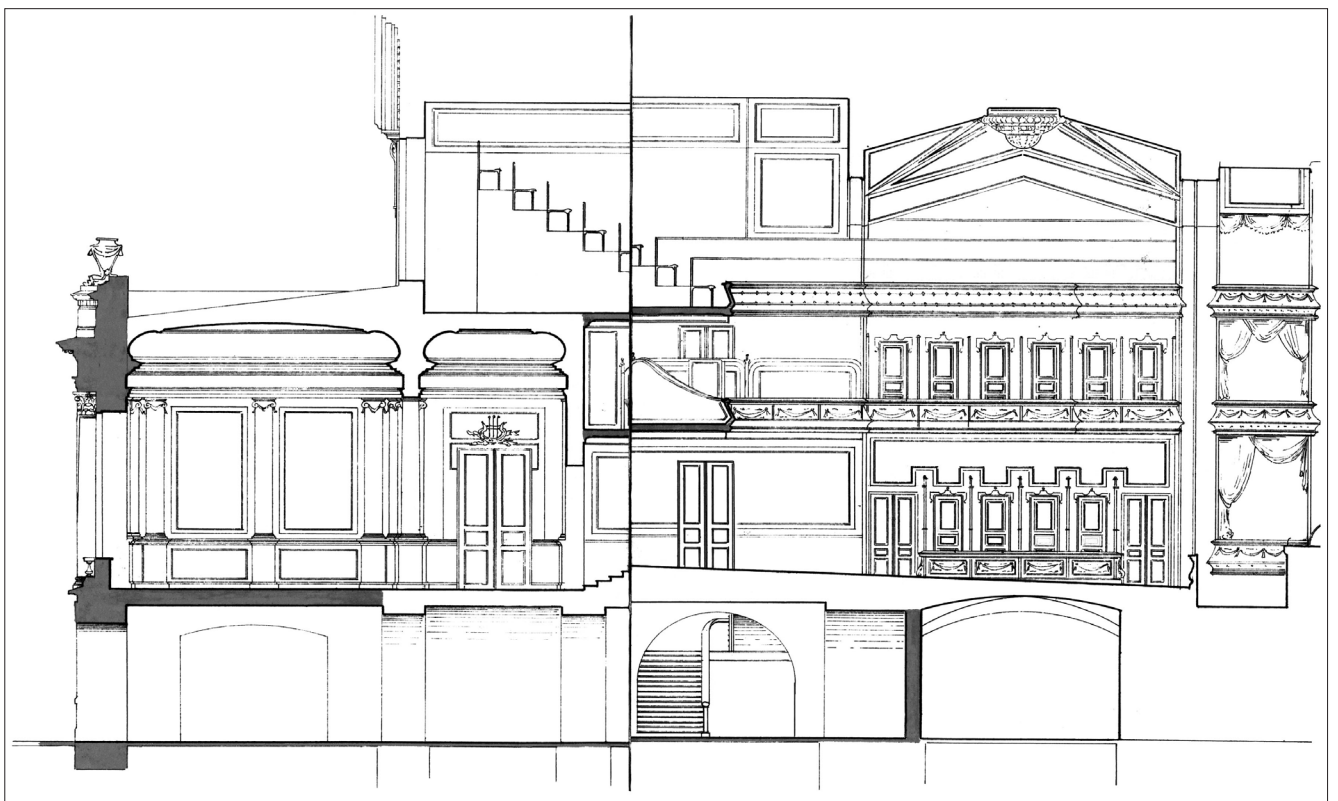
“არტისტული საზოგადოების” თეატრის (დღეს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრი) ნაღისებური მოყვანილობის სამიარუსიანი დარბაზი გათვლილი იყო 810 მაყურებელზე, ღრმა სცენა-კოლოფითა და სფერული გადახურვით, ასევე, მცირე საკონცერტო დარბაზით.

კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლის (დღეს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი) სწორკუთხა ფორმის თეატრალური დარბაზი (630 მაყურებელზე) შედგებოდა პარტერის სართულისა და აივნისგან. ეს მცირე მოცულობის თეატრალურ სივრცეთა გადაწყვეტის იმ დროისათვის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმა იყო.

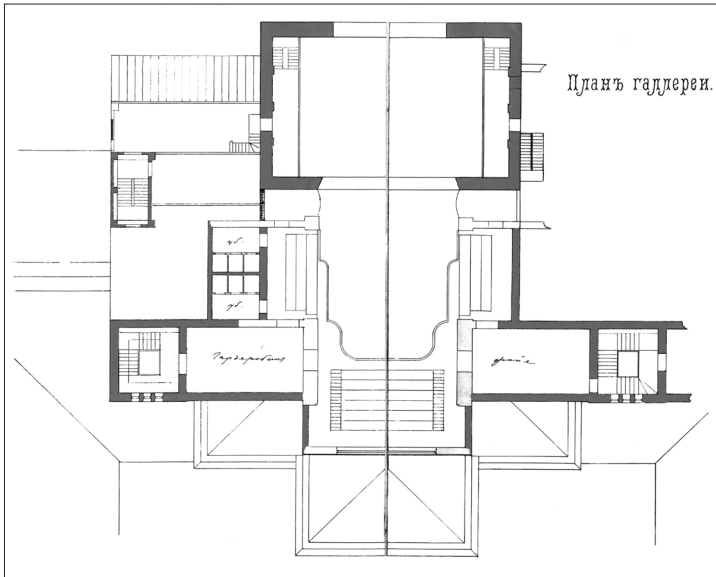
ამდენად, თბილისის ზემოაღწერილი თეატრების მაყურებელთა დარბაზები უმეტესწილად ნაღისებური ან ოვალური ფორმისაა, სფერული გადახურვით და იარუსების განსხვავებული რაოდენობით. შესაბამისად, არცერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს ასახული მუზეუმში დაცულ ნახატზე. ასევე, განსხვავებულია ოპერის სახაზინო თეატრისა და კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლის დარბაზები. ერთ შემთხვევაში ოთხიარუსიანი სექტორული დარბაზით და მეორე შემთხვევაში სწორკუთხა ფორმის ერთიარუსიანი დარბაზით. აქედან გამომდინარე, არც ეს თეატრალური დარბაზებია ასახული ნახატზე.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ ნახატზე სავარაუდოდ, წარმოდგენილი უნდა იყოს სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი მისი არსებობის ერთ კონკრეტულ პერიოდში. ამ მოსაზრებას საბანკო თეატრთან დაკავშირებულ ცვლილებათა ქრონოლოგია გვკარნახობს. იმის გამო, რომ სათავადაზნაურო ბანკის შენობა თავიდანვე არ იყო სათეატრო ნაგებობად ჩაფიქრებული, მისი თეატრად გარდაქმ-

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, სიგრძივი ქრილი, 1907 წ.







სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, გალერეის გეგმა, 1907 წ.

ნის პროცესი ათწლეულების მანძილზე მიმდინარეობდა. კერძოდ, 1878 წელს ა. ფონ-სკოინის თავდაპირველი გადაკეთების შემდეგ თეატრალური დარბაზი ნახევარწრიული ფორმის ორიარუსიანი არქიტექტურული სივრცეა. პირველი იარუსი ლოჟებად (11 ლოჟა) იყოფა, მეორე კი ასადგილიანი ქანდარაა. ასე გამოიყურება თეატრალური დარბაზი 1886 წლის “კავკაზსკი კალენდრის” ფურცლებზე (გვ. 196). აქ იგი არწრუნის ყოფილ თეატრად იწოდება, რომელიც ქირით აქვს აღებული სათავადაზნაურო ბანკს. რადიკალურად იცვლება სურათი 1896-1897 წლების “კავკაზსკი კალენდრის” გამოცემებში. აქ

უკვე ანტრეპრენიორ ფორკატის მიერ 1887-1888 წლებში ჩატარებული გადაკეთების კვალი იკითხება. თეატრი სათავადაზნაურო ბანკის თეატრად (Театр Дворянскаго Земельнаго Банка) იწოდება და წარმოდგენილია კუთხეებნაკვეთილი მართკუთხედის ფორმის დარბაზით (გვ. 559). გაზრდილია მაყურებელთა რაოდენობაც. თეატრალური დარბაზი, პარტერის გარდა, მოიცავს ბენუარის ლოჟებს, ბელეტაჟის ლოჟებს და ამფითეატრისებურად გადანწყვეტილ ქანდარას. ცვლილებები თეატრში 1906-1908 წლებშიც განხორციელდა.

საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში დაცულია სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის შენობის 1907 წლით დათარიღებული პროექტის რამდენიმე ფრაგმენტი: ნაგებობის სიგრძივი ჭრილი და გალერეის გეგმა. ეს ნახაზები ინახება 1908 წლის პროექტთან ერთად, რომელიც თეატრის შენობის ელექტროფიცირებისთვის შესრულდა (სცსა, ფ.204, 4188). განსხვავებული მიზნის მიუხედავად, მასზე კარგად იკითხება ნაგებობის არქიტექტურული სახე და მისი კომპოზიციური გადანწყვეტა. კერძოდ, განსხვავებულადაა წარმოდგენილი მაყურებელთა დარბაზის გადახურვა. 1907 წლის პროექტში ის სამკუთხა სეგმენტებით შეკრული ფორმისაა, ცენტრში ჭაღით, როგორც ეს ჩვენს მიერ განხილულ ნახატზეა. 1908 წლის პროექტში კი სფერული. დარბაზის ფორმა აქ ოვალურია განსხვავებით 1907 წლის პროექტისაგან.

ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ მუზეუმში დაცულ ნახატზე წარმოდგენილი მაყურებელთა დარბაზი სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის დარბაზია და, სავარაუდოდ, 1888-1908 წლების პერიოდს უნდა ასახავდეს. ამავე ხანებში უნდა იყოს შესრულებული თავად ნახატიც.

თეატრალური დარბაზის ამსახველ ამ ნახატზე არის ერთი საგულისხმო დეტალი, რომელიც ყურადღებას იქცევს. კერძოდ, დარბაზის ჭერზე გამოსახულია მედალიონებში ჩასმული ნახევარფიგურები, რომელთა შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იკითხება შოთა რუსთაველის პორტრეტი. სათეატრო დარბაზის პლაფონზე, მედალიონებში დრამატურგთა გამოსახულებები წარმოდგენილი იყო გრ. გაგარინის მიერ მოხატულ ქარვასლის თეატრში, მაგრამ მათ შორის არ ფიგურირებდა შოთა რუსთაველი. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის შესახებ არსებულ მასალებში თეატრალური დარბაზის ჭერის მოხატულობასთან დაკავშირებით მსგავსი ინფორმაცია არ მოიპოვება, რაც აღნიშნული საკითხის კვლევას მოითხოვს.

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი მაყურებელთა დარბაზის ორიარუსიანი (პარტერი, ბელეტაჟი



სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, 1908 წ.

და ქანდარა) სტრუქტურითა და ღრმა სცენა-კოლოფით XIX საუკუნის რანგული (იარუსული) თეატრების გავრცელებულ ნიმუშს წარმოადგენს. პარტერის სართულზე ორსავე მხარეს განლაგებული ბენუარის ლოჟებით, ასევე, ლოჟებად დაყოფილი ბელეტაჟით დარბაზის მთელს შემოყოლებაზე, ამფითეატრისებურად გადანყვეტილი გალერეით და სცენასა და მაყურებელთა სივრცეს შორის ღრმა საორკესტრო ორმოთი, რაც რეალისტურადაა გადმოცემული საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი დაცულ ნახატზე.

სასახლის ქუჩაზე (თბილისის ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის რუსული სახელმწიფო დრამატული თეატრის ადგილას) მდებარე, ამპირის სტილში გადანყვეტილი, სათეატრო შენობა 1914 წელს მომხდარი ხანძრის დროს დაიწვა. ოცდათხუთმეტი წლის განმავლობაში სწორედ ეს თეატრი წარმოადგენდა ქართული დრამატული დასის მუდმივ კერას. თეატრისა, რომელმაც უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა XIX-XX საუკუნეების თბილისისა და, ზოგადად, ქართული კულტურის ისტორიაში.

ნათია წულუკიძე

## ადამიანად არყოფნის ფოტორეჟიემი ეპოქაში, რომელიც საკუთარი ისტორიით იკვებება

“სამყარო მამაკაცების გარეშე” - ჰელმუტ ნიუტონის ნიგნის სათაურია; და მართლაც XX საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და ექსტრავაგანტული ფოტოგრაფის სამყარო მხოლოდ ქალები-სგან შედგებოდა - დედამიწის ყველაზე ლამაზი, ცნობილი და ყველაზე სექსუალური ქალებისგან. თუმცა, ეს სამყარო ქალებისთვის ნამდვილი გამოცდა იყო და არა იმიტომ, რომ იქ მამაკაცების გარეშე რჩებოდნენ. უბრალოდ ნიუტონის მხერა მათ უზადო, მაგრამ აგრესიულ, ცივ სექს-სათამაშოებად გადაქცევით ემუქრებოდა. იგი ყველაზე არაემოციური ფოტოგრაფია, მისი ფოტოპერსონაჟების ეროტიზმში ვნების კვალიც კი არ არის დარჩენილი, მათ სახეზე თითქმის არ იკითხება ფსიქოლოგიური შტრიხები. მათი აგრესიაც არაემოციურობაში, ცივ განწყობაში ვლინდება. ნიუტონი საკუთარ მოდელებს ჩვეულებრივი ლამაზი ქალებიდან გარდაქმნის ყინულის დედოფლებად.

“VOGUE რომ არ ყოფილიყო მას ადამიანი გამოიგონებდაო” - ასე გადაათამაშა ცნობილი გამოთქმა თანამედროვე საზოგადოებამ და ამით ისიც თქვა, რომ VOGUE ჩვენი ღმერთთაო (ბოლო პერიოდში მოდის და შოუბიზნესის სამყაროს უკიდურესი გაფეტიშების მიუხედავად, ალბათ მაინც შეგვიძლია ეს შედარება მხოლოდ პოსტმოდერნის ეპოქის ადამიანის ცინიზმად მივიღოთ, ან იმედი

ავტოპორტრეტი მეულესთან და მოდელთან



მაინც ვიქონიოთ, რომ ამ თეზის საყოველთაო აღიარება არ მოხდება) ამ “ღმერთისათვის” ხორცის შესხმაში ნიუტონმა ერთ-ერთი მთავარი როლი შეასრულა და თანამედროვე კერპები შექმნა. იგი თანამშრომლობდა თითქმის ყველა პოპულარულ ფეშენურნალთან (ELLE, MARIE CLAIRE, QUEEN, NOVA, JARDIN DES MODES, PLAYBOY, STERN, VANITY FAIR, VOGUE-ის ამერიკული, იტალიური, ბრიტანული, გერმანული და ფრანგული გამოცემები). შესაბამისად, მისი ფოტოგრაფიის თემაც ამ სფეროდან მოდის: XX საუკუნის კერპები, ფეტიშები, მოდა და სოციალური ელიტის წარმომადგენლები, ძირითადად ფეშენ და კინოვარსკვლავები. მოკლედ,

მას მდიდრების გადაღება უფრო იზიდავს: “მართალია, ვერ აცნობიერებენ, მაგრამ ღარიბებზე გაცვილებით სასაცილოები არიანო.”

თუმცა, ნიუტონის ფოტოგრაფია მხოლოდ მძიმე სარკაზმია და არა კერპთაყვანისმცემლობა. მისთვის ეს ტაბუირებული, ზუსტად გაზომილ-ანონილი მოდის ინდუსტრია მძაფრი ირონიის საგანია. მოდელ ჯენი კეპიტანის სამოსი ნიუტონის ფოტოზე მხოლოდ ფეხზე და ყელზე მორგებული თაბაშირია. ეს ნამდვილად აღარ იყო ნიუტონის ფანტაზია. ჯენიმ მართლაც იღრძო ფეხი როკ-ენ-როლს ცეკვისას. “ზუსტად ის არის რაც მჭირდება”, თქვა ნიუტონმა და ულამაზესი სხეული ფოტოზე ტრამვირებული დააფიქსირა. სახის გამომეტყველება ამ შემთხვევაშიც მალაზიის ვიტრინაში გამოდგმული მანეკენის მზერასავით ცივია, თუმცა დაძაბული სხეული და ტკივილით გაჟღენთილი მოძრაობა მთელ ისტორიას ჰყვება სამყაროზე, რომლის ზედმინევენით გათვლილი და მკაცრად დადგენილი წესები მუდმივად გაიძულებს “ფორმაში იყო” და თაბაშირში ჩასმულიც “უყურე და მოკვდი სურვილით” განწყობით დგამდე გაბედულ ნაბიჯებს ცხოვრების პოდიუმზე.



“სტილი სიცოცხლეს გართმევს, ეს არის ძალადობა. სხვების მიმართაც კი”, ამ სიტყვებს თვითონ ნიუტონი აწერს ჯენი კეპიტანის ფოტოს. თუმცა, ამ ფოტოში გამოყენებულ “ქირურგიულ ელემენტებს”, ისევე როგორც მათრახებსა და ხელბორკილებს, ძალის საყელურებს სხვა ფოტოებში, ის სექსუალური აქსესუარების ფუნქციას ანიჭებს და მოგვიანებით ნადია აუერმანს იღებს რკინის ბასრი მილებისაგან სპეციალურად შექმნილ დეკორატიულ თაბაშირში.

ჰელმუტ ნიუტონის თოთოეული პერსონაჟი აუცილებლად ემორჩილება ავტორის ტრანსფორმაციას: ადამიანობიდან - მანეკენობამდე. ნიუტონი ყველაზე არაჰუმანური ფოტოგრაფია. მდიდრულ, ხუთვარსკვლავიან სასტუმროებში, ან მონტი კარლოში საკუთარი ვილის სახელოსნოში ის უმონყალოდ თამაშობს ადამიანებით და ადამიანობით. მისი მზერა დემონსტრაციულად იყინება მხოლოდ ზედაპირზე და სულაც არ ცდილობს ადამიანის სულიერ შრეებში შეღწევას. მისთვის მხოლოდ გარეგნული სილამაზე არსებობს და ამ პერსონაჟების ეფექტური ფიზიკური მონაცემების მიღმა, ყველაზე გამოცდილი თვალიც კი ვეღარ იპოვის ადამიანურ გრძნობებს ან განცდებს: “მე ზედაპირული ვარ. ჩემი სურათები არ არის ღრმა. კარგი გემოვნება ანტი-მოდური, ანტი-ფოტოგრაფიული, ანტი-ქალური, ანტი-ეროტიკულია. ვულგარიზმი ცხოვრება, გართობა, ექსტრემალური რეაქციების სურვილია”. ნიუტონის კარგი გემოვნების თვისებებს დაუფიქრებლად ენდობოდნენ კეტრინ დენევი, იზაბელა როსელინი, კიმ ბესინჯერი, ნადია აუერმანი, რაქუელ უელჩი, მადონა, ლიზ ტეილორი, მონიკა ბელუჩი, ჯუდი ფოსტერი, ბრიგიტ ნილსენი, კლაუდია შიფერი, პალომა პიკასო, მონაკოს პრინცესა კაროლინა, ანიტა ეკბერგი და სხვები. „ჩემს მოდელებს არასდროს არაფერს ვაძალებ. მათი თამამი პოზები შესაძლოა იმის დამსახურება იყოს, რომ მათში ნდობას ვინწევ, ან იმის, რომ მათზე გაცილებით უფროსი ვარ”. თუმცა, ამ ცივი და აგრესიული “ღმერთის” ავტორი ნიუტონთან ერთად, ზუსტად ეს მაღალი კლასია და მას მისი უარყოფის ალბათ აღარც უფლება აქვს და აღარც სურვილი.

მას არჩევანი არ რჩება და უბრალოდ იძულებულია თაყვანი სცეს და მსხვერპლი შესწიროს მისივე



ისინი მოდიან

შექმნილ კერპს. მოდისა და სტილის ფანატების სულიერ შრეებში შეღწევა კი თითქმის არარსებულის ძიებაა. ამდენად, ნიუტონი მხოლოდ არარსებული სულიერების ვიზუალურ კონსტატაციას ახდენს და მისი არაემოციური და არაჰუმანური ფოტოგაფია, ეროტიკული ან სადო-მაზოხისტური სცენებით, ზნეობრივ ღირებულებებს იძენს.

ნიუტონის ზედაპირულობა მხოლოდ აგრესიას სამყაროზე, რომლის განუყოფელ ნაწილსაც თვითონვე წარმოადგენს. იგი თან დასცინის და თანაც ქმნის ამ სამყაროს. უფრო ზუსტად კი აფიშირებას უკეთებს ფუფუნებასა და უზადოებაში გამქრალ, მოდური სტილისთვის შენიღულ ადამიანურ განცდებს. ამიტომაც ინტერესდება 60-იან წლებში ჩვეულებრივი პლასტმასის მანეკენების გადაღებით, რომლებსაც სპეციალურად მისთვის ამზადებენ. ამ ფოტოებზე პლასტმასის მანეკენი მართლაც ძნელი გასარჩევია ჩვეულებრივი მოდელისაგან, თუმცა ეს სიძნელე ნამდვილად არ შემოიფარგლება მხოლოდ გარეგნული მსგავსებით: ორივე სტილს დამორჩილებული სათამაშოა. ამ სერიის ყველაზე ეფექტური ნაწილი მანეკენების დანაწევრებული კიდურების ფოტოებია: გრძელი, პრიალა და უნაკლო ფეხები თავის გარემოც მშვენივრად მოაბიჯებენ და პოზებსაც მოხერხებულად არჩევენ.

ნიუტონი მოდის ინდუსტრიის ყველაზე ავტორიტეტული და ღრმა ფოტოკომენტატორია. ამ სამყაროში ნიუტონი თითქოს თვითონვე აიჩრია. მისი პირველი მასწავლებელი ელს სიმონი ქალი ფემენ-ფოტოგრაფი იყო. თუმცა ნამდვილ ფოტოგრაფად იგი პარიზში ჩამოყალიბდა: “ავსტრალიაში გატარებული წლები საოცრება იყო. იქ ჯუნს შევხვდი და დავექორწინდი. თუმცა, ფოტოგრაფიული თვალსაზრისით არაფერს მაძლევდა. ლონდონიც ასეთივე უნაყოფო და სტერილური იყო. როდესაც პარიზში ჩავედი, მივხვდი, რომ ზუსტად აქ უნდა მეცხოვრა და მეშუაავა. კაფეები, რესტორნები, ქუჩები... ყველგან სიცოცხლე დუღდა, ყველაფერი ლამაზი ქალებით იყო სავსე”.

“ჩემო ბიჭო, შენ სიცოცხლეს დაასრულე გარეუბანში, რომელიმე სანაგვეზე” - უწინასწარმეტყველა მამამ, როდესაც შვილის პირველი ფოტოები ნახა. თუმცა, ებრაული წარმოშობის მდიდარი ბერლინელი მამის შვილს უფროსი ძმის დახმარებით უკვე ნანახი ჰქონდა ქალაქის გარეუბნები და მისი ბავშვობის ყველაზე ეფექტური პერსონაჟი: გრძელყელიან, მაღალქუსლებიან ჩექმებში გამონ-

ყობილი, მათრახით შეიარაღებული “ნითელი ერნა”, ყველაზე პოპულარული ბერლინელი მეძავი. საკუთარ ცხოვრებას კი, ბავშვობიდანვე მაღალი კლასის სასტუმროებსა და ვილებში ატარებდა. მისი ფოტოგრაფიაც ამ ორი სამყაროს შერწყმაა და ფაქტობრივად შლის განსხვავებას მათ შორის. “ნითელ ერნას” კომფორტაბელურ გარემოში ასახლებს და ერთი იმიჯის უამრავ ვარიაციებს ქმნის. ამ სამყაროებს მართლაც უამრავი აქვთ საერთო, მათი ხასიათი აუცილებლად შედგება უკიდურესობებისგან: ზედმეტი სიმდიდრე – ზედმეტი სიღარიბე, პენტჰაუზები - გაყინული ქუჩები და გარეუბნის ბარაკები... ორივე უკიდურესობის მფლობელი კი ერთი პერსონაჟი “ნითელი ერნაა”, რომელიც თაბაშირში ჩასმულიც კი გამომწვევად გამართავს სხეულს და საკუთარი „ღმერთის“ სახელით ყველანაირ ფიზიკურ ტკივილს დათრგუნავს.

ერთადერთი მამაკაცი, რომელიც ნიუტონმა საკუთარ, ქალებით დასახლებულ სამყაროში დაუშვა, მსახიობი ჰელმუტ ბერგერია, ლუკინო ვისკონტის კინომუზა და საყვარელი. ბერგერი ანთებულ ბუხართან დგას და სარკეში საკუთარი სხეულით ტკბება. მისი ცივი და უზადო სილამაზე ზუსტად პასუხობს ნიუტონის ფოტოს თვისებებს. მსახიობი ამ ფოტოზე ნამდვილად არ თამაშობს, მხოლოდ საკუთარ თავს წარადგენს ავტორის მიერ შერჩეულ გარემოში. თუმცა, ეს მაინც არ არის მამაკაცის პორტრეტი, ეს უფრო მითოლოგიური ნარცისის ფოტოვერსიაა, ან შესაძლოა იმ მსახიობის პორტრეტი, რომელიც მარლენ დიტრიხის ლოლას “ცისფერი ანგელოზიდან” შესანიშნავად თამაშობს ვისკონტის “განკიცხულში”. საკმაოდ რთული კონტექსტია, მაგრამ ჰელმუტ ბერგერი ცნობილი გახდა ზუსტად ამ ეპიზოდით, უფრო მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ დიტრიხის და ბერგერის ტიპაჟებს, მათ ცივ მიმზიდველობას აერთიანებს მართლაც უამრავი სახასიათო თვისებები; და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი რამ: XXI საუკუნეში რთული კონტექსტების გარეშე აღარაფერი არსებობს, ეს ეპოქა იკვებება თავისივე ისტორიით.

მამაკაცი, რომელსაც ნიუტონი ძალიან ხშირად იღებდა, თვით ნიუტონი იყო. “არასდროს მაინტერესებდა შიშველი მამაკაცის გადაღება. უამრავი ავტოპორტრეტული ნიუები მაქვს გადაღებული. როდესაც სასტუმროში უსაქმოდ ვზივარ, ვიღებ კამერას და სარკეში საკუთარ თავს ვიღებ. მაგრამ, უამრავ მათგანს აღარ ვფენ. უკვე საკმაოდ მოხუცი ვარ ამისათვის.” ნიუტონის მემკვიდრეობიდან



ყველაზე არაპოპულარული და ხშირად ავტორის მიერ საკუთარ არქივებში ჩატოვებული ფოტოები მისი შემოქმედების ყველაზე ჰუმანურ ნაწილს წარმოადგენს. სარკეში არეკლილი ავტორისა და მისი მეუღლის, ჯუნის მოხუცი სხეულების მოშვებული კანი, გაღეული კუნთები, მორცხვი ღიმილი და სევდიანი მზერა - ჩვეულებრივი ადამიანების სახასიათო თვისებებია, რაც მხოლოდ ამ ფოტოთა პერსონაჟებს ახასიათებს და აბსოლუტურად არღვევს ნიუტონის ფოტოგრაფიულ პრინციპებს. შესაძლოა მათი არგამოფენის მთავარი მიზეზი ეს წინააღმდეგობაც იყო, რადგან ავტორს სულ სხვა რამ ჰქონდა სათქმელი: „ჩემთვის საინტერესოა ვიმუშავო ტაბუირებულ საზოგადოებაში. ფემინოფოტოგრაფია ზუსტად ასეთი საზოგადოებაა. საინტერესოა გქონდეს ტაბუ, რომელიც უნდა



გადალახო”. მას ყოველთვის აღიაზიანებდა ტერმინი - პოლიტკორექტულობა, “ფა-შიზმს მაგონებსო”; და მისი ხელოვნება არც არასდროს ყოფილა პოლიტკორექტული ან უბრალოდ კორექტული. ეს ცნებები სხვა შკალის საკუთრება, სხვა სივრცის საზომია. “ჩემს მიერ გადაღებული ნიუები განთავისუფლებაში მეხმარებიან. ჩემი ფოტოების მიზანი ყოველთვის საკუთარი თავის გამონვევა იყო. ყოველთვის მსურდა ნავსულიყავი იმაზე შორს, ვიდრე უფლებას მძლევდა ჩემი გერმანული დისციპლინა და ტევტონიკური ხასიათი. ნიუები და სადო-მაზოხისტური ფოტოები საშუალება იყო საკუთარ პიროვნულ საზღვრებს გაცდენისათვის.”

მოგვიანებით, თანამედროვე საზოგადოების მიერ დაწესებული ტაბუს გადალახვამ ნიუტონისთვის ინტერესი დაკარგა. მისთვის ეს უკვე მიღწეული მიზანი იყო. “უბრალოდ მომბეზრდა. მივხვდი, რომ უამრავი ნიუ მაქვს გადაღებული. არასდროს დამითვლია, უბრალოდ ვიცი, რომ ზედმეტად ბევრი შიშველი ქალი გადავიღე. სასტიკი რეაქცია მაქვს, როდესაც ამგვარ ფოტოებს ვხედავ. ნიუ აღარასდროს იქნება ჩემი ფოტოგრაფიის თემა. ამ

გადაწყვეტილებას ალბათ ვინანებ, როდესაც პლაჟზე ლამაზ გოგოს დავინახავ. მაგრამ ძალიან მინდა თავიდან ბოლომდე შემოსილი ქალი გადავიღო. ჩემთვის გამონვევა ახლა ასეთი ფოტოს გადაღება იქნება”.

როგორ გადაწყვეტდა ჰელმუტ ნიუტონი ამ გამონვევას, არავინ იცის. მამის წინასწარმეტყველება ნაწილობრივ ახდა: 2004 წლის იანვარში ავტოავარიის შედეგად იგი ლოს-ანჯელესის ქუჩაში გარდაიცვალა. ამბობენ, გარდაცვალების მიზეზი ავარიამდე მიღებული გულის შეტევა გახდაო...

შესაძლოა უკეთესიც არის, რომ ნიუტონმა “ღმერთი” ვეღარ შემოსა, ადამიანად არ აქცია და თავისივე ლეგენდა არ გაანადგურა. ინტელექტით შენიღბული საოცრად არაჰუმანური და ცინიკურია აზრია, მაგრამ ჰელმუტ ნიუტონის მსგავსი, დაკარგული ადამიანურობით გამონვეული ადამიანად არყოფნის ფოტორეჟიჟი არცერთ ფოტოგრაფს არ შეუქმნია. რეჟიჟი კი ტრაგიკულობაში ვერავინ დაადანაშაულებს. ჰელმუტ ნიუტონის ტრაგიზმი ვიზუალური თვისებებისგან შედგება: ცივი, უემოციო ეროტიზმი და უზადო სილამაზე. იგი საკუთარ ფოტოსამყაროს ისევე უნაკლოდ ლამაზს წარმოგვიდგენს, როგორც ჭირისუფალი მისთვის ძვირფას მიცვალებულს. მოკლედ, სტილი ძალადობს და ცხოვრებას გვართმევს, თუმცა ის მაინც წარმოადგენს კარგი გემოვნების თანამედროვე ვერსიას.

ლანა ქარაია

## შეხვედრა ალიმ რიჟინაშვილის ხელოვნებასთან

ალიმ რიჟინაშვილს 70-იანი წლებიდან იცნობს ქართული სამხატვრო საზოგადოება. მოლდავეთში დაბადებულ მხატვარს ცხოვრების უდიდესი ნაწილი საქართველოში აქვს გატარებული, დღეს კი ცხოვრობს და მოღვაწეობს ბერლინში (გერმანია), სადაც მის შემოქმედებას კარგად იცნობენ. მხატვრის პერსონალური გამოფენები არაერთხელ გაიმართა გერმანიის ბევრ ცნობილ გალერეაში (“Allianz Haus”, “Orbis Pictus”, “Galerie Anton”, ქალაქ ობერურზელის, ფრანკფურტისა და სხვა გალერეები) და სახვითი ხელოვნების ექსპერტთა თუ მხატვრობის მოყვარულთა დიდი მონონება დაიმსახურა.



ალიმ რიჟინაშვილის ნამუშევრები დატულია აღმოსავლეთის ხელოვნების მუზეუმში, გალერეა “მარსსა” და “Express-Avantgarde-ში” (მოსკოვი, რუსეთი) სურათების ეროვნული გალერეის (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თბილისი) ფონდში, აახენის ლუდვიგის კოლექციაში (გერმანია).

ალიმ რიჟინაშვილი არცთუ იშვიათად სტუმრობს მშობლიურ საქართველოს და მიმდინარე წლის ოქტომბერში გალერეა „ჰობში“ მისი პერსონალური გამოფენაც გაიმართა, რომელმაც მხატვრის ხელოვნების ნაცნობ-უცნობი ასპექტები წარმოაჩინა. გთავაზობთ ინტერვიუს ალიმ რიჟინაშვილთან, რომელიც 2008 წელს “ჰობში” გამართულ გამოფენაზე “ის, მე და პირიქით” ჩავწერეთ.

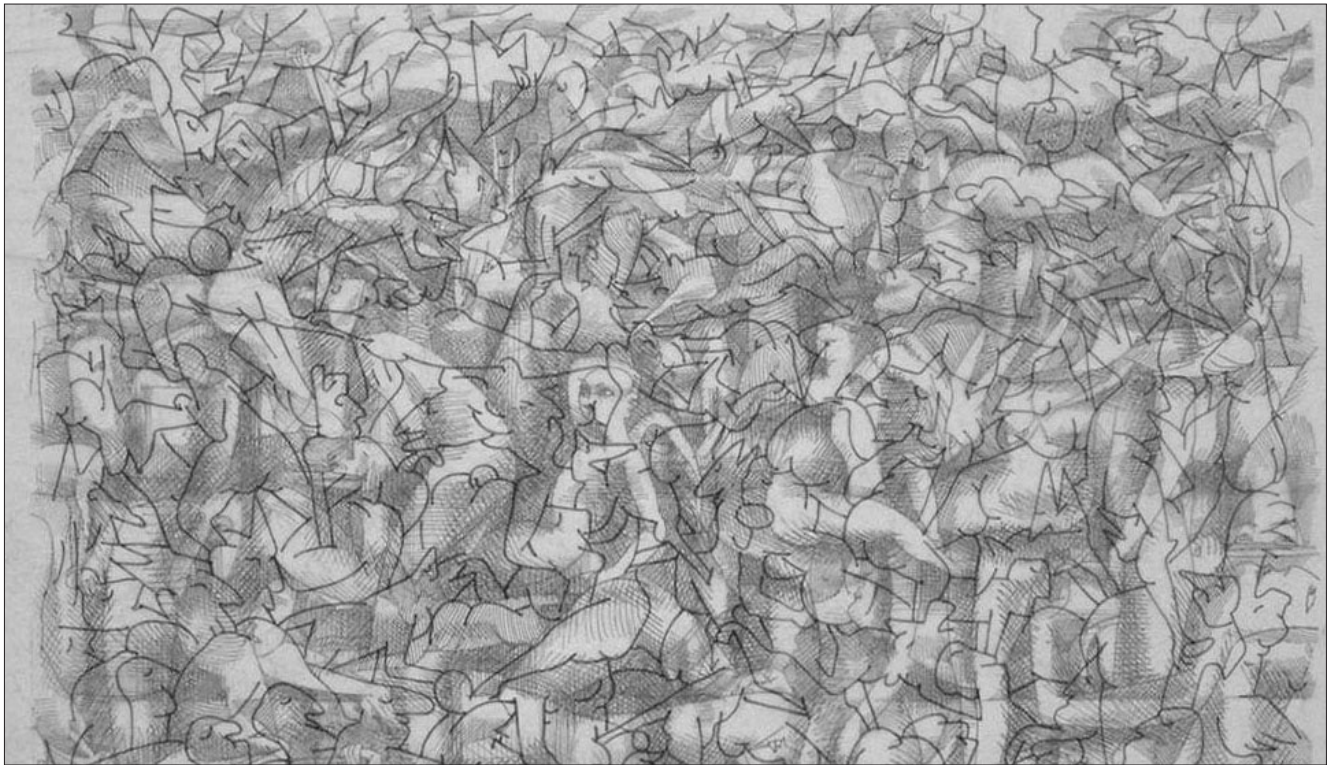
**ლ. ქ.** – როგორ გაიხსენებდით თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლების წლებს? ვინ იყვნენ თქვენი პედაგოგები და რა მოგცათ აკადემიაში სწავლებამ?

**ა. რ.** – აკადემიაში სწავლამ ბევრი რამ მომცა. იცით, როდესაც აკადემიაში მივედი, ფაქტობრივად, მოუმზადებელი ვიყავი საამისოდ, რადგან არ მისწავლია არანაირ სამხატვრო სკოლაში. უბრალოდ, ძალიან მინდოდა სამხატვრო აკადემიაში მესწავლა. საბედნიეროდ, მოვხვდი ძალზე ძლიერი და საინტერესო ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფში: ნანა ჭურღულიასთან, მარკ პოლიაკოვსა და სიმონ აჯიაშვილთან ურთიერთობით მართლაც ძალიან ბევრ რამეს ვსწავლობდი, რადგან ისინი ჩემზე გაცილებით უკეთ იყვნენ მომზადებულნი და ბევრ რამეში უკვე ერკვეოდნენ. ამასთან, ჩვენ გვყავდა ისეთი შესანიშნავი პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ მაგალითად, ზურაბ ლეჟავა, თემო ყუბანეიშვილი, დინარა ნოდია...

რაკი მოვხვდი აკადემიაში, დღედაღამ ვსწავლობდი. ჩემთვის ძალზე საინტერესო იყო სწავლის პროცესიც, და საბოლოოდ, ვგონებ, “რალაცა” ვისწავლე კიდევ.

**ლ. ქ.** – ბატონო ალიმ, დღემდე ბევრს კამათობენ აკადემიური სწავლების მეთოდის საჭიროება-არსაჭიროებაზე... თქვენ კარგად იცნობთ ევროპული სამხატვრო სასწავლებლების სწავლების სისტე-





*მას და მეთოდებს. თქვენი აზრით, სწავლების როგორი კონცეფცია უფრო ამართლებს?*

**ა. რ.** – მე ვფიქრობ, რომ სწავლების მეთოდები უნდა იყოს სხვადასხვანაირი, ანუ უნდა იყოს უფრო ფართო. რა თქმა უნდა, საჭიროა ნახო ბევრი რამ, რაც ხდება ევროპაში, მაგრამ ის, რომ მხატვარს შეუძლია ხატვა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ პლიუსია. მე მსურს ის ცოდნა, რაც გამაჩნია, ჩემს შემოქმედებაში გამოვიყენო, შევუსაბამო დღევანდელობას და საკუთარ იდეებს. ვფიქრობ, დღეს ბევრ მხატვარს გააჩნია იდეა, მაგრამ არ შეუძლიათ ამ იდეებს ხორცი შეასხან, რადგან ცუდი ორიენტაცია აქვთ ფორმაში, ხაზში, პლასტიკაში, ნახატში. მე მგონია, რომ ეს უნდა იცოდეს! ამასთან ერთად, უნდა იცნობდე თანამედროვე იდეებს. დღეს იდეა უდიდეს როლს თამაშობს. და თუ ამის გარდა, სხვა რამის გაკეთებაც შეგიძლია, ეს ძალიან დიდი პლიუსია და არა მინუსი. ამ შემთხვევაში უფრო იოლდება რაიმე მნიშვნელოვანის შექმნა.

**ლ. ქ.** – *თქვენ ურთიერთობა გაქვთ ევროპის სამხატვრო გალერეებთან. ხედავთ, თუ როგორ ვითარდება თანამედროვე მხატვრობის მსოფლიო პროცესი. თქვენი აზრით, რაში მდგომარეობს ამ პროცესის მთავარი თავისებურება?*

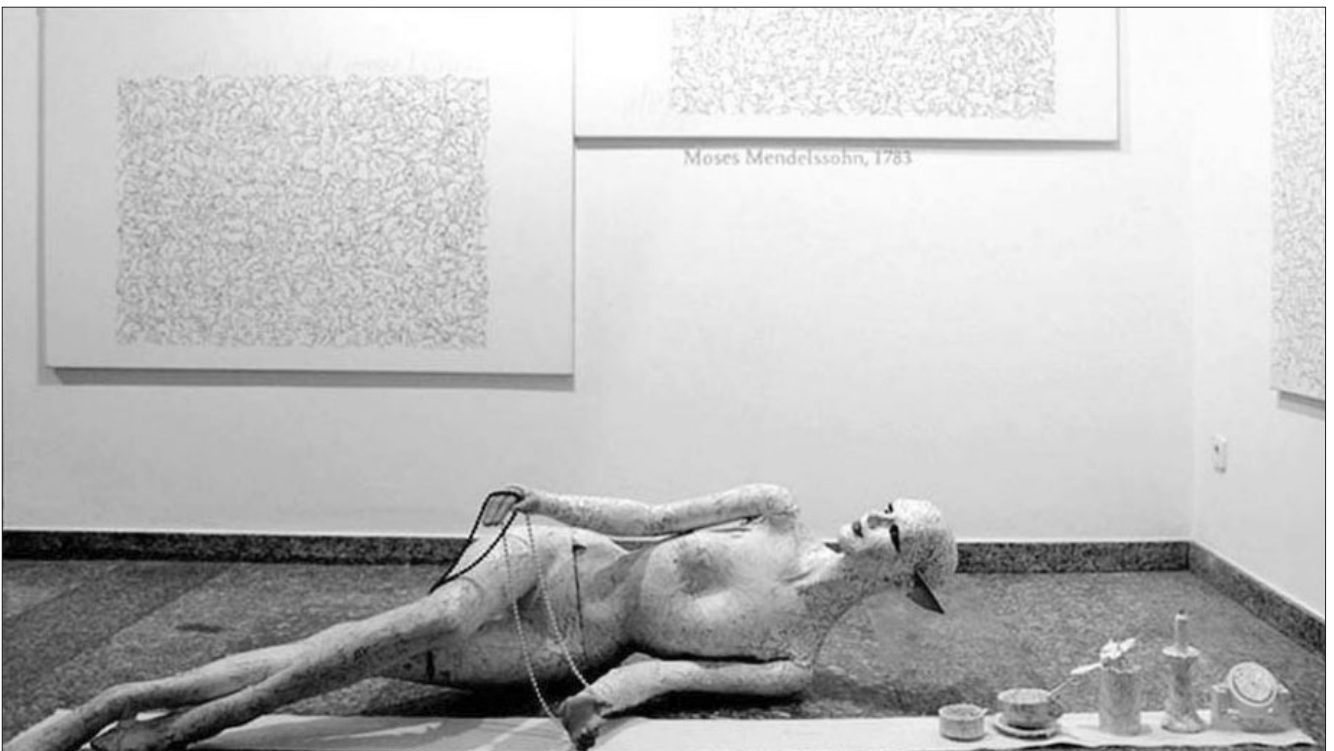
**ა. რ.** – როგორც წელან გითხარით, დღეს ხელოვნებაში უდიდეს როლს თამაშობს იდეა. ენდი ვორჰოლის ოპუსები და მარინა აბრამოვიჩის პერფორმანსები ცხადყოფს, რომ დღეს ძირითადია სწორედ იდეა და ნაკლებ მნიშვნელოვანია რაღაც “სახელები”. მხატვრული ცოდნა უფრო ნატურალისტურია, ვიდრე იდეა. თუმცა, ჩემი აზრით, უმჯობესი იქნება, თუკი ხელოვანი შეძლებს გაამთლიანოს ეს ორი რამ. ამ შემთხვევაში, იგი იოლადა შეძლებდა საკუთარი იდეის პროფესიულ განახორციელებას. აქვე არ დაგვაინყდეს, რომ ხელოვნებაში დღეს უკვე უდიდეს როლს თამაშობს ფოტოგრაფიაც და თანამედროვე მხატვარი ის აღარაა, რაც ადრე იყო, იგი უკვე გრაფიკოსია, ამ სიტყვის ფართო გაგებით. ანუ მხატვარმა-გრაფიკოსმა ფოტოგრაფიაც უნდა იცოდეს და ამავე დროს, ობიექტებისა და პერფორმანსების შექმნაც უნდა შეეძლოს, რადგან მხატვარი ამავე დროს დიზაინერიცაა, ხოლო დიზაინი უპირველესად სწორედ იდეას ეფუძნება. დღეს ეს ყოველივე როგორღაც შეთავსებულია, ერთად “მუშაობს” და რაც უფრო ფართოა მხატვრის თვალთახედვის არეალი, მით უკეთესია. დღეს

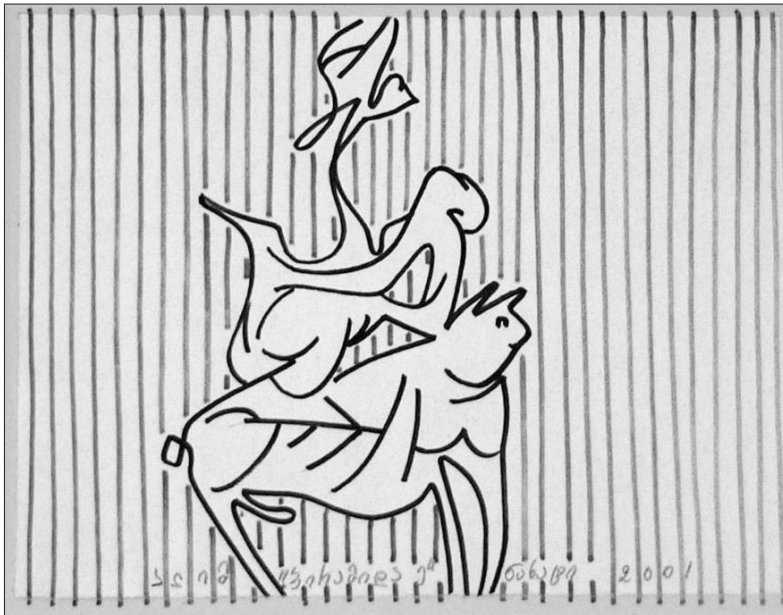
ისეთი რამ, როგორცაა მხოლოდ ხატვა ან ფერწერა, ანუ Fine Art უკვე აღარ არსებობს. არსებობს რაღაც ობიექტები, მხატვარს დასახული აქვს რაიმე ამოცანა და თუ იგი პროფესიონალია, ბუნებრივია, ასრულებს მას ნებისმიერი მეთოდით და არა აქვს მნიშვნელობა, თუ როგორ შეასრულებს - ხატვით, დაწებებით, დახვეით თუ სხვა რაიმე ქმედებით, დღეს ეს ყველაფერი უკვე მხატვრობაა. ამასთან, არსებობს ლოკალური (ადგილობრივი) და მსოფლიო მნიშვნელობის იდეა. რაც უფრო მეტი ცოდნა აქვს მხატვარს, რაც მეტი გამოცდილება გააჩნია, მით უკეთ გამოსდის გადასვლა ლოკალურიდან მსოფლიო მნიშვნელობის ოპუსებზე, რადგან, აუცილებელია ევროპული და ზოგადად, მსოფლიო ხელოვნების აღქმა და გათავისება. შესაბამისად, რაც უფრო ფართოა მხატვრის თვალსაწიერი, მით უფრო ვითარდება იგი და მით უფრო წინა ადგილს იკავებს მსოფლიო არენაზე.

**ლ. ქ.** – თავად როგორ შეაფასებდით საკუთარი შემოქმედების ტენდენციებს? რომელ ე. წ. “იზმს” მიაკუთვნებდით საკუთარ ხელოვნებას?

**ა. რ.** – მე ვფიქრობ, რომ ჩემი ხელოვნება ფორმალისტურია. მას აქვს რაღაც კონცეფტი. პრინციპში, თემა არ იცვლება, მაგრამ ყველა ნამუშევარი განსხვავებული სახელწოდებისაა და გამოსახავს ან გვიჩვენებს რაღაც სხვა რამეს, სხვა რაღაცას. არ ვიცი, შეიძლება ამ თემას “იზმიც” ვუნოდოთ. ეს მეტყველებს იმაზე, რომ არსებობს ორი უცვლელი სიდიდე – ის, რომ ჩვენ დავიბადეთ და ის, რომ ჩვენ გარდავიცვლებით. სხვა დანარჩენი იმდენად სახეცვლადი და “დენადია”, შესაბამისად, ძალიან სხვადასხვაგვარია. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ჩვენს ცხოვრებაში დიდ როლს თამაშობს საკმაოდ ბევრი გარემოება და მასზე გავლენასაც ახდენს. ერთი და იგივე ადამიანს შეუძლია გახდეს პრემიერ-მინისტრიც და მეეზოვეც. ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლა ზოგჯერ ძალიან იოლია და ეს ძირითადად დამოკიდებულია შემთხვევაზე, ადგილზე, ხასიათზე, საზოგადოებასა და სხვა რაღაცეებზე. ამიტომაც, ვამბობ, რომ შეიძლება ეს იყოს ჩემი “იზმი” ან შეიძლება – არა.

**ლ. ქ.** – თქვენი ნამუშევრები მართლაც ყოველთვის გამოირჩევა კონცეფტუალური აზრით... ძირითადად, მართლაც თითქოს ერთი და იგივე ხაზის მატარებლად რჩებით და ამასთან, თქვენს სურათებში მუდამ იკვეთება პოეტური საწყისი, რომელიც ხშირად შეიცავს გარკვეულ ალეგორიულ,





ზოგჯერ ეროტიკულ სანყისსაც, რითი ახსნიდით ამ გარემოებას?

**ა. რ.** – ალბათ, საკუთარი გამოცდილებით. მხატვრობა ყოველთვის მომდინარეობს ავტორის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან. მე მგონია, რომ, რაც უფრო მეტი გამოცდილება აქვს მხატვარს, მით უფრო ფართო და დიდია მისი თვალსაზრისი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მან შეიძლება მოიტყუოს. ასე რომ, მხატვარი, პირველ რიგში, გულწრფელი უნდა იყოს. ვგულისხმობ გულწრფელ დამოკიდებულებას საკუთარ თავთან. საკუთარ თავს ხომ ვერ მოატყუებ,

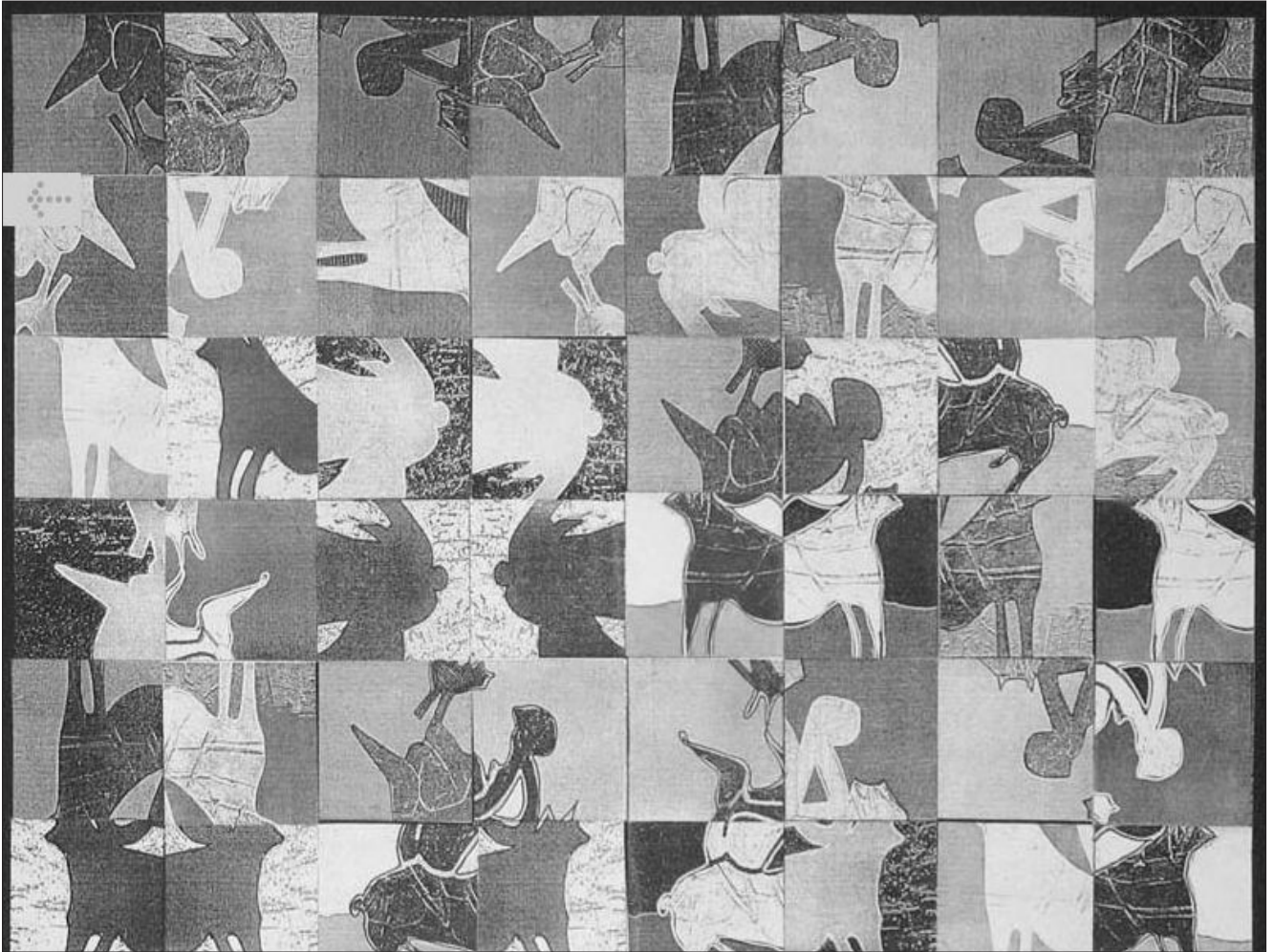
მასთან მუდამ მართალი უნდა იყო. სწორედ საკუთარი გამოცდილებიდან და დაკვირვებებიდან გამომდინარე ქმნის ნაწარმოებს მხატვარი, მწერალი, მუსიკოსი თუ სხვა.

ამიტომაც, ესაა გამოცდილება, რაც მე დამიგროვდა ცხოვრებაში, ანუ, რაც წავიკითხე, მუსიკას მოვუსმინე ან უბრალოდ, ვნახე, გავიცანი და ურთიერთობა მქონდა ადამიანებთან. ყოველივე ამის გადმოცემას ვცდილობ იმ ობიექტებსა და ნახატებში, რომელთაც ვქმნი. ფაქტობრივად, ეს პროცესი წმინდად ავტომატურია. ამას მხატვარი არც უფიქრდება, ეს უბრალოდ ასე ხდება. ამიტომაც, ალბათ მე ძალიან შევიცვალე, რადგან ვცდილობ ბევრი რამ ვისწავლო. ნაცნობებს უკვირთ: რატომ შეიცვალე ასეო. მე კი ვთვლი, რომ ეს პლიუსია და არა მინუსი. თუ ადამიანი ისეთივე დარჩა, როგორც იყო და არ განვითარდა, ჩემი აზრით, ეს დიდი მინუსია მისთვის. რადგან რაღაც პერიოდის შემდეგ, მან ხომ იცხოვრა, ვთქვათ, 15-20 წელი და შეეძლო ბევრი რამ ესწავლა. თუ ეს არ გააკეთა, დარჩება ისეთივე, და იმ დონეზე, როგორც სტუდენტობის წლებში იყო.

**ლ. ქ.** – რას გვეტყოდით თბილისში გამართულ თქვენს ბოლო პერსონალურ გამოფენაზე?

**ა. რ.** – არსი და კონცეფტი ასეთია: ჩვენს ცხოვრებაში ყველაფერი ცვალებადია. ადამიანს აქვს კარგი და ცუდი დღეები. მზე შეიძლება იყოს დიდიც და პატარაც, ან ის შეიძლება იყოს ძალიან ცხელიც და ძალიან ცივიც. არ ვიცი, ეს ცვალებადობა კარგია



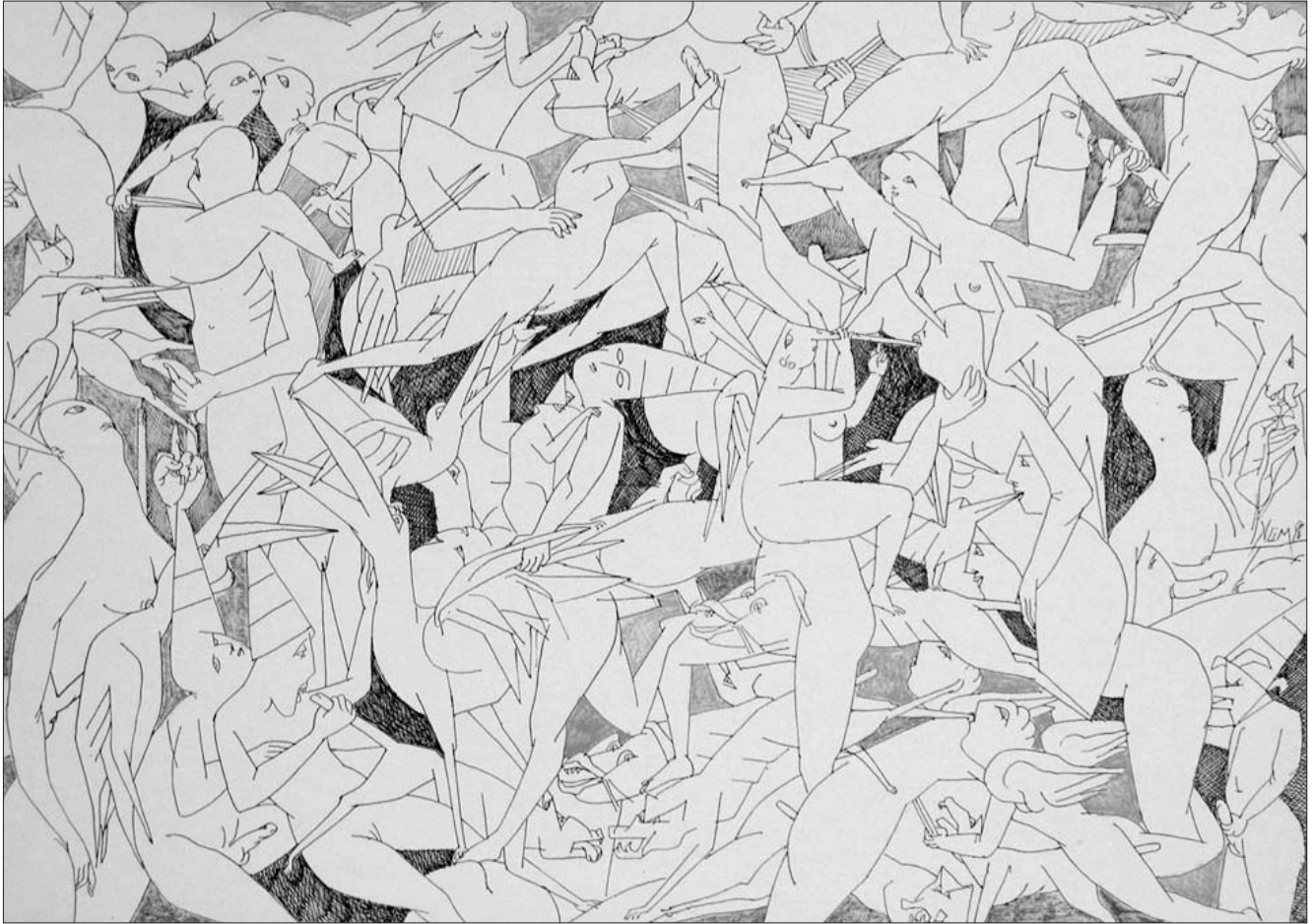


თუ ცუდი, მაგრამ ეს ასეა. არ იცვლება მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ჩვენ დავიბადეთ და მოვკვდებით. სხვა დანარჩენი დამოკიდებულია ბევრ მიზეზსა და გარემოებაზე. ესაა ამ გამოფენის კონცეფცია და საერთოდ, როგორც ზემოთ გითხარით, სწორედ ესაა ჩემი ყველა გამოფენის, ყველა ნამუშევრის კონცეფციაც. ესაა ჩემი ხელოვნების ძირითადი იდეა. ამ თემას ეხმიანება ის გამოფენებიც, რომლებიც ბოლო წლებში გერმანიაში გაიმართა.

**ლ. ქ.** – ხელოვნების ექსპერტებს და მოყვარულებს კარგად ახსოვთ პროექტი *Total Space*, რომელიც გასულ წლებში არაერთხელ განახორციელეთ თქვენს მეგობრებთან ერთად (ნანა ჭურღულია, სიმონ აჯიაშვილი, ილია ზაუტაშვილი და სხვ.) ერთად, ხომ არ ფიქრობთ კვლავ გააგრძელოთ ამ პროექტზე მუშაობა?

**ა. რ.** – შესაძლებელია. თუმცა მე საერთოდ არ ვისახავ დიდ და გრანდიოზულ გეგმებს, რადგან ადამიანები სხვადასხვაგვარნი არიან. ერთნი ფიქრობენ პერსპექტივაზე, მეორე ნაწილს კი რაღაც საკუთარი წარმოდგენა აქვს დროზე: ფიქრობენ, რომ ათი წლის შემდეგ შექმნიან რაიმეს. რასაკვირველია, თუკი დაიგეგმება რაიმე მსგავსი პროექტი, აუცილებლად მივიღებ მონაწილეობას, თუმცა ამაზე არ გვიფიქრია. არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ცხოვრობენ ერთი დღით, მუშაობენ ერთი დღისთვის. მაგალითად, რაღაცას აკეთებ და თუკი ეს ბოლო ნამუშევარია, ცდილობ, რომ კარგი გამოგივიდეს. მე მივეკუთვნები სწორედ ამ ტიპის ადამიანებს, ანუ მე არ ვქმნი რაღაც დიდ პროექტებს მომავლისთვის, ვცდილობ დავჯდე და ვიმუშაო. ეს ჩემთვის ძალიან საინტერესოა, ეს მიყვარს და ამის გარეშე ცხოვრება არ შემიძლია. ვფიქრობ, ესაა ის ძირითადი ხაზი, რასაც მუდამ ვინარჩუნებ.

*ნანა ჭურღულია:* როდესაც აკადემიაში ერთმანეთს შევხვდით, ძალიან პატარები ვიყავით, თუმცა



დღემდე გამოგვეყვას ის სულისკვეთება, რომ რაღაცნაირად თვითრეალიზაცია მოგვეხდინა. აღფრთოვანებული ვიყავი და ვარ ალიმის ხელოვნებით, მოყოლებული მისი სადიპლომო ილუსტრაციებიდან დღემდე. იგი ფლობს ძალზე “საინტერესო” ხაზის პლასტიკას და კომპოზიციას, რაც, რამდენიც უნდა ისწავლო, შეიძლება ვერც ვერასოდეს სრულყო, რადგან ეს ბუნებრივი ნიჭია და შინაგან ჰარმონიას ემყარება. ალიმი მუდამ არაორდინალური პიროვნება იყო და ასეთადაც დარჩა. შემიძლია გავიხსენო მისი ბევრი საინტერესო გამოფენა, მაგრამ გამოვყოფდი ექსპოზიციას თბილისის “მხატვრის სახლში” 1985 წელს, რომელმაც დიდი ინტერესი გამოიწვია და დღემდე იგონებენ ჩვენი კოლეგები, როგორც ერთ-ერთ საუკეთესოს საბჭოურ პერიოდში. ბუნებრივია, მას შემდეგ, რაც ალიმი გერმანიაში გაემგზავრა, ბევრი რამ შეიცვალა მის ცხოვრებაში და შემოქმედებაშიც, რადგან ახალ რეალიებს წააწყდა, სრულიად განსხვავებულ სამყაროს გაეცნო და ადგილობრივ-დასავლურის ამ ნაზავმა უფრო საინტერესო და კვლავ არაორდინალური შედეგი გამოიღო...

ნესტან თათარაშვილი

## ქართველ ქველმოქმედთა მიერ აგებული და ხალხისთვის ნაჩუქარი შენობები კვლავ ხალხს უნდა დაუბრუნდეს

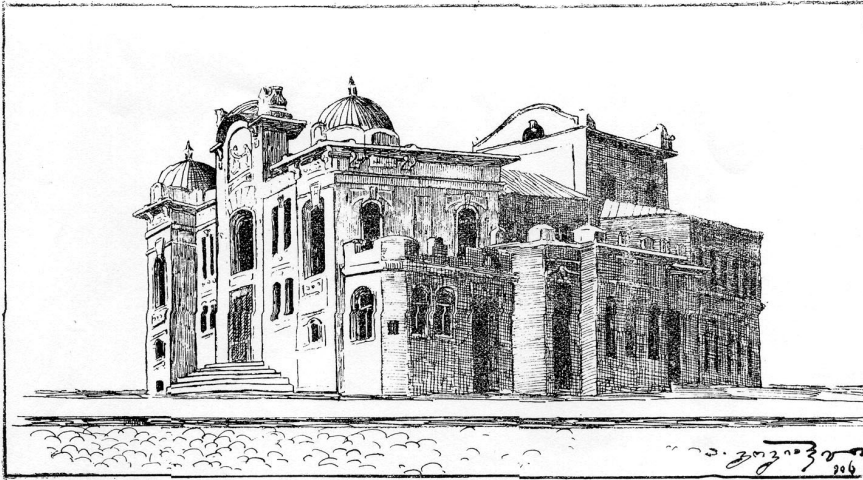
ჩვენი დღევანდელი დრო ბევრი რამით ჰგავს XIX საუკუნის დასაწყისს, როცა ხანგრძლივი ომები-სგან გამოფიტული ფეოდალური საქართველო ნელ-ნელა იკრებდა ძალას და კაპიტალიზმის განვითარებით საფუძველს უყრიდა თვისობრივად ახალ, ამჯერად უკვე ევროპული ყაიდის სახელმწიფოს. მაშინაც და ახლაც ბევრი სირთულის გადალახვა გვინევს. მაგრამ, თუ ჩვენს წინაპრებს ძირითადად გამოცდილების არარსებობა უქმნიდა პრობლემებს, ჩვენ პირიქით, წარსული გამოცდილების დავინყება და გაუთვალისწინებლობა გვაფერხებს. ცხადია, რომ მხოლოდ მართალი და არა გაყალბებული წარსულის ცოდნა მოგვცემს სანატრელი მომავლის სწორ გეზსა და განვითარების წარმატებულ მიმართულებებს. აქედან გამომდინარე, სასარგებლო იქნება გავისხენოთ ის ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩვენი ისტორიისა, რასაც ქართველ ქველმოქმედთა ისტორია ჰქვია.

კაპიტალიზმს მუდმივად თან სდევს ცალკეულ ადამიანთა გამდიდრება, რომლებიც ხშირად თავიანთ ქონებას ერსა და ქვეყანას ახმარენ. საქართველოშიც ასე ხდებოდა და ახლაც ასე ხდება, მაგრამ სხვაობა მათ შორის ბევრის მთქმელია და აუცილებლად გასათვალისწინებელი. ამის დასაბუთებას შევეცდებით, რამდენიმე მაგალითის განხილვით თუმცა აქვე აღვნიშნავთ, რომ ეს მხოლოდ მცირე ნაწილია იმ სავალალო შემთხვევებისა, რაც დღეს თბილისში, და ზოგადად მთელ საქართველოში ხდება.

კონსტანტინე ზუბალაშვილი



2003-2005 წლებში უკვე გამოვაქვეყნეთ სტატიები უდიდეს ქართველ მეცნიერსა და მწარმეზე, საზოგადო მოღვაწესა და ქველმოქმედზე, დავით სარაჯიშვილზე და მის შეუსრულებელ ანდერძზე.<sup>1</sup> დავითმა საკუთარი საცხოვრებელი სახლი, მაჩაბლის 13, თბილისის თვითმმართველობას უანდერძა იმ პირობით, რომ იქ სამხატვრო გალერეა, ან შინამრეწველობის მუზეუმი, ან ორივე ერთად განთავსებულიყო. სამწუხაროდ, დავითის ანდერძი დღემდე შეუსრულებელია. მის საფლავის ქვასაც კვლავ საეკლესიო მაღაზია ადგას ქვაშვეთის ეკლესიის ეზოში. არ შეიძლება არ გავისხენოთ, რომ სამწუხაროდ, წმ. ექვთიმე ღვთისკაცის ხატიც კვლავ მის ყოფილ სახლში (ვაშლივანის ქ. 6) მოწყობილ რესტორან “ემიგრანტის” სტიკ-ბარის გვერდით არის დასვენებული.<sup>2</sup> იმედს ვიტოვებთ, ქართველი ერი ოდესმე მაინც გამოასწორებს ამ დიდ შეცდომებს და კუთვნილ პატივს მიაგებს საამაყო წინაპრებს. ამ რწმენით ვაგრძელებთ ჩვენს საუბარს და ამჯერად ზუბალაშვილების ღვანლსა და ქვეყნისადმი მათ ნაჩუქარ არქიტექტურულ მემკვიდრეობას



“სახალხო სახლი”.  
 ა. გოგიაშვილის ნახატი ნიგნიდან: ზ. ჭიჭინაძე, მრეწველობის  
 წარმომადგენნი და ისტორია ზუბალაშვილების გვარისა. თბილისი, 1906 წ.

შევეხებით.

ზუბალაშვილების გვარის წარმომადგენლების ქველმოქმედება საამაყო და სამაგალითოა ნებისმიერი ერისა თუ ქვეყნისთვის. მათ შეუფასებელი საქმეები განახორციელეს არა მარტო თავიანთ სამშობლოში, არამედ ქვეყნებში, სადაც ცხოვრობდნენ, თუ მუშაობდნენ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში. შემორჩენილი წერილობითი წყაროებით

დასტურდება, რომ ზუბალაშვილების ხანგრძლივ და წარმატებულ ბიზნესს მუდმივად ამშვენებდა უდიდესი და უანგარო ქველმოქმედება, რაც არა მხოლოდ კონკრეტულ ადამიანებს, არამედ საქვეყნო საქმეებსა და ერის განვითარებას ემსახურებოდა.

საქართველოს გარდა, მათი ქველმოქმედება განსაკუთრებულად გამორჩეულია რუსეთსა და საფრანგეთში. როგორც ხელოვნების საუკეთესო მცოდნენი და უდიდესი კოლექციონერები, ისინი წლების განმავლობაში აგროვებდნენ უნიკალურ ნივთებსა და ნახატებს, რაც საბოლოოდ ამ ქვეყნების მუზეუმებს შესწირეს. რუსეთში მათი ხატები, ფაიფური და ნახატები დღეს სახელმწიფო ისტორიული, კრემლის, კუსკოვოსა და პუშკინის მუზეუმებში და “ვასილი ბლაჟენის” ეკლესიაშია დაცული. 1927 წელს საფრანგეთში, ზუბალაშვილის კოლექციის გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ზეთში, აკვარელში და პასტელში შესრულებული ნახატები; მარმარილოს, ბრინჯაოს, კერამიკის, ოქროსა და ვერცხლის ნივთები, რომელთა ავტორები იყვნენ დეგა, სეზანი, მატისი, მონე, პიკასო, როდენი და სხვ. დღეს ლუვრს ზუბალაშვილების ნაჩუქარი 581 ხელოვნების ნიმუში ამშვენებს.<sup>3</sup>

ზუბალაშვილების ბიზნესი, რომელიც ძირითადად ვაჭრობას ემყარებოდა, კიდევ უფრო გაიზარდა XIX საუკუნეში, საქართველოს რუსეთის იმპერიაში მოქცევის შემდეგ. ისინი იყვნენ საქართველოს ერთ-ერთი პირველი კაპიტალისტები და სამაგალითო მენარმეები. რაც უფრო იზრდებოდა მათი ქონება და შემოსავალი, მით უფრო მეტ ქველმოქმედებას ახორციელებდნენ ეს მართლაც ჭეშმარიტად ქრისტიანები და სამაგალითო კათოლიკენი.

ზუბალაშვილების წინაპარმა 1830-იან წლებში თბილისის ცენტრში სასახლე აიშენა (ახლანდელი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი), რომელიც 1837 წელს სიმბოლურ ფასად, თითქმის საჩუქრად გადასცა სასულიერო სემინარიას. მათ საქართველოში ააგეს 5

“სახალხო სახლი”  
 არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი. 1909 წ.



კათოლიკური ეკლესია, სერიოზული თანხებით ეხმარებოდნენ თბილისის თვითმმართველობას, წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას, დიდი წვლილი შეიტანეს უნივერსიტეტისა და კონსერვატორიის მშენებლობაში; ნიჭიერ ახალგაზრდებს სასწავლებლად აგზავნიდნენ ევროპის ცნობილ უნივერსიტეტებში. მათი გახსნილია პირველი უფასო სასაბავშვო „სამადლო“ და „უპოვართა თავშესაფარი“ თბილისში. აგრეთვე ქალაქის ღარიბი მოსახლეობისთვის



“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 2007 წ.

ააშენეს “სახალხო სახლი”, - იაფფასიანი თეატრი უფასო ბიბლიოთეკითა და სასაუზმით. იმ დროისათვის საუკეთესო, ევროპული სტანდარტებით აღჭურვეს ბავშვთა საავადმყოფო ახლანდელ I საავადმყოფოს ტერიტორიაზე, მუდმივად აფინანსებდნენ ჟურნალ-გაზეთებისა და წიგნების გამოცემას.<sup>4</sup>

ჩვენს დროშიც გამოჩნდნენ ქველმოქმედნი, მაგრამ მათ მიერ განხორციელებული საქმეები სავსებით განსხვავდება ზუბალაშვილებისა, თუ სხვა ქართველ ქველმოქმედთა მოღვაწეობისგან. განსხვავებაში, რა თქმა უნდა, დახარჯული თანხების შედარებას არ ვგულისხმობთ. სამწუხაროდ, ქველმოქმედებისთვის დღესაც იხარჯება მილიონები, მაგრამ უმეტესად ფუჭად და უშედეგოდ. კითხვაზე რატომ? პასუხი მარტივია: ან ამ მილიონების პატრონია უმეტესად, ან თავად ეს მილიონებია უშრომლად ნაშოვნი, ქარის მოტანილი და შესაბამისად, მათი განკარგვა უგულისყუროდ და დაუდევრად ხდება.

საქართველოს ადრინდელი ქველმოქმედნი მსოფლიო დონის შესატყვისად განსწავლული და გონიერი, უაღრესად პატიოსანი ბიზნესმენები იყვნენ. სამშობლოს ყველა პრობლემა მათ ძირისძირებით ამომწურავად ჰქონდათ გათავისებული და თითოეულ საჭირო საქმეს თანამიმდევრულად და მიზანმიმართულად, დიდი დაკვირვებითა და მკაცრი კონტროლით ახორციელებდნენ. სწორედ ამიტომ აშენდა საქართველოში ფუნდამენტური საგანმანათლებლო კერები, თუ სხვა საზოგადოებრივი შენობები, რომლებსაც დღემდე წარმატებით ვიყენებთ. სწორედ ამის შედეგად გაკეთდა მათაც საშვილთაშვილო საქმეები ჩვენს ქვეყანაში, რაც დღესაც გვემამაყება და რითაც მუდმივად ვსარგებლობთ.

ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება კოტე მარჯანიშვილის თეატრი, უწინდელი “სახალხო სახლი”. “1905 წლის 17 იანვარს ქალაქის გამგეობამ ..... დაადგინა კონსტანტინე ზუბალაშვილის ანდერძისა და მისი უკვდავყოფის მიზნით მიეღოთ ძმებ ზუბალაშვილებისგან საჩუქრად “სახალხო სახლი”, მოსახლეობის სახელით გამოცხადებოდათ მადლობა ასეთი გულუხვი შეწირულობისათვის და სათათბიროში დამტკიცების შემდეგ “სახალხო სახლის” დარბაზში გამოკიდულიყო კ. ი. ზუბალაშვილის პორტრეტი. დადგენილება ერთხმად დაამტკიცა ქალაქის სათათბირომ”. ძმებმა ზუბალაშვილებმა საჩუქრი თბილისის განსაკუთრებული პირობებით გადასცეს, რომელიც შემდგომ ქალაქის თვითმმართველობასთან შეთანხმებით “სახალხო სახლის” წესდების სახით ჩამოყალიბდა.<sup>5</sup> ეს იაფფასიანი თეატრი, უფასო ბიბლიოთეკითა და სასაუზმით, საბჭოთა რევოლუციამდე მრავალეროვანი თბილისის ნამდვილ მულტიკულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა. აქ 11 ენაზე - ქართულად, რუსულად, სომხურად, უკრაინულად, ებრაულად, ოსურად, ასირიულად, აზერბაიჯანულად, პოლონურად, გერმანულად და





“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 1909 წ.

შემდეგ, 1933 წელს, ამ თეატრს მისი სახელი ეწოდა და დღესაც, კონსტანტინე ზუბალაშვილის სახელობის “სახალხო სახლში” კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი მოღვაწეობს.

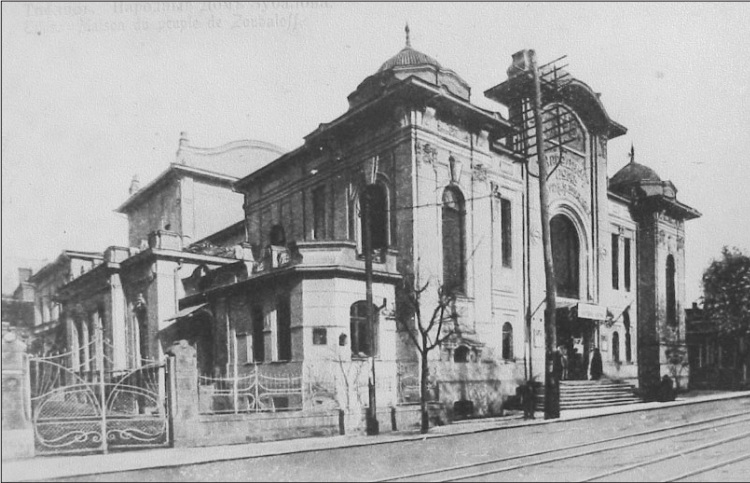
ზუბალაშვილების მიერ ხალხისთვის ნაჩუქარი “სახალხო სახლის” რესტავრაცია რუსეთში გამდინდრებულმა ქართველმა, დიდი ქველმოქმედის სახელით ცნობილმა ბიძინა ივანიშვილმა დააფინანსა 2003-06 წლებში. საგულისხმოა, რომ მან, თბილისის ისტორიული ცენტრი, მისი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი, თავისი უზარმაზარი “სასახლით” ისე დაამახინჯა, რომ მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხის კანდიდატ ქალაქს მუდმივი პრობლემა შეუქმნა. გარდა ამისა, საკუთარი ტერიტორიის “დაცვის” მიზნით ბეტონის გვირაბში მოქცია მიმდებარე საავტომობილო გზისა და საფეხმავლო ბილიკის დიდი მონაკვეთი კოფრის გზაზე, რომლის მნიშვნელობა ძალიან დიდია თბილისისათვის. ცნობილია, რომ უმეტესად სწორედ ამ გზით ეცემოდა ჩვენი დედაქალაქი მტერთა შემოსევების დროს. ომების მსვლელობისას კი სტარტეგიულ სიმაღლეებსა და მოსახერხებელ გზებს რომ კვლავ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, ეს საუკეთესოდ აჩვენა საქართველოში გასული წლის აგვისტოში მიმდინარე ომმა. თუმცა ამ მასშტაბურ უკანონობაზე შესაბამისი სახელმწიფო სტრუქტურები და საზოგადოების დიდი ნაწილიც დღემდე ხმას არ იღებს. ცხადია, ივანიშვილის ვერანაირი ქველმოქმედება ვერ გადაწონის მის მიერ თბილისის ბუნებრივი ლანდშაფტის, კოფრის გზის, ბოტანიკური ბაღისა და უძველესი ისტორიული უბნის დამახინჯებას. მიგვაჩნია, რომ ეს ვანდალიზმი საეჭვოს ხდის და სრულიად აქარწყლებს ამ პიროვნების, როგორც დიდი ქველმოქმედის ღირსებას. ივანიშვილის მიერ საზოგადო საქმეებისთვის დახარჯული მილიონები ხშირად მხოლოდ ცუდი შედეგების მომტანი ხდება. ამის დასტურია მარჯანიშვილის თეატრის, ყოფილი

ბერძნულად იმართებოდა წარმოდგენები, კონცერტები და სპექტაკლები.

ძმების - ლევან, სტეფანე, პეტრე და იაკობ ზუბალაშვილების მიერ მამის, კონსტანტინეს, ხსოვნის უკვდავსაყოფად 1907 წელს თბილისში აშენებული “სახალხო სახლი”, დღეს კოტე მარჯანიშვილის სახელმწიფო აკადემიური თეატრია. აქ 1930 წელს დაბინავდა ცნობილი ქართველი რეჟისორის, კოტე მარჯანიშვილის მიერ 1928 წელს ქალაქ ქუთაისში დაარსებული საქართველოს II სახელმწიფო დრამატული თეატრი. კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების

“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი),  
არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 2007 წ.





“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 1909 წ.

სიული მომზადების გამო ძეგლის სწორი რესტავრაცია ვერ განხორციელდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ შენობას ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში (1986 წლის 14 ნოემბერს) აქვს მინიჭებული ეროვნული ძეგლის სტატუსი, მისი დაცვა სახელმწიფოს მიერ დღემდე არ ხორციელდება.

მოდერნის სტილის შესანიშნავი შენობა, რომლითაც მსოფლიოს ყველა ქვეყანა თავისუფლად იამაყებდა, დღეს კვლავ სარესტავრაციოა. “სახალხო სახლის” არქიტექტურულ-მხატვრული ღირებულება ევროპაში ცნობილია. 2007 წელს ის ასი წლის გახდა, ამიტომ ქ. ბარსელონაში, ევროპული მოდერნისადმი მიძღვნილმა ჟურნალმა მასზე სპეციალური სტატია შეგვიკვეთა.<sup>7</sup> აღნიშნულ სტატიაში დავასაბუთეთ, რომ ფუჭად დაიხარჯა უამრავი ფული, დრო და ენერგია. შესაბამისად - შედეგიც ცუდი მივიღეთ. გასათვალისწინებელია, რომ მანამდე ასევე ცუდი შედეგებით დამთავრდა ივანიშვილის მიერ დაფინანსებული რუსთაველის თეატრის “რესტავრაცია”. სამწუხაროდ, ამ ფაქტებზე სააშკაროდ არავინ მსჯელობს; არავის აღელვებს, რომ ეროვნული მნიშვნელობის შენობები რესტავრაციის ნაცვლად მხოლოდ უგემოვნოდ გარემონტდა.

შემორჩენილი ისტორიული და ფოტო მასალებით ვრწმუნდებით, რომ სათანადო სურვილისა და მონდომების შემთხვევაში, ამ შენობის სრული და წარმატებული რესტავრაცია დაუბრკოლებლად განხორციელდებოდა იმის მიუხედავად, რომ მან დღემდე დიდი გადაკეთებებით მოაღწია ჩვენამდე. წლების განმავლობაში შეიცვალა მისი გეგმარება და ზოგადად, მთლიანი მოცულობა. გაუქმდა ბიბლიოთეკა, განადგურდა მოდერნის სტილში შესრულებული მოხატულობა, თეატრის დარბაზის სცენა, კედლები, ქერი, იარუსი, სკამები, ავეჯი, ბრები, ჭალები და სხვ.

ცხადია, ასეთი შეცვლილი ინტერიერის სრული აღდგენა დიდ ძალისხმევას მოითხოვდა, ამიტომ მხოლოდ პირველი და მეორე სართულის ჰოლის მხატვრობის ნაწილობრივი აღდგენა

“სახალხო სახლის” და სხვა ისტორიული შენობების “რესტავრაცია”.

თუ ძმებმა ზუბალაშვილებმა “სახალხო სახლის” ასაშენებლად კონკურსი ჩაატარეს, რომელშიც რუსეთის იმპერიის 32 არქიტექტორმა მიიღო მონაწილეობა,<sup>6</sup> ივანიშვილმა ამ მნიშვნელოვანი შენობის აღდგენა თავის არაკომპეტენტურ სამშენებლო ორგანიზაციას მიანდო. მოგვიანებით, სამუშაოებში ჩართეს რესტავრაციის სპეციალისტებიც, თუმცა მათი უპრინციპობისა და არასათანადო პროფე-

“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 2007 წ.





“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი. 1909 წ.

გვერდითა რიზალიტებში; შენობის გარშემო ძველის მსგავსი მესერი გაკეთდა, მაგრამ არა ზუსტად თანადროული ფორმის; სამწუხაროდ, რესტავრაციის დადგენილი წესების მიხედვით არ აღდგა ფასადების შელესილობის მასალა თუ ფერი, ლითონის ნაჭედი დეტალები, კარ-სარკმლები. გაჩნდა მანამდე არარსებული ფორმებიც. მაგალითად, ლითონის დეკორაციული ცხაური ცენტრალური ფასადის პარაპეტზე. ინტერიერში მიმდინარე სამუშაოების დროს I სართულზე შელესილობით დაფარული ლადო გუდიაშვილის ორი ნახატი აღმოჩნდა, რომლებიც საბოლოოდ კვლავ დაფარეს და მათი ბედი დღემდე გაურკვეველია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ “სახალხო სახლის” ინტერიერში, კიბის მოაჯირის კვლევა ჩაატარა საქართველოს კულტურის სამინისტროს პროექტში მონაწილე და იმ დროს თბილისში მყოფმა ავსტრიელმა რესტავრატორმა, რომელმაც ადგილზე კვლევითა და სათანადო ლაბორატორიული ანალიზით დაადგინა ნიმუშთა თავდაპირველი ფერები. თუმცა, აღდგენის ნაცვლად, ჩვენმა “რესტავრატორებმა” კიბის ყველა ლითონის დეტალი ძლიერი ქიმიური ხსნარით მთლიანად გაინმინდეს საღებავის თავდაპირველი ფენებისგან და შემდეგ მუქ ყავისფრად შეიღებეს. ეს შემთხვევა, სასტუმრო “ემიგრანტის” (ვაშლოვანის 6), საქართველოს ბანკის (პუშკინის 3) და ბამბის რიგის ერთ-ერთ ჭიშკართან ერთად, უცხოელმა კოლეგამ თავის სარესტავრაციო ანგარიშში შეიტანა როგორც ნეგატიური მაგალითები.<sup>8</sup> “სახალხო სახლზე” მომუშავე სპეციალისტები დღეს თავს იმით იმართლებენ, რომ დამფინანსებლის, თეატრის ხელმძღვანელობისა და ხშირად მსახიობების მხრიდანაც მუდმივ ზენოლას განიცდიდნენ და ამიტომ ვერ იღებდნენ სწორ გადაწყვეტილებებს.

დღემდე ვერ გადაწყდა მთავარ ფასადზე არსებული თავდაპირველი წარწერის აღდგენის საკითხიც. აქ არსებული რუსული წარწერა: “ნაროდნი დომ იმენი კ. ი. ზუბალოვა” - საბჭოთა დროს ნაშალეს, მისი აღდგენა კი დღესაც

ასეთ პირობებში ნამდვილად დამაკმაყოფილებლად უნდა ჩავთვალოთ, მაგრამ გაუგებარია, რატომ არ განხორციელდა ცენტრალური ფასადის, მისი კარისა და ლითონის ნიმუშების სრული რესტავრაცია. ჩვენთვის აუხსნელია ამ პროექტზე მომუშავე სპეციალისტთა პოზიცია და მოტივაცია. ერთი კი ცხადია, რომ გაუმართლებელია ამ ეროვნული მნიშვნელობის ძეგლზე ჩატარებული მათი ე. წ. “შემოქმედებითი რესტავრაცია”, რომლის შედეგად აღდგა მთავარი ფასადის ცენტრალური კარი, მაგრამ არ გაუქმდა საბჭოთა დროს გაკეთებული 2 კარი

“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 2007 წ.



არ ხდება. ჩვენი აზრით, ამით უმადურად ვექცევით ჩვენს დიდ და სახელოვან წინაპარს და გარკვეულწილად შეურაცხოვას ვაყენებთ მის ხსოვნას.

საბჭოთა დროს ზუბალაშვილები, როგორც სხვა იმდროინდელი მენარმეები, არსებული სისტემის მსხვერპლი გახდნენ. ნაწილი საზღვარგარეთ წავიდა ემიგრაციაში, ნაწილი კომუნისტებმა ყაზახეთში გადაასახლეს, ზოგიერთი სამშობლოში დაიღუპა. ისინი თბილისში იყვნენ დაკრძალულნი, მაგრამ, საუბედუროდ, ქართველ კათოლიკეთა სასაფლაო საბჭოთა დროს გაუქმდა<sup>9</sup> და დღეს მათი საფლავებიც აღარ არსებობს. კომუნისტებმა არც ზუბალაშვილები დაინდეს და არც მათი დანატოვარი არქიტექტურული მემკვიდრეობა. მათ მიერ ხალხისთვის, კონკრეტულად ღარიბი მოსახლეობისთვის ნაჩუქარ სხვადასხვა დანიშნულების შენობებს ფუნქცია შეუცვალეს. ჩვენდა საუბედუროდ, ეს დანაშაული არც ახლანდელმა, ამჯერად უკვე დამოუკიდებელმა საქართველომ გამოასწორა.

ქართული თეატრისა და აგრეთვე კინოს, ზოგადად ქართული კულტურის ისტორიაში, უმნიშვნელოვანესია კოტე მარჯანიშვილისა და აგრეთვე მისი სახელობის თეატრის წვლილი. სადავო არ არის, რომ ეს თეატრი ყოველივე საუკეთესოს იმსახურებს, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ კომუნისტების მიერ “სახალხო სახლის” გაუქმება უდიდესი შეცდომაა, რაც ამჯერად უკვე დამოუკიდებელმა და დემოკრატიულმა, ეროვნული კულტურისკენ შემობრუნებულმა საქართველომ აუცილებლად უნდა გამოასწოროს.

სამართლიანობა მოითხოვს, რომ ამ შენობას (და არა მარტო ამ, ან ზუბალაშვილების სხვა შენობებს, არამედ ქართველი მეცენატების მიერ ხალხისთვის ნაბოძარ ყველა ნაგებობას) თავისი პირვანდელი ფუნქცია დაუბრუნდეს. ფუნქციის დაბრუნებასთან ერთად უმნიშვნელოვანესია თითოეული მათგანის სწორი და დეტალური რესტავრაცია.



“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი. 1909 წ.

<sup>9</sup>“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, 2007 წ.



“სახალხო სახლის” ძველი და ახალი ფოტოები კარგად აჩვენებს 2003-2006 წლებში ჩატარებული სამუშაოების ვარგისიანობას. სამწუხაროდ, ეს თეატრი, მოდერნის სტილის სხვა რამდენიმე შესანიშნავ ძეგლთან (კოსტავას 38, პუშკინის 3, ქეთევან წამებულის 3, ვაშლოვანის 6, მარჯანიშვილის 8, ლეონიძის 3, ბამბის რიგი და სხვ.) ერთად ნათელი მაგალითია იმ რეალობისა, რაც ჩვენი ქვეყნის დამოუკიდებლობის პერიოდში არსებობს. ძველ შენობათა ყოველი რემონტი და გადაკეთება ანადგურებს მათ



“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი) არქიტექტორი  
ს. კრიჩინსკი, 1909 წ.



“სახალხო სახლი”  
(ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი  
ს. კრიჩინსკი, 2007 წ.

თავდაპირველ დეტალებს, ზიანს აყენებს ძეგლის აუთენტურობას. საუბედუროდ, ეს საშინელი პროცესი დღესაც გრძელდება და დაუსჯელობის გამო ლამისაა უკვე ტრადიციად იქცეს.

ივანიშვილს და სხვასაც, ვისაც არქიტექტურული ძეგლების აღდგენა და გადარჩენა უნდა, ვურჩევთ მიზანძოთ თავის წინაპრებს, გაიხსენოს მათი მოღვაწეობა. ისინი, ხომ მხოლოდ ეროვნული ინტერესების შემცველ, ხანგრძლივ და წარმატებულ მომავალზე გათვლილ იდეებს ამუშავებდნენ და საერთაშორისო კონკურსებს აწყობდნენ ამ იდეების საუკეთესოდ განსახორციელებლად. კარგად ორგანიზებული და მკაცრი კონკურსით არჩევდნენ აგრეთვე საზღვარგარეთ გასაგზავნ ნიჭიერ ახალგაზრდებს თუ დასაოსტატებლად მივლინებულ სპეციალისტებს, რომლებიც შემდგომ აქტიურად მონაწილეობდნენ ერისა და ქვეყნის საკეთილდღეოდ. მათ მიერ დაწყებული მშენებლობა, თუ სხვა საქმე, იმდროინდელი ტექნოლოგიური სიახლეებითა და საერთაშორისო სტანდარტებით ხორციელდებოდა, თითოეული მათგანი დამთავრებამდე მკაცრად კონტროლდებოდა, შესაბამისად, შედეგებიც საუკეთესო იყო.

ახალ ქველმოქმედთა შეცდომები სარესტავრაციო დარგში გარკვეულწილად ხელისუფლების მიზეზითაც არის განპირობებული, რომელმაც დღემდე ვერ უზრუნველყო ძეგლთა დაცვასა და რესტავრაციის დარგში სტრუქტურული და ინსტიტუციონალური რეფორმები. რესტავრაციის მაგივრად ხშირად მდარე ხარისხის რემონტები კეთდება და ეს ვანდალიზმი სრულიად დაუბრკოლებლად ხორციელდება. ძეგლთა დაცვაზე პასუხისმგებელი სახელმწიფო სტრუქტურები კი საზოგადოებისა თუ ცალკეული პროფესიონალების მიერ პრესაში მრავალჯერ გამოქვეყნებული ოფიციალური მიმართვების, საპროტესტო წერილებისა და სტატიების მიუხედავად, დღემდე არანაირ ღონისძიებას არ ახორციელებენ. ამ სფეროში კანონდარღვევები ხშირად თავად დარგის “ავტორიტეტული” სპე-



“სახალხო სახლი”. (ამჟამად კ. მარჯანიშვილის თეატრი), არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი, შენობის მთავარ ფასადზე მიშენებული რესტორანი “მარჯანოვ-ექსპრესი”. 2008 წ.

ციალისტებისა და სახელისუფლებო სტრუქტურების მიერ ხორციელდება, ამიტომ გამკითხავიც არავინაა.

დასასრულს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ გასულ წელს “სახალხო სახლს” მთავარ ფასადზე, მარჯანიშვილისა და უზანძის ქუჩების გადაკვეთასთან, რესტორანი “მარჯანოვ-ექსპრესი” მიაშენეს. გარდა იმისა, რომ ის არქიტექტორ ჰექტორ გიმარის პარიზის მეტროს მსოფლიოში კარგად ცნობილი ფორმების უბადრუკ მიბაძვას წარმოდგენს და მნახველს შეუსაბამო ასოციაციებს უჩენს, ყურადღებას იქცევს მისი სახელიც, რომლის იდეაც კოტე მარჯანიშვილის თეატრის მმართველის, ეკა მაზმიშვილის თქმით პირადად მას ეკუთვნის. კითხვაზე – “რატომ მარჯანოვი”? ეკამ გვიპასუხა – “იმიტომ რომ, სწორედ ასეთი გვართ იყო ცნობილი კოტე მარჯანიშვილი რუსეთში” (!!).

ვფიქრობთ, ამით შეურაცხოვა მიაყენეს კოტე მარჯანიშვილს, მაგრამ ამის შესახებ დღემდე დუმს როგორც საზოგადოება, ასევე ქართული თეატრის წარმომადგენლები. ძეგლთა დაცვისა და სხვა შესაბამისი სახელმწიფო ორგანიზაციები თუ სტრუქტურები კი ამ აშკარა კანონდარღვევაზე – როცა არქიტექტურულ ძეგლს მთავარ ფასადზე ახალ მოცულობას უშენებენ – არანაირ რეაგირებას არ ახდენენ. აღნიშნული რესტორნის ადგილ-მდებარეობა, გარეგნობა და სახელი ჩვენთვის ნამდვილად აღმაშფოთებელია, მაგრამ, ეკა მაზმიშვილის თქმით, ასე მხოლოდ ჩვენ ვფიქრობთ და ამის შესახებ პირველი პროტესტიც მან მხოლოდ ჩვენგან მოისმინა.

ალბათ დროა, რომ მთავრობამ და დღევანდელმა ცნობილმა მეცენატებმა კარგად გააცნობიერონ ჩვენი უახლესი წარსული. ამისთვის კი აუცილებელია, რომ ზუბალაშვილების “უპოვართა თავშესაფარს”, პედიატრიულ კლინიკასა და “სახალხო სახლს” პირვანდელი სტატუსი დაუბრუნდეს, ახლანდელმა ქველმოქმედმა ბიზნესმენებმა კი, მათი მუდმივი დაფინანსება უზრუნველყონ, მიბაძონ თავიანთ წინაპრებს და მეტიც, უფრო გააუმჯობესონ და ფართოდ განავითარონ დაწყებული

საქმე. ძველ ქველმოქმედთა მოღვაწეობა, ცხადია, სამაგალითოდ უნდა იქცეს პირველ რიგში იმ ადამიანებისთვის, ვინც დღეს მათი ტრადიციების გამგრძელებლად მიიჩნევს თავს; საზოგადოებას კი სიფხიზლე მართებს, რათა ერისა და ქვეყნისთვის მნიშვნელოვანი არაფერი და არავინ არ იქნეს დაგინწყებული.

### ბიბლიოგრაფია:

1. **ნ. თათარაშვილი**, “ძველი თბილისელი მენარმეების საცხოვრებელი სახლები”. გაზეთი “24 საათი”. 133/345/, 2003 წ., “ნუთუ ამის ღირსია დავით სარაჯიშვილი...”, ჟურნალი “სპექტრი”, 2004 წ. “ჩვენგან ღირსეულ დაფასებას ელის.”. გაზეთი “კულტურა”. 15-29 აპრილი, 2005 წ.
2. **ნ. თათარაშვილი**, *ექვთიმე თაყაიშვილის მუზეუმი კლუბ-რესტორან “ემიგრანტში”*. გაზეთი “24 საათი”. 161/373/, 2003 წ.
3. **ნ. ბობროვა**, “Зубаловские миллионы”. ჟურნალი “Истина и жизнь” #2, 2004 წ. (ამ სტატიის მონოდებისთვის მადლობას ვუხდით ნანა ყიფიანსა და ლევან ჭოლოშვილს)
4. **ზ. ჭიჭინაძე**. *მრეწველობის წარმომადგენნი და ისტორია ზუბალაშვილების გვარისა*. თბილისი, 1906 წ.
5. **ზ. ჭიჭინაძე**, *ისტორიული მიმოხილვა - მუშა, გლეხ და პროლეტართა მოკეთე ზუბალაშვილები და მათგან გაკეთებული ისტორიული და კულტურული ძეგლები, 1690-1905 წწ.* თბილისი, 1924 წ.
5. **ი. ახუაშვილი**, “სახალხო სახლი – იშვიათი კერა ძველს ტფილისში” (ავტორს მადლობას ვუხდით ამ გამოუქვეყნებელი ნაშრომის მონოდებისთვის)
6. **გ. ჭანიშვილი**, *თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ისტორიული ნაწილის რესტავრაციის პროექტის (პროექტის კოორდინატორი ი. გრემელაშვილი, პროექტის ხელმძღვანელი ნ. ზაზუნაშვილი) ისტორიულ-ბიბლიოგრაფიული, საარქივო კვლევა და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი*. თბილისი 2004 წ.
8. **N.Tatarashvili**, Anniversary - *The People's House of Zubalashvili. “Coup de Fouet” - Art Nouveau European* Reute Magazine. Barcelona, 2007 /in Catalan and English/
7. **Elisabeth Krebs**. *Schmiedeeisengitter aus dem Jugendstil. Arbeitbericht zum Restaurierprojekt in Tiflis*. 2004/2005.
8. **დ. ჯაფარიძე**, *ქართული მეცენატობის ისტორიიდან: ზუბალაშვილები*. ჟურნალი “მაგთი - მუდმივი კავშირის სამყარო”, 3(19). 2003 წ.

### შენიშვნა:

- 1909 წლის ფოტოები ინახება შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმსა და კოტე მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში
- დანარჩენი ფოტოები გადაღებულია ნესტან თათარაშვილის მიერ.

თეიმურაზ ბიბილოვი

## რუსეთის მუზეუმებში დაცული არქეოლოგიური ძეგლები საქართველოს კონფლიქტური რეგიონებიდან

საქართველოს ტერიტორიაზე მიკვლეულმა კაცობრიობის ისტორიის თითქმის ყველა საფეხურის ამსახველმა არქეოლოგიურმა (და არა მხოლოდ არქეოლოგიურმა) მასალამ, საუკუნეზე მეტია, სპეციალისტთა თუ უბრალოდ, სიძველის მოყვარულთა ყურადღება მიიქცია. სწორედ გადაჭარბებული ინტერესი იქცა ერთერთ მთავარ მიზეზად საქართველოში აღმოჩენილი რარიტეტების უცხოეთში გატანისა და იქაურ სამეცნიერო ცენტრებსა თუ კერძო კოლექციებში დალექვისა.

სამწუხაროდ, ამ ზღვა მასალიდან, დღემდე გამოქვეყნებულია ძალზე მცირე ნაწილი, ისიც ხშირ შემთხვევაში ფრაგმენტულად, სათანადო სამეცნიერო განსაზღვრისა და აპარატის გარეშე; არც თუ იშვიათად, ესა თუ ის მასალა ამოგლეჯილია რეალურ-ისტორიული კონტექსტიდან; უამრავი ცალკეული ძეგლისა თუ კოლექციის აუცილებელი თანმხლები დოკუმენტაცია (საველე, დღიურები, ანგარიშები და ა.შ.) მონყვეტილია მათგან და უკეთეს შემთხვევაში, იმავე ქალაქის სხვა სამეცნიერო დაწესებულებაში ინახება; რიგ შემთხვევაში კი, ერთი კოლექციის დოკუმენტაცია დანაწევრებულია (ხშირად სრულიად მექანიკურად) და გაბნეულია სხვადასხვა ქალაქის ან ქვეყნის არქივებში.

საქართველოდან უცხოეთში გატანილი არტეფაქტების უდიდესი ნაწილი უცნობი რჩებოდა (გარკვეულწილად დღესაც რჩება) საზოგადოებისა და ხშირ შემთხვევაში, სპეციალისტებისათვისაც კი. ძეგლების ის ნაწილი, რომელიც გამოქვეყნებულია, გაფანტულია ცალკეულ, სხვა საკითხებისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციებში, რომელთა დიდი ნაწილი ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს, ვინაიდან გამოცემულია XIXს. 70-80 წლებში ან XXს. დასაწყისში.

გაცილებით მძიმე ვითარებაა საზღვარგარეთის მუზეუმებში დაცული ძეგლების ექსპონირებისას. მუდმივმოქმედ გამოფენებზე გატანილია თითო-ოროლა ნივთი, რომელთა წარმომავლობა, იმდენად არასწორადაა განსაზღვრული, რომ მათ ექსპონირებას ხშირად მნიშვნელობა ეკარგება. მსგავსი აღრევა ნებისთ თუ უნებლიეთ ხდებოდა...

აღნიშნულ რარიტეტებთან დაკავშირებულია კიდევ ერთი, არც თუ უმნიშვნელო პრობლემა. ძეგლების ნაწილი, მიუხედავად მათი აუცილებლად ქართული, ან ზოგადქართველური სამყაროსადმი კუთვნილებისა, უაპელაციოდ, მეტ-ნაკლებად მყარი სამეცნიერო არგუმენტაციის გარეშე, გამოცხადებულია სხვა ეთნოკულტურის საკუთრებად. ასე მოხდა სამეცნიერო წრეებში კარგად ცნობილი ძეგლების შემთხვევაში შიდა ქართლიდან (ყაზბეგი, თლია და სხვ.) და აფხაზეთიდან (ე.წ. ბომბორას განძი და სხვ.).

აღნიშნული ფაქტი, ერთი შეხედვით, წარმოადგენს წმინდა სამეცნიერო პრობლემას. თუმცა, უნდა ვაღიაროთ - ეს პრობლემა დიდი ხანია გასცდა სამეცნიერო-კვლევით სფეროს. მას აქტიურად უწევს ექსპლოატაციას პოლიტიკოსები, პოლიტოლოგები, მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების წარმომადგენლები, რომელთა გავლენა საზოგადოების სხვადასხვა ფენაზე სადაო არაა.

ცალკეული რარიტეტისა თუ ძეგლების მიზანმიმართული ყალბი ატრიბუციის შემდეგ, სიცრუის ახალი ტალღა მიემართება ამა თუ იმ ერის შიგნით არსებული ეთნოგრაფიული ან სახელმწიფო ტერიტორიაზე მეტ-ნაკლებად კომპაქტურად მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფებისადმი... და ასე გრძელდება



მანამ, ვიდრე საქმეში არ ჩაერთვება მძიმე არტილერია პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით.

ძველების გაყალბების პარალელურად მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს ფრონტალური შეტევა ერთიან ქართულ სუბსტრატზე. შედეგად, ხშირად, ობივაციის მიერ, რაც ძალზე შემაშფოთებელია, სამეცნიერო თუ პოლიტიკურ წრეებში, საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხებს შორის, დამოუკიდებელ ერებად მოიხსენებიან ქართველები, აჭარლები, მესხები, მეგრელები, კახელები და ა.შ.

ერთი გამოცემიდან მეორეში “მომთაბარეობენ” ამგვარი, ერთი შეხედვით უწყინარი “სამეცნიერო ანეკდოტები”. თუმცა, ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. გარკვეული დროის შემდეგ, სხვადასხვა სახის ენციკლოპედიურ ცნობარებში (ალარაფერს ვამბობ პრესაზე) საქართველოს ეს თუ ის ნაწილი მოკვეთილია მისგან და იხსენიება ცალკე.

ათიოდე წლის წინ მოსკოვში გამოიცა “თანამედროვე რუსეთის ხალხთა რელიგიების ლექსიკონი” (გამ-ბა “რესპუბლიკა”, 1999წ.)

სტატიაში “რუსეთში ქართველების რელიგიური და კულტურული ტრადიციები” ვკითხულობთ: (მეტი სიზუსტისათვის ორიგინალის ენაზე) Грузины (самоназвание-картвели) составляют осн. население Грузии - 3787,4 тыс. Аджарии - 3248 тыс., 10ж. Осетии - 28,5 тыс. Живут также в Азербайджане... და ა.შ.

ხედავთ, რა მარტივია: თავდაპირველად ერთიანი სახელმწიფოდან მოკვეთილია ნაწილი, შემდეგ ეს ნაწილი ცხადდება ცალკე ქვეყნად...

სამნუხაროდ, ერთი შეხედვით უწყინარი გადაცდომა (სინამდვილეში, კარგად მოფიქრებული, წინასწარ გამიზნული სიცრუე), ძალზე ხშირად, ათიათასობით ადამიანისთვის იქცეოდა ჯოჯოხეთურ ტანჯვად. სწორედ ასე მზადდებოდა ათწლეულების მანძილზე სისხლიანი კონფლიქტები საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთ და ცენტრალურ ნაწილებში - აფხაზეთსა და შიდა ქართლში.

რუსი პოლიტიკოსები, პოლიტოლოგები, მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების წარმომადგენლები, ყოველგვარი არგუმენტაციის გარეშე აცხადებენ, რომ სახელდება “სამხრეთ ოსეთი”, შექმნილია არა XX ს. 20-იან წლებში, არამედ ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში; და რომ რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგაც, ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული დაყოფისას, “სამხრეთ ოსეთი” დამოუკიდებელ ტერიტორიულ ერთეულს წარმოადგენდა.

რუსეთის ხელისუფლება ყველანაირად უწყობს ხელს სიცრუის მანქანის უწყვეტ მოქმედებას. იბეჭდებოდა, იბეჭდება და კვლავაც დაიბეჭდება სხვადასხვა სახის ოპუსები, მრავალათასიანი ტირაჟითა და ათობით ენაზე; მზადდებოდა, მზადდება და მომავალშიც მომზადდება ათობით და ასობით სატელევიზიო თუ რადიო გადაცემა, გაჯერებული სიყალბის სხვადასხვა დოზით. ბოლო ათწლეულში ამ ვაქხანალიას შეემატა ახალი სემენტი - ინტერნეტ - აგრესია...

ცხადია, ჩვენი შესაძლებლობანი ახლოსაც ვერ მივა უზარმაზარი რესურსების მქონე იმპერიის შესაძლებლობებთან. ამასთან, გასათვალისწინებელია რამდენიმე ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, მათ შორის ის, რომ ათწლეულების მანძილზე საკმაო წარმატებით ხორციელდებოდა პროექტი – “რუსეთის იმპერიის ყველა მცხოვრები, უცხოელთათვის რუსი უნდა იყოს”.

მოვიტან რამდენიმე მაგალითს: XIXს-დან დანეშებული 1918 წლამდე, ყველა მნიშვნელოვან გამოცემაში, იქნებოდა ეს საცნობარო-ენციკლოპედიური თუ სხვა სახის გამოცემა, იშვიათად შეხვდებით ცნებას “საქართველო”. უმთავრესად მოიხსენიება “კავკასია”, “კავკასიის მხარე (Кавказский край) სამხრეთ კავკასია და ა.შ.

თუმცა, მიმდინარე საინფორმაციო ომში, ამას შეიძლება ბუმერანგის ეფექტი ჰქონდეს რუსებისთვის.

რუსი პოლიტიკოსების, პოლიტოლოგებისა თუ ჟურნალისტების მხრიდან, გაუთავებლად ისმის

რონიანარევი ყიჟინი იმის თაობაზე, რომ: ა) უძველესი დროიდან არსებობდა ოსეთის (ვარიანტი - დიდი ოსეთის) სამეფო, რომელიც მოიცავდა რუსეთის მიერ შიდა ქართლის დროებით ოკუპირებულ რაიონებსაც; ბ) ასევე, მუდმივად არსებობდა სამხრეთ ოსეთი, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული.

სამწუხაროდ, ქართველი პოლიტიკოსების, პოლიტოლოგების და მით უფრო ჟურნალისტებისაგან ფაქტებით შემაგრებული პასუხი, თუნდაც ქართულ ენაზე, ჯერ-ჯერობით არ მსმენია; ხოლო ისტორიკოსების პასუხი, ნორმალური აუდიტორიისათვის სრულიად მისაღები და არგუმენტირებული, დაფუძნებული ლოგიკურ თეორიულ მსჯელობასა და ძირითადად ქართულ ნარატიულ წყაროებზე, რუსული მხარისათვის არ წარმოადგენს არგუმენტს.

არადა, ამ კონკრეტულ შემთხვევასთან მიმართებაში პასუხი არსებობს, თანაც ისეთი, რომ ბევრს დაეკარგება ამ თემაზე საუბრის ხალისი.

მოგეხსენებათ, XX ს-ის 70-იან წლების მე-2 ნახევრიდან აფხაზეთსა და ოსური ეთნოსით დასახლებულ რაიონებში (და ეს შეინიშნებოდა არ მარტო შიდა ქართლში, არამედ სხვაგანაც) სეპარატისტული მოძრაობის გააქტიურება შეინიშნებოდა: 80-იანი წლების მე-2 ნახევრიდან ეს მოძრაობა ახალ ფაზაში გადავიდა; ხოლო 80-იანი წლების მიწურულსა და 90-ის დასაწყისში პიკს მიაღწია.

სწორედ ამ დროისათვის, ზუსტად კი 1990 წლის მაისიდან, მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის არქეოლოგიურ განყოფილებასთან ერთად დავიწყეთ საგამოფენო პროექტის “მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში დაცული არქეოლოგიური ძეგლები საქართველოდან” მომზადება. ეს პროექტი წარმოადგენდა ნაწილს მრავალწლიანი პროგრამისა “საზღვარგარეთის ქვეყნებში არსებული კულტურულ-ისტორიული ფასეულობანი საქართველოდან”.

გამოფენის მოწყობის ადგილად, ყველაზე მიზანშეწონილად მიმაჩნდა მოსკოვში არსებული საქართველოს კულტურის ცენტრი “მზიური”.

ამ წინადადებას მხარი დაუჭირა არა მარტო ქართულმა მხარემ, არამედ მსიმ-ის დირექციამ და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, რუსეთის ფედერაციის კულტურის იმჟამინდელმა მინისტრმა ბატონმა იური სოლომინმა, ცნობილმა მსახიობმა და, ამჟამად, მოსკოვის მცირე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა.

ვერნისაჟი დაიგეგმა 1991წ. 26 მაისისათვის, თუმცა გახსნა შედგა 27 მაისს, ანუ საქართველოს პირველი პრეზიდენტის ბატონ ზვიად გამსახურდიას არჩევის მეორე დღეს.

ექსპოზიციაზე გატანილ იქნა სხვადასხვა ეპოქის 360 ძეგლი საქართველოს სხვადასხვა რაიონიდან.

აი, მივადექი მთავარ სათქმელს. დიდი სურვილი მქონდა გამოფენაზე მოხვედრილიყო ძეგლები საქართველოს იმ ისტორიული ტერიტორიებიდან, რომლებიც XXI. 20-იანი წლებიდან სხვა ქვეყნების საზღვრებში აღმოჩნდა.

იყო მეორე პრობლემაც. 1991 წლისათვის აღსდგა ისტორიული სამართლიანობა და გაუქმდა ხელოვნური წარმონაქმნი “სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი”. შესაბამისად, ყოფილ ოლქში შემავალი რაიონების მისამართად იქცა საქართველოს რესპუბლიკა, ქ. ცხინვალი; ახალგორის, ყორნისა (ზნაური) და ჯავის რაიონები; და არა საქართველოს რესპუბლიკა, სამხრეთ ოსეთის აო, ზნაურის რ-ნი და სხვ.

სწორედ აქ შეიქმნა წინააღმდეგობა და საკმაოდ მნიშვნელოვანი, უპირველეს ყოვლისა, ჩემი კოლეგების ერთი ნაწილის მხრიდან. პროექტი, რომელიც ერთი წლის მანძილზე მზადდებოდა და უდიდესი ენერჯია ნაილო, ჩავარდნის ზღვარზე იყო.

ჩემი მოსკოველი კოლეგების შიში და წინააღმდეგობა, აგრეთვე მოსალოდნელი გართულე-

ბები უკვე გამოფენის გახსნისას ან მსვლელობისას, გადაიღახა საკმაოდ მარტივად: საგამოფენო ტექსტებსა და ძეგლების ე.წ. ეტიკეტებზე გამოვიყენეთ მოსკოვის მუზეუმის ფუძე ნიგნსა, კართოტეკასა თუ აქტებში დაფიქსირებული ძეგლის შემოსვლის თარიღი და იმ დროისათვის არსებული ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული დაყოფა.

ასე მოხვდა გამოფენაზე ძეგლები ჩრდილო-აღმოსავლეთ კახეთიდან, რომელიც 1922 წლიდან აზერბაიჯანის საზღვრებში მოექცა და რომელიც XIX ს-ში დამკვიდრებული ცნებით “საინგილოთი” უფროა ცნობილი.

საქართველოს ეს ისტორიული მხარე 1832 წლიდან 1917 წლამდე შედიოდა ტფილისის, გარკვეულ წლებში (1841 - 44) საქართველო-იმერეთის გუბერნიაში.

სწორედ ასე შევძელით ჩაგვეერთო საგამოფენო ნუსხაში ძეგლები ისტორიული ტაო-კლარჯეთიდან და ა.შ.

რაც შეეხება ძეგლებს შიდა ქართლის დროებით ოკუპირებული ტერიტორიებიდან, ისინი გამოფენაზე გავიტანეთ XIX ს-ის ოფიციალური ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული დაყოფის მიხედვით. მაგალითად, თლიის სამაროვანი, ს. თლია, გორის მაზრა, ტფილისის გუბერნია; ს. ცხავატი, ქსანი, დუშეთის მაზრა, ტფილისის გუბერნია და ა.შ.

ამავე დროს, გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მსიმ-ის კარტოგრაფიის განყოფილებაში დაცული რუსეთის საიმპერატორო კარის დაკვეთით დამზადებული რუკები.

ვერნისაჟიდან დაახლოებით ერთი კვირის თავზე, “მზიურის” საგამოფენო დარბაზში მოვიდა ოსი ეროვნების ახალგაზრდებისა და მათ მხარდამჭერთა ჯგუფი, რომლებმაც გააპროტესტეს ოლქის გაუქმება და მოითხოვეს, რომ ამ გამოფენიდან დაგვეწყო “ისტორიული სამართლიანობის” აღდგენა. ვერ ვიტყვი, რომ ეს ადამიანები გამოირჩეოდნენ განსაკუთრებული აგრესიულობით; თუმცა, მოთხოვნა საკმაოდ კატეგორიული ფორმით ხდებოდა. სიტუაცია განიმუხტა მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც მათ წარმომადგენელს შევთავაზე ხმამაღლა წაეკითხა გამოფენაზე გამოტანილი ძეგლების თანმხლები სამუზეუმო დოკუმენტაცია.

ორიოდე აბზაცის წაკითხვისა და გარკვეული პაუზის შემდეგ, პროტესტანტები უჩუმრად დაიშალნენ.

იგივე სიტუაცია განმეორდა 2000 წელსაც, როდესაც რუსეთის თანამედროვე ისტორიის სახელმწიფო ცენტრალურ მუზეუმში მოწყობილ გამოფენაზე, უშუალო სიახლოვეს განვათავსეთ ექსპონატები შესული მოსკოვის სხვადასხვა მუზეუმში საქართველოს ერთი და იგივე რაიონიდან XIX ს-ის მე-2 ნახევარში; მეორე შემთხვევაში, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ. გარდა ამისა, დაიბეჭდა საგამოფენო კატალოგი (3000 ეგზ.).

ამ შემთხვევაში პროტესტი აღმოჩნდა ხანმოკლე.... პროტესტანტების ერთი ნაწილი ხელახლა მოვიდა, მაგრამ ამჟამად, საგამოფენო კატალოგის შესაძენად.

ჩვენმა გამოცდილებამ დაგვანახა, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური საშუალება ისტორიის გამყალბებლების წინააღმდეგ, სწორედ რარიტეტებად ქცეული ოფიციალური დაკუმენტაციის მომზადება და სხვადასხვა ენაზე, მათ შორის აუცილებლად რუსულად, გამოცემა იყო საჭირო.

ცხადია, ეროვნული კულტურის მსოფლიოსთვის გასაცნობად, აუცილებელია ოკუპირებულ რაიონებში არსებული ხუროთმოძღვრული ძეგლების სხვადასხვა სახით გამოცემა; მისასაღმებელია, რომ განსაკუთრებით ბოლო წლებში, ასეთი გამოცემები გახშირდა.

კარგი იქნებოდა, იმ მიმართულებისთვისაც მიგვექცია ყურადღება, რომელზეც აქ ვისაუბრებ.

მსგავსი წინადადებით 2004-2006 წლებში რამდენჯერმე მივმართე სამინისტროს ... რეალურად,

მივიღეთ სულ სხვა რამ, რასაც სახელსაც ვერ ვარქმევ.

2008 წლის ივლისში, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრომ მუზეუმ-ნაკრძალებს კონკრეტული ამოცანის შესასრულებლად გადასცა ე.წ. “ჯპს”-ები, მათში ჩატვირთული რუკებით.

ამ რუკების შესწავლისას გამაოგნებელი აღმოჩენა გავაკეთე - მასზე ახალგორის ნაცვლად დატანილია “ლენინგორი” (რუკის ზედწერილები ინგლისურენოვანია). “ჯპს”-ის კომპლექტში შემავალ საინსტალაციო დისკეტაზე (ანუ ქარხნულ ვარიანტში) არც ლენინგორია, არც ახალგორი; რეესტრის ეროვნულ სააგენტოში გამოყენებულ რუკაზე, რომელიც სპეციალიზირებულ მაღაზიებშიც იყიდება (ასევე ინგლისურენოვანი) - ახალგორი.

ისმის კითხვა - საიდან გაჩნდა კულტურის სამინისტროში რუკა, რომელზედაც დატანილია ტოპონიმი “ლენინგორი”, მიღებულ-ტირაჟირებული მხოლოდ რუსული ოფიციალისა და სეპარატისტთა მიერ.

რას მივანეროთ ეს - დაუდევრობას, გულგრილობას, უვიცობას თუ სხვა რამეს, რომლის გაფიქრებაც კი მზარავს.

კითხვები კი მაინც რჩება; მით უმეტეს, რომ სამინისტროს მიერ ამ რუკის შექმნა-გავრცელება ხდებოდა აგვისტოს ომამდე თვენახევარი-ორი თვით ადრე.

გიორგი ჯავახიშვილი

## IX საუკუნის ქართული ქანდაკება



სტელის საკულტო-მემორიალურმა ხასიათმა განსაზღვრა მათი ადგილი გარდამავალი ხანის ქართულ ქანდაკებაში. საქართველოში მცირე ფორმის ქანდაკებაში ფორმათა ცვალებადობა თანდათანობით იყო. საზოგადოებრივი დანიშნულებით წამოყენებული ახალი მოთხოვნილებების, სოციალური და ეროვნული ელემენტების კონსოლიდაცია მიმდინარეობდა განვითარებული ფეოდალური წყობის ჩამოყალიბების თანმიმდევრულად. ეს ხანგრძლივი პროცესი მოძველებული გამომსახველობითი ფორმების უარყოფასა და ახალ ფორმათა გამომუშავებას იწვევდა, რაც ახალი სკულპტურული ამოცანების გადაჭრას უკავშირდებოდა და საკულტო ძეგლებსა და ეკლესიების ფასადებზე ხორციელდებოდა. შესაბამისად, სტელის თანდათან გამოეცალა იდეოლოგიური საფუძვლები. უკანასკნელი ძეგლები გვხვდება IX-X სს-ში.

დუშეთის რაიონის სოფ. კაიშაურში აღმოჩენილი სტელა (ბაზით) რუხი ბაზალტის ქვისგანაა გამოთლილი. ბაზის ზომებია 1,16X60X38 სმ; სტელის 1,28X72X26 სმ.<sup>1</sup> წინა პირზე გამოქანდაკებულია ჯვარცმა (სურ. 1), ზურგზე - ღვთისმ-

შობელი ყრმით (სურ. 2), მარცხენა ნახნაგზე წმინდანის ფიგურა (სურ. 3). ღვთისმშობლის ქვემოთ ამოღარულია ოთხსტრიქონიანი წარწერა, რომელიც ასე იკითხება: „ მიცვ(ა)ლ(ე)ბ(უ)<sup>2</sup> [ლ]მ(ა) რკ(ო) ზმან /<sup>3</sup> მ(ო)ძლ (უ) რ(ის)ა /<sup>4</sup> საფლა /<sup>5</sup> [ვი] მიცვალე (ულისა) მარკელან (მარკოზან?) მიძღვრისა არს<sup>2</sup>.

ჯვარცმის ქრისტეს გამოსახულება სქემატურობით ხასიათდება. ქვაში ღრმად ჩაჭრილი კონტურული ხაზი იძლევა მხოლოდ ფიგურისა და თავის ზოგად მოხაზულობას. ხაზგასმულად დარღვეული პროპორციები - დიდი, მარჯვნივ გადახრილი თავი და ფრონტალურად გაშლილი ხელის მტევნები გამოსახულებას ანიჭებს გარკვეულ ექსპრესიულობას. მიუხედავად სხეულის მოცულობითობისა, ფიგურის კონტურული ხაზის კუთხოვანი ხასიათი, ზედაპირის დამუშავებისა და ფორმის ერთგვაროვნება განსაზღვრავს შესრულების არაპლასტიკურ მანერას. შესრულების ასეთივე პრიმიტიული ხასიათით გამოირჩევა სტელის უკანა მხარეზე გამოსახული მარიამის, ჩვილისა და იოანე ნათლისმცემლის მრგვალი განზოგადებული მოცულობებისაგან შემდგარი კომპოზიცია, რომელსაც სტელის ზედაპირის ზედა ნაწილი უკავია. იგივე ხასიათისაა მარცხენა ნახნაგზე მკვეთრად ჩაჭრილი, ოვალურისებურ ფორმაში ჩასმული ფეხმორთხმული წმინდანის გამოსახულება. ორივე შემთხვევაში ხაზგასმულად დარღვეულია პროპორციები (დიდი თავები, რომლებიც პროპორციულად მთელ

<sup>1</sup> სტელა პირველად ნახა საქ. მუზეუმის თანამშრომელმა პ. ზაქარაიამ 1952 წ. სოფ. კაიშაურთან (დუშეთის რ-ნი). 1958 წელს იგი ს. ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმში ჩამოიტანეს მუზეუმის თანამშრომლებმა: ა. კახნიაშვილმა, კიკვიძემ, ცისკარიშვილმა.

<sup>2</sup> ნ. შოშიაშვილი, ლაპიდარული წარწერები, აღმოსავლეთი და სამხრეთი საქართველო, თბ., 1980.

სხეულს შეესაბამება). მიუხედავად შესრულების სქემატურობისა, აღნიშნული რელიეფების ფორმის გაუბრალოება და “პრიმიტიულობა” მათ ანიჭებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას და მხატვრული სახის მნიშვნელოვნებას.

IX საუკუნის ქანდაკებისათვის დამახასიათებელია სიუჟეტის გაუბრალოება. ითვლება, რომ ეს პერიოდი ხასიათდება გამომსახველობითი პრიმიტიულობით და გულუბრყვილობით. როდესაც ადამიანის რეალური სახე ადგილს უთმობს პირობითობას და პრიმიტიულობას, მოცულობითობა თანდათანობით გადადის სიბრტყობრივ ხაზობრიობაში. ეს კარგად ჩანს როგორც სტელეებზე, ასევე რელიეფებზე, რომლებიც განთავსებულია არქიტექტურულ ძეგლთა ფასადებზე.

ამ რელიეფებზე მოცულობითობა იგნორირებულია. ქვაში ამოკვეთილია სქემატური საერთო მოხაზულობის ფიგურები, რომლებიც შესრულებულნი არიან ფონის დადაბლებით ფიგურათა გარშემო.



რელიეფი ოპიზიდან წარმოადგენს ერთ კომპოზიციას ორი ქვის პლიტაზე. ერთ-ერთ პლიტაზე ამოკვეთილია აშოტ კურაპალატი, ეკლესიის მოდელით ხელში. მეორე პლიტაზე გამოსახულია ორი ფიგურა: საყდარზე მჯდარი ქრისტე და გვერდით ორანტის პოზაში მდგომი წარჩინებული პირი, მისი სახელი იქვეა ამოკვეთილი: “დავით”.

ექვთიმე თაყაიშვილის აზრით, აქ გამოსახული უნდა იყოს ბიბლიური მეფე და წინასწარმეტყველი დავითი, რომლის შთამომავლობას უნდა ეკუთვნოდნენ ქართველი მეფეები - ბაგრატიონები. ოსტატი ამ ხერხით ცდილობს ხაზი გაუსვას ბაგრატიონთა შტოს, როგორც ღვთიურს და წმინდას, რომლის წარმომადგენელი იყო აშოტ დიდი<sup>3</sup>.

ოპიზის რელიეფში გამოსახულია ქტიტორების მიერ ქრისტესათვის ეკლესიის გადაცემის სცენა. ქრისტე აკურთხებს ტაძარს. ამგვარი კომპოზიცია დიდად იყო გავრცელებული შუასაუკუნეების ხელოვნებაში, სიმბოლურია მისი შინაარსიც: ეკლესია არის ქრისტეს საუფლო (სახლი).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ოპიზის რელიეფი სიბრტყობრივ გრაფიკულია, დეკორატიული დამუშავებით, ხოლო ხაზობრივობა მას ანიჭებს რიტმულობას, ამით წყვეტს იგი მონუმენტურ დეკორატიულ ამოცანებს. ზემოთ აღწერილი რელიეფების საშუალებით ნათლად ჩანს, რომ იმ დროის ოსტატები, რომლებიც მთლიანად განთავისუფლდნენ ქანდაკების იმ ტრადიციებისაგან, რომლებიც შემოტანილი იყო ადრეული ხანის ქართულ მცირე პლასტიკაში, კერძოდ, ქანდაკე-

<sup>3</sup> И. Аладшвили, *Монументальная скульптура Грузии*, 1974, стр. 68.

ბაში. რაც მთავარია, დროთა განმავლობაში გამოიშვა საკუთარი დამოუკიდებელი ხელნერა, რაც ასე კარგად ჩანს აშოტ კურაპალატის გამოსახულების გამომსახველობით ხასიათში.

ასე მაგალითად, მოჩარჩოებულ სიბრტყეში ფიგურის კონტურები ოდნავ ამონეულია ფონთან შედარებით. კაიშაურის სტელასთან შედარებით, იგი დამუშავებულია სიბრტყობრივ-გრაფიკული, ხაზობრივ-ორნამენტული ხერხით, რის შედეგადაც მიღწეულია გამომსახველობა. კაიშაურისა და ოპიზას ნიმუშების პროპორციები საკმაოდ დარღვეულია. ხაზგასმულადაა გამოყოფილი ადამიანის სხეულის ისეთი ნაწილები, როგორც არის თავი და სახის რამდენიმე დეტალი. მათ ახასიათებთ არა მარტო ხაზგასმული გამომსახველობა, არამედ ექსპრესიულობა, ემოციურობა. ექსპრესიულობა ნათლად ჩანს IX საუკუნის სხვა შემორჩენილ ძეგლებზე, კერძოდ ოქრომჭედლობაში, ანუ ისეთ ძეგლებზე, როგორც არის ზარზმის ფერიცვალების ხატი (886 წ.) ან იშხანის ჯვარი.

კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ IX საუკუნის ოსტატებთან სრულიად იგნორირებულია “გარედან” შემოსული პლასტიკური გამოსახულებები. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ამას აკეთებდნენ შეგნებულად, რადგან მათთვის უცხო იყო ის სტილი, რომელიც იმ დროისათვის არსებობდა. ეს კარგად ჩანს კაიშაურისა და ოპიზის სტელების მაგალითზე. ოსტატისათვის მთავარია სიუჟეტის არსი ანუ იკონოგრაფიული სქემები, ამავე დროს, იგი უარს ამბობს სკულპტურულ-რელიეფურობაზე.

IX საუკუნის ოსტატები ადამიანის გამოსახვის დროს ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ მოცულობით ფორმებს და აქცენტი გადაჰქონდათ ემოციურ გამომსახველობით ხასიათზე.

IX საუკუნის ბოლოსა და X საუკუნის დასაწყისში სტელები ჰკარგავს საკუთარ დანიშნულებას. ხოლო რელიეფები, რომლებიც ამ საკულტო ძეგლებზე საუკუნეების განმავლობაში გამოისახებოდა, თანდათანობით გადადის ეკლესიების ფასადებზე. ფასადების დამუშავება, ორნამენტთა შერჩევა და შესრულება წარმოაჩენს ახლებურ ხერხებს, მაგრამ ჯერ კიდევ საგრძნობია წარსულთან კავშირიც და მაღალია შესრულების პროფესიული დონეც.

მარიკა ჩემია

## ფაიანსის დოქი რეის კერამიკული სახელოსნოდან

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შუა საუკუნეების განყოფილების ძველსა და მიმდინარე ფონდში დაცულია ირანული კერამიკული ნაკეთობების კოლექცია, რომლის წარმომავლობის შესახებ მეტად მწირი ინფორმაციის მოპოვება შეუძლებელია. კერძოდ, ცნობილია, რომ ეს ნივთები 1913-1917 წლებშია მოპოვებული შ. მაღალიანის მიერ, რომელიც კავკასიის მუზეუმიდან გაგზავნილი იყო ირანში, სადაც არქეოლოგიურ გათხრებს აწარმოებდა სამ ისტორიულ დასახლებულ პუნქტში (*რეი, სულთანაბადი, ჰამადანი*), რომლებიც ირანში აღიარებულია შუა საუკუნეების კერამიკული წარმოების ცნობილ ცენტრებად.

იმთავითვე აღვნიშნავთ, რომ ეს კოლექცია დღემდე არ გამხდარა რამდენადმე საფუძვლიანი სამეცნიერო კვლევის საგანი, შესაბამისად, არ ჩატარებულა ამ ნივთიერი მასალის ქრონოლოგიური კლასიფიკაცია, აგრეთვე გეოგრაფიული იდენტიფიკაცია ამა თუ იმ კერამიკული წარმოების ცენტრის მიხედვით. აღნიშნული კოლექცია წარმოდგენილია ფაიანსის და ლუსტრიანი ფაიანსის ნაწარმით. ლუსტრიანი ფაიანსის ჯგუფიდან, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს დოქი 1256, რომლის მსგავსი ნაკეთობა ამ კოლექციაში არ გვხვდება.

ფაიანსი კერამიკის ერთ საინტერესო სახეობას წარმოადგენს. იგი აღნიშნავს თეთრ, ნასვრეტოვანი კეცის მქონე მოჭიქულ ნაწარმს. სახელწოდება “ფაიანსი” მომდინარეობს იტალიის ქალაქ ფაენცადან, რომელიც XVI საუკუნის დასაწყისში აგრეთვე კერამიკის წარმოების ერთი ცნობილი ცენტრთაგანი იყო.<sup>1</sup>

კერამიკის მოჭიქვის ხელოვნება უკვე ძვ. წ. IV-III ათასწლეულიდანვე ყოფილა ცნობილი ეგვიპტეში, მესოპოტამიასა და ელამში; უფრო გვიან ამგვარად მოპირკეთებული მხატვრული კერამიკა ფართოდ გავრცელებული ყოფილა წინა აზიის ქვეყნებში, სადაც ჭიქური გამოიყენებოდა არა მარტო ჭურჭლის შესამკობად, არამედ სამშენებლო კერამიკის - დიდრონი აგურების მოსაჭიქავადაც.<sup>2</sup>

მოჭიქული კერამიკის განსაკუთრებულ ტიპს წარმოადგენს ლუსტრით მოხატული კერამიკა, რომელიც არ ყოფილა ცნობილი შორეულ აღმოსავლეთში - ამგვარი ნაწარმი დამახასიათებელია მხოლოდ ახლო აღმოსავლეთის კერამიკისათვის. ლუსტრიანი ფაიანსის უადრესი ნიმუშები აღმოჩნდა პროფ. ფ. სარესა და ჰერცფელდის მიერ 1908-1913 წლებში. მესოპოტამიაში ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების დროს.<sup>3</sup> არქეოლოგიურად შესწავლილ იქნა ნაქალაქარი სამარა, რომელიც წარმოადგენდა ხალიფა მუტასიმის რეზიდენციას 838 - 883 წლებში. მუტასიმის მემკვიდრეებმა შემგომში რეზიდენცია კვლავ ბაღდათში გადაიტანეს და სამარამაც დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. სწორედ ამიტომ, პროფ. ფ. სარე სამარაში აღმოჩენილ კერამიკას ათარიღებს 838-883 წლებით, რასაც ახლო აღმოსავლეთის გამოყენებითი ხელოვნების სხვა მკვლევარნიც იზიარებენ.

როგორც აღვნიშნეთ, ლუსტრიანი ფაიანსის პირველი ნიმუშები აღმოჩენილია არაბულ მესოპოტამიაში და ისინი ამ ტიპის თიხის ნაკეთობათა შორის უძველესად ითვლება.<sup>4</sup> მესოპოტამიიდან ლუსტრით მოხატული კერამიკის წარმოება გავრცელდა ეგვიპტეში, სადაც ამ ნაწარმის დამზადე-

<sup>1</sup> Г Гехт, *Керамика*, М. Л. 1938, გვ. 249

<sup>2</sup> И. Лурье, Кю Ляпунова, М. Матъе, Н. Флитнер, *Очерки по истории техники Древнего Востока*, Москва-Ленинград, 1940, გვ. 80.

<sup>3</sup> R. Hobson, *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*. British Museum, Printed in Oxford, 1932. გვ. 2

<sup>4</sup> R. Hobson, *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*. British Museum, Printed in Oxford, 1932. გვ. 2





ბის ტრადიციის დაქვეითებას (1171 წლიდან, ფატიმიდების დინასტიის დამხობის შემდეგ) ემთხვევა მისი აღმავლობა ჩრდილოეთ მესოპოტამიაში (რაკკაში) და სპარსეთში.

ა. ლენის სარწმუნოდ მიაჩნია, რომ ეგვიპტურმა ლუსტრიანმა კერამიკამ საზღვარგარეთ მიგრაცია განიცადა შესაბამისი ბაზრების მოსაძიებლად. მისი აზრით, რეიში აღმოჩენილი არ არის ლუსტრიანი ნაწარმის ე. წ. ექსპერიმენტული ნიმუშები - როდესაც ეს ტექნიკა სპარსეთში გაჩნდა, ამ ნაწარმის პირველივე ნიმუშები ტექნოლოგი-

ურად და მხატვრულად უკვე მეტად დახვეწილი ყოფილა. უნდა ითქვას, რომ ამ რიგის ნაკეთობებში გარკვეული კავშირი გამოსჭვივის ეგვიპტური ნაწარმის სტილთან, რაც აგრეთვე ადასტურებს ფატიმიდების ტრადიციების შერწყმას სპარსულთან.<sup>5</sup>

როგორც ცნობილია, ლუსტრიანი ფაიანსის ნაწარმი ითვლებოდა ძვირფასი ლითონისაგან დამზადებული ჭურჭლის შემცვლელად. ზოგიერთი მკვლევარი მის ფართოდ გავრცელებას ხსნის იმ გარემოებით, რომ ყურანის მიერ მართლმორწმუნე მუსლიმთათვის აკრძალული იყო ძვირფასი ლითონების ჭურჭლის გამოყენება.<sup>6</sup>

ირანში ლუსტრით ჭურჭლის მოხატვის ტექნიკამ განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია XII-XIV საუკუნეებში, ხოლო XV საუკუნეში უკვალოდ გაქრა. შემდეგში, XVI-XVII საუკუნეებში, შემკულობის ეს ტექნიკა ისევ ჩნდება, ოღონდ ამჯერად გამჭვირვალე ჭიქურით დაფარულ, სქელკედლიან ჭურჭელზე.<sup>7</sup> აღნიშნული ტიპის ფაიანსისათვის დამახასიათებელია თეთრი, გაუმჭვირვალე ჭიქური და მასზე დატანილი საღებავი, რომელიც ლითონით კრიალებს და სხვადასხვა ფერის ანარეკლს ასხივებს.

ბ. შელკოვნიკოვი სომხეთის ისტორიის მუზეუმში დაცული მასალების საფუძველზე აღწერს ქაშანისა და რეის სახელოსნოს ტექნიკურ თვისებებს. რეის ნაწარმის კეცი არ არის ძალიან წმინდამარცვლოვანი - იგი ღია ფერისაა, მოვარდისფრო ელფერით, ლუსტრი კი, მოყვითალო-ოქროსფერია.<sup>8</sup> თავდაპირველად რეის ლუსტრიან ფაიანსზე ფიგურები ისეთივე იყო, როგორც ეგვიპტურ ნაწარმზე. შემდეგში, სპარსული ესთეტიკის პრინციპებმა გამოიწვია ორნამენტულ ჩარჩოში მოთავსებულ მოტივთა გამეორება, რაც მომდინარეობდა ირანული მინიატურული მხატვრობიდან. რეის ფაიანსისათვის დამახასიათებელია რძისფერი, გაუმჭვირვალე ჭიქური და ჭიქურსზედა მოხატულობა, რომელიც ლითონით კრიალებს და არ ტოვებს ჭიქურს ზემოთ დადებული უცხო მასის შთაბეჭდილებას - იგი ორგანულადაა შერწყმული ჭიქურთან. ადრეულ ნიმუშებზე გამოსახული მამაკაცისა და ქალის მინიატურული ფიგურებისთვის დამახასიათებელი სახის ნაკვთები ცხადყოფს “მოდელოთა” ეთნიკურად სპარსულ წარმომავლობას.<sup>9</sup>

5 A Lane, *Early Islamic pottery*. London, 1947 გვ. 37

6 A Lane, *Early Islamic pottery*. London, 1947 გვ. 38

7 Э. К. Квешельд, *Керамика Ближнего востока*, Ленинград, 1947 გვ. 99

8 Шелковников Б. *Художественная керамика Двинских раскопок*. Известия, Арм. ФАН №4-5. Ереван, 1940. გვ. 8

9 Pope A. *Ceramic Art in Islamic Times. Survey of Persian Art*, Vol. II-V. New-York, 1939 გვ. 648

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული ირანული ლუსტრიანი კერამიკის კოლექციის ერთ-ერთ ექსპონატზე (№1256). დოქი აღდგენილია კავკასიის მუზეუმის ლაბორატორიაში. სამწუხაროდ, ჭურჭლის ძლიერი დაზიანების გამო ვერ ხერხდება ზუსტი თავდაპირველი ფორმის აღდგენა. ჭურჭელი საყურადღებოა თავისი ორიგინალური ფორმით, ორნამენტით და მოხატულობით. ჭურჭლის პირი ფართოა და გადაშლილი; პირთან შემორჩენილია ტუჩის ნაწილი (მილისებური); ნაკეთობა ყელთან მნიშვნელოვნად შევიწროებულია, მუცელი დაბალია და ფართო; ასევე ფართოა ძირიც. ჭურჭლის ყურები, რომელთაც მტაცებელიცხოველის სტილიზებული გამოსახულების ფორმა აქვს, უშუალოდ პირიდან იწყება და მუცლის ზედა ნახევარს უერთდება, პირის d - 1 2 სმ; h - 14 სმ; ძირის d - 9 სმ; ყურის სიგრძე - 7 სმ. ჭურჭლის კეცი არ არის წმინდამარცვლოვანი. შიშველი კეცის გარეპირი მოხატულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით, პატარა რკალებითა და წერტილებით, რომლებიც ერთმანეთშია გადახლართული და ყვავილებისა და ფოთლების შთაბეჭდილებას ქმნის. თავისუფალი სივრცეები შევსებულია წერტილებით და სპირალებით. ჭურჭლის გარეპირი მოჭიქულია თეთრი, გაუმჭვირვალე ჭიქურით და მოხატულია ყავისფერ-ოქროსფერი ლუსტრით. ჭურჭლის ყურთან შეინიშნება კუფური წარწერის კვალი, რომლის ნაკითხვა დაზიანების გამო ვერ ხერხდება. შესაძლებელია, რომ წარწერას ორნამენტული დატვირთვაც ჰქონდეს: როგორც ცნობილია, არაბთა მიერ დაპყრობილ ქვეყნებში შეიჭრა მათი რელიგია - ისლამი და გავრცელდა მათი წმინდა წიგნი - ყურანი. ისლამური სამყაროს ქვეყნების გამოყენებით ხელოვნებაში არაბულმა დამწერლობამ თანდათან შეიძინა ორნამენტის დანიშნულება, რადგან ისლამი კრძალავდა ცოცხალი არსებების გამოსახვას.<sup>10</sup>

არაბი ხელოსნები ორნამენტებად იყენებდნენ მცენარეულ მოტივებს და ასევე არაბულ დამწერლობას, ხელოსნები კი, ზემოთ აღნიშნულ ორნამენტულ მოტივს იყენებდნენ საცხოვრებელი სახლების, ქსოვილების, ლითონისა და კერამიკული ნაწარმის შესამკობად. არაბული წარწერით გამოყვანილ ორნამენტს კუფურს უწოდებდნენ (კუფა - ქალაქი შუა საუკუნეების ერაყში). საყურადღებოა კიდევ ერთი დეტალი. ჭურჭელს ვინრო სარტყლად შემოსდევს ორნამენტი, რომელიც შედგება პატარა ფოთლებისა და წერტილოვან რკალებში მოათავსებული ქალი-ჩიტის გამოსახულებისგან. მსგავსი ორნამენტული სახე დამახასიათებელია მუსლიმანური, კერძოდ კი ირანული ხელოვნებისათვის. იგი თავისი ფესვებით მზის კულტს უნდა უკავშირდებოდეს. აღნიშნული მოტივი განსაკუთრებით გავრცელებული იყო XI-XIII საუკუნეებში - მას იყენებდნენ როგორც ქვის, ისე ლითონისა და კერამიკული ნაკეთობების შესამკობად. ქალი-ჩიტის ორნამენტს გამოსახავდნენ გვირგვინით, როგორც ძალაუფლების ნიშანს.<sup>11</sup>

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილული ლუსტრიანი ფაიანსის დოქი ჭურჭლის კეცის, ფორმის, ორნამენტისა და პარალელის საფუძველზე, მიეკუთვნება ირანის (რეის) კერამიკულ სახელოსნოს და თარიღდება XII საუკუნის II ნახევრით.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> А. Н. Кубе, *История фаианса*, Берлин, 1923. გვ. 21

<sup>11</sup> В. Даркевич, *Светское искусство Византии*, Москва, 1975. გვ. 195

<sup>12</sup> იდენტური ფორმის ჭურჭელი დაცულია Metropolitan მუზეუმში (აშშ), რომელიც თარიღდება XII საუკუნის II ნახევრით.



## მუზეუმების საერთაშორისო დღე - 18 მაისი, 2009

ICOM-ის პრეზიდენტის ალისანდრა კამინისა და მუზეუმების მეგობრების საერთაშორისო ფედერაციის პრეზიდენტის (WFFM/FMAM) კარლა ბოსსი-კომელის ერთობლივი განცხადებით, მიმდინარე წელს მუზეუმების საერთაშორისო დღე მიეძღვნა ეთიკური ტურიზმის შესაძლებლობების წარმოჩენას და მის მთავარ თემას წარმოადგენდა “მუზეუმები და ტურიზმი”. 18 მაისს მუზეუმში განხორციელებულმა აქციებმა სტიმული უნდა მისცეს მუზეუმის პროფესიონალებს, რათა მათ ადგილობრივ თვითმმართველობასთან ერთად, განავითარონ ახალი ურთიერთობები მნახველებსა და ტურისტებთან, შექმნან შესაბამისი ატმოსფერო კულტურული მემკვიდრეობის გაზიარებისათვის, როგორც მუზეუმის კედლებს შიგნით, ასევე მის გარეთაც.

საქართველოს სამუზეუმო საზოგადოება, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო და ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი შეუერთდა მუზეუმების მსოფლიო თანამეგობრობას და 18 მაისი გამოაცხადა ღია კარის დღედ საქართველოს ყველა მუზეუმში. გარდა ამისა, მთელ რიგ მუზეუმებში გაიმართა სხვადასხვა ტიპის გამოფენა-აქციები, ვორკშოპები და საგანმანათლებლო პროექტების პრეზენტაციები.

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს დაფინანსებით, საქართველოს ათ მუზეუმში განხორციელდა საბავშვო-საგანმანათლებლო პროგრამების ფესტივალი - “მუზეუმი ბავშვებს”, პროგრამა საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო და განხორციელდა როგორც თბილისის, ასევე რეგიონის სხვადასხვა მუზეუმებში: პროექტი “მუზეუმის მეგობარი”, 4 ვორკშოპი და ტური სხვადასხვა სკოლებისათვის (აბრეშუმის სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისი), “საუბრები არქეოლოგიაზე” და “ჩემი სასახლის ფერები” (დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი, ზუგდიდი), “ეპოქალური თამაშები” (იოსებ სტალინის სახელმწიფო მუზეუმი, გორი), “ელექტრონული გაკვეთილები” (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისის ისტორიის მუზეუმი - ქარვასლა),

საგანმანათლებლო პროგრამა დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურულ მუზეუმში



საგანმანათლებლო პროგრამა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში





საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზი რეაბილიტაციამდე და რეაბილიტაციის შემდეგ

“შეხვედრა საკრავების ოსტატებთან” - ხალხური ანსამბლის კონცერტის თანხლებით (ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისი), “ჩემი ქალაქის ისტორია” (თელავის ისტორიული მუზეუმი), “მოხალისე გიდეები” - 172-ე სკოლის მოსწავლეთა მონაწილეობით (საქართველოს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისი), “პოეზია უპირველეს ყოვლისა” - (გალაქტიონ და ტიცვიან ტაბიძეების სახლ-მუზეუმი, ვანის რაიონი, სოფ. ჭყვიში), “სტუმრად მაკინე ამირეჯიბთან” (გ. ლეონიძის სახ. ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისი) “მომავალი ჩვენია” (ყვარლის ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო მუზეუმი, ყვარელი). ფესტივალის ფარგლებში შექმნილი საბავშვო-საგანმანათლებლო პროგრამები მრავალფუნქციური და გრძელვადიანია, ითვალისწინებს პროექტების აქტიურად ჩართვას მუზეუმების საქმიანობაში. აღსანიშნავია, რომ მათი უმრავლესობის განხორციელებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ სხვადასხვა ასაკის მოზარდები-მოხალისეები.

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს დაფინანსებით, განხორციელდა საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დროებითი გამოფენების დარბაზის რეაბილიტაცია და გაიმართა გამოფენა “მრავალსახეობა მუზეუმისა”, სადაც პირველად იქნა ექსპონირებული ბევრი უნიკალური ექსპონატი, რომელიც წლების მანძილზე მუზეუმის საცავში იყო დაკონსერვებული. გარდა ამისა, სამინისტროსა და ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტის ინიციატივით, სამინისტროში 19 მაისს გაიმართა მუზეუმების საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი კონფერენცია – “საქართველოს მუზეუმების პრობლემები და განვითარების პერსპექტივები”. კონფერენციის თემატიკა: საქართველოს მუზეუმების დღევანდელი მდგომარეობისა და პრობლემების ანალიზი

წიგნების პრეზენტაცია სამინისტროში





მუზეუმების საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე

კოსტუმირებული მიღება საქართველოს თეატრის, მუსიკის კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში

(ინგა ქარაია), სამუზეუმო კანონმდებლობასთან დაკავშირებულ საკითხებს (მაკა ბურჭულაძე), მუზეუმისა და საზოგადოების კომუნიკაციის საკითხებს (სალომე ცისკარიშვილი), XXI საუკუნის მუზეუმების განვითარება (ნინო გედევანიშვილი), საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მიღწევები და განვითარების ახალი პერსპექტივების პრეზენტაცია (მიხეილ წერეთელი), საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის პრობლემების გადაჭრისათვის (გიორგი კალანდია), სმირნოვების სახლი - კულტურული მემკვიდრეობის უნიკალური ძეგლი და განძთსაცავი (ალექსანდრე სვატიკოვი). კონფერენციის დასასრულს გაიმართა დისკუსია აგრეთვე სამუზეუმო საქმის სფეროსთან დაკავშირებულ სხვადასხვა საკითხებზე, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს დაფინანსებით გამოცემული წიგნების პრეზენტაცია (ბარი და გაილ ლორდები - “სამუზეუმო ექსპოზიციების მენეჯმენტის სახელმძღვანელო“ და კატალოგი “სმირნოვების სახლი-საჩუქრად საქართველოს“).

ინგა ქარაია

## საქართველოს მუზეუმების დღევანდელი მდგომარეობისა და პრობლემების ანალიზი

ისევე, როგორც მთელ პოსტსაბჭოთა სივრცეში, ჩვენში ამჟამად მიმდინარეობს დრომოჭმული სტანდარტების რღვევისა და განვითარების ახალი გზების ძიების პროცესი, რაც საკმაოდ ნელა ხორციელდება და არასაკმარისი სახელმწიფო სუბსიდირების გამო, ძალზე აფერხებს სამუზეუმო საქმის განვითარებასაც.

“საქართველოს მუზეუმების პასპორტიზაციის პროექტის” მონაცემებით (განხორციელდა 2005 წელს, საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის მიერ), საქართველოში ამჟამად სხვადასხვა პროფილის (ისტორიული, ხელოვნების, მემორიალური, ლიტერატურის და სხვ.) და დაქვემდებარების (საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, ადგილობრივი თვითმმართველობა, მუნიციპალიტეტი, აგრეთვე სხვადასხვა სახელმწიფო დაწესებულებებთან, მათ შორის უნივერსიტეტებსა და თეატრებთან არსებული მუზეუმები, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს სტრუქტურაში შესული მუზეუმები და მუზეუმ-ნაკრძალები, კერძო მუზეუმები სხვა), 224 მუზეუმია. მათ შორის: თბილისში – 70 მუზეუმი, აჭარაში – 16, აფხაზეთში – 5 (გასაგებ მიზეზთა გამო, ინფორმაცია არ არის დაზუსტებული), გურიაში – 8, იმერეთში – 31, სამეგრელო-ზემო სვანეთში – 16, რაჭა-ლეჩხუმი-ქვემო სვანეთის რეგიონში – 5, სამცხე-ჯავახეთში – 6, შიდა ქართლში – 15, ქვემო ქართლში – 10, მცხეთა-მთიანეთში – 10, კახეთში – 32).

ქვეყნის მუზეუმების 99% ფინანსდება სახელმწიფო ბიუჯეტიდან (24 მუზეუმი ფინანსდება უშუალოდ საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს ბიუჯეტიდან, 12 მუზეუმი - თბილისის მერიის, ხოლო რეგიონებში არსებული მუზეუმები კი – ადგილობრივი მმართველობის ბიუჯეტიდან). ბიუჯეტიდან გამოყოფილი სუბსიდია გათვლილია ძირითადად მხოლოდ მუზეუმების პერსონალის ხელფასებზე და კომუნალური ხარჯების ნაწილობრივ დასაფარად, ხოლო მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მოწესრიგებისა და ბევრი სხვა, არანაკლებ საჭირობო საკითხი, სამწუხაროდ, კვლავ ღიად რჩება.

2004 წლიდან ქვეყნის სამუზეუმო სივრცეში დაიგეგმა და გამოცხადდა სამუზეუმო რეფორმა, რომლის განხორციელების აუცილებლობა ბევრმა, უაღრესად ყურადღასაღებმა ფაქტორმა განაპირობა:

- **ძიძიე მდგომარეობაშია მუზეუმების უმრავლესობის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა**, რომელთა მდგომარეობა ხშირად ძალზე სავალალოა;
- **არასრულყოფილია და მოუქნელია საკანონმდებლო ბაზა**, ამჟამად მოქმედი “მუზეუმების შესახებ” საქართველოს კანონი ვერ პასუხობს და რიგ შემთხვევაში, ეწინააღმდეგება კიდევ თანამედროვე მოთხოვნებს და მომიჯნავე კანონებსაც. აუცილებელია მასში ცვლილებების შეტანა სამუზეუმო ფასეულობათა, მუზეუმების შენობებისა და საავტორო უფლებების დაცვის, დამატებითი სახსრების მოზიდვისათვის საჭირო საქმიანობის განხორციელების, აგრეთვე პრივატიზაციის პროცესში კერძო სექტორთან ურთიერთობისა და სხვა საკითხების რეგულირებისათვის;
- **განუვითარებელია თანამედროვე სამუზეუმო მენეჯმენტი** და მუზეუმების უმეტესობა

დღემდე მოქმედებს მართვის მოძველებული საბჭოური სისტემით, რაც შეუძლებელს ხდის მათ გადასვლას თანამედროვე საერთაშორისო სტანდარტებზე;

- **მოუგვარებელია სამუზეუმო კოლექციების დაცვა**, უკიდურესად მძიმეა სამუზეუმო კოლექციების მდგომარეობა (ფონდსაცავები არ არის აღჭურვილი სათანადოდ, დარღვეულია ტემპერატურის, ტენიანობისა და სხვა აუცილებელი რეჟიმები), რის გამოც უნიკალურ ექსპონატებს ხშირად განადგურების საფრთხე ემუქრება; მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მუზეუმების სამმართველოს მიერ 2008 წელს მომზადდა ინფორმაცია (ფინანსური ხარჯების ჩათვლით) მუზეუმების დაცვის (საუნეყო და არასაუნეყო დაცვა, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ლეგიონი) რაოდენობის გაზრდის თაობაზე, ამ მოთხოვნას რეაგირება არ მოჰყოლია და პრობლემა პრობლემად დარჩა. შესაბამისად, არ არის გამორიცხული, კვლავ დაფიქსირდეს მუზეუმებიდან ექსპონატების გატაცების ფაქტებიც.

- **მუზეუმების უმეტესობაში ძალზე დაბალია და თანამედროვე სტანდარტებისგან შორს დგას სამუზეუმო ნივთების ექსპონირების დონე**. მუდმივი სამუზეუმო ექსპოზიციები ძირითადად რამდენიმე ათეული წლის წინაა შექმნილი და დღემდე უცვლელია (საუბარიც ზედმეტია ინტერაქტიულ გამოფენებზე ექსპონირების ახალი მეთოდებით და მულტიმედიური საშუალებებით), ხოლო პერიოდული და გაცვლითი გამოფენები (თუ არ ჩავთვლით საქართველოს ეროვნული მუზეუმის პრეცედენტს) თითქმის არ ეწყობა;

- **მოუნესრიგებელია სამუზეუმო ფონდების აღრიცხვიანობა**, მუზეუმებში არ არის დანერგილი ექსპონატის ერთიანი სტანდარტის პასპორტის თანამედროვე ფორმა და კომპიუტერული ტექნოლოგიები, რაც გაადვილებდა აღრიცხვიანობის მოწესრიგებას;

- **მუზეუმებში თითქმის არ ხორციელდება სათანადო საგანმანათლებლო პროგრამები და სხვა კულტურული აქციები**, რაც, ცხადია, იწვევს დამთვალიერებელთა რიცხვის კატასტროფულ შემცირებას და მუზეუმისადმი საზოგადოების გაუცხოებას;

- **ფაქტობრივად განუვითარებელია სამუზეუმო მარკეტინგი და სახსრების მოზიდვის სტრატეგია**, რაც ხელს შეუწყობდა მუზეუმში დამატებითი დაფინანსების მოზიდვას და ინსტიტუციისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის ბევრი პრობლემის მოგვარებას; შესაბამისად, მუზეუმის ქმედითუნარიანობის ამაღლებას და მისადმი საზოგადოების ინტერესის გაზრდას;

- **მუზეუმებში ფაქტობრივად არ/ვერ იწერება ახალი ტექნოლოგიები**, რაც აისახება არა მხოლოდ მუზეუმის გარეგნულ იერ-სახეზე, არამედ, პირველ რიგში, მისი საქმიანობის, აქტივობებისა და ექსპონირების ხარისხზე;

- **არ ხორციელდება სპეციალისტთა გადამზადებისა და ახალგაზრდა კადრების მომზადების, მუზეუმში მათი მოზიდვის პროცესი;**

- **სათანადო დონეზე არ მიმდინარეობს მუზეუმების პოპულარიზაცია**, მუზეუმებსა და მათ კოლექციებზე ინფორმაცია ფაქტობრივად უცნობია არა მხოლოდ ფართო საზოგადოებისათვის, არამედ სპეციალისტებისთვისაც, რაც ხელს უშლის მუზეუმის უმთავრესი მისიის – საზოგადოების ყველა ფენისათვის ხელმისაწვდომობის განხორციელებას.

პრობლემების სპექტრი მართლაც დიდია და აშკარაა, რომ ქვეყანაში სამუზეუმო საქმე ითხოვს სრულ რეორგანიზაციას, სასწრაფო რადიკალურ რეფორმას და მართვის იმგვარი მექანიზმების შემუშავებას, რამაც ხელი უნდა შეუწყოს მოძველებული სისტემების განახლებას და საქართველოს მუზეუმების გადასვლას (ან თუნდაც მიახლოებას) თანამედროვე საერთაშორისო სტანდარტებზე.

მიუხედავად იმისა, რომ 2004 წლიდან ქვეყანაში გამოცხადდა სამუზეუმო რეფორმა, ფაქტობრივად, იგი თითქმის არ ვრცელდება რეგიონის მუზეუმებზე და შეეხო მხოლოდ რამდენიმე მუზეუმს,

რაც, პირველ რიგში, დაფინანსებაში გამოიხატა. საგულისხმო ფაქტია, რომ 2008 წლის იანვრამდე საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს დაქვემდებარების მუზეუმების თანამშრომელთა საშუალო ხელფასი შეადგენდა 35 ლარს, ხოლო მინიმალური 21-ს (ზოგჯერ ნაკლებსაც კი). 2008 წლიდან საშუალო ხელფასი გაიზარდა 240 ლარამდე, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მუზეუმების ბიუჯეტი ძირითადად ითვალისწინებს მხოლოდ მუზეუმების თანამშრომელთა სახელფასო ანაზღაურებას და მუზეუმებს კვლავ არ გააჩნიათ მინიმალური თანხები ნორმალურად ფუნქციონირებისათვის (დაცვა, კომუნალური და სხვა ხარჯები) და კონკრეტული აქტივობების განსახორციელებლად.

ცხადია, სამუზეუმო რეფორმის განხორციელებაში უპირველესი და უმნიშვნელოვანესი როლი ეკისრება საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს, რომელიც, მეოთხე წელია, მუშაობს ქვეყნის მუზეუმების სრული რეორგანიზაციის პროგრამაზე. ამ მიმართულებით უკვე გადაიდგა გარკვეული ნაბიჯები (რეორგანიზაცია ჩატარდა ქვეყნის 10-მდე მუზეუმში და ეს პროცესი კვლავაც გრძელდება), მაგრამ, სხვადასხვა მიზეზთა და ეკონომიკური კრიზისის გამო, ცხადია, ეს პროცესი საკმაოდ ნელა მიმდინარეობს. საგულისხმოა ის გარემოება, რომ მკაფიოდ გამოკვეთილი სახელმწიფო სამუზეუმო პოლიტიკა, რომელიც უნდა ვრცელდებოდეს მთელი ქვეყნის მასშტაბით (მიუხედავად მუზეუმის დაქვემდებარებისა), სამწუხაროდ, დღემდე უგულვებელყოფილი იყო; თუმცა, როგორც წესი, რეგიონების მუზეუმები ტრადიციულად, ინერციით კვლავ სამინისტროსგან ითხოვდნენ (და ითხოვენ) ხელშეწყობას და რეკომენდაციებს მათთვის საჭირ-ბოროტო ყველა საკითხზე. სასურველია, სამინისტრო ამ მიმართულებითაც აქტიურად მუშაობდეს და შეიმუშავებდეს შესაბამის ინსტრუქციებს, რეკომენდაციებს და მეთოდოლოგიას, რაც წინაპირობას წარმოადგენს სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტის სწორად წარმართვისათვის. უკანასკნელ ხანებში ამ მიმართულებით “ყინული თითქოს დაიძრა” (სასიამოვნო პრეცედენტად შეიძლება ჩაითვალოს კრებულის “მუზეუმების შესახებ”, “საქართველოს მუზეუმების გზამკვლევის”, “სამუზეუმო ფასეულობათა აღრიცხვისა და დაცვის შესახებ ინსტრუქციის”, ბარი და გაილ ლორდების მეთოდოლოგიური სახელმძღვანელოების – “სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტისა” და “სამუზეუმო ექსპოზიციების მენეჯმენტის” სახელმძღვანელოების გამოცემა, რაც საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს დაფინანსებით და ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტისა და საქართველოს მუზეუმების ასოციაციის თაოსნობით და უშუალო მონაწილეობით განხორციელდა).

მიუხედავად იმისა, რომ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების რეაბილიტაციასთან ერთად, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს “კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სახელმწიფო პროგრამის” სტრატეგიული მიმართულებების მთავარ პრიორიტეტს წარმოადგენდა “სამუზეუმო რეფორმის პროგრამა” (საქართველოს მუზეუმების, მუზეუმ-ნაკრძალების რეაბილიტაცია და მართვის სისტემების გაუმჯობესება), სამწუხაროდ, წლების მანძილზე სამუზეუმო საქმის განვითარებისთვის გამოყოფილი პროგრამული დაფინანსება მინიმალური იყო და ოდნავაც ვერ აკმაყოფილებდა აუცილებელ მოთხოვნებს (მაგალითად, 2004-2005 წლებში სამუზეუმო საქმის განვითარებისთვის გამოიყო სულ 5000 ლარი. შემდეგ წლებში დაფინანსება ოდნავ გაიზარდა, მაგრამ ფაქტობრივად არ ხდებოდა თვით მუზეუმების მიერ წარმოდგენილი და მათთვის ხშირად სასიცოცხლოდ აუცილებელი პროექტების დაფინანსება). მიუხედავად იმისა, რომ სამინისტროს მუზეუმების სამმართველოს თანამშრომელთა მიერ არაერთხელ იქნა მიწოდებული შესაბამისი წინადადებები წინამორბედი მინისტრების, კურატორი მინისტრის მოადგილეებისა და კულტურული მემკვიდრეობის დეპარტამენტის დირექტორისადმი, სიტუაციის გაუმჯობესების მცდელობას შედეგი არ მოჰყოლია. დაფინანსების საკითხი კიდევ უფრო გართულდა “კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის 2009 წლის



სახელმწიფო პროგრამით” გათვალისწინებული თანხის (თითქმის 5 მილიონი) ახალშექმნილი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოსთვის მთლიანად გადაცემის შემდეგ, როცა ”სამუზეუმო რეფორმის პროგრამა” საერთოდ გაუქმდა.

საბედნიეროდ, სამინისტროს ახალმა ხელმძღვანელობამ (მინისტრი ნიკოლოზ რურუა) გარკვეულწილად გაითვალისწინა არსებული ვითარება და გამონახა მინიმალური სახსრები (235.100 ლარი) ახალი პროგრამის დასაფინანსებლად (*კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ღონისძიებების ხელშეწყობის პროგრამა*). შედეგად, სამუზეუმო საქმის განვითარების მიმართულებით, 2009 წელს ხორციელდება საკმაოდ აქტუალური 22 პროექტი (მათ შორისაა ღონისძიებები მუზეუმების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მოწესრიგების ხელშეწყობისათვის, სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტის განვითარებისათვის, მუზეუმებში დაცული კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების რესტავრაცია-კონსერვაციისათვის, სამუზეუმო ექსპოზიციების განახლებისა და პერიოდული გამოფენების მოწყობისათვის, მუზეუმებში კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამების განხორციელებისათვის, სამუზეუმო საქმის მეთოდოლოგიისა და ინსტრუქციების შემუშავებისათვის, სამუზეუმო სფეროს სპეციალისტთა მომზადება-გადამზადებისათვის, მუზეუმების პოპულარიზაციისა და საერთაშორისო სამუზეუმო ინსტიტუციებთან თანამშრომლობისათვის). ანუ, გათვალისწინებული იქნა ყველა ის პრიორიტეტული მიმართულება, რაც აუცილებლად მიგვაჩნია ქვეყანაში სამუზეუმო საქმის შემდგომი განვითარებისათვის, მაგრამ, ცხადია, არსებული დაფინანსება სრულიადაც არ არის საკმარისი ამჟამინდელი ვითარების ქმედითად შეცვლისა და სამუზეუმო რეფორმის რეალურად და ქმედითად განხორციელებისათვის.

მიუხედავად ქვეყანაში არსებული ეკონომიკური კრიზისისა, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, არსებული პროგრამული დაფინანსების არა მხოლოდ გაორმაგება, არამედ რამდენჯერმე გაზრდა და კონკურსის გამოცხადება სამინისტროს მიერ სამუზეუმო საქმის რეფორმისა და შემდგომი განვითარებისათვის აუცილებელი პრიორიტეტების მიხედვით, რაც აუცილებელია ქვეყანაში სამუზეუმო საქმის სრული რეორგანიზაციისა და მუზეუმების ქმედითუნარიანობის ამაღლებისათვის. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ დასაფინანსებელი პროექტების შერჩევა უნდა მოხდეს სამინისტროსთან საზოგადოებრივ სანყისებზე არსებული სამუზეუმო-საექსპერტო კომისიის მიერ, რომლის შექმნა (მიუხედავად სამუზეუმო საზოგადოების მხრიდან არაერთგზის მოთხოვნისა!) გაურკვეველ მიზეზთა გამო დღემდე ვერ მოხერხდა. გარდა ამისა, დარგობრივმა კომისიამ უნდა იმუშაოს მჭიდრო ურთიერთობით სხვადასხვა სახელმწიფო და არასახელმწიფო სტრუქტურებთან, საერთაშორისო ორგანიზაციებთან, კერძო სექტორთან და სამოქალაქო საზოგადოებასთან - თანამშრომლობის ყველა ასპექტის (ფინანსური ინვესტიციების ჩათვლით) გათვალისწინებით, რაც, სამომავლოდ, უზრუნველყოფს სამუზეუმო ინსტიტუციების მდგრად განვითარებას. ამასთან, საბჭომ უნდა შეასრულოს სამუზეუმო პოლიტიკის ერთგვარი მონტორინგისა და შეფასების ფუნქციაც - მკაფიოდ განსაზღვრულ კრიტერიუმებსა და სტანდარტებზე დაყრდნობით და არა რაიმე იდეოლოგიის, ან პირადი გემოვნების გათვალისწინებით.

რამდენიმე წელია, მიმდინარეობს მუზეუმების საჯარო სამართლის იურიდიულ პირად ჩამოყალიბების პროცესი, რამაც ხელი უნდა შეუწყოს მუზეუმების დამოუკიდებლობის ხარისხის გაზრდას და შესაბამისად, სახელმწიფო თუ სხვა სტრუქტურებთან ურთიერთობის დარეგულირებას. მათ შორის საკანონმდებლო თვალსაზრისით, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია დღევანდელი, ხშირად საკმაოდ ქაოტური პრივატიზაციის პროცესში, როცა შესაძლოა, რომელიმე მუზეუმ-ნაკრძალი ან სამუზეუმო-არქიტექტურული კომპლექსი (არ არის გამორიცხული მუზეუმიც) ბიზნეს-ინტერესის ობიექტად გადაიქცეს.

2005-2007 წლებში საჯარო სამართლის იურიდიულ პირად (სსიპ) ჩამოყალიბდა 38 მუზეუმი და მუზეუმ-ნაკრძალი, თუმცა ამჟამად მათი რაოდენობა მხოლოდ 24-ს აღწევს; ვინაიდან კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს ჩამოყალიბებით და მის სტრუქტურაში 11 მუზეუმ-ნაკრძალისა და 3 მუზეუმის ადაპტირებით, ავტომატურად გაუქმდა მათი სტატუსიც და ფაქტობრივად, მუზეუმ-ნაკრძალები და მუზეუმები გარდაიქმნა სააგენტოს სტრუქტურულ ერთეულებად, რაც ეწინააღმდეგება სამუზეუმო რეფორმის პრიორიტეტებს, რომელიც გულისხმობს მუზეუმების დამოუკიდებლობის ხარისხის გაზრდას (აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ თავის დროზე აუცილებელი იყო სსიპ სტატუსის მინიჭება მინიმუმ 70 მუზეუმისთვის, რომლებშიც კულტურული მემკვიდრეობის მართლაც უნიკალური ნიმუშებია დაცული). აღნიშნულიდან გამომდინარე, საჭიროა მუზეუმების საჯარო სამართლის იურიდიულ პირად ჩამოყალიბების პროცესი კვლავ გაგრძელდეს და მეტიც: ალბათ უპრიანი იქნებოდა ეროვნული მუზეუმის სტატუსის მინიჭება საქართველოს ათ რეგიონში არსებული დიდი (და მართლაც მნიშვნელოვანი კოლექციების მფლობელი) მუზეუმისათვის, რათა რეალურად განხორციელდეს დეცენტრალიზაციის პროცესი და ეს მუზეუმები იქცეს იმგვარ ქმედით, კულტურულ-საგნმანათლებლო ცენტრებად, რაც ხელს შეუწყობს რეფორმის განხორციელებას რეგიონის დანარჩენ მუზეუმებში - მართვის საერთაშორისო გამოცდილებაზე დაფუძნებულ ინოვაციურ მოდელთა დანერგვით.

რასაკვირველია, ამ, და სხვა საკითხების მოგვარებაში უმნიშვნელოვანესი როლი ეკისრება საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს, მაგრამ, ბუნებრივია, მხოლოდ სამინისტრო ვერ შეძლებს იმ უაღრესად რთული პრობლემების გადაჭრას, რომლებიც ამჟამად დგას საქართველოს მუზეუმების წინაშე და მათ კრიზისულ მდგომარეობას განაპირობებს.

საზღვარგარეთის ბევრმა მუზეუმმა ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველ მეოთხედშივე გააცნობიერა და ვფიქრობ, დღეს უკვე ჩვენი მუზეუმებისთვისაც აშკარაა, რომ სამუზეუმო საზოგადოება ეტაპობრივად, მაგრამ კონსისტენტურად უნდა დაემშვიდობოს იმედს, თითქოს მხოლოდ სახელმწიფოს ძალუძს მისი ფინანსური მოთხოვნილებების სრულად დაკმაყოფილება და სასიცოცხლო მნიშვნელობის პრობლემების გადაჭრა. ბუნებრივია, ეს არ ნიშნავს, რომ სამინისტრო ჰკარგავს მაკოორდინირებელ ფუნქციას. პირიქით, სწორედ მისი ხელშეწყობით უნდა ამოქმედდეს ქვეყნის მუზეუმების დაცვისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათი ინტეგრირების კარგად შემუშავებული სტრატეგია, რაც, შესაბამის კანონმდებლობასთან ერთად, მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს არა მხოლოდ ინოვაციური სამუზეუმო პოლიტიკის გატარებაში, არამედ საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაშიც - უნდა გადაფასდეს დამოკიდებულება მუზეუმისადმი, როგორც საგანძურის “საცავისადმი” და მის უმთავრეს ამოცანად დასახული უნდა იქნეს კომუნიკაცია საზოგადოებასთან, მის ყველა სასიცოცხლო ინტერესსა და სულიერ მოთხოვნილებასთან.

საამისოდ, პირველ რიგში აუცილებელია ქვეყნის მუზეუმების მოძველებული, ამორტიზებული შენობების რეაბილიტაცია, რაც ყველაზე მწვავე პრობლემაა და დიდ ფინანსურ ხარჯებს მოითხოვს. მაგრამ ისიც ხომ ცხადია, რომ ქვეყანაში დღეისათვის არსებული ვითარება ვერ იძლევა ამ საკითხის უახლოეს პერიოდში მოგვარების გარანტიას (საქართველოს მუზეუმები ვერ დარჩება მხოლოდ ფონდ “ქართუს” იმ მამულიშვილური პრეცედენტის ამარა, რაც რამდენიმე მუზეუმის რეაბილიტაცია-რეკონსტრუქციის მიმართულებით განხორციელდა!). ბუნებრივია, არც მეორე, არანაკლებ მწვავე პრობლემა – სამუზეუმო ექსპონატების დაცვა-კონსერვაციის საკითხი გადაიჭრება ერთხელ და სამუდამოდ, რადგან ესეც საკმაოდ დიდ თანხებს უკავშირდება, მაგრამ არის ერთი რამ, რომლის რეალიზება დღევანდელ სიტუაციაშიც შესაძლებელია და ბევრ რამეს შეცვლიდა ჩვენს მუზეუმებში - ნებისმიერი მუზეუმის უმთავრეს ამოცანად უნდა იქცეს ორიენტირება მნახველზე, რომლის გარე-

შეც მუზეუმის არსებობას აზრი ეკარგება და რაც არ უნდა კატეგორიულად ჟღერდეს, განწირულია დაღუპვისათვის.

სწორედ სოციუმში მუზეუმის ფართოდ ინტეგრაცია უნდა წარმოადგენდეს სამუზეუმო რეფორმის ერთ-ერთ უმთავრეს მიმართულებას, ვინაიდან მხოლოდ საზოგადოებასთან ურთიერთობისას თავისუფლდება მუზეუმი ელიტარულობის მოძველებული კონცეფციისგან, შეიმუშავებს ახალ, ბევრად უფრო ხელმისაწვდომ მეთოდებს სამუზეუმო მასალის აღსაქმელად, არატრადიციულ კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამებს ბავშვების, მოზრდილებისა და ყველა სოციალური ფენის მნახველისათვის, და რაც მთავარია, მუზეუმის შემდგომი განვითარების, დამატებითი სახსრების მოზიდვისა და კომერციული უნარ-ჩვევების გამომუშავებისათვის (რაც დღესდღეობით ალბათ უჩვეულოდ ჟღერს, მაგრამ ახლო მომავალში, ახალ ეკონომიკურ პირობებში, შეიძლება ამა თუ იმ მუზეუმის დაფინანსების ერთ-ერთ საკმაოდ მნიშვნელოვან წყაროდ იქცეს).

ცხადია, ყოველივე ეს შესაძლებელი გახდება მხოლოდ “მუზეუმების შესახებ” საქართველოს კანონში გარკვეული ცვლილებების შეტანის შემთხვევაში, რათა მუზეუმი გათავისუფლდეს თუნდაც დღგ-ს გადასახადისაგან - დამხმარე ეკონომიკური საქმიანობიდან მიღებული შემოსავლების დაბეგვისაგან (იგულისხმება დამხმარე ხასიათის ეკონომიკური საქმიანობის განხორციელება კანონმდებლობით დადგენილი წესით, და არა არსებითად გადასვლა სამეწარმეო საქმიანობაზე). ვინაიდან, საყოველთაოდ აღიარებული განმარტების თანახმად, მუზეუმი არის არამომგებიანი, მუდმივმოქმედი დაწესებულება, რომლის მიზანია სამეცნიერო-კვლევითი და კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობის განხორციელება, კულტურული მემკვიდრეობის გამოვლენა, შეგროვება, აღრიცხვა, დაცვა, შესწავლა, ექსპონირება და პოპულარიზაცია; მაგრამ, ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ მუზეუმი წარმოადგენს უნიკალური საგანძურის “საწყობს” ან თვითკმარ, წლების მანძილზე უცვლელი სტატიკური ვიტრინების ან ინსტალაციების ერთობლიობას, რომლებსაც მეცნიერ-თანამშრომელთა და ფონდების მცველთა ჯგუფი “დარაჯობს”.

თანამედროვე მუზეუმის უმთავრესი მისია – გახდეს ხელმისაწვდომი და კულტურულ-საგანმანათლებლო კერა ფართო საზოგადოებისათვის, ყველაზე უკეთ სწორედ გამოფენების მეშვეობით ხორციელდება, მაგრამ ეს ნამდვილად არ არის საკმარისი მუზეუმის არსებობის გამართლებისა და მნახველთა აუდიტორიის გაზრდისათვის. მუზეუმის გარდაქმნა ცოცხალ, ქმედით ორგანიზმად თავისთავად ითხოვს სპეციფიკური *სამუზეუმო ინფრასტრუქტურების* შექმნას და დიფერენცირებულ მიდგომას. აქ იგულისხმება მუზეუმისათვის აუცილებელ იმ კომპონენტთა ერთობლიობა, რომელიც უნდა ითვალისწინებდეს მნახველთა ჯგუფების მომსახურების სხვადასხვა ხარისხს (ინფორმაციული მასალის მიწოდებით, მუზეუმის სივრცეში მდებარე მალაზიით, სხვადასხვა ტიპის კაფეებით, ნებისმიერი ტიპის კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამის განხორციელებისათვის გამოყოფილი სივრცით და სხვ.).

თანამედროვე, XXI საუკუნის მუზეუმი ცდილობს საკუთარ კედლებქვეშ შექმნას იმგვარი მიმზიდველი სივრცე, რომელიც საზოგადოებას დაეხმარება გაალამაზოს თავისი ცხოვრება, გახადოს იგი უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი. ამგვარი მუზეუმი საზოგადოებისათვის დღეს უკვე წარმოადგენს დამატებით ინტელექტუალურ რესურსს, რომელთა მეშვეობით ადამიანები უშუალოდ ეზიარებიან განსხვავებულ კულტურებს და ამავე დროს, ახდენენ საკუთარი ეროვნული სახის იდენტიფიკაციასაც.

საზოგადოებასთან მჭირო კონტაქტის დამყარების, მუზეუმის მდგრადი განვითარებისა და საკუთარი მისიის აღსრულებისათვის აუცილებელი სხვა პირობების შესაქმნელად მუზეუმი ინტენსიურად უნდა თანამშრომლობდეს სხვადასხვა ინსტიტუციებთან - სახელმწიფოს, მეცენატ-ფილანთროპების,

მუზეუმის მეგობართა ორგანიზაციებისა და ქვეყანაში არსებული საქველმოქმედო ფონდების გარდა, საქართველოს სამუზეუმო სივრცის მთავარ პარტნიორებად უნდა მოიაზრობოდეს: უმაღლესი სკოლები, ტურისტული ფირმები, საგამომცემლო და სამუზეუმო პროდუქციის მწარმოებელი სხვადასხვა ორგანიზაციები, საერთაშორისო პროფესიული (UNESCO, ICOM და სხვა) ინსტიტუციები და ფონდები.



თრეინინგი აღმ. საქართველოს მუზეუმების მენეჯერებისათვის. სიღნაღი

ბუნებრივია, ამგვარი, ახლებური მიდგომა ერთბაშად ვერ დამკვიდრდება. აუცილებელია გარკვეული საგანმანათლებლო მუშაობის ჩატარება ვორქშოპების, ტრენინგებისა და სემინარების ჩატარებით, რასაც, ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი და საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია (სმა) 2005 წლიდან ახორციელებდნენ და მიმდინარე წლიდან ახორციელებენ უკვე საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს ხელშეწყობით. წელს დაგეგმილია 2 საერთაშორისო ვორქშოპის ჩატარება (მათ შორის რეგიონული თრეინინგი სამხრეთ კავკასიის მუზეუმების მენეჯერებისათვის ICOM International Committee of Museums თანადაფინანსებით) და წელსვე პირველად ჩატარდა 2 ადგილობრივი (ეროვნული) თრეინინგი სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტის საკვანძო საკითხებზე საქართველოს მუზეუმების მენეჯერებისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს მუზეუმებისათვის – სიღნაღში, დასავლეთ საქართველოს მუზეუმებისათვის – ზუგდიდში, რომლის სპიკერები იყვნენ სამუზეუმო საქმის ქართველი ექსპერტები: მ. ბურჭულაძე, ნ. გედევანიშვილი, ი. კოშორიძე, ი. ქარაია, ს. ცისკარიშვილი, მ. წერეთელი). თრეინინგებმა დიდი ინტერესი გამოიწვია – პროგრამით გათვალისწინებულ საკითხებთან ერთად, დაისვა და განხილული იქნა მუზეუმების მენეჯერთა კონკრეტული წინადადებები, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება ქვეყნის მუზეუმების შემდგომ განვითარებას; გადაწყდა, რომ მსგავსი სემინარები (და შეხვედრებიც) სამომავლოდ მეტი ინტენსივობით გაიმართება.

ამგვარ თრეინინგებს/სემინარებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სამუზეუმო სფეროში არსებული თანამედროვე საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარებისა და ქართულ სინამდვილეში ადაპტირებისათვის. ცხადია, იგულისხმება არა დასავლური სტანდარტებისა და ინოვაციური ტექნოლოგიების ბრმად დანერგვა, არამედ საერთაშორისო გამოცდილების გათვალისწინება ადგილობრივ სპეციფიკასთან მისადაგებით, რათა შეიქმნას ის მიმზიდველი გარემო, სადაც ადამიანებს უხარიათ მისვლა და უჩნდებათ მუზეუმში კვლავ არაერთხელ მიბრუნების სურვილიც. ამგვარ გარემოში, სადაც თავს იყრის სხვადასხვა თაობისა და ინტერესის მქონე ბევრი ადამიანი, ავტომატურად ჩნდება ბიზნესმენტა ინტერესიც. შესაბამისად, მოიძიება სპონსორიც მუზეუმის რაიმე იდეის განსახორციელებლად და დამატებითი შემოსავალიც; ჩნდება საზოგადოებასთან ურთიერთქმედების, სერიოზული კვლევისა და მუზეუმის რეფორმირების – ქმედით კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრად გარდაქმნის შესაძლებლობაც.

რასაკვირველია, ბევრ შემთხვევაში, სამუზეუმო რეფორმა ვერ ჩაივლის უმტკივნეულოდ. ქვეყნის მუზეუმების ბედის სწორად გადაწყვეტისა და მათი შემდგომი განვითარებისათვის საჭიროა საზოგა-

დოკტრინი აზრის შექმნა და გარკვეული საგანმანათლებლო მუშაობის (დისკუსიების, დებატების, პრეს-კონფერენციების ჩატარება, მასმედიის ჩართვა სამუზეუმო სფეროში არსებული პრობლემების გადაჭრის გზების გაშუქებით და სხვ.) გააქტიურება ამ მიმართულებით, აუცილებელია ინვესტიციების მოზიდვაც და სამოქალაქო სექტორთან თანამშრომლობაც, რათა ერთობლივი ძალისხმევით გავაცნობიეროთ მუზეუმის მნიშვნელობა არა მხოლოდ იმ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისათვის, რომელიც თაობებს უნდა შემოვუნახოთ, არამედ კონკრეტული მხარის, რეგიონის შემდგომი რეაბილიტაცია-განვითარებისათვის. შესაბამისად, კვლავ და კვლავ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ სამუზეუმო რეფორმა უნდა განხორციელდეს თითოეული მუზეუმის სპეციფიკის, ადგილმდებარეობის, რესურსებისა და პოტენციალის გათვალისწინებით. აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა სახელმწიფო სტრუქტურებთან ერთად, რეფორმის განხორციელების პროცესში უნდა მოიაზრებოდეს არა მხოლოდ საქართველოს ეროვნული მუზეუმისა და რეგიონის მუზეუმების უნარიან წარმომადგენელთა ინიციატივები, ან ამ მიმართულებით მომუშავე არასამთავრობო ორგანიზაციების (ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი, სმა, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდი და სხვ.) აქტივობები, არამედ სამოქალაქო საზოგადოების ძალისხმევაც, რასაც ძალუძს ბევრი ისეთი საკითხის გადაჭრა, რომლის მოგვარებადობა შესაძლოა ოფიციალურ სექტორში იწვევდეს.

უნდა დარეგულირდეს სახელმწიფოსა და კერძო სექტორის ურთიერთობაც, ვინაიდან მათი მჭიდრო თანამშრომლობის გარეშე წარმოუდგენელია კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და კულტურული ტურიზმის განვითარების მხარდამჭერი ახალი ინსტიტუციური და ეკონომიკური მექანიზმების მოძიება-დანერგვა. აქვე ისიც გასათვალისწინებელია, რომ მოუქნელი და დაუხვეწავი საკანონმდებლო ბაზის პირობებში, ეს საკმაოდ ბევრ პრობლემას ქმნის და მოითხოვს კვლავ და კვლავ ტაქტიკურ, დიფერენცირებულ მიდგომას. აღსანიშნავია, რომ კულტურული მემკვიდრეობის ნებისმიერი ძეგლის საზოგადოებრივი საკუთრებიდან კერძო საკუთრებაში იჯარით გადაცემა უცხოეთის ბევრ ქვეყანაშიც აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და არ წყდება ღია განხილვის გარეშე. თანაც, ეს პროცესი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება განხორციელდეს, თუკი სახელმწიფო დაფინანსების სიმცირის გამო ძეგლის მდგომარეობა გაუარესების რისკს ქვეშაა და კერძო დაფინანსებამ შეიძლება სიტუაციის გაუმჯობესოს. ჩვენს სამუზეუმო სივრცეში მუზეუმის იჯარით გაცემის (და არა გაყიდვის!) ჯერჯერობით ერთადერთი ფაქტი დაფიქსირდა: მიუხედავად მკვეთრად უარყოფითი საზოგადოებრივი აზრისა, საქართველოს ეკონომიკური განვითარების მინისტრის 09.11.05წ. 1-1/1124 ბრძანებით, შ.პ.ს “ამბრელა კონსალტინგს” 49 წლიანი იჯარით (!) გადაეცა თელავის რაიონის სოფ. წინანდალში მდებარე ალექსანდრე ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი - ისტორიულ-არქიტექტურული კომპლექსი (12 ჰექტარი), თუმცა ამ შემთხვევაში, კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის მდგომარეობა არცთუ სავალალო იყო და მის იჯარით გაცემას სიტუაციის მნიშვნელოვანი გაუმჯობესება არ მოჰყოლია. მეტიც, როგორც ირკვევა, მიუხედავად იჯარის პირობებით ნაკისრი ვალდებულებებისა, მოიჯარემ ჯერჯერობით ვერ უზრუნველყო სამუზეუმო კომპლექსის შესაბამისი რეაბილიტაცია და სრული ხელმისაწვდომობა ფართო საზოგადოებისათვის, რაც ბევრ მითქმა-მოთქმას იწვევს. ამ და სხვა, ანალოგიური ტიპის საკითხების მოგვარება კვლავ და კვლავ აყენებს საკანონმდებლო ბაზის მონესრიგების საჭიროებას - ცვლილებების შეტანას “მუზეუმების შესახებ” საქართველოს კანონში, რათა ქართული სამუზეუმო სივრცეც პასუხობდეს XXI საუკუნის მოთხოვნებს და მუზეუმს უნარჩუნებდეს სიცოცხლისუნარიანობას, ხოლო მომავალ თაობებს კი, იმ უნიკალურ მემკვიდრეობას, რაც მასშია დაცული.

და ბოლოს, აუცილებელია განხორციელდეს სამუზეუმო პოლიტიკის ინტეგრაცია სახელმწიფო პოლიტიკაში - სამუზეუმო საქმის განვითარებისადმი ინსტრუმენტალისტური მიდგომა შესაბამისო-



ორეინინგი დასავლეთ საქართველოს მუზეუმების მენეჯერებისათვის. ზუგდიდი

ბაში უნდა იყოს ქვეყნის სტრატეგიასა და პოლიტიკასთან დაკავშირებულ მოთხოვნებთან - უნდა წარმოადგენდეს ქვეყნის წინაშე მდგარი ამოცანების გაანალიზებისა და გადაჭრის ერთ-ერთ ინსტრუმენტს (მუზეუმი და კულტურული ტურიზმის განვითარება, მუზეუმი და დასაქმება, მუზეუმები და რეგიონების განვითარება და სხვა). სახელმწიფომ ხელი უნდა შეუწყოს საქართველოს მუზეუმების აქტიურ ჩართვას ქვეყანაში მიმდინარე ეკონომიკურ პროცესებში - კონკურენტუნარიანი გარემოს (სამუზეუმო მაღაზიები, სახელოსნოები, სასუვენირო პროდუქცია და სხვ.) შექმნით (არ გამოირიცხება ერთიანი სამუზეუმო სამარკეტინგო პოლიტიკის შემუშავებაც) და კულტურული ტურიზმის განვითარების ხელშემწყობი საქმიანობის განხორციელებით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, რეალურ შედეგს ვერ მივიღებთ და პრობლემები კვლავ პრობლემებად დარჩება.

## პიკასო საქართველოში

28 ივნისს სიღნაღის მუზეუმში გაიხსნა გამოფენა „პიკასო საქართველოში“, რომელმაც შემდეგ შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი) გადაინაცვლა, ხოლო 8 აგვისტოდან გამოფენა ექსპონირებულია აჭარის ხელოვნების მუზეუმში. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო იონის დეპარტამენტის (საფრანგეთი) ქალაქ ვეზელეს ზარვოსის მუზეუმის კოლექციებში დაცული პიკასოს 40 ნამუშევარი.



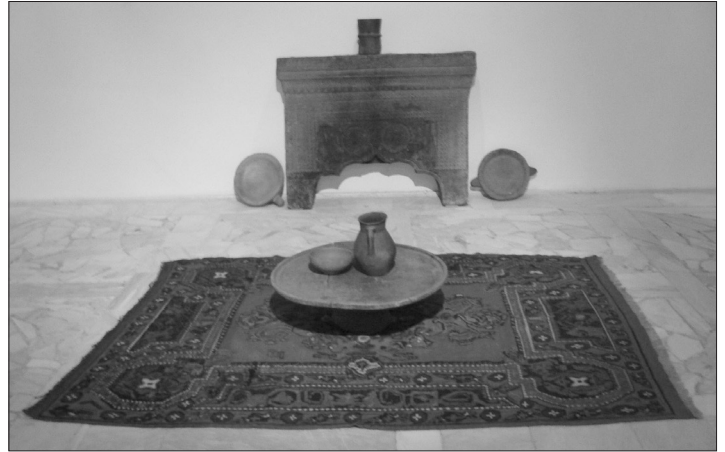
## სამცხე-ჯავახეთის ისტორიის მუზეუმის რეაბილიტაცია



ივლისის დასაწყისში ი. ჯავახიშვილის სახელობის სამცხე-ჯავახეთის ისტორიის მუზეუმი მნახველთა წინაშე განახლებული სახით წარსდგა. სარემონტო-სარეაბილიტაციო სამუშაოები ჩატარდა მუზეუმის საგამოფენო დარბაზებსა და საცავში, განახლდა შიდა სივრცე, მთლიანად შეიცვალა შიდა სივრცე, დამონტაჟდა კლიმატ-კონტროლის სისტემები.

ახალ არქეოლოგიურ გამოფენაზე ექსპონირებულია 2003-2007 წლებში ბაქო-თბილისი-ჯეიჰანის მილ-

სადენისა და სამხრეთ კავკასიის გაზსადენის მშენებლობის პროცესში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალა (800-მდე ექსპონატი - მოყოლებული პალეოლითის ხანიდან შუა საუკუნეებამდე. მათ შორისაა ოქროს, ვერცხლის, გიშრის, მინის, კერამიკის, ბრინჯაოს, რკინის, ქვის, ძვლის - სამკაულები, სხვადასხვა სახის ჭურჭელი, შრომისა და საბრძოლო იარაღები, საკულტო დანიშნულების ნივთები, არქიტექტურული დეტალები და სხვა.



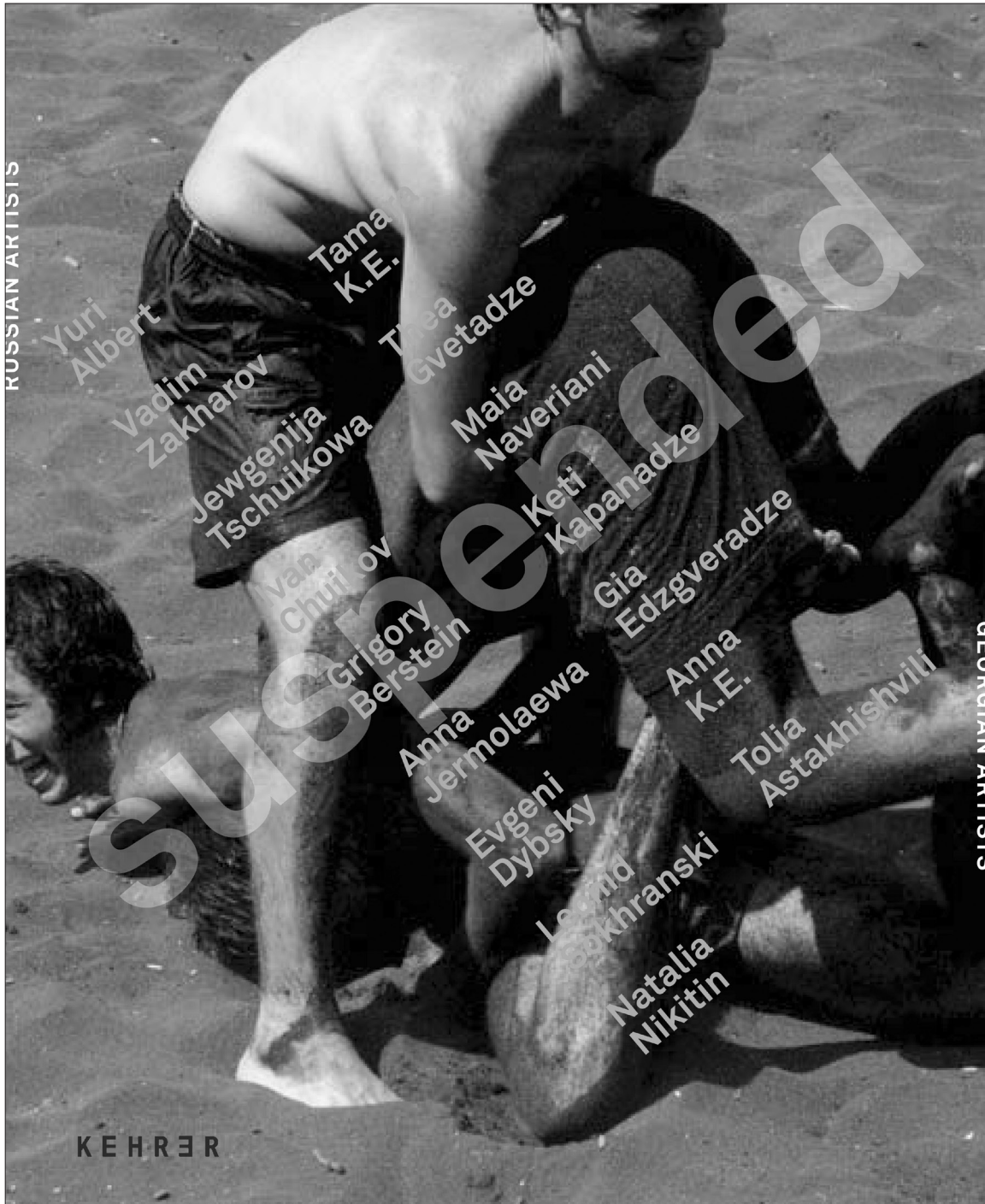
"ანტიკური ვანის ოქროს სამარხები" პოლ გეტის მუზეუმში



2009 წლის 16 ივლისს ლოს-ანჯელესში, პოლ გეტის მუზეუმის გეტის ვილაში გაიხსნა გამოფენა „ანტიკური ვანის ოქროს სამარხები“. გამოფენაზე ექსპონირებულია ვანის არქეოლოგიურ გათხრებზე აღმოჩენილი 140-ზე მეტი ექსპონატი. გამოფენაზე ექსპონირებულია აგრეთვე 2007 წელს აღმოჩენილი ბრინჯაოს ორი ჭრაქი, რომელთა რესტავრაცია განხორციელდა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის რესტავრაცია-კონსერვაციის დეპარტამენტის უფროსისა (ნინო კალანდაძე) და ამერიკელმა მეცნიერების თანამშრომლობით. გამოფენის ორგანი-

ზატორები არიან ნიუ იორკის ანტიკური სამყაროს კვლევის ინსტიტუტი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, ვანის მუზეუმ-ნაკრძალი და საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო. გამოფენის გენერალური სპონსორია პოლ გეტის მუზეუმი.





**რედაქციისაგან:**

გასული წლის საომარი მოქმედებების დამთავრების შემდეგ, კიოლნში გაიმართა გამოფენა სახელწოდებით Suspended, რომელიც ქართველი და რუსი მხატვრების ერთობლივ შოუს წარმოადგენდა (საყურადღებოა ის გარემოება, რომ შოუს ინიციატივა რუს მხატვრებს ეკუთვნოდა). გამომცემლობა Kehrер verlag-მა გამოსცა ამ აქციისადმი მიძღვნილი წიგნი Suspended, რომელშიც, გამოფენის ამსახველ ფოტოილუსტრაციებთან ერთად, დაბეჭდილია ამ მოვლენისადმი მიძღვნილი თეორიული ესსეები. ესეების ავტორები არიან: ცნობილი რუსი თეორეტიკოსი ბორის გროისი, გია ეძგვერაძე, ზაზა შათირიშვილი და ქეთი ჩუხროვი, გამოფენის კურატორი და წიგნის კონცეფციის ავტორი – გია ეძგვერაძე. შემდეგ ნომერში შემოგთავაზებთ ვრცელ ინფორმაციას ამ გამოფენის თაობაზე და ესეების თარგმანებს.



გია ექვთერაძე, **Performance**, 2008, Gallery Beck&Eggeling, Düsseldorf

## SUMMARY

### **Liana Antelava-Mamaladze**

#### ***Space Sensation in Georgian Aesthetic Tradition***

***(Figure/Space Interrelation in Pirosmeni Paintings)*** (page 3)

The sensation of space in fine arts is determined by various factors: aesthetic-psychological aspects, cultural tradition (which depends on geographical, geopolitical issues), national mentality, or in other words the aesthetic aspect of culture in fine arts may be expressed as sensation/comprehension of space. The article presents this point of view towards the brilliant Georgian artist Niko Pirosmeni's two works: "The Hunter" and "Woman with a Tambourine", clearly representing different attitude to space.

Pirosmeni is one of the most specific phenomenon of the Georgian culture; he is also very hard "to read" because of his extraordinary multidimensional character. Pirosmeni artistic world is synthetic. Figure and space in it seek each other, "find", gather and exist for each other – as a man is "alone" without the world and the world is empty without a man. In Pirosmeni world a man in general or super-individual man exists in super-timed space. In his works Pirosmeni created (or restored) divine-creative image of Earth that was not depended on a human being, did not yield to his interests, in spite of the fact that by creation act they have common nature.

### **Zurab Medzmarishvili**

***"Advantage of the fresco"*** (page 10)

Zurab Medzmarishvili, a famous film artist, excellent master of drawing and representative of 1950s' generation devotes his article to Niko Pirosmeni. The article also includes his notes, in which author has written his considerations about painting, icon painting and also about the significant problems of Georgian fine art.

### **Samson Lezhava**

***Pillared Oda-sakhli*** (page 12)

The article by Samson Lezhava is devoted to the Open-plan house called an Oda-sakhli of West Georgia (Imereti, Samegrelo, Racha etc.), where excellent masters have been living and working. Similar pillars we can see in Adjarian "Djames" (some of them are made by Laz masters) and even in Kakheti. There are reviewed several samples of this kind of Oda-sakhli, including carved pillars of Eristavi house in Ambrolauri and other interesting samples.

### **Irma Matiashvili**

***Ilia Zdanevich and Culture of Georgian Modernism*** (page 16)

The article gives a review of creative work of Ilia Zdanevich (artist, who since 1921 was known in Western Europe as Iliadz), outstanding figure of the modernist culture.

Several years of 1910-s spent in Tiflis (present Tbilisi) used to be fruitful for Ilia Zdanevich as well as for Georgian modernism culture. Tiflis used to be a kind of shelter for artistic circles of Russia who wished to avoid civil war. Thus in that period Tiflis enjoyed outstanding cultural life and for several years became (and what is more – unintentionally) a certain centre of Russian avant-garde. Multinational group of artists, writers, musicians, actors and theatre directors energetically popularized the new cultural idea and into the world came cultural centre – artistic café. In 1917 in Tiflis was moved "Brodiachaia Sobaka" (Stray Dog) from Petersburg, and in no time by the initiative of Ilia Zdanevich and his associates on the Rustaveli Avenue were established three, this time – local, café: left-hand avant-garde "Fantasticheski Kabachok" (Fantastic Small Restaurant), habitué of which were: Grigol Robakidze, Kiril and Ilia Zdanevich, Lado Gudishvili, Titsian Tabidze, Aleksei Kruchenykh, Zigmund Valishevski, Alexander Bazhbeuk-Melikov, Natalia Goncharova, Sergei Sudeikin, Osip Mandelshtam, David Kakabadze, etc.; "Ladia Argonavtov" (The Argonauts' Boat) and symbolists' "Kimerioni" (Chimera). All these café became centres of modernism culture and tribune of Western European trends in Tiflis and made great impact on further development of creative work of Ilia Zdanevich.

**Nana Shervashidze*****Socialist Realism - a Myth and Reality (page 25)***

The soviet totalitarian regime created the strongest tool of influence on society in the enormous political and cultural space of the Soviet Union - the art of Socialist Realism. The natural evolution process of art was replaced by stereotyped symbols and graphic means. Considering the normative version of the official culture of the Soviet Union, its theorists pay much more attention to the determination of the ideological platform of “Artistic Method” of socialist realism as compared to the formation of its formal, artistic –graphic and plastic features. This is natural, since the aim of the art and culture of Socialist Realism was rather the service of idea than individual search in the field of a plastic language of visual arts. Individual inspiration, creativity was alien for the art, which was idealized, politically committed from the very beginning. The essence of the reality of life was already a priori determined and legalized by the ideology.

**Irma Dolidze*****About One Artwork Kept in a Museum (page 29)***

There is a graphic artwork (cardboard, paper, pencil, 40x50cm) depicting an interior of a theatre kept in the State Georgian Museum for Theatre, Music, Film and Choreography. The drawing demonstrates a two-story rectangular audience hall, parterre, lower boxes, dress circle and a gallery. The drawing partially depicts a stage with an orchestra whole and a triangular ceiling. From an architectural point of view, this is an audience hall of a closed theatre in an European style with a stage box and circled hall. Theatre halls with similar structures start to appear in Tbilisi from the middle of XIX century. Their audience halls are mainly of an oval shape with a dome and circles (Manej theatre, Caravan Sarai Theatre, Summer Theatre, Shota Rustaveli or “Artistic Society” Theatre). Thus they could not have been depicted on the drawing in the museum. Opera Theatre is different with its four circle sectored hall and K. Zubalashvili State House (The building of Kote Marjanishvili State Drama Theatre) with a rectangular, single circle audience hall. Thus these theatres are not depicted on this drawing either.

Theatre of Georgian Nobility bank (In 1878 Caravan Sarai was remade into a theatre) stands out among Georgian theatres. At first the half circle two rowed theatre audience had 400 seats in it. After the 1887-1888 year renovations the audience hall was increased to 700 seat hall. Besides parterre it consisted of lower boxes, dress circle and a gallery in a form of an amphitheatre. In “Caucasian Calendar” of 1896-1897 it is already depicted as a rectangular audience hall with chopped corners.

In the project of Georgian Nobility bank theatre kept in Georgian state historical archives the roofing of an audience hall is created with triangular segments with a chandelier in the center as depicted on a drawing in the museum. In the 1908 project – the roofing has a shape of a dome . The audience hall is oval in contrast to 1907 project. All of these makes us think that the audience hall depicted on the drawing is indeed the audience hall of a nobility bank theatre and depicts the period from 1888 to 1908. The drawing itself is supposedly executed around that time.

**Natia Tsulukidze*****World Without Men in the epoch which feeds by the history (page 34)***

World Without Men, is a title of the book by Helmut Newton. Indeed, the world of the most famous and extraordinary photo artist of the 20th century was populated by women only, the most beautiful and glamorous women of our planet. Yet, being in this world was a real test for these women. And not only because they faced it left without men but Helmut Newton’s profound and sharp vision threatened them with turning into flawless but aggressive sex toys. This is the most non-emotional photo artist ever; the erotism of his photo characters shows no sign of passion, their faces are free from any psychological features. This emotional chill is precisely the source of their aggression. Newton turns his photo models from ordinary beauties into ice queens.

**Lana Karaia*****Meeting with Art of Alim Rizhinashvili (page 39)***

Alim Rizhinashvili is known to the Georgian art society since 1970s. He was born in Moldova and has lived for a long time in Georgia. But today he lives and works in Berlin (Germany), where he is famous artist among the German artists and art

historians. Personal exhibitions of Alim Rizhinashvili have been organized many times in many famous galleries in Germany (“Allianz Haus”, “Orbis Pictus”, “Galerie Anton”, and galleries in Oberurzel, Frankfurt and others) and have been greatly recognized by the art experts and art-lovers. The works by Alim Rizhinashvili are housed in Museum of Eastern Art, “Mars” Gallery and “Express-Avantgarde” (Moscow, Russia), National Picture Gallery (today Georgian National Museum, Tbilisi, Georgia), and collection of Ludwig in Aachen (Germany). During the interview Alim Rizhinashvili has been talking about the years he has spent in Tbilisi State Academy of Fine Arts and about his own art, in what an extraordinary person is being realized with unusual, interesting artistic ways and methods.

### **Nestan Tatarashvili**

#### ***Buildings Presented to People by Georgian Philanthropists Have to be Returned to People (page 45)***

Successful entrepreneurs of the XIX c. – Zubalashvili family members did huge charitable contributions in motherland as well as in countries they resided and worked for long time period. In 1830-ies they have built theological seminary building (present Museum of Fine Arts), five catholic churches; they have contributed impressive sum to the Tbilisi local government and Society for Dissemination of Literacy; they made an important contribution to construction of the university and conservatoire; they used to send talented youth to European universities. They have opened first gratis dining-halls and shelter for the poor in Tbilisi, as well as Public House – cheap theatre with library and dining room for poor population of the city. Before the Soviet Revolution the House played role of the real multicultural center of Tbilisi where the performances, concerts and plays were presented on eleven languages.

K. Zubalashvili’s Public House (present Kote Marjanishvili Theatre) was restored in 2003-06 by Kartu Fund. Unfortunately restoration work was not up to standard and national architectural monument actually has lost its original form. Furthermore in all fairness this building (and all the buildings presented by Zubalashvili family and in general – by Georgian philanthropists to people) has to be returned to its original function.

### **Teimuraz Bibiluri**

#### ***Archeological Monuments from Georgian***

#### ***Conflict Regions Preserved in Museums of Russian Federation (page 55)***

Archeological (and not only archeological) materials, reflecting almost all stages of development of mankind, discovered on the territory of Georgia, has attracted specialists’ or, simply, antiquity lovers’ attention for more than a century. Just this increased attention proved to be the main reason of taking rarities discovered in Georgia abroad and their accumulation in foreign scientific centers or private collections.

Most part of artifacts, taken abroad from Georgia, remained (and at some extent still remains) unknown for society and often even for specialists. Part of monuments, which are published, are scattered in various publications, dedicated to other issues; besides, these publications became bibliographical rarities (most of them were published in 70-80-es of the 19<sup>th</sup> c. or beginning of the 20<sup>th</sup> century).

### **Giorgi Javakhishvili**

#### ***19th century Georgian sculpture (page 60)***

An article reviews meaning of cultic and memorial steles in development of Georgian sculpture in transitional period. Following the stele’s example discovered in village Kaishauri an author underlines those features what have important meaning in negation of obsolete art forms and in creating of new forms, what has been continuing for a long time.

### **Marika Chemia**

#### ***Faience thing from Scholl of Rey (Iran) (page 63)***

The Georgian National Museum holds the collections of Iranian ceramics which were discovered during the archeological excavations in 1913-17 on the territory of Iran. The collection never was studied. Our paper is the first try to identify one of

the most interesting objects of the collection – the luster ceramic ewer. According to the shape, ornamentation and parallel materials this ewer can be attributed to the 12<sup>th</sup> Century ceramic Scholl of Rey (Iran).

### **Inga Karaia**

#### ***Analysis of the current situation and problems in Georgian museums (page 69)***

Nowadays Georgian Museums are in such conditions, when they sharply have to change their activities according to the terms of market economies. This isn't easy because Georgian Museums have sufficient problems. There are: Weakly developed Museum Management, the legislative law is imperfect, museum marketing and fundraising strategy are undeveloped and the most important is the fact that there aren't sufficient communications with public, attracting process of them in the museums what hampers enhancing of museums attractiveness. The spectrum of problems is really big and obviously museum work needs an absolute reorganization, urgent reforms and that kind of management, what will favor Georgian museums in transition to the modern and international standards. An important role has the Ministry of Culture, Monuments Protection and Sport of Georgia in realizing of museum reforms. Certainly, the Ministry isn't only able to solve very complicated problems of museums, but by its support has to be acted protection of country's museums and a very well prepared strategy of their integration in the society and this act together with conformable law will play important role not only in realization of innovative museum policy but in developing of society conception – there has to be changed museums' consideration as a "depot" of treasury and its principal goal has to be communication with society, with its all fundamental interests and spiritual demands.

## **SPEKTRI**

### **Art, Cultural Heritage, Museums and Critic**

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