Tbilisi State Academy of Arts

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტი

სამეცნიერო ნაშრომების სერია

თამთა თამარ შავგულიძე

XX საუკუნის ქართული ქანდაკება

(ფორმისა და ფუნქციის ტრანსფორმაცია)

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი 2018

UDC(უაკ)

სამეცნიერო ნაშრომების სერია

ნაშრომი დაცულია თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს მიერ შექმნილი საკვალიფიკაციო კომისიის სხდომაზე 2015 წლის 23 იანვარს

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ნინო ღაღანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა პროფესორი

ოპონენტები:

სამსონ ლეჟავა
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა ასოცირებული პროფესორი

თამარ ხუნდაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა ასოცირებული პროფესორი

© თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2018
© გამომცემლობა „მერიდიანი“

ISBN 978-9941-25-506-9

სარჩევი

შესავალი 1

თავი I ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაცია

1.1. ქართული რელიეფიდან ქართულ ქანდაკებამდე, მესამე განზომილების დაშვება 9
1.2. მოცულობრივი ფორმის დანერგვის წინაპირობა საქართველოში 29
1.3. ქართული ქანდაკების სათავეებთან 50
1.4. სოციალისტური რეალიზმი ქართულ ქანდაკებაში 76
1.5. ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაცია 103
1.6. ქართული ქანდაკების ფორმის ევროპეიზაცია 179
1.7. ახალი პლასტიკური ამოცანები 208

თავი II. ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული კულტურის დროსა და სივრცეში .....

2.1. ქანდაკებაში მონიშნული ქართული იდენტობის პარამეტრები . 240
2.2. ქართული ქანდაკების იდეოლოგიური და მხატვრული დისკურსის შესახებ 256
2.3. ქართული ქანდაკება იდეოლოგიური პლაკატებიდან კულტურის ტექსტების კვლევამდე 277
2.4. ქართული ურბანული ქანდაკება 333
2.5. ქართული ქანდაკების ძირითად თემატიკა 350

დასკვნა 355

შენიშვნები I

ბიბლიოგრაფია VI

ტაბულების ჩამონათვალი XX

ტაბულები XXVIII

შესავალი

ქართული ქანდაკების ასწლიანი ისტორიის, რომელიც მოიცავს მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეებს, შეფასების ერთგვარი სტანდარტი გამომუშავდა, რომლის ძალითაც ითვლება, რომ მეოცე საუკუნეში ქართული ქანდაკების ერთ-ერთი ნიშანი სხვა კულტურათა მიერ უკვე შექმნილი ფორმების ქართულ სახელოვნებო სივრცეში იმპორტირება გახლავთ. ხშირ შემთხვევაში, ქართული ქანდაკების ფორმის განვითარება ადასტურებს აღნიშნულ მოსაზრებას. მაგრამ გვეჩვენება, რომ ასეთი თვალში საცემი ტენდენციის არსებობამ, ქართული ქანდაკების სივრცეში კვლევის შემდეგი, ქვემოთ განხილული მიმართულებებით წარმოების შესაძლებლობა არ უნდა გამორიცხოს.

ქართული ქანდაკება საჭიროებს, ქანდაკების სტილური განვითარების პროცესზე უცხო კულტურების გავლენის კვლევას და საზღვრის დადგენას, ასეთის არსებობის შემთხვევაში, სად სრულდება უცხო კულტურის გავლენა და სად იწყება გავლენის შედეგად მიღებული გამოცდილების საფუძველზე ადგილობრივი ფორმის გამომუშავება, რათა არ მივიჩნიოთ, რომ ქართულ ქანდაკებას არასდროს შეუქმნია ავთენტური, ქართული ქანდაკებრივი ფორმა. ასევე უნდა დადგინდეს, რომელი მაჩვენებლებით არის წარმოდგენილი იმპორტირებული ფორმები, რომლებიც უფრო იოლად ამოცნობადი ხასიათის გარმო, ხშირად შესაძლოა მნახველისთვის ადგილობრივი, ქართული მხატვრული ტრადიციის გამოყენების ფაქტს ფარავენ, როგორიც არის ქართული წარმართული ხანა თუ ქართული ქრისტიანული რელიეფის კულტურა. შესაბამისად გვსურს დავადგინოთ არსებობს თუ არა მხატვრული ტრადიციის უწყვეტობა ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში და სხვა კულტურების გავლენა მხოლოდ კულტურისთვის აუცილებელი და გამამრავალფეროვნებელი გავლენის ჩარჩოებში ჯდება (ზოგჯერ სოციალისტური რეალიზმივით იძულებითი და ზოგჯერ, ევროპული კულტურის შემთხვევაში ნებაყოფლობითი) თუ ქართული სახვითი კულტურისთვის თანამედროვე, ვიზუალური გამოვლინენების ძიების პროცესის კატალიზატორი ხდება.

აღნიშნული საკითხი აქტუალობას ქართული ქანდაკების განვითარების პროცესში განვლილი ასი წლის მანძილზე იმდენჯერ შეი-

ძენს, რამდენჯერაც შეიცვლება პოლიტიკური და კულტურული პარტნიორი ქვეყანა ჩვენს ისტორიაში, იქნება ეს კომუნისტური პარტიის ხელისუფლებაში მოსვლის მონმენტში თუ მათი წასვლისა და კვლავ ევროპულ სამყაროსთან გამეზობლების შემდეგ.

ასევე გვაინტერესებს, თუნდაც იმპორტირებული ფორმების შიგნით, როგორი სოციო-კულტურული დატვირთვა მიიღო ქანდაკებამ ჩვენში, როგორია მისი ადგილი, და სამუშაო თემატიკა, პრობლემატიკა, სააზროვნო ვექტორი და ფუნქცია ქართული კულტურის სივრცეში.

კვლევის კიდევ ერთ მიზანს 1970-იანი წლების შემდეგ ასპარეზზე გამოსული მოქანდაკეების თაობებად დიფერენცირება, მათი სახვითი ხელოვნების პარამეტრების დადგენა ან დაზუსტება და მათი ადგილის ქართული ქანდაკების ისტორიაში დაფიქსირება წარმოადგენს. კვლევაში 1970-იანი წლები ათვლის წერტილად იქცა, ვინაიდან აღნიშნული პერიოდის შემდეგ მონოგრაფია ქართული ქანდაკების შესახებ ან ქართული ქანდაკების ისტორიის შესახებ აღარ გამოცემულა. ქანდაკება, რომელსაც მიეძღვნა მონოგრაფიები, ქართველ მკვლევართა მიერ მხოლოდ 1960-იანი წლების თაობის ჩათვლით არის შესწავლილი. ამის შემდგომ გვხვდება მხოლოდ სტატიები ცალკეულ მოქანდაკეებზე, რომელთა შემოქმედების კვლევაც თაობის კონტექსტში აღარ უწარმოებიათ.

ქართველ ავტორთა კვლევები ორ მიმართულებას მოიცავს. მათი ფორმატი გარკვეულწილად, დროის ანაბეჭდს ატარებს და შესაბამისად, პარამეტრებიც მისით გახლავთ გაპირობებული. 1990-იან წლებამდე შექმნილ ლიტერატურაში, შეხვდებით სტატიებს, როგორც ცალკეული მოქანდაკეების შესახებ, ასევე მონოგრაფიებს და ქართული ხელოვნების ისტორიისადმი მიძღვნილ ტექსტებში ქართული ქანდაკებისადმი დათმობილ თავებს. აღნიშნული პერიოდის ლიტერატურაში ხელოვნების ისტორიის ელემენტი ჭარბობს. კვლევებს ასევე საინტერესო პლასტად გასდევს ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლისთვის დამახასიათებელი ანალიზი. თითქმის ყველა ტექსტს აქვს ერთი და იგივე პრობლემა, ისინი დროში ერთამნეთისგან დაშორებული ქართველი მოქნადაკეების ნამუშევრებს ერთ სტილურ ხაზში არ სვამენ და ნაკლებად ცდილობენ სტილური გავლენებისა და მისი

ტრანსოფმრაციის გზის ჩვენებას. საქმე გვაქვს, არა მკვლევართა ხედვის შეზღუდულობასთან, არამედ პოლიტიკური ვითარებით გაპირობებულ რეალობასთან, როდესაც სოციალისტური რეალიზმი ითვლებოდა ერთადერთ ურყევ სტილად, მას ხაზგასმულად არ გააჩნდა ბმა წინარე ეპოქასთან, ისევე, როგორც შინაგანი ტრანსფორმაცია, ყოველ შემთხვევაში, სტილის ფორმალურ განმარტებაში მაინც დაუშვებელია, ვინაიდან იგი მარადიულ მოცემულობაზეა დაყრდნობილი (რაც, ცხადია შეუძლებელია და ქართულ ქანდაკებაში სოციალისტურმა რეალიზმმა მრავალმხრივი ტრანსფორმაცია განიცადა). მოცემული პერიოდის ლიტერატურა ფასდაუდებელია ემპირიული მასალის სიჭარბით, მოქანდაკეთა შესახებ დაცული ბიოგრაფიული ცნობებით, ქალაქებში აღმართული ქანდაკებების შესახებ ინფორმაციითა თუ ქანდაკების სახელმწიფო კონკურსების შესახებ მოწოდებული მასალით. ასევე მნიშვნელოვანია ამ პერიოდის ლიტერატურაში არსებული ტენდენცია, რომლის ძალითაც, მკვლევარები და ისტორიკოსები ყოველთვის, სკურპულოზური სიზუსტით აფიქსირებენ მოქანდაკის პედაგოგთა წრეს, შემდგომში მათ მოსწავლეთა წრეს. ამ ტიპის მასალა მომავალი თაობის მკვლევართ, უდაოდ აძლევს საშუალებას მოქანდაკე და მისი შემოქმედება სხვადასხვა ასპექტით განვიხილოთ. 1990-იანი წლების შემდგომ ტექსტებში ქანდაკების შესახებ, მოქანდაკისა და ქანდაკების შესახებ ემპირიული მასალის მოწოდების ის უზადო კულტურა, რაც გამოარჩევს მანამდე შექმნილ ლიტერატურას პრაქტიკულად იკარგება. 1990-იანი წლების შემდეგ ქართველი ავტორების მიერ შექმნილი მონოგრაფიები ქართულ ქანდაკებას აღარ ეთმობა. ის ფაქტი, რომ დარგის კვლევა სპორადულად გაფანტული საჟურნალე ან საგაზეთო სტატიებით გრძელდება, ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიკური პრობლემების დასტურია. ისიც საინტერესოა, რომ სისტემატურად, აღნიშნულ მიმართულებაზე სტატიებს რამდენიმე მკვლევარი აქვეყნებს. ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელია ახალ, კარგი პოტენციალის მქონე მკვლევართა გვარ-სახელების გაჩენა და დასანანია მათი უეცარი გაქრობა ასპარეზიდან. მოცემულ, 1990-იან წლებში, მართალია დაიკარგა წინარე ეპოქის კვლევის მოდელი, მაგრამ მოხდა ცვლილება. ქანდაკების მიმართულებით სტაბილურად მომუშავე მკვლევარები ქმნიან არტ-კრიტიკის ნიმუშებს, რომელიც ხშირად პარაკრიტიკის

ელემენტების შემცველია. ამ ტიპის ტექსტებში იგრძნობა ავტორთა პერმენანტული სწრაფვა, ხელოვნების ნიმუშის თუ მოქანდაკის შემოქმედების განხილვისას, შემოვიდეს ისეთი განზომილება, როგორიც არის ხელოვნების ფილოსიფია. იწყება სრულიად ახალი ეტაპი ქართული ქანდაკების გააზრებაში. ამ მიმართულებით გვინდა გამოვყოთ რამდენიმე ავტორი. ლილი გიორგობიანი, რომელიც ქმნის სტატიათა სერიას სახელწოდებით „ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმთა ცვალებადობა“ (ზოგადი ესთეტიკური პროცესები ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ქანდაკებაში:მოქანდაკეთა ი. ნიკოლაძე, დ. კაკაბაძე, ე. ამაშუკელი. მ. ბერძენიშვილი...) (გიორგობიანი,1999,16). ლილი გიორგობიანის სტატიებში, შემოდის რა ხელოვნების ნიმუშის განხილვის იმ დროის ქართული ხელოვნებათმცოდნეობისთვის ახალი კრიტერიუმები, ავტორი ცდილობს შეინარჩუნოს სამეცნიერო დისკურსი და დასავლურ ხელოვნებათმცოდნეობაში და ფილოსოფიაში არსებული კვლევები მოარგოს ქართულ რეალობას.

დავით ანდრიაძის ტექსტები თვისობრივად განსხვავებულ დისკურსს გვთავაზობს. იგი, განიხილავს რა, მისი თანამედროვე მოქანდაკის ნამუშევარს, ცდილობს გაანალიზოს არა მხოლოდ ნამუშევარი, არამედ პროცესი, როელმაც გააჩინა კონკრეტული სახელოვნებო ფორმა და ფორმის შემდგომი განვითარების პერსპექტივასთან დაკავშირებით ერთგვარ რეკომენდაციებსაც იძლევა, რაც ხშირად გამყარებული აქვს ევროპელ თეორეტიკოსთა ნაშრომებზე დაყრდნობით, მაგალითისთვის სტატია „ვარიაციები პლასტიკის ენაზე: [მოქანდაკე გენო ზაქარაიას დაუმთავრებელი პორტრეტი]“ (ანდრიაძე,1991,71). დავით ანდრიაძის ტექსტებში ქართულ ქანდაკებაზე სპორადულად შეხვდებით სახელოვნებათმცოდნეო მონაკვეთებს, მისთვის ასევე ქანდაკების ქართული კულტურის კონტექსტში ჩასმა არ გახლავთ მთავარი ამოცანა. იგი ყოველთვის ამოდის საკუთარი სუბიექტური რეფლექსიების უმთავრესობიდან, შემდგომ ქანდაკებიდან და მოქანდაკის შემოქმედებიდან და შიგნით ცდილობს გააფართოვოს და ფილოსოფიის კატეგორიის დოკუმენტად განიხილოს ქანდაკება, მაგალითად სტატიაში „მოქანდაკის საჯილდაო ქვა: [ესკიზი ჯონი გოგაბერიშვილის პორტრეტისათვის]“ (ანდრიაძე,1993,51).

უკანასკნელი წლების მანძილზე, პროფესიული ლიტერატურის

ფარგლებში აღარ მომხდარა ქართული ქანდაკების განვითარების გზაზე სტილთა ცვალებადობის, პლასტიკური ენის ვარირების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ძიება. სპორადულად დასტამბული სტატიები და ცალკეულ მოქანდაკეთა შემოქმედებაზე ორიენტირებული მონოგრაფიები კი ვერ ფარავენ ისეთი მასშტაბის კვლევით საგანს, როგორიც ზოგადად ქართული ქანდაკების განვითარების ერთიანი პროცესის წარმოჩენა და ანალიზია.

წინამდებარე ნაშრომის აქტუალობას ქართული ქანდაკების პლასტიკური ენის ფორმირების პროცესში უკანასკნელი ერთი საუკუნის მანძილზე მომხდარი ცვლილებები განსაზღვრავს, მით უფრო, რომ მათი აღწერა, სისტემატიზაცია და ანალიზი 1990-იანი წლებიდან თითქმის აღარ გვხვდება აღნიშნულ თემაზე შექმნილ ლიტერატურაში. წინამდებარე თემის კვლევის მიზანი გახლავთ:

ა) ქართული ქანდაკების მიერ მეოცე საუკუნეში განვლილი პლასტიკური ფორმის ტრანსფორმაციის კვლევა.

ბ) კვლევა ასევე მიზნად ისახავს გამოარკვიოს, რამდენად ახდენდა გავლენას ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაციაზე კულტურაში მიმდინარე ცვლილებები და როგორი სახით დაფიქსირდა აღნიშნული, კულტურული გამოცდილება ქართულ ქანდაკებრივ ფორმაში.

გ) ასევე მიზანშეწონილად გვეჩვენება გამოვკვეთოთ და მოვიძიოთ, შექმნა თუ არა მეოცე საუკუნის ქართულმა ხელოვნებამ ავთენტურად ქართული პლასტიკური ფორმა.

დ) ქართული ვიზუალური ფორმის, კერძოდ ქანდაკების ფუნქციებისა და მათი განშლის არეალის წარმოჩენა ქართული კულტურის სისტემაში.

ნაშრომის კვლევის მეთოდი ანალიტიკურ-აღწერილობითია. კვლევა-ძიება ემყარება უპირატესად ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის მხატვრულ—სტილისტური ანალიზის მეთოდს. ვიზუალური ფორმის მიღმა არსებული ინფორმაციის გამოსავლენად კი კვლევისას მივმართეთ დასავლურ ხელოვნებათმცოდნეობაში აპრობირებულ ინტერდისციპლინარულ კვლევით მეთოდებს. ქართული ქანდაკების კვლევის პროცესში ამ ეტაპის დაძლევის გარეშე, რომელმაც მეტნაკლები სისრულით უნდა აჩვენოს ქანდაკების ადგილობრივი განვი-

თარების სრული სურათი, ვერასდროს გამოიკვეთება ქართული ქანდაკების ადგილი მსოფლიო ქანდაკების ისტორიაში, ვერ დადგინდება რამდენად მოახერხა ქართულმა პლასტიკურმა ფორმამ, რაიმე ტიპის კონტრიბუციის შეტანა მსოფლიოს ქანდაკების ტრადიციაში.

ქართული პლასტიკური ფორმის კვლევის პროცესის პრაქტიკული და თეორიული მნიშვნელობა განისაზღვრება იმით, რომ კვლევის ამგვარი საგანი მკვლევარისგან სხვადასხვა ტიპის სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდების გააზრებას და გამოყენებას მოითხოვს, ისევე, როგორც ქართული ქანდაკების კვლევის სპეციფიკასთან მათ დაახლოვებას. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართულმა ქანდაკებამ განვითარების ყოველ ათწლეულში იმდენად იცვალა სახე, რომ ერთი და იგივე კვლევის მეთოდით მისი ანალიზი სავარაუდოდ გართულდება და საჭირო გახდება რამდენიმე სხვადასხვა ტიპის კვლევის მეთოდის გამოყენება.

ნაშრომის სავარაუდო შედეგად მიგვაჩნია ასევე ის ფაქტი, რომ სწორედ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევების მეშვეობით, ვიზუალური მასალის კვლევით უნდა დადგინდეს ახალი ქართული კულტურის კონსტიტუცია. მოცემული, ვიზუალურ ფორმაში კოდირებული ემპირიული ინფორმაციის ფლობის გარეშე შეუძლებელია პასუხი გაეცეს შეკითხვას ქართული კულტურის რაობის შესახებ, რომელიც სწორედ ქართული ხელოვნების და ჩვენს შემთხვევაში, ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაციაში გვეგულება გაცხადებული.

თავი პირველი

ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაცია

1.1. ქართული რელიეფიდან ქართულ ქანდაკებამდე მესამე განზომილების დაშვება

პლასტიკური ფორმის განვითარებისა და ტრანსფორმაციის პროცესი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. ყოველი ეპოქის პლასტიკა, ცხადია ვიზუალურად ასახავდა და მონიშნავდა არსებული კულტურის ღირებულებებს. ქართული ხელოვნების ისტორიაში ყველაზე ხანგრძლივი და უწყვეტი ეპოქა ქრისტიანულმა ხელოვნებამ შექმნა. მის წიაღში გამომუშავებულმა ფორმებმა თუ მასში ჩადებულმა ესთეტიკურმა კოდმა, რომელშიც იკითხება ქართულ ხელოვნებაში ახალი პლასტიკური ფორმების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი, თანამედროვე დრომდე შეინარჩუნა აქტუალობა.

აღნიშნულის გამო, ჩავთვალეთ საინტერესო იქნებოდა გამოგვეყო ქართული საფასადო ქანდაკების ძირითადი ვიზუალური მახასიათებლები და დაგვეფიქსირებინა, შეინარჩუნა თუ არა მეოცე საუკუნის ქართულმა ქანდაკებამ კავშირი მასთან, მით უფრო, რომ მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების ისტორია, ისევე როგორც მთელს მსოფლიოში, სხვადასხვა კულტურებიდან ურთიერთშედინებადი ტენდენციებით გამოირჩევა. ამ ფონზე საინტერესოა, გამოიკვეთოს ის განუმეორებელი და ნაციონალური ხაზი, რომელიც იმპორტირებული ვიზუალური ფორმების მიუხედავად იჩენს თავს ქანდაკების ადგილობრივ სკოლაში და თითოეული ერის წვლილს განსაზღვრავს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. ჩვენს შემთხვევაში კი მკაფიოდ გამოჰყოფს ადგილობრივ ქანდაკებაში მონიშნულ, უნიკალურად ქართული პლასტიკური აზროვნების პარამეტრებს და გვაძლევს საშუალებას ვისაუბროთ ქართული ქანდაკების სკოლის საფუძვლებზე.

აღმოსავლეთქრისტიანულმა სახვითმა კულტურამ, არსებული სააზროვნო - სულის ამაღლებით სხეულის დათრგუნვის, დოგმის გამო არ დაუშვა ქანდაკებაში მესამე განზომილება. გარდა იმისა, რომ სამგანზომილებიან ფიგურაში ეკლესია კერპის შექმნის საფრთხეს

ხედავდა, იგი საკულტო არქიტექტურის ნაწარმოებს იაზრებდა როგორც სივრცეში განხორციელებულ, უმთავრეს, სამგანზომილებიან, საკრალურ, ვიზუალურ ფორმას, რომელშიც გაცხადებული იყო ქრისტიანული სიმბოლიკა და მისი მეშვეობით რელიგიური დისკურსის სივრცეზე პროეცირებას ახდენდა. ქართული საკულტო არქიტექტურა სივრცეში შემოდის და სემანტიკურად ტვირთავს მას არა მხოლოდ თვითკმარი არქიტექტურული ფორმებისა და მათში გაცხადებული სიმბოლიკის მეშვეობით, არამედ საფასადო ქანდაკების მეშვეობითაც. შესაბამისად არქიტექტურულ ფორმებთან ერთად, სკულპტურული ფორმები აქტიური თანამონაწილენი ხდებიან სივრცის ვიზუალური კონსტრუირების პროცესში.

ქართული რელიეფის განვითარების ეტაპები, განსაკუთრებით V-VII საუკუნეები ხასიათდება სხვადასხვა კულტურების გავლენებით (საქართველოს წინაქრისტიანული ლითონმქანდაკებლობა, ელინისტური გავლენები და ა.შ.), მაგრამ გვიან პერიოდში იგი პოულობს საკუთარ ფორმას, ამუშავებს მას და საუკუნეების მანძილზე რჩება ვიზუალური კანონის ფარგლებში, კერძოდ ქართულ რელიეფს ახასიათებს მოძრაობათა და კომპოზიციათა წინასწარგანსაზღვრულობა, ფიგურათა ფრონტალურობა, დინამიკური, მოძრავი ფორმის პლასტიკური შესაძლებლობები კი არ გამოირჩევა მრავალფეროვნებით. ქართული რელიეფი უკვე შემდგარი საკრალური აქტისა და სიმბოლიკის ვიზუალურად დასრულებულ ფორმას წარმოადგენს, რის გამოც, მისი პლასტიკური ფორმა ძნელად ექვემდებარება თავისუფალ ინტერპრეტაციას და ფორმალურ ექსპერიმენტებს.

შესაძლოა სწორედ ასასახი მასალის სპეციფიკამ ფორმათა მეტნაკლები კანონიკურობა და ფორმალური ძიებების შეზღუდულობა გამოიწვია. აღნიშნულის მიუხედავად, რელიეფის ქართველი ოსტატები ცდილობდნენ, როგორმე დაეძლიათ ფორმათა სტატიურობა. როგორც ჩანს, ისინი უკვე გამოქანდაკებულ, ოდნავ კუთხოვან სხეულის ფორმას არ ცვლიდნენ, რის გამოც ისინი რელიეფის ზედაპირზე გრაფიკული ხაზების ინტენსიური მონაცვლეობით, მათი მიმართულებების ცვალებადობით ან პირიქით ერთგვაროვნებით რელიეფის ზედაპირს ძალიან მოძრავ, დინამიურ, ექსპრესიულ სიბრტყედ აქცევდნენ, რომელზეც ხდება სტატიური ფორმის საპირისპირო, ზედაპირზე აკუ-

მულირებული მოძრაობის ფიქსაცია, რისი მაგალითიც შეიძლება მეშვიდე საუკუნის, ყაჩაღანის ქვაჯვარის ანგელოზთა ფიგურებიცა და მეთორმეტე საუკუნის სვეტიცხოვლის ფიგურებიც იყოს (ტაბ.: I /1-2/). ისინი ფორმის ზედაპირის ექსპრესიული დამუშავებით ერთი მხატვრული ხერხის უწყვეტობას ცხადყოფენ. შედეგად ვიღებთ ორ ვიზუალურ სხეულს, ერთს როგორც ფორმას და საფუძველს, მეორეს კი როგორც მასზე დატანილ ემოციურ-ექსპრესიულ, დინამიურ სხეულს.

ფორმა ქართულ რელიეფში, კომპოზიციის შიგნით ვითარდება და რაოდენ ექსპრესიულიც არ უნდა იყოს მისი მოძრაობა, იგი ყოველთვის კომპოზიციის ცენტრისკენ და არა ფასადის პერიფერიული ზონებისაკენაა მიმართული. შესაბამისად, კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძზე ორიენტირებული ფორმა საკუთარი თავის გარშემო ერთგვარ მიკროსივრცეს ქმნის, რომლის სრულფორმატიან ვიზუალურ აღქმას თავად კომპოზიციის არქიტექტონიკა აპირობებს.

ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების დამადასტურებელ არგუმენტად ნიკორწმინდის ეკლესიის რელიეფები მიგვაჩნია. თუ კი ადრეული პერიოდის ქართულ რელიეფში კომპოზიციათა მაქსიმალურად შეკრული არქიტექტონიკა შეგვეძლო ოსტატის გამოუცდელობის, ფორმის თვითკმარ ღირებულებად ქცევის და დამატებითი ვიზუალური საყრდენების გარეშე ფორმისქმნადობის სირთულეებისთვის მიგვეწერა, ნიკორწმინდის ეკლესიის რელიეფები უკვე ქართული სახვითი კულტურის იმდენად განვითარებულ ეტაპს წარმოადგენს, რომ მათი კომპოზიციის ასეთი ჰერმეტულობა უკვე ფორმასთან გამკლავების პრობლემად კი არა, არამედ სახვითი ხელოვნების კანონებით ნაკარნახებ აუცილებლობად უნდა ჩავთვალოთ. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიხმოთ ნიკორწმინდის ეკლესიის სამხრეთის ფასადზე გამოსახული “მაცხოვრის მეორედ მოსვლის“ სცენა (ტაბ.: I /3/). კომპოზიცია ცხადყოფს - რაოდენ მძლავრიც არ უნდა იყოს სივრცეში თითქმის დატრიალებული ანგელოზთა ფიგურების ფორმა და მოძრაობა, ისინი მაინც კომპოზიციის აზრობრივ და ვიზუალურ ცენტრის ემორჩილებიან და მისკენ ისწრაფვიან.

ნიკორწმინდის რელიეფებზე დაკვირვებით შესაძლოა ქართულ რელიეფში კომპოზიციური წყობის ორი მიმართულებით სწრაფვის ტენდენცია მოვნიშნოთ: 1. აზრობრივად თვითკმარი და ვიზუალურად

თავის თავში დასრულებული ფორმების ეკლესიის კედლის სიბრტყიდან კომოზიციის ცენტრისკენ სწრაფვა (ნიკორწმინდა, „მაცხოვრის მეორედ მოსვლის“ კომპოზიცია (ტაბ.:I/3/); 2. სწრაფვა ვერტიკალზე (სვეტიცხოვლის აღ. ფასადის რელიეფური კომპოზიცია (ტაბ.:I/4/), კაცხის ეკლესიის ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია (ტაბ.:I/5/) და სხვ.).

ზემოთ ჩამოთვლილი, უკვე განვითარებული ქართული რელიეფის ის შემთხვევებია, როდესაც ფორმათა სტატიურობა (რაც, მეათე საუკუნის ბოლომდე, ქართული რელიეფის ერთ-ერთი მახასიათებელია) დაძლეულია და გამოსახულებათა ექსპრესიულობა არა მხოლოდ მათი ზედაპირის დამუშავებით, არამედ ფორმის ვარირებითაა მიღწეული. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული რელიეფისთვის ვიზუალურად განისაზღვრა, რომ იგი „როგორც ხატი ისეა დასვენებული ფასადზე“ (Хундадзе 2006, 294) და შესაბამისად, იგი ტაძრის კედლის სიბრტყის განუყოფელ ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს, მეათე საუკუნეში შექმნილი ოშკის ტაძრის რელიეფები ცხადყოფენ, რომ ქართულმა საფასადო ქანდაკებამ, ოსტატობის თვალსაზრისით, ამ პერიოდისთვის მაღალ დონეს მიაღწია და მოცულობრივ ფორმას სივრცეში უკვე იოლად გამოსახავს. ამ კონტექსტში კი ქართულმა გამომსახველობითმა ხელოვნებამ უკვე ვიზუალურ სააზროვნო დონეზე დაუშვა: ა) ან ქრისტიანული კულტურის წაკითხვის განსხვავებული ვერსია; ბ) ან პირველი ნაბიჯი გადადგა სამყაროს განსხვავებული ინტერპრეტაციისკენ, რომელშიც ქრისტიანობას ანთროპოცენტრული მსოფლხედველობა შეენაცვლებოდა (რაც მხატვრულ ლიტერატურაში რამდენიმე ასწლეულის შემდეგ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ დაფიქსირდა).

მეოცე საუკუნის ზოგიერთი ქართული ქანდაკების ფონზე, ოშკის ტაძრის რელიეფები, სახვითობის თვალსაზრისით, ბევრად უფრო დასრულებულ სკულპტურულ ფორმას წარმოადგენს. პირველი შთაბეჭდილებით, ოშკის რელიეფებმა თითქოს ვერ დასძლიეს კედელი, რის გამოც ვერ შეიძინეს საყოველთაოდ აღიარებული სრულფასოვანი ქანდაკებისთვის აუცილებელი მესამე განზომილება, მაგრამ სწორედ ოშკის რელიეფები მოწმობენ, რომ მესამე განზომილების, ანუ სივრცეში აღქმის ყველა წერტილიდან გამოთავისუფლებული მოცულობისა და სიღრმის ქონა, ყოველთვის არ ნიშნავს, რომ ქანდაკებასთან გვაქვს

საქმე. ოშკის რელიეფები („ქტიტორი დავით მესამე მარიამ ღვთისმშობელთან ერთად“, „წმინდა ნინო“) (ტაბ.I /6-7/) სტილისტურად გამაერთიანებელი მანერითაა დამუშავებული: ა)ფიგურები ფონიდან მკვეთრადაა გამოყოფილი და მიუხედავად იმისა, რომ სამოსის ზედაპირი გეომეტრიზირებული ნახჭებითაა დაფარული, მის ქვემოთ სისხლსავსე სხეული იგრძნობა, (“ქტიტორი დავით მესამე მარიამ ღვთისმშობელთან ერთად“ (ტაბ.: I /6/), „ბაგრატ მეოთხე ერისთავთ ერისთავი“ (ტაბ. I /8/); ბ) ოშკელი ოსტატები აქტიურად მიმართავენ დენად, გრაფიკულ ხაზებს, მაგრამ რელიეფები ვიზუალურ ექსპრესიულობას, წინარე საუკუნეების რელიეფებთან შედარებით, მცირედ მოკლებულია, რადგნაც გრაფიკული ხაზები ერთმანეთისგან დაშორებულია და ერთი მიმართულებით არ ისწრაფვიან - არამედ სხვადასხვა მიმართულებით „მოძრაობენ“. ვერტიკალზე მიმავალ ხაზს გადამკვეთი ჰორიზონტალური ხაზები „ამუხრუჭებენ“ და შესაბამისად, ენერგიას უკარგავენ /მაგ.:ოშკის სტელების რელიეფი. პირველ სტელაზე გამოსახულია ქტიტორი დავით III ვედრების პოზაში და მის ზევით – ნიკოპეის ტიპის ღვთისმშობელი, რომელსაც წინ ყრმა უკავია(ტაბ.: I /6/). მეორე, სტელაზე გამოსახული არიან: ქვევით – ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი ვედრების პოზაში (წარწერის მიხედვით, უკვე გარდაცვლილი) დ მის ზევით – იოანე ნათლისმცემელი./ (ტაბ.: I /8/) გ) მხრების არეში დასმული მომრგვალებული ან მრუდი ხაზები რელიეფურ გამოსახულების სიბრტყეს მოცულობად გადააქცევს. თვალსაჩინოვდება ისიც, რომ მოკლე გრაფიკული ხაზები ოშკის ფიგურებს ძალიან შეკრულ, თავის თავში დასრულებულ მოცულობრივ ფორმებად აყალიბებს /მაგ.: ოშკის წმინდა ნინოს ფოტომასალაში შემორჩენილი ბარელიეფი/(ტაბ.: I /7/); დ) სამოსის გამოსახვისას, ოშკელი ოსტატები, გენერალურ იდეას დამორჩილებული, სხვადასხვა მიმართულების ხაზების მონაცვლებით სამოსის მრავალშრიანობის იმიტაციას ქმნიან, რაც მოცულობის ვიზუალურად გაზრდას კიდევ უფრო მეტად უწყობს ხელს. ე) რელიეფში „ქტიტორი დავით მესამე მარიამ ღვთისმსობელთან ერთად“ (ტაბ.: I /6/) მოცულობის და სხეულის განსაკუთრებულ განცდას ხელს უწყობს: ა)ორივე ფიგურის ჰორელიეფური თავის გამოსახულება; ბ) თავთან შედარებით დაბალ რელიეფში შესრულებული მხრები და გ) მათ შემაკავშირებლად სხეულის ორივე გამოსახულ ნაწილზე კიდევ

უფრო დაბალ რელიეფში შესრულებული ყელის არის გამოსახულება. ყელის არის სიბრტყობრიობა ვიზუალურად ააშკარავებს თავისა და ტანის ფორმას და აძლიერებს მოცულობის შთაბეჭდილებას, რასაც ვერ ასუსტებს ორივე ფიგურის ხელის მტევნების თავთან შედარებით სიბრტყობრივი გადმოცემა.

შეიძლება ითქვას, რომ ოშკის რელიეფები გამოსახულების ნაკლები ექსპრესიულობით ხასიათდება, რადგნაც იქ, სადაც ფორმაში მოცულობა შევიდა, ექსპრესიული, ჩაჭრილი ზედაპირებით ფორმის გაცოცხლების აუცილებლობაც გაქრა. მეათე საუკუნის აღნიშნული რელიეფების სპეციფიკურ თავისებურებათა კონტექსტში, საინტერესოდ იკითხება მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების ფორმირების ზოგიერთი ტენდენცია, რომელიც ჩვენი მოსაზრებით, გარკვეულ კავშირს ამჟღავნებს ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფთან. ზემოთ ნახსენები რამდენიმე საინტერესო ტენდენციის გამოკვეთის თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს გასული მე-20 საუკუნის ორი, სტილისტურად და მსოფლმხედველობრივად განსხვავებული კონკრეტული ეპოქების ქანდაკება: პირველი სამოციანი წლების ე.წ. „Оттепель“-ის ხანის და მეორე 70-80-იანი წლების სკულპტურა. გამოქანდაკებულმა სხეულმა, მეოცე საუკუნის შუა ხანების და შემდგომი პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში, მოიპოვა თავისუფლება, დამკვიდრდა სივრცეში და ესთეტიკურ ნარაციასთან ერთად ფილოსოფიური სიღრმეც შეიძინა. მართალია, იგი ჯერ ევროპიდან იმპორტირებული და მოგვიანებით კი სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების დიქტატით შექმნილი ფორმების ტყვეა, მაგრამ ქართულ მრგვალ ქანდაკებას, რომელმაც საარსებო სივრცე საქართველოში მხოლოდ მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოიპოვა (ტექსტის ამ ნაწილში, ჩვენი ინტერესის მიღმა რჩება მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს დადგმული ქანდაკებები, როგორც არაქართველი ოსტატების შექმნილი რუსულ-ევროპული სკოლის პროდუქტი). ამ პერიოდისთვის, მეოცე საუკუნის სამოციან-ოთხმოციან წლებში სივრცულ ფორმასთან მუშაობის გამოცდილება დაუგროვდა და იგი მართალია ლოკალური, მაგრამ ჩვენი ხელოვნებისათვის დიდი მნიშვნელობის მქონე ძიებებს იწყებს (ე.ამაშუკელი, მ. ბერძენიშვილი).

სწორედ ასეთი თავისუფლების მოპოვების შემდეგ, მერაბ ბერ-

ძენიშვილის ნამუშევართაგან ერთ-ერთი საუკეთესო, 1966 წელს შექმნილი „დავით გურამიშვილი“ (ტაბ.: I /9/) მთლიანად აგებულია არა მხოლოდ ქართული რელიეფის, არამედ ქართული მონუმენტური ფერწერის პრინციპებზე. რომელშიც აქცენტი დასმულია ვერტიკალური მიმართულებით დენად ხაზებზე, ფორმაში გაცხადებულ შინაგან ექსტატურ ყოვნზე და გამოსახულების ორგანოზმილებიანობაზე. ანტიკური სკულპტურის მსგავსად იგი თითქოს გარედანაა გამოძერწილი და არა შიგნიდან ამოქანდაკებული. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიცის გაზიარების სურვილმა, რომელიც მოქანდაკის შემოქმედებაში მკაფიო ტენდენციად იკითხება, შედეგად მოგვცა სამგანზომილებიან სივრცეში გადმოტანილი ქრისტიანული ხელოვნების ვიზუალური ენა („დავით გურამიშვილი“ 1966 ტაბ.: I /9/) და შესაძლოა მისი შემდგომი განვითარება საერო ქანდაკებაში („შოთა რუსთაველი“ 1966, ტაბ.: I /10/).

„დავით გურამიშვილი“ ორგანოზომილებიანი პლასტიკის რიგს განეკუთვნება, რომლის ნარაცია აგებულია ხაზის სისადავეზე, „ბრტყელი“ სხეულის და პორტრეტული თავის კონტრასტზე. თავი ისეა გამოსახული, თითქოს იგი ქანდაკების ცენტრიდან ოდნავ გვერდზეა გაწეული, ვიზუალურ ეფექტს ხელს უწყობს მცირედ წაგრძელებული მარცხენა მხარი. ცენტრიდან მცირედ გაწეული თავი ერთგვარი დისტანციის განცდას იწვევს, თითქოს პოეტი თვითონვე დისტანცირდება საკუთარი სხეულისგან, რაც რამდენიმე ტეხილთან ერთად (წელის და მკლავის არეში), იმ საოცარი, შინაგანი გარინდებისა და სხეულში დაფიქსირებული ყოვნების ეფექტს ბადებს, რაც ასეთი ნიშანდობლივია მერაბ ბერძენიშვილის საუკეთესო ნამუშევრებისთვის.

1966 წელს შექმნილი „შოთა რუსთაველი“ (ტაბ.: I /10/) საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მასში („დავით გურამიშვილი“-საგან განსხვავებით) მკაფიოდ არ იკითხება ქართული მონუმენტური ფერწერისა და რელიეფის ელემენტები, მაგრამ, ქრისტიანული ესთეტიკის ერთგვარი დანაშრევი მაინც იგრძნობა. შესაძლოა მერაბ ბერძენიშვილის მიერ თითქმის ერთ პერიოდში შექმნილი ორივე ქანდაკება “დავით გურამიშვილი“ და „შოთა რუსთაველი“ ქართული ქანდაკების იმ ხაზს ქმნის, რომელიც ქართული სკულპტურული სკოლის და შესაბამისად, საქართველოში გამომუშავებული პლასტიკური სამეტყველო

ენის პრეცედენტია. ერთგვარად დასანანია, რომ აღნიშნული ხაზი თავად მოქანდაკის შემოქმედებაშივე აღარ გაგრძელდა შემდგომი ძიებების სახით და შემოქმედების გვიან ეტაპზე, 1989 წელს შექმნილი „ქეთევან წამებულის“ (ტაბ.: I /11/) ქანდაკება „დავით გურამიშვილში“ მონიშნული ტენდენციების მხოლოდ წარუმატებელი და ზერელე ინტერპრეტაციაა.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებაში მონიშნული ტენდენცია უკვალოდ არ გამქრალა და მოქანდაკე ჯუნა მიქატაძის შემოქმედებაში ქართული რელიეფისა და საეკლესიო მონუმენტური ფერწერის სახვითი ტრადიციის ინტერპრეტირება მაგალითა „იეთიმ გურჯი“ (ტაბ.: I /12/) და „იოანე პეტრიწი“ (ტაბ.: I /13/) მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედების სამოციან წლებში გაცხადებული ტენდენციის გადამუშავებულ ვარიანტად ჩამოყალიბდა. კერძოდ, კი „იეთიმ გურჯი“(ტაბ.: I/12/), „დავით გურამიშვილის“(ტაბ.: I/9/) ქანდაკების შემდგომ რედაქციას უნდა წარმოადგენდეს. მ. ბერძენიშვილისეული ჯადოსნური გარინდებისა და ყოვნის ვიზუალური ეფექტის მიღწევას მოქანდაკე, „იეთიმ გურჯის“ ფიგურაში კისრის არეში ჩაჭრილი ფორმით და ზემოთ აზიდული მხრებით შეეცადა. აქაც ფორმა გარედან გამოძერწილია, აგებულია ვერტიკალური ხაზის დენაზე და მისი ორგანზომილებიანობაც ზემოდან ჩაჭრილი ხაზებითაა მიღწეული. მიუხედავად ამისა, ქანდაკებას აშკარად აკლია მკლავის და ყელის არეში ხილულად გაცხადებული „გურამიშვილისეული“ „ყოვნები“, ამასთან, „იეთიმ გურჯის“ ვერტიკალზე სწრაფვა ისეთი ელემენტებით არ არის შერბილებული, როგორც „დავით გურამიშვილთან“ მუხლი, ფართოფორმატიანი წიგნი და განზე გაწეული ხელის მოძრაობის დამაბალანსებელი, საპირისპირო მიმართულებით ქარისგან აფრიალებული თმაა. ამიტომ, მოქანდაკეს ფორმის მოჩარჩოება დასჭირდა, რომ ქანდაკებისთვის სასიცოცხლო სივრცე მოენიშნა და იმ გარემოსგან დაეცვა, რომელთან შეჭიდების და მასზე დომინირების პოტენციალი „იეთიმ გურჯის“ ძეგლს არ გააჩნია. მიუხედავად ამისა, ჩვენის აზრით, „იეთიმ გურჯის“ ქანდაკება ღირებულია იმდენად, რამდენადაც იგი ქართული რელიეფიდან და საეკლესიო მონუმენტური ფერწერიდან ლოკალურ დონეზე დაწყებული ძიებების პროდუქტს წარმოადგენს.

მონუმენტური ქანდაკების განხილვის კონტექსტში, თემატურად

და არა ქრონოლოგიურად შევეხებით ზემოთ უკვე მონიშნულ, ამავე ავტორის მიერ 1996 წელს შექმილ „იოანე პეტრიწის“ (ტაბ.: I /13/) ქანდაკებასაც. ნაწარმოები აშკარად ავლენს დამოკიდებულებას ქართულ რელიეფთან, კერძოდ მეთერთმეტე საუკუნის, ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთ პორტალზე გამოკვეთილ იესო ქრისტეს რელიეფთან (ტაბ.: I /14/) ამ კონკრეტული ნაწარმოების შემთხვევაში საქმე ისეთივე რეალურ, მოცულობით სხეულთან გვაქვს, როგორც ნიკორწმინდის ოსტატის შემთხვევაში. ეს უკანასკნელი, ცხადია, მეოცე საუკუნის მოქანდაკის ფონზე ნაკლებად, მაგრამ თავის თანამედროვეთა ფონზე არაჩვეულებრივად გრძნობს სხეულის მოცულობას და მას, ამ ამოცანის გადასაჭრელად აღარ ესაჭიროება გარედან ჩაჭრილი, დეკორატიული ხაზების სიმრავლე, იგი სულ რამდენიმე ხაზით მონიშნავს ქიტონის დრაპირებას, რომლის ქვემოდანაც ნელ-ნელა ძალას იკრებს სხეული. ასევეა „იოანე პეტრიწის“ ქანდაკებაშიც (ტაბ.: I /13/), რომელზეც მოქანდაკემ, ქსოვილის დრაპირება, ფიგურის სხეულზე დეკორატიულ ხაზებად დაიტანა.

აღსანიშავია, რომ, ჯუნა მიქატაძე, რომელიც შესანიშნავად ფლობს აღორძინების ეპოქის ხერხებს ქანდაკებაში (საილუსტრაციოდ მისი ადრეული მონუმენტური ნამუშევრები შეიძლება მოვიხმოთ), „იოანე პეტრიწის“ შემთხვევაში (ტაბ.:I/13/) სიამოვნებით ემორჩილება შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის მიერ ნაკარნახებ ერთგვარ ბლოკურობას და ხელის მტევნებს ზუსტად ისევე გამოსახავს, როგორც ამას ჩვენი წინაპარი ოსტატები აკეთებდნენ - არც მკლავი და არც მტევანი არ შორდება სხეულს და მასთან ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. მოქანდაკის მიერ გამოყენებული ასეთი სტრუქტურა ხელს უწყობს ვერტიკალურ ხაზზე აგებულ მრგვალ ქანდაკებას საკუთარ ცენტრალურ ღერძზე ისევე იყოს ორიენტირებული და სივრცის ჰორიზონტალური ხაზებისადმი ისეთივე გულგრილი, როგორც ამას ქართულ რელიეფებში ვხვდებით. ჯუნა მიქატაძის ამ ქანდაკების თითქმის ანალოგი, სახვითი ხერხების გამოყენების თვალსაზრისით, თანამედროვე ქართულ (მცირე) პლასტიკაში ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავს ეკუთვნის, რომლის შემოქმედების ზოგიერთ ასპექტსაც ქვემოთ შევეხებით.

მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების ქართული დაზგური ქანდაკება, მიუხედავად იმისა, რომ წინა ათწლეულების ქართულ ქა-

ნდაკებასთან შედარებით როგორც თემატური ისევე, ფორმისმიერი შესაძლებლობებით ბევრად მრავალფეროვანია, მაინც ინარჩუნებს ქართული რელიეფისთვის დამახასიათებელ ფორმის შებოჭილობას, ხშირ შემთხვევაში აღქმის ფრონტალურობასაც კი. თითქოსდა ამ მოვლენის საკომპენსაციოდ, სამოცდაათიანი და შემდგომი წლების ქანდაკება პერმანენტულად ისწრაფვის ქანდაკების ზედაპირის ხან ფერწერული (ნოდარ თოფურია-ვოიტკევიჩი, გია ჯაფარიძე, რუსიკო გაჩეჩილაძე, მიხეილ წოწორია), ხანაც გრაფიკული დამუშავებისკენ (ჯემალ-ჯოტი ბჟალავა).

თანამედროვე ქართული ქანდაკების ზედაპირზე დატანილი ფერწერული თუ გრაფიკული ელემენტები მას არ მატებს იმ ექსპრესიულობას, როგორსაც ქართულ რელიეფში ვხვდებით, თუმცა ექსპრესიულობა თვითმიზანი არც უნდა იყოს, მეოცე საუკუნის ოთხმოციანი წლების ქართული ქანდაკება ეპოქის ადექვატურია და იგი არა მხოლოდ გამომსახველობითი ფორმის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნებისკენ ისწრაფვის, არამედ ქანდაკების ზედაპირზე ფერწერული თუ გრაფიკული ელემენტების დატანით დამატებით ინფორმაციას იძლევა თავად ქანდაკების მიერ ასახული მოვლენის შესახებ. ეს გარემოება აპირობებს კიდეც ამ ეპოქის ქართული ქანდაკებისთვის დამახასიათებელ ერთგვარ სახვით ბინარულობას, პლასტიკური და ფერწერული (ან გრაფიკული) შესაძლებლობების თითქმის თანაბრად გამოყენებას.

ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავა, მოცულობას, რელიგიურ სიუჟეტებზე შექმნილ ქანდაკებებში არ გაურბის, მაგრამ მაინც ორგანზომილებიანი გამოსახულების რეჟიმში რჩება. საილუსტრაციოდ მის მიერ გასული საუკუნის ოთხმოციან წლებში შექმნილი „ღვთისმსობელი ყრმა იესოთი“ შეგვიძლია მოვიხმოთ (ტაბ.: I /15/). ამ ნამუშევარში „ღვთისმსობელი ყრმა იესოთი“ აშკარად ჩანს, რომ მოქანდაკე ცდილობს გადაამუშაოს ქართული, შედარებით გვიანი ეპოქის ორგანზომილებიან რელიეფში შექმნილი მოცულობის ილუზიის გამაპირობებლი ფაქტორები და მოგვცეს მათი თანამედროვე ინტერპრეტაციები. მოქანდაკე ათავისუფლებს ფორმას იმ ხერხებისგან, რომლითაც მეათე საუკუნის ქართველი ოსტატები გამოსახავდნენ სამოსს და ამით ფიგურას მოცულობასაც მატებდნენ, კერძოდ იგი საკუთარ ქანდაკებას ათავისუფლებს: ა) გრაფიკული, ჩაჭრილი, სხვადასხვა მიმართულების

მქონე ხაზებისგან რომლებიც დრაპირების და მოცულობის ილუზიას ქმნიდნენ. ბ) მხრების არეში, მოცულობის გამაძლიერებელი, მომრგვალებულ ფორმას კი ხაზებისგან ათავისუფლებს.

მოქანდაკე გამოსახავს მარიამ ღვთისმსობლის მრგვალ, მოცულობრივ ფიგურას და მასზე დააქვს გრაფიკული დეკორატიული ხაზების სქემა (რომელიც ძალიან მოგვაგონებს ქართული რელიფის ოსტატთა მიერ ფიგურებზე ჩაჭრილ ხაზებს), მაგრამ ჯ. ბჟალავასთან აღნიშნულმა მხატვრულმა ხერხმა ფორმის გამოსაკვეთი ფუნქცია დაკარგა და მეოცე საუკუნის მოქანდაკის ხელში შუა საუკუნეების რელიეფის დეკორატიულ რემინისცენციად გადაიქცა. შუა საუკენეების ქართული რელიეფის ერთ-ერთი უმთავრესი მხატვრული ხერხის – „გრაფიკული ბადის“ ასეთი გამოყენება მხოლოდ იმას ამჟღავნებს, რომ ჯემალ-ჯოტი ბჟალავა იცნობს ქართულ რელიეფს და მისი სახვითი ხერხებიდან ერთ-ერთს იყენებს როგორც დეკორატიულ ელემენტს, რომელშიც არის კიდეც დაშიფრული ინფორმაცია ქართული რელიეფის შესახებ.

ნოდარ თოფურია-ვოიტკევიჩი, 1980 წელს შექმნილ ქანდაკებაში „მრავალჟამიერი“ (ტაბ.: I /16/) იმეორებს ეკლესიის გუმბათის ყელში გამოსახული ფრესკებისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციას და პლასტიკის მეშვეობით მოცულობას ანიჭებს მას. მოქანდაკემ ფრესკა სივრცეში მექანიკურად კი არ გაიმეორა, არამედ შექმნა ფრესკისებური, ხორცისგან და სისხლისგან დაშრეტილი ფიგურა. სკულპტურული ფიგურის ფრონტალურ ნაწილში მოქანდაკეს ფერწერულად აქვს ამოწერილი ქრისტეს ერთი სახე (კომპოზიციაში მოქანდაკემ შექმნა ყრმა იესოსა და ჯვარცმული მაცხოვრის სკულპტურული გამოსახულებები. მაცხოვრის ორი გამოსახულების შექმნით, მოქანდაკე იესოს მთელ ისტორიას მოგვითხრობს დაბადებიდან ვინემ ჯვარცმამდე). ქანდაკებაში მოდელირებულია მაცხოვრის სხეული გარდამოსხნის შემდეგ. მარიამ ღვთისმშობელი ისეა გამოსახული რომ მისი ტერფები პოსტამენტს სრულიად არ ეხებიან, იგი ზეცისკენ მიილტვის, გარდამოხსნილი მაცხოვრის სხეული კი ნელ-ნელა „ქრება“, მის სხეულში მნიშვნელოვანი მხოლოდ სახეა, სულის ნიშანი, რომელიც მოქანდაკემ ფერწერულად ამოწერა, ხოლო სხეული გრაფიკული ხაზებით მსუბუქად „მონიშნა“ და „გააქრო“. ამ წამის ფიქსირებით მოქანდაკე

ქრისტეს განღმრთობის მისტერიის საკრალიზაციას ახდენს. „მრავალ-ჟამიერი“ (ტაბ.: I/16/), ისევე როგორც მერაბ ბერძენიშვილის „დავით გურამიშვილი“ (ტაბ.:I/9/), სახვითობის თვალსაზრისით მონუმენტური ხატწერის რემინისცენციასა და ფრთხილი ვარაუდების ფარგლებში თუ შევნიშნავთ (მარიამ ღვთისმშობლის ფიგურას ვგულისხმობთ უპირატესად) ქართული რელიეფის მიერ მონიშნული ფორმის განვითარებას წარმოადგენს.

საერთოდ მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკებისთვის, როდესაც ის რელიგიურ თემატიკას ეხება, ნიშანდობლივია ფორმის და სხეულის მაქსიმალური ნიველირება, განზოგადება და ისეთ განზოგადებულ და აბსტრაქტულ კომპოზიციებამდე მისვლა, რომელიც თავად არღვევს ქრისტიანული ხელოვნების სახვითობის პრინციპებს, თუ დ. თუმანიშვილის შეფასებას დავეყრდნობი – ისინი „ლანდების სამყაროში“ გადადიან (საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიხმოთ: რ.ნაროუშვილის „ადამი და ევა“ (ტაბ.: I /17/) და სხვ.). ბუნებრივია, ფორმის და სხეულის მაქსიმალურად ნიველირება და ზოგადად ფორმისადმი ასეთი დამოკიდებულება ანგრევს ქრისტიანული ნარატივის პრინციპებს. ქანდაკების ამ კონტექსტში „განახლების“ და „ახალი ფორმატით“ თვითდამკვიდრების ცდებმა, ისევე როგორც ამგვარი საზროვნო ტრადიციის ფორმირებამ, ქართულ ქანდაკებას, მეოცე საუკუნეშიც კი, მოცულობრივი და მონუმენტური ფორმისადმი დისტანცირებული დამოკიდებულება ჩამოუყალიბა.

ქართული რელიეფი კამერულია. ტაძრის ექსტერიერის დიდი სიბრტყეების არსებობის შემთხვევაშიც კი რელიეფი მის ვიზუალურად მაორგანიზებელ ელემენტთაგან (ორნამენტი, ფერი) ერთ-ერთია და არა უმთავრესი. უმეტესად იგი ნარატული აქცენტების ტაძრის ფასადზე სწორად გადაანაწილებაზეა ორიენტირებული (მეათე-მეთერთმეტე საუკუნეებამდე, როდესაც ფორმა უკვე თვითკმარი ღირებულებისა ხდება). ამიტომ, ქართული სივრცულ-გამომსახველობითი აზროვნების ტრდიციაზე ნებსით თუ უნებლიე დაყრდნობით შექმნილი და ზემოთ განხილული, ქართული ქანდაკების ნიმუშიდან ნებისმიერის ფორმა კამერულია, მაშინაც კი, როდესაც თანამედროვე ქართველი ოსტატები მონუმენტურ ქანდაკებას ქმნიან. მათი ქანდაკებაც, ქართული რელიეფების მსგავსად, ნაკლებად ისწრაფვის სივრცის ორგა-

ნიზებისკენ. ისინი უფრო საკუთარ არსში გამეფებულ სიჩუმეში გარიდნებულები ჩანან.

მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკებაც ისევეა აგებული ზემოთ მსწრაფველ ვერტიკალზე, როგორც ქართული რელიეფი. ქართულ ქანდაკებაც ნაკლებად ცდილობს ჰორიზონტალურ ხაზზე განავითაროს ფორმა და არა მხოლოდ ვერტიკალურ, არამედ ჰორიზონტალურ სიბრტყეზეც მოახდინოს სივრცის ორგანიზება. ქართულმა ქანდაკებამ მეოცე საუკუნეში ნებსით თუ უნებლიედ გაიმეორა ჩვენს რელიეფში განვითარებული სახვითობის პრინციპები. ეროვნული ქანდაკების ბევრად წარმატებულ მაგალითებს ვხვდებით იქ, სადაც ფორმები კამერულია. მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც ჩვენთან სოციალისტური რეალიზმის და საბჭოთა კულტურის გავლენასთან ერთად დამკვიდრდა, ცხადყოფს, რომ მონუმენტალიზმის ქანდაკებრივი განცდა უცხოა ავთენტურად ქართული ფორმისთვის. ასევე სახვითობის ბინარულობა იკვეთება როგორც საერთო ნიშანი. კერძოდ ქანდაკების სხეული, როგორც მოცემულობა და მასზე დატანილი გრაფიკული თუ ფერწერული ინფორმაცია როგორც სხეულის იმ ასპექტების გამომვლენი, რომელიც ფრონტალურმა, ჩაკეტილმა ფორმამ ვერ გამოამჟღავნა.

ქართულმა ქანდაკებამ სახვითი ხერხების თვალსაზრისით ქართული რელიეფის გამოცდილება სპორადულად, მაგრამ გაითვალისწინა. იქ სადაც ქართული რელიეფი და მონუმენტური ფერწერა მეტად ჩანს გათვალისწინებული, შესაძლებელია ადგილობრივი სკოლის ნიშნებზე საუბარი, რომელიც არა იმპორტირებულ ფორმას, არამედ საკუთარ მემკვიდრეობას იაზრებს, ახდენს მის ინტერპრეტაციას და შედეგად ბევრად საინტერესო და განსხვავებულ პროდუქტს ქმნის. საერო თემატიკაში ქართველი მოქანდაკეები ბევრად თამამები ჩანან, როგორც ეს მერაბ ბერძენიშვილის ქანდაკებების განხილვისას გამოჩნდა, მაგრამ როგორც კი ქრისტიანული თემატიკის ველში შედის, მოქანდაკე ნებსით თუ უნებლიედ მაინც მიილტვის ისეთი, უკვე შემდგარი ორგანიზებული სახვითი სისტემისკენ, როგორც ქართული მონუმენტური ფერწერა თუ რელიეფი გახლავთ. რაც ალბათ მიუთითებს, რომ ქართულმა ქრისტიანულმა კულტურამ არ განიცადა შიგნით ტრანსფორმაცია, შესაბამისად, ამ კულტურის წიაღში გაზრდილმა

მოქანდაკეებმა ვერ დაიწყეს ფორმის მეშვეობით მისი გადააზრება და შეეკედლნენ ხატწერის კანონიკურ სქემას. ხოლო მათ, ვინც მისი გადამუშავება სცადა, არცთუ იშვიათად, ქანდაკების არსის დაკარგვის ზღვარს მიახლოვებული ფორმის ტრანსფორმაცია მიიღო.

აუცილებელი აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ შუა საუკუნეების რელიეფსა და მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების შემთხვევაში, ორივეგან ცხადად ჩანს ქართული სახვითობის განსაკუთრებით მაღალი კულტურა, ფორმას ტაქტნიანად მორგებული ფერის ფუნქცია და გრაფიკულად დამუშავებული ზედაპირების ხატოვანება.

1.2. მოცულობრივი ფორმის დანერგვის წინაპირობა საქართველოში

(პროფესიონალი, უცხოელი და მოყვარული ქართველი მოქანდაკეები XIX საუკუნის ქართულ სახვით ხელოვნებაში)

ქართული ხელოვნების ისტორიაში ქანდაკებრივ ფორმაში მუშაობის სამი ეტაპი არსებობს. პირველი არის წარმართული ხანის პერიოდი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია დომინანტური თუ შემოსული ხალხების სტილების აღრევა. მეორე ეტაპი, ბევრად ხანგრძლივია და უკავშირდება ქართული ქრისტიანული ვიზუალური კულტურის გამომუშავებას, რომელიც წარმართული ხანისგან განსხვავებით, ფარავდა მთელ ქვეყანას და საქართველოს ყველა კუთხეს მოიცავდა, წარმოადგენდა რა უკვე ზოგადად ქართული სახვითი ტრადიციის განვითარების პროცესს. მესამე ეტაპი უკავშირდება მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეებს, პერიოდს რომელმაც ქართული კულტურის რეგულარული განვითარების შესაძლებლობა მოგვცა, ასევე მოცემული პერიოდი ქართული შუასაუკუნეობრივი კულტურის ახალი კულტურის პარამეტრებზე გადასვლით გახლავთ აღნიშნული.

პირველი ქრისტიანული ქანდაკებები ნაკლებად გვაძლევენ წარმოდგენას იმის შესახებ, იყო თუ არა რაიმე ტიპის მცდელობა გამოეყენებინათ ადგილზე, წარმართულ ხანაში გამომუშავებული ფორმები. ცხადია ქრისტიანული სახვითი კულტურა, ჩვენთან შემოსვლის მომენტში, მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებულ, საკუთარი სახვითი კონცეფციით წარმოდგენილ სააზროვნო მოდელს წარმოადგენდა. მაგრამ

დასრულებული სახვითი ფორმის შემოსვლა არასდროს გამორიცხავდა ადგილობრივ ინტერპრეტაციას, რომელშიც ან ახალი, ადგილობრივი ფორმის დაბადების პროცესი იგრძნობოდა, ან სულაც ძველი და მანამდე არსებული ვიზუალური ტრადიცია იჩენდა თავს. რამდენადაც ჩვენმა მოკვლევებმა აჩვენეს, ადგილობრივ მასალაზე დაყრდნობით, არ ჩანს რაიმე კვალი იმისა, რომ პირველივე რელიეფები, რომელიც შემორჩენილია საქართველოში, რაიმეთი მაინც იმეორებდეს ქანდაკებრივ ფორმაზე მუშაობის წარსულ გამოცდილებას.

ასევე ხდება მეცხრამეტე საუკუნეში, როდესაც საქართველოში, მრგვალი ქანდაკება შემოდის. ისევე როგორც ქართული რელიეფის გაჩენა დაკავშირებული იყო ერთიანი, მმართველი იდეოლოგიის გაჩენასთან, მოცემულ შემთხვევაში ქრისტიანული რელიგიისა და მისი მთავარი ინსტიტუციის, ეკლესიის შემოსვლასთან, რომელიც მიილტვოდა სივრცეზე საკუთარი დიქტატი განეხორციელებინა ქვაში გამოქანდაკებული რელიგიური სიმბოლოების მეშვეობით, რის მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ პირველი ქვაჯვარები და ზოგადად ქვაჯვარების ფუნქცია, რომელიც მთლეს ქვეყანას ფარავდა, როგორც იდეოლოგიური მარკერების ქსელი.

მეცხრამეტე საუკუნეში, მსგავსი ფუნქცია იტვირთა მრგვალმა, ურბანულმა ქანდაკებამ. თუმცაღა, აღსანიშნავია, რომ ქანდაკების პირველი ნიმუშები, რომელიც საქართველოს ქალაქებში, კერძოდ კი თბილისში დაიდგა არ ეკუთვნოდა ქართველი მოქანდაკის ხელს, არამედ იყო რუსეთის იმპერიის ინიცირებული და ძირითადად გამოსახავდა რუსული კულტურის მოღვაწეებს, ისევე, როგორც იმ პოლიტიკოსებს, რომლებიც საქართველოსთან იყვნენ დაკავშირებული და ემსახურებოდა ერთ იდეოლოგიურ მიზანს, ეტაპობრივად, 1801-1804 წლებში რუსეთის მმართველობაში შესულ საქართველოში პოლიტიკური და კულტურული ძალაუფლების სივრცეზე ტრანსლარებადი ნიშნებით, ქანდაკებებით გაემყარებინათ რუსეთის იმპერიის ძალაუფლება რეგიონში.

ერთ-ერთი პირველი ქანდაკება, რომელიც დაიდგა საქართველოში იყო ალექსანდრე ჭავჭავაძის სიძის, ალ. გრიბოედოვის საფლავის ძეგლი მთაწმინდაზე, რომლის ავტორადაც ქართულ ტექსტებში მოიხსენება პოლონური წარმოშობის მოქანდაკე კამპიონი, ინიციალის გა-

რეშე (შანიძე 1975: 23). რუსულ ტექსტებში კი ალ. გრიბოედოვის ძეგლის შემქმნელად თავად კამპიონების სახელოსნო ითვლება (Половцов 1897: 756).

კამპიონების სახელოსნოზე ორიოდ სიტყვის თქმა სასურველია. ესენი არიან პოლონური წარმოშობის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატები. ამ გვარის ორი წარმომადგენელი, ორივე მოქანდაკე, მამა-შვილი პიეტრო და სანტინო კამპიონები იტალიის ქალაქ ვარეზედან 1783 წელს ჩავიდნენ სანქტ-პეტერბურგში. მათ დაარსეს ქანდაკების სახელოსნო, რომელიც სასახლეებისა და ბაღებისთვის ამზადებდა დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებს, აგრეთვე მუშაოდბენ სასახლეების ინტერიერების დეკორირებაზეც. 1790-იან წლებში ისინი რუსეთის იმპერატორ პავლე პირველის მიწვევით მუშაობენ რუსეთის მეფეთა სარეზიდენციო ქალაქისა და სასწავლო-სამეცნიერო ცენტრის, გატჩინის (1) არქიტექტურულ-საბაღო კომპლექსის შექმნაზე. კამპიონების სახელოსნო თანამშრომლობდა საუკეთესო და ცნობილ მოსკოველ არქიტექტირებთან, იღებდნენ შეკვეთებს მხოლოდ ცნობილი თავადური სახლებისგან და მოსკოველი ინტელექტუალებისგან (2)

კამპიონების სახელოსნოზე გვინდოდა შეგვეჩერებინა ყურადღება, იმდენად, რამდენადაც, ფაქტი, რომ თბილისში დადგმული ქანდაკების ავტორები გამოცდილი და მაღალი რანგის პროფესიონალები იყვნენ ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ქართველ, არაპროფესიონალ მოქანდაკეთა პირველ ნაბიჯებს ბიძგი, თბილისში, სწორედ არაქართველი მოქანდაკეების დადგმულმა ევროპულმა ქანდაკებებმა მისცეს. შესაბამისად ჩანს, რომ ჩვენში შემოსული მრგვალი ქანდაკება იმ შემოქმედებითი თუ სტილური მახასიათებლების მატარებელი და მეტ-ნაკლებად შესაბამისია, რომელიც დამკვიდრებული იყო თანადროულ ევროპულ კულტურაში, რისი დასტურიც არის ალ. გრიბოედოვის საფლავის ძეგლი მთაწმინდაზე.

ალ. გრიბოედოვის საფლავის ძეგლის მთაწმინდაზე დადგმის მომენტიდან, რომელიც 1832 წელს აღიმართა (ტაბ.:II/1/), საქართველოში, თბილისში შემოდის მწუხარების ვიზუალურ-სივრცობრივ ფორმაში გადმოცემის პარალელური, ლოკალური ქართული სახვითი ენისგან განსხვავებული ტრადიცია.

მანამდე კი, „XIX საუკუნე საქართველოში ურბანულ კულტურაზე გადასვლის ხანაა. ეს ის პერიოდია, რომელმაც თან მოიტანა სეკულარული მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები, ისეთი როგორიცაა ინტერესი კონკრეტული ადამიანისადმი, ინდივიდუალური საწყისის გამძაფრება, რამაც თავის მხრივ, წინ წამოსწია პორტრეტის მნიშვნელობა. სავარაუდოდ, სწორედ ამ დროისმიერმა ფაქტორმა განაპირობა XVIII საუკუნის ბოლოსთვის წინა საუკუნეების განმავლობაში დამკვიდრებული, საფლავის ქვების წარწერითა და სადა ორნამენტით მორთვის ძველი წესის ჩანაცვლება გარდაცვლილთა სრული სიმაღლით წარმოდგენილი პორტრეტით.

XIX საუკუნის განმავლობაში, ვიდრე XX საუკუნის დასაწყისამდე, როგორც ზოგადად კავკასიაში, ისე თითქმის მთელი საქართველოს მასშტაბით, გავრცელდა საფლავის ქვათა მორთვის გარკვეული "იკონოგრაფიული სქემა", რომელიც თავის მხრივ, საქართველოში შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან, კერძოდ კი საქტიტორო პორტრეტის მდიდარი ტრადიციიდან მომდინარეობდა (ტაბ.:II/2/) და მისი გვიანი პერიოდის "გახალხურებული" ნაკადის თავისებური, ორგანული გაგრძელება იყო. აღნიშნულ სქემაში გარდაცვლილის მთელი სიმაღლით წარმოდგენილი პორტრეტი ქვის ლოდის მთელ სიგრძეს იკავებდა და, როგორც წესი, ფრონტალურად გამოისახებოდა, გულზე დაკრეფილი ხელებით. ამავე „იკონოგრაფიულ პროგრამაში'' განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა სამოსის დეტალებისა და გარკვეული ატრიბუტების გადმოცემას, რომელიც სიმბოლურად გარდაცვლილის სოციალურ თუ პროფესიულ კუთვნილებაზე მიანიშნებს; მაგალითად, საფლავის ქვაზე გარდაცვლილის პორტრეტის გვერდით წარმოდგენილი გუთანი - გუთნისდედის საქმიანობაზე მიგვანიშნებს, საქსოვი, საჩეჩელი - მქსოველი ქალის ისტორიას გვიამბობს, იარაღი - მეომრის მიმანიშნებელ ლაკონურ სახე-სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი გამოსახულებები ყველა სოციალური ფენის წარმომადგენლისთვის უნივერსალურია და გვხვდება როგორც სოფლად, ისე ქალაქში." (შანშიაშვილი 2012).

როგორც ა. შანშიაშვილის კვლევიდან ჩანს, ქართველთა მიერ გამოსახული მწუხარება, მწუხარებაზე მეტად, სოციალური ნიშნის შემცველი ვიზუალური ნარატივის მატარებელი გახდა, რომელშიც ასახუ-

ლი იყო გარდაცვლილის ბედი. ბედი კი მისი პროფესიული კუთვნილებით, ანუ საფლავის ქვაზე გამოსახული პროფესიული ატრიბუტიკით იდენტიფიცირდებოდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი, ვიზუალურ ფორმაში გაცხადებული ცვლილება სიკვიდილისადმი დამოკიდებულებაში, არა მხოლოდ საქართველოსთვისაა დამახასიათებელი. მეთვრამეტე საუკუნის ევროპაში, ასევე შეიცვალა დამოკიდებულება მოვლენისადმი და გაჩნდა ისეთი ტიპის საფლავის მონუმენტები, რომლებშიც გარდაცვლილის გამოსახულება სკულპტურული ფორმით იყო დაფიქსირებული. მის შესახებ თხრობა კი ქართული ვიზუალური ხელოვნებისგან განსხვავებით უფრო რთულ, ალეგორიულ განზომილებაში გრძელდებოდა, რომელიც ცხადია რთულ ქანდაკებრივ ფორმებსა და კომპოზიციებს გულისხმობდა. გართულებული სკულპტურული ფორმები, მრავალფეროვანი ფერადოვანი მასალისა და ფერწერული რეპლიკების შეტანა საფლავის მონუმენტში, მეთვრამეტე საუკუნის ევროპულ ქანდაკებას, რომელიც გარდაცვალებას ასახავდა, თანდათან აშორებდა ქრისტიანული დოქტრონისგან, რომლის მიხედვითაც სიკვდილის წინაშე ყველანი თანასწორნი ვართ. სწორედ ქანდაკებას მიენიჭა უდიდესი მნიშვნელობა, როგორც გარდაცვლილის შესახებ მეხსიერების შემნახველს. ასეთი ტიპის, ევროპული ქანდაკების ძალიან სენსიტიური ნიმუშია ლედი ელისაბედ ნაითინგეილის საფლავის დეკორი, რომელიც ინგლისში, როკოკოს სტილში მომუშავე ოთხი ცნობილი მოქანდაკიდან ერთ-ერთის, ფრანგი ოსტატის, ლუის-ფრანცის რუბილიაკის შესრულებულია 1860 წელს და ლონდონში, ვესტმინსტერის სააბატოშია აღმართული (ტაბ.:II/3/). იგი გამოსახავს ლედი ელიზაბეთს, რომელსაც მისი მეუღლე ამაოდ ცდილობს დაიცვას სიკვდილის გამგმირავი მახვილისგან. მეცხრამეტე საუკუნეში, საფლავის ქანდაკებები, რომლებიც ხშირად საოჯახო სასაფლაოებს ამკობდნენ ეკლესიებში, გამოდის ეკლესიიდან გარეთ, საჯარო სივრცეში და მკიდრდება ქალაქების სასაფლაოებზე.

ქართულ საფლავის ქვებს, რომლებიც თავისი გამოსახულებით სასაფლაოს ქანდაკების ფუნქციას ასრულებდნენ, მეტი სოციალური კონკრეტიკა ახასიათებთ. ჩაცმულობის და საქმიანობის სფეროს განსაზღვრით ცხადი ხდებოდა რომელ სოციალურ ფენას ეკუთვნოდა გარდაცვლილი, იყო იგი კინტო, ყარაჩოღელი, ევროპულ ყაიდაზე ჩაც-

მული მოქალაქე თუ გუთნის დედა. ქართული სახვითი ტრადიცია არ ცდილობს ასახოს ისეთი მოვლენა, როგორიც არის სიკვდილის თანმხლები ემოციური ფონი, გარდაცვლილისა და მისი გარემოს დამოკიდებულება ფაქტისადმი. ქართული საფლავის ქვები ძალიან ლაკონური და სიკვდილისადმი, როგორც ფაქტისადმი მშვიდი დამოკიდებულებით გამოირჩევა. მიუხედავად სოციალური კუთვნილების განსაზღვრისა, ქართული საფლავის ქვების სახვითი ფორმა ცხადყოფს, რომ სიკვდილი განიცდება გარდაცვალებად და არა სიკვდილად და დასასრულად. ქართული საფლავის ქვები ცხადყოფენ, რომ გარდაცვალების ქრისტიანული წაკითხვაა შენარჩუნებული ქართულ სახვით ხელოვნებაში.

ქართული საფლავის ქვები რჩება გენაბვთ ა. შანშიაშვილის მოსაზრებით, ქართველ ქტიტორთა მონუმენტური ფერწერის გამოსახულებათა იკონოგრაფიულ ჩარჩოში, გნებავთ, ჩვენი დაკვირვებით, ქართული რელიეფისთვის დამახასიათებელ სახვით ტრადიციაში, სადაც რელიეფის გარშემო ფონი ამოღებულია, თავად ფიგურა მსუბუქად არის ამოკვეთილი, გამოსახულება მკაცრად ფრონტალურია, სახეები, ქართული მონუმენტური ფერწერისგან განსხვავებით, ქართული რელიეფისთვის დამახასიათებლად, ზოგადად არის მონიშნული, მაგრამ დეტალურად არის გაწერილი სამოსი და ფიგურები შემოზღუდულები და მოჩარჩოებულნი არიან ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო გაფორმებისთვის დამახასიათებელი მცენარეული დეკორით.

ვფიქრობთ, ორივე მოსაზრება მართებულია, ვინაიდან სხეულის კონსტიტუცია და მისი გადმოცემის მანერა, ისევე როგორც პორტრეტირებულის სახის ნაკვთების გადმოცემის ხერხი, ქართულ მონემუნტურ ფერწერასა და რელიეფში იდენტურია და ქრისტიანული სახვითი ესთეტიკით არის დოგმირებული. უბრალოდ ქართულ რელიეფთან საფლავის ქვებს აახლოვებს სამუშაო მასალა, რომელიც განსაზღვრავს თავის მხრივ პორტრეტის იმაზე მეტად განზოგადებულობას, ვიდრე ეს ახასიათებს ქართულ მონუმენტურ ფერწერას. ასევე მსგავსია ქართული რელიეფისა და ქართული საფლავის ქვების შემთხვევაში სამუშაო სივრცის ორგანიზების პრინციპები. მოჩარჩოებულ ოთხკუთხედში ამოკვეთილი ფიგურა. ცხადია, ქართული რელიეფი თავისი განვითარების მანძილზე ბევრად რთულ პლასტიკურ და კომპოზიციურ ამოცანებს ჭრიდა და ქართული საფლავის ქვებთან მათი

პარალელის გავლება არ ეხება ქართული რელიეფის მთელ ისტორიას, არამედ მის ბევრად ადრეულ ეტაპს მოიცავს.

ალ. გრიბოედოვის საფლავის ძეგლით კი ჩვენში შემოვიდა მწუხარების გამოსახვის ევროპული ტრადიცია, პერსონიფიცირებული ემოციითა და გარდაცვლილის მეუღლის (ნინო ჭავჭავაძის) ემოციის, პოზიციისა და დამოკიდებულების ქანდაკებრივ ფორმაში გაცხადებით, რომელსაც თან ერთვოდა მისივე მწუხარების გამომხატველი სიტყვები.

კიდევ ერთი ქანდაკება, უკვე განსხვავებული ტიპისა და ფუნქციისა დაიდგა თბილისში 1867 წელს. ეს იყო 1844-1854 წლებში კავკასიის მეფისნაცვლისა და კავკასიის განსაკუთრებული კორპუსის მთავარსარდლის, მიხეილ ვორონცოვის ძეგლი (ტაბ.:II/4/) ვისი სახელიც მიენიჭა მოედანს, რომელზეც აღიმართა ძეგლი. ძალაუფლების დისკურსი ძეგლებსა და ტოპოგრაფიულ დასახელებებში ძალიან მნიშვნელოვანია, რის გამოც ძეგლის გახსნიდან 55 წელიწადში, საქართველოს გასაბჭოების ანუ 1917 წლის შემდგომ ძეგლი აიღეს, მოედანს კი კარლ მარქსის სახელი მიანიჭეს (3). მიხეილ ვორონცოვი მისი ძეგლის აღმართვის დროისთვის გარდაცვლილია, სავარაუდოდ ძეგლი მის 85 წლის იუბილეს უკავშირდებოდა ან კავკასიაში მისი ჩამოსვლის 22 წლის იუბილე აღინიშნა. ძეგლის ავტორები იყვნენ ნ.ს. პიმენოვი და ფ.პ. კრეიტანი (4). უფრო სწორედ კი ნ.ს. პიმენოვის გარდაცვალების შემდგომ, ძეგლზე მუშაობა დაასრულა მისმა მოსწავლემ ფ.პ. კრეიტანმა (Кривдина 2008: 81-90) ძეგლი რუსული გვიანი კლასიციზმის პროდუქტია.

მ.ს. ვორონცოვი გამოსახული იყო საპარადო ფორმაში, მხარზე მოხურული შინელით, ქამარზე დამაგრებული ხმლით, ფაფახით მარცხენა ხელში და ფერდმარშლის კვერთხით მარჯვენაში. ძეგლი გარშემორტყმული იყო რვა ვერტიკალურად აღმართული ზარბაზნითა და ჯაჭვების ორი რიგით მათ შორის. ცხადია, ალ. გრიბოედოვის ძეგლზე მეტად პოლიტიზირებული მესიჯის მატარებელი მ.ს. ვორონცოვის ძეგლია, რომელშიც შეუფარავად დომინირებს საბრძოლო იარაღი, რომლითაც მეფის ერთ-ერთი უერთგულესი მეფისნაცვალი მონდომებით იცავდა და აფართოვებდა რუსეთის იმპერიის საზღვრებს.

კიდევ ერთი უცხოელი მოქანდაკე, რომელიც საქართველოში

მუშაობდა გახლდათ ფელიქს ხოდოროვიჩი. იგი 1864 წლიდან ჩანს თბილისში. წარმოშობით ბელორუსი მოქანდაკე, პოლონელ აჯანყებულთა მხარდაჭერისთვის 1863 წელს გამორიცხეს მოსკოვის ფერწერისა და ქანდაკების სასწავლებლიდან და გადაასახლეს კავკასიაში. თუმცა, რუსეთის იმპერიისთვის ამას ხელი არ შეუშლია, იგი მოგვიანებით ოქროს მედლით დაეჯილდოვებინათ მოსკოვში, პოლიტექნიკური მუზეუმის მხატვრულ-სამეწარმეო გამოფენაზე გამოტანილი ნამუშევრებისთვის.

კავკასიაში გადმოსახლებას თავის მხრივ არც ფელიქს ხოდოროვიჩისთვის შეუშლია ხელი, ყოფილიყო რუსული (და არა პოლონური ან ბელორუსიული) კულტურის აგენტი, გამოექანდაკებინა ცნობილი რუსი მწერლების ბიუსტები, მათ შორის ნ. გოგოლისა, რომელიც არც საქართველოში ყოფილა ოდესმე, არც მასზე დაუწერია და არც არანაირ შეხებაში არ ყოფილა ამ ქვეყანასთან. ასევე აღსანიშნავია, რომ ფელიქს ხოდოროვიჩი განსაკუთრებულ მონაწილეობას იღებდა მხატვრული ცხოვრების გამოცოცხლებაში სქართველოში. 1884 წელს ფ. ხოდოროვიჩის ინიციატვით კვლავ განახლდა სამხატვრო საზოგადოება, პროცესის თანამონაწილენი ჩანან კვლავაც უცხოელი შემოქმედები (ბუროვი, ნაუმოვი, ლონგი და ა. შ.). ფელიქს ხოდოროვიჩი ხელს უწყობს სამხატვრო გამოფენების ორგანიზებას თბილისში და თვითონაც აქტიურად ფენს საკუთარ ნამუშევრებს. აღსანიშნავია, რომ როდესაც იაკობ ნიკოლაძე გამოდის სამხატვრო ასპარეზზე, გიგო გაბაშვილთან ერთად, ფ. ხოდოროვიციც მიესალმება მას და მხარს უჭერს, როგორც ნიჭიერ ახალგაზრდას, როდესაც იაკობ ნიკოლაძეს 1897 წელს შოთა რუსთაველის ქანდაკება გამოუტანია სამსჯავროზე.

რაც შეეხება ფ. ხოდოროვიჩის, როგორც მოქანდაკის ნამუშევრებს, იგი ჩვენს სივრცეში რჩება ხუთი ქანდაკების ავტორად: ალექსანდრე პუშკინის ბრინჯაოს ქანდაკება (ტაბ.:II/5/) „მოქანდაკემ პროფესორ ვიტალის მიერ პუშკინის სიცოცხლეშივე გაკეთებული მოდელი გამოიყენა. ბიუსტი და დაფნის გვირგვინი კვარცხლბეკისათვის პეტერბურგში ჩამოასხეს.“ (კარბელაშვილი 2012) ბიუსტი გაიხსნა 1892 წლის 25 მაისს, მაშინდელი გოლოვინის, დღევანდელი თავისუფლების მოედანზე, ადგილი შერჩეულ იქნა იმ სახლთან სიახლოვის გამო, რომელშიც პოეტი ცხოვრობდა საქართველოში ვიზიტის დროს.

ასევე ნიკოლოზ გოგოლის ბრინჯაოს ქანდაკება(ტაბ.:II/6/) რომელიც 1903 წლის 23 მარტს გაიხსნა ალექსანდრეს ბაღში (5)(„ცნობის ფურცელი“ 1903: 2), და მწერლის 50 წლის იუბილეს მიეძღვნა არ არის შემორჩენილი, მთაწმინდის პანთეონში დადგმული ორი ბიუსიტი კი ფელიქს ხოდოროვიჩმა ქართული საზოგადოების დაკვეთით შეასრულა, ესენია 1899 წელს გახსნილი დიმიტრი ყიფიანის ძეგლი (ტაბ.:II/7/), რომელიც მოქანდაკის მოდელის მიხედვით, კარარის თეთრი მარმარილოსგან იტალიაში გამოიკვეთა («Тифлисский Листок» 1899: 26/X.) და დავით ერისთავის (ტაბ.:II/8/), ამავე წლებში შესრულებული ბიუსტი, რომელიც მწერლის საფლავზე დგას მთაწმინდაზე (წერეთელი 1959: 13). ასევე ფელიქს ხოდოროვიჩს ეკუთვნის გუსტავ რადდეს ბიუსტი თბილისში (ტაბ.:II/9/), რომელიც პეტერბურგის აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი და რუსეთის მიერ არაერთხელ დაჯილდოვებული გეოგრაფია, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა კავკასიის კვლევასა და ინფორმაციის სისტემატიზაციაში რუსეთის საიმპერატორო გეოგრაფიული საზოგადოებისათვის.

ფელიქს ხოდოროვიჩს 1888 წელს ნატურიდან შეუსრულებია კომპოზიტორ პ. ჩაიკოვსკის ბიუსტი რუსეთის მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების დაკვეთით. როგორც მკვლევარ ალ. წერეთლის 1959 წლის მონოგრაფიაშია მითითებული, უკვე იმ დროისთვის მკვლევარს ვერ მოუხერხებია მიეკვლია ბიუსტისთვის (წერეთელი 1959: 13).

რაც შეეხება აღნიშნული ქანდაკებების სტილურ მახასიათებლებს, ისინი ტიპიურია მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული პლასტიკისთვის, ვინაიდან ეს არის ხანა, როდესაც ქანდაკება, ისევე როგორც არქიტექტურა ძლიერ არის დამოკიდებული სახელმწიფო თუ კერძო დაფინანსებაზე და შესაბამისად, საექპერიმენტო დრო, მასალა და თანხები სრულიად ლიმიტირებული აქვს და მთლიანად განსაზღვრულია დამკვეთის, ანუ სახელმწიფოს გემოვნებით. ამ დროისათვის თბილისში დადგმული ქანდაკებები უკვე მოძველებული, კლასიცისტური ქანდაკების ისეთ ფორმას განეკუთვნება, რომელმაც ევროპასა და თვით რუსეთშიც კი დიდი ხანია ამოწურა საკუთარი თავი. ნ. გოგოლისა და ალ. პუშკინის ბიუსტები ბრინჯაოშია შესრულებული. ბრინჯაო საერთოდ კლასიციზმის უმთავრესი მასალაა,

ვინაიდან ითვლებოდა, რომ მისი სახვითი შესაძლებლობები პასუხობენ კლასიციზმის მოთხოვნებს ქანდაკებაში, კერძოდ ქმნიან მკაცრ ხაზოვან რიტმს, ხელს უწყობენ ფორმის კომპაქტურობას და ქმნიან მკაფიო სილუეტს.

ორივე რუსი შემოქმედის ქანდაკება ნაწილობრივ ატარებს თავის თავში კლასიციზმის ელემენტებს. მათი ბიუსტების კლასიციზმისგან განმასხვავებლად კი შეიძლება დავასახელოთ, პორტრეტების ნაკლები განზოგადებულობა და ანტიკური ჰეროიკისკენ სწრაფვის უქონლობა. ბიუსტები პორტრეტულია, ცხადია არ ჩანს რაიმე ტიპის ძიებები, რომლებიც პორტრეტირებულთა პიროვნულ მახასიათებლამდე გაგვიყვანდა, მაგრამ პორტრეტები პერსონიფიცირებულია, განსაკუთრებით ალ. პუშკინი, ნ. გოგოლის გამოსახულებაც, რასაც ველარ ვიტყვით დ. ყიფიანის, დ. ერისთავისა და გ. რადდეს ბიუსტებზე. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ფოტოგრაფიულ მსგავსებას ამჟღავნებენ პორტრეტირებულებთან, მათში მოუხელთებელია პიროვნული ნიშნები.

ორი მათგანის (დ. ყიფიანი და დ. ერისთავი) ბიუსტი მარმარილოშია შესრულებული. შესაძლოა ალ. პუშკინისა და ნ. გოგოლის შემთხვევაში ბრინჯაოს მასალამაც ითამაშა გადამწყვეტი როლი. უფრო მეტ აქცენტს ალ. პუშკინის ბიუსტზე დავსვამდი, ვინაიდან ნ. გოგოლისგან განსხვავებითი მისი ორიგინალი დღემდე ხელმისაწვდომია. შესაძლოა ალ. პუშკინის შემთხვევაში, მისი მზერა, რომელიც ოდნავ გაწვრილებული თვალის ჭრილითა და შებერილი ქუთუთოებით მიიღწევა, კიდეც განსაზღვრავს მასში პიროვნების არსებობას გარეშე თვალისთვის, და არა მისი ნაკვთების ზედმიწევნითი მსგავსება პოეტთან. თანაც მზერა ალ. პუშკინთის ბიუტში ორგვარია თითქოს, გამჭრიახი ადამიანის მზერა ზოგადად და კონკრეტულად კი პოეტის მზერა, რომელიც მის პირისპირ მდგომი მაყურებლისკენ არის მიმართული და აკვირდება მას. ალ. პუშკინის ბიუსტს გააჩნია განზოგადებული პორტრეტის ნიშნებიც და კონკრეტული პიროვნების ნიშნებიც, რომელიც პოეტის შემთხვევაში მზერაში ვლინდება. მისი მზერა ჩვენზე ჩერდება, არ მიდის ჩვენს მიღმა მარადისობაში. ამითი განსხვავდება ალ. პუსკინის პორტრეტი დ. ერისთავისა და დ. ყიფიანის ბიუსტებისგან. მათ არ გააჩნიათ არც ერთი ის ნიშანი, რომელიც გახსნიდა მათ როგორც პროფესიონალებსა თუ პიროვნებას. ალ. პუშკინში ჩანს პროფესიონალი

მწერალი, რომლის ობიექტზე, ადამიანზე, იგი ცოცხლად რეაგირებს. ალ. პუშკინის შემოქმედების მთელი სპეციფიკა გამჟღავნდა აღნიშნული ბიუსტის მზერაში. სწორედ ეს აკლია ქართველი შემოქმედების პორტრეტებს, მათი პროფესიული მემკვიდრეობის ხასიათი არანაირად არ აისახება და არ ვლინდება მათ პიროვნულ თვისებებში, რომლის მატარებელიც აღნიშნული პირები იქნებოდნენ.

დღეს ფელიქს ხოდოროვიჩი, რუსულ სივრცეში მეტწილად ცნობილია ალ. პუსკინის ბიუსტითა და იმ მცირე ზომის, რუსეთისთვის ეგზოტიკური, ინტერიერის ქანდაკებებით, რომელიც უხვად არის დარჩენილი და ასახავს კავკასიურ ტიპებსა და მათ ყოველდღიურობას.

მეცხრამეტე საუკუნის 80-იან წლებიდან თბილისში მოღვაწეობს მოქანდაკე შლიტერი. გაზეთ „დროების“ 1883 წლის ერთ-ერთი გამოცემის მეშვეობით ვიგებთ, რომ იგი ავტორია შოთა რუსთაველის ბიუსტისა (რომელსაც ალ. წერეთელი თავის 1959 წლის მონოგრაფიაში „ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება“ უკვე დაკარგულად მიიჩნევს), რომელიც გრ. ჩარკვიანის წინადადებით შეუსრულებია („დროება“ 1883). ასევე, ჩვენი კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე საინტერესოა მ. მიქაელიანის ქანდაკება. ჩვენ მისი ქანდაკების თემატიკას შემდეგ თავებში შევეხებით, აქ მხოლოდ ავღნიშნავთ, რომ მოქანდაკე ქმნიდა უმთავრესად მცირე ზომის ჯგუფებს, ასევე ქალაქელ ტიპაჟებს აქანდაკებდა მაგ.: „კინტო“, „მუშა“, „შუშელი სომეხი“ და სხვ. („ცნობის ფურცელი“ 1904:4).

ქართველთაგან ქანდაკებაში უმუშავია, ოფიცერი ალ. გედევანიშვილს, რომელსაც გ. ერისთავისა და გრ. ორბელიანის ბიუსტები შეუქმნია, ისინი უკვე დაკარგულად ირიცხებიან 1959 წლის ქართველ მკვლევართა ლიტერატურაში ქანდაკების შესახებ. მეცხრამეტე საუკუნის 90-იან წლებში ასპარეზზე გამოდის კიდევ ერთი ქართველი მოქანდაკე, სერაფიმე პოლოლიკაშვილი (1870-1918 წწ). იგი წარმოშობით ქალაქ ქუთაისიდან არის და ქართველ კათოლიკეთა ოჯახიდანაა. მისი შემოქმედების (იმის რაც შემოგვრჩა), პლასტიკური ანალიზის საფუძველზე ჩანს, რომ მოქანდაკის სტილი დიდწილად განსაზღვრა კათოლიკური კულტურის წრემ. სერაფიმე პოლოლიკაშვილი ოდესაში სწავლობდა იაკობ ნიკოლაძესთან ერთად, მკვლევარი ნ. ელერდაშვილი ვარაუდობს, რომ შესაძლია იგი იმავე ლუიჯი იორინისთან სწავლობდა

კლასში ვისთანაც ი. ნიკოლაძე. იაკობზე 6 წლით უფროს სერაფიმეს სწავლა ვერ დაუსრულებია უსახსრობის გამო. მოგვიანებით, მას კვლავ იაკობ ნიკოლაძესთან ერთად 1900-ინ წლებში, ვხედავთ პარიზში, მაგრამ იგი იქაც ვერ ახერხებს დიდხანს დარჩენას და საქართველოში ბრუნდება (ელერდაშვილი 2006: 205).

სერაფიმე პოლოლიკაშვილის ყველაზე წარმატებულ და მნიშვნელოვან სკულპტურულ ნამუშევრებში ითვლება 1897 წელს შესრულებული შოთა რუსთაველის ბიუსტი (ტაბ.:II/10/), რომელიც, როგორც ქანდაკოვანი ფორმა, ვერ ჩაითვლება მნიშვნელოვნად, მით უფრო ვერ უწევს კონკურენციას რუსი მოქანდაკეების შექმნილ ნამუშევრებს. თავად შოთას ბიუსტი მოქანდაკეს გოლოვინის მიერ შესრულებული სურათაიდან აქვს გადმოღებული. ფოტო არა მხოლოდ ქანდაკებაზე ახდენს ამ დროისთვის გავლენას, არამედ თიფლისური პორტრეტული სკოლის აღნიშნული დროის კომპოზიციებიც განიცდიან ფოტო-კომპოზიციის გავლენას. შოთას ბიუსტის წინ დევს გადაშლილი „ვეფხისტყაოსანი“, რომელსაც ზემოდან ამშვენებს გვირგვინი. თავად ამ ბიუსტს ვერ მივაკუთვნებთ კათოლიკურ სახვით ტრადიციას, იგი დასავლეთ ევროპულია ზოგადად, მაგრამ მისი მოგვიანო ნამუშევრები, როგორებიცაა: „ლურდის ღმრთისმშობელი“ (ტაბ.:II/12/) და „საფლავად დადებული ქრისტე” (ტაბ.:II/11/) დამზადებული კათოლიკური ეკლესიისთვის (ამჟამად ღმრთისმშობლის სახელობის ხარების მართლმადიდებლური ეკლესია ბათუმში), ცხადყოფენ რომ მოქანდაკე კათოლიკური კულტურის ადეპტია. ჩვენამდე მოღწეული ნამუშევრებიდან, რომელიც ყველაზე მეტად ცხადყოფს სერაფიმე პოლოლიკაშვილის, როგორც მოქანდაკის შემდგარობას, არის ვლ. ალექსი-მესხიშვილის პორტრეტი (ტაბ.:II/13/) რომელზე მუშაობასაც მაშინვე მიჰყო ხელი, როგორც კი შოთა რუსთაველის ბიუსტი დაასრულა 1897 წელს. არსებითად, ჩვენამდე მოღწეულ ნამუშევართაგან, ეს არის ერთადერთი, რომელიც თავისუფალი, წინასწარმოცემული იკონოგრაფიული თუ კანონიკური ჩარჩოებისგან თავისუფალია. თუ კი „საფლავად დადებულ ქრისტე“-ში(ტაბ.:II/12/), ისევე ბიუსტში “შოთა რუსთაველი”(ტაბ.:II/10/) ვერ ან არ გაურბის მოქანდაკე ფორმათა წინასწარგანსაზღვრულობას, ლადო მესხიშვილის შემთხვევაში(ტაბ.:II/13/), იგი თავისუფალია და აუცილებლად უნდა

აღინიშნოს, რომ მისი თავისუფლება ბევრად უფრო მაღალი რანგის პროფესიონალს ცხადყოფს. ქანდაკებაში თმის დამუშავების ენერგიული მანერა, პეპლოსის მსუბუქი დრაპირება, მათ შორის მოქცეული ოდნავ განყენებული და დისტანცირებული, პოეტური და ნატიფი ყველისა და სახის არე, ცხადყოფს, რომ მოქანდაკეს სურდა გამოესახა არტისტული ბუნების ადამინი, რომლის ქანდაკებრივ გამოსახულებაში სხეული იმდენად არის გამოსახული, რამდენადაც მასში დაფიქსირებულია პორტრეტირებულის სულის კონსტიტუცია.

ასევე მუშაობს ქანდაკებაში მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს ალ. თარხნიშვილი, რომელსაც მრავალი ნაწარმოები შეუქმნია, პორტრეტები, ჯგუფური კომპოზიციები, მცირე ზომის ფიგურები, კერამიკული ნამუშევრები და არქიტექტურული ორნამენტები. ქანდაკების მკვლევარის, ლ. შანიძე მონოგრაფიაში „ქართული საბჭოთა ქანდაკება“ (შანიძე 1975) არ არის რაიმე ტიპის მითითება წყაროზე საიდანაც იგი გებულობს მოქანდაკე თარხნიშვილის არსებობის შესახებ და არც საილუსტრაციო მასალაა მოყვანილი. ამ მოქანდაკის გამოვლენა მომავლის საქმეა. მ. კარბელაშვილი, სტატიაში „ქართული ქანდაკება (1920-იანი წლები)“ (კარბელაშვილი 2012) აღნიშნავს, რომ ალ. თარხნიშვილი ფ. ხოდოროვიჩის მოსწავლე ყოფილა და შემდგომში პეტერბურგში, ა.ლ. შტიგლიცის სახელობის აკადემიაში (6) უსწავლია, რომელიც იმ დროს ახალი დაარსებული უნდა ყოფილიყო (1876 წელს ალექსანდრე მეორეს ბრძანებით იქნა შექმნილი ბარონ ა.ლ. შტიგლიცის კონტრიბუციით). ეს ფაქტი მით უფრო საინტერესოს ხდის ალ. თარხნიშვილის ნამუშევრების გამოვლენას, იგი არ უნდა ყოფილიყო მხოლოდ მოყვარული მოქანდაკე. უფრო ვრცელ ინფორმაციას გვაწვდის მოქანდაკის შესახებ მკვლევარი ალ. წერეთელი. მისგან დამატებით ვიგებთ რომ იგი 1875 წლეს დაბადებულა გორის რაიონის სოფელ ახალქალაქში, პირველდაწყებითი განათლება მიუღია თბილისში, ვერ დაუმთავრებია უსახსრობის გამო ყოფ. სათავადაზნაურო სასწავლებელი. შემდეგ უკვე გზა გადის ფ. ხოდოროვიჩის სახელოსნოზე და ბოლოს პეტერბურგის აკადემიით სრულდება, რომელიც 1896 წელს დაასრულა. რის შემდეგაც ბრუნდება საქართველოში (წერეთელი 1959).

1897 წელს ალ. თარხნიშვილს შეუსრულებია შოთა რუსთაველ-

ლის ბიუსტი, რომელიც მისთვის ივ. ჯავახიშვილს დაუკვეთავს. ამავე პერიოდში მარიამ გაბაშვილის ბინაზე იგი აკეთებს ილია ჭავჭავაძის ბიუსტს, მოდელობას მას თავად ილია უწევდა თურმე. ილიას ბიუსტი, მწერალ ეკატერინე გაბაშვილს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმისთვის გადაუცია. აგრეთვე მოქანდაკეს ეკუთვნის გაბრიელ ეპისკოპოსის მცირე ზომის პორტრეტი-ბიუსტი, რომელიც პეტერბურგში 50 ცალად ჩამოუსხამთ. ასევე ლადო მესხიშვილის, ყავრიშვილისა და ვასო აბაშიძის ბიუსტები. ალ. თარხნიშვილის ერთადერთი ნამუშევარი, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, არის ალექსანდრა წერეთლის მონოგრაფიაში „ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება“ შემორჩენილი ილუსტრაცია (წერეთელი 1959), რომელზეც გამოსახულია ვასო აბაშიძის პორტრეტი(ტაბ.:II/14/).

როგორც წესი, ლიტერატურაში ქართული ქანდაკების შესახებ, აღნიშნულ პერიოდს, ვიდრე იაკობ ნიკოლაძის ასპარეზზე გამოსვლამდე ნაკლებად ექცევა ყურადღება. ითვლება, რომ საქართველოშე მოღვაწე არაქართველმა მოქანდაკეებმა ვერ მოახდინეს გავლენა ქართულ ქანდაკებაზე, ხოლო ის ქართველები, რომლებიც უცხოელი პროფესიონალი მოქანდაკებიის ეპოქაში მუშაობდნენ, ვერ გასცდნენ დილეტანტურ საფეხურს და მათი კონტრიბუციაც ქართული პლასტიკური ფორმის განვითარებასა და ტრანსფორმაციაში უმნიშვნელოა.

მიგვაჩნია, რომ ქვეყანაში, რომელშიც იმ დროს სახელოვნებო განათლებას ვერ უზრუნველყოფდა სამხატვრო აკადემია, ბუნებრივია გავლენების არ არსებობა, ვინაიდან გავლენები მხოლოდ მწყობრი სახელოვნებო ჟანრის და სტილის არსებობის შემთხვევაში იკიდებენ ფეხს. მოცემულ პერიოდში კი ქანდაკებას სპორადული ხასიათი ჰქონდა და როგორც ზემოთ აღინიშნა, ემსახურებოდა რუსული კულტურისთვის დასაფუძნებელი ბაზის შექმნასა და პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ფონის შემზადებას.

მაგრამ აღნიშნული პერიოდი უმნიშვნელოვანესია, ვინაიდან, სწორედ ასეთმა აქტივობამ გამოიწვია, რომ ქართულ ვიზუალურ აზროვნებაში დაშვებულიყო ქანდაკებრივი ფორმის მესამე განზომილება და ქანდაკება სამუდამოდ გამოთავისუფლებულიყო კედლის სიბრტყისგან. გარდა ამისა, ყოველი ახალი ქანდაკების დაკვეთას, აღმართვასა თუ მოქანდაკის ქვეყანაში ჩამოსვლას იმ დროის ქართუ-

ლი პრესა განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს, რამაც კრიტიკული აზრის ამ სახელოვნებო მიმართულებით გაჩენას შეუწყო ხელი. კიდევ ერთი ფაქტორი, რატომ მიგვაჩნია ქართული ქანდაკების ისტორიაში აღნიშნული პერიოდი მნიშვნელოვნად არის ის რომ, სწორედ მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ-უცხოური თანამშრომლობის პროდუქტი ის გახლავთ, რომ იაკობ ნიკოლაძე შესაძლებელია აუღიარებელ და მიუღებელ გენიოსად დარჩენილიყო, რომლის შემოქმედების სიღრმესა და მნიშვნელობას მისივე, ქართველი მაყურებელი ვერ გაიაზრებდა. სწორედ წინარე პერიოდმა შეამზადა ქართული პუბლიკა ხელოვნების ამ დარგისთვის, მიაღებინა ფასდაუდებელი გამოცდილება და შედეგად, იოლად ამოაცნობინა, როგორც ხელოვნების ამ დარგის აუცილებლობა ქვეყანაში, ასევე მისცა საშუალება შეეფასებინა იაკობ ნიკოლაძის მნიშვნელობა ქართული ხელოვნებისთვის.

1.3. ქართული ქანდაკების სათავეებთან

იაკობ ნიკოლაძეს, ქართულ სივრცეში გამოჩენამდე ანუ ცნობილ 1897 წლამდე და კავკასიელ მხატვართა მეხუთე გამოფენამდე, სადაც მან თავისი ნამუშევარი „შოთა რუსთაველი“ წარმოადგინა, პროფესიული საგანმანათლებლო გზა ჰქონდა გავლილი. ქუთაისში 1876 წელს დაბადებული იაკობი 1892 წელს მოსკოვში მიემგზავრება და ს.გ. სტროგანოვის სახელობის მოსკოვის სამხატვრო-საწარმოო აკადემიაში (7) აბარებს. ორი წლის შემდეგ კი გადადის უკრაინაში და ხდება ოდესის სამხატვრო სკოლის სტუდენტი (8). ამ სკოლაში, როგორც წინა ქვეთავში აღინიშნა, იგი სერაფიმე პოლოლიკაშვილთან, მის თანამედროვე ქართველ მოქანდაკესთან ერთად სწავლობდა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ იაკობ ნიკოლაძეს თავდაპირველად სხვა ჟანრში მუშაობა აურჩევია, მაგრამ მას შემდეგ, რაც სერაფიმე პოლოლიკაშვილს უნახავს მისი ნამუშევრები, დაჟინებით ურჩევდა ქანდაკების კლასში გადასულიყო. ასე მოხვდა ოდესაში იაკობ ნიკოლაძე ლუიჯი იორინის ქანდაკების კლასში, რომელსაც განშორების შემდეგ კვლავ დაუბრუნდება, რათა დაასრულოს პროფესიული სრულყოფის პროცესი. ლუიჯი იორინი იტალიელი მოქანდაკეა, რომელიც 53 წლის

ასაკში ჩავიდა ოდესაში სამუშაოდ, იგი იაკობ ნიკოლაძისთვის პირდა-პირი მედიატორი აღმოჩნდა ევროპულ ქანდაკებასთან ნაცნობობის პროცესში.

გასათვალისწინებელი ფაქტია, რომ იაკობ ნიკოლაძე ქანდაკების შესახებ ცოდნას საბოლოოდ იღებს არა რუსული კულტურის პრიზმა-ში გარდატეხილი რუსულ-ევროპული ქანდაკების საფუძველზე, სადაც რუსული კულტურის გავლენები მცირედად, მაგრამ უცვლიან ქანდა-კებას ვექტორებს, არამედ უშუალოდ ევროპელი, მეტიც, იტალიელი ოსტატისგან, რომელიც ცნობილი მოქანდაკის ჯორჯიოს აღზრდილი და მილანის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულია. ამის შემდეგ, იაკობ ნიკოლაძე ხვდება საფრანგეთში, პარიზში, ოგიუსტ როდენთან, რაც უნდა ითქვას ქართული ქანდაკებისთვის უდიდეს წარმატებას წარმოადგენს, ვინაიდან მისი ისტორია ძალიან მაღალი რანგის შემო-ქმედებითი სტანდარტიდან იღებს სათავეს.

როდენთან მოხვედრამდე, იაკობ ნიკოლაძე სწავლობდა კა-ზმულ ხელოვნებათა უმაღლეს სასწავლებელში (9), რომელიც დღემდე აგრძელებს არსებობას. 1907 წლამდე იაკობ ნიკოლაძე საფრანგეთში, მედონშია, როდენის სახელოსნოში მუშაობს. მან როდენთან მხოლოდ ერთი წელი დაჰყო, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ როდენის სკოლის ქარ-თული, ნიკოლაძისეული ვარიანტის მიმოხილვისთვის აუცილებელია მოვნიშნოთ თავად როდენის, როგორც მოქანდაკის პარამეტრები და გამოვკვეთოთ ის პარამეტრები, რომლითაც როდენი მის მოსწავლეში, იაკობ ნიკოლაძეში გამოვლინდა.

ოგიუსტ როდენმა მსოფლიო ქანდაკებას განვითარების რამ-დენიმე, ახალი ხაზი შესთავაზა, რამაც საბოლოო ჯამში გამოიწვია მანამდე არსებული ევროპული ქანდაკების პრინციპების გადასინჯ-ვა, ვინაიდან ის ფორმისმიერი ძიებები, რომელსაც ოგიუსტ როდენი აწარმოებდა ცვლიდა არა მხოლოდ ტრადიციულ ფორმას (მაგალითად სრულიად მოულოდნელი „ბრინჯაოს საუკუნე“ 1875-1976 წწ.) არამედ ცხადყოფდა ევროპაში კულტურის დონეზე მიმდინარე ცვლილებებს.

ოგიუსტ როდენი ეკუთვნის იმპრესიონისტი მოქანდაკეების თაობას. თუმცა აღსანისნავია, რომ იმპრესიონიზმი ქანდაკებამ სხ-ვადასხვაგვარად ასახა. თუ კი მედარდო როსსო ქანდაკებაში იმპრე-სიონიზმად განიხილავდა ყოველდღიური მომენტების სკულპტურულ

ფორმაში ფიქსაციას (ტაბ.: III/1/), რითიც შემოჰქონდა კიდეც ქანდაკებაში დღესთან ერთად სასრული ქმედების, ყოველდღიურობის პრეცედენტი, ასევე ედგარ დეგას ქანდაკებებში ჩანს, რომ იგი ეფემერული მოძრაობების ფიქსაციას ცდილობდა (ტაბ.: III/2/). თუმცა მედარდო როსოსთან გამოსახულების შექმნის მანერა ძალიან ფერწერულია, პასტოზური მონასმებით არის თითქოს სივრცული ფორმა შექმნილი და ცდილობს მისი კომპოზიციების შიგნით შექმნას ის სპეციფიური ატმოსფერო, რომლის სივრცეშიც იქნებიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი ფიგურები, მაშინ როდესაც ედგარ დეგა არასდროს ტოვებს მარტოს მაყურებლის წარმოსახვას და მოძრაობის ეფემერულობას მეტისმეტი სიზუსტით გადმოგვცემს. იმპრესიონისტული ქანდაკება ფორმაშიც კი მერყეობს ყოველდღიურ შთაბეჭდილებასა და წარმავალ, მყისიერს შორის.

ოგიუსტ როდენისეული განცდა იმპრესიონიზმისა გვეჩვენება, რომ განსხვავებულია როგორც ფორმაში, ასევე დროითი პერცეფციის თვალსაზრისით. პორტრეტებში იგი მოდელის სახეს ქმნის ხაზების ქსელით, რომელიც ფრაგმენტებად არის სულ ჩაშლილი და დასახსრული. ამგვარი სახვითობა ძალიან უწყობს ხელს პორტრეტირებულის შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემას, მაგრამ ჩანს, რომ არა ფსიქოლოგიური ქარაქტეროლოგიური ნიშნებისა, არამედ სწორედ ემოციის ფრაგმენტისა და დეტალისა, რომელიც დროში ყველაზე მეტად წარმავალია, იგი სხვა ემოციით მყისიერად ჩანაცვლებადია. ამ პარამეტრით როდენისეული დროითი პერცეფცია ყველაზე ახლოს დგას იმპრესიონიზმთან თითქოს, მაგრამ როგორც ნ.ნ. კალიტინა აღნიშნავს როდენის შესახებ სტატიის დასასრულს, როდენი ნონ-ფინიტოს მეშვეობით სწორედაც რომ გვევლინება ფრანგული ქანდაკების საუკეთესო ტრადიციის გამგრძელებლად ჩაღრმავებული ფსიქოლოგიური ძიებების ასპექტში, სწორედ ამ მხრივ იგი აგრძელებს გუდონის გზას. მაგრამ, და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია ნ.ნ. კალიტინას მსჯელობაში, იგი წერს: „მაგრამ გუდონისგან განსხვავებით, მას უკვე ასე მარტივად და ჰარმონიულად აღარ ხელეწიფება განსაზღვროს ადამიანის ადგილი მის გარემომცველ სამყაროში “ (Калитина 1986: 225). სწორედ ამაში დევს მოდერნიზმის ხანაში შესული სამყაროს და როდენის შემოქმედების პრინციპი - ღერძდაკარგულმა სამყარომ

შეუძლებელი გახადა შეჩერება და ჩაღრმავება ობიექტთან კომუნიკაციისას, აღქმა უკვე ფრაგმენტირებული და დაქსაქსული გახდა, როგორც სამყარო თავად.

სამყაროს ამგვარი ხედვის დადასტურებად მიგვაჩნია ოგიუსტ როდენის შემოქმედებაში, ტორსის არტისტული გამოყენება და ზოგადად ფრაგმენტებისთვის განსაზღვრული არტ ფორმის მიცემა. როდენის 1898 და 1900 წლების გამოფენებზე ექსპონირებული იყო ანატომიურად არასრულფასოვანი ფიგურები, რომლებსაც აკლდათ სხეულის სხვადასხვა ნაწილები. მაგრამ ისინი არ იყვნენ კონსტრუირებულნი როგორც შტუდიები ან სამუშაო მოდელები, არამედ წარმოდგენილნი იყვნენ, როგორც დასრულებული არტეფაქტები. ეს მიგნება მაშინდელმა ახალგაზრდა მხატვრებმა და მოქანდაკეებმა მაშინვე აიტაცეს და თავიანთ შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარად გარდასახეს. მაგალითად 1901 წელს მატისის უმკლავო სტატუეტი „მედელინ I“ როდენის უმკლავო, „მედიტაციის“ (1897) ლირიულ სახესვაობას წარმოადგენდა. პიკასოსეული „ცხვირგატეხილი პიკადორის ნიღაბი“ (1903) რეფლექსიაა როდენის „გატეხილცხვირიანი კაცის ნიღაბზე“ (1864) და ა.შ.

სწორედ როდენის მაგალითით ინსპირირებულმა, მომდევნო თაობის შემოქმედებმა განიხილეს ადამიანის თავი ქანდაკებაში, როგორც მთლიანი ფიგურის დეკლარირების საშუალება. მაგალითისთვის ბურდელის „მჭერმეტყველის თავი“ (გენერალ ალვეარუს მონუმენტი 1914-1917).

სხეულის სხვა, ავტონომიურად ექსპონირებული ნაწილები მეტნაკლებად გაიაზრებოდა, როგორც დასრულებული სხეულები. არაჩვეულებრივ მაგალითებს წარმოადგენს ალბერტო ჯაკომეტის „მკლავი“ (1947) და „ფეხი“ (1956). თითოეულ მათგანში, ისევე, როგორც როდენის ქანდაკებაშიც, ფრაგმენტი ბევრად ექსპრესიულია ვიდრე მთლიანი სხეული. ამის საუკეთესო მაგალითია არისტიდ მაილოლის მიერ შექმნილი ტორსი „აქტივობა ბორკილებში“ (1906). მისი პლასტიკური მნიშვნელობა ბევრად აღემატება რიგით ალეგორიას, რომელიც არისტიდ მაიოლმა ჩაიფიქრა მონუმენტისთვის დაპატიმრებულ სოციალისტ აგიტატორს აუგუსტ ბლანკოს საპატივცემულოდ. მაიოლის ქალების გვიანდელ ფიგურებში, რომლებიც მხოლოდ გაზაფხულს ასახავენ, ყოველთვის იგრძნობა პლასტიკური საწყისები, იმის

და მიუხედავად სრულდება თუ არა ფიგურა თავით და დამუშავებულია თუ არა როგორც სტილიზებული პორტრეტი, ეფექტი ყოველთვის ერთია, დროში განგრძობადი დრამა.

როდენისეული კიდევ ერთი სიახლე ფიგურის ან ფრაგმენტის ინკორპორაციის პრინციპია, რომლებიც ბევრ სხვადასხვაგვარ მოძრაობაში და ნამუშევრის სხვადასხვა მონაკვეთში ხშირად მეორდებიან. ამის საუკეთესო მაგალითია როდენის „სამი ჩრდილი“ (1880) რომელიც აგვირგვინებს „ჯოჯოხეთის კარიბჭეს“ (1880-1887) სადაც ერთი და იგივე ფიგურა (არსებითად ფიგურა მიქელანჯელოს ადამიდანაა ნასესხები) სამჯერ იმეორებს თავის თავს. ფორმათა ასეთი გადაადგილებისა და გადაჯგუფების როდენის მიერ გამომუშავებულ პრინციპს შემდგომში თანამედროვე ამერიკელი მოქანდაკეები მიუბრუნდებიან. მაგრამ მანამდე, გეორგ მაინემ დადგა „ფანტანი ხუთი მუხლჩახრილი ბიჭით“ (1898). ბიჭის ხუთი გამოსახულება მუხლჩახრილია ფანტანის კიდეზე, წყალში ანტიკური მითოლოგიური ნარცისივით უყურებს თავის ანარეკლს და რაც დრო გადის მით უფრო ცხადი ხდება, რომ ეს ერთი და იგივე ბიჭის გამოსახულებაა ხუთ ვარიანტად.

როდესაც ოგიუსტ როდენის ქართული სკოლის ვარიანტზე ვსაუბრობთ, დროით ჭრილში მონიშვნული გვყავს იაკობ ნიკოლაძე უპირველესად და მისი მოწაფეები. შევეცდებით თვალი გავადევნოთ როდენის ქანდაკებრივი ფორმის ტრანსფორმაციას ქართულ რეალობაში.

დავიწყებ პორტრეტების ანალიზით, ვინაიდან იაკობ ნიკოლაძე, არც თუ უსამართლოდ პორტრეტის ოსტატად ითვლება ჩვენში. გარდა ამისა, პორტრეტი სწორედ ის ჟანრია, რომელშიც მოქანდაკე დამოუკიდებლობას ამჟღავნებს და კი არ ჰბაძავს ოგიუსტ როდენს, როგორც მაგალითად „ჩრდილოეთის ასული“ (ტაბ.:III /3/) არამედ შემდგარი და განსხვავებული ტიპის ოსტატის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს მათში.

სკულპტურულ პორტრეტში იაკობ ნიკოლაძემ შესძლო საინტერესოდ გადაეაზრებინა პედაგოგის მეთოდები, საკუთარი სახვითი მეთოდი გამოემუშავებინა და დაყრდნობოდა ქართულ სახვით კულტურას. უპირველესად, იაკობ ნიკოლაძესთან მოიხსნა დეკორატიულობის განცდა, რაც ახასიათებდა საქართველოში განხორციელე-

ბულ სკულპტურულ პორტრეტთაგან უმრავლესობას. გარდა ამისა, მოქანდაკე თავის პორტრეტებში აფიქსირებს ინტერესს კონკრეტული პიროვნებისადმი, რაც მანამდე ერთგვარად პრობლემატური ჩანდა არა მხოლოდ საქართველოში მომუშავე უცხოელი მოქანდაკეებისთვის, არამედ თბილისური პორტრეტული სკოლის ფერწერული ნიმუშებისთვისაც. მართალია იაკობ ნიკოლაძე არც განზოგადებას ერიდება და მაგალითად აკაკი წერეთლის ძეგლში, რომელიც რუსთაველის გამზირზე 1922 წელს აღიმართა (ტაბ.:III/4/) მოახერხა და შექმნა ქართველთათვის სრულიად კონკრეტული პოეტის სახე, რომელშიც ასახა პოეტის განზოგადებული მდგომარეობა ქანდაკებაში, მოაშორა რა ქანდაკებას დროის ისეთი ანაბეჭდი, როგორიც არის ტანსაცმელი. იგივეს შვება სერაფიმე პოლოლიკაშვილი ვლადმიერ ალექსი-მესხიშვილის პორტრეტში(ტაბ.: II /13/), ტანსაცმელი იქაც ზოგადად არის მოცემული, მაგრამ ს. პოლოლიკაშვილი მეტისმეტად მიდის განზოგადებისკენ და მისი ქანდაკება პიროვნულ ნიშნებს მოკლებულია, იაკობ ნიკოლაძის აკაკის შემთხვევაში კი თანაბრად მძლავრად ვლინდება, როგორც აკაკის პიროვნება ასევე, პოეტის ვიზუალური არქეტიპი, ყველა ნიშნით მოქანდაკე პარალელს ავლებს აკაკისა და ჰომეროსს შორის და ერთდროულად ქმნის როგორც აკაკის, ასევე ჰომეროსის სახეს.

გარდა დეკორატიულობის გაქრობისა, პორტრეტის ჟანრში ნიკოლაძემ შემოიტანა დინამიზმის სპეციფიური გაგება. თუ კი ავიღებთ ნიკოლაძისეულ რამდენიმე პორტრეტს და შევადარებთ, საინტერესო ტენდენცია გამოიკვეთება. მაგალითისთვის ავიღოთ 1916 წელს შექმნილი „მეფისტოფელი“, პეტრე მელიქიშვილის 1922 წლით დათარიღებული პორტრეტი, 1946 წელს შექმნილი ივანე ჯავახიშვილის პორტრეტი, 1948 წელს შექმნილი „ჩახრუხაძის პორტრეტი“ და ბოლოს „ვ.ი. ლენინი - ისკრის დამაარსებელი“. მის დანარჩენ ქანდაკებებში აღნიშნული ტენდენციები მეტ-ნაკლები ვარირებით მეორდება.

1916 წლით დათარიღებულ „მეფისტოფელში“ (ტაბ.:III /5/) ძალიან აშკარად იკვეთება ოგიუსტ როდენისგან წამოღებული ძერწვის მანერა, კერძოდ ო. როდენის პორტრეტები არასდროს მოძრაობდნენ თავად, მათი ძირითადი ფორმის ადინამიურობა და გამოსახულების ზედაპირის დინამიურობა გამოარჩევს. ასეთი „ამოძრავებული“ ზედაპირი ისევე

მუშაობს ქანდაკებაში, როგორც მონასმები და ფერთა გრადაციები ფერწერაში. ისინი საშუალებას აძლევენ მოქანდაკეს გადმოსცეს პორტრეტირებულის შინაგანი მდგომარეობის ნიუანსობრივი ცვლილებაც კი. რაშიც მდგომარეობს როდენისეული რევოლუცია, სწორედ აღნიშნულის მეშვეობით შემოიტანა მან ქანდაკებაში დროის განსხვავებული პერცეფცია. ბაროკალური და როკოკოს მოუსვენარი ხვეულები ეპოქის მოუსვენრობას და ზოგადად ადამიანის მიერ სამყაროში ადგილის დაკარგვის ფაქტს გვამცნობდნენ ვიზუალური მესიჯის მეშვეობით. როდენი უფრო შორს მიდის, მასთან არც ერთი ხვეული არ მოძრაობს, მაგრამ ქანდაკების „აბობოქრებული“ ზედაპირები გასცემენ ეპოქის დრამას, გასცემენ როდენის თანამედროვე ადამიანის შინაგანი თვითკმარობის დასრულებას, არასტაბილურობასა და ცვალებადობას სამყაროში, რომელიც პიროვნების მოუსვენარ მდგომარეობაზე აისახება. როდენმა ქანდაკება თავისი თანადროული ეპოქის ფილოსოფიის და ეგზისტენციალური არსის ვიზუალურ მესიჯად აქცია.

რაც შეეხება იაკობ ნიკოლაძეს ამ სიტუაციაში, ჩვენთვის ძნელად დასაშვებია, რომ ქართველი მოქანდაკისთვის მისაღები ან ბოლომდე გასაგები ყოფილიყო ევროპულ კულტურაში იმ ხანად მიმდინარე პროცესები. ეპოქის გააზრების ასეთ რაკურსს და ამ ტიპის ცოდნას ვერც მოსკოვის და ვერც ოდესის სამხატვრო სკოლები ვერ უზრუნველყოფდნენ. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია, რომ მოქანდაკემ მიღებული ოსტატობა და ფორმის დამუშავების ცოდნა გამოიყენა, მაგალითად „მეფისტოფელის“ ზემოთ უკვე მოხმობილ ქანდაკებაში (ტაბ.:III/5/), მაგრამ არსობრივად, მისთვის შორეულად დარჩა როდენისეული შემოქმედებითი პროცესის მთავარი ხაზი.

„მეფისტოფელში“ მოქანდაკე როდენის ზედაპირებს იყენებს. მოგვიანო ხანის, პეტრე მელიქიშვილის სკულპტურულ პორტრეტში (ტაბ.: III /6/) ქანდაკების ზედაპირის ექსპრესიულობა შერბილებული ჩანს, ზედაპირი ნაძეწრია, ყველა კუნთი და ნაოჭი იგრძნობა სახეზე და თითოეულ მათგანს აქვთ დანიშნულება შექმნან პორტრეტირებულის შინაგანი, დაძაბული და ფიქრიანი სამყარო. ეს უკვე როდენის სკოლიდან ოდნავ განსხვავებული ნაბიჯია, რომელსაც საფუძვლად როდენთან მიღებული გამოცდილება უდევს. მასწავლებლისგან განსხვავებით, იაკობ ნიკოლაძეს შემოაქვს პეტრე მელიქიშვილის ბიუსტში

პიჯაკის, პერანგისა და ყელსახვევის გამოსახულება, რითიც საერთოს პოულობს ამავე პერიოდის ქართველი პორტრეტისტი მხატვრების შემოქმედებასთან. რეალური, სოციალური თუ პროფესიული ნიშნები ჩნდებიან პორტრეტირებულთა ანტურაჟში. შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ ამავე პერიოდის ქართველი პორტრეტისტი ქალის, ქეთევან მაღალაშვილის ფერწერულ ტილოებთან.

მხატვრული ტენდენციის გამოსაკვეთ ჯაჭვში კიდევ ერთი რგოლი 1946 წელს შესრულებული ივანე ჯავახიშვილის ქანდაკება გახლავთ (ტაბ.: III /7/) მისი სახის ზედაპირი კიდევ უფრო მოკლებულია ძერწვის იმ ტიპს, რომელიც წინა ორ ქანდაკებაში განვიხილეთ. მაგრამ აქ უკვე შეიმჩნევა ახალი ტენდენცია. მოქანდაკემ ისე გადაამუშავა როდენისეული ზედაპირის გამოძერწვის მანერა, რომ პორტრეტირებულის სახის ზედაპირს თითქმის (როდენის ფონზე მაინც) ხელუხლებლად ტოვებს, და ის ენერგეტიკა, რომელიც ნაძერწ, ემოციურ ზედაპირზე უნდა გაფანტულიყო, მოქანდაკეს აკუმულირებული აქვს გამოკვეთილი წარბებისა და შუბლის კუნთების ზონაში, რითიც ხაზგასმულია ის რაც უმთავრესი იყო ივანე ჯავახიშვილში - მეცნიერის ცოდნა და ახალი სამყაროს შექმნის ნება (გავიხსენოთ ბატონი ივანე ჯავახიშვილის წვლილი, რომელიც მან ქართველი ერის ისტორიის კვლევაში შეიტანა, რაც იყო კიდეც ქართველი ერის ხელახლა დაბადების ტოლფასი, აღარაფერს ვამბობთ უნივერსიტეტის თაობაზე, რომლითაც ბატონი ივანეს ნებამ შექმნა მყარი ბაზა მომავალი თაობებისთვის). ბატონი ივანეს ბიოგრაფიის აღნიშნული ნაწილი აკუმულირებულია იმ რამდენიმე ემოციურ სეგმენტში როგორიცაა შუბლი, წარბები, რომელთა გამოკვეთას ხელს უწყობს სახის ქვედა ნაწილის კონსტიტუცია, მცირედ ჩაძერწილი ლოყის არეებით.

ბატონი ივანეს ბიუსტში ასევე გამოყენებულია პიჯაკი, ყელსახვევი და პერანგი, იმ ეპოქაში მეცნიერთათვის უცვლელი ფორმა. მიუხედავად თვალის ამოჭრილი კაკლებისა და განზოგადებული, მნახველს მიღმა მიმართული მზერისა, ბატონი ივანეს გამოსახულებაშიც დრო და მისი სოციალური მდგომარეობა კვლავაც შემოჭრილია და აქაც ვხვდებით იაკობ ნიკოლაძისთვის ასე დამახასიათებელ, განზოგადებული ვიზუალური დეტალისა და სრულიად კონკრეტული დროითი კატეგორიით განსაზღვრულის მეზობლობას ერთი ქანდაკების

ფარგლებში.

ასეთივეა ი.ვ. ლენინის გამოსახულება, რომელიც იაკობ ნიკოლაძის ბრწყინვალე ქანდაკებათა რიცხვს მიეკუთვნება „ვ.ი. ლენინი - "ისკრის" დამაარსებელი" (ტაბ.:III /8/). მოქანდაკე აქაც უკვე მის მიერვე გამომუშავებულ ხერხს მიმართავს. მთელი სახის ზედაპირი მშვიდია, შუქ-ჩრდილის დოზირებული მონაცვლეობით, ენერგეტიკა აქაც წარბების ველში აქვს აკუმულირებული, ენერგეტიკა რომელიც ქმნის იმ განუმეორებელ აურატულ სივრცეს, რომელსაც შემოაქვს კიდეც ქანდაკებაში პიროვნების ნიშნები.

თუმცა აღსანიშნავია, ზემოთ განხილულ ყველა ქანდაკებაში, და საერთოდ პორტრეტის ჟანრში მუშაობისას იაკობ ნიკოლაძე ცდილობს ხაზი გაუსვას არა პორტრეტირებულთა ხასიათის ინტიმურ დეტალებს, არამედ სურს, რომ იპოვოს ის ნება და ძალა, რომლის მეშვეობითაც პორტრეტირებულები ცვლიან სამყაროს. როდენის პორტრეტირებულთა გალერეა შედგება პიროვნებებისგან, მაშინ როდესაც იაკობ ნიკოლაძის გალერეა მაინც ისწრაფვის კონკრეტული პიროვნებიდან გავიდეს ზოგადზე. შესაძლოა, იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებაში ახალი სამყაროს ქმნადობა არ უკავშირდება გმირებს, რომლებიც ნიკოლოზ კანდელაკის სამყაროს დემიურგები არიან, მაგრამ იაკობ ნიკოლაძესთანაც სწორედ ახალი, ინტელექტუალური სამყაროს ქმნადობის პროცესია წარმოჩენილი.

ცხადია, აზროვნების მოცემული ფორმა არ გახლავთ მხოლოდ საბჭოთა ეპოქის დანატოვარი დაღი. ქართული კულტურაც ზოგადად ისწრაფვის აღნიშნული ტიპის განზოგადებისკენ, რაც შემდგომში ურყევ ფორმულებად ყალიბდება და ხელს უშლიან მომავალ დინამიკურ განვითარებას, ტრანსფორმაციას და უბიძგებენ ერს აზროვნების ჰერმეტიზაციისკენ. სწორედ როდენის სკოლისა და ქართული კულტურის ამ უცნაური, ჰერმეტიზაციისა და განზოგადებისკენ სწრაფვის შეხვედრისა და გადაკვეთის ადგილზე შეიქმნა ისეთი უნიკალური ქანდაკება, როგორიც არის მეთორმეტე საუკუნის პოეტის, "თამარიანის" ავტორის, ჩახრუხაძის პორტრეტი (ტაბ.: III /9/). ქანდაკების ზედაპირის დამუშავებაში ახლოდან იოლად გასარჩევია წვერისა და თავსაბურავის ფაქტურა, ეს პირველი ვიზუალური შრეა, რომელიც უკვე ანიჭებს გარკვეულ დინამიზმს გამოსახულებას, მაგრამ მაინც ზედა-

პირულია. გამოსახულების მეორე, სახვით შრედ შეიძლება ჩაითვალოს თავად სახე, რომელიც წვერსა და თავსაბურავს შორის არ იკარგება, მაგრამ მათით ნაწილობრივ ისაზღვრება რაც სახის ზედაპირზე შუქ-ჩრდილის აქტიურ მონაცვლეობას უწყობს ხელს. გულმოდგინედ ამოძ-ერწილი შუბლისა და ცხვირის არეები ხელს უწყობენ თვალბუდეების ჩაღრმავებას და შუქით აქცენტირებული შუბლის ფონზე ჩრდილით მათ გამოსახვას. ვ. ი. ლენინის ქანდაკების დარად, აქაც წარბებისა და შუბლის არეა ქანდაკების შემკვრელი ენერგეტის მაკონსოლიდი-რებელი. თუ კი ი.ვ. ლენინის გამოსახულებაში წარბებისა და ცხვირის არეები მოზიდულობასა და ენერგიულობას ამჟღავნებდნენ, ჩახრუხა-ძის შემთხვევაში დრამატულობის, შინაგანი გარინდებისა და ზედროუ-ლობაში გადასვლის ვიზუალური მაცნეა.

ის ფაქტი, რომ ქანდაკების იმ ხაზში, რომელსაც იაკონ ნიკო-ლაძე იწყებს ჩვენთან, არ მოინიშნა მონუმენტური ქანდაკების ნიშნე-ბი, სრულიად ბუნებრივია(10), ვინაიდან როდენის შინაგანი ნარატივი, მისი პიროვნებისა და ეპოქის ადექვატური ადამიანის გამოსახვისკენ სწრაფვა იმორჩილებდა ფორმას, რომელიც თავად გამორიცხავ-და მონუმენტალიზმს. მონუმენტური ქანდაკების სფეციფიკა მაინც მენტორულია, მაინც ცდილობს იდეალების მოძებნას და მათ პრო-ეცირებას სივრცეზე, შესაბამისად, მას მძლავრი ფორმები სჭირდე-ბა სივრცეზე დიქტატის გასავრცელებლად. მაშინ როდესაც როდენი ორიენტირებულია პიროვნების სულის ყველაზე ემოციური და დრა-მატული კუთხე-კუნჭულები ამოიტანოს ქანდაკების ზედაპირზე. მის ამ სურვილს ემორჩილება ფორმაც, რომელიც რბილი ძერწვის და თითქმის ფერწერული მოდელირების ნიმუშია ქანდაკებაში.

იაკობ ნიკოლაძეც, ცხადია აღნიშნული მიმართულებით იწ-ყებს მუშაობას. მისი 1913 წელს დადგმული ქანდაკება „მწუხარე საქართველო“(ტაბ.:III /16/) იმის დასტურია, რომ ოგიუსტ როდენისა თუ მასთან განსწავლული მოქანდაკის მონუმენტურ ფორმას (როცა კი უწევთ მასზე მუშაობა), იმისთვის რომ გამოვლინდეს სივრცეში, ესაჭიროება ისეთი, არქიტექტონიკის მაორგანიზებელი ფორმა, რო-გორიც არის სიბრტყე, საიდანაც შეძლებენ და ამოიყვანენ ფორმას, ან რომელზეც იმუშავებენ. ცხადია არ მიგვაჩნია, რომ აღნიშნული რომე-ლიმე მათგანის, ოგიუსტ როდენისა თუ იაკობ ნიკოლაძის სისუსტეზე

მეტყველებდეს. ეს მათი ქანდაკების სპეციფიკაა.

მაგალითად, იაკობ ნიკოლაძის „მწუხარე საქართველო“-ში მოქანდაკეს გამოყენებული აქვს ქართული საკულტო არქიტექტურის ფასადის სტრუქტურა და იყენებს მას, როგორც კომპოზიციურ ასევე აზრობრივ შემკვრელ ფაქტორად ქალის სკულპტურული გამოსახულებისთვის. სკულპტურულ კომპოზიციაში, ქართული სამყაროს მოდელად არის გააზრებული ქართული საკულტო არქიტექტურის, სამნავიანი ბაზილიკის ფასადი, რომელზც გამოსახულია ბაზილიკის ცენტრალური და ორი გვერდითი ნავი და მათი შემამკობელი საფასადო დეკორი. კედლის სიბრტყე დანაწევრებულია სამ, ვერტიკალურ სეგმენტად, რომელთა თავებიც ორქანობა სახურავებით სრულდება. სტრუქტურას ცენტრში გააჩნია ტიმპანი, რომელიც ჯვრის ამაღლების კომპოზიციით არის შემკული. ცენტრალური ნავის სიბრტყეზე, ტიმპანის ქვემოთ, იქ სადაც ტაძარში შესასვლელი ივარაუდება, ჩასმულია ვარდისფერი ქვა, რომლის ფონზე ქალის ბრინჯაოს ფიგურაა მისვენებული. ქალის სახე გამოსახვისას მოქანდაკეს ბრინჯაოსფრად დაუტოვებია, მისი სამოსის უხვად დრაპირებული ქსოვილი კი მომწვანოდ არის პატინირებული. ხელში კი დაფნის ღია მწვანედ შეფერილი რტო უჭირავს.

ქალის სხეულის პლასტიკა შესანიშნავად გადმოსცემს იმ დრამატიზმს, რომელიც საქართველოს ისტორიას სულ თან გასდევს. ეს არ არის მხოლოდ ერთი მოვლენით გამოწვეული მწუხარების პლასტიკაში განივთება, მოქანდაკემ ბაზილიკის მოდელში, როგორც საქართველოს სივრცის მოდელში ჩართო ქართველი დედა, რომლის ვერბალური სიმბოლო ქართულ ლიტერატურაში მანამდეც გვხვდება, ხოლო ქართულმა კოსტუმმა მოგვცა ქართველი გათხოვილი ქალის სივრცული პლასტიკური მახასიათებელი, ძალიან გრძელი, ბიზანტიური მაფორიუმის ანალოგი ე.წ. ზეწრით შემოსილი ქართველი დედის სხეული.

ქართულმა ქანდაკებამ მეტისმეტად მაღალი სააზროვნო რანგიდან დაიწყო განვითარების ეტაპი. ვინაიდან ყველა ის ხერხი, რომელსაც იაკობ ნიკოლაძე ეუფლებოდა როდენის სახელოსნოში, არ იყო მხოლოდ ქანდაკების შექმნის ხერხი, ეს იყო ევროპული ქანდაკების სრულიად ახალ სააზროვნო განზომილებაში გადაყვანის ეტაპი. სწორედ მოდერნის ეპოქის მენტალობა იყო განივთებული როდენი-

სეულ ფორმაში. მისი ქანდაკება ეპოქის კულტურის და ფსიქო-მენ-ტალობის ვიზუალური კვლევის დონეზე იყო ასული.

იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკების ფორმამ ვერ მიიღო როდენის ფორმა ბოლომდე. იაკობ ნიკოლაძე თვითონაც თანამედროვე ტიპის მოაზროვნე იყო და ხელოვნებაში, განსხვავებით მისი წინამორბედი მოქანდაკეებისგან, რომლებიც საქართველოში მუშაობდნენ, ელოდა არა მშვენიერებასა და ჰარმონიას, ქმნიდა არა დეკორატიულ სამშ-ვენისებს, არამედ ფორმაში ცდილობდა შემოეტანა როგორც პიროვნე-ბაზე ფოკუსირებული ხედვა, ასევე, ერთგვარად განზოგადებული სახე-ხატების შექმნისკენაც ისწრაფვოდა, რაც მეოცე საუკუნეში მეტ-ნაკლები წარმატებით ქართული პლასტიკური ფორმის მახასი-ათებლად გადაიქცევა (ელგუჯა ამაშუკელის, მერაბ ბერძენიშვილის თუ სხვათა შემოქმედებაში). შესაბამისად, საქართველოდან წასული ახალგაზრდა სტუდენტისთვის წარმოუდგენლად რთული დასაძლევი იყო როდენის ფორმისმიერი ფილოსოფია, რაც საჭიროებდა ევრო-პულ კულტურასთან ძალიან ახლო ნაცნობობას, ვინაიდან ყველაფერი რაც როდენის შემდეგ ხდება ევროპულ ქანდაკებაში, არის კიდეც ევ-როპული კულტურის ლოგიკური პროდუქტი. ამ საერთო ევროპულ კულტურტრეგერულ პროცესში აღმოჩენილი ქართველისთვის, საინ-ტერესოა რა იყო მაინც მისაღები როდენისეულ ხედვაში, ვინაიდან ია-კობ ნიკოლაძეს მხოლოდ ქრისტიანული კულტურის გამოცდილება და ასპარეზზე ახლად გამოჩენილი „თერგდალეულების“ სწრაფვა დასავ-ლეთისკენ და არა დასავლური კულტურა უმაგრებდა ზურგს,

პირველ რიგში სხეულის გაგება. როდენთან სხეულს ჩვენი აზრით არ ენიჭებოდა დიდი მნიშვნელობა, მეტიც, მან ონორე დე ბალზა-კის ქანდაკება ისე გამოქანდაკა, რომ მთელი აქცენტი თავზე დასვა, სხეული კი ოდნავი კორექტირების გარეშე, ისეთივე ნაკლოვანი მხა-რეებით გადმოსცა, როგორიც სავარაუდოდ უნდა ყოფილიყო თავად მწერალი. ასევე მისი „მოაზროვნე“ თუ ადამის სხეულის ვარიაციები „ჯოჯოხეთის კარიბჭიდან“ დასტურია იმისა, რომ სხეული როდენისთ-ვის, ყველგან მხოლოდ საშუალებაა.

იაკობ ნიკოლაძის შემთხვევაშიც, მისი როგორც მოქანდაკის პოზიციიდან სხეული ბევრს არაფერს ცვლიდა, ამიტომ მასთანაც აქ-ცენტი თავზე, პორტრეტზეა დასმული, ინტელექტუალურ ლოკომო-

ტივზე, რაც ამოძრავებს კულტურებს. შესაძლოა, სწორედ ქართული სახვითი კულტურიდან გამომდინარე, მისთვის როდენისეული სხეულისადმი ნაკლებყურადღებიანი დამოკიდებულება მისაღები აღმოჩნდა, ვინაიდან იაკობ ნიკოლაძე ცხადია, იცნობდა როგორც ქართული რელიეფის, ასევე ჭედურობისა და მონუმენტური ფერწერის პრინციპებს, სადაც სხეული კვლავაც საშუალებაა, მედიატორია, ხოლო უმთავრეს ადგილს აზრობრივი სეგმენტების ვიზუალური აქცენტირებისას თავისა და სახის არე იკავებდა.

როდენისეული შესაძლებლობა, მხოლოდ თავის ერთ გამოსახულებაში მოეხდინა სხეულის ვირტუალური რეკონსტრუირება მნახველისთვის, იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკებებიდან ჩვენი აზრით, მხოლოდ ერთში გამოვლინდა, ეს არის „ჩახრუხაძის პორტრეტი“ (ტაბ.:III/9/). მაგრამ საინტერესოა, როგორ ხდება აღნიშნულ პორტრეტში სხეულის ვირტუალური რეკონსტრუირება. ცხადია, სახვითი ესთეტიკით, რომელიც იმდენად მიახლოვებულია ქრისტიანულთან, რომ შეუძლებელია ჩახრუხაძე წარმოიდგინო სხვაგვარად თუ არა ასკეტური, თხელი სხეულით. სხვა დანარჩენ ქანდაკებებში ჩვენთვის რთული წარმოსადგენია, როგორი იქნებოდა იაკობ ნიკოლაძის სხეულებრივი მეტყველება.

იაკობ ნიკოლაძის მოსწავლეებსა და მიმდევრებს შორის, რომლებშიც ერთნაირად უნდა გაგრძელებულიყო, ინტერპრეტირებულიყო ან უარყოფილიყო ფრანგულ-ქართული ტრადიცია, არიან: გიორგი სესიაშვილი, ნინო წერეთელი, კონსტანტინე მერაბიშვილი, სილოვან კაკაბაძე, რომლებიც იაკობ ნიკოლაძის უშუალო მოსწავლეები იყვნენ სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდში. დანარჩენები კი ნიკოლოზ კანდელაკსა და იაკობ ნიკოლაძესთან თანაბრად მუშაობდნენ, ესენი არიან: თამარა აბაკელია, ვალენტინ თოფურიძე, შოთა მიქატაძე, მათზე ჩვენ სხვა თავში შევაჩერებთ ყურადღებას.

უნდა აღინიშნოს, რომ იაკობ ნიკოლაძემ როდენის სახელოსნოდან მხოლოდ შესრულების როდინესეული შუქ-ჩრდილოვანი ძერწვის მანერა ჩამოიტანა. მისი ინტერესის მიღმა აღმოჩნდა თავისი ბუნებით ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, როგორიც არის სხეულის ცალკეული ნაწილისთვის თვითმყოფადი, დასრულებული პლასტიკური ღირებულების მინიჭება. სწორედ როდენმა გამოიტანა პირველმა გამოფენაზე ადამიანების ნაწილებად ქცეული სხეულები და ისინი

უკვე ავტონომიური ღირებულების, თვითმყოფად არტეფაქტებად აქ-ცია. როდენმა ქალის ტროსი და ადამიანის თავი, სხეულისგან და-მოუკიდებელი ღირებულების მქონე პლასტიკურ ფორმებად განიხილა. სწორედ მისგან იღებს სათავეს მოქანდაკეთა უნარი ისე გადმოსცენ თავი, რომ მასში მთელი სხეული იგრძნობოდეს. შესაძლოა იაკობ ნიკოლაძეს, ქვეყანაში არსებულმა პოლიტიკურმა რეჟიმმა, რომელსაც უნდოდა ხელოვნება თავისი იდეოლოგიური დოქტრინის ვიზუალურ დასტურად ექცია, აღარ მისცა საშუალება როდენის, თითქმის კულ-ტურის კვლევის ზღვარზე გასული ექსპერიმენტები ჩაეტარებინა.

ზემოთ განხილული, როდენისგან დაწყებული ტენდენციების კონტექსტში, გვინდა მოვნიშნოთ ნინო წერეთლის რამდენიმე ნა-მუშევარი, როგორც მაგალითი იმისა, რომ იაკობ ნიკოლაძის ხაზი გარკვეული ფორმით ვლინდება მის ნამუშევრებშიც. მაგალითისთ-ვის, აკოპჯან გარიბჯანიანის პორტრეტი (ტაბ.:III/10/). კომპოზიცია წარმოადგენს ბიუსტის ფორმით, თეთრ ქვაში შესრულებულ ახალ-აგაზრდა მამაკაცის სკულპტურულ პორტრეტს. თავი, მოქანადაკემ, სიმსუბუქის ეფექტის მისაღწევად მნიშვნელოვნად დააშორა კვარცხ-ლბეკს. სახის გამომეტყველება ლირიკულია და ამავე დროს მამკა-ცურ საწყისს მკვეთრად ავლენს შიგნით ჩაბრუნებული მზერისა და გამოკვეთილი ყვრიმალების ხარჯზე. პორტრეტირებულის სულიერი მოძრაობისა და ფსიქო-ბიოგრაფიის, როგორც ქანდაკების შექმინის მოტივირების გადმოსაცემად, მოქანდაკეს, სახის ნაკვთები გამძაფრე-ბული გამომეტყველებით აქვს გადმოცემული. მიუხედავად გმირის ლირიკული განწყობის პრევალირებისა, მკაფიოდ იკითხება გაუტეხ-ელი ნების მქონე და მიზანსწრაფული ახალგაზრდა კაცის შინაგანი მოზიდულობა, სადაც მძლავრი ტორსის ფუნქციას მტკიცე ნიკაპი და ასევე მტკიცედ მოკუმული ტუჩები ანაცვლებს.

ასევე საინტერესოა კვლავ ნინო წერეთლის მიერ შესრულებუ-ლი, მინა მაიერის პორტრეტი, 1927 წელი (ტაბ.:III/11/). თეთრ მარ-მარილოში პორტრეტირებული ახალგაზრდა ქალი, რომლის სახის სტრუქტურა რამდენიმე დაბალანსებული კომპზიციური სეგმენტის-გან შედგება: ახალგაზრდა ქალის ფიზიკური სიძლიერისა და დიდი კინეტიკის მატარებელი სხეული ტრანსპლანტირებულია ძლიერ კის-ერში, რომელსაც დამამათავრებელ აკორდად სახის სწორი ოვალი და

სადა ვარცხნილობა გვევლინება. ძლიერი ნიკაპი და მტკიცედ მოკუმული პირი სახეზე დამოუკიდებელ ზონას ქმნიან, რომლებიც ხაზს უსვამენ გმირის, მინა მაიერის ახალგაზრდულ ენერგიულობას ხოლო სწორი ფორმის საკმაოდ მოზრდილი ცხვირი, რომელზეც თვალების ფოსოების ნახევარ რკალები, დახრილი ქუთუთოების შიგნით წასული მზერით ახალგაზრდა ქალის ფსიქოლოგიური პორტრეტის დამამთავრებელ სუბსტრატად გვევლინება.

ამ პორტრეტში შერწყმული ქალური სინაზისა და თითქმის სპორტული ენეგიულობის სინთეზი, რომელის გადამწყვეტი ქმედებისათვის სრულ მზაობას გამოხატავს, კარგად ფიგურირდება სახის სხვა ნაწილების (ლოყები, ყვრიმალები, ვარცხნილობით დაფარული ყურები) საკმაოდ ენერგიულად დამუშავებული სიბრტყეებით, ბიუსტის კვარცხლბეკისა და სახის გამყოფი ფართოფუძიანი და ზემოთკენ დავიწროვებული სამოსის ნაწილი - საყელო საკმაოდ ენერგიულად მიუთითებს გმირის ხასიათის განვითარების ვექტორს.

დიდი ქართველი თეატრალური რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი (ტაბ.: III/12/) ბრინჯაოშია შესრულებული. სკულპტურული პორტრეტი შავი მარმარილოს პლინტუსზეა დამაგრებული. მოქანდაკემ, ამ პორტრეტში უკვე მობეზებული გამარჯვებებისა და სიმწარედაკარგული დამარცხებებისაგან დაღლილი, ასაკში შესული, დიდების ზენიტში მყოფი შემოქმედი გამოსახა. გმირის საერთო განწყობას კარგად ეხმიანება თითქმის შავად დაჟანგული ბრინჯაოს ფაქტურა.

პორტრეტში შემოქმედის მინორული განწყობაა დაჭერილი, როცა წამიერი დაეჭვება და ყოყმანი ადამიანს არჩევანის წინაშე აყენებს, რაც პორტრეტირებულის მხრების ასიმეტიული განლაგებითა და ძლიერ კისერზე სწორად დადგმულ სწორნაკვთებიანი თავით კარგადაა გამოსახული. მაგრამ ამ პორტრეტში, მოქანდაკის სხვა, განხილული ნამუშევრების მსგავსად, გმირის წამიერ სისუსტეში დიდი ძალაა შეფარული, რომელსაც ხაზს უსვამს სახის ვერტიკალურად გალაგებული ნაოჭები, მკვეთრად გამოყოფილი ყვრიმალის ძვლები და რელიეფურად დამუშავებული ლოყები, რომელიც მძიმე, ნებისყოფის გამომხატველი ნიკაპით მთავრდება. ლამაზი ფორმის მასიური ცხვირი და სქელი, თითქმის ჰორიზინტალური წარბებით მონიშნული თვალების

მტკიცე, ჯიუტიც კი, გამოხედვა საოცრად ჰარმონირებს ასევე ჰორიზონტალური ნაოჭებით მოდელირებულ მაღალ შუბლზე, მარჯვენა კუთხეში ჯიუტად გადმოკიდებულ თმის კულულთან, (რომელიც უკან სწორად გადავარცხნილ თმას საოცარ სიმსუბუქეს აძლევს), რომელთა მტკიცე ნიკაპთან და ძლიერ კისერთან დაკავშირება ასოციაციურად გვახსენებს რეჟისორის ჯმუხ, ძლიერ აღნაგობას და ქართული თეატრის აღმავლობისათვის მის მიერ გადახდილ ბრძოლებს.

იაკობ ნიკოლაძის კიდევ ერთი მოწაფე, ფარნაოზ მზარეულაშვილი, ასრულებს რა მისი მასწავლებლის პორტრეტს (ტაბ.: III/13/), ქმნის არა ორიგინალურ, როდენის და იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებიდან წამოსულ იმპულსებზე დაფუძნებულ ნამუშევარს ან მათი გალვენისგან დამოუკიდებელ ნამუშევარს, არამედ საშუალო ტექნიკით შესრულებულ როდენისეულ ნამუშევარს, რომელიც უკვე ექსპორტირებული და ტირაჟირებული ფენომენის კატეგორიაში განიხილება. საერთოდ ფარნაოზ მზარეულაშვილისთვის დამახასიათებელია მარმარილოს როდენისეული დამუშავება, როდესაც იგი იმ რბილ მასალად არის წარმოჩენილი, საიდანაც ფიგურა ამოიზიდება და ამოიძერწება ხოლმე როგორც როდენთან, ასევე ნიკოლაძესთან. ფ. მზარეულაშვილისთვის დამახასიათებელია ასევე აღნიშნული მარმარილოს ფაქტურასა და ქანდაკების ქსოვილში მის ფუნქციასთან სრული გაუცხოვება, ვინაიდან პორტრეტები, რომლებსაც იგი ქმნის, უკვე ძალიან ახლოს მიდიან სოციალისტური რეალიზმის მახასიათებლებთან და თვალსაჩინოდ შორდებიან იმპრესიონიზმს. მოქანდაკე იმპრესიონიზმისა და სოციალისტური რეალიზმის უცნაურ გზაგასაყარზე მდგომი ფიგურაა ქართული ქანდაკების ისტორიაში. ქართველი მოქანდაკის, იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი ფ. მზარეულაშვილს თეთრ მარმარილოში შეუსრულებია, ქანდაკება დაუმუშავებული ქვის სიღრმიდან ამოზრდილი იაკობ ნოკოლაძის პორტრეტით გვირგვინდება.

მოქანდაკემ პორტრეტისათვის დინამიკის მისანიჭებლად სკულპტურული გმირის თავი მარჯვნიდან მარცხნივ მოძრაობაში გამოსახა. ცხვირის ფუძიდან სამკუთხედად წამოსული ვერტიკალური ნაოჭებით და ჰორიზონტალურად გადამკვეთი პირის განასერით შექმნილ სამკუთხედზე ააგო პორტრეტის მთელი სტრუქტურა, სადაც წარბებს და წარბებსზედა ნახევრადრკალურ შუბლის გუმბათებს არა მხოლოდ

სახის ტექტონიკის, არამედ თავად პორტრეტის კონცეფციის ჩამოყალიბებაში წამყვანი პოზიცია უჭირავთ. შესაბამისად, ღრმად ჩასმული, რაც არ უნდა უცნაურად ჟღერდეს, უფუნქციო თვალები (შემოქმედის და საერთოდაც ადამიანის ხასიათის გამომხატველი ერთ-ერთი მარკერი), „მოწაფური“ გულმოდგინებით დავარცხნილი წვერ-ულვაში და თმები, მგრძნობელობას მოკლებული ყვრიმალები ქანდაკების სუსტი მახასიათებლებია. რაც შეეხება პორტრეტის რეგულირებული ნაწილიდან არარეგულირებულ ზონაზე გარდამავალი მონაკვეთი მოქანდაკეს პორტრეტირებილის სამოსის საყელოებით და ჰალსტუხით აქვს მონიშნული, რაც ქანდაკების საერთო კონცეფციას, უფრო ზუსტად არაკონეფციურობას ვერ ცვლის.

იაკობ ნიკლაძის მოწაფეთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ბიძინა ავალიშვილია, მის მიერ შესრულებული გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტი ქართულ გალაკტიონოლოგიაში ერთ-ერთი გამოჩეულია. ქანდაკება, უფრო ზუსტად, მოქანდაკის მიერ მოძებნილი და მოძრაობაში კარგად ფიქსირებულ, გალაკტიონ ტაბიძისათვის დამახასიათებელი თავის დაჭერის მანერა და შესაბამისად, თავად სკულპტურაც, იმდენად საკულტო გახდა ქართულ ხელოვნებაში, რომ მის ალუზიები გალაკტიონის თემით დაინტერესებულ სხვადასხვა მოქანდაკეებთანაც გვხვდება (ბ. ავალიშვილი “გალაქტიონი” ტაბ.: III/14/; ჯ,მიქატაძე „გალაკტიონი“ ტაბ.: III/15/).

ქანდაკება უპირველესად, პორტრეტულ მსგავსებაზეა გათვლილი და მიზანი მიღწეულია. რაც შეეხება თავად მოქანდაკის მხტვრულ ამოცანას - პოეტის სახის კანონიკურ ხატში გამონახოს ის დამახასიათებელი, რომლითაც ცხადი გახდება, რომ ეს ინდივიდი (როგორ სახელსაც არ უნდა ატარებდეს იგი), გარდა იმისა, რომ ადამიანია, პოეტია. ბიძინა ავალიშვილმა ეს ამოცანაც წარმატებით დასძლია, როცა სახის ლანდშფტზე სხვადასხვა მიმართულებით მოძრავი „მონასმების“ ერთი კონცეპტუალური ცენტრის, თვალების ირგვლივ დასისტემებით სხეულის დემატერიალიზაცია მოახდინა (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გალაკტიონის თავი არამც თუ არ გულისხმობს ტანს, მისი აუცილებლობა არ იგრძნობა) პოეტის მატერიალიზებული იკონა მისსავე სიტყვას, მიწიდან, მატერიალური სამყაროდან მოწყვეტილ პოეტურ იმპულსს გაუტოლა.

განსაკუთრებული თემაა გალკტიონისათვის დამახასიათებელი თავის დაჭერის მანერა (რომლითაც იგი აკაკი წერეთელს ბაძავდა), რომელიც მოქანდაკემ მოძრაობების ათვლის წერტილად გამოიყენა და მასზე ააგო, როგორც სახისათვის გამომეტყველების მიმცემი მოძრაობების სქემა: მარჯვნიდან მარცხნივ ოდნავ გადხრილი თავი, ამ მოძრაობის გამაძლიერებელი წვერის მარჯვენა, აწეული კუთხე, რომელიც თავისი ტექტონიკით პოეტის მარჯვნიდან მარცხნივ გადავარცხნილ თმას ენათესავება და ეს წრიული მოძრაობა მთავრდება პოეტის წვერის მარცხენა, დაბლა დაწეულ კუთხესთან. ბუნებრივია ამ წრიულ მოძრაობებს აბალანსებს და უფრო მაღალ რეგისტში აჰყავს ასევე მარჯვნიდან მარცხნივ გადახრილ კისერს, რომელიც საგანგებოდაა დამუშავებული ისე, რომ განაპირობს პოეტის ზეცისკენ სწრაფვა და არა მიწასთან მყარი კავშირი.

თვალები, როგორც აზრობრივ-მხატვრული ცენტრი გასაკუთრებითაა დამუშავებული. ზომიერად ჩაღრმავებულ ფოსოებში ჩასმული, სახის საერთო წრებრუნვაში ჩართული წარბების ქვეშ შემალული ოდნავ მოჭუტული თვალები, საიდანაც პოეტის დაღლილი სულის ემანაცია პირდაპირ მნახველს მიემართება, აწესრიგებს სამყაროს მარადიულ ქაოსს. რომელიც როგორც უკვე აღვნიშნე, სახის კუნთების ენერგიული დამუშავებით, ნალკებად აქტიური ყვრიმალებით და თითქმის ქაოტურად მოდელირებული წვერით, წარბებითა და თმის ვარცხნილობითაა ინსპირირებული.

იაკობ ნიკოლაძის მიმდევრებში და მოსწავლეებში, თუ არ ჩავთვლით ბიძინა ავალიშვილსა და ირაკლი ოჩიაურს, კიდევ უფრო შესუსტებულად აღწევს როდენისეული კონცეფციის ექო. ნინო წერეთელი, ფარნაოზ მზარეულაშვილი და სხვები, იღებენ ნიკოლაძის მეთოდს, როგორც ურყევ მოდელს და აღარ აწარმოებენ შიდა ფორმალურ თუ სტილისტურ ძიებებს.

1.4. სოციალისტური რეალიზმი ქართულ ქანდაკებაში (1920-1940 წწ.)

სოციალისტურ რეალიზმს ქანდაკებაში, როგორც ოფიციალურად გაფორმებულ მხატვრულ პროგრამას, ისტორიულად წინ უსწრებდა ე.წ. მონუმენტური პროპაგანდა, რომლის იდეის ავტორიც გახლდათ ვ. ი. ლენინი. იდეა გაჟღერდა ვ.ი. ლენინისა და ა.ვ. ლუნაჩარსკის 1918/19 წლების გასაყარზე შეხვედრისას. არსობრივად ეს იყო მონუმენტური ხელოვნების განვითარების სტრატეგია და მისი, როგორც რევოლუციური და კომუნისტური იდეოლოგიის უმთავრესი სააგიტაციო საშუალების მობილიზება. ი.ვ. ლენინის იდეა სათავეს იღებს ტომაზო კამპანელას უტოპიური თხზულებიდან „მზის ქალაქი", რომელშიც დაფიქსირებულია ავტორისეული ხედვა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო იდეალური სოციალისტური სახელმწიფო. ა.ვ. ლუნაჩარსკის მოგონებებში ჩანს, რომ ი.ვ. ლენინისთვის მნიშვნელოვანი იყო კამპანელლას თხულების ის ნაწილი, რომელშიც იგი აღწერს იდეალური ქალაქის საჯარო სივრცეს, სადაც კედლებზე ფრესკების სახით გამოსახულია სხვადასხვა სიუჟეტები, საბუნებისმეტყველო თუ სხვა მეცნიერებებიდან, სამეცნიერო მიღწევების ვიზუალიზაცია ხელს უწყობს კამპანელლას მოსაზრებით ახალგაზრდების განათლებას, ასევე ქალაქის ფრესკებზე უხვად არის გამოსახული ისეთი თემატური სიუჟეტები, რომლებიც ხელს უწყობენ ახალგაზრდების მორალურ-ეთიკური სახის, მათი მოქალაქეობრივი ვალის შეგრძნების ჩამოყალიბებაში. თემა ძალიან საინტერესოა და ვ.ი. ლენინი არ თვლის მას ფილოსოფოსის გულუბრყვილო სურვილად, რაც არაჩვეულებრივად ჩანს მისივე სიტყვებიდან:

„- Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой. Для этой цели вы должны сговориться на первый срок с Московским и Петербургским Советами, в то же время вы организуете художественные силы, выберете подходящие места на площадях. Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла. Вот почему я говорю, главным образом, о скульпторах и поэтах. В разных видных местах на подходящих стенах или на каких–нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы,

дающие оценку тому или другому великому историческому событию. Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно. Пусть это будут какие–нибудь бетонные плиты, а на них надписи возможно более четкие. О вечности или хотя бы длительности я пока не думаю. Пусть все это будет временно.Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы." (Луначарский 1968).

ასევე ვ.ი. ლენინის სურვილითვე, შეადგინეს სია იმ 69 პიროვნებისა, რომლებიც შესაძლოა არ ყოფილიყვნენ უშუალოდ დაკავშირებულები რევოლუციასთან, მაგრამ რომლებსაც იგი კულტურის გმირ მუშაკებად მიიჩნევდა. პირველ რიგში უნდა დადგმულიყო მათი ქანდაკებები, მას შემდეგ რაც მთელს რუსეთში აიღებდნენ მეფისა და მისი მოსამსახურეების ქანდაკებებს, როგორც ღირებულების არ მქონე ხელოვნების ნიმუშებს. საქართველო ამ ტალღაში არ მოყოლილა და რუსი მოქანდაკეების დანატოვარი რუსული კულტურის წარმომადგენელთა ქანდაკებები ხელუხლებლად შემოინახა თბილისმა. მონუმენტური პროპაგანდის გეგმის განსახორციელებლად მიიწვიეს მოსკოვისა და პეტროგრადის საუკეთესო მოქანდაკეები, ასევე მოქანდაკეები სხვა ქალაქებიდან. საქართველოში მონუმენტური პროპაგანდის განხორციელების მაგალითს წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ თითქმის ამავე პერიოდში, 1922 წელს, იაკობ ნიკოლაძეს, ერთადერთ ქართველ მოქანდაკეს გადაუხადეს იუბილე. იუბილის შემდეგ მიანიჭეს სახალხო მოქანდაკის წოდება, პ. მელიქიშვილის ქუჩაზე დაქირავებული სახელოსნოდან გადაიყვანეს მისთვის ნ. სევეროვის მიერ სპეციალურად დაპროექტებულ სახელოსნოში. ასევე ქ.-ნი ლეილა შანიძე აღნიშნავს რომ: „შესანიშნავია ერთი გარემოება: საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და განსაკუთრებით კი იუბილეს შემდეგ, იაკობ ნიკოლაძის პროდუქტიულობა მკვეთრად იზრდება. მხატვარმა იგრძნო, რომ იგი საჭიროა საზოგადოებისათვის და ახალი აღმავლობით შეუდგა მუშაობას" (შანიძე 1975) სინამდვილეში, საბჭოთა ხელისუფლებამ მოამზადა იაკობ ნიკოლაძე, როგორც ხელშეუხებელი ავტორიტეტი (11), რომელსაც ხელი უნდა შეეწყო ნაციონალურ რესპუბლიკაში, ქანდაკების, როგორც მაშინ იტყოდნენ

- პროპაგანდის საქმეში. მაგრამ, არა მხოლოდ იაკობ ნიკოლაძისთვის, არამედ საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების თავისუფლად მოაზროვნე მოქანდაკეებისთვის, შეიზღუდა სამუშაო სტილი და არეალი. მონუმენტურმა პროპაგანდამ საკუთარ იდეოლოგიას დაუმორჩილა ნელ-ნელა მხატვრული ფორმაც. კერძოდ, საბჭოთა ქანდაკების და როგორც რუსი მკვლევარები აღნიშნავენ ხოლმე, საბჭოთა ქანდაკების სკოლის, მაგისტრალურ მიმართულებად იქცა: ქალაქური, ურბანული მონუმენტების პრიორიტეტულობა, თემატიკის შერჩევისას მთავარი კრიტერიუმი ქანდაკების საზოგადოებრივი მნიშვნელობა გახლდათ, პატრიოტიზმი, ემოციური თავშეკავებულობა (12), ჰეროიკული შინაარსი, სახეთა განზოგადებულობა და იდეალიზაცია, პათოსურობა, მაშტაბებისა და ჩანაფიქრის გრანდიოზულობა. გარდა ამისა, ჩანაფიქრის რეალიზაციაზე გავლენას ახდენდა მასალაც, ბეტონი და თაბაშირი და ბელადის განუხრელად შესასრულებელი სურვილი, რომ ფორმა უნდა ყოფილიყო, ხელოვნებაში სრულიად გაუცნობიერებელი მუშათა კლასისთვის, ე.წ. ხალხისთვის სრულიად გასაგები. ვ.ი. ლენინის მიერ წარმოდგენილ იდეალურ ხელოვნებას უნდა ჰქონოდა შემდეგი მახასიათებლები: ხალხურობა (народность), იდეურობა (идейность) და კლასობრიობა (классовость), მაგრამ უმთავრესი მისი მახასიათებელი უნდა ყოფილიყო პარტიულობა (партииность). პარტიულობა, როგორც ხელოვნების მახასიათებელი დამკვიდდრდა საბოლოოდ მწერალთა 1934 წლის კონფერენციაზე, როგორც „კომუნიზმის სულისკვეთებით მუშათა განათლების“ დავალება. როგორც კი პარტიულობა მიღებულ იქნა, როგორც პრინციპი, მას ავტომატურად მოჰყვა ხალხურობა, იდეურობა, კლასობრიობა. და ყოველი მათგანი ერთად და ცალ-ცალკე მომავალში ატარებდნენ იმ მნიშვნელობას, რაც უნდოდა პოლიტიკურ პარტიას (Воённ 1991, 91).

ცხადია მონუმენტური პროპაგანდა, რომელიც, რუსი მოქანდაკის, ლ. შერვუდის მოსაზრებას რომ დავეყრდნოთ „ორგანულად იყო დაკავშირებული კულტურული რევოლუციის დიად საქმესთან, ადამიანური ცნობიერების კოლოსალურ ცვლილებასთან <...>“(История...1957: 30), რაც საჭიროებდა საზეიმო გახსნებს, გახსნებამდე იმ დროინდელი პრესა ამზადებდა მოქალაქეებს მომავალი ზეიმისთვის, მონუმენტის გახსნა ზეიმთან იყო ასორიცრებული, წარმოითქმებოდა საზეიმო სიტყვა. ანუ

ვერბალური და მონუმენტური პროპაგანდა ერთად მუშაობდა ახალი საბჭოთა მოქალაქის ჩამოყალიბებაზე. აღნიშნულ პერიოდში ქართველი მოქანდაკეები მუშაობენ ლენინური მონუმენტური პროპაგანდის ფარგლებში. მასთან დაკავშირებით 1921 წელს, 16 ივნისს გამოცხადდა ღია კონკურსი „თავისუფალი საქართველოს“, კარლ მარქსის, პარიზის კომუნისა და შოთა რუსთაველის პროექტების შესადგენად. ამ პერიოდიდან მოყოლებული, მთავარი მამოძრავებელი ქართველი მოქანდაკეებისთვის არის სახელმწიფო დაკვეთები. იაკობ ნიკოლაძის ძეგლები იდგმება თბილისში. მაგრამ ქანდაკება უმთავრესად ასახავს რევოლუციონერებს და საბჭოთა ხელისუფლებასთან დაკავშირებულ პიროვნებებს. მაგალითისთვის ქუთაისში 1922 წელს იდგმება იაკობ ნიკოლაძის მიერ შესრულებული რევოლუციონერის საშა წულუკიძის ბიუსტი, 1923 წელს კი იქვე, და კვლავ იაკობ ნიკოლაძის შესრულებით ფრიდრიხ ენგელსის ბიუსტი ჩნდება. 1925 წელს თბილისში იაკობ ნიკოლაძე დგამს კამოს ძეგლს, რომელიც პირველი მონუმენტური ქანდაკებაა ჩვენში. 1929 წელს კი (ამ დროისთვის სამხატვრო აკადემიას უკვე ჰყავს პირველი კურსდამთავრებული მოქნდაკეები) იდგმება ბორის ძნელაძის ქანდაკება, კომუნარების ბაღში. ავტორები არიან იაკობ ნიკოლაძის სტუდენტები კონსტანტინე მერაბიშვილი და რუბენ თავაძე (შანიძე 1975: 40).

სამწუხაროდ იაკობ ნიკოლაძის ზემოთჩამოთვლილი ნამუშევრებიდან, რომლებიც მონუმენტური პროპაგანდის ფარგლებში შეიქმნა, უმრავლესობა დაკარგულია. დაიკარგა 1921 წელს შექმნილი შოთა რუსთაველი, 1922 წელს შექმნილი როზა ლუქსემბურგის, კარლ მარქსის, „თავისუფალი საქართველოს“, „პარიზის კომუნის გმირების“ ქანდაკებები, 1925 წელს შესრულებული კამოს ქანდაკება, ამავე წელს შესრულებული ლენინის ქანდაკება. ჩამოთვლილი ქანდაკებებიდან თითქმის ყველა ისეთ არამდგრად მასალაშია შესრულებული, როგორიცაა ცემენტი, თაბაშირი (სანიკიძე, 1977:78)

როგორ იაზრებდნენ და რამდენად იყვნენ მონუმენტური პროპაგანდის სტილის ადეპტები ჩვენი მოქანდაკეები იაკობ ნიკოლაძე და მისი მოწაფეები, ამაზე მსჯელობა რთულია, იმდენად, რამდენადაც ქანდაკებები მათი დროებითი მასალი გამო არ შემონახულა, მაგრამ არის შემორჩენილი გიორგი სესიაშვილის 1924 წლის, თბილისის აღმას-

კომის მიერ გამოცხადებული, ლენინის მონუმენტის კონკურსისთვის შექმნილი ესკიზის აღწერა. სანამ აღწერაზე გადავალთ დავაზუსტებთ, რომ ძეგლის დადგმა განზრახული იყო რუსთაველის პროსპექტისა და მოსკოვის ქუჩის გადაკვეთაზე. კონკურსის შედეგად პირველი პრემია ი. ნიკოლაძის პროექტმა მიიღო, მეორე კი მის მოწაფეს, ახალგაზრდა მოქანდაკის გიორგი სესიაშვილის პროექტს მიანიჭეს. ეს ძეგლები არ განხორციელებულა.

„გ. სესიაშვილის პროექტის შესახებ ჟურნალში „დროშა“ 1924 წელს ადონისის ფსევდონიმით პატარა წერილია მოთავსებული. ავტორი აღნიშნავს, რომ მოქანდაკე ი. ნიკოლაძის ნიჭიერი სტუდენტია. მოთავსებულია ამ პროექტის ფოტოც. ავტორი წერს: „მისი უტყუარი ნიჭის დამადასტურებელია ახლად შესრულებული ძეგლის პროექტი, რომელმაც ქალაქის აღმასკომის საკონკურსო პრემია მიიღო. ძეგლის პროექტი თავისი აღნაგობით წარმოადგენს ოთკუთხა კვარცხლბეკს და ხუროთმოძღვრულ კონსტრუქციის ზემო ნაწილზე აღმართულია პიტალო კლდე ქაოტური ხასიათისა. ამ ძლიერი ქაოსის გარღვეულ გულიდან ამოზიდული ვულკანური სიძლიერით და ტიტანური ბრგე გულმკერდით შიშველი ფიგურა ლენინის, იგი მტკიცე ნებისყოფით იმზირება განუსაზღვრელ სივრცისკენ. აქ ნათლად მოცემულია სახე დიდი პიროვნებისა, ლენინის უკან აღმართულია მთლიანი ტანით ქალის ფიგურა საყვირით ხელში, რომელიც უძახის მთელ სამყაროს... ძეგლის ქვემო ნაწილზე, კვარცხლბეკზე ასახულია ძლიერი ჯგუფი, ბობოქარი ტალღასავით მოვარდნილ მშრომელთა მასისა“(13).

ასევე გვაქვს შემორჩენილი ზემოთ უკვე ნახსენები 1929 წელს კომუნარების ბაღში აღმართული ბორის ძნელაძის მონუმენტი (ტაბ.: IV /1/), რომლის ავტორებიც კონსტანტინე მერაბიშვილი და რუბენ თავაძე არიან. ეს არის ორიარუსიან პოსტამენტზე აღმართული ფიგურა. მაშინვე თვალშისაცემია პოსტამენტისა და ფიგურის მაშტაბების დაურეგულირებლობა. რაც მიეტევებათ, ვინაიდან საქართველოს მონუმენტური ქანდაკების გამოცდილება მანამდე საერთოდ არ გააჩნდა და პირველი მონუმენტური ქანდაკების ნიმუში რომელიც 1927 წელს დაიდგა ზემო ავჭალის ჰიდროელექტროსადგურის მწყობრში ჩადგომასთან დაკავშირებით, ოცდათხუთმეტმეტრიანი ლენინის ძეგლია, რომელიც რუს მოქანდაკეს ა. შადრს ეკუთვნის. ეს

იყო პირველი მაგალითი ქართველი მოქანდაკეებისთვის, როგორც სწორედ გადაწყვეტილი, სივრცეში განხორციელებული მონუმენტური ფორმა. ბორის ძნელაძის ფიგურას ეტყობა ახლადდამწყები მოქანდაკეების ხელი, თუმცაღა აკმაყოფილებს მონუმენტური პროპაგანდის მოთხოვნებს, მარტივია გასაგებად, ისეთივე ემოციურად თავდაჭერილია როგორც ამას ითხოვდა მონუმენტური პროპაგანდის ქანდაკება საწყის ეტაპზე.

ორივე ძეგლის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, როგორც გიორგი სესიაშვილის, ასევე რუბენ თავაძისა და კონსტანტინე მერაბიშვილის ნამუშევრები ისხდნენ ახალი საბჭოთა ქანდაკების ხაზში. 1930 წლებამდე, ანუ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების ჩამოყალიბებამდე, რომელსაც, როგორც ვთქვით ლენინური მონუმენტური პროპაგანდა უსწრებდა წინ, საქართველოში მოქანდაკეები მუშაობდნენ თავისებურ ზღვარზე. იაკობ ნიკოლაძის ნამუშევრებში არ დაიკარგა ის ოსტატობა, რომელიც გამოარჩევდა მის პორტრეტებს განსაკუთრებით და 1926 წელს შექმნილი ლენინის ბიუსტში იჩინა თავი, რომელიც ცხადია უკვე ემორჩილება გარკვეულ კონიუნქტურას (ტაბ.:III/8/). ახალგაზრდა მოქანდაკეები კი როგორც სჩანს უკვე გრძნობენ ახალი მხატვრული მოთხოვნების უპირატესობას, მაგრამ ინერციით ჯერ კიდევ იაკობ ნიკოლაძისგან მიღებული ცოდნით მუშაობენ.

იაკობ ნიკოლაძის მოწაფეთაგან ყველაზე უფრო ახლოს საბჭოთა ქანდაკების მოთხოვნებთან სტილური და თემატური მახასიათებლების მიხედვით გიორგი სესიაშვილი დგას. უკვე 1930-იან წლებამდე, სანამ სოციალისტური რეალიზმი საბოლოოდ გაფორმდება, როგორც სტალინური იდეოლოგიის ნაწილი, იგი ქმნის ისეთ ნამუშევრებს, რომლებიც არა მხოლოდ ფორმით აკმაყოფილებენ საბჭოთა ქანდაკების მოთხოვნებს, არამედ შინაარსითა და სათაურითაც. საერთოდ სოციალისტურ რეალიზმში, მხატვრული ნაწარმოების სახელწოდებამ განსაკუთრებული ფუნქცია მოიპოვა, ვინაიდან მთელი საბჭოთა ხელოვნება იქმნებოდა გაუნათლებელი, წერა-კითხვის უცოდინარი მასისთვის, მესიჯები, რომლებიც ჩადებული იყო ქანდაკებაში უნდა ყოფილიყო მარტივი და რაც მთავარია, სათაურშივე უნდა გაცხადებულიყო ქანდაკების მთავარი იდეა (14). ასევე მთელი აქცენტი ისმებოდა იმაზე, რომ მუშათა მასა, რომელიც ასე აღაზევა საბჭოთა

ხელისუფლებამ, უნდა ხედავდეს მაგალითს როგორ იცხოვრონ, რა პრინციპებით იხელმძღვანელონ, რა არის კარგი და რა არის ცუდი. აი ეს, ძირითად სახელმძღვანელო პრინციპები იყო ჩადებული ვიზუალურ მესიჯებად ქანდაკებაში.

მაგალითისთვის, გიორგი სესიაშვილის ქანდაკებები: „მაღაროელი“ (1928 წელი, ქვა); „შრომის ენთუზიასტები“ (1929 წელი, სგრაფფიტო, თაბაშირი); „მშვილდოსანი ქალი“ (1930, ბარიელიეფი, ტონირებული თაბაშირი), “მიჯნის ამოგდება” (ტაბ.: IV /2/) და სხვანი მოწმობენ სახელწოდებებშივე, რომ ისინი პროლეტარიატის წარმომადგენლებს გამოსახავენ, რახან ისინი გამოისახებიან, ეს იმას ნიშნავს, რომ შრომა და მშრომელთა კლასი სამაგალითოა. საერთოდ, გიორგი სესიაშვილის შინაგანი რიტმიკა და ფორმა, სიამოვნებით მიჰყვება საბჭოთა მოთხოვნებს, მისი ინტერესების სფეროში ხვდება ასევე სპორტსმენი ქალების ფიგურები, ლამაზი, ჯანსაღი სხეული. თავად მისი, ამ თემატიკაზე შესრულებული ნამუშევრები არ შემოგვრჩენია, მაგრამ ვ. ბერიძისა და ნ. ეზერსკაიას მონოგრაფიის „საბჭოთა ქართული ხელოვნება“ მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, გიორგი სესიაშვილი უკვე 20-იან წლებშივე უნდა იყოს ამ თემით დაკავებული, ვინაიდან მის აღნიშნულ ქანდაკებებს ხელოვნებათმცოდნეები განიხილავენ განყოფილებაში „ქანდაკება 1921-41 წლები“ (Беридзе 1975:136)

თუ კი რუსი მოქანდაკეების ნამუშევრებთან გავავლებთ პარალელს, ქართველი მოქანდაკე თამად შეიძლება ითქვას, იძლევა საინტერესოდ გადამუშავებულ ფორმას, მასთან ვერ იპოვით და საერთოდ, ქართველ მოქანდაკეებთან ამ პერიოდში, ვერ იპოვით ისეთ ზედაპირულ ნამუშევრებს, როგორთა არსებობასაც მონუმენტური პროპაგანდის პირველი წლების ქანდაკებაზე საუბრისას, ადასტურებენ რუსი მკვლევარები. გიორგი სესიაშვილი ქმნის რელიეფებს, მას საერთოდ არ ამოჰყავს ფორმა, ვინაიდან მისთვის მოცულობა ფორმის ნარატივში უინტერესოა, მისთვის მთავარია რიტმულად განმეორებადი ხაზოვანი გამოსახულება, რომელშიც ცხადად დაშიფრულია მესიჯი იმის თაობაზე, რომ მშრომელები ისეთივე ერთსულოვანი, არმიასავით წინ, გამარჯვების მიზნისკენ მიმავალი, ერთ მუშტად შეკრული დიდი მასაა, როგორც საერთოდ საბჭოთა კავშირი, რომელიც მათ ეყრდნობა. საერთოდ რუსული გავლენა თუ კი ეტყობა საბჭოთა კავშირის

ვიზუალურ კულტურას, ეს არმიაზე მუდმივი აპელირებაა, არმიის და ჯარისკაცის თემის ცხადი თუ შეფარული დემონსტრირებაა.

საინტერესოა, რომ გიორგი სესიაშვილთან ეს ასე ცხადადაა ნაგრძნობი და ვიზუალურ მესჯად გარდაქმნილი საკმაოდ ადრე 1929 წელს, ნამუშევარში „შრომის ენთუზიასტები“. საერთოდ, გიორგი სესიაშვილთან ვიზუალური ნარატივის ზემოქმედების მიზნით გამოყენებულია ის გეომეტრიული, განმეორებადი, სიმეტრიული, მკაცრი და განმეორებადობის ხარჯზე ექსპრესიული სახვითი ხერხი, რასაც, დაესეხება რა სუპრემატიზმს იყენებს 1937 წლის პარიზის მსოფლიო გამოფენის საბჭოთა პავილიონის არქიტექტორი ბორის იოფანი.

იმის გათვალისწინებით, რომ გიორგი სესიაშვილი სკოლის დასრულებისთანავე (დაახლოებით 1919 წ.) მიემგზავრება უცხოეთში, რამდენიმე თვეს ატარებს ჟენევაში, სადაც დადის სამხატვრო სკოლაში, შემდგომში მიემგზავრება პარიზს და პროფესიული ინტერესით ეცნობა ლუვრისა და ლუქსემბურგის მუზეუმებს, სტუმრობს ყოველწლიურ სალონებსა და სხვადასხვა მიმართულების გამოფენებს, მათ შორის კუბისტების გამოფენებს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს არის არა მხოლოდ განათლებული მოქანდაკე, რომელიც ჩართულია თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებში და იცნობს მათ, არამედ ჩანს, რომ მშვენივრად იაზრებს მხატვრულ ფორმას და შესწევს უნარი გადაამუშაოს იგი. წესით იგი კარგად უნდა იცნობდეს კონსტრუქტივისტებს, რომელთა ხედვამაც შემოიტანა სწორედ გეომეტრიზირებული ფორმების რიტმული განმეორებადობის ესთეტიკა. თუმცაღა, მოგვიანებით, კონსტრუქტივიზმი თავად გახდება დევნილი სტილი საბჭოეთიდან, ვინაიდან მეტისმეტად ინტელექტუალიზებული აღმოჩდნება „მშრომელთა მასისთვის“.

საბჭოთა კავშირი არ ცნობს ინტელექტუალებს და არც ხელოვნების ინტელექტუალური გააზრების ფორმას. მით უფრო დაუშვებელია ეს ქანდაკებაში, რომლის პლასტიკა სრულად აიგო მოუხეშავი, მშრომელი ადამიანის სხეულის პლასტიკაზე. საბჭოთა ქალს, რომელსაც ჩარმოერთვა უფლება ყოფილიყო დიასახლისი და რომელსაც, ჩამოერთვა ვაუჩერები საკვებზე, რომ წასულიყო და ემუშავა იმისთვის, რომ მიეღო უფასო კვება, ქანდაკებაში თავისნაირი გაუხეშებული ფორმების ქალები უნდა დაენახა. გარდა ამისა მუშათა კლასი და გლეხები აღიქ-

ვამდნენ ისეთივე პრიმიტიულ ენერგეტიკას და ფორმას, რისი მატარებელნიც თვითონვე იყვნენ, მათზე ზემოქმედების მოხდენა კი არაფერს შეეძლო, თუ არა შიშისმომგვრელი ზომების მქონე ქანდაკებას. გიორგი სესიაშვილი გვესახება იმ გარდამავალ რგოლად, რომელიც წარმოიქმნა ქართულ ქანდაკებაში ლენინის მონუმენტურ პროპაგანდასა და სტალინურ-გორკისეულ სოციალისტურ რეალიზმს შორის. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ქანდაკების რეალობაში არასდროს მომხდარა დაპირისპირება ფორმალისტებსა და მემარცხენე მოქანდაკეებს შორის, ჩვენთან ავანგარდული, თამამი ძიებები კუბიზმიდან პრიმიტივიზმამდე რაც ევროპასა და რუსეთში მიმდინარეობდა არასდროს ყოფილა აქტუალური. ქართული ქანდაკება, ეს არ იყო ქართული ფერწერა, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება ჰქონდა, რის გამოც გაუჭირდებოდა დამორჩილებოდა (და ცოტათი გაუჭირდა კიდეც) ახალ, პოლიტიზირებულ და იდეოლოგიზებულ რეჟიმებს.

როგორია თავად სოციალისტური რეალიზმი და როგორ დოქტრინას ეყრდნობა იგი? მიუხედავად იმისა, რომ 1932 წელს, სოციალისტური რეალიზმი გაფორმდა როგორც მხატვრული სტილი და მას იყენებენ პირველ რიგში მუსიკასთან მიმართებაში, თავად ი.ბ. სტალინს, არსად, არასდროს დაუფიქსირებია, როგორი უნდა ყოფილიყო იგი. სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიური წანამძღვრები შეიძლება მ. გორკისა და ი. სტალინის მიმოწერაში დავინახოთ. ცხადია, მცდარი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მ. გორკის შეხედულებების პატივისცემის გამო ი.ბ. სტალინმა დასაბამი მისცა სოციალისტური რეალიზმის არსებობას, მაგრამ თავად მწერალი გამოიყენა პარტიამ, როგორც განათლებულ და ელიტარულ, ინტელექტუალურ წრესთან ბრძოლის მექანიზმი, ვინაიდან საერთო მტერი, რომელიც მ. გორკისა და ი. სტალინს აერთიანებდათ, ის განათლებული ფენა იყო, რომელმაც გორკი თავის დროზე არ მიიღო თავის რიგებში, სტალინს კი უბრალოდ გაურთულებდა სახელმწიფოს მართვის პროცესს (გვახარია 2000).

სოციალისტური რეალიზმის, როგორც მხატვრული სტილის მახასიათებლებზე, მაინც შეიძლება საუბარი, ვინაიდან, ნამუშევრები, რომელიც იქმნებოდა იმ პერიოდსში გადიოდნენ ცენზურას და ის რასაც ჩვენ შედეგის სახით ვხედავთ, გვიყალიბებს კიდეც წარმოდგენას, რა იყო სოციალისტური რეალიზმი. სოციალისტური რეალიზმის ყველაზე

ეფექტური სემიოტიკური სტრატეგია იყო ალეგორია. კულტურული კატეგორია, რომელიც სათავეს ანტიკური პერიოდიდან იღებს. ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ ალეგორია კვლავ დომინანტურად გადაიქცა სოციალისტურ რეალიზმში იმ მიზეზით, რომ იგი ახლოს დგას იდეოლოგიასთან ზოგადად, უფრო კონკრეტულად კი იმიტომ, რომ სოციალისტური ხელოვნება მონაწილეობას იღებდა სოციალურ გეგმარებაში, მას უნდა მოეხერხებინდა ხელოვნება განერიდებინა ისეთი „დამღუპველი" ზეგავლენისგან როგორიც იყო ინდივიდუალიზმი (ჭარნკე 1987), შინაგანი სამყარო და ერთი სიტყვით ყველაფერი, რაც პიროვნების სივრცის, მისი კოლექტივისგან განცალკევების ტენდენციას ატარებდა (15). ალეგორიაში კი დევს სწორედ ის განმაზოგადებელი ელემენტი (განსაკუთრებით კი ვიზუალურ ალეგორიაში), რომელიც ხელს უწყობს იკონოგრაფიული სქემების იოლ მიმღეობას.

ალეგორიის აუცილებლობამ, რომელიც ახალ სააზროვნო ვექტორებს შექმნიდა და თანამონაწილე გახდებოდა საბჭოთა მითის თუ რელიგიის შექმნის პროცესში, გამოიწვია ახალი ვიზუალური ფორმების დანერგვა ხელოვნებაში, რასაც შედეგად მოჰყვა, დროისა და სივრცის სპეციფიური, მხოლოდ საბჭოთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი პერცეფცია. ასევე, სოციალისტური რეალიზმის ვიზუალიზაციის პროცესში აქტიურად იქნა გამოყენებული სხვადასხვა სახვითი კულტურების ელემენტები, კერძოდ მართლმადიდებლური, ქრისტიანული იკონოგრაფიით დაწყებული, იმპრესიონიზმით დასრულებული. ცხადია, როდესაც იმპრესიონიზმზეა საუბარი, ვგულისხმობთ სოციალისტური რეალიზმის ფერწერას, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ქანდაკებამ საკუთარი ნარატივის ფარგლებში მაინც მოახერხა და ჩართო ის სახვითი საშუალებები რაც ფერწერას ხელეწიფებოდა.

მაგალითად, სოციალისტური რეალიზმის ტიპიური ფერწერული ნამუშევრისთვის დამახასიათებელია მოძრაობა. ფიგურები ამოძრავებულია სასურათე სიბრტყეზე, მხოლოდ მათი მოძრაობის ტრაექტორია წინასწარგანსაზღვრულია, ისინი აუცილებლად მოძრაობენ წინ, ხშირად ფერწერული კომპოზიციიდან მაყურებლისკენ მოდიან პირდაპირ ან ფიგურათა გამოსახულება პროფილშია მოცემული და სრულიად ცხადად იკითხება, რომ ისინი არა უბრალოდ სიარულის პროცესში არიან გამოსახულნი, არამედ მნიშვნელოვანი დატვირთვის მქონე

ნაბიჯის გადადგმის მომენტში არიან დაფიქსირებულნი. ნაბიჯი აქ ძეიძლება გავიგოთ, როგორც ნაბიჯი, რომელსაც მიმავალი ადამიანი გადადგამს დისტანციის დასაძლევად და როგორც მომავალი ქმედებების განსასაზღვრი, ცხოვრების განმსაზღვრელი საეტაპო ნაბიჯი.

მხოლოდ ნაბიჯი არ არის გამოსაუხლი როგორც თვითნებური, სხვადასხვა დატვირთვის მქონე ქმედება, მისი მაჟორული ჟღერადობა, ის ფაქტი, რომ გადადგმული ნაბიჯი შეუმცდარია და ეჭვ გარეშეა, რომ მას ადამიანი მიჰყავს წარმატებული მომავლისკენ, რომელიც სახელმწიფოს მიერ არის გარანტირებული, აი ეს ნარატივი ყოველთვის შემაგრებულია განათების სისტემით და ძლიერი, საკუთარ თავში დარწმუნებული პლასტიკის მქონე სხეულით. ზემოთ აღწერილის კლასიკური მაგალითია დიმიტრი ერისთავის ნებისმიერი ფერწერული ტილო, თუნდაც „გაზაფხული“.

რაც შეეხება ქართულ ქანდაკებას, რომელიც, ფერწერის დარად სოციალისტური რეალიზმის ადეპტი გახდა და იზიარებდა იმ ტენდენციებს, რომელიც რუსეთში შექმნილი ხელოვნების სივრცეში დაიძრა, მასშიც, სწორედ ნაბიჯის ალეგორია არის განმსაზღვრელი. ასეთი მოძრაობა, რომელიც ქვაშია დაფიქსირებული, იმდენად მნიშვნელოვანია, რამდენადაც მან უნდა შეძლოს და იყოს განსხვავებული, მაგალითად როდენის მიერ გამოსახული ნაბიჯისგან, რომელიც რეალურად ემსახურება ფიგურის პლასტიკის და მრავალრაკურსოვანი გადმოცემის ამოცანას 1877-1900-იანი წლების ქანდაკებაში “ფართო ნაბიჯებით მიმავალი კაცი”. იმპრესიონისტ მოქანდაკესთან, ნაბიჯი სწორედ რომ ვერ გამოხატავს წამის და ყოვნის ფიქსაციას, ვინაიდან იგი იყენებს ეგვიპტური ქანდაკებისთვის დამახასიათებელ მანერას, როდესაც ფეხის ტერფები მჭიდროდ ედება ნიადავს, ტერფის არც ერთი ნაწილი არ არის ნიადაგიდან მოშორებული, წვივები მართალია უფრო თავისუფლად არის გადმოცემული, ვიდრე ეგვიპტეში, მაგრამ ტორსი, რომელიც ისევეა გაყინული, როგორც ეგვიპტური ქანდაკების ტორსები, სრულიად აჩერებენ მოძრაობას.

სოციალისტური რეალიზმის ქართული ქანდაკების მაგალითები, ტექნიკური შესრულებით ცხადია, ბევრად ჩამოუვარდება როდენს, მაგრამ მათში დაფიქსირებული მოძრაობა, სწორედ ფართოდ გადადგმული ნაბიჯის ალეგორიაა. მაგალითად თ. დევდარიანის ნამუშევარი

„პარტიზანი“ (16) (ტაბ.: IV /3/) მოძრაობა ისეა მოცემული, რომ თუ მაყურებელი პროფილში ნახავს ქანდაკებას, ჩანს რომ ქანდაკება წინ დგამს ნაბიჯს, ხოლო მაყურებლისთვის, რომელიც პირისპირ აღმოჩდება ქანდაკებასთან, იგი მისკენ მომავალი ფიგურაა, მაყუებლის სივრცეში რომ ცდილობს შემოჭრას ისეთი. ცხადია არანაირ პლასტიკურ შესაძლებლობებზე აქ არ შეიძლება საუბარი და არც სახვითი ხელოვნების ხარისხზე, მთელი ფორმა სტანდარტიზებულია, პარტიზანის რეალური ეკიპირებაა გადმოცემული ქანდაკებაში, ქანდაკება დაცლილია რაიმე ტიპის ინდივიდუალობისაგან, რაც მას სოციალისტური რეალიზმის ცენზურისთვის სრულიად მისაღებს ხდის, მაგრამ იკონოგრაფიულად პირველი და უმთავრესი კანონი - ნაბიჯი დაცულია.

საბჭოთა კულტურის მკვლევართა მოსაზრებით (ᲩᲝᲚᲖ 1993), სოციალისტურ რეალიზმში ასეთი ტიპის მოძრაობის აუცილებლობა განსაზღვრა ი.ბ. სტალინის დაწესებულმა ე.წ. ხუთწლედება და გეგმებმა, პირველი ცნობილი ხუთწლედი 1932-1937 წლებზე გაითვალა და სწორედ აქედან იღებს სათავეს ხელოვნების ნაწარმოებთა სახვითი ენის დოგმატიზაციაც. სწორედ ე.წ. „ნაბიჯს“ უნდა შეექმნა სახვით ენაზე მყისიერი და შეუფერხებელი პროგრესის ილუზია ან და ისეთი დროითი სეგმენტების დაუყონებლივი სიმულტანურობა, როგორებიცაა ვერბალიზებული „ყოფნა“ და „იქნება“. ერთ, სახვითი ხელოვნების მხატვრულ ნაწარმოებში სიმულტანურად უნდა დაფიქსირებულიყო აუცილებლად ეს ორი მდგომარეობა.

სოციალისტური რეალიზმის კიდევ ერთი მოთხოვნა, რომელიც თანაბრად განხორციელდა ხელოვნების ყველა ჰიპოსტასში არის ე.წ. ახალი საბჭოთა ადამიანის შექმნა. ეს გახლდათ ე.წ. სოციალური სხეული კომუნისტური სულით. იმისთვის, რომ საბჭოთა ადამიანი გაეიდეალებინათ, როგორც ფიზიკური იმიჯი, გამოსახულება და მოეხდინათ მისი კატეგორიზაცია (რაც დამოკიდებული იყო მისი შესაძლებლობების რაოდენობასა და ხარისხზე) ხუთწლედის გეგმის შესრულებაზე ორიენტირებული სოციუმის პროდუქციის გამომმუშავებელ ობიექტად, სოციალისტური რეალიზმის მხატვრებმა და მოქანდაკეებმა, ზოგადად შემოქმედებმა, შექმნეს ალეგორიული სახეები. სანიმუშო მუშებისა და გლეხების თვისებები, რომელიც ნაჩვენები იყო 1930-

იანი წლების ნამუშევრებში, სულაც არ გულისხმობდა რაიმე ტიპის ინდივიდუალური ნიშან-თვისებების გამოკვეთას, არამედ უნდა გამხდარიყო თითქმის სემიოტიკური აღმნიშვნელი მათი, აღნიშნულების, სოციალური იდენტიფიკაციისა და მნიშვნელობისა. პიროვნებები სოციალისტურ რეალიზმში უკვე იყვნენ ფრთხილად და გულმოდგინედ განსაზღვრული სოციალური სხეულები, რომელთა ფიზიკური თვისებები უნდა გამხდარიყო სტალინური სოციუმის, რომელიმე სექტორის მუშათა და გლეხთა ტიპიური იდეალი.

ყოველი ეს ათასობით პორტრეტი, გლეხებისა, მუშებისა, წარმატებული კოლმეურნეებისა, მეტრაქტორეებისა, ფრონტის გმირებისა, პარტიზანებისა, რომელიც შექმნილია საბჭოთა პერიოდში და რომელთა ვარიანტებითაც უხვად არის წარმოდგენილი საბჭოთა ქართული ქანდაკება, არ იყო გათვლილი ინდივიდუალური ღირებულებრივი ნიშნების, პიროვნული თვისებების, ხასიათის გამომჟღავნებელი ელემენტების გამოსახვაზე. ისინი არსებობდნენ მხოლოდ, როგორც მწარმოებელი, მუშათა კლასის მატერიალური ემბლემების სივრცეში და მათით იღებდნენ მნიშვნელობას (სამუშაო იარაღი, მედლები, ეპოლეტები და ა.შ.)

ასეთია ათასობით სკულპტურული ბიუსტი (კიდევ ერთი ნიშანი საბჭოთა ხელოვნებისა. მან მოიტანა ბიუსტი, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი ფორმა საბჭოთა ქანდაკებაში), რომელიც ინახება საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმების ფონდებში მთელი ქვეყნის მასშტაბით. სოციალისტური რეალიზმის ქართული სკულპტურული ვერსიის განსაკუთრებით ბევრი და საინტერესო კოლექციაა შემონახული ონის მხარეთმცოდნეობით მუზეუმში, ხარაგაულის ისტორიისა და ამბროლაურის მუზეუმებში.

მათი ცალ-ცალკე აღწერა და დახასიათება არ მოგვვცემს რაიმე ტიპის სახელოვნებათმცოდნეო შედეგს ფორმის ანალიზის თვალსაზრისით, ვინაიდან ისინი კიდევ ერთხელ ადასტურებენ, რომ სოციალისტური რეალიზმი, განსაკუთრებით ქანდაკებაში იყო არა სახელოვნებო მოვლენა, არამედ პოლიტიკური დაკვეთა, რომელსაც ფორმასთან არანაირი საერთო არ გააჩნდა. ქართული მუზეუმების ფონდებში შემონახული სოციალისტური რეალიზმის ნიმუშები, პორტრეტები, უმთავრესად თაბაშირში შესრულებული, ძალიან იშვიათია ბრინჯაო

(17) ფოტოგრაფიული სიზუსტით იმეორებენ პორტრეტირებულებს, ცხადია მოქანდაკეებს განსაკუთრებული რუდუნებით ააქვთ მინიშნებული მათი სოციალური მსაზღვრელი, პროფესიული კუთვნილების ნიშანი, რომელიც მათ სოციალურ საფეხურზე მიგვითითებს.

ქართულ ქანდაკებაში ჰომო სოვეტიკუსის შექმნის კვალი, ცხადია შესამჩნევია და მხოლოდ თამარ აბაკელიას, შოთა მიქატაძისა თუ ვალენტინ თოფურიძის დასახელება რად ღირს. მაგრამ ერთი რამ აუცილებლად საჭიროებს აღნიშვნას, როდესაც ჰომო სოვეტიკუსის ქართულ ვერსიაზე ვსაუბრობთ, პირველ რიგში, ესეც კი ურთიერთგამომრიცხავად ჟღერს, ჰომო სოვეტიკუსის ქართული ვერსია, ვინაიდან ჰომო სოვეტიკუსი არის ის ვისაც არ გააჩნია ამგვარი მკაფიოდ გამოკვეთილი ნაციონალური ნიშნები. მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩვენი განსჯის საგანს. ქართულ ქანდაკებაში ჰომო სოვეტიკუსის შექმნისკენ სწრაფვის ისეთი გულწრფელი მცდელობა, როგორც ეს რუსეთში არსებულ სახვით ხელოვნებაში გვხვდება არ არის. ჩვენში ასეთი ნამუშევრები თუ შეგხვდებათ, სრულიად ცხადია, შესრულები მანერის მიხედვით, რომ ისინი მეორეხარსხოვანი მოქანდაკეების ნამუშევარია და შესაბამისად ჩვენს სოციუმს არც გამოფენებით და არც სხვა ფორმით (ილუსტრაციები ჟურნალებში) არ ჰქონდა მათი ხილვის საშუალება. იმ ხანის პირველხარისხოვანი ქართველი მოქანდაკეები კი, სარგებლობდნენ რა პოლიტიკური ცენტრიდან დაშორებული რესპუბლიკის მდგომარეობით, ქმნიდნენ ნამუშევრებს, რომლებიც ფორმალურად ატარებდნენ სოციალისტური რეალიზმის ნიშნებს, მაგრამ ბოლომდე ვერ ჩაითვლებიან ამ სტილის ადეპტებად.

სოციალისტური რეალიზმი არ არის მოკლებული რელიგიურ დატვირთვებს. ცხადია, რელიგიური, უფრო ზუსტად კი ქრისტიანული იკონოგრაფია ასე ცხადად და ხელშესახებად არ ვლინდება და არც შეიძლება ვლინდებოდეს, მაგრამ ამ სტილმა გამოიყენა ე.წ. ვიზუალური ხატის ორმაგი კოდირების მეთოდი. მან შემნა თავის წმინდანთა მთელი სისტემა, შექმნა მათი გამოსასახი საშუალებების მთელი არსენალი და გადააქცია ისინი, იმ იდეალური არსებების სახედ, რომლებიც მიწვეულნი იყვნენ სტალინის სოციალისტურ სამოთხეში მასთან ერთად დასამკვიდრებლად. ფერწერაში ამისთვის სოციალურმა რეალიზმა აიღო იმპრესიონისტული განათება ტილოში (რომ აღარაფერი

ვთქვათ სხეულებზე) და რუსული მართლმადიდებლური ხატების ფონი და სოციალისტური საკვანძო სიმბოლოები, რომლებიც ჯამში ქმნიან კვაზი რელიგიურ მნიშვნელობებს (ᲩᲝᲚᲖ 1996).

ქანდაკება მოკლებულია ფერწერის მეთოდებს და საშუალებებს, მაგრამ კვაზი-რელიგიური მნიშვნელობების შექმნა მისი პლასტიკური შესაძლებლობების ფარგლებშიც არის მიღწევადი. თუ კი სოციალისტური ფერწერა იყენებს მისტიკურ შუქს, რომლის წყარო ტილოზე არასდროს არის მითითებული, რომელიც ანათებს გამოსახული პერსონაჟების სახეებს და სხეულებს და ფერწერული ტილოს ცენტრბად აყალიბებს, სემანტიკურად შეიძლება დაუკავშირდეს სოციალისტური ექსტაზის, ხუთწლედების და შესრულებული გეგმების, შემდგარი სოციალიზმის ბედნიერებას, შესასრულებელი მიზნისკენ მიმავალი ადამიანის ბედნიერებას, პროგრესს და ა.შ. მაგ. აპოლონ ქუთათელაძის ტილო „ჩაის კრეფა“ 1957 წელი, სადაც ქართველი მხატვარი იყენებს კიდევ ერთ ალეგორიულ ფორმას, წითელ ფერს, რომელიც აქტუალური იყო კომუნისტური პარტიით გაერთიანებული რესპუბლიკებში არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ყოფით დონეზეც კი, ვინაიდან ეს ფერი გახდა ლამის ერთადერთი ნიშანი კომუნისტური პარტიის „იქ და იმ მომენტში“ მყოფობისა. ქანდაკება ამ ტიპის ნარაციას მოკლებულია, მაგრამ სულაც არ ნიშნავს რომ სოციალისტურმა რეალიზმმა იგი გაათავისუფლა ანალოგიური რელიგიური, ორმაგი კოდირებული ტექსტების შექმნის აუცილებლობისგან.

ქართულ ქანდაკებაში, ისევე როგორც სხვა რესპუბლიკების ქანდაკებაში, ჩნდება დესკრიპციული თემები, რომელთა არსებობა აუცილებელია საბჭოთა, სოციალისტური მითის შესაქმნელად. იმ პერიოდის ქართული ქანდაკების განსაკუთრებულ დამსახურებად ვერ ჩავთვლით აღნიშნული ტენდენციის გაჩენას, ეს მხოლოდ ფერწერის ნარატივში იოლად გამოსახული რელიგიური ქვეტექსტების ქანდაკების ფორმაში გაცხადების აუცილებლობაა. გვეჩვენება, რომ ქანდაკებაში სოციალისტურმა ხელოვნებამ შექმნა მითოლოგიური სამყაროს განცდა. როგორც მითში დემიურგები აწესებენ სოციალური ქცევისა და ყოფის სანქციას - სამეურნეო, რელიგიურ-რიტუალურს და ა.შ. ასევე მოხდა საბჭოთა ეპოქაში, განსაკუთრებით მის საწყის ეტაპზე, უამრავი დადგენილებები გამოდიოდა, რომელთა მიხედვითაც პარ-

ტიას უფლება ჰქონდა ჩარეულიყო და დაერეგულირებინა საბჭოთა მოქალაქის ყოფის ყველაზე პრივატული საკითხები, მას სწორედ რომ ქცევის სანქციები ჰქონდა მოქალაქეთათვის დაწესებული. ქანდაკებებში პირველ პლასტად გამოვლინდნენ თვით დემიურგები, რომელთა გამოსახულებები გვხვდება თითქმის ყველა ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებაში 1960-იან წლებამდე. მითოლოგიური სამყაროს რეკონსტრუირების მეორე პლასტად საბჭოთა ვიზუალურ ხელოვნებაში, კერძოდ ქართულ ქანდაკებაში ჩვენ ვთვლით კონკრეტული თემატიკის შემოსვლას. კერძოდ, როგორც მითოლოგიური სამყაროს მოდელის შექმნისას მისი, მითოლოგიური სამყაროს მოდელის ექვივალენტად ვერბალურ განზომილებაში არის განფენილი იმის ახსნა თუ როგორაა საგანი მოწყობილი, რაც თანაბარია თავისი მნიშვნელობით იმის მოყოლისა თუ როგორ იქმნებოდა საგანი, რაც ემპირიული სამყაროს აღწერილობას მოწმობს, მივხვდებით რომ ამგვარ აღწერილობასა და თხრობას მივყავართ სამყაროს პირველქმნადობასთან, როგორ და რისგან იქმნებოდა იგი (Мелетинский 1987),

ასეთივე დესკრიპციული, აღწერილობითი, საბჭოთა სამყაროს ემპირიული აღმწერლისა და მთხრობელის ფუნქცია მიენჭა ქანდაკებას. რის გამოც შემთხვევით არ არის ისეთი თემების კანინიზირება როგორიცაა: სამამულო ომის თემა, მშრომელთა თემა, შრომის თემა, ოჯახის თემა, დედობის თემა, მოსავლის აღების თემა, ალეგორიული თემები გაზაფხულისა და შემოდგომის შესახებ, გმირთა თემა, გამარჯვების თემა, პროგრესის თემა. ამ თემებისგან იყო კონსტრუირებული საბჭოთა კავშირის მოქალაქის რეალობა და მას მკაცრად არ ეძლეოდა უფლება თავის ყოველდღიურებაში გათამაშებული ყოველდღიური თემებისგან შემდგარი სავალდებულო მისტერიები სხვა თემატიკით ჩაენაცვლებინა. ქანდაკება, როგორც მისი, საბჭოთა მოქალაქის სამყაროს მოდელის სისწორის დასტური იყო ყველგან, განსაკუთრებით კი საჯარო სივრცეში, რომ სწორი ვექტორები მიეცა მოქალქისთვის.

მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მუდმივად ორი დრო იყო წარმოდგენილი აწმყო და წარსული. საინტერესოა, რომ საბჭოთა ფერწერის გერმანელი მკვლევარები და საბჭოთა ლიტერატურის ქართველი მკვლევარები ერთმანეთს აღნიშნულ მოსაზრებაში სრულიად ეთანხმებიან: „სოცრეალისტურ

ნაწარმოებში ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა ვერბალურ მხატვრულ თხზულებაში, შეიძლება აღწერილი იყოს მოვლენები, რომლებიც წარსულში მოხდა, აწმყოში ხდება ან მომავალში მოხდება. ამ თვალსაზრისით ყველაზე უფრო პროდუქტიული და ფუნქციურად დატვირთული არის აწმყო. სოცრეალისტურ ნაწარმოებებში მოვლენები ძირითადად სწორედ აწმყოში ხდება ("კოლხეთის ცისკარი", "გვადი ბიგვა" და სხვა). სოცრეალიზმის ესთეტიკის პრაქტიკული ხორცშესხმა ყველაზე უფრო მარტივად ასეთ ნაწარმოებებშია შესაძლებელი. უფრო რთულად არის საქმე, როცა მწერალი ასახავს შორეულ წარსულს. აქ მას სჭირდება უფრო მეტი ძალისხმევა, რომ ისტორიული ფაქტები და მოვლენები ან, თუნდაც, გამოგონილი ამბები სოცრეალისტურ კანონს დაუქვემდებაროს. ამ შემთხვევაში მისი მიზანია, მსოფლიო ისტორიის განვითარების ვექტორი წარმოაჩინოს, როგორც მოძრაობა კომუნიზმისაკენ და, ამასთან, მსოფლიო ისტორიაში მოძებნოს ისეთი მომენტები, რომელთა დახმარებითაც შეძლებს ამ პოზიციის გამყარებას. აქ მკითხველს დიდ დახმარებას უწევდა მარქსისტული კრიტიკაც, რომელიც ისტორიულ პერსონაჟებში, ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებში ეძებდა და, უნდა ითქვას, რომ "პოულობდა" კიდევაც "პროგრესულ მარცვლებს", რომლებიც მაშინაც კი აახლოებდნენ კაცობრიობას სანუკვარ მიზანთან, კომუნიზმთან, როცა კაცობრიობამ კომუნიზმის შესახებ ნამდვილად არაფერი იცოდა.

მწერლები გაურბოდნენ კომუნიზმის, როგორც უკვე დამდგარი ფაქტის, მხატვრულად წარმოჩენას. შესაძლებელი იყო, მათ კომუნიზმის მხატვრული ხორცშესხმის დროს საბედისწერო იდეოლოგიური შეცდომა დაეშვათ, რასაც არასოდეს აპატიებდა პარტია და ხელისუფლება." (გაფრინდაშვილი 2010) მიგვაჩნია, რომ ქართულმა ქანდაკებამ, ისევე როგორც ქართულმა ფერწერამაც, გადალახა მუდმივად ორი დროის ფაქტორი და შემოიტანა წარსული, როგორც ასეთი, თანაც არა კომუნისტური წარსული, არამედ ნაციონალური ნიშნით გამორჩეული. ქართველ მოქანდაკეებს არასდროს შეუწყვიტავთ ქართველი მწერლების გამოსახვა. შესაძლოა ეს თავისებურება იმანაც განაპირობა, რომ საქართველო სარგებლობდა პოლიტიკური ცენტრისგან დაშორებული რესპუბლიკის უპირატესობით.

კიდევ ერთი, სახვითი თვალსაზრისით საინტერესო ცვლილება

ან სიახლე, რომელიც შევიდა ქართულ ქანდაკებაში, არის ემოციის ან რელიგიური რწმენის დამატებითი ვიზუალური სიმბოლოებით გამოსახვის ელემენტი. აღნიშნული სახვითი ხერხი ანტიკური პერიოდიდან იღებს სათავეს და სხვადასხვა კულტურებში შეგვხვდება როგორც გამოსახული ღმერთებისა თუ წმინდანების შინაგანი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის საშუალება, ვგულისხმობთ სამოსის აფრიალებულ ნაწილებს ან ქარში აფრიალებულ თმებს. სწორედ ამას ეძახის აბი ვარბურგი "Pathos-formel"(Nigel 2001: 118), რომლის ძალიან ბევრი მაგალითი მოიძებნება საბჭოთა ეპოქის ქართულ ქანდაკებაში, თანაც თამამდ შეიძლება ითქვას, რომ ბრწყინვალე მაგალითები: „გამარჯვება" ვ. თოფურიძე (ტაბ.: IV /4/) ; „დროშები ჩქარა" გ. შხვაცაბაია (ტაბ.: IV/5/). გამოსახული პათოსი საბჭოთა ხელოვნებაში მხოლოდ იდეოლოგიური დისკურის კიდევ ერთხელ დროში და სივრცეში ფიქსირებას ემსახურებოდადა იმის ჩვენებას, რომ ქარი არის არაჩვეულებრივი ალეგორია აჩვენო სტალინისტური სულით მომავლისკენ მოძრავი ადამიანები, საბჭოეთის მოქალაქეები.

სოციალისტურმა რეალიზმმა ქართულ სახვით ხელოვნებაში, ქანდაკებაში შემოიტანა კიდევ ერთი საინტერესო ელემენტი, რომელმაც გარკვეული დროით იარსება, მაგრამ დიდხანს ვერ მოიკიდა ფეხი. ეს არის ქალის სხეული საბჭოთა კულტურაში ტრანსკლიპცირება. კერძოდ, ახალ, სოციალისტ ქალს, მისი სხეულის ვიზუალიზაციაში გამოეკვეთა მასკულინური ძალა, რომელიც არ მოდის წინააღმდეგობაში მის ქალურ საწყისთან. უფრო მეტიც, ორი იდეალი, ისე ჩანს, თითქოს შერწყმულია ერთ სხეულში. ზედაპირზე ყოველთვის ჩანს ქალის სხეული, მაგრამ გამოქანდაკებისას მინიჭებული აქვს კაცის სხეულის სიმძლავრე იმის ხარჯზე, რომ ან ხელებში, ან მხრების არეში შეტანილია კაცის სხეულებრივი ელემენტები. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ თამარ აბაკელიას ქალთა გალერეა (ტაბ.: IV /6/), შოთა მიქატაძის „სამშობლო გვეძახის" (ტაბ.: IV /7/) და სხვ.

1.5. ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაცია ქართული პლასტიკური ნარატივის გამომუშავების ცდები 1950-იანი წლებიდან 1980-იან წლებში

იაკობ ნიკოლაძესა და ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაციას შორის, ტექსტში ერთგვარი პაუზა გავაკეთეთ პირველი თავის მეოთხე ქვეთავის სახით, რომელშიც მიმოვიხილეთ სოციალისტური რეალიზმი ქართულ ქანდაკებაში, ვინაიდან ამიერიდან ჩვენი შემდგომი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ქართული ქანდაკება, რომლის უშუალო წინამორბედი გახლავთ არა მხოლოდ ევროპული ქანდაკება, არამედ სოციალისტური რეალიზმი და ნებისმიერი შიდა ტრანსფორმაცია, რომელიც ქართულმა ქანდაკებამ მეოცე საუკუნეში განიცადა, ამიერიდან, გასათვალისწინებელია, რომ სოციალისტური რეალიზმის გავლენებთან და თითქმის მეოცე საუკუნის 80-იან წლებამდე, მის ტრანსფორმაციასთან არის დაკავშირებული. ცხადია აღნიშნულ პროცესში გამონაკლისს შემოქმედებსაც ვხვდებით, თუმცა ისინი ძირითადი მიმართულების მსაზღვრელებად ვერ ჩამოყალიბდნენ.

იაკობ ნიკოლაძე და მისი მემკვიდრეები, განსხვავებული სახვითი და სააზროვნო კულტურის მატარებელები იყვნენ, ვინემ ნიკოლოზ კანდელაკი, ვინაიდან იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკება, მისი პერსონაჟები თუ პორტრეტირებული პირები, ყველანი სამყაროს შვილები არიან და მასთან ჰარმონიულ თანაცხოვრებაში იმკვიდრებენ ადგილს მაშინ, როდესაც კანდელაკის მიერ შექმნილი პორტრეტების მთელი გალერეა ერთი და იგივე ემოციური ხაზის გამომხატველია, ესენი არიან მონოლითური ადამინები, რომელთათვისაც, სამყაროში ადგილის მოპოვება მხოლოდ მასთან ბრძოლაში ხდება შესაძლებელი. ორივე ოსტატი, იაკობ ნიკოლაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი, დაზგურ ქანდაკებაში მუშაობს. ნიკოლოზ კანდელაკის დაზგური პორტრეტების დიდი ნაწილი, როგორც გიორგი ოჩიაური შენიშნავს, თავის თავში მონუმენტური ქანდაკების ყველა ნიშანს ატარებენ, რასაც ვერ ვიტყვით იაკობ ნიკოლაძის ნამუშევრებზე. მისი მეთოდი თუ მსოფლმხედველობა სრულიად გამორიცხავდა მონუმენტურ ქანდაკებას. მონუმენტური ქანდაკების ნიშნები, სულაც არ გამორიცხავენ ნიკოლოზ კანდელაკის შესაძლებლობას ღრმად გაიაზროს თავისი მოდელის პიროვნება. მაგალითისთ-

ვის განვიხილოთ აკაკი ხორავას პორტრეტი (ტაბ.: VII /1/), რომელიც მიგვაჩნია, რომ ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედების თითქმის სიმბოლოდ იქცა, იმდენად ზუსტად გამოსახავს მის ყველა სტილისტურ მახასიათებელს.

აკაკი ხორავას პორტრეტი (ტაბ.: VII /1/) 1935 წელს, ბრინჯაოშია შესრულებული, რომელიც ორმაგ პლინტუსსზე - კუთხეებ ჩამიჭრილი პარალელოპიპედზე დადგმულ ფიგურირებულ ცილინდრზეა დისლოცირებული, რაც სკულპტურულ პოტრეტს, შიშველი ტორსის ნაწილთან, ძლიერ და ამავე დროს ოდნავ ირაციონალურად მაღალ კისერთან და მარცხნივ მობრუნებულ მოძრაობასთან ერთად ქანდაკებას არა მხოლოდ სიმსუბუქეს, არამედ თეატრალური სამყაროსათვის დამახასიათებელ სინატიფეს ანიჭებს. მოქანდაკემ ცხოვრების გამოცდილებით დაბრძენებული ადამიანი წარმოგვიდგინა, რომელსაც მსახიობის პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად მისი, როგორც უმაღლესი რანგის შემოქმედის დაფარულ რესურსებზე პედალირებით აკაკი ხორავას მკვეთრად „რეტუშირებული მე“ გვაჩვენა. ამ კომპოზიციაში, ხასიათის გახსნელ „ინგრედიენტებად“ მკაფიო რელიეფებით მოდელირებული თავი, უფრო ზუსტად, შუბლი და თავის გუმბათი და ღრმად ჩასმული, ქუთუთოებშებერილი თვალები პრევალირებს. ქუთუთოებს ქვემოთ მკვეთრად გამოსახული ჩაღრმავებები ინტენსიურად ამოდელირებენ მსახიობის საკმაოდ მკაცრი და გამსჭვალავი მზერით მნახველამდე დანაკარგის გარეშე მისულ ნებელობას და თავის ზედა ნაწილთან ერთად ქმნიან ადამიანისა და მსახიობის ტრაგიკული ენერგეტიკას.

სახის მთლიან, სწორად შემოხაზულ ოვალში ჩასმული ნიკაპის უშორესი წერტილისა და მკაცრად მოკუმული ტუჩების კუთხეთა სამკუთხედი შუბლის და თავის გუმბათთან ერთად, მთლიან პორტრეტში მოქანდაკის მიერ გადმოცემული მთლიანი, ტრაგიკული განწყობის მიღმა დანახული იმედის/ოპტიმზმის სუსტ ნაკადს აძლიერებენ და მამკაცური ძალის გამომხატველ კისერთან და ანტიკური ღმერთების დარად მოდელირებული მკერდიდს ნაწილთან ერთად ქმნიან სივრცისა და ტოპოსის საკუთარი ნებელობის ხარჯზე შემქნელი დემიურგის პორტრეტს.

პირველი მონუმენტური ქანდაკება საქართველოში კონსტატინე მერაბიშვილს უკავშირდება, თუმცაღა ისიც, ისევე როგორც ვალენტინ

თოფურიძე და მრავალი სხვა, მათი თაობის წარმომადგენელი მოქანდაკე, საბჭოთა ეპოქაშივე გარდაცვლილი სტალინის რუინებში მოყვნენ და „სტილი სტალინის“ (18) დასრულებასთან ერთად დასრულდა მათი ზეობის ხანა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ვალენტინ თოფურიძის სოციალისტურმა რეალიზმმა, დღემდე შეინარჩუნა ზემოქმედების ძალა, ვინაიდან იგი იმთავითვე იზიარებდა არა ბოლომდე სოციალისტური რეალიზმის ფორმას, რომლის კლასიკური მაგალითი გახლავთ ლაგოდეხის ეროვნული ტყე-პარკის მიმდებარე ტერიტორიაზე შემორჩენილი უცნობი ავტორის მიერ შესრულებული მონუმენტ (ტაბ. VII /2/) არამედ კლასიკური ბერძნული და იტალიური აღორძინების ქანდაკების პრინციპებს, მაგალითისთვის, მისი ჭიათურის თეატრის დეკორში შემორჩენილი, 1948 წლით დათარიღებული გამარჯვების ქანდაკება (ტაბ. VII /3/), რის გამოც მისი ფორმა შეუდარებლად გამძლეა დროში, ცხადია თემები, რომლის გარშემოც აიგო მოქანდაკის შემოქმედება, ისეთივე დროებითი აღმოჩნდა, როგორც სოციალიზმი საბჭოეთში. ბერძნული ქანდაკების პრინციპების გამოყენება მხოლოდ აკეთილშობილებს ზემოთ აღნიშნულ ქანდაკებას, თორემ არსობრივად და ბევრი სხვა მახასიათებლებით, რომელიც უკვე განვიხილეთ წინარე თავებში, ქანდაკება სოცრეალისტურია კონსტანტინე მერაბიშვილს რაც შეეხება, მისი ნამუშევარი, „მოსე თოიძე“ ადასტურებს, რომ ეს ჰორელიეფი სოციალისტური რეალიზმის მსოფლმხედველობრივ ბაზაზეა შექმნილი ანუ მხტვარი მოსე თოიძე, როგორც ერთი სოციალური და პოლიტიკური სისტემის პროდუქტი, ანუ შემოქმედის განზოგადებული ტიპი ამ სოციალურ-პოლიტიკური სისტემის მიერ შექმნილ ტიპიურ გარემოში სელექციონირებული და შესაბამისად ამ სისტემის მატერიალისტური იდეოლოგიის ადეპტია. მოქანდაკე შეეცადა დამკვიდრებული შაბლონი დაერღვია და როგორც ქანდაკებისათვის, ისე მ.თოიძისათვის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მიენიჭებია. ამიტომ ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ შაბლონს პარტიკულარული სამოსით რეგულირებულ სიბრტყეს (ევროპული კოსტუმი, ერთი სტანდარტის თმის ვარცხნილობა და ა.შ.) ზემოდან არარეგულირებული მონასმებით ფორმირებული „ბადე“ დაადო, მაგრამ პორტრეტულ მსგავსებაზე გათვლილმა პორტრეტმა და შესაბამისად, შემოქმედის შინაგანი იმპულსების ფიქსირებაზე და რეალური ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნაზე

იძულებითმა უარმა (დამკვიდრებული იდეოლოგიური შაბლონი მეტის საშუალებას არც იძლეოდა) ნამუშევრის მეორეხარისხოვან ქანდაკებათა რიგში მოქცევა განაპირობა(ტაბ.: VII /4/).

გიორგი ოჩიაურის მოსაზრებით, თამარ აბაკელია და ელენე მაჩაბელი წარმოადგენენ ამ ორი განსხვავებული, ნიკოლაძისა და კანდელაკის სკოლის სინთეზს. განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ თამარ აბაკელია, მისი ნამუშევარი „შურს ვიძიებთ“ 1944 წელი (ტაბ.: VI /6/) ეს ორფიგურიანი ქანდაკება ომის თემისადმია მიძღვნილი, მაგრამ რეალურად იგი დედაშვილობის/ღვთისმშობლის თემის ალუზიაა, ოღონდ ღირებულებრივ ველზე უკუგანფენით შესრულებული. უკუგანფენით იმიტომ, რომ ღვთისმშობელი თავის ძეს კაცობრიობის ცოდვის გამოსასყიდად ნებაყოფლობით თმობს. აბაკელიას რედაქციაში კი პირიქით, იგი, დედა თავისი ძის სიკვდილისათვის მზადაა კაციბრიობას სიკვდილითვე აზღვევინოს.

ქანდაკება მცირე სიმაღლის პლინტუსზეა დასმული. დედის ფიგურა, რომელსაც ხელში შვილის უსიცოცხლო გვამი უჭირავს, დინმიურია და მისი წინ წამოდგმული მარცხენა ფეხით, მარჯვნივ ოდნავ მიბრუნებული თავით და ასევე მარჯვნივ ოდნავ შებრუნებული ტორსით და წინ წამოწეულ ხელებში დაჭერილი შვილის ცხედარით მნახველისაკენ მოისწრაფის. მოძრაობის ექსპრესიულობას ხაზს უსვამს დედის ფიგურაზე კაბის დრაპირების პრინციპი. კაბაზე ქსოვილის ნაკეცები, როგორც ქვედა წელზე, ისე ტორსზე მარჯვნიდან მარცხნივ ირიბადაა დალაგებული და მარჯვნიდან მარცხნივ ქვემოდან ზემოთ წრიული მოძრაობის სრულ ილუზიას ქმნის. ამ მოძრაობათა ჯამი ქანდაკების სივრცულ დინამიკას საოცრად ექსპრესიულს ხდის.

თამარ ამაკელიას ამ ნამუშევრის შემდეგი თემა ფიგურის თავია. იგი მაღალ კისერზეა დადგმული და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მოძრაობაშია, ოდნავ მარჯვნივ გადახრილი მარცხნიდან მარჯვნივაა შებრუნებული და მისი გამსჭვალავი მზერა ოდნავ მაცრხნივ, მნახველისაკენაა მიპყრობილი. ფიგურის თავი დაფარულია კაბის დრაპირებასთან უნისონით დრაპირებული თავსაბურით, რომელიც აგვირგვინებს მთლიანი ფიგურის ზეციკენ მიმართული ტრაგიკული ენერგეტიკის სივრცულ დისლოკაციას.

ამ კომპოზიციის საერთო ტრაგიკულ ჟღერადობას აძლიერებს

დედის ფიგურის ულრმესი ტრაგიკული ტონალობით ნაძერწი ენერგიული სახე, სადაც კუშტად დანაოჭებული შუბლი, მწუხარებით მოკუმული პირი, სიმწრისგან დეფორმირებული ზედა ტუჩით, დიდი ელდიგან ერთბაშად შეცვლილი სახე და თითქმის გაშიშვლებული ყვრიმალის ძვლები სახეს, გამსჭვალავ მზერასთან ერთად არაადამიანური ტრაგიზმით აღბეჭდავს.

ცალკე თემაა დაღუპული ბავშვის ფიგურა. იგი, ისევე როგორც დედის ფიგურა დინამიურია, უკან გადაგდებული თავი, უსიცოცხლოდ ჩამოშვებული ხელი და უღონოდ ჩამოვარდნილი მარჯვენა ფეხი ამ ფიგურას დედის ფიგურის ტრაგიკულობს მამოტივირებელი ფუნქცა, მოქანდაკის მიერ ჭარბად აქვს მინიჭებული. ბავშვის ფიგურის წელზე შემოხვეული ენქერის დრაპირება სრულ წინააღმდეგობაშია ცოცხალი ქალის ფიგურის დრაპირების მიმართულებასთან, რითიც სახვითი ხერხების მეშვეობით, ბავშვის სიკვდილი დადასტურებულ ფაქტად იქცა.

დიდი მოქანდაკებიის მიერ აღზრდილ მოქანდაკეთა განხილვასთან ერთად, მივუახლოვდით ქართული ქანდაკების შუა ხანებს და ახალი თაობას, რომლის ერთ-ერთი წარმომადგენელი გახლავთ თენგიზ ღვინიაშვილი. მისი ნამუშევარი აკადემიკოსი ივანე ჯავახიშვილი 1950 წელს შეიქმნა, ძეგლი სოცრეალიზმის ხელოვნების და კერძოდ, სოცრეალისტური ქანდაკების კლასიკური ნიმუშია, როცა ასასახი ობიექტი ამ „მეთოდის“ პრინციპების დაცვით გადმოიცემოდა - ტიპიუტი მოვლენა ტიპიურ გარემოში. ამ გარემოებამ განაპირობა ქანდაკების სტრუქტურაც ღვაწლმოსილი მეცნიერი დაბრძანებულია საკარცხულში და მომდევნო თაობებს მის მიერ დაგროვილ ცოდნას და გამოცდილებას უზიარებს.

ქანდაკება მაღალ კვარცხლბეკზე დგას, უმცირეს დეტალებამდე დამუშავებულ სავარძელში (ქანდაკების ავტორის ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა ამ სავარძლის დეკორატული ფოჩებიც კი) მოთავსებული ბატონი ივანეს ფიგურა ოლიმპიური სიმშვიდითაა გამსჭვალული, მას ხელში დაგრაგნილი მანუსკრიპტი უჭირავს (მეტისმეტად გამჭვირვალე მინიშნება ი.ჯავახიშვილის პროფესიულ საქმიანიბაზე). მისი სახე საუკუნეების მიღმა მზირალი კაცის სახეა, რომელზეც თითქმის მოწაფური გულმოდგინებითაა დალაგებული მხოლოდ ფოტოგრაფიული მსგავსებისთვის გამიზნული სახის თითოული კუნთი და ნაოჭი.

წარბების რკალი და მათ ქვეშ შეფარული ძირს დახრილი თვალები სიმშვიდისა და სტანდარტული ბედნიერების საერთო სტრუქტურას არ არღვევენ, მხოლოდ წარბებს შორის დასმული მცირე კორექტული ნაოჭი გამოსახავს მოცემულ ქანდაკებაში ფიქრის პროცესს. ცალკე თემაა სამოსი, რომლის დრაპირებული ზედაპირები თუ თავისუფალი სივრცეები არასახვითია, რომელზეც მნახველის თვალი სხლტება და მიღწეულია მხოლოდ ის ეფექტი, რომ აკადემიკოსი ნორმატული სამოსითაა წარმოდგენილი. მოქანდაკის სახვითი არსენალი ხელს ვერ უწყობს გმირის შინაგანი განწყობის გადმოცემას. როგორც ჩანს მოქანდაკეს, ი.ჯავახიშვილის ხასიათის გადმოსაცემად ორი შეუთავსებელი ცნების აკადემიკოსის კანონიკური საპარადო გარეგნობისა და პროფესიულ საკვანძო პრობლემაზე დაფიქრებული მეცნიერის სიმბიოზირება სურდა. შედეგად ქანდაკება თავად ივანე ჯავახიშვილობის ცნებისგანაა დაცლილი, რადგანაც სწორედ საქართველოს ისტორიის მკვლევარი, იმ ეპოქაში ეროვნული იდენტობის დაცვისა და ერის შენარჩუნებისთვის წამებული ადამიანები იყვნენ (ი.ჯავახიშვილია ამის მაგალითი, რომლიც მისი დაარსებული უნივერსიტეტიდან დაითხოვეს და ლექციების წაკითხვის უფლებაც კი არ მისცეს), რომელთა ადგილი ყოველთის ბრძოლის ყველაზე ცხელ წერტილში იყო. როგორც ვხედავთ, სოციალისტურმა რეალიზმმა, თენგიზ ღვინიაშვილის შემოქმედების მაგალითზე გვიჩვენა, თუ როგორ უკვალოდ გაქრა იაკობ ნიკოლაძის ხაზი, რომლის მოწაფეც გახლდათ თ. ღვინიაშვილი. გვეჩვენება, რომ ამ მხრივ, ნიკოლოზ კანდელაკის ხაზი ბევრად უფრო სიცოცხლისუნარიანი, ვინაიდან მისი ფორმით ევროპული ქანდაკება, არსობრივად და მსოფლმხედველობრივად ძალიან ახლოს დგას სოციალისტურ რეალიზმთან, რომელიც მუდამ ჰეროიკულ საწყისებზე გახლდათ ორიენტირებული.

მეოცე საუკუნის 50-იანი წლები ქართულ ქანდაკებაში გახლდათ პერიოდი, როდესაც სოციალისტურმა რეალიზმმა კულმინაციას მიაღწია, მაგრამ ვსარგებლობდით რა კულტურული პერიფერიის სტატუსით, ჩვენმა ქანდაკებამ მოახერხა და სოციალისტური რეალიზმის ალტერნატიული ხაზი, თუ მთავარმიმართულებად არა, სპორადულ გამოვლინებებში მაინც შეინარჩუნა, ასეთი გახლავთ ბიძინა ავალიშვილის შემოქმედება, დავით დუდა გაბაშვილის მცირერიცხოვან ქან-

დაკებათაგან რამდენიმე. მეოცე საუკუნის 60-იან წლებში ასპარეზზე გამოდიან მოქანდაკეები, რომლებმაც თვისობრივად შეცვალეს ქართული ქანდაკება. ამ თაობიდან გამოვყოფდი ოთხ მოქანდაკეს. ელგუჯა ამაშუკელს, მერაბ ბერძენიშვილს, კარლო გრიგოლიას და გიორგი ოჩიაურს. ქართული ქანდაკების განვითარების სამი ახალი გზა გააჩინეს. სამი იმდენად, რამდენადაც გვეჩვენება, რომ ბერძენიშვილი-ამაშუკელი, რაც არ უნდა მიაკუთვნონ ნიკოლაძე-კანდელაკის ხაზებს, მაინც ჯამში მოდერნიზებული სოციალისტური რეალიზმის ადეპტები არიან და მათი გზები არ იყოფა ზოგადად ქართული ქანდაკების კონტექსტში, ერთი და იმავე სტილის ვარიაციული ადეპტები არიან. მაგრამ მათ სიდიდეს განაპირობებს ის ფაქტი, რომ ორივეს შემოქმედებამ, აღნიშნული ტენდენციების მიუხედავად, სცადა ეპოვა ქართულ სტილთან და სააზროვნო მოდელებთან მოჭიდების წერტილები და მათ ზოგიერთ ქანდაკებაში უდაოდ შესძლეს დასახული მიზნის განხორციელება (თემას დაწვრილებით ქვემოთ განვავრცობთ). გიორგი ოჩიაურის შემოქმედების შეფასებისას აღსანიშნავია, რომ იგი, არა ხასიათს, არამედ მაიოლის დარად ჰარმონიას, სილამაზეს ეძებს თავის ნამუშევრებში რომლებიც ტექტონიკურ ლოგიკაზე იქნება აგებული. კარლო გრიგოლიას ხაზიც გამოსაყოფია. იგი პირველია ქართველ მოქანდაკეებს შორის, ვინც აბსტრაქტულ ქანდაკებას მოჰკიდა ხელი. თუმცაღა მისი ცდები ამ მიმართულებით იმ ეტაპზე სრულიად გაუზიარებელი დარჩა და ვერც რაიმე პროცესის ჩამოაყლიბებაზე მოახდინა ზეგავლენა. მეტისმეტად განსხვავებულია აბსტრაქტული ქანდაკების ნარაცია და ძალიან რთულად ეგუება ქართული კულტურის ტექსტს. შესაძლოა კ. გრიგოლია ჯ.არპის ადეპტად მოვიაზროთ. კარლო გრიგოლიას ნამუშევრებში თითქმის ყოველთვის ამოიცნობა ადამიანის სხეული, რომელიც მუდმივად გადის ირაციონალური, ასოციაციური ფიგურატული იმიჯებისა და ადამიანის სხეულის ზღვარზე. თუმცაღა, მის შემოქმედებაში არ იკვეთება ნარატული დისკურსი, ფორმა და მისი კონკრეტული რაკურსით დეფორმირება თითქოს თვითმიზნად არის ქცეული. კარლო გრიგოლია განწირული იყო იმისთვის რომ იგი ცალკე იდგებოდა მთელს თაობაში, მაგალითისთვის მოვიხმობთ მის ნამუშევარს “ქალის ფიგურა” (ტაბ.: VII /6/), ვინაიდან ამ დროს სახელმწიფო დაკვეთამ და დრომ წამოატივტივეს ორი მოქა-

ნდაკე, ელგუჯა ამაშუკელი და მერაბ ბერძენიშვილი. ორივე მოქანდაკის შემოქმედებაში ფორმის ძიებისა და ტრანსორმაციის პროცესები მათი მონუმენტური ქანდაკების პრიზმაშია განსახილველი.

განსაკითრებულ ღირებულებას ორივე მოქანდაკის შემოქმედებას მატებს ის ფაქტი რომ მათ, პირველებმა შექმნეს ისეთი პლასტიკური ფორმები, რომელზეც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკვე ადგილობრივი სკოლის პროდუქტია, რომელშიც პირველად ქართული ქანდაკების ისტორიის მანძილზე, ჩვენი ქანდაკება ამოიცნობა. რაში იჩინა თავი ახალმა ტენდენციებმა? უპირველეს ყოვლისა, მათ ეხმარება თემატიკა, ისინი არასდროს შორდებიან ადგილობრივ სივრცეში გათამაშებული მითების, ლეგენდებისა და ისტორიული დრამების ასახვას, ორივენი ცდილობენ აქამდე არ არსებული, სიმბოლოებად ქცეული იმიჯებით შეავსონ ჩვენი საარსებო და შესაბამისად სააზროვნო ველი. მაგრამ თემატიკასთან ერთად, ისინი ცდილობენ გამონახონ პლასტიკური ნარაციის ახალი ხერხები, რომელთა მეშვეობითაც მოახერხებენ ამა თუ იმ მოვლენაში კოდირებული კულტურული ტექსტის დეკოდირებას (მაგალითისთვის ე. ამაშუკელის „ვეფხი და მოყმე“. ლექსის ზედროულობა მარად წრეზე მბრუნავი, უსასრულო და მრგვალი კომპოზიციის ფორმაში მოიხელთა მოქანდაკემ). ამ ტიპის ძიებების გზაზე ისინი ხშირ შემთხვევაში ვერ გაურბიან პლაკატურობას, რასაც ფორმასა და იდეას შორის არსებული ბალანსის რღვევა იწვევს (ე. ამაშუკელი „ქართლის დედა“, მ. ბერძენიშვილი „დავით აღმაშენებელი“), ამ დროს იდეა ძალადობს ფორმაზე, რომელსაც აღარ ჰყოფნის გამომასახველობითი ხერხების სიღრმე რათა ბოლომდე გაართვას თავი იდეის გადმოცემის ამოცანას (ტაბ.: VII/7-9/).

არის ნამუშევრები, რომლებიც აგებულია ქრისტიანული პლასტიკის პრინციპებზე, კერძოდ ვერტიკალური მიმართულებით დენად ხაზზე, ფორმაში გაცხადებულ შინაგან ყოვნზე და გამოსახულების ორგანოზმილებიანობაზე. მაგალითად მერაბ ბერძენიშვილის „დავით გურამიშვილი“ სწორედ ამ ქრისტიანული პლასტიკის ნიმუშია, რომელიც გარედან გამოიძერწა და არა შიგნიდან გამოქანდაკდა, როგორც ეს ანტიკური სკულპტურის შემთხვევაში ხდება. „დავით გურამიშვილი“ ორგანოზომილებიანი პლასტიკის რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის ნარაცია აგებულია ხაზის სისადავეზე, სხეულის და პორ-

ტრეტული თავის კონტრასტზე. თავი ისეა გამოსახული, თითქოს იგი ქანდაკების ცენტრიდან ოდნავ გვერძეა გაწეული, ვიზუალურ ეფექტს ხელს უწყობს მცირედ წაგრძელებული მარცხენა მხარი. ცენტრიდან ოდნავ გაწეული თავი ერთგვარი დისტანციის განცდას იწვევს, თითქოს თვითონვე დისტანცირდება საკუთარი სხეულისგან, რაც რამდენიმე ტეხილთან ერთად (წელის და მკლავის არეში), იმ საოცარი, შინაგანი გარინდებისა და სხეულში დაფიქსირებული ყოვნების ეფექტს ბადებს, რაც ასეთი ნიშანდობლივია მერაბ ბერძენიშვილის საუკეთესო ნამუშევრებისთვის („დავით გურამიშვილი"; „შოთა რუსთაველი").

მერაბ ბერძენიშვილი - დავით გურამიშვილი, 1965 (ტაბ.: VII /10/).

მერაბ ბერძენიშვილი ამ საკულტო ქანდაკებამ, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ გაარღვია დროის საზღვრები და ქართული ისტორიის წარსულსა და დღევანდელობასა შორის ტემპორალური ხაზების შემკრებ პორტალად ჩამოყალიბდა.

ქანდაკება, მიუხედავად იმისა, რომ სივრცულია მნახველს მაინც რჩება შთაბეჭდილება, რომ იგი მოქანდაკემ მაინც ორგანზომილებიან კომპოზიციად მექმნა, რაც აბსოლუტურად ეთახმება ამ კომპოზიციაში გამოყენებულ მეთოდოლოგიურ პრინციპს - მართმადიდებელ ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში გამოსახულების (ფრესკის, ბარელიეფის) ორგანზომილებიან მოცემულობად წარმოდგენის შესახებ. ამ პრინციპის შესაბამისად, ქანდაკება ორ ძირითად სეგმენტადაა გაყოფილი"

მონოლითად წარმოდგენილი (ისე, რომ თვალი სხლტება და არაფერზე ჩერდება) ქსოვილით (კამზოლი/პეპლუმი) დაფარული, ძირითადი კონცეფციისათვის „არასაჭირო" სხეული (ტორსი, კიდურები) და კონცეფციისათვის საჭირო

„ხილული ნაწილები" სახე და ხელები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რმ მ.ბერძენიშვილმა ქრისტიანული ხელოვნების პრინციპები ძირითადად დაიცვა (ამ პრინციპის გარეშე დავით გურამიშვილის, ქრისტიანი მისტიკოსის სახე ვერ გაიხსნებოდა და შესაბამისად, მისი ადეკვატური პორტრეტიც ვერ შეიქმნებოდა).

ქანდაკება ბრინჯაოშია შესრულებული და მიუხედავად იმისა, რომ ატმოსფერული მოვლენების ზეგავლენით მეტალს ფერი შეცვლილი აქვს, იგი მაინც ერთგვარ მონოქრომატულ, პატენირებით ფერწერულ

ფიგურად იკითხება. ქანდაკება სივრცეში დაბალანსებულია ე.წ. აქტიური (გაშლილი მარჯვენა ხელი) და პასიური (მარცხენა ხელში დაჭერილი „დავითიანის“ ფოლიანტი) სეგმენტებით. ოდნავ წინ წამოწეული და მოხრილი მარჯვენა ფეხი, წინ წამოწეული მარჯვენავე მხარი, ოდნავ შებრუნებული ტორსი და სივრცეში ლაღად აფრიალებული ვარცხნილობა ქანდაკებას სიმსუბუქეს აძლევს და პრინციპში ბრტყელ კომპოზიციას, მიზანმიმართულად, მნახველისაკენ ამოძრავებს, მოქანდაკე „დავით გურამიშვილის“ საოცრად ენერგიული მარჯვენა ხელით თავად არღვევს მის მიერ გამოყენებულ მეთოდოლოგიურ პრინციპს და ქანდაკებას, უფრო ზუსტად, ლაკონურ ტორსს სახისა და ხელების, დაძაბულის სულიერი ცხოვრების გამომხატველი სეგმენტების ტოლფას ფუნქციას ანჭებს.

ასე, რომ „დავით გურამიშვილი“ თავისი ყველა ნაწილით სუნთქავს და ცოცხლობს. რაც შეეხება საკუთრივ სახეს, მიუხედავად მისი გარეგანი და შინაგანი სილამაზისა, მოქანდაკემ დავით გურამიშვილის სახე მოწამის ფორმატით (მიუხედავად იმისა, რომ დავით გურამიშვილი მეომარი, ქართველ ჰუსართა პოლკის მებრძოლი ოფიცერი გახლდათ) წარმოადგინას.

პოეტის სახე სულ რამდენიმე ენერგული „მონასმითაა“ შესრულებული და მიუხედავად მინიმალიზმისა პოეტის დიდი, სევდიანი თვალები, თხელი ცხვირი, ჩახრუხაძის პორტრეტის ალუზიით შექმნილი პოეტის ბაგე, ჩავარდნილ ლიყებთან და ენერგიულ ნიკაპთან ერთად (თუ არ ჩავთვლით პირჯვრის დასაწერად გამზადებულ, გრაციოზულად მოხრილ ხელს და ჰაეროვან ხელის მტევანს), ქანდაკება საოცარი სიზუსტით გამოგვცემს არა მხოლოდ მისი ეპოქის სულისშემძვრელად ტკივილიან სევდას, არამედ იგი სოლიდარულია ახლანდელი და მომავალი ეპოქების სულიერი ტკივილებით შეძრული ყველა ადამიანისა. ქანდაკების უკან დაწეულ მარცხენა ბეჭსა და მის გასწვრივ სწორ ხაზად ჩამოქნილი მარცხენა ფეხი, თავიანთი ენერგიულობითა და სიმყარით ქანდაკების და შესაბამისად პოეტში დააფარული მებძოლი სულის „დეკოდირებას“ ახდენენ და „განდობილთათვის“ ცალმხრივად წარმოდგენილ პოეტს და მეომარს ისევ ერთ არსში აერთიანებს.

გიორგი სააკაძე (ტაბ.: VII /11/)

ეს ქანდაკება ქართული ისტორიის ცნობილ დიდ მოურავს, გიორ-

გი სააკაძეს ეძღვნება. გიორგი სააკაძის ფენომენი ამოუცნობია არა მხოლოდ ჩვენი პოლიტიკური ისტორიისათვის, არამედ კულტურის ისტორიისათვისაც. მის შთამბეჭდავ, ერთი ადამიანის ფარგლებიდან გასულ შესაძლებლობების მქონე, წინააღმდეგობრივ პიროვნებას, რომელიც თავის თავში კორიოლანოსისა და დემეტრე თავდადებულის საწყისებს აერთიანებს, საქართველოში ყველა ეპოქამ და განსაკუთრებით კი მეოცე საუკუნემ, თავისი ხარკი გადაუხადა. ამ კონტექსტშია განსახილველი მერაბ ბერძენიშვილის ეს ქანდაკებაც.

ქანდაკება საბრძოლო ცხენზე ამხედრებულ გიორგი სააკაძეს იმ მომენტში გამოსახავს, როცა სარდალმა ბრძოლის ველზე შეტევის მიმართულება მონიშნა და საიერიშოდ გამზადებული მახვილს ქარქაშიდან იღებს. მხედრის დაძაბული, მაგრამ საიერიშოდ გამზადებული სარდლის, სარდლის და არა რიგითი, თუნდაც უმამაცესი მეომრის გამართულ სხეული მთლიანად მიღებული გადაწყვეტილების ასრულების პასუხისმგებლობითაა გამსჭვალული, მისი მახვილიც ჯერ მხოლოდ იერიშის დასაწყები ნიშნის მისაცემად ამოდის ქარქაშიდან.

გიორგი სააკაძის ფიგურა მოქანდაკემ, თავისი კონცეფციის უკეთ რეალიზაციისათვის ჯავშნით მინიმალურად შემოსა, რამდენადაც მთავარი იმ, ცოტა არ იყოს ჰიპერტრიფირებულად დაკუნთული სხეულის, უფრო ზუსტად, ამ სხეულში კონცენტრირებული უზღვავი ენერგიის ენებაა, რომლის ხარჯზეც იგი რამდენიმე ათუელი წლის განმავლობაში მთეკ წინა აზიას აზანზარებდა. ამ ფიგურაში, მოქანდაკემ, რამდენიმე, უფრო ზუსტად, სამი ფუნქციურ-სტილისტური ზონა შექმნა - თავი, მახვილი და ცხენი

თავი. მერაბ ბერძენიშვილმა გიორგი სააკაძის თავი და სახე თავისი შეფასებითი პოზიციის გამოსახატავად გამოიყენა, დიდი მოურავის სახე არ იმეორებს იკონიკურად დადასტურებულ ხატს. იგი ქრისტოფორო კასტელის მიერ შექმნილი პორტრეტის შორეული რემინისცენციაა თუმცაღა გიორგი სააკაძის დიდი ულვაშები (რომელსაც კასტელის ნახატიც ადასტურებს) მხედრულ სულს და მის შეუპოვრობას ადასტურებს. მისი სახე უძლიერესი და უმძაფრესი პოლიტიკური თუ პატივმოყვარული ვნებებისაგან ერთიანადაა დაღარული, სახის გამომეტყველება და გამოხედვა უფრო სასტიკი აქვს (პოლიტიკოსის გამომეტყველება და გამოხედვა) ვიდრე მრისხანე და შეუპოვარი

(მეომრისგამომეტყველება და გამოხედვა).

ლაღად აფრიალებული თმები მის თავისუფალ და თავნება ბუნებაზე მიგვანიშნებს. მთლიანად თავი კი, მიუხედავად იმისა, რომ ისიც, როგორც ტანი ენერგიულადაა ნაძერწი, კორპუსთან შედარებით მცირეა. აქ უკვე ჩანს მოქანდაკის მიერ პლასტიკის ენით შეფასებული გიორგი სააკაძის ცხოვრებისა და განუწყვეტელი ომების შეფასება - თითქმის ოცდაათწლიანმა, ფეოდალური/ პიროვნული ინტერესების დასაცავად წარმოებულმა ომებმა, რომელმაც უამრავი სიცოცხლე, მატერიალური რესურსი და გიორგი სააკაძის შვილების და თავად მისი საკუთარი სიცოცხლეც კი მოითხოვა შედეგად რა დატოვა? აურაცხელი ობოლი და ქვრივი, გაპარტახებული ქართლი და კახეთი, ნაღალატევი საკუთარი ხალხი და საუკუნოდ შერცხვენილი სახელი. ამიტომ, გიორგი სააკაძის თავისა და ტანის ასეთი პროპორციული შეფარდება, სადაც კუნთები (ანუ ძალა) პრევალირებს თავზე (ანუ გონებაზე) არის კიდეც შეფასებითი მომენტის ბრინჯაოში მატერიალიზება.

მახვილი. მეომრის დაძარღვული ხელის მტევნებით ჩაბღუჯული, ქარქაშიდან სანახევროდ ამოწვდილი, საკმაოდ დიდ მანძილზე გაწვდენილი ხმალი და ქარქაში, უფრო ზუსტად ამ ხმლისა და ქარქაშს უკან იქმნება მტრის შემოტევისგან დაცული ზონა. ზონა რის გამოც თავგამეტებით იბრძვის ჭეშმარიტი მეომარი, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი გიორგი სააკაძე.

გიორგი სააკაძის ქანდაკებაში მახვილის ამ ფუნქციით გამოყენება ასოცირდება რემბრანდტის ცნობილ ფერწერულ ტილოსთან მის მეორე ცოლთან სასკიასთან ერთად, სადაც მხატვრის ქამარზე დაკიდებული დაშნა განივად ჭრის სასურათო სიბრტყეს, რომლის მიღმაც რემბრანდტი და სასკია არიან, ხოლო დაშნა ამ სივრცეს იცავს.

ცხენი. გიორგი სააკაძის ცხენი საოცარ უნისონშია თავისივე მხედეის მოძრაობასთან. როგორც წესი, ასეთი ტიპის სურათები თუ ქანდაკებები, როგოც წესი, ამა თუ იმ გმირის სიმამაცისა და მისი სამხედრო ტალანტის წარმოსაჩენად ყოველთვის ყალყზეა შემდგარი („ნაპოლეონი არკოლის ხიდზე“, პეტრე პირველის ქანდაკება პეტერბურგში და უამრავი სხვა), მერაბ ბერძენიშვილის მიერ შესრულებული ცხენი, მიუხედავად იმისა, რომ ბრძოლის დაწყებას უკვე გრძნობს და ერთიანად დაძაბულია, პიველ იმპულსს არ მიჰყვება და იმის ნიშნად,

რომ იგი მზადაა ბრძოლაში გადასაშვებად, მხოლოდ ერთი ფეხი აქვს აცილებული მიწას და მზადაა თავის მხედრის პირველივე ნიშანზე ადგილიდან მოწყდეს.

ცხენის ენერგეტიკა აბსოლუტურად სინქრონულია მხედრის ენერგეტიკასთან მიმართებაში, რომელის მოქანდაკის მიერ მისთვის შეჩეულ პოზაში, მხედრის კუნთების სინქონულად გამოძერწილ კუნთებში, უკიდურესობამდე დაბერილ სისხლძარღვებში და განსაუთრებით კამარის შესაკრავად მომარჯვებულ სანახევროდ ჩაკეცილ უკანა ფეხში და დაძაბულად გაშლილ კუდში გამოიხატება. ქანდაკება ბრინჯაოშია შესრულებული. ცხენიც და მხედარიც ტონირებულია მონოქრომატული მუქი ნონწვანო -მოშავო ფერით, რაც ხელს ეწყობს სივტცეში მის კარგად წაკითხვას. იმის გამო, რომ მაქსომალურად მაღალ კვარცხლბეკზე დგას, სივრცეში არ იკარგება და მისი სილუეტი მშვენიერ გრაფიკულ ფიგურად აღიქმება. ქანდაკება სივრცეში დაბალანსებულია ე.წ. აქტიური, ხმლის ვადაზე ავლებული მარჯვენა ხელით და პასიური, მარცხენა ხელში დაჭერილი ქარქაშის სეგმენტებით. უზანგებში ჩაჭერილი, სწორად დაჭიმული ფეხებით წინ წამოწეული მარჯვენავე მხარი, ოდნავ შებრუნებული ტორსი და სივრცეში ლაღად აფრიალებული ვარცხნილობა ქანდაკებას სიმსუბუქეს აძლევს და კომპოზიციას, მიზანმიმართულად, მნახველისაკენ ამოძრავებს.

მედეა (ტაბ.: VII /12/)

არგონავტების მითი, კულტურული მსოფლიოს თვალში ლამის ჩვენი კულტურის საკულტო ნიშნად იქცა, ხოლო ამ მითის ერთ-ერთი მთავარი აქტორი, მეფის ასული, გრძნეული და შვილების მკვლელი მედეა ძველი სამყაროს ენიგმად ჩამოყალიბდა, რომლის იდუმალების დეკოდირება ბოლომდე ვერ მოხერხდა. ანტიკური ავტორებიდან მოყოლებული, ვიდრე დღემდე, მედეას სახე გაორებული დამოკიდებულების ობიექტია, რომლის საქციელის (დიდი სიყვარულის გამო მამის ღალატი, ძმის მკვლელობაზე თანხმობა, საყვარელ ადამიანზე შურის ძიების მიზნით საკუთარი შვილების დახოცვა) სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციები ჯერაც საინტერესო რომანტიკულ ისტორიად/ისტორიებად რჩება.

ამ მითის კიდევ ერთ ინტერპრეტაციად და მედეას მხატვრული სახის, როგორც მხატვრული ამოცანის გადაჭრის მცდელობად (და

არა მედეას ტრგედიის ახსნის ერთადერთ ჭეშმარიტებად) უნდა ჩაითვალოს მერაბ ბერძენიშვილის მიერ 1967-1970 წლებში შექმნილი და ბიჭვინთაში დადგმული სკულპტურული კომპლექსი „მედეა“.

ქანდაკება ზღვის პირას, დაბალ პლინტუსზე დგას. იგი მუქი ფერითაა ტონირებული და გახსნილი სივრცის ფონზე მისი სილუეტი, შორიდანაც კი ისე იკითხება, რომ მნახველს ახლოს მისსვლაც კი არ დასჭირდება გაიგოს ავტორის მთავარი ჩანაფიქრი - დედა, რომელიც თავის შვილებს უცხოებისგან და შესაბამისად მტრებისგან იცავს, რადგანაც ის სამყარო, რომელშიც მედეა ცხოვრობდა მტრობით,სიძულვილით და სისხლით იყო გაჟღენთილი.

მედეა ავტორმა წარმოადგინა როგორც ძლიერი და ამავე დროს საოცრად პლასტიკური ქალი, რომლის ენერგიულად ნაძერწი ტორსი, ენერგიული ზურგი, კორპუსთან შეუფერებელი მ

მაღალი, ძლიერი ქალის ფიგურა შიშით და განგაშითაა მოცული. იგი წინ მიისწრაფის, მაგრამ მის სამყაროში უკნიდან ვერაგული თავდასხმები ყოველ წამს იყო მოსალოდნელი და ქალი იძულებულია უკან მოიხედოს, რომ გამოუსწორებელი რამ არ მოხდეს და მისი შვილები, რომლებიც იქცე, დედის საფარის ქვეშ უზრუნველად თამაშობენ, არავინ წაართვამ ან არ დაუხოცოს. ქალს მარჯვენა ხელი მის ერთ-ერთი შვილის თავზე ისე აქვს დადებული, რომ აშკარად იკითხება - „მე მას ვიცავ“. ამიტომ უკან მობრუნებული ქალის მოძრაობა, შესაძლო მოძალადის ან უბრალოდ, მტრის მიმართ, ენერგიული და მუქარით სავსეა.მარცხენა ხელით იგი სწრაფი მოძრაიბისაგან აფრალებულ თმას იმაგრებს და მოქანდაკე სწორედ ხელების ამ ორ მოძრაობას შორის (მარჯვენა ხელით ბავშვებს იცავს, მარცხენა ხელით თმას იმაგრებს თუ ისწორებს) სვამს კითხვას: რომელი საწყისი ჭარბობს მედეაში დედობრივი თუ ქალური ? ქანდაკება თავისი კონცეფციით ერთბაშად იძლევა პასუხს კითხვაზე დახოცა თუ არა მედეამ თავისი შვილები? მოქანდაკის პასუხი ერთმნიშვნელოვანია - არა, რადგანაც იგი დედაა...

ქანდაკება თავისი კონცეფციით ერთბაშად იძლევა პასუხს კითხვაზე დახოცა თუ არა მედეამ თავისი შვილები? მოქანდაკის პასუხი ერთმნიშვნელოვანია - კი, რადგანაც იგი შეყვარებული ქალია, რომელმაც:

საყვარელი მამაკაცი გამო უღალატა მამას;

- საყვარელი მამაკაცი გამო მოაკვლევინა ძმა და საყვარელ მამაკაცზე (რომელმაც მას უღალატა) შურის საძიებლად დახოცა შვილები.

მოქანდაკე თავადაა დაეჭვებული ან ერთი ან მეორე პასუხის ჭეშმარიტებაში და ამიტომ ერთადერთი და სწორი პასუხის მოსანახად მნახველს მიმართას. ე.ი. „მედეა“ ე.წ. „ღია“ ქანდაკებაა, რომელზეც ყოვლთვის სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირებული პასუხი გამოიძებნება

ცალკე ქვეთავი გვინდა მივუძღვნათ ელგუჯა ამაშუკელს, სანამ გადავიდოდეთ შემდგომი თაობის მიმოხილვაზე, გვეჩვენება, რომ მას განსაკუთრებული და ყველაზე უფრო საეტაპო მნიშვნელობა გააჩნია ჩვენს როგორც ვიზუალურ კულტურაში - ელგუჯა ამაშუკელის ნამუშევრებისთვის ტიპიური გახდა, განსაკუთრებით მისი საუკეთესო ნაწარმოებებისთვის, ჩაკეტილი კომპოზიციური წყობა. გამოსახული ფიგურა (მაგალითად „ვახტანგ გორგასალი“ ან „ვეფხი და მოყმე“) არასდროს ეკონტაქტება გარემოს და საკუთარ დროსა და სივრცეში არსებობს, რასაც ხელს უწყობს ან კომპოზიცია ან ფიგურის არქიტექტონიკა, მაგრა მ ე. ამაშუკელის ქანდაკებებში ხშირად არის ერთი ისეთი ჟესტი, რომელიც გახსნილი კომპოზიციისთვის არის დამახასიათებელი და რომელიც ყოველთვის ქანდაკების დროისა და სივრცის გარემოს დროსა და სივრცეზე გამვრცელებლის ფუნქციას იღებს თავის თავზე. ასევე ზოგადად ქართულ კულტურაში: ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებაში სამყაროზე ახალი ხედვების ადეკვატური ფორმის ძიებისა და შესაბამისად, ამ უკანასკნელის ტრანსფორმაციის შედეგები, უპირველესად, მის მონუმენტურ ქანდაკებაშია მონიშნული. სწორედ მონუმენტურ ფორმაში განხორციელდა მისი, როგორც შემოქმედის მთავარი დანიშნულება - ქართული კულტურის მითოლოგემების სამგანზომილებიან, ვიზუალურ ტექსტად ტრანსფორმირებით ერისთვის ღირებულებრივ-იდეოლოგიური ნიშანსვეტების რეანიმირება მოეხდინა და დრო-სივრცულად უნივერსალურ ფორმაში მოექცია ქართველთა თვითშეფასების, შესაბამისად, ისტორიაში საკუთარი ადგილისა და მნიშვნელობის განსაზღვრის პროცესი.

ქართულ კულტურაში მრგვალი ქანდაკების დამკვიდრებამდე ეს ფუნქცია მხოლოდ სიტყვაკაზმულ მწერლობას და საისტორიო მეცნ-

ნიერებებს ჰქონდა დაკისრებული, რის გამოც ქართველთა ღირებულებრივ-მემორიალური ველი უმთავრესად ვირტუალურ-ნარატულ განზომილებაში იყო მონიშნული. გასული საუკუნის სამოციანი წლებიდან კი ახალმა ქართულმა ქანდაკებამ, როგორც მეტი იმპერატივის მქონე დარგმა, ეს ფუნქცია თავის თავზე იტვირთა და 2000-იანი წლების პირველ ათწლეულებამდე ამ ტენდენციის ერთგული დარჩა.

გასული საუკუნის სამოციან წლებში მომხდარმა, „„ოტტეპელის“ ეპოქის პოლიტიკური გადაწყვეტილებებით გაპირობებულმა სოციო-კულტურულმა ცვლილებებმა ხელოვნებას და შესაბამისად, ელგუჯა ამაშუკელსაც, როგორც მოქანდაკეს შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად დამატებით კულტურული, უფრო მეტიც, კულტურის პოლიტიკისა და ახალი იდენტობის შემქმნელის ფუნქციაც მიანიჭა. ამიტომ ბუნებრივია, იგი გასცდა მხოლოდ ქანდაკებით შემოფარგლულ წმინდა სახელოვნებო სივრცეს და კულტურის ველში დაიმკვიდრა ადგილი. ამიტომ ვთვლით, რომ არ შეიძლება ელგუჯა ამაშუკელის მონუმენტური პლასტიკის მნიშვნელობა და მისი ანალიზი მხოლოდ სახელოვნებათმცოდნეო დისკურსამდე დავიწროვდეს.

იგი ქართულ სახელოვნებო სამყაროში, თავისი თაობის სხვა მოქანდაკეებთან ერთად, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტორია, რომლის მიერ ქალაქის სივრცეში განხორციელებულმა სივრცულმა მისტერიამ - ქანდაკებამ, პრაქტიკულად, ერის კულტურული პარადიგმის თუ ცვლილება არა, მისი მნიშვნელოვანი კორექტირება განაპირობა. სწორედ ამ პერიოდისა და ასეთი ფუნქციონალური დატვირთვის მატარებელ ქანდაკებას და ბუნებრივია, მათ შორის ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკებასაც, უკავშირდება ეთნოკულტურული იდენტობის ახალი ფორმის მოძიებისა და ფორმირების პროცესი.

იდენტობა განახლებადია და სავსებით ნორმალურია, რომ დღეს ისევ მიდიოდეს იდენტობის პარადიგმული ცვლილების პროცესი, როგორც ეს გასული საუკუნის სამოციან წლებში მოხდა, მაგრამ ელგუჯა ამაშუკელის სივრცულ-ურბანულმა ფორმებმა აუცილებელი და დროული ცვლილებები მოუტანა ქართულ ქანდაკებას და შესაბამისად, განახლებად ეროვნულ კულტურასაც. ვერანაირი უახლესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პარადიგმა ვერ დააყენებს ეჭვქვეშ გასული საუკუნის სამოციანი წლების ქართული ვიზუალური ხელოვნებიდან,

კერძოდ ქანდაკებიდან წამოსული ამ პირველი იმპულსების ღირებულებას, რომელიც ელგუჯა ამაშუკელს და მის თაობას უკავშირდება. მეოცე საუკუნის შუა ხანებში სწორედ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრები, საერთო საბჭოთა, უნიფიცირებულ ღირებულებრივ სისტემაში მოქცეულ ქართველთა ეროვნული პარადიგმის გარშემო კონსოლიდაცია. ამ პროცესში ქართული ფერწერაც აქტიური თანამონაწილე და თანამოაზრე (მაგ., ე.წ. ეთნოგრაფიული ნატურმორტები (ბ. ბერძენიშვილის), ქართული სოფლის (რ. ჯავრიშვილი) ყოფა) იყო. თუმცა მას ურბანული ქანდაკებისგან განსხვავებით ნაკლები საყოველთაო წვდომა ჰქონდა.

ელგუჯა ამაშუკელი და მისი თაობა, ისტორიაში თავშეფარებული ქართული სულის ხელახლა გამოხმობის მცდელობებმა, თემატიკურადაც კი შეზღუდა, რადგან ისინი პრაქტიკულად ყველაფერს თავიდან იწყებდნენ. ის, რომ ჩვენს თანამედროვე მოქანდაკეებს თუ მათ შემდგომ თაობებს სხვა ტიპის ძიებების ფუფუნება აქვთ, სწორედ ელგუჯა ამაშუკელისა და მისი თაობის დამსახურებაა. სწორედ მათ, სხვა კულტურიდან მართული ქართული ქანდაკება განვითარების თვისობრივად სხვა დონეზე გაიყვანეს და აუცილებად გასავლელი საფეხურები თავად გაატარეს.

სწორედ ამ კონტექსტმა განაპირობა ის, რომ მოქანდაკე ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული კულტურულ-ისტორიული მისტერიების, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადა და ამით მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგემებად („ვახტანგ გორგასალი“ ტაბ.: VII /13/) და იდეოლოგემებად („ქართლის დედა“ტაბ.: VII /8/) გარდასახულ იმიჯებად აქცია, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსო. ქართველი ერის და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხეულებით ელგუჯა ამაშუკელმა თბილისის ტოპონიმში შემოიტანა და „დაამაგრა“ მთელი საქართველო - მან ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგემები და იდეოლოგემები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმბოლოებად აქცია.

ბუნებრივია, ახალი თემატიკის ათვისებასთან ერთად, მოქანდაკე ცდილობდა, და საკმაო წარმატებითაც, გამოენახა პლასტიკური მე-

ტყველების შესაბამისი ისეთი ფორმებიც, რომელშიც ქართული სულის სუბსტანციად ქცეული ისტორიის, ფილოსოფიისა და კულტურის პოსტულატები მხატვრულ ტექსტში განსხეულდებოდა და რომლის მეშვეობითაც მოხერხდებოდა ამა თუ იმ მოვლენაში კოდირებული კულტურული ენიგმების დეკოდირება.

აღნიშნულმა სამუშაო პროგრამამ მრავალმხრივი სტილური ძიებები განაპირობა, რომლის ფარგლებშიც მოქანდაკისთვის დამახასიათებელი გახდა ძიებები როგორც კლასიკური, ასევე მოდერნული ქანდაკების ზღვარზე და სრულიად თავისუფალი ექსპერიმენტები, რომელიც უარყოფს რა სოციალისტური ქანდაკების მაუნიფიცირებელ, აკადემიზმიდან ნასაზრდოებ ნეოკლასიცისტურ სახვით მანერას, ქმნის ბრწყინვალე, ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლებით გამორჩეულ პორტრეტულ ქანდაკებებს (ნიკო ფიროსმანაშვილის სკულპტურა; კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი ტაბ.: VII /14-16/), ასევე მისი ძიებები მცირე პლასტიკაში (ქალის ტორსები და აბსტრაქტული კომპოზიციები) ადასტურებს მოქანდაკის არააკადემიურ, თანამედროვე პლასტიკურ მეტყველებაზე ორიენტირებულ ინტერესებს. მეტიც, ნიკო ფიროსმანაშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის (ტაბ.: VII /15/) სკულპტურებში კიდევ ერთხელ დასტურდება მოქანდაკის მცდელობა გამონახოს პლასტიკური ნარაციის ახალი ხერხები და ქართული კულტურის, ქრისტიანული ფილოსოფიით ნასაზრდოებ და აქამდე მხოლოდ იკონოგრაფიაში გაცხადებულ ფორმებს სივრცული ანალოგი მოუძებნოს. რაც თავისთავად, მოქანდაკის იმ შემოქმედებითი პრინციპების გაგრძელებას წარმოადგენდა, რომელიც ახალი ქართული ვიზუალური პლასტიკის კულტურის შექმნისკენ იყო მიმართული.

სწორედ ამ კულტურულმა კონტექსტმა განაპირობა მისი გამომსახველობითი ენის თავისებურება, მისი ქანდაკების გარკვეულწილად კომპოზიციური ჰერმეტულობა და ემბლემატურობისკენ სწრაფვა, აზრობრივი აქცენტების წინა პლანზე წამოწევა და შესაბამისად, პლასტიკის მისთვის დაქვემდებარება. ამიტომ გარკვეულად ლოგიკურიც კი ჩანდა, რომ მოქანდაკისთვის ამ ეტაპზე, ქანდაკების ინდივიდუალიზაცია პრიორიტეტს აღარ წარმოადგენდა და შესაბამისად, იგი განზოგადებული სახე-ხატების შექმნისკენ ისწრაფვოდა.

განზოგადებული სახე-ხატებისკენ სწრაფვამ კი მოქანდაკის

შემოქმედებაში განსხვავებული დრო-სივრცის აღქმა შემოიტანა, რის გამოც „ქართლის დედა“-ში მოქანდაკე საკუთარი დრო-სივრცული პარამეტრების მონიშვნისას უპირისპირდება მთელ გარემოს, ქანდაკების არც ერთი პლასტი არ არის მიმართული სივრცეში რბილი ინტეგრაციისკენ, იგი მკვეთრად ემიჯნება არსებულ ლანდშაფტს და ავტონომიურ, მონუმენტურ სივრცეს “იჭრის”, რაზეც ფორმების გეომეტრიზაციამდე მისული ლაკონიურობა და სკულპტურული სიბრტყეების ლაპიდარობა, ქანდაკების ფერი და ლითონის უცხო ფაქტურაც აქტიურად მუშაობს.

იგივე ითქმის ფოთში „გმირ მეზღვაურთა“ ძეგლზეც (ტაბ.: VII /17/). ორივე შემთხვევაში მოქანდაკე მზა პლასტიკური ფორმულებით და უნივერსალური დროით-ღირებულებრივი მახასიათებლებით შედის სივრცეში და არსებითად ალტერნატიულ დრო-სივრცულ განზომილებას სთავაზობს მნახველს. მაშინაც კი, როდესაც მოქანდაკე სრულად ითვალისწინებს ლანდშაფტს, იგი ცდილობს განზოგადებული ფორმებით სრულად „ამოტუმბოს“ რეალური დრო და შეავსოს სივრცე თავისი ქანდაკების უნივერსალური, მითოლოგიზირებული დროითი მახასიათებლებით, რის მაგალითსაც წარმოადგენს 1982 წელს გორში აღმართული „გამარჯვების მონუმენტი“ (ტაბ.: VII /18/), რომელშიც გორის ციხის არქიტექტურული თემები მეორდება: მძლავრი კედლების ლაპიდარული სისადავე, საბრძოლო კოშკების ოთკუთხა ფორმები და დაკბილული ქონგურები სტილიზებული ფორმით ლომის გამოსახულებაში მეორდება. ქანდაკება სრულიად ემორჩილება რა უკვე შემდგარი ლანდშაფტის არქიტექტონიკას ცდილობს ჩაეწეროს გარემოში. განსაკუთრით უნდა აღინიშნოს თავად მოქანდაკის მიერ შერჩეული, ქანდაკების „წასაკითხი“ რაკურსი - ლომზე ამხედრებული, სამხრეთისკენ მსწრაფი ჭაბუკი „ხსნის“ საფეხურებად დაქანებული საბრძოლო გოდოლებში დაფარულ მტრის დაუნდობლად შემმუსვრელ ენერგეტიკას და გორის ციხის კომპლექსის მახასიათებელ ელემენტად და მის ორგანულ გაგრძელებად ფორმირდება. ეს ერთი მაგალითიც კი ცხადყოფს მოქანდაკის უნარს დაიმორჩილოს არა მხოლოდ სივრცე, არამედ დაიმორჩილოს დროც.

პლასტიკაში დრო-სივრცული პარამეტრების ძიების პროცესმა მოქანდაკე ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამომუშავებამდე

მიიყვანა, კერძოდ შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხადად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში განფენილი (ლიტერატურული) და სივრცობრივ კატეგორიაში მოაზრებული (ქანდაკება) კოორდინატების ერთ წერტილში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ-ნარატული და ვერბალურ-ნარატული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები „დედა-ენა“ და „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართული „დედა ენა“ (ტაბ.: VII /19/) ძეგლის აღქმისას წინა პლანზე ცხადია პლასტიკური ნარატივია ჩართული, მაგრამ ტრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში ჩართული ლიტერატურული ტექსტი, სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმე“-ში, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრივად ამაშუკელისეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების ურბანულ ტექსტში ჩართული პლასტიკური ტექსტებია, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება ქართული კულტურის ტექსტის სკულპტურული კონოტაციები.

სწორედ ზემოთ მოხმობილმა ძიებებმა განსაზღვრა, რომ ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკებამ, როგორც კულტურის არტეფაქტმა ხელახლა გადაანაწილა კულტურის „ტერიტორიები“ ქვეყანაში და საბჭოთა კულტურის პირობებში კვლავ მონიშნა იგი, როგორც საერთო ქართული სივრცე.

ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკება ჩვენს დრომდე ასრულებს სახელოვნებო, სოციალური და კულტურული აზრის კატალიზატორის როლს. ჩვენი თანამედროვენი დღემდე ცდილობენ დასძლიონ, განმარტონ, ახალი კონტექსტები მოუნახონ ან უბრალოდ, როგორც შემდგარი ღირებულება ხელუხლებლად შეინარჩუნონ იგი.

ე. ამაშუკელისა და მ. ბერძენიშვილის შემოქმედების შემდეგ თუ არ წყდება ფორმალური ძიებები, გარკვეული პერიოდის მანძილზე დაბნეული სიჩუმე ისადგურებს. ჩნდებიან მოქანდაკეები, რომლებიც მიუბრუნდებიან დაზგურ ქანდაკებას და იქ იწყებენ 60-იანი წლებისგან მემკვიდრეობით მიღებული ტენდენციების გადამუშავებას, რაც საბოლოო ჯამში უგემოვნო სტილიზაციითა და ყალბი ეროვნული სიმბოლოების გამომუშავებით დასრულდა (გააქტიურდა ისეთი სიმბო-

ლოები როგორიცაა ყურძნის მტევანი, ზეწარშემოხვეული ასაკოვანი და ნუშისებური ფორმის თვალების მქონე ახალგაზრდა ქართველი ქალის ტიპაჟები, რომელიც ხევსურ ქალთან უფრო ახლოს დგანან, საუკეთესო მაგალითია მოქანდაკე ჯ. თუშურაშვილის შემოქმედება). ასევე მოხდა ის, რაზეც შემდგომ თაობას გიორგი ოჩიაური არაერთხელ აფრთხილებდა, განზოგადებული ფორმის ძიებამ ერთგვარ პროვინციულ დეფორმირებამდე მიიყვანა ფორმა, როდესაც დეფორმაცია თვითმიზნად იქცა და ვაჟა მელიქიშვილის საინტერესო ნამუშევარი „აიეტი“ იმითი გააფერმკრთალა რომ ზუსტად იგივე სახვითი ხერხებით შექმნა მოქანდაკემ „თამარ მეფეც“. საერთოდ ამ პერიოდში ერთბაშად ისევ გაძლიერდა ევროპელ ოსტატთა გავლენა. ვაჟა მელიქიშვილის ორივე ზემოთ ჩამოთვლილი ქანდაკება აშკარად პოულობს საერთოს მარინო მარინის 1948 წელს შექმნილ ქანდაკებასთან „ციტადელის ანგელოზი“(ტაბ.: VII /20,21,22/). მართალია, მას უკვე შემოაქვს ზედაპირის ფერწერული და გრაფიკული დამუშავების მანერა, ასევე, მარინო მარინისგან განსხვავებით, ვაჟა მელიქიშვილის ამ ორ ნამუშევარში მეტია სწრაფვა ქანდაკების საზღვრების გადალახვისკენ და პერსონაჟულობის საშიშ ზღვართან მიახლოვებისკენ. ამავე მოქანდაკის სხვა ნამუშევრები, სახვითობის ბევრად განსხვავებულ პრინციპებს ეყრდნობა, მათში მეტია სწრაფვა სამყაროს დრამის დემატერიალიზებული ფორმებით გადმოცემისკენ, თუმცა ქანდაკებაში დეკორატიულობის დასაშვებ ზღვარს აქაც უახლოვდება მოქანდაკე. რაც მაგალითად, სენაკში, “დიდების კუბში” დრამატულია, იგივე ფორმები უკვე სიონის ტაძრისთვის შექმნილ კომპოზიციაში დეკორატიული, პერსონაჟური და შესაბამისად, მაინც გვეჩვენება, რომ სიუჟეტისთვის ნაკლებად ადექვატური ვიზუალური ნარატივით გამოირჩევიან (ტაბ.:VII /23,24/), თუმცა ვაჟა მელიქიშვილი მაინც განეკუთვნება იმ მოქანდაკეებს, რომლებმაც ქანდაკებაში პლასტიკური აზროვნების პროცესი გვიჩვენეს. გულდა კალაძის ნამუშევრებში სტილიზაციის ვერანაირი ცდა ვერ ფარავს არისტიდ მაიოლის ძლიერ გავლენას. ასპარეზზე გამოდიან ასევე ზურაბ წერეთელი, გიორგი შხვაცაბაია, თენგიზ კიკალიშვილი, რუსუდან გაჩეჩილაძე და სოსო ქოიავა, გია ჯაფარიძე, თოფურიძე არჩილ და სხვები.

თითქმის ამავე თაობის წარმომადგენელია ვახტანგ ონიანი,

რომელმაც შესძლო და თავისი უნიკალური სამეტყველო პლასტიკური ენა გამოიმუშავა, რომლის მეშვეობითაც იგი ყოველთვის იოლად ამოცნობადია. მაგალითად „ქალის პორტრეტი“ (ტაბ.: VII /25/) მოქანდაკის ეს ნამუშევარი, რომელიც ფოროვანი ქვითაა შესრულებული, ორ პირობით ზონად შეიძლება გაიყოს:

- საკუთრივ პორტრეტის ძირითადი პარამეტრები: ღრმად ჩაამჯდარი თვალები, სწორი ცხვირი და საკმაოდ მოზრდილი ტუჩები და მცირეოდენი ჩაღრმავებები ლოყებსა და ცხვირს შორის, მაღალი ყვრიმალები, მოქანდაკეს უბრალოდ მონიშნული აქვს. სახის გამომეტყველება, მიუხედავად იმისა, რომ ნაკვთები საგანგებოდ დამუშავებული არ არის, ექსპრესიულობით გამოხატავს ლოდინით გამოწვეულ შინაგან დაძაბულობას. ამ დაძაბულობას აძლიერებს ისიც, რომ ქალის სახე საკმაოდ ჩაღრმავებულია თავზე შემოხვეულ სქელ თავსაბურავში, რომელიც გარდამავალი ზონის ფუნქციას ასრულებს ქალის ტანსა და სახეს შორის, ხოლო საკმაო ფართო გადანაკეცი თავსაბურავზე განიხილება არა როგორც ბუნებრივად ფორმირებული ჩარჩო (პირველი ჩარჩო) ქალის სახისათვის, არამედ სიმაგრის საკმაოდ სქელ კედელში გამორილი ერთგვარი სარკმელი, რომელიც ქალს და მის სამყაროს იცავს გარემოს ზედმეტი ჩარევისაგან. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ ქალის უნდო მზერაში აშკარად იკითხება მტრულის და რაღაც არასასიკეთოს დაძაბული მოლოდინი.
- პორტრეტის პირობითი ჩარჩო. მეორე და მთავარი ჩარჩოს როლს თავად ამ ქალის სხეული ასრულებს. ამ კონტექსტში ნახმარი ცნება სხეული საკმაოდ პირობითია, რადგანს ის, რაზეც ქალის თავსაბურავიანი პორტრეტი დგას, მინიმალურად მონიშნული ხელებით, უფრო ზუსტად კი, ზამთრის სქელი და თბილი სამოსის სახელოებია, რომელიც ქალს ერთმანეთზე აქვს გადაჭდობილი. წინ მცირედ წამოსული მოცულობრივი კვადრატული ფორმა ისე დრაპირებული ნახევარრკალებად ასხმული ნაოჭებით, რომ იგრძნობა ამ ზამთრის სამოსის ქვეშ შემალული ქალის ძლიერი ფეხები. ფრონტალურო დათვალიერებისას მნახველს ექმნება შთაბეჭდილება, ეს არის დიდი ჩარჩოში (მეორე ჩარჩო) ჩასმული მცირე ჩარჩო, საიდანაც ახალგაზრდა ქალის სახე მოლოდინით

გამოიცქირება.

ამ ქამდაკების უმთავრესი მხატვრული ღირსება ის არის, რომ ამ გარეგნულად მოუხეშავ და ოდნავ დამუშავებულ ფორმებში ავტორმა წარმოუდგენელი, მხოლოს იმ ქალისთვის გასაგები ამბავი „ჩადო“, იმდენად აშკარაა მარჯვენა ბეჭაწეული და ოდნავ მარცხნივ მიბრუნებული თავისა და ოდნავ წინ გადაწეული ქალის მოძრაობის შინაარსი და ამ მოძრაობათა ჯამით გამოწვეული ეფექტი.

„მოლოდინი” (ტაბ.:VII/26/)

ავტორი ამ ქანდაკებაშიც მოლოდინის თემას ამუშავებს - ახალგაზრდა ქალი, რომელიც ქვაზეა ჩამომჯდარი აშკარად ვიღაცას ელოდება. ამას ადასტურებს არა მხოლოდ მეოცნების ფორმა, რომელიც ამ გოგონას აქვს მიღებული, არამედ იმ რთულ მოძრაობათა ჯამი, რომელიც შედგება ერთმანეთზე მიტყუპებული, ვეტიკალურად აღმართული ფეხებისგან, ამ ფეხების ჰორიზონტალურად გადამკვეთი, მუხლზე დადებული მარცხენა ხელში გადასული მოძრაობისაგან, ხოლო ამ უკანასკნელზე დაყრდნობილი მარჯვენა ხელი, რომელიც მაღლა მიემართება თავზე, მარჯვენა ყურზე მიბჯენილი ამთავრებს თავის აღმასვლის ისტორიას.

ამ მაღლა მსწრაფველი ფიგურის დამამთავრებელი თემა თავია, რომლის უტრირებულად გაფუებული ვარცხნილობის ქვეშ ახალგაზრდა გოგონას მოლოდინით აღსავსე მზერა გამოკრთის.

მართალია, მოქანდაკის აღნიშნული ნამუშევრებიდან პირველი 1995 წელს, ხოლო მეორე, 1968 წელს არის შესრულებული, რამაც შესაძლოა გააჩინოს მართებული შეკითხვა, ამხელა დროითი სხვაობით შექმნილ ნამუშევართა აღნიშნულ თავში განხილვის შესახებ, მაგრამ ვახტანგ ონიანის მხატვრულ ფორმას დაზგურ და არა მონუმენტურ პლასტიკაში, ათწლეულების მანძილზე იმდენად ურყევი და იოლად საცნობი ლაკონიზმი და დახურული კომპოზიცია ახასიათებს, რომ მისი ნამუშევრების დიაქრონულ პრინციპზე აგების აუცილებლობას და ამის მიხედვით მათი განხილვის მნიშვნელობას, როგორც ობიექტური ინფორმაციის მიღების საშუალებას, ვერ ვხედავთ. თანაც აღნიშნულ, დაზგურ ნიმუშებში გამომუშავებული პლასტიკური ენა გახლავთ ის, რითიც იგი უნიკალურია ჩვენი ქანდაკების ისტორიისთვის.

ვ. ონიანის უნიკალური, არა იმდენად ქართული, რამდენა-

დაც ზოგადად მთის რეგიონისთვის დამახასიათებელი პლასტიკაში გაცხადებული მდუმარების გვერდით, იმავე თაობაში ვხვდებით პორტრეტისტებს, რომლებიც ქმნიან ადამიანთა პორტრეტულ გალერეას, რომელშიც ჰეროიზმი უკუგდებულია და ნელ-ნელა იწყება პიროვნული, ასაკობრივი და ზოგადად ადამიანური მდგომარეობის მახასიათებლების პორტრეტში გამოსახვა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ქანდაკებაში აღნიშნული ტენდენცია, კერძოდ პორტრეტის ჟანრში მაინც ნარჩუნდებოდა და ამ თაობის წარმომადგენლებიც აგრძელებენ მას. მაგალითისთვის ავიღოთ, ავთანდილ კიკნაველიძეის მიერ, 1964 წელს შექმნილი „მოჭიდავე დ.ციმაკურიძე“ **(ტაბ.:VII /27/)** სკულპტურული პორტრეტი გამოხატავს ცნობილ ქართველ მოჭიდავეს, პირველ ქართველ ოლიმპიურ ჩემპიონს დავით ციმაკურიძეს. მოქანდაკემ იგი შუა ხნის ასაკში ასახა, როცა აქტიური სპორტული კარიერა დამთავრებული ჰქონდა (უკვე სამწვრთნელო მუშაობაზე იყო გადასული). ახალგაზრდული ჟინითა და შემართებით უთვალთვალებს თავის მთავარ მეტოქეებს, დროს და ცხოვრებას. ოდნავ მოჭუტული თვალებით, ახალგაზრდული ჟინითა და შემართებით უთვალთვალებს მოწინააღმდეგეს. ცხოვრება გამოვლილი და თავის ძალაში დარწმუნებული მებრძოლის მშვიდი ღიმილით ელოდება თავის მთავარ მეტოქეებს, დროს და ცხოვრებას მოქანდაკემ კონკრეტულ მისამართზე (დავით ციმაკურიძე) გათვლილ ქანდაკებაში ყველაზე ნაკლებად პორტრეტულ მსგავსებაზე იფიქრა. რასაკვირველია, ათლეტის სახის ძირითადი პარამეტრები შენარჩუნებულია, მაგრამ **ა.კიკნაველიძემ ა**ქცენტი ამ სკულპტურული პორტრეტის ორგინალთან შინაგან იდენტობაზე დასვა და მიზანსაც მიაღწია. სახეზე მხოლოდ „საბრძოლო მანქანისთვის“ მინიმალურად აუცილებელი კუნთებია შენარჩენებული და შესაბამისად, გაზრდილია მებრძოლის შინაგანი მზაობის კოეფიციენტი. სახის ოვალი ოდნავ კუთხოვანი და მძლავრი ნების გამომსხივებელია, დაბერილი ნესტოებისა და მკვეთრად ამობურცული ყვრიმალები სრულ უნისონში არიან როგორც ერთმანერთთან, ისე მძლავრ კისერთან, რომელიც თავისთავად გულისხმობს იმას, რომ იგი მებრძოლის დაკუნთული სხეულის ლოგიკური გაგრძელებაა. შინაგანი ენერგეტიკის მატარებელ მოცემულობად მოდელირებული თავის ქალა და მოჭიდავის სპეციფიკური, მიჭყლეტილი ყურები ამ სკულპტურული

პორტრეტის კონოტაციებია.

საინტერესო ჩანს 1970 წელს **ა.კიკნაველიძის** მიერ შექმნილი **„ელდარის პორტრეტი“(ტაბ.VII /28/).** თუ კი „მოჭიდავე დ.ციმაკურიძის პორტრეტში“ აქცენტი სახის კუნთების მინიმალისტურ გამოსახვაზეა ორიენტირებული და ამით გამძაფრებული ფორმები მებრძოლის შთამბეჭდავ პორტრეტს ქმნის, გრანიტში გამოკვეთილ „ელდარის პორტრეტში“ ფორმის თვალსაზრისით წამყვანი წრეხაზია. ოდნავ ნუშისებური თვალები, რომელთა ერთმანეთთან ასიმეტრიული განლაგება (მარჯვენა თვალი ღერძიდან ოდნავ ზემოთაა აწეული) პორტრეტირებულს ოდნავ დაღლილი, მაგრამ გულუბრყვილო ახალგაზრდა კაცის გამომეტყველებას ანიჭებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს წრეხაზად გაერთიანებული წარბების, წარბზედა გუმბათების, შებერილი ქუთუთოებისა და ასევ შებერილი თვალის უპეების კონფიგურაცია. ასე, რომ თვალები წრეხაზშია ჩასმული. **„ელდარის პორტრეტში“** შუბლი ასევე წესიერ წრეხაზად გააზრებული თავის ქალის ნაწილია, რომელშიც, მოქანდაკის ნებით ასევე წესიერი წრეხაზის ფორმის პატარა, ბიჭური ქოჩორია ჩაწერული. ტუჩების წყვილი - ზედა და ქვედა ტუჩები, მოქანდაკენ თავის „მრგვალ“ კონცეფციას დაუმორჩილა და ოდნა კორექტირებულები. სახის ქვედა ნაწილში დამოუკიდებელ წრეხაზსს ქმნიან. ამ კონტექსტში იკითხება ცხვირის მრგვალი წვერი და ასევე მრგვალი ნიკაპი. ასეთმა „გეომეტრიულმა თამაშმა“ პორტრეტირებულის ხასიათი სრულიად სხვა რაკურსით წარმოაჩინა - ერთი შეხედვით „მრგვალ“ და შესაბამისად, “რბილ“ ბიჭში მამკაცური ძალა იმალება, რომელსაც კარგად ქარმოაჩენს ამ სკულპტურული პორტრეტის „არამრგვალი“ ნაწილი - ნუშისებუეი თვალები. მოქანდაკის მიზანიც, ჩენის აზრით სწორედ ეს იყო - სკულპტურული პორტრეტის შემქმნელი და მხატვრული ხასიათის მაკონსტრუირებელი ძირითადი კომპონენტები, პარადოქსული მიდგომების ბაზაზე, პორტრეტში და განსაკუთრებით სკულპტურულ პორტრეტში მეორეხარისხოან ელემენტად მიჩნეული თვალის გუგა (რომელსაც მხოლოდ ფერმწერისათვის აქვს ესთეტიკური თუ ფუნქციონალური დატვირთვა), რომელიც ამ ქანდაკებასში მხოლოდ მონიშნულია (და არა დამუშავებული) ხასიათის მაფორმირებელ მთავარ ელემენტად აქციას, ხოლო მთავარი ელემენტები კი უბრალო კონოტაციურ დესკიპციებად ჩამოაყალიბა.

ამავე თაობის კიდევ ერთი წარმომადგენლის, სოსო ქოიავას ნამუშევარი „აღორძინება“**(ტაბ.: VII /27/)**, რომელიც ქუთაისში დგას საინტერესოა სოციალისტური რეალიზმის, ანტიკურობისა და სტილთა ჰიბრიდულობით. ქანდაკება კომპოზიციურად ორი ნაწილისაგან შედგება: ნეოლითის ხანის სამონადირეო სიუჟეტებით სტილიზებულად შემკული პლინტუსისაგან და მასზე დასმული თაბაშირში ჩამოსხმული და შემდეგ კი ბრინჯაოს იმიტაციით ტონირებული ქანდაკებისაგან. საანალიზო ქანდაკება მხოლოდ ტორსისა და თავისაგან შედგება და შესაბამისად, მსჯელობაც ამ კალაპოტით წავა.

იგი „დავით გურამიშვილის“ მსგავსად ე.წ. „ბრტყელი ქანდაკების“ კატეგორიას მიეკუთვნება, მაგრამ მ.ბერძენიშვილის ქანდაკებისაგან განსხვავებით, (რომელიც სივრცეში დაბალანსებულია ე.წ. აქტიური (გაშლილი მარჯვენა ხელი) და პასიური (მარცხენა ხელში დაჭერილი „დავითიანის“ ფოლიანტი) სეგმენტებით. ქანდაკების ოდნავ წინ წამოწეული და მოხრილი მარჯვენა ფეხი, წინ წამოწეული მარჯვენავე მხარი, ოდნავ შებრუნებული ტორსი და სივრცეში ლაღად აფრიალებული ვარცხნილობა ქანდაკებას სიმსუბუქეს აძლევს და პრინციპში ბრტყელ კომპოზიციას, მიზანმიმართულად, მნახველისაკენ ამოძრავებს) სოსო ქოიავას ქანდაკება პასიურია, მისი მოძრაობის (თუ კი ასეთი რამ შეიმჩნევა) ვექტორი მიმართულია ზემოდან ქვემოთ, ლოკალური სივრცისკენ და არამც და არამც მნახველისაკენ. მამაკაცის ფიგურა შიშველია და ალბათ მისი სიშიშვლის საკომპენსაციოდ, მარცხენა ბეჭზე გადაგდებული აქვს და კისრის მარცხენა მხარიდან ვიდრე თეძოებამდე დაშვებულია არც თუ ისე მდიდრულად დრაპირებული ქსოვილი. დრაპირება ბოლოში ფართოვდება და ფარავს მარცხენა თეძოს ნაწილს. ამ დრაპირების ფუნქცია თავად ქანდაკების სტილისტიკიდან გამომდინარე (იგი უფრო მოცულობრივ გრაფიკას ჰგავს და არა თუნდაც ბრტყელ ქანდაკებას) აბსოლუტურად გაუგებარია, ისევე, როგორც სერგო ქობულაძის რუსთაველის თუ დანტეს ალუზიები - დაფნის გვირგვინით თავშემკობილი (თანაც ეს გვირგვინი აბსოლუტურა იმეორებს უკვე დასახელებულ ფორმებს) ახალგაზრა კაცი, რომლის ანტიკურ ქანდაკებებიდან ნასესხები მუცლის და მკერდის მუსკულატურა, თავისი უმწეო, ფსევდოავანგარდის ბრტყელი გრაფიკულობით და სტილიზაციით არ ჯდება თუნდაც დაფნის

გვირგვინის სტილისტიკაში. ქანდაკების თავი მიქელანჯელოს „დავითის“ თავის ალუზიაა. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მოქანდაკემ იგი გვირგვინით შეამკო. თავი მაცხნიდან მარჯვნივაა მიბრუნებული, რაც ერთგვარ სიმსუბუქეს და გრაციოზულობას ანიჭებს ქანდაკებას. ყელი მაღალი და კუთხოვანია, ნაკლებად ანატომირებული. სახე კონსტრუირებულია ტრადიციული სამკუთხედის ცხვირის, ყვრიმალების და ნიკაპის უმაღლესი წერტილების პრევალირებით. გვეჩვენება, რომ აღნიშნული ქანდაკება თავისი პოლისტილურობით, არის ნათელი მაგალითი იმისა, თუ რა ხარისხის შედეგის მიღებაა შესაძლებელი სოცრეალიზმისგან გამოფიტულ სახელოვნებო აზროვნებაში კლასიკური ხელოვნების კვლავ იმპლიცირებით.

მერაბ მერაბიშვილის მიერ შექმნილი ქანდაკებების („ალექსანდრე გრიბოედოვი“, „პეტრე ბაგრატიონი“, „ერეკლე მეორე“, „ბეთხოვენი“, „გალაკტიონ ტაბიძე“, „ზაქარია ფალიაშვილი“ და მრავალი სხვა) გამაერთიანებელი ნიშანი სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიური პრინციპებისადმი ერთგულება და ამ ე.წ. „მეთოდის“ სტილისტიკის დაცვაა.

ისტორიული პირებისადმი მიძღვნილ სერიაში შესული ქანდაკებებისათვის დამახასიათებელია ისტორიული პირების პორტრეტული მსგავსების უზრუნველყოფა, უკანა პლანზეა გადასული ამა თუ იმ ისტორიული პირის შინაგანი სამყაროს გახსნის აუცილებლობა. ამ მწკრივში მოქცეული ქანდაკებების, უფრო ზუსტად, ამ ქანდაკებებით ასახული პიროვნებები ერთმანეთისაგან ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით და იმ ეპოქისათვის, რომლებშიც ისინი მოღვაწეობდნენ, დამახასიათებელი სამოსით განსხვავდებიან. სხვა პარამეტრები კი (სილუეტი, მოძრაობა, სტილისტური მახასიათებლები და სხვა პარამეტრები) თითქმის იდენტურია. საანალიზოდ შეიძლება ერთმანეთს შევადაროთ ქანდაკებები: „ალექსანდრე გრიბოედოვი“(ტაბ.VII /30/), „ერეკლე მეორე“(ტაბ. VII /29/) და „გალაკტიონ ტაბიძე“(ტაბ.: VII /32/). რა მახასიათებლები აპირობებენ მათ ერთიანობას: მიუხედავად იმისა, რომ საანალიზოდ აღებულ სამი ქანდაკების გმირი (რომელთაგან ორი მაინც მათთვის დაუკითხავად მოხვდა „ახალი საზოგადოების“ მშენებლობის პათოსში), სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის, სხვადასხვა კულტურის და ფსიქიკური წყობის ადეპტია, სამივე ერთი მხატვრული

იდეითაა გაერთიანებული - მათგან ფლუიდირებული ესთეტიკური ნაკადებით ტკბობის სიხარული უკავშირდება ადამიანის შინაგან ვალდებულებას - საზოგადოების განვითარების მოცემულ ისტორიულ ეტაპზე გმირი, თავისი საზოგადოებრივი ღირებულებითა და მაღალი იდეალებისადმი ერთგულებით უნდა იქცეს ადამიანი და საერთოდაც, მთელი საზოგადოების ხელახალი აღზრდის მძლავრ იარაღად.

სწორედ ამ ფილოსოფიითაა გამსჭვალული საანალიზოდ შერჩეულ ქანდაკებები, რომელთა კომპოზიციური სტრუქტურა, შეზღუდული პლასტიკა და მთლიანი, „არაფსიქოლოგიური“ მონასმების გამოყენება, პიროვნულ-ინდივიდუალური მახასიათებლების სრული იგნორირება, ასასხ ობიექტთან მხოლოდ ფოტოგრაფიული სიზუსტით მსგავსება (თუ კი არსებობს ისტორიული პერსონაჟის რაიმე სახის იკონა) და ა.შ.

ამ კონტექსტში, ალექსანდრე გრიბოედოვი, რომელიც თავისი ოფიციალურ-საპარადო იმიჯით რუსეთის იმპერიის სამაგალითო მოხელე, პუშკინის მეგობარი და ნაზი მიჯნური, რომელიც იდეალებისათვის ბრძოლაში დაიღუპა იმპერიის მტრების ხელით, თითქმის არ განსხვავდება ერეკლე მეორესაგან, რომელიც მართალია საქართველოს გარე მტრების ხელით არ დაღუპულა, მაგრამ მისი ადამიანური და სახელმწიფოებრივი ვალის მოსახდელად წამების გზით ვიდოდა. ამ კონცეპტუალურ რიგში დგას გაკტიონ ტაბიძეც. კაცი, რომელმაც საკუთარი თავის ძიებაში და ყველაზე საშინელ მტერთან, საკუთარ თავთან ბრძოლაში თვითმკვლელობით დაამთავრა სიცოცხლე და თუ კი ამ სამ, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განცხვავებულ სიკვდილს გადავიაზრებთ, ბუნებრივია ჩნდება კითხვა, რბილად რომ ვთქვათ, ამ მ ე თ ო დ ო ლ ო გ ი ი ს ა და მისი პ რ ო დ უ ქ ტ ე ბ ი ს (ს ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ო თუ კ უ ლ ტ უ რ უ ლ ი ს) მ კ ვ დ რ ა დ შ ო ბ ი ლ ო ბ ი ს შესახებ. ტოტალიტარული იდეოლოგიებისათვის დამახასიათებელმა ხელოვნურმა თეორიულმა ბაზამ და მასზე აღმოცენებულმა მიდგომებმა განაპირობა ასასახი ობიექტების დროში რეპრეზენტაცია და შესამამისად, მათი კულტურულ-იდეოლოგიურ სიმულაკრებად ქცევა. ასეთ სიმულაკრებადაა ჩამოყალიბებული ზემოთ ხსენებული ქანდაკებები და ამ მეთოდოლოოგით შექმნილი ხელოვნება და ზოგადად კულტურაც.

ამ ტიპის ხელოვნებისთვის ზოგადად და კონკრეტულად მერაბ მერაბიშვილის, როგორც სოცრეალიზმის ადეპტის მიერ შექმნილი ქანდაკებებისათვის დროში პრეზენტაცია ნიშნავს მათ გამუდმებულ (რეპრეზენტირებულ) ხედვას როგორც წარსულში, ისე მომავალში. იგულისხმება ამ ხედვებში ისეთი ცვლილებების შეტანის შესაძლებლობა, რომელშიც გამოხატულია საგანთა არსის განმსაზღვრელ ფუნდამენტურ ღირებულებათა სპეციფიკური თვისებებისა და მემკვიდრეობითი ხასიათის კავშირების ცვალებადობა. ეს გარემოება განსაზღვრავს სხვადასხვა ეპოქების და კულტურების მანიველირებელი „უნივერსალური“ ღირებულებების მუმიფიცირებას.

აღნიშნული თაობის წარმომადგენელი გახლავთ ვალენტინ თოფურიძის ვაჟი, არჩილ თოფურიძე. აღსანიშვნავია, რომ არჩილ თოფურიძის შემოქმედებაში, ისევე, როგორც ბევრი ქართველი მოქანდაკის შემთხვევაში, დამკვიდრებული სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები ძნელად გადასალახ ფაქტორად იქცა. სოციალისტურ რეალიზმში დამკვიდრებული სახვითი ნორმებისგან დისტანცირების სურვილმა მოქანდაკე მიიყვანა ფორმათა ხანდახან გაუმართლებელ ესთეტიზაციამდე. რიგ შემთხვევებში თავს იჩენს ქანდაკების უფრო ფსიქოლოგიური გააზრების მცდელობა. მის მიერ შექმნილი „ქალის პორტრეტი“ (ტაბ.: VII /33/) შესრულებულია თიხაში, ტონირებულია. სახის სწორი ოვალი შეუმჩნევლად გადადის თავის თხემის სწორ სიმრგვალეში, რომელიც პორტრეტირებული ხასიათის სირბილესა და მშვიდობიანიბაზე მიგვანიშნებს. ცხვირის სწორი ფორმა და ხმელთაშუა ზღვის ეთნოსებისათვის დამახასიათებელი პროპორციები, რომელიც გუმბათოვანი წარბებით მთავრდება. ამ რკალისებური წარბების ქვემოთ მკვეთრად ფერწერული მოლურჯო-მოცისფრო თვალის გუგებია განთავსებული, რომელიც არამხოლოდ ფორმის აუცილებელი ბალანსირების პრინციპების შესაბამისად, არამედ ფერწერული კანონიკით ჰარმონირებს ფერწერული თვალსაზრიცით ასევე მკვეთრ შინდისფრად ტონირებულ ტუჩებთან. სადად დავარცხნილი, კეფაზე მრგვალად შემოხვეული თმა ყოველდღიურ განწყობაში დღესასწაულის შეტანის მცდელობად უნდა განვიხილით.

ქალის ამ პორტრეტში კი მოქანდაკემ აქცენტი თავიდანვე საღღესასწაულო განწყობაზე დასვა, როცა ახალგაზრდა ქალის რთულ

და შესაბამისად საზეიმო თმის ვარცხნილობაში ფერადი კერამიკული ჩანართები გააკეთა და ტერაკოტისფრად ტონირებულ ახალგაზრდულ სახეს მკვეთრ ფერწერულ კონტრასტად ზემოთ განხილული ქანდაკების ანალოგიური მოლუჯო-მოცისფრო თვალები და მოშინდისფრო-მოყავისფრო ტუჩები ჩაუსვა, სახის ქვემოთ ვიწრო და ზემოთ, ვარცხნილობისაკენ გაფართოებული ოვალი სწორ ცხვირთან და წარბების თითქმის ჰორიზონტალურ ხაზთან ერთად, პორტრეტს ინდივიდუალობას ანიჭებს. მიუხედავად ზემოთ განხილულ პორტრეტთან მსგავსებისა (სახის ტონირებული საფარი, ფერწერული ელემენტები) და ქართული სამყაროსაგან შეგნებული სკულპტურულ-ფერწერული გაუცხოებისა, ეს ორივე ქანდაკება მთელი თავისი ღირსება-ნაკლოვანებით (ნაკლოვანებები კი საკმაოა და უპირველესი, ამ სკულპტურული პორტრტების სრული ფეწერული და ფორმისეული არაინფორმატულობა და შესაბამისად, არაფუნქციური, თვითმიზნური დეკორატულობა), თანამედროვე ქართული ქანდაკების ტენდენციების შემადგენელი ნაწილია.

საინტერესოა არჩილ თოფურიძის მიერ მეტალში შესრულებული რელიეფი (ტაბ.: VII /34/), რომელიც დონ ქრიტეფორე კასტელის მიერ შესრულებული გიორგი სააკაძის გრაფიკული პორტრეტის მოცულობრივი რედაქციაა, თანამედროვე ქართულ ქანდაკებაში მიმდინარე პროცესების ორგანული ნაწილია. მოქანდაკე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ კასტელის გრაფიკული ნამუშევრის ზუსტი ასლის შექმნას არ აპირებდა და ალბათ ამით უნდა აიხსნას შუა საუკუნეებიდან წამოღებული ციტატის ოდნავ გამძაფრებული და ნერვიული პულსაცია. გიორგი სააკაძის სახეს, რომელიც კასტელთან დიდებულებით სუნთქავს, არჩილ თოფურიძესთან მეტი სიმძაფერე და რაც არ უნდა უცნაურად ჟღერდეს ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებები შეემატა. მოქანდაკის მიერ ენერგიულად მოდელირებული სახისა და კისრის ხილული ნაწილები (ბარელიეფი ნახევარფასშია შესრულებული), მუდმივ ლაშქრობებში მყოფი მეომრის მზისგან და ქარისგან ყავისფრად ტონირებული სახე, მტერთან შესარკინებლად გამზადებული მეომრის დაძაბული პოზა, რომლის მიღმაც მარჯვენა ხელში ჩაბღუჯული მძიმე ხმალი ადვილად იკითხება, ამ ციტატას გარკვეულად დამოუკიდებელი ნაშრომის (თუ ახალი რადაქციის არა...) სტატუსს ანიჭებს.

ყველაზე განსხვავებული შესაძლოა რუსუდან გაჩეჩილაძეა, რომელიც უზუსტესად შეაფასა სოფიო იოსელიანმა „მისი (რუსიკო გაჩეჩილაძის) აზრით ეროვნული თვით ნაწარმოების პროპორციულ თანაფარდობაში, ფორმათქმნადობის წესში, არქიტექტონიკაში, რიტმში უნდა იკითხებოდეს. რ. გაჩეჩილაძის ქანდაკებათა საფუძვლად ნაგულისხმევი რიტმის ხასიათი შესაბამისია ძველ ქართულ ხელოვნებაში ყველაზე თვალსაჩინოდ კი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ეროვნულ ნიშნად გამჟღავნებული რიტმისა.“ (იოსელიანი 1991) რ. გაჩეჩილაძის ჟანრული კომპოზიციები კარგად ავლენენ სივრცის ფლობის მაღალ პროფესიონალურ ოსტატობას. მისეული პლასტიკური ფორმა წარმოგვიდგება არა როგორც თავის თავში ჩაკეტილი მთლიანობა, არამედ, როგორც სკულპტურული ობიექტისა და სივრცის ურთიერთობის შედეგი. ცნობილია, რომ ქანდაკება, გარდა იმ კონკრეტული (ოთახის, ინტერიერის, პეიზაჟის) სივრცისა, რომელიც მას გარემოს ან ფონს უქმნის, თავისთავად მოითხოვს სივრცობრივ გადაწყვეტას, უსასრულო სივრცის ზღვართა მონიშვნას, რაც ქანდაკების საკუთარი მასშტაბის, კომპოზიციის, შიდა ღერძების და სხვა მრავალი პლასტიკური ელემენტის ერთობლიობით ხერხდება. რ. გაჩეჩილაძე ყოველთვის ითვალისწინებს ქანდაკების ამ თავისებურებას და ოსტატურად ფლობს მასთან დაკავშირებულ მხატვრულ ხერხებს. რ. გაჩეჩილაძისთვის პორტრეტებამდე შექმნილი ნაწარმოებები მისთვის საგანგებოდ მნიშვნელოვან თემასთან მიახლოებას წარმოადგენდა. მოლიერი თვლიდა, რომ პორტრეტი რთულია და დიდ გონიერებას ითხოვს ხელოვანისაგან, ხოლო შ. ბოდლერის აზრით კი კარგი პორტრეტი მოდელის დრამატიზირებული ბიოგრაფიაა – ყოველ ადამიანში არსებული ბუნებრივი დრამის გახსნაა. ორივე ავტორის მოსაზრება ლიტერატურულ პორტრეტს ეხება, მაგრამ ესადაგება პორტრეტს ზოგადად, ფერწერული იქნება იგი თუ სკულპტურული პორტრეტი, მასალისმიერი სხვაობის მიუხედავად, ადამიანს ეხება, მაგრამ, თუ სახვით ხელოვნებაში კონკრეტული ზოგადდება, ლიტერატურული პორტრეტი პირუკუ - ზიარ თვისობრიობათა კრებულს ეფუძნება, რათა კონკრეტული, ცოცხალი სახე მიიღოს.

მართლაც, რთულია პორტრეტის ხელოვნება. განსაკუთრებული ალღო, ნიჭია საჭირო მხატვრისთვის, რათა შეამჩნიოს ადამიანში მისი

ამოუცნობი და ფარული თვისება. პიროვნების შეცნობა საკუთარ სულში გატარებით და ნაწილობრივ შენივე პიროვნების პროეცირებით ხდება. ავტოპორტრეტულობა თითქმის გარდაუვალია პორტრეტში. რა თქმა უნდა, ასევე შეიძლება საუბარი ავტოპორტრეტულობაზე ხელოვნების სხვა ჟანრებშიც, თუნდაც ნატურმორტში ან პეიზაჟში. ცნობილია კ. კოროს, ვ. ვან—გოგის, პ. სეზანის ,,ავტოპორტრეტული" პეიზაჟები (როდესაც ბუნების სრული გათავისება და მხატვრის სულიერ არსებასთან შერწყმა ხდება). მაგრამ განსხვავებით პეიზაჟური ავტოპორტრეტისაგან, როგორც ითქვა, პორტრეტებში ობიექტს წარმოადგენს საკუთრივ ადამიანი. მხატვარი თავადაც განიცდის მის ზეგავლენას, რაც, თავისმხრივ, შემოქმედებით პროცესს მეტ სირთულეს და ფსიქოლოგიურ სიღრმეს ანიჭებს.

თ. კიკალიშვილმა თუ ზ. წერეთელმა წარსული გამოცდილებიდან გამოიყოლეს მონუმენტალიზმის უცნაური განცდა, როდესაც გრანდიოზული ფორმები მონუმენტად არის გასაღებული.

გ. შხვაცაბაიას განუზომლად მეტი განცდა აქვს მონუმენტალიზმისა და ქმნის ისეთ საინტერესო ნამუშევრებს როგორიცაა „რევოლუციის ქარიშხალი" . მის შემოქმედებაში ასევე საინტერესო და მნიშვნელოვანია ევგენი მიქელაძის პორტრეტი. გიორგი შხვაცაბაიას მიერ შესრულებული სტალინურ ეპოქაში დაღუპული უნიჭიერესი ქართველი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის სკულპტურული პორტრეტი ამ მუსიკოსის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მემორიალის ნაწილია (ტაბ. VII /35/). პორტრეტი 2000 წელს დაიდგა თბილისში, მაგრამ გადავწყვიტეთ განგვეხილა, ვინაიდან აჩვენებს აღნიშნული თაობის წარმომადგენლის უკვე გვიანი პერიოდის შემოქმედებას და განვლილი შემოქმედებითი ძიებების მნიშვნელოვან ეტაპზე და ნამუშევარში აკუმულირების საშუალებას. ქანდაკება მართკუთხა, უხეშად დამუშავებული კვადრატული ბოძიდან ამოზრდილი ნატიფი, შთაგონებით აღვსილი ადამიანის პორტრეტია, რომლის ფიზიკური ტანჯვითა და შთაგონებით ნაკარნახევი ასიმეტული ფორმებით კონსტრუირებული სახე საოცარი ინტელიგენტობითა და უზენაეს კოსმოურ ჰარმონიასთან - მუსიკასთან ზიარებული ადამიანის სილამაზითაა აღბეჭდილი. ევგენი მიქელაძის პორტრეტის პლინტუსად გამოყენებული უხეშად დამუშავებული კვადრატული ბოძი ერთსა და იმავე დროს განასახიერებს, როგორც შინაგანი ჰარ-

მონიულობით გაჯერებული ადამიანის მიერ ქაოსის (ბოძის უხეშად დამუშავებული სიბრტყეები ამაზე მინიშნებაა) დაძლევის, სიკვდილზე სიცოცხლის გამარჯვების მისტერიას, ისე ამ ქაოსური ძალების მიერ შებოჭილი მაძიებელი სულის ადამიანის შებოჭვას და გარდუვალ დაღუპვას. სწორედ ამ ორი, ურთიერთდაპირისპირებული ძალის შეჯახების წერტილში მოათავსა მოქანდაკემ ეს ტრაგიკული ადამიანი და მნახველს, დღევანდელსაც და მომავალსაც ღია კითხვად მიაწოდა როგორც ევგენი მიქელაძის ტრაგედია, ისე მისი „წაკითხვის“ შესაძლებლობა. ამ ღია კითხვას/კითხვებს უფრო აძლიერებს, როგორც აღვნიშნეთ, თავად პორტრეტირებულის სახის კონსტრუქცია, სადაც კონცეპტუალური აქცენტი დასმულია სახის სწორი ოვალის სივრცეში დეფორმირებული, მაღლა აზიდული წარბები, რომელიც ერთდროულად ტკივილსაც გამოხატავს და საკუთარ თავში/საკუთარი თავის გადალახვის სიხარულსაც. ოდნავ გაღებული პირი და პირის გასწვრის ჩალაგებული ვერტიკალური ნაოჭები ინტელიგენტის ხანგრძლივი, ფსიქო-ბიოლოგიური ტანჯვის შედეგია და ტკივილით შეყრილ წარბებთან და ოდნავ გაღებულ პირთან ერთდ, სახეზე ტრაგიკულ ზონას ქმნის, რომელსაც უსასოოდ დახუჭული თვალების, ავადმყოფურად ამობურცული ყვრიმალების და ჩაცვენილი ლოყების კონოტაციები უფრო აძლიერებს.

მუსიკოსის დაუმორჩილებელ და გაუტეხელ სულზე ლამაზად, ცოტა არ იყოს გამომწვევად მოდელირებული ვარცხნილობა, დეფორმირებული, მაგრამ მაინც მიმზიდველი თეთრი საყელო მიანიშნებს. ამ კომპოზიციის წინ დანთებული, იმავე მასალისგან, რისგანაც პორტრეტია ჩამოსხმული, დამზადებული მარადიული ცეცხლის იმიტაცია, მოქანდაკის მიერ ევგენი მიქელძის უკვდავებაზე გამჭვირვალე მინიშნებაა.

სამოცდაათიან წლებში მოდის ახალი თაობა, რომელმაც მეტად გაართულა თავისი სააზროვნო მოდელები. ამ თაობაში რაიმე დომინანტურ მიმართულებაზე საუბარი შეუძლებელი გახადა. 70-იანელები შეგვიძლია დავყოთ ორ სხვადასხვა ბანაკად, პირველი ბანაკისთვის ფორმალური ძიებები ისევ აქტუალური რჩება, ისინი მუშაობენ როგორც აბსტრაქტული ქანდაკების მიმართულებით (ნეველი ჯიქია, ჯუმბერ ჯიქია), ასევე დაუღალავად იკვლევენ სხეულს, რომელის მეშ-

ვეობითაც ცდილობენ საკუთარი სამყაროს პარამეტრები გამოარკვიონ (ივანიშვილი მარინა). აღნიშნულ თაობას მიეკუთვნება როლანდ ნაროუშვილი ქანდელი, რომელის შემოქმედება მთლიანად დიზაინისკენ წავიდა. იგი თავს საკუთარი თაობიდან განცალკევებულად მიიჩნევს და ქართველ მოქანდაკეთა შორის სულიერ ერთობას დროში მისგან დაშორებულ კარლო გრიგოლიასთან, უცხოელთაგან კი ჰენრი მურთან პოულობს. მის შემოქმედებაში თანაბრად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს როგორც პორტრეტს, ასევე აბსტრაქტულ ქანდაკებასა და დიზაინის გარკვეული ნიშნებით გამორჩეულ მცირე პლასტიკურ ფორმებსაც. როლანდ ნაროუშვილთან, წინა თაობების მოქანდაკეთაგან განსხვავებით, თავს იჩენს სურვილი - ქანდაკების ინსტრუმენტარიით მოახდინოს სამყაროს კონსტიტუციის განმსაზღვრელი სეგმენტების: „დედაშვილობა“ (1972), „კონფლიქტი“ (1986), „ნოსტალგია“, „მოლოდინი“ (1989) რეკონსტრუირუირება. კულტურათა დიალოგის კონტექსტში საინტერესოდ იკითხება როლანდ ქანდელის ქანდაკება „აღმოსავლელი ქალი“ (ტაბ.: VII /36/) სადაც მკვრივი ფორმები და შავი ფერი საცნაურს ხდის თავითა და მხრით მონიშნულ, ჩადრს მიღმა მიმალული ქალის სხეულებრივ საწყისებს. სახის ადგილი კონტრსივრცულ ღრმულს უკავია. ეს რამდენიმე ვიზუალური პლასტი ზედმიწევნით ზუსტად განსაზღვრავს ქალის ადგილს და ღირებულებას მუსულმანურ კულტურაში. ადრეულ პერიოდში როლანდ ნაროუშვილს ჰენრი მურისგან „დავალებულ“ მოქანდაკედ თვლიდნენ, თუმცაღა „დავალება“ არ ნიშნავს კოპირებას. თუ ჰენრი მური „მეგალითურ“ ქანდაკებებში ჩართულ „ჰაერის სეგმენტებს“ გარემოსთან მათი დამბალანსებლის ფუნქციას ანიჭებს, როლანდ ნაროუშვილთან ეს „ჰაეროვანი ჩანართები“ მეტ ინტიმს და დეკორატიულობას მატებს ნამუშევრებს. მისი ქანდაკება თავისი ეგზისტენციით არ არის დიდი სივრცეების დასაპრყობად გამიზნული, ეს არის ინტერიერისა და საპარკო-დეკორატიული სივრცისთვის გამიზნული პლასტიკა.

მოქანდაკე პლასტიკურ ფორმებს იმდაგვარად აკავშირებს ერთმანეთთან, რომ ნებსით თუ უნებლიედ, დიზაინერული მოტივები შემოაქვს სკულპტურაში. დიზაინსა და ქანდაკებას შორის ასეთი წაშლილი საზღვრები ჩვენს ეპოქაში სრულიად ნორმალურ მოვლენად აღიქმება, უფრო მეტიც, თანამედროვე ჟღერადობას მატებს ქანდა-

კებას. მოქანდაკეს საინტერესოდ აქვს მოწოდებული ნამუშევრების ერთი რიგი, სადაც სამუშაო ფორმად აღებული აქვს მთის კალთები, უფრო ხშირად კი თავად მთის ვიზუალურ კონცეპტს მიმართავს და მას ადამიანის ფიგურის კონტექსტში ამუშავებს, ისე რომ არ კარგავს მოცემული პირველადი ფორმის მონუმენტურობას. უფრო მეტიც, მისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურობა მცირე ზომის პლასტიკაშიცაა შენარჩუნებული და, შესაბამისად, მისი ინტერიერისა და მცირე ზომის პარკებისთვის განკუთვნილი ქანდაკებები, თავიანთი ფორმებით, მთებზე ხშირი აპელირებით ცხადყოფენ ქანდაკების ქართულ ლანდშაფტში ორგანულ ჩართულობას. რაც შეეხება პორტრეტებს, მოქანდაკე ახერხებს დროში სამუდამოდ გაქვავებული ნიღბების მიღმა პიროვნების არსი დაგვანახოს. პორტრეტირებულები განვლილი სულიერი გამოცდილების მატარებლებად იქცნენ, რომელიც იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ მათ სამყაროზე ემოციური რეფლექსიის სურვილი აქვთ გამქრალი და ქანდაკების შინაგანი სივრცე უკვე არსებული ემოციის აკუმულირებისთვისღაა გამოსადეგი. სრულიად განსხვავებულია თავისი არსით წითელი და შავი ფერის ქვის მასალაში შექმნილი სკულპტურების სერია, რომლებშიც სივრცული სახეების ადგილს კონტრსივრცული ღრმულები იკავებს. ამისდა მიუხედავად მათ პლასტიკაში არანაკლები ინდივიდუალობა და პორტრეტულობაა გაცხადებული ვიდრე ზემოთაღწერილ სკულპტურულ პორტრეტებში. როლანდ ნაროუშვილის შემოქმედება მოცემული თაობის ძიებების ერთ-ერთ საინტერესო წახნაგს წარმოადგენს.

ამავე ჯგუფში შეგვიძლია მოვიაზროთ გია ჯაფარიძეც, რომელმაც ერთხელ მოპოვებული სტილის შიგნით გააგრძელა მუშაობა და თავისივე საკუთარი მონაპოვარი უკიდურეს სტილიზაციამდე მიიყვანა. იგი თითქოს არ იღებს სათავეს ქართული ქანდაკების წინარე გმოცდილებიდან და მაინც ახერხებს, თავისი შემოქმედება დროში ტრანსლირებადი გახადოს. გია ჯაფარიძის პლასტიკა ერთგვარი რეაქციაა 60-იანელების გრანდიუზულ ფორმებზე, მათ მუდმივ თემატურ ძიებაზე, რომელიც მაშტაბური, ზოგადქართული კონცეპტების გამომუშავებით იყო დაკავებული. გია ჯაფარიძე და მისი სტილის ადეპტები ცდილობენ დაცალონ ქანდაკება ზედმეტი აზრობრივი ვექტორებისგან, დაუტოვონ მას მხოლოდ პლასტიკური ტკბობის მომენტი, ისიც

მაყურებლისთვის მაქსიმალურად იოლად ხელმისაწვდომი და გასაგები პლასტიკისა, სადაც შეფასება ზედმეტ არგუმენტაციას აღარ ითხოვს. ხანდახნ ჩნდება სურვილი მითოლოგიური პერსონაჟების ან ქალაქ-ის მითად ქცეული პერსონაჟების ჩვენს დროში გამოხმობისა, ისიც მხოლოდ გია ჯაფარიძესთან ნამუშევრებში "არგონავტები" და "კინ-ტოები" და არა მის ადეპტებთან. თემების მრავალფეროვნების კვალ-დაკვალ პლასტიკური ნარაცია სულ უფრო და უფრო მყიფე ხდება. საინტერესოა გია ჯაფარიძის მიერ შექმნილი „მიხეილ თუმანიშვილის პორტრეტი"(ტაბ.: VII /37/). მოქანდაკემ ქართველი რეჟისორი იმ გოე-თესეული „დიდებული წამის" გაელვების მომენტში გამოსახა, როცა იგი (მიხეილ თუმანიშვილი -თ.შ.) მისთვს ჩვეულ პოზაში, უკანა ორ ფეხზე გადახრილ სკამზე სანახევროდ ჩამომჯდარი შიგინთ ჩაბრუნებ-ული სმენით ცდილობს ამ „დიდებული წამის" მოსმენას და დაჭერას. მიხეილ თუმანიშვილის პორტრეტი რთული ფიგურაა, რომლის ორმაგი საყრდენი წერტილი: თავად პლინტუსი და მისი განუყრელი სკამი და ჩანთა მოქანდაკეს ფიგურის სივრცეში სწორად, ყველაზე ოპტომალ-ური ვარიანტით „განფენის" საშუალებას აძლევს, მოძრაობა ისეა აგე-ბული, რომ აზრობრივი აქცენტი ჰაერში წამიერად გაყინულ ხელზე კონცენტრირდება. თითქოს თანამოსაუბრესთან გატაცებით მოსაუ-ბრე რეჟისორი წამით შეჩერდა და მის არსებაში დაბადებულ ახალ აზრს დაუგდო ყური. მოქანდაკემ სწორად დაიჭირა ეს, შინაგანად მოსმენის მონეტი და მთელი კომპოზიცია მასზე ააგო, ჰაერში გაყ-ინული ხელი ჩამოყალიბდა იმ სკულპტურულ ცენტრად, რომლისკე-ნაც მოქანდაკემ ამ პორტრეტში აკუმილირებული ენერგიები მიმათა და შეაბამისად ეს ცენტრიკენული მოძრაბა არის კიდეც მთლიანი ქა-ნდაკების, თავად რეჟისორის და მოქანდაკისაც ენიგმატური პლანის დეკოდერი. მიუხედავად ქანდაკებაში თავმოყრილი სხვადასხვა მხარეს მიმართული ძალხაზებისა (მარჯვენა მუხლთან თავმოყრლი ენერგიები - მარცხენა ფეხზე გადადებული მარჯვენა ფეხი და მასზე დაყრდნო-ბილი მარჯვენა ხელი. ქვემოთ მიმართული მარცხენა ხელი, მაღლა და მარცხნივ მიბრუნებული თავი და ა.შ.) მოქანდაკემ შეძლო ამ ენერ-გიების დამორჩილება და პერსონაჟის სივრცული მოძრაობის „მოწეს-რიგებულობა" მონოქრომატული ტონით გაამყარა.

„არგონავტები"(ტაბ.: VII /38/) გია ჯაფარიძის სრულიად გან-

სხვავებული შემოქმედებითი ეტაპის ამსახველი ნამუშევარი გახლავთ. ამ ნამუშევარს ალბათ ძნელია ქანდაკება უწოდო, რადგანაც იგი უფრო ორგანზომილებიანი სივრცული გრაფიკაა, რომელიც კოლხეთიდან მედეასა და იაზონის მიერ „ოქროს საწმისის“ გატაცების კოლხური ეტაპია ასახული, როცა აფსირტე უკვე მოკლული და ნაწილებად დაჩეხილი წყალშია გადაყრილი, ხოლო თავიანთი მეფისწულის ნაწილების შეგროვებით გართული კოლხები შეთქმულებს უკვე ჩამორჩნენ და ხიფათისაგან თავდაღწეული მიჯნურები ერთმანეთისკენ მიისწრაფიან. მენიჩბეები ერთგულად უსვამენ ნიჩბებს, ხოლო არგოს ყოვლისმხიველი თვალი, რომელიც ჩვენს დროში ჩვენი ქმედებების მაკონტროლებელ ჩვენივე თვალად უნდა მოვიაზროთ, ფხიზლად გვაკონტროლებს სწორედ ჩვენ, რადგანაც მედეას და იაზონს სამი ათასი წლის წინ ჩადენილი ცოდვისათვის, უკვ მოეკითხათ. მთავარია ახლა ჩვენ არ ჩავიდინით ეს ცოდვა საკუთარი ერისა და თავის წინაშე. ვფიქრობ ამ კომპოზიციას სხვა დანიშნულება არ გააჩნია, იგი სწორედ ამ იდეითაა ღირებული, ისევე, როგორც პიქტოგრამათა სივრცობრივი განსხეულებით. სავარაუდოდ, “არგონავტები” ლოგიკური გაგრძელებაა იმ პრინციპებისა, რომლითაც ყოველთვის გახლდათ მონიშნული გია ჯაფარიძისშემოქმედება, კერძოდ, მოქანდაკე სხეულებრივი და ქანდაკებრივი საწყისების გადალახვისკენ მიისწრაფვოდა და ვხედავ, ვფიქრობთ, შედეგი სახეზეა.

მოქანდაკეთა მეორე ჯგუფში გავაერთიანებდი იმ რამდენიმე მოქანდაკეს, რომელმაც პლასტიკური ძიება თვითმიზანდ კი არ აქციეს, არამედ მათთვის უფრო მთავარს დაუმორჩილეს. ნოდარ თოფურია და ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავა მუდმივად მუშაობენ ორი დიდი სამყაროს: ქართული მითისა და ქრისტიანული სამყაროების ზღვარზე. მათთვის ფორმა უკვე ამ სამყაროების ჩვენამდე მოსატან საშუალებად იქცა. ამ ნიშნით მათთან შეიძლება უფრო ადრინდელი თაობის მოქანდაკის, ვახტანგ ონიანის გაერთიანებაც. მანაც მოახერხა და თავისი სვანური ეპოსი ერთ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სტილში მოაქცია და პრაქტიკულად ერთი სიტყვით, ერთი ჟესტით მოგვცა სვანეთის ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლები.

დავუბრუნდეთ ისევ თოფურია-ბჟალავს წყვილს. მათ სახელთან არის დაკავშირებული პირველად ქრისტიანული თემატიკის ქანდა-

კებაში შემოტანა. ნოდარ თოფურია ხშირად იყენებს ასევე ფერსაც, მაგრამ არა როგორც ნარაციის საშუალებას, არამედ როგორც პლასტიკური აქცენტების დაზუსტების ცდას. ნ. თოფურიას ქრისტიანულ თემატიკაზე შექმნილი ნამუშევრები ყოველთვის ცდილობენ სივრცეში გადმოტანილი ხატის შთაბეჭდილება დატოვონ, მაშინ როდესაც მითოლოგიურ თემატიკაზე მუშაობისას იგი განუზომლად სკულპტურულია. ჯემალ ბჟალავა პირიქით, არ ერიდება სკულპტურულობას და მისი წმინდა გიორგის თავი თუ პიეტა საკმაოდ მოცულობრივია, მიუხედავად ავტორის მცდელობისა პიეტა ხაზოვანი ნარაციის ფარგლებში მოაქციოს.

აღსანიშნავია, რომ მათზე, ისევე როგორც გენო ზაქარაიაის ფორმის ძიების პროცესსზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენენ იტალიელი მოქანდაკეები, განსაკუთრებით ჯაკომეტი და მანცუ თავისი მოულოდნელი რაკურსებით. გენო ზაქარაიას „მედიკოს პორტრეტი“ (ტაბ.: VII /39/). რაც შეეხება საკუთრივ კომპოზიციას, სკულპტურა ორ სეგმენტიანია: ირაციონალურად მაღალი ყელი თითქმის დაკუთხული და ოდნავ ტრაპეციის ფორმის მქონე თავი. ოდნავ დაგრძელებული სახის ოვალში ჩასმული კუთხურად დაქანებულ წარბებს ქვემოთ მოთავსებული თითქმის მრგვალი თვალები რომელთა შორის მოთავსებული ოდნავ დეფორმირებული თხელი ცხვირი, რომელიც წარბებთან კომბინაციაში ზემოთ მიმართული ისრის ფორმას ქმნის. ჰორიზონტალზე განთავსებული საკმაოდ ლამაზი ბაგეები და ჯიუტი ნიკაპი ასიმეტიულ ყურებთან ერთად ამთავრებს პორტრეტს. არა კონკრეტული მიმართულებით, ზოგადად სივრცისკენ მიპყრობილი უმისამართო მზერა თითქმის შეუმჩნეველი, მხოლოდ საკუთარი ფიქრებისათვის განკუთვნილი ღიმილი აგვირგვინებს ამ სკულპტირული პორტრეტის ოდნავ მისტიკურ აურას, რომელიც მარადქალურისაკენ მიმართულ მარადიულ შეკითხვად უნდა განვიხილოთ.

მოქანდაკემ ავტოპორტრეტში (ტაბ.: VII /40/) თავისი თავი წარმოადგინა ისე, როგორც განიცადა „შიგნიდან დანახული“ საკუთარი მე, როგორი ტკივილიანი აღმოჩნდა მისთვის სამყაროსთან სრულფორმატიანი იდენტობის პრობლემა. ის ტრაგიკული ინტონაციები, რომლებიც საბოლოოდ ავტოპორტრეტის ფორმით მოწოდებულ განცდების კვინტესენციად ჩამოყალიბდა, მოქანდაკის სამყაროს ერთ-

ერთ „დეკოდერადაც“ კი შეიძლება განვიხილოთ. სალვადორ დალის მრავალგანზომილებიანი კომპოზიციების ლიბიდოდ მიჩნეული შიშის მახინჯი სახე, რომლის სიღრმეებში თვალსაჩინოდაა მიმალული აბსურდული სამყაროსგან წამოსული სტრესები გენო ზაქარაიას „ავტოპორტრეტში“ კონსტრასტულ მოცემულობაშია გაცხადებული.

ამ ინფორმაციის მატარებელი ბრინჯაოში შესრულებული, წითელი მარმარილოს პლინტუსზე დისლოცირებული კომპოზიციაა, რომელიც მამაკაცის სტილიზებულ გამოსახულებას წარმოადგენს და, რომლის ზედაპირზე დატანილი რთული გრაფიკული სტრუქტურა, თვალებისა და ვარცხნილობის კოროზირებული სექტორებში უფრო რთულად წასაკითხს ხდის მასზე დატანილ ინფორმაციას. ქანდაკების დამუშავებული, გაპრიალებული ზედაპირი მკვეთრად კონტრატირბს კოროზირებული სექტორების ჩამუქებულ, ხაოიან სიბრტყეებთან და ჩრდილისა და სინათლის ჰეტეროგენური ერთობა, ამ კომპოზიციაში, ცხოვრების მარადიული წრებრუნვის სიმბოლოდ გვევლინება.

ნეველ ჯიქია, კიდევ ერთია, აღნიშნული თაობის მოქანდაკეთაგან, რომლის მკვეთრად განსხვავებული სტილისტიკა, მისი სიახლოვე, კუბისტურ ქანდაკებებთან საინტერესო მოქანდაკედ წარმოგვიჩენს ჩვენს სივრცეში. მისი ზოგიერთი ნამუშევარი კი, უფრო გვიანი ხანის, მინიმიმალისტური ქანდაკებების ერთგვარ ინტერპრეტაციასაც კი წარმოადგენს. გვსურდა განგვეხილა მისი ნამუშევარი „ადამიანი, დრო, ქვა“(ტაბ.: VII /41/). ნეველ ჯიქიას კომპოზიცია „ადამიანი, დრო, ქვა“ თანამედროვე, მინითა და ფოლადით კონსტრუირებული, მომწვანო-მოცისფრო შენობის ფონზე პოზიციონირებს. კომპოზიცია გამომწვარი აგურით და ვარდისფერი კირხსნარით აგებულ საშუალო სიმაღლის პლინტუსზე მდგომი ვარდისფერი ტუფის მონოლითში ოთხივე მხრიდან გახსნილი შიდა სივრცის ცენტრში დადგმული ადამიანის სქემატური ფიგურაა, რომელიც ჰაერში ქანდაკების გარე სიბერტყეებიდან შიგნითკენ მიმართულ, კარგად დამუშავებულ, მონოლითურ ისრისებურ კომპოზიციებს უჭირავს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კომპოზიცია ოთხივე მრიდანაა გახსნილი. მონილითი თითოეულ გვერდზე ამოკვეთილი წესიერი ოვალის ფორმის, შიგნითკენ წაგრძელებული ისრისებური გვერდებით, რომელსაც ადამიანი ჰაერში უჭირავს და მთელი თავისი პლაკატური

პათეტიკით გამოხატავს საყოველთაოდ გაზიარებულ აზრს (სკულპ-ტურული რეალიზაციის დონეზე მაინც), ადამიანის დროში მარადი-ულად არსებობისა და მისი სამყაროს არსად გამოცხადების შესახებ. ყოველ შემთხვევაში ამაზე მიანიშნებს კომპოზიციის როგორც ქვის მასალა, ასე თემა, ორივე ერთად, კი ცდილობენ ადგილი დაიმკვი-დრონ, იმ კულტურისთვის უცხო ვიზუალური კოდის ფონზე, როგორ-იც გაქხლავთ, ამ კომპოზიციის უკანა ფონად შერჩეული შენობა, მისი ცივილიზაციურ-კონსრუქტული ფასადით.

კომპოზიციამ როგოც შემკვეთთა სურვილი, ისე შემსრულებლის ძალისხმევა ჩვენის აზრით გაამართლა. „ადამიანი, დრო, ქვა“, თავისი კონცეფციით მოწოდებული იყო ადამიანის სიმტკიცისა და უკვდავ-ების მონუმენტად ქცეულიყო. ამავე დროს გაეცოცხლებინა მასთან ოპოზიციაში მყოფი ცივილიზაციური ფასადი და მისი (ცივილიზაცი-ის) შემბოჭველი მაგიისაგან ადამიანის დისტანცირების ფაქტის ძე-გლად ქცეულიყო. ეს კომპოზიცია არის კლასიკური მაგალითი იმისა, თუ კონცეპტუალურად როგორ იმორჩილებს მოქანდაკე გარემოს, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში იმ შენობის ფასადს, რომლის წინაც ეს ნა-მუშევარი დგას.

შედეგად, შემკეთმაც და შემსრულებელმაც მიიღო უნიფიცირე-ბული არქიტექტურული ფასადის ფონზე განთავსებული მორუხო-მოვარდიფრო მართკუთხა სეგმენტი, რომელიც თითქოს იმეორებს შენობის ფუნქციონალურ-მინიმალისტურ ვიზუალურ კოდს, მაგრამ მასალით, ფერთა გამითა და ჩაჭრილი სეგმენტებით, ოპონირებას უწ-ევს მას.

ნეველი ჯიქიას კიდევ ერთი ნამუშევარი, “მინიმალისტური კომპოზიცია”(ტაბ.: VII /42/) მოქანდაკეს ქვაში და მარმარილოში აქვს შესრულებული. ყოველგვარი პლინტუსის გარეშეა მწვანესაფარიან ნიადაგზე დისლოცირებული და მოქანდაკის იდეის მიხედვით, შავად დაძარღვული მარმარილოს მართკუთხა ფილების ერთმანეთზე მო-ნაცვლეობით ვერტიკალურად დამაგრებული სიმაღლისკენ, ცისკენ მარადიულ სწრაფვას უნდა განასახიერებდეს. კომპოზიცია მართ-კუთხა, ფუნქციური დანიშნულების შენობებით შემოფარგლულ ეზო-შია განთავსებული და მას „მეზობლობას“, ამ ნაგებობების გარდა, ორი ხე უწევს, რომელთა მეშვეობთაც რაციონალური და ხელოვნური

ფორმები, ბუნებრივ ფორმებთან მოდიან რა მეზობობაში, ხაზს უსვამენ მათ პოეტურობას და მაინც, საკუთარ რაციონალიზებულ სივრცეში ათავსებენ უკვე ბუნებას, უარყოფენ რა მის სტიქიურობას და უმორჩილებენ რა ადამიანს. შეიძლება ითქვას, რომ მოქანდაკემ, ამ შემთხვევაში თავისი კონცეფციის ადეკვატური ფორმა გამონახა და მიზანსაც მიაღწია. ამ საკმაოდ წარმატებულ, ერთი შეხედვით დეკორატიულ კომპოზიციაში აშკარად ჩანს თანამედროვე სამყარის ერთი სამწუხარო, უფრო მეტიც, საბედისწერო ტენდენცია, ცივილიზაცია (რომელსაც ამ კონპოზიციაში ტექნოგენური წარმოშობის ფორმებთან ასოციაციურად დაკავშირებული თეთრი მარმარილოს მართკუთხედები ასრულებენ), რომელიც კონფრონტაციულ დამოკიდებულებაშია როგორც კულტურასთან, ისე ბუნებასთან, საჭიროების შემთხვევაში, თავისი არსებობის ლეგიტიმაციისათვის ბუნების სუროგატებსაც ქმნის ამით ავსებს სამყაროში გაჩენილ, უკვე ამოუვსებელ ნაპრალებს.

ზოგადად ნეველი ჯიქია კოდის გასახსნელად გვეჩვენება, რომ აღნიშნული კომპოზიციები, მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ, ხშირად მათი დანიშნულება შენობების რეგულირებული ფორმებისა და ხეების, ბუნების არარეგულირებული ფორმების ერთ სივრცეში მოქცევიაში და შესაბამისად, თანამედროვე ურბანისტულ-ცივილიზაციური ფენისა და ბუნების განუყოფელი კავშირის თემის გათამაშებაა. სადაც დასასრული ყოველთვის ღიაა და იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ ხდება მათი შეპირისპირება ქანდაკების მეშვეობით.

ავთანდილ მონასელიძის ნამუშევრები ყოველთვის გამოირჩეოდა თბილი ლირიზმით და ფორმის დინამიურობით. ამ უკანასკნელს იგი, მცირე ფორმის საკმაოდ არადინამიური ქანდაკებების მცირე სერიაში („მზესუმზირის გამყიდველი“, „მემატიანე“, „ბოშა ქალი“) ტანსაცმლის ზედაპირების ენერგიული დამუშავებით და მოძრაობის აღმნიშვნელი ვექტორალური დრაპირებით აღწევს. მოქანდაკემ შუა საუკუნეების წიგნის გრაფიკაში, უფრო ზუსტად, ევროპულ წიგნის მინიატურებში გამოყენებული დრაპირების ხერხით, რომელსაც მოცულობა მიანიჭა, ზედაპირები პატინირებითი ფერწერით უფრო ინფორმატული გახადა და ჩვეულებრივი, სტანდარტული ყოფითი სცენები ხელოვნების რანგში აიყვანა. იგი საზოგადოებისათვის, განსაკუთრებით კი მცირე გრაფიკის მოყვარულთათვის საინტერესო და შესაბამისად, მისაღები

გახადა . ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „ბოშა ქალი“ (ტაბ.: VII /43/) მოქანდაკისეული ტენდენციების საილუსტრაციო ნამუშევარია. ამ მცირე ზომის პლასტიკურ ფორმაში მოძრაობის ფუნქცია სწორედ მიზანმიმართულად გადინებად დრაპირებას აქვს დაკისრებული, რომელიც ქანდაკების შინაგან ენერგეტიკას აღგვიწერს. ავთანდილ მონასელიძისეული ქანდაკება ყოველთვის, უიშვიათესი გამონაკლისი გარდა, ეფუძნება კარნავალური კულტურის სილაღეს, ყოველდღიური რიტუალების საკრალიზაციის ასახვას. მისთვის ორივე, მნიშვნელოვანი თემის ასასახად მოქანდაკემ ადექვატურად ჩათვალა დინამიური, უხვ დრაპირებაზე, მოძრაობაზე და რიტმზე აგებული ვიზუალური ხერხების გამოყენება.

აღნიშნულ თაობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ჯემალ შანშიაშვილს. მისი როგორც ადრეული, სოციალისტური რეალიზმის ტენდენციების შემცველი, ასევე მოგვიანო ხანის ნამუშევრები საინტერესო მოაზროვნეს ამჟღავნებენ. ჯემალ შანშიაშვილი. „წერილი ფრონტიდან“ (ტაბ.: VII /44/) ჯემალ შანშიაშვილის ეს ქანდაკება ე.წ. „თემატური ქანდაკებების“ მიმართულებას განეკუთვნება და მასში სოცრეალისტურ საწყისთან ერთად საკმაო დოზითაა მიწოდებული ანტისაომარი, პაციფისტური განწყობები, თუ კი ცნობილი რუსი სოცრეალისტ-ნატურალისტთან ლაკტიონოვთან ამავე სახელწოდების ფერწერულ ტილოზე „წერილი ფრონტიდან“ (ტაბ.: VII /45/) (რომელიც ტექნიკური ოსტატობის თვალსაზრისით არაფერს არ უთმობს ძველ ოსტატებს) ასახულია წერილის ადრესატების გახარებული და ბედნიერი სახეები (რომელსაც მხარს უჭერს ზაფხულის მზიანი ამინდი), რომელთა მამა, მეუღლე მეზობელი თუ თანამებრძოლი გახარებულია, რომ იგი სამაგიროს უხდის მტერს და ანადგურებს მას. ამ სურათში სამაგიროს მიზღვევის და სიკვდილის პათოსი პრევალირებს. რაც შეეხება ჯემალ შანშიაშვილის ქანდაკებას, რომელიც აივნის მოაჯირზე დაყრდნობილ, დაფიქრებულ ახალგაზრდა ქალს გამოსახავს, რომლსაც ხელში გაშლილი, უკვე წაკითხული წერილი უჭირავს და დაფიქრებული გაჰყურებს შორეთს. მისი ფიქრები რასაკვირველია შორსაა მტერზე შურისძიების სიხარულისაგან, იგი დაფიქრებულია ომის მოულოდნელობებით და ხიფათით აღსავსე მოვლენებით. ფიქრი იმისა, რომ მის საყვარელ ადამიანს არაფერი შეემთხვეს მწუხარებით

ავსებს მის სულს ნამუშევარი არსობრივად რუსული სოციალისტური რეალიზმის ფარგლებში შექმნილი ტილოს სრულ ანტიპოდს წარმოადგენს.

ქალის მწუხარე ფიგურა მონატრებული საყვარელი ადამიანის მოლოდინითაა დატვირთული (ის, რომ იგი საყვარელ ადამიანს, სავარაუდოდ მეუღლეს ელოდება მიანიშნებს მისი ოდნავ მეტად მოშილიფებული კაბის გულისპირი) და შესაბამისად, მისი ძლიერი, ლამაზი სხეული მოლოდინის მუხტითაა აღსავსე. ამ განწყობის მაქსიმალური სიზუსტით გადმოსაცემად მოქანდაკე განსაკუთრებული სიზუსტით, მხოლოდ დაბალი ძერწვის ტექნიკით ამუშავებს ქანდაკების ზედაპირს იმიტომ, რომ ზედმეტად ენერგიული მონასმები და მკვეთრი გადასვლები არა მხოლოდ პერსონაჟის, არამედ მნახველის იმ მეოცნებე განწყობას დაარღვევდა, რომლითაც სუნთქავს მთელი ქანდაკება. პერსონაჟის სახის დაწვრილებული ნაკვთები და შიგნით წასული მზერა იმაზე მიანიშნებს, რომ მასში გამართული სულისა და ხორცი ბრძოლა სულის სასარგებლოდ მიმდინარეობს.

ჯემალ შანშიაშვილის კიდევ ერთ, ძალიან საინტერესო პლასტს წარმოადგენდა ქალის ფიგურის მისეული ინტერპრეტაცია. ქალის მცირე ზომის ფიგურა (ტაბ.: VII /46/) ქალის ყველაზე პიკანტური მოძრაობის მომენტს აფიქსირებს, როცა სივრცეში გადაადგილების ფაზა მთავრდება და ვიღაცის მოულოდნელი, დაინტერესებული მზერა გაიძულებს უვნებელ და უნებლიე კეკლუცობაზე, ქალურობს მარადიული არსის წარმოჩენაზე გადახვიდე. სწორედ ამ გადასვლის მომენტია დაჭერილი ფიგურის მოძრაობაში, როცა სწრაფი მოძრაობა შენელდა (ამაზე მიუთითებს სწრაფი მოძრაობისაგან ჯერ კიდევ ტანზე მიკრული ქსოვილის ნელ-ნელა ჩამოშლა) და მარცხენა მხარის კაპრიზული მაღლა აწევა უკვე არა მოძრაობით კომფორტს, არამედ ყურადღების მისაქცევი ობიექტის (ვიდრე სწრაფი მოძრაობისაგან გაწყვეტილი სხეულის და გონების ჰარმონია აღდგება) პრეზენტირებას მიანიშნებს. სხეულზე მიკრული ქსოვილის/კაბის ფუნქციური დრაპირებით მოქანდაკე ნელ-ნელა გვაკითხებს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა და ლამაზი ქალის სულში დატრიალებული ქარიშხლის „კარდიოგრამას“. ნამუშევარი პრაქტიკულად იმპრესიონისტულია თავისი ბუნებით და მიუხედავად იმისა, რომ სხეული თავისა და სახის გარეშეა გადმოცემული, პრაქ-

ტიკულად პორტრეტული ნამუშევარი გახლავთ, მხოლოდ არა ერთი კონკრეტული ქალის, არამედ ზოგადად ქალურიობის აღმწერი პორტრეტია შექმნილი. რაც ისედაც, ჯემალ შანშიაშვილის ნიუს გალერეისთვის ასე დამახასიათებელი გახლავთ.

ჯუმბერ ჯიქია, ისევე, როგორც მისი თაობის ჯონი გოგაბერაშვილი, პრაქტიკულად, უცხოეთში მოღვაწე წართველი მოქანდაკეა. იგიც 1980იანი წლების თაობას განეკუთვნება, რასაც აქტიურად ადასტურებს მისი 2009 წლის ნამუშევარი პიზა. კომპოზიცია, რომელიც ყვითელი ფერის ხის მასალისგანაა შექნილი, თეთრი ფერის ქვის ორმაგ და კომპოზიციის კონსტრუქციაეთან უშუალოდ დაკავშირებულ დაბალ პლინტუსზე დგას. თავად კომპოზიცია ერთმანეთთან მყარად დაკავშირებული რბილი ფორმის, დაახლოებით გასული საუკუნის რუსი კონსტრუქტივისტების არსენალიდან ნასესხები კონსტრუქციებისაგანაა ფორმირებული. იგი გვერდითაა გადახრილი და მის ასეთ სივრცულ კომპოზიციას მავთულების თითქმის შეუმჩნეველი სამაგრი კონსტრუქციები ამაგრებც. ეს კონსტრუქცია, თავისი ტექტონიკით სრულიად ქაოტურია და არავითარ წინასწარ შემუშავებულ სივრცულ კონცეფციას არ ეფუძნება. მისი კონცეფცია საკმაოდ გამჭვირვალეა, რომელიც ერთდროულად ორ ერთმანეთის შემავსებელ პლასტს მოიცავს. მოქანდაკე შეეცადა პიზის კოშკის მაგალითზე ეჩვენებინა თუ რა ქაოტური ძალები მოქმედებენ სამყაროში და ჩვენს გარშემო არსებული დაბალანსებული სამყარო სინამდვილეში მყიფე და არასაიმედოა. ამიტომ სამყაროს, რომელიც მუდმივად ბალანსირებს არამყარ სტაბილურობასა და მოსალოდნელ აპოკალიპტურ კატასტროფებს შორის, გონიერებისა და წინდახედულების წვრილი, თითქმის შეუმჩნევეელი ძალხაზები იმაგრებენ (რომელთა სიმბოლოდ წვრილი, თითქმის შეუნჩნეველი მავთულრბის სამაგრი კონსტრუქცია შეიძლება მივიჩნიოთ) და შესააბამისად, ამ სამყაროს მკვიდრებს - ჩვენ სამყაროსთან მიმართებაში გარკვეული მიდგომების გამომუშავება დაგვჭირდება. მეორე პლასტი უფრო ფილოსოფიურია და პირველის საფუძლად მოაზრებას. როცა რაიმე ცნებას მეტისმეტი ექსპლუატაციისაგან მის განმმარტავი/მაინტეპრეტირებელი სიტყვიერი გარსი შემოეცლება, ამ გარსის თითქოს დამამშვიდებელი და დამაბალანსებელი ილუზორულობის სიღრმეში ყოველთვის ამოცურდება

ჯოჯოხეთური ძალები, რომლებიც ამ სიტყვით „მოშინაურებულ“ ცნებას სრულიად სხვა, უცნობ და მიუღებელ მოვლენად აქცევს.

მარინა ივანიშვილი, ასევე 80-იანი წლების თაობის წარმომადგენელი ქალი მოქანდაკეა, მის შემოქმედებაში, მოლოდინის თემა ერთ-ერთი წამყვანი გახლავთ. საერთოდ, ხელოვნებაში საკმაოდ ძველი და დამუშავებულზე დამუშავებული თემაა, რომელსაც ყველამ თავისი ხარკი მოუხადა, განსაკუთრებით კი ქალმა ხელოვანებმა, სწორედ ამ კონტექსტში განხილული მარინა ივანიშვილის ორი ნიუ. ორივე ფიგურა მოლოდინის და ოცნების თემებს ეძღვნება.

უნდა ითქვას, რომ მოქანდაკემ, ჭეშმარიტი შემოქმედის ინტუიციით იგრძნო ამ თემით ადამიანის და კერძოდ, ქალის ინდივიდუალობის წარმოჩენის შესაძლებლობათა სიმრავლე და ამიტომ, მის შემოქმედებაში, ეს თემა აქტიურად ფიგურირებს, სადაც ყოველი ახალი ინდივიდი ამ თემის ახლებურად გამხსნელი და წამკითხველია. შესაბამისად, აღსაწერად და საანალიზოდ ორი ყველაზე ტიპიური ქანდაკება შევარჩიეთ:

პირველი გახლავთ შიშველი ქალის ფიგურა (ტაბ.: VII /48/), რომელიც საკმაოდ რთულ პოზაშია წამოწოლილი. თავი მარჯვენა მკლავზე აქვს დაყრდნობილი, ეყრდნობა მეორე, მარცხენა ხელსაც და ისე გასცქერის შორეთს. თუ წელის ზედა ნაწილი პლინტუსის პარალელურად აქვს გაშლილი, ქვედა ნაწილით მხოლოდ მარჯვენა თეძოზეა დაყრდნობილი, ფეხები მოკეცილი აქვს და ამით უჭერს მხარს მოქანდაკის შეთავაზებულ ფორმას. კისერი და განსაკუთრებით ნიკაპი წინ გაწვდილი და დაძაბულია, ხოლო თავის ლამაზი ფორმა და ვარცხნილობა ასრულებს საერთო სურათს. ქანდაკება მცირედ დაძარღვულ მარმარილოშია შესრულებული და ამ ფაქტურით უფრო ააქტიურებს ისედაც მშვილდივით მოზიდულ ფიგურას. ზედაპირი კარგადაა დამუშავებული და მასალის ატლასისებური ბზინვარება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ფიგურის განსაკუთრებულ ქალურობას.

მეორე ფიგურა უფრო მეოცნების ტიპია. მისი მოლოდინი, პირველი ფიგურისაგან განსხვავებით არ შორდება ოცნებების ფარგლებს და ამიტომ ნაკლებად დაძაბული და ნაკლებ სექსუალურია. ფიგურა ზის, მარჯვენა ხელს ეყრდნობა, მარცხენა ხელი. თეძოსა და ბარძაყის გასაყარში ჰორიზონტალურ ხაზად კვეთავს მთლიან ფიგურას და მარ-

ჯვენა ხელის დამატებით საყრდენად და თავად ფიგურის სივრცული კონფიგურაციის შესაკრავად გამოიყენება. ფიგურას მარჯვენა მხარი აწეული აქვს, თავი უკან გადახრილია, ხოლო მზერა ტიპიური მეოცნებეებისათვის დამახასიათებელი - მაღლა აქვს მიპყრობილი.

საერთოდ მარინა ივანიშვილი ერთ-ერთი ყველაზე განსხვავებული ქალი მოქანდაკეა ჩვენს სივრცეში, რომელმაც შესძლო და გაარღვია სოციალისტური რეალიზმის მიერ დაწესებული ქალის სხეულის აღქმა, მაგრამ აღნიშნული დოგმის დარღვევა კაცებმაც შესძლეს, მარინა ივანიშვილი უფრო შორს მიდის და ის ასახავს ქალის სხეულს, პრაქტიკულად კაცის თვალით დანახულს და გვიყვება ქალური სამყაროს შესახებ, რომელიც ასევე უფრო კაცის თვალით აქვს დანახული. მისი ქალთა გალერეა უფრო თამამია ქალის ეროტიზირებული სხეულის გამოსახვაში, ვიდრე კაცი მოქანდაკეებისა. მარინა ივანიშვილი ნოვატორია ამ თვალსაზრისთ ჩვენი კულტურის სივრცეში. მისი ქანდაკება კი უპრეცედენტოა. მაგრამ მარინა ივანიშვილის ხედვათა ორიგინალურობა გამყარებულია პლასტიკური აზროვნების მაღალი დონით, მას არ გააჩნია ცარიელი და უტყვი ფორმები, ქანდაკების მასალა სექსუალურ ექსპრესიად იწყებს სიცოცხლეს მის ხელში.

80-იანელთა თაობის ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა წარმომადგენელია ელისაბედ ეპიტაშვილი. ელისაბედ ეპიტაშვილისათვის დამახასიათებელია ქანდაკების არა მხოლოდ ფორმების, არამედ ზედაპირების დაუმუშავებლობა, ანდა უფრო სწორად, დამუშავების ისეთი ტექნოლოგიების გამოყენება, რომელიც ნამუშევარს პირველქმნილის იერს უნარჩუნებს. მაგრამ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ საკუთარი კომპოზიციებისადმი ამგვარი კონცეპტუალური მიდგომა მხოლოდ ერთი პოზიციით შეიძლებ აიხსნას - მოქანდაკე მნახველს იმაზე მეტად ენდობა, ვიდრე ამგვარი დამოკიდებულების დროსაა მისაღები და უფრო მეტიც, მოქანდაკე, მნახველს, სათანამშომლოდ იწვევს მისი ჩანაფიქრის უკეთ ინტერპრეტაციისათვის.

ამ კონტექსტით უნდა აიხსნას მის შემოქმედებისათვის ტიპიური, თითქოს დაუმთავრებელი და ამ დაუმთავრებელი „შეუმჩნევლობით“ გათვალსაჩინოებული მცირე ფიგურა - 2008 წელს შესრულებული „ქალის ტორსი“ (ტაბ.: VII /50/). ქანდაკება, ვფიქრობთ, რომ ტონირებული თაბაშირითაა შესრულებული და პირქვე დაწოლილ ქალს

განასახიერებს, რომელსაც, არქეოლოგიურ განათხარ მასალაში ნაპოვნი, დაზიანებული და უხელფეხო ტორსებისგან განსხვავებით, რაც მეოცე საუკუნის მოქანდაკეებისთვის სამუშაო მანერად იქცა, თავიც აქვს, ხელებიც და წვივებთან დამთავრებული ფეხეებიც. ქანდაკება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კუთხოვანი, თითქოს დაუმუშავებელი ფორმებითაა წარმოდგენილი, რომლის შიგნითაც მოქანდაკემ არაჩვეულებრივად პლასტიკური, შეიძლება ითქვას, ზამბარისებული მოძრაობის პოტენციალი შენიღბა და ამით, მისი მიდგომის შესაბამისად, მნახველს საშუალება მისცა არა მხოლოდ თავის შესაძლებლობებისა და გემოვნების ფარგლებში ვირტუალურად დაამთავროს ეს ქანდაკება, არამედ შეიხედოს ან გარეგნულად მძლავი (თუ უხეში არა..) ფორმების მიღმა მიმალული მარადქალური საწყისის სიღრმეში. ამ ნამუშევრით წარმოდგენილია ქალის სახის ერთი, ქვედა ფრაგმენტი; ცხვირი, მარცხენა ლოყა, ტუჩები და ნიკაპი. მოქანდაკე აქაც თავისი პრინციპის ერთგულია, როცა მნახველს შესთავაზა ამ ფრაგმენტზე არა მხოლოდ დააშენოს ვირტუალური ქალის ასეთივე ვირტუალური პორტრეტი, შეუქმნას ხასითი, ისტორია, თავგადასავალი, მასთან ერთად იმსჯელოს და გახადოს მხოლოდ მისი სამყაროს წევრი. რასაკვირველია, სურვილის შემთხვევაში.

ლიზა ეპიტაშვილის კიდევ ერთი ნამუშევარში, "ფერისცვალება" (ტაბ.: VII /51/) არასწორი ოვალის ფორმის თეთრი ქვის ზედაპირზე კონტრჩაჭრებით ამოყვანილია ქრიტიანობის ერთ-ერთი მთავარი საუფლო დღესასწაულის ფერისცვალების მისტერია, როცა უფალმა, თაბორის მთაზე, მისი მოწაფეების: პეტრეს, იოანეს და იაკობის წინ ფერი იცვალა, გაბრწყიდა და ცად ამაღლდა. ნაშრომში სწორედ ის მომენტია ასახული, როცა მაცხოვარი გაბრწყინდა და მთელი თავისი დიდებით ეჩვენა მოწაფეებს (იქვე მონიშნულია წინასწარმეტყველების მოსეს და ილიას ფიგურებიც). ელისაბედ ეპიტაშვილის ნამუშევარი საინტერესოა იმით, რომ მან ქვაში (რომლის ზედაპირიც კარგადაა დამუშავებული, თითქმის სიგლუვემდეა მიყვანილი) საკმაოდ ღრმად ჩაჭრილ ფიგურების მკაფიოდ შემოსაზღვრულ კონტურებში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფორმირების პროცესში მყოფი თხიერი მასები „ჩაასხა" (ცხადია, ეს არ ეხება განცალკევებით მდგომ მაცხოვრის ფიგურას, რომელიც უკვე გაბრწყინებული და ღვთაებრივ ფორმაშია გამოსახ-

ული) და ამით მიანიშნა არა მხოლოდ მაცხოვრის ფერისცვალებისა და სხვა განზომილებასთან ზიარების ფაქტი, არამედ მნახვლისათვის ამ მისტერიალური აქტის „პროცესში“ ჩვენებით და მაცხოვრის მოწაფეების შინაგანი ცვლილებებით (ამ ცვლილებების მიუხედავად ისინი ცხადია, მოკვდავ ადამიანებად დარჩნენ) ჩვენი საკუთარი ცვლილებების აუცილებლობის შესახებ. ქვაში ღრმად ჩაჭრილი ფიგურები იმის მინიშნებაა, რომ ჩვენი ადამიანური ფორმა ხელშუხებელი და უცვლელია და უნდა შეიცვალოს ჩვენი არსი.

ჯონი გოგაბერაშვილი, ჯუმბერ ჯიქიასავით, სამშობოს გარეთ უფრო ცნობილი მოქანდაკე გახლავთ, ვინემ სამშობლოში, მისი ნამუშევრები შორეული აღმოსავლეთის ქვეყნებში, განსაკუთრებით კორეაში დიდი პოპულარულობით სარგებლობენ. იგი ასევე 80-იანი წლების პერიოდში გამოდის ასპარეზზე. მისი ერთ-ერთი საინტერესო და ადრეული ნამუშევრის “ხალხური მოტივი” (ტაბ.: VII /52/) კომპოზიცია თეთრი ქვისგანაა შესრულებული. იგი მრავალკუთხედში (რომელის ერთი, სიმაღლისკენ გაგრძელებული წახნაგის გამო თითქმის ტოლფერდა სამკუთხედად ტრანსფორმირდება) თავშეკრული, ისრისებური თაღის ფორმის ჩაღრმავებაში ამოკვეთილი მოყმის ბარელიეფის სივრცულ ჩარჩოდ შეიძლება განვიხილოთ. კომპოზისიის საფასადო ნაწილზე, მარცხენა ქვედა კუთხეში სწორი წრეხაზია ჩაღრმავებული, რომელიც, ცენტრში ჩასმული მცირე ნახევარსფეროს გამო მზის სტილიზებულ გამოსახულებად შეიძლება მივიღოთ. მით უფრო თავად კომპოზიციის სახელწოდება „ხალხური მოტივი“ საკმაოდ გამჭვირვალედ მიგვანიშნებს ხალური ხელოვნებისათვის აუცილებელ ატრიბუტზე. კომპოზიციის დიდ ჩაღრმავებაში, მოყმისგან ქვემოთ და მარჯვნივ კიდევ ერთი წრეა გამისახული, ოღონდ ამჯერად გამჭოლი. ქართული ხალხური საკრალური პოეზიის ცნობილი ნიმუშის „მზე დედაა ჩემი, მთვარე მამა ჩემი, წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები და�ა და ძმაა ჩემი...“ ასოციაციით, ეს გამჭოლი წრეხაზი მთვარედ უნდა იქნეს მიჩნეული. კომპოზიცია თავის დანიშნულებით ქრისტინობამდელი ხანის სტელასა და საფლავის ქვას შორის მერყეობს. ქრისტიანობამდელ ხანაში რელიგიურ-საკულტო თემატიკის სტელები არ იდგმებოდა. თუმცაღა სტელას სასარგებლოდ მართკუთხედის ფორმის, მცირე ზომის პლინტუსი მეტყველებს, მაშინ, როცა საფლავის

ქვის თემას მხარს უჭერს ხანჯლიანი, გვერდებზე ხელებგაშლილი და მარჯვენა მხარეს თავგაწეული მოყმის ფიგურა. ამ ვერსიის გაზიარებისას უკვე თავის ადგილზე დგება ისრისებური თაღის მქონე ჩაღრმავების ფუნქცია. იგი მოყმის, უფრო ზუსტად, მეომრის საფლავია. ასეთ შემთხვევაში გარკვეულია მოქანდაკის მიერ საფლავშივე დასმული გამჭოლი ნახვრეტის მნიშვნელობაც. იგი სულეთში მიმავალი სზის დასაწყისია. ზემოთ ნახსენები მარცხენა ქვედა კუთხეში სწორი წრეხაზი, რომელიც ცენტრში ჩასმული მცირე ნახევარსფეროს გამო მზის სტილიზებულ გამოსახულებად შეგვეძლო მიგვეღო - სხვა არაფერია თუ არა ფარი. ჯონი გოგაბერაშვილმა ამ კომპოზიციაში ნახევრად მითოსური და ნახევრად ფილოსოფიური იგავი შექმნა მეომარზე, ადამიანზე, რომლის საწყისსა და სასრულს შორის მოქცეული ისტორია მხოლოდ ვარაუდებისა და მოგონებების კატეგორიაში გადის და რომ სულეთისკენ მიმავ გზასთან ყველაფერი ამაოა.

რამდენადაც შემოქმედი, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი მოქანდაკე, თავისი პირდაპირი დანიშნულებითა ა დ ა მ ი ა ნ ი ს მ ც ო დ ნ ე ა და იგი წარმავლობასთან მებრძოლი პიროვნებისა და მარადისობაში ადამიანის დამკვიდრების გარანტია. მის მიერ „დაჭერილი“ ხასიათები და ქვაში თუ თიხაში მოქცეული სამყაროები კი არა მხოლოდ მშვენიერია, არამედ ნებისმიერ საისტორიო წყაროზე თუ ოფიციალურ დოკუმენტზე მართლად მოგვითხრობენ მტრულ სამყაროსთან თუ საკუთარ თავთან მებრძოლი ადამიანის წარმატებებზე და მარცხზე, სულიერი აღმაფრენებისა და წუთიერი სისუსტეების შესახებ. გვაჩვენებენ სწორედ იმას, ასე რითიც მშვენიერია თავად ადამიანი.

ზემოთ განხილული კომპოზიცია გახლდათ საქართველოში სწავლისა და მუშაობის პერიოდის ამსახველი ნამუშევარი. აღნიშნული ტექსტის ფარგლებში, ასევე გვსურდა განგვეხილა ჯობი გოგობარეაშვილის მიერ შესრულებული ერთი ნამუშევარი მაინც, რომელიც უცხოეთშია დადგმული, ვინაიდან მოქანდაკის ის მანერა, რაც მას დღეისთვის აქვს ჩამოყალიბებული, აქცევს სკულპტორს არაქართული აუდიტორიისთვის საინტერესო შემოქმედად. კომპოზიცია, რომელსაც განვიხილავთ საფრანგეთშია დადგმული. მას ასეც ეწოდება, კომპოზიცია (ტაბ.: VII /54/) ეს კომპოზიცია მომხიბლავია იმით, რომ მიუხედავად აბსტრაგირებული ფორმების აქტიური გამოყენებისა, მოქანდაკე

ვერ გაექცა ფრანგულ კულტურასთან შეხვედრის მაგიას და ნებსით თუ უნებლიედ და მის კომპოზიციას ფრანგული კულტურის და ისტორიის საკულტო ნიშნად ქცეული შუა საუკუნეების ფრანგული (სწორედ ფრანგული ნიშნების მატარებელი) ციხე-დარბაზის ფორმა მისცა.

კომპოზიცია ტონირებული, უფრო ზუსტი იქნებოდა თუ ვიტყოდით ფერწერულად დამთავრებული სწორკუთხედი მასში ჩასმული სწორი წრეხაზისაგან შედგენილი გუმბათითაა გახსნილი, რომლის საკმაოდ მოცულობრივ სიღრმეში, რომელიც უკან გახსნილი კერლითაა განათებული შუა საუკუნეების რაინდის სტილიზებული მუზარადია ჩასმული. კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ მას ფასადზე გამოტანილი აქვს როგოც საბრძოლო გოდოლების აღმნიშვნელი სეგმენტენი, ისე სქელ კედელში შექრილი საიდუმლო კიბე, თავდასხმებისაგან ჩამონგრეული ბათქაში და მის ქვემოდან ამოსული, ცეცხლისგან შებოლილი აგურის კედლების ნაწილები. კომპოზიციის ცალკეული სეგმენტები მონაცრიფრო-მოყავისფერო, ყავისფერ, მოციფრო-მოლურჯო და ლურჯი საღებავებითაა დაზუსტებული, რომლებიც ციხე-დარბაზის ფორმატით დეკლარირებულ კომპოზიციის დროით დისტანცირებას და მისთვის შუა საუკუნეების არომატის მიცემას აპირობებს. ამგვარად წაკითხული, მოდერნიზებული „მოცულობრივი“ ისტორიის აბსტრაგირება დღეს უკვე საკმაო საფიქრალს აჩენს. ამ საფიქრალს, კულტურის განვითარების თუ მართვის შინაგან დრამატიზმსა და ექსპრესიულობას თავად ციხე-დარბაზის „ჩაკეტილი“ კონსტრუქცია ანიჭებს.

მოქანდაკე მიისწრაფის ამ კონტექსტში აჩვენოს ისტორია არა როგორც გააზრებული, საბოლოო წარმატებული მიზნისაკენ მოძრაობის საშუალება და მიზანი, არამედ მოძრაობის იმიტაციაა, რომელიც მოძრაობის საწყის წერტილს დაშლილ, საფუძველგამოცლილ საცხოვრისად წარმოადგენს. იგი ამ გზის ანუ ციხე-დარბაზით წარმოდგენილი ისტორიის ცალკეულ, მიზნობრივ სეგმენტებად დამსახსრავ სხვა სივრცეებშიც „გვახედებს“და მძაფრად გვაგრძნობინებს ამ გზის არამდგრადობას, რომელშიც (დრომ), როგორც დესტრუქციულმა ფერმენტმა, კარგა ხანია შეაღწია და მომავალთან კავშირის იდეა საბოლოოდ დაასამარა.

წინამდებარე თაობის შესაჯამებლად, უნდა ითქვას, რომ მათ

განსაკუთრებული, სტილური ეკლექტიზმი გამოარჩევთ, ეს არის თაობა, რომელმა დაასრულა საკუთარ ფარგლებში სოციალისტური რეალიზმის გაბატონებული სახვითი ფორმა და დაიწყო ახლის ძიება, ისე, რომ რიგ შემთხვევებში მაინც ეყრდნობა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს, მაგალითად მონუმენტალიზმის განცდაში განსაკუთრებით იჩენს თავს აღნიშნული დებულება, ან სრულიად ახალი გზით მიდიან და მათთვის ავთენტური, ორიგინალური ფორმების ძიებას იწყენებენ.

1.6. ქართული ქანდაკების ფორმის ევროპეიზაცია (1990-2000 წწ.)

საბჭოთა კავშირის დაშლის დროისთვის, ქართულ ქანდაკებას, როგორც წინარე თავებში ვნახეთ, უკვე ერთგვარად შეჯამებული ჰქონდა 1918 წელს, ლენინის მონუმენტური პროპაგანდით დაწყებული ე.წ. მხატვრული სტილისა და შემდგომში 1932 წელს, სტალინის სახელთან დაკავშირებული სოციალისტური რეალიზმის სტილური მახასიათებლების გააზრებისა და მისი ინტერპრეტაციის პროცესი.

სპორადულად ქართული ქანდაკების ისტორიის მანძილზე ჩნდებოდნენ ავტორები, რომელთა შემოქმედებაშიც, მოულოდნელად იჩენდა თავს ევროპულ ქანდაკებაში მიმდინარე მხატვრული ძიებების ნასხლეტები, მაგალითად დავით (დუდა) გაბაშვილის 1940 წლით დათარიღებული ნამუშევარი „კერპი“ (ილლ. 5.1.). რომლის არსებობა თავისთავად საინტერესოა და მოწმობს რომ რკინის ფარდის მიუხედავად, ქართველმა შემოქმედებმა იცოდნენ, რომ ევროპულ ქანდაკებაში უკვე დიდი ხნის შესული იყო ე.წ. აბორიგენული, პრიმიტიული ქანდაკება. ასეთივე მოულოდნელ ციტატებს ვაწყდებით გასული საუკუნის მაძილზე სხვადასხვა შემოქმედებთან, მაგრამ ცხადია მათ ვერ შეჰქონდათ არსებითი ცვლილებები მეინსტრიმულ იდეოლოგიას დამორჩილებულ მხატვრულ სტილში.

მხატვრული ფორმის მემკვიდრეობითობა არ იგრძნობა 1990-იან წლებამდე მოსულ შემოქმედთა ნამუშევრებში. უფრო მეტად შეიძლება გამიკვეთოს ის ფაქტი, რომ ათწლეულებით განსაზღვრული თაობები ე.წ. 40-იანელები, 50-იანელები, 60-იანელები, 70-იანელები და 80-იანელები ატარებდნენ საერთოდ, მხოლოდ მათ ათწლეულში

მომუშავე მხატვრებისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. შესაძლოა პრობლემა გამოიწვია იმან, რომ ქართულ ქანდაკებაში ისედაც გამეფებული იყო ყალბი იდეოლოგიის მქონე ფორმა, რომელსაც ძნელად თუ ვინმე უწოდებს მხატვრულს და მით უფრო სტილს. შესაბამისად, ფორმისეული სიყალბე და მისდამი იძულებითი მორჩილება იწვევდა ქართველ მოქანდაკეებში ორგვარი ქანდაკების შექმნის აუცილებლობას. განსაკუთრებით ნიჭიერ მოქანდაკეებს საზოგადოების და ცენზურის სამსჯავროზე გამოჰქონდათ ის, რაც უკვე აპრობირებული და ლეგიტიმირებული იყო, ხოლო ის ექსპერიმენტები, რომელიც დასჯადი იყო, მათ სახელოსნოებში რჩებოდა.

თუმცა, ბევრი მათგანის სახელოსნოების მიმოხილვის შემდეგ გამოვლინდა, რომ ძალიან ცოტას თუ აქვს დატოვებული მემკვიდრეობად განსხვავებული, მათი მხატვრული გემოვნების წარმომჩენი ნამუშევრები /ასეთთა რიცხვს უდაოდ განეკუთვნებიან ვალენტინ თოფურიძე და შოთა მიქატაძე, ელგუჯა ამაშუკელი/. ასეთმა სოციოკულტურულმა მდგომარეობამ ცხადია გამოიწვია მხატვრული სტილის ევოლუციის პროცესის შეფერხება და ის აუცილებელი მემკვიდრეობითობა, რაც გააჩნია ევროპულ ქანდაკებრივ ფორმას. მაგრამ ის რაც სოციალისტური რეალობის პოლიტიკური დისკურსით აიხსნებოდა და მოეძებნებოდა გამართლება, მხოლოდ 1970-იან წლებამდე გახლდათ აქტუალური. 1970-იანი წლებიდან წამოვიდნენ მოქანდაკეები, რომელთაც გამოათავისუფლეს საკუთარი შემოქმედება სოციალისტური რეალიზმის დოგმატური მოხოვნებისგან, შესძლეს და გადაიაიზრეს ევროპული ქანდაკება და შექმნეს ადგილობრივი, საინტერესო მხატვრული სკოლა. თაობათა შორის მემკიდრეობის გადაცემა ფორმის ტრანსფორმაციაზე მეტად, თემატიკის ტრანსფორმაციაში იგრძნობა.

აქ კი უცნაურია ის, რომ 90-იანი წლების თაობებმა არ ან ვერ შესძლეს, რომ მათ მიერ დაწყებული ფორმისმიერი ძიებები, რომელსაც ისევ და ისევ ევროპული ქანდაკება ასაზრდოებდა და რომელიც ძიებებში არ გასცდენია ე.წ. პარიზული მაღალი სტილის ქანდაკებას, პროცესად გარდაესახათ და კიდევ ერთხელ მოეცათ ის ქართული ქანდაკება რომელიც ევროპული და ადგილობრივი ტრადიციების შეხვედრისას რამდენჯერმ იშვა ჩვენში: იაკობ ნიკოლაძის „ჩახრუხაძის“, მერაბ ბერენიშვილის „შოთა რუსთაველისა“ და „დავით გურამიშვი-

ლის“, ელგუჯა ამაშუკელის „ფიროსმანის“, ნოდარ თოფურიას „მრავალჟამიერისა“ და „ბერსკილის“ და სხვათა სახით.

სანამ შევეხებით 1990-იანი წლების ქართულ ქანდაკებას, გვინდოდა მცირე მიმოხილვა გაგვეკეთებინა, რას ნიშნავს ციტატა ხელოვნებაში ერთის მხირვ და რას ნიშნავს ციტაცია ხელოვნებაში მეორეს მხრივ. „ციტაციამ,” როგორც ერთ-ერთმა მხატვრულმა მეთოდმა, ფართოდ დაიმკვიდრა ადგილი თანამედროვე ხელოვნებაში. თუ შევეცდები მარტივად გავცე პასუხი კითხვას რა არის „ციტაცია” მხატვრობაში, იგი, ალბათ, ასე გაიჟღერებს: ეს არის მხატვრის მიერ ცნობილი, საყოველთაოდ აღიარებული და აპრობირებული ხელოვნების ნაწარმოების გარკვეული მიზნით გამოყენება. სწორედ, „გამოყენება“ და არა უბრალოდ მოხმობა ან დამოწმება საავტორო უფლებათა დაცვით, როგორც ეს ლიტერატურაშია მიღებული. ამასთან, „გამოყენება” არ გულისხმობს კოპირებას, კალკირებას. მხატვარი, ამ შემთხვევაში, გამოდის იმპროვიზატორისა და ინტერპრეტატორის როლში. თავისუფალი ნების მქონე არტისტი იღებს წინარე ეპოქის კულტურულ მონაპოვარს, რომელსაც საკუთარ, ინდივიდუალურ მხატვრულ ფორმაში მოაქცევს, ახლებურად იაზრებს და ახალი პრობლემატიკით მსჭვალავს, რითაც ნამუშევრის აქტუალობას აღწევს. მხოლოდ ამის შემდეგ იქცევა ციტატის მომყვანი სრულუფლებიან, შეიძლება ითქვას, ერთპიროვნულ ავტორად. ანუ ციტაცია არის (უნდა იყოს) არა გაუაზრებელი, მექანიკური მიბაძვა, სხვათა ნამოღვაწარის მისაკუთრება, არამედ რთული და წინააღმდეგობებით სავსე პროცესი, რომლის მიღმაც თანამედროვე მხატვრის „სტრატეგია“ იმალება. სტრატეგია თავის თავში აერთიანებს შემოქმედის ინდივიდუალობას, მისგან მომდინარე არჩევანს და მხატვრულ გადაწყვეტას, რომელშიც იხსნება პერიფრაზირების საბოლოო მიზანი.”(დარჩია 2004)

როდესაც ვსაუბრობთ 1990-იანი 2000-იანი წლების ქართულ ქანდაკებაზე, ყოველთვის ჩნდება მისი, როგორც კულტურის მონაპოვარის ვალიდურობის ეჭვქვეშ დაყენების საშიშროება. პირველივე თაობა, რომელიც ამ პერიოდში ამთავრებს აკადემიას და გამოდის ასპარეზეე (ვგულისხმობთ 1988-1998 წლების გამოშვებებს), ვნახავთ, რომ თითქოს ნაკლებად ავლენს კავშირს მათ წინ მომუშავე თაობებთან და სამუშაო პროგორამაში თითქოს ციტირებები გაუაზრებელ

კოპირებაში არის გადასული. თუმცაღა არიან ისეთებიც, რომლებიც ნამდვილ ციტაციას მიმართავენ და საკუთარ განუმეორებელ კვალს ტოვებენ.

აღნიშნული თაობის წარმომადგენლებიდან, ერთ-ერთი პირველი ნინო კეშელავაა, ნიკოლოზ კანდელაკის შვილიშვილი, რომელიც 1983-1988 წლებში თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა. მისი ნამუშევრები გამოირჩევა ყველასგან განსხვავებული ხელწერით. იგი ქმნის სკულპტურულ ობიექტებს, იყენებს სხვადასხვა მედიას, მისი სკულპტურული ობიექტები უფრო სივრცეში განხორციელებულ აბსტრაქტულ ფერწერას, მატერიალიზებულ სიურეალისტურ სამყაროსა და სამგანზომილებიან ქანდაკებას შორის დგანან. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება მისი სერია „რეალური სიზმრები“ ასევე საინტერესოა მისი ორი ნამუშევარი, ორივეს ეწოდება „პორტრეტი“(ტაბ.: VIII /1/). ორივე ნამუშევარში გამოყენებულია ხისა და პლასტელინის მრგვალი ფორმებისგან კონსტრუირებული მოცულობრივი კუბი. ფორმები დაფერილია და ლითონის იმიტაციას ქმნის. ნინო კეშელავას ეკუთვნის ასევე ფერწერული ტილოები, სერიიდან „რეალური სიზმრები“, რომლებსაც ასევე ნაწილობრივ ობიექტებად განიხილიავს, ისე აქვს ექსპოზიციაში გამოტანილი. სამგანზომილებიანი ლითონის სტრუქტურები დგას საგამოფენო დარბაზის ცენტრში, აღნიშნულ ლითონის კონსტრუქციათა ცენტრში კი ფერწერული ნამუშევარია გამოსახული, რომლის მატერლიალიზებული ვარიანტი ქანდაკების მასალაში აქვს მოცემული „რეალური სიზმრები“

ნინო კეშელავას თაობის წარმომადგენელია გელა კესიდი, იგი 1973-1977 მ. თოიძის სახელობის სამხატვრო სასწვალებელში სწავლობდა, ქანდაკების ფაკულტეტზე, ხოლო მოგვიანებით 1983-1989 წლებში სწავლა განაგრძო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტზე. გელა კესიდი წარმოშობით ბერძენი მოქანდაკეა, მაგრამ საქართველოშია დაბადებული და აქვეა გაზრდილი. ამჟამად იგი ცხოვრობს და მუშაობს თესალონიკში, საბერძნეთი. გელა კესიდის ნამუშევრები ცხადყოფენ მათი ავტორის ორ ცივილიზაციასთან ზიარებას, ბერძნულ ცივილიზაციასთან მის გენეტიკურ კავშირს და იმ კულტურულ ტრადიციას, რაც მას

საქართველოსთან აკავშირებს. მისი ნამუშევრების პლასტიკა ხშირად ქართულია, ქართულ პლასტიკაში ვგულისხმობთ ქართულ ქანდაკებას, რომელმაც გამოიარა გიგანტომახიის ეპოქა და მონუმენტურობის სპეციფიური განცდა აქვს მას შემდეგ შემორჩენილი ეს ერთი, და მეორეც, ქართულ ფორმად 1990-იანი წლებისთვის, შეიძლება მივიჩნიოთ ის ერთგვარი დეფორმაცია ფორმისა რაც ჯიქიების ნამუშევრებში გვხვდებოდა მანამდე ან იგივე ჯონი გოგაბრეაშვილთანაც იჩინა თავი, მაგალითად მისი მარმარილოში შესრულებული ნამუშევარი (გელა კესიდის ნამუშევარი) „ამორძალი“ (ტაბ.: VIII /2/). გელა კესიდის ნამუშევრები იწვევენ ისეთ განცდას, თითქოს იგი ბერძნულ კულტურულ მემკვიდრეობას წარმოდგვიდგენდეს ახლებურ ჭრილში. მაგრამ ქართული ქანდაკების რაკურსიდან იგი სწორედ იმითია საინტერესო, რომ ადგილობრივი სკოლა თუ კი არსებობს, ქართული ქანდაკების სკოლა, რომელიც ქართველ მოქანდაკეებში ერთგვარად დაკარგულია, ან უფრო სწორედ გადაფარულია ევროპული ხელოვნებიდან აღებული ელემენტებით, გელა კესიდის შემთხვევაში ძალიან საგრძნობია სწორედ ბერძნულ თემატიკაზე მორგებული ქართული ქანდაკების გამოცდილება. ვგულისხმობთ ზედაპირის დამუშავების თავისებურებას, ფერის ქანდაკებაში შეყვანის ტექნიკას, ფორმის გააზრების სპეციფიკას. მისი ნამუშევრები აღნისნული პარამეტრებით ბევრ მსგავსებასა და საერთოდ პოულობენ ნოდარ ტოფურიასა თუ გია ჯაფარიძის შემოქმედებასთან. ასევე, ქანდაკებაში ფორმის, როგორ რეპლიკის გაგება გვეჩვენება, რომ 1980-იან წლებში დაშვებული სააზროვნო მოდელებიდან და ე.წ. პოსტმოდერნული სააზროვნო ელემენტების შემოჟონვიდან იღებს სათავეს გელას შემოქმედებაში, მაგ: „პორტრეტი“.

გელა კესიდის შემოქმედებაში საინტერესოა ასევე ქართველ მოქანდაკეებთან, მის წინამორბედებთან დაწყებული ტენდენცია, როდესაც ისინი იღებენ ქვის უზარმაზარ ბლოკებს, მსუბუქად ამუშავებენ და თითქმის გრაფიკული ხაზების დონეზე ამოჰყავთ ან ჩაჭრიან მათზე გამოსახულებას, რომელსაც არც თუ ისე ცენტრალური ადგილი უჭირავს გამოსახულებაში მაგ.: ჯ.გოგაბერიშვილი „ხალხური მოტივი“; ანალოგიურ პლასტიკურ მეთოდს შევხვდებით მისივე თაობის კიდევ ერთ მოქანდაკესთან, რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ, გია

ტყაბლაძესთან: „გაბრიელი“ (ტაბ.: VIII /3/)

ვაჟა მიქაბერიძე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში 1984-1990 წლებში სწავლობდა. მისი ნამუშევრები ჩვენი ინტერესის სფეროში მოხვდა იმდენად, რამდენადაც სამი მათგანი საქართველოშია აღმართული. აქედან ორი მათგანი თბილისში ერთი კი მირზაანში. თბილისში მოქანდაკეს ეკუთვნის სერგო ფარაჯანოვის ქანდაკება, მტკვირს მარჯვენა სანაპიროზე და ჯორჯ ბალანჩინის ქანდაკება ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის წინ რუსთაველის გამზირზე, ერთიც სოფელ მირზაანშია აღმართული, ნიკო ფიროსმანაშვილის ქანდაკება. სამივე მათგანში თვალსაჩინოა ერთი და იგივე ტენდენცია, რომლითაც ვაჟა მიქაბერიძის შემოქმედება მკვეთრად გამოირჩევა მისი უშუალო წინამორბედი, 1980-იანელთა თაობისგან და საკუთარი თაობისგანაც. სამივე ქანდაკებაში მოქანდაკე ცდილობს ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადმოგვცეს ასასახი ობიექტი. მართალია ფარაჯანოვის შემთხვევაში, მისი ფიგურის შექმნის წყარო ფარაჯანოვის ცნობილი სურათია(ტაბ.: VII /5/), რომელშიც იგი ფოტოაპარატმა ქუჩაში შემხტარი და პლაშაფრიალებული დააფიქსირა სამუდამოდ, მაგრამ უცნაურია, რომ მოქანდაკე სრულიად სჯერდება ფოტოს მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას და იგი ქანდაკების მასალაში გადაჰყავს. მეტიც, როგორც ფოტოსურათზეა ფარაჯანოვი გამოსახული ფასით, ასევე გამოსახავს მას ავტორი და ქანდაკების განთავსების ადგილად ირჩევს შენობის შეთეთრებულ კედელს, რომელიც სასურათო სიბრტყის მაგივრობას წევს და ქანდაკებას აღარ უჩნდება აუცილებლობა პროფილიდან და უკანა მხრიდან იყოს ნარატული, პლასტიკური ფორმის ამოცანა ფასშივეა დასრულებული.

ანალოგიური პრინციპია გამოყენებული ნიკო ფიროსმანაშვილის ქანდაკების შესრულებისას (ტაბ.: VII /4/) მოქანდაკე იღებს ფერწერულ ტილოში დაფიქსირებულ, მხატვრის მიერ შექმნილი შველის ფიგურას, მის პოზას და გადმოაქვს იგი სამგანზომილებიან სივრცეში. შველის ფიგურა კომპოზიციურ ცვლილებასაც კი არ განიცდის. ზუსტად ისეა მოცემული, როგორც ეს ნიკო ფიროსმანაშვილის ცნობილ ტილოშია „შველი პეიზაჟის ფონზე“. მოქანდაკე არც კი ცდილობს პლასტიკური საშუალებებით მაყურებლისთვის ხელმისაწვდომი გახადოს ნიკო ფიროსმანისეული შველის თითქმის ფილოსოფიური შინაგანი მდგო-

მარეობა, არადა პლასტიკას ეს ხელეწიფება. იგივე პრინციპია გამოყენებული თავად მხატვრის, ნიკოს ფიგურის გადმოცემისას. მოქანდაკე არ გვთავაზობს ნიკო ფიროსმანის მისეულ წაკითხვას, გვაძლევს უკვე კლიშირებულ გამოსახულებას, რომელიც ფერწერაში, გრაფიკაში თუ ქანდაკებაში აუცილებლად ამოგვაცნობინებს მხატვარს. ამგვარი რამ, ასეთი ფოტოდან და ფერწერული ტილოდან კოპირებული ქანდაკების პრეცენდენტი, რომელიც თავისი მასალის ენაზე არ იაზრებს ნამუშევარს უკვე გვაქვს. ეს არის ელგუჯა ამაშუკელის მიერ შესრულებული ნიკო ფიროსმანის ფერწერული ტილოდან „მეეზოვე“ ბრინჯაოში განხორციელებული „მეეზოვე“. ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ქართველი მოქანდაკე მიმართავს ფერწერულ ტილოში შექმნილ სახეს და გადმოაქვს იგი ქანდაკებაში, თანაც ისე, რომ ზუსტად ააქვს გააზრებული ქანდაკებისა და ფერწერის სახვით შესაძლებლობებსა და საშუალებებს შორის განსხვავება არის გიორგი შხვაცაბაიას 1988 წელს გიორგი ლეონიძის სახელობის ბაღში აღმართული „დროშები ჩქარა“. მოქანდაკემ ქალის სხეული, როგორც უკვე მზა, სამგანზომილებიან სივრცეში განსახორციელებელი პლასტიკური ფორმა დაინახა, ეჟენ დელაკრუას 1830 წელს შესრულებულ ფერწერულ ტილოში „თავისუფლება მიუძღვის ხალხს“.

საინტერესოა თავად მიზეზი, რის გამოც ქართველი მოქანდაკე 1990-იან წლებში მიმართავს ამგვარ ხერხს. ასე, ფოტოდან გულსადმოთ გადმოტანილი დეტალებით კონსტრუირებული მხატვრული რეალობა, სადაც დარღვეულია ზღვარი ფოტოსა და ფერწერას შორის, გვხვდება ევროპულ ფერწერაში. მაგრამ ვაჟა მიქაბერიძის ნამუშევრების ჰიპერრიალიზმის კატეგორიაში გაყვანა, სუპერ ან ფოტორეალიზმად კვალიფიცირება შეუძლებელია. სრულიად ცხადია, რომ არ გასაჩნია მათთვის დამახასიათებელი აზრობრივი ვექტორი. იგი უბრალოდ ქმნის ნამუშევრებს ფოტოების მიხედვით, ფოტოს ასლებს ქანდაკებაში, მაგრამ მისი ამ ტიპის მუშაობა აზრს მოკლებულია, ვინაიდან ვერანაირ მხატვრულ შედეგამდე, ახალ ფორმამდე ან თუნდაც ძიების პროცესამდე ვერ მიჰყავს სკულპტორი ამ გზას.

კიდევ ერთი მოქანდაკე, ამავე თაობისა გახლავთ დავით დევი ხმალაძე, იგი 1985-1995 წლებში სწავლობს თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში. მან ქართველი მოქანდაკეებისთვის ტრადიცი-

ული გზა გაიარა. ჯერ იყო იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სასწავლებლის სტუდენტი, შემდეგ აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი. მისი თაობის მოქანდაკეებისთვის დამახასიათებელია აქტიური მიგრაცია საქართველოდან. მიგრანტის ბედი მანაც გაიზიარა. 1990-იანელებიდან თითქმის ყოველი მეორე მოქანდაკე მიემგზავრება საზღვარგარეთ და ოსტატდება იქ. აღდგა ის ტრადიცია, რაც საბჭოთა კავშირამდე არსებობდა საქართველოში. მხოლოდ თანამედროვე ტენდენტციები ოდნავ განსხვავებულია, უმრავლესი მათგანი აღარ ბრუნდება საქართველოში და საკუთარი შემოქმედების რეპლიკებივით აგზავნიან ნამუშევრებს გამოფენებზე თუ იღებენ დაკვეთად ქართული საზოგადოებისგან რათა შექმნან საჯარო სივრცის მონუმენტები.

დევი ხმალაძეს ქართული საზოგადოება იცნობს საქართველოს ქალაქებში, ბათუმსა და თბილისში განხორციელებული მონუმენტური ქანდაკების ნიმუშებით. მისი დაზგური ქანდაკება არასდროს გამოფენილა საქართველოში. დევი ზმალაძე 1989 წლიდან იღებს მონაწილეობას გამოფენებში, აქტიურად იფინება ჰოლანდიასა და ბელგიაში, აღსანიშნავია კოლოსალური სხვაობა მის დაზგურ და მონუმენტურ ხელოვნებას შორის. დაზგურ ხელოვნებაში მისი სამუშაო სივრცეა აბსტრაქტული სკულპტურული კომპოზიციები და ფიგურატიული, მცირე ზომის პლასტიკა. მოქანდაკე სამუშაო მასალად ხშირად მიმართავს (ამას მოწმობს მისი ფიგურატიული ნამუშევრების საკმაოდ ვრცელი სერია) ალებასტრის ფხვნილისა და სხვადასხვა მასალების კომბინაციას. დამუშავებისა და ფორმის მიცემის შემდეგ იგი აპრიალებს ნამუშევრის ზედაპირს და პატინით ფარავს.

როგორც ჰოლანდიელი პროფესიონალების ტექსტებში ვკითხულობთ დევი დავით ხმალაძის შესახებ, ისინი წერენ: "დავიდ ხმალაძეს აქვს მკაფიდ გამოხატული ინდივიდუალური სტილი, რომელიც კარგი აკადემიური განათლების შედეგია. მისი აკადემიური განათლება უდაოდ აძლევს უფლებას შექმნას ანატომიურად სრულყოფილი სკულპტურა, მაგრამ სხეულის ის დეფორმაცია, რომელსაც დევი დავით ხმალაძე მიმართავს, უფლებას აძლევს მეტი პირადი ემოცია ჩადოს ნამუშევარში." (გამპო 20...) მის ნამუშევრებში იგრძნობა ფორმის სისადავე, სხეულების სიბრტყობრიობა კი მათ აახლოებს რელიეფთან,

რომელსაც კედლის სიბრტყე დაუტოვებია. ასევე საინტერესოა ფორმაში გაცხადებული ემოციისა და თითქოს მოუხეშავი, სიბრტყობრივი სხეულის მეზობლობა. მაგალითად ნამუშევარში „მწოლარე შიშველი ქალი“ (ტაბ.: VIII /6/) გამოსახულია ქალის სხეული, რომელიც სამ ვიზუალურ სეგმენტად არის თითქოს დაყოფილი. პირველი არის ფეხების სექმენტი, რომელიც პროფილშია გამოსახული, მეორე სეგმენტი არის ტანის ზედა ნაწილი, რომელიც მოტრიალებულია მაყურებლისკენ და თითქმის ფასშია გადმოცემული და თავის სეგმენტი, რომელიც სხეულთან ერთად მოტრიალებულია და ფასშია გადმოცემული. თავისა და ფეხებს შორის ლოგიკური შემკვრელი და დამაკავშირებელი ქალის მკლავებია, რომელიც გადაჯვარედინებული აქვს და ბარძაყებს შორის ააქვს ჩამალული, გადაჯვარედინებული ხელების უკან კი ტორსი იკითხება. ამ უცნაურ ბრუნებში მოცემული, აბსოლუტურად ბრტყელი სხეული იძლევა არანაკლები ემოციური თუ ვნებიანი დაძაბულობის განცდას ვიდრე მრგვალის ფორმების მქონე, საკუთარი სხეულის ღერძის გარშემო დატრიალებული ნებისმიერი, ანტიკური ქანდაკება.

ზემოთ აღწერილი ქანდაკების სტილური მახასიათებლები, თვალშისაცემად წაგრძელებული და თან სიბრტყობრივი ტორსები, მასთან შედარებით მოკლედ ქვედა კიდურები და ტორისის სიგრძის ხელები, წაგრძელებული სახის ოვალი, სითეთრემდე მიყვანილი და გაპრიალებული მასალა, რომელიც არაბუნებრივი მასალის შთაბეჭდილებას ტოვებს და ხან ფაიფურთან ავლენს მსგავსებას და ხანაც პლასტმასთან, რაც მათ აკარგვინებს ქანდაკებისთვის დამახასიათებელ უნარს დისტანცირდნენ მაყურებლისგან და გარშემო მყოფ სივრცესთან შევიდნენ დიალოგში. ეს ქანდაკებები იმდენად არაბუნებრივი ფერით და მასალით გამოირჩევიან, რომ კლასიკური ქანდაკების ზონა გადალახული აქვთ და მცირედ, მაგრამ პოპ-არტის ნაწარმოებთა ერთჯერადობის განცდას ქმნიან. ფორმა აქვთ კლასიკური ქანდაკების და ფაქტურა პოპ-არტისეულია თითქოს.

თავად ზემოთ აღწერილი სტილური მახასიათებლებით შექმნილი ნამუშევართა ჯგუფის ფორმისქმნადობა, გარკვეულწილად ქართველ მხატვარ, ლევან ცუცქირიძესთანაც აახლოვებს მოქანდაკეს. ლევან ცუცქირიძემ შესძლო და შექმნა ისეთი ტიპის ფორმა, რომელიც გრაფიკული ფორმის ჩარჩოებს გასცდა და თანამედროვე, ქანდაკე-

ბრივი ფორმა მოიპოვა, ეს არ არის სერგო ქობულაძის სისხლსავსე, ლითნოჩაღვრილი ფორმის გრაფიკა, რომელსაც ანალოგი შეიძლება ვალენტინ თოფურიძის ქანდაკებაში მოეძებნოს, ჩვენს წინაშეა სწორედ სხეულები, რომლეთა ღერძს ზომაზე მეტად წარგძელებული ტორსი წარმოადგენს, მის გარშემო კი ვითარდება სხეულის კიდურების პლასტიკა. მაგრამ ცუცქირიძესთან ფორმა ნახევარმთვარისეულია ყოველთვის, პროფილში გადმოცემული, შუაშ გახსნილი, მაგრამ სხეულის ზედა და ქვედა ნაწილები ერთმანეთისკენ მიისწრაფვიან და ქმნიან ერთგვარ ნახევარწრიულ ბრუნს. დევი დავით ხმალაძის შემთხვევაში, მისი ნამუშევრების ცენტრში ჩასმულია მხრებისკენ განსაკუთრებით განიერი და წელის არისკენ ჩავიწროვებული გულმკერდისა და ტორსის ნაწილი, რომელთან თანაარსებობაც უწევს სხეულის დანარჩენ, უფრო ანტროპომორფულ ნაწილებს. ამ თვალსაზრისით მისი ქანდაკებების აღნიშნული სერია ძალიან საინტერესო და დინამიურია, ყოველ ჯერზე საინტერესოა, რამდენად მოხდა სხეულში მოუხერხებელი და უხერხული ღერძის დაძლევა და სხეულის გამთლიანება.

დავით დევი ხმალაძის შემთხვევაში, თუ კი თავს იჩენს ციტაცია, და ის იჩენს ხოლმე თავს, განსაკუთრებით ფრიც ვოტუბასა და კენნეტ არმიტაჯთან მიმართებაში, ეს უფრო არის ციტაციის რენესანსული გაგება, როდესაც პერიფრაზირება ერთდროულად გულისხმობს უკვე არსებული ქმნილების ახალი, ავტორისეული მანერით შესრულებასაც და თემის ახლებურ ინტერპრეტაციასაც.

სრულიად განსხვავებულია მისი მონუმენტური ქანდაკება. მოულოდნელიც კი. შეგახსენებთ, მისი ნამუშევარი „მედეა ოქროს საწმისით“ გაიხსნა საქართველოში, ბათუმში 2007 წელს (ტაბ VIII: /7/)ერთფიგურიანი კომპოზიციაა, გამოსახულია ქალის ფიგურა, რომელსაც ხელში პქროს საწმისი უჭირავს. ფიგურა დგას საკმაოდ მაღალ პოსტამენტზე. მისი იდეა მარტივი და გასაგებია. მოქანდაკეს დარღვეული აქვს იმის განცდა, რომ ქანდაკება შორიდან აღიქმება პოსტამენტის სიმღალის გამო და მთელი ფიგურა ისე აქვს დამუშავებული და პროპორციები ისე აქვს გადანაწილებული, რომ ქანდაკება უფრო საპარკოა და შედარებით ახლოდან აღქმაზეა გათვლილი. ასევე პრობლემატური ზონა აქვს ქანდაკებას ხელი, რომელშიც საწმისი უჭირავს, იგი არაპროპორციულად მოკლეა, ხოლო ქარში აფრიალებული თმის

ნაწილი, რომელმაც საწმისიანი ხელის საპირისპიროდ უნდა დააბალანსოს ქანდაკება, ასევე უხერხულად არის ამოვარდნილი ფიგურის პროპორციებიდან.

მედეას ფიგურა წარმოადგენს დრაპირებული ქიტონისგან შემდგარ, ვერტიკალზე წაგრძელებულ ფორმას, რომელიც აშკარად ფრონტალურ აღქმაზეა გათვლილი, რასაც მისი უკანა პლანი მოწმობს. ქანდაკებას არ გააჩნია არც ერთი იმ სივრცულ მახასიათებელთაგან, რომლის მეშვეობითაც მისი შეჭიდება მოხდება უზარმაზარ გაშლილი სივრცეში. შესაძლოა, ქანდაკების შექმნისას გათვალისწინებული იყო ის თანამედროვე არქიტექტურა, რომელიც ქანდაკების აღმართვის თანადროულად სულ უფრო და უფრო იპყრობდა ბათუმს. ასევე ვერტიკალზე წარგძელებული შუშის არქიტექტურა, რომელიც გათვლილია ზღვის რეგიონის სინათლეზე და ფერთა გამაზე. მხოლოდ ქანდაკება აქ დამარცხდა. დარჩა სივრცეში გაუშლელ დეკორატიულ სამკაულად და ვერ მოიპოვა სივრცული განხომილება. დევი დავით ხმალაძის ნამუშევრებში, მონუმენტურ ნამუსევრებში, „მედეა“-ს ჩათვლით, აღსანიშნავია იმ ოქროსფერის აქტიური შემოსვლა, რომელიც ასევე გამოჩდნა ქართულ ქანდაკებაში უკანასკნელ ათწლეულში.

„პრომეთე“ (ტაბ.: VIII /8/) დევი ხმალაძის კიდევ ერთი ნამუშევარია. იგი თბილისში დაახლოებით 2006 წლეს უნდა გახსნილიყო და მოგვიანებით, 2010 წლისთვის ბორჯომის პარკში გადაიტანეს. ქანდაკება ქარმოადგენს პრომეთეს მონუმენტურ გამოსახულებას, ფიგურა საკმაოდ რეალისტურია, უფრო მეტიც სოციალისტური რეალიზმის ყველა ნიშნის მატარებელია. ბრინჯაოშია შესრულებული და ერთდაერთი ფერადოვანი გამა რაც არის გათამაშებული, არის ოქროსფერი ცეცხლი მის ხელში და თეძოს ოქროსფერი საკრავი. ქანდაკებას, რომელიც ყველა წერტილიდან აღქმადია უკანა ფონად, კომპოზიციაში აქვს ჩასმული ქვის, ქანდაკებაზე ბევრად მაღალი ვერტიკალური ფილა, რომელზეც მოქანდაკეს დაშიფრული ტექსტებივით დაუტანია ნახევრად პიქტოგრამული გამოსახულებები. ქვის ფილის ზედაპირი არ არის ერთგვაროვანი, გარდა იმისა, რომ მასზე გრაფიკული გამოსახულებებია დატანილი, ასევე აღსანიშნავია ტექნიკური ჭრის შედეგად მიღებული გეომეტრიოული ფორმები, რომლებიც ტექნოლოგიური აპარატის ნაწილებს უფრო წააგავს. ქვის ფილა და პრომეთეს ფიგურა

ერთგვარ ვიზუალურ დისონანსს ქმნიან. მათი მხატვრული ტექსტები გვეჩვენებს რომ სრულიად აცდენილია ერთმანეთისგან, ორივე ერთად კი არაადექვატურია ოცდამეერთე საუკუნისა, რომლისთვისაც სოციალისტური რეალიზმისთვის აუცილებლად დამახასიათებელი, მეტისმეტად გაიოლებული თხრობითობა ამოწურული თემაა, მნახველიც უკვე სხვაა და არა პროლეტარიატის წარმომადგენელი.

დავით დევი ხმალაძეს ასევე აქვს აბსტრაქტული, მცირე ზომის ნამუშევრები (ტაბ.: VIII /9/). მათში ძალიან თვალსაჩინოა ევროპულ ქანდაკებაში მიმდინარე სხვადასხვა ათწლეულის ძიებები, პაბლო პიკასოს ქანდაკებები, ჰენრი მურის და სხვათა ნამუშევრები მართლაც რომ ციტატებივით იკითხება. თუმცა ეს ის შემთხვევა არ არის, როდესაც „მოდის XX საუკუნე და ციტაცია უფრო მწვავე ხასიათს იღებს. ციტატის მომყვანი თანამედროვე არტისტის საუკეთესო ნიმუშად მარსელ დიუშანი გამოდგება. იგი მსოფლიო შედევრის – ლეონარდოს „მონა ლიზას" რეპროდუქციას ულვაშებს ახატავს, კარიკატურად აქცევს მას და თავისი ამ ნამუშევრით თავდაყირა აყენებს და თითქოს დასცინის მანამდე არსებულ ყველანაირ კრიტერიუმს. პიკასო, რომელიც ველასკესის ციტირებას ახდენს, კუბისტურ კომპოზიციებს ქმნის „მენინების" სახელწოდებით. თავისი არსით დესტრუქციული იდეის მატარებელთ, არაფერი აქვთ საერთო XVII საუკუნის კლასიკურ, გაწონასწორებულ, კოლორისტული ვირტუოზულობით შესრულებულ ფერწერულ ტილოსთან. პიკასო ამას საგანგებოდ უსვამს ხაზს. წარსულის იდეალი დაიმსხვრა, მისი ხიბლი დღეს აღარ მოქმედებს. XX საუკუნის შვილი რწმენანაკლული, მატერიაში ჩაფლული და დეზორიენტირებულია. ერთადერთ ფასეულობად დროით გამოცდილი ხელოვნება მიიჩნევა, ამიტომაც დაკარგული იდეალის ძებნაში მხატვარი მას მიმართავს და ციტატის ფორმით იყენებს. მაგრამ აღტაცებისა და მასთან ზიარების სურვილის ნაცვლად აგრესია იჩენს თავს. არტისტი იწყებს ფორმულებამდე დაყვანილი, განყენებულ ცნებებად ქცეული იდეებით მანიპულირებას და ამაში პოულობს გამოსავალს." (დარჩია 2009) ასეთი დამოკიდებულება მარსელ დიუშამისა თუ პაბლო პიკასოს მხრიდან ახალი კონცეფციის ჩამოყალიბების ტოლფასი იყო. სავარაუდოდ დევი ხმალაძის ამ ნამუშევრებს უფრო ფორმაში ვარჯიში შეიძლება ვუწოდოთ. მეტისმეტად ცხადია მათი მსგავსება გასული

საუკუნის დასაწყისის და შუა ხანების ქანდაკებასთან.

აუცილებლად გვინდა შევეხოთ ამავე თაობის კიდევ ერთ და მნიშვნელოვან წარმომადგენელს, თეა ჯორჯაძეს, რომელიც თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი იყო 1988-1993 წლებში. 1994 წლიდან იგი გერმანიაში ცხოვრობს, 2009 წლიდან კი საბოლოოდ მკვიდრდება ბერლინში. სამოქალაქო ომის გამო იგი ტოვებს საქართველოს 1993 წელს და სწავლას აგრძელებს გერი რიტველდის აკადემიაში, ამსტერდამი, ჰოლანდია. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი შემოქმედებიდან 1990-იანი წლებიდან მოყოლებული ძალიან ბევრი სწორედ რომ გერი რიტველდის აკადემიას ასრულებს სამხატვრო აკადემიის შემდეგ. ასე რომ ქართველ არტისტთა დიდ ნაწილს ერთნაირი გზა აქვთ გავლილი თბილისის სამხატვრო აკადემიიდან ამსტერდამის აკადემიამდე. მომავალში, მათი ანალიზისას, ეს შესაძლოა გამაერთიანებელი და საერთო მახასიათებლების გამომკვეთი ფაქტორი აღმოჩნდეს. დავუბრუნდებით ისევ თეა ჯორჯაძეს. გ. რიტველდის აკადემიაში სწავლის ერთი წლის თავზე იგი ტოვებს ნიდერლანდებს და მიემგზავრება სწავლის გასაგრძლებლად გერმანიაში, დუსელდორფის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში დიტერ კრიგისა და როზმარი თროკელის კლასებში. იგი 2000 წელს ასრულებს სწავლას, თუმცა მანამდე 1996-ში ბრუნდება საქართველოში, თბილისში, რომ დაასრულოს თავისი საბაკალავრო განათლება სამხატვრო აკადემიაში.

1999 წლიდან თეა ჯორჯაძე ხდება არტისტული ჯგუფის ჰობბყ-პოპMუშEუM წევრი, ჯგუფი იმ პერიოდში საკმაოდ ბევრ საინტერესო ევროპელ არტისტს აერთიანებდა. 2003 წლიდან თეა წყვეტს აღნიშნულ ჯგუფთან მუშაობას, მაგრამ მანამდე იყო ისეთი წარმატებული პროექტები როგორებიცაა ლუკ ტუმანსის მიერ სან ფრანცისკოში მიწვევა, ანტვერპენში NIჩჩ-ის კურატორის მიერ მიპატიჟება, ტეიტის თანამედროვე გალერეის პროექტი და ა.შ. თავის პედაგოგოთან როზმარი თროკელთან იგი აგრძელებდა მუშაობას, მაგალითად ერთობლივი მუშაობის შედეგია 2003 წლის ვენეციის ბიენალე, 2006 წლის გალლენის კუნსტჰალე და ლიონის მეთერთმეტე ბიენალე 2007 წელს. ამჟამად თეა ჯორჯაძეს წარმოადგენენ შემდეგი გალერეები მსოფლიოში: ჩალერიე Mონიკა შპრ ტჰ ‍ ‍ ‍

რეპეტო მილანში, იტალია.

თეა ჯორჯაძე მუშაობს ისეთ მასალაში როგორიცაა ხე, კერამიკა, პაპიე-მაშე, ღრუბელი, პლასტელინი და ა.შ. რითაც იგი რიად ახდენს ქალური საყოფაცხოვრებო და საოჯახო სფეროს დემონსტრირებას. არნიშნული მასალა ინტუიტიური ზიებების შედეგად გარდაიქმნება ნამუშევრად, რომელშიც ჩამოუყალიბებელი და მოუმწიფებელი დეტალები ეჯახებიან არქიტექტურულ და სინაურ სტრუქტურებს და ქმნიან იმ ჰიბრიდულ კომპოზიციებს, რომელიც ყოველ ჯერზე ვიზუალურ კავშირს ამყარებს მოდერნისტული ხელოვნების ენასთან.

თეა ჯორჯაძის ნამუშევრებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ნამუშევრის სახელწოდებას. სწორედ სახელწოდებაა ის გამტარი, რომლის მეშვეობითაც არტისტი პოპულარულ კულტურასთან პოულობს ბმებს და აკავშირებს თავის ობიექტებსაც. ხშირად ამ ტიპის ბმებს გავყავართ არქიტექტურამდე, კინომდე, მეცნიერებამდე, ლიტერატურამდე და ა.შ. ასევე მნიშვნელოვანია თეას შემოქმედებაში ერთგვარი ბმები ქართული გამოყენებით და დეკორატიულ ხელოვნებასთან, ქართულ ხალიჩებთან და ღირებულია მისი ციტირებული ფიროსმანი. ზოგადად ქართული გავლენები თეას ნამუშევრებში ჩნდება იქ, სადაც ჩნდება მისი სენსიტიურობა, იქ სადაც მოდერნიზმი ჩანაცვლებული აქვს ფერის და ფორმის პოეტიკით, სკულპტურული ობიექტების ალუზიურობით.

თეა ყოველთვის იწვევს მნახველს კვლევის მიმდინარე პროცესში, რომლის დროსაც ტრანსფორმაცია და მასალათა შეკრება ობიექტებშია დალექილი. მაგალითად მისი 2007 წლის ნამუშევარი “მსხვრევა” ეს არის პლასტელინის სკულპტურა, რომელიც ერთხელ დაიმსხვრა და მეორედ იქნა შეკოწიწრებული არამდგრად ფორმაში, რაც ესოდენ ემბლემატურია თეას არტისტული მეთოდისა და მისი პროდუქტისთვის. თავად ამ ნამუშევრის სახელწოდება ეხმიანება ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდის კრებულს „მსხვრევა“, რომელშიც წარუმატლებლობა და მორალური ნგრევა აღნიშნულია როგორც კრეატიული პროცესის განუყოფელი ნაწილი.

თეა ჯორჯაძის ნამუშევრებს, სკულპტურულ ასამბლაჟს ეტყობა თეას, როგორც ფერმწერის გამოცდილებაც, მისი ასამბლაჟი თითქმის ყოველთვის მინიმალისტურია, ლაკონურია. სივრცის ისეთივე

განცდაა და ფერის ისეთივე გაგებაა, როგორც ეს ქართულ ფერწერაშია, განსაუთრებით 60-იანი წლების და უფრო განსაკუთრებით დიმიტრი ერისთავთან, ზურა ნიჟარაძესთან. რაც სულაც არ ნიშნავს, რომ თეა შეგნებულად იყენებს მათ ან აციტირებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ თეა ქართული ვიზუალური ესთეტიკის ნაწილად რჩება. მაგალითად მისი 2007 წლის სკულპტურული ობიექტი „ქიმიური გზა“ (ტაბ.: VIII /10/) ან 2008 წლის „ყრუ და მუნჯი სამყარო“ (ტაბ.: VIII /11/) ნამუშევრებში კარგად ჩანს ფორმასა და ანტი-ფორმას შორის მერყეობა, მათი ავტორის მცდელობა სტაბილური და მყიფე გააერთიანოს ერთ სივრცეში.

ასევე საინტერესოა ჩვენთვის ავთანდილ არბოლიშვილი, იმდენად, რამდენადაც, მისი ნამუშევრები წარმოაჩენენ ადგილზე მომუშავე მოქანდაკეების პოზიციებს. თეა ჯორჯაძე თუ დევი დავით ხმალაძე, რომლებიც უკვე უცხოეთში მუშაობენ, მოიპოვეს წარმატება და თეა ჯორჯაძის შემთხვევაში, მსოფლიო აღიარება, ისინი მაინც ირიბად ახდენენ გავლენას ადგილზე მიმდინარე სკულპტურული ძიების პროცესებზე. ავთანდილ არბილიშვილმა ისეთივე გზა განავლო, როგორსაც გადის არაერთი თაობა ქართველი შემოქმედებისა, რაც უკვე ტრადიციად დამკვიდრდა ჩვენში. 1979-1983 - ი.ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელი, შემდეგ1988-1994 - თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი, ავთანდილ არბოლიშვილი 1998 წლიდან საქართველოს მხატვართა კავშირის წევრი 2000 წლიდან საქართველოს ხელოვანთა საერთაშორისო ფედერაცია ჩlჭA-ს წევრი. იგი რეგულარულად იღებს მონაწილეობას გამოფენებში 1997 წლიდან დღემდე. მისი ნამუშევრებიდან განსახილველად შევარჩიეთ რამდენიმე წლიანი დაშორებებით შექმნილი სკულპტურები კერძოდ 1999 წელს შექმნილი „ქალის ტორსი“ (ტაბ.: VIII /12/) 2004 წელს შექმნილი ნამუშევარი „კომპოზიცია“ (ტაბ.: VIII /13/). და 2008 წელს შექმნილი „ტორსი“ (ტაბ.: VIII /14/).

სამივე ნამუშევარი ფორმის ძიების თვალსაზრისით განეკუთვნება მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპული ქანდაკების ნიმუშებს, როდესაც როდენის ქანდაკების შემდეგ ფერმწერები შედიან სკულპტურაში და ისინი იწყებენ ახალი ქანდაკების განახლებას. პირველი ორი ნამუშევარი განსაკუთრებით ღია დემონსტრაციაა კუბისტუ-

რი გავლენებისა და მოდერნული ქანდაკების გავლენისა ზოგადად. მისი შემოქმედებისთვის თვალის გადავლება ისეთ შთაბეჭდილდებას ბადებს, თითქოს იქ სადაც შეჩერდა იაკობ ნიკოლაძე კომუნისტური რეჟიმის გამო, იქიდან გაარძელა ძიებები ქართულმა, ადგილობრივმა ქანდაკებამ სრული ასი წლის შემდეგ, მხოლოდ ქანდაკებაც და მოქანდაკეებიც უკვე დაბნეულები არიან და სრულიად ალოგიკურია მათი შემოქმედება, იოლი წასაკითხია, თუნდაც არბოლიშვილის მაგალითზე, რომ მოქანდაკეები აღარ ეძებენ ფორმას, მათ შემოქმედებასივე ძნელია ფორმის ტრანსფორმაციის კვალის მიგნება, ეს არის კოპირებულ და უკეთეს შემთხვევაში, ციტირებული 100 წლის წინანდელი ევროპული ქანდაკება.

სრულიად განსხვავებულია გიორგი ტყაბლაძე. იგი 1980-1985 გ. მაისურაძის ხელოვნების სკოლას ამთავრებს ქუთაისში, 1986-1990 ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სკოლას თბილისში, ხოლო 1990-1996 თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიას, მაგისტრატურა, სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი /ქანდაკება/. იგი 1996-1999 წლებში ასწავლიდა თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტში (ყოფილი თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი), მოგვიანებით 1998-2001 წლებში თავჯდომარეობდა ახალგაზრდა მოქანდაკეთა კავსირს საქართველოში, 2003 წლიდან დღემდე მუშაობს Aრტ ჭოოდსტონე შტუდიო, ggჩ, Ꮹერდნდონ, VA.

გიორგი ტყაბლაძის ქანდაკების გასაგებად აუცილებელია მცირე შესავალი გავაკეთოთ ევროპული ქანდაკების ერთ უმთავრეს ტენდენციაზე, კერძოდ ტომობრივი ხელოვნების შედინების შესახებ, ვინაიდან გვეჩვენება, რომ იგი ნაწილობრივ საზრდოობს ამ ტენდენციებით, ნაწილობრივ კი ფერწერით.

გიორგი ტყაბლაძის ნამუშევრებში იგრძნობა უცნაური ჰიბრიდი თანამედროვე ტექნოლოგიური მანქანებისა, ფერწერისა და ე.წ. ტომის ხელოვნების ცოდნისა, რომელიც ზებუნებრივისკენ არის მიმართული. ზებუნებრივთან სწორება, მსგავსების აუცილებლობა და ეფექტის მოხდენა განაპირობებდა ნეგროიდულ ქანდაკებაში ერთ ღერძზე მოცემული სხეულის ნაწილებისგან და თავად სხეულისგან ასეთ საყოველთაო გაუცხოებას. ასევე ხდება გ. ტყაბლაზისეულ ქანდაკებებშიც. სხეულის სხვადასხვა ნაწილების ზომების პროპორციები ჯადოქრობის

პროპორციული იყო. ძალიან მოკლე ფეხები მაგალითად იყო პლინტუსი, მუხლები დახრილი ჰქონდა ფიგურას ისე რომ ასახავდა მჯდომარე და მდგომარე პოზიციებს შორის არსებული გარდამავალ მდგომარეობას. მაგალითად ტორსისთვის, ხელებისთვის და გენიტალიებისთვის მინიჭებული მოცულობა მათი ზებუნებრიობის ხარისხის პროპორციული იყო. პრიმიტივი არტისტები:

- არ აკოპირებდნენ სახეს, ისინი ქმნიდნენ ფიზიონომიას.
- ისინი არ გამოსახავდნენ თვალებს, არამედ ასახავდნენ მზერის ძალას,
- არ ქმნიდნენ ყოვლისმომცველ სხეულს ან თავს, არამედ ერთად აჯგუფებდნე მათ ყველაზე აქტიურ კომპონენტებს.

ბოლოს და ბოლოს მათ ჰქონდა რთული დავალება, გამოესახათ უხილავი და სრულიად გასაიდუმლოებული ვიზუალურ იმიჯებში შეექმნათ რეალურ სხეულებს და სახეებს მიახლოებული ნიღბები სორეული ანალოგიებით. ამ ქმნილებათა არსებობა გაპირობებული იყო რიტუალით, ხსირად ისინი მხოლოდ წამიერად ჩნდებოდნენ რიტუმლ ცეკვებსა და კოსტუმთან დაკავსირებულ ანსამბლში და მყისიერად ქრებოდნენ. როგორც წესი მათი პლასტიკური მეტყველება გამძაფრებული იყო მასალითა და ფერებით, რომლებითაც სრულდებოდა ნამუშევარი.

გიორგი ტყაბლაძის, ისევე როგორც დევი დავით ხმალაძის რამდენიმე ნამუშევარში იგრძნობა, შესაძლოა გაუაზრებლად იაკობ ეპშტეინის გავლენა. ეპშტეინზე გავლენას კი თავის მხრივ ისევ აფრიკული ქანდაკება ახდენდა. აფრიკული ხელოვნებისადმი დამოკიდებულება არ იყო იაკობ ეპშტეინისთვის ექსკლუზიური, იმ ეპოქაში, პარიზიდან დაიწყო ნეგროიდული სტილის გავრცელება, რომელიც თავის მხრივ მოდერნისტი არტისტის აუცილებელ ნიშნად იქცა. ეპშტეინმა ცვლილებები შეიტანა შემოქმედებასი მას სემდეგ რაც მეორედ დარჩა პარიზში და შეხვდა ამადეო მოდილიანს. 1912 წლიდან 1915 წლამდე იგი ქვის პირადპირი კვეთის მეთოდით ამზადებდა ნეგროიდული და სამხრეთ ამერიკული ხელოვნების დეკორატიულ, ქვის იმიტაციებს. ათის წლის შემდეგ ჰენრი მური გაყვა ეპშტეინის მიერ მონიშნულ გზას. ამ პერიოდის ეპსტეინის ყველაზე გამორჩეული ნამუშევარი „ქვის ბურღია“ (1913-14), მაგრამ არა იმდენად იმით რომ

მუშის აფრიკული ხელოვნების ჭრილში პრეზენტირება ხდება, არამედ იმით რომ მუშა მთლიანად შესისხლხორცებულია ბურღის რკინის კონ-სტრუქციასა და დამცავ ნიღაბთან. ხოლო სხეულის კონსტრუქციაში ნამდვილი ბურღია მონტირებული. გიორგი ტყაბლაძეს ანალოგიურ პრინციპზე აგებული არაერთი ნამუშევარი გააჩნია. ცხადია უფრო გადამუშავებული ფორმით.

ტომობრივ, ზემოთ უკვე განხილულ ტენდენციას გიორგი ტყაბლაძის შემოქმედებაში (ტაბ.: VIII /15/) დავამატებთ იგივე ქანდა-კებებში დაფიქსირებულ, სიურეალისტური ელემენტებით გამოირჩევა. მაგალითისთვის ნამუშევარი „ზღვარზე“ (ტაბ.: VIII /16/) შესაძლოა სიურეალისუტირ, არა როგორც კლასიკური მიმდინარეობის ნიშ-ნების მატარებელია ტყაბლაძის ქანდაკება, მაგრამ მისი ქანდაკებრივი ალუზიები ნამდვილად სცდება რეალობას და მოქანდაკის ფანტასმა-გორიული წარმოსახვის განსხეულებად იქცევა.

ახალგაზრდა თაობის, ე.წ. 1990-იანელთა შემოქმედებაში, ერთ ასპექტს გამოვყოფდი, ეს არის რელიგიური პლასტიკური ტექს-ტის ნაკითხვის მათეული ვარიანტი, რომელიც დასავლური სააზ-როვნო კულტურით უფროა ნაკარნახები და დასავლური ქანდაკების ფორმების ციტირებაში უფრო გამოვლინდა, ვიდრე რაიმე ახალი საა-ზროვნო და ესთეტიკური ტენდენციების მონიშვნაში. ამ სამყაროდან იმპორტირებულმა ფორმებმა თან მოიტანეს დასავლეთის პოსტრე-ლიგიური ეპოქის გაუცხოების განცდა. მალხაზ დათაშვილის მიერ 2005 წელს შექმნილ დაზგურ კომპოზიციაში „ადამი და ევა“ (ტაბ.: VIII /17/) მართლმადიდებლური ქრისტიანობისთვის უცხო, დაეჭვებას ვხედავთ. მართალია მათ დაკარგეს კავშირი ღვთაებრივ სუბსტანცია-სთან, სამოთხიდან დედამიწაზე განიდევნენ, მაგრამ ორივე ტრადიცი-ულად განიხილებოდა, როგორც მარადისობაში დამკვიდრებული და არა ჟამიერი და ადამიანური განცდების კატეგორიაში მოსააზრებელი „პერსონაჟები“. ნაცვლად ტრანსცენდენტურისკენ მიმართული ვერტი-კალისა, კომპოზიციაში ნათლად იკითხება „მიწიერი“, ჰორიზონტალზე განფენილი, ორმხირავად სამოძრაო გზა. გარდა ამისა ქანდაკებაში, რომელიც თანამედროვეა თავისი არსით, ეპოქისთვის სიმპტომატუ-რად იჩინა თავი ბიბლიური სივრცის, მასში დატრიალებული აუცილე-ბელი და წინასწარ განსაზღვრული საკაცობრიო დრამების ვიწრო,

ორი კონკრეტული ადამიანის ვნებათაღელვის პრიზმაში გატარებამ და ამით საკრალური სივრცის უკვე ტრადიციულმა პროფანაციამ.

გიორგი ტყაბლაძის 1996 წელს ბრინჯაოში შესრულებული „ადამი და ევა“ (ტაბ.: VIII /18/) მალხაზ დათაშვილის სკულპტურული ჯგუფისგან განსხვავებული პრობლემატიკით არის დატვირთული. ამ შემთხვევაში მოქანდაკე ადამისა და ევას კონცეპტფორმაში ძიებამ თითქმის წარმართული ხანის სახვით ენამდე მიიყვანა. თუმცა ორივე მოქანდაკეს აერთიანებს ერთი მსოფლგანცდა, ადამი და ევა მათთვის უკვე აღარ განიხილებიან იმ საკრალური, ბიბლიური სივრცის თანამონაწილე აქტორებად, რომლებიც, შთამომავლებთან ერთად სამოთხის დაკარგვის შემდეგაც აგრძელებენ ღვთით დაცულ სამყაროში არსებობას. პოსტრელიგიური ეპოქის კაცობრიობა აღარ განიცდის ღმერთის თანამონაწილეობას უკვე სეკულარიზებულ სამყაროში, ამიტომ მისი წინაპრების – ადამისა და ევას „ბიოგრაფიაც“ თანამედროვე, „ღმერთმკვდარი“ სამყაროს მიერ კორექტირდება.

საბოლოო ჯამში, იკვეთება სურათი, რომლის მიხედვითაც ქართულ ქანდაკება თავის სტილურ ძიებებში ნაკლებად ახდენს თაობათა მიერ გამომუშავებული კონცეპტების ბმას და მისი განვითარება უფრო სპონტანურ, სუბიექტურ ან გარედან იმპორტირებულ იმპულსებს ემორჩილება. საერთო ქართული სააზროვნო სივრცე ჩვენს პლასტიკას ჯერ კიდევ გამოსამუშავებელი აქვს. ვიმედოვნებთ რომ ასეთი გარდუვალი და ლოგიკური პოლისტილურობა საბოლოოდ გამოდგება როგორც შიდა, ქართული სტილის გამოსამუშავებელი ბაზა.

ირაკლი წულაძემაც განათლება მიიღო 1991-1997 წწ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში, დაამთავრა სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი, ქანდაკების განყოფილება. მისი დადგმული ქანდაკებებიდან აღსანიშნავია: 2012 “პირველი სიყვარული” – ბათუმი; 2011 “ოცნების სვეტი” - ბათუმის ახალი ბულვარი;; 2009 “ახალი ტალღა” - ქ. თბილისის მერიის ადმინისტრაციული შენობის სკვერი (ტაბ.: VIII /19/); 2009 “ხსოვნის სანთლები” – თბილისი, საქართველო; 2008 “სიცოცხლის ხე” – გორი, საქართველო; 2008 “მეფარნე” – ბარათაშვილის ქუჩა. თბილისი, საქართველო; 2008 “გაზაფხულის ხმა” – ორბელიანის ბაღი. თბილისი, საქართველო ; 2007 “პირველი წვიმა” – გუდიაშვილის სკვერი. თბილისი, საქართველო ; 2002 “ღვინის დაბადება” —ევროპის

პარკი. ვილნიუსი, ლიტვა; 2002 “ტალღა” - ანტანას მონჩის მუზეუმი. პალანგა, ლიტვა

მისი ნამუშევრებიდან, მონუმენტური თუ მცირე პლასტიკის მაგალითებიდან ცხადად იკითხება, რომ თუ თეა ჯორჯაძე მუშაობს ფორმისა და ანტი-ფორმის ზღვარზე და მისთვის ამ პროცესში მონაწილეობას იღებს ქანდაკების გადაქცევა ობიექტებად და ობიექტების დაშლა შემადგენელ ნაწილებად და მათი ხელახლა რეკონსტრუირება უკვე სივრცეში, ირაკლის შემთხვევაში ფორმა და ანტი ფორმა სრულიად პირდაპირი მნიშვნელობით გასაგები დებულებებია. ირაკლის როგორც მონუმენტური ქანდაკება ასევე მცირე პლასტიკა არის სივრცეში განხორციელებული დეკორატიული ფორმის ნიმუში, მათ ქანდაკებასთან საერთო მხოლოდ მასალაღა შემორჩათ. მაგალითად ნოდარ თოფურიას ნამუშევრებში, მიუხედავად იმისა რომ ფერი აქტიურად არის შეყვანილი, მიუხედავად იმისა რომ მისი ქანდაკებების წრეგადასულმა სინატიფემ ზოგიერთ შემთხვევაში ლამისაა დააკარგინის მის ნამუშევრებს ქანდაკებასა და ირეალურს შორის მყოფი მცირე ზღვარი, იგი მაინც ფორმაზე მუშაობს და ანტიქანდაკების პრინციპით მაინც ქანდაკების რაობას ამტკიცებს. ირაკლი წულაზესთან კი ქანდაკება-ანტიქანდაკების პრობლემაზე არ გვიწევს საუბარი, ფორმისა და ანტი ფორმის პრობლემას ვეხებიტ, როდესაც პლასტიკა სივრცეში სრულიად აღარ თანამონაწილეობს და მის შემამკობელ ნაწილად გადაიქცევა ხოლმე, შეყვანილი ფერი კი განსაკუთრებით ამძაფრებს დეკორატიულობის განცდას.

1990-იანელთა თაობის შეკვრა რაიმე ტენდენციის გარშემო შეუძლებელია. ისინი უკვე გაბნეულები აღმოჩნდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეებში, ზოგიერთი მათგანი საქართველოში აგრძელებს მუშაობას. მაგრამ ცხადი ერთია, მათ გამაერთიანებელი ხაზი აღარ გააჩნიათ, მათი ქანდაკების პრობლემატიკა, ფორმადქმნადობა, მთლიანად დაემორჩილა გარემოს რომელშიც მოხვდნენ და განიცადეს გარემოს ზეგავლენა. ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი მიმდინარე პერიოდში არ ქმნიან ორიგინალურ ნამუშევრებს, რომ მათ არ შემატეს რაიმე ქართული ქანდაკების საგანძურს, უბრალოდ მათი შემოქმედება ქართული ქანდაკების ძირითადი ხაზისგან შორს ვითარდება და არც ადგილზე იგრძნობა, რომ ქართული ქანდაკების განვითარების ხაზი

არსებობდეს.

ის რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ ბოლოდ 1980-იანი წლების თაობასთან დასრულდა. ქართველი მოქანდაკეები, არც საქართველოში დარჩენილები ჯერ-ჯერობით ვერ ერთიანდებიან თაობისთვის დამახასიათებელი პარამეტრების მიხედვით, მათი ნიშანი, როგორც თაობისა მხოლოდ სამხატვრო აკადემიაში მათი სწავლის პირობითი წლებია. ქართულმა ქანდაკებამ იაკობ ნიკოლაძისგან დაწყებული განვითარების ხაზი განტოტა და მთელი მსოფლიოსკენ მიმართა.

ზემოთ განხილული მოქანდაკეები მეტ-ნაკლებად ჩართულები არიან იმ სტილის წრებრუნვაში, რომელმაც ტრანსესთეტიკური ფორმები უკვე გამოიმუშავა, ნაკლებად არის ორიენტირებული ეთნოპლასტიკურ ძიებებზე და უნივერსალურია მთელი მსოფლიოსთვის.

1.7. ახალი პლასტიკური ამოცანები (2000-2010 წწ)

ახალ თაობაში, რომლებიც 2000-იანი წლებიდან გამოდიან ასპარეზზე ვგულისხმობთ მოქანდაკეებს, რომლებმაც 1998-2005 წლებში დაასრულეს პროფესიული განათლების მიღება. ზოგადად ითვლება, რომ გარკვეული ხანი უნდა გავიდეს იმისვის, რომ ტენდენცია გამოვლინდეს და უკეთ გამოჩნდეს ისტორიული პოზიციები. შესაბამისად, თაობას, რომელსაც წინამდებარე თავში მიმოვიხილავთ პროფესიული საქმიანობის მხოლოდ 10-15 წლიანი გამოცდილება გააჩნია, მაგრამ გვეჩვენება, რომ მაინც საინტერესო იქნება დავაფიქსიროთ ისინი აქედანვე და მიმოვიხილოთ მათი ის ნამუშევრები, რომლებიც ამ ეტაპისთვის მეტ-ნაკლებად ასახავენ მოქანდაკეთა შემოქმედებაში დაფიქსირებულ ტენდენციებს.

შესავლის სახით შეიძლება იქთვას, რომ მაშინ, როდესაც აღნიშნული თაობა ემზადებოდა და უმაღლეს სასწავლებლებში პროფესიული სრულყოფის გზას გადიოდა, კრიზისი ქართულ ქანდაკებაში არა მხოლოდ ცალკეულ შემომქედთა ნამუშევრებში იჩენდა თავს, არამედ ქართულ სოციუმშიც შენელდა მოთხოვნა ხელოვნებაზე და მით უფრო ქანდაკებაზე. ამავე პერიოდში კრიზისია საგანმანათლებლო სისტემაშიც, და მეტისმეტად სამომხმარებლო, პროფესიულ ბაზარზე ორიენ-

ტირებულმა, ზოგადი განათლების უგულვებელმყოფმა საერთო საგანმანათლებლო სისტემამ, განათლების სამინისტროში გამომუშავებული რეფორმების კვლადაკვალ, პრაქტიკულად განაპირობა ადგილობრივი მაყურებლის, მნახველისა და დამკვეთის არ არსებობა შემოქმედებისათვის. ქანდაკება მოგეხსენებათ შრომატევადი და ძვირადღირებული დარგია, რომელიც თანამედროვე პოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე, ისეთივე გასაყიდ პროდუქტად იქცა ბაზარზე, როგორც ნებისმიერი რიგითი საქონელი, რამაც მისადმი ის კონსუმერისტული დამოკიდებულება გააჩინა, რაც დღესაც აქტუალურია.

ერთ-ერთი პირველი მოქანდაკე აღნიშნული თაობიდან გახლავთ თენგიზ აბრამიშვილი. იგი 1993-1998 თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა. საკმაოდ ბევრი გამოფენისა და სიმპოზიუმის მონაწილე გახლავთ 2009 - გალერეა "აკადემია +" თბილისი, და 2003 - საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში /თბილისის ისტორიის მუზეუმი/ აქვს გაკეთებული პერსონალური გამოფენები. გახლავთ ასევე ჯგუფურუ გამოფენების მონაწილე. 2008 - "ანტიკური საბერძნეთის მითები და ლეგენდები", საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თბილისის ისტორიის მუზეუმი; 2006 - "ახალი თაობა თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში", გალერეა "კოპალა", თბილისი, საქართველო; 2004 - "ეკოლოგია 2004", მხატვრის ცენტრალური სახლი, მოსკოვი, რუსეთი; 2002 - ახალგაზრდა მხატვართა საშობაო გამოფენა, თბილისის ისტორიის მუზეუმი; 2001 - საგაზაფხულო გამოფენა, საქართველოს ეროვნული გალერეა, თბილისი; 2000 - საშემოდგომო გამოფენა, საქართველოს ეროვნული გალერეა, თბილისი; 1996 - თბილისის მერია, საქართველო; 1988 - საერთაშორისო გამოფენა (მეორე პრემია), ვილნიუსი, ლიტვა. ასევე, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია მოქანდაკისათვის, მონაწილეობა აქვს მიღებული საერთაშორისო სიმპოზიუმებში, მაგალითად 2003 წელს გახლდათ საერთაშორისო სიმპოზიუმიი მონაწილე ქუთაისში, ასევე 2002 წელს წარმოადგინა საქართველო ქემერში, თურქეთი, იმავე 2002 -ში მიიღო მონაწილეობა არტ-ვილა გარიყულაში ჩატარებულ სიმპოზიუმში, 2000 - ახალციხე, საქართველო.1998 - "შორეთი", საქართველო. 1997 - პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, საქართველო. თენგიზ აბრამიშვილმა რამდენიმე პროექტი განახორციელა თბილისში, კერძოდ 2008 - სალომე ყანჩელის

მემორიალური დაფა, 2004 - რობერტ ბარძიმაშვილის მემორიალური დაფა, 2000 - მომღერალ გოგი დოლიძის ძეგლი, დავით აღმასენებლის გამზირზე მდებარე 124-ე საჯარო სკოლის სკვერში. მოქანდაკის ასეთი აქტიურობა მისი პროფესიული ვალიდურობის ნიშანია, თუმცაღა გვეჩვენება, რომ მან მეტ-ნაკლებად დაკარგა სტილისტური კავშირი წინარე თაობის მოქანდაკეებთან, სხვადასხვა, ხანდახან ურთიერთგამომრიცხავი ძიებების მოწმენი ვხდებით მის შემოქმედებაში. ის ძირითადი ტენდენცია, სალონურობა, დეკორატიულობა რაც მასთან ვლინდება, ზოგადად თაობისთვის ხდება დამახასიათებელი. მაგალითად მისი ნამუშევარი:

ქურქი (ტაბ.:IX /1/). ქანდაკება მცირე ზომისაა. ბრინჯაოშია შესრულებული და წარმოადგენს მცირე ზომის პლინტუსზე მდგომ ელეგანტურ (და ეს შეფასებისას ზოგადი აღმწერი განსაკუთრებული დატვირთვისაა აქ) ქალს, რომელსაც ფართო ქვედაბოლოიანი და ბოლოში სახელოებგაგანიერებული აშკარად ზამთრის სამოსი - ბეწვისგან ქურქი აცვია. „ზამთრის თემა“, ამ ქანდაკებაში მხოლოდ ქურქით არ შემოიფარგლება, მოკანდაკემ ფეხებზე საკმაოდ მკაფიოდ მონიშნა დაბალყელიანი ზამთრის ფეხსაცმელი და ასევე საზამთრო, საკმაოდ ფართოფარფლიანი ქუდი, რომელიც არა მხოლოდ ელეგანტობას ანიჭებს ფიგურას, არამედ საოცარ სიმსუბუქეს მატებს ამ, საზამთრო ტანსაცმელის მოსალოდნელ მძიმე ფორმებს (მოსალოდნელს თავად სეზონისათვის დამახასიათებელი, სიცივისაგან თავის დამცველი მრავალფენიანი ტანსაცმელის გამო). ქანდაკების „სეზონური“ ანტურაჟის ელეგანტურობის გამაპირობებელია თავად ქურქის განიერი ბოლო და ქურქის ბოლოში გაგანიერებული სახელოები. ელეგანტურობისა და გლამურულობის ამ განცდას აყალიბებს როგორც კოხტა, მაღალყელიანი საზამთრო ჩექმები, ისე სიცივის შემოტევისაგან ნაკლებად დამცავი ქუდი. ქალის ტანისამოსის ცალკეული სეგმენტების ამგვარი, საგანგებო ერთობლიობა კარგად გამოხატავს არა მხოლო მოქანდაკის რაინდულად თავაზიან დამოკიდებულებას სუსტი სქესისადმი, არამედ თავად ქანდაკების გმირად ქცეული მოდელის, ახალგაზრდა ქალის ხასიათს. გმირის ხასიათის მონიშვნა ფიგურის დამუშავებული და დაუმუშავებელი სიბრტყეების მინიმალური განსხვავებითაა

მიღწეული. ქურქის ზედაპირი მსხვილმონასმიანი, ენერგიული ძერწვითაა მოდელირებული, რომელიც რასაკვირველია, სხეულის დაუფარავი ნაწილებისგან (სახე, ფეხები) სილუეტური კონტურითაა გამოყოფილი, მაგრამ ამ ნაწილებზეც (განსაკუთრებით ეს ხელთათმანით შემოსილ ხელებს შეეხება, რომელიც ქურქის სახელოებისაგან ოდნავ თუ გამოიყოფა) მოქანდაკის მიერ განსაკუთრებით დამუშავებული სიბრტყეები არ შეიმჩნევა. რაც შეეხება თითქოს ოდნავ გრძელ კისერს და თავს, მოქანდაკემ ეს ნაწილი, განსაკუთრებით სახე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სახისათვის აუცილებელი სეგმენტებით (ნიკაპი, ცხვირი, თვალები) თითქოს სქემატურად მონიშნა და მისი მოდელირება ნაკლებენერგიული ძეწვით, როგოც ზემოთ აღვნიშნეთ, სილუეტური კონტურითაა გამოყოფილი კომპოზიციის მთავარი „გმირისაგან“ - ქურქისაგან, მაგრამ მოქანდაკემ მაინც მოახერხა ქანდაკების საერთო განწყობის - ქალის მიერ საკუთარი არსის პრეზენტაციისას, რომლის ეგზიტენციალურ სიმბოლოსაც, ამ მოცემულ მომენტში და მოცემული ფორმით (თუნდაც ქანდაკების ფორმით) ქურქი წარმოადგენს, შეენარჩუნება ის საზეიმო განწყობა, რომელიც ინდივიდს საკუთარი „მე“-ს წარმატებული იდენტიფიცირებისას დაეუფლება ხოლმე. ამ განწყობას აძლიერებს ქალის ჩამოშვებული, მომრგვალებული და სუსტი მხრები, ფართოფარფლიანი ქუდის ქვეშ გაშლილი თმის კულულები და ქურქის ოდნავ აფრიალებული მარცხენა კალთა. იგი მზადაა არა მხოლოდ იმისთვის, რომ მოეწონოთ, არამედ თავადაც მოეწონოს ვინმე. ამ თავდაჯერებას ქალის ოდნავ გაშლილი (იმაზე მეტად არა, რასაც კარგი ტონი მოითხოვს) ფეხები და მოძრაობის დაწყების წინ ბუნებრივად ჩამოყალუბებული, შინაგანი ენერგიის მააკუმილირებელი „ყოვნი“ ააშკარავებს.

მედეა (ტაბ.:IX /2/) მედეას თემის თენგიზ აბრამიშვილისეული ინტერპრეტაცია ერთ-ერთია იმ მრავლეთაგან, რომელსაც მოცული აქვს როგორც განათლებული კაცობრიობის სააზროვნო და მხატვრული პოტენციალის მატარებელი პლასტები (უმეტესად ევროპული კულტურა), ისე ჩვენი ლიტერატურის და ხელოვნების თითქმის ყველა სფერო (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ არგონავტების და შესაბამისად, მედეას თემა ქართული კულტურისათვის მისი განვითარების მოგვიანო, პრაქტიკულად თანამედროვე ეტაპზე - მეოცე

საუკუნეში გახდა ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშნელოვანი და საინტერესო).

მედეას ქანდაკება მაღალი, მუქი წითელი ფერის ქვის მართკუთხა ფორმის პლინტუსზე გახლავთ დისლოცირებული. თავად ნამუშევარი თეთრ ქვაში შესრულებული ბიუსტია, რომელიც გასული საუკუნის ავანგარდის არსენალიდან ნასესხები ხერხების გამოყენებითაა შესრულებული. ბიუსტში, როგორც კონცეპტუალურად წამყვანი ელემენტი, პრევალირებს პორტრეტირებული გმირის ბალანსირებული სივრცული კონფიგურაციის და მოძრაობის ინტენსიობით ორ განსხვავებულ ნაწილად წარმოდგენილი ვარცხნილობა.

შუბლზე დაფენილი სწორ და წვრილ ნაკადებად ჩამოფენილი ვარცხნილობა - ე.წ. „წინამო"და თავის გვერდით და უკანა ნაწილებზე მსხვილ ლოკონებად ჩამოშლილი, საკმაო ინტენსიობით დენადი ვარცხნილობა, რომელიც ელეგანტური მოძრაობითაა ჩამოფენილი ირაციონალური ფორმის მაღალ ყელზე. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ელეგანტობა თენგიზ აბრამიშვილის დამახასიათებელი ფენომენია, რომელის არც თუ იშვიათად ჭეშმარიტი ქანდაკებისათვის აუცილებელ შინაგან დაძაბულობას და შექმნის მოტივაციასაც კი აფასებს.

თავად ბიუსტის სახის არე დაუმუშავებელია, სამკუთხედის ფორმის, ორად გაყოფილი კონტრქანობებიანი სიბრტყეა, მხოლოდ თვალებია მონიშნული და მზერით სივრცეს, ან უფრო ზუსტად დროს გაჰყურებს (სახის მარჯვნივ და მარცხნივ ჩამოშლილი, სწორად დავარცხნილი დალალები დროის შეუქცევადი მდინარების პლასტიკაში ჩვენების ცოტა არ იყოს, უმწეო მცელობად უნდა მივიჩნიოთ). შესაძლოა, მოქანდაკეს სურდა, სახე მსუბუქად მოენიშნა, სარკის ეფექტი რომ მიეღო, ყველა ქალი, პოტენციური მედეაა, ამიტომაც არ არის პორტრეტი შექმნილი, მხოლოდ სივრცეა მონიშნული ახალ-ახალი პორტრეტებისთვის.

საუკუნეთა გასაყარის ქართულ ქანდაკებაში, რამდენიმე ბედნიერი გამონაკლისის გარდა, ხედვის კუთხე დავიწროვდა, მოხდა პრობლემატიკის, რომელიც პრაქტიკულად თემატიკად ჩამოყალიბდა, პროფანიზაცია და წინა პლანზე სალონური თემატიკისა და შესრულების სალონური ტექნოლოგიის სიჭარბე წამოვიდა. მან საჯარო სივრცისათვის აუცილებელი ფორმა დაკარგა. კლასიკური მაგალითია მო-

ქანდაკე გია ჯაფარიძის ნამუშევრები, რომელთაც საჯარო სივრცეში ბუდუარული ესთეტიკის და ტექნოლოგიების დანერგვა ცადეს. შედეგად, რაც არ უდა პარადოქსულად ჟღერდეს, პროფანირებული ესთეტიკური ფორმა მივიღეთ.

ხარი. თენგიზ აბრამიშვილის ეს ნაშრომიც ზემოთ უკვე ნახსენები. 2000-იან წლებში ქართულ ქანდაკებაში გაბატონებული წვრილთემიანი, ინტერიერისა და სალონის სამშვენისის კონტექსტშია განსახილველი (იგი, ამ მოქანდაკის სხვა ნამუშვერების უმეტეს ნაწილთან ერთად მეცხრამეტე საუკუნის ევროპაში გამეფებული, ბიდერმაიერის სტილის თანამედროვე რედაქციად შეგვიძლია ჩავთვალოთ).

ნამუშევარი ორი, უფრო ზუსტად, სამი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ნაწილისგან შედგება:

- მოწითალო ქვის, ნეოლითის ხანის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი, ქვის ზედაპირულად, ნაკაწრებით დამუშავებელი ჰიპეტროფირებულად გაზრდილი მკერდი და ქედი;
- მოძრაობის შინაგანი დინამიკის გასაძლიერებლად დავიწროვებული უკანა ნაწილისაგან და პასიურად ჩამოშვებული კუდისაგან (რომლის პოზიცია ფიგურის ისედაც საეჭვო დინამიკურობას მსჯელობის ველიდან ხსნის);
- ასეთი კორპუსისათვის შეუფერებლად არაპროპორციული, მუქი ფერის (გალვანიზაციით დამუქებული) მეტალისაგან ნაჭედი რქები.

მოქანდაკის მხატვრული კონცეფცია ფიგურის უხეშად დამუშავებულ და ხაზგასმულად მოპირკრთებულ ნაწილებს შორის დაპირისპირების ზღვარზე გადის, ხარის ტანის მთელი ენერგია, რომლის აკუმილირება ხდება არა მხოლოდ ზემოთ ნახსენებ ჰიპერტროფირებულად გაზრდილი მკერდისა და ქედის რაიონში, შემაგრებულია დახრილი თავით, მასზე დატანილი უხეშად ნათალი ქედის ზედა ნაწილით და მიზანმიმართულად მოძრაობის (თუ სავარაუდო დარტყმის) გასაძლიერებელი ღრმა ნაკაწრებით, თავზე მხოლოდ გრაფიკულად მონიშნული თვალები და თმის საფარი კორპუსის მონოლითურობის განცდას უფრო აძლიერებენ. მოქანდაკის სურვილს, მოძრაობა მთლიანად ერთი წერტილისაკენ ყოფილიყო მიმართული, ხელს უშლის ფეხებზე და მუცელზე გრაფიკულად, ნაკაწრებითვე დატანილი თმის საფარის

ფრაგმენტები, რომლის ვერტიკალური განლაგებაც ძალას უკარგავს მოძრაობას და ხარი მხოლოდ პასიური ფიგურის სტატიკითაა ესთეტიზებული.

რაც შეეხება ლასკოს თუ ალტამირას გამოქვაბულების კედლებიდან გადმოსული ხარის რქებს, მოქანდაკის ჩანაფიქრით იგი სავარაუდოდ, ხარის კუნთებისა და შინაგანი გაღიზიანებით დაგრობებული ენერგიის გამოყენების ინსტრუმენტი უნდა გახდარიყო, ყოველ შემთხვევაში ამაზე მიუთითებს რქების ყველაზე მეტად დამუშავებული ზედაპირი, რომელიც თავისი ფაქტურის გამო ყუადღებას იზიდავს და შესაბამისად, აზრობრივი აქცენტი და მხატვრული დატვირთვაც მასზე უნდა მოსულიყო. სამწუხაროდ რქების დიდმა, კორპუსისათვის შეუსაბამო ზომამ, განშლადობის დიდმა კუთხემ და მასზე ჭედვით დატანილმა რგოლებმა ფიგურის მხატვრულ-აზრობრივ ცენტრად გათვლილი, მოძრაობის დამამთავრებელი სეგმენტი, ფიგურის მხოლოდ დეკორატიულ დანამატად აქცია **(ტაბ.:IX /3/)**.

თენგიზ აბრამიშვილისგან სრულიად განსხვავებულია მოქანდაკე მალხაზ დათაშვილი, რომელმაც 1997-2003 წლებში თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში მიიღო პროფესიული განათლება სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტზე, დარგი ქანდაკება. იგი გამოფენებში მონაწილეობას 1999 წლიდან იღებს. პირველი გამოფენა შედგა გალერეაში „ჰობი“. მისი ნამუშევრები ექსპონირებული იყო შემდეგ ქვეყნებსა და გალერეებში: 2009 - გალერეა “10”, კარლსრუე, გერმანია; 2009 - „KunstRaub 99”, კიოლნი, გერმანია; 2009 -Tease Art Fair №3, კიოლნი, გერმანია; 2008 - „In der alte Feuerwache”, კიოლნი, გერმანია; 2008 - Unstraub99, კიოლნი, გერმანია; 2007 - საერთაშორისო ხელოვნების აქცია „Hanze art; ჰამბურგი, გერმანია; 2007/06 - გალერეა “ Art Gerecht “, იბრბახი, გერმანია; 2006 - გალერეა „10”, კარლსრუე, გერმანია; 2006 - „დაკარგულები”, გალერეა „უნივერსი,” თბილისი, საქართველო. 2006 - ხელოვნების საერთაშორისო პროექტი “ Strassen verbiden Kulturen;” Westfallenhutte”, დორტმუნდი. 2005 - ღია კარის დღე - “ფიგურატიული ხელოვნების სტუდია”, თბილისი, საქართველო. 2005 - „Impuls 2005 ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენა, ოსნაბრუკი, გერმანია. 2005 - გაზაფხული 2005, თბილისი, საქართველო. 2005 – გალერეა „CultG7”, “ხელოვნება საქართველოდან III”, მან-

ჰეიმი;, გერმანია. 2005 - „თბილისი Impronte;" გალერეა „Borgo Arte;" ბორგომანერო; იტალია. 2005 - თანამედროვე ქართველი მხატვრები, თბილისი, საქართველო. 2005 - ფიგურატიული ხელოვნების სტუდია, ეხსპოზიცია II, გალერეა „უნივერსი", თბილისი, საქართველო. 2005 - საშობაო გამოფენა, კავკასიური სახლი,პარიზი, საფრანგეთი. 2005/04 - საშობაო ხელოვნების ფესტივალი, ეროვნული გალერეა, თბილისი, საქართველო. 2004 - ფიგურატიული ხელოვნების სტუდია, გალერეა "უნივერსი", თბილისი, საქათველო. 2003 - "გაზაფხულის პალიტრა", გალერეა "ჰობი", თბილისი, საქართველო. 2003 - ზაფხული 2003 , " Rendez-vouz", Gallery "CultiG7", მანჰაიმი, გერმანია. 2003 - შემოდგომა 2003 , ხელოვნება საქართველოდან II", გალერეა „CultiG7,", მანჰაიმი, გერმანია. 2002 - გაზაფხული 2002, გალერეა „CultiG7, მანჰაიმი, გერ-მანია. 2002 - თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, საქართ-ველო. 2001 - თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, საქართ-ველო. 2000 - თბილისის ბიზნეს ცენტრი "მთაწმინდა", საქართველო.

მალხაზ დათაშვილი გახლავთ რამდენიმე საერთაშორისო ჯილ-დოს მფლობელი: პირველი პრიზი გერმანიაში, ქალაქ ოსნაბრუეკში, 2005 წელს, არტ გამოფენა „Impulse 2005" და 2007 წელს, კვლავ მოიპოვა პირველი ადგილი გერმანიაში, ქალაქ ბიუხენში გამართულ არტ გამოფენაზე "OWart"

როგორც ვხედავთ, იგი განსაკუთრებით ხშირად იღებდა მონაწ-ილეობას გამოფენებში საქართველოს ფარგლებს გარეთ, რაც გარკვეულწილად აისახა კიდეც მის მხატვრულ სტილზე, რომელიც ფორმის ხაზგასმული ევროპულობით გამოირჩევა. კერძოდ, მისი მუშ-აობის მანერა, სხეულის მისებური ინტერპრეტაცია, ევროპულ და პოსტ-ჯაკომეტისეულ გაგებას გვთავაზობს. მაგალითად, "ადამი და ევა", რომელბსაც ჩვენ ზევითაცშევეხეთ (ტაბ.:VII/17/) მალხაზ დათაშ-ვილის ნაშრომი ერთმანეთთან კომპოზიცურად დაუკავშირებდელი, სივრცეში გაშლილი მამკაცისა და ქალის ფიგურებისაგან შედგება (მოქანდაკის ამგვარი მიდგომა სივრცეში ფიგურების ვარირების შეს-აძლებლობებს იძლევა). ფიგურები ბრინჯაოშია ჩამოსხმული, და და-ფარულია პატენირებით მიღებული მომწვანო-მოთეთრო ფერით, ლო-კალური ვარდიფერი ლაქების „ბადით".

ხასიათის ფორმირება.

კომპოზიცია, როგორც სახელწოდება მიგვანიშნებს, ბიბლიურ სიუჟეტზეა აგებული. მოქანდაკეს ის მომეტი აქვს დამუშავებული, როცა გველის კარნახით ევამ აკრძალული ხილი შეჭამა და ორივემ, განსაკუთრებით კი ევამ, სიშიშვლე იგრძვნეს:

- **ევა.** „კაცობრიობის დედის“ ევას ფიგურა, მაღალი, კარგი აღნაგობის ქალს გამოხატავს, რომელსაც კარგად აქვს გაცნობიერებული მის მიერ ჩადენილი საქციელის სიმძიმე, მაგრამ სიშიშვლის მისტერიის პირველი წუთია და წინა პლანზე მოდის როგორც სინანული მის მიერ ჩადენილი საქციელის გამო და შიში გაურკვეველი (თუმცაღა სამოთხის დატოვების შესაძლებელი მამა ღმერთისაგან უკვე უწყებული იყო) მომავლის გამო. ამასთან, გრძნობათა ამ რთულ ნაზავში, პირველი გრძნობა მასში ქალის დაბადების წამია, როცა მან სიშიშვლის გამო დაიმორცხვა. ეს მომენტი კარგად ჩანს ქალის სიგურის სივრცულ კონფიგურაციაში - ხელები უკან აქვს წაღებული, თავი წინ დახრილი და ოდნავ გვერდით გადაწეული.
- **ადამი.** ადამის ფიგურა უფრო გაოცებას და დანანებას გამოხატავს, ვიდრე შიშს და მით უფრო დამორცხვებას. იგი ტუმბოს მსგავს საგანზე ზის, მარჯვენა ხელით მას ეყრდნობა, მარცხენა ხელი მარცხენავე ფეხზე აქვს დადებული და მარჯვნივ, ევასაკენ ოდნავ გადახრილი და ოდნავ მიბრუნებული მოლოდინის შეცქერის მას - გაგრძელების მოლოდინში.

ფიგურები გარდა იმისა, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, პატენირებით მიღებული მომწვანო-მოთეთრო ფერით, ლოკალური ვარდიფერი ლაქების „ბადითაა“ დაფარული, იმდენად ენერგიული სტილითაა ნაძერწი, რომ არც ერთ ფიგურაზე დამუშავებული სიბრტყე არ ლოკალიზდება. სახე და სახის ნაკვთების სკულტურულად გარჩეული არ არის და სახე, თავისი ზედაპირული მონიშვნებით, ქანდაკების ძერწვის საერთო სტილისტიკაში ზის.

ფიგურების ძერწვის ასეთი სტილი და ზედაპირის ფერადი ლაქების „ბადით“ ტონირების მეთოდი, ამ კომპოზიციას შინაგანი მოუსვენრობისა და განგაშის გრძნობით ავსებს. მოქანდაკემ,

ვფიქრობ გადაჭრა მის წინაშე დასმული მხატვრული და ტექნიკური ამოცანები მნახველს სამოთხიდან განდევნის მისტერიის მოტივი შესთავაზა.

მოქანდაკის მიერ არჩეული თემა, თავისი მნიშვნელობით, ჟანრულობით, დამუშავების ტექნიკით, სამყაროსთან დამოკიდებულების ფილოსოფიით, შორდება წვრილბუჟუაზიულ, ხელოვნების ყოველდღიური „მოხმარების“, ჩვენში ბოლო წლებში ფეხმოკიდებულ სალონურ-ბუდუარულ ესთეტიკას და მნახველის წინაშე კარგი ქანდაკება წარსდგებაა სამსჯავროზე.

მისი კიდევ ერთი ნამუშევარი, „მჯდომარე ქალი“ (ტაბ.:IX /4/) ეს ფიგურა იმავე ტექნიკითაა შესრულებული, რითაც მოქანდაკემ მნახველს „ადამი და ევა“ წარუდგინა. ქანდაკება მსუბუქ სკამზე მჯდომ, ღრმად ჩავიქრებულ, შიშველ ახალგაზრდა ქალს გამოსახავს, რომელსაც ფეხი ფეხზე აქვს გადადებული, ცალი (მარჯვენა) მკლავით სკამის დასაჯდომ ნაწილს ეყრდნობა, მეორე, მარცხენა ხელი იდაყვზე აქვს შემოჭდობილი და ასე ამაგრებს ფიგურა. ფეხის ფეხზე გადადებისა და ჰორიზონტალურად გაწვდილი ხელის კონფიგურაცია ახალგაზრდა ქალის ფიგურას მიუდგომელს ხდის და საკუთარ თავში, ალბათ ტკივილიან ფიქრებში ჩაძირულობის გრძნობას უფრო ამძაფრებს. საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენის სურვილს ადასტურებს ქალის მიერ ჯიუტად აწეული მარჯვენა ბეჭი და წინ დახრილი, მარცხნივ მიბრუნებული სახე, თითქოს მნახველს და ჭირის არამკითხე მოზიარეს ემალება.

ძერწვის იგივე, „ადამისა და ევას“ სტილის ენერგიული, ნერვიული მანერა; იგივე ტონირებული ბრინჯაო, ხაზგასმულად „დაუვარცხნელი“ სიბრტყეები, დაუმუშავებელი სახე და განსაკუთრებით დაუმუშავებელი ფეხები ხაზს უსვამს ქალის შინაგან დაძაბულობას და ერთგვარი დრამატულობით და გამოუცნობი სევდის ხიბლით ავსებს ასეთ მარტოსულად დარჩენილ ადამიანს. ფიგურის ასეთი საინტერესო კონოტაციებით დატვირთვით ხაზი ეს-

მება იმ გარემოებას უნდა აღინიშნოს, რომ მალხაზ დათაშვილის ეს ნამუშევარიც, თავისი ღირებულებით, „ადამის და ევას“ მსგავსად, ასე ფეხმოკიდებული წვრილბუჟუაზიული ხელოვნების ყოველდღიური „მოხმარების“ სალონურ-ბუდუარულ ესთეტიკის სივრციდან ამოვარდნილია.

“საწოლზე მჯდომარე ქალი” (ტაბ.:IX /5/)ეს კომპოზიცია საინტერესოა არა მხოლოდ სივრცული დისლოკაციებით, არამედ თავად ფიგურის ექსისტენციურ არსში ჩამარხული დრამატიზმის, უფრო მეტიც, ტრაგიზმის გამომხატველ კონოტაციებად მოხმობილი სემიიომწკრივებით. ქანდაკება ძველ, უკვე ამორტიზრბულ და შესაბამისად, ექსპლოატაციისათვის გამოუყენებელ, ჟანგიან საწოლზე ჩამომჯდარ ახალგაზრდა ქალს გამოსახავს. საწოლზე ჩამომჯდარ ქალს საკმაოდ რთული და ამავე დროს სივრცეში ფიქსირების თვალსაზრისით ძალიან დაბალასებული კონფიგურაცია აქვს; მას მარჯვენა ფეხი მარცხენაზე აქვს გადადებული. იგი მარჯვენა ხელით საწოლის ზამბარებიანი ნაწილის ჩარჩოს ეყრდნობა, მარცხენა ხელი კი მარჯვენა ფეხის მუხლზე მოშვებულად აქვს ჩამოდებული. ტანის ზედა ნაწილი ოდნავ მარჯვნივ, საწოლზე დაყრდნობილი ხელისკენ აქვს გადმოწეული, შესაბამისად, მარჯვენა მხარი მაღლა აქვს აწეული ისე, რომ მარჯვნივ გადმოხრილი თავით ქალი თავისუფლად ეხება, უფრო ზუსტად, ბალიშის ნაცვლად იყენებს მარჯვენა მხარს. მთლიანობაში, რჩება შთაბეჭდილება, რომ ამ, სივრცეში საკმაოდ მყარად დაბალანსებულ ფიგურას რეალურად სამი საყრდენი წერტილი აქვს:

- საწოლის ზამბარებიანი ნაწილის ჩარჩოს დაყრდნობილი მარჯვენა ხელი;
- საწოლის ზამბარებიანი ნაწილის ჩარჩოზე დაყრდნობილი საჯდომის მარჯვენა ნაწილი;
- იატაკზე მყარად დაყრდნობილი მარცხენა ფეხის წვერი.

ქალი მარტივადაა ჩაცმული. მას ტანზე მჭიდროდ მორგებული, გაფართოვებული ქვედაბოლოიანი კაბა აცვია, რომლის ქვედა ნაწილ-

ზე დეკორირების ფრაგმენტი შეიმჩნევა, რომელიც ქვედა ნაწილის გოფრირებულ ნაოჭებში იკარგება. ფეხზე თხელი, სავარაუდოდ მოქანდაკის კონცეფციის შესაბამისად, იაფფასიანი ფეხსაცმელები აქვს ამოცმული.

ფიგურის სახე და ხელები, მოქანდაკის მყარი კონცეპტუალური მიდგომების კონტექსტში, საგანგებოდ, თუნდაც კაბის ქსივილის ფაქტურიდან ხელის მტევნის გამოყოფის თვალსაზრისით, საგანგებოდ დამუშავებული არ არის. ასევე დაუმუშაცებელია სახეც (რომელზეც თვალები, ცხვირი, ნიკაპი, შუბლი და ღაწვები იმგვარადაა ნაძერწი, რომ ხელების მსგავსად,სახის ყველა ეს ნაწილი, მაღალ ყელთან ერთად, კაბის ფაქტურისაგან დიდად არ გამოირჩევა), მაგრამ მირის შინაგანი განწყობის გამომხატველი გარეგნული ნიშნები საკმაოდ მკაფიოდ იკითხება.

მოძრაობა. ქანდაკების მოძრაობა, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა დონეზე განლაგებული სხეულის ნაწილების, თუ შეიძლება ასე ითქვას ძალური ვექტორები სხვადასხვა მხარესაა მიმართული, (ტორსი, განსაკუთრებით კი მარჯვენა მხარი, საწოლის თავისაკენ, მარჯვნივაა გადახრილი და შესაბამისად სხეულის ამ ნაწილის ენერგია სივრცული კოორდინატების მარჯვენა სექტორისკენაა მიმართული), ქალის თეძოებისგან იმპულსირებული ენერგია მარცხენა ფეხზე გადადებული და „ღია“ სივრცისკენ მიმართული მარჯვენა ფეხის ენერგეტიკულ „არხში“, ანუ ტორსის საპირისპირო მხარესაა მიმართული და შესაბამისად, „არაფუნქციურად“ იხარჯება. მარცხენა ფეხის მოძრაობა და სხეულისგან მიმართული ენერგია მარჯვენა მხარეს, იატაკისკენ არის მიმართული.

მოძრაობათა ვექტორები გრაფიკული გამისახულება ლათინური **ძ-**ის ფორმისაა, რომელთა ჯამი ფიგურის მძლავრ ენერგეტიკულ კვინტესენცირებულ ველს ვერ შექმნის. შესაბამისად, ფიგურის მოძრაობაში არა მხოლოდ უღონობა, არამედ გარკვეული აპათიაც კი შეინიშნება. ბუნებრივია, ეს აპათიურობა სხვა ფსიქოლოგიურ და სოციალურ ფაქტორებსაც ემყარება, მაგრამ მოძრაობის ამდენ ნაწილად დაშლად და საყრდენად მხოლოს ძველი საწოლის თავის გამოყენება ამ ქანდაკებაში ჩადებილი ფარული აზრის „მადეკოდირებელ“ ინსტრუმენტად შიძლება გამოვიყენოთ.

დრო. რაც არ უნდა უცნაურად ჩანდეს, ქანდაკების გმირის შინაგანი განწყობისა და დროსთან მისი დამოკიდებულების მოდუსს ერთდროულად ორი კომპონენტი: ფერი და ნაძერწი აპირობებენ:

- **ფერი.** ქალის ფიგურა, მალხაზ დათაშვილის ფერწერული ესთეტიკის „ჩარჩოშია“ ჩასმული. იგი შაბიამნისფერ-მოყავისფერო ლაქების „ბადითაა“ დაფარული, რომელიც გარკვეულ ადგილებში მუქ ყავისფეში გადადის. მოქანდაკის მიერ გამოყენებული კოლორიტული გამა, თავის იდუმალი აურისა და თავად ფერის ექსისტენციალური „დროითი სიძველის“ გამო მნახველის დროისაგან დაშორებულია და გმირის ტრაგედიას (რომელიც ფიგურაში აშკარად იკითხება), ოდესღაც გაგონილი და სანახევროდ დავიწყებული ისტორიის აურით მოსავს. მოქანდაკე ძველ და თან მოულოდნელად ახალ ამბავს გვიყვება.
- **ძერწვა.** ფიგურის ზედაპირი მოქანდაკის სტილში, ენერგიული ძერწვითაა მოდელირებული. ძერწვის ენერგიული მანერით მალხაზ დათაშვილი განსაკუთრებით სამოსს ამოდელირებს. თუმცაღა არ შეიძლება ითქვას, რომ (და ამის შესახებ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ) მოქანდაკე სხეულის „თავისუფალ“, სამოსისაგან დაუფარავ ნაწილებს ეპყრობოდეს განსაკუთრებიული ყურადღებით. მიზეზი მარტივია - დრო. ქანდაკების განსაკუთრებით დამუშავებულ, „გლისირებულ“ ზედაპირზე მზერა არ ჩერდება, სხლტება და შესაბამისად, ქანდაკება დროითი მდინარებიდან თუ სივრცული კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი. შესაბამისად, ამ ტიპის ქანდაკებები ყოველთვის ზედაპირულია, სიღრმის განზომილებები არ გააჩნია და ბუნებრივია, იგი, თავის გარშემო, მკვდარ სივრცეს ქმნის (კლასიკური მაგალითია ამირან თევზაძის „ჩემი ოჯახი“ და ერეკლე წულაძის ბათუმის ბულვარში დადგმული სკულპტურული კომპოზიცია), სადაც დრო არამცთუ არ იზომება, არც კი არის. ამ თვალსაზრისით, მალხაზ დათაშვილის ქანდაკება მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდა, ძერწვის „ხორკლიანმა“ სტილმა ამ ქანდაკებასთან დრო არა მხოლოდ შეაჩერა, არამედ მასზე „დაამაგრა“, ხოლო გონივრულად შერჩეულმა ტონალურმა „ბადემ“ დროსთან ერთად, თავისი აურატულობით, განსაზღვრა

ქანდაკების გმირის დრო-სივრცული კოორდინატებიც, რომლის გარკვევაში მნიშვნელოვნად დაგვეხმარება ამ ნამუშევრის ხასიათის პარამეტრები და მისი, როგორც პიროვნების ფსოქოპორტრეტის შედგენის ცდაც.

- ხასიათის პარამეტრები. ფსიქოპორტრეტი „საწოლზე მჯდომი ქალი“, თავისი ხასიათით, ამ ავტორის მიერ წარმოდგენილ ფიგურათაგან ყველაზე რთულია. რასაკვირველია, ქანდაკებაში ხასიათს მოძრაობა ქმნის, რადგანაც მოძრაობა წაროჩნდება არა როგორც გაბმული ნარაცია (რომელსაც სტატიკური ქანდაკებები, როგორც საავტორო „ტექსტები“ დეკლარირებენ), არამედ როგორც დიალოგი ქანდაკებას, მნახველსა და ავტორს შორის. ამ თვალსაზრისით, „საწოლზე მჯდომი ქალი“, ამ კლასიკურ ჩარჩოში ზის.
- ხასიათი. როგორც შევთანხმდით ქანდაკებაში, ხასიათს, უმეტესად, მოძრაობა ქმნის და რომ ქალია ამ ფიგურაში იგი, თუ კი გავითვალისწინებთ მოძრაობის სირთულეს და სივრცეში გაფანტული მოძრაობების რთულ სადისლოკაციო პლანშეტს, გმირს საკმაოდ რთული ხასიათი აქვს, რომელიც გამოხატულია მთელი სემიორიგით:
- ს ი ჯ ი უ ტ ე. ხასიათის ეს თვისება, ამ ფიგურაში მკვეთრად გამოხატული, ჯ ი უ ტ ა დ მაღლა აწეული მარჯვენა მხარია, რომელიც მიგვანიშნებს იმაზე, რომ გმირის მიღებული რაღაც გადაწყვეტილების შედეგი საკმაოდ მძიმეა (ამაზე მიუთითებს მთელი ანტურაჟი: ღატაკური გარემო. მიუსაფარ მდგომარეობაში ყოფნა და სინანული), მაგრამ იგი ამ გადაწყვეტილებას არ შეცვლის.
- დ ა ე ჭ ვ ე ბ ა და ს ი ნ ა ნ უ ლ ი. ეს გრძნობა მოქანდაკემ ორკომპონენტიანი პლასტიკური არგუმენტით წარმოადგინა: მარჯვენა ხელს დაყრდნობილი ფიგურის მოძრაობაში მცდარი გადაწყვეტილებით მიღებული ნეგატური შედეგით გაპირობებული უღონობა და აპათიურობაა, რომლის დაბალანსება მარჯვენა ხელის სიმყარით და საწოლის თავის (რომლისკენაც, როგორც ერთადერთ საყრდენზე მისაყრდნობად მიისწრაფის უღონოდ ქმ-

ნილი ქალი) ილუზორული სიმყარითაა შესაძლებელი.

ამ რთულ, შეფასებით მოძრაობაშო მარჯვნივ მკვეთრად გადაწეულ თავის მოძრაობა უკვე სინანულზე მინიშნებაა.

შინაგანი მოუსვენრობა. მოქანდაკემ, ისევე, როგორც სხვა ქანდაკებებში, გმირის შინაგანი დაძაბულობისა და განგაშის გრძნობის პლასტიკის ენით გამოხატვისას, ფართო მონასმებს და მაღალი ინტენსიობის ტონირებას მიმართა. ერთმანეთში გარდამავალი გარეგნულად არარეგულირებადი ფერადი ლაქებით კონსტრუირებული „ბადე“ რადიკალურ წინააღმდეგობაშია თავად ფიგურის ტანსაცმელის დრაპირების სტრუქტურასთან, რომელთა ურთიერთგამომრიცხავი ენერგეტიკა მნახველს გმირის არასტაბილურობისა და შინაგანი დაძაბულობს განცდას უქმნის, რითაც მოქანდაკემ მთავარ ეფექტს მიაღწია - გმირი სიბრალულისა და ემოციური დამოკიდებულების ობიექტი გახდა.

ხასიათის სიმტკიცე. მოქანდაკის მიერ „პროგრამირებული“ მრავალვექტორული მოძრაობების ერთ-ერთ წახნაგად მალხაზ დათაშვილმა თავისი გმირის ხასიათში შინაგანი სიმტკიცე „აღმოაჩინა“, როცა ფიგურის არა ანატომიურ-არქიტეტქტონიკულმა, არამედ ხასიათის რეკონსტრუირების ლოგიკამ იგი აიძულა ქანდაკების სივრცული კონსტრუირების ჯერ კიდევ მიქელანჯელოდან მომდინარე კლასიკური პრინციპი დაერღვია და სხეულის ერთი ნაწილი, კონკრეტულად კი მარცხენა ფეხზე გადადებული მარჯვენა ფეხი ქანდაკების კანონებით ნებართული წრდან გარეთ გამოეტანა და აზრობრივი აქცენტი - ინდივიდის მიერ თვითშეფასებისა და სამყაროსთან მიმართების დამადასტურებელ ფენომენზე დაესვა. ანუ ქვედა კიდურებისაგან შექმნილი სამკუთხედის (გავიხსენოთ მარცხენა ფეხის, უფრო ზუსტად ფეხის წვერის იატაკთან შეხების ჟესტი - მარცხენა ფეხის მოძრაობა და სხეულისგან მიმართული ენერგია მარჯვენა მხარეს, იატაკისკენ არის მიმართული)უკიდურეს წერტილში გასული მარჯვენა ფეხის მტკიცე პოზიციონირება, ჟესტების ენაზე, ხასიათი სიმტკიცის და გადაწყვეტილების შერულების გარდუვალობის მაჩვენებელია.

იდენტიფიცირება. რასაკვირველია, ქანდაკების, უფრო ზუსტად, ქანდაკების ფორმით გამოსახული გმირის ხასიათის ამგვარი პრეპარირება იმ მიზნით ჩატარდა, რომ ქანაკებას, მნახველსა და მოქანდაკეს შორის შემდგარ დიალოგს გამოეკვეთა არა მხოლოდ ამ მიზანდასახუ-

ლობის მქონე ქანდაკების შექმნის მამოტივირებელ არგუმენტთა სქემა (რომელშიც უპირველესად შემოქმედის მოქალაქეობრივი პოზიცია და საქართველოში შექმნილი რეალობის გამო ჩვენი თანამემამულეების დიდ ნაწილში სოციალური გარემოს მიერ მათ ყოფაში და შესაბამისად ხასიათში იმპლიცირებული ტრაგიკული საწყისის გამო, შემოქმედის მიერ ადამიანური თანაგრძნობის დეკლარაციად უნდა ჩაითვალოს).

მალხაზ დათაშვილის სკულპტურათა გმირები ზუსტად ეწერებიან ადამიანის შესახებ ჩვენს ტრადიციულ წარმოდგენებში. კერძოდ იმაში, რომ ადამიანი პარადოქსული და მრავალმხრივი ფენომენია, რომელიც ვერ ეგუება ცალმხრიობას. ამ სკულპტურაში ადამიანის, როგორც პიროვნების იდენტობის მოძიების ერთ-ერთი პარადოქსი ის არის, რომ მასში ორი, სრულიად განსხვავებული მისწრაფებაა შეერთებული, როცა ერთის მხრივ ადამიანი მუდმივი ცვლილებებისაკენ, მუდმივი მოძრაობისკენ მიისწრაფვის და ამავე დროს განიცდის მუდმივი დაუკმაყოფილებლობის და უფრო მეტის მიღწევის სურვილს სამყაროსთან ტრაგიკულ შეუთავსებლობას.

ამირან თევზაძე, ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა მოქანდაკე, რომელმაც 2001-2005 წლებში დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი. პერსონალური გამოფენებიდან ჯერ-ჯერობით შედგა მხოლოდ ერთი 2007 წელს, საგამოფენო დარბაზში "ჯტჭ" ბანკი, ფრანქფურტი, გერმანია. ჯგუფური გამოფენებიდან აღსანიშნავია 2001 წლის გამოფენა გალერეა "უნივერსი", ქართველ მხატვართა გამოფენა, თბილისი, საქართველო. მისი ნამუშევრებიდან ერთ-ერთი, რომელიც ჩვენი განხილვის საგნად იქცა არის „ჩემი ოჯახი" (ტაბ.:IX /6/). სამწუხაროდ ამ მოქანდაკის ეს ნამუშევარი, რომელიც თავისი პრობლემატიკით თუ თემატიკით ამირან თევზაძისათვის მნიშვნელივნად მიგვაჩნია და საანალიზოდ მისი შერჩევაც ამ ნიშნით მოხდა, არ შეიძლება მოხვდეს სრულფასოვანი ქანდაკების კატეგორიაში. აქაც 2000-იანი წლებისათვის დამახასიათებელი წვრილთემიანობა იჩენს თავს (მაშინ, როცა ადამიანის შინაგან სამყაროში თუ საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამძაფრებული ბრძოლები მიმდინარეობდა ერის თვითიდენტიფიცირებისა და შესაბამისად, თვითგადარჩენის უმწვავეს პრობლემებზე), თუმცაღა თავად ოჯახის ფენომენი რთული, მრავალფენიანი მოვლენაა და შესაბამისად, მისი

სამუშაოდ აღება გამართლებულია. შინაგანი პროტესტის გრძნობას იწვევს ამ პრობლემის წვრილმან - ბურჟუაზიულ-სენტიმენტალურ ასპექტში დანახვა და ბუდუარული თემატიკის ფორმატში წარმოდგენა.

თავად ნამუშევარი თეთრი და ცისფერი საღებავით დეკორირებული მარმარილოთი და ტონირებული ბრინჯაოთი (ფიგურები და ტალღები) შესრულებული მრავალფიგურიანი მოცემულობაა, რომელსაც მეტალისაგან დამზადებული ტონირებული ნაწილი ემატება. კომბოზიცია რამდენიმე ძირითადი სეგმენტისაგან შედგება:

- დედის და მამის ფიგურები, რომლებიც ნავის ცენტრში დგანან. ფიგურების ძირითადი ნაწილი თეთრ ქვაში შესრულებული განიერ სახელოანი, მხოლოდ ვერტიკალურად დრაპირებული პეპლუმია (მამაკაცის პეპლუმი გრძელსახელოიანია, ქალისა მოკლესახელოიანი), რომლებიც საყელოები და სახელოები ქვედა გაგანიერებულ ნაწილში ცისფერი საღებავითაა ორნამენტირებული. თავი და ხელები ბრინჯაოთია შესრულებული, ქალისა და მამკაცის ვარცხნილობა მუქადაა ტონირებული, სახეები და ვარცხნილობა, ისევე როგოც ხელები დამუშვებულია. მაღალ კისერზე დამაგრებული თავები ერთმანეთთანაა მიახლოებული. ქალი მამაკაცს, რომელთან ერთადაც იგი კომპოზიციის ცეტრალურ ნაწილა ქმნის, რაღაც საგან უწვდის, სავარაუდოდ ახალდაბადებულ ჩვილს.
- **შვილების - გოგონას და ბიჭუნას ფიგურები**. ეს ფიგურები ცენტრალური კომპოზიციის პერიფერიულ სექტორს ქმნიან. მათი ფიგურებიც ანალოგიურად თეთრ ქვაში შესრულებული განიერ სახელოანი, მხოლოდ ვერტიკალურად დრაპირებული პეპლუმია, რომლებიც საყელოები და სახელოები ქვედა გაგანიერებულ ნაწილში ცისფერი საღებავითაა ორნამენტირებული. თავი და ხელები ბრინჯაოთია შესრულებული, მხოლოდ გოგონას ვარცხნილობაა მუქად ტონირებული, სახეები და ვარცხნილობა, ორივე ფიგურას, ისევე როგოც ხელები დამუშვებულია.
- **ნავი**. კომპოზიციის ეს ნაწილი მეტალისგანაა შერულებული და თეთრი მარმარილოს პირობით-დეკორატიულ სტილში გადაწყვეტილ ტალღბზე დგას. ნახევარმთვარის ფორმის ნავს

გამოკვეთილი კიჩოს და ცხვირის ნაწილება არ გააჩნია, ორივე ქიმი ერთნაირია. ნავი გარედან შავად, შიგნიდან კი მუქ ცისფერადაა შეღებილი.

- **ტალღები**. კომპოზიციის საფუძველი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პირობით-დეკორატიულ სტილში გადაწყვეტილი ტალღებია, რომელთაც რომელიმე მიმართულე-ბით მოძრაობის გრაფიკული თუ სკულპტურული არგუმენტი არა აქვს.

ხასიათები. მიუხედავად იმისა, რომ ნამუშევარში აქტიურად იხმარება ისეთი კინეტიკური ცნებები, როგორიცაა დრაპირება, ტალღები, ცნებათშეხამება „ტალღაზე მცურავი ნავი“ და ა.შ. „ჩემი ოჯახი“, თავისი არსით, მარტივი და იოლად გაშიფვრადი განწყობებითაა დატვირთული. სიტუაციას ვერ აუმჯობესებს ის გარემოება, რომ კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურები ერთმანეთისაკენ მოძრაობენ, უფრო ზუსტად, ეს არის მოძრაობის იმიტაცია, როცა ქალის ფიგურა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მამკაცს აწდვის სახვევებში გახვეულ ჩვილ ბავშვს, ხოლო მამკაცის შებოჭილი მოძრაობა, რომელსაც, როგორც ჩანს მადლიერების ნიშნად ზელი მეუღლის მუცელზე უდევს, ქვემოდან ზემოთკენ, სავარაუდოდ ბავშვისკენ მოძრაობას იწყებს. ამ კომპოზიციის მხატვრული თვალსაზრისით ვულგარულ უსუსრობას ვერ შველის ნავში მდგომი გოგნას მამისენ გადახრილი თავი და დედილ კალთაზე ჩაჭიდებული პატარა ბიჭუნა. ნილოსზე მცერავი ფარაონის ოჯახის (სადაც მდინარეს დროის მარადიული მდინარების ფუნქცია აქვს დაკისრებული) უსუსური ანალოგია, თავის მხატვრული აზროვნების დონით პროდუქტია ამ საუკუნის დასაწყისის ფუნდამენტურ ღირებულებრივ ორიენტირებს აცდენილი ქართული საზოგადოების გემოვნებისა და ესთეტიკური მისწრაფებებისა. გვეჩვენება, რომ მოქანდაკე ლევან ვარდოსანიძის გავლენამ, რომელმაც ბოლო წლებში ასეთივე ტიპის მცრე პლასტიკას მიჰყო ხელი, გარკვეულწილად იჩინა თავი ახალგაზრდა თაობაშიც. 1980-იანი წლების მოქანდაკე მიხეილ წოწორიაც ბოლო დროს ხშირად მიმართავს ასეთი ტიპის სკულპტურულ პროფანაციებს, მაგრამ იგი მაინც რჩება ქანდაკებრივი მოთხოვნების სივრცეში და არ არღვევს იმ აუცილებელ პირობითობას, რომელიც ქანდაკების სახისმეტყველებისთვის აუცილებელია, რომ ინტერიერის შესამკობ მცირე ზომის ფაიფურის ფიგურას

არ დამესგავსო, მხოლოდ ქანდაკების მასალაში განხორციელებულს.

ერეკლე წულაძე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულია, იგი აკადემიაში 2003-2007 წლებში სწავლობდა, მანამდე კი იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო კოლეჯში გაიარა ერთწლიანი კურსი /2002-2003/. მას ახალგაზრდა ასაკის მიუხედავად, საკმაოდ ბევრ გამოფენებში აქვს მონაწილეობა მიღებული, მისი საგამოფენო ბიოგრაფია 1997 წლიდან იწყება. აქ აღვნიშნავდით მხოლოდ იმათ, რომლებშიც ერეკლე მონაწილეობას იღებს როგორც უკვე დიპლომირებული მოქანდაკე. მათ შორისაა 2011 წლის ჯგუფური გამოფენა ვილნიუსში, ლიტვა. 2011 წლის გამოფენა "Aღთ ᲩAᲫᲫ ",თბილისი, საქართველო. ასევე 2011 თბილისის მუსიკისა და კომედიის თეატრი, თბილისი, საქართველო. 2010 თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, თბილისი, საქართველო. 2009 გალერეა " Aრტ ღოომს", თბილისი, საქართველო. 2008 ქართული ხელოვნების გამოფენა "ალავერდი" , ვილინიუსი, ლიტვა.

ერეკლე წულაძის ნამუშევრებთან მუშაობისას ორჭოფობის განცდა გეუფლება. რთულია დარწმუნდე იმაში, რომ ქანდაკებებს რომლებსაც იგი ქმნის თვითონვე არ აღიქვამს კიტჩად, ეს ეხება მისი ე.წ. კლასიკურ ქანდაკებას. მისი მოდერნული ქანდაკება უფრო სიანტერესოდ გვეჩვენება, იმდენად, რამდენადაც, ძალიან ახლოს დგას დიზაინთან. თუ კი შევადარებთ როლანდ ქანდელი ნაროუშვილის, ლევან ვარდოსანიძისა და მიხეილ წოწორიას ნამუშევრებთან მის ნამუშევრებს, ვნახავთ, რომ თუ კი მიხეილ წოწორია ცდილობს არ დაკარგოს თუნდაც ძალიან მცირე ზომის პლასტიკაში ქანდაკების სამეტყველო ფორმა, მიუხედავად იმისია, რომ იგი უხვად ტვირთავს ქანდაკებას ფერადოვანი ელემენტებით, ისევე როგორც მანამდე რონალდ ნაროუშვილი მიმართავდა მასალის ფერს, ეს არ არის შემდეგ შეყვანილი ტონალური „ინტონაციები", ეს მასალის ფერადოვანი გამით მანიპულირებაა. ლევან ვარდოსანიძეს შეაქვს ისეთი თანამედროვე თემატიკა, როგორიც 2003 წლის ნამუშევარი „მისს ჰარლი დევიდსონი", 1991 წლის „თეთრი ჯაზი" , „ქალი აბაზანაში", სავარაუდოდ 2013 წელს ვაკის პარკში განხორციელებული „დისკ ჟოკეი" და ა.შ. ჩვენი აზრით ამ ტიპის ქანდაკება, ტოვებს სახვითი ხელოვნების საზღვრებს. ცხადია, ახალი თემატიკა თავის სამეტყველო ენას მოითხოვს და „დისკ

ჟოკეის“ გამოსახვა განსხვავებულ ენაში წარმოუდგენილია, ვიდრე ამას აკეთებს ლევან ვარდოსანიძე, მას შემოაქვს MთV-ის კლიპების ენერგეტიკა, ის აფრო-ამერიკული პლასტიკა რაც ასეთი დამახასიათებელი გახდა ბოლო წლების მსოფლიო კულტურისთვის, როდესაც თეთრკანიანთა რასაც კი ვიზუალურად ისე იცვლის ქცევით ჩვევებს, რომ ცდილობენ მოძრაობებში და სხეულის პლასტიკაში სრულად დაემსგავსონ აფრო-ამერიკელებს. ძალიან საინტერესოა ასეთი ტენდენციების დაფიქსირება ქანდაკებაში, მაგრამ ეს მაინც ზედაპირული რეაქციებია ახლად შემოსული კულტურის რიტმებზე, ამიტომ ლევან ვარდოსანიძის ქანდაკებაც, მას უფრო ზედაპირულ მიმეზისში, ფორმათა ფოტოგრაფიულ გამეორებაში უფრო ვლინდება ვიდრე ნამდვილ პლასტიკურად გადამუშავებულ და გააზრებულ ფორმაში. თანაც უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლური ქანდაკება ჯერ-ჯერობით არ რეაგირებს კულტურაში შემოჭრილ ახალ ესთეტიკურ კოდზე რომელიც მუსიკალური რიტმებიდან წამოვიდა და პლასტიკის დონეზე შეცვალა გარშემომყოფი სამყარო.

ლევან ვარდოსანიძისგან განსხვავებით, ერეკლე წულაძეს შემოაქვს ასევე თანამედროვე, კერძოდ ჩრდილოეთ ამერიკიდან წამოსული პოპ-კულტურის ელემენტები თავის შემოქმედებაში და ისეთივე წარუმატებელი მიმეზისით ასრულებს. მაგალითად „მოცეკვავე“. უფრო წარმატებულია ერეკლე წულაძე იქ, სადაც მან მოახერხა და თუ მიხეილ წოწორიას მიმღეობა, როგორც მოქანდაკისა ჯერ კიდევ მაღალია იმიტომ, რომ იგი ქანდაკების ფარგლებში დარჩა, ერეკლე წულაძე საინტერესოა იქ სადაც იგი ახერხებს პროფანირებული ქანდაკების შექმნის ნაცვლად, გადალახოს იგი და წავიდეს უკვე დიზაინისკენ, რომელშიც უკვე სხვა ფერთა და ფაქტურათა კანონები მუშაობს, მასალის ფაქტურა ტექნოლოგიურ ფაქტურებთან არის ახლოს და ფორმათქნადობის პრინციპიც ასეთივეა. პრაქტიკულად, ერეკლეს ნამუშევრების თემატიკამ, იმისთვის რომ მათი ადექვატური ყოფილიყო ფორმაში, დიზაინისკენ უბიძგა(ტაბ.:IX /7/).

უცნაურია, მაგრამ ასე თანამედროვედ მოაზროვნე ერეკლე წულაძეს, ააქვს ისეთი ნამუშევრები, რომლებშიც ჯერ კიდევ ისმის ბოლოს 80 წლის მანძილზე საბჭოთა საქართველოშივე პროფანირებული ფორმის ექო. მაგალითად ნამუშევარი „გურულები ამერიკაში“(ტაბ.:IX

/8/) ერეკლე წულაძის „გურულები ამერიკაში“ მეტისმეტად ლოკალური პათეტიკით დატვირთული მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა, რომელსაც 1900-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში ამერიკული ცირკის ფორმატში გურული ცხენოსნების ჯგუფის გამგზავრებისა და ამერიკელი მაყურებლის წინაშე წარმატებული გამოსვლის ისტორია დაედო საფუძვლად. კომპოზიცია ფაქტობრივად ორ სიბრტყეზე გაშლილი მოცულობრივი პანოა, რომლის მარცხენა ნაწილზე განთავსებულია:

- ზემოთ. ამერიკული ცივილიზაციის ბრენდებად ქცეული კონგრესის შენობა (ვაშინგტონი) და ნიუ-იორკის პანორამა, სადაც თავის ორგინალობით გამოირჩევა ე.წ. „კრაისლერ ბილდინგი“, რომელიც 1930 წელს დასრულდა, მაშინ როცა გურულები ამერიკიდან დაახლოებით ოცი წლის წამოსულები იყვნენ. სანფრანცისკოს ცნობილი „ოქროს ხიდი“.
- ქვემოთ. გურული სოფელი ოდა სახლებით, ორღობეებით და ტალახში ჩაფლული ხარ-ურმით.

პანოს მარჯვენა ნაწილი მთლიანად დაკავებული აქვს საკმაოდ დინამიურ პლაკატს, ოთხ, კლასიკურ სტილში შესრულებულ, სხვადასხვა რაკურსით განლაგებულ ცხენებს, რომლებთან კონტექსტშია მოქცეული გურული მხედრების არანაკლებ დინამიური ფიგურები. საერთო ქარიშხლის სისწრაფით გადინებად სივრცეს დამატებით ენერგიას ანიჭებს მხედების ჰაერში აფრიალებული, უხვად დრაპირებული მოსასხამები და ასევე აფრიალებული დროშები.

ამ აფრიალებულ, ასრიალებულ და სადღაც გაქანებულ კომპოზიციას ძნელად/ვერ უწოდებ ქანდაკებას. რომელიც საბჭოთა პლაკატის და შემდგომ, მონუმენტური ხელოვნების „საუკეთესო“ ტრადიციების გათვალისწინებითაა შექმნილი და უფრო პროპაგანდისტული (არა სარეკლამო) ნაკეთობის იერი აქვს, ვიდრე მეტ-ნაკლებად მისაღებ ქანდაკებას.

2012 წელს ბათუმის ბულვარში დადმული მრავალფიგურიან კომპიზიცია სახელად „მე, შენ და ბათუმი“. ამ კომპოზიციაში ქალიშვილი და ყმაწვილი ყავის მაგიდასთან სხედან და საუბრობენ, ალბათ ქანდაკებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები (უპირველესად, სივრცული ფორმა) გააჩნია, მაგრამ ფიგურების არაბუნებრივი, ცოტა ნაძალადევი

მოძრაობები (გოგონას მიერ ფეხის ფეხზე გადადების მანერა, რაც ფიზიკურ დაძაბულობას უფრო მიანიშნებს ვიდრე ხანგრძლივი საუბრისთვის მზაობას. არადა მარჯვენა ხელით ყავის ჭიქის დაჭეის მანერა, დაბლა დაშცებული მარცხენა ხელი სწორედ ამ განწყობის გადმოსაცემადაა გამიზნული), მეტისმრტად დავარცხნილი ბუნებრიობა (როგორც ყმაწვილის, ისე გოგონას ტანსაცმელი ქარიანი დღისათვის შესაფერისი ინტენსიობითაა დრაპირებული - ასეთ ამინდში კი, ღია კაფეში, ხანგრძლივი გულითადი საუბრის განწყობის მოპოვება ჭირს), ერთმანეთის მიმართ აბსოლუტური ინდეფერენტიზმი. ის დრამატული კვანძი, რომელიც ასეთ მრავალფიგურიან კომპოზიციას შეკრავს და ხელოვნების ნიმუშად აქცევს, ამ ნამუშევარში არ შეიმჩნევა.

ამრიგად, უკანასკნელი ათწლეულის თაობამ ცხადყო, რომ ქანდაკების ათვისებას აგრძელებს ქართული კულტურა, ძალიან ბევრ კოპირებულ ფორმას ვაწყდებით ამ პროცესში, მაგრამ ვთვლით, რომ ესეც გასაგები და სავარაუდოდ აუცილებელი ეტაპია, რომ ქანდაკებამ საქართველოში ყველა ფორმა საბოლოოდ აითვისოს, თუმცა გვეჩვენება პრობლემატურად, რომ ახალი თაობის მოქანდაკეები, მაშინ როდესაც ისინი არ ქმნიან კლიენტზე ორიენტირებულ ნამუშევარს, მაინც უბრუნდებიან დრო და დრო საბჭოთა გამოცდილებას, ფორმასთან ერთად, თემატიკია და პრობლემატიკაც შეიზღუდა ქართულ ქანდაკებაში, სავარაუდოდ, ერთადერთი გამოსავალი, სტუდიებისა და სახელოსნოების სასწავლო პროგრამების ცვლილებასა და მოქანდაკეების აღზრდის პროცესის რადიკალურ რევიზიაში გვეგულება.

თავი მეორე

ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული კულტურის დროსა და სივრცეში

2.1. ქანდაკებაში მონიშნული ქართული იდენტობის პარამეტრები

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

ბუნებრივია, რომ ასეთი სოციუმის თვითორგანიზება სიმბოლოებისა და სტატუსების გარშემო ხდება (ჰაბერმას 1962), რაც დროსა და სივრცეში საკუთარი თავის მონიშვნის მცდელობას წარმოადგენს. სივრცეში სოციუმის კულტურული და საიდენტიფიკაციო მარკირების ყველაზე ნათელ მაგალითად კი საჯარო სივრცეში გამოტანილი ხელოვნება გვევლინება, ვინაიდან საჯარო სივრცის ხელოვნება იმ ვიზუალურ სისტემათაგან ერთ-ერთია, რომლის მეშვეობითაც კულტურა თავის თავს აღწერს და შეიმეცნებს.

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

იმისთვის, რომ გამოვავლინოთ ჩვენს სოციუმში მიმდინარე პროცესები და მათ ასპექტში წავიკითხოთ ქართული საჯარო სივრცის სპეციფიკა, შესაბამისად, ქართული მონუმენტური ქანდაკების ფუნქცია, უპრიანი იქნება მიმოვიხილოთ ქართველთა მიერ გამომუშავე-

ბული იდენტობის მაფორმირებელი ასპექტები.

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

დასავლელი მკვლევარებისთვის შუასაუკეების ქართული იდენტობა მყარად იყო დაკავშირებული იდენტობის რელიგიურ ტიპთან, ამიტომ, მეცხრამეტე საუკუნეს ისინი ქართველთა ეროვნული ფორმირების მთავარ საეტაპო ეპოქად მიიჩნევენ. თუ ქართულ სახვით ხელოვნებაზე ავიღებთ ორიენტაციას, მაშინ ჯ.რ. გილისის მოსაზრება მართებულია, ვინაიდან სახვით ხელოვნებაში ნაციონალური იდენტობის საკითხი ამ დროისათვის ჯერ არ დგას (ხატწერა, მონუმენტური ფერწერა, ჭედურობა), საერთოდ სახვითი ხელოვნება, მეოცე საუკუნემდე საქართველოში, ნაციონალური იდენტობის საკითხს, ცხადია, გამოთიშულია, - ქართული იდენტობის პარამეტრების ფორმირებისას მთელი დატვირთვა ისტორიოგრაფიასა და ლიტერატურაზე მოდის. ვიზიარებ რა ლ. პატარიძის მოსაზრებებს ქართული იდენტობის ფორმირების შესახებ, ტექსტში დავერყდრნობი მის რამდენიმე დებულებას, კერძოდ: ჩვენი ისტორიოგრაფია მეფე ფარნავაზის სახის შექმნისას უკვე გამოჰყოფს რამდენიმე მთავარ ასპექტს, რამაც ყველას თვალში უნდა მოახდინოს მისი, როგორც ქართლის მცოხვრებთა, - ამ კონკრეტული ერთობის მმართველად ლეგიტიმაცია.

მის მიერ შემოსაზღვრული ტერიტორია, ენა/დამწერლობა და რელიგია. სამივე ატრიბუტი, უცვლელად გადმოაქვს ისტორიკოსს პირველი ქრისტიანი მეფის, მირიანის სახის ქმნადობისას, როდესაც იგი მოგვითხრობს მირიანზე, როგორც ახალი რელიგიის მიმღებ და დამაკვიდრებელ (წმინდა ნინო და ქრისტიანობის გავრცელება), ქართული ენის მიმღებ (მირიანმა დაივიწყა ენა სპარსული და ისწავლა ენა ქართული) და სამეფო დინასტიის მაღიარებელ (ფარნავაზის საფლავის შემკობა) მეფეზე (პატარიძე 2005) აქედან მოყოლებული, როგორც ლ.

პატარიძე აღნიშნავს, ჩვენი ისტორიოგრაფია ბოლომდე დარჩა მეფობის ინსტიტუტის ერთგულ, სამეფო სახლის ოფიციალური პოზიციის გამომხატველ დისციპლინად, რომელმაც ქართული სახელმფიოებრიობის გარანტს, მეფეს მიანიჭა ერის თვითდადგინების ყველა უმნიშვნელოვანესი პარამეტრი: ენა, რელიგია და სამეფო დინასტია (რაც მერყევი ტერიტორიული ერთეულის - მამულის ურყევი ვირტუალური ექვივალენტი იყო საუკუნეების მაძილზე - თ.შ.).

ამიერიდან სახელმწიფოებრივი განცდით ფორმირებული ქართული იდენტობა პერმანენტულად სახელმწიფოებრიობის ფარგლების მოზომვასა და დადგენაშია. ქრისტიანობის მიღების შემდეგაც, აღნიშნული პარამეტრები მეფის უცვლელ ატრიბუტიკად ჩანს, რაც კიდევ უფრო გამყარებულია მისი ქრისტიანული მრწამსით და ღვთაებრივი ინსპირაციით. მეცხრამეტე საუკუნემდე ჩვენი იდენტობის პარამეტრები მეხუთე საუკუნეში დადგენილ ფარგლებში რჩება.

მეცხრამეტე საუკუნიდან ქართული იდენტობის პარამეტრები იცვლება, ვინაიდან, მეოცე საუკუნის ჩათვლით, ისტორიულმა და სოციალურმა მოვლენებმა ქართველი ერის თვითგანცდაში დამატებით რამდენიმე პარამეტრის გაჩენა განაპირობა, რაც ასევე მოცემული აქვს ამერიკელ მკვლევარს რ.ჯ. სანს: ა) მჩაგვრელის ფენომენი, რომელიც რუსეთის პოლიტიკას უკავშირდება ბ) კულტურული მტრის ხატის ფორმირება, რაც მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე საქართველოში მცხოვრებ, ჩვენს კულტურაში უცხოს სტატუსით დამკვიდრებულ სომეხთა პოზიციით (ხინჩაგაშვილი 2008) იყო გაპირობებული და გ) საკუთარი თავის მსხვერპლად მოაზრება, როგორც ამ პროცესის ლოგიკური ნაწილი.

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

ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე მივიღეთ მჩაგვრელის, უცხოსა

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

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

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

მეოცე საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართველი მოქანდაკეები ქართული და ქართული საბჭოთა კულტურის ქმნადობის პროცესის აქტიური მონაწილეები გახდნენ. სწორედ მათ მიერ შექმნილ ქანდაკებას უკავშირდება სახვით ხელოვნებაში ეთნო-კულტურული იდენტობის ვიზუალურ ფორმაში ტრანსფორმირების პროცესი, რომელიც, როგორც პროდუქტი, საჯარო სივრცეში განხორციელდა.

საბჭოთა ხალხების საერთო ღირებულებრივი ველის შესაქმნელად დადგმული რევოლუციონერთა ქანდაკებები ან საბჭოთა კავშირში შემავალი ხალხების საერთო ისტორიული წარსულის სიმბოლოები - ობელისკები ნელ-ნელა ჩაანაცვლა ან მათზე მეტი სასიცოცხლო

სივრცე ქართველი ერის ისტორიის ამსახველმა ქანდაკებამ მოიპოვა.

ამ ქანდაკებების თბილისის სივრცეში გაჩენა ნიკიტა ხრუშჩოვის დროს, 1960-იან წლებში დაშვებული ე.წ. „ოტტეპელის“ შედეგი იყო: „პარტიასაც კი არ ძალუძს მყარი დაპირების მოცემა, ისიც ბოლოს ნაციას უბრუნდება, რადგან მას ხანმოკლე რევოლუციური ისტორია აქვს, ნაციას კი შეუძლია იამაყოს შორეული წარულით“ პარტია ყველას მხოლოდ იდეოლოგიით და კოლექტივიზაციით აერთიანებდა, რამაც, ცხადია, ამოწურა თავი და დიდი ხნით ვერ გადაფარა ამ ფსევდო იდეოლოგიის ქვეშ ძალადობრივად გაერთიანებული ნაციების უმთავრესი მისწრაფება - „ნაციამ არა მარტო უნდა იამაყოს თავისი დიადი წარსულით ... არამედ უნდა ამოიცნოს კიდეც ეს დიდებული წარსული, წმინდანებისა და გმირების ოქროს ხანა“. საქართველოში, ნ. ხრუშჩოვის მმართველობის პერიოდში, ცხადია, არა პარტიის ნების წინაარმდეგ, არამედ მატივე წახალისებით, სწორედ გმირების ხანის აქტივიზაცია მოხდა, რაც ასე ნათლად საჯარო სივრცეში დადგმულმა ქართულმა ქანდაკებამ აჩვენა.

მეოცე საუკუნის შუა ხანებში საქართველოში სწორედ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრები, საერთო საბჭოთა, - უნიფიცირებულ ღირებულებრივ სისტემაში მოქცეულ ქართველთა ეროვნული პარადიგმის გარშემო კონსოლიდაცია. ამ პროცესში ქართული ფერწერაც აქტიური თანამონაწილე და თანამოაზრე (მაგ., ე.წ. ეთნოგრაფიული ნატურმორტები (ბ. ბერძენიშვილის), ქართული სოფლის (რ. ჯავრიშვილი) ყოფა) იყო. თუმცა მას, ურბანული ქანდაკებისგან განსხვავებით, ნაკლები საყოველთაო წვდომა ჰქონდა.

სწორედ ამ კონტექსტმა განაპირობა ის, რომ ქართველი მოქანდაკეები ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული მისტერიების, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადნენ და ამით, მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგემებად („ვახტანგ გორგასალი“) და იდეოლოგემებად („ქართლის დედა“), იმ იმიჯებად აქციეს, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსეს. ქართველი ერის და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხეულებით ქართველმა მოქანდაკეებმა თბილისის ტოპონიმში შემოიტანეს და „დაამაგრეს“ მთელი საქართ-

ველო - მათ ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგემები და იდეოლოგემები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმ-ბოლოებად აქციეს.

სწორედ ზემოთ მოხმობილმა ძიებებმა განსაზღვრეს, ის, რომ ქართულმა, საჯარო სივრცეში აღმართულმა ქანდაკებამ, როგორც კულტურის არტეფაქტმა, ხელახლა გადაანაწილა კულტურის „ტერ-იტორიები“ ქვეყანაში და საბჭოთა კულტურის პირობებში კვლავ მონიშნა იგი, როგორც საერთო ქართული სივრცე, მოახდინა ყველა იმ პარამეტრის ვიზუალურად გაცხადება და აქტუალიზირება, რაც ითვლება კიდეც ქართველად ყოფნის, ქართული იდენტობის ქონის საწინდრად - ენა, მეფე, ისტორიული გმირები და სამეფო დინასტია (რომელიც თავის მხრივ ქვეყნის, ტერიტორიების სიმბოლოა).

ჩვენი იდენტობის ისტორიამ და მისი მისი უწყვეტობის აღდგენის სურვილმა მეოცე საუკუნის მოქადანკეები 50-60-იან წწ. „აიძულა“ ვი-ზუალურ ფორმაში გადმოეტანათ ქართველი ერის ისტორია და ლიტ-ერატურა, ის, რამაც შექმნა და შეინახა ჩვენი იდნეტობა. აღნიშნულის მაგალითს ელგუჯა ამაშუკელის რამდენიმე ქანდაკება წარმოადგენს, რომელშიც მოქანდაკე ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამო-მუშავებამდე მივიდა. კერძოდ, შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხა-დად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში (ლიტერატურული) განფენილი და სივრცობრივ კატეგორიაში (ქანდაკება) მოაზრებული კოორდინატების ერთ წერტილში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ-ნარატული და ვერბალურ-ნარატული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები: „დედა-ენა“, „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართუ-ლი ”დედა ენის” ძეგლის აღქმისას ცხადია, პლასტიკური ნარატივია წამყვანი, მაგრამ ტრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში ჩართული ლიტერატურული ტექსტი, სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან მისი განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმე“-ში, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრივად, ამაშუკელი-სეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების ურ-ბანულ ტექსტში ჩართული პლასტიკური ტექსტებია, რომელთა მეშ-

ვეობითაც იქმნება ქართული კულტურის ტექსტებისა და იდენტობის სკულპტურული კონოტაციები.

აღნიშნული ტენდენციები 1950-იანი წლებიდან თითქმის 2003 წლამდე აქტუალური იყო. მართალია, პროცესმა ბოლო წლებში უფრო და უფრო ტენდენციური ხასიათი შეიძინა, მაგრამ არ შეუწყვიტავს არსებობა. კვლავ ე. სმითის ციტატას თუ დავეყრდნობით, რომ „ნაციამ არა მარტო უნდა იამაყოს თავისი დიადი წარსულით ... არამედ უნდა ამოიცნოს კიდეც ეს დიდებული წარსული, წმინდანებისა და გმირების ოქროს ხანა“ (სმითი 2008) ვნახავთ, რომ მონუმენტურ ქანდაკებაში განსხეულებული გმირების ოქროს ხანა, რომელიც 50-60-იან წლებში ნაციისთვის საკუთარი თავის ხელახლა ამოცნობის საშუალება იყო, მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების ისტორიული მოვლენების და „პერესტროიკის“ შემდეგ დასასრულს მიუახლოვდა და დაიწყო მეორე ტალღა, - წმინდანთა მონუმენტური ქანდაკებების აღმართვის ტალღა. რაც, სამართლიანობა ითხოვს, აღინიშნოს, რომ თავისი მნიშვნელობით და გავლენით ბევრად ჩამოუვარდებოდა ე.წ. „გმირების ხანას“. მეტიც, ძალიან ხელოვნური და აზრსმოკლებული ჩანდა 1996 წლიდან დღემდე ქალაქში დადგმული ამ ტიპის მონუმენტები, კერძოდ ზ. წერეთლის „წმინდა ნინო“ ან 2006 წელს დადგმული იმავე სკულპტორის „წმინდა გიორგი“.

ორივე ქანდაკება, ინარჩუნებს რა საბჭოთა ესთეტიკისთვის დამახასიათებელ სახვით ნიშნებს, კერძოდ მონუმენტურობის ხარჯზე სივრცეზე პრევალირების სურვილს, ის ფსევდომონუმენტებია, რომელთა არსებობა სივრცეში მოჩვენებითად ამყარებს ქრისტიანული კულტურის პოზიციებს, ამოვარდნილია რეალური კულტურული პროცესებიდან და უფრო ფანტომებია, ვიდრე იდეამატარებელი მონუმენტები. ამ რამდენიმე მაგალითზეც ჩანს, რომ ქართული ურბანული ქანდაკება, რელიგიურ თემებზე ორიენტირებისას, მათ ძველ, უკვე აპრობირებულ სახვით ფორმებს უძებნის, მაგრამ ცხადია ვერ ახერხებს მათი რელიგიური არსით დატვირთვას, რის შედეგადაც ვიღებთ რელიგიურ ფორმაში განხორციელებულ სრულიად არარელიგიური კონტექსტის მქონე, პროფანულ ხელოვნებას, რომელიც არამცთუ ვეღარ ახერხებს საჯარო სივრცეში ქართული იდენტობის რელიგიური განზომილების გაშლას, არამედ თავად არის „კიჩურობით“ დამძიმე-

ბული.

2003 წლიდან დღემდე, საქართველოში საჯარო სივრცის პოლიტიკა რადიკალურად შეიცვალა. საბჭოთა ეპოქაში საერთო ქართულ სივრცედ მონიშნული ტერიტორიის დეცენტრალიზაცია დაიწყო, ქართველთა მიერ მონუმენტურ ქანდაკებაში მონიშნული დისკურსი, რომელიც ერში განამტკიცებდა საკუთარი ისტორიის და კულტურის დომინანტურობის განცდას, უცბად ფანტომებად იქცა. მთელი აქცენტი დაისვა რამდენიმე ტიპის ახალ ძეგლებზე, უფრო სწორედ, ქანდაკებაზე. კიდევ უფრო სწორი იქნება თუ დავაკონკრეტებთ და მათ სივრცეში განხორციელებულ პლასტიკიურ ფორმებს ვუწოდებთ:

პირველი ტიპის ძგლები 2003 წელს ხელისუფლებაში მოსული ახალი პოლიტიკური ძალის სიმბოლურ და ვიზუალურ საყრდენ ნიშნებს წარმოადგენს. მაგალითისთვის, „წმინდა გიორგის“ ძეგლი, „პრომეთეს“ ძეგლი. მეორე ტიპის ძეგლები კი სოციალური მეხსიერებით, ეთნო-ისტორიული ნარატივით დამძიმებულ და მისით გაპირობებულ, ეროვნული ორიენტირების სიმძიმისა და ერთგვარი იმპერატიული ჟღერადობისგან ათავისუფლებენ საჯარო სივრცეს. არბილებენ და აცხრობენ ქართული ისტორიზმის პათეტიკურ ჟღერადობას სივრცეში. ამ თანრიგის ქანდაკებებს განეკუთვნება ნ. ბარათაშვილის ხიდზე „მოქალაქეების“ სკულპტურული ჯგუფი (მოქ. გია ჯაფარიძე 2006), შოთა რუსთაველის გამზირზე დადგმული მცირე ფიგურები (მოქ. ლ. ბუჯიაშვილი 2010), ნ. ბარათაშვილის ქუჩის თბილისელი „მეფარნე“ (მოქ. ი. წულაძე 2004), „ახალი ტალღა“ (მოქ. ი. წულაძე), „ველოსიპედი“ (მოქ. ჟ. დიუპი 2011) და სხვა. (21) მესამე ტიპს კი განეკუთვნება ახალი პოლიტიკური დისკურსის მქონე, „პოლიტკორექტული“ ძეგლები. თუკი რუსეთის იმპერიის შემოსვლას თან მოჰყვა მეფის ნაცვალ ვორონცოვის ძეგლის აღმართვა თბილისში, მაშინ, ამ ლოგიკით, იოლად აიხსნება ა. მონასელიძის მიერ 2011 წელს შექმნილი რონალდ რეიგანის ფიგურის გაჩენა დედაქალაქში.

თბილისში, გენაბვთ, საქართველოს სხვა ქალაქებში (ქუთაისი, ბათუმი, სიღნაღი) ზემოთ აღნიშნული, სხვადასხვაგვარი კულტურების და პროცესების ციტატებივით თავმოყრილი ძეგლები ნელ-ნელა შლიან, მართალია, მეტისმეტად იდეოლოგიზირებულ, მაგრამ მონოკულტურულ სივრცეს, რომელსაც თავისი ფუნქცია უნდა შეეს-

რულებინა ქართველთა მიერ საკუთარი თავის, ერთი კულტურის გარშემო კონსოლიდირებულ ერად გააზრებაში.

დღევანდელი თბილისის საჯარო სივრცეში უკანასკნელი წლებია მესამე ფენად, სხვადასხვა სახელოვნებო აქციების მეშვეობით, აქტიურად შემოდის და თავის დამკვიდრებას ცდილობს დასავლეთის ქალაქებში უკვე დიდი ხნის წინ გაჩენილი საჯარო ხელოვნების ფორმა, რომელიც არსებითად განსხვავებული ფილოსოფიის მქონე საჯარო სივრცეშია შესაძლებელი.

დასავლური საჯარო ხელოვნების საკომუნიკაციო ენა ძალდაუტანებელია. მისი განხორციელებისთვის აუცილებელი საჯარო სივრცე კი უფრო მეტ სტიქიურობასა და სპონტანურობას ითხოვს. ამ სივრცეში განხორციელებული ნებისმიერი სახელოვნებო აქცია დროებითია, რაც უმთავრესია, ვინაიდან სივრცეში ხანგრძლივად პროეცირებული ნებისმიერი იდეა იდეოლოგიად ქცევის საშიშროებას იძენს. საჯარო სივრცის ხელოვნება დასავლეთში სოციუმზეა ორიენტირებული, ისეთი ღირებულებრივი საყრდენების ან პრობლემატიკის წინ წამოწევაზე, რომელიც ლიბერალურ საზოგადოებაშია ჩამოყალიბებული.

დღევანდელი თბილისის საჯარო სივრცის ფორმირების უმთავრეს პრობლემად გვესახება დასავლური კულტურის, როგორც კარგად გააზრებული სისტემისა და ეროვნული, უფრო მეტად რეფლექსირებადი, ვიდრე სისტემური, უფრო მეტად იდეოლოგიზირებული, ვიდრე გაცნობიერებული კულტურის ერთ საჯარო სივრცეში თანხვედრა. ეს თანხვედრა პრობლემურია იმდენად, რამდენადაც საჯარო სივრცეში დეკლარირებული ხელოვნების ორივე ფორმა, როგორც ქართული, ისე დასავლურ კულტურათა ადეპტები, ურთიერთსაპირისპირო ფუნქციის მატარებელია და მათი რბილი ინტეგრაცია ან ტრანსფორმაცია რთულია (თუ არ ვიტყვით, რომ, უბრალოდ, შეუძლებელი). დასავლური საჯარო სივრცე პოლიგონია ხელოვნების მეშვეობით საკუთარ თავზე კრიტიკულად მორეფლექსირე სოციუმისთვის, ორიენტირებულია სოციუმის გამოხატვასა და არა მის შექმნაზე, სოციუმის ან არსებული სისტემების კრიტიკაზე და არა ერის განდიდებაზე, ხოლო მისი ძირითადი სამოტივაციო ბაზა დემოკრატიული კულტურაა. მაშინ, როდესაც ადგილობრივი, ქართული საჯარო სივრცე და ხელოვნება

მასში, სრულიად მართვადია და:

- ხელს უწყობს პოსტსაბჭოთა სივრცეში ფორმირებული პოლიტიკური რეჟიმების განმტკიცებას და არ დისტანცირდება მათგან.
- ახდენს სივრცის ფსევდო დემოკრატიზაციას, რაც იმაში გამოიხატება, რომ დემოკრატიული სივრცე ხელოვნურად და ზემოდან ქვემოთ წამოსული ინიციატივით ყალიბდება (ამ უკანასკნელ წლებში ჩვენს ქალაქებში დადგმული ქანდაკებების ნიმუშები).
- ასახავს ჩვენი სოციუმის წინაშე არსებულ რეალურ გამოწვევას - ჩვენს კულტურაში ჯერ არ დასრულებულა საკუთარი თავის, როგორც ერის და არა როგორც სოციუმის მაიდენტიფიცირებელი ორიენტირების ძიების პროცესი.

დღევანდელ თბილისში, ერთის მხრივ, არის ისტორიულ-მემორიალური მონუმენტური ქანდაკების მძლავრი ფენა, რომელიც დღეს უკვე ვეღარ ეწერება თანამედროვე ქალაქის რიტმში, ვერ ეწინააღმდეგება ღირებულებრივი ვექტორების რთულ კომბინაციებს და, შესაბამისად, საჯარო ღირებულების შემცველი აზრისგან იცლება. მეორეს მხრივ, აქტიურად დეკლარირდება საჯარო სივრცის ხელოვნების როგორც ცალკეული გამოვლინებები, ისე არტ-აქციები, რომელთა პრობლემატიკისა და, შესაბამისად, აზრობრივი დატვირთვების მიმართ ჩვენი კულტურა და საჯარო სივრცე უგრძნობია. ხშირ შემთხვევებში მათი ვიზუალური, საკომუნიკაციო ენა ჩვენი სოციუმისთვის რთულად გასაგებ ნიშანთა სისტემას ან სიმბოლოებს ეყრდნობა, რომლებიც არ იღებს სათავეს ჩვენს კულტურაში და მეტიც, განსხვავებული სახვითი კულტურის ტრადიციებზე ორიენტირებული ჩვენი სოციუმისთვის რთულად აღიქმება როგორც ხელოვნება.

გვეჩვენება, რომ ჩვენი თანამედროვე, საჯარო სივრცის ვიზუალური ხელოვნების მაგალითზე ყველაზე ნათლად ჩანს, რომ შეუძლებელია იყოს გააზრებული მიმღეობა ახალი სახელოვნებო ფორმებისა მაშინ, როდესაც ბუნებრივად არ არის დასრულებული განვლილი სულიერი და ვიზუალური მემკვიდრეობის, როგორც მისი პროდუქტის, გააზრების პროცესი. ასევე, თანამედროვე ქართული საჯარო სივრცის ხელოვნება ცხადყოფს, რომ დასავლური კულტურის პარამეტრების მქონე სოციუმად ფორმირება და შემდეგ საჯარო სივრცეში არტის მეშვეობით საკუთარი თავის დეკლარირება შეუძლებელია, თუ სოცი-

უმის უკან მდგომმა ერმა არ განსაზღვრა საკუთარი ადგილი და მნიშვნელობა. ჩვენს თანამედროვე სოციუმში ხელოვნება იდეამატარებლის როლს ველარ ასრულებს ვინაიდან, ამჟამად, საჯარო სივრცეში დეკლარირებული ხელოვნების სწორედ ფუნქციონალურ ცვლასთან გვაქვს საქმე.

ვფიქრობთ, თანამედროვე ქართული საჯარო სივრცის და მასში დეკლარირებული ხელოვნების, უფრო მეტად უკვე ქანდაკების, ზედაპირულობის, სპონტანურობისა და მიუღებლობის ქვაკუთხედი სწორედ ძველი კულტურის და იდენტობის უფუნქციობის აუღიარებლობაში, ახალი იდენტობისა და კულტურის ვერგამომუშავებაში და, შედეგად, ახლით ჩანაცვლების მექანიკურობაშია.

2.3. ქართული ქანდაკება იდეოლოგიური პლაკატებიდან კულტურის ტექსტების კვლევამდე

მოცემულ თავში გვსურს განვიხილოთ ორი შემოქმედი. ელგუჯა ამაშუკელი და ნოდარ თოფურია, ისინი 1960-იანი 1970-იანი წლების თაობებს განეკუთვნებიან, ვთვლით, რომ თუ კი ნიკოლოზ კანდელაკმა და იაკობ ნიკოლაძემ დასძრეს ქართული ფორმაში აზროვნების პროცესი და დაუდეს სათავე ფორმისქმნადობას, ელგუჯა ამაშუკელი და ნოდარ თოფურია ის შემოქმედები არიან რომლებმაც ქანდაკება კულტურის ტექსტების კვლევებამდე განაზოგადეს.

დიდია დროითი ინტერვალი ნიკოლაძე-კანდელაკისა და ამაშუკელი-თოფურიას წყვილს შრორის, მაგრამ შესაძლოა ეს ინტერვალი აუცილებელიც კი იყო, ვინაიდან უდიდესი გზა გადაიალახა ფორმის შექმნიდან - ფორმის მეშვეობით კვლევამდე და ძალიანაც მნიშვნელოვანი გზა გამოიარა ქართულმა ქნადაკებამ, მხოლოდ ერთი საუკუნის მაზილზე ასეთი განსხვავებული განზომილების შეძენა უმნიშვნელოვანესი განვითარების კურსის მაჩვენებელია ქართული ქანდაკებისთვის.

ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებაში სამყაროზე ახალი ხედვების ადეკვატური ფორმის ძიებისა და შესაბამისად, ამ უკანასკნელის ტრანსფორმაციის შედეგები, უპირველესად, მის მონუმენტურ ქანდა-

კებაშია მონიშნული. სწორედ მონუმენტურ ფორმაში განხორციელ-და მისი, როგორც შემოქმედის მთავარი დანიშნულება - ქართული კულტურის მითოლოგემების სამგანზომილებიან, ვიზუალურ ტექს-ტად ტრანსფორმირებით ერისთვის ღირებულებრივ-იდეოლოგიური ნიშანსვეტების რეანიმირება მოეხდინა და დრო-სივრცულად უნივერ-სალურ ფორმაში მოექცია ქართველთა თვითშეფასების, შესაბამის-ად, ისტორიაში საკუთარი ადგილისა და მნიშვნელობის განსაზღვრის პროცესი.

ქართულ კულტურაში მრგვალი ქანდაკების დამკვიდრებამდე ეს ფუნქცია მხოლოდ სიტყვაკაზმულ მწერლობას და საისტორიო მეც-ნიერებებს ჰქონდა დაკისრებული, რის გამოც ქართველთა ღირებ-ულებრივ-მემორიალური ველი უმთავრესად ვირტუალურ-ნარატულ განზომილებაში იყო მონიშნული. გასული საუკუნის სამოციანი წლე-ბიდან კი ახალმა ქართულმა ქანდაკებამ, როგორც მეტი იმპერატი-ვის მქონე დარგმა, ეს ფუნქცია თავის თავზე იტვირთა და 2000-იანი წლების პირველ ათწლეულებამდე ამ ტენდენციის ერთგული დარჩა.

გასული საუკუნის სამოციან წლებში მომხდარმა, „„ოტტეპელის“ ეპოქის პოლიტიკური გადაწყვეტილებებით გაპირობებულმა სოციო-კულტურულმა ცვლილებებმა ხელოვნებას და შესაბამისად, ელგუჯა ამაშუკელსაც, როგორც მოქანდაკეს შემოქმედებით თავისუფლებას-თან ერთად დამატებით კულტურული, უფრო მეტიც, კულტურის პოლიტიკისა და ახალი იდენტობის შემქმნელის ფუნქციაც მიანიჭა. ამიტომ ბუნებრივია, იგი გასცდა მხოლოდ ქანდაკებით შემოფარ-გლულ წმინდა სახელოვნებო სივრცეს და კულტურის ველში დაიმ-კვიდრა ადგილი. ამიტომ ვთვლით, რომ არ შეიძლება ელგუჯა ამა-შუკელის მონუმენტური პლასტიკის მნიშვნელობა და მისი ანალიზი მხოლოდ სახელოვნებათმცოდნეო დისკურსამდე დავიწროვდეს.

იგი ქართულ სახელოვნებო სამყაროში, თავისი თაობის სხვა მო-ქანდაკეებთან ერთად, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტორია, რომლის მიერ ქალაქის სივრცეში განხორციელებულმა სივრცულმა მისტერიამ - ქანდაკებამ, პრაქტიკულად, ერის კულტურული პარა-დიგმის თუ ცვლილება არა, მისი მნიშვნელოვანი კორექტირება გა-ნაპირობა. სწორედ ამ პერიოდისა და ასეთი ფუნქციონალური დატ-ვირთვის მატარებელ ქანდაკებას და ბუნებრივია, მათ შორის ელგუჯა

ამაშუკელის ქანდაკებასაც, უკავშირდება ეთნოკულტურული იდენტობის ახალი ფორმის მოძიებისა და ფორმირების პროცესი.

იდენტობა განახლებადია და სავსებით ნორმალურია, რომ დღეს ისევ მიდიოდეს იდენტობის პარადიგმული ცვლილების პროცესი, როგორც ეს გასული საუკუნის სამოციან წლებში მოხდა, მაგრამ ელგუჯა ამაშუკელის სივრცულ-ურბანულმა ფორმებმა აუცილებელი და დროული ცვლილებები მოუტანა ქართულ ქანდაკებას და შესაბამისად, განახლებად ეროვნულ კულტურასაც. ვერანაირი უახლესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პარადიგმა ვერ დააყენებს ეჭვქვეშ გასული საუკუნის სამოციანი წლების ქართული ვიზუალური ხელოვნებიდან, კერძოდ ქანდაკებიდან წამოსული ამ პირველი იმპულსების ღირებულებას, რომელიც ელგუჯა ამაშუკელს და მის თაობას უკავშირდება. მეოცე საუკუნის შუა ხანებში სწორედ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრები, საერთო საბჭოთა, უნიფიცირებულ ღირებულებრივ სისტემაში მოქცეულ ქართველთა ეროვნული პარადიგმის გარშემო კონსოლიდაცია. ამ პროცესში ქართული ფერწერაც აქტიური თანამონაწილე და თანამოაზრე (მაგ., ე.წ. ეთნოგრაფიული ნატურმორტები (ბ. ბერძენიშვილის), ქართული სოფლის (რ. ჯავრიშვილი) ყოფა) იყო. თუმცა მას ურბანული ქანდაკებისგან განსხვავებით ნაკლები საყოველთაო წვდომა ჰქონდა.

ელგუჯა ამაშუკელი და მისი თაობა, ისტორიაში თავშეფარებული ქართული სულის ხელახლა გამოხმობის მცდელობებმა, თემატიკურადაც კი შეზღუდა, რადგან ისინი პრაქტიკულად ყველაფერს თავიდან იწყებდნენ. ის, რომ ჩვენს თანამედროვე მოქანდაკეებს თუ მათ შემდგომ თაობებს სხვა ტიპის ძიებების ფუფუნება აქვთ, სწორედ ელგუჯა ამაშუკელისა და მისი თაობის დამსახურებაა. სწორედ მათ, სხვა კულტურიდან მართული ქართული ქანდაკება განვითარების თვისობრივად სხვა დონეზე გაიყვანეს და აუცილებად გასავლელი საფეხურები თავად გაატარეს.

სწორედ ამ კონტექსტმა განაპირობა ის, რომ მოქანდაკე ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული კულტურულ-ისტორიული მისტერიების, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადა და ამით მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგემებად („ვახტანგ გორგასალი“)

და იდეოლოგემებად („ქართლის დედა“) გარდასახულ იმიჯებად აქცია, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსო. ქართველი ერის და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხეულებით ელგუჯა ამაშუკელმა თბილისის ტოპონიმში შემოიტანა და „დაამაგრა“ მთელი საქართველო - მან ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგემები და იდეოლოგემები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმბოლოებად აქცია.

ბუნებრივია, ახალი თემატიკის ათვისებასთან ერთად, მოქანდაკე ცდილობდა, და საკმაო წარმატებითაც, გამოენახა პლასტიკური მეტყველების შესაბამისი ისეთი ფორმებიც, რომელშიც ქართული სულის სუბსტანციად ქცეული ისტორიის, ფილოსოფიისა და კულტურის პოსტულატები მხატვრულ ტექსტში განსხეულდებოდა და რომლის მეშვეობითაც მოხერხდებოდა ამა თუ იმ მოვლენაში კოდირებული კულტურული ენიგმების დეკოდირება.

აღნიშნულმა სამუშაო პროგრამამ მრავალმხრივი სტილური ძიებები განაპირობა, რომლის ფარგლებშიც მოქანდაკისთვის დამახასიათებელი გახდა ძიებები როგორც კლასიკური, ასევე მოდერნული ქანდაკების ზღვარზე და სრულიად თავისუფალი ექსპერიმენტები, რომელიც უარყოფს რა სოციალისტური ქანდაკების მაუნიფიცირებელ, აკადემიზმიდან ნასაზრდოებ ნეოკლასიცისტურ სახვით მანერას, ქმნის ბრწყინვალე, ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლებით გამორჩეულ პორტრეტულ ქანდაკებებს (ნიკო ფიროსმანაშვილის სკულპტურა; კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი), ასევე მისი ძიებები მცირე პლასტიკაში (ქალის ტორსები და აბსტრაქტული კომპოზიციები) ადასტურებს მოქანდაკის არააკადემიურ, თანამედროვე პლასტიკურ მეტყველებაზე ორიენტირებულ ინტერესებს. მეტიც, ნიკო ფიროსმანაშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სკულპტურებში კიდევ ერთხელ დასტურდება მოქანდაკის მცდელობა გამონახოს პლასტიკური ნარაციის ახალი ხერხები და ქართული კულტურის, ქრისტიანული ფილოსოფიით ნასაზრდოებ და აქამდე მხოლოდ იკონოგრაფიაში გაცხადებულ ფორმებს სივრცული ანალოგი მოუძებნოს. რაც თავისთავად, მოქანდაკის იმ შემოქმედებითი პრინციპების გაგრძელებას წარმოადგენდა, რომელიც ახალი ქართული ვიზუალური პლასტიკის

კულტურის შექმნისკენ იყო მიმართული.

სწორედ ამ კულტურულმა კონტექსტმა განაპირობა მისი გამომსახველობითი ენის თავისებურება, მისი ქანდაკების გარკვეულწილად კომპოზიციური ჰერმეტულობა და ემბლემატურობისკენ სწრაფვა, აზრობრივი აქცენტების წინა პლანზე წამოწევა და შესაბამისად, პლასტიკის მისთვის დაქვემდებარება. ამიტომ გარკვეულად ლოგიკურიც კი ჩანდა, რომ მოქანდაკისთვის ამ ეტაპზე, ქანდაკების ინდივიდუალიზაცია პრიორიტეტს აღარ წარმოადგენდა და შესაბამისად, იგი განზოგადებული სახე-ხატების შექმნისკენ ისწრაფვოდა.

განზოგადებული სახე-ხატებისკენ სწრაფვამ კი მოქანდაკის შემოქმედებაში განსხვავებული დრო-სივრცის აღქმა შემოიტანა, რის გამოც „ქართლის დედა“-ში მოქანდაკე საკუთარი დრო-სივრცული პარამეტრების მონიშვნისას უპირისპირდება მთელ გარემოს, ქანდაკების არც ერთი პლასტი არ არის მიმართული სივრცეში რბილი ინტეგრაციისკენ, იგი მკვეთრად ემიჯნება არსებულ ლანდშაფტს და ავტონომიურ, მონუმენტურ სივრცეს იჭრის, რაზეც ფორმების გეომეტრიზაციამდე მისული ლაკონიურობა და სკულპტურული სიბრტყეების ლაპიდარობა, ქანდაკების ფერი და ლითონის უცხო ფაქტურაც აქტიურად მუშაობს.

იგივე ითქმის ფოთში „გმირ მეზღვაურთა“ ძეგლზეც. ორივე შემთხვევაში მოქანდაკე მზა პლასტიკური ფორმულებით და უნივერსალური დროით-ღირებულებრივი მახასიათებლებით შედის სივრცეში და არსებითად ალტერნატიულ დრო-სივრცულ განზომილებას სთავაზობს მნახველს. მაშინაც კი, როდესაც მოქანდაკე სრულად ითვალისწინებს ლანდშაფტს, იგი ცდილობს განზოგადებული ფორმებით სრულად „ამოტუმბოს“ რეალური დრო და შეავსოს სივრცე თავისი ქანდაკების უნივერსალური, მითოლოგიზირებული დროითი მახასიათებლებით, რის მაგალითსაც წარმოადგენს 1982 წელს გორში აღმართული „გამარჯვების მონუმენტი“, რომელშიც გორის ციხის არქიტექტურული თემები მეორდება: მძლავრი კედლების ლაპიდარული სისადავე, საბრძოლო კოშკების ოთკუთხა ფორმები და დაკბილული ქონგურები სტილიზებული ფორმით ლომის გამოსახულებაში მეორდება. ქანდაკება სრულიად ემორჩილება რა უკვე შემდგარი ლანდშაფტის არქიტექტონიკას ცდილობს ჩაეწეროს გარემოში. განსაკუთრით უნდა აღინ-

იშნოს თავად მოქანდაკის მიერ შერჩეული, ქანდაკების „წასაკითხი“ რაკურსი - ლომზე ამხედრებული, სამხრეთისკენ მსწრაფი ჭაბუკი „ხსნის“ საფეხურებად დაქანებული საბრძოლო გოდოლებში დაფარულ მტრის დაუნდობლად შემმუსვრელ ენერგეტიკას და გორის ციხის კომპლექსის მახასიათებელ ელემენტად და მის ორგანულ გაგრძელებად ფორმირდება. ეს ერთი მაგალითიც კი ცხადყოფს მოქანდაკის უნარს დაიმორჩილოს არა მხოლოდ სივრცე, არამედ დაიმორჩილოს დრო.

პლასტიკაში დრო-სივრცული პარამეტრების ძიების პროცესმა მოქანდაკე ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამომუშავებამდე მიიყვანა, კერძოდ შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხადად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში განფენილი (ლიტერატურული) და სივრცობრივ კატეგორიაში მოაზრებული (ქანდაკება) კოორდინატების ერთ წერტილში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ-ნარატული და ვერბალურ-ნარატული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები „დედა-ენა“ და „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართული „დედა ენა“ ძეგლის აღქმისას წინა პლანზე ცხადია პლასტიკური ნარატივია ჩართული, მაგრამ ტრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში ჩართული ლიტერატურული ტექსტი, სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმე“-ში, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრივად ამაშუკელისეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების ურბანულ ტექსტში ჩართული პლასტიკური ტექსტებია, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება ქართული კულტურის ტექსტის სკულპტურული კონოტაციები.

სწორედ ზემოთ მოხმობილმა ძიებებმა განსაზღვრა, რომ ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკებამ, როგორც კულტურის არტეფაქტმა ხელახლა გადაანაწილა კულტურის „ტერიტორიები“ ქვეყანაში და საბჭოთა კულტურის პირობებში კვლავ მონიშნა იგი, როგორც საერთო ქართული სივრცე. ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკება ჩვენს დრომდე ასრულებს სახელოვნებო, სოციალური და კულტურული აზრის კატალიზატორის როლს. ჩვენი თანამედროვენი დღემდე ცდილობენ დასძლიონ, განმარტონ, ახალი კონტექსტები მოუნახონ ან უბრალოდ, როგორც

შემდგარი ღირებულება ხელუხლებლად შეინარჩუნონ იგი. ქანდაკებისთვის, თითქმის ნახევარი საუკუნოვანი აქტუალობის შენარჩუნება მათი შემოქმედის უდავო და დროში ხანგრძლივად ტრნასლირებადი წარმატების ნიშანია, რომელშიც მოქანდაკე მარადიულად აგრძელებს სიცოცხლეს.

გასული, მეოცე საუკუნის ოთხმოციან წლებში მოქმედ მოქანდაკეთა ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია ნოდარ თოფურია. მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია სკულპტურის, როგორც კულტურის ტექსტის ექსისტენსური არსისა და მისი დროსა და სივრცეში, როგორც ქრონოტოპული "შენადედის" ამავე კულტურის ტექსტში ფუნქციონირების მოტივაციური ძირების ძიება. ამ ძიებათა ინსტრუმენტარიები კი, ნოდარ თოფურიასთვის სივრცული პლასტიკა და ფერწერაა (რომელსაც ისევე ოსტატურად ფლობს, როგორც რელიეფურ თუ მოცულობით ქანდაკებას).

ნოდარ თოფურიასთვის შემოქმედებითი ძიებებისათვის მნიშვნელოვანია პლასტიკური ფორმის თავისებურებისა და მისი სივრცული თუ სივრცეში გატანილი „მოცულობრივი" ფერწერული ტექსტების პოტენციური შესაძლებლობების კვლევა. თუმცა ნოდარ თოფურისათვის, მხატვრული ფორმა და ფერი, მისი შინაგანი ძიებების ექსისტენსური არსი ამ ძიებების შედეგებით დაგროვებული გამოცდილების, როგორც მათი მატერიალური მამოდელირებელი მოვლენის ზეგავლენით იცვლება და შასაბამისად, ეს ძიებები სივრცულ და ფერწერულ ტროპებში ტრანსფორმირდება.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ლოგიკური ჩანს მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი თავისებურება - ნოდარ თოფურიას თითქმის არ გააჩნია ქრონოლოგიური ჩარჩოებით შემოსაზღვრული, მისი შემოქმედებითი ძიებების ლოგიკითვე დ რ ო ი თ ი ნ ი შ ნ ე ბ ი თ, ან კიდევ სოციალური, პოლიტიკური ან საზოგადოებრივი ცხოვრების ტექტონიკური ცვლილებებით მარკირებული და შესაბამისად, ამ მარკერებით შემოფარგლული განვითარების ეტაპები, ან კიდევ, მხატვრულ - კონიუნქტურული ფაქტორებით გაპირობებული ინტერესები. მის შემოქმედებაში ერთდროულად "პარალელურ რეჟიმში" მომუშავე რამდენიმე ძირითადი შემოქმედებითი, ფილოსოფიური და ტექნიკურ-ტექნოლოგიური (თუნდაც პატენირებითი ფერ-

წერის, ე.წ. „სივრცული გრაფიკის“, ქანდაკებისათვის ტოპოლოგიზებული პლინტუსის თემა და ა.შ.) ტენდენცია გამოიკვეთება.

სწორედ ზემოთ ფორმორებულ შემოქმედებითი საქმიანობის კონტექსტში მოქანდაკე ადრეული ეტაპებიდანვე ინტერესდება და ქმნის როგორც „რეგულირებული“ მოცულობითი პლასტიკის კლასიკურ ნიმუშებს, ისე მისი ძიებებით გაპირობებული, შემოქმედებითი პასუხისმგებლობით გაცნობიერებულ, ქართული და ევროპული კულტურის ფუნდამენტური ღირებულებებით ფორმირებული და შესაბამისად, მის შემოქმედებაში ახალ ნაკადად ჩამოყალიბებული ქართულ-ევროპული იდენტობის მატარებელ ქანსაკებას “ორნი” (1987), რომელშიც მოცულობა, როგორც მსოფლხედვა, პრაქტიკულად ნიველირებულია და მოქანდაკეს მისთვის სივრცული გრაფიკის სახე აქვს მიცემული.

ნ. თოფურიათვის განსაკუთრებით ახლობელია რელიგიური თემატიკა. სახარება, როგორც ადამიანის იდეა და მისი შინაგანი ხმა. ამ შინაგანი ხმის ზეგავლენით მოქანდაკე ხშირად მის კვალდაკვალ მიდის და თავის ძიებებით ავლენს ადამიანს, როგორც საკუთარი თავისა და საკუთარი თავის კონტექსტში ისტორიის შემქმნელს. შესაბამისად, მოქანდაკე, ქრისტიანულ რელიგიურ სიმბოლიკას, როგორც მისი ძიებების ინსტრუმენტარიას ხშირად იყენებს. Aამიტომ, მოქანდაკე, ძალიან ფრთხილად გამოსახავს ამ თემაზე შექმნილ იკონოგრაფიულ ტექსტებს, როცა მათ არ Aაძლევს სკულპტურულ მოცულობას და უბრალოდ, სახის ადგილას ფერწერული პორტრეტის ჩანართს აკეთებს ან მსუბუქი, ჩაჭრილი რელიეფით მონიშნავს მის ოდნავ შესამჩნევ კონტურებს.

ამ კონტექსტში მოქანდაკე უკვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელის მტევნებს, როგორც ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ სიმბოლოს და მას, საიტორიო ქრონოლოგიით გარდასულ ეპოქებში, მაგრამ ნ.თოფურიას კონცეფციით დ ღ ე ს და მ უ დ მ ი ვ ა დ აქტიურად მოქმედ, ეროვნულ ნიადაგზე ტრანსკრიფცირებული ფორმათშეგრძნების ნიშანდობლივ სინდრომს. ხელების თემას, როგორც ადამიანის მიერ საკუთარი თავის მარეალიზებელი არტიკულირებული სივრცით მოცულობას, მოქანდაკე, საკუთარ შემოქმედებაში ციტირებული, ქრისტიანული ხელოვნებისათვის ტრადიციული, მხოლოდ მისი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი, პერმანენ-

ტული სპეციფიკური ფორმის ელემენტად აქცევს (საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიხმოთ: სკულპტურუტრული - “მრავალჟამიერი” 1980 (ტაბ.:X/1/); “კუჩხი ბედინერი” 1985; “ფერის დინამიკა” 1990; ფერწერული - “მახარობლები ანუ თეთრი კარი მარადისობაში” 2002 და გრაფიკული - “გრიგოლ ხანძთელის პორტრეტი” 2000).

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ზემოთ ჩამოთვლილ ქმნილებათაგანს უკანასკნელი - გრაფიკული “გრიგოლ ხანძთელის პორტრეტი” (2000). იგი საინტერესოა თავის ირაციონალური სივრცული კოორდინატათი - ქრისტიანული ხელოვნების ესთეტიკის კანონიკით შექმილი, სურათის პერსონაჟის დაძაბული სულიერი ცხოვრების გამომხატველი ნატიფი ხელის ფორმით, რომელის ამ გრაფიკულ სურაზე „სკულპტურულად მოცულობრივია“ და სივრცეში, ანატომიური კანონების დარღვევითაა შებრუნებული და ზემოთ, ზეციკენაა მიმართული. ხელის ამ მოძრაობით მოქანდაკე სივრცულად სამეტყველო არტიკულირებული ფორმით მნახველის სულიერი ძალისხმევის შემოქმედისაკენ მიმართულ კვინტესენცირებას ახდენს.

ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში ცალკეა აღსანიშნავი ქართული წარმართული მითებისა და ტრადიციული ეროვნული მხატვრული სახეების ქრისტიანულ მითოლოგემებთან სინთეზირების ტენდენცია (“კუჩხი ბედინერი” 1985).

მოქანდაკის შემოქმედების დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს მის ვიზუალურ ტექსტებში ვიზუალურ - ნარატული ტექსტების ჩართვა. ასეთ შემთხვე-ვებში, იგი სკულპტურაში ხშირად ოპერირებს ფერით, როგორც მეორადი ტექსტით, რომლითაც იხსნება ძირითადი ტექსტის იმანანტური არსი, სადაც რამდენიმე ძირითადი შრის გამოყოფაა შესაძლებელი:

- ძველი მითების, ლეგენდების, საისტორიო-ყოფითი ამბების „ბადის“ ახალ სივრცეზე „დადება“;
- „უწარსულო“ სივრცისათვის „საკუთარი“ ისტორიის შექმნა და უძველესი/ძველი წარსულის შინაარსის მინიჭება;
- ამ სივრცეზე „მოძრავი“ ნახევრადმითიური და ლეგენდარული გმირების გვერდით ახალი, ადათობრივი ლეგენდების შექმნა;
- რეკონსტრუირებული „ახალი“ „ძველი“ მითებით და ლეგენდებით არამხოლოდ დროის მინიშვნა, არამედ სივრცის „ახალ დროში“

დაუფლებაც;

ზემოთ ნათქვამის საილუსტრაციდ მოქანდაკის მიერ შექმნილი მცირე პლასტიკური ნიმუშები "ბერსკილი" (1980) (ტაბ.:X/2/) "გარ-ესკნელი" (1983); "წვა" (1985); გამოდგება.

პლასტიკურ ფორმაში სინთეზირებული სააზროვნო მოდელებით მოქანდაკე მჭიდროდ ერთვება მითს და მითოსურ სამყაროს, რის გა-მოც თითოეული მისი ნაწარმოები თითქოს დროის „ჩაკეტილობისა" და ავტონომიურობისაკენ მიისწრაფის, შესაბამისად, მისთვის გაშლილ, წრფივად განვითარებულ სივრცეზე გაცილებით მნიშვნელოვანია წრიულად მოძრავი დრო. თუმცა ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში ალბათ სულ რამდენიმეა ისეთი ნამუშევარი, რომელიც სივრცესთან დიალიგით არ იყოს კონსტრუირებული.

ამ კონტექსტში გასაგები ხდება თუ რატომ აირჩია მოქანდაკემ გასული საუკუნის ოთხმოციანი წლების წლების ქართულ სახელოვნე-ბო სივრცეში დამკვიდრებული რეფლექტორული კოლექტიური გონის არაცნობიერი ხატოვანი სისტემის ე.წ. ავტორიზებულ, სუბიექტურ რეფლექსიად გარდაქმნის ეპოქალური აუცილებლობა.

გლობალურ კულტურულ პროცეში ჩართვის მსურველ ქართული ქანდაკებისათვის ეპოქის მამარკირებელ ტენდენციასთან ინტრგრი-რება ნიშნავდა არა ეპოქალურ სახელოვნებო ანტურაჟში საკუთარი თავის წაკითხვას, არამედ სამყაროს შეცნობისა და ასახვის მეტ-ნა-კლებად სრულყოფილი ინსტრუმენტარიის შექმნის მცდელობას და ამ უკანასკნელის მეშვეობით საკუთარი შესაძლებლობებისა და საკუ-თარი თავის ამოცნობასაც.

სწორედ ამ დაშვებებზე ორიენტირებით შეძლო ნ.თოფურიამ ობი-ექტის ასახვის სისტემასა (ტროპულ-მეტაფორული კონსტრუქციები) და თავად ობიექტის იმანენტურ არსს შორის არსებული დისტანციის მეტნაკლები სიზუსტით ფიქსირება, ხოლო ამ დისტანციის სივრცეში ლავირებით კი თვისიბრივად შეცვალა მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა არსენალი (უკვე ნახსენები „კუჩხი ბედნიერის"-ს მი-თოსური, არქეტიპულ-სიმბოლური დაშვებები და მათ შორის ანუ ამ დაშვებებს შორის „მოძრავი" მთავარი გმირი).

მოცულობითი პლასტიკა

ერთხელ უკვე აღინიშნა ნოდარ თოფურიას - შემოქმედის ერთ-

ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურების შესახებ, მას თითქმის არ გააჩნია ქრონოლოგიური ჩარჩოებით შემოსაზღვრული შემოქმედებითი განვითარების ეტაპები, ან ასევე მხატვრულ -კონიუნქტურული ფაქტორებით გაპირობებული ინტერესები. მის შემოქმედებაში ერთდროულად რამდენიმე, "პარალელურ რეჟიმში" მომუშავე ტენდენცია გამოიკვეთება. შემოქმედებითი საქმიანობის ადრეული ეტაპებიდანვე მოქანდაკე ინტერესდება და ქმნის როგორც მოცულობითი პლასტიკის ნიმუშებს ("გვალთა" 1983წელი; "სოფლის მოტივი" 1984წელი), ასევე სკულპტურას "ორნი" (1987), რომელშიც მოცულობა ნიველირებულია და მოქანდაკეს მისთვის სივრცული გრაფიკის სახე აქვს მიცემული.

შემოქმედის მოცულობითი პლასტიკის ნიმუშებიდან ნაშრომის ფორმატში ვარჩიეთ 2002 წელს შესრულებული "გვალთა" განგვეხილა (ტაბ.:X/3/), ვინაიდან მივიჩნიეთ, რომ ნაშრომისთვის უპრიანი და მკითხველისთვისაც უფრო საინტერესო იქნებოდა ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომი ნიმუშის განხილვა.

მოცულობითი პლასტიკის ნიმუში "გვლათა" როგორც უკვე აღინიშნა 2002 წელს არის შესრულებული. მოქანდაკე მარმარილოში ქმნის ტალღის იმიტაციას, რომლის მასიდანაც თანმიმდევრულად იკვეთება ქალის სახის ნაკვთები. აღსანიშნავია, რომ სკულპტურას ორი კომპოზიციური ცენტრი გააჩნია: ქალის სახე და მის უკან აფრიალებული თმა. თავად ტალღის ნაწილი მოცისფრო ფერით არის დაფერილი, სახის არე კი მსუბუქად ჩამოშლილი თმით მოუჩარჩოებია მოქანდაკეს და შესამსუბუქებლად ოქროთი დაუფერავს იგი. მოქანდაკე სკულპტურულ პორტრეტს ქმნის, რომელიც ძალიან რბილად, ოდნავ შესამჩნევად არის ამოყვანილი და ნაკვთების სინატიფითა და მცირე ქედმაღლური გამომეტყველებითაც კი გამოირჩევა (რასაც განსაკუთრებულად უწყობს ხელს წარბების არეებში მსუბუქი და გლუვი, ფრთხილი ჩაღმავებები.) მოქანდაკე მხოლოდ მარცხენა თვალის ზედა ხაზზე ავლებს ანალოგიური მოხაზულობის ცისფერ კონტურს, რომელიც ოდნავ შევსებულია ყვითელი ტონით და აშკარად ეხმიანება ქალის თმის შეფერილობის (იგივე ტალღის) მოციფრო და ყვითელნარევ ფერთა გამას. სახის კონსტრუქციას ბუნებრივად და ლოგიკურად ასრულებს მომრგვალებული, ოდნავ ასიმეტრიულად მარჯვენა მხარეს წაგრძელებული შუბლი. აღსანიშნავია, რომ გარკვეული დინამიმზმის

მისაღწევად, მოქანდაკეს შუბლის ასიმეტრიულად წაგრძელებული მონაკვეთის დიაგონალზე აქვს გამოსახული ასევე დეფორმირებული და ირიბი ხაზებით გამოსახული ყელის არე. მარჯვენა დიაგონალზე აღწერილი დეფორმაციის დასაბალანსებლად მოქანდაკე იყენებს ტალღის უკან წაგრძელებულ ვიბრირებად ფორმას.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ ნ. თოფურიას, როგორც მოქანდაკისთვის დამახასიათებელი ხერხის შესახებ, ე.წ. წანაცვლება (сдвиг), რომელიც ერთხელ უკვე გამოიყენა ჩვენს მიერ განხილული ქანდაკებებიდან, კერძოდ "კუჩხი ბედინერში" (1985 წელი). თუმცა "კუჩხი ბედინერის" სტრუქტურული თავისებურებიდან გამომდინარე, ბევრად იოლია თვალის გადევნება, რაში და როგორ ვლინდება ეს მხატვრული მეთოდი. რაც შეეხება ჩვენს წინამდებარე ქანდაკებას, "გვალთაში" იგი სახისა და კისრის არის ურთიერთმიმართებაში იჩენს თავს. კერძოდ კისრის არე იმდენად არის მოცულობაში გაზრდილი, რომ გვერდითა და უკანა ხედიდან შესაბამისობაში მოვიდეს ტალღის (თმის) დინამიური მასებით კონტრუირებულ მოცულობებთან. შესაბამისად ოდნავ წინ წამოწეული სახისთვის რომ შეენარჩუნებინა მოგრძო პროპორციები და სინატიფე, მოქანდაკემ მთლიანი მასიდან გამოიტანა და ოდნავ მარჯვნივ წაანაცვლა მთელი სახე. სახის სინაზესა და მთელი ქანდაკების დანარჩენ მასათა მონაცვლეობის კონტრასტის თვალსაჩინო გამოვლენისთვის მოქანდაკემ სკულპტურა შედარებით მცირე ზომის, მასიურ, კვადრატის ფორმის პლინტუსზე მოათავსა.

განსაკუთრებული სიმშვიდით აღბეჭდილი სკულპტურული პორტრეტის გარშემო ზღვის ტალღის იმიტაცია შემოაქვს, რომელიც მისი დატალღული ხაზისა და ვიბრირებადი მოცულობის გარდა, მთლიანად დაფარულია წყლის ჭავლისმაგვარი ხაზებით, ისინი მსუბუქად არიან ჩაჭრილნი მარმარილოს ზედაპირზე და ერთი მიმართულებით გაერთიანებულ, დამოუკიდებელ ჯგუფებს ქმნიან. ამგვარი განსხვავებული მიმართულებისა და დინამიზმის მქონე ჯგუფების ერთიანობა საბოლოო ჯამში გაწონასწორებული დინამიზმის შემომტანია.

აღსანიშნავია, რომ ქანდაკება სამკუთხედებისა და ელიფსური, გეომეტრიული ფორმების მონაცვლეობით არის კონსტრუირებული, კერძოდ თავად სახე წარმოადგენს ელიფს, რომლის გარშემოც ტალღის ზედა ნაწილიცა და ფლანგებიც დამოუკიდებლად ქმნიან იმ ორ

სამკუთხედს, რომლებიც აჩარჩოებენ ელიფსს.

განსაკუთრებით ქანდაკების პროფილი საგრძნობს ხდის ოსტატის ჩანაფიქრს, მთელი სკულპტურა ერთ, აქოჩრილ ტალღად გამოესახა, ვინაიდან მარჯვენა პროფილიდან ხედი აშკარას ხდის, რომ სახე არა-აქცენტირებულია და თითქმის არ შეიმჩნევა.

წანაცვლების პრინციპს სკულპტორი ორჯერ იყენებს 2002 წელს შქმნილ "გვალთაში", პირველი შემთხვევა უკვე განვიხილეთ, მეორეჯერ კი ქანდაკების მარჯვენა პროფილიდან ჩანს, თუ როგორ არის სკულპტურა პლინტუსიდან ოდნავ წინ წამოწეული. პლინტუსის უკანა ნაწილი იმდენად დაქანებული და ჩამოჭრილია, რომ ქანდაკება თითქმის ჰაერში დაკიდებულის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს.

ხაზოვანი პლასტიკა

მცირე პლასტიკის ეს ნიმუში თავისი სპეციფიკური თავისებურებებით პირობითად შეიძლება გავაერთიანოთ მხოლოდ ბრტყელი მასებით მოდელირებული და შინაგანი დინამიკით "დატვირთული" ფსევდოკუროსული ნაწარმოებების ჯგუფში. რომელშიც "კუჩხი ბედინერთან" (ტაბ.:X/4/)ერთად პირობითად შეიძლება გავაერთიანოთ 1980 წელს შექმნილი "მრავალჟამიერი" (ტაბ.:X/1/)

თემა მეგრული წარმართული პანთეონის "პერსონაჟი" "კუჩხი ბედინერი" ანუ მეკვლეა, რომლის ტრადიციაც არა მხოლოდ სამეგრელოში, არამედ მთელს საქართველოში დღემდე ცოცხალია.

სკულპტურა თაბაშირშია შესრულებული მამაკაცის ვერტიკალურად აღმართული ფიგურა კვადრატულ პლინტუსზეა დაყენებული. აღსანიშნავია, რომ პლინტუსისა და სკულპტურის ქვედა ნაწილის ზომა ერთნაირია, რაც მოქანდაკისათვის კონცეპტუალური მნიშვნელობისაა, რადგანაც მეკვლეს ფიგურა ქვემოდან ზევით თანმიმდევრულად ფართოვდება და საბოლოოდ საკმაოდ განიერი მხრებით გვირგვინდება. სკულპტურული მასის არაერთგვაროვანი ზედაპირი ალაგ-ალაგ ჩაღრმავებულ-ჩატეხილი მონაკვეთებით არის პროფილირებული. როგორც ყოველთვის, აქაც, მოქანდაკე ძალიან მსუბუქად, პრაქტიკულად უხილავად მანიპულირებს ფერით, მაგრამ ხაზგასასმელია ის გარემოება რომ მის სკულპტურებში, მათი ექსისტენსყრი არსის სივრცულად მამოდელირებელი და ამავე დროს მაინტერპრეტირებელი ორიენტირები სნორედ ფერითაა აქცენტირებული. სკულპტურის

დინამიკური ხასიათის სივრცულ კონსტიტუირებას არათანაბარი და ოდნავ ზიგზაგისებური ხაზიც განაპირობებს. მოქანდაკეს ასევე საინტერესოდ აქვს დამუშავებული "კუჩხი ბედინერის" ხელები, რომლის მკაფიოდ ფიქსირება თავიდან ცოტა არ იყოს რთულია, მაგრამ ზედაპირის რელიეფის სპეციფიკური მოდელირება ნელ-ნელა კვეთავს მაჯისა და ხელის მტევნების გამოსახულებას. მეკვლეს თევზი ორივე ხელით უჭირავს, მარცხენიდან, მხარს უკან კი ტრადიციული ქართული ორნამენტით მოხატული ხურჯინის ნაწილი მოსჩანს. ამ პლასტიკურ - ნარატულ ტექსტში განსაკუთრებულ ყურადღებას ხელის თითები იპყრობს, რომელზეც მოქანდაკე, უკვე ტრადიციულად, განსაკუთრებულ აქცენტს სვამს და მათ თევზის ტანზე ამოკაწვრით გამოსახავს. თუ გავითვალისწინებთ თევზის მითოლოგემის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქრისტიანული ხელოვნებისათვის, მის ტანზე ამოკაწრული ხელის თითები ზემოთ ნახსენები ქრისტიანული და წარმართული "არხეების" ქრონოტოპად შეიძლება განვიხილოთ. ხელის მტევნების ფალანგები კი სწორედ თავისი "მსუბუქი" და "უმნიშვნელო" განდეტალებით გამოკვეთავს ამ არქეტიპულ სიმბიოტიკას.

მოქანდაკის სკულპტურული ნაწარმოებების ამ რიგის განხილვისას აღსანიშნავია მხატვრული ციტაციის ერთი ხერხი რომელიც ასოცირდება შუასაუკუნეობრივი ქართული იკონოგრაფიული სქემის (რომელიც თავის მხრივ ბიზანტიურ სქმებს ემყარებოდა) დარღვევის ერთ მაგალითთან. კერძოდ, იგი უკავშირდება გელათის XII საუკუნის ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის ხატს, სადაც ღვთისმშობლის თავი კანონიკური ვერტიკალური ღერძიდან, ოდნავ მარჯვნივ არის გადახრილი (ე.წ. сдвиг), რომელიც ყრმის თავიდან მიემართება. და ამით დარღვეულია მარიამის ფიგურის მკაცრად ცენტრული გამოსახულების წინასწარგანსაზღვრულობა.

სწორედ ეს ხერხი გამოიყენა ნ. თოფურიამ, როცა ამ სკულპტურის მარჯვენა მხარი ღრმად ჩაჭრა, თავი ანატომიურად განსაზღვრული ცენტრიდან ერთბაშად "დაძრა" და მაკონსტრუირებელი ცენტრალური სივრცული ხაზი სკულპტურის მარცხენა მხარეს გადაიტანა. ამ ე.წ. ავტონომიურ ცენტრალურ ხაზზე განთავსდა ფიგურის თავი, მითოლოგემა - თევზი, ხოლო ამ უკანასკნელის ზედაპირზე კი ხელის მტევნები ერთმანეთს თანხვდება და ბოლოს ცენტრალური

ხაზი მთავრდება თავად "კუჩხი ბედინერით" (ანუ ბედნიერების მომტანი პროვიდენციით). მოქანდაკემ ეს ფეხი კვადრატის ფორმის პლინტუსზე სპილენძისფერი საღებავით გამოსახა.

ნ. თოფურიამ ზემოთ მოხმობილი ციტატით - არა მხოლოდ ფიგურის ბეჭის ასიმეტრიული კონფიგურაციიდან, არამედ მთელი ფიგურის სივრცული ცენტრალური ხაზიდან "წანაცვლებით" ცხადი გახადა სკულპტურის ფარული დინამიკა.

რაც შეეხება მეკვლის სახეს, მასშიც თავის დამუშავების ნ. თოფურიასეული თავისებურება ჩანს - იგი, როგორც აღინიშნა, არასდროს ძერწავს და არც აქანდაკებს სახეს. შემოქმედი, სკულპტურის ფერწერულ პორტრეტს, ფიგურის თავის ზედაპირზე ყოველთვის უფაქიზესი შეხებებით ან ნაკაწრებთ მონიშნავს. სახე წაგრძელებულია და ზუსტად ჯდება არქიტექტონიკურ-კომპოზიციური ცენტრიდან "დაძრული" ფიგურის ვერტიკალის სტრუქტურაში, რომელიც სკულპტურის მთელ დინამიკას განაპირობებს. ასევე მოულოდნელი გადაწყვეტა აქვს მოძებნილი ავტორს "კუჩხი ბედინერის" მარჯვენა ფეხთან დაკავშირებით, სადაც მოსალოდნელი ადამიანის კიდურის ნაცვლად მამლის ფეხი აქვს გამოსახული, რაც საფიქრებელია, რომ იგი ამ ძირძველ რიტუალთან დაკავშირებული ტრადიციული სემანტიკითაა ფორმირებული. რაც შეეხება სივრცესთან მიმართებას, აღსანიშნავია, რომ მხატვარი აქაც არ ერიდება სივრცული არეების გაკეთებას და აქაც ისევე თამამია როგორც სხვა ქანდაკებებში, სწორედ ასეთი ღია სივრცული ჩანართების სტრუქტურა, სხვა ფაქტორებთან ერთად, განაპირობებს ნოდარ თოფურიას ნამუშევრების შინაგან დინამიკას. ამიტომაა, რომ მისი რეფლექსიები ყოველთვის საოცარი სიფაქიზით გამოირჩევა. შესაბამისად არც ფერის როლია შემთხვევითი მის სკულპტურაში. კერძოდ ფერადოვანი ლაქებით დაფარული პლინტუსი და ასევე ფიგურის ზედაპირზე მსუბუქად გაფანტული ძლივსშესამჩნევი ტონები ქმნიან ქანდაკების ლირიკულ კოლორიტს.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე "კუჩხი ბედინერის" წარმართული ფესვების შესახებ. სკულპტურაში მოქანდაკემ სცადა გაეერთიანებინა ქრისტიანულ-წარმართული სამყაროები მათი არქეტიპულ სიმბოლოთა გამოყენებით. კერძოდ, თავად "კუჩხი ბედინერი" მან მაცხოვარის ასოციაციურ ფიგურად აქცია, რომელსაც თევზი (IXOY - იესო ქრისტე,

ღვთის შვილი, - მაცხოვარი) მოაქვს ადამიანებისთვის და ამასთანავე იყენებს მამალს როგორც სულის სულის გაღვიძების, აღორძინების სიმბოლოს. აქედან გამომდინარე ქრიატიანული სიმბოლიკა კარგად სინთეზირდა ქანდაკებაში საქართველოს, კერძოდ მეგრული წარმოშობის წარმართულ ტრადიციასთან "კუჩხი ბედინერი". პლასტიკური ხერხების ოსტატურმა ფლობამ საშუალება მისცა სკულპტორს ერთ მთლიან პლასტიკურ პროგრამაში ორგანულად ჩაესვა აზრობრივი ეკლექტიზმით გამორჩეული ნაწარმოები.

"მრავალჟამიერი" ექვსი ფიგურისაგან კონსტრუირებული პლასტიკური კომპოზიციაა. იგი, სხვადასხვა კონცეპტუალურ საფუძველზე ჩამოყალიბებული ორი ჯგუფისგან შედგება, - მომღერალთა სამკაციანი ჯგუფი და მარიამ ღვთისმშობელი ყრმა იესოსა და ჯვრიდან გარდამოხსნილი მაცხოვრის ფიგურასთან ერთად. ეს ორი, ზემოთ აღწერილი ჯგუფი ერთმანეთთან კომპოზიციის ზედა და ქვედა სეგმენტებითაა დაკავშირებულნი, მათ შორის კი მოქანდაკე ზემოთ ნახსენებ "სივრცულ არეებს" სვამს რათა მან კომპოზიციის მაორგანიზებლის ფუნქცია მის წიაღშივე შეიძინოს.

სკულპტურა მოცულობრივად განხორციელებული, როგორც ჩრდილ-ევროპული გოთიკის (მომღერლები), ისე ქართულ-ბიზანტიური "მოცულობრივი ხატწერის"(მარიამისა და ყრმა იესოს ფიგურები) ასოციაციას იწვევს, რომელის სიმბიოტიკური კომპოზიციაც, და უფრო მეტიც, თავად სივრცული ფილოსოფია ამ კონკრეტულ სიტუაციაში, სივრცულ ფორმაზე პროექცირდება და სტილისტურად ერთიანდება ორივე მხატვრული სისტემის მატატრებელი გარდამოხსნილი მაცხოვრის ფიგურით. მიუხედავად ასეთი ნიუანსობრივი სხვაობებისა ფორმებსა და შინაარსებს შორის, მოქანდაკემ შეძლო სივრცულ-სემანტიკური პლასტებით განემტკიცებია ქანდაკებისთვის საფუძვლად დადებული ჰარმონიული იკონოგრაფიული სისტემა. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს სკულპტურული ჯგუფი არ დაიყვანება მხოლოდ და მხოლოდ სიბრტყობრივი და ხაზობრივი აქცენტებით კონსტრუირებულ მოცულობამდე, რომელიც ვერ გაუძლებდა სივრცესთან "ტეტ-ა-ტეტ" დარჩენას და ჩაიკარგებოდა მასში. მართალია მოქანდაკე ქართულ-ბიზანტიური ხელოვნების პრინციპებიდან გამომდინარე აქრობს სხეულებს ქიტონების ქვეშ, მაგრამ არ ჩქმალავს, არ

ხელყოფს სკულპტორის უმთავრეს ინსტრუმენტს - მოცულობას (მისი მარიამისეული ფიგურა იმდენად მსუბუქია, რომ იგი შვილთან ერთად სწორედ ზემოთ, ზეცისკენ ისწრაფვის და დედამიწაზე მხოლოდ ჯვარცმულ მაცხოვარს ტოვებს, ადამიანთა მიერ ჩადენილი და საკუთარი სიკვდილით გამოსყიდული ცოდვების დასტურად). სივრცული არეები, რომელთა კონცეპტუალურ მონაცვლეობაზეც ეს ქანდაკებაა აგებული, კომპოზიციას სივრცესთან სრულფასოვანი დიალოგის საშუალებას აძლევს. მოქანდაკე მცირედ სტილიზებული და დეკორირებულია, თუმცა მისი დეკორი ყოველთვის ზომიერია, რაც საშუალებას აძლევს მას დარჩეს მცირე პლასტიკის საზღვრებში და თავიდან აირიდოს ამ ტენდენციის უტრირებული ფორმა.

სკულპტურის შიგნით "მონტირებული" სივრცული არე რამდენიმეა, მაგალითად მომღერლების თავებს შორის არსებული სივრცე და მომღერლების ჯგუფსა და მარიამის ფიგურას შორის დატოვებული არე, ყოვნის ეფექტს იძლევა და მარიამისა და იესოს ფიგურებს გარშემო დუმილს განცდას ბადებს. ასეთ ყოვლისმომცველ დუმილს გარკვეულწილად, სივრცულ-პლასტიკურ ყოვნთან ერთად ნიმბიც აპირობებს, რომელიც დედა-შვილის თავს ერთ ლოკალში აქცევს და სკულპტურის სივრცეშივე კიდევ ერთ მიკროსტრუქტურას აყალიბებს. ასე, რომ "მრავალჟამიერის" სტრუქტურაში რამდენიმე სივრცული არის ჩართვა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ქანდაკების მასების მაორგანიზებელ ფაქტორად გვევლინება.

მას, ამ სკულპტურაშიც შეაქვს ფერწერის ელემენტები, კერძოდ, ჯვრიდან გარდამოხსნილი მაცხოვრის სახეს იგი კი არ ძერწავს, არამედ ხატავს და მსუბუქად ამოდელირებს ყავისფერი და ცვილისფერი გრადაციული ტონებით. სკულპტორ - ფერმწერი მომღერალთა სახის ნაკვთებს "ფერწერული გრაფიკით" მსუბუქად მონიშნავს. იგი, მაცხოვრის მკლავის კონტურის გასამკვეთრებლად, ხელის მტევნებისა და თითების გამოსაკვეთად იყენებს შედარებით მუქ კონტურებს იყენებს, რომლითაც ხდება ვიზუალური მინიშნებების ვირტუალური რეკონსტრუქცია.

სკულპტურა ვერტიკალურ ხაზებზე აგებული რიტმიკითაა კონსტიტუირებული, რომლის ვერტიკალურ სწრაფვებს ისესოს ფიგურა სხეულის მომრგვალებულ-დიაგონალური მდებარეობით ამუხრუჭებს

და ამით ხდება არა ზირითადი კონცეფციის ანულირება, არამედ როგორც "მხატვრული დავალების", ისე დრო-სივრცული კონტინიუმის "შემკვრივება" და გარკვეული მატერიალიზაცია.

აღსანიშნავია, რომ ხელის მტევანი, თავისი ნატიფი, წაგრძელებული თითებით, ნოდარ თოფურიასთვის, მისი ინტენსიური გამოყენების გამო პერსონაჟთა აუცილებელი და ხაზგასმულად გამოიკვეთილი დეტალი კი აღარაა, არამედ იგი კონცეპტუალურ მოტივად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. მართალია ხშირ შემთხვევაში ხელი უფრო ჟესტია ვიდრე სიმბოლო, მაგრამ სკულპტორი თავის ნამუშევრებში ხელს სწორედ რომ სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს. სკულპტურის ამ დეტალს ბევრნაირი ინტერპრეტაცია შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ ნ. თოფურიას პერსონაჟებისათვის იგი ყოველთვის მიღებისა და გაცემისთვის მზაობის ნიშანია, რომელიც მნახველთან დიალოგში სესვლისათვის ხელსაყრელ პირობას აყალიბებს, რომელთაგან უპირველესი ჟესტის ენაა.

მაცხოვრის თემას ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, მაგრამ კონცეპტუალურად ერთ ხაზზე "გაბმული" ეპიზოდებით ამუშავებს და მათტვის მეტი ექსპრესიულობის მისანიჭებლად და მნახველზე მხატვრული ზემოქმედების სრული ფორმატის ჩამოსაყალიბებლად მათ ქრონოტოპთა სისტემაში განფენს. სულერთია ეს ქრონოტოპები სადაა დასისტემებული, - ფერწერაში (მაგალითად ფერწერული "მახარობლები ანუ თეთრი კარი მარადისობაში") თუ სკულპტურაში (სკულპტურული ჯგუფი "მრავალჟამიერი").

მაცხოვრის თემას ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, მაგრამ კონცეპტუალურად ერთ ხაზზე გაბმული ეპიზოდებით ამუშავებს და მათთვის მეტი ექსპრესიულობის მისანიჭებლად და მნახველზე მხატვრული ზემოქმედების სრული ფორმატის ჩამოსაყალიბებლად მათ ქრონოტოპთა სისტემაში განფენს. სულ ერთია ეს ქრონოტოპები სადაა დასისტემებული, - ფერწერაში (მაგალითად ფერწერული ტილო „მახარობლები ანუ თეთრი კარი მარადისობაში“) თუ სკულპტურაში (სკულპტურული ჯგუფი მრავალჟამიერი).

ბუნებრივია ქრონოტოპული სივრცე თავის თავში აუცილებლად შეიცავს დროსაც, რადგანაც იგი, როგორც სხვადასხვა სეგმენტებისაგან ფორმირებული ტოპოსი, თანამედროვე მონაცემებით ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ მოცემულობად არ ითვლება. ნოდარ

თოფურიას მიერ შექმნილ სკულპტურულ მითოსში ციკლური დროის "შეჯახება" სივრცესთან, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან "ძველი" და "ახალი" დროები, სწორედ აქ ყალიბდება ძველი სივრცის რღვევისა და ახლი სივრცის კონსტრუირების მისტერია. სწორედ ამ მომენტს იყენებს ნ. თოფურია, როდესაც ერთ სკულპტურულ სივრცეში ათავსებს მაცხოვრის ბიოგრაფიის ორ, დროითი თვალსაზრისით ერთმანეთისგან მეტად დაშორებულ პერიოდს (ბავშვობა და ჯვრიდან გარდამოხსნილი იესო) ანუ იგი სივრცის ორგანიზებას ცდილობს არა მოცულობებით, არა მასებით არამედ სივრცის სემანტიკური დეკონსტრუირებით. (აღსანიშნავია ისიც რომ სემანტიკური დეკონსტრუირება, სააზროვნო რებუსების მნახველისათვის შეთავაზება სკულპტორის ერთ-ერთი საყვარელი და ხშირად გამოყენებადი ხერხია არა მხოლოდ სკულპტურაში არამედ ფერწერაშიც.)

მითოსემანტიკური ღერძის ფუნქციას ასრულებს ღვთისმშობლისა და მომეღერლებს შორის გაჩენილი სივრცული ნაპრალი რომელიც ამავე დროს დროითი ნაპრალიცაა. და სწორედ აი ამ ფუნდამენტურ-საკრალურსა (ღვთისმშობელი მაცხოვრით) და პროფანულის შეხების ზონაში ფორმირებული ენერგეტიკული ველები უზრუნველყოფენ ამ პირობით თეზასა და ანტითეზას შორის გაჩენილი დაძაბულობის ანულირებას და კოსმოსის (წესრიგის) დამკვიდრებას.

ტექსტში ტექსტი

ნაშრომის ამ მონაკვეთში გაანალიზებულია ნოდარ თოფურიას კიდევ ერთი საინტერესო და ამავე დროს სინდრომალური მოვლენა, რომელსაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ ნარატული დისკურსების ბინარული ოპოზიცია ანდა იგივე ტექსტი ტექსტში, როცა ურთიერთდაპირისპირებული მხატვრული ნარაციები თავისი მნიშვნელობით სემიოლოგიურ ფონს აყალიბებენ და ამითი ახდენენ ურთიერთიდენტიფიცირებას, რომელთა შორის წარმოშობილ ღირებულებრივ "ნაპრალში" იკითხება კიდეც ამა თუ იმ პლასტიკური ტექსტის როგორც კოსმოსის/წესრიგის წინაპირობის რეალური ღირებულება.

"ფერის დინამიკა" (ტაბ.:X/5/) ამ ილუსტრაციაზე გამოსახული მამაკაცის ფიგურა, შუამდინარეთის ადორანტების ფიგურების სამყაროდან წამოღებუკლი პლატიკური რეპლიკაა. მართკუთხა ფორმის სხეულის მარჯვენა კუთხეში მაღლა აპყრობილი ხელის მტევნებით

მოქანდაკე თითქოს აყოვნებს ამ ფიგურისკენ მიმართული კითხვებისა და შესაძლო პასუხების ნაკადებს. ამ დინამიური ხელების ფონზე სკულპტურის გრძელი წვრილი კისერი და მოკლე ფეხები განსაზღვრავს თავად ქანდაკებაში ჩაწერილი სხვა მოცულობრივი ტექსტის ფორმატს, მოწითალო სპილენძისა და იისფერებით საკმაოდ აქტიურად დეკორირებული სივრცული მართკუთხა კომბინაცია აკონსტიტუირებს არა მხოლოდ "შიდა" ტექსტის "გარე" ტექსტუალური პარამეტრების მთელ გამას, არამედ გარე სივრცული ტექსტის სიბრტყობრივი კონფიგურაციისა და შიდა სივრცეში "შედედებული" ორფიგურიანი არტეფაქტის სინთეზირებით ქმნის ახალ რეალობას, სადაც სკულპტურის დეფორმირებული და მარჯვენა მხარეს მთლიანად ელიფსური ფორმის მქონე სივრცულჩანართიანი სახეა "მონტირებული".

მამაკაცის სხეულის გახსნილ სივრცეში ქალის სხეულია მოთავსებული, რომლის პლასტიკური ფორმები უფრო შეკრული და მონოლითურია, ხოლო გამომსახველობითი პრინციპების თვალსაზრისით ახლოს დგას ჰენრი მურის ფიგურებთან. მამაკაცის ფიგურის მონუმენტალობის დეკონსტრუირება "უზრუნველ-ყოფილია" სამაგრების სისტემით, რომლითაც ქალია დამაგრებული მამაკაცის შიდა სივრცეზე და მისი ყოველი გაქანება არა მხოლოდ არასტაბილურობისა და არამყარობის სინდრომს აყალიბებს არამედ ჩნდება სამყაროს საფუძვლების გადასინჯვისას მიღებული შედეგების კანონიზირების აუცილებლობაც (გარდა ამისა აქ უკვე ჩნდება იმის საშიშროებაც, რომ ამგვარი მიჯნის რღვევა ასევე არღვევს საზღვრებს სივრცულ პლასტიკასა და გამოყენებით ხელოვნებას შორის). ქალის ფიგურის ლოგიკურ გაგრძელებად ბავშვის სკულპტურული გამოსახულებაა მოწოდებული, როგორც სამყაროს არსებობის მოტივაციური არგუმენტი.

სამივე ფიგურა სპილენძისფერ - მოყავისფერო ტონებშია დაფერილი. კაცის სხეულზე იისფერი ლოკალური ჩანართები ჭარბობენ. ასევე გამოყენებულია თეთრი და მოწითალო ტონები. ქალის ფიგურა ოქროსფერია, მცირე ოხრისფერი დეკორატიული ჩანართებით. ბავშვის სხეულზე მეორდება კაცის ფიგურის ფერადოვანი გამა. მთელი კომპოზიცია კვადრატის ფორმის პლინტუსზეა დამაგრებული. პლინტუსი თეთრად არის შეფერილი, თუმცა საღებავის საკმაოდ თხელი ფენაა გამოყენებული რის გამოც ხის მოყავისფერო ტონები გამო-

სჭვივიან საღებავის ქვედა ფენიდან და თეთრ ფერს თავისებურ მოშავო- მოყავისფერო ელფერს მატებენ. ცხადია პლინტუსი სკულპტურული ჯგუფის დეკორატიული პროგრამის ნაწილად არის გააზრებული.

მამაკაცის ფიგურის კუთხოვანება თითქოს ჭრის გარშემო სივრცეს და ადგილს უმკვიდრებს ქანდაკებას სივრცეში. შიგნით გახსნილი სივრცე კი ქალის სხეულის ჩანართით მეტ სიმყარეს სძენს კაცის ფიგურას.

ეს სკულპტურა მთლიანად ოთკუთხედებისაგან არის კონსტრუირებული. ქანდაკებაში ზუსტად ექვსი ოთკუთხედია გამოყენებული. მეშვიდე ოთკუთხედად შეგ-ვიძლია მივიჩნიოთ თავად პლინტუსი. ბრტყელ, პერიმეტრის ფორმის პლინტუსზე ვერტიკალურად აღმართული წაგრძელებული ფორმის კიდევ ერთი პერიმეტრია გამოსახული, რომელიც თავის მხრივ კიდევ სამ ოთკუთხედად არის დანაწევრებული და რომლის ზედა ნაწილშიც ჩასმულია ასევე პერიმეტრის ფორმის პლასტიკური ფორმა, მასში კვადრატის ფორმის სივრცული ხვრელია გაკეთებული. გეომეტრიულ ფორმათა დამაგვირგვინებელია, ფრინველის გამოსახულება, რომელიც ძირითადი პერიმეტრის თავზეა დამაგრებული. რაც, ოდნავ ამძიმებს თავად პლასტიკის ქვედა ნაწილს, ვინაიდან ფრინველის ლაღად აქნეული ფრთები, წვრილი ფეხები, ზემსწრაფველი ფიგურა, მთლიანობაში საკმაოდ დისტანცირდება ჩაკეტილი ფორმების მქონე კონსტრუქციისგან, რაზეც მთელი ქანდაკებაა აგებული. ცენტრალური პერიმეტრის ზედა მარცხენა კუთხეში გამოსახულია კაცის პროფილი. გამოსახულება ბარელიეფურია, მაგრამ არ ვარდება ძირითადი ხაზის სილუეტიდან და კონტურიდან.

ამ სივრცული პლასტიკის ერთგვარად ზედმეტად ორგანიზებული, მეტისმეტად დასრულებული და სილაღეს მოკლებული ფორმები თითქოს უცხოა და არაორგანულია მოქანდაკის შემოქმედებისთვის. ვინაიდან სკულპტორი ყოველთვის უფრო რბილი, პლასტიკური და დენადი სილუეტისა და ხაზისკენ ისწრაფვის. მართალია, მისი ზოგიერთი პლასტიკური ფორმისათვის ერთგვარი სიხისტე და დამახასიათებელი ფორმებისთვის ტეხილი ჩანართებიც არის დამახასიათებელი, მაგრამ პლასტიკური ფორმა არასდროს დადის მხოლოდ და მხოლოდ შიშველ კონსტრუქციებამდე, მოქანდაკე ამ შემთხვევაში ცდილობს კონსტრუქციებით არსობრივი და სემანტიკური მახვილები

დასვას.

ნოდარ თოფურიას მიერ შესრულებული ქანდაკება “აკაკი” (ტაბ.:X/6/) საკმაოდ დინამიური, პლასტიკური ფორმაა. შედარებით მოზრდილი ოვალური ფორმის პლინტუსზე უფრო მცირე ზომის ასევე ოვალური დანამატია, რომელზეც უშუალოდ დგას პოეტის აბსტრაგირებული ფიგურა. აღსანიშნავია, რომ ძირითად პლინტუსზე მოთავსებული ზედა მცირე ზომის ოვალი ოდნავ გვერძეა მოქცეული, რითიც კომპოზიციაში ერთგვარიი ასიმეტრიულობაა შეტანილი. თავად პოეტის ფიგურის ხაზებიც და სილუეტიც შედარებით მრუდე და დაქანებულია. ფიგურის ცენტრალური ნაწილი გახსნილია სივრცისთვის. ხაზების არაერთგვაროვნების გამო შიდა სივრცეც საკმაო დინამიკურობით გამოირჩევა. ფიგურის ქვედა მონაკვეთი შედარებით ვიწროა, შუაში კი საკმაოდ ვიწროვდება და ამგვარი “უკუენტაზისის” შემდეგ იწყებს ზემოთკენ გაფართოებას. მარჯვენა მხარე ბევრად უფრო განიერი და მოცულობითია და მეტად დინამიკური ხაზიც გამოარჩევს. მარჯვენა ხაზის ასეთ დინამიკურობას მეტანაკლებად აბალანსებს მარცხენა ზედა კუთხეში მოხრილი მკლავი, რომელიც მარჯვენა ზედა კუთხეში გაბმულ სიმებს ეხება. სკულპტურაში მთავარი აქცენტები ზედა და ქვედა მონაკვეთებზეა დასმული, მაშინ როცა ცენტრალური ნაწილი მხოლოდ და მხოლოდ მედიატორის როლს ასრულებს ამ ორ მონაკვეთს შორის.

სკულპტურის ზედა მონაკვეთი, როგორც აღვნიშნეთ გაცილებით დინამიკურია და ფართოა. მის დინამიზმს აძლიერებს რამდენიმე მომენტი, კერძოდ მოხრილი ხელი, საკმაოდ ღრმა სივრცული “ღრმული” თავის არესა და მხარს შორის და მარცხენა მხარეს მხარს უკან აფრიალებული ფრთა (თუ მოსასხამის იმიტაცია რთულია დაკონკრეტება), რომელიც ნახევარ რკალს ქმნის თავის გარშემო და აძლიერებს პოეტის პორტრეტულობას ყოვნით, სიჩუმით მისი სახის გარშემო. ამ შემთხვევაში მხრის ჩაღრმავებული მონაკვეთი მომრგვალებული ხასიათისაა და რბილად იმორებს თავის ფორმას, რითიც მეტად დინამიკურს ხდის არსებულ მონაკვეთს და ეხმიანება საპირისპირო მხარეს აფრიალებულ, ნახევარწრის ფორმის მოსასხამს რომელიც შედარებით განსხვავებული დინამიკით კეტავს პოეტის თავის არეს ვიდრე მხრის ჩაღრმავებული ნაწილი, თუმცა სწორედ ხაზების დინამიკის ამგვარი

განსხვავებულობა აყალიბებს თავისებურ რიტმს

პოეტის პირობითი სხეულის მარჯვენა მხარი რბილად არის ჩაღრმავებული, ეს ხერხი ხშირად გამოიყენება მოქანდაკის მიერ, მაგალითად ისეთ სკულპტურულ ნამუშევრებში, როგორიცაა "კუჩხი ბედინერი" (1985) "მრავალჟამიერი" (1990) გარკვეულწილად იგი თოფურიას ხელწერის ერთ-ერთ მთავარ მარკერადაც კი იქცა.

პორტრეტირებულის სახის ერთგვარი ასიმეტრიულობა, თეთრი თმა-წვერი სახის გარშემო მშვიდ და ამასთანავე ფიქრიან იერს აძლევს მას, მარჯვენა თვალის არეში კი სივრცეა გახსნილი, რაც ტრაგიზმის და ამასთანავე ასკეტურობის განცდას აძლიერებს პოეტის პიროვნებაში.

შესაძლოა აკაკის პორტრეტებიდან ნოდარ თოფურიას მიერ შესრულებული ნაწარმოები სხვებისგან განსხვავებით გვაძლევს შესაძლებლობას დავინახოთ პიროვნება, თავისი ტკივილითა და ფიქრით, და ამასთანავე დავინახოთ პოეტის განზოგადებული სახეც. თოფურიას მიერ შესრულებული "აკაკი" პოეტის იმ იშვიათ პორტრეტთაგანია, სადაც ფოტოგრაფიული სიზუსტით არ გამოისახება პორტრეტირებული, მაგრამ ძლიერია მისი ინდივიდუალობის განცდა.

თოფურიას პერსონაჟები თითქოსდა სკულპტორ-ფერმწერთან ერთად მოგზაურობენ დროში. არ ვგულისხმობ "პერსონაჟს", არამედ მის მიერ ერთხელ შექმნილმა სახემ ზუსტად თორმეტი წლის შემდეგ იჩინა თავი მისივე ფერწერაში, კერძოდ ერთხელ უკვე ნახსენებ ფერწერულ ტილოში, "მახარობლები ანუ თეთრი კარი მარადისობაში" სადაც მან მათე მახარობლის პორტრეტიში კვლავ აღადგინა და გამოიყენა იგივე სახე რაც აკაკი პორტრეტში შექმნა. სახის ანალოგიური კონსტრუქციითა და ნაკვთებით, მხოლოდ უკვე იმ პიროვნული პარამეტრებისგან დაცლილი, რაც მან პოეტის სახეში ჩადო.

აღსანიშნავია, რომ ნოდარ თოფურიასთან, რაიმე ეტაპებზე საუბარი რთულია, მასთან მრავალი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ტენდენცია ერთდროულად იყრის თავს და ყოველთვის ახლებურად წარმოაჩენს თავად შემოქმედს.

ქვემოთ განსახილველ სამი სკულპტურა ერთმანეთთან ორგანულ კავშირს არა მხოლოდ ტექსტის ტექსტში ჩართვით, არამედ გამომსახველობითი ხერხების და პრინციპების ერთგვარობაში ავლენენ, კერ-

ძოდ სკულპტურის ცენტრში ხაზგასმულად დატოვებული სივრცული ჩანართი, ფორმათა მკვეთრი კუთხოვანება, ერთგვარ კონსტრუქციებამდე დაყვანა ან კონსტრუქციების გაშიშვლება, გარკვეული სიმყიფე ("აკაკისა" და "მეობას" განსაკუთრებით აახლოებს).

ქრონოტოპების სისტემა ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში

A. გზის ქრონოტოპი

ქართულმა სახვითმა ხელოვნებამ, როგორც გლობალურ კულტურულ-სახელოვნებო პროცესებთან მჭიდრო კონტექსტში, ისე საკუთარ სახელოვნებო ტრადიციებთან მიმართული ტრანსლირებადი თუ სინთეზირებულად ათვისებული მონაპოვრების სახელოვნებო ორბიტაზე გაყვანისაკენ მიმართული ძალისხმევით, გასულ, მეოცე საუკუნეში საკმაო გამოცდილება დააგროვა საიმისოდ, რომ შესძლებოდა არა მხოლოდ ადვილად ემართა ფერწერული ტილოს, სივრცული თუ რელიეფური ქანდაკების როგორც ტექსტების შიდა ლოგიკურ-სემანტიკური თუ ფერწერულ-სივრცული რესურსები, არამედ გამოემუშავებინა მხატვრული ტექსტის კონსტრუირებისა და ტროპულ სისტემებთან ერთად ქრონოტოპების მეშვეობით მართვის ახალი, ოპტიმალური ჩვევები.

ბუნებრივია, რომ კონტექსტში, XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში გამოიკვეთა რამდენიმე საინტერესო ტენდენცია, რომელზეც მოგვიანებით შევჩერდებით, რათა უფრო იოლად ავხსნათ ნოდარ თოფურიას შემოქმედებითი პრინციპების ზოგიერთი თავისებურება, რომლებიც სწორედ დასავლეთ ევროპული და არა ადრეული პერიოდის ქართულ ხელოვნებასთანაა ორგანულ კავშირში.

გარდა ზემოთ გამოკვეთილი ტენდენციისა, ვფიქრობთ ურიგო არ იქნება თუ კი დავაზუსტებთ, რომ გზა, გ ზ ი ს ქ რ ო ნ ო ტ ო პ ი, რომელიც როგორც თვითკმარი ღირებულება, XVIII საუკუნემდე განსაკუთებულ ფუნქციონალურ დატვირთვას ატარებდა როგორც სამხრეთ ისე ჩრდილოევროპული ფერწერისათვის, სწორედ მისი სპეციფიკური მახასიათებლებით ასე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში. (ცნობისათვის: XVIII საუკუნის შემდეგ, ევროპულ სახვით ხელოვნებაში უკვე თვისობრივად განსხვავებული პერიოდი იღებს სათავეს და გზის თემატიკა მეტნაკლებად უკანა პლანზე ინაცვლებს; ჯენტილე და ფაბრიანო "მოგვთა თაყვანისცემა" 1423,

ფლორენცია, უფიცი; სასსეტტა, “მოგვთა მოგზაურობა”, ნიუ - იორკი, კერძო კოლექცია; იერონიმუს ბოსხი “უძღები შვილი” XV-XVIსს.; პიტერ ბრეიგელი “ბრმები” 1568, პ.პ.რუბენსი “ჯვრის აღმართვა” 1610-11 წწ).

XX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში გზა სპორადულად კვლავ იჩენს თავს, ამ შემთხვევაში ევროპელი ფერმწერებიდან გავიხსენებდი მარკ შაგალის შემოქმედებას. მხატვრის ფერწერულ ტილოებში ებრაელები განუწყვეტლივ მოძრაობენ გზაზე, მათი ცხოვრების ყველაზე წვრილმანი დეტალი მხატვარს სწორედ გზის სივრცეში აქვს გადმოტანილი.

ნიშნანდობლივია ის ფაქტი, რომ ქართულ ლიტერატურაში, ისევე როგორც სახვით ხელოვნებაში (და საერთოდაც, ხელოვნების ყველა დანარჩენ დარგებში) ისეთივე ინტენსიობით შემოდის გზის ქრონოტოპი. ამასთან, ლიტერატურაში მეტი მაგალითის დაძებნა არის შესაძლებელი ვიდრე ფერწერაში. გამოვყოფდი ზურაბ ანტონოვს, დავით კლდიაშვილს, გიორგი წერეთელს (ლიტერატურაში) და დავით კაკაბაძეს (ფერწერაში)*, რომლებმაც დაახლოებით ერთნაირად გააზრებული – გზის თემა შემოგვთავაზეს. დავით კლდიაშვილის ყველა გმირი განუწყვეტლივ მოძრაობს იმერეთის გზებზე, დავით კაკაბაძემ კი შექმნა იმერეთის პეიზაჟების სერია, სადაც მთლიანი სივრცე ფერადოვანი ლოკალური აქცენტების მეშვეობით დაანაწევრა გზებად და ერთიანი მთლიან გზის შემადგენელ ცალკეულ სეგმენტებად.

შესაბამისად, ნოდარ თოფურიას პლასტიკაში გამოსახული გმირების ცხოვრება თვითგადარჩენისა და თვითდამკვიდრებისათვის გამიზნული, პლასტიკის ენით გადმოცემული უწყვეტი მოძრაობაა. ცხადია, სივრცეში არამცთუ დამკვიდრება, უბრალო გადაადგილებაც კი გზის გარეშე წარმოუდგენელია. ნოდარ თოფურიასთან ინდივიდის სამოძრაო გზა ორი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეგზოთერული და ეზოთერული რედაქციებითაა წარმოდგენილი.

ამათგან:

პ ი რ ვ ე ლ ი - მხოლოდ პროფანული სამყაროს მეტაფორად გვაქვს მოაზრებული, მოქანდაკის ნამუშევრებში ნაკლებად ფიგურირებს. თუ არ ჩავთვლით 1987 წელს შექმნილ „ორო“-ს, სადაც ადამიანის ჩრდილი მისკენ/მისგან მიმავალ გზადაა მატერიალიზებული,

რომელზეც მისი განუხორციელებელი შესაძლებლობების მეტაფორა - ძაღლი მოძრაობს და ამ უკანასკნელის საკამაოდ აგრესიული დინამიკა და საბრძოლოდ მომზადებული ფიგურა საკუთარ გზაზე ადამიანისათვის მოძრაობის აკრძალვას გამოხატავს. ანუ ავტორმა, ამ სკულპტურით ე.წ. შეკრული წრის ანუ ე.წ. უ გ ზ ო ო გ ზ ი ს მეტაფორა შექმნა

მ ე ო რ ე - მხოლოდ განდობილთათვის ფორმირებული სულიერი გზა არის ნიშანი, რომელიც აერთიანებს დ ა ს ა თ ვ ა ლ ი ე რ ე ბ ლ ი ს და დ ა მ თ ვ ა ლ ი ე რ ე ბ ლ - ი ს შესაძლებლობისა და შეუძლებლობის, წინსვლისა თუ უკუსვლის, თვით მოძრაობის შემადგენელ ყოველ უძრავ წერტილს („წვა“.1985; „გარესკნელი“.1985. ამ უკანასკნელში გახსნილი სამი სივრცე, რომელიც ცხენის ნაწილებისაგან და ამ ნაწილების გამაერთიანებელი ადამიანის ფიგურით „შეთხზული“ ანტიკური იკაროსის ალუზიაა, რომლის მოწითალო-მოლურჯო დრამატული დეკორი ადაამიანი-მიკროსამყაროსკენ მიმავალი გზის მისტერიაზე მიგვანიშნებს).

- გ ზ ა ნ ი შ ა ნ ი ა. გზას, ერთი ქანდაკების ფორმატში, შეუძლია ერთდროულად დაიტიოს სივრცითი ვერტიკალიცა და ჰორიზონტალური მოძრაობაც (მაცხოვრის ჯვრის თემა). ამიტომაცაა, რომ შეუძლებელია სრულყოფილად აღწერო ყველა ის ფორმა, რომლებიც “გზის“ სემანტიკურ ველში მოაზრებულა და შექმნილა.
- გ ზ ა მ ი მ ა რ თ უ ლ ე ბ ა ა. ქართულ ზღაპარში წიქარას შესახებ ეს ნიშანი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის არჩევანის საშუალებაა. ამის გამოხატავს წინაუკმო გადაადგილების შესაძლებლობას. ამ თვალსარისით ამ ქრონოტოპის საინტწრესო ინტერპრეტაციად უნდა მივიჩნიოთ ოპფიგურიანი სკულპტურული კომპოზიცია „ექსტაზი“ (1979), რომელის ქართული ზღაპრის „წიქარას“ მთავარი გმირების ხარი წიქარას და ბიჭის, და კრეტული კულტურის ერთ-ერთი საკულტო ნიშნის - კნოსოს სასახლის აკრობატისა და ხარის ამბივალენტური მეტაფორაა. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზღაპარში გზა გაურკვევლობასაც გულისხმობს და გმირს სინანულისგან არ აზღვევს, თუმცა ის გარდაუვალი რამაა და ნებისმიერი არჩევანის შემთხვევაში ელის ადამიან.

ამ მცირე ექსკურსის შემდეგ, უფრო ნათელია სად უნდა ვეძებოთ ნოდარ თოფურიას მიერ გზის ქრონოტოპისადმი გამოვლენილი ინტერესის სათავე. როგორც ანალიზმა აჩვენა, ნოდარ თოფურიასთან საკმაოდ ხშირად შეხვდებით ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი ნაწარმოებების ციტატებსა და მათზე რეფლექსიებს. მისთვის არ არის უცხო ქართული ხელოვნების სივრცეში ევროპული ელემენტების კულტივირება, თუმცაღა უნდა აღინიშნოს რომ იგი არასდროს არ აკეთებს ევროპული ხელოვნების ნიმუშების ასლებს. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მოქანდაკე ხშირად ფერწერულ ტილოსა თუ ფრესკაზე შექმნილ ნაწარმოებებში ამ სამყაროდან მოხმობილ ციტატებზე პლასტიკური ფორმით რეაგირებს და ცდილობს ქართული პრიზმიდან შეხედოს და სწორედ ქართული რაკურსიდან გაიზაროს ესა თუ ის ფორმა და პლასტი.

ნოდარ თოფურიას აზროვნების ორიგინალობაზე მიუთითებს მის მიერ ქანდაკებაში ასე ფართოდ "კულტივირებული" გზის ქრონოტოპი. კერძოდ 1987 წელს შესრულებული სკულპტურა "ორნი", რომელიც ცალკე დგას მოქანდაკის შემოქმედებით გალერეაში. სკულპტორის სწრაფვა მცირე პლასტიკაში დეკორატიული და ხაზობრივ-სილუეტური აქცენტებისკენ, განსაკუთრებულ სახეს იძენს, გარკვეულწილად არღვევს სკულპტურის მთავარ პრინციპებს (სივრცესთან მიმართება, მოცულობა) და სივრცეში განსხეულებული გრაფიკის სახეს იღებს. ეს არის მოცულობითი გრაფიკა, რომელიც სივრცეში, რომელიც ხედვის ნებისმიერი წერტილიდან სრულფასოვან აღქმაზე არ არის გათვლილი.

სკულპტურული ჯგუფი „ორნი"(ტაბ.:X/7/) ფაქტობრივად სამი პლასტიკური სხეულისაგან შედგება: ადამიანი, მისი ჩრდილი და ძაღლი. ქანდაკება სივრცეში ვერტიკალზე და ჰორიზონტალზე ერთმანეთის გადამკვეთი კომპოზიციით არის კონსტრუირებული. კომპოზიცია როგორც უკვე აღვნიშნეთ კაცის ვერტიკალურად გამოსახული ფიგურისგან, მისი ჰორიზონტალურად გაწოლილი ჩრდილისა და ამ ჰორიზონტალურ ჩრდილზე დამაგრებული ძაღლის მცირე გამოსახულებებისაგან შედგება.

მთელი პლასტიკური კომპოზიცია კვადრატული ხის, ბლოკის ფორმის პლინტუსზეა აღმართული და ორ ვერტიკალურ რკინის ღერძზე დამაგრებული, რომლებმაც თავის მხრივ დაკარგეს მხოლოდ

საყრდენის ფუნქციური დატვირთვა და ნოდარ თოფურიას მიერ ჩაფიქრებული გრაფიკული პროგრამის მხატვრულ ნაწილად იქცნენ. პლინტუსის კვადრატი მასიურია და კომპოზიციის მყიფე კონსტრუქციისთვის ძლიერი საყრდენისა და დამბალანსებლის ფუნქციას ასრულებს. მძიმე მოცულობებთა დაპირისპირებაში მოქანდაკეს გარკვეული სიმსუბუქის, კონსტრუქცის სიმყიფის გამოკვეთა სურდა.

ქანდაკებას არ აქვს მკვეთრად გამოხატული სივრცულ - კონსტრუქციული შემკრავი ღერძი. მისი კომპოზიცია უფრო ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების ურთიერთგადაკვეთაზეა აგებული, კერძოდ კომპოზიციაში ჩრდილის ჰორიზონტალური მდებარეობა მარჯვენა ბოლოში ვერტიკალურად გამოსახული კაცის ფიგურით იკეტება, ქმნის მახვილ კუთხეს და მარცხენა ბოლოში პლინტუსითა და ორი საყრდენი ჯოხით ბალანსდება. ჩრდილზე დამაგრებული პატარა ძაღლის ფიგურა კი, თავად ჩრდილსა და კაცის ფიგურას შორის გაჩენილი სივრცის რბილი მარეგულირებელია. ძაღლი თითქოს უყეფს კიდეც გზაზე (იგივე ჩრდილზე) მომავალ კაცს, ძაღლის პლასტიკა იმდენად მეტყველია, რომ სკულპტურას საკუთარ აუდიოფონს უყალიბებს, და ვიზუალურ ნარაციას აუდიოფონით ამდიდრებს. მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკება წარგძელებულ ფორმებზეა აგებული იგი შინაგან, ფარულ დინამიკას არ არის მოკლებული. დინამიკა ფორმათა რიტმული განმეორებადობით (საყრდენი რკინების, ძაღლის და კაცის ფიგურის წვრილი, უტრირებული კიდურების ფორმათა სტრუქტურული მსგავსება) და ხაზის ვიბრირებადი, ტალღოვანი ხასიათით არის გამოწვეული.

სკულპტურული ჯგუფიდან ყველაზე დიდ ყურადღებას მოქანდაკე ჩრდილის გამოსახულებას უთმობს. ჩრდილს თოფურია ხედვის იმ წერტილად აყალიბებს, რომლის პრიზმაშიც უნდა დაინახოს და გაიაზროს მაყურებელმა კომპოზიციის არსი. სწორედ ამ თვისებების მინიჭების შედეგად ჩრდილი პლასტიკური ფორმიდან დამოუკიდებელ "პერსონაჟად" ტრანსფორმირდება. ჩრდილის ხედვის წერტილად ჩამოყალიბება მასზე პლასტიკური და აზრობრივი აქცენტების გადანაწილებით ხდება შესაძლებელი.

ჩრდილი თავისი პლასტიკური ფორმით ითავსებს, როგორც გზაზე გაწოლილი ჩრდილის ასევე თავად გზის ფუნქციასაც. აქედანვე

მოდის მისი ორგვარი ინტერპრეტაცია: ჩრდილი როგორც საკუთარი "მე" და გზა როგორც საკუთარ "ეგოში" გადასალახი სივრცე, და ამასთანავე ძაღლი, როგორც ქრისტეს ფარის სულების ფხიზელი მაკონტროლებელი. ჩრდილი ყოველთვის რეფლექსიაა ადამიანის სხეულზე, აქ კი თავად ადამიანი ქცეულა საკუთარ ჩრდილზე რეფლექსიად, მეორეხარისხოვან პერსონაჟად, ჩრდილი ბევრად უფრო ინდივიდუალური თვისებების მატარებელია, ბევრად უფრო პორტრეტულია ვიდრე თავად "პატრონი". რაც არ უნდა რეალური თვისებებით აღჭურვოს ჩრდილი მოქანდაკემ, იგი მაინც რეალობის მიმიკრიად რჩება (ამაში ნ. თოფურია თავისდაუნებურ მსგავსებას ავლენს სალვადორ დალისა თუ მალევიჩის ნამუშევრებთან, სადაც რაც უფრო მოჩვენებითი და ირეალურია საგანი, მით უფრო რეალურია გამოსახულ საგანთა არსებობის დამადასტურებელი დეტალურად და გულმოდგინედ დაწერილი ჩრდილები).

განხილულ სკულპტურაში აღსანიშნავია დროის გადინებადობა მყარად ფიქსირებულ სივრცეზე. აქვე უნდა ითქვას, რომ ნოდარ თოფურიასთან ჩრდილი როგორც საკუთარი "მე" და გზა როგორც საკუთარ "მეში" გადასალახი სივრცე - აღვნიშნავ რომ გარკვეულწილად საკუთარ "ეგო" - ში გადასალახი ჰორიზონტალზე დამაგრებული სივრცე ექსპანსიურია, ვინაიდან ჩ რ დ ი ლ ი და გ ზ ა იმეორებენ რა ერთმანეთის ფორმას აიძულებენ "პატრონს" მათ მიერ წინასწარგანსაზღვრულ ჰორიზონტალზე იმოძრაოს.

B. დროის და სივრცის ქრონოტოპი

"დრო არ არის არც სუბიექტში, არც ობიექტში, არც "შიგნით", და არც "გარეთ", იგი ყველა სუბიექტურობაზე ადრე არის" - წერდა ჰაიდეგერი. "ბობოქარი" და "დაუდეგარი" მხატვრული დროისგან განსხვავებით მხატვრული სივრცე "მშვიდი" და სტაბილური ფენომენია, იგი ობიექტურ კანონიკაშია მოქცეული და სტატიურია. სივრცე თითქმის ყოველთვის ინარჩუნებს მოქანდაკისა და მაყურებლისთვის გასაგებ და მისაღებ მნიშვნელობას და მათი შემდგარი დიალოგის ერთგვარი გარანტიცაა

დროს სტანდარტული (კლასიკური) დეფინიცია ასეთია - იგი (დრო) ფაქტებისა და მოვლენების უსასრულო რიგით შევსებული დაუსაბამო და უსასრულო ფენომენია, რომელიც წარსულიდან მოედინება

და მასში მოკვდავს ორჯერ შესვლა არ შეუძლია, მაგარამ ამასთანავე, დროის ასეთი ღირებულებრივი დეფინიცია (იგი ადამიანს განაპირობებს და ინვერსიულად მხოლოდ მისითვე ფასდება) რადიკალურად განსხვავდება ნიუტონის ფიზიკისა და კლასიკური ფილოსოფიის მიერ შექმნილი მოდელისაგან. XIX საუკუნისა და განსაკუთრებით XX საუკუნის აღმოჩენებმა რადიკალურად შეცვალა ე.წ. ობიექტური დროის ღირებულებრივი პარამეტრები და ის დრო, რომლის რეალობაც მხოლოდ ციური სხეულების მიერ საკუთარი ტრაექტორიის ცალკეულ მონაკვეთებზე მოძრაობით განისაზღვრებოდა რადიკალურად განსხვავდა სუბიექტური დროის სუბსტრატისაგან, რომელიც მხოლოდ დროის შეგრძნებაზეა დამყარებული, დამოკიდებულია განცდილის შინაარსზე, მის შინაგან სისავსეზე (როგორც ფიზიკოსები გვარწმუნებენ თანამედროვე ფიზიკაში ობიექტური დრო აღარ არსებობს, ხოლო ის რასაც დროს ვუწოდებთ სინამდვილეში ოთხგანზომილებიანი კონტინიუმის კოორდინატაა, მაგრამ თანამედროვე მკვლევარები უფრო შორს წავიდნენ: пространство - время не сушествует обьективно реально= а преставляет собой лишь теоретическое отрожение связи мужду пространством и временем).

შესაბამისად, სხვადასხვა ფილოსოფიური სკოლის მიერ ჩამოყალიბებულმა დრო-სივრცულმა მოდელებმა ან უფრო ზუსტად, სავადასხვა ფილოსოფიური სკოლის ს ხ ვ ა დ ა ს ხ ვ ა გ ვ ა რ ა დ ი ნ ტ რ პ რ ე ტ ი რ ე ბ უ ლ მ ა დ რ ო მ ბუნებრივია, ასევე სხვადასხვაგვარი გავლენა მოახდინა ხელოვნებაზე და ლიტერატირაზე.

ბუნებრივად ჩანს ის, რომ ამ სხვადასხვაგვარად ინტრპრეტირებულმა დრო და სივრცემ თავისი გავლენა მოახდინეს ნოდარ თოფურიასეულ ქანდაკების, როგორც სივრცული მხატვრული ტექსტის ქრონოტოპებით ორგანიზების სპეციფიკური თავისებურებები (კონკრეტულად - ნოდარ თოფურიას ფერწერულ-სივრცული), რომელთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია:

- ს ი ვ რ ც უ ლ ი სიმბოლური პლანი. სივრცული ტექსტის დრო-სივრცული კონცეპტებით ორგანიზაციის ამ ტიპში საკმაოდ მკაფიოდ იკითხება რეალისტური პანორამის ს ი მ ბ ო ლ უ რ ი პ ლ ა ნ ი ამ უკანასკნელის შინაგანი პოტენცია მიისწრაფის „სახელდაუდებელი“ სივრცული ფორმისათვის გამოიყენოს რეალური

(მითოსური, ლეგედარული, რელიგიური, ისტორიული, ლიტერ-ატურული ან სულაც ტოპონიმური), გამონაგონი ან სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი სახელები (მითოსური „ბ ე რ ს კ ი ლ ი“. 1980, „ლ ი ჰ - ლ ი ლ“. 1988, „ხ ა რ კ ა ც ი“. 1995; ლეგენდი-დან წამოსული „შ ვ ი დ კ ა ც ა“, რელიგიური „ხ ა რ ე ბ ა’. 1980; „თ რ ი ა ლ ე თ ი“ - 1987. და ა.შ.)

- ჩ ა კ ე ტ ი ლ ი, ა რ ა ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი დ რ ო. მხატვრული ტექსტის ამ ტიპისთვის დამახასიათებელია არა მხოლოდ ნაწარ-მოებში დატრიალებული კოლიზიების სიმბოლიზაცია, არამედ მოქმედების არამკაფიოდ გამოკვეთილი დრო და ადგილი. აქ სიუჟეტური მოქმედება წარიმართება არა აწმყო დროში, თან-დასწრების რეჟიმში, არამედ წარმოდგენილია უკვე მომხარი მოქმედებების სერია რეპრეზენტაციული კომენტარით. ამ ტი-პის დრო-სივრცული მოდელების ინტენსიურად გამოყენების საილუსტრაციოდ ავტორის მიერ შესრულრბული „ექსტაზი“ (1979), „სოფლის მოტივი“ (1984) და ა.შ. კმარა.
- შ ი ნ ა გ ა ნ ი დ რ ო - ს ი ვ რ ც ე. მოქანდაკე ხშირად მომარ-თავს პერსონაჟს, რომლის მეხსიერება/მოგონება განიხილება როგორც მოქმედების გასავითარებელი „შიდა სივრცე“. ამგვარი შიდა სივრცული გადაადგილებები უმეტე შემთხვევაში წყვტილ-ია, მაქსიმალურად შეკუმშული და მხოლოდ ავტორის ნებითაა მოტივირებული ანუ მნახველი კი არ მიჰყვება მოქმედების განვი-თარებას, არამედ თავად მოქმედებების ჯაჭვი გაიელვებს მკითხ-ველის თვალწინ („ორო“ 1987; „ძალისი“).
- პ რ ო ფ ა ნ უ ლ ი დ რ ო - ს ი ვ რ ც ე. ქანდაკების, მხატ-ვრული ტექსტის რეკონსტრუქციის ამ კონფიგურაციაში მთავარი გმირებიც და მეორე რიგის პერსონაჟებიც, როგორც კოსმოსის „მორჩილი“ ნაწილები, „ჟანრის“ კლასიკად მიჩნეულ ობიექტურ, მყარ ტოპოსზე და დიაქრონულად მედინ დროში ვითარდებიან „ერკინსჩხა“ (1977), „კუჩხი ბედნიერი“ (1985).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვრულ ტექსტში ხასიათის ორ-განიზაციისას გამოყენებული სხვადასხვა ტიპს დროითი და სივრცითი კონცეპტები, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური დ ა შ ვ ე ბ ე ბ ი მეოცე საუკუნის ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის და ბუნებრივია

ქანდაკებისთვისაც მისაღებია და შესაბამისად, ნოდარ თოფურიასთვისაც არამც თუ უცხო არ იყო, არამედ ამ დაშვებებს თავის შემოქმედებით ძიებებში აქტიურად იყენებდა კიდეც.

ამთავითვე უნდა შევნიშნო, რომ ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში, მხატვრული სახის ორგანიზაციისას, ქ რ ო ნ ო ტ ო პ უ ლ ი ბ ა დ ი ს გამოყენების „იდეოლოგია“, როგორც საბაზო მოცემულობა, თანამედროვე ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში, მეტ-ნაკლებად სრული ფორმატით და სისტემური მიდგომებით მიღებული შედეგებით ჯერ არ დაფიქსირებულა და ამიტომ მიგვაჩნია, რომ მოქანდაკის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ამ კუთხით შესწავლა, ხელოვნებათმცოდნეობის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე არამცთუ გამართლებულია, არამედ აუცილებელიცაა. ჩვენი კულტურისათვის კლასიკურ ღირებულებად ქცეული მწერლის შემოქმედებითი ნაღვაწის მომხიბლაობის განმსაზღვრელი ენიგმების ადიკვატური დეკოდირება და თანამედროვე კულტურული პროცესის კონტექსტში ჩაწერა კულტურულ დროთა კავშირის გამყარების, ზოგიერთ სამწუხარო შემთხვევაში აღდგენისაც კი, აუცილებელი პირობაა. მით უფრო, რომ დღეს, ამ კავშირის გარეშე, მერაბ მამარდაშვილს გამოთქმის თუ მოვიშველიებთ, დღეს კაცობრიობისათვის უმთავრესი საფრთხე თანამედროვე კ უ ლ ტ უ რ უ ლ ი ბ ა რ ბ ა რ ო ს - ო ბ ა ა, როცა ადამიანს არ ეძლევა საშუალება იმის გამოთქმისა, რასაც განიცდის, რასაც გრძნობს, რაც სურს და რაზეც ფიქრობს. ეს არის თავისუფლებაზე და აზროვნებაზე უარის თქმა, რაც სიკვდილის ტოლფასია.

ნოდარ თოფურიას შემოქმედების შესწავლა პრაქტიკულად ახლა იწყება და ცხადია, ამ გამოკვლევასაც არ შეიძლება მის შემოქმედების სრულფორმატიანი შესწავლის პრეტენზია ჰქონდეს. უბრალოდ, ვცდილობთ პირველად წარმოგიდგენთ მოქანდაკის მიერ სკულპტურის, როგორც სივრცული მხატვრული ტექსტის ორგანიზაციისა და დროში მართვის „ფარული მექანიზმების“ მეტ-ნაკლებად სრული ანალიზი.

ბუნებრივია, რომ ამ კონტექსტში ნოდარ თოფურიამ სივრცული მხატვრული ტექსტის ორგანიზებისას, იმ პერიოდის სხვა, როგორც წინამორბედ, ისე მისი თანამედროვე ქართველ და უცხოელ მოქანდაკეთა მსგავსად გამოიყენა დროისა და სივრცის, როგორ ახალი სამყაროსკონსტრუირებისთვის აუცილებელი ინგრედიენტების სრული

„პაკეტი“. მოქანდაკეთა მხრიდან ადვილად მანიპულირებადმა, სამყაროს სამგანზომილებიანმა სტრუქტურამ

მოქანდაკის მეშვეობით თავად განიცადა ტრანსფორმაცია საფუძლად დაედო მისი სკულპტურების სივრცეში „აგების“ და „მართვის“ ახალ სტრატეგიებს:

- ქრონოტოპების პარამეტრები ადამიანების შეგრძნებებით კორეგირდება (ეც მომენტი განსაკუთრებით ეხება სივრცეს, რომელის ოდესღაც მასზე დაკისრებული ფუნდამენტურ-ობიექტური დატვირთვები უკვე დაკარგა). იგი აღიქმება და შესაბამისად იმართება არა გარე ობიექტური, არამედ შინაგანი სუბიექტური ფაქტორებით - ადამიანის ფსიქორიტმით.
- განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ მოქანდაკის შემოქმედებაში მეტეფორული, სემიოლოგიური თუ სიმბოლური სისტემების მეშვეობით ქრონოტოპების რეკონსტრუირების შესაძლებლობები. თავად ქრონოტოპიში კი, როგორც სისტემაში, მოქანდაკის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სივრცე, რომელიც შემოქმედთან, სამყაროსთან მიმართების კონტექსტში, მხოლოდ მნახველის შეგრძნებებით აღიქმება და შესაბამისად, გარკვეულ მეტაფორულ სქემებშია ტრანსფორმირებული.

სივრცის ამგვარი, მეტაფორულ-სტრუქტურული ანატომირებით ქრონოტოპი იკითხება, როგორც ვიზუალური ხატებითა და მოტორული შეგრძნებებით კონსტრუირებული სისტემა. სავსებით გასაგებია, რომ ამგვარი სპეციფიკით დატვირთული ქრონოტოპი მხატვრული სახის/მხატვრული ხატის პრობლემასთანაა დაკავშირებული.გადასვლაა გასაკეთებელი

სამყაროში დაბნეული ადამიანის სასრულიანობის მითოსემანტიკურ ღერძად შეიძლება მოვიაზროთ დროში „მოულოდნელად დამთავრებული“, ალოგიკური სივრცული კონფიგურაციები („აკაკი“. 1990), რომელსაც ახალი კოსმოსის მეტაფორის შესაბამისად, სივრცეში „გაბნეული“ ადამიანის ახალ ფილოსოფიურ პლატფორმაზე „შეკრებისა“ და დროში თავისი ფუნდამენტურ-ონტოლოგიური სტატუსის დამკვიდრების ფუნქცია ეკისრებოდა. ამ ქანდაკებაში და საერთოდ, ამ ტიპის ნამუშევრებში აქცენტი, მოქანდაკის მიერ სილუეტზეა დასმული. სილუეტით შემოსაზღვრულ ფორმას მოქანდაკე იმ კუთხით

წარმოადგენს, საიდანაც მაყურებელმა კომპოზიციის ფილოსიფიური საყრდენი უნდა გაიზიაროს. ქანდაკების მზიდი კონსტრუქცია - ტორსი სიცარიელეა. სწორედ ამ სიცარიელის შემომფარგვლელი ფორმები ქმნიან ახალი კოსმოსის ფორმატს, რომლის შიგნითაც უნდა დაიწყოს ზემოთ ნახსენები ადამიანის ახალ ფილოსოფიურ პლატფორმაზე „შეკრებისა“ და დროში მისი ფუნდამენტურ-ონტოლოგიური სტატუსის დამკვიდრების პროცესი.

ამიტომ, დიდ სამყაროში (ისევე, როგორც საკუთარ „მე“-ში, როგორც სამყაროს ნაწილში) ადამიანის პოვნისა და დამაგრების მისიის შესრულებისას, „აკაკი“-ს პარადიგმაში, ა დ ა მ ი ა ნ ი - ს ა მ ყ ა რ ო კოდირებული ყოფიერების საკრალურ-იდეალურის პოტენციალის გახსნისას, ნოდარ თოფურია, სივრცულ-პლასტიკურ კოდების გარდა დროით ორიენტირებში იმპლანტირებულ სემიორიგებსაც (ზუგადად ადამიანის, კონკრეტულ პლანში კი დროთი ჩარჩოთი სივრცეში მობილიზებული პირველწყაროს, აკაკი წერეთლის პორტრეტული ალუზია) იყენებს.

მოქანდაკის მიერ კონსტრუირებული სივრცული მოდელები, როგორც მხატვრული ტექსტის შემქმნელი კონცეპტები, არა მხოლოდ აფართოვებენ მხატვრული ხატის და შესაბამისად ტექსტის ნარატულ შესაძლებლობებს, არამედ დინამიკურად წარმოაჩინენ რ ე ა ლ უ რ ი და ვ ი რ ტ უ ა ლ უ რ ი ს ა მ ყ ა რ ო ე ბ ი ს შ ე პ ი რ ი ს პ ი რ ებ ა ს, რ ო გ ო რ ც ე რ თ ა დ- მ ყ ო ფ ო ბ ი ს ხ დ ო მ ი ლ ე ბ ა ს („ფერისცვალება“. 1978).

ასეთი დრო-სივრცული მოდელები ხელოვნებაში განსაკუთრებით კი სკულპტურაში ადამიანის და სამყაროს ერთიერთშეპირისპირების გადაკვეთის ზონებში ბუნებრივად წარმოქმნილი ენერგეტიკული ველებით მართულ ს ი მ ბ ო ლ უ რ - მ ი თ ო ს უ რ ხ დ ო მ ი ლ ე ბ ე ბ ა დ ყალიბდებიან. სამყარო-ადამიანის ურთიერთმიმართების პრობლემის თვალსაზრისით საინტერესოა ნოდარ თოფურიას მიერ ჯერ კიდევ გასული, მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების მიწურულში შექმნილი ზემოთ ხსენებული „ფერისცვალება“ (1978 წ.).

ამ, მოქანდაკის შემოქმედებითი გზისთვის საკულტო ღირებულებად ქცეულ სკულპტურაში დროსა და სივრცეში ადამიანის მდგრადობის სიმბოლოდ წყლის ზედაპირზე არეკლილი (მაგრამ მარა-

დიულად მედინი დროის სიღრმეში უძრავად „ჩაშენებული“) ცხენის მითოსურ-არქეტიპული მეტაფორა მოცემული. ეს მეტაფორა, როგორც ამ სამყაროს ტრადიციულად მთავარი, თვითკმარი ღირებულება ისეა გამოყენებული, ხოლო „ღირებულებრივი სიტუაციების ძველი ტემპები დრო-სივრცულ სახეებშია შემონახული“ ეს დრო-სივრცული სახეები - ქ რ ო ნ ო ტ ო პ ი, ამ და სხვა სკულპტურებში (შვიდკაცა,1980 „მენესტრუე“,1978. „მერეხი“, 1980 და ა.შ.) დროისა და სივრცის ურთიერთკავშირისაწესრიგებს.

ნ.თოფურია ყოფიერების ლაბირინთებში დაფარული ადამიანის წარმოსაჩენად დროისა და სივრცის ურთიეთმიმართების ნაირგვარ ფორმებს იყენებს, რომელთაგან გამოიყოფა იდილიური და მითოპოეტური დროის პარადიგმული მოდელები, რომელიც როგორც საკრალურ-იდეალური მოცემულობები მისი ქანდაკებების მთელი სერიის პირობით პროფანულ-რეალურ სივრცეშია გამოყენებული და რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: „ერკინაჩხა“ (1977); „სოფლის მოტივი“ (1980); „ბიჭი“ (1983); 1983 წელს შექმნილი ფიგურა „გვალთა“ (არსებობს ამავე სკულპტურის 2002 წელს შექმნილი პორტრეტული რედაქციაც); „ძალისი“ (1988).

ამ სერიაში მოქცეულ ქანდაკებებში დრო ტრანსფორმირებულია როგორც:

- იდეალური დრო - ე.წ. მ ა მ ი ს დ რ ო „ძალისი“ (1988);
- მ ი თ ო პ ო ე ტ უ რ ი დ რ ო - დრო, რომელშიც პერსონაჟი („სოფლის მოტივი“ (1980); „ბიჭი“ (1983); 1983 წელს შექმნილი ფიგურა „გვალთა“)ადამიანის ახალ ფილოსოფიურ პლატფორმაზე „შეკრებისა“ და დროში მისი ფუნდამენტურ-ონტოლოგიური სტატუსის დამკვიდრების მისტერიალური აქტების მთელი ძალისხმევა ერთი და იგივე, არაცვალებად განზომილებაში იმპლანტირებული ადამიანის მარადიულ ტ ო პ ო ს ე ბ ზ ე დასამაგრებლადაა მიმართული. გმირის, ასეთი მოქმედებას, რომელიც პრეზენტაციის „რეჟიმში“, მუდამ აწმყოში მიმდინარეობს, ზემოთ ნახსენები მისტერიალური აქტებით უკვე ს ა კ რ ა ლ უ რ ა დ ტრანსფორმირებულ ს ი ვ რ ც ე ზ ე განფენილი ს ა კ რ ა ლ უ რ - ი დ ე ა ლ უ რ ი დ რ ო ი ს სპციფიკურ თანმიმდევრობას უკვე მხატვრულ კონცეპტად აყალიბებს.

ნოდარ თოფურიას ამ ამ პირობითი რკალის სკულპტურების (ისევე, როგორც ამ მოქანდაკის სხვა ნამუშევრების) დროში სიცოცხლისუნარიანობის ტრდიციული პირობა მისი მხატვრული სისრულე და ამ სისრულის მარეალიზებელი ადეკვატური მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ფორმა უნდა ყოფილიყო. ეს უკანასკნელი, ზოგიერთი სკულპტურის კონტექსტში („ხარება“ 1989 - მეტისმეტად ტექნოლოგიური ჭრებით და სივრცეში გაფანტული მოძრაობის თვალში საცემი ხელოვნური კოორდინაციით; „ხარკაცი“ 1995 - ფორმის არაკონცეპტუალური დეკონსტრუქცით, რომელსაც ვერ არბილებს კოლხური ცულის შორეული ალუზიები ბრტყელი დეკორით შესრულებული ანფასით) უკეთესის სურვილს კი ნამდვილად ბადებს. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სკულპტურების სივრცული კონფიგურაციები თავისი კონცეპტუალურობით (ამ სივრცეზე მედინი საკრალურ-იდეალური და თითქმის მ ი თ ო - პ ო ე ტ ი ზ ე ბ უ ლ ი დ რ ო ე ბ ი თ) ახერხებს მკითხველამდე ავტორის სათქმელის დამაჯერებლად მიტანას.

ამგვარად სიმბიოზებული ესქატოლოგიზებულ-მექანიკური სივრცე გარკვეულად ცვლის კიდეც ქანდაკების ტექსტში ჩასამონტაჟებელ მხატვრული კონცეპტებსა და სააზროვნო კვანძებს, რადგანაც სივრცული ტექსტის, როგორც მხატვრული ღირებულების დამთავრებულობის გამაპირობებელი, მხოლოდ დინამიკური დროის წიაღში წარმოქმნილი დესტრუქტურირებადი ონტოტექსტების, როგორც „ინგრედიენტების“ კონცენტრაცია საკრალურ-იდეალური და ავანტურისტული დროებით დასახსრულ სივრცულ კვანძებში ხდება (მიუხედავად იმისა, რომ ამ ქანდაკებების დიდი ნაწილის მთავარი „გმირი“ დროა).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ მოქანდაკია ქმნილებათა დიდი ჯგუფის ნარატული დისკურსი, ლოგიზირებულ-საკრალური ბუნების მიუხედავად აპირობებს მოქანდაკის მიერ რეკონსტრუირებული ვირტუალური რეალობის მკითხველთან გამაერთიანებელი რეალობად „გადმოოკორდინატებას“ (საილუსტრაციო არგუმენტებად შეიძლება მოვიხმოთ „გზის“ ქრონოტოპები, მარადიულ წრებრუნვაში ჩართული „მიდამო“1985, 1989 წელს შექმნილი ეროტიზებულ „მწყემსი“ და ა.შ.).

ნოდარ თოფურიას სივრცულ ტექსტებში, როგორც წესი, სივრცე ბოლომდე დაუკონკრეტებელი და ყველა დეტალით ბოლომდე გაუხს-

ნელია. მაგალითად „მიდამო“ (1985) გახსნილი სივრცის ს ე მ ი ო ს ი მ ბ ო ლ ო ა, მაგრამ იგი მხოლოდ „მიდამოობით“, როგორც ტ ო პ ო ს ი არ იხსნება, რადგანაც ამ ქრონოტოპით ორგანიზებულ მხატვრულ ტექსტში დასმული პრობლემის ინდივიდუალური თუ შიდატექსტური აქტების სერიის „დეკოდირება“ სწორედ აქ, მხოლოდ ერთი „მიდამო“-ს ქრონოტოპში არ ხდება.

ისიც ხაზგასასმელია, რომ ზოგჯერ ტექსტის სივრცეში თავს იჩენს მხატვრული ხატის დროითი ცპეციფიკურობა, სადაც დრო მოქანდაკის სუბექტური განწყობების ზეგავლენით დროს „შედედებული“ და სვლა „შენელებული“ ან სულაც „გაჩერებული“ დროის ფორმაში ობექტივირება ხდბა და განწყობა პრაქტიკულად დანაკარგების გარეშე მნახველსაც გადაეცემა. მხატვრული თუ კონცეპტუალური ეფექტის მიღწევაში, ნოდარ თოფურიასთან, ფორმასთან ერთად გადამწყვეტ როლს ქანდაკების სიბრტყეებზე დადებული ფერიც ასრულებს (ეს პროცესი ყველაზე მკაფიოდ უკვე ნახსენები „მიდამო“-ს და „ფეხის დინამიკის“ (1990) ქრონოტოპებში ჩანს. ამ უკანასკნელში კი ფერით მოდელირებული დამატებითი სივრცული მოცულობები არა მხოლოდ მრავალშრიანს ხდის ისედაც საკმაოდ რთული სტრუქტურის მქონე კომპოზიციას, არამედ მოქადაკეს საშუალებას აძლევს თავად მართოს დრო).

სწორედ ამ მომენტში აქ, ამ მხატვრულ ხატში ხდება სივრცის დროში ჩართვა.უფრო მეტიც, ს ი ვ რ ც ი ს მ ი ე რ დ რ ო ი ს მ ა რ თ ვ ა. ამ თეზისის საილუსტრაციოდ შეიძლება გამოვიყენოთ გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ - უძრავი დროისა და მოძრავი სივრცის არაჩეულებრივი, ეგზოტიკური კომბინაცია, როცა დინამიკური სივრცე წონასწორობას უკარგავს და არღვევს ამ სივრცული კონსტრუქციის ირგვლივ კონცენტრირებულ უძრავ დროს - მიწისა და ცის ურთიერთკავშირის, მათი მარადიული შერწყმის იდეას. „შიდა“ საქრონოტოპო მიმართებები კი გარკვეული თვალსაზრისით, მსოფლმხედველობრივ ასპექტებსაც წამოაჩენს.

შესაბამისად, ამ თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია მოვიხმოთ, ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში შეიძლება ითქვას უჩვეულო ე.წ. კ ი ნ ე ტ ი კ უ რ ი ს კ უ ლ პ ტ უ რ ი ს ნიმუში - „თრიალეთი“ (1987), სადაც სწორედ - უძრავი დროისა და მოძრავი სივრცის

არაჩეულებრივი, ეგზოტიკური კომბინაციაა გათამაშებული, როცა დინამიკური სივრცე (რომლის კინეტიკურ მექანიკური საფუძველია ნახევარსფერო. ანუ სწორ სიბრტყეზე დისლოცირებული ცხენოსანი მოძრაობაში მოდის ნახევარსფეროს ქვედა, მომრგვალებული ნაწილის წყალობით), როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დინამიკური სივრცე წონასწორობას უკარგავს და არღვევს ამ სივრცული კონსტრუქციის ირგვლივ კონცენტრირებულ უძრავ დროს. სწორედ ამგვარი, შინაგანად დინამიურ ქრონოტოპთა ერთობლიობა, მათი მეშვეობით ფორმირებული ნაირგვარი ტექსტური კომბინაციები თუ კონფიგურაციები აპრობებს ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში ტროპული სისტემების ფორმათა ნაირგვარობასაც.

დრო და სივრცე არტეფაქტის განუყრელი ნაწილია, შესაბამისად ნოდარ თოფურიას მცირე პლასტიკის ნებისმიერი ნიმუში დრო-სივრცული კატეგორიებით არის დატვირთული და "მარკირებული", მაგრამ ჩვენ ამ გამოკვლევის ფორმატში გვსურს სკულპტორის მხოლოდ ერთ ქანდაკებაზე - 1978 წელს შესრულებულ "ფერისცვალებაზე" შევაჩეროთ ყურადღება და ამ პრიზმაში განვიხილოთ იგი.

სკულპტურა თაბაშირშია შესრულებული. ქანდაკების კომპოზიცია ცხენის ორი, რთულად განლაგებული ფიგურისაგან შედგება. ფიგურებს შორის კი წყლის ჭავლი თაბაშირითვეა გამოსახული. მთელი კომპოზიცია ორმაგ პლინტუსზეა დამაგრებული. მეორე, შეუდარებლად მცირე ზომის პლინტი, რომელიც უშუალოდ იმაგრებს სკულპტურას ოდნავ შეტრიალებულია, რაც ისედაც უხვად სივრცეგახსნილ ქანდაკებას ქვედა ზოლში უხსნის სივრცულ არეებს და სიმსუბუქესთან ერთად კომპოზიციას სივრცეში დატრიალების უნარს სძენს. ქანდაკება თავისი მოხაზულობით დინამიკურ წრეს ქმნის, რომელსაც ორი შემკრავი წერტილი - გამოსახული ცხენების ერთმანეთთან დაკავშირებული კუდები და თავები - გააჩნია. ნ. თოფურიას პლასტიკური ნამუშევრების მცირე ზომების მიუხედავად, მის ფორმაში მასების, სივრცის მონაცვლეობა და შეთანასწორება ყოველთვის რეგულირებულია. მოქანდაკეს ნამუშევრებში შეძლებისდაგვარად შეაქვს სივრცული არეები. ამ სკულპტურის შემთხვევაშიც, იგი უხვად იყენებს სივრცულ ხვრელებს. ქანდაკების ერთმანეთთან დაკავშირებული წვრილი კიდურები და მათ მიერ ფორმირებული თაღები გეო-სემანტიკური

მოხაზულობის სივრცულ არეებს ქმნიან რომლებიც ფიგურების რბილ და პლასტიურ ხაზთან ერთად ქანდაკების დინამიური ველის შექმნაში სკულპტურის წიაღიდან იღებენ მონაწილეობას.

თავად წყალში მდგომი ცხენის გამოსახულება, მოკლე ფეხებითა და მკვრივ მასად შეკრული ტანით საკმაოდ ზუსტი და რეალისტურია. იგი სპილოსძვლისფრად არის დაფერილი და სპილოსძვლისგან შექმნილის ასოციაციას ბადებს. ცხენის ანარეკლის გამოსახულების ფორმები კი სწორედ ისევეა მოცემული როგორც წყლის ჭავლის მიერ სახეცვლილი რეალური ფორმა. შესაბამისად მისი ფერადოვანი გამაც მოცისფრო ტონებით არის მოცემული და თავის თავში იერთიანებს, როგორც წყალში არეკლილი სხეულის ფორმებსა და ფერებს, ასევე თავად წყლის არაერთგვაროვანი ზედაპირის იმიტაციასაც კი ქმნის.

დრო-სივრცული კატეგორიების ასეთმა სახესხვაობამ გავლენა იქონია, როგორც უკვე აღინიშნა სახვით ხელოვნებაზეც, ჩვენ შემთხვევაში კი იგი გამოვლინდა ნოდარ თოფურიას ზემოთ განხილულ ქანდაკებაში "ფერისცვალება". რომელშიც ცხენის სკულპტურა წყალში დგას და მისი (ფიგურის) ერთადერთ საყრდენს სწორედ წყალი და წყალში არეკლილი მისივე გამოსახულება წარმოადგენენ. აქედან გამომდინარე სრულიად არის დარღვეული სივრცის რეალობა, მისი ყველა კანონი და ფიგურის ერთადერთ საყრდენად მისივე წყალში არეკლილი გამოსახულება ქცეულა, რაც უკვე აბსოლუტურად არამყარ და მერყევ მოცემულობად ხდის ერთდროს სტატიურ და ობიექტური კანონიკით რეგულირებულ სივრცეს და მას ერთბაშად დროითი კატეგორიის თვისებებით აღჭურვავს.

ქანდაკებაში, სივრცის ასეთმა ინტერპრტეტირებამ ცხადია დროის კორექტირებაც გამოიწვია. დრომ მცირე პლასტიკის ამ ნიმუშში მეტი სტატიურობა შეიძინა, რაც გამოიხატა გამოსახულ ფიგურებში მისი აკუმულირებით. სივრცული პარამეტრებით მოდელირებულმა პლასტიკურმა ფორმებმა თავის თავში "დაატყვევეს" დრო, როგორც სტასტიური სივრცისგან დაცლილმა და ახალი საყრდენის მაძიებელმა ფორმებმა.

აღსანიშნავია, რომ წყალში არეკლილი და წყალში მდგომი ცხენის ფიგურები სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, არა მხოლოდ ფერადოვანი გამით. წყლის ანარეკლი ჩვენს თვალწინ იძენს

დამოუკიდებელ პლასტიკურ ფორმას. იგი დასრულებული სხეულია, რომლის არსებობისთვისაც ნაკლებაუცილებელია რეალური ცხენის გამოსახულება, იგი მის გარეშეც უკვე შემდგარი "ეგოა". ასე რომ თავად სკულპტურა ჩვენს თვალწინ კარგავს პირველად შინაარს - და იძენს თვისობრივად ახალ დატვირთვას, იგი უკვე არა სხეულისა და მისი ანარეკლის პლატიკური ინტერპრეტაცია და პლასტიკურ ფორმათა ძიების მომენტია, არამედ უკვე ორეულთა დიალოგში ტრანსფორმირებული აქტია.

თოფურიას შემოქმედებაში ხშირია ორეულთა თემა. მოქანდაკის პლატიკური "პერსონაჟების" ორეულები ჩრდილისა ("ორნი") და წყალში არეკლილი გამოსახულებების სახით ("ფერისცვალება") ჩნდებიან. ჩრდილიცა და წყლის ანარეკლიც ირიბად ეხმიანებიან სარკის მითოლოგემას. ვინაიდან სარკისა და მასში არეკლილი გამოსახულების ურთიერთდამოკიდებულება ხმიანდება ორეულების თოფურიასეულ ინტერპრეტაციაში, კერძოდ ჩრდილი, წყალში საკუთარი გამოსახულების ანარეკლი ეს უპირველესად არის ხედვის განსხვავებული წერტილის საკუთარ თავზე პროექცირება. ადამიანი მიჩვეულია ორეულში დაინახოს საკუთარი, მისთვის წინასწარცნობილი და მის მიერ წინასწარგანსაზღვრული სახე, მაგრამ ორეული იძენს უნარს დიალოგში შევიდეს პატრონთან და ერთდროულად დაუდასტუროს ან უარყოს პარტრონის თვითგაიგივების მოლოდინი.D

იდენტობის პრობლემა ნოდარ თოფურიას შემოქმედებაში

საყოველთაოდ მიღებული აზრია, რომ ქანდაკება, სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად ერის კულტურაში იდენტობის ერთ-ერთი უმთავრესი მარკერია. კულტურაში გამოვლენილი ერის, როგორც კოლექტიური ორგანიზმის სახელი ეთნოკულტურული მთლიანობის უმთავრესი ნიშანი და დროში ფუნდამენტურ ღირებულებად ჩამოყალიბებული მოცემულობაა. სახვით ხელოვნებაში კერძოდ კი ქანდაკებაში გამივლენილი მეტაფორით ერი თავის მიჯნავს გარემომცველი სხვა, არც თუ იშვიათად აგრესიული კულტურებისაგან და არტეფაქტების რიგების კვინტესენცირებით არა მხოლოდ თვითგამოხატვისა და საკუთარი არსებობის დადასტურების მისტერიალურ აქტებს ქმნის, არამედ მასშივე ეძებს თვითგადარჩენის ძალას და გარანტიას.

ამ კონტექსტში, ნ.თოფურიას ქანდაკებები, რომლებიც ერთის მხრივ მთლიან მიძღვნილია დაფარული ეროვნული სულის ძიებეისკებ და მათი გამოვლენიკენ, ღრმა შინაგან კავშირს ამჟღავნებს ევროპულ ქანდაკებასთან. გასული საუკუნის ოთხმოციანი წლებიდან, ქართველ მოქანდაკეთა შორის პირველი და ალბათ ერთადერთი იყო, რომელიც საბჭოთა ტოტალიტარიზმის სააზროვნო სივრცეში ერუვნული იდენტობის საკუთარ გაგებას სრულიად კონკრეტულ ფორმაში გადმოცემულს კონკრეტული მიზნებისათვის იყენებდა.

მის შემოქმედებაში ამ პერიოდში აქტუალიზებული ეროვნული და რელიგიური თემატიკა მიზნად ისახავდა გამოევლინა და აესახა ამ პერიოდის საქართველოს და ქართველის ტრაგიკული ცნობიერების ძირები, შინაგანი გათავისუფლების ფორმატში გადაელახა ინდივიდის, ადამიანის თვითიდენტიფიცირების და შესაბამისად, მენტალური აქტივობის შემაფერხებელი ფაქტორები. და რაც მთავარია, დამატებითი იმპულსი მიენიჭებია უკვე ოთხმოციან წლებში ნელ-ნელა გაღვიებულ ეროვნული თვითშემეცნების პირველი ბიძგებისათვის.

ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ 1980 წელს შექმნილი „ბერსკილი“ , რომელსაც ნ.თოფურიასთვის დამახასიათებელი ორმაგი პლასტიკური ცენტრი გააჩნია:

- ჰაერში აფრენილი მითოსური გმირის ფიგურა, რომლის ზიგზაგურად „ახმაურებული“ სხეულის (ჰაერში აცეკვებული ფიგურის, უფრო ზუსტად, მოცულობრივი სხეულის ფერწერული ცენტრი - წითელი დოლიარა მხოლოდ დროის რიტმს ითვლის, არამერ თვალშეუდგამი სიმაღლიდან, მიძინებული ერის გამოსაფხიზლებელ საგანგაშო სიგნალებს გამოსცემს) თავის აპოთეოზური ინტესიობით გადაულახავ ზღვართანაა მისული, რომლის მიღმაც ენიგმატური სამყარო, „ხვალეს“ მეტაფორა მოაზრება. ფიგურის თითქმის მონოლითად წაკითხული ტანი შინაგანი თავისუფლების სიმსუბუქით სუნთქავს და ყოფიერების სიბრტყეზეა ამაღლებული. ფიგურას სულის შემხუთველ ატმოსფეროში შინაგანად გათავისუფლებული ადამიანის თავისუფალი სული შემოაქვს და მნხაველში არა მხოლოდ ყოფიერების საცდურისადმი წინააღმდეგობის გაწევის სურვილს, არამედ თავად ყოფიერების მძიმე სიბრტყეზე ამაღლების სურვილს აჩენს ანი ადამიანში პიროვნე-

ბას აღვიძებს.

- „ბერსკილის“ ცოცხალი ფიგურა, რომელის პრაქტიკულად თავის საყრდენსაა დაშორებული და შეიძლება ითქვას, რომ ამ გაორმაგებულ ცენტრიან კომპოზიციაში ერთაერთ რეალურ ღირებულებად ყოფნის პრეტენზიასაც კი აცხადებს, ყოფიერების სიბრტყის, კომპოზიციის არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ ეგზისტენციალური საყრდენის მიმართ აგრესიას ამჟღავნებს

2.4. ქართული ურბანული ქანდაკება

ქალაქის, როგორც მხატვრული ტექსტის ლიტერატურული და სახელოვნებო კონტექსტში მარეპროდუცირებელი ფენომენის კვლევა ევროპულმა კულტურამ მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში დაიწყო. ამ ეპოქაში კულტურის, როგორც ადამიანის ან ადამიანთა ერთობის მაიდენტიფიცირებელი ფენომენის განმსაზღვრელის ფუნქცია სახელმწიფოს, ეკლესიას ან თუნდაც დიდ ფეოდალურ სახლებს უკვე აღარ ეკუთვნის. მეცხრამეტე ასწლეულში, კულტურის ახალი ღირებულებების გამომუშავება და მისი ახალი მნიშვნელობების დადგენა, საწარმოო ურთიერთობათა და ტექნილოგიური პროცესების რადიკაური ცვლილებების გამო უკვე კულტურისა და ცივილიზაციის ახალ ცენტრში - ქალაქის სივრცეში ხდება.

ევროპული ტრადიციისაგან განსხვავებით, თითქმის ტექტონიკური ხასიათის ისტორიული კატაკლიზმები ჩვენში რეგულირებული, ევროპული ტიპის ქალაქური ყოფის ფორმირებისა და განვითარების საშუალებას, მეცხრამეტე საუკუნემდე პრაქტიკულად არ იძლეოდა. ცხადია, ჩვენი კულტურული პროცესების დისკრეტულობის, ეროვნული კულტურის „შემქნელი“ ძალების ძალისხმევის ორიენტირების ცვალებადობის და ფრაგმენტულობის პრობლემა, მეცხრამეტე საუკუნემდე, უკვე ნახსენები ისტორიული კატაკლიზმებით იყო გაპირობებული.

ქართულ საქალაქო სივრცეში, მემკვიდრეობითი ტრადიციების მქონე კულტურის უწყვეტი, მდგრადი განვითარება, როგორც პროცესი, XVIII-XIX საუკუნეებში ფიქსირდება. ბუნებრივია, მხოლოდ მეცხ-

რამეტე საუკუნის დასასრულსა და მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულებში თბილისურმა, როგორც ტიპიურმა ქალაქურმა კულტურამ, მოგვცა პროდუქტი, რომლის როგორც შედეგის არსებობაც, მხოლოდ XVIII-XIX საუკუნეებში ჩამოყალიბებული ქალაქური ყოფის არსებობით იყო გაპირობებული.

ქართულ კულტურაში ურბანული სუბკულტურის არსებობას, მისი გამომუშავებისათვის აუცილებელი გამოცდილების შეძენას, სისტემატიზაციას და ტრანსლაციას ჩვენი ერისთვის დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც თანამედროვე მსოფლიოში კულტურის ვექტორების მიმართულების დამდგენელ ერთადერთ ფაქტორად სწორედ ურბანული სივრცე გვევლინება.

სხვა კულტურებში, განსაკუთრებით კი ევროპულ კულტურაში მიმდინარე პროცესებთან არსობრივი თუ ქრონოლოგიური თანხვედრის პრობლემა ჩვენს კულტურას ყოველთვის ჰქონდა. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართულ სახვით ხელოვნებაში გაჩნდა ურბანული კულტურის ელემენტები თუნდაც ფელიქს ხოდოროვიჩის ქანდაკებების სახით. თითქმის პარალელურად ჩნდება ფერწერაში ნიკო ფიროსმანი, რომელიც ქართულ კულტურაში ურბანული კულტურის დაბადების პროცესს ამყარებს თავისი შემოქმედებით. მცირედ შევეხებით, თუ როგორია ნიკო ფიროსმანისეული გაგება თბილისური ურბანული კულტურისა, ვინაიდან მან დაუდო საფუძველი ურბანული კულტურის ასეთ ხედვას ფერწერაში და ვნახოთ, როგორ იგებს ურბანულ სივრცეს ქართული ქანდაკება.

ნიკო ფიროსმანის ფერწერაში გაჩენილი ქალაქის თემა ადასტურებს, რომ ქართული კულტურისთვისაც, იმ მომენტში, საკუთარი ქალაქის, როგორც ახალი, ურბანული სივრცის ფილოსოფიის არსობრივი კვლევა, მისი მაკონსტიტუირებელი ელემენტების გამორკვევა და ახალ მოცემულობაში საკუთარი თავის დადგენა, ისეთივე მნიშვნელოვანი იყო, როგორც დასავლური კულტურისთვის (ამ თვალსაზრისით, ფრანგი იმპრესიონისტები, როგორც თავიანთი ფილოსოფიით, ისე ხატვის ტექნიკურ-ტექნოლოგიური არსენალით, ურბანული ფერწერის პიონერები იყვნენ)

თბილისის თემა აქტუალური იყო ნიკო ფიროსმანის თანამედროვე

სხვა ქართველ ფერმწერთათვისაც, თუმცაღა თბილისის ფიროსმანისეული განცდა მისი თანამედროვე მხატვართა მიერ ქალაქის თემის აღქმისაგან რადიკალურად განსხვავებული იყო.

მხატვარი ფერწერული ფორმების ვარირების გზით კი არ ქმნის ქალაქის ყოფის ან მოქალაქეთა ფერწერულ სურათებს, რომლებიც გარკვეული მომენტიდან ცოცხლობენ, როგორც მაღალი რანგის ნამუშევრები, სადაც თემაზე უფრო მნიშვნელოვანი შესრულების დონეა (კლასიკური ილუსტრაციაა: გ.გაბაშვილი „სამი მოქალაქე“, 1893 წ.; მ.თოიძე „ბაზაზხანა“, 1914 წ.), არამედ ქმნის ტილოებს, რომლებშიც სივრცე, ფორმა და კომპოზიცია არის ვიზუალური დასტური იმისა, რასაც ა.ლოსევი მითს უწოდებდა: „მითისთვის დამახასიათებელია მაქსიმალურად ინტენსიური, კონკრეტული და უმაღლესი დაძაბულობის რეალობა. მითი ეს არის სრულიად აუცილებელი კატეგორია აზროვნებისა და ცხოვრებისა. მითი არ არის იდეალური ცნება, და არც ცნებაა და არც იდეა. ეს არის თავად ცხოვრება“ - წერდა იგი (Лосев, 1990, 10).

ნიკო ფიროსმანის ფერწერული ტილოები: „აქტრისა მარგარიტა“, ქეიფების სერია, „მეეზოვე“, „მზარეული“, ფირნიშები, რომლებიც ქართული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის, ქართული რელიეფის, ხალხური საფლავის ქვების სახვითობის პრინციპებით და ვიზუალური ხერხებითაა გაჯერებული, ადასტურებენ იმას, რომ ეს, მხოლოდ ქალაქური კულტურის ენიგმების მატარებელი არტრფაქტები (ფერწერული ტილოები, ფირნიშები), ურბანულ სივრცეში შედგნენ როგორც ვიზუალური მითები.

სახვითობის პრინციპიდან გამომდინარე, ფიროსმანისეული სივრცე განსაზღვრავს დროის სრულიად სპეციფიკურ ფუნქციას - იგი ფიროსმანის ტილოებზე არ არსებობს. ფიროსმანის მონუმენტური ფიგურების სპეციფიკურობა, ფერწერული ტილოს „წაკითხვისთვის“ აუცილებელი უკუპერსპექტივა, განათების წყაროების არ არსებობა, ფიგურათა განმეორებადობა, ჟესტების განზოგადებულობა და თითქმის კონკრეტულ იდეებამდე დაყვანილი გამოსახულებები გამორიცხავენ დროის არსებობას მაშინაც კი, როდესაც გამოსახულებაში მოჩანს კონკრეტული სეზონის ნიშნებით კონსტრუირებული პეიზაჟი.

ფიროსმანის მიერ გამოყენებული სახვითი ხერხების გათვალ-

ისწინებით მისი პეიზაჟებიც კი „არადროით“, მარადიულ განზომილებაშია გადასული - მისი ესთეტიკისთვის სრულიად მიუღებელი ჩანს კლოდ ლორენის თუ შემდგომში იმპრესიონისტების კონკრეტული დროითი კოორდინატების არსებობა.

ზემოთ მოხმობილ არგუმენტები ფიროსმანის მიერ მითის ვიზუალურად გამოსახვის მხოლოდ ერთი ასპექტია. ნიკო ფიროსმანის ფერწერაში ურბანული მითის ქმნადობა უშუალოდ დაკავშირებულია მის მიერ XIX-XX საუკუნეთა გასაყარის ქართულ ფერწერაში შემოტანილი ვიზუალური მეტაენის (რაც როლანდ ბარტის განსაზღვრებით არის კიდეც მითი) დამკვიდრება.

ვიზუალურ მეტაენად, ნიკო ფიროსმანთან, შეკრული სივრცის ფილოსოფიურ სქემაზე გათავსებული კონცეპტები - ქალაქური ყოფის ამსახველი ფერწერული ტილოების ერთიანი ნარატივი შეიძლება მოვიაზროთ. ამ კონტექსტში მოქცეული ცალკეული ფირნიშები, „მეეზოვე“, „ორთაჭალელი ტურფა“ თუ ტიპიური ქალაქელი მუშები ამ მეტაენის კონოტაციებად გაიაზრებიან და ქალაქი ამ ხატებით, უკვე ვიზუალურ-ნარატიულ ტექსტად ინტეპრეტირდება. მაგრამ ვიზუალური მეტაენაცა და მისი კონოტაციებიც მაინც მეორად სემიოსისტემად შეიძლება განვიხილოთ, ვინაიდან პირველადი, რომელსაც ამ ე.წ. მეორადი ვიზუალური ტექსტით განვმარტავთ/ვკითხულობთ და რასაც ავღნიშნავთ არის თავად ურბანული სივრცე.

ბუნებრივია, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში უმთავრესად ურბანული ყოფის ის თემატური პლასტია იკონიზებული, რომელსაც თავად მხატვარი უშუალოდ ეხებოდა და მისი ფერწერაც ქალაქის წვრილბურჟუაზიულ-ხელოსნური სუბკულტურით ფორმირებული ლანდშაფტისთვის დამახასიათებელი სახეებითაა კონსტრუირებული:

„ქალაქური რკალის“ ფერწერული ტილოებით მხატვარმა თბილისელი მოქალაქეებისათვის (და არა მხოლოდ თბილისელი მოქაქეებისათვის) მანამდე დაფარული და უხილავი, რეალური თბილისი წარმოაჩინა. მხატვარმა, ქალაქური კულტურის სტრუქტურაში სოციალური იერარქიის ერთ-ერთ ყველაზე დაბალ საფეხურზე მდგომი ფენის ფერწერული ლეგიტიმაციით, თბილისს კიდევ ერთი სართული შესძინა, ხოლო თბილისურ კულტურას დამატებითი პლასტი გამოუვ-

ლინა და შემოუნახა.

ამ კონტექსტში, ფიროსმანის ფერწერული ტილოები, თავისებური მითოპოეტური ტოპოსებია სადაც, არა მხოლოდ ტილოზე გამოსახული პერსონები, არამედ მათი ანტურაჟული დეტალების უმეტესობა (მარაო, მეეზოვის ქუდი, ბუშტი და ა.შ.), როგორც მეტაფორები და სიმბოლოები იკონიკურ ნიშნებად რეკონსტრუირდა და შესაბამისად, ურბანოსემანტიკით ახალი ფერწერული სამყარო შეიქმნა.

შესაბამისად, ბუნებრივია ის გარემოებაც, რომ ფიროსმანის შემოქმედებაში ახალი, ურბანული მითის ქმნადობის პროცესში, ნებსით თუ მისგან უნებლიეთ, მოხდა უკვე არსებული ღირებულებების გადასინჯვა და ერთგვარი ცვლილებაც კი. მაგალითად, მხატვრის მიერ შექმნილი პერსონაჟთა გალერეა, სრულიად არ მოდის შესაბამისობაში ქართული კულტურის იმ ვიზუალურ ნორმებთან, რომელიც ქრისტიანულმა სახვითმა ხელოვნებამ, კერძოდ კი კედლის ფერწერამ და მინიატურამ მემკვიდრეობად დაგვიტოვა. ფიროსმანმა, თავის ტილოებზე ის ადამიანები ასახა, რომლებიც, მის გამოჩენამდე გვევლინებოდნენ ქართული კულტურის ანონიმურ აქტორებად: ორთაჭალის ტურფები, კინტოები, მოქეიფეები, მარგარიტა და სხვები. ისინი, კონკრეტულად თბილისურ და ზოგადად ქართულ, განსაკუთრებით კი ქართულ ურბანულ კულტურაში, საკუთარი სოციალური ფენისა თუ სუბკულტურული ფორმატის მიღმა სრულიად უუფლებონი იყვნენ. ფიროსმანისეული ახალი, ურბანული ფორმატით ინტერპრეტირებული მითი „ქალაქის ყოვლისმომცველობის“ /თანერი, 2010, 127/ ფილოსოფიას ეფუძნება.

ქალაქური სივრცე უკვე თავისუფალია და ყველას იტევს. ამგვარი მიდგომა ქართულ კულტურაში თვისობრივად ახალი ეტაპის დასაწყისად შეიძლება ჩაითვალოს. ფიროსმანის

ცხადია, ფიროსმანი ფლანიორი არ არის, მაგრამ მის ტილოებს ქალაქელი მხატვრის თვალისთვის დამახასიათებელი თემატური ფრაგმენტულობა გასცემს. ის ხშირად არც არაფერზე მოგვითხრობს, იგი უბრალოდ იმ თემატურ ფრაგმენტებს გამოსახავს რომელთაც გადაეყრება ხოლმე ქუჩაში და რომელთა ერთობლიობისგანაც („თეთრი დუქანი“, აბრები, „ოჯახური არიფანა“, „დალაქი“, „მზარეული“ და ა.შ.) იქმება ერთიანი ქალაქური ტექსტი.

როგორია ამ ფონზე ქანდაკებაში დაფიქსირებული ქართული ურბანული სივრცე. პირობითად რომ დავყოთ ქართული ურბანული სივრცის განვითარების ეტაპები, შეიძლება ითქვას, რომ მისი განვითარების პირველ 50 წლის მანზილზე (1900-1950 წწ.) იგი ქანდაკებაში სუსტად აისახება, ის ფუნქცია რაც ფირსმანთან ჩანს, თავის თავზე ახალ, საბჭოთა ქალაქში არქიტექტურამ იტვირთა და შექმნა სრულიად ახალი ქალაქი, ახალი ჰომო სოვეტიკუსის შესაქმნელი ურბანული სივრცე, რომელმაც დაკარგა ევროპული ურბანული სივრცის ლაბილურობა და ტოლერანტობა. აღსანიშნავია რომ სტილური მახასიათებლებით სოცრეალისტური ქანდაკება ვერ დაეწია ურბანულ სივრცეში „სტილი სტალინი"-ს სახელით ცნობილ მაღალი რანგის არქიტექტურას. ამიტომაც ძალიან დიდი ხნის მანძილზე თბილისში ყოველ შემთხვევაში, ურბანული ქანდაკება ვერ იღებდა საკუტარ თავზე სივრცის ისეთი მარეგულირებლის ფუნქციას, როგორც ეს მისი განვითარების მეორე პერიოდში 1950-იანი წლების შემდეგ მოიპოვა, განსაკუთერებით ეს 1950-1980-იან წლებში იყო აქტუალური, ვინაიდან იმ პერიოდის ურბანულმა ქანდაკებამ თავისი მაჟორული ჟღერადობით, პათეტიკით და იმპერატივით საბჭოთა არქიტექტურას გაეჯიბრა და აკობა კიდეც, როგორც სჩანს იდელოგიურად და მორალურად მოძველდა ანდა თვალს აქვს სელექციური შემცნევის თვისება ურბანულ სივრცეში, უკვე იმას ამნჩენვდა რაც ე.წ. იმელის შენობაზე მეტად ესაჭიროებოდა, ვახტან გოგრგასალა და ვეფვსა და მოყმეს.

1990-იანი ლწბიდან მოყოლებული თითქმის 2003 წლამდე ქართული ქანდაკება ინერციით ინარჩუნებს ისევ ძველ ტენდენციას, თვლის რომ ისეთივე ფორმათქმნადობით როგორითაც სოციალისტურ არქიტექტურას აჯობა ერთხელ, ახლაც აჯობებს ახალ ურბანულ სივრცეს, მაგრამ ახალ ურაბულ სივრცეში თვიტონ არმოცნდება მორალურად მოძველებული, მიუხედავად იმისა, რომ ახალი პლასტი, რელიგიური ქანდაკება ემატება ამ ეპოქიდან ქართულ ურბანულ სივრცეს, ისინი ცალკე აღნიშვნის ღირსია. გასული საუკუნის ოთხმოციანი წლები ქართული ქანდაკების ისტორიაში ძირეული ცვლილებით აღინიშნა. პირველად ამ პერიოდში ქართველმა მოქანდაკეებმა სცადეს მანამდე ტაბუირებული ქრისტიანული სიუჟეტების თავიანთ შემოქმედებით სივრცეში მოქცევა. პროცესი ცხადია რთული იყო. ქართულ,

მრგვალ ქანდაკებას ამ ახალი თემისთვის ადექვატური სივრცობრივი გადაწყვეტები ცხადია არ აღმოაჩნდა, ვინაიდან მართლმადიდებლური ეკლესია არ სცნობს მრგვალ ქანდაკებაში განხორციელებულ რელიგიურ თემას და არც საკრალურ სივრცეს სრულიად მოწყვეტილ, რელიგიურ თემაზე შესრულებულ არტეფაქტს, როგორც ასეთს.

ბოლო 20—30 წლის მანძილზე შექმნილ ნამუშევრებში და ხშირად ერთი და იმავე მოქანდაკის შემოქმედებაშიც კი, ვხვდებით პოლისტილურობას, რაც ჩვენი პლასტიკური ხელოვნების ერთგვარი დაბნეულობის ნიშანია. ბოლო 30 წლის მანძილზე მომუშავე მოქანდაკეები თვითონაც იმ უნივერსალური ფორმების (ვიზუალური ტექსტის) ძიებაში არიან, რომლის ნარატივიც სამგანზომილებიან სივრცეში მოახერხებს იმ საკრალური არსის რეკონსტუირებას, რომლის „წაკითხვასაც“ ქართველი მაყურებელი მხოლოდ ფრესკისა და ხატის სპეციფიკურ დრო—სივრცულ განზომილებაში მიეჩვია. ქრისტიანული სიუჟეტების ამსახველმა ქართულმა ქანდაკებამ, გამონაკლისი შემთხვევების გარდა, ჯერ ვერ მოასწრო თავისი, განუმეორებელი სტილური მახასიათებლებით დროისა და სივრცის მონიშვნა და ჯერ კიდევ ევროპული ქანდაკებიდან ნასესხები ციტატური ფორმებით არის ნასაზრდოები. ჩვენი უახლესი რელიგიური ქანდაკება ამ ეტაპზე უფრო საინტერესო განსახილველია როგორც ქართულ აზროვნებაში დაწყებული ცვლილებების ილუსტრაცია და არა როგორც კულტურის მასშტაბური მოვლენა.

„პოსტრელიგიურ“ ეპოქაში შესულმა დასავლეთ ევროპულმა ხელოვნებამ ქრისტიანული კულტურა თავისი კვლევის საგნად აქცია. იგი აღარ უწყობს ხელს მისი იმიჯების საკრალიზაციას და დროში მათ ტრანსლაციას, უფრო მეტიც, ხელოვნება მთავარი ინსტრუმენტია რომელშიც ხილული ხდება ქრისტიანული კულტურის პერმანენტული დევალვაციის პროცესი.

დღეისათვის საქართველო ღირებულებრივი ეკლექტიზმის ეპოქაში იმყოფება, არნახული ძალა შეიძინა კომუნისტების ბატონობის ჟამს დაკარგული „წმინდა მიწისკენ“/საკრალური ღირებულებებისკენ პილიგრიმულმა მოძრაობამ, რომელმაც მალე იპოვა დაკარგული „აღთქმული ქვეყანა“ და მისი რეკონსტრუირება მოახდინა —ქრისტიანობა კვლავ დაუბრუნდა ქართულ სივრცეს. თუმცაღა, ამ აღ-

მოჩენებმა არა მხოლოდ კომუნისტური რეჟიმის მიერ გადაფარული ძველი ღირებულებები აღადგინა, არამედ გზა გაუხსნა ჩვენთვის სრულიად ახალ დასავლურ სამყაროს, სადაც ღმერთის საბოლოოდ დაკარგვის და პოსტრელიგიურ ეპოქაში შესვლის ხმაურიანი პროცესს მანამდე არსებული „რკინის ფარდის“ გამო ჩვენამდე არ შემოუღწევია.

ამგვარად ქართული კულტურა მოულოდნელად აღმოჩნდა ახალი, დასავლეთში უკვე ფანტომებად ქცეული და პოსტმოდერნიზმის პოლიგონზე არაერთხელ გათამაშებულ-გამოფიტული კულტურის, დამხობილი საბჭოთა დემიურგებისა და ძველი, საკუთარი ქრისტიანული კულტურის ნანგრევებს შორის. ასეთი ეკლექტიზმით კონსტრუირებულმა სივრცემ ქართულ სახვით ხელოვნებაში პოლისტილურობას დაუდო სათავე.

ბოლო სამი ათეული წლის ქართული ქანდაკება კარგ საილუსტრაციო მაგალითს წარმოადგენს იმისათვის თუ როგორ ჩამოყალიბდა ვიზუალური ტექსტისა და ფორმის ძიების სამი ძირითადი ვექტორი.

პირველი მიმართულება იმ მოქანდაკეების ძალისხმევამ გააჩინა, რომლებიც ადგილობრივი ვიზუალური და სააზროვნო კულტურის გათვალისწინებით ცდილობენ მოძებნონ ქრისტიანული სიუჟეტისთვის ადექვატური ფორმა და ეს ახალი თემა ადგილობრივ ტოპოსზე დაამაგრონ. სეკულარიზებულ სივრცეში საკრალური თემების მრგვალი ქანდაკების ფორმაში ტრანსკლიფცირება, მაშინ, როდესაც ქანდაკებისთვის იკონოგრაფიული კანონი არ არსებობდა, ნიშნავდა იმას, რომ მოქანდაკეებს უკვე თავად უნდა შეექმნათ ახალი ვიზუალური ნარატივი. ამ თვალსაზრისით ჯემალ ბჟალავა და ნოდარ თოფურია ერთ—ერთი პირველები არიან იმ მოქანდაკეთაგან, ვინც 1980—იანი წლებში ქართულ ქანდაკებაში რელიგიური თემა შემოიტანა. ორივე მოქანდაკის შემოქმედების რელიგიური ასპექტები ცხადყოფენ, რომ მათი შემოქმედება ორგანულად უკავშირდება ქართული კულტურის სივრცეს, ვინაიდან ფორმათა ესთეტიზაციის, მათში დაუნჯებული ინფორმაციის განზოგადების გზით, მოქანდაკეები ქმნიან ქართული კულტურის პროდუქტს (23)

ჯემალ ბჟალავასთან, რელიგიურ სიუჟეტებზე მუშაობისას ვხვდებით სკულპტურული ფორმის დაშლასა და მათ მცირეოდენ სტილიზაციასაც. ფორმის სახასიათო სტილიზაციით და დეფორ-

მაციით მოქანდაკე ცდილობს რელიგიური არსის თანამედროვე სამყაროსთვის გასაგები და მისაღები ვიზუალური ფორმის მიგნებას, რომლითაც იგი მაყურებელსა და ფორმაში ჩადებულ საკრალურ არსს შორის მედიატორის როლს შეასრულებს.

თანამედროვე ქართველი მოქანდაკის ნოდარ თოფურიას შემოქმედება არა იმპორტირებული ფორმების არამედ საკუთარი ვიზუალური ნარატივის ჩამოყალიბებისკენაა მიმართული. კერძოდ, 1980 წელს შექმნილ ქანდაკებაში „მრავალჟამიერი“ იგი იმეორებს ეკლესიის გუმბათის ყელში გამოსახული ფრესკებისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციას და პლასტიკის მეშვეობით მოცულობას ანიჭებს მას, მაგრამ მოქანდაკემ ფრესკა სივრცეში მექანიკურად კი არ გაიმეორა, არამედ შექმნა ფრესკისებური, ხორცისგან და სისხლისგან დაშრეტილი ფიგურა. სკულპტურული ფიგურის ფრონტალურ ნაწილში მოქანდაკეს ფერწერულად აქვს ამოწერილი ქრისტეს ერთი სახე (კომპოზიციაში მოქანდაკემ შექმნა ყრმა იესოსა და ჯვარცმული მაცხოვრის სკულპტურული გამოსახულებები. მაცხოვრის ორი გამოსახულების შექმნით, მოქანდაკე იესოს მთელ ისტორიას მოგვითხრობს დაბადებიდან ვინემ ჯვარცმამდე). მოდელირებულია სხეული გარდამოსხნის შემდეგ. მარიამ ღვთისმშობელი ისეა გამოსახული რომ მისი ტერფები პოსტამენტს სრულიად არ ეხებიან, მარიამი ზეცისკენ მიილტვის და ცდილობს თან წარიტაცოს ნაწამები მაცხოვარი. ამ წამის ფიქსირებით მოქანდაკე ქრისტეს განღმრთობის აქტის საკრალიზაციას ახდენს.

მეორე ვექტორი მიმართულია დასავლური სააზროვნო კულტურით ნაკარნახები პროცესებისაკენ, რომელიც დასავლური ქანდაკების ფორმების ციტირებაში უფრო გამოვლინდა, ვიდრე რაიმე ახალი სააზროვნო და ესთეტიკური ტენდენციების მონიშვნაში. ამ სამყაროდან იმპორტირებულმა ფორმებმა თან მოიტანეს დასავლეთის პოსტრელიგიური ეპოქის გაუცხოების განცდა. მალხაზ დათაშვილის მიერ 2005 წელს შექმნილ დაზგურ კომპოზიციაში „ადამი და ევა“ მართლმადიდებლური ქრისტიანობისთვის უცხო, პოსტრელიგიურ დაეჭვებას ვხედავთ. მართალია მათ დაკარგეს კავშირი ღვთაებრივ სუბსტანციასთან, სამოთხიდან დედამიწაზე განიდევნენ, მაგრამ ორივე ტრადიციულად განიხილებოდა როგორც მარადისობაში დამკვიდრებული და არა ჟამიერი და ადამიანური განცდების კატეგორიაში მოსააზრებელი

„პერსონაჟები“. ნაცვლად ტრანსცენდენტურისკენ მიმართული ვერტიკალისა, კომპოზიციაში ნათლად იკითხება „მიწიერი“, ჰორიზონტალზე განფენილი, ორმხირავად სამოძრაო გზა. გარდა ამისა ქანდაკებაში, რომელიც თანამედროვეა თავისი არსით, ეპოქისთვის სიმპტომატურად იჩინა თავი ბიბლიური სივრცის, მასში დატრიალებული აუცილებელი და წინასწარ განსაზღვრული საკაცობრიო დრამების ვიწრო, ორი კონკრეტული ადამიანის ვნებათაღელვის პრიზმაში გატარებამ და ამით საკრალური სივრცის უკვე ტრადიციულმა პროფანაციამ.

გიორგი ტყაბლაძის 1996 წელს ბრინჯაოში შესრულებული „ადამი და ევა“ მალხაზ დათაშვილის სკულპტურული ჯგუფისგან განსხვავებული პრობლემატიკით არის დატვირთული. ამ შემთხვევაში მოქანდაკე ადამისა და ევას კონცეპტფორმაში ძიებამ თითქმის წარმართული ხანის სახვით ენამდე მიიყვანა. თუმცა ორივე მოქანდაკეს აერთიანებს ერთი მსოფლგანცდა, ადამი და ევა მათთვის უკვე აღარ განიხილებიან იმ საკრალური, ბიბლიური სივრცის თანამონაწილე აქტორებად, რომლებიც, შთამომავლებთან ერთად სამოთხის დაკარგვის შემდეგაც აგრძელებენ ღვთით დაცულ სამყაროში არსებობას. პოსტრელიგიური ეპოქის კაცობრიობა აღარ განიცდის ღმერთის თანამონაწილეობას უკვე სეკულარიზებულ სამყაროში, ამიტომ მისი წინაპრების – ადამისა და ევას „ბიოგრაფიაც“ თანამედროვე, „ღმერთმკვდარი“ სამყაროს მიერ კორექტირდება.

მესამე ვექტორი კი ძველი, სხვა კულტურების პირობებში გამომუშავებული ფორმების ახალი თემით შევსების მცდელობების ერთობაა, რაც ხშირ შემთხვევაში ურბანულ მონუმენტურ ქანდაკებებში იჩენს თავს.

„წმინდა ნინო“, „წმინდა გიორგი“ თვალნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ცდილობენ ქართველი სკულპტორები ძველ ფორმებში განხორციელებული ძველი შინაარსები თანამედროვე დროითი კონტექსტით გააცოცხლონ.

საქართველოს ქალაქებში დადგმული წმინდანების ქანდაკებები, თავისი ფორმით საკმაოდ ეკლექტურია, ვხვდებით ისეთ, ევროპული ქანდაკებიდან პირდაპირ ციტირებულ მაგალითს როგორიცაა ზ. წერეთლის „წმინდა გიორგი“, რომელიც ქართულ სივრცეს არ ერგება არა მხოლოდ ბაროკალური, იმპორტირებული ფორმებით, არამედ

მისი ფერითი ნარატივი სრულიად ნიველირებულია. ქრისტიანობაში ოქროს ფერი, მოგეხსენებათ ღვთაებრივი ნათლის, სიწმინდის ნიშანია. ასევე აღსანიშნავია რომ ოქროსფერი, როგორც ზეციური იერუსალიმის ფერი პრაქტიკულად ძირითადია მთელი მართლმადიდებლური სამყაროსთვის. აქედან გამომდინარე, ჩვენთვის გასაგებია მოქადანკის სურვილი ოქროსფერი გამოიტანოს მხოლოდ ხატებისა და ფრესკების სივრციდან და წმინდა გიორგის მოცულობრივი ქანდაკება დაფეროს. ამით საბოლოოდ უნდა დადასტურებულიყო ქანდაკების კუთვნილება რელიგიურ სივრცისადმი. თუმცა გაუგებარია, ქანდაკებაში რატომ არ არის გამოყოფილი ბოროტი და მისი მძლეველი ფერით და რატომ არის მთელი ქანდაკება, წმინდა გიორგისა და გველეშაპის ჩათვლით ოქროსფერი, რატომ არ მოხდა ამ ორი, უმნიშვნელოვანესი საწყისის კეთილისა და ბოროტის ოპოზიციურობის ხაზგასმა, მაშინ როდესაც მთელი ქრისტიანობა სწორედ ამ ოპოზიციურ პარადიგმაზეა. გვეჩვენება, რომ ქანდაკებაში პროფანირებულია ქრისტიანობის ძირითადი საყრდენი პუნქტირები, არაადექვატურია მისი სახვითი ფორმა აქ გამომუშავებულ ქრისტიანულ კულტურასთან, რის გამოც მთელი ქანდაკება კიჩის ზღვარზეა მისული, რის განცდასაც ქართული კულტურის ფონურ რეჟიმში არსებობა ამძაფრებს.

ამავე კატეგორიაში გადის „ექვთიმე თაყაიშვილი“, „წმინდა ნინოს“ და „თამარ მეფე“. ყველა ქანდაკება, ზომაში ბევრად გაზრდილი და საკუთარ დროსა და სივრცეს მოკლებული მოცულობაში რეალიზებული ფსევდომონუმენტებია.

ამ რამდენიმე მაგალითზეც ჩანს, რომ ქართული ურბანული ქანდაკება რელიგიურ თემებზე ორიენტირებისას მათ ძველ, უკვე აპრობირებულ სახვით ფორმებს უძებნის, ცხადია ვერ ხდება მისი რელიგიური არსით დატვირთვა. სწორედ ასეთ დროს ვიღებთ შედეგად რელიგიურ ფორმაში განხორციელებულ სრულიად არარელიგიური კონტექსტის მქონე, პროფანულ ხელოვნებას.

მესამე ეტაპი ქართული ურბანული სივრცის განვითარებისა, არის უკანასკნელი ათწლეული 2000-2010 წლები, როდესაც ვხედავთ, რომ ქართული ურბანული ქანდაკება მივიდა იქამდე, საიდანაც დაიწყო ნიკო ფიროსმანმა, უხილავი, მცირედი, დაფარული ქალაქური პლასტების ამოტივტივება, მოქალაქის წინა პლანზე წამოწევა, მისი

ესთეტიზაცია. ამ ტიპის ძვრები მნიშვნელოვანი იმდენად, რამდენადაც ეს უკვე ქართული ურბანული ქანდაკების მიერ თვისობრივად სხვა სააზროვნო ეტაპზე გადასვლის ნიშანია, ეტაპზე, რომელიც საჭიროა ნამდვილის ქალაქური სემიო-სივრცის გასაგებად, მის გამოსაკვეთად და არა მასზე ძალადობრივი ზემოქმედებისათვის.

2.5. ქართული ქანდაკების ძირითადი თემატიკა

თანამედროვე, მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების თემატიკა აღარ გახლავთ შუა საუკუნეების ჰომოგენური კულტურით შეზღუდული და მისით გაპირობებული, ყოველ შემთხვევაში ქართული ქანდაკება გასაბჭოებამდე და განსაბჭოების შემდეგ, თორემ საბჭოთა ქართული ქანდაკება სრულიად გასაგებია რამდენად იყო დოგმირებული, ზუსტად ისევე, როგორც ქრისტიანი მოქანდაკე, თუ მეტადაც არა. თანაც თემატიკას ქანდაკებაში განსაზღვრავს პირველ რიგში კულტურის ტიპის, რომელი კულტურის ფარგლებში იქმნება იგი. ქართული კულტურის სივრცეში ქართული ქანდაკება მაინც სტანდარტულ და ქანდაკებისთვის ჩვეულ თემატიკაში მუშაობს. საბჭოთა ეპოქაში თემებიდან ქანდაკებას „შემოემატა“ შრომის, მუშათა და კოლმეურნეთა ყოფის, მებრძოლთა, ფრონტთან დაკავშირებულ პერსონათა და ე.წ. ინტელიგენტციის ამსახველი ქანდაკებები. ფორმა არასდროს განაპირობებდა თემას, 80-იან წლებდამ მეოცე საუკუნისა თემით იყო ფორმა წინასწარგანსაზღვრული.

თანაც მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების თემატიკას მაინც შეეტყო, რომ ქართული კულტურა ძალიან გაღარიბდა პრობლემატიკის თვალსაზრისით ქანდაკებაში, პერმანენტულად ტრიალებს სოციალისტური რეალობა, მის ალტერნატივად ისტორიული წარსული და ყოველდღიურ თემატიკაში შეფარული საკრალიზებული სიუჟეტები. ქართული კულტურა საგრძნობლად ჩამორჩა თემის და პრობლემის თვალსაზრისით დასავლურ კულტურას. ცხადია, გამაღიზიანებლად ჩანს პერმანენტულად დასავლეთზე ორიენტირება და მათთან მიმდინარე პროცესებთან შედარება ლოკალური პროცესებისა, მაგრამ ლოკალური პროცესები იმდენად ჩაიკეტა მოძველებულ და ლოკალურ წინასწარდადგენილ პრობლემატიკაში, რომ უკვე კულტურის გამოფიტვა

დაიწყო, ანალოგიურ სიტუაციაშია ყველა ჩვენსავით ძველი და მეტისმეტად ჰერმეტიზებული კულტურები, ამიტომ ერთგვარი განსაახლებელი ბაზა დასავლური პრობლემატიკის სახით უდაოდ სჭირდება. თუნდა იმისთვის, რომ უარყოს და უარყოფაში შვას სიახლე. ცხადია უარყოფამდე შორს ვართ, მაგრამ დასავლური კულტურის სიახლოვემ საბჭოთა ეპოქაშივე მოგვცა ისეთი განვითარებული ფორმა პრობლემისა როგორცი არის მაგალითად სექსუალობა, რომელიც სრულიად დაუძლეველი და ტაბუირებული იყო მანამდე. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მარინა ივანიშვილის შემოქმედება. იგი თამარა აბაკელიას შემდეგ ერთადერთია, რომელიც სწორედ ქალის სხეულის შესაძლებლობებს იკვლევს ფიგურატიულ თუ აბსტრაქტულ ქანდაკებაში, მაგრამ ყველგან იკითხება ვნებისგან ფორმაცვლილი, ვნებას დამორჩილებული სხეულის კონვულსია, ამითი მარინა ივანიშვილი წევს ისეთ საკითხს, როგორიც არის გენდერის თანასწორობა, ქალის უფლება იყოს სექსუალური, რომელიც სრულიად მოულოდნელი და გაუგებარია ქვეყანასი, რომელმაც ქანდაკებაში თავის მთავარ სიმბოლოდ „ქართლის დედა“ (მოქ. ე. ამაშუკელი) მოგვცა. ცხადია თამარ აბაკელიას არ ააქვს ქალის სექსუალობა ასე გააზრებული, მისი შინაგანი მდგომარეობის ფორმასი ასეთი დაძაბული კვლევის სურვილი, როგორც ამას მარინე ივანიშვილთან ვხვდებით, მაგრამ თამარ აბაკელიას ქალი სახე, საინტერესო და ძალიან განსხვავებულია, იმდენად, რამდენადაც მისი ქალები საკუთარ თავში ატარებენ ორივე გენდერის საწყისებს, ისინი ქალისა და კაცის სხეულის ზღვარზე არსწებობენ, როგორც ქალები. მასკულინური ქალის ასეთი ტიპიც უცხოა ჩვენი კულტურის თემატიკისთვის.

თუ კი ქალის თემას გავაგრძელებთ ჩვენი პლასტიკური კულტურის არეალში, ვშიშობ, თამარ აბაკელიას და მარინა ივანიშვილის რანგში გენდერის და სხეულის კვლევა არავის აუყვანია. სხეულისადმი, პარადოქსია, მაგრამ ჩვენი მოქანდაკეების დამოკიდებულება ფრთხილია. თითქმის არასდროს იყენებენ მის მაქსიმალურ შესაძლებლობებს, არ გაჰყავთ იგი ისეთ ზღვარზე, როგორც თამარ აბაკელიას, მარინე ივანიშვილს და გოგა შხვაცაბაიაის, დაუვიწყარი ქალის ფიგურის ავტორს ქანდაკებაში „დროშები ჩქარა“ (1983 წ.). დანარჩენ ქართველ მოქანდაკეებს ქალის თემა, იქნებიან ესენი ნ. მანჯაფარ-

აშვილი, ჯ. შანშიაშვილი თუ სხვები, ძალიან ნიჭიერი მოქანდაკეები, მაინც შესაძლებელი, მაჟორული ჟღერადობიდან ყოველთვის მშვიდ ესთეტიზაციამდე მოჰყავთ.

აღარ შევეხები, ვინაიდან მომიწევს განვმეორდე, ისეთ თემებს ქართულ ქანდაკებაში, როგორიც არის მითოლოგიური, რელიგიური და ისტორიული. ისინი ყველაზე მრავლად გვხვდებიან. საინტერესოა ბოლო დროს გაჩენილი თემები. მართალია აქაც იგივე ხდება პლასტიკური თვალსაზრისით, რაც მაგალითად სოციალისტურ თუ ქრისტიანულ ქანდაკებაში, თემა მეტისმეტად განსაზღვრავს და ბოჭავს ქანდაკებას, მაგრამ მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულში ჩნდება და დღემდე აქტუალურია ქართულ ქანდაკებაში შემოსული პოპ-კულტურის თემატიკა, რომელიც მოიცავს პოპ-კულტურის ყველა შრეს სტრიპტიზის მოცეკვავე ქალიდან დისკ ჟოკეიმდე და მომღერალ მულატ ქალამდე, რომლის სხეული ზუსტად ისეა პოზიციონირებული, როგორც ეს აფრო-ამერიკელი ვარსკვლავების კონცერტებზე ხდება. ანუ ქანდაკება აქ აღარ ცდილობს თემა იკვლიოს ფორმის მეშვეობით, იგი როგორც მზა მოდელს ისე იღებს და ეყრდნობა ვიდეოკლიპებსი, საკონცერტო ჩანაწერებში თუ ფოტოებზე ნანახ ფორმებს და უცვლელად გამდოაქვს იგი, ერთადერთი რასაც ცდილობს ის არის რომ არ დაარღვიოს თემისთვის აუცილებელი ფიქსირებული ფორმა. ეს ტენდენცია ქართულ ქანდაკებაში რაღაცით მსგავლია მსოფლიო ფერწერაში მიმდინარე პროცესებთან, როდესაც ფერმწერების დაოსტატების მწვერვალად სარებავით მიღწეული ფოტორეალობის აღწერა და შექმნა ითვლება, ან ფოტოხელოვნებაში მიმდინარე პროცესის იდენტურია, როდესაც ფოროს ინსტრუმენტარიიტ ფერწერული და ქანდაკებირივი ეფექტების შექმნა ოსტატობის უმარლეს მწვერვალად ითვლება. ქართულმა ქანდაკებამ ფოტოზე მეტად ვიდეო-ხელოვნებაში არსებული თემატიკის და მისგან მოწოდებული ფორმების დესკრიპციას მიმართა. თუმცა აღნიშნული ტენდენცია არ არის ერთადერთი ჩვენს ქანდაკებაში და თამამად შეიძლება ითქვას რომ უფრო მეტად საინტერესოა სანამდე მიიყვანს ასეთი ძიება ქანდაკებას, ცხადია ასეთი ტიპის ძიებებს ამ ეტაპზე ვერ მივიცნევთ ნამდვილი სკულპტურული ნამუშევრების შექმნის წინაპირობად, მაგრამ ვითვალისწინებთ რომ თემას მოაქვს ასასახი ატრიბუტიკა და ატრიბუტიკა და თემა უნისონსი ახ-

დენენ ზეგავლენას ფორმაზე.

კოცნისა და ლირიული ურთიერთდამოკიდებულების თემა იაკობ ნიკოლაძის შემდეგ სპორადულად ჩნდება ქანდაკებაში. აქაც აღსანიშნავია, რომ ლირიულ, პრივატულს გრძნობებს ნაკლებად ასახავს ქართული სკულპტურა. ეს ალბათ პირდაპირკავსირსია წინა თავთან, რომელსიც დროის პერცეფცია განიხილებოდა კულტურაში. იქ სადაც მარადიულის დაფიქსირებას ცდილობს ქანდაკება პერმანენტულად ცოტა დრო რჩება პრივატული განცდებისთვის და თუ რჩება, მარადიულთან წინააღმდეგობაში მოსული ისეთ სახეს იძენს, როგორც მარინა ივანიშვილის შემოქმედებაში.

დასკვნა

ქართული ქანდაკების კვლევამ გამოავლინა, რომ მისი განვითარების პროცესზე მეოცე საუკუნეში ყველაზე მნიშვნელოვანი ზემოქმედება მოახდინა ორმა, მძლავრი იდეოლოგიურ-ვიზუალური ბაზის მქონე კულტურამ. პირველი გახლდათ ქრისტიანული ხელოვნება, რომელიც მეოთხე საუკუნიდან დღემე წამყვან კულტურულ ფორმას წარმოადგენს საქართველოში. მეორე კი მეოცე საუკუნეში ფორმირებული სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება გახლდათ. აღნიშნულმა კულტურის ფორმამ არა მხოლოდ ქრისტიანული კულტურის წყვეტას შეუწყო ჩვენში ხელი და ქანდაკებაზე საკუთარი გავლენის სფეროების განვრცობას, არამედ მეოცე საუკუნეშl ახლად გაჩენილი, ევროპული კულტურის პლასტი ნაწილობრივ განდევნა ჩვენი ქანდაკებიდან. ასევე გამოჩნდა, რომ მძლავრ იმპულსად ქართულ ქანდაკებაში იაკობ ნიკოლაძესთან ერთად შემოდის ევროპული ქანდაკების პრინციპები, რომლებიც 1990-იან წლებში ტრანსკულტურულ სახვით ფორმაში კვლავ იჩენენ თავს. ამ სამი, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი განვითარების ხაზის მქონე ნაკადის ერთი ქანდაკებრივი კულტურის სივრცეში არსებობის მიუხედავად, ქართულ ქანდაკებაში ხერხდება ქართული პლასტიკური ნარატივის გამომუშავება, რომელიც უმთავრესად ქრისტიანულ პლასტიკას ეფუძნება და მსგავსებას იჩენს ქართული სახვითობისთვის ყველაზე მისაღებ, ორგანზომილებიან, სივრცეში განხორციელებულ გრაფიკულ ფორმებთან, რომელიც სათავეს ქართული რელიეფიდან იღებს და მჭიდროდ უკავშირდება ქართულ ქრისტიანულ პლასტიკას, იქნება ეს საკულტო არქიტექტურის დამახასიათებელი რელიეფი თუ ქართული შუასაუკუნეობრივი ჭედური ხელოვნება. ის ფაქტი, რომ სამგანზომილებიან სივრცეში ქართული ქანდაკება ინარჩუნებს ორგანზომილებიან სტრუქტურას, მიუთითებს, ერთი მხრივ, ტრადიციული სახვითი ფორმის თანამედროვე ხელოვნებაში ინტეგრაციაზე და, მეორე მხრივ კი, ცხადყოფს, რომ ხშირ შემთხვევაში დაიკარგა ცოდნა იმისა, რომ ქართული რელიფისთვის მესამე, საზრისულ განზომილებად ქრისტიანული ტაძარი განიხილებოდა. თანამედროვე ქართულ ურბანულ ქანდაკებას, რომელიც უმთავრესად ინარჩუნებს ჩვენში ორგანზომილებიან სახვითობას, ის მესამე საზრისული გან-

ზომილება აქვს დაკარგული, რომელსაც ტაძარი წარმოადგენდა რელიეფისთვის, ხოლო ახალი საზრისული შემავსებელი არც ფორმაში და არც არქიტექტურაში არ აქვს შეძენილი.

ასევე გამოჩნდა, რომ ასი წლის მანძილზე ქართული ქანდაკება ჩართული იყო ქართული კულტურის პროცესებში, ასახავდა და რეფლექსირებდა მის პრობლემატიკაზე. ხოლო ქართული კულტურის მიერ შემოთავაზებულმა თემატიკამ, რომელიც მოიცავდა როგორც ოფიციალურ იდეოლოგიურ დოქტრინას, ასევე მუდმივად აკრძალულ არაოფიციალურ ინფორმაციულ ნაკადს, განაპირობა ფორმადქმნადობის მრავალფეროვნება, რამაც ქართული ქანდაკების სახვით ფორმათა სიჭრელე და ეკლექტიზმი გამოიწვია. თუ კი ოფიციალური იდეოლოგია თავის ფორმას ითხოვდა, არაოფიციალური, ევროპული კულტურის ესთეტიკაზე ორიენტირებული ქართველი მოქანდაკე ევროპული ფორმისკენ მიილტვოდა. ასევე, დამოუკიდებელ ხაზს წარმოადგენს ქართული ქანდაკების განვითარების ისტორიაში მოქანდაკეთა მცდელობა, ახალ სახვით ფორმებს შეუსაბამონ და ჩართონ მხატვრულ ფორმაში რეპლიკებად გაცხადებული ეროვნული სახვითი ტრადიცია, რომელიც მოიცავს როგორც ქართულ რელიეფს, ასევე ქართულ ჭედურობას. ზემოთ მონიშნული სამი ნაკადი ვერასდროს შეერწყა ერთმანეთს და განვითარების თავ-თავიანთი სცენარით გააგრძელეს არსებობა. ვგულისხმობთ ისეთი მოქანდაკეების ერთ ეპოქაში თანაარსებობას, როგორებიც იყვნენ კარლო გრიგოლია და თენგიზ ღვინიაშვილი, ბორის ციბაძე და ვახტანგ ონიანი. ელგუჯა ამაშუკელი და იოსებ ქოიავა. პოლიტიკური ველის გათვალისწინებით, აღნიშნული ბუნებრივ პროცესად მიგვაჩნია. პრაქტიკულად ქართულმა ქანდაკებამ ცალკეულ მოქანდაკეებში დაიწყო და დაასრულა ევროპული ქანდაკების მიმდინარეობები, გადაამუშავა როგორც პლასტიკური გამოცდილება. ასეთ მოქანდაკეებად გვესახებიან იაკობ ნიკოლაძე, მის სახელს როდენის სკოლის ტრადიციების გადამუშავება უკავშირდება, ნიკოლოზ კანდელაკი, რომელმაც, იყო რა რუსი მოქანდაკის ალ. მატვეევის მოწაფე, მის პრიზმაში გადატეხილი ა. მაილოლისა და მასწავლებლისგან დამოუკიდებლად, ა. ბურდელის მიმართულებები მოიცვა და შექმნა ბაზა, რომელზეც სოციალისტური რეალიზმის წარმომადგენელი მოქანდაკეების თაობები აღიზარდნენ, განსაკუთრებით მნიშ-

ვნელოვანი და საინტერესო წარმომადგენლები ალბათ მაინც თამარ აბაკელია, ვალენტინ თოფურიძე, სილოვან კაკაბაძე, შოთა მიქატაძე არიან.

ჩვენს ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანას წამოადგენდა მძლავრი კულტურულ-პოლიტიკური ტალღის განხილვა, კერძოდ ქრისტიანობის შემოსვლა და დამკვიდრება საქართველოში და მეორე, რუსეთის იმპერიის შემოსვლა და მისი მეშვეობით ქართული ქრისტიანული კულტურის პარადიგმის ახალ, ევროპული კულტურის მარეგულირებელ სისტემებზე გადასვლა. ორივე კულტურა ქართული ხელოვნების ისტორიაში, კერძოდ ქართული ქანდაკების ისტორიაში შემოდის ახალი პლასტიკური ნარატივით. ქრისტიანობას შემოაქვს საფასადო ქანდაკება და მეოთხე საუკუნიდან მეცხრამეტე საუკუნის შუა წლებამდე ქართული პლასტიკური ფორმა ორგანზომილებიანი, ფრონტალური აღქმის საგანს წარმოადგენს, რომლის მესამე განზომილებად, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, ნაცვლად სხეულისმიერი მოცულობისა დგას ტაძარი, როგორც ქრისტიანული საზრისის ფორმაში ყველაზე მკაფიო ფიქსაცია. მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოში კი, რუსული კულტურის მეშვეობით შემოდის ევროპული, ტრადიციული, სამგანზომილებიანი ქანდაკება და თან მოაქვს მზა ფორმა საერო თემატიკის ქანდაკებაში ფიქსაციისთვის. ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო გამოგვევლინა, რომელი სახვითი ტრადიციის მემკვიდრედ გვევლინება მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკება. კვლევამ აჩვენა, რომ რუსული კულტურის გზით შემოსულმა მრგვალმა ქანდაკებამ, რომელმაც რეალურად მეოცე საუკუნის ქართულ სახვით ტრადიციაზე ფორმისმიერი გავლენა არ მოახდინა (ცხადია, იგულისხმება მეცხრამეტე საუკუნის რუსულ-ქართული ურთიერთობების ფორმატში შემოსული პლასტიკური ტრადიცია), თავისი ფუნქცია შეასრულა და ქართულ ვიზუალურ ხელოვნებას დააშვებინა ან აღმოაჩენინა მესამე განზომილება, რითიც ქართული კულტურა მოამზადა იაკობ ნიკოლაძისა და ზოგადად მრგვალი ქანდაკების ფენომენისათვის.

კვლევის მეორე შედეგი გახლავთ ის, რომ მიუხედავად ერთი შეხედვით ცხადი გენეტიკური კავშირისა ქართულ რელიეფთან, მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკება აღნიშნული ტრადიციის გადამუშავებას და მის ევროპულ, სივრცობრივ ფორმასთან ექსპერიმენტირებას

მხოლოდ მეოცე საუკუნის სამოციანი წლებიდან, კერძოდ მერაბ ბერძენიშვილის დავით გურამიშვილიდან იწყებს, რაც ჯუნა მიქატაძის „იეთიმ გურჯსა“ და „იოანე პეტრიწში“ იჩენს თავს და საბოლოოდ 1970-იანელთა თაობაში საინტერესო და წარმატებულ გამოძახილს პოვებს, კერძოდ ნოდარ თოფურიას „მრავალჟამიერსა“ და ჯემალ ჯოტი ბჟალავას „ღვთისმშობელში ყრმა იესოთი“. თუკი მერაბ ბერძენიშვილთან და ჯუნა მიქატაძესთან აღნიშნული ტენდენცია ფორმათქმნადობაში გამოვლინდა უპირველეს ყოვლისა და ფორმის მეშვეობით მოხდა არსის გამოვლენა, ნოდარ თოფურისთან და ჯემალ ბჟალავასთან უმთავრესი გახდა არა ფორმის ტრანსფორმაცია, არამედ საზრისების გამოვლენა, რასაც ქანდაკებრივი ფორმის ნიველირებასთან მივყავართ, განსაკუთრებით ნოდარ თოფურის შემთხვევაში.მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკებაც ისევეა აგებული ზემოთ მსწრაფველ ვერტიკალზე, როგორც ქართული რელიეფი, რომლის არქიტექტონიკა გაპირობებულია სატაძრო არქიტექურით და უნისონშია მასთან მოყვანილი. ქართული ქანდაკებაც, ქართული რელიფის დარად, ნაკლებად ცდილობს ჰორიზონტალურ ხაზზე განავითაროს ფორმა და არა მხოლოდ ვერტიკალურ, არამედ ჰორიზონტალურ სიბრტყეზეც მოახდინოს სივრცის ორგანიზება. ქართულმა ქანდაკებამ მეოცე საუკუნეში ნებსით თუ უნებლიედ გაიმეორა ჩვენს რელიეფში განვითარებული სახვითობის პრინციპები და მოგვცა სივრცული ქანდაკება, რომლის ცნობად სახვით პრინციპად ორგანზომილებიანი, ფრონტალურად აღქმადი ფორმა რჩება. რელიეფთან მჭიდროდ შენარჩუნებულმა კავშირმა მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც ჩვენთან სოციალისტური რეალიზმის და საბჭოთა კულტურის გავლენასთან ერთად დამკვიდრდა, ბოლომდე უცხო ფორმად დატოვა და ცხადყო, რომ მონუმენტალიზმის ქანდაკებრივი განცდა უცხოა ავთენტურად ქართული ფორმისთვის. ასევე, როდესაც ქართული რელიეფის მიერ მეოცე საუკუნის ქანდაკებაზე მოხდენილ გავლენებზე ვსაუბრობთ, სახვითობის ბინარულობა იკვეთება, როგორც საერთო ნიშანი. კერძოდ ქანდაკების სხეული, როგორც მოცემულობა და მასზე დატანილი გრაფიკული თუ ფერწერული ინფორმაცია, როგორც სხეულის იმ ასპექტების გამომვლენი, რომელიც რელიეფის ფრონტალურმა, ჩაკეტილმა ფორმამ არ გამოამჟღავნა მისი ადგილისა და ფუნქციიდან

გამომდინარე, რაც მას ქრისტიანული ვიზუალური კულტურის სისტემაში ჰქონდა მინიჭებული.

ქართულმა ქანდაკებამ სახვითი ხერხების თვალსაზრისით ქართული რელიეფის გამოცდილება სპორადულად, მაგრამ გაითვალისწინა. იქ, სადაც ქართული რელიეფი და შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერა მეტად ჩანს გათვალისწინებული, შესაძლებელია ქანდაკების ადგილობრივი სკოლის ნიშნებზე საუბარი, რომელიც არა იმპორტირებულ ფორმას, არამედ საკუთარ მემკვიდრეობას იაზრებს. ძალიან საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკება სამუშაო ბაზისად იღებს ქართული რელიეფის სახვით პრინციპებს და თანამედროვე ქანდაკებრივ ფორმას გვთავაზობს ისე, რომ ევროპული ქანდაკების ტრადიცია და გავლენა მინიმუმამდეა დაყვანილი. წესით ამ ტიპის ძიებას ქართული ქანდაკება უნდა მიეყვანა კიდევ ერთ შედეგამდე, როდესაც იმ, ქრისტიანულ ესთეტიკას, რომელიც ქართული რელიეფის ვიზუალური ნიშნებშია გაცხადებული უნდა შეეღწია ევროპულ ქანდაკებრივ ფორმაში და შეევსო იგი ქრისტიანული სულით. მაგრამ ნაცვლად იმისა, რომ აღნიშნული ძიებები ქანდაკებაში ასეთი რთული განზოგადებით დასრულებულიყო, მოხდა პირიქით, იაკობ ნიკოლაძე ქართული ქანდაკების გზის დასაწყისში ქმნის „ჩახრუხაძის“ პორტრეტს, რომელშიც იგი უკვე იძლევა ევროპული ფორმისა და აღმოსავლეთ ქრისტიანული ესთეტიკის რთულ კონცეფტს, რომელიც ზემოთ აღნიშნული მოქანდაკეების თაობებმა გადაიაზრეს და განაშრევეს ერთმანეთისგან ქრისტიანული სული და ევროპული ფორმა და მოგვცეს ახალი კონცეფტი: მოდერნიზებული შუა საუკუნეობრივი ქართული სახვითი ფორმა და ქრისტიანული სული.

კვლევაში შემდგომ ეტაპზე განვიხილეთ ქართული ქანდაკების სკოლის ფორმირების პროცესი, რომლის სათავეშიც, იაკობ ნიკოლაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი იდგნენ. ვინაიდან ქართული ქანდაკების ფუძემდებლის, იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება სათავეს ოგიუსტ როდენის სკოლიდან იღებს, თავდაპირველად განვიხილეთ ოგიუსტ როდენის მიერ შეტანილი მნიშვნელოვანი ცვლილებები ქანდაკების დრო-სივრცულ პერცეფციაში. ასევე ტექსტში ვეხებით როდენის მიერ სხეულის ცალკეული ნაწილებისთვის ავტონომიურობის მინიჭების,

მათი ინკორპორატიულობისა და ზოგადად სხეულებრივი პლასტიკის, როგორც ინტელექტუალური დაძაბულობის გადმოცემის მედიატორის როლს. ასევე, განვიხილავთ როდენის მიერ დაწყებულ პლასტიკურ ძიებებში გამოვლენილი ევროპელი მოქალაქის კულტურის დრამის ასპექტებს. ჩვენთვის როდენის ვრცელი მიმოხილვა კვლევის შიგნითვე მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ეს ის ფონური ინფორმაციაა, რომლის ფორმაში ინტერპრეტირებული ვარიანტი გახლავთ კიდეც ქართული ქანდაკება მეოცე საუკუნის პირველი ოცწლეულის მანძილზე. ოგიუსტ როდენის გავლენა იაკობ ნიკოლაძის მთელ რიგ ნამუშევრებში იმდენად აშკარაა, რომ, ერთის მხრივ, ცხადი ხდება მისი, როგორც კარგი ოსტატის უნარი, ტექნიკურად უზადოდ გაიმეოროს მასწავლებლის სტილი, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ბადებს პრობლემას, რამდენად დიდია იაკობ ნიკოლაძის ღირებულება და ხომ არ გვაქვს საქმე მხოლოდ როდენის ფორმათა ტირაჟირებასთან. ჩვენი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხაზი იაკობ ნიკოლაძესთან ეს მის მიერ შექმნილი პორტრეტთა გალერეაა. სწორედ პორტრეტში, მის ფორმაში გამოჩნდა, რომ როდენი დაიძლია და ახალი მოქანდაკე დაიბადა. როდენისთვის დამახასიათებელია პორტრეტებში შექმნას სტატიური ფორმა და დინამიკა გარედან მიანიჭოს მათ პასტოზური ფერწერული მონასმების ტოლფასი, არაერთგვაროვანი ზედაპირით. როგორც მკვლევარები მიიჩნევენ, სწორედ ამ პლასტიკურ ჟესტში არის გაცხადებული აფორიაქებული, საყრდენ დაკარგული ევროპელი მოქალაქის შინაგანი მდგომარეობა. იაკობ ნიკოლაძე, ევროპული კულტურის პრობლემატიკით ნაკლებად იყო დატვირთული, მის მიზანს არ წარმოადგენდა ეპოქის დრამის ვიზუალიზაცია, მის მიერ შექმნილი პორტრეტების გალერეაში როდენის ზედაპირის დამუშავების ხერხის აკუმულირება მოხდა პორტრეტირებულთა თვალ-წარბის არეში, მაშინ, როდესაც სახის ზედაპირი ნაკლებად არის მოდელირებული და შუქ-ჩრდილის მთელი აქცენტი შუბლისა და თვალ-წარბის არეზე მოდის. შესაბამისად, იაკობ ნიკოლაძის ვიზუალური ხერხებით ქართულ სახვით ხელოვნებაში იქმნება ახალი ტიპის პორტრეტი, რომელშიც გამოხატულია ინტელექტუალური ნება (ივანე ჯავახიშვილის პორტრეტი, ლენინის პორტრეტი და ა.შ.). გარდა ამისა, თვალის დამუშავების ნიკოლაძისეული მანერა, რომელიც მზერის განზოგადების განცდას ბადებს და სრულიად კონკრე-

ტული აქსესუარები (პიჯაკები, ყელსახვევი და ა.შ.) მუდმივად ქმნიან კონკრეტულისა და განზოგადებულის ზღვარზე მერყევ პლასტიკურ ფორმას. როდენის პორტრეტირებულთა გალერეაში ასეთი მერყეობა არ შეინიშნება, იგი ყოველთვის კონკრეტული ადამიანებისგან შედგება. ასევე ნიკოლაძის პორტრეტებში იკვეთება სოციალისტური რეალიზმისთვის დამახასიათებელი მაუნიფიცირებელი ელემენტების შემოტანა, რაც იაკობ ნიკოლაძემ არა პიროვნებათა უნიფიცირების ხარჯზე გააკეთა, არამედ მათი, პროფესიული კუთვნილების დამადასტურებელი აქსესუარების გამოსახვით მოიხადა ვალი სოციალისტური რეალიზმის წინაშე.

ის, რაც განასხვავებს იაკობ ნიკოლაძეს როდენისაგან აახლოებს ფრანგი მოქანდაკის შემოქმედებასთან ნიკოლოზ კანდელაკს.იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებაში ახალი სამყაროს ქმნადობა არ უკავშირდება გმირებს, რომლებიც ნიკოლოზ კანდელაკის სამყაროს დემიურგები არიან, მის მიერ პორტრეტირებულთა გალერეა გაუტეხელი ნების, ახალი სამყაროს შექმნის ნებით გამორჩეული პიროვნებებისგან შედგება, იაკობ ნიკოლაძესთანაც ახალი სამყაროს ქმნადობის პროცესია წარმოჩენილი, მხოლოდ აქ ინტელექტუალური ნება ჭარბობს სხეულებრივ სრულყოფილებას. განსხვავებულია ნიკოლოზ კანდელაკისა და იაკობ ნიკოლაძის დამოკიდებულება სხეულისადმი. იაკობ ნიკოლაძე ცხადია, იცნობდა როგორც ქართული რელიეფის, ასევე ჭედურობისა და მონუმენტური ფერწერის პრინციპებს, სადაც სხეული საშუალებაა, მედიატორია, ხოლო უმთავრეს ადგილს აზრობრივი სეგმენტების ვიზუალური აქცენტირებისას თავისა და სახის არე იკავებდა. ნიკოლოზ კანდელაკისთვის ჯანსაღი სხეული ისეთი აუცილებელი შემადგენელი ელემენტია სამყაროსი, რომ სხეულებრივი პლასტიკა ბიუსტებში, სახის მუსკულატურაში და პორტრეტირებულთა მზერაშია განივთებული. ამაში იგი უდაოდ პოულობს მსგავსებას როდენთან, რომლის ნოვაცია, სწორედ ისეთი მეტყველი ბიუსტების შექმნაშია, რომ მათ პორტრეტირებულთა შესახებ ინფორმაციის მისაღებად, სხეული აღარ ესაჭიროებათ, ბიუსტი მოიცავს თავის თავში თხრობას სხეულის შესახებაც.

იაკობ ნიკოლაძის ხაზმა ვერ მოგვცა მონუმენტური ქანდაკება, რაც მისი ფერწერული პლასტიკიდან გამომდინარე სრულიად მოსა-

ლოდნელი იყო. შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ჩვენში მონუმენტურ ქანდაკებას საფუძველს ნიკოლოზ კანდელაკი უდებს, მონუმენტალიზმის კონცეპტები, რომლებიც ჩადებულია მის მიერ შექმნილ ბიუსტებში, ვალენტინ თოფურიძის, კონსტანტინე მერაბიშვილის და სხვათა მონუმენტურ ქანდაკებაში გაცხადდა. იაკობ ნიკოლაძის მიმდევრებში და მოსწავლეებში, თუ არ ჩავთვლით ბიძინა ავალიშვილსა და ირაკლი ოჩიაურს, კიდევ უფრო შესუსტებულად აღწევს როდენისეული კონცეფციის ექო.

პრაქტიკულად ქართული ქანდაკების სათავეებთანვე მოხდა მისი ორ მიმართულებად გაყოფა, ერთი ნიკოლაძისეული, ევროპული ხაზი და მეორე სოციალისტური რეალიზმი, რომლის ყველა მახასიათებელში ზის ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედება.

მონუმენტურმა პროპაგანდამ საკუთარ იდეოლოგიას მხატვრული ფორმაც ნელ-ნელა დაუმორჩილა. კერძოდ, საბჭოთა ქანდაკების სკოლის მაგისტრალურ მიმართულებად იქცა: ქალაქური, ურბანული მონუმენტების პრიორიტეტულობა, თემატიკის შერჩევისას მთავარი კრიტერიუმი ქანდაკების საზოგადოებრივი მნიშვნელობა გახლდათ, პატრიოტიზმი, ემოციური თავშეკავებულობა (24), ჰეროიკული შინაარსი, სახეთა განზოგადებულობა და იდეალიზაცია, პათოსურობა, მაშტაბებისა და ჩანაფიქრის გრანდიოზულობა. ქართულ პლასტიკურ ფორმაში სრულად გამოვლინდა სოციალისტური რეალიზმისთვის აუცილებელი მახასიათებლები, კერძოდ: ალეგორია, ფიგურათა დაუოკებელი მოძრაობა, ალეგორიის აუცილებლობამ, რომელიც ახალ სააზროვნო ვექტორებს შექმნიდა და თანამონაწილე გახდებოდა საბჭოთა მითის თუ რელიგიის შექმნის პროცესში, გამოიწვია ახალი ვიზუალური ფორმების დანერგვა ხელოვნებაში, რასაც შედეგად მოჰყვა, დროისა და სივრცის სპეციფიური, მხოლოდ საბჭოთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი პერცეფცია. ასევე, სოციალისტური რეალიზმის ვიზუალიზაციის პროცესში აქტიურად იქნა გამოყენებული სხვადასხვა სახვითი კულტურების ელემენტები, კერძოდ მართლმადიდებლური ქრისტიანული იკონოგრაფიით დაწყებული, იმპრესიონიზმით დასრულებული. ცხადია, როდესაც იმპრესიონიზმზეა საუბარი, ვგულისხმობთ სოციალისტური რეალიზმის ფერწერას, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ქანდაკებამ საკუთარი ნარატივის ფარგლებში მაინც მოახერხა და

ჩართო ის სახვითი საშუალებები, რომლის ვიზუალიზაციაც ფერწერის მხარდამხარ, მასაც ხელეწიფებოდა.

მაგალითად, სოციალისტური რეალიზმის ტიპიური ფერწერული ნამუშევრისთვის დამახასიათებელია მოძრაობა. ფიგურები ამოძრავებულია სასურათე სიბრტყეზე, მხოლოდ მათი მოძრაობის ტრაექტორია წინასწარგანსაზღვრულია, ისინი აუცილებლად მოძრაობენ წინ, ხშირად ფერწერული კომპოზიციიდან მაყურებლისკენ მოდიან პირდაპირ ან ფიგურათა გამოსახულება პროფილშია მოცემული და სრულიად ცხადად იკითხება, რომ ისინი არა უბრალოდ სიარულის პროცესში არიან გამოსახულნი, არამედ მნიშვნელოვანი დატვირთვის მქონე ნაბიჯის გადადგმის მომენტში არიან დაფიქსირებულნი. ნაბიჯი აქ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ნაბიჯი, რომელსაც მიმავალი ადამიანი გადადგამს დისტანციის დასაძლევად და როგორც მომავალი ქმედებების განსასაზღვრი, ცხოვრების განმსაზღვრელი საეტაპო ნაბიჯი. რაც შეეხება ქართულ ქანდაკებას, რომელიც, ფერწერის დარად სოციალისტური რეალიზმის ადეპტი გახდა და იზიარებდა იმ ტენდენციებს, რომელიც რუსეთში შექმნილ ხელოვნებაში დაიძრა, მასშიც, სწორედ ნაბიჯის ალეგორია არის განმსაზღვრელი. მათში დაფიქსირებული მოძრაობა, სწორედ ფართოდ გადადგმული ნაბიჯის ალეგორიაა. მაგალითად თ. დევდარიანის ნამუშევარი „პარტიზანი“ მოძრაობა ისეა მოცემული, რომ თუ მაყურებელი პროფილში ნახავს ქანდაკებას, ჩანს რომ ქანდაკება წინ დგამს ნაბიჯს, ხოლო მაყურებლისთვის, რომელიც პირისპირ აღმოჩდება ქანდაკებასთან, იგი მისკენ მომავალი ფიგურაა, მაყურებლის სივრცეში რომ ცდილობს შემოჭრას. ცხადია არანაირ პლასტიკურ შესაძლებლობებზე აქ არ შეიძლება საუბარი და არც სახვითი ხელოვნების ხარისხზე, მთელი ფორმა სტანდარტიზებულია, პარტიზანის რეალური ეკიპირებაა გადმოცემული ქანდაკებაში, ქანდაკება დაცლილია რაიმე ტიპის ინდივიდუალობისაგან, რაც მას სოციალისტური რეალიზმის ცენზურისთვის სრულიად მისაღებს ხდის, მაგრამ იკონოგრაფიულად პირველი და უმთავრესი კანონი - ნაბიჯი დაცულია. საბჭოთა კულტურის მკვლევართა მოსაზრებით, სოციალისტურ რეალიზმში ასეთი ტიპის მოძრაობის აუცილებლობა განსაზღვრა ი.ბ. სტალინის დაწესებულმა ე.წ. ხუთწლედება და გეგმებმა, პირველი ცნობილი ხუთწლედი 1932-1937 წლებზე გაითვა-

ლა და სწორედ აქედან იღებს სათავეს ხელოვნების ნაწარმოებთა სახვითი ენის დოგმატიზაციაც. სწორედ ე.წ. „ნაბიჯს“ უნდა შეექმნა სახვით ენაზე მყისიერი და შეუფერხებელი პროგრესის ილუზია ან/და ისეთი დროითი სეგმენტების დაუყონებლივი სიმულტანურობა როგორებიცაა ვერბალიზებული „ყოფნა“ და „იქნება“. ერთ, სახვითი ხელოვნების მხატვრულ ნაწარმოებში სიმულტანურად უნდა დაფიქსირებულიყო აუცილებლად ეს ორი მდგომარეობა. სოციალისტური რეალიზმის კიდევ ერთი მოთხოვნა, რომელიც თანაბრად განხორციელდა ხელოვნების ყველა ჰიპოსტასში არის ე.წ. ახალი საბჭოთა ადამიანის შექმნა. ეს გახლდათ ე.წ. სოციალური სხეული კომუნისტური სულით. იმისთვის, რომ საბჭოთა ადამიანი გაეიდეალებინათ, როგორც ფიზიკური იმიჯი, გამოსახულება და მოეხდინათ მისი კატეგორიზაცია (რაც დამოკიდებული იყო მისი შესაძლებლობების რაოდენობასა და ხარისხზე) ხუთწლედის გეგმის შესრულებაზე ორიენტირებული სოციუმის პროდუქციის გამომმუშავებელ ობიექტად, სოციალისტური რეალიზმის მხატვრებმა და მოქანდაკეებმა, ზოგადად შემოქმედებმა, შექმნეს ალეგორიული სახეები. სანიმუშო მუშებისა და გლეხების თვისებები, რომელიც ნაჩვენები იყო 1930-იანი წლების ნამუშევრებში, სულაც არ გულისხმობდა რაიმე ტიპის ინდივიდუალური ნიშან-თვისებების გამოკვეთას, არამედ უნდა გამხდარიყო თითქმის სემიოტიკური აღმნიშვნელი მათი, აღნიშნულების, სოციალური იდენტიფიკაციისა და მნიშვნელობისა. პიროვნებები სოციალისტურ რეალიზმში უკვე იყვნენ გულმოდგინედ განსაზღვრული სოციალური სხეულები, რომელთა ფიზიკური თვისებები უნდა გამხდარიყო სტალინური სოციუმის, რომელიმე სექტორის მუშათა და გლეხთა ტიპიური იდეალი.აღსანიშნავია, რომ სოციალისტური რეალიზმის, კერძოდ სოციალისტური ქანდაკების ცალ-ცალკე აღწერა და დახასიათება არ მოგვვცემს რაიმე ტიპის სახელოვნებათმცოდნეო შედეგს ფორმის ანალიზის თვალსაზრისით, ვინაიდან ისინი კიდევ ერთხელ ადასტურებენ, რომ სოციალისტური რეალიზმი, განსაკუთრებით ქანდაკებაში, იყო არა იმდენად სახელოვნებო მოვლენა, არამედ პოლიტიკური დაკვეთა, რომელსაც ფორმასთან საერთო არაფერი არ გააჩნდა. ქართულ ქანდაკებაში ჰომო სოვეტიკუსის შექმნის კვალი ცხადია შესამჩნევია და მხოლოდ თამარ აბაკელიას, შოთა მიქატაძისა თუ ვალენტინ თო-

ფურიძის დასახელება რად ღირს იმისთვის რომ შესამჩნევი გახდეს საბჭოთა ქანდაკების კვალი. სოციალისტური რეალიზმი არ არის მოკლებული რელიგიურ დატვირთვებს. ცხადია, რელიგიური, უფრო ზუსტად კი ქრისტიანული იკონოგრაფია ასე ცხადად და ხელშესახებად არ ვლინდება, მაგრამ ამ სტილმა გამოიყენა ე.წ. ვიზუალური ხატის ორმაგი კოდირების მეთოდი. მან შემნა თავის წმინდანთა მთელი სისტემა, შექმნა მათი გამოსასახი საშუალებების მთელი არსენალი და გადააქცია ისინი, იმ იდეალური არსებების სახედ, რომლებიც მიწვეულნი იყვნენ სტალინის სოციალისტურ სამოთხეში მასთან ერთად დასამკვიდრებლად. ფერწერაში ამისთვის სოციალურმა რეალიზმმა აიღო იმპრესიონისტული განათება ტილოში (რომ აღარაფერი ვთქვათ სხეულებზე), რუსული მართლმადიდებლური ხატების ფონი და სოციალისტური საკვანძო სიმბოლოები, რომლებიც ჯამში ქმნიან კვაზი რელიგიურ მნიშვნელობებს (ᲩოლᲖ 1993). ქანდაკება მოკლებულია ფერწერის მეთოდებს და საშუალებებს, მაგრამ კვაზი-რელიგიური მნიშვნელობების შექმნა მისი პლასტიკური შესაძლებლობების ფარგლებშიც არის მიღწევადი. გვეჩვენება, რომ ქანდაკებაში სოციალისტურმა ხელოვნებამ შექმნა მითოლოგიური სამყაროს განცდა. ქანდაკებებში პირველ პლასტად გამოვლინდნენ თვით დემიურგები, რომელთა გამოსახულებები გვხვდება თითქმის ყველა ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებაში 1960-იან წელბამდე. მითოლოგიური სამყაროს რეკონსტრუირების მეორე პლასტად საბჭოთა ვიზუალურ ხელოვნებაში, კერძოდ ქართულ ქანდაკებაში ჩვენ ვთვლით კონკრეტული თემატიკის შემოსვლას. საბჭოთა სამყაროს ემპირიული აღმწერლისა და მთხრობელის ფუნქცია მიენჭა ქანდაკებას. რის გამოც შემთხვევით არ არის ისეთი თემების კანონიზირება როგორიცაა: სამამულო ომის თემა, მშრომელთა თემა, შრომის თემა, ოჯახის თემა, დედობის თემა, მოსავლის აღების თემა, ალეგორიული თემები გაზაფხულისა და შემოდგომის შესახებ, გმირთა თემა, გამარჯვების თემა, პროგრესის თემა. ამ თემებისგან იყო კონსტრუირებული საბჭოთა კავშირის მოქალაქის რეალობა და მას მკაცრად არ ეძლეოდა უფლება თავის ყოველდღიურებაში გათამაშებული, ყოველდღიური თემებისგან შემდგარი სავალდებულო მისტერიები სხვა თემატიკით ჩაენაცვლებინა. ქანდაკება, როგორც მისი, საბჭოთა მოქალაქის სამყაროს მოდელის სისწო-

რის დასტური იყო ყველგან, განსაკუთრებით კი საჯარო სივრცეში, რომ სწორი ვექტორები მიეცა მოქალქისთვის. მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მუდმივად ორი დრო იყო წარმოდგენილი – აწმყო და წარსული. ვთვლით, რომ ქართულმა ქანდაკებამ, ისევე როგორც ქართულმა ფერწერამაც 1960-იანი წლებისთვის, პოლიტიკური კონიუნქტურის ნებართვით, გადალახა მუდმივად ორი დროის ფაქტორი და შემოიტანა წარსული, როგორც ასეთი, თანაც არა კომუნისტური წარსული, არამედ ნაციონალური ნიშნით გამორჩეული. მანადე, 1960-იანი წლების "ოტტეპელამდე" ქართველ მოქანდაკეებს არასდროს შეუწყვიტავთ ქართველი მწერლების გამოსახვა, რაც ცხადია წარსული დროის ვიზუალიზაციაც გახლდათ და მათთან დაკავშირებული ღირებულებების აქტივიზაციასაც ემსახურებოდა საჯარო სივრცეში. შესაძლოა, ეს თავისებურება იმანაც განაპირობა, რომ საქართველო სარგებლობდა პოლიტიკური ცენტრისგან დაშორებული რესპუბლიკის უპირატესობით. მაგრამ ე.წ. "ოტტეპელის" მონაპოვარი, წარსული დროის ხელოვნებაში შემოტანის თვალსაზრისით გაცილებით მეტია, ვინაიდან ამ დროიდან საქართველოში შემოვიდა არა მხოლოდ წარსული, არამედ იგი შემოვიდა ქართველ მეფეთა გამოსახულებებში, რომლებსაც თავისუფლად შეეძლოთ კონკურენცია გაეწიათ კომუნისტური სამყაროს დემიურგებისთვის და მათი ქანდაკებებისთვის, ვინაიდან ერის მეხსიერებაში საკუთარი დემიურგი მეფეების შესახებ მოგონება ბევრად უფრო მდგრადი გახლდათ, ვიდრე რამდენიმე ათეული წლის წინ შეძენილი, პარტიით გაერთიანებული ღმერთ-კაცების შესახებ. კიდევ ერთი, სახვითი თვალსაზრისით საინტერესო ცვლილება ან სიახლე, რომელიც შევიდა ქართულ ქანდაკებაში, არის ემოციის ან რელიგიური რწმენის დამატებითი ვიზუალური სიმბოლოებით გამოსახვის ელემენტი. აღნიშნული სახვითი ხერხი ანტიკური პერიოდიდან იღებს სათავეს და სხვადასხვა კულტურებში შეგვხვდება როგორც გამოსახული ღმერთებისა თუ წმინდანების შინაგანი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის საშუალება, ვგულისხმობთ სამოსის აფრიალებულ ნაწილებს ან ქარში აფრიალებულ თმებს. სწორედ ამას ეძახის აბი ვარბურგი "ვატჰოს-ფორმელ" (Nიეგელ 2001, 76), რომლის ძალიან ბევრი მაგალითი მოიძებნება საბჭოთა ეპოქის ქართულ ქანდაკებაში, თანაც

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბრწყინვალე მაგალითები: „გამარჯვება“ ვ. თოფურიძე/ჭიათურის დრამატული თეატრი, 1948 წ./ ; „დროშები ჩქარა“ გ. შხვაცაბაია /თბილისი, გიორგი ლეონიძის სახელობის ბაღი 1988 წ./; (ილლ. 8,9). გამოსახული პათოსი საბჭოთა ხელოვნებაში ემსახურებოდა მხოლოდ იდეოლოგიური დისკურის კიდევ ერთხელ, დროში და სივრცეში ფიქსირებას და ქარის ალეგორიის მეშვეობით, სტალინისტური სულით წარმართული, მომავლისკენ მიმავალი, საბჭოეთის ბედნიერი და მიზანსწრაფული მოქალაქეების ჩვენებას ისახავდა მიზნად. სოციალისტურმა რეალიზმმა ქართულ სახვით ხელოვნებაში, ქანდაკებაში შემოიტანა კიდევ ერთი საინტერესო ელემენტი, რომელმაც გარკვეული დროის განმავლობაში იარსება, მაგრამ დიდხანს ვერ მოიკიდა ფეხი. ეს არის ქალის სხეულის საბჭოთა კულტურაში ტრანსკლიპცირება. კერძოდ, ახალი კულტურის ადებტ, სოციალისტ ქალს, მისი სხეულის ვიზუალიზაციაში გამოეკვეთა მასკულინური ძალა, რომელიც არ მოდის წინააღმდეგობაში მის ქალურ საწყისთან. უფრო მეტიც, ორი იდეალი, ისე ჩანს, თითქოს შერწყმულია ერთ სხეულში. ზედაპირზე ყოველთვის ჩანს ქალის სხეული, მაგრამ გამოქანდაკებისას მინიჭებული აქვს კაცის სხეულის სიმძლავრე იმის ხარჯზე, რომ ან ხელებში, ან მხრების არეში შეტანილია კაცის სხეულებრივი ელემენტები. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ თამარ აბაკელიას ქალთა გალერეა, შოთა მიქატაძის „სამშობლო გვეძახის“/1944/ და სხვ. ქართულ ქანდაკებაში სოციალისტური რეალიზმის აღწერისა და დახასიათებისას ჩვენ მთელი აქცენტი შეგნებულად გადავიტენეთ ზოგადი პრინციპების გამოყოფასა და კლასიფიცირებაზე, ვინაიდან გვეჩვენება, რომ ეს ის უზოგადესი სქემაა, რომელიც აღნიშნული ეპოქის ქანდაკებების ზოგად აღმწერლად თუ კოდის გამხსნელად გამოდგება (ცხადია სქემა მოიცავს ავტორისა და სხვა მკვლევართა დაკვირვებათა ერთგვარ შეჯამებას).

ქართული ქანდაკების ფორმის ტრანსფორმაცია და 1950-1980 წლებში ქართული პლასტიკური ნარატივის გამომუშავების ცდების გამოკვეთის აუცილებლობა კვლევის ქრონოლოგიურმა ჩარჩომ აუცილებელ ეტაპად აქცია. აღნიშნული 30 წელი ყველაზე მრავალფეროვანი და რთულია ქართული ქანდაკების განვითარების გზაზე. უკვე დადგენილი სოციალისტური რეალიზმის ქანდაკებრივ ფორმაში

იკვეთება რამდენიმე ვიზუალური დონე. ისეთი მოქანდაკეები, როგორებიც არიან თამარ აბაკელია, ვალენტინ თოფურიძე, სილოვან კაკაბაძე, კონსტანტინე მერაბიშვილი, გიორგი სესიაშვილი, ავალიშვილი ბიძინა საკუთარი ოსტატობის ხარჯზე ახერხებენ დასძლიონ სოციალისტური რეალიზმის სახვითი კულტურა, რომელსაც დასავლური ლიტერატურა, განსაკუთრებით ქანდაკებაში, კიტჩად მიიჩნევს და სერიოზულ ადგილს არ უთმობს განსახილვევლად. ცხადია, ისინი ვერ გაურბიან მის ძირითად სახვით ელემენტებს, მაგრამ თამარ აბაკელია ქალთა სხეულების განსაკუთრებული მასკულინიზაციის მეშვეობით, კონსტანტინე მერაბიშვილი და ვალენტინ თოფურიძე მონუმენტალიზმით, გიორგი სესიაშვილი სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების ინკორპორირებით, ახერხებენ მართლაც კიტჩური სახვითი ფორმების ისეთ უკიდურეს დევალვაციას, რომ ამ ზღვარზე ქმნიან სახვითი თვალსაზრისით ვალიდურ გამოსახულებებს. თუმცა არსებობს ქართველ მოქანდაკეთა მეორე ნაწილიც, როელთა შემოქმედებაშიც ნაკლებად ვლინდება ვალენტინ თიფურიძისა და კონსტატინე მერაბიშვილის მიდგომები და უფრო ხშირად ისინი ქმნიან ტიპიურ სოციალისტური რეალიზმს, რომელიც სუსტად არის დაკავშირებული ხელოვნების ნიმუშების პარამეტრებთან და მხოლოდ სოციალისტური სივრცის აღწერილობითი ხასიათისა გახლავთ, მაგალითად ტიტე სიხარულიძის, თენგიზ ღვინიაშვილის და სხვათა შემოქმედებაზე.

მეოცე საუკუნის 50-იან წლების ბოლოს და 60-იანი წლების დასაწყისში ასპარეზზე გამოდის თაობა, რომლის სახვითი კულტურა მერაბ ბერძენიშვილის და ელგუჯა ამაშუკელის "ბრენდად" ქცეული სახელებით აღინიშნება. თუმცა მათი თაობა უკვე აჩვენებს, რამდენად გართულდა სახვითი სააზროვნო მოდელები ქართულ ქანდაკებაში. ერთის მხრივ მერაბ ბერძენიშვილისა და ელგუჯა ამაშუკელის მონუმენტური, მოდერნიზებული სოცრეალისტური ფორმები იჩენენ თავს, განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევენ ელგუჯა ამაშუკელის დახურულ კომპოზიციას, მისი ქანდაკებების არქიტექტნოკის მსგავსებას ქართულ საკულტო არქიტექტურასთან, მერაბ ბერძენიშვილის დავით გურამიშვილის ესთეტიზირებული და სპირიტუალიზებული ფორმებიდან, ბიჭვინთის მედეამდე ტრანსფორმირებას, ვნებათაღელვისა და ენერგეტიკის მომძლავრებას. მაგრამ უმთავრესი გახლავთ ის, რომ

ორივე მოქანდაკეს აერთიანებს თემა და იდეა, საქართველოს ისტორია, ქართველი გმირებისა და მეფეების ასახვის სურვილი, რაც ეპოქის თავისებურებითაც იყო გაპირობებული. სწორედ აღნიშნულ პრეიოდში შეგვიძლია ვისაუბროთ როგორც ქართულ ლიტერატურაში, ასევე ფერწერაში და ხელოვნების სხვა დარგებში ნაციონალურ სათავეებთან მიბრუნებაზე, რაც ტოტალურ რემითოლოგიზიაციაში და რენაციონალიზაციაში გამოვლინდა. სწორედ ტოტალური იყო აღნიშნული ტენდენციების გავრცელების ფორმა, ვინაიდან აქაც, აღნიშნულ ეპოქაშიც პარტიამ "დაუშვა" და შესაძლებელი გახადა ერებისთვის საკუთარ ფესვებთან მიბრუნება. რა იყო მათი მამოტივირებელი ბაზა? ბევრმა ფაქტორმა, როგორც პოლიტიკურმა, ასევე ეკონომიკურმა ერთად მოიყარა თავი, მაგრამ ჩვენ მაინც ენტონი სმიტის აზრს გავიზიარებთ, იგი თავის კვლევაში "ნაციონალური იდენტობები" წერს, რომ პარტია საბოლოო ჯამში მაინც სუსტი შემაკავშირებელია ერებისთვის და თითქმის ვერ უწევს კონკურენციას მითებსა და ლეგენდებს, რომლებიც საერთოა ერისთვის და რომლის გარშემოც ხდება ერის კონსოლიდაცია (სმითი, 2008, 203). ჩვენის აზრით, ზემოთ აღნიშნულმა განაპირობა ის, რომ ხანდახახან ქართველ მოქანდაკეთა შემოქმედებაში, იდეა, რომელმაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, ძალადობს ფორმაზე, იმორჩილებს მას. მაგალითად, სწორედ იდეამ განაპირობა ელგჯა ამაშუკელის ქანდაკებების ასეთი დახურული და ჰერმეტული კონსტიტუცია, ვინაიდან ისინი ემბლემებამდე, სიმბოლოებამდე უნდა დაეყვანა, შესაბამისად მისი ქანდაკების პლასტიკური ძიება ლაკონური, განზოგადებული ფორმების ისეთი კომბინაციების ძიებამდე მივიდა, რასაც საბოლოო ჯამში პლასტიკურ ფორმაში განხორციელებული სიმბოლო უნდა შეექმნა. ასევე მოხდა მერაბ ბერძენიშვილის შემთხვევაშიც. ჰეროიზმი გახდა კიდეც მისი ქანდაკების ფორმადქმნადობის მთავარი მოტივი. დასანანია, რომ დავით გურამიშვილის ქანდაკებაში გაჩენილი ხაზი, მოქანდაკემ თავის შემოქმედებაში ქეთევან წამებულის შექმნით წარუმატებლად დაასრულა. ორივე მოქანდაკის ფორმათქმნადობა, მათი სახვითობა დიდი სივრცეების დაურვებაზე იყო გათვლილი, ამიტომ პლასტიკური განზოგადებები, ლაკონურობა და სიბრტყეებით ვარირება ბუნებრივი პროცესია მათი ვიზუალური ენისთვის. ორივე მოქანდაკეში შეიძლება იაკობ ნიკოლაძისა და

ნიკოლოზ კანდელაკის ხაზის ამოცნობა. თუ კი მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებაში ჰეროიზმის უკან კანდელაკის ქანდაკებები დგას, მისი დავით გურამიშვილი უფრო მეტად იაკობ ნიკოლაძის სახვითი, საა-ზროვნო მოდელის გადამუშავებულ ვარიანტს გავს. ისევე როგორც ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებაში თანაბრად შეიძლება ორივე წი-ნამორბედის ვიზუალური მახასიათებლების გამოყოფა, თუმცა იაკობ ნიკოლაძისთვის დამახასიათებელი ძერწვის მანერა იკითხება ამაშუკე-ლის მიერ შექმნილ პორტრეტებში.

ამ პერიოდის ქართული ქანდაკების ორი უმთავრესი წარმომად-გენლის, ქართული ქანდაკების მთავარი ვექტორის – მერაბ ბერძენიშ-ვილისა და ელგუჯა ამაშუკელის გარდა პარალელურად ჩნდებიან მო-ქანდაკეები, რომლებიც ქართული ქანდაკების განვითარების ხაზში არ სხდებიან, მაგალითად კარლო გრიგოლია. იგი ჩნდება ჰორიზონტზე 1950-იანი წლების მიწურულს და ქანდაკება, რომელსაც იგი ქმნის სიურეალისტური კონცეფტის მატარებელია. კერძოდ, მეტამორფოზის პრინციპი, ფსიქოსექსუალური დრამის, კომპოზიციებისა და ირა-ციონალურ-პოეტური ასოციაციური ველის შექმნელი პლასტიკური მეტამორფოზების სახვით ფორმაში ინკარნირება ისევე მიესადაგება კარლო გრიგოლიას ნამუშევრებს, როგორც ჯ. არპის შემოქმედე-ბას, რომელიც,სავარაუდოდ, კ. გრიგოლიას ინსპირაციის პირველწყ-აროს წარმოადგენდა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ თუ არპი ბრანკუზის სტილიზებული, დამუშავებული გეომეტრიული ფორმების ანიმირე-ბულ ვერსიას წარმოადგენს და ორივე ერთად ქმნიან ევროპული ქან-დაკების განვითარების მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვს, ჩვენთან, როგორც მოულოდნელად გაჩნდა სიურეალისტური ქანდაკება, ასევე დარჩა განკერძოებით მდგომ მოვლენად და იმ ეპოქაში უდაოდ ვერ მოახდინა გავლენა სხვა მოქანდაკეებზე.

ე. ამაშუკელისა და მ. ბერძენიშვილის შემოქმედების შემდეგ თუ არ წყდება ფორმალური ძიებები, გარკვეული პერიოდის მანძილზე დაბნეული სიჩუმე ისადგურებს. ჩნდებიან მოქანდაკეები, რომლებიც მიუბრუნდებიან დაზგურ ქანდაკებას და იქ იწყებენ 60-იანი წლების-გან მემკვიდრეობით მიღებული ტენდენციების გადამუშავებას, რაც საბოლოო ჯამში უგემოვნო სტილიზაციითა და ყალბი ეროვნული სიმ-ბოლოების გამომუშავებით დასრულდა (გააქტიურდა ისეთი სიმბო-

ლოები, როგორიცაა ყურძნის მტევანი, ზეწარშემოხვეული ასაკოვანი და ნუშისებური ფორმის თვალების მქონე ახალგაზრდა ქართველი ქალის ტიპაჟები, რომელიც ხევსურ ქალთან უფრო ახლოს დგანან, საუკეთესო მაგალითია მოქანდაკე ჯ. თუშურაშვილის შემოქმედება). ასევე მოხდა ის, რაზეც შემდგომ თაობას გიორგი ოჩიაური არაერთხელ აფრთხილებდა, განზოგადებული ფორმის ძიებამ ერთგვარ პროვინციულ დეფორმაციამდე მიიყვანა ფორმა, როდესაც დეფორმაცია თვითმიზნად იქცა და ვაჟა მელიქიშვილის საინტერესო ნამუშევარი „აიეტი“ იმითი გააფერმკრთალა, რომ ზუსტად იგივე სახვითი ხერხებით შექმნა მოქანდაკემ „თამარ მეფეც“. საერთოდ ამ პერიოდში ერთბაშად ისევ გაძლიერდა ევროპელ ოსტატთა გავლენა; ვაჟა მელიქიშვილის ორივე ზემოთ ჩამოთვლილი ქანდაკება აშკარად პოულობს საერთოს მარინო მარინის 1948 წელს შექმნილ ქანდაკებასთან „ციტადელის ანგელოზი“. გულდა კალაძის ნამუშევრებში სტილიზაციის ვერანაირი ცდა ვერ ფარავს არისტიდ მაიოლის ძლიერ გავლენას. აღნიშნული ტენდენცია, დავესეხები და ბოლომდე გავიზიარებ ნ. ღაღანიძის პოზიციას - ბუნებრივადაც კი ჩანს, ვინაიდან ეროვნული რეაბილიტაციაც კი არ გახლდათ ქართული სივრციდან წამოსული ინიციატივა, არამედ კვლავ პარტიული ნება იყო, რომელიც ცხადია ერში ღრმა სამოტივაციო ბაზას მოკლებული გახლდათ და მალევე, ყოველ შემთხვევაში, ქართულ ქანდაკებაში მალევე ამოწურა თავი.

ასპარეზზე გამოდიან ასევე ზურაბ წერეთელი, გიორგი შხვაცაბაია, თენგიზ კიკალიშვილი, რუსუდან გაჩეჩილაძე და გია ჯაფარიძე. ყველაზე განსხვავებული შესაძლოა რუსუდან გაჩეჩილაძეა, რომელიც უზუსტესად შეაფასა სოფიო იოსელიანმა „მისი (რუსიკო გაჩეჩილაძის) აზრით ეროვნული თვით ნაწარმოების პროპორციულ თანაფარდობაში, ფორმათქმნადობის წესში, არქიტექტონიკაში, რიტმში უნდა იკითხებოდეს. რ. გაჩეჩილაძის ქანდაკებათა საფუძვლად ნაგულისხმევი რიტმის ხასიათი შესაბამისია ძველ ქართულ ხელოვნებაში ყველაზე თვალსაჩინოდ კი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ეროვნულ ნიშნად გამჟღავნებული რიტმისა.“ (ს.იოსელიანი, 1991, 127-143) თ. კიკალიშვილმა თუ ზ. წერეთელმა წარსული გამოცდილებიდან გამოიყოლეს მონუმენტალიზმის უცნაური განცდა, როდესაც გრანდიოზული ფორმები მონუმენტად არის გასაღებული. გ. შხვაცაბაიას

განუზომლად მეტი განცდა აქვს მონუმენტალიზმისა და ქმნის ისეთ საინტერესო ნამუშევრებს როგორიცაა „რევოლუციის ქარიშხალი“

სამოცდაათიან წლებში მოდის ახალი თაობა, რომელმაც მეტად გაართულა თავისი სააზროვნო მოდელები. ამ თაობაში რაიმე დომინანტურ მიმართულებაზე საუბარი შეუძლებელია. 70-იანელებში შეგვიძლია ცალკე გამოვყოთ ნეველი ჯიქია, ჯუმბერ ჯიქია, მათვე მივაკუთვნოთ ჯონი გოგაბერაშვილი, რომელიც 5 წლით გვიან გამოდის ასპარეზზე, მაგრამ განსაკუთრებულ მსგავსებას ამჟღავნებს ჯიქიებთან. ნეველი ჯიქია უფრო მეტად კუბისტური ქანდაკების ინვარიანტს გვთავაზობს, მხოლოდ, არა პიკასოსეული, არამედ უფრო ჟაკ ლიპშიცისეული ქანდაკების პარამეტრებს ითვალისწინებს. ჯუმბერ ჯიქია და ჯონი გოგაბერაშვილი კი ჩვენი აზრით ქმნიან ქანდაკებას ქანდაკებისთვის, ახდენენ მასალის პრეზენტირებას სივრცეში. მათ ქანდაკებებში არსი გაფლანგულად გვეჩვენება იმდენად, რამდენადაც, სახვითი ფორმები არ ექვემდებარება რეალური ტექსტის წაკითხვას და ცივილიზაციური, ტექნოკრატიული სოციუმის მონაპოვრებით სიმულაციას უფრო გავს ვიდრე ქანდაკებას. მათივე თაობის წარმომადგენელია მარინე ივანიშვილი, რომლის ქანდაკებრივმა ფორმამ ყელაზე მეტად შეინარჩუნა სივრცეში განხორციელებული სამგანზომილებიანი პლასტიკის სტატუსი. მისი ქანდაკებრივი ფორმა დატვირთულია, დრამატულია, ემოციურია. იგი არ იკვლევს ფორმას და არ ცვლის მას, უკვე აპრობირებულ სახვით ფორმებში მეტი სხეულებრივი სისავსე და ჩვენი კულტურის აქამდე ტაბუირებული სექსუალობა გაიელვებს. ამავე თაობაშია როლანდ ნაროუშვილი-ქანდელი, რომლის შემოქმედება მთლიანად დიზაინისკენ წავიდა. იგი თავს საკუთარი თაობიდან განცალკევებულად მიიჩნევს და ქართველ მოქანდაკეთა შორის სულიერ ერთობას დროში მისგან დაშორებულ კარლო გრიგოლიასთან, უცხოელთაგან კი ჰენრი მურთან პოულობს. მოქანდაკე პლასტიკურ ფორმებს იმდაგვარად აკავშირებს ერთმანეთთან, რომ ნებსით თუ უნებლიედ, დიზაინერული მოტივები შემოაქვს სკულპტურაში. დიზაინსა და ქანდაკებას შორის ასეთი წაშლილი საზღვრები ჩვენს ეპოქაში სრულიად ნორმალურ მოვლენად აღიქმება, უფრო მეტიც,თანამედროვე ჟღერადობას მატებს ქანდაკებას. მოქანდაკეს საინტერესოდ აქვს მოწოდებული ნამუშევრების ერთი რიგი, სადაც

სამუშაო ფორმად აღებული აქვს მთის კალთები, უფრო ხშირად კი, თავად მთის ვიზუალურ კონცეპტს მიმართავს და მას ადამიანის ფიგურის კონტექსტში ამუშავებს, ისე რომ არ კარგავს მოცემული პირველადი ფორმის მონუმენტურობას. ამავე ჯგუფში შეგვიძლია მოვიაზროთ გია ჯაფარიძეც, რომელმაც ერთხელ მოპოვებული სტილის შიგნით გააგრძელა მუშაობა და თავისივე საკუთარი მონაპოვარი უკიდურეს სტილიზაციამდე მიიყვანა. იგი სათავეს იღებს ქართული პლასტიკური ფორმის წინაქრისტიანული გამოცდილებიდან, მისი ფორმები ისეთ უკიდურეს სტილიზაციას განიცდიან, რომ სივრცულ პიქტოგრამებამდე დადიან. გ. ჯაფარიძე ახერხებს, თავისი შემოქმედება დროში ტრანლირებადი გახადოს. გია ჯაფარიძის პლასტიკა ერთგვარი რეაქციაა 60-იანელების გრანდიუზულ ფორმებზე, მათ მუდმივ თემატურ ძიებაზე, რომელიც მასშტაბური, ზოგადქართული კონცეპტების გამომუშავებით იყო დაკავებული. გია ჯაფარიძე და მისი სტილის ადეპტები ცდილობენ დაცალონ ქანდაკება ზედმეტი აზრობრივი ვექტორებისგან, დაუტოვონ მას მხოლოდ პლასტიკური ტკბობის მომენტი. ხანდახან, ჩნდება სურვილი მითოლოგიური პერსონაჟების ან ქალაქის მითად ქცეული პერსონაჟების ჩვენს დროში გამოხმობისა, ისიც მხოლოდ გია ჯაფარიძესთან და არა მის ადეპტებთან. თემების მრავალფეროვნების კვალდაკვალ პლასტიკური ნარაცია სულ უფრო და უფრო მყიფე ხდება.

მეოცე საუკუნის 1970-იანელთა მეორე ჯგუფში გავაერთიანებდით ნოდარ თოფურიას და ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავას. ისინი მუდმივად მუშაობენ ორი დიდი სამყაროს— ქართული მითისა და ქრისტიანული სამყაროების ზღვარზე. მათთვის ფორმა უკვე ამ სამყაროების ჩვენამდე მოსატან საშუალებად იქცა. ამ ნიშნით მათთან შეიძლება უფრო ადრინდელი თაობის მოქანდაკის, ვახტანგ ონიანის გაერთიანებაც. მანაც მოახერხა და თავისი სვანური ეპოსი ერთ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სახვით ნარატივად ექცია და პრაქტიკულად ერთი სიტყვით, ერთი ჟესტით მოგვცა სვანეთის ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლები. დავუბრუნდეთ ისევ თოფურია-ბჟალავს წყვილს. ნოდარ თოფურია ხშირად იყენებს ფერს, მაგრამ არა როგორც ნარაციის საშუალებას, არამედ როგორც პლასტიკური აქცენტების დაზუსტების ცდას. ნ. თოფურიას ქრისტიანულ თემატიკაზე შექმნილი ნამუშევრები

ყოველთვის ცდილობენ სივრცეში გადმოტანილი ხატის შთაბეჭდილება დატოვონ, მაშინ როდესაც მითოლოგიურ თემატიკაზე მუშაობისას იგი განუზომლად სკულპტურულია. ჯემალ ბჟალავა პირიქით, არ ერიდება სკულპტურულობას და მისი რელიგიურ თემაზე შესრულებული ნამუშევრები სამგანზომილებიანი, მოცულობრივი პლასტიკის ნიმუშებს წარმოადგენენ, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგან იგი ცდილობს ხაზოვანი ნარაციის ფარგლებში მოაქციოს ქანდაკება, სწორედ რელიგიური სიუჟეტის ქართული სახვითი ტრადიციის გათვალისწინებით. აღსანიშნავია, რომ მათზე, ისევე როგორც გენო ზაქარაიაის ფორმის ძიების პროცესსზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენენ იტალიელი მოქანდაკეები, განსაკუთრებით ჯაკომეტი. როგორც აღნიშნული თავის კვლევამ აჩვენა, ქარტულ ქანდაკებაში მონოსტილურობის ეტაპი პოლისტილურობამ ჩაანაცვლა, რაც სრულიად ბუნებრივი და აუცილებელი გახლდათ, რათა 50 წლიანი სოციალისტური რეალიზმით გამოფიტულ ქანდაკებას ახალი სააზროვნო ფორმები უნდა მოეძებნა და შეევსო პლასტიკური მეტყველების არსენალი.

მხატვრული ფორმის მემკვიდრეობითობა დროთა განმავლობაში სულ უფრო და უფრო სუსტად ვლინდება ქართულ ქანდაკებაში, განსაკუთრებით 1990-იანი წლების შემოქმედთა ნამუშევრებში. უფრო მეტად შეიძლება გამოიკვეთოს ის ფაქტი, რომ ათწლეულებით განსაზღვრული თაობები ე.წ. 40-იანელები, 50-იანელები, 60-იანელები, 70-იანელები და 80-იანელები ატარებდნენ მხოლოდ მათ აწლეულში მომუშავე მხატვრებისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. ან მოულოდნელად ჩნდებოდნენ, ყოველგვარი წინაპირობის გარეშე და პრაქტიკულად მიმდევრების და მოსწავლეების გარეშე აგრძელებდნენ პროფესიულ გზას.განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს 90-იანი წლების თაობა, რომელმაც, მეოცე საუკუნის ქართულ ქანდაკებასთან მანამდე არსებული ყველანაირ მემკვიდრეობითობა გამორიცხა. მათ არ ან ვერ შესძლეს, რომ წინამორბედი თაობების მიერ დაწყებული ფორმისმიერი ძიებები, რომელსაც ისევ და ისევ ევროპული ქანდაკება ასაზრდოებდა და რომელიც ძიებებში არ გასცდენია ე.წ. პარიზული მაღალი სტილის ქანდაკებას, პროცესად გარდაესახათ და კიდევ ერთხელ მოეცათ ის ქართული ქანდაკება, რომელიც ევროპული და ადგილობრივი ტრადიციების შეხვედრისას რამდენჯერმე იშვა ჩვენში: იაკობ

ნიკოლაძის „ჩახრუხაძის“, მერაბ ბერენიშვილის „შოთა რუსთაველისა“ და „დავით გურამიშვილის“, ელგუჯა ამაშუკელის „ფიროსმანის“, ნოდარ თოფურიას „მრავალჟამიერის’ ან „ბერსკილის“ და სხვათა სახით. როდესაც ვსაუბრობთ 1990-იანი 2000-იანი წლების ქართულ ქანდაკებაზე, ყოველთვის ჩნდება მისი, როგორც კულტურის მონაპოვარის ვალიდურობის ეჭვქვეშ დაყენების საშიშროება. პირველივე თაობა, რომელიც ამ პერიოდში ამთავრებს აკადემიას და გამოდის ასპარეზეე (ვგულისხმობთ 1988-1998 წლების გამოშვებებს: დ. მხეიძე, ნ. კეშლავა, დ. ხმალაძე, ვ. მიქაბერიძე, გ. ტყაბლაძე, ირ. წულაძე, გ. წულაძე, თ. აბრამიშვილი და სხვ.), ვნახავთ, რომ თითქოს ნაკლებად ავლენს კავშირს მათ წინ მომუშავე თაობებთან და სამუშაო პროგორამაში თითქოს ციტირებები გაუაზრებელ კოპირებაში არის გადასული. თუმცაღა არიან ისეთებიც, რომლებიც ნამდვილ ციტაციას მიმართავენ და საკუთარ განუმეორებელ კვალს ტოვებენ. აღნიშნული თაობის წარმომადგენლებიდან, ერთ-ერთი პირველი ნინო კეშელავაა, ნიკოლოზ კანდელაკის შვილიშვილი, რომელიც 1983-1988 წლებში თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა. მისი ნამუშევრები გამოირჩევა ყველასგან განსხვავებული ხელწერით. იგი ქმნის სკულპტურულ ობიექტებს, იყენებს სხვადასხვა მედიას, მისი სკულპტურული ობიექტები უფრო სივრცეში განხორციელებულ აბსტრაქტულ ფერწერას, მატერიალიზებულ სიურეალისტურ სამყაროსა და სამგანზომილებიან ქანდაკებას შორის დგანან.ნინო კეშელავას თაობის წარმომადგენელია გელა კესიდი. ნამუშევრები ცხადყოფენ მათი ავტორის ორ ცივილიზაციასთან ზიარებას, ბერძნულ ცივილიზაციასთან მის გენეტიკურ კავშირს და იმ კულტურულ ტრადიციას, რაც მას საქართველოსთან აკავშირებს. მისი ნამუშევრების პლასტიკა ხშირად ქართულია, ქართულ პლასტიკაში ვგულისხმობთ ქართულ ქანდაკებას, რომელმაც გამოიარა ე.წ. „გიგანტომახიის“ ეპოქა და მონუმენტურობის სპეციფიური განცდა აქვს მას შემდეგ შემორჩენილი. გარდა ამისა, ქართულ ფორმად 1990-იანი წლებისთვის, შეიძლება მივიჩნიოთ ის ერთგვარი დეფორმაცია ფორმისა რაც ჯიქიების ნამუშევრებში გვხვდებოდა მანამდე ან იგივე ჯონი გოგაბრეაშვილთანაც იჩინა თავი და 90-იანი წლების თაობამდეც მიაღწია, როგორც ტენდენციამ. გელა კესიდის ნამუშევრები, მიუხედავად იმისა, რომ მოქანდაკე ემიგრი-

რებულია საბერძნეთში და მუშაობს მხოლოდ ბერძნულ თემატიკაზე, მაინც ინარჩუნებს ქართული ქანდაკების გავლენას, კერძოდ გელა კესიდი, როგორც თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული, ბერძნულ თემატიკაზე მუშაობისას ამჟღავნებს ზედაპირის დამუშავების ისეთთავისებურებას, ფერის ქანდაკებაში შეყვანის იმგვარტექნიკას და ფორმის გააზრების ისეთსპეციფიკას, რომ მისი ნამუშევრები აღნიშნული პარამეტრებით ბევრ მსგავსებასა და საერთოს პოულობენ ნოდარ თოფურიასა თუ გია ჯაფარიძის შემოქმედებასთან. ასევე, ქანდაკებაში ფორმის, როგორც რეპლიკის გაგება გვეჩვენება, რომ 1980-იან წლებში დაშვებული სააზროვნო მოდელებიდან და ე.წ. პოსტმოდერნული სააზროვნო ელემენტების შემოჟონვიდან იღებს სათავეს შემოქმედებაში.გელა კესიდის შემოქმედებაში საინტერესოა ასევე ქართველ მოქანდაკეებთან, მის წინამორბედებთან დაწყებული ტენდენცია, როდესაც ისინი იღებენ ქვის უზარმაზარ ბლოკებს, მსუბუქად ამუშავებენ და თითქმის გრაფიკული ხაზების დონეზე ამოჰყავთ ან ჩაჭრიან მათზე გამოსახულებას, რომელსაც არც თუ ისე ცენტრალური ადგილი უჭირავს გამოსახულებაში, ანალოგიური სახვითი ესთეტიკის მატარებელია ამ თაობის კიდევ ერთი წარმომადგენელი, მოქანდაკე, გიორგი ტყაბლაძე.

90-იანელთა თაობის შემოქმედებაში ზოგჯერ თავს იჩენს ერთი და იგივე ტენდენცია, რომლითაც აღნიშნული თაობა მკვეთრად გამოირჩევა მისი უშუალო წინამორბედი, 1980-იანელთა თაობისგან. ისინი ხანდახან ცდილობენ ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადმოგვცენ ასასახი ობიექტი, რისითვისაც მიმართავენ კიდევ ფოტოებს და ფოტო-კადრში დაფიქსირებული მოძრაობა და პლასტიკა უცვლელად გადმოაქვთ მასალაში. ასევე, აღნიშნული თაობის წარმომადგენლები ერთანირი სიხშირით მიმართავენ, როგორც მათ თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებას და ქმნიან ობიექტებს, ასამბლაჟსა და ინსტალაციას (თეა ჯორჯაძე), ასევე მეოცე საუკუნის დასაწყისის ტენდენციებსაც იხსენებენ და შემოაქვთ ტომობრივი ხელოვნების ისეთი ნიმუშები, რომლებსაც მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპაში ქანდაკების რეალური მოდერნიზაციის პროცესი უკავშირდება, ასევე ევროპული ქანდაკების მურისეული ტენდენციები და სიურეალისტური ქანდაკების სახვითი პრინციპები (გიორგი ტყაბლაძე).

იგივე მოქანდაკეების შემოქმედებაში, რელიგიური პლასტიკური ტექსტის წაკითხვის აუცილებლობაც ჩანს. მათეული ვარიანტი, რომელიც დასავლური სააზროვნო კულტურით უფროა ნაკარნახები და დასავლური ქანდაკების ფორმების ციტირებაში უფრო გამოვლინდა, ვიდრე რაიმე ახალი სააზროვნო და ესთეტიკური ტენდენციების მონიშვნაში. ამ სამყაროდან იმპორტირებულმა ფორმებმა თან მოიტანეს დასავლეთის პოსტრელიგიური ეპოქის გაუცხოების განცდა, რაც ქრისტიანული ღირებულებებით შექმნილი სამყაროს მართებულობაში დაეჭვებაში ვლინდებადა უცხოა მართლმადიდებლური კულტურისთვის. საბოლოო ჯამში, იკვეთება სურათი, რომლის მიხედვითაც ქართულ ქანდაკება თავის სტილურ ძიებებში ნაკლებად ახდენს თაობათა მიერ გამომუშავებული კონცეპტების ბმას და მისი განვითარება უფრო სპონტანურ, სუბიექტურ ან გარედან იმპორტირებულ იმპულსებს ემორჩილება.

საერთო ქართული სააზროვნო სივრცე ჩვენს პლასტიკას ჯერ კიდევ გამოსამუშავებელი აქვს. ვიმედოვნებთ რომ ასეთი გარდუვალი და ლოგიკური პოლისტილურობა საბოლოოდ გამოდგება როგორც შიდა, ქართული სტილის გამოსამუშავებელი ბაზა. 1990-იანელთა თაობის შეკვრა რაიმე ტენდენციის გარშემო შეუძლებელია. ისინი უკვე გაბნეულები აღმოჩნდნე მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეებში, ზოგიერთი მათგანი საქართველოში აგრძელებს მუშაობას. მაგრამ ცხადი ერთია, მათ გამაერთიანებელი ხაზი აღარ გააჩნიათ, მათი ქანდაკების პრობლემატიკა, ფორმათქმნადობა მთლიანად დაემორჩილა გარემოს, რომელშიც მოხვდნენ და განიცადეს მისი ზეგავლენა. ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი მიმდინარე პერიოდში არ ქმნიან ორიგინალურ ნამუშევრებს, რომ მათ არ შემატეს რაიმე ქართული ქანდაკების საგანძურს, უბრალოდ მათი შემოქმედება ქართული ქანდაკების ძირითადი ხაზისგან შორს ვითარდება და არც თავად საქართველოში იგრძნობა, რომ ქართული ქანდაკების განვითარების ხაზი არსებობდეს. როგორც გამოჩნდა კვლევის შედეგად, 1980-იანი წლების თაობასთან დასრულდა ქართული ქანდაკების პერიოდი, როდესაც მასწავლებლების დაწყებული ტენდენციები მოსწავლეებში გრძელდებოდა. ქართველი მოქანდაკეები, არც საქართველოსი დარჩენილები და არც ქვეყნის გარეთ მოღვაწენი მას შემდეგ აღარ გაერთიანებულან თაობად, მათი ნიშანი,

როგორც თაობისა მხოლოდ სამხატვრო აკადემიაში მათი სწავლის პირობითი წლებია. ქართულმა ქანდაკებამ იაკობ ნიკოლაძისგან დაწყებული განვითარების ხაზი განტოტა და მთელი მსოფლიოსკენ მიმართა. ზემოთ განხილული მოქანდაკეები მეტ-ნაკლებად ჩართულები არიან იმ სტილის წრებრუნვაში, რომელმაც ტრანსესთეტიკური ფორმები უკვე გამოიმუშავა, ნაკლებად არის ორიენტირებული ეთნო—პლასტიკურ ძიებებზე და უნივერსალურია მთელი მსოფლიოსთვის.

კვლევაში ასევე ჩადებული იყო სურვილი გამოგვეკვლია ქანდაკება მისი პლასტიკური ფორმის განვითარების მიღმა, როგორც კულტურის მოვლენა. აღნიშნულმა კვლევამ რამდენიმე პრობლემა გამოკვეთა, კერძოდ საჯარო სივრცის ქანდაკება ჩვენს კულტურაში და მისი ადგილი საბჭოთა და პოსტ-საბჭოთა ქართულ კულტურაში. ჩვენ განვიხილეთ ქართული მონუმენტური ქანდაკება, რომელშიც სხვადასხვა ტიპის პოლიტიკურ-სოციალური და კულტურული კონტექსტების აქტუალიზაცია ხდება. ასვე განვიხილეთ თავად საჯარო სივრცის რაობა, ქართული საჯარო სივრცის სპეციფიკა, რომელიც წარმოჩენილია როგორც იმპერატიული, მონოკულტურული დისკურსის მატარებელი, ზემოდან ქვემოთ წამოსული ინიციატივებს სივრცე, რისი დასტურიც ვიზუალურ ფორმაში სწორედ ქანდაკებაა, განსაკუთრებით თბილისური ქანდაკება, ვინაიდან მაგალითად ქუთაისის საჯარო სივრცის ქანდაკების განუზმოლად დემოკრატიულ ხასიათს, მისი ანტროპომორფული ზომები მოწმობენ და ქმნიან ქალაქის შედარებით დემოკრატიულ სივრცეს. კვლევამ გამოავლინა ქართული საჯარო სივრცის ქანდაკების განვითარების ოთხი ფაზა, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდნენ ქართული სოციუმის ფორმირებას. პირველი ხანა გახლდათ ქართული კულტურის მოღვაწეთა ქანდაკებების აღმართვა, რომელსაც ცხადია არ შეწინააღმედეგებია სოციალისტური რეალიზმი, ვინაიდან სახვითი სტილი სრულად გახლდათ დაცული და უმრავლესი მათგანი სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით გახლდათ შექმნილი. კომუნისტური პარტიის სათავეში მოსვლამ ქართულ საჯარო სივრცეში ასევე ბელადთა და რევოლუციონერთა ქანდაკებები გააჩინა. მეორე ეტაპია 1960-იან წლებში აღმართული ქანდაკებები, რომლებიც ქართულ სივრცეში ქართველ მეფეთა, გმირთა და ზოგადად ქართული კულტურის კონცეფტებს ასახავენ და ბიძგს აძლევენ

ახალი, ეროვნული იდენტობის გაჩენას. პლასტიკური თვალსაზრისით აღნიშნული ეპოქის ქანდაკებები კვლავაცსოციალისტური რეალიზმის სტილური მახასიათებლებით გამოირჩევა, მიუხედავად მცდელობისა, ისინი მოდერნულ ქანდაკებებად წამრმოაჩინონ, მაინც გვეჩვენება, რომ ქართული საჯაროს სივრცის ქანდაკებები საბოლოო ჯამში, თუ კი რაიმე ცვლილება განიცადა სტილმა, მაინც სოციალისტური რეალიზმის განვითარებული ფორმა გახლდათ და სხვა არაფერი. მესამე ეტაპი წმინდანთა გამოსახულებების გაჩენაა ქალაქში, პროცესი 1990-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. აქაც, რაოდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს, სოციალისტური რეალიზმის მუტაციური ვარიანტები ცოცხლობენ სტილში (ზურაბ წერეთლის ქანდაკებები), თუმცა გია ჯაფარიძის "აბო თბილელი" მოწმობს, რომ ქართული მონუმენტური ქანდაკება ალტერნატიული სივრცული და პლასტიკური გადაწყვეტების ძიებაშია და ერთგვარ, სივრცეში განხორციელებულ ფერწერას უფრო ემსგავსება. მეოთხე ეტაპი 2000-იან წლებს უკავშირდება, როდესაც ქართული საჯარო სივრცის დემოკრატიზაციის მიზნით ქალაქში ჩნდება მცირე ზომის სკულპტურები, რომლებსაც გმირთა და წმინდანთა ქანდაკებებისგან განსხვავებით ქალაქის დროით და სივრცულ პერცეფციაში ზედროულობის განცდა კი არ შემოაქვთ, არამედ ქალაქის ორგანულ ნაწილდ ყალიბდებიან. მათ ნაწილს ახასიათებს მობილობა, გარკვეული დროის შემდეგ მათ უცვლიან ადგილს ან სულაც იღებენ. აღსანიშნავია საჯარო სივრცის, თანამედროვე ქანდაკების სპეციფიკაც. მათი გადაადგილებით არაფერი იცვლება არსობრივად და ვიზუალურად, ვინაიდან ისინი შემოდიან სირცეში როგორც მზა ფორმა-პროვოკაციები ან თემა-პროვოკაციები (ამ სიტყვის მხოლოდ საუკეთესო დატვირთვით) და ცდილობენ სივრცეები გააცოცხლონ იმ შინაარსით რასაც ისინი ატარებენ. მათი ფორმები გარემოს ხშირად არ ითვალისწინებს, ამიტომ მათი გადაადგილებით ხდება სხვა სივრცეების დროებით გაცოცხლება იმ საზრისებით რასაც აღნიშნული ქანდაკება ატარებს. ქანდაკების ასეთი დროული და სასრული ხასიათი მნიშვნელოვანი მონაპოვარია საჯარო სივრცისგააზრებისთვის და დემოკრატიზაციისთვის.

საინტერესო აღმოჩნდა ჩვენთვის, კვლევის პროცესში ქართული ქანდაკების თემატიკის გააზრება და ქართული კულტურის პრობლემა-

ტიკის აღნიშნული გადასახედიდან განხილვა. მოცემული მიმართულებით ქართული ქანდაკების წაკითხვის ცდამ და ორი, ქრისტიანული და თანამედროვე ეპოქათა შედარებამ შედეგად მოგვცა ქართული ქანდაკება, რომელიც თემატურად გადის რა ქრისტინული კულტურის ველიდან და იღებს საერო თემატიკას, მის განხორციელებაში ისეთივე სწორხაზოვანია პლასტიკური თვალსაზრისით და შეზღუდულია, როგორც შუა საუკუნეებში. შესაძლოა ამის მიზეზი ქანდაკებრივი ფორმა გახლავთ, რომელმაც ნაკლებად მისცა საშუალება ქართველ მოქანდაკეებს მრავალფეროვნად გადმოეცათ პრივატული, ადამიანური, სოციალურიმნიშვნელობის მოვლენები. შესაძლოა პირიქით, ფორმა არ განვითარდა ქართულ კულტურაში აქტუალური პრობლემატიკის უქონლობის გამო.

კვლევის პროცესში ქართული ქანდაკების თემებიდან ერთ-ერთმა პირველმა, ქალის თემამ და მისმა შემდგომმა ტრანსფორმაციამ მიიპყრო ჩვენი ყურადღება. დასავლური კულტურის სიახლოვემ საბჭოთა ეპოქაშივე მოგვცა ისეთი განვითარებული ფორმა პრობლემისა, როგორიც არის მაგალითად სექსუალობა, რომელიც სრულიად დაუძლეველი და ტაბუირებული იყო მანამდე. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მარინა ივანიშვილის შემოქმედება. იგი თამარ აბაკელიას შემდეგ ერთადერთია, რომელიც სწორედ ქალის სხეულის შესაძლებლობებს იკვლევს ფიგურატიულ თუ აბსტრაქტულ ქანდაკებაში, მაგრამ ყველგან იკითხება ვნებისგან ფორმაცვლილი, ვნებას დამორჩილებული სხეულის კონვულსია, ამითი მარინა ივანიშვილი წევს ისეთ საკითხს, როგორიც არის გენდერის თანასწორობა, ქალის უფლება იყოს სექსუალური, რომელიც სრულიად მოულოდნელი და გაუგებარია ქვეყანაში, რომელმაც ქანდაკებაში თავის მთავარ სიმბოლოდ „ქართლის დედა“ (მოქ. ე. ამაშუკელი) მოგვცა. ცხადია თამარ აბაკელიას არ აქვს ქალის სექსუალობა ასე გააზრებული, მისი შინაგანი მდგომარეობის ფორმაში ასეთი დაძაბული კვლევის სურვილი, როგორც ამას მარინე ივანიშვილთან ვხვდებით, მაგრამ თამარ აბაკელიას ქალის სახე, საინტერესო და ძალიან განსხვავებულია მარინა ივანიშვილისგან, იმდენად, რამდენადაც მისი ქალები სოციალისტური რეალიზმის სტილს დამორჩილებულნი, საკუთარ თავში ატარებენ ორივე გენდერის საწყისებს, ისინი ქალისა და კაცის სხეულის ზღვარზე არ-

სებობენ. მასკულინური ქალის ასეთი ტიპი უცხოა ჩვენი კულტურის თემატიკისთვის, მაგრამ გმირი ქალის სახე, ბევრად ორგანულია ჩვენი ისტორიოგრაფიიდან და ლიტერატურიდან გამომდინარე, ვიდრე მასთან, მის ქალურ ბუნებასთან მიახლოვებული ასეთი ახლო ხედვა. ქართული და საბჭოთა ქართული კულტურა ქალის როგორც დედის და გმირის გაგებაში, თანხვდებიან ერთმანეთს. ქალი ქართულ ქანდაკებაში ან თამარ აბაკელიას ელგუჯა ამაშუკელის ან მერაბ ბერძენიშვილის ნახევრად მასკულინური ხასიათის მატარებელი გმირია, რომელიც ეთიკურ კატეგორიაში გადადის ან ჯემალ შანშიაშვილის, გიორგი ოჩიაურისა და გიორგი შხვაცაბაიას მშვიდი, დაღლილი კულტურის ესთეტიზაციაში ვლინდება. მარინა ივანიშვილის ხაზს აგრძელებს თეა ჯორჯაძე, რომელსაც თავის სკულპტურულ ინსტალაციებში შემოაქვს ქალის ყოველდღიურობის თემა და სამოციანი წლების ფემინისტი არტისტების, მირიამ შაპიროსა და ჯუდი ჩიკაგოს დარად, იწყებს ქალის სამყაროს კვლევას, აყავს რა იგი ხელოვნების რანგში. მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების თემატიკას დაეტყო, რომ ქართული კულტურა ძალიან გაღარიბდა პრობლემატიკის თვალსაზრისით. ქანდაკებაში, პერმანენტულად ტრიალებს სოციალისტური რეალობა, მის ალტერნატივად ისტორიული წარსული და ყოველდღიურ თემატიკაში შეფარული საკრალიზებული სიუჟეტები.

მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულში ჩნდება და დღემდე აქტუალურია ქართულ ქანდაკებაში შემოსული პოპ-კულტურის თემატიკა, რომელიც მოიცავს პოპ-კულტურის ყველა შრეს სტრიპტიზის მოცეკვავე ქალიდან დისკ ჟოკეიმდე და მომღერალ მულატ ქალამდე, რომლის სხეული ზუსტად ისეა პოზიციონირებული როგორც ამას დასავლეთში სტილად გაფორმებული აფრო-ამერიკული სახვითობა მოითხოვს. ქანდაკება აღარ ცდილობს თემა ფორმის მეშვეობითი იკვლიოს, იგი როგორც მზა მოდელს ისე იღებს და ეყრდნობა ვიდეოკლიპებში, საკონცერტო ჩანაწერებში თუ ფოტოებზე ნანახ ფორმებს და უცვლელად გამდოაქვს იგი. აღნიშნული ტენდენცია არ არის ერთადერთი ჩვენს ქანდაკებაში და თამამად შეიძლება ითქვას რომ უფრო მეტად საინტერესოა სად მიიყვანს ასეთი ძიება ქანდაკებას, ცხადია ასეთი ტიპის ძიებებს ამ ეტაპზე ვერ მივიჩნევთ ნამდვილი სკულპტურული ნამუშევრების შექმნის წინაპირობად, მაგრამ ვითვალისწინებთ,

რომ თემას მოაქვს ასასახი ატრიბუტიკა და ატრიბუტიკა და თემა უნისონში ერთად ახდენენ ზეგავლენას ფორმაზე.

ქართულმა ქანდაკებამ განვითარების ასწლიანი ისტორიის მანძილზე მოიცვა როგორც ევროპული, ასევე საბჭოთა და საკუთარი გამოცდილება. კვლევამ ასევე აჩვენა, რომ ყველა სახელოვნებო ჟანრი და მიმართულება მოისინჯა ჩვენს ქანდაკებაში. იყო ადგილობრივი ქანდაკების ფორმირების ეტაპიც და კოპირების ეტაპიც, ზოგადად, ქართული ქანდაკება ისეთივე ეკლექტურია, როგორც მეოცე საუკუნის ქართული კულტურა, მაგრამ ქანდაკებასაც, არასდროს უღალატია ძირითადი მისიისთვის, ავთენტურად ქართული ფორმა მოეხელთებინა და აესახა. ასევე მნიშვნელოვანია 1990-2000–იანი წლების ქართველი მოქანდაკეების ძიებებიც, რომლებიც ფორმის არქეტიპამდე დადიან და იქიდან იღებენ სათავეს. ევროპული ქანდაკების რეფორმირება სწორედ არქეტიპული ფორმების აღმოჩენით დაიწყო ერთი საუკუნის წინ. როგორც ბოლოთქმის პირველივე აბზაცებში აღინიშნა, ქართულმა ქანდაკებამ უკვე გაიაირა უსწრაფესი ტემპით ევროპული ქანდაკების გზა და მივიდა სწორედ იმ წერტილში, როდესაც ფორმის რეფორმირებისა და ახალი ფორმის შექმნისთვის მზად არის.

წინამდებარე დისერტაციაში განსახილველ მოქანდაკეთა ნუსხა შემდეგნაირად განისაზღვრა: გამოვყავით ძირითადი მოქანდაკეები, რომლებმაც ქართული ქანდაკების სკოლის შექმნას დაუდეს სათავე, ასევე განვიხილეთ ის მნიშვნელვანი მოქანდაკეები, რომლებიც საკუთარ პედაგოგთა სკოლის გამგრძელებლებად გამოვიდნენ ასპარეზზე და ასევე შევარჩიეთ მოქანდაკეები, რომლებიც ასპარეზზე მეოცე საუკუნის ყოველი ახალი ათწლეულის დასაწყისში გამოდიან, ისინი ქრონოლოგიურ პრინციპზე აგებულ სქემაში თაობებად გავაერთიანეთ. მოქანდაკეთა თაობების პარალელურად, გავაანალიზეთ რამდენიმე მხატვრული სტილი, რომელიც საერთო იყო განხილულ ეპოქაში მოღვაწე ყველა მოქანდაკისთვის. ასევე საჭიროდ მივიჩნიეთ იმ მოქანდაკეთა შემოქმედების განხილვაც, რომელთა სააზროვნო ფორმების განსხვავებულობის გამო, მათი შემოქმედება მიმდევრებს ჯერ კიდევ ელოდება.

ცხადია ნაშრომს არ გააჩნია პრეტენზია, რომ მეოცე საუკუნის ყველა ქართველ მოქანდაკეს ეხება, მაგრამ ავტორმა სცადა, მისი

თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესი მოქანდაკეებისა და მათი წრის პროფესიონალთა შემოქმედების საფუძველზე გამოეყო ქართული ქანდაკების როგორც ფორმის განვითარების ტენდენციები, ასევე დაედგინა ის ასპექტები, რომელიც ფორმის შემდეგ, ქანდაკების ვალიდურობის დადგენის აუცილებელი პარამეტრი გახლავთ და ეხმარება მნახველს ქანდაკების მეშვეობით გამოავლინოს პოლიტიკურ, კულტურულ და სოციალურ ველში არსებული ახალი ტიპის ინფორმაცია და სახელოვნებო ფორმის მეშვეობით გახადოს ის ხელმისაწვდომი.

შენიშვნები

1. გატჩინა (Гатчина) - ქალაქი ცნობილი გახდა, როგორც სანქტ-პეტერბურგის გარეუბანი, ვინაიდან იქ იყო განთავსებული მეფეთა ყოფილი რეზიდენცია და ცნობილი პარკი და სასახლე.

2. მათ დამკვეთთა შორის იყვნენ შერემეტიევები, რაზუმოვკსები, გოლიცინი-იუსუპოვების სათავადო სახლები.

3. ამჟამად მოედანმა თავისი ძველი სახელი დაიბრუნა და გერმანული ქალაქ საარბრუკენის მოედნად იქცა. თუმცა ინერციით, მოედანს კვლავაც ვორონცოვის მოედნად მოიხსენებენ.

4. და არა კრეიგანმა, როგორც ეს ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაშია მცდარად მინიშნებული /მაგ.: წერეთელი ალ. „ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება“ თბილისი 1959 გვ.12; შანიძე ლ. „ქართული საბჭოთა ქანდაკება“ თბილისი 1975 გვ. 6/.

ალექსანდრეს ბაღი იმდროინდელი სახელწოდებაა დღევანდელი გ. ლეონიძისა და ცხრა აპრილის ბაღებისა. კომუნისტების დროს მათ კომუნარების ბაღი ეწოდებოდათ. ნ. გოგოლის “ძეგლი ძველი ბაღის ქედა ნაწილში იდგა მეორე ტერასაზე, ბ. ძნელაძის ქუჩის მხრიდან, დღევანდელი..... ქუჩა. (ინფორმაცია საჭიროებს დაზუსტებას). ბრინჯაოსაგან იყო ჩამოსხმული და ქვის კუბური ფორმის პოსტამენტი ჰქონდა. იგი 1990 წელს აიღეს და უცნობია, რა მოუვიდა. ამჟამად მის ადგილას ა. სობჩაკის ბიუსტი დაიდგა.” კარბელაშვილი მ. იხ. სქოლიო14.

აკადემია დღესაც არსებობს. მას საბჭოთა კავშირის დროს 1953 წელს, სახელი შეუცვალეს და გადააქციეს ЛВХПУ имени В. И. Мухиной. 1994 წლიდან კი მას ძველი სახელი უბრუნდება და დღემდე ცნობილია როგორც Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица.

7. Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова (МГХПА им. Строганова)

8. Одесская рисовальная школа (при Обществе изящных искусств)

9. École nationale supérieure des Beaux-Arts

10. მიუხედავად იმისა, რომ იაკობ ნიკოლაძე არასდროს გაურბოდა მონუმენტური ქანდაკების შექმნას და აქვს რამდენიმე ნამუშე-

ვარი, რომელიც არადროს განხორციელებულა და ესკიზური სახით არის შემორჩენილი. მაგალითად: ჩახრუხაძის მონუმენტური ქანდაკების ესკიზი, ლენინის ძეგლი, ესკიზი და ა.შ. ჩამოთვლილ ნაწარმოებთა ხილვა შესაძლებელია მ. დუდუჩავას რედაქციითა და მისივე შესავალი წერილით დაბეჭდილი იაკობ ნიკოლაძის რჩეულ ნაწარმოებთა ალბომში. ნამუშევრებმა მხოლოდ ფოტო მასალის სახით მოაღწიეს ჩვენამდე (ი.ნიკოლაძე, თბილისი, 1955 წ.).

11. ცხადია, ტექსტის ავტორი არ მიიჩენვს, რომ, რომ არა საბჭოთა სახელმწიფოს დაინტერესებულობა მონუმენტურ პროპაგანდაში, იაკობ ნიკოლაძე, როგორც უდიდესი ქართველი მოქანდაკე ვერ დაიმკვიდრებდა ადგილს ქართული ხელოვნების ისტორიაში.

12. რაც მოგვიანო პერიოდის ქანდაკებებზე, განსაკუთრებით სკულპტურულ-არქიტექტურულ კომპლექსებზე ვეღარ ითქმის, მაგალითისთვის საბჭოთა პავილიონი პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე 1937 წელი. არქიტექტურული ნაწილის ავტორია ბ.მ.. იოფანი, ხოლო სკულპტურული ნაწილისა „მუშა და კოლმეურნე ქალი“ ვ. მუხინა.

13. 1. ადონის. მოქანდაკე გ. სესიაშვილი. „დროშა“, 1924, № 12, გვ. 29.

13.2. კარბელაშვილი მ. „ქართული ქანდაკება (1920-იანი წლები)“. მეცნიერის არქივიდან. Aრს ჩეორგიცა სერია B. ელექტრონული ჟურნალი 2013 წ.

ჩვენს ინტერესში შემოდის ქანდაკება და ამიტომ, აქცენტს მასზე ვსვამთ, თუმცა ანალოგიური პრინციპები ვრცელდება ხელოვნების ყველა ჟანრზე ლიტერატურიდან თეატრამდე.

1930-იან წლებში მიწერილ მ. გორკის წერილებში ი. სტალინისადმი „ინდივიდუალიზმი“ და „ინდივიდუალისტები“ არა ერთხელ გაიჟღერებს, როგორც ბრალდება.

დაცულია ხარაგაულის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდში. შექმნის წელი დასადგენია. ასევე აქვე გვინდა დავაფიქსიროთ, რომ პარტიზანი საბჭოთა პერიოდის უცხო სიტყვათა ლექსიკონებში, 1984 წლის რედაქციაშიც კი განმარტებულია როგორც: “ მონაწილე შეიარაღებული ბრძოლისა, რომელსაც აწარმოებენ მტრის წინააღმდეგ ხალხის ფართო მასების რაზმები ოკუპირებულ ტერიტორიაზე“. ხალხის ფართო მასებზე გათვლილი ნამუშევარი, რომელიც სოციალისტურ რეალიზმ-

ში მხოლოდ პლასტიკურ საშუალებებს ვერ ჯერდება და სახელწოდებებში მაინც ცდილობს სწორი აქცენტები დასვას.

სოციალისტური რეალიზმის ქანდაკებაში სამუშაო მასალიდან ყველაზე დამახასიათებელი ბრინჯაო გახდა მას შემდეგ, რაც საბჭოთა კავშირი 1930-იანი წლებისთვის ეკონომიკურად ისევ მოძლიერდა და ი.ვ. ლენინის მონუმენტური პროპაგანდის მიერ შერჩეული თაბაშირი, როგორც მასალა დაივიწყა. საქართველოში ამ პერიოდში ბრინჯაოში შესრულებულ ნამუშევრებს იშვიათად ნახავთ, ჩვენთან თაბაშირმა დიდხანს შეინარჩუნა აქტუალობა, რასაც გვიდასტურებენ ჩვენივე მუზეუმების საცავები.

ფრაზა საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების მკვლევარის, ბორის გროისის წიგნის "Утопия и обмен (Стиль Сталин; О новом; Статьи)" Знак, 1993 ერთ-ერთი განყოფილების სათაურად ჩნდება.

ამ ეტაპზე ვერ ვახერხებთ მივუთითოთ შესრულების წელი და მსალა, ვინაიდან არც ერთ საიტზე და პორტფოლიოში მოქანდაკეს არ ააქვს დაფიქსირებული აღნიშნული ინფორმაცია.

საუბარია ფ.ს. ფიცჯერალდის გარდაცვალების შემდგომ 1940 წელს გამოსულ მანამდე გამოუქვეყენებელი წერილებისა და ესეების კრებულზე.

პროცესს ხელს ისიც უწყობს, რომ ახალი ხელისუფლების რეჟიმში ქალაქიდან „განიდევნა" დავით აღმაშენებლის ძეგლი(ავტ. მ. ბერძენიშვილი. თანადროულად ქალაქ ქუთაისიდან განიდევნა ე. ამაშუკელის შექმნილი ძეგლი „დავით არმაშენებელი"), აიღეს მეორე მსოფლიო ომში დაღუპულთა მემორიალურ ძეგლი ქუთაისში (ავტ. მ. ბერძენიშვილი) და სხვ.

იხ. რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის 2012-13 წლების პროექტის „ქართული ქანდაკების ისტორია და მისი სოციოკულტურული ფუნქცია" პირველი ტრანშის ვიზუალური პაკეტი.

ფილოსოფიისა და აზროვნების ესთეტიზაცია, სამყაროს ესთეტიკური წვდომია გზა, ამ რამდენიმე საკითხს გამოჰყოფს რ. სირაძე ქართული ესთეტიკის პარამეტრებზე საუბრისას ტექსტში «Эстетика Средневековья. Грузия» Москва «Искусство» 1985 ст.387-401

რაც მოგვიანო პერიოდის ქანდაკებებზე, განსაკუთრებით სკულპტურულ-არქიტექტურულ კომპლექსებზე ვეღარ ითქმის, მაგ-

ალითისთვის საბჭოთა პავილიონი პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე 1937 წელი. არქიტექტურული ნაწილის ავტორია ბ.მ.. იოფანი, ხოლო სკულპტურული ნაწილისა „მუშა და კოლმეურნე ქალი“ ვ. მუხინა.

მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკება

(ფორმისა და ფუნქციის ტრანსფორმაცია)

ქართული ქანდაკების კვლევის დაწყებას წინ უსწრებდა ჩვენი დაინტერესება საქართველოს ისტორიით, ხელოვნებაში ისტორიის ასახვის პროცესით და სახვით ხელოვნებაში ვიზუალიზირებული ეროვნული იდენტობის პარამეტრების გამორკვევის სურვილი, რასაც მოგვიანებით დაემატა ქართულ ქანდაკებრივ ფორმაში მიმდინარე ხანგრძლივი ტრანსფორმაციის გააზრების და შესაძლო, სხვა შემთხვევებში ქართული ხელოვნებისთვის ასე დამახასიათებელი, ფორმისმიერი მემკვიდრეობითობის გამოვლენის სურვილი. აღნიშნულმა ინტერესებმა საბოლოო ჯამში მიიღო კვლევის სახე, რომლის პროცესიც და შედეგებიც მოცემულია სადისერტაციო ნაშრომში: "მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკება (ფორმისა და ფუნქციის ტრანსფორმაცია)". ამ ეტაპზე ჩვენს მიერ შემოთავაზებული კვლევის ხაზი წარმოადგენს მცდელობას, წარმოვაჩინოთ ქართული ქანდაკების მრავალფეროვნება და რამდენიმე საერთო ტენდენცია გამოვყოთ, რომელიც დაახასიათებდა ქართული ქანდაკების ასწლიანი განვითარების გზას, გამოავლენდა მის კავშირს ქართულ კულტურასთან და აჩვენებდა, რამდენად შედგა მეოცე საუკუნის ქანდაკება ქართული სახვითი კულტურის ნაწილად.

კვლევის მეთოდები

კვლევის მეთოდებზე ფიქრისას, გამოიკვეთა, რომ მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზისთვის, აუცილებელი იყო დავყრდნობოდით ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის ტრადიციას და მიგვემართა მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის მეთოდისთვის, რომელიც ცხადია დაგვეხმარა გამოგვევლინა ქართული ქანდაკების ფორმის ევოლუციისა და ტრანსფორმაციის გზა. კვლევის მეორე ეტაპზე, კვლავაც მივყევით რა ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ტრადიციის გზას, ფორმალური ანალიზის საფუძველზე მოპოვებული ინფორმაციის, იკონოლოგიური კვლევის მეთოდს მივმართეთ, რომელიც გვაძლევდა საშუალებას ხელოვნების ნაწარმოებში დაშიფრული სოციალური და კულტურული ფენები წამოგვეწია წინა პლანზე. სადისერტაციო ნაშრომის პირველი თავი "ქართული ქა-

ნდაკების ფორმის ტრანსფორმაცია” აღნიშნულ ორ მეთოდს ემყარება, ხოლო პარალელურად, იმავე თავში მოცემულია ქართული ქანდაკების ისტორიის ქრონოლოგიური ხაზი, რომელიც თანმიმდევრულად აღწერს მოქანდაკეების სხვადასხვა თაობათა გამოსვლას ასპარეზზე და განიხილავს მათ მიერ, ქართული ქანდაკების ისტორიაში შემოტანილ ცვლილებებს.

სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში: “ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული კულტურის დროსა და სივრცეში”, ქანდაკება განხილულია, როგორც სოციო-კულტურული პროცესების დამტევი და გამტარი ვიზუალური ფორმა, რომელსაც საჯარო სივრცის გავლით სოციალურ ველში შესვლისა და სოციუმის ფორმირების უნარი გააჩნია. საჯარო სივრცეში პროეცირებული ფორმა, რაც მონუმენტური ქანდაკების ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს, ნებსით თუ უნებლიედ კონკრეტული გზავნილიდან - იმპერატიულ იდეოლოგიამდე განზოგადებული მესიჯების ფართე დიაპაზონს მოიცავს, შესაბამისად, ქანდაკების ზემოთნახსენები ასპექტის კვლევაც აუცილებელ ამოცანად ვაქციეთ. აღნიშნულ თავში კვლევის დიაპაზონი იდენტობის კვლევიდან კულტურის ტექსტის კვლევებამდე ვარირებს და მოიცავს ქართული ქანდაკების იდეოლოგიური დისკურსის გამოკვეთის მცდელობას. მეორე თავის კიდევ ერთი ქვეთავი ეთმობა ქართული ქანდაკების ძირითადი თემატიკის ანალიზს, ვნაიდან სწორედ სამუშაო თემების დაჯგუფებამ და ანალიზმა მოგვცა საშუალება ეროვნულ თუ სოციალურ შრეში მიმდინარე ძიებების პარამეტრები ქანდაკებაში ასახული პროცესების პრიზმაში დაგვენახა მასალის სისტემატიზაციის პრინციპი მეოცე საუკუნის ქართული პლასტიკური კულტურის შესახებ არა ერთი საინტერესო ნაშრომია შექმნილი, განსაკუთრებით გამოვყოფდით ბატონი ვახტანგ ბერიძის ღვაწლს, რომელმაც მეოცე საუკუნის ქართველი მოქანდაკეები არა მხოლოდ დაასისტემა და აღწერა მათი ასპარეზზე გამოსვლა და ის სოციო-კულტურული ვითარება, რომელშიც უწევდათ მოქანდაკეებს მუშაობა, არამედ გააერთიანა ისინი გრაფიკოსებისა და ფერმწერების თაობებთან და ნაბიჯ-ნაბიჯ აღწერა მეოცე საუკუნის ქართული ხელოვნება ვინემ 1960-იან წლების დასასრულამდე. ასევე საინტერესოა ალექსანდრა ჭავჭავაძის მონოგრაფია ქართული საბჭოთა პორტრეტის შესახებ, რომელიც 1950-

იან წლებში დაისტამბა, ისევე როგორც ლელა შანიძის 1975 წელს გამოსული მონოგრაფია "ქართული საბჭოთა ქანდაკება". ქართული ქანდაკების შესახებ სისტემატიურად ქვეყნდებოდა საინტერესო და მეტად მნიშვნელოვანი მკლევარების ნაშრომები, როგორებიც არიან ეკატერინე გაჩეჩილაძე თუ სოფიო იოსელიანი. ბოლო წლებში საგრძნობლად იკლო მკვლევართა ინტერესმა ქართული ქანდაკების მიმართ და უკანასკნელი მონოგრაფია, რომელიც დაისტამბა და მიეძღვნა აღნიშნულ თემას 1970-იან წლებს განეკუთვნება, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, მაინც დაგვხვდა საბაზისო ინფორმაცია, რომელმაც ქართულ ქანდაკებას 1960-იან წლებამდე მოუყარა თავი, თუმცაღა დისერტაციაზე მუშაობის დაწყების მომენტისთვის უკანასკნელი 40 წლის განმავლობაში მიმდინარე პროცესების, მოქანდაკეების, გამოფენების, სიმპოზიუმებისა და შექმნილი ნამუშევრების შესახებ ინფორმაცია ძნელად იძებნება და სურათს ბოლომდე ვერ ავსებს სპორადულად გამოჩენილი სტატიები.

სადისერტაციო ნაშრომში თავმოყრილი მასალა წარმოაჩენს, როგორც შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ნიმუშებს, ასევე მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების ქართველი თუ საქართველოში მოღვაწე არაქართველი მოქანდაკეების დაზგური და მონუმენტური ქანდაკების ნიმუშებს. მასალა ნაშრომის პირველ თავში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გახლავთ დაჯგუფებული და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკაც დიაქრონულ სქემაზეა გადალაგებული. ქართული ქანდაკების მიმოხილვა იწყება შუა საუკუნეების ქართული რელიეფიდან და გრძელდება მეცხრამეტე საუკუნის სიტუაციის აღწერით. ტექსტის ძირითად ნაწილში კი 1900-იანი წლებიდან 2010-იან წლებამდე მიმოხილულია ყოველი ათწლეული, ეპოქების ცვალებადობის ზღვარზე გაჩენილი ცვლილებები და ასპარეზზე გამოსული ახალი თაობები. სადისერტაციო ნაშრომში განსახილველ მოქანდაკეთა ნუსხა შემდეგნაირად განისაზღვრა: გამოვყავით ძირითადი მოქანდაკეები, რომლებმაც ქართული ქანდაკების სკოლის შექმნას დაუდეს სათავე, ასევე განვიხილეთ ის მნიშვნელვანი მოქანდაკეები, რომლებიც საკუთარ პედაგოგთა სკოლის გამგრძელებლებად გამოვიდნენ ასპარეზზე და ასევე შევარჩიეთ მოქანდაკეები, რომლებიც ასპარეზზე მეოცე საუკუნის ყოველი ახალი ათწლეულის დასაწყისში გამოდიან, ისინი ქრო-

ნოლოგიურ პრინციპზე აგებულ სქემაში თაობებად გავაერთიანეთ. მოქანდაკეთა თაობების პარალელურად, გავაანალიზეთ რამდენიმე მხატვრული სტილი, რომელიც საერთო იყო განხილულ ეპოქაში მოღვაწე ყველა მოქანდაკისთვის. ასევე საჭიროდ მივიჩნიეთ იმ მოქანდაკეთა შემოქმედების განხილვაც, რომელთა შემოქმედება მხატვრული ფორმების რადიკალური განსხვავებულობის გამო ერთი შეხედვით აღარ გაგრძელდა შემოქმედებით იმპულსად შემდგომი თაობის მოქანდაკეებში და მათი შემოქმედება მიმდევრებს ჯერ კიდევ ელოდება.

ნაშრომის მეორე თავში დიაქრონია დარღვეულია და მასალა განსახილველი პრობლემების გარშემოა გადაჯგუფებული: იდეოლოგიური დისკურსი, ქანდაკებაში მონიშნული იდენტობა, ურბანული ქანდაკება, თემები ქართულ ქანდაკებაში და სხვ. სადისერტაციო ნაშრომისთვის შოთა რუსთაველის ეროვნული ფონდის დახმარებით, 2012-2013 წლებში მოვიძიეთ, ფოტო-ფიქსაცია გავუკეთეთ და დავასისტემეთ საქართველოს ყველა მუზეუმის ქანდაკების ფონდი, საქართველოს დიდი და მცირე ქალაქების, ასევე ზოგიერთი დიდი რურალური დასახლებების საჯარო სივრცეში სხვადასხვა ეპოქიდან შემორჩენილი ქანდაკებები, ისევე როგორც მოქანდაკეების კერძო კოლექციების ნაწილი, უცხოეთში აღმართული ქართული ქანდაკების ნიმუშები და შევქმენით მაქსიმალურად სრული ბიბლიოგრაფიული ბაზა. ძირითადი ტექსტი ვინაიდან, ქართულმა ქანდაკებამ არსებობის მაძილზე ძალიან დიდი და დაძაბული სამუშაო გზა განვლო, იგი მრავალფეროვან და ერთიანი კვლევისთვის რთულ თემას წარმოადგენს. ცხადია ყოველთვის არ ხერხდება ერთიანი დასკვნების გაკეთება და მაინც რჩებიან მოქანდაკეები და პროცესები, რომლებიც ჯერ კიდევ ელოდებიან ახალ კვლევებს.

მეცხრამეტე საუკუნეში, მეფის რუსეთმა, კულტურული ექსპანსიის მიზნით, საქართველოს ტერიტორია საკუთარი კულტურის ვიზუალური აგენტებით მონიშნა და დაუშვა ქართული კულტურის საზროვნო მოდელებში მოცულობრივი, სივრცეში განხორციელებული, საერო თემატიკის ქანდაკების გაჩენა. ცარიზმიდან საბჭოთა რუსეთის და სოციალისტური რეალიზმის ექსპანსიამდე, ქართულ ხელოვნებას მცირე დრო რჩებოდა საიმისოდ, რომ შეჰგუებოდა რუსეთიდან შემოსულ ახალ სახელოვნებო ფორმას და საკუთარი რეფლექსია დაეფიქ-

სირებინა სააზროვნო კულტურაში დაშვებულ ცვლილებაზე. აღსანიშ-ნავია, რომ ცარიზმის დროინდელმა რუსულმა ქანდაკებამ, ქართულ ქანდაკებაზე გავლენა ვერ იქონია, მიუხედავად იმისა, რომ 1832 წელს აღმართული გრიბოედოვის, 1867 წელს აღმართული კავკასიის მეფის-ნაცვლისა და კავკასიის განსაკუთრებული კორპუსის მთავარსარდ-ლის, მიხეილ ვორონცოვისა და 1892 წელს აღმართული ალ. პუშკინის ბიუსტის საპირწონედ ქართველ მოქანდაკეებს სივრცეში არც ერთი ფორმა არ განუხორციელებიათ. ქართული სივრცის რუსული ქანდა-კებით ექსპანსიის შედეგი ის გახლავთ, რომ ქართულ კულტურაში დაიშვა ადამიანის, სამგანზომილებიან სივრცეში განხორციელებული სხეული, ხოლო ალ. გრიბოედოვის საფლავის ძეგლმა, შემოიტანა მწუხარების სრულიად არამართლმადიდებლური გაგება. აღნიშნულის დასტურად ქართული საფლავის ქვებისა და გრიბოედოვის ძეგლის შე-დარებაც საკმარისია, მაშინვე იკვეთება ევროპული კულტურის მიერ გარდაცვალების ფაქტის დრამატულ, ადამიანურ სიბრყეზე გააზრება და ქართული კულტურის მშვიდი დამოკიდებულება სიკვდილისადმი, რომელსაც იგი გარდაცვალებად იაზრებს, კულტურის აღნიშნული ფენომენის საუკეთესო აღმწერელი ვიზუალურ ფორმაში კი ქართული საფლავის ქვებია. აღნიშნული მომენტიდან, სახვით, კერძოდ კი პლას-ტიკურ ხელოვნებაში ქართულ კულტურას ევროპული, თვისობრივად განსხვავებული კულტურა გაუმეზობლდა.

ქართულმა ქანდაკებამ აირიდა რა თავიდან ევროპული ქანდაკების რუსული რედაქციის გავლენა, საკუთარი ისტორია საკმაოდ მაღალი სააზროვნო რანგიდან, უშუალოდ ევროპული, კერძოდ კი ფრანგული იმპრესიონისტული ქანდაკებიდან დაიწყო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იაკობ ნიკოლაძე, მუშაობს რა ოგიუსტ როდენთან, რჩება აღმოსავ-ლეთქრისტიანული კულტურის მატარებელ შემოქმედად. მისთვის ბო-ლომდე უცხო დარჩა ის კულტურული და ფილოსოფიური მამოტი-ვირებელი ასპექტები, რომლებმაც ევროპულ ქანდაკებაში როდენის დეკონსტრუირებული ქანდაკების ფენომენი გააჩინეს. იაკობ ნიკო-ლაძე „იმპრესიონისტული“ „მთრთოლვარე“, შუქ-ჩრდილებით ნაძერ-წი, თითქმის ფერწერული ფორმა შეავსო ახალი შინაარსით, რის ხარ-ჯზეც ქართული კულტურის განზოგადებისკენ მიდრეკილი ხასიათის და ფრანგული ქანდაკების დინამიური ფორმის გადაკვეთაზე დაიბადა

იაკობ ნიკოლაძის “ჩახრუხაძის” პორტრეტი. მოქანდაკის მიერ მიგნებული ეს საინტერესო სინთეზი აღარ გაგრძელდა, როგორც სამუშაო კონფეფცია მის მიმდევრებში და მოსწავლეებში, რომლებმაც, იაკობ ნიკოლაძის ფორმა აიღეს როგორც ურყევი სამუშაო მოდელი, მაგრამ აღარ აწარმოეს ძიებები სტილის შიგნით და ერთგვადად შეასუსტეს აღნიშნული მიმართულება.

1930-იან წლებში ქართულ ქანდაკებაში იაკობ ნიკოლაძის ალტერნატივად ჩნდება ახალი მიმართულება რომლის ფუძემდებელიც გახლავთ ნიკოლოზ კანდელაკი. მოქანდაკის მსოფლმხედველობა რადიკალურად განსხვავდება იაკობ ნიკოლაძისგან, მისი ჰეროიზმით გამორჩეული გმირები, სამყაროს დემიურგების რანგში გამოდიან, რომელთათვის, იაკობ ნიკოლაძის ინტელექტუალთა გალერეისგან განსხვავებით, პიროვნული ნებელობა მათი ყველაზე მთავარი ქარაქტეროლოგიური მაჩვენებელი გახლავთ. ცხადია ორივე მოქანდაკის არსებობა ამდიდრებს ქართულ სახვით კულტურას, ვინაიდან ის, რაც შეუძლებელი იყო იაკობ ნიკოლაძის შემთხვევაში, კერძოდ მონუმენტური ქანდაკების გაჩენა, ნიკოლოზ კანდელაკმა გახადა შესაძლებელი, მაგრამ ძერწვის შუქ-ჩრდილოვან მანერას და ზოგიერთ შემთხვევაში სივრცეში განხორციელებული ფორმის ორგანზომილებიანობას, რომელიც ასეთი ნიშნადობლივი გახდა ქართული სკულპტურული სახვითობისთვის, სწორედ იაკობ ნიკოლაძემ ჩაუყარა ჩვენში საფუძველი. იაკობ ნიკოლაძის ევროპულ სტილს დიდი ხნით ელოდა დავიწყება, ვინაიდან პოლიტიკურმა სიტუაციამ, ისეთი სამუშაო მეთოდის და არა მხატვრული მიდგომის დომინაცია გამოიწვია, როგორც ჯერ ლენინისეული მონუმენტური პროპაგანდა გახლდათ ქანდაკებაში და შემდეგ უკვე სტალინის სახელთან დაკავშირებული სოციალისტური რეალიზმი. აღნიშნულმა სამუშაო მეთოდმა, ქანდაკებაში ფართე გასაქანი მისცა და პოპულარული გახადა კანდელაკისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები, მათი დამუშავების თუ გადაწყვეტის მანერა და განსაზღვრა ქართული ქანდაკების მისეული გზით განვითარება, ვინაიდან მოქანდაკე და შემდგომში მისი მოსწავლეების დიდი ჯგუფი, პრაქტიკულად თანხვედრაში მოდიოდა აღნიშნულ მოდელთან. იაკობ ნიკოლაძის და მისი წრის მოქანდაკეთა სახვითი მანერა კი დროებით ნაკლებ მოთხოვნადი გახდა, ვინაიდან ნელ-ნელა

დაიწყო გაქრობა კულტურამ, რომლის აღმწერლად იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკება გამოდგებოდა. სოციალისტური რეალიზმი ჩვენს ქანდაკებაში დიდი ხნის მანძილზე დამკვიდრდა, როგორც მეთოდი და მისი სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი განმეორებად და ერთგვაროვან სურათს მოგვცემს, თუმცა სააზროვნო პარამეტრის თვალსაზრისით, აღნიშნულმა მეთოდმა ქართულ ქანდაკებაში შემოიტანა დამატებითი ასპექტები, რაც მანამდე ჩვენი პლასტიკური ფორმისთვის უცნობი იყო. ვგულისხმოთ დროის სრულიად განსხვავებულ პერცეფციას, როდესაც ქანდაკებამ ერთდროულად დაიწყო აწმყოსა და მომავლის ასახვა; შემოიტანა ალეგორიების სისტემა, ასახა გარშემო მიმდინარე საბჭოთა რეალობა, ასევე ვგულისხმობთ ქართული კულტურისთვის უცხო, რთულად დასაშვებ, რეალისტური დამოკიდებულების გაჩენას სხეულისადმი. უფრო მეტიც, არა მხოლოდ ქალის რეალისტური სხეული დაუშვა სოციალისტურმა რეალიზმმა ქანდაკებაში და მთავარი აქცენტი მის ჯანსაღ, მატერიალისტურ საწყისზე დასვა, არამედ მისი მასკულინიზაციასაც კი ჩვეულ მოვლენად აქცია. სოციალისტური რეალიზმი ხან შესუსტებული ჩანს 1960-იანი წლების "დათბობის" შემდეგ, ხანაც დაძლეული 1980-იანი წლებისთვის და სრულიად მოულოდნელად, მისი გადამუშავებული ვერსია 1990-იანი წლების, უპირატესად საჯარო სივრცის ქანდაკებაში უცბად იჩენს თავს. იგი ქართულ საჯარო სივრცეში 2000-იან წლებში აღმართულ მონუმენტებშიც კი აგრძელებს სიცოცხლეს, როგორც მაყურებლამდე კონკრეტული მესიჯების მისატანად იდეალურად მარტივი ფორმა.

სადისერტაციო ნაშრომში, ვრცლად გვაქვს მიმოხილული როგორც სოციალისტური რეალიზმის ზოგადი პრინციპები, ასევე სოციალისტური რეალიზმი ქართულ ქანდაკებაში, ვინაიდან 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული, ჩვენი შემდგომი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ქართული ქანდაკება, რომლის უშუალო წინამორბედი გახლავთ როგორც ქართული პლასტიკური კულტურა და ევროპული ქანდაკება, ასევე სოციალისტური რეალიზმი, შესაბამისად ქართული ქანდაკების ნებისმიერი შიდა ტრანსფორმაციის განხილვისას, რომელიც მან მეოცე საუკუნეში განიცადა, გასათვალისწინებელია, რომ საქმე სოციალისტური რეალიზმის ინტენსიურ გავლენასთან გვაქვს, რომელიც ტრანსფორმირდა, მაგრამ ბოლომდე არ გამქრალა და ყოველთვის

ცხადად იკითხება, როგორც საწყისი, საბაზისო მონაცემი, რომელზე დაყრდნობითაც იწყება ფორმის გადამუშავება. მეოცე საუკუნის 50-იანი 60-იან წლებში ქართულ ქანდაკებაში დადგა პერიოდი, როდესაც სოციალისტურმა რეალიზმმა კულმინაციას მიაღწია, მაგრამ ვსარგებლობდით რა კულტურული პერიფერიის სტატუსით, ჩვენმა ქანდაკებამ მოახერხა და სოციალისტური რეალიზმის ალტერნატიული ხაზი, თუ მთავარ მიმართულებად არა, სპორადულ გამოვლინებებში მაინც შეინარჩუნა.

მეოცე საუკუნის 60-იან წლებში ასპარეზზე გამოდიან მოქანდაკეები, რომლებმაც თვისობრივად შეცვალეს ქართული ქანდაკება. ამ თაობიდან გამოვყოფდი ოთხ მოქანდაკეს. ელგუჯა ამაშუკელს, მერაბ ბერძენიშვილს, კარლო გრიგოლიას და გიორგი ოჩიაურს. მათ ქართული ქანდაკების განვითარების სამი ახალი გზა მონიშნეს. სამი იმდენად, რამდენადაც გვეჩვენება, რომ ბერძენიშვილი-ამაშუკელი, რაც არ უნდა მიაკუთვნონ ნიკოლაძე-კანდელაკის ხაზებს და ამით გამიჯნონ ერთმანეთისგან, მაინც მოდერნიზებული სოციალისტური რეალიზმის ადეპტები არიან და მათი გზები არ იყოფა ზოგადად ქართული ქანდაკების კონტექსტში. მაგრამ მათ სიდიდეს განაპირობებს ის ფაქტი, რომ ორივეს შემოქმედებამ, აღნიშნული ტენდენციების მიუხედავად, სცადა მოჭიდების წერტილები ეპოვა ქართულ მხატვრულ მსოფლგანცდასთან და სააზროვნო მოდელებთან, რაც მათ ზოგიერთ ქანდაკებაში უდაოდ შესძლეს. განსაკითრებულ ღირებულებას ორივე მოქანდაკის შემოქმედებას მატებს ის ფაქტი, რომ მათ, პირველებმა შექმნეს ისეთი პლასტიკური ფორმები, რომლებიც თამამად შეიძლება დასახელდეს ადგილობრივი სკოლის პროდუქტად, მათში პირველად ქართული ქანდაკების ისტორიის მანძილზე, მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების და ქართული ხელოვნების სკოლა ამოიცნობა.

ახალმა ტენდენციებმა უპირველეს ყოვლისა თავი იჩინა თემატიკაში. ისინი არასდროს შორდებიან ადგილობრივ სივრცეში გათამაშებული მითების, ლეგენდებისა და ისტორიული დრამების ასახვას, ორივენი ცდილობენ აქამდე არ არსებული, სიმბოლოებად ქცეული იმიჯებით შეავსონ ჩვენი საარსებო და შესაბამისად სააზროვნო ველი. მაგრამ თემატიკასთან ერთად, მოქანდაკეები ცდილობენ გამონახონ პლასტიკური ნარაციის ახალი ხერხები, რომელთა მეშვეობითაც მოახ-

ერხებენ ამა თუ იმ მოვლენაში კოდირებული კულტურული ტექსტის დეკოდირებას. გიორგი ოჩიაურის შემოქმედების შეფასებისას აღსანიშნავია, რომ იგი ხშირად არა ხასიათს, არამედ ჰარმონიას, სილამაზეს ეძებს თავის ნამუშევრებში, რომლებიც სივრცისა და ფორმის ტექტონიკურ ლოგიკაზე იქნება აგებული. თუმცა აღნიშნული ყველა მის ნამუშევარზე არ ვრცელდება, და აქვს როგორც სოციალისტური რეალიზმის გავლენით შექმნილი ნამუშევრები, ასევე, ფორმის დეკონსტრუქციისა და ხელახალი გადააზრების მცდელობები, რომლებიც შედარებით გვიან ეპოქებში იჩენენ თავს. კარლო გრიგოლიას ხაზიც გამოსაყოფია. იგი პირველია ქართველ მოქანდაკეებს შორის, ვინც აბსტრაქტულ ქანდაკებას მოჰკიდა ხელი. თუმცაღა მისი ცდები ამ მიმართულებით იმ ეტაპზე სრულიად გაუზიარებელი დარჩა და ვერც რაიმე პროცესის ჩამოაყლიბებაზე მოახდინა ზეგავლენა. მეტისმეტად განსხვავებულია აბსტრაქტული ქანდაკების ნარაცია და ძალიან რთულად ეგუება მას ქართული კულტურა ქანდაკებაში, რაც ფერწერის შემთხვევაში სრულიად საპირისპიროდ ჩანს. შესაძლოა კ. გრიგოლია ჯ.არპის ადეპტად მოვიაზროთ. კარლო გრიგოლიას ნამუშევრებში თითქმის ყოველთვის ამოიცნობა ადამიანის სხეული, რომელიც მუდმივად გადის ირაციონალური, ასოციაციური ფიგურატული იმიჯებისა და ადამიანის სხეულის ზღვარზე

სამოცდაათიან-ოთხმოციან წლებში მოდის ახალი თაობა, რომელმაც მეტად გაართულა თავისი სააზროვნო მოდელები და მხატვრული ენა. მოცემულ თაობაში რაიმე დომინანტურ მიმართულებაზე საუბარი შეუძლებელი გახადა. აღსანიშნავია, რომ ამ დროს, უკვე წინა თაობის მოქანდაკეებიც მკვეთრად ცვლიან სამუშაო გეზს და სრულიად შეესაბამებიან ახალი თაობის მაძიებელ ბუნებას. ცხადია აღნიშნული ტენდენცია უფროსი თაობის ყველა მოქალდაკემ ვერ გაიზიარა და მათი ნაწილი სოციალისტური რეალიზმის ტყვეობაში დარჩა. 70-იანელები შეგვიძლია დავყოთ ორ სხვადასხვა, კონცეფტუალურად განსხვავებულ სამუშაო ჯგუფებად. პირველი ჯგუფისთვის ფორმალური ძიებები ისევ აქტუალური რჩება, ისინი მუშაობენ როგორც აბსტრაქტული ქანდაკების მიმართულებით (ნეველი ჯიქია, ჯუმბერ ჯიქია), ასევე დაუღალავად იკვლევენ სხეულს, რომელის მეშვეობითაც ცდილობენ საკუთარი სამყაროს პარამეტრები გამოარკვიონ (ივანიშვილი მარინა).

მოქანდაკეთა მეორე ჯგუფში გავაერთიანებდი იმ რამდენიმე მოქანდაკეს, რომელმაც პლასტიკური ძიება თვითმიზანდ კი არ აქციეს, არამედ მათთვის უფრო მთავარს, კულტურის კვლევას დაუმორჩილეს. ნოდარ თოფურია და ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავა მუდმივად მუშაობენ ორი დიდი სამყაროს: ქართული მითისა და ქრისტიანული სამყაროების ზღვარზე. მათთვის ფორმა უკვე ამ სამყაროების ჩვენამდე მოსატან საშუალებად იქცა. ამ ნიშნით მათთან შეიძლება უფრო ადრინდელი თაობის მოქანდაკის, ვახტანგ ონიანის გაერთიანებაც. მანაც მოახერხა და სვანური ეპოსი ერთ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სტილში მოაქცია და პრაქტიკულად ერთი სიტყვით, ერთი ჟესტით მოგვცა სვანეთის ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლები. დავუბრუნდეთ ისევ თოფურია-ბჟალავს წყვილს. მათ სახელთან არის დაკავშირებული პირველად ქრისტიანული თემატიკის ქანდაკებაში შემოტანა. ნოდარ თოფურია ხშირად იყენებს ფერს, მაგრამ არა როგორც ნარაციის საშუალებას, არამედ როგორც პლასტიკური აქცენტების დაზუსტების ცდას. ნ. თოფურიას ქრისტიანულ თემატიკაზე შექმნილი ნამუშევრებში ხშირად იკითხება ავტორის მცდელობა, მისი შექმნილი ნამუშევრები ხატისა და ქრისტიანული მონუმენტური ფერწერის სივრცულ ანალოგებად გაიაზროს, მაშინ როდესაც მითოლოგიურ თემატიკაზე მუშაობისას იგი განუზომლად სკულპტურულია. ჯემალ ბჟალავა პირიქით, არ ერიდება სკულპტურულობას და მისი წმინდა გიორგის თავი თუ პიეტა საკმაოდ მოცულობრივია, მიუხედავად ავტორის მცდელობისა პიეტა ხაზოვანი ნარაციის ფარგლებში მოაქციოს. ნეველ ჯიქია, კიდევ ერთია, აღნიშნული თაობის მოქანდაკეთაგან, რომლის მკვეთრად განსხვავებული სტილისტიკა, მისი სიახლოვე კუბისტურ ქანდაკებებთან საინტერესო მოქანდაკედ წარმოგვიჩენს ჩვენს სივრცეში. მისი ზოგიერთი ნამუშევარი კი, უფრო გვიანი ხანის, მინიმიმალისტური ქანდაკებების ერთგვარ ინტერპრეტაციასაც კი წარმოადგენს. ნეველი ჯიქიას ხაზი გვეჩვენება, რომ მეტ-ნაკლებად გაგრძელდა დღეს, ისევე როგორც ნოდარ თოფურიას ხაზი მათ სტუდენტებში, რომლებიც თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულები არიან, რაც რამდენიმე საერთაშორისო ბიენალესა და სიმპოზიუმის მასალებმა ცხადად დაადასტურა. ქართულმა ქანდაკებამ, განსაკუთრებით 60-იან, 70-იან და 80-იან წლებში აჩვენა, რომ ქართული პლასტიკური

ფორმის განვითარების ერთიანი ხაზი და უწყვეტი ტრადიცია, რომელიც ქართულ სახვით ხელოვნებას საუკუნეების მანძილზე მოჰყვება, ქართული ქანდაკებისთვისაც დამახასიათებელი ფაქტორია.

მაგრამ, იმისთვის, რომ დადასტურებულიყო ან უარყოფილიყო აღნიშნული ხაზის არსებობის ფაქტი მეოცე საუკუნის ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში, უპირველეს ყოვლისა საჭირო გახდა, კვლევის ფარგლებში მონიშნულიყო ყველა იმ უცხო კულტურათა გავლენის ნიშნები, რომლებიც პოლიტიკური ან ეკონომიკური ნიშნით გაძლიერებული პოლიტიკური პარტნიორი ქვეყნის სახელით შემოდიოდა ჩვენს კულტურაში ან ბუნებრივად ხვდებოდა ჩვენი კულტურის მიმოქცევაში, იქიდან გამომდინარე, რომ საქართველო ყოველთვის გახლდათ გზაჯვარედინის ქვეყანა, რამაც საბოლოოდ განაპირობა ქართული კულტურის სასაზღვრო კულტურის სტრუქტურასთან მსგავსება. ქართულ ქანდაკებაში აღნიშნული გზით იმპორტირებული ფორმები, უფრო იოლად ამოცნობადი ხასიათის გარმო, შესაძლოა მნახველისთვის ადგილობრივი, ქართული მხატვრული ტრადიციის გამოყენების ფაქტს ფარავენ, როგორიც არის ქართული წარმართული ხანა თუ ქართული ქრისტიანული რელიეფის კულტურა. შედეგად, როგორც უკვე ვთქვით, ავთენტურად ქართული ფორმის გამოსავლენად, განსაკუთრებით მრგვალ ქანდაკებაში, სახვით ფორმაში დაფიქსირებული არაქართული კულტურის ფენების განშრევება კვლევის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა.

შედეგი მეტად საინტერესო აღმოჩნდა. ის ფაქტი, რომ ქართული რელიეფი მეოცე საუკუნის ქართულ ქანდაკებაზე ახდენს გავლენას, ჩვენი აზრით უკვე იაკობ ნიკოლაძის, მოგვიანებით კი მერაბ ბერძენიშვილის, ჯუნა მიქატაძის, ჯოტი ბჟალავას, ნოდარ თოფურიავოიტკევიჩის, გია ჯაფარიძის ზოგიერთი ნამუშევრის ქართული რელიეფის ძირითად პრინციპებთან შედარებისას სრულიად თვალსაჩინო ხდება. დროდადრო მოქანდაკეები ქართული რელიეფიდან ფორმებს იღებენ, როგორც ციტატებს და ისე იყენებენ თავიანთ ნამუშევრებში, ცხადია, ეს არ გახლავთ პოსტმოდერნული, შეგნებული ციტირების პროცესი, არამედ, ახალი სტილის ძიებაში, საკუთარი მემკვიდრული ფორმების გახსენების პროცესია. გარდა ამისა, ქართულმა ქანდაკებამ, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მეოცე საუკუნიდან სამგანზომილე-

ბიან სივრცეში განხორციელებულ ფორმას წარმოადგენს, რელიეფისგან მემკვიდრეობით ფორმის ორგანზომილებიანობა და სიბრტყეზე ვიზუალური ინფორმაციის ვერტიკალურად (არა სივრცობრივად, არა ჰორიზონტალურად) დაჯგუფების კულტურა მიიღო, ისევე, როგორც გრაფიკული და ფერწერული აქცენტებით ქანდაკების ზედაპირზე მუშაობის გამოცდილება. უფრო გართულებულ ვარიანტში კი ვხვდებით ევროპული სახვითი ფორმისა და განსაკუთრებით აღმოსავლური ქრისტიანობისთვის დამახასიათებელი ასკეტური შინაგანი კონსტიტუციის თანხვედრას. ქართული დაზგური ქანდაკება მეოცე საუკუნის მანძილზე ინარჩუნებს ქართული რელიეფისთვის დამახასიათებელ ფორმის შებოჭილობას, ხშირ შემთხვევაში აღქმის ფრონტალურობასაც კი. თითქოს ამ მოვლენის საკომპენსაციოდ, ქართველი მოქანდაკეები პერმანენტულად ისწრაფვიან ქანდაკების ზედაპირის ხან ფერწერული (ნოდარ თოფურია-ვოიტკევიჩი, გია ჯაფარიძე, რუსიკო გაჩეჩილაძე, მიხეილ წოწორია), ხანაც გრაფიკული დამუშავებისკენ (ჯემალ-ჯოტი ბუალავა). ქართული რელიეფი კამერულია. ტაძრის ექსტერიერის დიდი სიბრტყეების არსებობის შემთხვევაშიც კი რელიეფი მის ვიზუალურად მაორგანიზებელ ელემენტთაგან (ორნამენტი, ფერი) ერთ-ერთია და არა უმთავრესი. უმეტესად იგი ნარატული აქცენტების ტაძრის ფასადზე სწორად გადაანაწილებაზეა ორიენტირებული (X-XI საუკუნეებამდე, როდესაც ფორმა უკვე თვითკმარი ღირებულებისა ხდება). ამიტომ, ქართული სივრცულ-გამომსახველობითი აზროვნების ტრადიციაზე ნებსით თუ უნებლიე დაყრდნობით შექმნილი და ზემოთ განხილული, ქართული ქანდაკების ნიმუშიდან ნებისმიერის ფორმა კამერულია, მაშინაც კი, როდესაც თანამედროვე ქართველი ოსტატები მონუმენტურ ქანდაკებას ქმნიან. მათი ქანდაკებაც, ქართული რელიეფების მსგავსად, ნაკლებად ისწრაფვის სივრცის ორგანიზებისკენ. მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკებაც, ისევეა აგებული ზემოთ მსწრაფველ ვერტიკალზე, როგორც შუა საუკუნეების ქართული რელიეფი. მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკებაც ნაკლებად ცდილობს ჰორიზონტალურ ხაზზე განავითაროს ფორმა და არა მხოლოდ ვერტიკალურ, არამედ ჰორიზონტალურ სიბრტყეზეც მოახდინოს სივრცის ორგანიზება. ჩვენმა ქანდაკებამ მეოცე საუკუნეში, ნებსით თუ უნებლიედ გაიმეორა ქართულ რელიეფში განვითა-

რებული სახვითობის პრინციპები. შედეგად, ეროვნული ქანდაკების ბევრად წარმატებულ მაგალითებს ვხვდებით იქ, სადაც ფორმები კამერულია. მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც ჩვენთან სოციალისტური რეალიზმის და საბჭოთა კულტურის გავლენასთან ერთად დამკვიდრდა, ცხადყოფს, რომ მონუმენტალიზმის ქანდაკებრივი განცდა უცხოა ავთენტურად ქართული ფორმისთვის. ასევე სახვითობის ბინარულობა იკვეთება, როგორც საერთო ნიშანი. კერძოდ ქანდაკების სხეული, როგორც მოცემულობა და მასზე დატანილი გრაფიკული თუ ფერწერული ინფორმაცია, როგორც სხეულის იმ ასპექტების გამომვლენი, რომელიც ფრონტალურმა, ჩაკეტილმა ფორმამ ვერ ან არ გამოამჟღავნა.

ქართულმა ქანდაკებამ სახვითი ხერხების თვალსაზრისით ქართული რელიეფის გამოცდილება სპორადულად, მაგრამ გაითვალისწინა. იქ სადაც ქართული რელიეფი და შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერა მეტად ჩანს გათვალისწინებული, შესაძლებელია ადგილობრივი სკულპტურული სკოლის ნიშნებზე საუბარი, რომელიც არა იმპორტირებულ ფორმას, არამედ საკუთარ მემკვიდრეობას იაზრებს, ახდენს მის ინტერპრეტაციას და შედეგად ბევრად საინტერესო და განსხვავებულ პროდუქტს ქმნის. საერო თემატიკაში ქართველი მოქანდაკეები ბევრად თამამები ჩანან, მაგრამ როგორც კი ქრისტიანული თემატიკის ველში შედის, მოქანდაკე ნებსით თუ უნებლიედ მაინც მილტვის ისეთი, უკვე შემდგარი ორგანიზებული სახვითი სისტემისკენ, როგორც ქართული მონუმენტური ფერწერა თუ რელიეფი გახლავთ. რაც ალბათ მიუთითებს, რომ ქართულმა ქრისტიანულმა კულტურამ არ განიცადა შიგნით ტრანსფორმაცია, შესაბამისად, ამ კულტურის წიაღში გაზრდილმა მოქანდაკეებმა ვერ დაიწყეს ფორმის მეშვეობით მისი გადააზრება და შეეკედლნენ ქრისტიანულ იკონოგრაფიულ სქემას. ხოლო მათ, ვინც მისი გადამუშავება სცადა, არც თუ იშვიათად, ქანდაკების არსის დაკარგვის ზღვარს მიახლოვებული ფორმის ტრანსფორმაცია მიიღო შედეგად. აუცილებელი აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ შუა საუკუნეების რელიეფსა და მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების შემთხვევაში, ორივეგან ცხადად ჩანს ქართული სახვითობის განსაკუთრებით მაღალი კულტურა, ხაზგასმით ორგანზომილებიანი სივრცული პერცეფცია, ფორმას ტაქტნიანად მორგე-

ბული ფერის ფუნქცია და გრაფიკულად დამუშავებული ზედაპირების ხატოვანება.

წინამდებარე თაობის შესაჯამებლად, უნდა ითქვას, რომ მათ განსაკუთრებული, სტილური ეკლექტიზმი გამოარჩევთ, ეს არის თაობა, რომელმაც დაასრულა საკუთარ ფარგლებში სოციალისტური რეალიზმის გაბატონებული სახვითი ფორმა და დაიწყო ახლის ძიება, ისე, რომ რიგ შემთხვევებში მაინც ეყრდნობა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს, მაგალითად მონუმენტალიზმის განცდაში განსაკუთრებით იჩენს თავს აღნიშნული დებულება, ან სრულიად ახალი გზით მიდიან და მათთვის ავთენტური, ორიგინალური ფორმების ძიებას იწყენებენ. ქართული ქანდაკების განვითარების ხაზზში შეიმჩნევა ეკლექტიზმი და პოლისტილურობა, რაც დიდი ხნით გახდება ქართული ქანდაკების ნიშანი.

აბსტრაქტული ქანდაკებიდან, სოციალისტურ რეალიზმამდე, მისგან კი იტალიურ ქანდაკებამდე და უკან, ქართული ქანდაკების სათაავეებამდე, აი ამ უზარმაზარ სტილურ ტრაექტორიას მოხაზავს ქართული ქანდაკება 1980-90იან წლებამდე. შემდეგ კი, პოლისტილურობა ქრება და ისადგურებს მონოსტილი, ევროპული ქანდაკებრივი ფორმა, რომლის ჩრდილქვეშ აგრძელებს არსებობას და არა ტრანსფორმაციას ქართული სტილისა თუ სოციალისტური რეალიზმის შემორჩენილი რეფლექსიები. 1990-2000–იანი წლების ქართველი მოქანდაკეების ძიებებში უმნიშვნელოვანესია ის ფაქტი, რომ ისინი ქანდაკებრივი ფორმის არქეტიპამდე დადიან და იქიდან იღებენ სათავეს. პრაქტიკულად უბრუნდებიან წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნებას და თითქმის პიქტოგრამებამდე დაჰყავთ ქანდაკებრივი ფორმა. აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ ევროპული ქანდაკების რეფორმირება სწორედ არქეტიპული ფორმების აღმოჩენით დაიწყო ერთი საუკუნის წინ და უკვე მიღწეული სკულპტურული ფორმების ე.წ. პრიმიტიული, ტომობრივი ხელოვნების მონაპოვრებზე გაცვლით. ჩვენში პროცესი მსგავსად წარიმართა, თუმცაღა ქართული ქანდაკება თვითგამდიდრებისთვის თავისივე წარსულის ფორმებს მიმართავს. სხვა მხრივ 1990-იანელთა თაობის შეკვრა რაიმე ტენდენციის გარშემო შეუძლებელია. ისინი უკვე გაბნეულები აღმოჩნდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეებში, ზოგიერთი მათგანი საქართველოში აგრძელებს მუშაობას. მაგრამ

ცხადი ერთია, მათ გამაერთიანებელი ხაზი აღარ გააჩნიათ, მათი ქანდაკების პრობლემატიკა, ფორმადქმნადობა, მთლიანად დაემორჩილა გარემოს რომელშიც მოხვდნენ და განიცადეს გარემოს ზეგავლენა. ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი მიმდინარე პერიოდში არ ქმნიან ორიგინალურ ნამუშევრებს, რომ მათ არ შემატეს რაიმე ქართული ქანდაკების საგანძურს, მაგრამ მათი შემოქმედება ქართული ქანდაკების ძირითადი ხაზისგან შორს ვითარდება და არც ადგილზე იგრძნობა, რომ ქართული ქანდაკების განვითარების ხაზი არსებობდეს. ტენდენციები, რომლებიც ზემოთ მოვნიშნეთ,საბოლოოდ 1980-იანი წლების თაობასთან დასრულდა. არც უცხოეთში მოღვაწე და არც საქართველოში დარჩენილი მოქანდაკეები თაობისთვის დამახასიათებელი პარამეტრების მიხედვით ჯერ-ჯერობით ვერ ერთიანდებიან, მათი ნიშანი, როგორც თაობისა მხოლოდ სამხატვრო აკადემიაში მათი სწავლის პირობითი წლებია. ქართულმა ქანდაკებამ იაკობ ნიკოლაძისგან დაწყებული განვითარების ხაზი განტოტა და მთელი მსოფლიოსკენ მიმართა. ზემოთ განხილული მოქანდაკეები მეტ-ნაკლებად ჩართულები არიან იმ სტილის წრებრუნვაში, რომელმაც ტრანსესთეტიკური ფორმები უკვე გამოიმუშავა, ნაკლებად არის ორიენტირებული ეთნო—პლასტიკურ ძიებებზე და უნივერსალურია მთელი მსოფლიოსთვის. 2000-იანი და 2010-იანი, უკანასკნელი ათწლეულის თაობამ ცხადყო, რომ ქართული კულტურა ქანდაკების ათვისებას აგრძელებს, ძალიან ბევრ კოპირებულ ფორმას ვაწყდებით ამ პროცესში, მაგრამ ვთვლით, რომ ესეც გასაგები და სავარაუდოდ აუცილებელი ეტაპია, რომ ქანდაკებამ საქართველოში ყველა ფორმა საბოლოოდ აითვისოს, თუმცა გვეჩვენება პრობლემატურად, რომ ახალი თაობის მოქანდაკეები, მაშინ როდესაც ისინი არ ქმნიან კლიენტზე ორიენტირებულ ნამუშევარს, მაინც უბრუნდებიან დრო და დრო საბჭოთა გამოცდილებას. ბოლო დროს იგრძნობა, რომ ფორმასთან ერთად, თემატიკია და პრობლემატიკაც მნიშვნელოვნად შეიზღუდა ქართულ ქანდაკებაში და მაკროსივრცეებიდან მიკრო სამყაროში გადაინაცვლა.

კვლევის შედეგები

უკანასკნელი ერთი საუკუნის მანძილზე ქართულმა ქანდაკებამ მოსინჯა ყველა მისთვის ნაცნობი და ხელმისაწვდომი სტილი, რომელიც კი არსებობდა ევროპაში და მეტიც, არ შემოიფარგლა

ცალკეული სტილებით და საკუთარი კულტურიდან ისეთი წინარე ეპოქების გამოცდილება გაიზიარა, როგორიც გახლავთ შუა საუკუნეები და წინაქრისტიანული ხანის პლასტიკა. სტრუქტურულად თუ გადავავლებთ თვალს, საინტერესო ხაზს მივიღებთ. მეოცე საუკუნის ქართულ ქანდაკებას უწყვეტ ხაზად მოჰყვება ქართული რელიეფის იმპულსები, თითქმის 1990-იან წლებამდე. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ქრისტიანული პლასტიკის გავლენა საერო ხასიათის ქანდაკებაზე თვალსაჩინოა საბჭოთა ეპოქაში. 1990-იანი წლების შემდგომ კი, რაც დაიშვა წმინდანთა ქანდაკებრივ ფორმაში გამოსახვა საერო ხელისუფლების მიერ, არც ერთ, ქრისტიანულ თემატიკაზე შექმნილ ქართულ ქანდაკებაში არ ჩანს ქართველი მოქანდაკის ქრისტიანული ხელოვნების პრინციპების ცოდნა და გამოცდილება. ქართული რელიეფის გავლენა ქართულ ქანდაკებაზე ამ მომენტიდან უკვალოდ ქრება. ამავე პერიოდში ძლიერდება თითქმის თანადროულად, 1980-იან წლებში დაწყებული კიდევ ერთი ტენდენცია. ქართველი მოქანდაკეები ინტენსიურად მიმართავენ წარმართული ხანის ქართულ ხელოვნებას როგორც თემატურად, ასევე ფორმაში, მეტიც, დროთა განმავლობაში, 1990-იანი წლების დასასრულს, ქართული წარმართული ხანის ხელოვნების გავლენას ქართულ ქანდაკებაში ცვლის კიდევ უფრო ადრინდელი, კავკასიის და კერძოდ საქართველოს ტერიტორიაზე დაფიქსირებული პირველყოფილი ხელოვნების გავლენა, ქართველი მოქანდაკეები იღებენ პიქტოგრამულ გამოსახულებებს ან მათ პრინციპზე შექმნილ იმიჯებს და დაიტანენ მათ ქანდაკების სხეულზე ან მეტიც, სივრცეში იწყებენ პიქტოგრამების სივრცულ-გრაფიკულ ასახვას.

აღსანიშნავია, რომ ქართული ქანდაკების ფორმის და ზოგადად ფორმალური ძიებების გზა არ ემთხვევა მისი ძიებების გზას კულტურის სივრცეში. ევროპული ქანდაკებისგან განსხვავებით, ქართული ქანდაკება თითქმის არ მიყვება სოციუმისა და კულტურის რეალურ დროში მიმდინარე ტრანსფორმაციებს, მისი მხედველობიდან გამორჩენილია ადამიანი და მის გარშემო არსებული რეალობა, როგორც საკვლევი ობიექტი, მაშინ როდესაც ევროპული ქანდაკება უკანასკნელი 100 წელია, სწორედ ადამიანის სულის წვრილმან დინამიკაზე და მისი პრიზმიდან დანახული სამყაროს ნიუანსებზე აგებს თავის ნარა-

ციას. ქართული ქანდაკება, რაც არ უნდა ევროპული ფორმებით იყოს ნასაზრდოები, ტიპიურად ქართულია თავისი ბუნებით. იგი მიილტ-ვის ისეთი თემებისკენ, რომლებიც ქართული იდენტობის ქვაკუთხედს წარმოადგენენ, ცდილობს მოიხელთოს ჩვენი მითოლოგია, რელიგია, ისტორია და ლიტერატურა, მათში წაიკითხოს და მყარ მესიჯებად გადააქციოს ფორმულები, რომლებიც ქართველი ერისთვის ერთგვარი მაკოორდინირებელი სისტემის ფუნქციას ასრულებდა ყოველთვის და რაც მანამდე, მეოცე საუკუნებმდე ქართული ლიტერატურის ფუნქ-ციას წარმოადგენდა. ქართული ქანდაკება ყოველთვის ასახავს ქარ-თული კულტურის დინამიკას, მაგრამ გვეჩვენება, რომ უფრო მეტად, განსაკუთრებით კი ეს ეხება 1980-იან წლებამდე განხილულ ქანდაკე-ბას, თავად ქმნის სხვა დრო-სივრცული პარამეტრების მქონე ქართუ-ლი კულტურის ალტერნატიულ ველს, რომელიც ოფიციალური ისტო-რიოგრაფიისგან არ დისტანცირდება, არ არის კრიტიკული მიმდინარე პროცესებისადმი, არამედ გახლავთ პასიური აღმწერი.

ქართული ქანდაკების მიერ უკანასკნელი 100 წლის მანძილზე გან-ვლილი გზა მნიშვნელოვანია. დასაფასებელია ფაქტი, რომ 100 წელი-წადში ქართულმა ქანდაკებამ მოახერხა დაეგროვებინა გამოცდილება მსოფლიოს ქანდაკების ყველა მიმართულბაში, მოახერხა მოენიშნა გზა, თუ როგორია ავთენტურად ქართული ფორმა, არ შეჩერებულიყო მხოლოდ აღნიშნულ შედეგზე და ძიებები იმგვარად წარემართა, რომ მისულიყო მატერიალური ფორმის და სივრცული პლასტიკის უარყო-ფის ზღვრამდე, შეექმნა ისეთი ფორმები, როგორიც არის სივრცული გრაფიკა, ფერწერული პლასტიკა და სხვ. მან ნულოვან წერტილამდე დაიყვანა ფორმა, რომელზეც მუშაობდა 100 წლის განმავლობაში და თითქოს დაივიწყა წარსული გამოცდილება. თუ კი თავს ერთგვარი პროგნოზის გაკეთების უფლებას მივცემთ, ვიტყვით, რომ ასეთ დინ-ამიკას ქართული ქანდაკება შესაძლოა ახალი ფორმის გამომუშავები-სკენ მიჰყავდეს. ცხადია ნაშრომს არ გააჩნია პრეტენზია, რომ მეოცე საუკუნის ყველა მოქანდაკის შემოქმედებას ფარავს ან ქანდაკების ყველა ჟანრის შიდა სტილისტურ ძვრებს ნიუანსობრივად ეხება. მა-გრამ შევეცადეთ ჩვენი თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესი მოქანდა-კეებისა და მათი წრის პროფესიონალთა შემოქმედების საფუძველზე გამოგვეყო ქართული ქანდაკების, როგორც ფორმის განვითარების

ტენდენციები, ასევე დაგვედგინა ის ასპექტები, რომელიც ფორმის შემდეგ, ქანდაკების ვალიდურობის დადგენის აუცილებელი პარამეტრი გახლავთ და ეხმარება მნახველს ქანდაკების მეშვეობით გამოავლინოს პოლიტიკურ, კულტურულ და სოციალურ ველში არსებული ახალი ტიპის ინფორმაცია და სახელოვნებო ფორმის მეშვეობით გახადოს ის ხელმისაწვდომი.

კვლევის შედეგების მნიშვნელობა

კვლევის შედეგების მნიშვნელობა რამდენიმე პარამეტრით განისაზღვრება. დისერტაცია წარმოადგენს ქართული ქანდაკების ისტორიით დაინტერესებული პროფესიონალებისთვის ერთადერთ წყაროს, რომელიც ქართული ქანდაკების, როგორც 100 წლის უწყვეტი პროცესის შესახებ დიაქრონულ ჭრილში იძლევა ინფორმაციას და წარმოადგენს 1970-იანი წლებიდან შეწყვეტილი კვლევების შემავსებელ ინფორმაციას. სადისერტაციო ნაშრომი ქართულ ქანდაკებას განიხილავს, როგორც სახელოვნებო მოცემულობას და იძლევა მისი სოციოკულტურული განზომილების შესახებ კვლევას. გარდა ამისა დისერტაცია დაიწერა თსს აკადემიის ბაზაზე. იგი დღემდე ერთადერთ ინსტიტუციას წარმოადგენს, რომელიც პროფესიული ბაზრისთვის ამზადებს მოქანდაკეებს. სადისერტაციო ნაშრომში მოცემული კვლევის შედეგების ინტეგრაცია შესაძლებელია როგორც სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტის სტუდენტთა, ასევე ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის სტუდენტთა სასწავლო პროცესში.

ბიბლიოგრაფია

1. **აბულაძე 2011:** ქანდაკების საერთაშორისო პლენერი I [კატალოგი / პროექტის ავტ. გია აბულაძე და გია ჯანბერიძე], ბათუმი არტი, 2011
2. **აბულაძე 2012:** ქანდაკების საერთაშორისო პლენერი II [კატალოგი / პროექტის ავტ. გია აბულაძე და გია ჯანბერიძე], ბათუმი არტი, 2012
3. **ადონის 1924:** ადონის, მოქანდაკე გ. სესიაშვილი, დროშა, 1924, №12, გვ. 29.
4. **ალადაშვილი 1995:** ნ. ალადაშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების სხვადასხვა ურთიერთდამოკიდებულებების შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1995, N1-2, გვ.122-132
5. **ალადაშვილი 1996:** ნ. ალადაშვილი, ესქატოლოგიური თემა განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში [განკითხვის დღის სცენები ჯოისუბნის რელიეფურ დეკორში X ს. და ნიკორწმინდის ფასადის ფრონტონში გამოქანდაკებული ქრისტეს მეორედ მოსვლის კომპოზიცია XI ს.], ძეგლისმეგობარი, 1996,N1/92, გვ.8-12
6. **ამაშუკელი 1978:** ე. ამაშუკელი, ჯემალ თუშურაშვილის შემოქმედება, ცისკარი, 1978, N3, გვ.129-131
7. **ამაშუკელი 1985:** ე. ამაშუკელი, მრწამსის ერთგულება : [მოქანდაკე ბორის ციბაძის შემოქმედებითი პორტრეტი], საბჭოთა ხელოვნება, 1985. N4., გვ.72-74
8. **ამაშუკელი 1988:** ე. ამაშუკელი, საკუთარი მრწამსის ძიებაში : [მოქანდაკე კარლო გრიგოლიას შემოქმედება], საბჭოთა ხელოვნება, 1988, N12, გვ.3-7
9. **ამაშუკელი 1998:** ე. ამაშუკელი, პარიზული ასოციაციები : [მოქანდაკის შემოქმედებითი კრედო], ხელოვნება, თბილისი, 1998, N7-8, გვ.78-88.
10. **ამაშუკელი 1998:** ე. ამაშუკელი, პარიზული ასოციაციები : [მოქანდაკის შემოქმედებითი კრედო], ხელოვნება, თბილისი, 1998, N9-10, გვ.97-100.
11. **ანდრიაძე 1983:** დ.ანდრიაძე, დიალოგი ქვასთან. საბჭოთა ხე-

ლოვნება, თბილისი,1989, N7,გვ .99-106-107
12. **ანდრიაძე 1986:** დ. ანდრიაძე, მხატვრის ჰერიოკულ-რომანტიკული იდეალი : [თამარ აბაკელიას შემოქმედების ძირითადი აქცენტები], საბჭოთა ხელოვნება,1986, N12, გვ.62-77
13. **ანდრიაძე 1987:**დ.ანდრიაძე, ქალაქი, სიტყვა, ნიშანი : [გრაფიკული დიზაინი და "მონუმენტური ლიტერატურა" კულტურის სისტემაში], საბჭოთა ხელოვნება, 1987, N1., გვ.12-23.
14. **ანდრიაძე 1990:** დ. ანდრიაძე, მხატვრული დროის კატეგორია და მოდერნისტული ქანდაკება : [სტრუქტურულ-სისტემური ანალიზის ცდა], ხელოვნება,თბილისი, 1990, N6, გვ.29-44.
15. **ანდრიაძე 1991:** დ. ანდრიაძე, ვარიაციები პლასტიკის ენაზე : [მოქანდაკე გენო ზაქარაიას დაუმთავრებელი პორტრეტი], ხელოვნება, თბილისი, 1991, N11-12, გვ.71-83.
16. **ანდრიაძე 1993:** დ.ანდრიაძე, მოქანდაკის საჯილდაო ქვა : [ესკიზი ჯონი გოგაბერიშვილის პორტრეტისათვის], ხელოვნება, - თბილისი, 1993, N7-8, გვ.51-60
17. **ანდრიაძე 2000:** დ.ანდრიაძე, ტრაგედიის დაბადება პლასტიკის სულიდან : [მოქანდაკე მ. ბერძენიშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებული ესეისტური მიზანსცენები] / ხელოვნება, თბილისი, 2000, N1-2, გვ.42-57
18. **ანდრიაძე 2013:** დ.ანდრიაძე, მოქანდაკის ხელისუფლება: ელგუჯა ამაშუკელის კულტუროლოგიური მემორიალის მოდელი, ელგუჯა ამაშუკელის ალბომი, მაგთიკომი, თბილისი, 2013, გვ. 4
19. **ანდრიაძე 2014:** დ. ანდრიაძე, ნოდარ თოფურია ტრაგიფრივოლური მენუეტები, თბილისი, თიბისი არტ გალერეა. 2014.
20. **ანდრიაძე 2014:** დ. ანდრიაძე, ბიძინა ავალიშვილი, მაგთიკომი, თბილისი, 2014
21. **ანდრონიკაშვილი 2010**: ანდრონიკაშვილი ზ., ანდრონიკაშვილი ზ. „ეროვნული უძრაობა" 2010 წ. ელექტრონული ბიბლიოთეკა ჰტტპ://ლიბ.გე/ბოოკ.პჰპ?აუტჰორ=1352&ბოოკ=8449
22. **ბელტინგი...2005:** ჰ. ბელტინგი და ავტორთა კოლექტივი, ხელოვნების ისტორია, შესავალი, თბილისი, 2005.
23. **ბერძენიშვილი 1979:** მ. ბერძენიშვილი, ზარი, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1979.

24. **ბერძენიშვილი 2004:** მ. ბერძენიშვილი, შვენიერება და სიმახინჯე, თბილისი, 2004.
25. **ბჟალავა 2001:** ჯ. ბჟალავა, [ინტერვიუ მოქანდაკე ჯ. ბჟალავასთან: ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი ცხოვრება, გამოფენები საზღვარგარეთ], ცისკარი, 2001, N3, გვ.94-99
26. **გაბაშვილი 1992**: გაბაშვილი რ. „მოგონებები“, ტ.3 1992 წ.
27. **გაფრინდაშვილი 2010:** ნ. გაფრინდაშვილი, “ სოცრეალისტური დისკურსი და ქართული საბჭოთა ლიტერატურის რამდენიმე თავისებურება“. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა რეცენზირებადი ელექტრონული ბილინგვური სამეცნიერო ჟურნალი „სპეკალი“ 2010 წ.
28. **გაფრინაშვილი 2010:** ნ. გაფრინდაშვილი, მ. მირესაშვილი, ნ. წერეთელი. სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია : ქართული ლიტერატურის მაგალითზე : წიგნი I : სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებანი
29. **გაჩეჩილაძე 1998:** ე. გაჩეჩილაძე, დაზგური პორტრეტის განვითარების ტენდენციები ქართველ მოქანდაკეთა 60-იანი წლების თაობის შემოქმედებაში: [მოქანდაკეების რ. გაჩეჩილაძის, გ. პაპინაშვილის, თ. კიკალიშვილის შემოქმედება], შრომები , თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1998, ტ. 326 (ისტორიის, არქეოლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობისა და ეთნოგრაფიის სერია), გვ.47-67.
30. **გაჩეჩილაძე 2001:** ე. გაჩეჩილაძე, სკულპტურული პორტრეტი გურამ პაპინაშვილის შემოქმედებაში, 2001, N1-2, გვ.127-135
31. **გვახარია 2000:** გვახარია გ., „სოციალიზმის დაბადება“ რადიო თავისუფლება. 2000 წ.
32. **გიორგობიანი 1999:** ლ.გიორგობიანი, ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმთა ცვალებადობა (წერილი მეორე) : [ზოგადი ესთეტიკური პროცესები ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ქანდაკებაში: მოქანდაკეთა ი. ნიკოლაძე, დ. კაკაბაძე, ე. ამაშუკელი, მ. ბერძენიშვილი...], ხელოვნება, თბილისი, 1999, N7-8, გვ.16-25.
33. **გურაბანიძე 2010:** ნ. გურაბანიძე, მოქანდაკე გია ჯაფარიძე, თბილისი, 2010.

34. **დარჩია 2004:** ქ. დარჩია, ციტაციის მეთოდი თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში (მიშა შენგელიას შემოქმედების მაგალითზე). სამეცნიერო კონფერენციის "თანამედროვე ქართული კულტურა და ხელოვნება პრობლემები, პერსპექტივები" კრებული, თბილისი, 2004, გვ. 15
35. **დუდუჩავა1953:** მ. დუდუჩავა, იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, ხელოვნება, 1953
36. **ელერდაშვილი 2006:** ნ. ელერდაშვილი, სერაფიმე პოლოლიკაშვილის უცნობი ნამუშევრები, საქართველოს სიძველენი№9, თბილისი 2006, გვ. 205-207
37. **ვალერიუსი 1964:** ს. ვალერიუსი, ისტორია და თანადროულობა : [მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელის შესახებ. ჟურნალი "ტვორჩესტვო" N10, 1964 წ.], ცისკარი , 1965, N10, გვ.128-131
38. **ვორონოვი 1968:** ნ. ვორონოვი, ახალი შეხვედრა ელგუჯა ამაშუკელთან : [ფოთში გაიხსნა გმირთა ძეგლი "კოლხეთის დედა". ავტორი ელგუჯა ამაშუკელი], საბჭოთა ხელოვნება, 1968, N12, გვ.61-62.
39. **ვორონოვი 1986:** ნ. ვორონოვი, სამშობლოს დამცველთ : [მემორიალური ანსამბლის ხელოვნების კომპლექსი თბილისის გამარჯვების პარკში. სკულპ.: გ. ოჩიაური, არქ.: ვ. ალექსი-მესხიშვილი], საბჭოთა ხელოვნება. - 1986. - N1. - გვ.88-92.
40. **ზაქარაია 2001:** პ. ზაქარაია, ჩახრუხაძი სპორტრეტი, ძეგლის მეგობარი, 2001, N2, გვ.29-30
41. **თაბუკაშვილი 1977:** ლ. თაბუკაშვილი, ელგუჯა ამაშუკელი : [მოქანდაკის შემოქმედებითი პორტრეტი], ფრესკა, თბილისი, 1977, N9, გვ.30-33
42. **თაბუკაშვილი 1993:** ლ. თაბუკაშვილი, უკვდავი სახეებით შთაგონებული:[მოქანდაკე ბიძინა ავალიშვილის შემოქმედება], ხელოვნება, თბილისი, 1993, N5-6. - გვ.35-37
43. **თუმანიშვილი...2012:** დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 2012.
44. **იოსელიანი 1991:** ს. იოსელიანი, რუსუდან გაჩეჩილაძის შემოქმედება, ქართული ხელოვნება, 1991, N9, გვ.127-143.

45. **კაგანი 2008:** მ. კაგანი, მერაბ ბერძენიშვილი, ქართველი მიქელა-ჯნელო. თბილისი, 2008 .
46. **კარბელაშვილი 2013**: მ. კარბელაშვილი, ქართული ქანდაკება (1920-იანი წლები), მეცნიერის არქივიდან. Aრს ჩეორგიცა სერია B. ელექტრონული ჟურნალი 2013 წ.
47. **ლეჟავა 2001:** ს. ლეჟავა, კონცეფცია: სხეულის საკრალური არსი [მხატვარ-მოქანდაკე მარინა ივანიშვილის შემოქმედებითი სამყა-რო], ომეგა, 2001, N5, გვ.84-86
48. **ლეჟავა 2002:** ს. ლეჟავა, გაბედულებაც, კორექტურობაც... : [მოქა-ნდაკე გენო ზაქარაიას ნამუშევრების განხილვა], ომეგა, თბილისი, 2002, N11, გვ.80-84
49. **მაისურაძე 1997:** გ. მაისურაძე, "ქართლის დედა" და დედის კომ-პლექსი : [ქანდაკება "ქართლის დედა" (მოქანდაკე ე. ამაშუკელი) და მელიქიშვილის ქუჩაზე მდებარე ქალის ფიგურა (მოქანდაკე გ. ოჩიაური) ფსიქოლოგური ანალიზი], აფრა, თბილისი, 1997, N1, გვ.179-188
50. **მაისურაძე 2001:** მ. მაისურაძე, სკულპტურის სივრცული აღქმის ზოგადი კრიტერიუმები, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტე-ტი, შრომები№3, თბილისი, 2001
51. **მაჩაბელი 2008:** კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართუ-ლი ქვაჯვარები. თბილისი, 2008.
52. **მირცხულავა 2009:** ნ. მირცხულავა, მონუმენტური ქანდაკების შესახებ : (მოქანდაკე მერაბ მერაბიშვილის შემოქმედება), ლიტ-ერატურა და ხელოვნება, თბილისი, 2009, N11(47), გვ.78-79
53. **მოსულიშვილი 1997:** მ. მოსულიშვილი, კიკალა-დაობლებული თო-ჯინის ბიძია : [ინტერვიუ მოქანდაკე თენგიზ კიკალიშვილთან მისი შემოქმედებითი ნაღვაწის შესახებ],ცისკარი, 1997, N4, გვ.85-97
54. **მელიქიშვილი 2011:** ვ. მელიქიშვილი, ჩემი ნამუშევრების არასრუ-ლი ნუსხა თბილისი, 2011
55. **ოჩიაური 1974:** გ. ოჩიაური, მონაპოვრები და ამოცანები (ქართუ-ლი ქანდაკების განვითარების გზა), საბჭოთა ხელოვნება,1974, N 9, გვ. 7—16
56. **ოჩიაური2002:** გ. ოჩიაური, ევროპული ქანდაკების ბუნებისათვის, თბილისი, მერანი, 2002.

57. **პარმაქსიზიშვილი...2012:** თ. პარმაქსიზიშვილი; ბაღოშვილი ვ., კათოლიკეთა საკრებულო ბათუმში, წარსული და თანამედროვეობა, ბათიმის მეორე საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული, ბათუმი 2012, გვ. 148-157
58. პატარიძე 2005: პატარიძე ლ. „ქართული იდენტობა (ისტორიული ხედვის პრობლემები)". საქართველო ათასწლეულთა გზაგასაყარზე. არტე. 2005. გვ. 221
59. **სამხარაძე 1993:** ნ. სამხარაძე, მეტყველი მდუმარება : [ვახტანგ ონიანის ქანდაკებები], ხელოვნება, 1993, N1, გვ.29-32
60. **სანიკიძე 1977:** თ. სანიკიძე, იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1977.
61. **სმითი 2008:** სმითი ე.დ. „ნაციონალური იდენტობა". ლოგოს პრესი. 2008. გვ. 204
62. **ქარსაულიძე 2009:** ხ. ქარსაულიძე, ქვა სხეულში, დროსა და სივრცეში, ლონგინოზ იორდანიდისის შემოქმედება, ქართველები უცხოეთში, თანამემამულე, უცხოეთში მცხოვრებ ქართველთა ცენტრალური პერიოდული გამოცემა, ლონდონი, 2009, ივნისი-ივლისი, N2(33), გვ.18
63. **შავგულიძე 2013:** თ.შავგულიძე, უკვდავების სამგანზომილებიანი პარადიგმა, ელგუჯა ამაშუკელის ალბომი, მაგთიკომი, თბილისი, 2013, გვ.24
64. **შანიძე 1975:** ლ. შანიძე, ქართული საბჭოთა ქანდაკება, მეცნიერება. თბილისი 1975
65. **წერეთელი 1955:** ალ. წერეთელი, ქანდაკება : [1955 წლისგამოფენა], საბჭოთა ხელოვნება, 1956, N4, გვ.33-36
66. **წერეთელი 1959:** ალ. წერეთელი, ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება, 1921-1941, ხელოვნება, თბილისი, 1959
67. **წიქორიძე 1987:** ბ. წიქორიძე, მხატვრის სახელოსნოში : [საუბარი მოქანდაკე თ. კიკალიშვილთან ქართული პლასტიკის პრობლემებზე], სპექტრი, 1987,N1, გვ. 95-97
68. **წიქორიძე 1991:** ბ.წიქორიძე, ჯუმბერ ჯიქია [მოქანდაკის შემოქმედება], სპექტრი, 1991,N1, გვ.10-14
69. **ხარბედია...2005:**ზ.კვერცხიშვილი, ზ. კიკნაძე, მ.ხარბედია ,საქართველო ათასწლეულთა გასაყარზე , თბილისი, არეტე, 2005.
70. **ხოშტარია 2000:** გ. ხოშტარია, დავით გაბაშვილი ფერწერა, გრაფი-

კა, ქანდაკება, აბსტრაქცია, პლაკატი, წიგნის გრაფიკა, თბილისი, 2000.
71. **ჯანბერიძე... 1975:** ქართული ქანდაკება, მისი განვითარების გზები და ტენდენციები : [ნ. ჯანბერიძის, გ. თოთიბაძის, ვ. თოფურიძის, გ. ოჩიაურის, მ. ბერძენიშვილის, ე. ამაშუკელის, ლ. მხეიძის, ჯ. მიქატაძის, გ. შხვაცაბაიას, გ. ქუთათელაძის, გ. გაჩეჩილაძის საუ-ბარი ჟურნალ "განთიადის" მრგვალ მაგიდასთან], განთიადი, 1975, N4, გვ.144-159
72. Аладашвили 1977: Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии : Фигурные рельефы V-XI веков, М, Искусство, 1977
73. Аладашвили 1977: Н. Аладашвили, Некоторые особенности грузинской фасадной скульптуры X-XI веков, II Междунар. симпозиум по груз. Искусству, Тбилиси, 1977.
74. Амашукели 1981: Э. Амашукели, Шестое чувство,Москва,»Молодая гвардия», 1981
75. Амашукели... 1986: Биеннале закавказских республик (1, 1986, Тбилиси),Первая бьеннале закавказских республик : [Живопись. Скульптура. Графика] : Кат. [выст. / Сост. К. Ахобадзе ; Вступ. ст. Элгуджа Амашукели]. - Тбилиси : Союз художников Грузии, 1986.
76. Беридзе...1975: Беридзе В., Эзерская Н., Искусство советской Грузии, 1920 - 1970 М.: Советский художник 1975
77. Гройс 1993: Гройс. Б., Утопия и обмен (Стиль Сталин; О новом; Статьи), Знак, 1993.
78. Воронина 1981: Н. Воронина, Мераб Бердзенишвили, Москва, Сов. Художник, 1981.
79. Джапаридзе 1989: Г.Джапаридзе, Города и скульптуры [Беседа с секретарем Союза художников республики Гией Джапаридзе о проблеме "города и скульптуры"],Коммунист Грузии : Наука и культура , 1989, N1, стр.83-85
80. История... 1957: История русского искусства. Т. XI. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. — С. 30—31.
81. Калитина 1986: Калитина Н.Н., Французский Портрет XIX Века, Искусство, Ленинград, 1985, ст. 220-257
82. Кривдина 2008: О .Кривдина, Профессор скульптуры Н. С. Пименов

Сударыня 2007
83. Луначарский 1968: А.В. «Воспоминания и впечатления» М., 1968. С 198
84. Мелетинский 1987: Мелетинский Е.М. “Мифическое Время» ст.252 Мифы Народов Мира. Энциклопедия т.1 М. 1987
85. Половцов 1897: П. Половцов, Русский биографический словарь: Ибак — Ключарев / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова., Санкт-Петербург: тип. Гл. упр. уделов, 1897 [2], Т. 8.
86. Сирадзе 1985: Сирадзе Р., «Эстетика Средневековья. Грузия» Москва «Искусство» 1985 ст.387-401
87. Хундадзе 2006: Хундадзе Т., Средневековая рельефная скульптура, Православная Энциклопедия, том XIII, Москва, 2006, стр. 291-295. შეინშვნა: მითითებულ კრებულში, სტატიის დასასრულს ავტორის ნაცვლად, მითითებულია ინიციალი “P.” რაც წარმოადგენს შეცდომას. წინამდებარე სტატიის ავტორი გახლავთ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი თამარ ხუნდაძე.
88. Шхвацабая 1991: Г. Шхвацабая, Скульптура всегда человечна : [Диалог художника и скульптора Г. Шхвацабая и литературоведа М. Буянова о скульптуре, ее развитии и значения для общество], Литературная Грузия., 1991, N2, стр. 205-210
89. Adams 2009: L. S. Adams, The Methodologies of Art, Westview Press; Second Edition, 2009
90. Altet... 2013: X.B. Altet, Sculpture: From Antiquity to the Present Day, Taschen, New edition, 2013.
91. Bade... 2012: P. Bade, 30 Millennia of Sculpture (30 Millennia of Art Collection), Parkstone Press, 2012.
92. Benton 2004: C. Benton, Figuration / Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968 (Subject/Object New Studies in Sculpture), Ashgate Pub Ltd , 2004.
93. Brown 1991: M. C. Bown, Art Under Stalin, Holmes & Meier Pub; 1st Ed. (U.S.) edition (November 1991)
94. Bown 1993: M. C. Bown, Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992. Manchester University

Press, 1993.
95. Bown 2012: M. C. Bown, Socialist Realisms: Great Soviet Painting 1920-1970, Skira, 2012
96. Groys 2011: B. Groys, The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond,Verso; Reprint edition, 2011.
97. Habermas 1962: Habermas J. „Structural Transformation of the Public Sphere“. 1962
98. Harper... 2006: G.Harper, T. Moyer, K. Wilkin, A Sculpture Reader: Contemporary Sculpture Since 1980 (Perspectives in Contemporary Sculpture), University of Washington Press, 2006.
99. Harper... 2007: G.Harper, T. Moyer, Conversations on Sculpture (Perspectives in Contemporary Sculpture), University of Washington Press, 2007
100. Hildebrand 1907: A. V. Hildebrand, The Problem of Form in Painting, Columbia, 1907. Classic Reprint by Forgotten Books, 2012.
101. Holz 1993: Holz W. “Art of The Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state 1917-1992”. Manchester University Press. 1993. P.74
102. Khinchagashvili 2008: Khinchagashvili Sh. Post-Soviet Georgian Nationalism in the Context of Social Memory and Collective Trauma Theories. Institute of Political Sciences of Georgia 2008
103. Lampo 20...: J. Lampo, David Khmaladze, http://www.atelierdevka.com/www.atelierdevka.com/Publications.html
104. Nigel 2001: Nigel Spivey. Enduring Creation. Art, Pain, and Fortitude. 2001 p.118
105. Smith 1993: A. D. Smith, National Identity (Ethno-nationalism Comparative Perspective), University of Nevada Press; New edition, 1993.
106. Suny 1994: R.G. Suny, Making of Georgian Nation, Indiana University Press; 2nd edition, 1994.
107. Warnke 1987: Warnke M. Lexikon der Kunst, 1, Leipzig, 1987
108. Wood... 2012: J. Wood, D. Hulks, A. Potts, Modern Sculpture Reader, J. Paul Getty Museum, 2012.

ტაბულების ჩამონათვალი:

ტაბულა I: 1. ყაჩაღანის ჯვარი, VII ს. I ნახ. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. სხსმ; 2. ანგელოზი, სვეტიცხოვლის ტაძრის აღ. ფასადი. 3. მაცხოვრის მეორედ მოსვლის სცენა, ნიკორწმინდის ეკლესია, სამხრეთის ფასადი, X ს. 4. სვეტიცხოველი, აღმოსავლეთ ფასადი XII ს. 5. ჯვრის ამაღლება, კაცხის ეკლესია, სამხრეთის ეკვდერი XI ს. 6. „ქტიტორი დავით მესამე მარიამ ღვთისმშობელთან ერთად", ქვევით – ქტიტორი დავით III ვედრების პოზაში და მის ზევით – ნიკოპეის ტიპის ღვთისმშობელი, რომელსაც წინ ყრმა უკავია (სიმაღლე – 157 სმ). დავით III-ის სტელაზე დაცული წარწერა წარმოადგენს ვედრებას დავითისათვის გამარჯვების მოსაპოვებლად: „დიდებულმცა არს მეფობა დავითისი. მიანიჭენ მას სიმრთელით დღეგრძელობა და მტერთა მიმართ მძლეობა." სტელა 2003 წელს, ოშკის კედლის ჩამოშლის შემდეგ გამოვლინდა, ამჟამად სტელა არზრუმის საგამოფენი დარბაზშია დაცული; 7. ოშკის „წმინდა ნინო". განადგურებული ბარელიეფი; 8. გამოსახული არიან: ქვევით – ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი ვედრების პოზაში (წარწერის მიხედვით, უკვე გარდაცვლილი) დ მის ზევით – იოანე ნათლისმცემელი. ორივე ფიგურის გარშემო ასომთავრული წარწერებია, რომლებიც წითელი საღებავით არის დაფარული (სიმაღლე – 130 სმ). სტელა 2003 წელს, ოშკის კედლის ჩამოშლის შემდეგ გამოვლინდა, ამჟამად სტელა არზრუმის საგამოფენი დარბაზშია დაცული მეორე სტელასთან „ქტიტორი დავით მესამე მარიამ ღვთისმშობელთან ერთად" ერთად. 9. ბერძენიშვილი მ., დავით გურამიშვილი, 1966, ქ. თბილისი, ჭავჭავაძის გამზირი. 10 ბერძენიშვილი მ., შოთა რუსთაველი, 1966 წ., ორიგინალი დგას ქ. მოსკოვში, ავტორისეული ასლი თბილისში, ამშვენებს საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის I კორპუსის ფასადს ლ. გუდიაშვილის ქუჩის მხრიდან. 11. ბერძენიშვილი მ., ქეთევან წამებული, 1989 წ. მოქანდაკის სახელოსნოს ეზო. 12. მიქატაძე ჯ., იეთიმ გურჯი, 1986, თბილისი, ნ. ბარათაშვილის ქ. 13. მიქატაძე ჯ., იოანე პეტრიწი, 1996 წ., თბილისი, ნ. ბარათაშვილის ქ. 14. იესო ქრისტეს რელიეფური გამოსახულება. ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთ პორტალი. XIს. 15. ბჟალავა ჯ., ღვთისმშობელი ყრმა იესოთი, 1980-იანი წწ. ადგილმდებარეობა უც-

ნობია. 16. ვოიტკევიჩი-თოფურია ნ., “მრავალჟამიერი” 1980 წ. დაცულია მოქანდაკის პირად კოლექციაში. 17. ნაროუშვილი-ქანდელი რ., ადამი და ევა. 1980-იანი წწ.

ტაბულა II: 1. კამპიონების სახლი, ალ. გრიბოედოვის საფლავის ძეგლი, 1832 წ. თბილისი, მთაწმინდის პანთეონი; 2. საფლავის ქვა, კუკიის სასაფლაო, თბილისი. ფოტო: გურამ წიბახაშვილი; 3. რუბილიაკი ლ.ფ., ლედი ელისაბედ ნაითინგეილისი საფლავის ქვა, ლონდონი, ვესტმინსტერის სააბატო; 4. პიმენოვი ნ.ს; კრეიტანი ფ.პ., . ვორონცოვის ძეგლი 1867 წ.; 5. ხოდროვიჩი ფ., ალ. პუშკინის ბიუსტი, 1892 წ., ბრინჯაო, თბილისი, პუშკინის სახელობის სკვერი; 6. ხოდროვიჩი ფ., ნ. გოგოლის ბიუსტი, ბრინჯაო, 1903 წ., ამჟამად დაკარგულია, ძველი ადგიმდებარეობა - ალექსანდრეს ბაღი; 7. ხოდროვიჩი ფ., დ. ყიფიანის ბიუსტი, 1899 წ., კარარის მარმარილო, თბილისი, მთაწმინდის პანთეონი; 8. ხოდროვიჩი ფ., დ. ერისთავის ბიუსტი, 1899 წ., მარმარილო, თბილისი, მთაწმინდის პანთეონი ; 9. ხოდროვიჩი ფ., გუსტავ რადდეს ბიუსტი, შესრულების და სხვ. მონაცემები დასადგენია. 10. პოლოლიკაშვილი ს., შოთა რუსთაველის ბიუსტი 1897წ.; 11. პოლოლიკაშვილი ს., ლურდის ღვთისმშობელი, ბათუმი, კათოლიკური ეკლესია, ამჟამად ღმრთისმშობლის სახელობის ხარების მართლმადიდებლური ეკლესია XIX ს. 12. პოლოლიკაშვილი ს., შესვენებული ქრისტე, ბათუმი, კათოლიკური ეკლესია, ამჟამად ღმრთისმშობლის სახელობის ხარების მართლმადიდებლური ეკლესია XIX ს. 13. პოლოლიკაშვილი ს., ლ. მესხიშვილის ბიუსტი 1897 წ. 14. თარხნიშვილი ალ., ვასო აბაშიძის პორტრეტი, XIX ს.

ტაბულა III: 1. მ. როსსო, შეიცნო ბავშვი, 1906 2. ე. დეგა, მობანავე იშრობს მარცხენა თეძოს, 1880. 3. ნიკოლაძე ი., ჩრდილოეთის ასული 1905 წ. 4. ნიკოლაძე ი., აკაკის ბიუსტი, რუსთაველის გამზირი, 1915-1922 წწ. 5. ნიკოლაძე ი., მეფისტოფელი, 1916 წ. 6. ნიკოლაძე ი., მელიქიშვილი პ., 1922 წ. 7. ნიკოლაძე ი., ჯავახიშვილი ი., 1946 წ. 8. ნიკოლაძე ი., ი.ვ. ლენინი “ისკრის” დამაარსებელი, 1949 წ. 9. ნიკოლაძე ი., ჩახრუხაძის პორტრეტი, 1948; 10. წერეთელი ნ., აკოპ გარიბჯანიანის პორტრეტი, 1927, მარმარილო. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის ხელოვნების ინსტიტუტის ქართული ქანდაკების ფონდში; 11. წერეთელი ნ., მინა მაიერის

პორტრეტი, 1927, მარმარილო. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის ხელოვნების ინსტიტუტის ქართული ქანდაკების ფონდში; 12. წერეთელი ნ.,კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი, ბრინჯაო. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის ხელოვნების ინსტიტუტის ქართული ქანდაკების ფონდში; 13. მზარეულაშვილი ფ., იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი, მარმარილო. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის ხელოვნების ინსტიტუტის ქართული ქანდაკების ფონდში; 14. ავალიშვილი ბ., გალაკტიონი 1965 წ.; 15. მიქატაძე ჯ., გალაკტიონი, 1980 წ. თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი. 16. ნიკოლაძე ი., მწუხარე საქართველო, თბილისი, 1908-1913 მთაწმინდის პანთეონი.

ტაბულა IV: 1. თავაძე რ., მერაბიშვილი კ., ბორის ძენლაძის ქანდაკება, 1929 წ., თბილისი, ქანდაკება ამჟამად აღებულია, მისი წინანდელი ადგილმდებარეობა - კომუნარების ბაღი. 2. სესიაშვილი გ., მიჯნის ამოგდება, 1931. 3. დევდარიანი თ., პარტიზანი, თარიღი დასადგენია. 4. ვ. თოფურიძე., გამარჯვება, ჭიათურის დრამატული თეატრი, 1948 წ.; 5. გ. შხვაცაბაია, დროშები ჩქარა, თბილისი, გიორგი ლეონიძის სახელობის ბაღი 1988 წ. 6. აბაკელია თ., შურისძიება. 1944 წ. 7. მიქატაძე შ., სამშობლო გვეძახის, 1944 წ.

ტაბულა V: 1. კანდელაკი ნ., აკაკი ხორავას პორტრეტი 1935, ბრინჯაო. 2. უცნობი ავტორი. მეორე მსოფლიო ომის მემორიალური ძეგლი. თარიღი უცნობია. ლაგოდეხის ეროვნული ტყე-პარკის მიმდებარე ტერიტორია. 3.თოფურიძე ვ., გამარჯვება, 1948, ჭიათურის დრამატული თეატრი. 4. მერაბიშვილი კ., მ. თოიძის პორტრეტი, ბრინჯაო. ნამუშევარი დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების მუზეუმის ქართული ქანდაკების ფონდში. 5. ღვიანიაშვილი თ., ივანე ჯავახიშვილის ძეგლი. 6. გრიგოლია კ., ქალის ფიგურა. 7. ამაშუკელი ე., ვეფხი და მოყმე, 1985, თბილისი 8. ამაშუკელი ე., ქართლის დედა, ძეგლის ილუსტრაციაში მოხმობილმა ვარიანტმა 1995 წელს ჩაანაცვლა თავდაპირველი ქანდაკება, რომელიც 1958-63 წლებშია შესრულებული და აღმართული. თბილისი 9. ბერძენიშვილი მ., მეფე დავით IV აღმაშენებელი, 1996 წ., თბილისი 10. ბერძენიშვილი მ., დავით გურამიშვილი, 1960-1966 წწ., თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 11.

ბერძენიშვილის მ., გიორგი სააკაძე (დიდი მოურავი XVII ს.), 1971 წ. თბილისი, კასპი. 12. ბერძენიშვილი მ., მედეა, 1970 წ., ბიჭვინთა. 13. ამაშუკელი ე., ვახტანგ გორგასალი, 1959-67 თბილისი. 14. ამაშუკელი ე., ნიკო ფირომანი, 1974, თბილისი 15. ამაშუკელი ე., ნიკოლოზ ბარათაშვილი, 1995 წ. მოქანდაკის კერძო კოლექცია 16. ამაშუკელი ე., კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი, 1990-იანი წწ., თბილისი, მარჯანიშვილის მეტრო-სადგური. 17. ამაშუკელი ე., გამარჯვების მემორიალი, 1979 წ., ფოთი, მალთაყვა 18. ამაშუკელი ე., გამარჯვების მემორიალი, 1979 წ., გორი, 19. ამაშუკელი ე., დედაენის ძეგლი, 1983 წ., თბილისი, დედაენის ბაღი. 20. მელიქიშვილი ვ., მეფე აიეტი 1996 წ. მოქანდაკის პირადი საკუთრება 21. მელიქიშვილი ვ., მეფე თამარ, 2004 წ., სვანეთი, მესტია 22. მარინო მარინი, ციტადელის ანგელოზი, 1958-60 წწ. 23. მელიქიშვილი ვ., დიდების კუბი, 1977-80 წწ, სენაკი. 24. მელიქიშვილი ვ., სიონის ტაძრისთვის შექმნილი კომპოზიცია, 1985 წ. 25. ონიანი ვ., ქალის პორტრეტი, 1995 წ., ეროვნული გალერეის ფონდის საკუთრება, ამჟამად, სამუზეუმო ფონდების რეორგანიზაციის შემდეგ, მისი ადგილმდებარეობა უცნობია.26. ონიანი ვ., მოლოდინი, 1986 წ. 27. კიკნაველიძე ა., მოჭიდავე მ. ციმაკურიძის პორტრეტი, 1964 წ. 28. კიკნაველიძე ა., ელდარის პორტრეტი, 1970 წ. 29. ქოიავა ს., აღორძინება, ქუთაისი 30. მერაბიშვილი მ., მეფე ერეკლე, 1971, თელავი 31. მერაბიშვილი მ., ალ. გრიბოედოვის ძეგლი, 1961, თბილისი 32. მერაბიშვილი მ., გალაკტიონის განუხორციელებელი ძეგლის ესკიზი. 33. თოფურიძე ა., ქალის პორტრეტი, მოქანდაკის კერძო კოლექცია. 34. თოფურიძე ა., გიორგი სააკაძე, რელიეფი, მოქანდაკის კერძო კოლექცია. 35. შხვაცაბაია გ., ევგენი მიქელაძის პორტრეტი, თბილისი, თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის ეზო. 2000 წ. 36. ნაროუშვილი რ., აღმოსავლელი ქალი, 1994 წ. 37. ჯაფარიძე გ., მიხეილ თუმანიშვილი, თბილისი, მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის ცენტრალური შესასვლელი, 1997 წ. 38. ჯაფარიძე გ., არგონავტები, 2009 წ., კერძო კოლექცია. 39. ზაქარაია გ., მედიკოს პორტრეტი, 1983 40. ზაქარაია გ., ავტოპორტრეტი, 2007 წ. 41. ჯიქია ნ., ადამიანი, დრო ქავა, 1992 წ, გერმანია. 42. ჯიქია ნ., მინიმალისტური კომპოზიცია, 1992 წ., გერმანია. 43. მონასელიძე ა., ბოშა ქალი, 1992 წ., ბრინჯაო 44. შანშიაშვილი ჯ.,

წერილი ფრონტიდან, 1970 წ. ბრინჯაო, მოქანდაკის კერძო კოლექცია 45. აქტიონოვი ა., წერილი ფრონტიდან, 1947 წ. ტილო, ზეთი. 46. შანშიაშვილი ჯ., ქალის ფიგურა, წელი დაუდგენელია 47. ჯიქია ჯ.მ პიზა, 2009 წ. 48. ივანიშვილი მ., ვარიაციები ქალის შიშველი ფიგურის თემაზე 49. ივანიშვილი მ., შიშველი ქალის ფიგურა. 50. ეპიტაშვილი ლ., ქალის ტორსი, 2009 წელი 51. ეპიტაშვილი ლ., ფერისცვალება. 52. გოგაბრეაშვილი ჯ., ხალხური მოტივი, 1980-იანი წწ., ნამუშევარი დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დიმიტრი შევარდნაძის სახელობის სურათების ეროვნული გალერეის ქანდაკების ფონდში. 53. გოგაბერაშვილი ჯ., კომპოზიცია, 2000 წ., საფრანგეთი

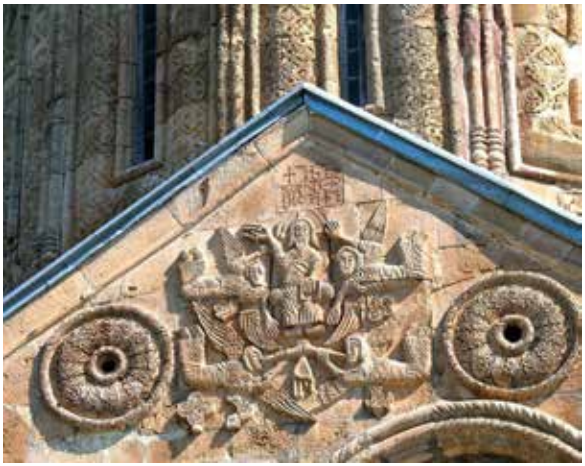
ტაბულა VI: 1. კეშელავა ნ., პორტრეტი 2. კესიდი გ., ამორძალი, თურქეთი. 3. ტყაბლაძე გ., გაბრიელი 1998 წ. 4. მიქაბერიძე ვ., ნიკო ფიროსმანაშვილი, მირზაანი 5. მიქაბერიძე ვ., ფარაჯანოვის ფოტო და მისი ქანდაკება, თბილისი 6. ხმალაძე დ., მწოლარე შიშველი ქალი, 2000 წ. 7 ხმალაძე დ., მედეა, 2000-იანი წწ, ბათუმი 8. ხმალაძე დ., პრომეთე, 2006 წ., თბილისი 9. ხმალაძე დ., აბსტრაქცია. 10. ჯორჯაძე თ., ქიმიური გზა, 2007 წ., 11. ჯორჯაძე თ., ყრუ და მუნჯი სამყარო, 2008. 12. არბოლიშვილი ა.,„ქალის ტორსი“ 1999 წ. 13. აბოლიშვილი ა., კომპოზიცია, 2001 წ. 14. არბოლიშვილი ა., ტორსი, 2008 წ. 15. ტყაბლაძე გ., დოქტორი პანგლოსი, 2008 16. ტყაბლაძე გ., ზღვარზე, 2012. 17. დათაშვილი მ., ადამი და ევა, 2005 18. ტყაბლაძე გ., ადამი და ევა, 1996 წ. 19. წულაძე ი., ახალი ტალღა, თბილისი, 2009 წ.

ტაბულა VII: 1. აბრამიშვილი თ., ქურქი 2000 წ., 2. აბრამიშვილი თ., მედეა 3. აბრამიშვილი თ., ხარი. 4. დათაშვილი მ., მჯდომარე ქალი 2001 წ. 5. დათაშვილი მ., საწოლზე მჯდომარე ქალი, 2000-იანი წწ., გალერეა “უნივერსი”, ჯგუფური გამოფენა თემაზე “ლტოლვილები”. 6. თევზაძე ა., ჩემი ოჯახი 2009.

ტაბულა VIII: 1.თოფურია ნ., მრავალჟამიერი, 1980-იანი წწ. 2. თოფურია ნ., ბერსკილი, 1980-იანი წწ. 3. თოფურია ნ., გვალთა, 2002 წ. 4. თოფურია ნ., კუჩხი ბედნიერი, 1980-იანი წწ. 5. თოფურია ნ., ფერის დინამიკა, 1990 წ. 6. თოფურია ნ., აკაკი 1990-იანი წწ. 7. თოფურია ნ., ორნი 1987 წ.

ტაბულა I

1. 2.



3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

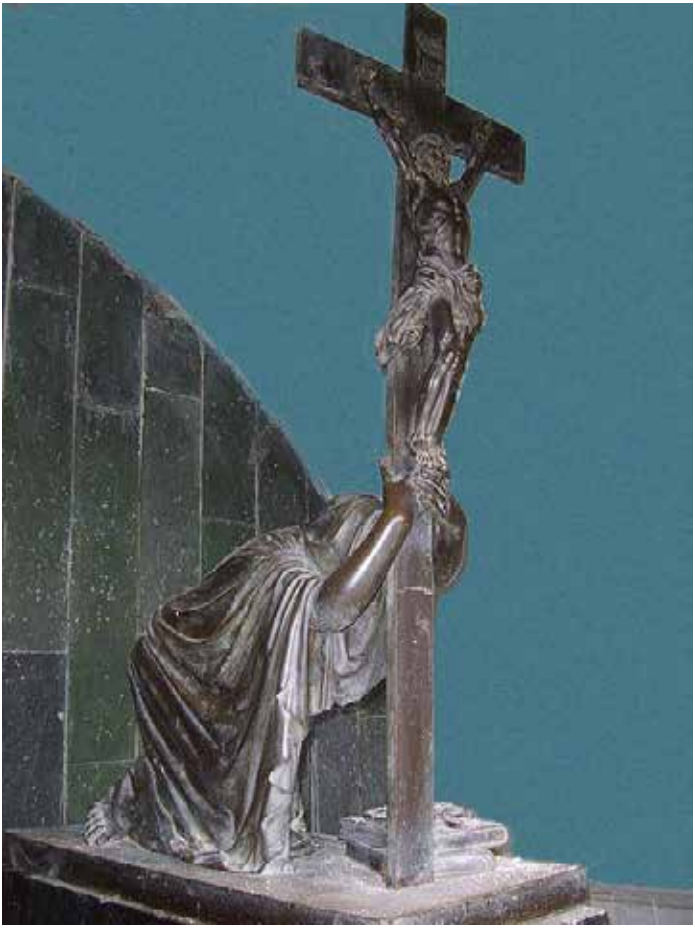
14.

15.

16.

17.

ტაბულა II



1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

ტაბულა III

1.

2.

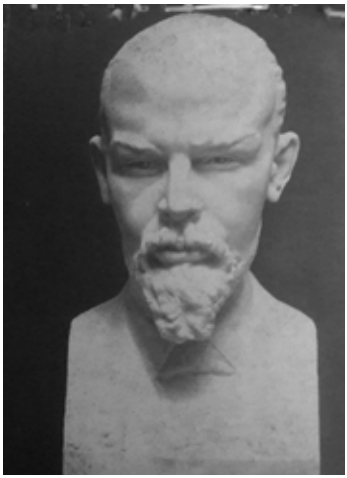
3.

4.

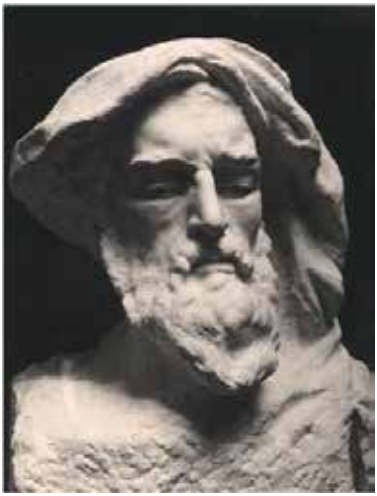
5.

6.

7.



8.



9.

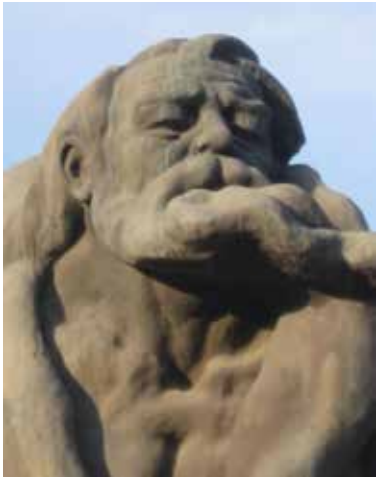
10.

11.

12.

13.

14.



15.

16.

ტაბულა IV

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

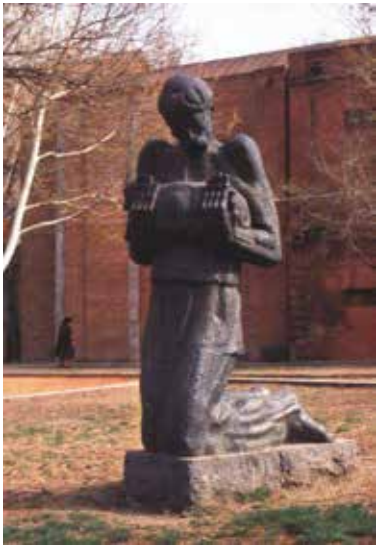
ტაბულა V

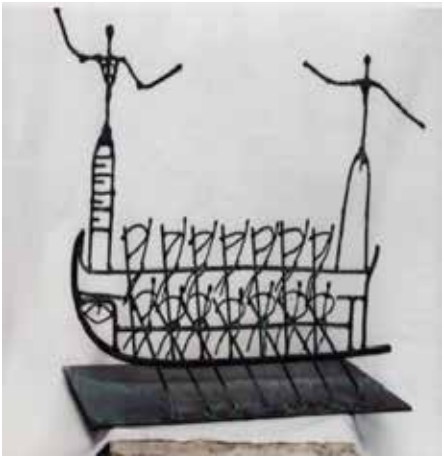
1.

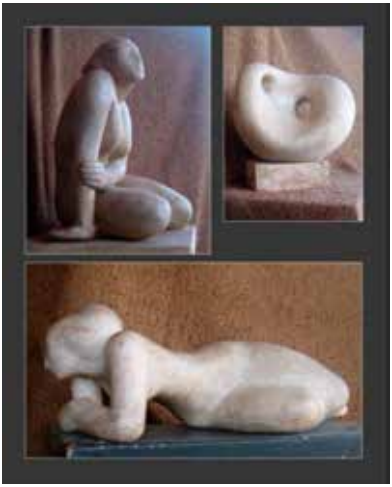
2.

3.

4.







ტაბულა VI:

ტაბულა VII:

ტაბულა VIII: