

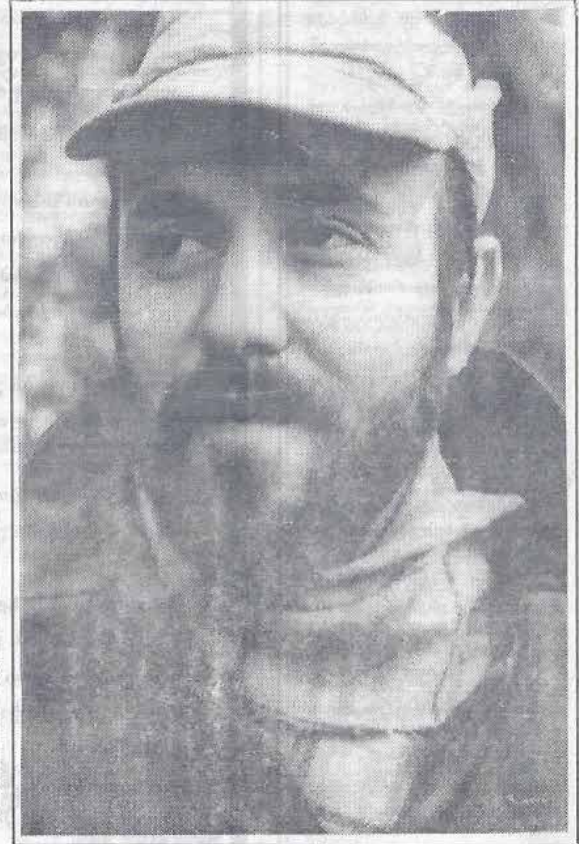
# პარლმ პაქარაშა

საპარლმონო ნომერი 1994 წელი 22 ნომერი.

«**უმე ღარიბადე შერთის ელექტორთან**»

ჩვენ ვცხოვრობთ არასტრუქტურულ სამყაროში და ყველა საზოგადოებას, მის თითოეულ წევრს თავისი წილი, მუხი ცოდვა, განსხვავებული დანაშაული აქვს ამ არასტრუქტურულ მსოფლიოში.

ჩვენ იდეალს მონატორული თავი ვართ. ყველაფერი იდეალური, ლამაზი ჩვენში აღმზარდა უთიღობით განცდას. გვიბიძგებდა ამ ცხოვრების მიტოვებისა და მართლაც, ანგულთა განადამიანების გვანატრებდა და არა ანგულთა დღევანდ.



# იგი საიმედო კალა იყო

ღიდი გულისტკივილით ვიგონებ ჩვენი ინსტიტუტის უფროოდ გარდაცვლილ ახალგაზრდა თანამშრომელს კარლს კაჭარავას. იგი საიმედო ძალა იყო ჩვენი ხელფონებთან/კომუნიკაციებისთვის — თავისი საქმით ფანატურად გატაცებული, ფართო განათლების მქონე არა მარტო თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნების დარგში (იგი დღევანდელ ქართულ ხელოვნებას იკვლევდა სწორედ მსოფლიო ხელოვნების ფონზე, მასთან კავშირში); არამედ საერთოდ ხელოვნების ისტორიის, უფრო ფართოდაც, კულტურის ისტორიის დარგში.

მას აქონდა ხელოვნების ნაწარმოებთა ნამდვილი ხედვისა და წვდომის უნარი, ჩვენ ყველას იმედი გვქონდა, რომ იგი სახარტებლო ნაშრომებით გაამდიდრებდა ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებას.

კარლო თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე წავიდა ჩეჩენთან, მაშინ, როცა ჯერ კიდევ დიდი გზა ჰქონდა გასაკლავი; მაგრამ მაინც მოახწრო ნიჭიერი, შთაგონებული ადამიანის სახელი დაეტოვებინა. დიდად სამწუხარო და დასანანია ეს დანაკარგი.

პახტანბე პირაძე  
1994.11.X

## პარლო კაჭარავა

# გარდასვალუბის წინ

ჩემუელი ხიდეები: გამოგონილი ან ხილული  
მეუე დავკარგე ჩემიე იერი,  
უამრავი ლექსი კვდება ჩემში.

მკვდარი ლექსების სახლი.

აი, დაკარგული იერიც

ავადმყოფობის ურთებით,

რომლებითაც თავს იცავს სიცოცხეში მხოლოდ.

პე, ყოვლისმხსომო, მომაკვდინებელი,

ვეითლად შეფერილი საყვლოთი ამკობ უპოვართ  
და კიდევ გულისპირზე სისხლის მუქი ღაქებით.

ჩვენ არ ვიფიქრებთ მხოლოდ ნატურაში

განკურნებას.

ძლევათოსილება უსხგნო სამყაროსი;

ჩვენი დანგრეულია სახლი.

სიცოცხეში ხელები ემსგავსება წაყინულ ტოტებს.  
მხურაში კვდება უამრავი ვარსკვლავი.

მე არ ვამკობ სახლს იმედგაცრუებით,

არც ვეძიებ იერს დაკარგულს ჩემსას.

ერუ ვარდისფერი ავხორცობაა და დანაშაული

შავი — სხივდაქცეული არწივის ფრთები

ვერხილული.

ვარსკვლავადქცეული გული.

ვერვინ იხსომებს ჩემს იერს წარმაგალს.

10. 3. 1983

# თავისუფლებასკენ მიფორინაპი მუღაგუგას

მე-20 საუკუნის ოთხმოციანი წლები. მშვიდის დაშლის პროცესის დაწყება. თავისუფლებს ზრისმეტყვეა მყარად ჩამოყალიბებული სახეითი ხელოვნების განვითარების ლიბერალური წესი. გარკვეული ეტაპაცია. თითქმის დრო გაიარა, გარდაცვლიდა. ამით გამოწვეული სენსიტივობა საჭირო იყო ამ სტატუსის გარღვევა. საჭირო იყო თავისუფალი ნების უდიდესი განათლებისა და ინფორმაციის მატარებელი ადამიანების ამონია რაც. მოხდა კიდევ მძინარი წლების ბილო შესამდში და რიგობრე შექმნდა იტვის ამ მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერთაგანი „Her purpose is to create a new world“ ამით იგი ვადაცხადებს თავიბის სათქმელს, მიზეზ შედგენილობის ოთხმოციანელთა შეხედულებას.

ამ პროცესს ესაჭიროებოდა საკუთარი ფილოზოფიისგან. იდეოლოგიური რომლებიც საკუთარი ნიჭისა და სიბრძნის სიმბოლოდან საზოგადოებისათვის ნათელს გახდიდა ამ ამბობის თვისობრივ, სოციალურ, პოლიტიკურ და მატერული ღირებულებების შექნაში; მის სიღრმეს, ამ მოძრაობის ფატალურ აუცილებლობას. საერთოდ ფატალურს თან აღაქვს 90-იანი წლების საჭიროების ფატალური იყო კარლი კაჭარავას ცხოვრებაც და მისი წასვლაც ამ ქვეყნიდან.

კარლი კაჭარავა — მატერია, თეორიტიკოსი, მთავრობეზე, ქართველი ინტელიგენტი, ოკების შვილი, თემატიკური, სათნო, ჩვეულებული.

კარლი კაჭარავა — მიუტოვებული, პრინციპული, ანალიტიკოსის ტერმით დაქრდებული მეცნიერ. სულიერი თავისუფლებისაკენ მიმდინარე მუდამაქმა.

ადამიანი, მისაწილედ და მგალითი ერთდროულად.  
კარლი კაჭარავა — შემოქმედი ფერწერა, სახეითი ხელოვნების თეორიტიკოსი. სენტი მუხეუბისა და საკამოგნო მოღვაწეობის მუდმივი თანამგზავრი ჩვენი სოციალური აღმშენებლის მუდმივი ავტორი. ცოცხალი საგამოფენი პროცესის მუდმივი მონაწილე.

როგორი მტკივნეულიც და უხარბოვ არ უნდა იყოს დანაკარგი ეს აზრი თან სდევს ყველა ჩვენს სატიკარას. დარბა შემოქმედება, რომელიც ელის წარმატებასა და საკუთარი ადგილის დაკავებას 80-90-იანი წლების ქართული სახეითი ხელოვნების განვითარების პროცესში.

ამსკენაა მიმართული მემორიალური გამოფენაც და ის კითხვებიც მისი თეორიული ნაშრომებისა, რომელიც დაგვიტოვა თბილისის საერთაშორისო სახეითი ხელოვნების ფესტივალზე ამა წლის საშობაოდ.

თამარ გოცაძე



# აუფიგურაგული სულის, შემოქმედი

ძალიან ცოტა შემოქმედს უცხოვრია ისე უშედეგოდ, როგორც თავისი ნაწილად სოციალურ-ოცობრად და იღვწა ახალგაზრდა ნიჭიერმა მატერიაში და ხელოვნებისმეოცნემ კარლი კაჭარავამ. მისი შინაგანი თავისუფლება და უკომპრომისობა არ ყოფილა მხოლოდ დროის ფაქტორით განპირობებული საყოველთაო ნებადართულობისა და თავისუფალი შემოქმედებით ატმოსფეროში, იგი იღვწოდა და მოქმედებდა შინაგანი აუცილებლობით და არასოდეს ყოფილა მორჩილი აღიარებული მატერული სტრუქტურისათვის, არც შემოქმედებაში და არც შეცნობილ მრავალწინაში.

მისი ახალგაზრდული მაქსიმალიზმი, აზროვნების სითავე ხეფთა და აუბურევილი, მის განარიდებდა ცოცხალი პათეტიკისაგან და აღიარებული ქემორიტუბებიც კი მისთვის, საკუთარი თავის შეცნობის და საკუთარი სოციალურის ხის ნაყოფის წარმოინების საბაზად რჩებოდა.

კარლი კაჭარავამ, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი შემოქმედებით და კრიტიკული აზროვნების ორიგინალური წყობით მოხერხა კულტურული, პროფესიული საზოგადოების ყურადღების არეში მოქცევის თავისი პოტენციური შესაძლებლობით, სულიერი თავისუფლების მეგობრებს წინაშე გახედვდა.

მიუხედავად ახალგაზრდული ასაკისა მან ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებით თანამედროვე მიდინარის მეცნიერული კვლევისა და ანალიზის სფეროში თავისი წვლილი შეიტანა. მისი წერილები გამოირჩევა ფაქტობრივი მასალის დრმა ცოდნით და ანალიზის უნარით. მას ჰქონდა მეცნიერი ანალიტიკური და ფერითი სენსიტივობა, რაც უაღვიულებად მატერული მოვლენების ობიექტურ აღქმას და შემოქმედებითი ნებულობის, სამწუხაროა, რომ ასეთ შემოქმედზე მოპოვებში მის მიერ შექმნილი სულიერი მემკვიდრეობა იმეცხელება.

ძალბუჯა აბაშუაძე

კარლო კაჭარავა

ალდომა დასავლეთ საქართველოში

განა შესაძლებელია აღმზანს იხევე სხადეს თავისი ჯამშობლო, როგორც დოსტოევსკის პერსონაჟს თავისი სატრუო ამ მაღალი, ხანგრძლივი წვიმების ქვეშ...



ბ ი ო მ რ ა შ ი ა

დაიბადა თბილისში 1964 წელს. 1986 წლიდან მუშაობდა გარეუბანში მისი სახელობის ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის უფროს მეცნიერ-თანამშრომლად.

გ ა მ ო შ ე ნ ე ბ ო

- 1984 „არქივარუნი“ (მეცნიერული, კაჭარავა, გლორია, გამაღლაკელიძე), თბილისი გლორია სახლი.
1985 მუსიკალური ფესტივალის კულტურული პროგრამა, თელავის თეატრის ფოიე.
1986 ჩუგუფური გამოფენა „ქარავასა“.

1988 „ახალგაზრდა მხატვართა XVIII საკეფსიო გამოფენა“ მანეთი, მოსკოვი; ჩუგუფური გამოფენა „ქარავასაში“, „20 თბილისელი მხატვარი“.

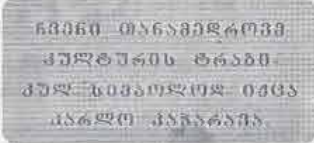
1989 „ქართული ავანგარდი 80-იანი წლები“ ლენინგრადი, სსრკ ხალხთა ენოგრაფიული მუზეუმი; ქართული ავანგარდის რეტროსპექტივა ICA-სთან დაკავშირებით, თბილისი, სმგ; იუნესკოს გამოფენა, პარიზი (საფრანგეთი).

1990 „BIAF“, ბარსელონი.
1991 „Presence Cologne“, ფრანსუაზა ფრიდრიხის გალერეა, კიოლინი (გერმანია); „არქივარუნი“, თბილისი.

1992 „თბილისელი მხატვრები“, მოსკოვი; „Presence Cologne“-ს გამოფენა საფრანგეთში; გამოფენა „ჩვენში... ჩვენს ირგვლივ“ (ნიკო დომაშვილთან ერთად), მწვანეთა პარტიის შტაბ-ბინაში.

1993 ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი (ფირმა „ტაციატა“) თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია — ენოგრაფიის მუზეუმი — გერმანული კულტურა ქართულ მხატვრობაში საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმი „ურთიერთობის პარადიგმაში“, ახალი გალერეა „შეკავება“.

ლიდერი გარდაიცვალა



იგი იყო ჩვენი თანამედროვე ხელოვნებისა და ზოგადი კულტურის მძლავრი საყრდენი, რომლის რეალურ შეფასებასა და განსაზღვრას, ალბათ, შემდგომში თუ შეძლებთ...

შეშლილი თამამად ვთქვა და ამას არც არასოდეს ვშალავდი — კარლოში იყო ავტობიოგრაფიული გენიალური შემოქმედებითი პოტენცია და ეს გენია, რომელიც მასში, ფაქტობრივად, ვერ გეტოვდა ერთი პიროვნების ფარგლებში...

როს დიდი მასშტაბის მოვლენა იყო, ვიდრე მას დაიტევდა ის სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ფონი, რომელშიც თავისი, როგორც პიროვნულ დანიშნულებას, ასევე შემოქმედებას ახორციელებდა.

რალფ გემრისონს აქვს ერთი ფრაზა — „ბევრი გენიოსი მინახავს, მაგრამ მათ, სამწუხაროდ, ტალანტი აკლიათო“. მე გემონი, კარლოსს არც ტალანტი აკლიდა და არც აღმაფრენა, იგი მხოლოდ პირადი ცხოვრების მოვარებასა და აწვობის ტალანტის დეფიციტს განიცდიდა, მაგრამ მაინც ამ სფეროშიც საკმარისად პიროვნულ და სოციალურ შეუთავსებლობაში იყო...

სწორედ ამ უქმარისობის დაძლევის უსაშველოდ დიდ სურველს უნდა ვუმაღლოდეთ იმას, რომ კარლო დაუცვლად შრომობდა და ასევე მსოფლიო ენოგრაფიულ მხარდასა და ასევე მსოფლიო ენოგრაფიულ მხარდასა და ასევე მსოფლიო ენოგრაფიულ მხარდას...

სურვილები და ტკივლები მან ანდერძის სახით დაგვტოვა ბოლო წერილში: „რატომ არ არის საქართველო“, სადაც კარლომ საბოლოოდ შეგვახსენა ვეღაზე მტკიცეული პირობებები; რომელია ვაჟთაგანის წინელობა წაგვარამწეს ჩვენ მომივალს.

სწორედ ამ მოვალეობის გრძნობამ და თავიდან ბოლომდე ხელოვნების სიყვარულით აღვსილმა ენოგრაფამ მოგვეცინა კარლო თანამედროვე ქართული მხატვრობის გამაყვითელ ლიდერად და მაინპულსირებელ, მაცოცხლებელ ძალიდ.

საერთოდ, როგორც წესი, ჩვენში ხელოვნებაში (ვიდრე პირითადად — ისტორიკოსთა, იგი, ძირითადად, რედაქტირებას ეწევა და ძალზე იმეფათად, მხოლოდ გარკვეულ შემთხვევაში განსაზღვრავს მომავლის ტენდენციების მავსტრალურ მიმართულებებს.

კარლო ამ თვალსაზრისითაც, მართლაც, უნიკალური მოვლენა იყო ქართულ რეალობაში. იგი იყო ძირითადი ინტელექტუალური პროგრამისტულ-სისტემატიზირებადი ძალი, ქართულ სამხატვრო ავანგარდში, ძირითადად კი ხელომანტირებში, ნეოექსპრესიონიზმსა და ტრანსავანგარდში, რომლის ჩამოყალიბებასა და განვითარებისთვის კარლომ უდიდესი ენერჯია გაიღო.

მოუხედავად ყველაფრისა, შეძლებდა ითქვას, რომ კარლო კაჭარავა ბევრად უფრო მეტი იყო, ვიდრე მისი თანამებ.



# რა არის ავანგარდი და რა უნდათ მისთან ტანამედროვე ქართველებს

## კარლო კაპარავა

დღეს ხაქართველოში მხატვართა შორის თითქმის ყოველი მეორე "ავანგარდისტი" უნდა იქნას, ხასხაცილო უბედურებმა სიტყვა "ავანგარდისტი" პიროვნული განსაკუთრებულობის და სრულყოფილების რინიანად, გამოიმყვებად გახადების ხაზუგადად იქცა.

ავანგარდისტიკა სხვაგვარად თანამედროვე ქართველთა უმეტესობისთვის გაუგებარია რაღაც ელემენტულ გლობალურ თვითგაბნელების ფორსებითა. მათი აზრით, რაც უფრო გაუგებარი, ხასხაცილოდ "მოდერნიზმი" და "ერსაცინობა" იქნება ავანგარდისტიკის ნიშანი, მით უკეთესი ესაა ის "მოდერნიზმი" მხოლოდ ავანგარდისტიკის და მისი ახლობლების მიცერინიკოზად ელტორულ ფრესკა "უბნით". ამასთან, ჩვეულებრივ რიგითი მხატვრისთვის ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის.

ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის.

ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის.

ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის. ავანგარდისტიკის ნიშანი არის ის, რაც მათთვის ძველად იყო და რაც მათთვის ახლა უკვე არ არის.

# მოვიდა დრო მისი ნაშრომების შეჯამების

ქნელი კარლო კაპარავა ილაპარაკა წარსულ დროში... მწელია რადგან მან თითქმის სულ ახლახან დაამთავრა სტუდენტური წლები და სულ ახლახან გამოვიდა სამოქმედო ასპარეზზე. მწელია დიახვრო, რომ უკვე მოვიდა დრო მისი ნაშრომების შეჯამებისა. არა და, თუმცა რამდენიმე წელიწადი გაივლიდა, რა უფრო მეტიც მისი ნაშრომების შეჯამებისა.

რად კაცო არასოდეს თავის თავზე არ ლაპარაკობდა, მაგრამ რაოდენ სასიამოვნო მოსასმენი იყო მისი გამოცხადება, თუნდაც ტელევიზიით. თქვენ წინ დაბრძნებული ქაბუკი საუბრობდა, ღრმად ერუდიტიული და კომპეტენტური. მან შესანიშნავად იცოდა თანამედროვე მხატვრობა, დასავლეთის ქვეყნებისა თუ ჩვენების. ღრმად ერუდიტიული და კომპეტენტური მხატვრობა იყო მისი სახელგანთქანი. მან წინააღმდეგობით აღსასვლელზე პერიოდებში. ეს კარგად ხანდა მის სახელგანთქანი იყო. მან წინააღმდეგობით აღსასვლელზე პერიოდებში. ეს კარგად ხანდა მის სახელგანთქანი იყო.

ქნელი კარლო კაპარავის ნაშრომების შეჯამების... მისი ნაშრომების შეჯამების... მისი ნაშრომების შეჯამების... მისი ნაშრომების შეჯამების...

ნოდარ ჯანაშია

# მოგაგლისათვის...

ქალის მწელია დღეს კარლო კაპარავაზე წერა. უსაზღვრო ტაცილი უნდა იქნებოდა მისი მხატვრობის მიხედვით — ჩვენი მისაზრდი და მოსაგლი.

ქალის ნაზახატებისა და ფერწერული ტაცილების, მისი ლექსების, წერილების, მოგონებების, დღიურების გაჩემზე წარმოდგენილია დღემდღეოდ დღე ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

უფასებელი, შორეულ რუსეთში დროებით გადამხვეწილი, სხვისი დახმარების სურვილს, საკუთარ სიკეთესა და სიმამაცეს შეეწირა. (ყოველ შემთხვევაში უნებდურმა შემთხვევით დაამატა მისი ავადმყოფობა). შეიძლება ითქვას, რომ რაინდულად და გმირულად დაიღუპა.

ლევან ჭიჭინაძე









# არ დასცალდა მრავალი ჩანაფიქრის სორცხუნსება

არღი კატარაგა გავლენა მოიხს. ტრიაცა იგი სამხატვრო აკადემიის ხელისუფლების წარმომადგენლობის ანთერგებდა, სეფსიონის წარწერების დიდებუ შინა წაწმინდა თანამედროვე ქართულ ისტორიულ მხატვრობის ქდაწმინდა, ცრთხელება განსაზღვრებულ იყო ვთა ზედასისა და ღვეტან კლავმოელის სურათებზე, რომლებიც ცოტა იდრე გამოხერხებულ იყო წარმოდგენილ უცუე სადაღატონი წარწომის ცხადყოფდა, რომ ავტორი თანამედროვე ხელისუფლების მხობლებულია გაკაცტობელი, დინაფტობდა შინა დაცოტრების უნარი, დამოკიდებული ახრთერება, თავისებური ხელება. წარწომის სავსეფიქრის ხახთაის, ვერატარ აბრუკათსამ ანტებდა ის ვარტმებეცე, რომ კარელი კატარაგა თვითონაც ხატავდა. 1986 წელს დიდიხმანტნა მიხტუკ ცეტხმეცემ სამხატვრო აკადემიის მეთაურ სართვლაც სამწუთად პატარათი თათი მთავის აქ მათის ურთოდ მუწამბდნენ სავთ ცეტხელის შინა ცეტხელისა თლდე ტომწეტო, მათესა ვერატარზე, ვთა დოლოტ, აბრუკ თავთარამწველი, ვთა დოლოტ, სურამ სურამიძე, ვითრესა მადღატებოტუ, კარელი კატარაგა, როლოტე დინაწმინდა კარელი კატარაგა, ამ დავურისთების გამსჯელოტრებელი მწამწკაობის პკონდა ირავლი ვარტინაის, ვთა ბუდაისის, ღვეტან კოლოშიელის შემოქმედების შემდეგში კატარაგა ამ დავურის მიერ მოწეობილ გამოხერხებში მონაწილეობდა.

სამხატვრო აკადემიის დამოუკებრის შემდეგ კარელი კატარაგა ვითრე სურამსთავლის ხახვლიობის ქართული ხელისუფლების იტორიის ინტერეტების თანამწმობელი ვარტ, მერამ მუწამბონა მანწმეცე ურ დამწტუკ, ვითანდინ ვარწველ თქნა სამხტვრო ვალდებულებასის მახსხველდოდ, ამ დროს მისი მოწევა დავურის წინაღობებში, მისივე პირობებში კოტხა იქაც საქართველოს მხატვრობის ცხოვრების კარში მწეობდა. შეტობობთან ვარტობებულ მათწკარში სხდომის ხახვლის ცებდა, ამას მკეთოდ შეტეტვლებ შინა წერალები, დიდი სიხარული მანატუკო მათესა ვითრისთების მიერ ვარტავილიმ სხატნა კოტხარ კოტხოკა თმბა, თვითონიც თავის წერალებს პატარა წახატებს ურთოდდა, ვითრიან დამორბუნების შემდეგ ის ატეობრად წარბა

თაის იმსახურებდა. ინტერეტში კარელში სულ რამდენიმე წელი იმწემა, ის მუწამბედა სხატმწერად და მთლდებინების ვარტშე, მათისთის აბრუკელი საქმიანობის მთავალიობის შესახებლებს არამტარის ეყოფდა ეს იყო შინა იბრუნელი მოთხოწმელება, ცხოვრების წესი, პილო წარწომის, რამდენად კარელი გასეული წელის ბოლოს წარმოდგენა იყო აქართული კვადრანტი (80-იანი წლები), სავტეტხელება რავარტე უფრო ბებრთე უფრო ვარტავლიბი ცეტხელა იმე და იმმრ-ს შინაის. თთადამათწმინდა სიხატვლიობის ცუოტეფიქრად ვარტავქნის სავთრელი შესტრობილ შინის თანამედროვეთა ურტებობა უფროეს შემსხვეტნის უტოპისტოდ აღიქმულია, სავტეტხელება მის შინაწად თვლდებენ, სავტეტხელებისთის კო ის უბრთოდ მუწამბინტური პიტეტწმისთვის შეტრობილი ზედატყოფი ცეცე გახლდომი თსეუე ბოისი დინადა 1921 წელს ბრემსინათს ქალაქ კლევენი (თავის დინაბების მხატვრობისათვის\* კლასიკის\* პირველი გამოყენების ურთვლები), მაგწმისში უფრო ტრეწკათ და ბარტკით იყო ვარტავი ბული, თსეუე ურეო სოციალისტური ბებრს კოტხელობდ ვითრეს, სავდებრანის, სავდებისთ და პანწერის წარმომებებს მხატვრობა შორის ცეტხელაზე მეროდ უფროთა ვითრე მერეო პიტეტწმისი რმდებოც ქეტეტხელობდა წემში და საქართველოს ვარტავლმ გარეთ, ის ცესხედ საქართველოში მამდინარე პოეტებისთ ანალოტების და განსხვავების დხახლედი ვერთპის ხელისუფლებამო, და მანაწიყ, როცა ავტორის სავტეტხელობის მოსარტეზას არ მხარტებ სხდომას და პიტეტებისთ იმსახურების შინა ვეუწრუფელობა, კოთლმისოურან დამაკადგმულება მხატვრობისა და შინა წარწერებისაღმდეგ, გაწვეული დიდი შინაის და კეთილსინდისობერება მახალი წარმოდგენისა.

დიდად ხამწმინათა, რომ კარელი კატარაგის არ დესკადიდი დამბობება ამ წარწომისა და შინაველი სხე ნანადებრის ხორტებებსმა, არ დესკადდ თავისი პიტეტხელების სრული რეალიზება.

3360 კატარაგა მარტო

# ითზევებოისი

კარელი კატარაგა

1964 წელს თსეუე ბოისის სავტეტხელების შესახების ბერლინის ცეტხლის სერიო სავტეტხეობის ანალოტებს, როცა თესთა ვარტავი მოსარტების სავტეტხელები მეთხელებ ბოისის ვარტავი მთავარს ეს ცეტხელი კო არ არის, არამდე ის, რამდე შინა ავტორთად შესახებველი გასავა — აბრუკის ცებო, აბრუკისინალიტური სავტეტხეობა წერისთის ვარტავობა, რის გამოც ბებრთე უფრო ვარტავლიბი ცეტხელა იმე და იმმრ-ს შინაის.

თთადამათწმინდა სიხატვლიობის ცუოტეფიქრად ვარტავქნის სავთრელი შესტრობილ შინის თანამედროვეთა ურტებობა უფროეს შემსხვეტნის უტოპისტოდ აღიქმულია, სავტეტხელება მის შინაწად თვლდებენ, სავტეტხელებისთის კო ის უბრთოდ მუწამბინტური პიტეტწმისთვის შეტრობილი ზედატყოფი ცეცე გახლდომი თსეუე ბოისი დინადა 1921 წელს ბრემსინათს ქალაქ კლევენი (თავის დინაბების მხატვრობისათვის\* კლასიკის\* პირველი გამოყენების ურთვლები), მაგწმისში უფრო ტრეწკათ და ბარტკით იყო ვარტავი ბული, თსეუე ურეო სოციალისტური ბებრს კოტხელობდ ვითრეს, სავდებრანის, სავდებისთ და პანწერის წარმომებებს მხატვრობა შორის ცეტხელაზე მეროდ უფროთა ვითრე მერეო პიტეტწმისი რმდებოც ქეტეტხელობდა წემში და საქართველოს ვარტავლმ გარეთ, ის ცესხედ საქართველოში მამდინარე პოეტებისთ ანალოტების და განსხვავების დხახლედი ვერთპის ხელისუფლებამო, და მანაწიყ, როცა ავტორის სავტეტხელობის მოსარტეზას არ მხარტებ სხდომას და პიტეტებისთ იმსახურების შინა ვეუწრუფელობა, კოთლმისოურან დამაკადგმულება მხატვრობისა და შინა წარწერებისაღმდეგ, გაწვეული დიდი შინაის და კეთილსინდისობერება მახალი წარმოდგენისა.

და ქრიდებებს ქითთ მკერანდობდნენ ამან გამოკეოტრებული კეოლი დაწმია მთელ სის შესტვლი შესტმუღებას.

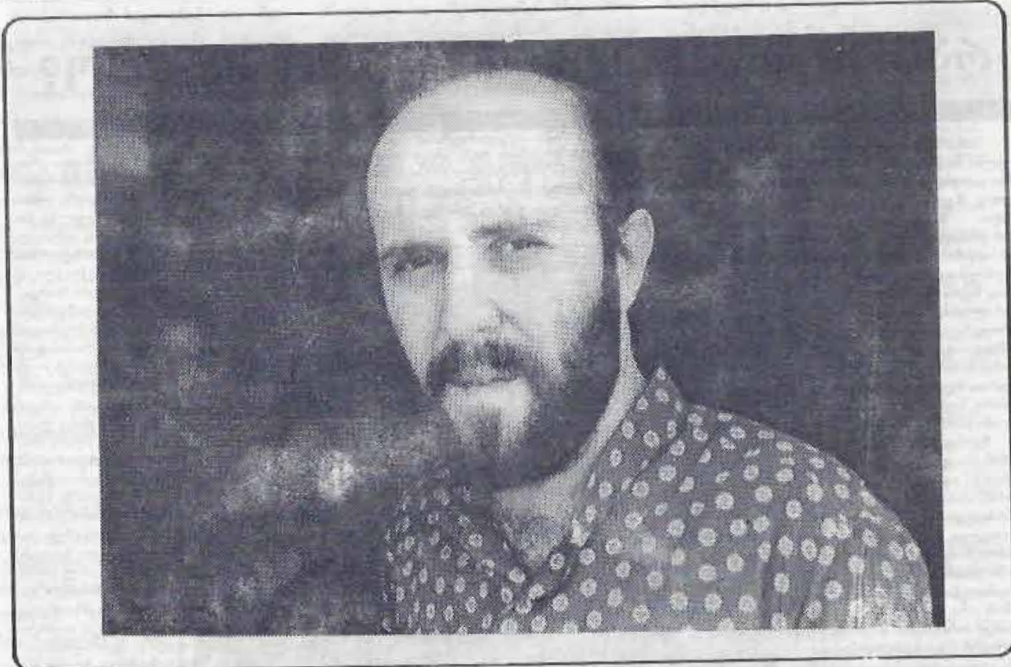
თაის დინსორულიბითვის ბოისი, უცუე მუწომდ დავტროლი, ცეტხელ სავტავად ბარტავტებს, 1947 წელს მწმობლებ სავტეთ დამწრედი და 1957 წელს სწავლა დავწუკ დრეგულდობრის სამხატვრო კვდელბაში, რომელთაც მთელი შინა მამდვტრო მოტავტობის დიდი წარწელა ვარტმწმობებუდა, დრეგულდობრის ავტებმაში ბოისის მატვლებელი იყო ცხობილი ვარტმწმობა მოქმადეცე ვთელ მატვრო მხატვრობისა, რომ ცეტხედ მატვრობის მოქმადეცეც არ მამწდა და უფრო დრეწწენად აღიქმილია, ვითრეც ტრეწკათ და ბარტკით იყო ვარტავი ბული, თსეუე ურეო სოციალისტური ბებრს კოტხელობდ ვითრეს, სავდებრანის, სავდებისთ და პანწერის წარმომებებს მხატვრობა შორის ცეტხელაზე მეროდ უფროთა ვითრე მერეო პიტეტწმისი რმდებოც ქეტეტხელობდა წემში და საქართველოს ვარტავლმ გარეთ, ის ცესხედ საქართველოში მამდინარე პოეტებისთ ანალოტების და განსხვავების დხახლედი ვერთპის ხელისუფლებამო, და მანაწიყ, როცა ავტორის სავტეტხელობის მოსარტეზას არ მხარტებ სხდომას და პიტეტებისთ იმსახურების შინა ვეუწრუფელობა, კოთლმისოურან დამაკადგმულება მხატვრობისა და შინა წარწერებისაღმდეგ, გაწვეული დიდი შინაის და კეთილსინდისობერება მახალი წარმოდგენისა.

თსეუე ბოისის წამოყვლიობა ხელოვნების ვარტავობებელი ვარტების თეთრთა: მათისთ ხელოვნება და ანტიხელოვნება ერთმანეთს კო არ გამოზიხავება, არამდე სავტეტხელები ვარტავის აბრუტლებდა ცხოვრების ვარტავობების და სავტავონი აფინიანტრ დამოკიდებულებათა დამწმკვარებულებად 50-იანი წლების ბოლის ბოისი ანთროპოსოფიანაც დავტვინობოი (ს.შეტინბრის) წრეტეს 1941 წელს ვარტავი, ვერ კიდეც სავტეტხერი რეგონის დრის), საბოლოოდ თვინმტეს თავის სავტეტხეებ მათავლობის, სავტთარ პირტივას, მთი ანთრო, ავტვდეხელი ვარტავობებ განმწინებულებებთან ვარტავ მოქმეტვლებამდე პითრეტების ვარტავოტრუფებება, რის შემდეგაც სავტრობა ინბარულ-ანტიკუტურის გზით მათავრო ქეტებებისცენ დამბობდა ცხოვრება დინტეცე ეს მავდებლობა უფრა დავტავმობდეს ვარტველი რე

ვითვლიათ მებტებებს თავისუფლებამონახვრობა, მათია, ხელოვნების დამწკვარების შემკვნიობისებ შეტავე, ხელოვნების სავტეტვლებითან შეტავე, მათებია ზეუტვლებელი, თავის ამ მსასწავლათა წრთობობი ვარტავლებმა, ბოისის ანთრო, თსეუე მთავოდ აბრუტეცეტხელება მამბობდა იტვებობა, მის კო ანაწმობერებზე მოქმეტვება სურდა, წრთოდ ამტვობ, მამბობა აქეთების ვითრის.

ბოისის მხატვრობის ატეტობით უწვდოდა ანაწმობების ქითსოურად ანალოტებება, როდგან მათივე სავტეტვითა, ამბების სავტეთს შეტავი კომწმობა, ამ დროს დარეკვნიარდ ბოისი იმ მათსობის Fluxus-ის მომბობის, ვარტავრდობდ მხატვრობის თავისუფლად ერთობის, რომელვაც შეტავი სავტეტვების ხელოვნების ვარტავობა, ხელოვნების და ცხოვრების შორის, აქ მუწამბის სავტრობი ეფედობიით ვარტმუ მახტინარტობდა, ვარტავობებუდა იყო მსაწმელოდა სავტრობი ავამბინის ცხოვრების ვარტავობის მამბობეობარტვული ატეტობითა ერთმანეთს მთავოდ ამის უთანამტებდენ, რა მახალი და ავტვლო სავტეტვობდა პიტეტების ვარტავობებისთავის Fluxus-ი წინადადღედი იყო მხატვრობის იბატეტის, თავითაც ურტეტკით, მთვლოდ ვარტავო და საქინებლის, მინწმელოდ აბრუტებდნენ, რამ შინა მუწამბი მამბობული იყო ამ ხელოვნების წინადადღეც, რომელვაც მთვლოდ აბრუტავის ვთბამატავინ, ეს იყო რამდენიმე შინაის, მამბობული ანთროპოსობისაც, აბრუტავილადამბობისაც, ეს ვარტავი ვარტავობებ განმწინებულებებთან ვარტავ მოქმეტვლებამდე პითრეტების ვარტავოტრუფებება, რის შემდეგაც სავტრობა ინბარულ-ანტიკუტურის გზით მათავრო ქეტებებისცენ დამბობდა ცხოვრება დინტეცე ეს მავდებლობა უფრა დავტავმობდეს ვარტველი რე





# კაჭე „მედიკოსი“

კაჭე „მედიკოსი“ მთავრებულია საღვთო ტყუილით და საკაცობრივად დასაჯებელია. მათთვის, ვინც ამის საფუძვლად დასაჯების მიზანს, ამავენი სულსადაც მდგომარეობა უნებურად განგაძვრის ვიღაცისათვის მართაქმის მისაწერად.

## სიყვარული

ეს იყო ძალიან დიდი სიყვარული. იმდენად ამაღლებული, რომ შეუძლებელია კარგად დამთავრებულიყო. ქალმა მას დაურთა, რომელიც საბჭოთა ქალაქის ფოსტიდან, მძიმე შავი ტელეფონით. ეს იყო ზამთარში და სარკმლებს მიღმა თოვდა. მის ხმის გაგონებაზე კაცმა წერა შეწყვიტა და სივარტეს მოუკიდა, თუმცა ამის კეთებისას ყურმილი კინაღამ ხელიდან გაუვარდა. ისინი ლაპარაკობდნენ იმდენად გულწრფელად, რომ თითქოს ერთობოდნენ ერთმანეთს. ისინი ლაპარაკობდნენ მისალოდნელ შეხვედრაზე, მაგრამ არ უწყვიდნენ, რომ თვითმორინავე, რომლის ფრენაც თოვლის გამო გადაიღო, ვეროდეს აიღებდა გეხს სხვა ათწლეულებისაკენ — უფრო წინ — წარსულში, თუ უკან — მომავლისაკენ. ისინი ვედარასოდეს ნახავენ ერთმანეთს და თოვლიც ასე ვედარასოდეს ვერ იქნება მხოლოდ თოვლი.

## ქარში

ჩემმა მეგობარმა მოხრა იმ დამეს „როცა შენ ცხოვრებას გვერდლიან ვუყურებ გული მწყდება — მეჩვენება, რომ ეს სკენარია და ყველაფერი მართლაც ასე იყო გათვალისწინებული“. მე ვუბნახებ, რომ ფაქტობრივად ვარ და არც თუ კარგი პასუხი. ეს ბოლო დღეები იყო იმათგან, რომლებშიც არაფერი არ იცვლება. დღეები იმათგან, როცა გათვალისწინებული მხოლოდ უსამოქმედოება და როცა ქარი არის მხოლოდ ქარი და არა მოუსაფრობა, რომლითაც ამჯობ, რაღაცის მოხივებელი.

## რა ვითქვი ოთახიდან გასვლისას

მე მხოლოდ ის მინდოდა შეთქვა, რომ ეს უდაბნო, რომელსაც ცოცხებობ, ჩემივე დახატულია და მე აქ ვცხოვრობ. ასეთი ღარიბია ჩემი ოცნება და ეს სიღარიბეც ასეთი ვერსესაძლებელი. მე ვებრძოდი მარტოობას მდელი ოცნებით, ის კი არ ცნობდა, არც ამ გარიგებას, და სიცხობრებელი, რომლის სუნიც მიყვარდა დაიკეტა ჩემთვის, ისევე როგორც მადანია, რომელშიც ვიმედოვნებდი პურის ყიდვას. ყველაფრის მიღმა მე ვხედავ ჩემს კიდევ უფრო დაბერებულ თავს, რაღაც ხნის შემდეგ. როცა ხმობისას თქვენსევე მოვბრუნდები სარკმელთან მდგარნი.

## იველი

არსებობს იველიც, რომელიც აქ ნიშნავს მძინარე ქალისა და კაცის ერთ ვიწრო საწოლში ჩხუბს და ერთმანეთის ფლიბა მხოლოდ მორიგი შეურაცხყოფა, ან მხოლოდ ჩეცვა. დამეგობი, რომლებიც ყოველთვის ერთნაირია როგორც უსიზმრო ძღვის მიღმა ქარიანი სარკმელი მარტო მძინარის. მე ვაბრუნებ ტელეფონის გადადებულ ყურმილს თავის ადგილზე და იმდენად მისასხს მხოლოდ სასოწარკვეთილი ჯანჯი პათეტიკური ამობახილით, რომელიც არ იმისა.

## ვიქრი ჩამოთვლისას

ვარსკვლავებო, ვარსკვლავებო, კის და ყურნალების, როვის პიტების, საღონების, გადგურების. პური, პური, ღარიბი მაგდის ან ტყვეობის, ან გასკრინების და მახავეში ბაღის მამაც, მამაც ჩემი! რამდენჯერ დამცირებთი მიკულაო, დადლილი სწეულები და მერვე მოსივდევ. სიამაყე, მსაჯურის, ბრიგადირის, დედისა და დაბრუნებულის სიამაყე, ისე და მრავალჯერ უარყოფილის.

## ქალს სძინავს

კიდევ ერთ დამეს შეგუება ეს მძინარე ქალი, რომელსაც სძინავს, როგორც ბებერ ვირთხას, ვერცხლისფერ საწოლში.

მაშინაც, როცა მარტოს არ სძინავს წარმავლია მისი შუგულება.  
 ის არ ფახდება ცათა ევრცხლით ან ბარათით წუგუნაშეცემა.  
 მე ვევიქრობ ამ ქალზე,  
 როცა წარსულს ვიხსენებ. მე ვიხსენებ მრავალ სკვლიდს ერთ სიცოცხლეში  
 და შესის დანახვება, როგორც ცვლილება.

### კაცის ძილი

კაცის ძილს ცუდი სუნი უდიოდა, ის მერავი იყო და პრახანი —  
 დაბორცხებებს ვერძინვეული.  
 ძილში კაცი ხატობდა ყველას, ვისაც ფლობდა და მერე კარგავდა  
 და იმთავითვე არიდებს არ იყო მისი.  
 მას მხოლოდ ძილში არ ეკოლებოდა თავი, თუმცა სიხმარშიც სივარტეს ეწეოდა  
 და ისეთივე ხისუღელეებს ღამბარაკობდა, თან გაზოიებს ჳამდა.  
 კაცის ძილი ჳგავდა ყვირილს შამობაზე ოცნებს, თუკ სიხმარშიც შეიღებს სვემდა.

15 მარტი 1990 წელი.

**P.S. როცა მარსელ დიუმანს ჳკითხეს: სწამს თუ არა  
 ღმერთი, მან უპასუხა: მე ხომ არ გეკითხებით იმის  
 შესახებ, თუ რას აკეთებენ ფუტკრები კვირა ღღეს.**



ჩემს უმცეს დროში რაღაც თავსარ  
 დამცემი ამისი ცუდადეს გაკარგეს.  
 ხარფართო ცოცხლეთ, უცაროს და  
 უხიბა "სახელებ" შეიძლება მოკლად  
 შეზარდათ, რომ ამ ქვეყანას სტრუქტურ  
 ცვლადი სტერინი გამომრეული, თავიდა  
 ბუნია, ვარძელის და თავი, ცვლადი  
 ასაკგანსრება — უსამზარნი სულერი  
 პიტრევის შეჩვე ადამიანზე, კერძოდ გვე  
 ქვეით იმის რომ ჩემს სამზადის დედა  
 განსაკვლდის კამ დოღვა — დევის  
 რასხვა დღეცხლი ცოცხლ წესობაშიც  
 სკინორი დაცვის, გადაკარგების ცოცხლია  
 არასხლი აღსაქების გამი.

ახალგაზრდა კაცის სკვლიდი ხომ  
 თავისთავად დიდი უბედურებაა, და მისი  
 უფრო ისეთია, რომელიც სრულებით გა-  
 მარწყული იყო სიძის მრავალწრობითაც,  
 სკვლიდელი განადგობაც, გულმორყავა-  
 ბიათა და ადამიანური სიბოროტაც...

კარგი კატრეა მრავალიც განსაკუ-  
 რებელი ადამიანი იყო — მოსაყვარელი,  
 რაღაცადავარი, ფარული ხისაქვის მკონე,  
 გულმორწყული, მამხლისი, თუმცა იმდენ  
 დროს შინაგანდ ახლან მტკიცე და  
 შეუძვარი გახლდათ, რაზედაც საქმე იმე-  
 ღნად არსებობს — ადამიანის დონებას,  
 მის თავისუფლებას, მის შორეული ცხოვერ-  
 პისეული პრინციპის, და სკვლიდ — უზა-  
 რვის მკარს და მკაცრ კრიტიკურებს  
 შეეძობდა — სრულებით ვერ იტანდა  
 ხისდაცხ. ჩემს მრავალ პიროვნულ  
 განსაკვლდებს, თუმცა მისთვის ურსო  
 ოღოფორ კლამებს, "პიტკომ" თვითმა-  
 ყოფილებს: ცოცხლდირი ანასტრე პირიბი-  
 თობებს ურსოფობებში და სხვა, თავდა-  
 უშობიად ვერხიდა და აკმარებდა ურ-  
 ციმის წრეცხადსულ ამბავებს — ამ  
 მხრე არ სკვლიდა უკმარსება და მკონე  
 აქ ხანდა მისი ჳმზარბი, ხანდა სკვლიდა  
 თავისი სამზადისი, ხანდაღა უკმარსო-  
 ხო პიროვნობების, ხანდაღა მჭობის  
 არავის და არავის დერფილება, და ამის  
 გამი არავარი უსამზადისაც გადამხრა  
 კეთილი, მას მიბოებულაც ჳქონდა სწო-  
 ბიდე უღუგება პიროვნული შეგახებისა —  
 მის სკვლას, და იყო მტრინაცხლდა —  
 ეს ყოველივე ღიღ დაბორცხებობას  
 სხინდა, მისი უზეტეს, რომ სკვლიდა  
 პიროვნების მამარბაც ახლან კრიტიკული  
 იყო. წარმოუდგენელი ფართი გახლდათ  
 მისი რეულიცა — სკვლიდელში დღეს  
 აღბალი ცოცხა თუ მოიძებნა სკვლიდი  
 კულტურის სხვადასხვა რავის მიღებულია  
 ცხოვერ კოცხლისმსკვლელი მკონე და  
 ხანდაღა იმისი თუ მოიძებნა სკვლიდი  
 გადიღებდათ კაცზე — სკვლიდელი შეხს-  
 ცრება ჳქონდა, სკვლიდის კი მოკლადღე-  
 ბდათ რიბი თვითი შეხვეული იხრო-  
 ბის ძაღლე არისკული და იფნე თვით-  
 რიბიული კოცხლი — ჳქონდა კაცზე

## გაგობრის ხსოვნას

მერამ ის, რომ კარლი დიდი ტადარტი  
 იყო, როგორც არა მხოლოდ ჳებრი  
 პროზის" ოსტეტი, არამედ როგორც ახალი  
 გერმანიის პოეტი, პირველი წესობის მქ-  
 სიარეზა — ყოველ შემთხვევაში, მის  
 პიეტურ სტრატეგიამ ფრანკტული "ხი-  
 არბეც" კი ძალიერი მიჯნურობის გახლდათ  
 თუმცა სკვლიდა, სწვდარ სკვლიდა გა-  
 ნარხობა" ცვლიდაცხლით — მისი პოეზია  
 სიღვრა სკვლიდის მიჯნურობის მკონე  
 ახლან და ახლან პიროვნულს, სკვლიდა  
 ჳქონდა, მერამ ამ მიჯნურობის ჳქონ-  
 ცული მიღმდეგ ერთება — ატერობის  
 ძაღლე მტრინი დიდიღეს ხაბით...

რასკვლიდა, შესამზად იყო, რო-  
 გორც შატკარი ასე ადბალი არავის ცხოვე-  
 ტისმისობის არა — უკმარსობისობა,  
 რომლის ცხოვერ სხვადასხვა ცვლი-  
 ცხოვერ ძაღლე აღმზად მისი სკვლიდა-  
 ხანდა მკონესადაც, ეს იყო სრულებით  
 კანონობიერი შეკვლეა, პირობითად რომ  
 კაცობა, უკმარსობა იამხვევა". მან  
 ფაქტობრივად იყო — და გარკვეული  
 მხრით, შესხლიდა ახალი ძეგლიცა კი —  
 "აბოინან" ეს გე. "სამზადისობა", სკვ-  
 ჳიღვრის კი მკონედა ტრადიციულ სკ-  
 ვლიდა ძეგლია ესა, იყო ღობის მიღ-  
 მისივე უკმარსობისობის მიღე უსამზადის,  
 სკვლიდისმკონე უკმარსობის სკვლიდა მისი  
 განსაკვლადი დანახებისობა და ადამიანის  
 გულმორწყული, ფრანკტული ტრადიციულ მიღ-  
 ჳიღვრული — ეტრება მხოლოდ მას  
 შეეძლო ასეთი თანაბრობად სკვლიდა და  
 ძლიერ დატეროული სკვლიდის შექმნა,  
 რომელიც ფაქტობრივად და დიდად მხოლოდ  
 აქამდეღა გახდა ჩემთვის ადამიანობა! აქ  
 ახლან სკვლიდისმკონეა გადამხრული ად-  
 მანის მარტობის, სკვლიდის გადიღებუ-  
 ჳიღვრის, თუმცა — ცხოვერ რომ ესმანება

არა მხოლოდ დიდიღელობას, არამედ  
 მკონე უფრო ფართი კონსოლიდირი თუ  
 სკვლიდა სკვლიდა სკვლიდა — უფრო  
 მკონე რომ მის შემთხვევაში ამ მხრე  
 გუნდათაც იქმნებოდა, როგორც კრიტიკარი  
 წიბობისობა — შატკარი ხომ გადიღებდათ  
 ნაიბიდა "კაცი" "კაცი" ფრისი  
 რომს მის გლობალურობაში და არა  
 მხოლოდ იქნობს, ამ წიბობის...

როგორც მკვლევარმა, მერამ რომ მისი  
 მხრით, მერამ დიდი გულმორწყულია და  
 ხანდაღა თქმის, რომ არსებობდა ახლი  
 იქმნებდა მისი დიდი სიძის ამ მხრის  
 გაუფრტკი. იგი პირობებს ახალი  
 ფართი შინაგანსიძველ კონსოლიდირი, კი-  
 ჳლურობიღვრის და არა მხოლოდ ფრის  
 ჳქონდა სკვლიდისმკონედა პიბია —  
 ამის სკვლიდის ფრადე ფართი კრიტიკაც  
 ახლდა, მერამ შატკარი მისივე ოსკონად  
 გადიღებული მამხმარავი იყო — მერ-  
 ჳიღვრის რაღაც დახმარებელი კაცობის  
 ფრადებში არ ყოველივე განსრება —  
 მის მიჯნურობის არა მხოლოდ შატკარი  
 (ახლი როგორც დიდიღელობა, კრიტიკაც,  
 რაღაც, მესაც და სხვა) ასაკობებდაღა,  
 არამედ როგორც ნაწიდა, ახლი სიბიღე-  
 ჳიღვრის, როგორც უფროსი, შინაგანობის-  
 რაღაც დატერობებდა მის აღმოსაქველ  
 კულტურულ გადმომცემს გახლდათ —  
 კარლის მი-  
 ტრებებდა შატკარი მამარბობა სკვი-  
 ჳიღვრის პიროვნულკაცობის — ცვლიდობა  
 ხანდაღა მკონედა არა მხოლოდ მის სკვლიდ-  
 რას არამედ სკვლიდა სიძისის დანახუ-  
 ჳიღვრის, მერამ ამ მიჯნურობის ჳქონ-  
 ცული მიღმდეგ ერთება — ატერობის  
 ძაღლე მტრინი დიდიღეს ხაბით...

რასკვლიდა, შესამზად იყო, რო-  
 გორც შატკარი ასე ადბალი არავის ცხოვე-  
 ტისმისობის არა — უკმარსობისობა,  
 რომლის ცხოვერ სხვადასხვა ცვლი-  
 ცხოვერ ძაღლე აღმზად მისი სკვლიდა-  
 ხანდა მკონესადაც, ეს იყო სრულებით  
 კანონობიერი შეკვლეა, პირობითად რომ  
 კაცობა, უკმარსობა იამხვევა". მან  
 ფაქტობრივად იყო — და გარკვეული  
 მხრით, შესხლიდა ახალი ძეგლიცა კი —  
 "აბოინან" ეს გე. "სამზადისობა", სკვ-  
 ჳიღვრის კი მკონედა ტრადიციულ სკ-  
 ვლიდა ძეგლია ესა, იყო ღობის მიღ-  
 მისივე უკმარსობისობის მიღე უსამზადის,  
 სკვლიდისმკონე უკმარსობის სკვლიდა მისი  
 განსაკვლადი დანახებისობა და ადამიანის  
 გულმორწყული, ფრანკტული ტრადიციულ მიღ-  
 ჳიღვრული — ეტრება მხოლოდ მას  
 შეეძლო ასეთი თანაბრობად სკვლიდა და  
 ძლიერ დატეროული სკვლიდის შექმნა,  
 რომელიც ფაქტობრივად და დიდად მხოლოდ  
 აქამდეღა გახდა ჩემთვის ადამიანობა! აქ  
 ახლან სკვლიდისმკონეა გადამხრული ად-  
 მანის მარტობის, სკვლიდის გადიღებუ-  
 ჳიღვრის, თუმცა — ცხოვერ რომ ესმანება

არა მხოლოდ დიდიღელობას, არამედ  
 მკონე უფრო ფართი კონსოლიდირი თუ  
 სკვლიდა სკვლიდა სკვლიდა — უფრო  
 მკონე რომ მის შემთხვევაში ამ მხრე  
 გუნდათაც იქმნებოდა, როგორც კრიტიკარი  
 წიბობისობა — შატკარი ხომ გადიღებდათ  
 ნაიბიდა "კაცი" "კაცი" ფრისი  
 რომს მის გლობალურობაში და არა  
 მხოლოდ იქნობს, ამ წიბობის...

როგორც მკვლევარმა, მერამ რომ მისი  
 მხრით, მერამ დიდი გულმორწყულია და  
 ხანდაღა თქმის, რომ არსებობდა ახლი  
 იქმნებდა მისი დიდი სიძის ამ მხრის  
 გაუფრტკი. იგი პირობებს ახალი  
 ფართი შინაგანსიძველ კონსოლიდირი, კი-  
 ჳლურობიღვრის და არა მხოლოდ ფრის  
 ჳქონდა სკვლიდისმკონედა პიბია —  
 ამის სკვლიდის ფრადე ფართი კრიტიკაც  
 ახლდა, მერამ შატკარი მისივე ოსკონად  
 გადიღებული მამხმარავი იყო — მერ-  
 ჳიღვრის რაღაც დახმარებელი კაცობის  
 ფრადებში არ ყოველივე განსრება —  
 მის მიჯნურობის არა მხოლოდ შატკარი  
 (ახლი როგორც დიდიღელობა, კრიტიკაც,  
 რაღაც, მესაც და სხვა) ასაკობებდაღა,  
 არამედ როგორც ნაწიდა, ახლი სიბიღე-  
 ჳიღვრის, როგორც უფროსი, შინაგანობის-  
 რაღაც დატერობებდა მის აღმოსაქველ  
 კულტურულ გადმომცემს გახლდათ —  
 კარლის მი-  
 ტრებებდა შატკარი მამარბობა სკვი-  
 ჳიღვრის პიროვნულკაცობის — ცვლიდობა  
 ხანდაღა მკონედა არა მხოლოდ მის სკვლიდ-  
 რას არამედ სკვლიდა სიძისის დანახუ-  
 ჳიღვრის, მერამ ამ მიჯნურობის ჳქონ-  
 ცული მიღმდეგ ერთება — ატერობის  
 ძაღლე მტრინი დიდიღეს ხაბით...

„მისი კარადები, მხოლოდ მიჯნულუბითა შესაბამისად „საქართველო“ და გვიანა ფორმითა სახელმწიფო ინტერესები, მათი შეტყობილი, რომ დამოუკიდებელი იქნება და განაწესებულ ითაზნის იხილეს“.

ნეკროლოგიაში 80-იანი წლების პირველ ნახევარში განდღი ლენინგრაძი დღეს ამ ქალაქს ისე სახელმწიფოებს ეხიზან, მაგრამ ბერისთვის ის ისე ლენინგრაძია. საბჭოურმა რეალმა პეტრე დიდის იმედაც სეველიანი ქალაქი შემადრწებულ შუტანად აქცია. გაუთავებული რუსისების და ბლოკადის შემდეგ ითიქმის დაცლილი ქალაქ დღესვე პრილეტარული მახის კომუნალურ საცხოვრებლად დანაწერებული და უცხოური ხანგრძლივი ექრობისთვის განწირული დარჩა.

ლენინგრაძი სხვა დიდი საბჭოურ ქალაქთა შორის ყოველთვის გამართლად ექსტრადინგუარობით, მათი-ლოგიკურებით შესაბამისებით. ამ ყოველივეს ახლდა პირქუში პათოსი, რაღაც გაუთავებელი შემადრწებულობის, ვერცხათავალიწრებულობის და ვერცხათავალიწრებულობის ამ ქალაქის მკვლარი მუდამ რეალურად სვლადღენ და განიცდიდნენ, რუსული აღტრანტიული ხელისუფლების ადვანტებს და გამაზრებულებს სწორედ ეს დაძაბული შინა და ევროპეური შიშოფრენია აქცის ახალი ლენინგრაძელი ხელოვნების სარეკლამო ფორმად, განსაკუთრებული აქცენტრების და სპეკულაციის საცნად.

ზოგი ნიშნით ეს გამართლებულიც არის პოტენციონისების ეპოქაში ნეოანგარდისტული ლოსუნებით ბომბული რუსული აღტრანტიული ხელოვნება სწორედ ლენინგრაძი აქცია საკმაოდ გაუთავლებელი და აძღვანდ საკმაოდ მუტად ამბიციური პიროვნებების სისუქეთა ან გამოფინულ პრეტეკულად მინგულ ამოძლიათა თავისუფალი რეკლამირების ასპრეხად.

ნეკროლოგიაში, როგორც სხვა იმეამდელი მამართლებინა, სწორედ

ქალაქის ისტორიული კულტურული კონტექსტისაგან გაუცხოებულ პროლეტარულ ახალგაზრდობაში იშვა თავდაპირველად ის ე.წ. „პარალელური კინოს“ კვლავზე რადიკალური, საკაცის ხიმახინეთი ყველაზე ევროტიკური მივლენა გახლდათ. „პარალელური კინოს“ — ეს ფაქტურად ზალხური, სამოყვარული თეოშემოქმედების ვითომ მოდერნიზებული ფორმა იყო: უმეტესად სხვადასხვა შრიდან ლენინგრაძი ბედის საძებნელად ჩასული ლიუმენინობრებული ახალგაზრდები სადღაც შოულობდნენ მოყვარულთა



## ნეკროლოგია

ძველ კინოკამერებს და გაუთავებლად, თვითმხიზრად უთავებლად იღებდნენ მხოლოდ მათი წიხივის მასალებს „კინოშედეგებს“.

მათიღაც გახათვარი იყო ამ ადამიანთა მიამიტობა თუ სითავხედვ: უწარისხო 16 მილიმეტრისა ფორმზე ადვანტიული პროტეკარი „კინოფორმანია“ მათ სეროსულ ფალომებად მიანდათ; სიგარეტის ქალაღიფით სიფორიანა ჟურცლებზე საბჭული მანქანების შიხითი დამქლილი საკმაოდ სტელტინიანი კრებულები კი — სერიოზულ კურნალებად დროდადრო სამხატვრო გამოფენებს, ან „პარალელური კინოს“ ფესტეკალებსაც ატარებდნენ, ყველაგან, სადაც კი ხელი მიუწვდებოდათ, მაგალითად: შეხანძრეთა კულტურის სახლიში, ან სხვა რომელიმე კლუბში. ასე იქმნებოდა „პარალელური კულტურის“ ტრადიცია, რომელიც „მერსტროიკოს“ დროს მოულოდნელად საკმაოდ სერიოზული რეკლამირების საცნად და დანაგლეივის ბაზისთვის განკუთვნილ ახლებულ საბჭოურ საკონლად აქცია.

ნეკროლოგიაში მისი ფუნქციები, ყვეუნი თუფიტი თავიდან სწორედ თავისი ამბარსენი ფილმებით („მკიცია-სანიტრები“, „ტვისმჭრელები“,

„კაზახუსული“) იყო ცნობილი. ვითომ საგანგებოდ ცუდად დახატული, ნახეკრადმარისტებისტული სურათების გამოფენა მან შედარებით გვიან დაიწყო. ამ სურათებსე როგორც წესი, მხოლოდ შავი საღებავით დახატული უფოალი, მკვდარი ხეები თუ შრიგანა გამოსახული: მათი შორის რაღაც უცნაური, მახინჯი არსებები უმთავრესად თავის მსგავს არსებთა ჩამოხრობით არიან დაკავებულნი. სადღაც, მათ თავს ზემოთ, ბუზბულგაცილიო მკვდარი ნიტები „დოფინიანენ“ (სურათები: „ნიტები გაზაფხულზე ბრუნდებიან“, „სენები შხიარულიან“).

როგორც ჩანს, ნეკროლოგისტთა შორის ყველაზე სიჭიერი შხატვარი მაინც ე.წ. მთორტი (დამახასიათებელი ფსევდონიმი ნეკროლოგისტებისათვის) — ახდრეი კურმაიარცეკია. სწორედ მის სურათებსე განდია პირველად ნეკროლოგისტთა იკონოლოგიის ყველაზე იოლად დასამახიზრებელი საკნობები: მხეცილი პლანიში მოცემული, თითქმის ნატურალურ ზომაში დახატული გეგმათა პორტრეტები. ამგვარ სურათთა შორის გამოირჩევა სურათი „კლექაშები“, რომელზეც ჭაობისა თუ ტბის ზედაპირიდან ამოსრდილი ორი კ-

ხერგამოჭრილი გეგმა დახატული: მხეგვარის და „ტოუბიტეკიანი“ უხბცის. ამ შემადრწებულ მერსონაგებს ერთმანეთსე მიამიტურად გადაუხვევით ხელი. მათ გარშემო და მდამა მხოლოდ საშინელი დაშუა, ციფრ, „გულბროვი მივარიო, სურათის განსაკუთრებით შემადრწეხვებულ იყრს ანიტებს ნატურალიზში. ცნობილია, რომ მთორტი ისევე როგორც სხვა მისი თანამაზარენი; იგორ ზეზრუკოვი, ალექსეი ტრუპინი, სერგი (სერგეი ბარკოვი), იური ცირკული და ვალერი მორიზოვი, მუშაობისას კომინალებში და სხვა სპეციალური ლიტერატურის ფორტონიციის მახალებს იყენებდა. სწორედ სურათი „კლექაშები“ იქცა ეთუფიტის მიერ დახატული „კინოსტუდიის“ „შეგაღლა-ფილმის“ ემლეგად.

მთორტის ცუთვინის ნეკროლოგისტტური რომანიც „კოგონა და დაბოვი“, მთორტის შესახებ ლენინგრაძიში ყვედადნენ; მისი კორადები მხოლოდ მიცვალდებულთა შესახებ „სამეცლიტრატურის“ და გეგმთა ფორტობითა სავსე და ამ რომანის დამთავრების შემდეგ მთორტი იმდენადა შინით შეუპრობი იხილებო. შესაძლოა ესეც ერთი იმეგვარი ტექენდა ან პირქუში ახეგადტი იყო, რომლის გარეშეც შეუძლებელია 80-იანი წლების ლენინგრაძელი ანდერგრაუნდის ცხოვრების წარმოდგეკა.

ნეკროლოგისტტურ „მიდევრად“ შეიძლება მივიჩნიოთ ვალდერი მოროსოვის სურათი: „მამა, მიყიდე ვერტმერენ“. ამ ორმეტრის ტილოზე მკვდარი ბიჭუნას უხარმახარი თავია დახატული ნახევრად დიად დარჩენილი, მკვდარი თვალებით. უკანა პლანზე ორი, ხრწინისგან დადაქავებული გეგმის „სახიყვარული“ სცენა ადვანტილი. ამ სურათით ამკარად შედგანდება ნეკროლოგისტთა კავშირი

80-იანი წლების პირველი ნახევრის რუსული კინოს ყველაზე გამაზრებულ ნიმუშებთან — იკეპმანის, ახსკურთვის ფილმებთან. ეთუფიტს „ლენინგრაძის“ სტუდიაში სტაიორეხისის სწორედ სიჭიფიტის ხელმძღვანელობით გადაიღო თავისი ფილმი „კისქეფითის რინდები“, ხოლო სიჭიფიტმა, რომლის კინოშემოქმედება ყოველივეს გამოირჩეოდა ყვედანაირი პათოლოგიისადმი „მარგალიშინგნელოვანი“, შეუნიღბავი ლტოლვით, ნეკროლოგისტტური ესთეტკით შექმნა თავისი ერთ-ერთი უკანასკნელი ფილმი „სეორე წიქ“.

80-იანი წლების რუსულ პრესაში ატეხილი სარეკლამო ბუქმის მიუხედავად, ნეკროლოგისტტოში ვერ იქცა მნიშვნელოვან მოვლენად თავად რუსული ახალი ხელოვნების იფისაც კი, დასავლეთზე რომ არაფერი ვთქვათ. დასავლურმა კრიტიკამ, რომელმაც იმიოგიოვე შეამჩნია რუსულ „ართოფიციალურ“ ხელოვნებაში რეკონსტრუირ, რუსული პრობლემების აბსოლუტინახეუნი სიჭიფიტოლო პათოსი და დამახასიათებელი მენიანისტური თეოთეკემა თუ თეოთეკედიება, სერიოზული მსჯელობის საცნად არ მიიჩნია ნეკროლოგისტტოთა ამბიცი-ქლბატონი, ვენენ ებტერი და ანგზა მიღერ-მოგანარი თითქმის ადფოროვანებითა წერდნენ, „ნეკროლოგიაში გეახხეგებს, რომ ჩვენ სულაც არა ვართ ბუნების მრძანებლები, ხოლო ყველაწირი სიციფოში ყოველივეთი უნიანთი კონსტრუქციასი“, მაგრამ ეს მადამდგაროდგანი სბრძმენ მათ სინდისზე იყო.

1988 წლის მიხის ბოლოს, ჩვენ, ქართველ მხატვართა ერთი ჯგუფი, ნარვანო ავანგარდისტული ხელოვნების პირველ, საბჭოურ ფესტივალზე ვიყავით მარეგული. ერთ საღამოს ფესტივალის ორგანიზატორებმა მოულოდნელი ხმაური ატეგეს: სულ მალე ეგებნი

თუფიტი ჩამოვა და თავის ფილმებს გვიჩვენებო. ზაქე დამდებოდა, როცა ნეკროლოგისტტებმა ჩამოაღწიეს, ისინი გარეგნულად მართლად საუღაგვნიდან ახლადამოღებულებს შგავდნენ. ცხადია, არაფრზედ მდგომარეობაში იყენენ და ხმახაღლა, საკმაოდ უნიჭოდ ხუმრობდნენ ყვენი თუფიტი ძალიან ცდილობდა სხემრისხანე ყარაბახ-პარაბასის მსგავს დიქტატორს გვიანებოდა და მხოლოდ ბრძანებებს იძლეოდა. ფილმების დაწეგების წინ ლენინგრაძელ სტუმრებს თავიანთი ძველი პროექტორი გაუფუჭდათ. ყველანი მოთამებით ეუცილით აპარატის შექვიფებას. ნეკროლოგისტტები ხმახაღლა დასადარიბდნენ და პროექტორს აკეთებდნენ — პროექტორის ნათურას დახევეულ უამრავი კოლის და სხვა მწერის თანხლებით. ბოლოს, როგორც იქნა, შეაკეთეს და თავიანთი აქცია დაიწვეს; ფილმების მსვლულობის დროს, მთორტი იქვე ნათონსანეკვე ცუფზე რაღაც ნაფორს ურეკებდა, დროილებდა და ყვროდა. დანარჩენი „შეძლებებისაგვარად მხარს უბამდნენ, ბაკონისიფი გაუხიობილი თუფიტი შესამწინვად ნერვიულობდა; უბლებია საკმაოდ გულგრილად ადვენებდა თვალ-ყურს. მართლად, ორი ამერიკელი ქლბატონი, ვენენ ებტერი და ანგზა მიღერ-მოგანარი თითქმის ადფოროვანებითა წერდნენ, „ნეკროლოგიაში გეახხეგებს, რომ ჩვენ სულაც არა ვართ ბუნების მრძანებლები, ხოლო ყველაწირი სიციფოში ყოველივეთი უნიანთი კონსტრუქციასი“, მაგრამ ეს მადამდგაროდგანი სბრძმენ მათ სინდისზე იყო.

შეც პროლოგარული დეკადენტრების ამ, შესაძლოა, ყველაზე რადიკალური მოვლენის გახსენება მხოლოდ იმისთვის დამჭირდა, რომ გარეშემოქოფოგან ბეგის ისე გაეფეკიროთ: შეუხლდავი თვითდამკვიდრების ერთი შეწყობილია თვითმხიზრთა ეპატავი მხოლოდ შემაწუხებელია ადამიანთა უმეტესობისათვის და, უკეთეს შემთხვევაში, ხანმოკლე პროფინციალურ დირშესენინაზობად რჩება.

პარლუ კაპარაპა

# რობერტ რაუშენბერგი

პარლ(ი) კაპარახვა

თავის დროზე „პოპ-არტის მიმად“ მოათლული, თვალსაჩინო ამერიკელი მხატვრის, რობერტ რაუშენბერგის შემოქმედება ყოველთვის იწვევდა დიდ ინტერესს მთელ მსოფლიოში; მისი შემოქმედებითი პრაქტიკა კარგ მავალითა ავანგარდის-ტული ხელოვნების ბეგი უმნიშვნელოვანესი, თავისი დროისათვის საერთო დირეხულბათა წინააღმდეგობრივი დამკვიდრებისა.

რობერტ რაუშენბერგი დაიბადა 1925 წლის 22 ოქტომბერს, პორტ-არტურში, ტენისში. 1946-1947 წლებში სწავლობდა სტანის ხელოვნების ინსტიტუტში სწავლობდა; 1947 წელს პარიზს გაემგზავრა და ერთი წლის ფულანის აკადემიაში დაწყო. 1948-1949 წლებში ისევ ამერიკაში აგრძელებს სწავლას ცნობილი ისტატების: იოზეფ ალბერტის და ჯეკ ტორკოვის ხელმძღვანელობით.

1951 წელს რ. რაუშენბერგს პირველი გამოდგმა ჰქონდა ბუტტი პარისის გალერეაში. ამ გამოდგენაზე რაუშენბერგმა თვითონ შედგმილი ტილოები, ე.წ. „თეთრი სურათები“ გამოიტანა. იმ დროს აშშ-ში აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი იყო გაბატონებული. როგორც სახელმძღვანელო მიმდევრები ამკვიდრებდნენ შინაგან, ტრანს-პსიქოლოგიურ ხატებს, პერსპექტივის, კომპოზიციის და ფიგურატიული რეალისტური მხატვრობის ყველა სხვა ხეობის მიძინა. დიდი ზომის, დახვეწილი ფერადონებით გამოჩენილი ტილოებზე მთლიან განოსახლებებდა იკითხებოდა კონკრეტური არაკომბინაციის გამაჯანდებელი არქიტექტურა — ნიშანდობლივია ამ თვალსაზრისით მარკ როტკის განცხადება: „სურათი თვითგამოხატვის ფორმა არაა. ხელოვნების ნებისმიერი სახე სურათს მსგავსად ისიც ენობრივი სისტემაა, რომლის შემდგომით თვევ რაღაცას იტყობინებთ გარემოცული სამყაროს შესახებ“. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლებსაც, თავიანთ წინამორბედთა მსგავსად, ხელოვნების განსაზღვრული მისის, ობიექტურობისა სწამდათ და ახალბუბლის ესთეტიკას ქნიდნენ მხოლოდ ფერწერული საშუალებებით. ბევრი მათგანი მართლაც

რომანტიკოსებთან ამკვლავებდა სიხლოვას. იგივე როტკი, რომლის ხელოვნებაც იმთავითვე დაიწმინდა თვითმხნური დეკორატივის საშინაობისაგან და ტრანსცენდენტურზე მისანიშნა გახდა, სურათებში მხოლოდ საკუთარი სუბიექტური ფანტაზიის განსავითარებელ არეს კი არ ხედავდა აუტანელი პროზობიდან. გასაქცევდა, არამედ რეალურ შესაძლებლობათა გათვალისწინებას ცდილობდა. სხვაგვარად ვერ იტყოდა; პირველყოფილი პრიმიტიული ხალხთა მითებს შეუძლიათ გამოხატონ რაღაც, რაც რეალურად არსებობს გეგმაში; აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის განაჩენილი ოსტატების: ჯეკონ პოლოკის, ფრანც კლინის, რობერტ რაუშენბერგის, მარკ როტკის და ვილემ დე კუნინგის იდეალები ახალბუბელი უნივერსალობის იერს ატარებდა.

ამგვარ პირობებში რაუშენბერგის მხოლოდ თეთრი საღებავით დაფარული ტილოები, დემონსტრირება საზოგადოების აღმფიქვრებელი თუ არა, გულგრილობას მანიც იწვევდა. ახალგაზრდა რაუშენბერგი ამბობდა: „თეთრი ტილოები ყოველთვის ზემოქმედობს... მათზე დაცემული ჩრდილების მიხედვით შესაძლებელია ვიმსჯელოთ ადამიანთა რიცხზე თათარში და დიდს დროს შესახებ“. სურათის შექმნა აქ შესაძლებელი იყო მხოლოდ მის გარეთ, გარემოს შემთხვევითი შემოქმედებით: მაგალითად შუკ-ჩრდილის მონაცვლეობით დაბრახში. გამოჩენილი რეალისტი მხატვარი ენდრიუ უაიტი ერთ-ერთი ინტერვიუში ამბობდა: „მხატვარს შეუძლია გამოიხატოს მთლიანად თეთრი ზედაპირი და მიანავის მის გარეშე დისკრეტი თეთრის უფაქტუესი ნიუანსებით“. ენდრიუ უაიტისეული თეთრი სურათის წარმოსახულ სურათში განსაზღვრული მნიშვნელობა ემატება ფერწერას, ფერწერების საშუალებით მნიშვნელოვან განცდათა გაცხადებას მხოლოდ ერთი ფერის, თეთრის დიაპაზონში. უაიტის განსაზღვრა ათვალსაჩინოებს პოპ-არტისამდელი მხატვრობის ზოგად წარმოდგენას მხატვრობისა და ესთეტიკის აუცილებლობის შესახებ. პასიურად შევლილი თეთრი ზედაპირებით რაუშენბერგმა საგონობლად

თამაზად ხელმეორე აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გამოცდილება და მიზანდასახულობა. ამ თეთრ სურათებში გამოხატდა რაუშენბერგის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშანი: სხვადასხვა საშუალებათა თანეგობრა, კომპინირების მიგნით ზუსტი ინტელიციით მიგნება სამომავლოდ დირეხულობას და მხოლოდ წლების შემდეგ სხვათა მიერ სრულად გაკონოზირებულობა და ტრადიციურებისა. დღევანდელი დამკვიდრებისათვის ცხადად ჩანს იმ თეთრი სურათების, მილეფისის, თეთრ კვადრატს თეთრ ფონზე“ და მ. დიუშანის ექსტრავეგანტურ უმოქმედებით მონასმებით ნაწერი (როგორც ცნობილია მ.დიუშანს 45 წლის განმავლობაში არაფერი შეუქმნია), კეშირი მინიმალარტის წარმომადგენელი სტრაიფორ, სუთუა ზედაპირებითან.

ასეთსავე განსხვავებას ენახავთ მის ე.წ. „შავ სურათებს“ და ფრანც კლინის მხოლოდ ნაწერ სურათებს შორის. ამ უკანასკნელს ექსპრესიული მონასმებით ნაწერი კონფიგურაციების თავისთავადი, ძლიერ ემოციური მნიშვნელობაც აინტერესებდა, თუმცა თვითონაც, რაუშენბერგის მსგავსად, ზოგჯერ ჯაღიდასც აკრავდა ტილის ზედაპირზე, მაგრამ ესეც მხოლოდ განსხვავებული, ფაქტურული დეტალის წარმოჩენა იყო.

რაუშენბერგის მხატვრობის ამ აღრულ ნიმუშებში: თეთრ, შავ და შემდეგ მსგავსევი ხერხით შექმნილი წითელი სურათებში კარავდა ჩანს ახალგაზრდა მხატვრის მიერ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის თავისებურად გადაზარების პროცესი. ამ სურათითა განსაზღვრული მნიშვნელობაც თითქმის მთლიანად ესაა, თუმცა უკვე მოთეული სურათების პერიოდში ჩნდება სურათი „შარლინი“, რომელშიც ე.წ. კომპინირებული ფერწერის კოლაჟური ელემენტები ჩნდება. სწორედ ამ დროიდან ვეფილენება ახალგაზრდა მხატვარი პოპ-არტის, იმ ახალი, ძალზე მნიშვნელოვანი მიმდინარეობის ერთ-ერთ შემქმნელად, რომლის კლასიკოსადც ითვლება დღეს რაუშენბერგი ამერიკულ და მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში.

პოპ-არტის ერთ-ერთი პირველი ნიმუში ინვალისკლი მხატვრის რიჩარდ ჰამი-

ლტონის სურათი: „რა აქცეფს წენს საცხობებლებს ესოდენ სასიამოვნოდ, მოსახრებლად და მოამბებულად“, რომელიც 1956 წელსა შექმნილი XX საუკუნის ცოვოლიზაციით მეტანიერ-მანიფესტული დამოკიდებულებისა და ანალიზის პათოსი, რომელიც ინტენსივი ჩაისახა, განსაკუთრებით. გვერცელდა და განეთარდა აშშ-ში, სარეკლამო ინდუსტრიისა და კამპიტალისტური კეთილდღეობის კულტურის ყველაზე განვითარებულ ქვეყანაში. პოპ-არტის კლასიკური იერი, რაუშენბერგთან ერთად, სწორედ აღიარებულმა ამერიკელმა მხატვრებმა — ენდ უიკობოლმა, რომი ლიტენშტაინმა, ლარი რიფერსმა და კლას ოლენდებურმა ჩამოაყალიბეს და შექმნეს.

პოპ-არტი, რომელიც დაიწყო, როგორც რეაქცია აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ელტარეობაზე და სახელოვანი ფერწერების პირდაპირი ციტირებით, ბანალურის ახალი, მოულოდნელ მნიშვნელობათა წარმოჩენით ინტელექტუალებისათვის, იმედირიულად ფიგურატულობის დამბრუნების ყველაზე პლუზურ მოთხოვნებზესაც კი აკმაყოფილებდა. ამ ნიშნის გამო, პოპ-არტის თეორიტიკოსები ბევრს აღაპრაკობდნენ ახალი მიმართულების აღშაღვლას სინთეზზე, რომელიც მათორე კულტურასთან ასიმბლაციის გზით ავანგარდის ახალი მიმართულების მნიშვნელობა სოციალური ანალიზის საშუალებებს უტოვებდა. ამგვარად, ეს ხელოვნება ელტარულიც იყო და მასობრივიც. ვაკლებით უფრო გვიან გაცხადდა, რომ პოპ-არტი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მემკვიდრეც გახლდათ და მხოლოდ მისაღმა დაბარისპირების გარეგნული ვინით არ მკვიდრდებოდა.

სტილისტური პრიბლემტიკის თვალსაზრისით, ეს გახლდათ უპირველესად მაქსიმალური სიმბოლოვანების უქველო კულტი, როცა აბსტრაქტული ექსპრესიონისტთა ლოკალური ფერადონით ნაწერი სურათები გამოცხადებულ იქნა ფერადონ კომპიურ სივრცეთა თავის თავში მატარებლად, რის გამოც გასაგრესიანა სიმბოლურე მხოლოდ კონკრეტული, ბუნებით ბრტყელი გამოსახულებების, ციფრების, ასოების, ანერვის დროშის გრავიეკული ნაბატის ციტრება დაიწყო. ჯგონისი პირველი გამოდგმა 1958 წელს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპი იყო პოპ-არტის განვითარებაში.

რობერტ რაუშენბერგს უკვე მზად ჰქონდა თავისი სახელგანთქული „საწო-

ლი“, რომელიც 1956 წლით თარიღდება. მხატვრის გადმოცემით, ზედაპირის ერთი დილის, თავის სახელსონიში მერლსტრიტზე, მანსარდამში, რაც ჯგონისს სტუდიაც იყო რაუშენბერგმა სუფთა ტალი ვერ იპოვა და, რადგან მუშაობის დიდი სურვილი ჰქონდა, ქვეწარმისზე თავისი პლუმი გადაკრა. პლუმის დანაწევრებული, ორნამენტირებული ზედაპირი ცუდად ლებულობდა ზეთის ფერადებს და მხატვარმა ზედა ნაწილზე თეთრი ბალიში მიკარა. ამან საგრანბლად გაუადვილა საქმე, რადგან მთელ „სასურათო არხზე“ ფერადების დასატანი თეთრი ბალიზი გაუწინა.

რაუშენბერგის „საწოლი“, რომელიც ქვეწარმისზე გადაკრულ, სხვადასხვა საღებავისაბუბლ პლუმს და ბალიშს წარმოადგენს, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გამბარებულ, თითქმის ქრესთომთილი ნიმუშია ავანგარდისტული მხატვრობისა. „საწოლი“ მნახელს დღესაც აოცებს ექსპრესიული, თავისუფალი, ფერწერული მონასმები ფუნქციურად სულს და ნიშნულების საგნებზე — პლუმსა და ბალიშზე; თუკი გასაგრესი ციფრებით და სპინგებით ქმნიდა თავის იკონოგრაფიას, რაუშენბერგმა ბარსელ დიუშანის რეიდი-მეიდის პრინციპის მსგავსად, ტრადიციული სასურათო სიმბოტის ნაცვად საწოლი აქცია საკმაოდ ქრელი, სპინტანური ფერწერის საფუძვლად.

50-იანი წლების მეორე ნახევარში ეალიბდება რაუშენბერგის დამახასიათებელი მანერა. მის სურათებზე რეპროტატიული ფოტონიფორმაციის, კლასიკურ შედეგთა რეპროდუქციების ფრაგმენტები. საყვავლობადა ცნობილ პოლიტიკურ მოღვაწეთა პორტრეტები ჩართულია თავისებურ, თითქმის სპონტანურად კომპინირებულ სისტემაში, სადაც ოსტატი ხშირად იყენებს საათის ციფერბლატებს, ქოლგის ნაჭრებს, სხვადასხვა ფრინველთა ფიტულებს. ყველაფერ ამას ახლავს ასევე დამახასიათებელი თავისუფალი მონასმები ზეთის ფერადებით. გარეველ არავითა დავარვისის ოსტატი გაცვლებით მეტ სიუბიუბეს ხმარობს, ვიდრე საჭირია, რის გამოც ჩამონაღვენთები ჩნდება, რაც სწრაფი ხელით მიანიშნულ ფერადონებს ზონებს ატოროსეულ იოლად საცნობ განსაკუთრებულობას სცნს.

კოლ ლაფის პრინციპით შექმნილი ამ დამახასიათებელი ნიმუშებში, რომლებსაც კომპინირებულ ფერწერასაც უწოდებენ, რეალობის იმიტაციას, კონკრეტული გარემოს, სივრცის ნამუშევარში ჩართვის მტდელობა ცვლის. რაუშენბერგი აღნიშ-

ნავდა, რომ მას ძალიან მოსწონდა სხვადასხვა ფრინველთა ფიტულებით მუშაობა, რადგან მათი მეშვეობით ახლართი თითქმის ტოვებს ტილოს და თათში შედის (საველისხმობა, რომ ფრინველთა, ცველაზე ხშირად კი არწივის გამოსახულება ამ ბერიოდის მის სურათთა ნაცვობი იკონოგრაფიული დეტალია). ამ ნიშნით, დადაინმის პრინციპების ერთგვარი აღიარებით რეალობის ფრაგმენტთა მხატვრულ სისტემაში ჩართვით, რაუშენბერგის ხელოვნება თითქმის პოპ-არტსაც გასცდა და თავისი განსაკუთრებული ინტელექტურობით კონკრეტულად ხელოვნებაში თავისთავადი ობიექტის წინაშეწეული დამოუკიდებელი თვითონიგებულების წინამორბედის აღიარება.

პოპ-არტის ყველა გამოჩენილი წარმომადგენელს თავისი განსაკუთრებული თემები, იოლად საცნობი, დამახასიათებელი იკონოგრაფია და სტილისტური ხერხები ჰქონდა. უმჯობესა, ყველაზე მწკრიბირ, სუბიექტური და იმავ დროს უნივერსალური, XX ს-ის მეორე ნახევარის უმნიშვნელოვანესი ზეგავლენის მომხდენი პოპ-მითოლოგიის მემკნა ენდ უიკობოლმა შესწო. ამგვარი სუბიექტური იდეოლოგიური მითი უფრო აჩქარი სტეკიალზაციით ტომ ვისელმანანაცია, რომლის მთელი შემოქმედება „დიდი ამერიკული შიშველი ქალის“ გრანდიოზულ ციკლს წარმოადგენს. რომი ლიტენშტაინის მითად იქცა კომიქების ბექდვის დამახასიათებელი მანერა, რომელიც მხატვრად ფერწერული მონასმითა ცნობილ სერიასაც მოარგო (ლიტენშტაინის „მონასმების“ სერია გაბმავებული პარიდა იყო ფერწერაზე ფერადებით მუშაობის ტრადიციული, კლასიკურ წესზე) და მოდერნისტული ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშებსაც: მაგალითად: ამგვარი მარცვლოვანი ბუქდვის წესით დიდი ზომისში დაბეჭდა პეტ მონდრიანის ერთი სურათი.

რაუშენბერგს თითქმის არც დაუსახავს მიზნად ამგვარი ჩამოყალიბებული იდეოლოგიის შექმნა და მძიჯვის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბება. თუმცა მის ცნობილ ნამუშევრებში: „სამქი“, „სკოტა“ და 1959 წელს შექმნილი დანტეს „გოჯონისის“ ილუსტრაციებში ჩნდებოდა დამახასიათებელი, განუყოფრებული ხატები: პრეზიდენტი ვენდი, წინ გაწვილი, რაღაცაზე მიმანიშნებელი ხელო, პარასუპტიტები, არწივის თავები, პარალელური პიკტი ზემოთენ მიმართულების მიმანიშნებელი ისორით და წყვეტილი ხაზის თანხლებით. დანტეს „გოჯონისის“ სიმღერების

ილუსტრირებისას რაუშენბერგი თავს უყარის ანოკლოდული დროის თანამგებობას. მძიმე წონისა და ღრუბლოვანი გარემოში, მებრძოლებს, აირჩინა დიდი გარდაცვალება, ისე ცნობილი პოლიტიკური მოღვაწეების. დანტე ამ ილუსტრაციებში გილოფის მოთამაშესთან იდენტურული მხატვრის თანადროული პოლიტიკური და სოციალური რეალობის ამსახველი მასობრივი ვიზუალური ინფორმაციის ფრაგმენტებით ამგვარი თეორიება დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ილუსტრირებასს თემატიკური გადაწყვეტის მოთხოვნის მიხედვით დაქვემდებარებული მაგრამ ადრინდელ სურათებში ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიის უარყოფილება შეიძლება სტილისტიკური საშუალებათა განხილვისას მიღროვანი ოსტატის დამახასიათებელია; ერთგან რაუშენბერგს აღინიშნა, რომ მას განსაკუთრებულ სიმართლეს ანიჭებს გარემოში შემთავებით ნაბოხნი ნიჭის განაჩენება. მეტწილად ეს ნიშანი ანიჭებს მის შემოქმედებას, პრეტერტრიის აზრით, მოდერნისტული ხელოვნებისათვის საზოგადოდ დამახასიათებელი ვიზუალური, ანუ, მისივე განხილვით, განსაკუთრებულ სასიცოცხლო ძალას.

რაუშენბერგის ისეთი სურათები, როგორცაა, მაგალითად „პოლიგრომი“ (1962), „რეტრეზივი“ (1961), „ტუზი“ (1961), რომელშიც, სასურათო სიმბოლე მძიოთაოდ უფართო, დინამიკური ფრაგმენტი ზონებითა და ფართული და კოლოის ელემენტები უფრო იშვიათადაა გამოყენებული (ისიც საგნობრივ ფრაგმენტურა სკანის, საათის ციფერბლატი, შესაერთებლის და ასეთა შებენიების ჩართვით), მხატვრის დაუყოვნებელი რეაქცია საყურადღებო ფორმათა კომბინირებით შექმნილ კოლოეთა მომავლებაზე. ამგვარი რეაქცია სასოციალი საგამოფენო პოლიტიკის ცვლილებაზე კიდევ ერთხელ ათვალისაინიციალი, რომ პრა-არტის ერთერთი კლასიკოსი მეტწილად მინც სტილისტიკური საშუალებათა გადახალისებით ახდენდა ახალი მიმდინარეობის სტიმულირებას. იქნებ ამიტომაც უწყობდა რაუშენბერგს „პრა-არტის მამა“, — რომ ბანალური საყოველთაო ყოფის ატრინებუთა სესებების პროცესის ძალზე თვალისაინით, გამოიყვედ, პირველად სწორედ რაუშენბერგთან გამოიჩინა. ნინანდობლივა ეკრანულ კინოტრიკოსია აღმოჩნდა 1964 წელს ვენეციის ბიენალეზე რაუშენბერგისათვის ჯერან — პრის“ მინიჭების გამო ეკრანში რაუშენბერგის „ანტიხელოვნება“ სახელი ხელოვნების ლამის მთელი ტრადიციის შე-

ურაცხოვად მიიღეს. მაშინვე დაუბრის-პირეს მის ხელოვნებას დადაიშის გამოც-დილება — მინანდ იმისა, რომ ეკრანში ამგვარც უნდა — და ისიც, არცთუ ისე მოკლე ხნის წინ უკველია დადაიშის და პრა-არტის მინაგანი სახელოვე. მაგრამ მათი ერთმანეთთან გაიყვება, ცხადია, სიმცდარეა. დადაიშისგან განსხვავებით, რომელიც მწიფე, სპონტანური პროტესტს წარმოადგენდა თავისი დროის პოლიტიკურსა და სოციალურ სინამდვილზე, პრა-არტი ყოველდღიურობის ირინიულ-მოთა-დეცევის საკმაოდ ნაგარსოვი, თანმიმდევრული პროცესი აღმოჩნდა. პრა-არტის შემოქმედებლობა დღესაც რეალურად საგრამაში და საცენტრიალურად ცდიდ დას-ლის, ჭულან მინაგანის, გერმანულ რიტორიის და გერმანულ პეიზაჟის შემოქმედებაში.

თავისი ფორმალური საშუალებით, გარეგნულად რაუშენბერგი პრა-არტის ყველა სხვა წარმომადგენელზე უფრო ახლოს დგას აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმთან (მხედველობაში გვაქვს მისთვის დამახასიათებელი, ენერჯული რიტმიზირებული, ზამონაღმეობიანი ფერადიკანი ზონები), რის გამოც მისი ფრაგმენტული მიმსამეტი თავის დროზე ყველაზე უფრო ამკარა გამოიყვება, ირინიზრება აღიქვს. თვით მიმსრეათიას, ისევე, როგორც ფა ტორკოვისათვის, ეს კიდევ ერთი ნიშანია იყო იმის გამოსაცხადებლად, რომ რაუშენბერგს შეიძლება ძალუას გადახალის საზოგადო წარმოდგენებში ხელოვნებისათვის დაქვემდებარებული ყველა წესდარი.

ერთგან რაუშენბერგმა განაცხადა: „ფერწერა ეკუთვნის ხელოვნებასაც და ცხოვრებასაც; არც ერთის, არც მეორის გაკეთება არ შეიძლება მე ვცდილობ მათ შორის არსებულ არეში ვიქმნათ, თავის დროზე ამ ბუნდობლივი განსახლეობის გაგებას სულ მალე ხელი შეუწყობ პროფესორ ალბან კაპოუს ცნობილია ფილოსოფოსი: მსახურული ხაზი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის ძალზე მეტყვეობს უნდა იყოს. ჩვენში საკმაო ხნის განმავლობაში კრიტიკის გამო შემვეულ შემართებად იყო მიჩნეული აზრი, რომ ავანგარდისტული ხელოვნება ფორმალნიზმა და მხოლოდ ფორმალურ სახლებზე მისდევს.

ჩვენში საკმაო ხნის განმავლობაში ავანგარდის ზერეულ ტენდენციური კრიტიკის გამო უშავებელ შემართებად იყო მიჩნეული აზრი, რომ ავანგარდისტული ხელოვნება ფორმალნიზმა და მხოლოდ ფორმალურ სახლებზე მისდევს. ისტორიულად კი სხვაგვარადაა: ფორმალური გა-

ნახლები განუწყვეტილი მოთხოვნებზე სწორედ გათავსებელი, ტრადიციული ფორმალის ენდობლობის ნიშანი იყო. ავანგარდისტული ხელოვნების ერთი შეხედვით ყველაზე დანტისტური ერთი სტილიზებული ფორმებიც კი შეიძლება გულისხმობდა რაღაც მიმდევლ მიზანს და არასოდეს არ იყო თვითქმინი.

ავანგარდის სოციალური აქტიუობაც რთული და არაერთგვაროვანია, მაგრამ ყოველთვის გულისხმობდა არსებული სოციალური სინამდვილისადმი კრიტიკულ-დამაკვირვებლობას. ამერიკულ კონკრეტულ-დამაკვირვებლობა ერთი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური აქციაში 1970 წელს სემ ფრანსისთან, კასტერ ჯონსთან, რომი ლობტენტანთან, ენდი უორპოლთან და კლას ოლდენბერგთან პროტესტის ნიშნად, სულ ოცდაცამეტე ამერიკელმა მხატვარმა, თქვა უარი ვენეციის ბიენალეზე.

აქ ჩვენ მხოლოდ რობერტ რაუშენბერგის შემოქმედების იმ პერიოდს შევხვდით, რომელშიც ყველაზე რადიკალს ტრადიციის მისწავლა გადახარება და იმ უნიშვნელოვანს სახელით დამკვიდრების რთული არცესი, რომელმაც მხატვარს იმთავითვე მოუთხოვა აღიარება. ცალკე განხილვის საგნად შეიძლება იქნას მისი ისეთი საყოველთაოდ ცნობილი ნამუშევრები, როგორებიცაა „მონოგრაფია“ და „პაპოლისის სახეობა“. ასევე უაღრესად სიანტიკური რაუშენბერგის მერე შედგენილი გამოყენების წესი, რეპროდუქციური ხელოვნების ენოგამი მისი გამოჩინული წესი და ამ პრაქტიკის შედარება პრა-არტის სხვა ცნობილ ოსტატთა გამოკლებასთან.

ერთხელ რობერტ რაუშენბერგს უთქვამს: „თუკი სურათი ნახის შემდეგ ადამიანი თუნდაც რაიმეში არ შეიცვლის საკუთარ აზრს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის ან პირტი სულელაა ან სურათი არ გარაგა, — ამ სიტყვებთან, რომლებიც შესაძლოა ბევრს ზედმეტად კატეგორიულად ეგონოს, კარგად ცხადდება საქვეცნოდ გამოჩენილი მხატვრის მომთხოვნეობა და პრინციპული საკუთარი თავისა და გარემოს მიმართ.“

შარშან რობერტ რაუშენბერგი პირველად იყო თბილისში. რესპუბლიკის მთავრობისა და კულტურის მოღვაწეებთან შეთანხმებით მხატვარს გადაწყვეტილი აქვს სურათის თემატიკის პრობლემატიკა და პრინციპული საკუთარი თავისა და გარემოს მიმართ.

მხატვრობა უნდა ჰგავდეს უცვლ მიხციტ თამაშს, რთვა შენს განვარტულამაშა ლამაში ხატვში, ტომლომითაც შენთვის, სხვებთან ერთად, ახალი (ან უკუ დაიწყებული) სამყაროს შესახებ წარმოდგენას იძენი.

ყური და თერმაც, ისევე, რთვლაც ყველა სხვა ხაზოვალმა ამ ხატვში ნმვენიერთმის განსაღეშმინათვის უნდა იყოს მიქმდეშული. მხლოდ ამ ხატვში განმცემის სურვლი ჰქმნის ახალ ხიცდესლეს.

1985 წ. ივინცი ლინინგრატი.

## რატომ არ არის საქართველო?

...იქ, თანამედროვე ხელოვნების საქართველო საქართველო საერთოდ არ არის

### პარლი კაჭარაძე

მხოვლით თანამედროვე ხელოვნება რამდენიმე ქართველ მხატვარს იცნობს საბჭოურ ან პოსტსაბჭოურ კონტექსტთან კავშირში, მაგრამ არა თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში იგი, სამწუხაროდ, დანარჩენი სამეაროსათვის, უბრალოდ, არ არსებობს. ეს, როგორც ჩანს, იმგვარი გადახარებაა და ხისტიკატახატიის ბრალა, რომლის შესახებ კარგად წერს პეტერბურგელი ხელოვნებათმცოდნე მიხაილ ტროიშინსკი: „ეკრანულ-ამერიკული კულტურის ისტებლიშმენტი ითქვის თითო დიდ მხატვარს ნიშნავს მხოვლით თითოეულ ქვეყანაში, დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რამდენი გენიოსი ცხოვრობს იქ — ოცდახუთი თუ არც ერთი. ხშირად კვილოვური ნიშას იკავეს ის, ვინც პირველი მიიჩნევა.“

პოსტმოდერნისტული პლურალიზმის ხულოთ ნაციონალურ კულტურათა გათანაბრების ტენდენციის მოხუდაკად, დასავლური ხელოვნების წამყვანი იდეოლოგები მათთვის დამახასიათებელ პოსტივისტურ ხულს ინარჩუნებენ და ძალიან შეაკერნი, ხშირად კატეგორიულად არაან საბოლოოდ დირტულის გადარეკა-ხისტიკატახატიისას. ახეთ პირობებში მათთვის, შესაძლოა, უფრო ხელხარებლივა მოსკოვის მოელი პოსტსაბჭოური სიყრცის ხელოვნების ცენტრად გამოცხადება. გამოჩენილი დასავლეთთერმანული ხელოვნებთმცოდნე იუტაგე მარტენი 1990 წელს წერდა, რომ ძალტისპირეთის, უკრაინის, საქართველოს, დამოუკიდებელი, ავტონომიური, აგრუნულ-თენდენტური ხელოვნება რეგიონული მნიშვნელობისა და თავისი არსით — რეცეტიული, რადგან მათთვის დამახასიათებელია: „ეგარუნება საკუთარ ტრადიციებთან, საკუთარ ყოფილ ავანგარდთან ან არა-

და მიმართვა დასავლური მოდერნიზმის მოძველებული ფორმებისადმი, რომ არაფერი ვთქვათ ხუფთა პროვინციულ მცდელობებზე, თანაბარუფლებიანის სტატუსით მონაწილეობა მიიღონ მხოვლით თანამედროვე ხელოვნების უნიშვნელოვანეს მოვლენებში“. იურგენ ჰარტენი „ეცენტრად“ მხოლოდ მოსკოვს ცნობს და კატეგორიულად უარყოფს კიევის ან თბილისის პტერენიზების თანახა-რუფლებთან პარტირობაზე, ეს, მართლაც, სადავო განსახლეობა არ უნდა აღვიტოთ ჩვენთვის დამახასიათებელი ტრევიალური, ხედაიურილი „გამოცდილების“ შუქზე, არ უნდა მივიჩნიოთ დასავლეთის მორიგ „დალაკად“ ან ნაცენიბი თუ უცნობი მტრების დახმარებით ჩვენი უროვნული დირსების შეურაცხყოფის მორიგ მავალითად. ეს გველახ ილიაა ჩვენი თავი, კიდევ ერთხელ „იოლ“ უნდა გამოგაცხადოთ (თავად ამგვარი განსახლეობა ნინსენსია), კიდევ ერთხელ შეეცქითო ზურგი დანარჩენი სამეაროს და თავი „დავიმშვიდოთ“ იმით, რომ ჩვენ არ ეკუთვრებით, ჩვენი არ ეხმობ (ცხადია, ჩვენი განსაკუთრებულობის გამო) და ა.შ. ნაცვლად ამისა, კიდევ ერთხელ შევხედოთ ვენსს სამხატვრო ცხოვრებას და შევეცადოთ ვარკვეთ თანამედროვე ხელოვნების სიტუაციის ზოგად ტენდენციებში და ჩვენი „იქ“ არგონის კონკრეტულ მსხუზეში.

დღემდე უმოთარეპი პრიბლუმა სახეთი ხელოვნების არსებობისა და ფუნქციონირებისათვის აუცილებელი ინტრასტრუქტურის არარსებობაა ჩვენში ვერ შეიქმნა გაღვრების ხისტმა რამე-ნიადარად გარკვეული საგამოფენო პოლიტიკით, რომელიც აუცილებელია სხვადასხვა არსებული მიმართულებების ტენდენციების და ნაწარმოებების რაობათა გარკვევისა და კლასიფიკაციისათ-

ვის, რამე კრიტიკიუმების შესაქმნელად. ამ ფუნქციის ვერ შესრულების მხატვრთა კავშირი და სხვა სახელმწიფო-ფორმირი ორგანიზაციები, ნაწილობრივ უახსორობის (როგორც ჩანს, ეს დაწესებულებები ველარასოდეს მიიღებენ სახელმწიფოზგან უწინდელის მსგავს რეაქციებს) და უმოთარეპება ძველი ინტელიგენციის გამო, როცა მხატვრების მნიშვნელობა ისახლეობდა თავად სახელმწიფოს მიერ, შესაბამისად, მინიჭებული რეაგულირება და პრივილეგიებით. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს მხატვრთა კავშირი ვოველივის გამოარჩეოდა ოციციადურ მოსკოვთან შედარებით უფრო პროგრესული, დიბერალური პოლიტიკით, რაც შესაძლებელს ხდიდა ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი ოსტატის შემოქმედების ლეგალიზაციას, არსებული პრაქტიკა მაინც მახინჯი იყო და ვოველივის გულისხმობდა გამოჩენილი მხატვრის დანიშნვისა და არა სხვათაგან გამოჩინვის ან დაკვას. მინიჭებული განსაკუთრებული სტატუსის, ხსუფლის დათმობა ამგვარ მხატვრებს არ ხურად და არც შეუძლიათ. ამდენად, ახალ ტენდენციათა შეფასებისას, მათი „კრიტიკიუმები“ უმოთარეპად იმაზე დამოკიდებული, თუ რამდენად უმოთარეპობათ მათი პრესტიჟისა და შემოქმედებით დამახარებებისადმი ეს თუ ის უფრო ახალგაზრდა მხატვარი. ამგვარი მნიშვნელობის, „სახიფარული“ ურობის მოთხოვნის უამრავი მავალითი არსებობის სუსონურ გამოყენებზე, როცა შეიძლება ამ მოწაფეები ზუსტად ისევე და როგორც წესი, ყოველითვის უარესად) ნატკვენ, როგორც მათი შამებია და მას-წადელებული. „ის ურჩენია მანულისა...“ რატომღაც იმ მომენტთან არის გა-იფიქრებული, რომ შეიძლება მამასალი გეთინით უნდა ხნას, იმ დროს, როცა სხვები ტრადიციულ უკეთესი მანქანებით სარგებლობენ. ამგვარი უძრობა და უკონფლიტობა განსაკუთრებით სამშ-

შია ჩვენი გაუბედურებულ ქვეყანაში, ხადაც შემადარსებელი უკარგობითაა და მას შეეძლება ერთხანად აკონსოლირება ცხადდება პრივილიზაციის ან პერსონალის პირველი გამოყენება, ზუსტად ისევე, როგორც სახელგანთავსა სხვა ვერსიები. ამ ადგილობრივად, პროვინციულად მაღალარაღივან აკვირებს" თუ დაუფრებოთ, საქართველო მხოლოდ გენიოსთა საცხოვრებელი და ყველა მხოლოდ შემოქმედებითა თვითგამონატებითა დაკავებული, თითქმის გარშემო არც ჩანს მსგავსი ქალაქები და არც შინაშეში.

უკარგობითობის გამო თითქმის მთლიანად დაკარგა ფუნქცია ხეროიულ მხატვართა ძალისხმევამ. თავი რომ დაეხეობოთ მიზეზებს, სხეულიად გაურკვეველია, ვინ რას და რატომ ყიდულობს. როგორც ჩანს, განსაზღვრულია ობიექტური, ხალხური გემოვნების შესაბამისი მოთხოვნები. მხატვართა მრავალრიცხოვანი არმია მხოლოდ ინტერაქტივის საძიებელია ჭარბ-წარმოებითა არის დაკავებული. საულისხმოა კიდევ ერთი ფაქტი: XX საუკუნის ბოლოსათვის მსგავსად წარმოადგენი, აღმართის დღისთვის ყოველწლიურად შეურაცხველი პლიტაკური და ეკომპიური კრიზისის დროს, მხატვართა რიგები შესამჩნევად გაიზარდა. ჩვენი პროვინციული შედეგების ტრადიციის და ლახუნდრობის შემოქმედებით, უამრავმა ახალგაზრდამ (და არც თუ ისე ახალგაზრდამ) გადაწყვიტა, რომ მხატვრობა და განსაკუთრებით თანამედროვე ხელოვნება წარმატების მიღწევის და "გარსკვალვად" ქვეყნის სხეულზე ილია, სხეულზე ხელისაწყოდომი ხაშუალებაა. იმ დროს, როცა არავინ არაფერს აფასებს და არ მიჯნავს ერთმანეთისაგან, საყოველთაო ნებადართულობის პირობებში, ყველაფერი ბრჭყალია ოქროს ექვეყნება, თავსებადი და გარშემოწივითა დათრგუნვა თავისუფლებად, პროვინციული ცინიზმის განათლების დემონსტრაციად, მართალია, ნებისმიერია! თუკი ადრე ზემოდას ნებისაღწივად და "მხატვრებს, ახლა თითოეულს, ახლამოვლენილი" მესიათაგან თავად შეუძლია ყველაზე უფრო დიდ მხატვრად გამოცხადება. სწორედ ამგვარ "შემოქმედება" შესახებ თქვა ერთხელ ირაკლი ფარჯიანი: "რად გინდა, რა ხეირია, რომ კახში პირველ მხატვრად მაიხსენო. სამწუხაროდ, მხოლოდის თანამედროვე ხელოვნების რუკაზე მთლიანს საქართველოს ფარგლებში კასპის შესაბამისი ადგილიც კი არ უჭირავს — იგი უზარალად არ არსებობს."

ამ მოსაზრების აკონსოლირებულ მოწინააღმდეგეებს მხოლოდ გაეხსენოთ რიგითი თბილისური გამოყენები; ზუსტად ისევე, როგორც ჩვენი ქვეყანა ვერ გამოხსნა ცუდად მითოლოგიზებული კლიშეების ტყვეობიდან პოლიტიკის, სოციალური სინამდვილის და, სახელგანთავსებული რეალობის შესახებ, ეს გამოყენებიც მითურ ფანტომებს ჰგვანან. ამა თუ იმ საკამოფიუნო სივრცეში (სწორედ რომ საკამოფიუნო სივრცეში და არა ვალერიაში ან მუხეუმში, რადგან ვინც ბიგებრით კირა სტატუსს და მნიშვნელობას აქვს ქვეყნის ხელისუფლების გამოყენებას და რაგვარი ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად შექმნილის და მრავალჯერად გადამიწმენილი ღირებულებების სალინისტრაციო ადგილია მუხეუმში?) იხსნება რომელიმე მხატვრის პერსონალური გამოყენება; ვერსიასზე შეკრებილი, უმეტესად მხატვრის ნათესავ-ახლობლები, უხმუნენ არაფრისმთქმელ, სადევრებულობის მსგავს ოფიციალურ სტრუქტურებს, თუკი საშუალება აქვთ, სჯამენ საკანცეროდ ამ დღისთვის შექმნილ ხასხებს და თავად მხატვარიც და მისი ახლობლებიც, საბოლოოდ და რეპუტაციული იმამში, რომ სხეულზე უკეთესი გამოყენება მოაწვევს (სხეულიან ჭიდილი და ხსუათა დათრგუნვის მცდელობა რომ ჩვენი არსებობის ერთადერთ ფორმად არის მინიშნული) კმაყოფილი ბრუნდება ხასხებში, ურყევი რწმენით, რომ მათი თანამდინაზე, ახლობლები მხატვარი ყველაზე უკეთესი, ყველაზე დიდია, თითქმის ვოკალითის, ამგვარი გამოყენების შემდეგ არ რჩება არც კატალოგები და არც არანაირი ნატეჟი პიროვნება. ორ-სამწუთიან ტელეპორტრეტებს ამ "განსაკუთრებულ" კულტურული მოვლენების შესახებ ტელევიზიაში, ალბათ, უკვე მომდევნო დღესვე შედიან და რჩება ყველაფერი ისევე იხე, ძველებურად — ხელოვნების მოვარული სადღაც კულისებში ხაზურავენ ამა თუ იმ მხატვრის სიკარგებს თუ მნიშვნელობას. გარეგნულად თითქმის ყველა ბედნიერია და კმაყოფილი. თავად მხატვართა უმეტესობას კი ისევე უძლეობდა მტანჯველი ექვი, რომ მათ სათანადოდ არ აფასებენ. ამგვარი ექვი, რაღაც უცნაური ლოგიკით, ჩვენი პირობებში კიდევ უფრო აძლიერებს ჩვენებურ მესობად მოვლენილ მხატვართა რწმენას, რომ იხინი, მართალია, წარმოუდევლად მნიშვნელოვანია არიან მთელი მსოფლიოსათვის: "გონების ძილი ურწმუნებს წარმოშობს", — წერდა

თავის დროზე გოია. თანამედროვე ხელოვნება და "ქართული ავანგარდი" ამგვარხელდა საქართველოში თითქმის ყოველი მეორე მხატვარი "ავანგარდისტი". როგორც ჩანს, სიტუაცია "ავანგარდი" გაიფუტებულა მთელ დასავლურ თანამედროვე ხელოვნებასთან და მიხეულია ყველაწიერი პროვინციული გამოცდილების სრულ უარყოფად და განუციხისაობად. ამგვარი გაგება მართლაც ხიმპტომია ქვეყნისათვის, რომელიც სრულ განუციხისაობას მოუყვება: არანაირი პრინციპი, არანაირი თანამედროვეობა, არანაირი პასუხისმგებლობა აი, ამ ცხოვრებისეული გამოცდილების ემანაცია ზღვა ადგილობრივ "ავანგარდისტთა" ოპუნებს. ზედამიერული ნაცნობობა თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ნიმუშებთან, ჩვენი პერსონალებისათვის ყველაფრის ნებადართულობის ილუზიას ქმნის: თურმე შესაძლებელია მხოლოდ გვიმტრებელი ფიგურებით ან სხვა და სხვა სისქის თავისუფალი მონახებით, ლაქებით ოპერირება, თურმე შესაძლებელია სურათზე საერთოდ უარის თქმა და ნებისმიერი შემთხვევითი საგნებით ობიექტებისა და ინსტალიაციების კეთება. როგორც ყველაფერიდან ჩანს, ჩვენი ასე მიაჩნიათ, რომ ამ უახლეს ხელოვნების შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი მხოლოდ ის არის, ვინ უფრო მეტად გააკვირვებს ან შეაწუხებს ვინმეს თავისი პიროვნული ამბიციებით, ე.წ. "უკომპლექსობით", რომლის კომპლექსი პიროვნებად ვერწამოვალიბებულ თავისუფლების ვერსუქტენ სუბიექტებს სტანჯავთ. ამ "მოსაზრებების", საპირისპიროდ კიდევ ერთხელ უნდა გაეხსენოთ, რომ დახვედრების თანამედროვე ხელოვნებაში არსებობს საკმარისი წინ ჩამოვლიბებული და თანდათანობით სრულყოფილი შეფასების ხასხემა, რომლის შემუშავებით არტისტები, ბერკრიტიკოსები და ექსპერტები თითქმის ყოველთვის შეუქმდარად არჩევენ ნამდვილი ღირებულების შემცველ პროდუქციას ცუდი და, მათ უმეტეს, ეუსტარული, ზერეული მოცივებისაგან. თანამედროვე ხელოვნება წარმოუდევლად პასუხისმგებლობის გარეშე ამ პასუხისმგებლობის სახელები და ტვირთი თანამედროვე ხელოვნებისთვის ვერმოსახილველად იზრდება. პასუხისმგებლობა მოხსნა რადიკალურ კრიტიკას; არსებული სტერეოტიპების გადახსნისთვის მოთხოვნილებას, გეოლოგი-

ური, სოციალური და სოციოფსიქოლოგიური პრობლემების გადაჭრისათვის ბრძოლას; სამეაროს ანთროპოცენტრისტულ მოდელზე უარის თქმას და არსებული წარმოდებით ურთიერთობების ალტერნატიული ფორმების მოძიებისათვის ძალისხმევას. ამგვარი პათოხით თანამედროვე ხელოვნება ემსგავსება კრაპოტივის მთერ დახასიათებულ ნიპილისტებს, რომელთა შესახებ ისარქიტი თავად წერდა: "უპირველეს ყოვლისა, ნიპილიზმმა ბრძოლა გამოუცხა და კულტურული ცხოვრების ე.წ. პირობით ტყუილი. მისი განსაკუთრებული ნიშანი იყო აბსოლუტური გულწრფელობა. ამ ბრძოლის შესახებ კარგად წერდა ალბერ კამიუ: "შემარცხენებით, რომელთა შორის მეც ვითხოვდა; — წინააღმდეგნი არიან სხვების და თავანთი ნების" — მხოლოდ ეს ტრაგიკული ბრძოლა ქმნის შესაძლებელს იდეალური დემოკრატიისთვის ზრუნვას, რომელიც, იმავე კამიუს განსაზღვრებით, უმრავლესობის ძალაუფლება კი არ უნდა იყოს, არამედ უმცირესობის დაცვა. მე საგანგებოდ მოვიყვანე პირველული პასუხისმგებლობით გამოჩენული არუხი

რეოლუციონერი თავადისა და დიდი ფრანგი მწერლის ციტატები იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ხელოვნებისათვის ძალიან დიდ ტრადიციას ეყრდნობა და აგრძელებს. XX საუკუნის ავანგარდისტული ხელოვნების უსდობლობა არსებული მხატვრული ფორმებისადმი და მათი შედამ ახალი, მოულოდნელი ფორმებით შეცვლა-განახებისაკენ ლტოლვა თვითმზნური ფორმალისმი კი არ იყო, არამედ ფორმისმიდმეორად არის უკეთ გამოიყენება გამოამქარავების მოთხოვნილება. ამ სწრაფად ცვალებად ფორმალურ შეტამორობებს თავისი ისტორია და ტრადიციები აქვთ, რომლითაც ოპერირებენ თანამედროვე კოსტუმოფრანსიტები. ჩვენი კი ავანგარდი ყველაწიერი ტრადიციის ზედამიერულ უარყოფასთან არის გააყვრებული — ეს რომ ისე ადვილია და ხელისაყვრელი, ე.ი. არც არაფრის შესწავლა გჭირდება; თუკი იმთავითვე მასიც უნდა უარყო. ალბერ კამიუ კარგად წერდა ასეთი "მხატვრების" შესახებ: "ტრადიციის გარეშე, მხატვარს უნდა იღუზია, რომ ის თვითონ ქმნის წესებს; აი, ის უკვე ღმერთია!"

სამწუხაროდ, ჩვენი განადგურებული ქვეყანა სახეა ამგვარი "ღმერთობი" და არა მხოლოდ "ხელოვნაობა" რიგებდებამოსული "ღმერთობი". ყველაფერი ზემოთ ნათქვამი არ ნიშნავს, რომ დღევანდელ საქართველოში არ არის ხუთი, შეიძლება წამდვილი არტისტი, რომელსაც შეუძლია თანამედროვე ხელოვნების კეთება (ვგულისხმობს ფერწერის ალტერნატიულ ფორმებს) და რომელიც აკეთებენ კიდევ საკმაოდ საინტერესო, აქტუალურ ნიმუშებს, ან ფერმწერთა შორისაც ყველა ერთნაირად დაკაბდებული დაძალკულტურული მომხმარებლის გემოვნების შესაბამისი ხალხური ფერწერის სორმებით. მოუნდავად წარმოუდგენელი გაჭირვებისა ქვეყანაში, რომელშიც წამდვილი ხელოვნება თითქმის მთელი XX საუკუნის განმავლობაში არავის სჭირდებოდა, დიდი მხატვრები კი მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ უფარდათ, ჩვენი მათიც იქმნება ხელოვნების საეულიხსნო ნაწარმოებები, თუმცა, არც ისე მრავალი, როგორც ეს ბევრს ჰგონია, ბევრს "აწვინის", ბევრსაც გულწრფელად უნდა.







**სიყვარული**

სამდიცინო ანუში გასტურბელი სწავლის  
მე ვერ ავანობ შენ მოწყენილ ღმეს  
სდღაც სხვაგან  
სხვა ქვეყანაში სხვა ქალაქში  
და არც არის ამის საპრობლემა  
რქ დერი არის  
მე აღარ ვწუხვარ ამის გამო  
ცა მე ვსწავლობ ნამდვილ ცხოვრებას  
რომ დაჩქარული მცირეოდენი  
არ წაშორდეს საფრთხესთან უსწრაო სრითლამ —  
რომანტიზმა  
რადგან მეოთხე დღეა მწელ ოთახში ვხვდარ  
ხოლო დაზინებული კბელი ძეგ ზრუ ზომილად  
ბეგრი ღარს როგორც ხილეთი შენამდე.

პარლმ კატარაპსს ოქანი დიდ მადლობას უხდის გაზეთის  
სპონსორებს: კარლოს თანაკლასელებს, გამოცემლობა „მესამე  
გზის“ შემოქმედებით ჯგუფს და მის რედაქტორს ქალბატონ ნინო  
ხაბეიშვილს.  
განსაკუთრებული პატივისცემისა და მადლიერების გრძობით  
შიმართავს გამოცემის ინიციატორსა და თაოსანს საქართველოს  
თანამედროვე სახეითი ხელოვნების მუზეუმის დირექტორს ბატონ  
თემო გოცაძეს და მის თანამშრომლებს.  
დიდი მადლობა დახმარებისათვის საქართველოს გრუბინაშვი-  
ლის სახელობის ხელოვნების ინტორიის ინსტიტუტის დირექტორს  
ბატონ ნოდარ ჯანბერიძეს და ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომ-  
ლებს, კარლოს კოლეგებს.  
მადლობა ოქანის ახლო მეგობრებს ქალბატონებს: იზო ძულია-  
შვილს, ნუცა დოლიძე, მკა რაზმაძეს, ბატონ შერაბ ჯაფარიძეს.  
ულრმესი მადლობა ყველას, ყველას, ვინც შესაძლებელი გა-  
ხალა კარლოს ნამუშევრების გამოფენა და ხელი შეუწყო ყველა იმ  
საორგანიზაციო სამუშაოებს, რომელიც წატარდა კარლო კაპარავას  
სახელობა და შემოქმედების გასაცნობად და უკვდავსაყოფად.

**KARLO KACHARAVA**

**BIOGRAPHY**

1964  
Born in Tbilisi (Georgia)  
1981-1986  
studied in Academy of Art of Tbilisi  
1986  
works in the G.Chubinishvili Institute of  
Georgian Art.

**GROUP EXHIBITIONS**

- 1984  
„Archyvarius“, Tbilisi (Georgia)
- 1985  
Musical and Art Festival, Telavi  
(Georgia)
- 1986  
„Karvasla“ museum, Tbilisi (Georgia)
- 1988  
Moscow (USSR), „Festival of  
Contemporary Art“, Narva (Estonia), „20  
artists from Tbilisi“, in „Karvasla“  
museum, Tbilisi (Georgia)
- 1989  
Contemporary Georgian Art,  
Ethnographic museum, Leningrad  
(USSR), „Contemporary Art from the  
Soviet Union“, UNESCO exhibition, Paris  
(France)
- 1990  
„BIAF“ – barcelona (Spain)
- 1991  
„Presence Cologne“, Fransuaza  
Fridrikh Gallery, Keln (Germany),  
„Arcivarius“, „Artex“, Tbilisi (Georgia)
- 1992  
„Artists from Tbilisi“, Moscow (USSR),  
„Presence Cologne“ (France), „Yere... With  
Us“ (with Niko Lomashvili), Appartments of  
the Greens of Georgia (Tbilisi)

<p>გამომცემლობა „მესამე გზა“</p>	<p>რეაბტორი: ნინო ხაბეიშვილი</p>
<p>თბილისი, კარგარეთელის ქ. 5 ტელ: 95-88-95</p>	<p>ბაზნიფი რეაბტორი: გელა ებანოიძე</p>
<p>დაბეჭდა: თბილისის №1 სტამბაში</p>	<p>ფასი: სახელმწიფოებზე</p>