

ურბანული სივრცის სემანტიკური მოდელები ჯემალ კუხალაშვილის მხატვრობაში

საკვანძო სიტყვები: *ურბანული სივრცე, სემანტიკა, სივრცული მოდე-
ლი. ფერწერა, 80-იანელთა თაობა*

ქალაქის ერთიანი ხატის წარმოქმნას სოციუმის წევრების განს-
ხვავებული სივრცითი გამოცდილება უდევს საფუძვლად, მათი მრავ-
ალფეროვნება ავსებს იმ მოზაიკას, რასაც საბოლოოდ ქალაქი ეწო-
დება. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესო მასალას
იძლევა ხელოვნების, კერძოდ, ფერწერის გზით გადმოცემული სხვა-
დასხვა სახის ურბანული სივრცეები, როგორც კულტურული მარკე-
რები, რომლებიც ეპოქის პარადიგმების აღქმისა და გაცნობიერების
საშუალებას იძლევა.

კვლევის მიზანია, ფერწერული გამოცდილების მაგალითზე გავა-
ანალიზოთ: ა) 80-90-იანი წლების ურბანული სივრცული მოდელები;
ბ) მათი აღმნიშვნელთა დიფერენცირება-კლასიფიკაცია სოციოკულ-
ტურული ფუნქციის მიხედვით; გ) სივრცული ნიშან-ხატების შესაძლო
სემანტიკური ველი.

კვლევა მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც სახელოვნებო გა-
მოდინება ქალაქის სოციოკულტურული დინამიკის ფართო სურათს
იძლევა, ამდენად, ქალაქური სივრცის შესწავლა აღნიშნული ასპექ-
ტით საშუალებას მოგვცემს, განვსაზღვროთ ურბანული სივრცული
მოდელების სოციოკულტურული მნიშვნელობა არსებულ ისტორიულ
კონტექსტში.

სანიშნოდ შევარჩიეთ 80-იანელთა ცნობილი წარმომადგენლის,
ჯემალ კუხალაშვილის ფერწერა, რომელიც სოციალური კონცეპ-
ტების მიმართ განსაკუთრებული მგრძობელობითა და ქალაქური
პრობლემატიკის ინტენსიური დამუშავებით გამოირჩევა.

კვლევის სემიოტიკური მეთოდი საშუალებას გვაძლევს, გამოვკ-
ვეთოთ კულტურის ტექსტის ის ასპექტები, რომლებიც სივრცული
მოდელების ჩამოყალიბებაში იღებს მონაწილეობას, სახელდობრ: სო-

ციალური, ისტორიული, ფსიქოლოგიური, პოლიტიკურ-ეკონომიკური და ა. შ. ასევე, კონკრეტული ფერწერული ტილოების მაგალითზე კულტურის ფარული ნიშნების გამოსავლენად და გასაანალიზებლად გამოვიყენებთ სემიოტიკურ მეთოდს. კვლევის ამოცანიდან გამომდინარე, საკუთრივ სახვითი ხერხების ანალიზს მივმართავთ მხოლოდ მათი ნიშნური ხასიათის კონტექსტში.

კუხალაშვილის შემოქმედება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამოირჩევა მაღალი სოციალური მგრძობელობით, მისი ფერწერა მოიცავს ურბანული ხატების ფართო გალერეას. საკვლევად შევარჩიეთ სივრცეთა გარკვეული ტიპი – გარდამავალი სოციალური სივრცეები: ეზო, კაფე, აბანო, ბაზრობა, დღესასწაული.

თბილისის ურბანული ქსოვილის ერთ-ერთ სახასიათო კომპონენტს წარმოადგენს **ეზო**. მისი არქიტექტურისა და კომუნიკაციის სემიოტიკა სოციოკულტურულ ღირებულებათა იერარქიაულ სისტემას ავლენს და აქტიურად მონაწილეობს ქალაქის ხატის განსაზღვრაში.

თბილისური ეზოს სივრცულ მოდელს წარმოაჩენს კომპოზიცია „ჩვენი ეზო“. ეზოს სემანტიკის გასაძლიერებლად მხატვარი ყოველდღიურობის ყოფითი მოდუსის გააქტიურებას მიმართავს: ეზოში მიმოზნეული ნივთები: ჩაიდანის, ქვაბი, ძველი რკინის საწოლი და სკამი, ერთი მხრივ, გაზიარებული ყოფის თავისებურებებზე მოგვითხრობს, მეორე მხრივ კი, მათი „უადგილო“ მიმოზნევა სახლის გარეთ, საერთო სივრცეში ტრადიციული თბილისური ეზოს სემანტიკას აცოცხლებს. ანალოგიურ გადაწყვეტას ვხვდებით კომპოზიციაში „მეუღლე ჩაის სერვიზით“, სადაც არაა დიფერენცირებული ეზოსა და სახლის სივრცეები, ინტერიერი და ექსტერიერი არ ლაგდება ოპოზიციურობის პრინციპით. ეზო ინტერიერის გაგრძელება, მისი ნაწილი ხდება. რთულად განსასაზღვრია მეუღლის მდებარეობაც. ჭურჭელი, ქვაბები, გაზის ქურა, ონკანი ერთდროულად სახლს გარეთაც აღიქმება და მოზღუდულ ინტერიერშიც, რაც მიგვანიშნებს, რომ სამეზობლო ოჯახური ცხოვრების გაგრძელებაა, მისი პირველი უსაფრთხო შრე, რომელიც, ერთი მხრივ, უზრუნველყოფს პიროვნების გახსნილობას გარესამყაროს მიმართ, მეორე მხრივ კი, მისი დაცულობის გარანტიაა უფრო დიდი სოციალური ჯგუფების წინაშე. ეს გაზიარებული, საერთო სივრცეა, სადაც ნებისმიერი სოციალური განსხვავება წაშლილია, შერბილებულია ოპოზიცია „მე“-სა და „სხვა“-ს შორის.

საინტერესოდაა გადაწყვეტილი პერსონაჟთა შორის ურთიერთობა: პირდაპირი კომუნიკაციის გვერდის ავლით მხატვარი დაუძაბავი, ბუნებრივი თანამყოფობის განცდას ქმნის, რაც ერთ სივრცეში შემთხვევით ყოფნაზე კი აღარ მიგვანიშნებს, არამედ მათ შორის არსებულ

უხილავ შინაგან კავშირზე, რითაც სამეზობლო სივრცე სულიერ მას-შტაბს იძენს (ლეჟავა 1994, 110). ზედხედის მხატვრული ხერხი ხაზს უსვამს ეზოს, როგორც დამოუკიდებელ ერთეულს, სადაც ავტონომიური, თვითკმარი სამყარო იქმნება.

კაფე, როგორც საგანგებოდ მოწყობილი დროებითი სივრცე, ერთგვარი საკომუნიკაციო პლატფორმაა, სადაც ადამიანს შეუძლია, გადალახოს ქალაქური ცხოვრების ერთფეროვნება, მოწყენილობა, ანონიმურობა, კომუნიკაციის ნაკლებობა, დაღლილობა და ქალაქის სტრესული რიტმი.

შესაბამისად, კაფეს სემანტიკური მოდელების ანალიზი ჯემალ კუხალაშვილის შემთხვევაში ინფორმაციას გვაძლევს არა მხოლოდ სივრცის ვიზუალური ტიპის, არამედ კულტურით განპირობებული კომუნიკაციური მოდელებისა და სოციალური კავშირების შესახებ. ურბანულ სიამოვნებასთან დაკავშირებული ეს სივრცე საინტერესო მასალას გვაწვდის განმუხტვისა და სოციალური სიამოვნებების მიმართ კულტურული ტრადიციის დამოკიდებულებაზე და ამ ტრადიცი-აში შემოსულ ცვლილებებზეც.

ჩვენ მიერ განხილული კომპოზიციები კაფეს ორი მთავარი სემანტიკური ასპექტის ირგვლივ ლაგდება: ერთი მხრივ, ესაა სივრცე, რომელიც ქალაქის მძიმე რიტმებით გადაღლილ ადამიანს კომფორტულ, შინაურულ გარემოს სთავაზობს; მეორე მხრივ კი, კაფე წარმოადგენს ადამიანის ანონიმური არსებობის შესაძლებლობას საზოგადოებრივ განზომილებაში, რაც გართობისა და განმუხტვის ირაციონალურ ფორმებს უკავშირდება.

ჩვენ მიერ შერჩეულ კომპოზიციებში – „კაფეში“ და „ორნი“ – მხატვარი ადამიანისა და ტოპოსის ინტერაქციის შედეგად შექმნილ სივრცეს გვიხატავს, სადაც ფერწერული გადაწყვეტა ისევე, როგორც გრაფიკული ნახატი, იმთავითვე განსაზღვრავს სივრცის გაჯერებულ, დატვირთულ მუხტს, რომელიც ყვითელი, მწვანე და წითელი ლაქების კონტრასტულ შეთანხმებაზე იგება. უხეში, სწრაფი მონას-მით შესრულებული ფართო ლაქები სივრცის სპონტანურობაზე მიგვანიშნებენ. ამ სემანტიკურ ჯაჭვს აგრძელებს სივრცეში გაბნეული გამოსახულებები: გიტარა, შიშველი ქალის სურათი, ქალის სხეულის აქცენტირებული ნახატი, რითაც მხატვარი ეროტიკულ კონოტაციას უქმნის სცენას. არამკაფიო ნახატი, ერთმანეთში აზელილი ფიგურები, რომლებიც ხშირად არაერთმნიშვნელოვნად იკითხება, სივრცეს ადამიანური ინსტინქტების, ვნებებისა და ირაციონალური სიამოვნების მნიშვნელობებით ტვირთავს. იგივე სემანტიკას ათვალსაჩინოებს კომპოზიცია „ორნი“, სადაც ვნებათა სიმძაფრე, ფერადოვანი კონტ-

რასტების გაძლიერებითა და პერსონაჟთა გროტესკული, დემონური გარეგნობით კიდევ უფრო მეტ ინტენსიურობას აღწევს.

სოციალური სივრცის განსხვავებულ ხატს ვხვდებით კომპოზიციებში „მომრიგებელი კაფეში“ და „ჩაის სმა ბანაობის შემდეგ“. აქ სიამოვნების ირაციონალური ასპექტები შერბილებულია, თუმცა კვლავ თვალშისაცემია სცენის ეროტიკული კონოტაციები. წინ მოდის ტკობის ერთგვარი მსუბუქი, სალონური განწყობა, რასაც საფუძვლად უდევს კაფეს მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქცია: კომუნიკაცია და ამ გზით მიღებული სიამოვნება. კაფეს სივრცე შორსაა ღრმა ინტელექტუალური თუ ემოციური დატვირთვისგან და, როგორც წესი, ზედაპირულ, მსუბუქ აზრთა და ემოციათა გაცვლა-გამოცვლას გულისხმობს.

კუხალაშვილი არ კმაყოფილდება კაფეს სემანტიკის ცალსახა ილუსტრაციით, იგი მას რთულ სემიოტიკურ სისტემად გარდაქმნის და ამ მიზნით კაფეს ინტერიერსა და აბანოს სივრცეს აერთიანებს: ჩვენ წინაშეა, ერთი მხრივ, აბანოსთვის სახასიათო მარტივი, სხეულებრივი ტკობის რიტუალი, მეორე მხრივ კი – ურთიერთობისგან მიღებული სიამოვნება. ამ ორი, განსხვავებული სემანტიკური ველის შერწყმით მხატვარი კაფეს კულტუროლოგიური სემანტიკის მრავალშრიანი ფაქტურის გადმოცემას ახერხებს.

აბანო თბილისური მითის პირველ შრეს მიეკუთვნება, ლეგენდა თბილ წყლებზე შემორჩა არა მხოლოდ როგორც ქალაქის მითი, არამედ შენარჩუნდა მის სახელწოდებაშიც, რაც, როგორც ლოტმანი აღნიშნავს, ქალაქის სემიოტიკის ორი მთავარი აღმნიშვნელიდან ერთერთია და განსაზღვრავს ქალაქის სახეს (Лотман, Успенский 1982, 1).

საერთო კონცეფციის მიუხედავად, ამ ორი კომპოზიციის ვიზუალური ხატი ერთმანეთისგან განსხვავდება. კომპოზიციის „მომრიგებელი კაფეში“ ნიშანთა ბადე უამრავ დამატებით კონოტაციას ქმნის, რომელთა ბოლომდე დეკოდირება არ ხდება.

სიუჟეტური აქცენტი მარცხენა მხარეს მაგიდასთან მჯდარი ორი მოსაუბრე ქალის ფიგურაზე კეთდება. მათი მკაფიო გამოსახულება და სიუჟეტური სიცხადე საერთო ქაოსიდან გამოყოფს ამ მცირე სცენას და მის მნიშვნელოვნებას უსვამს ხაზს, რითაც აქცენტირებულია კაფეს, როგორც საკომუნიკაციო სივრცის ფუნქცია. რაც შეეხება აბანოს სემანტიკას, მთავარი აღმნიშვნელი აქ შიშველი ქალის გამოსახულებაა, რომელიც მთელ სასურათო ზედაპირზე ვარიანტული სახეცვლილებებით მეორდება.

კომპოზიციის „ჩაის სმა ბანაობის შემდეგ“ ფიგურათა კონკრეტული გადმოცემითა და მკაფიო, კლასიკური იკონოგრაფიული სქემით

გამოირჩევა. სივრცული კონცეფცია მსგავსია: ქალები ბანაობის შემდეგ ჩაის მიირთმევენ. მარჯვნივ მოცემულია ბანაობის სცენაც შიშველი ფიგურებით. კომპოზიციის დომინანტურ ნიშნად არქიტექტურული მოცულობები გვევლინება. მათი მასშტაბური უპირატესობა ადამიანთა ფიგურებთან, მაღალი სვეტები კაპიტელებით, სიღრმეში გაშლილი თაღების წყობა, კამარებს შიგნით ხაზგასმული სივრცე ამ მშვიდ, ჰარმონიულ ატმოსფეროს საკრალურ სივრცედ გარდაქმნის, სადაც უბრალო მოქმედებები – ჩაის სმა, ბანაობა – რიტუალურ ქმედებათა რიგში დგება. ამ გზით კუნალაშვილი წამოწევს აბანოს, თბილისური იდენტობის მნიშვნელოვანი მარკერსა და ბანაობის რიტუალის კულტურულ ღირებულებას (Dumas 2006, 447-455).

თალის მოტივი, როგორც განსაკუთრებული ელემენტი შიდა სივრცის ორგანიზებისას, სხვა კომპოზიციებშიც გვხვდება ვარიანტული სახეცვლილებით. ამ არქიტექტურული დეტალის აქცენტირებით შესაძლებელია ინტერიერის სივრცის გახსნა-გაფართოება. ამ გზით კაფეს ჩაკეტილი სივრცე გარე სივრცეს უერთდება და ინტერიერის მასშტაბის ზღვრულ სივრცეს გადალახავს.

ვემალ კუნალაშვილის შემოქმედებაში სახალხო **დღესასწაულის** თემას არაერთი ნამუშევარი ეძღვნება. ვხვდებით სახალხო ზეიმების ისეთ ფორმებს, როგორიცაა დღეობები, რელიგიური დღესასწაულები, სახალხო შეკრებები. მხატვრის მიერ დღესასწაულის სივრცისადმი ინტერესი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ისტორიულ-სოციალურ ქრილში:

ცნობილია, რომ საბჭოთა პერიოდში დაარსდა სახელმწიფო დღესასწაულები, რომლებმაც საკუთარი იდეოლოგიური გავლენების გაძლიერების მიზნით, ჩაანაცვლეს სახალხო შეკრებებისა თუ რელიგიური ზეიმების ისტორიულად დამკვიდრებული მოდელები. ძირითადად, ეს იყო მხოლოდ საზოგადოების ნაწილის განწყობილების გამომხატველი, გარკვეული ისტორიული რეალობის წიაღში შექმნილი განსაკუთრებული დღეები, რომელთაც არაფერი ჰქონდათ საერთო ტრადიციასთან, კულტურულ ფესვებთან, ან, თუნდაც, ადამიანის შინაგან მოთხოვნილებასთან, ანუ იმ ყველაფერთან, რასაც, ჩვეულებრივ, ეფუძნება ნებისმიერი ჩამოყალიბებული სადღესასწაულო რიტუალი. სახალხო შეკრებები, თამაშობები, რომლებიც მე-19 საუკუნის თბილისში ჯერ კიდევ იმართებოდა, მოგვიანებით სხვადასხვა ფსევდოსახალხო დღესასწაულებით ჩაანაცვლდა და მხოლოდ სანახაობრივ-მომხმარებლური კომუნიკაციის ფუნქციას დასჯერდა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია რელიგიური დღესასწაულისა და რიტუალის გაქრობაც, რამაც კიდევ უფრო შეამცირა ტრანსცენდენტულთან

ზიარების შესაძლებლობა. ასე რომ, ფაქტობრივად, მოიჭრა ყველა გზა მასობრივი განმუხტვისა და თვითგამოვლენისაკენ და ადამიანი ყოველდღიურობის ამარა დარჩა. მოწესრიგებული სოციალური გარემოსა და მოგვარებული ყოფითი პრობლემების მიუხედავად, არხი, რომელიც ადამიანის არამატერიალურ მოთხოვნილებებს დააკმაყოფილებდა, დახშული აღმოჩნდა.

აღსანიშნავია, რომ სახალხო დღესასწაულების გაქრობა მხოლოდ საბჭოთა კავშირისთვის არ არის დამახასიათებელი. მეოცე საუკუნეში მსგავსი ტენდენცია შეიმჩნევა დასავლურ კულტურაშიც, სადაც განვითარების განსხვავებული ხაზის მიუხედავად, საბოლოოდ იგივე სურათთან გვაქვს საქმე – სახალხო ზეიმებს მეოცე საუკუნეში „უიქენდების“ კულტურა ენაცვლება და ერთიანობა ოჯახურ, ინდივიდუალურ დონეზე განიცდება (Paz 1998, 27).

დღესასწაულის ცნებას სამყაროსთან ერთიანობის განცდა უდევს საფუძვლად. ის, რასაც ასე ესწრაფვის სოციალური კლიშეებითა და რუტინით დატყვევებული ადამიანი, სწორედ მასაში ჩაკარგვის გზით ხორციელდება. დღესასწაულის ქრონოტოპი ადამიანს შესაძლებლობას აძლევს, ერთიანობაში გაითქვიფოს და თავის პრესოციალურ, ეგზისტენციალურ ყოფიერებას ეზიაროს.

„აქ, საკარნავალო მოედანზე, გაბატონებული იყო თავისუფალი, ფამილარული ურთიერთობა იმ ადამიანთა შორის, რომლებიც არაკარნავალურ ცხოვრებაში ერთმანეთს ისეთი გადაულახავი ბარიერებით იყვნენ დამორებული, როგორცაა სოციალური თუ ქონებრივი განსხვავებები. ეს იყო ადამიანთა შორის იერარქიული ურთიერთობის დროებითი იდეალურ-რეალური გამარტივება, რომელსაც ადგილი ჰქონდა საკარნავალო მოედანზე და რაც შეუძლებელი იყო ჩვეულებრივ ცხოვრებაში“ (Бахтин 1990, 3).

კუხალაშვილის დღესასწაულის ამსახველი ნამუშევრები სწორედ გარემოსა და ხალხის მასის ერთიანობის აქცენტირებით იქმნება. დაუნაწევრებელი ფერწერული ქსოვილი, სადაც ადამიანის კონკრეტული გამოსახულება და მოქმედებები თითქმის არ განირჩევა და ფიზიკურ გარემოსთან ერთად მატერიას ქმნის, კუხალაშვილის შემოქმედებისთვის სახასიათო ფერწერული ხერხია დღესასწაულის სივრცული მოდელის არტიკულირებისას. ამის საუკეთესო მაგალითია კომპოზიცია „გიორგობა“. უწყვეტად მომდინარე მოზეიმე ხალხის ნაკადს მხატვარი ძველ თბილისურ ქუჩაში გვიჩვენებს. ხალხის ერთიანი ქსოვილი იმდენად მდიდარია მჟღერი ფერადოვანი ნიუანსებით, რომ მოციმციმე მატერიის შთაბეჭდილებას ქმნის. ეს საყოველთაო ზემოქმედება, სადაც ქალაქის სულიერი და მატერიალური პლასტი თანაბ-

რად მონაწილეობს. ქალაქის მატერიალური სივრცე აქ არა მხოლოდ ნაკლებად აქცენტირებულია, არამედ მთლიანად ჩართულია საყოველთაო დღესასწაულში. სადღესასწაულო სემანტიკას ეხმიანება ფორმათა იმგვარი დამუშავება, როცა არქიტექტურული ფიგურები დეკორაციის ნიშნებს იძენენ. ქალაქი თმობს საკუთარ არქიტექტურულ სხეულს, მოზეიმე მასის განწყობა ერთიანად იპყრობს სივრცეს და ქალაქის ფუნქციურ ნაწილს საკუთარ ატრიბუტად, საკარნავალო დეკორაციად გარდაქმნის. მთელი ეს სცენა ჯადოსნურ დღესასწაულს მოგვაგონებს და გულუბრყვილო, ბავშვურ სამყაროში გვაბრუნებს, რაც არის კიდევ დღესასწაულის ამოცანა – შექმნას სივრცე, სადაც ადამიანი შეძლებს პრესოციალურ იმანენტურ მყოფობას, რათა საკუთარ ქეშმარიტ „მე“-ს დაუბრუნდეს.

ცალკე სივრცულ ერთეულად გამოვყავით ჯ. კუხალაშვილის შემოქმედებისთვის კიდევ ერთი სახასიათო თემა – **ბაზრობა**. კირსტენი თავის წიგნში „ბაზარი, ადგილები, ქალაქი“ (Kirsten 2016, 12) ბაზარს განიხილავს, როგორც ქალაქის ყველაზე ადეკვატურ მეტაფორას. მისი აზრით, ქალაქის სახის სოციოლოგიური კონცეპტუალიზაციისათვის ბაზრის მეტაფორა საუკეთესოა. ეს მეტაფორა ემყარება ემპირიულ, ისტორიულ კავშირს ბაზარსა და ქალაქს შორის, რაც ერთდროულად მორფოლოგიურიცაა და კონცეპტუალურიც. პირველ რიგში, აღსანიშნავია ბაზრობის კულტუროლოგიური ფუნქციის მსგავსება დღესასწაულის რიტუალთან. იგი სცილდება შეძენისა და გაყიდვის, მიწოდებისა და მოხმარების ეკონომიკურ-პრაგმატულ გაგებას. ბაზრობა სახალხო დღესასწაულის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი და დღესასწაულსა და ყოველდღიურობას შორის მომიჯნავე სივრცეა, რომელიც არა მხოლოდ ყიდვის აქტს, არამედ სოციალურ კომუნიკაციასაც გულისხმობს. ბაზრობა შეძენის დღესასწაულია – ქმედება, რომელიც სოციალურ რიტუალად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ციკლური ხასიათი, განსაკუთრებული თარიღები, რაც მას სახალხო და რელიგიურ დღესასწაულებთან აკავშირებს, ბაზრობას რიტუალურ მოვლენათა რიგში აყენებს და ამ გზით ტრანსცენდენტულთან აზიარებს.

სახვით დონეზე პარალელები ბაზრობასა და დღესასწაულის სცენებს შორის მათ პანორამულ კომპოზიციაში იკითხება. ფართო პანორამული ხედი ბაზრობის სცენას განზომილებას უცვლის და მოქმედების ყოვლისმომცველ სურათს გვაძლევს, სადაც პერსონაჟები და გარემო, პეიზაჟი თავსდება. ამ გზით მხატვარი გადის კონკრეტული მოქმედებების პრაგმატიკული სიუჟეტიდან და სცენას აბსტრაქტულ ღირებულებას ანიჭებს. შესაბამისად, სემიოტიკურ ნიშნად გვევლინება თავად კადრის ყოვლისმომცველი მასშტაბი და ხედვის წერტილი.

ბაზრობა კუხალაშვილის მხატვრობაში ის სივრცეა, სადაც ბანალური ყოფა ყოფიერებასთან შერწყმისაკენ ისწრაფვის. როგორც ედმუნდ ლიჩი აღნიშნავს, ნებისმიერ რიტუალში ჩვენ საქმე გვაქვს ორივე მხარესთან: პროფანულთანაც და საკრალურთანაც. ამ ორ უკიდურეს წერტილს შორის ქმედებათა მთელი სპექტრია განლაგებული. ასე რომ, საკრალურობა და პროფანულობა არა მოვლენათა ტიპების განსაზღვრებაა, არამედ ნებისმიერი ქმედების ორი ასპექტი (Leach 1954, 12-13).

ეს ბინარული მოდელი განსაკუთრებით მკაფიოა ნამუშევარში „გვიანი ბაზარი“. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ყოფითი სიუჟეტი და აბსტრაქტული სივრცე. კოლორიტი მქრქალია, არაინტენსიური და ბაზრის ვნებისგან დაცლილ, გადაღლილ განწყობას ასახავს. ამ მხატვრულ სახეს საღამოს ზღვისა და გვიანი ბაზრის მნიშვნელობათა გადაკვეთის წერტილი უდევს საფუძვლად: ყოფითი სივრცის ტრანსცენდენტულში გადასვლის წამი, როცა ყოველდღიურობა საკუთარ თავს ამოწურავს და მატერიალურ განზომილებაში მყოფი სივრცე მარადიულობაში გასრულდება. ორფერი კომპოზიცია, „სველი“ ფართო არეებით, დიდი ქოლგა, ფონის ყვითელი ფერი, პერსონაჟთა ფართო-ფარფლიანი ქუდეები საღამოს სანაპიროს კონოტაციის გაძლიერებას ემსახურება.

კომპოზიციაში „ხონის ბაზრობა“ მხატვარი წარსულის ნიშნებად სამოსსა და გარეგნობას იყენებს (ჩოხა, ჩალმა ა.შ), რითაც ბაზრობის სცენას უკვე გარდასული წარსული ტრადიციის საზღვრებში აქცევს. ჩაბნელებული, „დაძველებული“ ფერადოვანი გადაწყვეტა ამ კონოტაციას კიდევ უფრო აძლიერებს.

ჯემალ კუხალაშვილის ფერწერაში ქალაქის სემანტიკური მოდელების კვლევისას თვალსაჩინო ხდება ქართული კულტურისთვის ორგანული ურბანული სივრცის რიგი თავისებურებები, რომლებიც მოდელთა კონოტაციურ დონეზე იკითხება: საზოგადოებრივ სივრცეთა კომპლექსური ხასიათი, თანამედროვეობისა და წარსულის დანაშრევები, აღმოსავლურ და დასავლურ ტრადიციათა სინთეზი და მრავალფეროვნება და სხვ.

ეზოს კულტუროლოგიური მოდელი სამეზობლოს, როგორც მნიშვნელოვანი სოციალური სტრუქტურის ნიშნებს ავლენს. ესაა გარდამავალი სივრცე, სადაც ადამიანი ოჯახური, ინტიმური ცხოვრების საზღვრებს აფართოებს და განსაკუთრებულ ქრონოტოპს ქმნის ფართო საზოგადოებასა და პირად სივრცეს შორის. ინტერიერის ელემენტებისა და ყოფითი ნივთების გარე სივრცეში განთავსება ცხადყოფს სივრცული ზღუდის რღვევას სახლსა და ეზოს შორის, რაც ღია, გახსნილი

სოციალური ურთიერთობების მიმართ უსაფრთხო, თავისუფალი განწყობის მიმანიშნებელია. იმავდროულად, ხაზგასმულია ეზოს ჩაკეტილი საზღვრები, როგორც გარკვეული სოციალური ჯგუფის უფლების ნიშანი საკუთარ საარსებო გარემოზე.

კაფეს სივრცული მოდელი ურბანული სიამოვნების გამოსახულებაა. მხატვარი გვთავაზობს როგორც ეროტიკულობის ნიშნით აღბეჭდილ, არაცნობიერ, სტიქიურ სიამოვნებას, ისე ტკბობის სალონურ-რომანტიკულ სივრცულ მოდელებს. კაფეს ტოპოსს კუხალაშვილი უკავშირებს აბანოს, რითაც მინიშნებას ახდენს მნიშვნელოვან კულტურულ ტრადიციაზე. აღმოსავლური აბანოს ტრადიციისა და დასავლური საგანმანათლებლო ეპოქის მიერ დამკვიდრებული კაფეს მოდელების შერწყმით იქმნება ორი კულტურის ურთიერთკვეთის ხატი, რაც დედაქალაქის სივრცული იდენტობის მრავალშროვან ფაქტურაზე მიანიშნებს.

დღესასწაულის სემანტიკა კუხალაშვილის ფერწერაში მატერიალური და არამატერიალური სუბსტანციების ერთიანობის, ადამიანსა და სამყაროს შორის შინაგან კავშირთა განცდის ნიშნებით იქმნება.

ბაზრობის სემანტიკური მოდელი კუხალაშვილთან, ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს ბაზრობის ტრადიციის მნიშვნელოვნებას, მეორე მხრივ კი, ბაზრობას მასშტაბური სადღესასწაულო მოვლენის ტრანსცენდენტულ განზომილებას სძენს.

დამოწმებანი

- ლეჟავა, ს. 1994. ჯემალ კუხალაშვილის მხატვრობის სპეციფიკისათვის. *სპექტრი*. №3-4
- Dumas, A. 2006. *Le Caucase. Impressions de voyage*. Montréal: Le Joyeux Roger
- Kirsten, S. 2016. *Markets, Places, Cities*. New York: Routledge
- Leach, E. 1954. *Political System of Highlands*. London: Buma
- Oldenburg, R. 1989. *The Great Good Place*. New York: Paragon House
- Paz, O. 1998. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Бахтин, М. 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература
- Лотман, Ю. и Б. Успенский. 1982. *Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого*. Библиотека Гумер-культурология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/04.php (25.04.207).