

ნანა შერვაშიძე

**პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრე-ისტორიის გოზადი
მიმოხილვა და მისი განვითარების წინაპირობები
ტრანსკავკასიის რეგიონში**

ტრანსკავკასიური პოსტმოდერნისტული კულტურის კვლევა, მისი თავისებურებების გამოვლენა, განვითარების სპეციფიკისათვის თვალის გადავლება ბუნებრივად ითხოვს კულტურული არქეტიპის გამოვლენას ტრანსკავკასიის ზოგადად და უფრო კონკრეტულად ქართულ კულტურაში. მით უმეტეს, რომ ნაციონალური, როგორც კარკეფული სტრუქტურული და სემანტიკური ერთობა სამხრეთ კავკასიის რეგიონის კულტურაში ისტორიულად უმძიმეს პირობებშიც კი მეტ-ნაკლები ძალით ინარჩუნებდა კულტურის განვითარების მამოძრავებელი ძალის ფუნქციას.

კულტურის არსის გაგება, განსაზღვრა მისი განვითარების ტრადიციებისა, კულტურის მემკვიდრეობითი ფაქტორების ნოვაციებთან სინთეზი და ამ ფაქტორების რაოდენობრივი დონის მეტ-ნაკლებობის გამოვლენა კულტურის განვითარების სხვადასხვა პერიოდში საშუალებას მოგვცემს თვალნათლივ გამოვავლინოთ პოსტმოდერნის საერთოდ ტრანსკავკასიაში და კერძოდ საქართველოში განვითარების შინაგანი ლოგიკა. რამდენად ბუნებრივი და კანონზომიერი იყო ამ მიმდინარეობის ჩასახვა და განვითარება დაახლოებით მსგავს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ სივრცეში არსებულ კულტურულ სინამდვილეში ჩვენი კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია.

ტრანსკავკასიის რეგიონის კულტურული განვითარებისათვის ანგარიშგასაწევია მისი გეოგრაფიული მდებარეობა. სამხ. კავკასია, რომელიც საქართველოს, აზერბაიჯანისა და სომხეთის კულტურულ-პოლიტიკური ერთეულებით განისაზღვრებოდა შავი და კასპიის ზღვებს შორის იყო გაშლილი და საუკუნეების განმავლობაში დიდ საქარავნო გზას წარმოადგენდა. ამ მნიშვნელობით განსაკუთრებით გამოეყოფთ საქართველოს, რომელიც შავი ზღვის სანაპიროზე მდებარეობდა და აღმოსავლეთ და დასავლეთ ცივილიზაციებს შორის სავაჭრო, პოლიტიკური და

კულტურული ურთიერთობის მთავარ საზღვაო თუ სახმელეთო მაგისტრალს წარმოადგენდა. ბუნებრივია, რომ რეგიონი, გარემო პირობებების გათვალისწინებით სხვადასხვა ეპოქებში სხვადასხვა ხარისხით განიცდიდა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურულ ურთიერთგავლენებს.

ტრანსკავკასიის რეგიონის კულტურაში შუასუკუნეების განმავლობაში სახვითი ხელოვნების განვითარების მიმართულება მიუხედავად განსხვავებული პოლიტიკურ - რელიგიურ- სოცი-ალური პირობებისა გარკვეული თვალსაზრისით მსგავსებას ამჟღავნებდა. უპირველეს ყოვლისა ეს იყო დაზღუდი ფერწერისა და თავისუფლად მდგომი მრგვალი ქანდაკების არარსებობა, რაც სამივე შემთხვევაში განპირობებული იყო რელიგიური შეხედულებით. საქართველოს შემთხვევაში ეს იყო მართლმადიდებლური ქრისტიანული რწმენა, სომხეთის შემთხვევაში მონოფიზიტობა, ხოლო აზერბაიჯანის შემთხვევაში – ისლამი.

ამგვარად კავკასიის რეგიონზე დასავლური და რუსული პოლიტიკური თუ კულტურული ზეგავლენის გავრცელების საწყის ეტაპზე სამივე კულტურული სივრცე ერთი და იგივე პრობლემის გადაწყვეტას ისახავდა მიზნად – ეს იყო ევროპული რეალისტური ხელოვნების მხატვრულ - სახეობრივი სტრუქტურებისა და მხატვრული მეთოდების ათვისება. ამ შემთხვევაში ორიგინალური მხატვრული კულტურის და შემოქმედების ფორმირებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენდა ნაციონალური და მულტინაციონალური საწყისების სინთეზური „გადათამაშება“, რომელიც მოცემულ დროს შემეცნებაში ყალიბდებოდა.

ქართულ კულტურაში ევროპიზაციის პროცესი შედარებით უფრო ადრე, XVII-ის შუა წლებიდან დაიწყო და ძირითადად რეალისტური პორტრეტული ჟანრით შემოიფარგლა.* ქართული კულტურული არქეტიპი დროის ესთეტიკური გემოვნებისა და მსოფლხედველობის შესაბამისად განიცდიდა რა ნოვაციურ შემოქმედებას დროთა განმავლობაში „იწმინდებოდა“ და ყალიბდებოდა ახალ მხატვრულ სახედ და ფორმად, რომელიც ერთი მხრივ გვევლინება ზოგადევროპული კულტურის ნაწილად

*ათეულობით წლების შემდეგ ქართულ პოსტმოდერნისტულ სივრცეში ლევან ჭილაშვილის ქართველ არისტოკრატთა სერიაში ამ პორტრეტების „ციტატები“ ხაზგასმულად არის გამოყენებული.

და ამასთანავე საკუთარი სიმბოლური და თუ მითიური თავისებურებანი გააჩნია. ამ პროცესების თვალნათელი შედეგია XIXს-ის ბოლოს რუსეთიდან შემოჭრილი რეალისტურ-პერედევიჟნიკული მხატვრული სტილის „დაწმენდა“ XXს-ის 20-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში ეგ. წ. „თბილისური ავანგარდის“ მხატვართა შემოქმედების სახით. 20-იანი წლების თბილისური ავანგარდი უკვე სცილდება ლოკალური ქართული კულტურის საზღვრებს და უფრო ზოგად მოვლენად ყალიბდება.

პარადოქსულია, მაგრამ ფაქტია, რომ სომხური ხელოვნება ვითარდებოდა არა ქვეყნის შიგნით, არამედ უცხოეთის სომხურ დიასპორებში (მათ შორის საქართველოში) მოღვაწე სომეხი მხატვრების მიერ. სომხური ავანგარდი ევროპული მოდერნისტული სკოლის თითქმის ყველა მიმდინარეობას მოიცავდა – გიორგი იაკულოვი, რუსული კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის მხატვრული მიმდინარეობის აქტიური წევრი. იგი იყო რუსული ფუტურიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი რუსეთში. თბილისელი სომხის, ერვანდ ქოჩარის, შემოქმედებაში თვალსაჩინოა დასავლური მოდერნიზმის ყველა მიმართულების მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურების ერთგვარი გავლენები. არშიდ გორკის სახით სომხურ ხელოვნებას შეხება აქვს ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის სათავეებთან. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იყო ერთეული მოვლენები ახალი სომხური ხელოვნების განვითარების გზაზე და არა სომხური ხელოვნების განვითარების მამოძრავებელი და განმსაზღვრელი ძალა.

ამ მიმართებით გაცილებით მნიშვნელოვანი მოვლენა სომხური ხელოვნებისათვის მარტიროს სარიანის შემოქმედება იყო. როგორც შემოქმედი, იგი, რუსეთსა და საფრანგეთში ჩამოყალიბდა. სარიანის აღქმის თავისებურება, ბუნების შეგრძნების აღმოსავლური, ჰედონისტური განცდა ყველაზე კარგად ფრანგული ფოკიზმის მხატვრულ სტილისტიკაში ჯდებოდა. მის ხელოვნებაში ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს დასავლური მოდერნისტული მხატვრული მეთოდი და აღმოსავლური დეკორატიული ფერადოვნება და მსოფლალქმა. სარიანის სისტემა გახდა ახალი ნაციონალური ტრადიციის თავისებური მოდელი, კონცეპტუალური პროტოტიპი. ტრადიციისა, რომელსაც უნდა ესწავლა საუბარი ახალ, თანამედროვე, ამავე დროს საკუთარ ენაზე.

აზერბაიჯანულ ხელოვნებაში იგივე პროცესები – რეალისტური მხატვრული ტრადიციების შეთვისება რუსულ კულტურასთან უფრო მჭიდრო კონტაქტში ყალიბდება. XIX-ის შუახანებში რუსულ-აზერბაიჯანული მხატვრული და კულტურული ურთიერთობების გაძლიერების ფონზე მთელ აზერბაიჯანულ კულტურაში იწყება თანმიმდევრული ხარისხობრივი ძვრები, რამაც გამოიწვია ნაციონალურ ხელოვნებაში ახალი რეალისტური ნიშნების შეტანა. ეს იყო აზერბაიჯანული კულტურის განვითარების ახალი მიმართულება, რომელიც ორიენტირებული იყო დასავლურ, ამ შემთხვევაში რუსულ კულტურულ ტრადიციასთან.

ზოგადად თუ გადავხედავთ და გავაანალიზებთ აზერბაიჯანული კულტურის განვითარების თავისებურებას, აშკარად მუდამდებამუსულმანური და უფრო ფართოდ აღმოსავლური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები – ადამიანის ორგანული ყოფა ბუნებრივ გარემოში, მისი თანაარსებობა ბუნების სტიქიასთან. შემოქმედი ისწრაფვის ადამიანსა და ბუნებას შორის ჰარმონიული წონასწორობის შენარჩუნებისაკენ. პრომეთეული ნატურა უძველესი ხანიდანვე გამჟღავნებული ქართულ კულტურაში ამირანის ლეგენდის სახით, ისლამური კონცეფციისათვის ანტაგონისტურია. აზერბაიჯანული ფერწერის ერთი ჩამოყალიბებული ნიშანია სწრაფვა განზოგადებული სახე-ტოპებისაკენ ანუ „გმირის კონკრეტული სახის გამომსახველობითი ნიველირების მეთოდი“.

განსხვავებით ქართული და სომხური მხატვრული შემოქმედებისაგან, რომელიც თავისი ხასიათით უფრო გაბედული, აქტიური და ექსპერიმენტულია თანადროული (XXს-ის I მეოთხედი) აზერბაიჯანული კულტურისათვის ტიპური არ არის ავანგარდული ტენდენციები. ამ პერიოდის აზერბაიჯანულმა ხელოვნებამ პრინციპში თავი ვერ დააღწია რუსული პერსონალიზმის მხატვრული სკოლის ტრადიციებს. ევროპული კულტურის პარალელურად აზერბაიჯანულმა ხელოვნებამ მხოლოდ XXს ის 80-იან წლებში დაიწყო განვითარება.

უკვე 20-იანი წლების შუახანებიდან გლობალური პოლიტიკური ძვრების შედეგად, რამაც კონტინენტის უზარმაზარი ნაწილი, მათ შორის კავკასია მოიცვა, თანამედროვე საზოგადოებრივ-სოციალური სისტემებისა და კულტურების ფორმირების პროცესი სრულიად ხელოვნურად იქნა შეჩერებული.

ეპოქის დეჰუმანიზაციამ, რომელიც გამოიწვია მსოფლიო ომებმა და რევოლუციებმა, ისტორიულმა კატაკლიზმებმა, ცხოვრების ტექნიზაციამ გააუფასურა ადამიანის, როგორც ინდივიდის მნიშვნელოვანება. არასოდეს ადამიანი არ ყოფილა ასეთი დაუცველი ისტორიაში მიმდინარე პროცესებისაგან, როგორც ამ „აპოკალიფსურ ეპოქაში“. ადამიანი იძულებით გაერთიანდა გარკვეული კოლექტივების ცხოვრებაში და ყოველი მათგანი ერთიანი იდენტით შეპყრობილი საზოგადოების არა შემადგენელს, არამედ მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენდა. მასებდ გაერთიანებულ ადამიანებს თავს ეხვეოდათ მხოლოდ „მსოფლხედველობითი დიქტატურის“, ამ შემთხვევაში სოციალიზმის მიერ დაშვებული და აღიარებული იდეები. იგი თვითონ კარნახობდა ადამიანურ თუ აკულტურულ ფასეულობებს, რაც შეიძლება მარტივს და ელემენტარულს, რათა ჩაფიქრების საშუალება არ მიეცა ადამიანისთვის.

საბჭოეთის დროშის ქვეშ იძულებით გაერთიანებულ ერთა გარეგნული ერთიანობა და უძლეველობა სინამდვილეში განპირობებული იყო მხოლოდ დესპოტური მართვით და რკინისებური დისციპლინით, სადაც თავად საზოგადოების შიგნით გაბატონებული იყო დასმენისა და ცილისწამების პოლიტიკა. ლოგიკური იყო საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ერებს შორის წარმოქმნილი პოლიტიკური თუ საომარი კონფლიქტები, რომლის სათავეები სწორედ იძულებით, ერთ მასად გაერთიანებული ხალხების მართვაში იყო ჩადებული. „ყაზარმული დისციპლინის“ მოშლის წამსვე დაეცა „ბედნიერი“, „ერთიანი“ საბჭოთა საზოგადოების მითი. საზოგადოების, რომელსაც ათწლეულობის განმავლობაში თავს ეხვეოდა ცრუ იდეები, გამოხატული პოლიტიკურ მართვასა და კულტურაში. კომუნისტური მსოფლმხედველობა სხვა არა არის რა, თუ არა პირობითი სიმბოლოები და მითები, რომელთა მეშვეობითაც დემაგოგიურად მართავენ მასებს. მასების მართვისა და „აღზრდის“ ერთ-ერთ მძლავრ იარაღად სწორად კულტურა იქცა.

რუსეთის სოციალისტურმა რევოლუციამ თან მოიტანა ხელოვნების სრულიად სხვა ფუნქცია და დანიშნულება, რომელიც არ ითვალისწინებდა კულტურის განვითარების ლოკალურ, ნაციონალურ სპეციფიკას. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე იწყება თანამიმდევრული, მიზანმიმართული

პოლიტიკა, რომელიც მიმართულია ხელოვნების, როგორც ძლიერი იდეოლოგიური იარაღის მრავალმხრივ განვითარებაზე.

ამგვარად, ხელოვნება დგება იდეოლოგიის სამსახურში. საბჭოეთის კულტურულ სივრცეში ძალით იჭრება სოციალისტური რეალიზმის „მხატვრული სტილი“. 30-იან წლებში ადგილს იმკვიდრებს იდეოლოგიური ტერორი და ცენზურა. ხელოვნებაში მკვიდრდება გმირის, კომუნისზმის მშენებლის სახე. ეს იყო სერიოზული და დაუნდობელი ბრძოლა ფორმალური თუ იდეური თვალსაზრისით ყოველგვარი ნოვაციური მცდელობის წინააღმდეგ; და თუ, სოციალისტური რეალიზმის დოგმებითა და კანონებით მოცულ კულტურულ სივრცეში ქართველი მხატვრების ჯგუფი (ალ. ციმაკურიძე, ლ. გუდიაშვილი, ფ. ლაპიაშვილი, პ. ბლიოტკინი. ი. სუმბათაშვილი და სხვა) მაინც ცდილობდა საკუთარი ინდივიდუალობისა და მხატვრული ხედვის შენარჩუნებას, ამ პერიოდის აზერბაიჯანელი მხატვრების მთავარი ამოცანა „დიდი თემატური სურათის“ შექმნა, საბჭოთა მშრომელი ხალხის ცხოვრების, კოლმეურნეებისა და მენავთობეების შრომის სურათების ასახვა, ინდუსტრიალური პეიზაჟები იყო. მთავარ პრობლემად რჩებოდა აგრეთვე ფერწერის ხელობის ელემენტარული საფუძვლების ათვისება, რასაც აზერბაიჯანელი მხატვრები (თ. თაგიევი, მ. აბდულაევი, ბეიუქ ალია მირზა ზადე) მოსკოვისა და ლენინგრადის სამხატვრო სკოლებში ცდილობდნენ. ნაციონალური ამ შემთხვევაში გადმოიცემოდა მხოლოდ გარეგნული ნიშნით, კოსტიუმებისა თუ საყოფაცხოვრებო ნივთების სახით.

სოცრეალიზმის და ზოგადად გასაბჭოების მოვლენა საქართველოსაგან განსხვავებით უფრო შემრიგებლურად მიიღეს სომხებმა, რაც განპირობებული იყო რთული პოლიტიკური მდგომარეობით. მუსულმანური სამყაროს მუდმივი აგრესიის გამო, საუკუნეების განმავლობაში, სომხეთი, როგორც სახელმწიფო – პოლიტიკური ერთეული არ არსებობდა. გასაბჭოებით სომხეთმა აღიდგინა სახელმწიფოებრიობა და დამოუკიდებელ პოლიტიკურ ერთეულად გააგრძელა არსებობა. ბუნებრივია, გასაბჭოების შემდგომი სომხური ხელოვნების ჭეშმარიტად ამაღლებული ემოციური მუხტი. სოცრეალიზმის დოქტრინა, რომელიც სომხეთის კულტურულ სინამდვილეში ზემოდან იყო განპირობებული იგივე

„მსოფლხედველობითი დიქტატურის“ მიერ, აქ უფრო რბილად და პროტესტის გარეშე იქნა მიღებული. პარადოქსია, მაგრამ 60-იან წლებში სომხურ ხელოვნებას ნოვაციის სფეროში გაცილებით მეტი პრობლემა შეუქმნა სარიანიზმის გავლენამ, ვიდრე სოცრეალიზმმა. მარტივოს სარიანის შემოქმედება, რომელიც პრინციპში რჩებოდა რეალისტური მხატვრული სისტემის ჩარჩოებში, ოფიცოზის მხრიდან დაშვებული და შემოქმედებითი სამყაროს მიერ აღქმული იყო, როგორც ნაციონალურის ერთ-ერთი ძლიერი გამოვლინება. სარიანიზმის გავლენის ქვეშ მოექცა თითქმის ყველა სომეხი მხატვარი, რაც გარკვეულწილად ხელოვნების ბუნებრივი განვითარებისათვის შემბოჭველიც იყო. სარიანის ემოციური და გააზრებული ფერადოვნება შეიცვალა ფერთა სიჭრელითა და გადამეტებული დეკორატიულობით (მ. აბაგეიანი, ა. ასლამაზიანი). ამიტომ 60-იან წლებში საბჭოთა სივრცის ზოგადკულტურული პრობლემებისაგან განსხვავებით სომხური ფერწერის წინაშე დადგა არა სოცრეალიზმის, არამედ სარიანიზმის დოქტრინის გადაღახვის ამოცანა (მინას ავეტიასიანი, აკოპ აკოპიანი, ა. ოვანესიანი).

აზერბაიჯანული ფერწერის მხატვრული და სახეობრივი ნიშნების ანალიზზე დაყრდნობით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ 50-იანი წლების ბოლოსათვის მთლიანად აზერბაიჯანული ხელოვნება თავისი სტილისტური თავისებურებით, ისევე, როგორც თემატური წრით არაფრით „ვარდებოდა“ თავისი თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნების საერთო კონტექსტისაგან.

რადიკალურად განსხვავებულია ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით ამ პერიოდის ქართული კულტურა ზოგადად (სახვითი ხელოვნება, კინო, ლიტერატურა, პოეზია). ე.წ. „ორმოცდაათიანელთა“ თაობამ (ე.კალანდაძე, ჯ. ხუნდაძე, ზ. ნიჟარაძე, ვ. შერპილოვი, ლ. შენგელია) აშკარა პროტესტი გამოხატა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების წინასწარგანზრახული და იდეოლოგიას მორგებული სოციალისტური მხატვრული სკოლის ფორმების და თემების წინააღმდეგ. ომისშემდგომი თაობის აზროვნების წყობა, სამყაროს, სინამდვილის, ბუნების აღქმა, შეფასების ესთეტიკური კრიტერიუმები ვერაფრით ჯდებოდა სოციალისტური რეალიზმის

ჩარჩოებში. მხატვრებმა მოინდომეს თვითონ შეექმნათ ის, რასაც უკვე შემუშავებული სტილის მქონე სოციალისტური სამხატვრო სკოლა გამზადებული ფორმების სახით იძლეოდა. ისინი შეეცადნენ გაერღვიათ მტკიცე ჩარჩოებით შემოსაზღვრული კულტურული სივრცე.

ახალი მხატვრული ფორმა, რომელიც განისაზღვრებოდა ხილულის ინდივიდუალური აღქმითა და აღქმის შედეგად მიღებული შთაბეჭდილების ფერის სახვით-პლასტიკური და თავისთავადი თვისებების გამჟღავნების საშუალებით გამოცემით, „ორმოცდაათიანელთა“ მთავარი პრობლემა იყო. დასახული ამოცანიდან გამომდინარე ბუნებრივი იყო მათი დაინტერესება ევროპული მხატვრული ტრადიციით იმპრესიონიზმიდან აბსტრაქციონიზმამდე. სწორედ ამ თაობის მხატვართა შემოქმედებაში პირველად კაკაბაძის შემდეგ აღინიშნება რეალისტური ხელოვნების ჩარჩოებიდან გასვლის მცდელობა (ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი). მიუხედავად მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი „რკინის ფარდის“ დახურულობის პირობებისა ქართველი მხატვრები მაინც ახერხებდნენ თუმცა არა უახლესი, მაგრამ ახალი ევროპული ხელოვნების ტენდენციების გაცნობას. 10-20-იანი წლების შემდეგ ქართული სახვითი ხელოვნება გარკვეული ინტერვალის შემდეგ ისევ მჭიდროდ დაუკავშირდა ევროპულ კულტურულ ტრადიციას, თუმცა ზემოთ აღნიშნული პირობების გამო ვერ შესძლო საერთო ევროპული უახლესი ხელოვნების განვითარებაში უშუალო, თანადროული ჩართვა.

50-იანელთა ხელოვნება პირველი გაბედული ნაბიჯი იყო უახლესი ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებისაკენ. ქართული ხელოვნება განვითარების ახალ ეტაპზე გადავიდა. ეს იყო გარკვეული გარდამავალი რგოლი, რომელიც საჭირო იყო 10-20-იანი წლების ქართული მოდერნისტული ხელოვნებიდან 30 წლიანი წყვეტილის გამოტოვებით 80-იანი წლების ქართული პოსტ-მოდერნისტული კულტურული სივრცის განვითარებისათვის ნიადაგის შესაქმნელად.

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ „ორმოცდაათიანელთა“ შემოქმედება ნოვატორული იყო მხოლოდ ფორმის თვალსაზრისით, სოციალური დატვირთა, იდეოლოგიური პროტესტი ხელოვნებაში უფრო გვიან, 60-იანი წლების ბოლოს,

ამ ჯგუფის ზოგიერთი წარმომადგენლის და თვითნასწავლი მხატვრების ავთო ვარაზისა და თემო ჯაფარიძის შემოქმედებაში მოდის. ნიშანდობლივია, რომ ეს მოვლენა პროფესიული მხატვრული სივრცის მიღმა აღმოცენდა. კონტრკულტურა, რომელიც ჩანასახის სახით უკვე 50-იან წლებში ჩნდება, ამ მხატვრების შემოქმედებაში ფორმირებულ სახეს იძენს.

ავთო ვარაზისა და თემო ჯაფარიძის ნამუშევრებში დ. კაკაბაძის კოლაჟების შემდეგ პირველად გამოჩნდა ტრადიციული ზეთის და ტილოს მასალისა და სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო საგნების ექსპერიმენტული სინთეზით შექმნილი სურათები. ვარაზის პორტრეტები სცილდებოდა ჟანრულ ჩარჩოებს და ღრმა კონკრეტულობასთან ერთად სოციალური ყოფის ფილოსოფიური გააზრების ხატი-სიმბოლოს სახეს იძენდა. „საბჭოური კულტურიდან“ ამოვარდნილი ეს მსოფლგანცდა და მისი ადეკვატური მხატვრული სამყარო აბსოლუტურად მიუღებელი იყო იმ კულტურული სივრცისათვის, რომელიც საქართველოსა და ზოგადად მთელ საბჭოეთში არსებობდა. აქედან გამომდინარე სრულიად ბუნებრივი იყო ის აგრესიული დამოკიდებულება, რომელსაც ხელისუფლება და კრიტიკა იჩენდა მათ მიმართ.

მიუხედავად ამ წინააღმდეგობისა საბჭოეთის კულტურულ სივრცეში ნონ-კონფორმისტული ანუ ოფიციალური ხელოვნების საწინააღმდეგო კონცეპტუალურ-ფორმალური სისტემა მეტ-ნაკლები ძალით გამოვლინდა თითქმის ყველა ნაციონალურ ხელოვნებაში და ერთიან მოვლენად ჩამოყალიბდა.

70-იანი წლების დასაწყისიდანვე ამ მიმართულებით მოღვაწე ქართველ მხატვართა ჯგუფს (თ. ჯაფარიძე, ა. ვარაზი, ო. ჩხარტიშვილი, ა. გოგუაძე) მჭიდრო შემოქმედებითი და მეგობრული კონტაქტები აკავშირებდათ ე. რუხინთან, ი. კაბაკოვთან, ო. რაბინთან, ნ. აბალაკოვასთან. ო. ჩხარტიშვილი და ა. გოგუაძე ხშირად იფინებოდნენ მათთან ერთად კერძო ბინებსა თუ ღია ცის ქვეშ მოწყობილ გამოფენებში.

ნონ-კონფორმისტული ტენდენციები ასევე დამახასიათებელია აზერბაიჯანული კულტურისათვის, 70-იანი წლები აქ უმნიშვნელოვანესი, საეტაპო პერიოდია. ამ პერიოდის აზერბაიჯანულ ხელოვნებას დასავლური კულტურის უახლეს მოვლენებთან შეხების საკმაოდ ბევრი წერტილი აღმოაჩნდა. ეპოქის მთავარი პრობლემა – ესქატოლოგიური მსოფლშეგრძნება,

რომლის ბირთვი დადუპვა-გადარჩენის არქეტიპი ანუ დიდი კატასტროფის იდეაა, დამანგრეველი ძალის არსებობის და მოქმედების შეგრძნება- აშკარად იგრძნობა 70-იანი წლების აზერბაიჯანული ახალი თაობის ხელოვნებაში; სწორედ მათ ჩაუყარეს საფუძველი აზერბაიჯანულ ხელოვნებაში მოცემულ ტიპოლოგიას.

ფილოსოფიური, კოსმოლოგიური კონცეფცია „ადამიანი-სამყარო“, დ. მირჯავადოვის, რ. ბაბაევის, მ. აბასოვის შემოქმედების ცენტრალურ თემას წარმოადგენს, სადაც მოცემული კონცეფციურ-შინაარსობრივი მხარე მძაფრი გამომსახველობითი ენის, გროტესკის, პრიმიტივის, დატვირთული ფერადოვნების საშუალებით გადმოიცემა. ამგვარად, 70-იანი წლები საეტაპოა აზერბაიჯანული ხელოვნებისათვის, როგორც ყოფის ფილოსოფიური გააზრებით, იდეოლოგიური ჩარჩოებიდან თავის დაღწევით, აგრეთვე ახალი სახეობრივ-სტილისტური პროგრამის ფორმირებით.

ეგ.წ. „გაბრაზებული თაობის“ მსოფლხედველობა და კულტურა, შეურიგებლობის, დაუმორჩილებლობის, კონცეპტუალურ-ფორმალური ნოვაციის ნიშნით გაერთიანებული, რომელიც საბჭოთა სივრცეში სოციალისტური აგრესიის, ხოლო დასავლეთში ბურჟუაზიული თვითკმაყოფილების საპასუხოდ შეიქმნა, ხელოვნების განვითარების სრულიად სხვა გზას დაადგა და 80-იან წლებში თავად გამოიწვია უკუპროტესტის მოვლენა, რომელიც პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის და კულტურის (პოსტმოდერნისტული ეპოქის) დასაწყისის მიზეზი გახდა.

Nana Shervashidze

**The Revue of Pre–History of Postmodern Culture
in Trans Caucasus**

Summary

Studying and researching of Trans Caucasian and especially Georgian postmodern culture, defining of its peculiarities, tracing the specifications of its evolution naturally demands the revealing of cultural archetypes and pre phenomena's, existed in mentioned countries' culture during centuries. Take into account that in Trans Caucasian reality the national, as a semantic and structural unity, kept a determined function of stimulus of culture evolution in even very severe historical periods.

Comprehending the essence of pre-postmodern culture, defining of its traditions, the synthesis of cultural heritage with innovations helped us to reveal the quality and quantity level of this factors in different stages of art evolution and gave us an opportunity to understand the inner logic of spreading of postmodern art in the region.

How natural and regular was the development of postmodern art in the countries situated in almost same political, economical and social area? Was it only superficial influence of western art or successive stage of art evolution in countries violently isolated from the west civilization? It was one of the most important topics of our research.

In spite of different way of perception of reality and world outlook on which the art based, all three countries art (Georgia, Armenia, Azerbaijan) had one same feature – the nonexistence of realistic easel painting and round sculpture. In all cases, it was inspired by the religious considerations. So, in all three countries, in period of foundation of modern art, before the fine arts stayed the problem of mastering of the structures and methods of west European realistic art traditions. In this case of formation of original new art the define importance had the way of “replaying” of national and multinational bases and concepts, which in common period was founded in Men's cognition. It has been remarked that the Nobel's portraits, typical for Georgian middle ages wall painting came through the images of the first examples of XIX century Georgian easel portraits and appeared in very interesting interpretation in postmodern artist Levan Chogoshvili's art.

In the very beginning of last century, Caucasus was involved in the same artistic process of culture development as Europe and Russia. Process was fasted by the artistic activity of Georgian and Armenian artists in Europe. They were initially ready for getting cultural innovations. So their creations were not only the influence of some western artistic trends but also the result of their integration in common artistic processes.

The process of innovation and art evolution have been violently stopped by the global political changes involved the biggest part of continent in Soviet Rule and transcaucasus region with it.

After Soviet government had been formed, the closed political and cultural area established in total post-Soviet space. It was not been taken into account the local, national specifications of art development process and buffered on any contacts with western culture. In that kind severity and isolation the art – and unique means of Man’s liberty and individual realization was been turn into the ideological weapon. And as any of its appointment in general is the terror and aggression the style “Socrealism” began to work this way in 30s. The Man became absolutely unprotected against historical processes, which was in different to his destiny. Any deflection from the official style was named as formalism and was forbidden. The very serious and spare less fight was going on against any innovatory attempts or national point of view during decades.

Despite the existing in area of total Socrealism however the group of Georgian and Armenian artists try to keep their own individual and artistic vision.

Absolutely different situation appeared in Azerbaijan, were artists’ main aim was to represent the picture of Soviet peoples happy life and the mastering basic principles of art in Moscow and Leningrad art schools (Ar.Tagiev, M.Abdulaev, V.Agamirza).

Artistic situation began to change in Georgia after World War II in late 40s. The art of the generation of 50-s (Edmond Kalandadze...) was the first fearless step towards the evolution of the new Georgian art. It was a new and transitional link between the two important periods of Georgian modern art history – Georgian avant-garde art and the art of 80-90s.

Meanwhile the innovatory of 50s art concerned only the artistic form – more picturesque, romantic. Social protest against regime appeared later in generation of 70s. We should to take into account that non-conformist artistic trend in Georgia appeared in self-taught artistic group (A.Varazi,

T.Jafaridze) and it seems to us natural. It has been mentioned that Georgian non-official art was quite far from the variety and social sharpness of the same trend in Russia. At the same period some of Georgian artists A.Bandzeladze, P.Bliotkin, J.Khundadze were animation by the abstract art.

Processes like this began in Armenia later and it was connected with the returning of Armenian repatriates in native country - Er.Kochar, A.Akopian, H.Galents). With their art, the new European artistic trends came in Armenia. At the same time, there was great influence of Saryan's art as well.

Therefore, in Armenia unlike the Georgian art the innovatory artistic processes were continued by the artists participating in Armenian avant-garde of the beginning of XX c and not by the new generation. In Azerbaijan the same process took place later in 60s when artistic changes appeared within the "Socrealism" style (E.Babaev, T.Narimanbekov).

So in late 70s the point of view and the culture of "Angry Generation", united under the general features of conception and formal innovations inspired the creation of new era of art. In Soviet area this movement was directed against the Soviet aggression and in West world against the bourgeois self-assured society which later caused the beginning of postmodern epoch.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Áãðäyââ È. Ñóäüáà ÷ãëí äáêà à ñî äðâí áí í î ì èðä, èçä. Èí ãî ñ Ì ðãñ, 2001
2. Àèèäðà Áããááí àà, Äðóãí à Èñéóññòáí. Ááéó, ÝËÌ 1993.
3. Í . Ñòáí áí ýí , «Èñòí èè ñî äðâí áí í é àðí ýí ñéí é æèáí í èñè», Ñí á. Èñéóññòáí çí áí èá,78, 2, Ì . 1979.
- 4.Éáí í áðè Ýèèñ, «Ì àññà è áëàñðü», www. lib.ru, áéáèè-íðáèà Ì àø êí àà
- 5.Н. Хачатрян. „Особенности современного Армянского искусства“. Доклад.