

2022-2023

ACADEMIA

10



თბილისის
აკოლონ ქუთათელაძის
სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

APOLLON KUTATELADZE
TBILISI STATE
ACADEMY OF ART

2022-2023

ACADEMIA

სამეცნიერო რეცენზირებადი ჟურნალი
Scientific peer-reviewed Journal

10



თბილისის
აკოლონ ჟუთათელაძის
სახელობის სახელოწიფო
სამხატვრო აკადემია

APOLLON KUTATELADZE
TBILISI STATE
ACADEMY OF ART

რედაქტორი

მარინე ბულია

სარედაქციო საბჭო

ყარამან ქუთათელაძე, ნოდარ ამამუკელი, თამთა-თამარ შავგულიძე,
თამარ ხუნდაძე, ნინო ღალანიძე, ანა კლდიაშვილი, ნინო ჭოღოშვილი,
მაია მანია, დავით ხოშტარია, თამარ ლილუაშვილი, ლიანა ანთელავა,
ნანა იაშვილი, მეგი წითლიძე, ნანა ქუთათელაძე, ნინო მგალობლიშვილი

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი

ცირა ბიუიკი

ყდის დიზაინი

არჩილ თურმანიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

ირმა ლიპარტელიანი

Editor

Marina Bulia

Editorial Board

Karaman Kutateladze, Nodar Amashukeli, Tamta-Tamar Shavgulidze,
Tamar Khundadze, Nino Gaganidze, Ana kldiashvili, Nino Tchogoshvili,
Maia Mania, Davit Khoshtaria, Tamar Liluashvili, Liana Antelava,
Nana Iashvili, Megi Tsitlidze, Nana Kutateladze, Nino Mgaloblishvili

Editing of English texts

Tsira Bewick

Cover design by

Archil Turmanidze

Computer services provided by

Irma Liparteliani

ACADEMIA ღია წვდომის ჟურნალია. მასალების გამოყენება ნებადართულია წყაროს
სათანდოდ მითითების და საავტორო უფლებების დაცვის შემთხვევაში. სხვა
სამართლებრივი საკითხების შემთხვევაში გთხოვთ დაგვიკავშირდეთ: info@art.edu.ge

ACADEMIA is an open-access journal. Using and sharing the content is permitted as long as
materials are properly referenced to the source and copyright protection. In case of other legal
issues please contact: info@art.edu.ge

სარედაქციო საბჭოს აზრი შეიძლება არ ემთხვეოდეს ავტორისას. სტატიის მოყვანილი
ფაქტებისა და მონაცემების სიზუსტეზე პასუხისმგებელია ავტორი

Editorial board's position may not coincide with that of authors. Authors are responsible for the
facts and data in the article.

ISSN 1512-0899

© თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2023

© Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art, 2023

www.art.edu.ge

შინაარსი
CONTENTS

- 6 ლევან კვაჭაძე**
თბილისის სამხატვრო აკადემიის შენობისა და ამ შენობის ბოლო კერძო მეპატრონეთა თაობაზე
- 23 Levan Kvatchadze**
About the History of the Tbilisi Academy of Art's Building and the Last Private Owners of this Building
- 33 თათია ღვინერია**
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის შენობის შესახებ
- 40 Tatia Gvineria**
About the building of Tbilisi State Academy of Arts
- 52 ნატო გენგიური, ნინო კვირიკაშვილი**
ვალეს ტაძრის არქიტექტურა და რელიეფები 2022 წლის ექსპედიციის აღმოჩენების ფონზე
- 59 Nato Gengiuri, Nino Kvirikashvili**
Architecture and Reliefs of the Vale Cathedral in Light of the Discoveries of the 2022 Expedition
- 64 ირინე გვიიაშვილი**
იშხნის კათედრალის ფიგურული რელიეფების ინტერპრეტაციისთვის
- 73 Irene Gviashvili**
An Interpretation of Figurative Reliefs, Ishkani Cathedral
- 77 მარიამ ჭეხაშვილი**
ნიკორწმინდის ტაძრის ფრონტონების რელიეფები და მათი განთავსების პრობლემა
- 84 Mariam Tchekhashvili**
Reliefs of the Nikortshminda Church and Placement Considerations
- 91 გიორგი ესართია**
ახალი თვალით დანახული ნიკორწმიდა
- 99 Giorgi Esartia**
A New Look at Nikortsminda Church
- 107 მარიამ ებანოიძე**
ვეჯინის ამადლების მოხატულობის იკონოგრაფიული თავისებურებები
- 112 Mariam Ebanoidze**
Iconographic Features of the Vejini Ascension Murals
- 122 თეა ტაბატაძე**
ავანგარდული წიგნი თბილისში: ზდანევიჩ-კამენსკის რკინაბეტონის პოემა
- 128 Tea Tabatadze**
The Avant-Garde Book in Tiflis: the Zdanevich-Kamensky Ferroconcrete Poem

- 132 ნინო ჭინჭარაული**
სახვითი ხელოვნების ინსტიტუციური გამოწვევები გვიანი სტალინიზმის ეპოქის საქართველოში
- 145 Nino Chincharauli**
The Institutional Dimensions of Art in the Late Stalinist Era in Georgia
- 146 ანა მგალობლიშვილი**
წიგნის ილუსტრაციის კოლექცია სამხატვრო აკადემიის მუზეუმის ფონდებიდან
- 158 Anna Mgaloblishvili**
Book Illustration Collection from the Museum of Tbilisi State Academy of Arts
- 163 ქრისტინე დარჩია**
ალექსანდრე ციმაკურიძე და მისი პეიზაჟური სკოლა
- 169 Kristine Darchia**
Alexander Tsimakuridze and his Landscape School
- 177 ქეთევან (ქეთი) შავგულიძე**
თხევადი სიზმრები
- 181 Ketevan (Keti) Shavgulidze**
Liquid Dreams
- 184 ეკატერინე ყარსელიშვილი**
„...ბადის გული კი დაწყლულებულია მზის ქვეშ და ბადის გონი მწვანე მოგონებათაგან ნელ-ნელა იცლება...“
- 190 Ekaterine Karselishvili**
„...And the garden's heart has swollen in the heat of this sun, its mind slowly drains of its lush memories...“
- 194 ნიკოლოზ ნადირაშვილი**
[დიდი] სქიზმა და თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნება
- 203 Nicholas Nadirashvili**
[Great Schism] and Georgian Contemporary Visual Art
- 209 სამსონ ლეჟავა**
წიგნი ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე („ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხები უძველესი დროიდან xx საუკუნის ბოლომდე“)
- 221 Samson Lezhava**
Dmitry Tumanishvili's book – Issues of Georgian Architecture from Ancient Times to the End of the 20th Century
- 222 გვანცა ფოცხიშვილი, ნუცა პაპიაშვილი, თამარ მელივა, ნანა კუპრაშვილი**
ჩამოცვენილი ან/და ჩამოსხნილი მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშების დაცვასთან დაკავშირებული პრობლემები
- 228 Gvantsa Potskishvili, Nutsa Papiashvili, Tamar Meliva, Nana Kuprashvili**
Problems of Protection of Fallen and/or Demolished Monumental Works of Fine Art
- 235 ელა სააკიანი**
ტრატეჯოს ტექნიკის ზოგადი მიმოხილვა და მისი გამოყენება დაზგური ფერწერის აღსადგენად ჩარევის პრინციპები რესტავრაციაში
- 239 Ella Saakian**
A General Overview of the Tratteggio Technique and its Application to the Restoration of Easel Painting

- 248 მიქაელ-იჩქით გურგენიძე**
მწვანე კონსერვაცია და საქართველო
- 251 Michael-Ichqit Gurgenidze**
Green Conservation and Georgia
- 253 ნინო მგალობლიშვილი**
საპროექტო კულტურის ექსპერიმენტული მოდელების საკითხი
(თსსა მოდის დიზაინის მიმართულებაზე საპილოტო
საპროექტო აქტივობების მაგალითზე)
- 266 Nino Mgaloblishvili**
The Issue of Experimental Modeling of Project Culture (on the example
of pilot project activities in the direction of fashion design
of the Tbilisi Art Academy)
- 270 მარიუს ბრილი**
ჰერმენევტიკული ინსპირაციები ხელოვნების ისტორიაში
ინგლისურიდან თარგმნა ნათია ებანოიძემ
- 281 Mariusz Bryl**
Hermeneutical Inspirations in Art History
Translated into Georgian by Natia Ebanoidze

ლივან კვაჭაძე

დამოუკიდებელი მკვლევარი

თბილისის სამხატვრო აკადემიის შენობისა და ამ შენობის ბოლო კერძო მეკატრონეთა თაობაზე

2022 წელს ასი წელი შესრულდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაარსებიდან. 1922 წლის 18 მარტის გაზეთ „კომუნისტში“ გვხვდება ცნობა, რომ „სახალხო განათლების კომისიის ნებართვით თბილისში დაარსდა „საქართველოს სამხატვრო აკადემია“¹ აგებული ცოცხალ ბუნების შესწავლის პრინციპზედ, იმ მიზნით, რომ ხელი შეუწყოს პლასტიური ხელოვნების (სახვითი) ყველა დარგების სწავლას საქართველოში“². შემდეგ ტექსტში ჩამოთვლილია სამხატვრო აკადემიის უფლებები, ნახსენებია სამხატვრო აკადემიის საბჭოს ავტონომიურობა, მოყვანილია აკადემიის შტატში აყვანილი 17 პირის (პროფესორის) გვარი, განსაზღვრულია აკადემიაში სწავლის პერიოდი (10 სემესტრი) და მითითებულია, რომ აკადემიაში სწავლა ფასიანი უნდა ყოფილიყო, ხოლო აკადემიის ყველა ხარჯი განათლების სახალხო კომისარიატს უნდა დაეფარა. საგაზეთო ცნობა სრულდება შემდეგი წინადადებით: „აკადემია მოთავსებულია დროებით გრიბოედოვის ქ. 24“³.

ამდენად, სამხატვრო აკადემიამ დაარსებიდანვე ბინა დაიდო პრაქტიკულად იმავე შენობაში, სადაც დღესაცაა განთავსებული. როგორც ირკვევა, თავიდანვე და შემდეგ, წლების მანძილზე სამხატვრო აკადემია მუდმივად ფართის უკმარისობას განიცდიდა. ამასთან დაკავშირებით საყურადღებო ცნობები აქვთ გამოქვეყნებული ირინე აბესაძეს და ქეთევან ბაგრატიშვილს⁴:

„დადგა 1922 წლის 15 მაისი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის გახსნის ოფიციალური დღე, რომელსაც დიდი ზეიმით შეხვდა ქართული საზოგადოებრიობა. აკადემიის ფუნქციონირების დაწყებისთანავე, ბუნებრივია, მრავალ სიკეთესთან ერთად, თავი იჩინა იმ ნაკლოვანებებმა, რომლებიც ახლად დაარსებულ სასწავლებელს აღმოაჩნდა. აი, რას წერდა ამასთან დაკავშირებით ქართული პრესა: „მართალია წელს დაარსდა სამხატვრო აკადემია, რაც დიდი ხნის ოცნება იყო ქართველი მხატვრებისა, რისთვისაც მარად იბრძოდნენ იგინი. მაგრამ აკადემია ჯერ მეტად სუსტ ფეხზე დგას, იგი არამცთუ მეცადინეობის მხრით არის სრულყოფილი, არამედ შესაფერი შენობაც ვერ უპოვნიათ მისთვის და მხატვრებს გაცივებულ ფარეხში უხდებათ მეცადინეობა“ (გაზეთი „ლომისი“, 1922 წლის 22 ოქტომბერი). აღნიშნულთან დაკავშირებით საინტერესოა აგრეთვე საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცული საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა კავშირის 1922 წლის 31 ოქტომბრით დათარიღებული მიმართვა საქართველოს აღმასრულებელი კომიტეტის ქ. თბილისის საბინაო განყოფილებისადმი. როგორც ამ საბუთიდან ირკვევა, 1922 წლისათვის სამხატვრო აკადემიას ეკავა ა. გრიბოედოვის ქუჩაზე მდებარე შენობის (N24) ექვსი ოთახი, რაც ვერ აკმაყოფილებდა აკადემიის მოთხოვნებს. ამ ვიწრო საცხოვრებელ ფართში განთავსებული იყო აკადემიის ოთხივე ფაკულტეტი, სტუდენტთა და პროფესორ-მასწავლებელთა სრული შემადგენლობით. აქვე ყოფილა მოთავსებული აკადემიის ლითოგრაფიისა და ქანდაკების სახელოსნოები, აგრეთვე ბიბლიოთეკა, მუზეუმი და კანცელარია. „რეზიდენციის“⁵ შრომის დაცვის განყოფილება დაბეჭდვით თხოვდა ქალაქის აღმასკომის საცხოვრებელი გა-

¹ თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია თავდაპირველად სწორედ ამ სახელწოდებით დაარსდა (ლ. კ.).

² „საქართველოს სამხატვრო აკადემია“, გაზეთი კომუნისტი, 18 მარტი, 1922, N62, 3.

³ იქვე.

⁴ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შვარცნაძე, თბილისი, 1998, 119.

⁵ ხელოვნების მუშაკთა პროფესიული კავშირი (ლ. კ.).

ნყოფილების გამგეს სამხატვრო აკადემიისთვის დამატებით გამოეყოთ კიდეც ორი ოთახი 30 კვ. მ. მოცულობით იმავე შენობაში, ან გოლოვინის (ამჟამად რუსთაველის – ი.ა., ქ.ბ.) პროსპექტზე⁶.

ანუ, თავდაპირველად სამხატვრო აკადემია გრიბოედოვის 24-ში მხოლოდ ექვს ოთახში იყო განთავსებული. ხოლო საგაზეთო ცნობაში მოხსენიებული „გაცივებული ფარეხი“ შეიძლება ეზოში მაშინ არსებულ ფართზე იყოს მიმანიშნებელი, სადაც ადრე საჯინიბო ან ავტოფარეხი მდებარეობდა.

უკვე 1922 წლის ბოლოს (13 დეკემბერს) საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატში გაიმართა საგანგებო კომისიის სხდომა, რომელმაც სარევიზიო კომისიის დასკვნის საფუძველზე სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის გადაწყვეტილება გამოიტანა. გადაწყვეტილების თანახმად (მიზეზებს აქ არ შევხებით), დამტკიცებული იქნა სასწავლებლის ახალი დებულება, ხოლო 1923 წლის იანვრიდან აკადემიაში სწავლა დროებით უნდა შეწყვეტილიყო. აკადემიის ხუროთმოძღვრების ფაქულტეტის სტუდენტები სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში უნდა გადანიშნულიყვნენ. კომისიის რეზოლუციის მიხედვით, სამხატვრო აკადემიისთვის სასწრაფოდ შესაფერისი შენობა უნდა მოძებნილიყო, ხოლო რეორგანიზაციის ხარჯებად 100 მლნ მანეთი განისაზღვრა⁷.

ეს რეორგანიზაცია სამხატვრო აკადემიისთვის პირველი იყო, თუმცა არა უკანასკნელი. აკადემიის ვებ-გვერდის მიხედვით, უკვე „1929-30 სასწავლო წელს იგი ჯერ მკვეთრად გამოხატული საწარმოო განხრის უმაღლეს სამხატვრო-ტექნიკურ ინსტიტუტად (უსტეჟინი) გადაკეთდა, შეიქმნა არქიტექტურული, ფერწერულ-საქანდაკო, კრამიკის და ლითოგრაფიის (პოლიგრაფიის) ფაქულტეტები. 1931 წელს ინსტიტუტი დაიხურა. იმავე წელს ზაფხულში სრულიად გაუქმდა. მის ნაცვლად, თბილისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში შეიქმნა სახვითი ხელოვნების ფაქულტეტი, რომელიც მოკლებული იყო სათანადო ბაზას და შე-

საფერის პედაგოგებს. არქიტექტურული ფაქულტეტი შეუერთეს სამშენებლო ინსტიტუტს. 1933 წლის 1 თებერვალს სამხატვრო აკადემია აღდგა და სწორედ იმ დროიდან ეწოდა მას თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია“⁸.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, თავდაპირველი დროებითი განთავსების მისამართი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სამხატვრო აკადემიისთვის დღემდე მუდმივ ბინად იქცა. უკვე შემდგომ, მომდევნო წლებში აკადემია მუდმივად ცდილობდა გაფართოებას და საბოლოო ჯამში, მას უკვე შენობის ის ნაწილიც მიუერთეს, რომლის მისამართი თავდაპირველად გრიბოედოვის ქ. N22 იყო. თბილისის სამხატვრო აკადემია დღეს უკვე გრიბოედოვის ქ. 22-24-შია განთავსებული. ამ მისამართებზე არსებული შენობები (რა თქმა უნდა, იმ მრავალსართულიანი სასწავლო კორპუსის გარდა, რომელიც XX საუკუნის მეორე ნახევარში აშენდა) XIX საუკუნეში ერთიან შენობას წარმოადგენდა, რომელსაც თბილისური საზოგადოება ვარდან არშაკუნის სახლად იცნობდა (სურ.1).

მაგრამ ვისი და რა დანიშნულების იყო არშაკუნის სახლი სამხატვრო აკადემიის დაარსების მომენტისთვის? მივყვით თანმიმდევრობით და დავიწყით თავად სახლის ამშენებლით.

არშაკუნი და მისი სახლი

ვარდან არშაკუნის და მისი აშენებული სახლის (არქიტექტორი – გრიგორი ივანოვი) შესახებ მოგონება დატოვა ანდრეი ფადეევმა (1790-1867), მაღალი რანგის რუსმა სახელმწიფო მოხელემ⁹. ფადეევი უკვე ნამსახურები იყო სარატოვის გუბერნატორად, როდესაც 1846 წელს კავკასიის მეფისნაცვალმა მიხეილ ვორონცოვმა იგი თბილისში მოიწვია თანამდებობაზე. ფადეევი მთავარმმართველის მთავარი სამმართველოს საბჭოს წევრად დაინიშნა და, გარდა ამისა, სახელ-

⁸ იხ. <http://art.edu.ge/acgeo/index.php?newsid=42> ეს და ქვემოთ მითითებული ყველა სხვა ბმულიც ბოლოჯერ 2023 წლის თებერვალში შემოწმდა.

⁹ ა. ფადეევმა 1858 წელს საიდუმლო მრჩევლის (Тайный советник, ТС) სამოხელეო რანგს მიაღწია, რაც რუსეთის იმპერიის რანგების ტაბულით (Табель о рангах) მე-3 უმაღლეს რანგს განეკუთვნებოდა და გენერალ-ლეიტენანტის სამხედრო წოდებას შესაბამებოდა.

⁶ აღნიშნული წერილი, შედგენილი რუსულ ენაზე, დაცულია საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში, ფ. N10, აღწ. 1, საქ. 1. (ი. ა., ქ. ბ.).

⁷ იხ. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიძეილი, დასახ. ნაშრ., 122-124.

მწიფო ქონების განკარგვაზე იქცა პასუხისმგებელი. თავის მოგონებებში იგი არმაკუნის მიმართ საკმაოდ დაუნდობელია. ნაწყვეტი არმაკუნის შესახებ ფადეევის მემუარებიდან თარგმნა ნოდარ ებრალიძემ და 2008 წელს ჟურნალ „არლიში“ გამოაქვეყნა. ნამდვილად ღირს ამ ნაწყვეტის თითქმის მთლიანად აქ მოყვანა:

„... არმაკუნი ვახტანგ ბუღდანისი¹⁰ – როგორც მორალურად, ისე ფიზიკურად, ერთი არცთუ დიდი გაქანების სომეხი ვაჭრუკანას ტიპი, ერთთავად მოხვეჭის მსწრაფველი, ავთვალის, უხეშად აზიური ყაიდის კაცი, ჰიროვნულად არაფრით გახლდათ საინტერესო, მით უმეტეს, სიმპათიური; მოხსენიების ღირსიც არ გახდებოდა, თუ რომ ძალე არ გამოველინებინა ისეთი მისწრაფება, რაც სრულიად არ ეთანხმებოდა მის ბუნებას და მის არსებაში უცნაურ ფსიქიკურ მოვლენად წარმოჩნდა. წარმომავლობით მდაბიო იყო, ჩარჩის თუ მეღუენის ვაჟი; თვითონაც დასაწყისში ამ ხელობას ადგა, როდესაც მდიდარი ტფილისელი კომერსანტის მიწოვების წვრილფეხა მოსამსახურეთა მარაქში მოხვდა; მერე ამ კაცის ნლობა მოიპოვა, ნოქრობას მიაღწია, რწმუნებულადაც გაუხდა და მრავალი წლის მანძილზე იმდენი ქონება დააგროვა, რომ თავკაცად ჩაუჯდა კომპანიას, რომელმაც იჯარით აიღო თევზის სარეწები, და ამ საქმეს თავგზინადაც გაუძღვა. მართლაც კარგად ააწყო ყველაფერი, და მაინც, ჯერ თავო და თავოო, თავისი კაპიტალიც მილიონამდე გაზარდა. ეს ხომ ჩვეული ცხოვრებისეული ამბავია. მაგრამ მან სრულიად უჩვეულო რამ ჩაიფიქრა. ამ კომერსანტი კაცის გულში, რომელიც თითქოს ანგარიშებში, საქონლისა და ფულის ტრიალში, მომგებლობაში იყო დანთქმული, თურმე ინასკვებოდა, მთელ მის არსებაში ღრმად იდგამდა ფესვს ერთი ილუმინალი ხვამიანი. ეს იყო ნატვრა ზღაპრული სახლისა, რომელსაც მთელი ამიერკავასია უნდა განეცვიფრებინა. ეგებ ჯერ კიდევ ბაღლობაში, როცა ქუჩებსა და ბაზრებში დატანტალებდა, ანდა ხელის ბიჭად ჰყავდათ ღუქებსა და სახაბაზოებში, მოხეტიალე საზანდრების სიმღერებმა და მუხღაპრების მონაყოლმა გაუხედ-

¹⁰ ორიგინალში – Вахтанг Богданович Аршакуни. (ლ. კ.). იხ. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/22093-fadeev-a-m-vospominaniya-andreya-mihaylovicha-fadeeva-v-2-h-ch-odessa-1897#mode/flipbook/page/397/zoom/4>, 397.

ნეს ყური იმ საარაკო სასახლეების, ზღაპრული პალატების აღწერით, რომელთაც ბროლის კედლები, სარკებიანი ჭერი ჰქონდათ, მარგალიტის მადრევნები ამოსჩქეფდათ და მოგიზგიზე აღმოსავლური ფანტაზიით ნაშობ ათასი ჯურის სამკაულებს დაეხუნძლათ; ჰოდა ეს გაგონილი ღრმად ჩაჰბეჭდოდა წარმოსახვაში. შესაძლოა, ეს სწრაფვა სხვა წყაროდანაც ჩაესახა, მაგრამ ეს კია, რომ ზღაპრული სახლი მყარად ჩასჯდომოდა ტვინში, ათეული წლობით მკვიდრდებოდა მის არსებაში და მთელი მონაგარი და ნაშოვარი ამ ოცნების ასახვენად იყო გამიზნული.

ამ სახლში აუცილებლად უნდა გამართულიყო უძვირფასესი ორი დარბაზი – ეს უნდა ყოფილიყო მისი ლაზათი და თვალის. დიახ, ორი დარბაზი – სარკისა და ბროლისა, „ზერკალნი“ და „ხრუსტალნი“ – როგორც თავად ამბობდა არმაკუნი¹¹. შემდეგ კი, მთელი ნაგებობის დამთავრებისას, იგი ოცნებობდა, რომ ჭერის დალოცვა უჩვეულო მეჯლისით გადაეხდა. მეჯლისის სახლივით ზღაპრული უნდა ყოფილიყო. აქ მისი ოცნებანი ზღვარს აღწევდნენ და ამ მიჯნას ადარ გადადიოდნენ. აქ იყო მათი აღვსებისა და დაშრეტის ნიშანსვეტი. ჰოდა, როცა თავისი გაანგარიშებით, განზრახული მიზნის მისაღწევად საკმაო ფული დააგროვა, იგი შეუდგა კიდევ ამ ოცნების აღსრულებას. ტფილისში კომუნდატის ქუჩაზე¹², ჩემი ბინის შორიანხლოს¹³, იყიდა დიდი ადგილი და შენობის გეგმის შედგენას შეუდგა. თვითონ ამ საქმისა არა გაეგებოდა-რა. როგორც მიმიხვდებით, ყველა არქიტექტორი, მოიჯარადრე, ვინც კი საქმეში ჩაება, იმას ცდილობდა, რომ მეტი ფული აერთმია, და მიჰქონდათ კიდევ. მშენებლობა დაიწყო და რამდენიმე წელიწადს გაგრძელდა. ყოველი მხრიდან, სპარსეთიდანაც კი, იწვევდნენ ოსტატებს, მხატვრებს, მეჩუქურთმეებს, მომზარაყებლებს გარე და შიდა სამუშაოებისათვის; ევროპიდან და აზიიდან იწერდნენ ავეჯს, ხალი-

¹¹ ორიგინალში აქ და ქვემოთაც – „зеркални и кристални“ – по выражениі Аршакуни. (ლ. კ.). იხ. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/22093-fadeev-a-m-vospominaniya-andreya-mihaylovicha-fadeeva-v-2-h-ch-odessa-1897#mode/flipbook/page/399/zoom/4>, 398.

¹² ასე ერქვა გრიბოედოვის ქუჩას მთხრობელის თბილისში ცხოვრების პერიოდში და 1879 წლამდე (ლ. კ.).

¹³ მთხრობელი თბილისში ბინას ალექსანდრე ჭავჭავაძის ყოფილ სახლში ქირაობდა (ლ. კ.).

ჩებს, ათასნაირ ზიზილ-პიპილებს; ამათში რიგიანი საქონელიც ერია, უმეტესობა კი ხარახურა იყო და ნაღდ ფასზე ბევრად ძვირად აჩეჩებდნენ. მათს ჩამოსატანად არმაკუნის თავისივე ნოქრები დაუდიოდა. ამასობაში კი თანდათან შენდებოდა და ბოლოს და ბოლოს აღიმართა კიდეც უცნაური ვრცელი ნაგებობა, რომელსაც სხვადასხვა მინამუხლები, სამშენისები, კომპურები, დაჭრელებული ცხურები და ჩარჩოები ამკობდნენ. შიდა ნაწილი გარეთა მხარეზე უფრო დახვლანჯულად იყო გამართული. აი იქ განსაკუთრებული ფარეზობით იგებოდა ბროლისა და სარკის დარბაზები, რომელთა ჭრსა და კედლებს მოზაიკური, სარკისა და ფერადი მინის არაბესები ჰქონდა დაყოლებული; უამრავი ოთახი მოკაშმეს, ყველა თავისებურად და სხვადასხვა გემოვნებით, უფრო სწორად – უგემოვნებოდ. დიდებულ ბუფეტს ფართო დახლი მიუყვებოდა, კედლებში ჭურჭლეულისა და ვერცხლეულის უზარმაზარი განჯინები დაეყოლებინათ; ერთ ოთახში მარმარილოს აუზი გაემართათ, რომლის ფსკერიდან აღიმართებოდა მჭახედ შეფერილი ან მომინანქრებული ლითონის ფოთლებისა და ყვავილების დიდი თაიგული. მათი ბუტკობებიდან კი წვრილ-წვრილი შადრევნები უნდა ამოფრქვეულიყო, რაც, ალბათ, მეტად ეფექტური იქნებოდა. მოკლედ, სანახავი არ იყო. და რახან არმაკუნის ამების არაფერი გაეგებოდა, და იცოდა კიდეც, არაფერი გამეგებო, ყველას ეთათბირებოდა და ყველანაირ რჩევა-დარიგებას ყურად იღებდა, ყველაფერსაც მრავალგზის ხელახლა მართავდა და აკეთებდა. ფული არ ენახებოდა, თავისი ქისებიდან ოქროს ჩეჩქივით აპნევდა. მაგალითად, ერთი ოთახი ბიბლიოთეკად გადაკეთა, ვიდაცამ კი უთხრა: „რად გინდა ბიბლიოთეკა? არა სჯობია, საყონადე მოიწყოთ?“ (მეგობრული მასლაათისთვისო). ბიბლიოთეკა მაშინვე დაივიწყეს, დაალაგეს ტახტები, გაშალეს ნოხები, მიმოფანტეს ნაქარგი ყურთბალიშები და საყონადეც მზად იყო. ახლა სხვა მრჩეველი გამოუჩნდა: „ეგ რად გინდა, ეკლესია არა სჯობია? ასეთი დოვლათიანი სახლი უკლესიოდ განა შეიძლება!“ ჰოდა, მაშინვე უარი თქვეს საყონადეზე, ჭერი გუმბათად გადააქციეს, ხატები დაასვენეს და ასე გაჩნდა პატარა სომხური საყდარი. მაგრამ ვიდაცას ეკლესია არ დაუჯდა

ჭკუაში; აზრი გამოითქვა, საბილიარდე უფრო უპრიანი იქნებოდაო, – და მაშინვე ახალი მეტამორფოზა მოხდა – ეკლესია საბილიარდედ იქცა. ასე ხდებოდა დაუსრულებელიც. მასხარაობამდე მიდიოდა ეს გაწამაწია. „ბროლის დარბაზის“ სარკმლების ამბრაზურებში არმაკუნიმ აღფრესკოდ მთელი ტანით ჩაახატინა პორტრეტები – თავისი საკუთარი, თავისივე მუდლისა – ხნიერი სომხის ქალისა, თავისი ნაცნობ-მეგობრებისა. აზიელმა მხატვარმა თავისი ტლანქი ფუნჯით მიხატა მოხატა ჩოხოსანი და სერთუკოსანი ფიგურები, რომელთაც დიდი წითელი ცხვირები ამშვენებდათ. არმაკუნის აღფრთოვანებული იყო. მაგრამ ერთმა კეთილისმყოფელმა ურჩია, ფიგურები თეთრად შეაფეთქინე და ყვავილოვანი არაბესებით შეაცვლევინეო; ესეც უდრტვიწველად შესრულდა. უგემოვნებას და სიმტერეს ყოველ ფეხის ნაბიჯზე წააწყდებოდათ. დარბაზულ ჭერზე შეკიდული იყო ათასნაირი საგნები: მოოჭვილი ყალიონები, ბრინჯაოს ფიგურები, იქვე კი კუთხეში იდგა სპილენძის ტაშტი და ფეხსაცმლის ჯაგრი-სი. მოკლედ ყველაფერი უცნაური იყო, და ხალხი გუნდ-გუნდად დადიოდა სასეიროდ (სურ.2).

ყველაზე უცნაური ის იყო, რომ არმაკუნის თავის ზღაპრულ სრას ამნებდა და მრავალწლოვან ნაოფლარს ახარჯავდა მხოლოდ იმისთვის, რათა თავისი იდეალისთვის შეესხა ხორცი. მერე კი თვითონაც არ იცოდა, რას აქნევდა ყველაფერ ამას. არმაკუნის მთელი მიზანი, ამოცანა ის იყო, რომ ეს სახლი აეგო, და მშენებლობის დამთავრების შემდეგ სრულიად ქართლის თვალის დასაყენებლად მეჯლისის გადაეხდა: მოეწვია, თუკი ვინმე დიდაცობა იყო, ირანელები, რჩეული თავადიშვილები, ქალაქის მამები, გაჩახჩახებულ შუქზე ეჩვენებინა სარკისა და ბროლის დარბაზი, ფანტასტიკურად მორთულ ოთახებში გამავალ ანფილადაზე გაეტარებინა, დამტკბარიყო სტუმრების გაოცებითა და მისადმი აღვლენილი ხოტბით; არნახული მასპინძლობა გაეწია, ღვინოში ჩახერჩო. ასეთი ფინალით არმაკუნის გული და გონება თავიანთი მისწრაფების ზენიტს აღწევდნენ და მას აღარაფერი რჩებოდა გარდა იმისა, რომ განცხრომით მისცემოდა სრულ კმაყოფილებას და დაფინის გვირგვინიც შეეშენია. სახლის

შემდგომი ბედი თითქოს აღარც აღარდებდა. რაიმე შემოსავალს სახლი ვერ მოუტანდა, საპატრონოდ კი დიდი ხარჯი სჭირდებოდა. არმაკუნის შვილები არ ყავდა. ამგვარი შემკვიდრეობის ცოლისთვის ან ნათესავებისთვის დატოვება კი გულში არც გაუვლია. თვითონ მას იქ ცხოვრება მანცადადამინც არ ეხალისებოდა, მიუჩვევლი იყო. ხმები დადიოდა, უნდა რომ ჰეტერბურგში ვიღაც დიდებულს აჩუქოსო, ანდა ქალაქს გადასცეს რაიმე საზოგადოებრივი დაწესებულებისთვის მოსახმარადო.

მაგრამ რა სასტიკად მოუეცა საბრალო არმაკუნის მისივ ბედისწერა! მართლაც რომ სამინლად დასცინა შავმა ბედმა. საქმე ბოლოვდებოდა, უკვე ახლოს დაჩნდა ამდენი ზრუნვისა და შრომის ნავსაყუდელი, უკვე შეიძლებოდა მთელი მშენებლობის დამთავრების ვადის დათქმა. იმის ზუსტი გათვლაც კი აღარ იქნებოდა ძნელი, რამდენი თვის შემდეგ უნდა დაელოცათ ქერი ზარზედით, – და უცებ არმაკუნიმ რაღაც ავადობა შეატყო თავს; თითქოს სატიკივარი არ მოსძალებია, მაგრამ რაღაც კი გაუჯდა ჯანში. ტფილისში დიდხანს მკურნალობდა – ვერ გამორჩა; საზღვარგარეთ გაემგზავრა, ცნობილ ევროპულ ექიმებს ეჩვენა და უკეთობა ვერ იგრძნო, ისევ დაბრუნდა. სახლისთვის მთელი ადალი საქონელი ჩამოიყოლა. ტფილისელმა ექიმებმა ჰიატიგორსკი ან ესენტუკი ურჩიეს, და იქიდან კი უარეს სნეულად დაბრუნდა. მისი ავადობა ნათლად და უეჭვლად დადგინდა: ეულის ჭლექი შეჰყროდა. ამასობაში კი სახლი ბოლომდე აშენდა, ყველა კედელყურე საბოლოოდ გაიმართა; ისღა რჩებოდა, რომ მიეღბათ ტფილისის ფაბრიკაში შეკვეთილი მარმარილოს კიბე, რომლიც მომთავრებას ორი კვირად აკლდა, – და მაშინ კი ყველაფერი მომთავრდებოდა და არმაკუნის დაე იმდღესვე გაემართა ნადიმი, თუნდაც სულის ამოხდომის წინ. მაგრამ არმაკუნი სასიკვდილო სარეცელზე იწვა და კიბის მიდგმას ორი დღით გაუსწრო. ასე დამთავრდა ეს თუმც უთაური, მაგრამ მაინც გრანდიოზული წამოწყება. სომხები თავის უბედურ თანამემამულეს დიდი პატივითა და ზარზედით ასაფლავებდნენ; დიდძალი სამღვდლოება მოგროვდა. კუბო აღმართულ მკლავებზე მიჰქონდათ; ჭირისუფალი და ახლობლები კუბოს

მისდევენ და ვისაც მოსმენა არ უზარებოდა, ყველას მოითხრობდნენ, რა ტანჯვით დაეულია სული მიცვალებულს. მისი სხეული კი არა, სული ეწამებოდაო, კრინტი არ დაუძრავს, არც არავის განდობიაო. და ყოველივე ამას სომხურვაჭრულად განმარტავდნენ: „კაცს თუ ასი მანეთი ფული მაინც აბადია, ვაი როგორ უჭირს სიკვდილი, მაგას კი ასეთი სახლი რჩებოდა, ამხელა სასახლეს სტოვებდა და, აბა, იფიქრეთ, რამხელა ჯავრიც უნდა გაჰყოლოდა“¹⁴.

ფადეევის მოგონების ქართული თარგმანი ამით მთავრდება. ორიგინალში კი შემდგომ აღწერილია, რომ არმაკუნის სახლი 800.000-ზე მეტი რუბლი დაუჯდა¹⁵. ფადეევის ცნობით, არმაკუნის ანდერძი არ დაუტოვებია და „მისი მუდღე, გათხროვილი და და სხვა ნათესავები მისი გარდაცვალების შემდეგ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ და საქმის სასამართლოში განხილვა წამოიწყეს. ეს განხილვა დღემდე არაა დასრულებული. მიტოვებული სახლი, რომელიც სიჩქარეში იქნა შეკონსერვებული, მოყანყალე იატაკებით და არამყარი ქვით, შეიძლება ჩამოინგრეს კიდევ. ავეჯი და ნივთები, რომლითაც სავსე იყო სახლი, ნელ-ნელა გაიფანტა, ხოლო რაც გადარჩება საჯარო აუქციონზე დაბალ ფასად გასაყიდად იქნება გამოტანილი. ასე დაინგრა არმაკუნის სახლის წუთიერი დიდება, რომელიც თავის დროზე საყოველთაო ცნობისმოყვარეობას, საუბრებსა და სასამართლო დავებს, ხოლო უფრო მეტად მისი უაზრო მეპატრონის უცნაურებების მიმართ დაცინვას იწვევდა“¹⁶.

ანდრეი ფადეევის მოგონებების წიგნი მისმა ვაჟმა სამხედრო ისტორიკოსმა და გენერალმა იოსტისლავ ფადეევმა (ისიც კავკასიაში მოღვაწეობდა) მოამზადა გამოსაცემად (1889 წელს), ხოლო წიგნი გამოიცა ოდესაში 1897 წელს. ამ გამოცემაში წინა აბზაცში მოთხრობილ

¹⁴ ა. ფადეევი, ვახტანგ არმაკუნის ბროლის სასახლე, თარგმანი, შენიშვნები და სათაური წოდარ ებრალიძისა, არილი, 03.12.2008, <http://arilimag.ge/ანდრეი-ფადეევი/>.

¹⁵ იხ. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/22093-fadeev-a-m-vospominaniya-andreya-mihaylovicha-fadeeva-v-2-h-ch-odessa-1897#mode/flipbook/page/401/zoom/4>, 401.

¹⁶ იქვე, 402 (თარგმანი – ლ. კ.).

ფაქტებს ახლავს გამომცემლის შენიშვნა, რომ „სახლი დღესაც დგას (1889), თუმცა კი ძალიან სავალალო მდგომარეობაში. იგი რამოდენიმე მემკვიდრეს ერგო და გაქირავდა „კრუჟოკის“ განთავსებისთვის, რომელმაც იგი შემდგომ დატოვა. ხოლო სახლი, რომელიც მთლად კაპიუბად გაიყიდა (მგონი, ექვსი ათად მანეთად) და სრულეობით არის მიტოვებული – ფანჯარჩამსხვრეული, გატეხილი ჩარჩოებით, წარმოადგენს მომავალი ნგრევის სამწუხარო სურათს“¹⁷.

მიუხედავად იმისა, რომ ანდრეი ფადეევი ალბათ ძალზე სუბიექტური და გადაჭარბებულად მკაცრია არმაკუნის და მისი აშენებული სახლის მიმართ, მისი, როგორც არმაკუნის მეზობლად მცხოვრები მეფისნაცვლის ადმინისტრაციის მაღალი რანგის ჩინოვნიკის მოგონებები კარგად ასახავს, თუ, სავარაუდოდ, როგორი დამოკიდებულება შეიძლება ჰქონოდათ არმაკუნის და მისი სახლის მიმართ მაშინდელი ელიტის წარმომადგენლებს. ისინი, სავარაუდოდ, ფადეევის მსგავსად, იწუნებდნენ არმაკუნისეული დაკვეთით შესრულებულ სახლის მორთულობას, მოხატულობას და გაფორმების სხვა ცალკეულ ელემენტებს. ჩვეულებრივი ხალხისთვის კი არმაკუნის სახლი კავკასიაში თავისი დროის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაგებობად მიიჩნეოდა¹⁸.

ამრიგად, თუკი სახლის ამშენებელი არმაკუნი 1862 წელს გარდაიცვალა და შენობის დასრულებას ოდნავ ვერ მოესწრო, ხოლო ფადეევი თავის მოგონებებს ცხადია რომ გარდაცვალებამდე, ანუ 1867 წლამდე დაწერდა, სწორედ 1862-1867 წლებში უნდა დაწყებულიყო შენობის მოუვლელობა. 1869-1886 წლებში შენობის ნაწილს ქირაობდა „საარტიტო წრე“ („კრუჟოკი“). დიმიტრი ერმაკოვის ფოტოები სწორედ ამ პერიოდშია გადაღებული (სავარაუდოდ, 1884 წელს) და მათზე გამოსახული შენობის შიდა სივრცეების ნაწილი (ჯერ კიდევ) ნორმალურ მდგომარეობაშია.

ის, რაც როსტისლავ ფადეევის ცნობებში ნახსენები არ არის, არის ის გარემოება, რომ 1876 წელს ვარდან არმაკუნის სახლი (ანუ, იმ დროს,

როდესაც ამ სახლის ნაწილს უკვე „კრუჟოკი“ ქირაობდა) მისი მეუღლე ნატალიასგან გრიგოლ იზმიროვმა და სერგეი მილილოვმა თანაბარი წილებით შეიძინეს. მილილოვის ნაწილი შენობის მარცხენა ნაწილი გახდა, ხოლო იზმიროვის, შესაბამისად, – მარჯვენა. სავარაუდოდ, უკვე ამ მეპატრონეების ხელში მოხდა სახლის გაყოფაც. გაყიდა თუ არა ნატალია არმაკუნიმ სახლი საკუთარი სურვილით, თუ იგი მულთან და მეუღლის სხვა ნათესავებთან სასამართლო დავების გამო იძულებული შეიქმნა ასე მოქცეულიყო, დამატებით გამოკვლევას საჭიროებს¹⁹.

ანდრეი ფადეევის ვაჟის როსტისლავ ფადეევის ზემოთ მოყვანილი ცნობის მიხედვით, ყოფილი არმაკუნის სახლი 1889 წლისთვის გაპარტახებულის შთაბეჭდილებას ტოვებდა და სავალალო მდგომარეობაში უნდა ყოფილიყო. სახლის ახალ მეპატრონეებს, სავარაუდოდ, ფინანსური სირთულეები ჰქონდათ და გაქირავებიდან შემოსული თანხები არ იყო საკმარისი შენობის გამართულ მდგომარეობაში სამყოფად. არქივში დაცულ „ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოების“ ფონდში²⁰ არსებული მასალებით იზმიროვებმა²¹ სახლის თავისი ნაწილი 1899 წელს გირაოში ჩადეს და სანაცვლოდ კრედიტი მიიღეს, რომელიც მხოლოდ 1918 წლისთვის დაფარეს. თუ როგორ დაკარგეს იზმიროვებმა სახლის თავის ნაწილზე საკუთრება, დამატებით კვლევას საჭიროებს.

სავარაუდოდ, ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოებაში გირაოდ იყო ჩადებული არმაკუნის ყოფილი სახლის მილილოვებისეული ნაწილიც და ვალების გადაუხდელობის გამო, უკვე 1901 წელს საკრედიტო საზოგადოებამ სახლის ეს ნაწილი აუქციონზე გამოიტანა. აუქციონზე შენაძენი ნინო ელიზბარის ასულ ერისთავი-ქობულაშვილის სახელით, მისმა ძმამ ზაქარია ერისთავმა გააყიდა.

¹⁹ ავტორი მაღლიერია ისტორიკოს თამარ თავაძის აბზაცში მოყვანილი ცნობების მოწოდებისთვის და საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცულ „ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოების“ ფონდის ცალკეულ საქმეებზე მითითებისთვის.

²⁰ საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფონდი N398 („ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოება“).

²¹ იქვე, საქმე N4163.

¹⁷ იქვე (თარგმანი – ლ. კ.).

¹⁸ იხ. კარაპეტ გრიგორიანცი, *ძველი თბილისის იშვიათი ამბები*, თბილისი 2011, 101-102.

შემდგომ ამისა და გასაბჭოებამდე არშაკუნის ყოფილი სახლის მარცხენა ნაწილის (გრიბოედოვის ქ. 22) მეპატრონე ქობულაშვილების ოჯახი იყო. სწორედ ქობულაშვილების დაკვეთით განახორციელა ცნობილმა ქართველმა არქიტექტორმა სიმონ კლდიაშვილმა ამ შენობის (ანუ არშაკუნის ყოფილი ერთიანი სახლის ნაწილში, რომელშიც ქობულაშვილები აპირებდნენ დასახლებას) კაპიტალური რემონტი და რეკონსტრუქცია იმ პერიოდისთვის თანამედროვე ევროპულ სტილში, რამაც არშაკუნის ყოფილი სახლი ორი განსხვავებული ფასადის მქონე შენობების ერთობად აქცია.

მიყვებით თანმიმდევრობით და მიმოვიხილოთ ქობულაშვილების ოჯახი, მათი სახლი და ის გარემოებები, რის შედეგადაც ეს ოჯახი ხსენებული შენობის მესაკუთრედ იქცა. არა იმიტომ, რომ არშაკუნებისაგან, იზმიროვებისა და მილილოვებისაგან განსხვავებით, ცნობები ამ ოჯახზე უფრო მოპოვებადია, არამედ იმიტომ, რომ, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, შენობის ამჟღავნებული ვ. არშაკუნის შემდეგ, ამ ოჯახს ალბათ ყველაზე მეტი წვლილი მიუძღვის შენობის დამშენების საქმეში.

ქობულაშვილები

თავადი ევგენი /გენო/ ქობულაშვილი და მისი საცოლუ თავადის ასული ნინო ერისთავი ქართლ-კახეთის წარჩინებულ ოჯახებს წარმოადგენდნენ, როდესაც 1882 წელს დაქორწინდნენ. ისინი 1832 წლის შეთქმულების თავკაცთა ალექსანდრე ორბელიანის (გენოს ბაბუა) და ელიზბარ ქსნის ერისთავის (ნინოს მამა) შთამომავლები იყვნენ.

ქობულაშვილები (ქვაბულიძეები) კახეთის მდივანბეგები და მდივნები იყვნენ. 1785 წლის 24 აპრილით დათარიღებულ სიგელში²² ქობულაშვილთა გვარისადმი ერეკლე II გენოს დიდ პაპას დავითს და მის სახლიკაცებს უდასტურებს მათი

²² ორიგინალი, სავარაუდოდ, ერთ-ერთ სახელმწიფო საცავშია დაცული (ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრი, ეროვნული მუზეუმი, ეროვნული არქივი ან სხვ.), ხოლო დოკუმენტის ასლები ქობულაშვილების შთამომავლებთან (ბაგრატიონ-მუხრანელები, ქობულაშვილები) ინახება.

და მათი წინაპრების ერთგულ სამსახურს კახეთის მეფეების კარზე და კახეთის სამეფოს მდივანობას²³ შემკვიდრეობით უმტკიცებს (სურ. 3).

გენოს მშობლები იყვნენ დავით ევგენის ძე ქობულაშვილი (1813-1889) და დარია ალექსანდრეს ასული ჯამბაკურ-ორბელიანი (1828-1884). დავით ქობულაშვილმა გენერალ-მაიორის სამხედრო წოდებას მიაღწია, იყო ყირიმის და კავკასიის ომების მონაწილე. იყო ოსეთის მაზრის უფროსი (1849), მეთაურობდა ქართულ ლაშქარს (1851). 1862-1865 წლებში იყო ყაბარდოს ოლქის უფროსი²⁴.

დავით ქობულაშვილზე და მის და-ძმებზე მოგონება რუსულ ენაზე დატოვა მისმა შვილიშვილმა (გენოს ვაჟმა) დავით ქობულაშვილმა²⁵: „... ევგენი დავითის ძე ქობულაშვილი ჰყავდა ექვსი ვაჟი და ერთი ქალიშვილი: 1) ადამი – დაიბადა 1817 წელს. დაქორწინებული იყო მკა ქობულაშვილზე; 2) სოლომონი (იგივე სიმონი) იყო გრიბოდოვის პირადი მდივანი. დაიღუპა მასთან ერთად სპარსეთში. დაოჯახებული არ იყო; 3) ზაქარია – დაიღუპა ლეკებთან ბრძოლაში (უწოდებდნენ ლეკთა რისხვას). დაოჯახებული არ იყო; 4) ივანე – იყო ქალაქ თელავის თავი. დაოჯახებული არ ყოფილა; 5) ნიკოლოზი – დაიბადა 1822 წელს. გარდაიცვალა 1893 წელს. იყო ქართული არარეგულარული მილიციის მაიორი. ებრძოდა შამილს. დაოჯახებული არ ყოფილა. 6) დავითი – დაიბადა 1824 წელს. გარდაიცვალა 1887 წელს (იყო ჩემი პაპა). დაქორწინებული იყო ბებიჩემზე დარია ალექსანდრეს ასული ჯამბაკურ-ორბელიანზე, ერეკლე მეორის ასულის, თვალე ბატონიშვილის შვილიშვილზე. დავითი მსახურობდა მისი უმაღლესობის ნიჟეგოროდის დრა-

²³ მდივანი სასამართლო ხელისუფლების მაღალი მოხელე იყო კახეთის სამეფოში.

²⁴ ბიოგრაფიული ცნობები საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრულ პორტალ „ივერიელი-დან“ <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/108538>.

²⁵ გენოს შვილის, დავით ევგენის ძე ქობულაშვილის და შვილიშვილის ელისაბედ /ლიზიკო/ მიხეილის ასული ბაგრატიონის მოგონებით, ოჯახური მემორიალმა გენოს პაპის, ევგენის ძმას – სოლომონ დავითის ძე ქობულაშვილს მიაწერდა გენერალ ლაშარევის მკვლელობას, რომელსაც საქართველოს უკანასკნელი დედოფლის მარიამის რუსეთში ძალით გასახლება სურდა. ასეთი მოგონება გენოს სიდედრის, ქეთევან შალვას ასული ერისთავის (მასზე იხ. ქვემოთ) მონათხრობით იყო განპირობებული.

გუნთა პოლკში. ებრძოდა შამილს. ნიჟეგოროდის პოლკის ისტორიაში არაერთხელ მოიხსენიება როგორც რამდენიმე საბრძოლო გმირობის ჩამდენი. ერთ-ერთი გმირობისთვის ნიკოლოზ I-მა (პატარა) რეზოლუცია წააწერა: „Славно! Князю Кобулову слугующым чин, нижним чинам по рублию“. მიაღწია გენერალ-მაიორის ჩინამდე; 7) დავით ევგენის ძე ქობულაშვილის და – ნინა, იყო თარხან-მოურავის მუდღე. მათი ქალიშვილი ელენე გათხოვდა ბრწყინვალე თავად ალექსანდრე ბაგრატიონ-გრუზინსკიზე. მათ ჰყავდათ შვილები: პეტრე, მიხეილი, გიორგი და ილია“²⁶.

დედის ხაზით გენო და მისი და მარიამი (გათხოვილი იყო პოლკოვნიკ თავად კოსტანტინე /კონია/ გრიგოლის ძე შერვაშიძეზე), იყვნენ თეკლე ბატონიშვილის (1778-1846) უფროსი ვაჟის ალექსანდრე ორბელიანის (1801-1868) და მისი მუდღის ქეთევან /კატინა/ ბარათაშვილის (1808-1873) ერთადერთი მემკვიდრეები, მათი ქალიშვილის, დარიას (1828-1884), შვილები. აქედან გამომდინარე, გენო იყო თეკლე ბატონიშვილის შვილთაშვილი (შვილისშვილის შვილი) და ერეკლე II-ის შთამომავალი (შვილიშვილის შვილიშვილი) (სქემა 1; სურ. 4,5).

ნინო ერისთავი იყო ქსნის ერისთავების საგვარეულოს ორი სხვადასხვა შტოს წარმომადგენელთა ოჯახის შვილი. მისი მამა, ელიზბარ შანშე (ერისთავი (1810-1872), იყო 1832 წლის შეთქმულების ერთ-ერთი მეთაური, რის გამოც 11 წლით გადასახლებული იყო ფინეთში. გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ განაგრძო სამხედრო კარიერა და მიაღწია გენერალ-მაიორის ჩინს. ცხოვრობდა გორში. ძმა დიმიტრისთან (1811-1854) ერთად, სოფელ ღვარებში (გორის მაზრა), დაარსა მინის ქარხანა.

ელიზბარ ერისთავის მამა, პოდპოლკოვნიკი შანშე (რუსულ საბუთებში – პავლე) ერისთავი იყო იასე (აღაბაბა, რუსულად – ევსეი) ქსნის ერისთავისა (1765-1831) და მარიამ ამილახვრის ვაჟი.

²⁶ ნაწყვეტი გენო ქობულაშვილის ვაჟის, დავით ქობულაშვილის, მიერ საბეჭდ მანუშანაზე აკრეფილი გამოუქვეყნებელი ხელნაწერიდან „Генеология князей Кобуловых (Квабулидзе)“, შედგენილია 06.12.1967. ამ მანუსკრიპტის ასლები ინახება გენო ქობულაშვილის შთამომავალთა (ქობულაშვილები, ბაგრატიონ-მუხრანელები) ოჯახებში (თარგმანი – ლ. კ.).

დედის მხრიდან ელიზბარ ერისთავი ერეკლე მეორის შთამომავალია. დედამისი ელენე ორბელიანი შვილიშვილია ბატონიშვილი თამარის, ერეკლე მეორის ქალიშვილის. თამარ ბატონიშვილი იყო ქართლის სახლთუხუცესის დავით ჯამბაკურ-ორბელიანის მუდღე. მათ ჰყავდათ ვაჟი იოანე ორბელიანი, რომელიც ანასტასია ჩოლოყაშვილზე იყო დაქორწინებული. სწორედ ამ უკანასკნელთა შვილი იყო ელენე ორბელიანი, ელიზბარ ერისთავის დედა და ნინო ერისთავის ბებია.

ნინო ერისთავის დედა იყო ქეთევან შალვას ასული ერისთავი (1828-1906), შალვა ერისთავისა (1798-1849) და ეკატერინე ორბელიანის (1802-1877) ასული. შალვა ერისთავის მშობლები იყვნენ რევაზ ერისთავი (1757-1813) და ანასტასია ბატონიშვილი (1763-1838), ერეკლე მეორის ასული. ამდენად, ქეთევან ერისთავი იყო ერეკლე მეფის შვილთაშვილი, ხოლო ნინო ერისთავი, შესაბამისად, შვილისშვილის შვილიშვილი.

გენო ქობულაშვილისა და ნინო ერისთავი-ქობულაშვილის ოჯახის შესახებ ცნობები უხვად მოიპოვება ნინო ერისთავის დის, ელისაბედ ელიზბარის ასული ერისთავის (1864-1949) ხელნაწერ მოგონებებში²⁷, რომლებიც ლიტერატურის მუზეუმშია დაცული. ელისაბედ ერისთავი გათხოვილი არ ყოფილა და ხშირად, ხოლო ცხოვრების ბოლოსკენ – პრაქტიკულად მუდმივად, მისი უფროსი დის, ნინო ელიზბარის ასული ერისთავი-ქობულაშვილის ოჯახში ცხოვრობდა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ხელნაწერები ზოგჯერ ძნელად გასარჩევია და პუნქტუაციით მოიკოჭლებენ, მოთხრობილი ფაქტების სისწორეში ხარვეზები გამოვლენილი არ არის.

გენო ქობულაშვილის და ნინო ერისთავის შეუღლების ამბავს 1882 წელს ელისაბედ ერისთავი ამდაგვარად აღწერს: „... ერთი წლის შემდეგ ჩემი ბიძაშვილი ანეტა ამილა(ვ)რისა(ს) ზამთარი უნდა გეეტარებინა თბილისში და ჩემი და ნინაც თან წაიყვანა. იქ შეხვდა გენო ქობულაშვილს(,)

²⁷ ამ მოგონებების უდიდესი ნაწილი შევიდა მაია ცერცვაძის ახლადგამოსულ არაჩვეულებრივ ნაშრომში – ე. ერისთავი, მემუარები, გამოსაცემად მოამზადა, რუსული ტექსტები თარგმნა და სამეცნიერო აპარატი დაურთო მაია ცერცვაძემ, თბილისი 2022.

რომელიც იყო ძალიან მდიდარი იმ დროისთვის. კახეთში კარგი სასახლე ჰქონდა წინ ვენახით და ხეხილის ბაღით(,) დიდი უზო გალავანით გარშემო სასახლისა(,) აგრეთვე უზოში საყდარი(,) დიდი ციხე(,) ორგან სამგან ჭანდრები(,) იქვე დიდი ღვინის მარანი. ბორჩალოში დიდი მამული. კაზრეთში(,) სოფელი ხრამთან(,) ისიც მშენიერი საზაფხულო სადგომი ალაგი იყო. ევგენ ქობულაშვილი თეკლე ბატონიშვილის უფროსი ვაჟიშვილის ალექსანდრეს ქალის შვილი (იყო). დიდი მახლობელი მარიამ ვახტანგის ასულის ორბელიანის²⁸(,) მახლობელი ნათესავი. იმათ სახლში მოხდა დანიშვნა: მამიდა(+)(ჩემს ნინო თორნიკე) ერისთავის ქალს(,) რომელიც მარიამ ვახტანგის ასულის დედამთილი(,) იმასაც უნდოდა მათი ქორწინება და იმათ ოჯახში მოხდა დანიშვნა. ნინამ ჯვარი დაიწერა გორში(,) რასაკვირველია(,) ცოტა ხანში გარდაიცვალა ერეკლე გრუზინსკისა და რადგანაც მახლობელი ნათესავი იყო როგორათაც ჩვენი(,) ისე ქობულაანთი(,) დიდი ქორწილი და მუზიკით ვერ გადავიხადეთ. იყვნენ მხოლოდ ძალიან მახლობლები(,) სადილი მხიარულად გავატარეთ(,) მხოლოდ არც მუზიკა და არც სიმღერა არ იყო: იყვნენ ელენე გრუზინსკისა თავის(ი) მშენიერი ოთხი ვაჟიშვილით. ელენე ბ(რ)ძანდებოდა ჩემი სიძის ევგენის მამიდაშვილი. იყვნენ ორბელიანთ(,) ამილახროათ(,) მელიქიშვილები(,) აგრეთვე ერისთიანი. სადამოზე წავედით ჰოუზლით თბილისში(,) სადაც დაუნ(ვ)და კიდევ ნათესაობა ჩვენი და ქობულაანთი(,) იქაც დიდი ვახშამი იყო(,) მხოლოდ უმუზიკო. კარგათ ვისიამოვნეთ. სხვათა შორის(,) გავიცანი ნამდვილი დიდი ქართული ოჯახობა და ძალიან მახლობელი ნათესავი ქობულაათი(,) ეს იყო კატინა ბარათაშვილის ძმისწული²⁹ დავით ზაალის ძე ბარათაშვილი(,) დიდ(ი) პატრიოტი და ნამდვილი ქართველი(,) მეგობარი ილია ჭავჭავაძისა. მისი მუელლე(,) ციციშვილის ქალი ძალიან ლამაზი (იყო). დედაჩემმა მითხრა(,) ჩვენსა გაიცნაო იულიაო და თითქმის აქ გადაწყდაო მათი დანიშვნაო. ჰყვანდათ ხუთი ქალი და ერთი

²⁸ იგულისხმება გენო ქობულაშვილის დედის ბიძაშვილი, რომელიც, ამავე დროს, ერისთავების ახლო ნათესავი იყო.

²⁹ ანუ გენოს ბებუის ძმისწული.

ვაჟი ზალიკო. დიდი მამული ბორჩალოში და სახლები ბელიკლუჩში³⁰. შვილებს მშენიერათა ზ(რ)დიდა(,) ფრანგი გუვერნან(ტ)კის გარდა ჰყვანდათ მასწავლებელი აგრონომი(,) რომელიც ზაფხულში სოფელში წაყვებოდათ ხოლმე და იქ ყველაფერს ასწავლიდა(,) ასე რომ(,) ქალებმა ყველაფერი სამეურნეო იცოდნენ. აგრეთვე სახლში (დამზადება) მარინალებისა(,) მურაბებისა(,) მანამ სტუმრები გაიდვიძებდნენ(,) მანამ ბულეები(,) ქალები და სხვადასხვა ნამცხვარი მზათ იყო(,) აგრეთვე კარაქი(,) მაწონი და სხვა. ასე იზ(რ)დებოდნენ დავით ბარათაშვილის სახლობა. დავით(ი) და იულია მალე ჩემი დიდი მეგობრები გახდნენ(,) თუმც(ა) მე ძალიან ყმაწვილი ვიყავი(,) მაგრამ მიყვარდა ძველ დროებაზე ლაპარაკი დავითთან. ილია ჭავჭავაძე და დავითი მეგობრები იყვნენ(,) ერთად სწავლობდნენ პეტერბურგში(,) მა(გ)რამ დავითი მალე დაბრუნდა ავანტიურის გამო(,) ფილტ(ვ)ები სუსტი ჰქონდა(,) სწავლობდა იურიდიულ ფაკულტეტზე.

ჩემი და თავი(სი) ქმრით თბილისში დარჩნენ ორი(-)სამი თვე და მერე გემგზავრნენ კახეთში(,) სადაც ელოდებოდა ჩემ(ს) სიძეს თავის ცოლით ბიძა ნიკოლოზ ქობულაშვილი(,) რომლის შემკვიდრე იყო გენო. იმ ზამთარს(,) როგორც მწერდა ჩემი და(,) ახალ(+)(და)ქორწინებულებს უმართავდნენ სადილებს და ვეჩერებს. გაზაფხულზე ბიძა(+)(ჩემი)³¹ რევაზ(ს), როგორც ფოსტების უფროსი(,) უნდა შემოეკვლო და დაეთვალაიერებინა ფოსტები და სტრატეგები(,) რომლებიც ხ(ვ)დებოდნენ ყვეგან. და რაკი აპირებდა თავის(ი)საკუთარი ეკიპაჟით კახეთში (წასვლას) ჩვენც წაგვიყვანა(,) ესე იგი(,) ტასო(,) თავისი უფროსი ქალი და უმცროსი ქალი ლიზა(,) რომელიც მერე გათხოვდა ვახტანგ ბარათოვზე. ბიძა(+)(ჩემი) და სამნი ჩვენ ქალები ძალიან მხიარულად გავემგზავრეთ(,) მით უმეტესათ(,) რომ ვნახამდით ჩემ(ს) დას ნინას(,) რომელიც მოგოლოდებოდა მოუთმენლათ. ...³² მშენიერათ გავატარეთ დრო და მეორე დღეს გავემგზავრეთ

³⁰ დღეს – თეთრიწყარო.

³¹ იგულისხმება დედის, ქეთევან ერისთავის ძმა.

³² წინამდებარე ტექსტის თემიდან გამომდინარე, ციტირებისას აქ გამოტოვებულია მოგონების ის მონაკვეთი, სადაც კახეთში მოგზაურობაა აღწერილი, კისისხევში ჩასვლამდე.

კისისხევში(,) სადაც ჩემი და მოგველოდევოდა მოუთმენლათ. მივედით კისისხევში(,) შვედით თუ არა გალავანში(,) ყველანი გამოცვივდნენ(,) ჩემი და(,) გენო(,) ნიკოლოზ(,) გენოს დედ(-)მამა და ვი(ნ)ც იყვნენ სტუმრები. რა(+საკვირველია(,) რომ ორივე მხარემ ძალიან ვისიამოვნეთ ერთმანეთის ნახვით“³³ (სურ.6)

ელისაბედ ერისთავი თავის სხვა მოგონებაშიც ეხება მოკლედ თავის დის და გენო ქობულაშვილის შეუღლებას: „1882 წელს დაქორწინდა ჩემი და(,) ნინა(,) ევგენ ქობულაშვილზე გორში და წაიყვანეს იმავე დღეს თბილისში. თბილისიდან მალე წავიდნენ კახეთში. ერთი ზამთარი და ზაფხული იქ დარჩნენ და მერე ჩემი და დასაწოლი იყო და ჩამოვიდნენ.“³⁴

ნინო ერისთავსა და გენო ქობულაშვილს სამი შვილი შეეძინათ, ერთი ქალი (დარია) და ორი ვაჟი (დავითი და ნიკოლოზი). მათზე უფრო დაწვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ქობულაშვილების სახლი

გრიბოედოვის ქუჩის N22-ში³⁵ მდებარე სახლში გადასვლამდე გენო ქობულაშვილი და მისი ოჯახი, როგორც ჩანს, ეგზარხოსის მოედანზე თეკლე ბატონიშვილის სასახლეში ცხოვრობდნენ.

ამის თაობაზე ელისაბედ ელიზბარის ასული ერისთავი შემდეგნაირად მოგვითხრობს: „მახსოვს, ერთხელ მარიამ დემურიამ შემოიარა ჩვენსა და გვთხოვა უსათუოდ წავყოლოდით ერთ სადამოზე, რომელსაც ოლივერ უორდროპის პატივსაცემად მართავდნენ (ადარ მახსოვს ვის სახლში) ქართველი უფროსი ქალები: ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთლისა, კეკე მესხი, ეკატერინე გაბაშვილი და სხვები. ჩვენც წავედით. ჩაი და ტკბილეულობა ბევრი ჰქონდათ. რასაკვირველია, გავიცანით უორდროპი, კარგი ახალგაზრდა იყო

³³ ნაწყვეტი ელისაბედ ელიზბარის ასული ერისთავის მოგონებიდან „ჩემი დები“. ტექსტი მოამზადა და კომენტარები დაურთო მია ცერცვაძემ, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ურნალი, 9-10 (2012), 39-43.

³⁴ ნაწყვეტი ელისაბედ ელიზბარის ასული ერისთავის დაუსათაურებელი მოგონებიდან, ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი, 13480 (პუნქტუაციის გარდა სტილი დაცულია).

³⁵ გრიბოედოვის სახელს ეს ქუჩა 1879 წლიდან ატარებს.

და ჩვენც ძალიან მოგვეწონა ის. იმ სადამოს მე კუთხეში ვიჯექი და თითქმის არაფერი მითქვამს, მხოლოდ სხვების საუბარს ვუგდებდი ყურს. ოლივერი თუმცა ინგლისელი იყო, მაგრამ ვერა მალავდა თავის ალტაცებას საქართველოზე. წასვლის დროს ჩემმა დამ, ნინამ, სთხოვა ოლივერს ჩვენსა მოსულიყო, როდესაც კი მას ესიამოვნებოდა, და დაუნიშნა დრო, თუ როდის ვიქნებოდით სახლში. ჩემი და, ნინა, მაშინ ცხოვრობდა ეგზარხოსის მოედანზე თავისი ქმრის – გენო ქობულაშვილის ძველ სახლებში, დიდი ბებიის – თეკლე ბატონიშვილის სასახლეში. ერთ სადამოს ოლივერ უორდროპი მოვიდა ჩვენთან და მას შემდეგ ჩვენი ოჯახის ხშირი სტუმარიც გახდა. ოლივერი ძალიან მტანჯავდა იმით, რომ მთელი სადამოები ბიძაჩემ ვახტანგ ორბელიანის თხზულებებს მათარგმნინებდა ფრანგულად. თავის დღეში არ დამავიწყდება ვ. ორბელიანის ლექსი „იმედი“, რომლის თარგმნა ისე გამიჭირდა, რომ სულ ხვითი გადამდიოდა სახეზე“.³⁶

1898-1899 წლებში თეკლე ბატონიშვილის სასახლე გენო ქობულაშვილმა მზითვეში გაატანა თავის დას მარიამს (დაბადებულს 1860 წელს) და თვითონ მეუღლით და უმცროსი შვილით კისისხევში საკუთარ მამულში დაბინავდა. თუმცა, მალე ისინი ისევ თბილისში ბრუნდებიან: „...მართლათ გითხრათ(,) რომ ამ ხანებში ორბელიანთ ცხოვრება როგორ მიმდინარეობდა მე სრულიათ არ ვიცი(,) რადგანაც ძალიან ვიყავი დაშორებული. რადგანაც ჩემმა დამ და გენომ, ჩემმა სიძემ, თავის დას მამა შერვაშიძეს გადასცა თავის სახლები თბილისისა(,) რომელიც ეკუთნოდა თეკლე ბატონიშვილსა. ეს იყო მარია დავითის ასულის შვითვეი. აგრეთვე სახლი მანგლისში(,) რომელი თავის მამამ უყიდა“³⁷ 15000 თუმ. რადგანაც ჩვენების სიძე(,) ესეიგი კოწია შერვაშიძე(,) მსა-

³⁶ ნაწყვეტი ელისაბედ ელიზბარის ასული ერისთავის მოგონებიდან ოლივერ და მარჯორ უორდროპებზე. ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი, 13493. (პუნქტუაციის გარდა სტილი დაცულია; ხაზგასმა აქაც და სხვაგანაც ლ. კ.-სი). სავარაუდოდ, მოთხრობილია 1887 წლის ამბები, როდესაც ოლივერ უორდროპი პირველად ესტუმრა საქართველოს და ქართული მას ჯერ შესწავლილი არ ჰქონდა.

³⁷ ეს ფაქტი გაცილებით ადრე უნდა მომხდარიყო, ალბათ მარიამ ქობულაშვილის კონსტანტინე შერვაშიძეზე გათხოვებისას.

ხურობდა ერევნის პოლკში³⁸(,) რომელიც იღა მანგლისში. როცა ჩემმა დამ გადასცა თბილისის სახლები შურვაშიძეთ(,) თითონ კახეთში დაბინავდა(,) მხოლოდ ქალი ზავედენიაში დააბინავა³⁹ და ვაჟი უფროსი დავითი⁴⁰ ჩემ უფროს დასთან⁴¹ დააბინავა(,) რომელიც სწავლობდა გიმნაზიაში. ჩემი უფროსი დის ბავშვებიც⁴² ექვსივე სწავლობდნენ სხვა და სხვა სასწავლებლებში. უნცროსი ვაჟი ქობულაანთი⁴³ თავის ფრანგის მასწავლებლით დარჩა კახეთში(,) დედაჩემმაც ის ზამთარი იქ გაატარა და ძალიან კმაყოფილი იყო იქური დროსგატარებით. სწორედ ჩვენ იქ ვიყავით(,) როცა მოგვივიდა ამბავი საწყალი ლიზა ბარიატინსკის სიკვდილისა⁴⁴ და დავიჭირეთ ხუთი ოთახი და გადმოვედით თბილისში, მალე გავგზავნეთ ჩვენი ვეჯილი და გენო და ჩემი და ნინაც გემგზავრნენ პეტერბურღში(,) სადაც მალე მიიღეს საუთრება⁴⁵. ხელმწიფესაგან დანიშნული იყო აპუენათ თავისი ჰირადი სერკეტარი ტანევი და(,) რა საკვირველია(,) კანონებში არ შეცდებოდა და წინათვე იცოდნენ(,) ვინ იყვნენ ნასლენიკები. ამის შემდეგ(,) ჩვენ და ორბელიანები ძალაუწებურათ დავმორდით(,) არა იმიტომ(,) რომ რამე უსიამოვნება იყო მიზეზი(,) არამედ ყველას ჩვენ სხვადასხვა მოთხოვნილება და ცხოვრება გვქონდა⁴⁶.

³⁸ იგულისხმება მეფე მიხაილ ფიოდოროვიჩის სახ. ერევნის მე-13 ლეიბ-გრენადერთა პოლკი.

³⁹ იგულისხმება უფროსი შვილი დარია ევგენის ასული ქობულაშვილი (1886-1939), რომელიც, სავარაუდოდ, ტფილისის წმ. ნინოს დაწესებულებაში (კეთილმობილ ყმაწვილ ქალთა სასწავლებელი) მიაბარეს.

⁴⁰ იგულისხმება მეორე (შუათანა) შვილი დავით ევგენის ძე ქობულაშვილი (1887-1979).

⁴¹ იგულისხმება მარიამ (მაიკო) ელიზბარის ასული ერისთავი (1857-1934), რომელიც სიგიზმუნდ დიმიტრის ძე ზლოტნიცკიზე იყო გათხოვილი.

⁴² იგულისხმებიან ელიზბარ, დიმიტრი, ევგენი, ელენე, ნიკოლოზ და თამარ ზლოტნიცკები.

⁴³ იგულისხმება მესამე შვილი, ნიკოლოზ ევგენის ძე ქობულაშვილი (1893-1938), რომელიც გასაბჭოების შემდეგ საფრანგეთში ცხოვრობდა და იქ გარდაიცვალა.

⁴⁴ ანუ მოხრობელი 1899 წლის ამბებზე საუბრობს.

⁴⁵ გენო ქობულაშვილის მიერ ლიზა ორბელიანი-ბარიატინსკის მემკვიდრეობის მიღებაზე იხ. ქვემოთაც.

⁴⁶ ნაწყვეტი ელისაბედ ელიზბარის ასულ ერისთავის მოგონებებიდან ვახტანგ ვახტანგის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანის ოჯახობაზე. 17.01.1948. ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი, 13482 (პუნქტუაციის გარდა სტილი დაცულია).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, გენო ქობულაშვილი შეძლებული თავადი იყო. მაგალითად, კისისხევში მის მამულში სპირტი მთელს საქართველოში ყველაზე დიდი ოდენობით იწარმოებოდა⁴⁷. გარდა ამისა, მის საკუთრებაში იყო დიდძალი მიწები ბორჩალოს მაზრაში⁴⁸ (მათ შორის, კახრეთში სპილენძის საბადოც) და, რა თქმა უნდა, კახეთში.

1899 წელს გენო ქობულაშვილს მემკვიდრეობით ერგო ელისაბედ /ლიზა/ დიმიტრის ასულ ორბელიანი-ბარიატინსკის ნახევარი მემკვიდრეობა, რაც ასევე დიდ ქონებას შეადგენდა. ელისაბედ ორბელიანი (1835-1899) იყო თეკლე ბატონიშვილის შვილიშვილი, მისი ვაჟის დიმიტრის ხაზით. 1863 წელს იგი მეორეჯერ გათხოვდა და გახდა კავკასიაში ყოფილი მეფისნაცვლის (1856-1862 წლებში) ფელდმარშალ ალექსანდრე ივანეს ძე ბარიატინსკის (1815-1879) მეუღლე. 1899 წელს ელისაბედ ორბელიანის მემკვიდრეობის (რომელსაც თავის მხრივ, მისი ოცი წლით ადრე გარდაცვლილი მეუღლის მემკვიდრეობის ნაწილსაც მოიცავდა) ერთი ნახევარი წილად ხვდა ელისაბედის ბიძაშვილს ნიკოლოზ ვახტანგის ძე ორბელიანს და მეორე ნახევარი კი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მისი მეორე ბიძაშვილის (დარია ორბელიანის) შვილს – გენო ქობულაშვილს (სურ. 7).

ამ ამბავს ნიკო ბური ასე აღწერს: „...მოსკოვში შევხვდი ჩემს მეგობარს, ნადირობის დიდ მოყვარულს, თავად ნიკოლოზ ვახტანგის ძე ორბელიანს. ვთხოვე, წამოსულიყო ჩემთან ერთად ნიჟნი-ნოვგოროდამდე, რაზედაც სიამოვნებით დამეთანხმა. ის კარგ გუნებაზე იყო, რადგან კენინა ელისაბედ დიმიტრი ორბელიანის ასულის, ბარიატინსკის მეუღლის ქონების ნახევარი მი-

⁴⁷ იხ. მაგალითად, 1888 წლ ის 21 ივნისის (N162) გაზეთი „კავკაზი“, გვ. 3

⁴⁸ გენო ქობულაშვილის შვილიშვილის, დარია ქობულაშვილის და მიხეილ ბაგრატიონ-მუხრანბატონის შვილის, ელისაბედ (ლიზიკო) ბაგრატიონის გამოუქვეყნებელი მოგონებების მიხედვით (ხელნაწერი ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში), მხოლოდ ბორჩალოს მაზრაში ქობულაშვილების საკუთრებაში 40.000 დესეტინა მიწა იყო. 1 დესეტინა = 1,0925 ჰექტარს.

ილო მემკვიდრეობით, მეორე ნახევარი დარჩა ევგენი დავითის ძე ქობულაშვილს.⁴⁹

იგივეს ადასტურებს ზემოთ უკვე მოხსენიებული ელისაბედ ელიზბარის ასული ერისთავი: „**ჩემს სიძემ(,) რომ მიიღო სამკვიდრო ქონება ფელდ-მარშალი ბარიატინსკისაგან(,) მომავალ წელში წავედით სამცხვარ გარეთ პარიჟის გამოფენა-ზე**⁵⁰. ჩემი სიძე ევგენ ქობულაშვილი(,) ჩემი და(,) ნინა(,) და მისი სამი შვილი (-) ორი ვაჟი და ერთი ქალი (-) და პეტროგრადიდან გამოსწრილი რეპუტიტორი(,) მშვენიერი ყმაწვილი კაცი(,) კარგად გაზრდილი და კარგი ოჯახის შვილი(,) ბრაუნშვეიგი(,) კარგი ადამიანის რეპუტაციით“⁵¹ (სურ. 8).

ევროპაში ოჯახმა დაახლოებით ერთი წელი დაჰყო და 1901 წელს თბილისში დაბრუნდა. ამ მომენტისთვის გრიბოედობის ქუჩის N22-ში მდებარე სახლი უკვე ოჯახის საკუთრებაშია გადასული: „... ძალიან დადალულები პარიჟის შემდეგ დავბრუნდით ქენევამი. სადაც გავატარეთ ზამთარი(,) თებერვალში გვინდოდა ნიცაში წასვლა(,) სადაც კარნავალია და პრაზნიკი ყვავილები-სა. მარამ მოგვივიდა ამბავი(,) რომ დედაჩემს სი-დამბლემ მოუვიდა და წამოვედით სამშობლოში⁵². დედაჩემსა უქვსი წელიწადი იცოცხლა მას აქეთ(,) თუმცა ქვეშაგებათ იყო. ჩვენ რომ ჩამოვედით(,) ჩემ ძმას ტორგებზე უყიდნა ჩემი დისთვის არ-მაკუნის სახლი ძალიან იაფათა(,) 36 ტისაჩ. და დაიწყეს იმის გადაკეთება(,) რადგანაც თით-ქმის მინგრულ მონგრული იყო. დაიბარეს სპარსელები ბაქოდან და იმათ პატარა პატარა დარჩენილი ზოგი ქარებზე(,) ზოგი კედლებზე აბრასჩივები იმის დაგვარად გაახლეს სპარ-სულათ და ზოგი ევროპულათ(,) იტალიანცმა აბროჩიოვენტო(,) იყო მშვენიერი მხატვარი(,)“

⁴⁹ ნიკო ბური (ბაგრატიონი), მოგონება, <https://www.kvirispalitra.ge/politic/2256-burebthan.html>.

⁵⁰ იგულისხმება 1900 წლის მსოფლიო გამოფენა პარიზში.

⁵¹ ნაწყვეტი ელისაბედ ელიზბარის ასულ ერისთავის მოგონებიდან ქობულაშვილების ოჯახობაზე. 25.04.1945. ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი, 13494. (პუნქტუაციის გარდა სტილი დაცულია).

⁵² ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდში (11118) ინახება გენო ქობულაშვილის და მისი ოჯახის წევრთა პასპორტები, რომლებიც მათ სამშობლოში გამოსამგზავრებლად ქენევამი არსებულ რუსეთის იმპერიის საკონსულოში სწორედ 1901 წლის თებერვალში მიიღეს.

მან ევროპული ოთახები გაახლდა. ჩემმა ძმა-მაც იმ ხანებში ბროსეს ქუჩაზე იყიდა სახლები და იტალიანცმა მოურთო ყველა(,) ჩვენ მწერ-ლების პორტრეტები დაუხატა(,) აგრეთვე ვეფხისტყაოსნიდა იმათ ცხოვრება. ჩემ დას ძალი-ან ძვირათ დაუჯდა თავის სახლების გადაკეთე-ბა(,) თითქმის ნახევარ მილიონი. მშვენიერათ მოაწყეს სახლები მებელითა(,) უფროსი ერთი ფრანცუზი ჟურვენი იყო და იმან გააკეთა მებე-ლი(,) ზოგი პეტერბურდიდამ მოიტანეს მშვენი-ერი ხომლები⁵³(,) ასე რომ(,) მერე დაიწყეს თავიანთ სახლებში ცხოვრება.“⁵⁴

ამრიგად, იკვეთება, რომ 1901 წელს ქობულაშვილების ოჯახის დავალებით ზაქარია ერისთავმა (ნინო ქობულაშვილის ძმა) აუქციონზე 36.000 მანეთად შეიძინა არშაკუნის ყოფილი სახლის მილილოვებისეული ნაწილი, რომელიც საკმაოდ მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებოდა. მართალია ე. ერისთავი არ აკონკრეტებს, რომ ქობულაშვილებმა არშაკუნის ყოფილი სახლის მხოლოდ მარცხენა ნაწილი შეიძინეს, მაგრამ ეს ფაქტი დასტურდება საარქივო⁵⁵ და სხვა⁵⁶ მასალებით.

სახლი კაპიტალურ შეკეთებას საჭიროებდა და, ამას გარდა, ბუნებრივია, რომ ცნობილ ქართულ თავადურ ოჯახს სურვილი ჰქონდა თავისი მომავალი ქალაქური რეზიდენცია თანამედროვედ და ნაწილობრივ მაინც ევროპულად მოეწყობო. ქობულაშვილებმა სახლის კაპიტალური რემონტის პროექტი არქიტექტორ სიმონ კლდიაშვილს დაუკვეთეს. კლდიაშვილი ქართული საზოგადოების მოწვევით სოხუმიდან, სადაც იგი ქალაქის მთავარ არქიტექტორად მუშაობდა, თბილისში იყო ახალი გადმოსული და მისი პროექტით შექმნილი სათავადაზნაურო გიმნაზიის ახალი შენობის (დღევანდელი თსუ-ს შენობის

⁵³ ხომლი ნიშნავს ჭალს.

⁵⁴ ნაწყვეტი ელისაბედ ელიზბარის ასულ ერისთავის მოგონებიდან ქობულაშვილების ოჯახობაზე. 25.04.1945. ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი, 13494. (პუნქტუაციის გარდა სტილი დაცულია).

⁵⁵ იხ. ცენტრალური საისტორიო არქივის ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოების ფონდი N398, ქობულაშვილების საქმე (N5640).

⁵⁶ იხ. მაგალითად, ნინო ქობულაშვილის სახლის კაპიტალური რემონტის პროექტის (1902) ასლი (1909), რომელიც სალომე ქობულაშვილთან ინახება.

პირველი კორპუსი) მშენებლობის მეთვალყურეობა ჰქონდა მინდობილი⁵⁷. ქობულაშვილების სახლის პროექტი კლდიაშვილისთვის, როგორც ჩანს, თბილისში განხორციელებული ერთ-ერთი პირველი კერძო სახლის პროექტია.

კლდიაშვილის პროექტით განხორციელებული ფასადური ცვლილებების დახასიათებისას, ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს, რომ „ხუროთმოძღვარმა ანგარიში გაუწია აღრინდელ ფორმებს, შეინარჩუნა ნაგებობის ძირითადი სტრუქტურა და ფასადის ღიობების ფორმები“⁵⁸.

„შენობის მარცხენა, 1902 წელს გადაკეთებულ ფასადზე არ არის შეცვლილი ღიობთა თავდაპირველი ფორმა და მათი განაწილება, თუმცა გაფორმება ბაროკული ხასიათისაა: ნალესობაში გამოყვანილი ნაძერწი გირლანდები, ნიქარები, ადამიანის თავის სკულპტურული გამოსახულებები (ბავშვის, მამაკაცის, ქალის) და სხვა ელემენტები, რომლებიც ძირითადად თავმოყრილია ღიობების საპირებთან, დენადი მოყვანილობის დამამთავრებელ ნაწილებში და სანდრიკებთან. პირველი სართულის საფასადე სიბრტყე ნალესებით შესრულებული უხეშფაქტურიანი რუსტებითაა დამუშავებული.

შენობის მარცხენა ნაწილის ფასადის ცენტრალური მონაკვეთი კრონშტეინების მწკრივისაგან შედგენილი მაღალი შუბლითა და პროფილური, საკმაოდ შვერილი კარნიზით სრულდება. სწორხაზოვან პარაპეტში ჩართულ სწორკუთხა კუბებს შორის დეკორაციული ნაძერწი დეტალებია ჩამწკრივებული.

ქობულაშვილების სახლი (დღეს სამხატვრო აკადემია) თბილისური ურბანული მემკვიდრეობის გამორჩეულ მაგალითს წარმოადგენს და ის სრულად უნიკალური მხატვრულ-არქიტექტურული ნიმუშია. მის მხატვრულ ღირებულებას სვიმონ კლდიაშვილის მიერ შესრულებული რესტავრირებული ფასადი მნიშვნელოვან სიმდიდრეს სძენს.“⁵⁹.

⁵⁷ იხ. ზ. გაიპარაშვილი, მ. გურგენიძე, ს. ჭანტურიძე, სვიმონ კლდიაშვილი: ცხოვრება და მოღვაწეობა, ალბომი, თბილისი 2020, 33-36.

⁵⁸ იქვე, 152.

⁵⁹ იქვე, 152-154.

სიმონ კლდიაშვილმა გრიბოედოვის ქ. 22-ში მდებარე სახლის „კაპიტალური რემონტის“ პროექტი, სავარაუდოდ, 1901 წლის ბოლოს ან 1902 წლის დასაწყისში შექმნა. ქობულაშვილების ერთ-ერთ შთამომავალთან სალომე ქობულაშვილთან დაცულია 1909 წლის 16 იანვრით დათარიღებული ქალაქის მმართველობის მიერ გაცემული ს. კლდიაშვილისეული პროექტის ასლი, რომელიც მასში საბოლოოდ შეტანილ და ქალაქის მიერ დამტკიცებულ (04.05.1902) ცვლილებებსაც ასახავს. სავარაუდოა, რომ ამ ცვლილებების შესრულება უშუალოდ სარემონტო-სარეკონსტრუქციო სამუშაოების განხორციელების დროს აღმოჩენილი საქიროებებით და დამკვეთის სურვილებით იყო განპირობებული.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ქობულაშვილებმა საკუთარი ახალი სახლის აღდგენისათვის და მოწყობისათვის 500.000 მანეთამდე გაიღეს, რაც საკმაოდ დიდი თანხა იყო⁶⁰ და ირანელი, იტალიელი და ფრანგი ოსტატები ჰყავდათ ჩართული. როგორც ჩანს, ასეთი მასშტაბური ინვესტიციის განხორციელება თვით ქობულაშვილების შეძლებული თავადური ოჯახისთვისაც საკმაოდ დიდი გამოწვევა იყო. ამიტომაც, მათაც მოუწიათ 1902 წელს ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოებაში კრედიტის (50.000 მანეთი) აღება 25 წლით და საკუთარი შენობის გირაოში ჩაღება⁶¹.

ამ გარემოების წყალობით, არქივში დაცულ ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოების ფონდში არსებულ ქობულაშვილების საქმეში გვხვდება აღეწერილობა, თუ რას წარმოადგენდა 1902 წელს ქობულაშვილების სახლი და რა გაქირავების პოტენციალი გააჩნდა მას. მესამე სართულზე აღნუსხულია 12 „კეთილმოწყობილი“

⁶⁰ 1901 წელს სკოლის მასწავლებლის თვიური ხელფასი დაახლოებით 40-50 მანეთი იყო. უნივერსიტეტის პრივატ-დოცენტს თვეში 100 მანეთამდე გამოსდიოდა. 1905 წლის სახელმწიფო დუმის დეპუტატების თვიური ხელფასი დაახლოებით 350 მანეთს შეადგენდა. 1901 წელს გახსნილი და პითოვეების ოჯახის დაფინანსებული საარტისტო საზოგადოების თეატრი (დღეს - რუსთაველის თეატრი) ჯამში დაახლოებით მილიონნახევარი მანეთი დაჯდა.

⁶¹ იხ. ცენტრალური საისტორიო არქივის ტიფლისის საკრედიტო საზოგადოების ფონდი N398, ქობულაშვილების საქმე (N5640).

(„со всеми удобствами“) ოთახი, რომელთა გაქირავების პოტენციური წლიური 7.000 მანეთით არის შეფასებული. მეორე სართულზე შვიდი და ოთხი ოთახია განთავსებული და მათ პოტენციურად წლიურად 2.500 მანეთი ქირის მოტანა შეეძლოთ. პირველი სართული 6 ოთახისგან შედგებოდა (პოტენციური ქირა: 1.500 მანეთი). იყო კიდევ მეზონინი. ჯამში სახლის გაქირავების შედეგად მიღებული პოტენციური წლიური შემოსავალი საკრედიტო საზოგადოებას 13.500 მანეთად აქვს შეფასებული.

სარემონტო სამუშაოების დასრულების შემდეგ ქობულაშვილებმა უკვე ახალ სახლში დაიდეს ბინა. მართალია, ვარდან არშაკუნი ვერ მოესწრო საკუთარ სახლში მისთვის საოცნებო მეჯლისის გამართვას, მაგრამ მისეულმა ყოფილმა სახლმა ქობულაშვილების ხელში მართლაც უმასპინძლა გრანდიოზულ მეჯლისს. 1907 წელს აქ გაიმართა გენო და ნინო ქობულაშვილების უფროსი შვილის, დარიას, ქორწილი. დარია ქობულაშვილი მისთხოვდა ლეიბ-გვარდიის გროდნოს ჰუსართა პოლკის კორნეტს მიხეილ ალექსანდრეს ძე ბაგრატიონ-მუხრანბატონს, ერთის მხრივ, მუხრანბატონების პირდაპირ შთამომავალს და მეორეს მხრივ, კავკასიის ომების გმირის, გენერალ-ლეიტენანტ იოსებ დავითის ძე თარხან-მოურავის შვილიშვილს (სქემა 2).

მათმა შვილმა, ელისაბედ (ლიზიკო) ბაგრატიონმა ქორწილის შესახებ მოგონება დატოვა, რომელიც ოჯახში მოსმენილ ამბებზე უნდა იყოს დაფუძნებული:

„1907 წელს გენო იხდის ქალიშვილის გრანდიოზულ ქორწილს. მას ძალიან ეამაყება, რომ ასეთი ბრწყინვალე სიძე – წარმოშობითაც, მდებარეობითაც, გარეგნობითაც – შემოდის მათს ოჯახში. მიშა მართლაც ძალიან ლამაზია ჰუსარის საპარადო მუნდირით და დანარჩენი აღკაზმულობით.

...ქორწილი მართლაც გრანდიოზულია. დაპატივებულია უმაღლესი საზოგადოება – 500 კაცი. ახლადგარემონტებული სასახლე გრიბოედოვის ქუჩაზე საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს.

სასტუმრო ოთახები – ევროპული, აზიური, ყველა ხალიჩებითაა გაწყობილი. ერთერთი ოთახის

კედლები მოპირკეთებულია სარკებიანი მოზაიკით და ბრილიანტის შთაბეჭდილებას ახდენს. წვეულებას ხსნის ალექსანდრე მიხეილის ძე⁶² (გენოს მძახალი), მეჯლისების ცნობილი დირიჟორი, იგი იწვევს დაროს და მასთან ერთად მაზურკას ასრულებს. სტუმრები აღფრთოვანებას ვერ მალავენ“⁶³ (სურ. 9,10).

ქორწილის შემდეგ ახალშეუღლებულები მალე ვარშავაში გადასახლდნენ, რადგან იმ პერიოდში გროდნოს ჰუსართა პოლკი სწორედ იქ იყო განთავსებული. 1908 წელს დარო უკვე პირველ შვილს ელოდება. ამის გამო, ვარშავაში გამგზავრება და შვილთან ყოფნა გადაწყვიტა ნინო ქობულაშვილმა.

სავარაუდოდ, ამ მომენტისთვის ქობულაშვილების ოჯახი გრიბოედოვის ქ. 22-ში მდებარე სახლის მხოლოდ პირველ სართულს იტოვებს საკუთარი საჭიროებისათვის და დანარჩენ ფართს აქირავებს. ლიტერატურის მუზეუმში დაცულია 1908 წლის 22 სექტემბრით დათარიღებული წერილი, რომელიც ნინო ქობულაშვილს სიძის (მიხეილ მუხრანბატონის) დამ – ანასტასია (სტაზია) ბაგრატიონ-მუხრანბატონმა-იაკოვლევისამ მისწერა⁶⁴. ამ წერილით ირკვევა, რომ 1908 წლის სექტემბრისთვის ნინო ქობულაშვილი პეტერბურგის გავლით უკვე ვარშავაშია წასული თავის შვილ დარიასთან და მათ ავეჯით გაწყობილი ახალი დიდი ბინა აქვთ ნაქირავები. ყველა დარიას მშობიარობის მოლოდინშია (დარიამ 1908 წლის 3 ოქტომბერს ქალიშვილი ირინე გააჩინა). ნინო ქობულაშვილის უმცროსი ვაჟი ნიკოლოზი ამ დროს პეტერბურგშია და სამხედრო განათლებას იღებს.

სხვა მონაცემებით ცნობილია, რომ ნინო ქობულაშვილის უფროსი ვაჟი დავითი ამ დროს საფ-

⁶² იგულისხმება სიძის მამა, სახელმწიფო მრჩეველი (Статский советник, СС) ალექსანდრე მიხეილის ძე ბაგრატიონ-მუხრანბატონი (დაიბადა 1856 წელს მოსკოვში, გარდაიცვალა 1935 წელს ემიგრაციაში ჟენევაში).

⁶³ ელისაბედ (ლიზიკო) ბაგრატიონის გამოუქვეყნებელი მოგონების /2000-2001/ მიხედვით (ხელნაწერი ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში).

⁶⁴ იხ. ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი, 10964.

რანგეთში იღებს განათლებას, ხოლო ნინოს და ელისაბედ ერისთავი ოჯახის სხვა წევრებს ვარშავაში თან ახლავს. იგი თავის ერთ-ერთ მოგონებაში ამ ამბებს ასე აღწერს: „ჩემმა დამ თავისი ქალი გაათხოვა. მისცა ბაგრატიონ-მუხრანსკის და გაისტუმრეს ვარშავაში, სადაც გრონესკი გუსარის პოლკში მსახურობდა ჩვენი სიძე. ჩვენც ხან ვარშავაში, ხან პეტერბურგში გვიხდებოდა წასვლა. ეს დამავიწყდა მეოთხე, რომ მთლიან საცხოვრებელი ჩემი დის სახელობაზე იყო და ბევრი ჭორი და ლაპარაკი დაიწყო, როცა ბარიატინსკის ქონება მიიღეს. მაშინ ჩემმა დამ აიღო და ყველაფერი ხუთათ გაყო, ასე რომ, სამი შვილი, თავისი ქმარი და თვითონ ერთნაირათ ჰქონდათ შემოსავალი“⁶⁵.

ერთადერთი, არ გვაქვს მონაცემები გენო ქობულაშვილზე. არაა გამორიცხული, რომ ისიც ვარშავაში ახლდა ოჯახს. თუმცა, არც ის იქნებოდა გასაკვირი, რომ მამულების მიხედვის საჭიროების გამო, იგი საქართველოში დარჩენილიყო.

თუ რას გულისხმობს ელისაბედ ერისთავი იმაში, რომ „ბევრი ჭორი და ლაპარაკი დაიწყო“ და რას ეხებოდა ეს ჭორები და ლაპარაკები, დამატებით კვლევას საჭიროებს.

როგორც ჩანს, ამ პერიოდში ქობულაშვილებმა თავისი სახლის ერთი ნაწილი (სავარაუდოდ, მეორე და მესამე სართულები და აგრეთვე მეზონინი) თბილისში იმ პერიოდში დაარსებულ ქალთა უმაღლეს კურსებზე გააქირავეს. ქალთა უმაღლესი კურსები საინიციატივო ჯგუფის მონდომებით შექმნილი ქალთა პირველი კერძო უმაღლესი სასწავლებელი იყო და თან მთელს სამხრეთ კავკასიაში ერთადერთი. ეს სასწავლებელი 1908 წლის ივნისში შეიქმნა და უკვე სექტემბერში განათლების სამინისტროსგან ფუნქციონირების და მსმენელთა მიღების ნებართვა მიიღო. გასაოცარი ის იყო, რომ სამინისტროს მხრიდან პედაგოგიური შემადგენლობის მიმართ არსებული მაღალი მოთხოვნების გამო, ასეთი უმაღლესი კურსები რუსეთის იმპერიაში ძირითადად იმ ქალაქებში იხსნებოდა, სადაც უკვე

უნივერსიტეტები არსებობდა (უნივერსიტეტებში სწავლა იმ დროს ქალებისთვის აკრძალული იყო) და, შესაბამისად, პროფესორთა მოძიება პრობლემას არ წარმოადგენდა. თბილისი, ამ მხრივ, გამონაკლისი გახდა. კურსების მესვეურებმა, როგორც ჩანს, შესძლეს სათანადო კვალიფიკაციის პედაგოგიური შემადგენლობის მოწვევა⁶⁶.

თავად მსმენელთა მიღება კურსებმა მხოლოდ 1909 წლიდან დაიწყო, რადგან ნებართვის მიღების მომენტში 1908 წელს სასწავლო წელი უკვე დაწყებული იყო. კურსებზე თავდაპირველად ორი განყოფილება არსებობდა: ისტორიულ-ფილოლოგიური და საბუნებისმეტყველო. როგორც ჩანს, სწავლების დონე ამ კურსებზე საკმაოდ მაღალი იყო, რადგან უკვე 1915 წელს თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსების კურსდამთავრებულებზე გავრცელდა 1913 წელს გამოცემული N13122 ცირკულარით გათვალისწინებული ნებართვა, რაც კურსდამთავრებულთა სახელმწიფო გამოცდებზე დაშვებას გულისხმობდა.

ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრულ პორტალ „ივერიელზე“ განთავსებულია ლევან თაქთაქიშვილის ფოტოკოლექცია, რომელიც 16 ფოტოს მოიცავს. ეს ფოტოები ქალთა უმაღლესი კურსების შენობას და განთავსების სივრცეებს, სწავლის პროცესს და პროფესორ-მასწავლებელთა და მსმენელთა შემადგენლობას წარმოაჩენს. ფოტოები 1909 წლითაა დათარიღებული. თუკი ეს თარიღი ზუსტია, მაშინ ეს ფოტოები გრიბოედოვის ქ. N22-ში განთავსებული შენობის ქობულაშვილისეულ პერიოდს უნდა ასახავდნენ (სურ. 11,12,13).

აღსანიშნავია, რომ ნინო ქობულაშვილმა, თავისი საქველმოქმედო საქმიანობის ფარგლებში, ქალთა უმაღლესი კურსების მსმენელთა მხარდაჭერაც დაიწყო. ასე მაგალითად, 1912 წლის კავკასიურ კალენდარში მითითებულია, რომ ნინო ქობულაშვილი (რუსულად – Кн. Нина Кобылова) ტიფლისის ქალთა უმაღლესი კურსების ხელმოკლე მსმენელთა დახმარების საზო-

⁶⁵ ე. ერისთავი, *მეშუარები*, გამოსაცემად მოამზადა, რუსული ტექსტები თარგმნა და სამეცნიერო აპარატი დაურთო მაია ცერცვაძემ, თბილისი 2022,

⁶⁶ იხ. <https://lucas-v-leyden.livejournal.com/176009.html>.

გადოების გამგეობის წევრი იყო⁶⁷. მანამდე იგი წმ. ნინოს სახელობის ქალთა საქველმოქმედო საზოგადოების თელავის განყოფილების გამგეობის წევრი იყო⁶⁸. გარდა ამისა, ნინო ქობულაშვილი სხვა მრავალი საქველმოქმედო თუ საზოგადოებრივ ორგანიზაციათა აქტიური მონაწილე გახლდათ. 1898 წელს იგი, მაგალითად, ერეკლე მეორის გარდაცვალების 100 წლისთავზე მის სახელზე დაარსებული ფონდის თავმჯდომარედ ფიქსირდება⁶⁹. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ნინო ქობულაშვილი გარდა ამისა იყო საზოგადოება „განათლების“ განმკარგულებელი⁷⁰, საბავშვო ჟურნალ „ნაკადულის“ დამარსებელი და წლების მანძილზე (სავარაუდოდ, 1904-1920) მისი გამომცემელი⁷¹.

დარია ქობულაშვილს და მიხეილ მუხრანბატონს ვარშავაში 3 შვილი შეეძინათ (1908, 1909, 1910). ამის შემდეგ მიხეილ ბაგრატიონ-მუხრანბატონი გამოეთხოვა სამხედრო კარიერას, თადარიგში გავიდა და ოჯახით ისევ საქართველოში დაბრუნდა. სავარაუდოდ, ქობულაშვილები ან ამაზე უფრო ადრე ან ყველაზე გვიან, მათთან ერთად დაბრუნდნენ თბილისში. თუმცა, მალე ოჯახის იდილია დაირღვა. პირველის მსოფლიო ომის დაწყების შემდეგ მიხეილ მუხრანბატონი თადარიგიდან გამოიძახეს და მე-18 დრაგუნთა პოლკის შემადგენლობაში⁷² რუსეთ-თურქეთის ფრონტზე გაიწვიეს.

ომიდან გამომდინარე, მოქმედება გადაწყვიტა გენო ქობულაშვილმაც. მან საკუთარი სახსრებით გამართა წითელი ჯვრის სანიტარული ვაგონი და გაემართა რუსეთ-თურქეთის ფრონტის ხაზზე დაჭრილებისა და პარტახტიანი ტიფით დაავადებულთა გამოსაყვანად. „*მთელი გზა*

დღე და ღამე თვითონ უვლიდა დაჭრილებს და ავადმყოფებს, ამხნევებდა, ეფერებოდა და ყოველნაირად ცდილობდა მათი ტანჯვის შემსუბუქებას. რამოდენიმე რეისის შემდეგ გენოს თვითონაც შეეყარა პარტახტიანი ტიფი, იგი გარდაიცვალა და მისივე ვაგონით ჩამოასვენეს სამშობლოში“⁷³.

როგორც საგაზეთო ნეკროლოგიდან ირკვევა, თბილისში დაბრუნების მომენტისთვის გენო ქობულაშვილი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. იგი 1915 წლის 21 თებერვალს დღის 3 საათზე არამიანცის საავადმყოფოში გარდაიცვალა⁷⁴. 24 თებერვალს იგი ნავთლუდის წმ. ბარბარეს ეკლესიიდან გამოასვენეს და თელავში წაასვენეს. 26 თებერვალს გენო ქობულაშვილი შუამთის მონასტერში საგვარეულო განსასვენებელში დაკრძალეს (სურ. 14, 15, 16).

1918 წელს მოულოდნელად გარდაიცვალა დარიას და მიხეილის უფროსი ქალიშვილი ირინე. ირინეს საკუთარი ფრანგი აღმზრდელისაგან (ბონასაგან) ქლექი შეეყარა, რომელმაც იგი 6 თვეში იმსხვერპლა. ათი წლის ბავშვის გარდაცვალება მძიმე დარტყმა აღმოჩნდა ოჯახისთვის. ისინი აიბარგნენ თბილისიდან და იკოთის მამულში, ქეთევან ერისთავის (ნინო ქობულაშვილის დედას) ყოფილ სახლში გადასახლდნენ, რომელიც იმ მომენტისთვის უკვე მიხეილ მუხრანბატონს ჰქონდა შეძენილი. დარიას და მიხეილს უკვე იკოთში შეეძინათ მათი მეოთხე შვილი ელისაბედი (1919-2001).

გასაბჭოების შემდეგ ქობულაშვილებს შენობა ჩამოართვეს. საქართველო დატოვეს ქობულაშვილების ორივე ვაჟმა დავითმა და ნიკოლოზმა. გრიბოედოვის 22-ში მხოლოდ ნინო ერისთავი-ქობულაშვილი და მისი და ელისაბედ ერისთავი დარჩნენ. ყოფილ მეპატრონეს ბოლშევიკურმა მთავრობამ შენობის ქვედა სართულზე მხოლოდ რამდენიმე ოთახი შეუნარჩუნა.

⁶⁷ *Кавказский календарь на 1912 год*, 608.

⁶⁸ იხ. მაგალითად, *Кавказский календарь на 1897 год*, 347.

⁶⁹ გაზეთი „კვალი“, (21 ივნისი 1898).

⁷⁰ *ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდი*, 10911.

⁷¹ იხ. *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*, ტ.7, თბილისი 1984, 301.

⁷² დაჯილდოების საბუთებით ირკვევა, რომ მ. ბაგრატიონ-მუხრანბატონი გაწვევიდან უკვე დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ ისევ თავის ძველ პოლკში – ლეიბ-გვარდიის გროდნოს ჰუსართა პოლკში დაბრუნდა და ომის ბოლომდე უკვე იქ გააგრძელა სამსახური.

⁷³ ელისაბედ (ლიზიკო) ბაგრატიონის გამოუქვეყნებელი მოგონების /2000-2001/ მიხედვით (ხელნაწერი ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში).

⁷⁴ საგაზეთო ცნობა გენო ქობულაშვილის (E. D. Kobulovs) გარდაცვალების თაობაზე, გაზეთი „კავკაზი“, 24.02.1915, გვ. 3.

1927 წელს საბჭოთა მთავრობამ, მილიციელის ხელით, მოკლა მიხეილ ბაგრატიონ-მუხრანბატონი (1883-1927). მისი მეუღლე დარია ქობულაშვილი და შვილები უმალ აიყარნენ იკოთიდან, მიატოვეს სახლი და იძულებული შეიქნენ თბილისში დაბრუნებულიყვნენ (გრიბოედოვის 22-ში). 1939 წელს კი უჩვეულო ვითარებაში დაიღუპა დარია ქობულაშვილი (1886-1939), იგი თბილისში ტრამვაის ქვეშ მოყვა⁷⁵. დარიას და მიხეილის შთამომავლები დღესაც თბილისში ცხოვრობენ.

ემიგრაციაში წასვლის შემდეგ, საფრანგეთში დასახლდა ნიკოლოზ ქობულაშვილი (1893-1938). მან ოცდაათიანი წლების ბოლოს ოლგა ჩეშერზე იქორწინა. ნიკოლოზი მოგვიანებით პარიზში ავტოკატასროფამ იმსხვერპლა. მისი შთამომავლობა დღეს საფრანგეთში ცხოვრობს.

ნინო ერისთავი-ქობულაშვილი სიცოცხლის ბოლომდე გრიბოედოვის 22-ში ბინადრობდა. იგი 1940-იან წლებში გარდაიცვალა. ნინო ქობულაშვილი ვაკის სასაფლაოზე თავისი შვილის დარიას გვერდით დაიკრძალა. სამწუხაროდ, საფლავი დღეს გარშემო წარმოქმნილი საფლავების შედეგად მიუდგომელია და პრაქტიკულად დაკარგულია.

ნინო ქობულაშვილის და ელისაბედ ერისთავი 1949 წელს გარდაიცვალა.

სიცოცხლის ბოლო წლებში (დაახლოებით 1939-1949 წლებში) ორივე დისთვის შემოსავლის ერთ-ერთ წყაროს ლიტერატურის მუზეუმისთვის მოგონებების წერით მიღებული მოკრძალებული ჰონორარები და ამავე მუზეუმისთვის საოჯახო ფოტოების, კორესპონდენციის და სხვა რელიქვიების ჩაბარების შედეგად მიღებული ანაზღაურება წარმოადგენდა (სურ.17).

გენო და ნინო ქობულაშვილების შვილებიდან ყველაზე დიდხანს შუათანა შვილმა დავით ქობულაშვილმა (1887-1979) იცოცხლა. დოდის და ცხენების მოყვარული დავითი⁷⁶, პირველი მსოფლიო ომის დროს მამის გარდაცვალების შემდეგ მოხალისედ ქართველ დრაგუნთა პოლკის შემადგენლობაში იბრძოდა⁷⁷. გასაბჭოების შემდეგ ქონების დაკარგვის და მოკლევადიან ემიგრაციაში (ბულგარეთში) წარუმატებელი სამეწარმეო საქმიანობის წარმართვის შემდეგ, დავითი და მისი მეუღლე ნადეჟდა ველმო დაბრუნდნენ საქართველოში და სცადეს მორგებოდნენ ახალ რეალობას. მათ ჯერ ტანც-კლასი გახსნეს გრიბოედოვის ქუჩაზე და ასე ცდილობდნენ თავის გატანას. უფრო მოგვიანებით (1928 წლიდან) კი დავით ქობულაშვილმა კინოსტუდიაში („სახკინმრეწვი“) დაიწყო მუშაობა. იგი იქ, ერთი მხრივ, მსახიობებს კარგ მანერებს, ცხენზე ჯდომას და, გადასადები ფილმებიდან გამომდინარე, მათთვის საჭირო სხვა უნარებს ასწავლიდა (ყოფილ თავადას და სორბონის უნივერსიტეტის მსმენელს /დაახლოებით 1907-1911 წლებში/ ეს არ უჭირდა), ხოლო, მეორე მხრივ, მცირე როლებში თავადაც იღებდა მონაწილეობას. დავით ქობულაშვილმა 20-ზე მეტ ცნობილ ქართულ მხატვრულ ფილმში განასახიერა ეპიზოდური როლები. მისი შთამომავლობაც დღესაც თბილისში აგრძელებს ცხოვრებას (სურ.18).

⁷⁵ გარდაცვალების ცნობის ასლი, სიკვდილის მიზეზის მითითებით, ინახება ელისაბედ (ლიზიკო) ბაგრატიონის არქივში (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში).

⁷⁶ გაზეთი „კავკაზი“ 1912 წლის 12 აპრილის (N85) ნომერში დავით ქობულაშვილის ცხენის „კავალიერის“ ასპარეზობაზე იტყობინებოდა. დავითის ინტერესებით უნდა ყოფილიყო განპირობებული გრიბოედოვის 22-ში საჯინბოს მოწყობაც, რომელიც სიმონ კლდიაშვილის პროექტით იყო გათვალისწინებული.

⁷⁷ Российский Государственный Военно-исторический архив, Фонд - Картотека бюро учета потерь в Первой мировой войне (офицеров и солдат), Ящик 1743-К. მოძიებულია პორტალზე: Памяти героев Великой войны 1914–1918. <https://gwar.mil.ru/heroes/>.

LEVAN KVATCHADZE

Independent Researcher

ABOUT THE HISTORY OF THE TBILISI ACADEMY OF ART'S BUILDING AND THE LAST PRIVATE OWNERS OF THIS BUILDING

The article describes the history of the Tbilisi State Academy of Arts' building and its last private owners before the sovietization of Georgia, after which the former owners were expropriated.

The house was built (architect – Grigoriy Ivanov) in the late 1850s by order of Vardan Arshakuni. He was a wealthy 'moqalaqe' (citizen) of Tiflis. Despite his modest origins, he managed to rise under the leadership of the tradesman Mirzoev and was able to create a large fish trade business of his own.

Arshakuni's dream was to build a luxurious palace in Tiflis. Not afraid of expenses and listening to the opinion of numerous advisers (who often gave him controversial advice), he was already close to realizing his dream, but illness overcame him. He died in 1862 and was unable to live in the house.

A few years after his death the house (already in partly dilapidated) was leased to „Artistic Circle“ (1869-1886). In 1876 Natalia Arshakuni, wife of Vardan, sold the house to Sergey Mililov (left side of the building) and Grigoriy Izmirov (right side of the building).

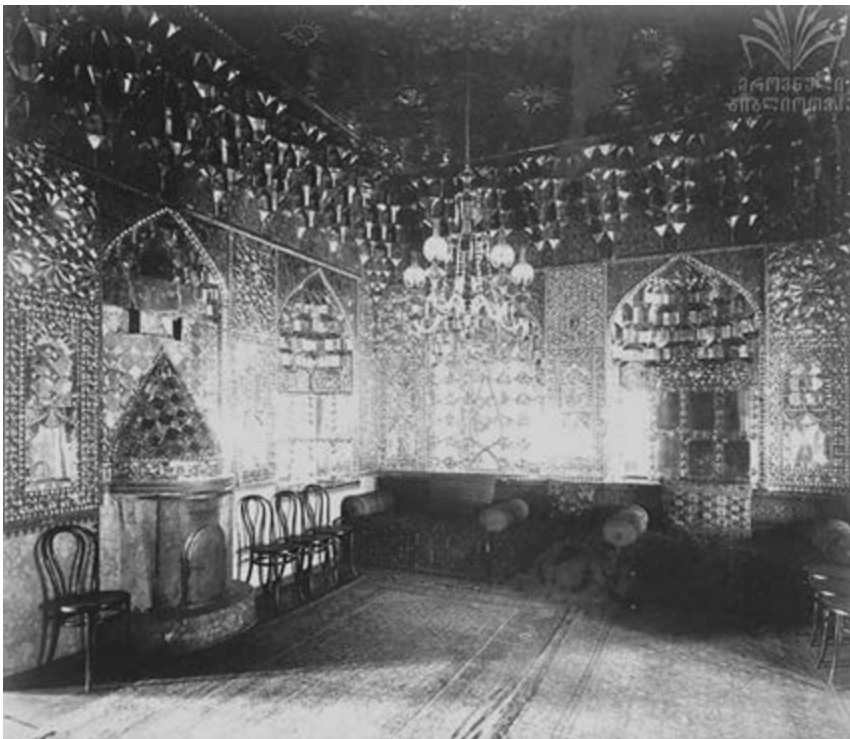
In 1901, the mortgaged left part of the building (owner – Mililov family), which, according to the description of that time, was already in a deplorable state, was bought by the princely family Kobulashvili at a public auction for 36 000 rubles. The husband and wife – Eugen (Geno) Kobulashvili and Nino Eristavi-Kobulashvili were the representatives of well-known noble houses of Kartli and Kakheti (Eastern Georgia).

Kobulashvilis hired the architect Simon Kldiashvili and ordered him to remake and overhaul the house. In 1902, after the completion of construction, repair works, and refurbishment of the house (total investment amounted to approximately 500 000 rubles) the former Arshakuni Palace turned into a building consisting of two separate and architecturally diverse parts. The left side of the building in European style became the city residence of the Kobulashvili family.

The article describes the history and genealogy of the Kobulashvili family, and the period before Sovietisation, when they owned the left side of the building. At the same time, it is worth noting, that the article uses many sources from state repositories (the State Museum of Literature, the National Archives of Georgia) and family archives, which are being introduced into scientific use for the first time.



1. დაახლოებით ასე გამოიყურებოდა არშაკუნის სახლი XIX საუკუნის ბოლოსკენ. დიმიტრი ერმაკოვის (1846-1916) ფოტო, გადაღებულია სავარაუდოდ 1884 წელს, როცა ამ შენობაში საარტიისტო წრე („კრუჟოკი“) იყო განთავსებული (1869-1886), საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა
This is what Arshakuni's house looked like at the end of the 19th century. Photo by Dimitri Ermakov (1846-1916), was probably taken in 1884, when the „Artistic Circle“ was located in this building, digital portal „Ivereli“ of the National Library of the Parliament of Georgia



2. „სარკეებიანი“ მისაღები ოთახი, დ. ერმაკოვის ფოტო (1884), საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული პორტალი „ივერიელი“
„Mirrored“ reception room at Arshakuni's house. Photo by D. Ermakov (1884). Digital portal „Ivereli“ of the National Library of the Parliament of Georgia



3. ევგენი /გენო/ დავითის ძე ქობულაშვილი (1856--1915), შეძლებული კახელი თავადი კისისხევიდან. მემამულე, ქველმოქმედი, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წევრი, ფოტო ინახება ირინე ბაგრატიონ-მუხრანელის ოჯახში

Prince Eugene (Geno) Kobouloff /Kobulashvili/ (1856-1915), a wealthy Khakhelian noble (village Kisiskhevi), Landowner, philanthropist, member of the Society for Spreading Literacy among Georgians. The photo is kept in the family of Irine Bagration-Mukhraneli

4. ნინო ელიზბარის ასული ერისთავი-ქობულაშვილისა (დაბადება 1860 წელს გორში – გარდაცვალება 1941-1948 წლებში თბილისში). ქველმოქმედი, საზოგადოება „განათლების“ განმკარგულებელი, საბავშვო ჟურნალ „ნაკადულის“ დამაარსებელი და გამომცემელი, ფოტო ელისაბედ/ლიზიკო/ბაგრატიონის არქივიდან (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში) Nino Eristavi/Kobulashvili, daughter of Elizbar (born in 1860 in Gori, died in 1941-1948 years in Tbilisi). Philanthropist, administrator of the Society „Education“, founder and publisher of the children’s magazine „Nakaduli“. The photo is from the archive of Elizabeth (Liza) Bagrationi (kept in the family of Alexandre Bagrationi & Tamar Lortkipanidze)





5. ნინო ელიზბარის ასული ერისთავი-ქობულაშვილისა (მარჯვნივ) და მისი ქალიშვილი დარია ქობულაშვილი, ფოტო ელისაბედ /ლიზი-კო/ ბაგრატიონის არქივიდან (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში)

Nino Kobulashvili (on the right) and her daughter Daria Kobulashvili. The photo is from the archive of Elizabeth (Liza) Bagrationi (kept in the family of Alexandre Bagrationi & Tamar Lortkipanidze)



6. ქობულაშვილების გალავნის კოშკი დღეს ასეთი სახითაა შემორჩენილი კისისხევში, სალომე ქობულაშვილის ფოტო

The ruins of the tower from the surrounding wall of the Kobulashvili's estate in Kisiskhevi. The photo by Salome Kobulashvili



7. ელისაბედ /ლიზა/ დიმიტრის ასული ორბელიანი--ბარიატინსკისა (1835-1899), ფოტო ელისაბედ /ლიზიკო/ ბაგრატიონის არქივიდან (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში)

Princess Elisabeth Orbeliani-Baryatinsky (1835-1899), The photo from the private archive of Elizabeth (Liza) Bagrationi (kept at the family of Alexandre Bagrationi & Tamar Lortkipanidze)



8. ქობულაშვილების ოჯახი შვეიცარიაში (სავარაუდოდ, 1900-1901 წლები). ფოტოზე (მარცხნიდან მარჯვნივ): ნიკოლოზ ქობულაშვილი, რეპეტიტორი ბრაუნშვაიგი, ნინო ქობულაშვილი, გენო ქობულაშვილი, დარია ქობულაშვილი, ელისაბედ ერისთავი, დავით ქობულაშვილი, ფოტო ელისაბედ /ლიზიკო/ ბაგრატიონის არქივიდან (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში)

The Kobulashvili family in Switzerland (presumably in 1900-1901). In the photo (from left to right): Nikoloz Kobulashvili, tutor Braunschweig, Nino Kobulashvili, Eugene Kobulashvili, Daria Kobulashvili, Elisabeth Eristavi and David Kobulashvili. The photo from the private archive of Elizabeth (Liza) Bagrationi (kept in the family of Alexandre Bagrationi & Tamar Lortkipanidze)



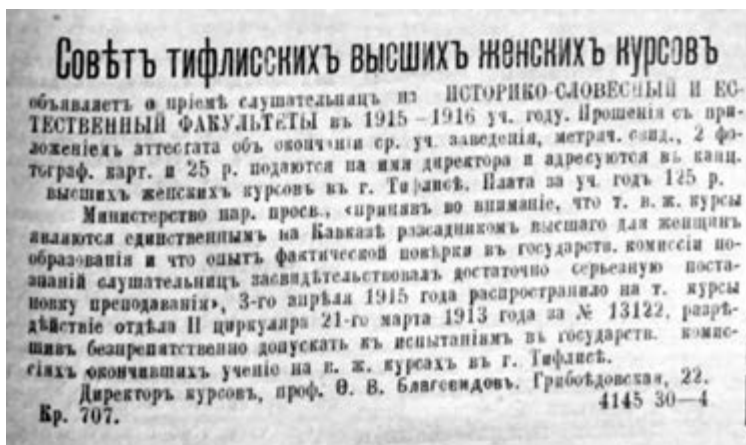
9. დარია ევგენის ასული ქობულაშვილი-ბაგრატიონ-მუხრანბატონისა (1886-1939), ფოტო ელისაბედ /ლიზიკო/ ბაგრატიონის არქივიდან (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში)

Daria Kobulashvili-Bagrati-Mukhransky, daughter of Evgeni (1886-1939). The photo is from the archive of Elizabeth (Liza) Bagrationi (kept in the family of Alexandre Bagrationi & Tamar Lortkipanidze)



10. მიხეილ ალექსანდრეს ძე ბაგრატიონ-მუხრანბატონი (1883-1927), ფოტო ინახება ირინე ბაგრატიონ-მუხრანელის ოჯახში

Mikhael Bagration-Mukhransky, the son of Alexander (1883-1927). The photo is from the archive of Irine Bagration-Mukhraneli



11. ტიფლისის ქალთა უმაღლესი კურსების ასეთი საგაზეთო განხადებები ხშირად ქვეყნდებოდა XX საუკუნის ათიანი წლების გაზეთ „კავკაზში“. კურსების მისამართად მითითებულია: გრიბოედოვის ქ. 22. კურსების დირექტორად მოხსენიებულია პროფ. ბლაგოვიდოვი, გაზეთი „კავკაზი“, 07.06.1915, გვ. 1

Similar newspaper reports about women's higher courses in Tiflis were often published in the 20th century newspaper „Kavkaz“. 22 Griboyedov Street is listed as the address of the courses. Prof. Blagovidov is mentioned as the course director. Newspaper „Kavkaz“, 07.06.1915 (N 128), p. 1



12. ქობულაშვილების სახლი, სავარაუდოდ, 1909 წელს. მინაწერი ფოტოზე: „კურსების შენობა „საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული პორტალი „ივერიელი“ (ლევან თაქთაქიშვილის კოლექცია)
Kobulashvilis' house presumably in 1909. Photo caption: „Building of the Courses“. Digital portal „Iverieli“ of the National Gallery of the Parliament of Georgia (collection of Levan Taktakishvili)



13. მინაწერი ფოტოზე: „სააქტო დარბაზი“. ეს, სავარაუდოდ, ის დარბაზია, სადაც ზემოთ ნახსენები ქორწილის სამეჯლისო ნაწილი შედგა, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული პორტალი „ივერიელი“ (ლევან თაქთაქიშვილის კოლექცია)
Photo caption: „Assembly Hall“. Presumably, in this hall the wedding party of Mikheil Bragtion-Mukhransky and Daria Kobulashvili took place in 1907. Digital portal „Iverieli“ of the National Gallery of the Parliament of Georgia (collection of Levan Taktakishvili)

◆ Похороны ин. Е. Д. Кобулова. Ввечеру 24-го февраля, состоялось отпевание тела ин. Е. Д. Кобулова. Гробъ съ останками покойнаго изъ часовни городской заразной больницы былъ перевезенъ въ деревню Св. Варвары. Передъ отпѣваніемъ тела просвѣщеннымъ Антоніемъ, епископомъ горіѣскимъ, было сказано глубоко прочувствованное слово. На вынось тела и отпѣваніи присутствовали родственники, представители общесемскаго и общегородскаго сокоотвѣ, о-за Краснаго Креста, предводители дворянства, врачи, санитары и множество друзей и знакомыхъ покойнаго. На гробъ было возложено много вѣнковъ, въ томъ числѣ отъ главноуполномоченнаго Краснаго Креста камергера Высочайшаго Двора Л. В. Голубева. Гробъ съ прахомъ покойнаго сегодня будетъ отправленъ по кахетинской ж. дорогѣ для преданія останковъ землѣ въ фамильномъ склепѣ въ Туапсинскомъ монастырѣ.

14. ცნობა გენო ქობულაშვილის დაკრძალვის თაობაზე, გაზეთი „კავკაზი“, 25.02.1915, გვ. 2

Information about the funeral of Geno Kobulashvili, Newspaper „Kavkaz“, 25.02.1915, p. 2

Работа на передовыхъ издѣлкахъ въ санитарномъ отрядѣ Государственной Думы, заразила сыпнымъ тифомъ и 21-го февраля въ 3 часа дня, скончался князь

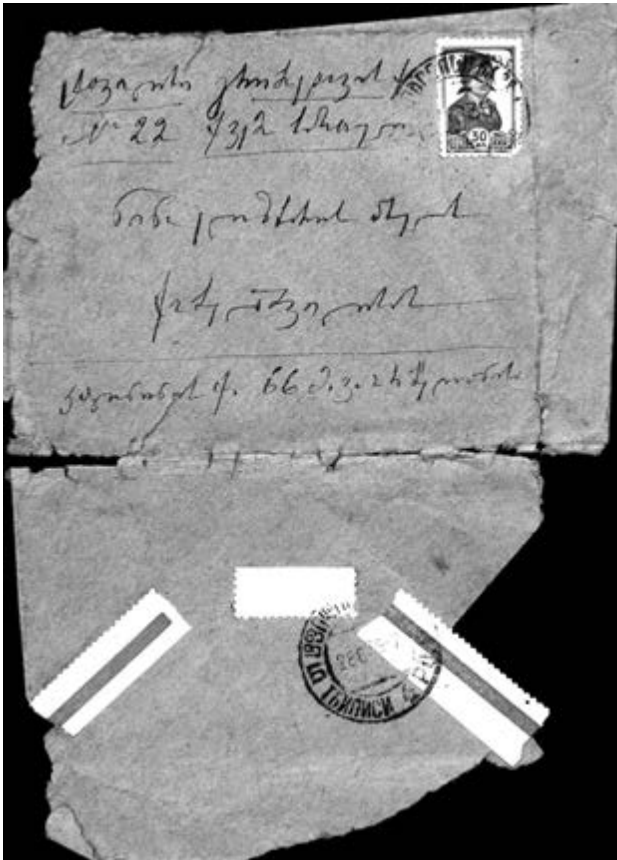
Евгеній (Гено) Давидовичъ Кобуловъ,
о чемъ съ глубокой скорбью извѣщаетъ вдова покойнаго, княгиня Нина Элизбаровна Кобулова, съ сыновьями князьями Давидомъ и Николаемъ Евгеньевичемъ Кобуловыми и дочерью княжной Даріей Евгеньевной Багратионъ-Мухранской. Похороны состоятся 26-го февраля, въ Шуагинскомъ монастырѣ, Телавскаго уѣзда.
Д. 343. 729 2—2.

15. გენო ქობულაშვილის ნეკროლოგი, გაზეთი „კავკაზი“, 25.02.1915, გვ. 1

The obituary of Eugene Kobulashvili in the newspaper „Kavkaz“, 25.02.1915, p. 1



16. გენო ქობულაშვილის საფლავის ქვა შუამთის მონასტერში დღეს ასე გამოიყურება. სალომე ქობულაშვილის ფოტო
Grave stone of Eugene Kobulashvili at the Shuamta Monastery (today's time). The photo by Salome Kobulashvili



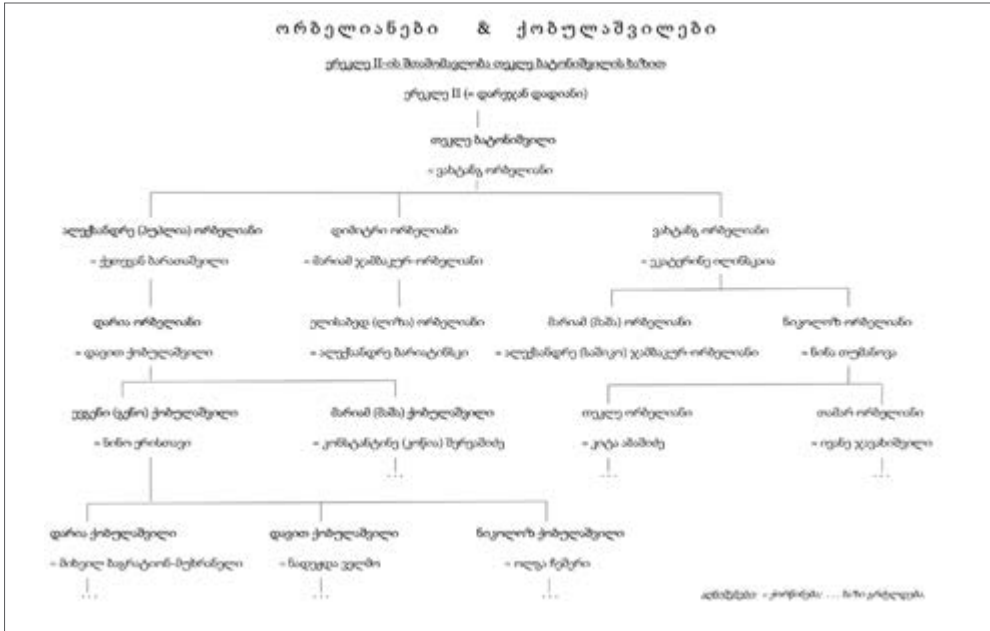
17. ფოტოზე კონვერტია, რომლითაც მარიამ ვახტანგის ასულმა ჯამბაკურ-ორბელიანმა (გენო ქობულაშვილის დედის ბიძაშვილი და ადრესატის მეგობარი) 1939 წლის აგვისტოში წერილი მისწერა ნინო ერისთავი-ქობულაშვილისას. ადრესატის მისამართად იკითხება: „ტიფლისი გრიბოედოვის ქ. 22 ქვედა სართული ნინო ელიზბარის ასულს ქობულაშვილისას“. ელიზაბედ (ლიზიკო) ბაგრატიონის არქივი (ინახება ალექსანდრე ბაგრატიონისა და თამარ ლორთქიფანიძის ოჯახში). თამარ ლორთქიფანიძის ფოტო

The photo shows an envelope, in which Mariam Djambakur-Orbeliani, daughter of Vakhtang (mother's cousin of Geno Kobulashvili and friend of the addressee) wrote a letter to Nino Eristavi-Kobulashvili in August 1939. The recipient's address reads: „Tbilisi, 22 Griboedov Street, ground floor, to Nino Kobulashvili, daughter of Elizbar“. Archive of Elizabeth (Liza) Bagrationi (kept in the family of Alexandre Bagrationi & Tamar Lortkipanidze). Photo by Tamar Lortkipanidze

18. თავად დავით ქობულაშვილის ბლანკი. ამ ბლანკს იგი, სავარაუდოდ, საქართველოს გასაბჭოებამდე იყენებდა. ბლანკის მფლობელის მისამართად იკითხება: „თიფლისი გრიბოედოვსკაია 22“. გ. ლეონიძის სახ. ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერების ფონდი, 11141, ფოტო – ლ. კ.

Letterhead of Noble David Kobulashvili. He probably used this letterhead before the Sovietization of Georgia. The address of the owner of the letterhead is indicated: „Tiflis, 22 Griboedov Street“. G. Leonidze State Literary Museum, Manuscript Fund, 11141. Photo by L. K.





სქემა 1. ორბელიანები და ქობულაშვილები, © ლ. კ
 Chart 1. Orbelianis & Kobulashvili. © L. K



სქემა 2. მიხეილ მუხრანბატონისა და დარია ქობულაშვილის გენეალოგიური ტაბულა ერეკლე მეორემდე, © ლ. კ
 Chart 2. The joint genealogical table of Mikheil Bagration-Mukhransky & Daria Kobulashvili, © L. K.

თათია ღვინდარიკა

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის შენობის შესახებ

ვისაც ოდნავ მაინც გულთან ახლოს მიაქვს ქართული ხელოვნება, შეუძლებელია, თბილისში სამხატვრო აკადემიის, უძველესი უმაღლესი სასწავლებლის, არსებობის შესახებ არაფერი სმენოდეს. ბევრმა ისიც იცის, რომ იგი საქართველოს დედაქალაქის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ისტორიულ ნაგებობაშია დაბინავებული.

ვიდრე თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის შესახებ ვისაუბრებდეთ, ორიოდ სიტყვა უნდა ვთქვათ მისი ამჟამინდელი შენობის შესახებ, რომელიც სასწავლებლის დაარსებამდე დაახლოებით ნახევარი საუკუნით ადრე აშენდა.

დღევანდელი სამხატვრო აკადემიისა და მისი მიმდებარე უბნების განაშენიანების ამბავი თბილისის განვითარების ისტორიის თანმდევი და თვალნათლივ ასახავს არა მხოლოდ ქალაქის ურბანული განვითარების ციკლს, არამედ თბილისური არქიტექტურის თავისებურებასა და ქალაქის მრავალფეროვან შემოქმედებით ცხოვრებასაც.

¹როგორც ისტორიული საბუთებიდან ირკვევა, დღევანდელი შოთა რუსთაველის გამზირისა და მთაწმინდა-ვერეს ქუჩების ადგილას არსებული ე.წ. გარეთუბნის ტერიტორიის ათვისება გვიან შუა საუკუნეებში დაწყებულია. აქ ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის დასაწყისიდან თბილისელებმა თანდათანობით ხელი მიჰყვეს ტყეების აჩეხას, წყლის არხების გაყვანასა და ბაღების გაშენებას. ამ პერიოდიდან ამავე მიდამოებში ეკლესიების მშენებლობის შესახებ ცნობებიც მოგვეპოვება. ისტორიკოს მამისა ბერძნიშვილის მიერ შესწავლილი იმდროინდელი საარქივო დოკუმენტებიდან ვიგებთ, რომ ზირკინაანთ მიდღის სააკას, ერთ-ერთ თბილისელ მოქალაქეს, „ქაშვეთის იქიღამ თავიანთვის სასაფლაო ეკლესია აუშენებია. გარშემო ბაღები ადგილებით და წყლით... დიდის ხარჯით შორე კლდიდან ქვიტიკრის მილებით წყალი ჩამოეტანა ეკლესიაში და ბაღებიცა და აუზებიც გაუკეთებია“. „ზირკინაანთ ეკლესია?“ და მერმინდელი ბაღები ალ. გრიბოედოვის (თავდაპირველად – კომენდანტის) ქუჩაზე მდებარეობდა. თარიღი – 1713 – რომელიც მარი ბროსეს ამ შენობაზე ამოუკითხავს, ეკლესიის აგების წელს უნდა აღნიშნავდეს. წმინდა გიორგის ანუ ზირკინაანთ ეკლესიას ახსენებს მამა ეგნატე იოსელიანის 1837 წლით დათარიღებული თხზულება: „...ვერისაკენ მიმავალი გზის დაწყებასავე, მარცხნივ, გზას ზემოთ, პირდაპირ კომაროვსკის სახლების ადგილსა თანა არს ეკლესია უგუმბათო სახელსა ზედა წმინდისა გიორგისასა, ზირკინაანთ საყდრად წოდებული³.“

XVIII საუკუნის შუა წლებში, ოსმალთა შემოსევის გამო, გარეთუბანმა ძლიერ იზარალა. მისი აღორძინება, მრავალი სირთულის მიუხედავად, იმავე საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო შესაძლებელი. როგორც ირკვევა, 1792 წლიდან ზირკინაანთ ეკლესია აღუდგენიათ და მის ირგვლივ ბაღებიც ხელახლა გაუშენებიათ, თუმცა მალევე, 1795 წელს ალა მაჰმად ხანის შემოსევის შემდეგ, ეს ადგილები კვლავ გაპარტახდა⁴.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, ნელ-ნელა დაიწყო ქალაქის ზღუდის გარეთ მდებარე იმ მიწების განაშენიანება, რომლებსაც სამეფო ოჯახი და თავადაზნაურობა ფლობდა. თბილისის 1800

¹ სტატიაში გამოყენებულია, “თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის შენობის საარქივო-ბიბლიოგრაფიული კვლევა და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი“-ს მასალები. შ.პ.ს. აკრიანი 2007 წელი. ხელ. მანანა სურამელაშვილი, ირინე ელიზბარაშვილი, ც. ჩაჩუნაშვილი.

² მ. ბერძნიშვილი, *თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში*, თბილისი 1965, 44-45.

³ ლ. მელიქსეთ-ბეგი, *მასალები ტფილისისა და „სომხეთის“ სიძველეთა ისტორიისათვის*, ტფილისი 1923, 93.

⁴ მ. ბერძნიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, 46.

წლის გეგმის მიხედვით, მონაკვეთზე, სადაც ამჟამად ალ. გრიბოედოვის ქუჩა მდებარეობს, აღარც ბაღებია მითითებული და აღარც წმ. გიორგის ზირკინაანთ ეკლესია. როგორც ჩანს, 1795 წლის რბევა-აწიოკებამ ერთიგა და მეორეც შეიწირა.

XIX საუკუნის დასაწყისის (სახელდობრ, 1809 წლის) თბილისის გეგმებზე უწინდელ გარეთუბანში უკვე იკითხება რეგულარული ქუჩების ქსელის ჩანასახი, თუმცა დღევანდელი ალ. გრიბოედოვის ქუჩა თუ მისი მიმდებარე განაშენიანება ჯერ კიდევ არ ჩანს (სურ. 1).

საუკუნის პირველ ათწლეულში გარეთუბანი ქართული არისტოკრატიის საცხოვრებელი უბანი გახდა. თავადაზნაურობის ნაწილმა ალდო აუდო ახალ დროებას და საკუთარ მამულებში სახლების მშენებლობას შეუდგა. 1844 წლის რუკაზე უკვე ჩანს, რომ მამადავითის (ახლანდელი ბესიკის), მის გადამკვეთ კომენდანტისა (ამჟამინდელი გრიბოედოვის) და სასამართლოს (დღესდღეობით ზუბალაშვილების) ქუჩებზეც უკვე შენობები დგას. ამგვარად, სწორედ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში გაჩნდა ქუჩა, რომელიც ამჟამად ალ. გრიბოედოვის სახელობისაა. 1843 წელს მას კომენდანტის ქუჩა ეწოდა. იმხანად იქ ქალაქის კომენდანტის სახლი იდგა და ჩანს, თითქმის დაუსახლებელი ქუჩის სახელწოდება სწორედ ამან განაპირობა. ქუჩას ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელი, სახელგანთქმული რუსი მწერლისა და დიპლომატის გარდაცვალების 50-ე წლისთავთან დაკავშირებით, 1879 წლიდან დაერქვა და დღემდე შემორჩა⁵. ამას გარდა, ალექსანდრე გრიბოედოვი ალექსანდრე ჭავჭავაძის სიძეც გახლდათ, ჭავჭავაძეების სახლი კი იქვე, ამჟამინდელ ალ. ჭავჭავაძის ქუჩაზე მდგარა. საგულისხმოა, რომ ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელი მათი სახლის მომიჯნავე ქუჩას ეწოდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზოგან ის არმაკუნის ქუჩის სახელწოდებითაც არის მოხსენიებული. ეს შეიძლება იმით აიხსნას, რომ XIX საუკუნის შუა წლებში აქ ჩნდება არქიტექტორ გრიგორი ივანოვის მიერ აგებული სასახლე თავისი ეკლესიითურთ, რომლის მფლობელიც არმაკუნების საგვარეულოს წარმომადგენელი ყოფილა.

⁵ თბილისი, *ენციკლოპედია*, თბილისი 2002, 205.

მდიდარი მეწარმე ვარდან არმაკუნი, თბილისის საპატიო მოქალაქე, 1856-1860 წლებში ქალაქის თავიც კი გახლდათ. კავკასიაში არმაკუნის ძირითადი საქმიანობა თევზის მრეწველობასა და ვაჭრობას უკავშირდებოდა. პირველი გილდიის ვაჭარი თბილისში მდიდრული სპარსული სასახლის მსგავს სახლზე ოცნებობდა. თავისი სანუკვარი ოცნების განსახორციელებლად არმაკუნმა საუკეთესო ოსტატები, რომლებიც შენობის ინტერიერსა თუ ფასადის მორთულობაზე მუშაობდნენ, ევროპიდან და სპარსეთიდან ჩამოიყვანა.

სასახლის მშენებლობა საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა და თავად დამკვეთი მის დასრულებას ვერ მოეხწრო. სამწუხაროდ, ის 1862 წელს გარდაიცვალა. სხვათა შორის, ვარდან არმაკუნის ანდერძის თანახმად, თბილისში უნდა გახსნილიყო უპოვართა და ობოლთა სასწავლებელი, რომლისთვისაც მან 500 ათასი მანეთი გამოყო.

გარდა ალ. გრიბოედოვის ქუჩაზე არსებული სასახლისა, არმაკუნები სხვა შენობებსაც ფლობდნენ. მაგალითად, 1870 წელს „Кавказский календарь“ (კავკასიის კალენდარი) აქვეყნებდა ინფორმაციას, რომ არმაკუნების სახლში, რომელიც ველიამინოვის (ახლანდელი შ. დადიანის) ქუჩაზე მდებარეობდა, იყო კერძო სასწავლებელი⁶ (სურ 2).

არქიტექტორ გრიგორი ივანოვს, რომელიც არმაკუნმა სასახლის მშენებლობისათვის მოიწვია, განსაკუთრებით რთული ამოცანა დაევალა. მას უნდა აეგო კომპლექსი, რომელიც მნახველს გამორჩეული მხატვრული ფორმებითა და სიმდიდრით განაცვიფრებდა. დამატებით სიძნელეს ქმნიდა ისიც, რომ ნაკვეთი მდებარეობდა არათანაბარ რელიეფზე, ორ სხვადასხვა დონეზე გაყვანილ ქუჩებს შორის.

გრიგორი ივანოვმა შენობის ძირითადი ფასადი ამჟამინდელ გრიბოედოვის ქუჩას გააყოლა, თუმცა არაერთი ნაგებობა, მათ შორის, არმაკუნების კარის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაცა და სამრეკლოც, რომლებიც სხვადასხვა გამოცე-

⁶ *Кавказский Календарь на 1870*, 163.

მაშინც არაერთგზის არის მოხსენიებული და რუკებზეცაა ნაჩვენები⁷, სასამართლოს (ძმ. ზუბა-ლაშვილების) ქუჩის მხარეს განათავსა.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში პროექტის რამდენიმე ნახაზია დაცული. უპირველეს ყოვლისა, ესაა გეგმა, რომელზეც საიმდროოდ უკვე არსებული ძირითადი შუა მოცულობა შავი ტუშით არის დატანილი და მას აქეთ-იქიდან წითელი ტუშით გამოხატული ასაგები მინაშენები ეკვრის. აქ წარმოდგენილი ოთახებისა და დარბაზების ანფილადების დიდი ნაწილი ახლაც ისევე გამოიყურება, თუმცა ამა თუ იმ ადგილას გაჩნდა ან, პირიქით, მოიხსნა ტიხრები. ამასთანავე, შენობას მარჯვნივ დაემატა ამჟამად მეტწილად არარსებული დიდი ფრთა და ა.შ. არქიტექტორს დაგეგმარებისას ცვლილებები შეჰქონდა და ამას უთუოდ მოწმობს ამავე მუზეუმის კუთვნილი შენობის პროექტიც, რომელიც იმავე გრიგორი ივანოვმა 1856 წელს შეიმუშავა.

სქელ ქაღალდზე ფანქრით შესრულებულ პროექტში წარმოდგენილია საპატიო მოქალაქე არმაკუნის სამსართულიანი სახლის მიშენების ფასადის ორი ვარიანტი, იმავე არმაკუნის ვაჟიშვილის სახლის მინაშენის ჭრილი და დამხმარე სათავსების ნახაზები. განსაკუთრებით საყურადღებო მაინც არმაკუნის სამსართულიანი სახლის ალ. გრიბოედოვის ქუჩაზე გამავალი ფასადის ორი ვარიანტია.

ორივე შემთხვევაში ნავარაუდევია სიმეტრიული კომპოზიცია ფსევდოფრონტონისებრი ამადლებული ატიკითა და იმხანად თბილისისათვის ტრადიციული შეკიდული აივნებით ხაზგასმული შუა და კიღურა მონაკვეთებ-რიზალიტებით. კუთხეებზე ვხედავთ სახლზე ეზოს მხრიდან სამმხრივ შემოტარებული აივნების დასაწყისსაც. განსხვავება, ძირითადად, კიღურა რიზალიტებზე სარკმლების დანაწევრებაშია. აკად. ვახტანგ ბერიძის შენიშვნით, ერთ-ერთზე სარკმლები ადრერენესანსული იერისაა, მეორეზე ნახევარწრიული და მშვილდა რკალებით დასრულებული თაღოვანი სარკმლებია. ვახტანგ

ბერიძე ყურადღებას ამახვილებს იმაზეც, რომ შენობის არსებული ფასადი პროექტის ორივე ვარიანტისაგან განსხვავებულია. როგორც ჩანს, მისთვის უცნობი იყო ივანოვის მიერ 1857 წელს შესრულებული ფასადის პროექტის კიდე ერთი ვარიანტი, რომელიც შენობის რეალურ სახესთან უფრო მიახლოებულია. მასზე გამოსახულია განაპირა მონაკვეთების მაშკულებიანი ფრონტონები და ისლამურალათებიანი სარკმლები. ვახტანგ ბერიძისათვის ასევე უცნობია კუთხეებისაკენ გვერდითა არეების გაგრძელებაზე ორ-ორი სარკმლიანი კედლის მონაკვეთების არსებობაც. ეს პროექტი საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ი. გრიშაშვილის სახელობის თბილისის ისტორიის მუზეუმის ფონდებში ინახება⁸.

არქივში დაცული პროექტი შესრულებულია ქაღალდზე კალმითა და ორი (შავი და ტერაკოტისფერი) ფერის ტუშით. ქაღალდის მარჯვენა ზედა კუთხეში წარმოდგენილია გენგეგმა. მასზე აღნიშნულია შენობის ირგვლივ არსებული მიწის ნაკვეთების კონფიგურაცია და მათ მფლობელთა გვარები. აქედან ირკვევა, რომ ამ დროისათვის შენობის ირგვლივ არსებული ტერიტორია ჯერ კიდევ დაუსახლებელი ყოფილა. საპროექტო ტერიტორიის აღმოსავლეთით მითითებულია აქ არსებული სომხური ეკლესია. პროექტი შესრულებულია დახვეწილი ოსტატობით, განსაკუთრებით აღსანიშნავი კი ხაზის სინატიფა (სურ. 3,4,5).

თუმცადა ფასადის საბოლოო სახე ზედმიწევნით არც ამ ნახაზს მისდევს. ყველაზე არსებითი ისაა, რომ შუაში რაიმე შესამჩნევი მახვილი აღარ არის და შენობა თითქოს ორი ერთნაირი მოცულობის შეერთების შედეგია. სავარაუდოდ, ეს იმით აიხსნება, რომ მშენებლობა ავტორის გარეშე მიმდინარეობდა. არქიტექტურის აკადემიკოსი გრიგორი ივანოვი 1852 წლიდან თბილისის საქალაქო არქიტექტორად მუშაობდა, 1857 წელს კი, სამსახურეობრივი უფლებამოსილების გადამეტების გამო, თანამდებობიდან გაათავისუფლეს. ასე რომ, იგი სამუშაოებს თვალს ვედარ მიაღწევდა და ცვლილებები, რომელთაგან ზოგიერთი გაკვრით ვახსენეთ, სხვის მიერაა

⁷ თბილისის 1867 წლის გეგმა, *Кавказский Календарь на 1897*, 565, 506, თბილისის გეგმის დანართი და სხვა.

⁸ ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები*, ტ.1, თბილისი 1960, 118,121.

შეტანილი და რეალიზებული. უთუოდ ასეთია აღმოსავლურ ყაიდაზე მოძერწილ-მოხატული დიდი და მცირე სათავსების შიდა მორთულობა, რომელიც მნიშვნელოვანწილად დღემდე შემორჩენილია.

1869-1886 წლებში არშაკუნის სასახლეში ბინა დაიდო ე.წ. ტფილისის წრემ („Тифлисский кружок“), ერთგვარმა გასართობმა კლუბმა, რომლის წესდება კავკასიის მთავარმართებლის მიერ იყო დამტკიცებული. კლუბში გაწევრიანებული იყვნენ სახელმწიფო სამსახურში მყოფი პირები თუ გადამდგარი ჩინოვნიკები და მათი უახლოესი ნათესავები. კლუბის წევრებს საშუალება ეძლეოდათ, გაცნობოდნენ ლიტერატურა-სა და პრესას. აქ იმართებოდა მეჯლისები, საოჯახო სადამოები, ცეკვები, სასცენო წარმოდგენები. შენობაში, ფუნქციის შესაბამისად, გამოყოფილი იყო ბიბლიოთეკის ოთახი, სასტუმრო, სასადილო, საბილიარდო, საცეკვაო და სასცენო წარმოდგენებისათვის განკუთვნილი დარბაზი⁹. იმდროინდელი პრესა არაერთ სარეკლამო განცხადებას ავრცელებს „კრუჟოკში“ მიმდინარე ღონისძიებების შესახებ.

როგორც ირკვევა, თბილისის „კრუჟოკი“ ამ შენობაში წლების განმავლობაში წარმატებით ფუნქციონირებდა. 1880-იან წლებში „კრუჟოკს“ გარკვეული სირთულეები შეექმნა და ისინი დანგრევის პირას მისული შენობის ფიზიკური მდგომარეობით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული. 1880 წლის 3 დეკემბერს გაზეთი „Кавказ“ წერდა: „აღარაფერს ვიტყვით ახლანდელ, სამწუხარო ნიშნებზე, აღარაფრით რომ მოგვაგონებს ჩვენი „კრუჟოკის“ ყმაწვილობას – გადასაკარგავში განლაგებულ შენობას, რომელთანაც თვით რიგიან ტროტუარსაც ვერ ნახავთ და რომელიც დანგრევით გვემუქრება“¹⁰ (სურ. 6-10).

საბოლოოდ, 1886 წელს „კრუჟოკი“ გოლოვინის (ახლანდელი შოთა რუსთაველის) პროსპექტზე თავად მუხრანბატონის ორსართულიან სახლში გადავიდა. საგულისხმოა, რომ ეს სახლიც 1850-იან წლებში არქიტექტორ გრიგორი ივანოვის პროექტის მიხედვით აშენდა, 1916 წელს კი მას

არქიტექტორ დ. ჩისლიევის მიერ აგებული შენობა ჩაენაცვლა.

1886 წლისათვის შენობის მფლობელებად არშაკუნები აღარ ჩანან¹¹. XIX საუკუნის დასასრულისთვის მის ნაწილს უკვე ნინო ქობულაშვილი ფლობს. სწორედ მან შეუკვეთა ქართველ ხუროთმოძღვარს, სიმონ კლდიაშვილს, ნაგებობის რეკონსტრუქცია. სავარაუდოდ, რომ ამ დროისთვის შენობა უკვე საკმაოდ დაზიანებული უნდა ყოფილიყო, რასაც არაერთი ისტორიული საბუთი მოწმობს (სურ. 11-12).

ნაგებობის ნაწილობრივი რეკონსტრუქციის პროექტი, რომელიც კლდიაშვილმა 1902 წელს შეასრულა და თბილისის საბჭოს არქივის ქალაქის თვითმმართველობის სამშენებლო განყოფილებაში იყო დაცული (საქმე #12257), შესწავლილი აქვს აკადემიკოს ვ. ბერიძეს. როგორც იგი აღნიშნავს, ხუროთმოძღვარმა ანგარიში გაუწია აღრინდელ ფორმებს, შეინარჩუნა ნაგებობის ძირითადი სტრუქტურა და ფასადის ღიობების ფორმები.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რეკონსტრუქციის შემდეგ შენობის ფასადმა არსებითად იცვალა სახე: ქუჩის მხარეს მოთავსებულ თავდაპირველ თბილისურ აივნებს ევროპული ყაიდის ლითონის აივნები ჩაენაცვლა, გაუქმდა ეზოსპირა აივანი, გაჩნდა ნეობაროკული ნაძერწობა (შესრულებული მოქანდაკე ალ. თარხნიშვილის მონაწილეობით). ამავე დროს, ფასადის მარჯვენა ნაწილმა ძირითადად შეინარჩუნა თავდაპირველი ელემენტებიცა და 1857 წლის დროინდელი იერიც.

რეკონსტრუქციის შედეგად შეიცვალა არა მხოლოდ ფასადი, არამედ ინტერიერიც. შენობის შიდა გეგმარებითმა სტრუქტურამ გარკვეულწილად სახე იცვალა და დამატებითი ფუნქციური ელემენტები შეიძინა. აქა-იქ შემოიტანეს იმ პერიოდში საკმაოდ გავრცელებული და პოპულარული „არ ნუვოს“ სტილი. ღიობთა ალატები, დეკორატიული ფილები და სხვა ელემენტები ამ ყაიდაზე გაიმართა. რეკონსტრუქციის შედეგად, შენობის ფასადმა, რომლის მხატვრულ დამუშავებაში კლასიციზტური, ისლამური და ბაროკოუ-

⁹ Уставъ Тифлисского кружка, Тифлисъ 1900.

¹⁰ Тифлисский кружок, Кавказ, №325, 03.12. 1880.

¹¹ Кавказский Календарь на 1886, 197.

ლი ელემენტები თანაარსებობს, დღევანდელი ერთგვაროვანი იერი შეიძინა.

შენობის სწორედ იმ ნაწილში, რომლის განახლებაზეც სიმონ კლდიაშვილი მუშაობდა, ფერმწერ ალექსანდრე მრეკლიშვილისა და მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის ინიციატივით, 1901 წელს სამხატვრო სკოლა განთავსდა, ცოტა ხანში კი ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების (Кавказское общество поощрения изящных искусств) სასწავლებელი გაიხსნა. თავად ეს საზოგადოება აერთიანებდა 1874 წელს დაარსებულ თბილისის სამხატვრო სკოლასა და 1871 წელს დაფუძნებულ ადგილობრივ მუსიკოსთა კავშირს, რომელთა ძირითადი მიზანი კავკასიაში სამხატვრო და მუსიკალური ცხოვრების ხელშეწყობა, პოპულარიზაცია და განვითარება იყო. საყურადღებოა, რომ თბილისის მხატვართა გაერთიანების 25-ე წლისთავთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული ერთ-ერთი სტატიის ავტორი ყურადღებას ამახვილებდა კავკასიაში თბილისელი მხატვრების გამორჩეულ როლსა და საქმიანობაზე (Искусство и художественная промышленность, 1899, № 6). იგი წერდა, რომ 1897 წელს ერთ რუსულენოვან გაზეთში (Кавказ, 1897, #12) გამოქვეყნებული იყო სახელგანთქმული რუსი ფერმწერის, ილია რეპინის, წერილი სათაურით „სჭირდება კი თბილისის სამხატვრო სკოლა?“. ავტორი გულისტკივილით შენიშნავდა, რომ ასეთ სკოლას თბილისში უკვე ოცდახუთწლიანი ისტორია აქვს, არადა მის შესახებ, სამწუხაროდ, არაფერი იციან. ამავე სტატიიდან ვიგებთ, რომ ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელ კავკასიის საზოგადოებას ჯერ კიდევ 1888 წელს თბილისში საკმაოდ მასშტაბური გამოფენა მოუწყვია¹² (სურ. 13).

როგორც საარქივო მასალებიდან ირკვევა, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში თბილისში არაერთი ქართველი, რუსი თუ უცხოელი მხატვარი მოღვაწეობდა და ხატვაში დაოსტატების სურვილიც ბევრ ახალგაზრდას ჰქონია. სწორედ თავისი პროფესიული ცოდნის სხვისთვის გაზიარების მიზნით შეიკრიბნენ თბილისელი მხატვრები

და ჩამოაყალიბეს სპეციალური პროგრამის მქონე სამხატვრო სკოლა, სადაც რამდენიმე კლასი ფუნქციონირებდა. თითოეულ მათგანს საკუთარი ხელმძღვანელი ჰყავდა. მაგალითად, 1907-1908 წლებში არსებულა შემდეგი სასწავლო კლასები: ელემენტარული ჯგუფი (ხელმძღვანელი – ჰ. ჰრინევსკი), ორნამენტის ჯგუფი (ხელმძღვანელი – ბ. ლოპატინსკი), ძირითადი ჯგუფი (ხელმძღვანელი – მ. თოიძე), საკვირაო ჯგუფი (ხელმძღვანელები – ჰ. ჰრინევსკი და მ. თოიძე). თითოეულ ჯგუფს ჰქონია ინდივიდუალური პროგრამა, რომელშიც პრაქტიკული და თეორიული საგნები შედიოდა. კვირაში სამჯერ ორსაათიანი მეცადინეობები მიმდინარეობდა, დასწრების მსურველი თითოეული გაკვეთილისათვის 3 მანეთს იხდიდა. ეს სკოლა კავკასიაში ერთადერთი სამხატვრო სასწავლებელი იყო და სახელმწიფოსგან 2000 მანეთსაც იღებდა. სწავლის მსურველი მართლაც მრავლად მოიძებნებოდა. მიუხედავად ამისა, შემოსავალი მაინც მინიმალური გახლდათ. სხვა მხრივ, მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ სტიპენდიატები და საუკეთესო მოსწავლეები უფასოდ ცოდნას უფასოდ ეუფლებოდნენ. როგორც ჩანს, ასეთი იყო, მაგალითად, 1914 წლის გამოშვებაში ალ. სეროვის სახელობის სტიპენდიატი მიხეილ ჭიაურელი¹³.

ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების ამა თუ იმ წლის ანგარიშებში დეტალურადაა აღწერილი საზოგადოების საქმიანობა და სამხატვრო სკოლის განვითარებისა თუ ზოგადად ხელოვნების პოპულარიზაციისათვის გაწეული სამუშაოები. მაგალითად, 1904 წლის დოკუმენტიდან ცნობილი ხდება, რომ ორგანიზაცია შაბათობით შეხვედრებს აწყობდა. შეკრებილები მთელი საღამოს განმავლობაში ნატურიდან ხატავდნენ, იმავდროულად კი სრულიად სპონტანური მუსიკალური ნომრებიც სრულდებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ ყოველივე ეს მხატვრობისა და მუსიკის ერთგვარ სინთეზს ქმნიდა. ტექსტში მითითებულია, რომ 1902 წელს ამგვარი შეხვედრა თბილისის „კრუჟკის“ შენობაშიც მოეწყო და დარბაზი სადღესასწაულოდ მხატვარმა ა. ზალცმანმა გააფორმა. სხვა-

¹² А.А. Пахомов, К 25-летию Тифлисского художественного общества, *Искусство и художественная промышленность*, 6 (1899) 453-468.

¹³ *Отчет Кавказского общества поощрения изящных искусств*, Тифлис 1913-1914.

დახვა წლის საარქივო მასალებიდან ნათელი ხდება, რომ ამ საზოგადოებას კავშირი ჰქონდა არშაკუნის ყოფილ სასახლესთან. ამაზე უნდა მიაინჰნებდეს თუნდაც 1902-1904 წლის ანგარიში, რომელშიც საუბარია გრიბოედოვის ქუჩაზე მდებარე სამ მცირე, ბნელ ოთახზე. დოკუმენტის თანახმად, მიუხედავად ორგანიზაციის სურვილისა, ქალაქის ცენტრში დიდი ფართი ჰქონოდა, შენობის იმჟამინდელ მეპატრონესთან მხოლოდ დამატებითი 4 ოთახის გამოყოფაზე შეთანხმება მოხერხდა¹⁴. მართალია, ანგარიშში დაკონკრეტებული არ არის, თუ რომელ შენობაზეა საუბარი, მაგრამ საგამოფენოდ ვარგისი და შესაფერისი დიდი დარბაზი მხოლოდ ამ ნაგებობას თუ ექნებოდა. სხვათა შორის, ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების საქმიანობა საკმაოდ პრესტიჟულიც იყო და საგამოფენოდ მას სიამოვნებით უთმობდნენ სივრცეს მელიქ აზარიანცის ახალაშენებულ სახლშიც.

უეჭველია, რომ ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოება საკმაოდ ძლიერი და გავლენიანი გაერთიანება უნდა ყოფილიყო. ჯერ კიდევ 1877 წლის მონაცემებით, მის შემადგენლობაში ირიცხებოდა 111 წევრი. სხვადასხვა დროს ამ საზოგადოებაში გაერთიანებულნი იყვნენ საკმაოდ ცნობილი მხატვრები. 1904 წლის მასალის მიხედვით, მათ შორის მოხსენიებულნი არიან ოსკარ შმერლინგი, ბორის ფოგელი, ნიკოლაი სკლიფასოვსკი, ჰენრიკ ჰრინევსკი, გიგო გაბაშვილი, მოსე თოიძე, ალექსანდრე მრეკლიშვილი, იაკობ ნიკოლაძე და სხვანი. ეს ხელოვანები, როგორც ვნახეთ, სამხატვრო სკოლის საქმეებსაც უძღვებოდნენ.

საზოგადოების საქმიანობის მასშტაბი თანდათანობით იზრდებოდა. 1922 წელს საქართველოს სამხატვრო აკადემია სწორედ ნატიფ ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოებისა და სამხატვრო სკოლის შენობაში დაბინავდა, რაც ბუნებრივიც იყო და სრულიად ლოგიკურიც.

აღსანიშნავია, რომ შენობის ერთ-ერთ დარბაზში განთავსებული იყო გიგო გაბაშვილის სახელოსნო. აქ ორგზის, 1910 და 1913 წლებში, მოეწყო მხატვრის მეოთხე და მეხუთე პერსონალურ გა-

მოფენა. როგორც მისი ბიოგრაფიიდან ირკვევა, გ. გაბაშვილი ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების ხატვის სკოლაში 1890-იანი წლებიდან ასწავლდა, ხოლო 1901 წლიდან იგი მისი დირექტორიც გამხდარა. საზოგადოების ხატვის სკოლა ალ. გრიბოედოვის ქ. #22-ში მდებარე შენობის ნაწილში იყო განთავსებული, ამიტომ, ბუნებრივია, რომ მხატვარს სახელოსნოც იმავე შენობაში იქნებოდა მოწყობილი.

1922 წლიდან 1937 წლამდე შენობაში, გიგო გაბაშვილის გარდა, მხატვარ ჰენრიკ ჰრინევსკის, აკადემიის პროფესორთა საბჭოს ერთ-ერთი წევრის, სახელოსნოც არსებობდა. დაპატიმრებამდე ის ოჯახითურთ აქვე ცხოვრობდა. მისმა მეუღლემ, მარია პერინიმ, 1916 წელს სწორედ აკადემიის შენობაში დააფუძნა თბილისში საკმაოდ პოპულარული საბალეტო სკოლა (სურ.14,15).

თუმცა, როგორც საარქივო მასალებიდან ირკვევა, ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელ საზოგადოებას, მოგვიანებით კი სამხატვრო სკოლას, ალ. გრიბოედოვის ქ. #22-ში მდებარე საკმაოდ მასშტაბური შენობის მხოლოდ ერთი ნაწილი ეკავა, სავარაუდოდ – მარჯვენა ფლიგელი. მარცხენა მონაკვეთი კერძო მობინადრეებს ეკავათ, თუმცა, მიუხედავად ამისა, 1909 წლიდან აქ გაიხსნა თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსები. კურსებს არაერთი მცირე თუ დიდი აუდიტორია ეჭირა, მათ შორის – მეორე სართულის მცირე აუდიტორიებიც და ე.წ. სარკებიანი ცენტრალური დარბაზიც. საგულისხმოა, რომ 1909 წელს ქალთა ჯგუფის კერძო ინიციატივით დაარსებული თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსების საზეიმო გახსნას ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების თავმჯდომარე გ. ყაზბეგიც ესწრებოდა. იმდროინდელ პრესაში ქალთა თაოსნობა, სწავლა-განათლების გავრცელების თვალსაზრისით, დადებითად იქნა შეფასებული. პრესა ამ მოვლენას ამგვარად გამოეხმაურა: „კურსების დაარსება ქ. თბილისში დიდი ბედნიერებაა საქართველოსთვის, ამას დღეს ყველა გრძნობს და ხედავს და ამიტომ ყველაც ასევე დიდი სიხარულით ეგებება ამ ფრიად შესანიშნავ და უმაგალითო მოვლენას ჩვენ ბეჩავ ცხოვრებაში¹⁵“.

¹⁴ *Отчет Кавказского общества поощрения изящных искусств*, Тифлис 1902-1904.

¹⁵ *შინური საქმეები*, #25 (1909) 13-14.

ქალთა უმაღლეს კურსებზე სწავლის ხანგრძლივობა თავდაპირველად ორი წლით განისაზღვრა. აქ მხოლოდ ორი განყოფილება არსებობდა – საბუნებისმეტყველო და ისტორიულ-ფილოლოგიური. 1912 წელს ეს განყოფილებები ფაკულტეტებად გადაკეთდა, ხოლო სწავლის პერიოდი ერთი წლით გაიზარდა. 1916 წელს დამატებით ჩამოყალიბდა სამედიცინო ფაკულტეტი. კურსებზე, ქართულის, რუსულისა და აზერბაიჯანულის გარდა, კიდევ 10 ენა ისწავლებოდა. საგანგებოდ, როგორც ფაკულტატიური საგანი, ისწავლებოდა ძველი ქართული ლიტერატურა. აქ ყოველწლიურად 100 მსმენელს იღებდნენ, თუმცა სწავლის სრულ კურსს მხოლოდ 10-15 მსმენელი თუ გადიოდა. დაბალი აკადემიური მოსწრების მიზეზად სასწავლო-აღმზრდელობითი მუშაობისა და სასწავლო პირობების მოუწესრიგებლობა სახელდებოდა. საზოგადოების ერთი ნაწილი მიიჩნევდა, რომ კურსების სწავლების შინაარსი მოწყვეტილი იყო ამიერკავკასიის საზოგადოებრივი ცხოვრების საჭიროებას. სამწუხაროდ, არ არის ცნობილი, თუ როდემდე ფუნქციონირებდა ქალთა უმაღლეს კურსები არსებულ შენობაში. შესაძლებელია, სამხატვრო აკადემიის დაარსებისას ის ჯერ კიდევ იქ იყო განთავსებული (სურ.16-22).

ყოველივე ეს ნათლად წარმოაჩენს, თუ რამდენად დიდი ისტორიული მნიშვნელობა აქვს აღ. გრიბოედოვის ქ. #22-ში მდებარე შენობას, რაოდენ ძვირფასია ის, როგორც წარსულის მოსაგონარი, რაზომ ღირებულია, ვითარცა XIX-XX საუკუნეების მაღალმხატვრული ძეგლი.

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ნაგებობას ბევრი რამ გადახდენია. უკვე ნახსენები კლდიაშვილისეული ცვლილებები, ბუნებრივ ცვეთა-დაძველებაზე რომ არაფერი ვთქვათ, არც პირველი ყოფილა და არც უკანასკნელი. 1960-იან წლებამდე ერთმანეთის მონაცვლე მოსარგებლეთა მრავალწლიანი თანაარსებობა ნაგებობის „სხეულში“, ცხადია, გარდაუვალად იქნებოდა შენობის განსხვავებულ საჭიროებათა კვალად გადაკეთებისა თუ შეკეთება-გადასხვაფერების მიზეზი.

ძველი ფოტოების ურთიერთშედარება გვარწმუნებს, რომ შენობა, მეტადრე ეზოს მხრიდან, მუდმივად იცვლებოდა. ამასთანავე, დანაკარგები უფრო თვალში მოსახვედრია. მაგალითად, მარცხენა სამხრეთ ეზოში ოდესღაც მდგარი მოზრდილი ნაგებობები მთლიანად გამქრალია. მოგვიანებით, ბოლო ათწლეულებში, მარჯვენა (ჩრდილოეთ) ეზოში განთავსებულ დამხმარე ნაგებობასაც იგივე ბედი ეწია. მარჯვენა ეზოს აივნები სხვადასხვა დროს მთლიანად შეიცვალა, მარცხენა ეზოსი კი – გაპარტახდა. 2000-იან წლებში ერთ-ერთი ქუჩისპირა აივანი დაიკარგა კიდევ. გაუჩინარებულია მოზრდილი მოცულობებიც, თუნდაც ეზოსპირა დარბაზის აბსიდისებრი უბე. 1960-იან წლებში, როდესაც ახალი კორპუსი შენდებოდა, აიღეს შენობის ფრთა, რომელიც ძმები ზუბალაშვილების ქუჩაზე გადიოდა. ცოტათი ადრე მოინგრა ლომების რელიეფური გამოსახულებებით გაფორმებული საზეიმო შესასვლელი. ფუნქციის შეცვლას (ეს, პირველ ყოვლისა, მეორე სართულის შესახებ ითქმის) თან სდევდა დაგეგმარების მოშლა თუ მორთულობის განადგურება, რომ აღარაფერი ვთქვათ შედარებით მცირე მასშტაბის დაზიანებებზე ან თუნდაც ახლით ჩანაცვლებულ კარ-ფანჯრებზე, ჩამოცვენილ ნაძერწობა-მხატვრობაზე, ამოცვენილ პარკეტსა თუ ჩამსხვრეულ ფერად მინებზე. 1960-1970-იანი წლების მიჯნაზე ინტერიერს ნაწილობრივი რესტავრაცია ჩაუტარდა (ხელმძღვანელი – გ. ხალათოვი), კიდევ უფრო გვიან კი ნაწილობრივადვე მოწესრიგდა ეზოს ფასადი (არქიტექტორი – ი. პირმსიაშვილი). ჩატარებული სამუშაოების შედეგი საკმაოდ საკამათო გამოდგა. ამას დაერთო ისიც, რომ 1980-იანი წლებიდან შესამჩნევი გახდა მდგრადობის რღვევა, გაჩნდა კონსტრუქციული ბზარები და ა.შ. ყოველივე ამან ოციოდე წლის განმავლობაში ნაგებობა დანგრევის პირას მიიყვანა. ამის გამო, დაიწყო საპროექტო-კვლევითი მუშაობა, რომელიც კონსტრუქციული გამაგრებითა და ფასად-ინტერიერების აღდგენით დაგვირგვინდა (ეს 2015-2018 წლებში გახდა შესაძლებელი). ნაგებობის ბედს, მის სასიკეთოდ თუ საზიანოდ, არსებობის პირველი 60 წელი სხვადასხვა დაწესებულება ან ესა თუ ის პიროვნება განსაზღვრავდა. 1922 წლიდან მოყოლებული, ამა თუ იმ ტიპის ჩარევას სამხატვრო აკადემია თაოსნობს და მისი რთული თავგადასავალი, თავის მხრივ, საგანგებოდ არის მოსაყოლი.

TATIA GVINERIA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ABOUT THE BUILDING OF TBILISI STATE ACADEMY OF ARTS

Every person who is close to the heart of Georgian art must have heard about the existence of the oldest higher educational institution in Tbilisi – the Academy of Arts. Many also know that it is located in one of the remarkable historical buildings of the capital of Georgia.

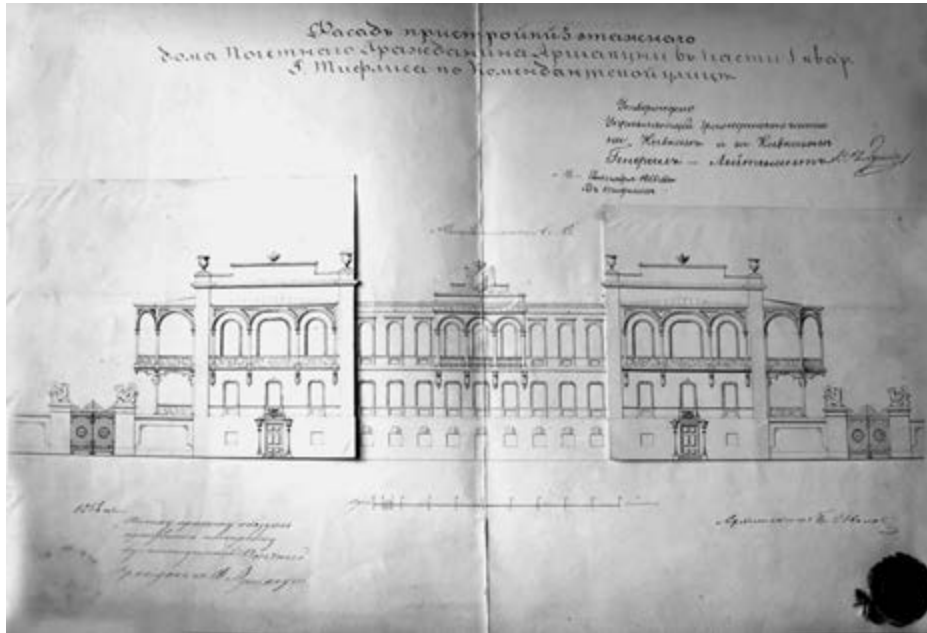
The history of the development of today's Academy of Arts and its surrounding areas is connected with the history of the development of Tbilisi and reflects not only the urban development cycle of the city but also the originality of Tbilisi's architecture and the diverse creative life of the city.



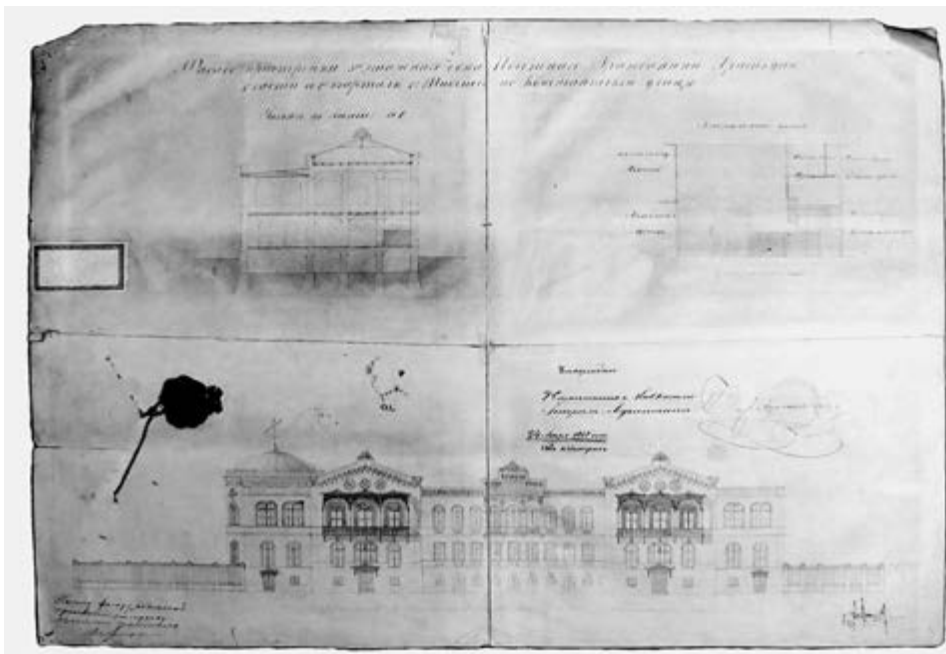
1. ქ. თბილისის 1809 წლის გეგმა
Plan of Tbilisi in 1809



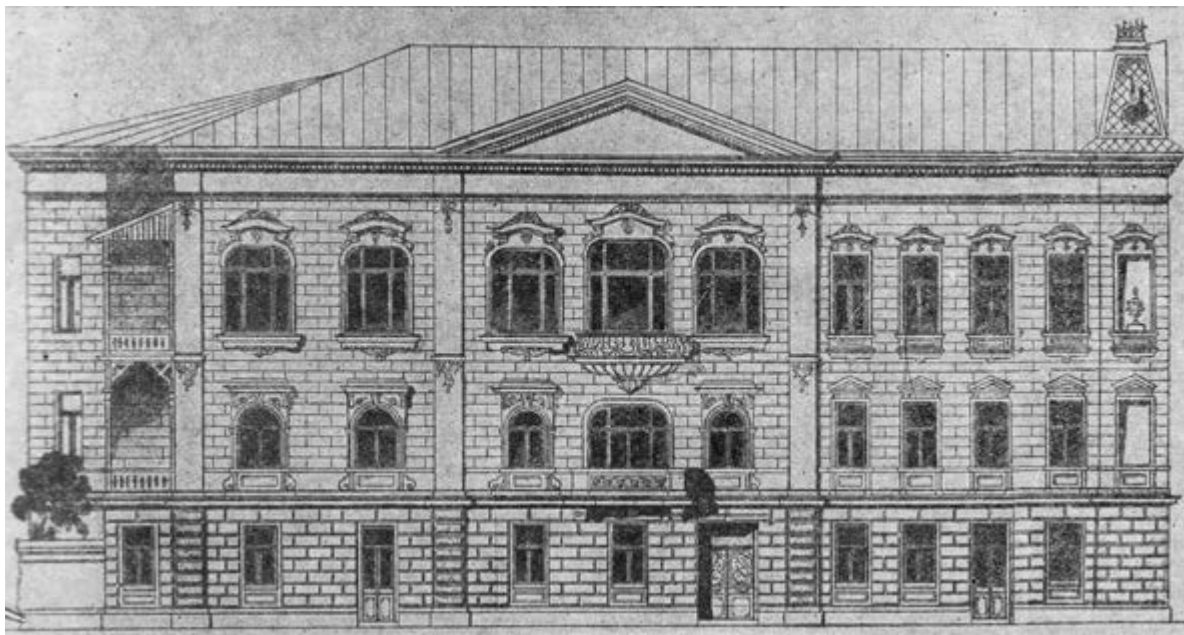
2. ქ. თბილისის პანორამული ფოტო, XIX საუკუნის ბოლო
Tbilisi panoramic photo, late 19th century



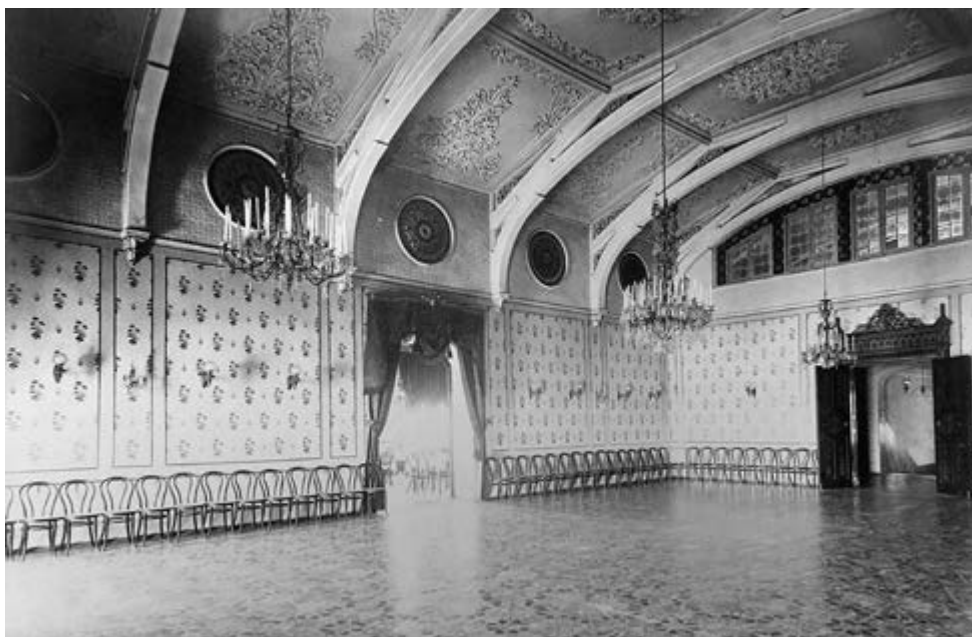
3. გრიგოლ ივანოვის პროექტი, 1856 წელი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი
Project of Grigol Ivanov, 1856, Georgian National Museum. Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts



4. არშაკუნის სახლის მიწაშენი, არქ. გრ. ივანოვი, 1856 წელი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი
Extension of Arshakuni's house, Architect Gr. Ivanov. 1856, Georgian National Museum. Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts



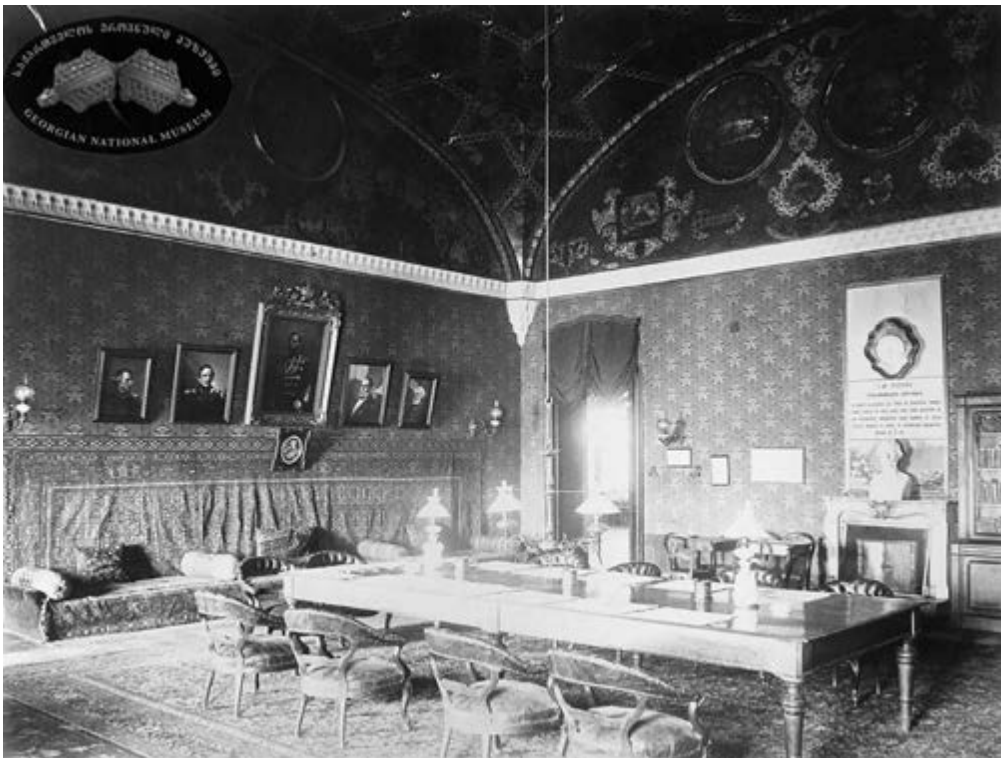
5. ქობულაშვილის სახლის რეკონსტრუქციის პროექტი. არქიტექტორი სიმონ კლდიაშვილი, 1902 წელი
 Reconstruction Project of Kobulashvili House. Architect Simon Kldiashvili 1902



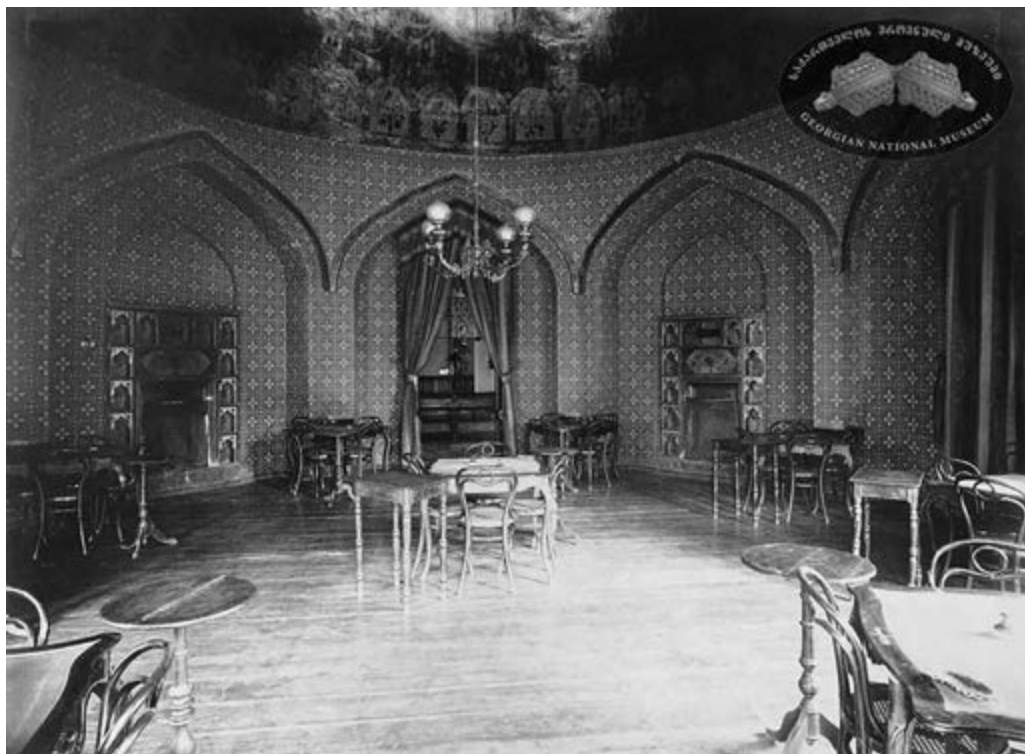
6. თბილისის კრუჟოკი, საცეკვაო დარბაზი, დ.ერმაკოვის ფოტო
 Tbilisi Kruzok (Tbilisi Art Circle), Dance Hall, photo by D. Ermakov



7. თბილისის კრუჟოკი, სასადილო ოთახი, დ.ერმაკოვის ფოტო
Tbilisi Kruzhok (Tbilisi Art Circle), Dining Room, photo by D. Ermakov



8. თბილისის კრუჟოკი, ბიბლიოთეკა, დ.ერმაკოვის ფოტო
Tbilisi Kruzhok (Tbilisi Art Circle), Library, photo by D. Ermakov



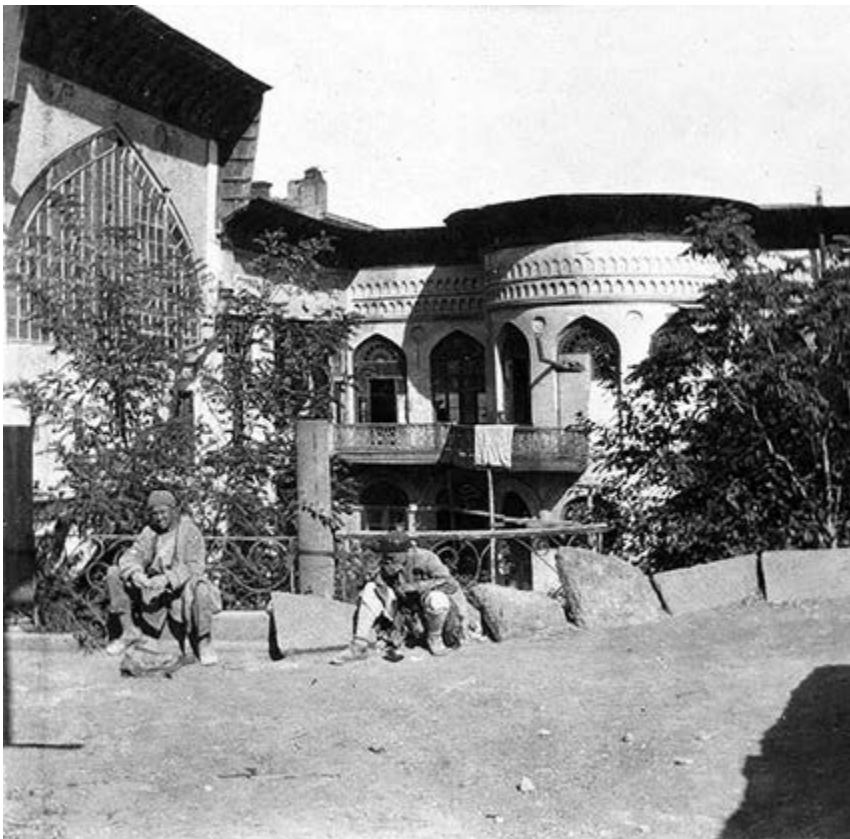
9. თბილისის კრუჟოკი, ბანქოს ოთახი, დ.ერმაკოვის ფოტო
Tbilisi Kruzhok (Tbilisi Art Circle), Card Room, photo by I. D. Ermakov



10. თბილისის კრუჟოკი, ფასადი, დ.ერმაკოვის ფოტო
Tbilisi Kruzhok (Tbilisi Art Circle) Façade, photo by D. Ermakov



11. XIX საუკუნის ბოლო, ბარონ დე ბაის ფოტო
Late 19th century, photo by Baron de Baie



12. XIX საუკუნის ბოლო, ბარონ დე ბაის ფოტო
Late 19th century, photo by Baron de Baie



13. ნატიფი ხელოვნების საზოგადოების ანგარიში 1904 წელი
Report of the Society of Fine Arts, 1904



14. გიგო გაბაშვილის სახელოსნო, XX საუკუნის დასაწყისი
Gigo Gabashvili Studio, early 20th century



15. გიგო გაბაშვილის სახელოსნო
Gigo Gabashvili Studio, early 20th century



Аудитория во время лекции.

16. ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსები, აუდიტორია ლექციების დროს
Tbilisi Women's Higher Education Courses, an Auditorium During Lectures



17. ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსები, ზოოლოგიის კაბინეტი
Tbilisi Women's Higher Education Courses, Zoology Study Room



18. ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსების შენობა
The Building of Tbilisi Women's Higher Education Courses



19. ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსები, ქიმიის ლაბორატორია მეცადინეობის დროს
Tbilisi Women's Higher Education Courses, Chemistry Lab During Classes



20. ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსები, სამკითხველო დარბაზი
Tbilisi Women's Higher Education Courses, Reading Room



21.ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსები, მსმენელები და ლექტორები
Tbilisi Women's Higher Education Courses, Students and Lecturers



22.ქ. თბილისის ქალთა უმაღლესი კურსების დამფუძნებლები
Founders of Tbilisi Women's Higher Education Courses

ნატო ბენბიური

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნინო კვირიკაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვალეს ტაძრის არქიტექტურა და რელიეფები 2022

წლის ექსპედიციის აღმოჩენების ფონზე

2022 წლის ივნისში შედგა ექსპედიცია ვალეს ტაძრის ადგილზე შესასწავლად¹, რომლის დროსაც ჩატარდა არქიტექტურის, რამდენიმე, მათ შორის, სამხრეთი ფასადის, რელიეფის და მათი თანმხლები წარწერების წინასწარი კვლევა, ამასთან, გამოვლინდა ახალი წარწერებიც. ვალეს ტაძარი (სურ. 1), როგორც ცნობილია, მრავალჯერ იყო სიძველთმცოდნეთა, ისტორიკოსთა, ხელოვნებათმცოდნეთა ინტერესის ობიექტი. მისი სამშენებლო ფენები მათ მიერ VIII-XVI საუკუნეებით არის განსაზღვრული, ჩანს XIX საუკუნის ჩარევებიც, თუმცა, არაერთ საკითხზე კითხვის ნიშნები მაინც არსებობს: ეკლესია თავდაპირველი სახით არ არის შემორჩენილი და ბოლომდე დაუდგენელია მისი „არქიტექტურული ისტორია“; მიუხედავად იმისა, რომ ვალეს ეკლესიის რელიეფები არაერთ ნაშრომშია გამოქვეყნებული², ჯერ კიდევ არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა ზოგიერთი მათგანის იდენტიფიკაციაზეც კი; კვლევას საჭიროებს ასევე, სკულპტურული დეკორის სისტემა, მისი მხატვრულ-აზრობრივი მხარე და ისტორიული კონტექსტი; ეკლესიის თავდაპირველი არქიტექტურული ტიპი, სტრუქტურა და მისი მიმართება ქართული ხუროთმოძღვრების იმავე ეპოქის სხვა ნიმუშებთან კიდევ ერთი საკითხია, რომელიც გარკვევას მოითხოვს; ძალზე მნიშვნელოვანია, ისიც, რომ ეკლესიის კედლებმა შემოინახა სხვადასხვა პერიოდის წარწერები, რომელთა ნაწილი ჯერაც უცნობია. ვალეს ეკლესიასთან დაკავშირებული საკვლევი საკითხები მრავალრიცხოვანია და ერთი ექსპედიცია, ბუნებრივია, ვერ გადაჭრიდა ყველა მათგანს. თუმცა ექსპედიციამ მოიტანა შედეგები, რომლებიც წინამდებარე სტატიაშია დაჯამებული. ესაა წინასწარი კვლევა, საკითხების დასმა, რომელიც შემდგომ კვლევებში განვითარდება.

ა) ვალეს ტაძრის შესწავლის ისტორია და არსებული მოსაზრებები სამშენებლო ეტაპების შესახებ

ვალეს ტაძარი ბაზილიკური ფორმისაა, თუმცა ზედაპირული დათვალიერებაც კარგად გვაჩვენებს, რომ მან ჩვენამდე ვერ მოაღწია თავდაპირველი ფორმითა და სტრუქტურით. მისი არქიტექტურის კვლევა გასულ საუკუნეში ჩატარდა, თუმცა წარწერების შესწავლა, გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაიწყო. მარი ბროსე იყო პირველი, ვინც ეკლესიის ინტერიერში არსებული ვრცელი, ე.წ. დედისიმედის წარწერა შეისწავლა და ისიც და ეკლესიაც XVI საუკუნით დაათარიდა³. შემდეგ ეკლესია მოინახულა პრასკოვია უვაროვამ. მან პირველმა გამოაქვეყნა ტაძრის აღწერა და მისი ნახაზები⁴. ექვთიმე თაყაიშვილმა, აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფის წარწერის საფუძველზე, ეკლესიის ახალი

¹ ექსპედიცია ორგანიზებული იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დაფინანსებით, ამავე უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების მიერ (ხელმძღვანელი – პროფ. ნატო გენგიური, წევრები – ისტორიის მეცნ. დოქტორი თემო ჯოჯუა და მაგისტრანტი ნინო კვირიკაშვილი).

² რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, *ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები*, 3 (1950) 25; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии. Сюжетные рельефы V-XI веков*, Москва 1977, с. 100-106; თ. დადიანი, ე. კვაჭაბაძე, თ. ხუნდაძე, *შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება*, თბილისი 2017, 138-140.

³ M. Brosset, *Voyage archeologique*. SPB. 1850, Rapp. II, 129.

⁴ *Материалы по археологии Кавказа, под ред. и с предисл. гр. Уваровой*, IV, Москва 1894, 69.

თარიღი – VIII-IX სს. – წამოაყენა⁵, ხოლო XVI საუკუნე მისი გადაკეთების პერიოდად მიიჩნია. გასული საუკუნის 40-იან წლებში, ვალეს ეკლესიის საფუძვლიანი სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა რუსუდან მეფისაშვილმა ჩაატარა. ის არ დაეთანხმა თაყაიშვილის დათარიღებას, რადგან ის მხოლოდ წარწერებში აღნიშნული ისტორიული პირების წყაროებში დაცულ ინფორმაციასთან კავშირს ეფუძნებოდა⁶. რუსუდან მეფისაშვილმა შესწავლის სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდი გამოიყენა და სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, გამოყო ორი ფენა: პირველი სამშენებლო ფენის თარიღად განსაზღვრა X საუკუნე, ხოლო მეორე, ანუ გადაკეთების პერიოდის ფენის თარიღად – XVI საუკუნე. რუსუდან მეფისაშვილი მიიჩნევს, რომ თავდაპირველად ვალეში აშენდა გუმბათოვანი ტაძარი, საკურთხევლის კუთხეებსა და ორ ბურჯზე დაყრდნობილი გუმბათით (ტაბ. 2)⁷. ამ მოსაზრებას ვიზიარებთ, რამდენადაც აშკარად ჩანს, რომ ინტერიერის აღმოსავლეთ მხარეს არქიტექტურული კომპონენტების განაწილება თავდაპირველია: საკურთხეველიც და შემორჩენილი ბურჯებიც, თუმცა კი გადაკეთებულია, მაგრამ თავის ადგილზე დგას და გვიჩვენებს, რომ გუმბათქვეშა კვადრატის საკურთხევლის წინ „იხაზებოდა“. როგორც ჩანს, XVI საუკუნის აღდგენამდე, გუმბათი, ჯვრის გრძივი მკლავები და დასავლეთი ნაწილი დანგრეული იყო.

ბ) ვალეს ტაძრის თანამედროვე მდგომარეობა, კვლევის ამოცანები და ექსპედიციის მიგნებები

ვალეს ეკლესია ამჟამად მოქმედი და მოვლილია. აქ ღვთისმსახურებას ატარებს მამა იობი, რომელიც გვერდში დაგვიდგა და ხელი შეგვიწყო კვლევაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღწერილი ეკლესიის მდგომარეობა, ბუნებრივია, დღეს შეცვლილია: მის ირგვლივ შემოცლილია მიწის ფენა, რომელიც ცოკოლს ფარავდა.

⁵ Э. Такашвили. *Археологические экскурсии, разыскания и заметки*, Вып. 3, Тифлиси 1907, 7-14; ე. თაყაიშვილი, *სამი ისტორიული ქრონიკა*, ტფილისი, 1890, 7.

⁶ რ. მეფისაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, 25-51.

⁷ იქვე, 49.

მისგან შორიახლოს, გარშემო გზის გაყვანა მიმდინარეობს და ტერიტორიის მიწისგან გასუფთავებისას ნაპოვნია საფლავები და ასევე, ქვის ფრაგმენტები ჩუქურთმებით და წარწერითაც კი. ეს მასალა ეკლესიის ეზოშია შეგროვილი⁸. თვით ტაძარი არ არის შეცვლილი, თუმცა ინტერიერში კამარები, გრძივი კედლები და საკურთხეველი შელესილია; საკურთხეველში უკვე ახალი მხატვრობაც შეუქმნიათ. ძველი კედლები კი „ითხოვს“ კვლევას, წარწერების პირების გადმოღებას. ჩვენი ექსპედიციის მნიშვნელოვანი აღმოჩენები ფასადების წარწერების წაკითხვას უკავშირდება. ამ ეტაპზე ძირითადად, აღმოსავლეთი ფასადის კარნიზის და სამხრეთი ფასადის ზედა არეზე არსებული ორი ქალისა და მხედრების რელიეფების წარწერების შესწავლა მოხდა. ქალთა გამოსახულებებთან (სურ. 5) არსებულმა წარწერამ აქამდე უცნობი ისტორიული პირების სახელები გვამცნო. კერძოდ, საერო პირის, მარიამის სახელი თუ ცნობილი იყო, ახლა გაირკვა მისი მამისა და ვაჟის სახელები: ბავშვი, რომელიც მას ხელში უჭირავს „ცოტნეს“ სახელით, ხოლო თვითონ მარიამი კი „დაჩის“ ასულად არის მოხსენიებული⁹. ამდენად, ერთი ოჯახის სამი თაობის სახელების შემცველი წარწერა სრულიად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ამ მხარის ისტორიის კვლევისთვის. სხვა წარწერები, რომლებიც აქამდე შეუმჩნეველი იყო, სამხრეთი ფასადის მხედრების გამოსახულებებთან (სურ. 6) აღმოჩნდა და გადაწყვიტა მათი ვინაობის საკითხი, რაზეც აწრთა სხვადასხვაობა არსებობდა¹⁰: ეს მხედრები აღმოჩნდნენ წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი¹¹. ამ წმინდანთა რელიეფური გამოსახულებები აქამდე უცნობი იყო საქართველოში (ამ რელიეფის შესახებ იხ. ქვემოთ).

როგორც აღინიშნა, ტაძარი რთულია იმ მხრივ, რომ ძლიერი ნგრევა და გადაკეთება განიცა-

⁸ უნდა აღინიშნოს, რომ სპეციალისტთა ჩართულობის გარეშე, ეს პროცესი სახიფათოა და ყურადღებას საჭიროებს.

⁹ მეორე ქალი რომ ეკლესიის პერსონიფიკაციაა, უკვე აქამდეც იყო ცნობილი, წარწერის აღრინდელი წაკითხვით. იხ. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, *დასახ. ნაშრ.*, 139.

¹⁰ იქვე. მხედრები მოაზრებული იყო წმინდა მხედრებად ან საერო პირებად.

¹¹ წარწერაში მოხსენიებულია როგორც „წმ. ბაქოსი“.

და ჯერ კიდევ ძველ დროში. შევცდებით, ის საკითხები წამოვწიოთ, რომლებიც ჩვენი ექსპედიციის დროს, ახალი კუთხით წარმოჩნდა და კვლევის გაგრძელებას ითხოვს. პირველი საკითხი, რომელზეც გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ, მისი ტიპია. ეკლესია რომ თავდაპირველად გუმბათოვანი იყო, ეჭვარეშა. რუსუდან მეფისაშვილმა გუმბათოვანი ეკლესიის აშენების პერიოდად X საუკუნის ბოლო ათეული წლები დაადგინა. საინტერესო ისაა, რომ არქიტექტურული ტიპით ვალეს ეკლესია ჩაწერილი ჯვრის ორბურჯიანი ნაირსახეობა გამოდის (ტაბ. 2), ე.წ. სამთავის-სამთავროს ტიპი. სპეციალური ლიტერატურის მიხედვით კი, ეს ტიპი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში XI საუკუნის პირველ ნახევარში იხადება და ფართოდ ვრცელდება¹². ვალეს ტაძარი წინ უსწრებს ყველა იმ ეკლესიას, რომელიც აღნიშნულ ტიპს მიეკუთვნება. თუ ეკლესია მართლაც XI საუკუნემდეა აშენებული, ის ამ ტიპის ჩამოყალიბების ქრონოლოგიას ცვლის და შესაბამისად, ითხოვს დამატებით კვლევას, რაც მომავლის საქმეა.

მეორე თემა, რომელიც ასევე კვლევის გაგრძელებას საჭიროებს, არის სამშენებლო ფენები. როგორც ვიცით, რუსუდან მეფისაშვილის მიერ, ორი ძირითადი სამშენებლო ფენაა მონიშნული – X საუკუნე და XVI საუკუნის მეორე ნახევარი. ორივე ეტაპზე ეკლესია თლილი ქვით იქნა ნაშენებ-ადგენილი. მაგრამ ადრეული კედლები კარგად განირჩევა, რადგან დიდი ზომის, სწორად გათლილი კვადრებითაა ამოყვანილი, ხოლო გვიანი პერიოდის კედლები მცირე ზომის კვადრებითაა ნაგები და ცოტა არ იყოს „არეული“ წყობით გამოირჩევა. ამიტომ რუსუდან მეფისაშვილის მსჯელობა ორი ძირითადი სამშენებლო პერიოდის შესახებ მეტად დამაჯერებელია. თუმცა, ეკლესიის ინტერიერში გვხვდება დეტალები, ორნამენტიკა, დეკორატიული ნახევარსფეროები, რომლებიც ამ პერიოდებს არ შეესაბამება და ჩვენი ვარაუდით, კიდევ ერთი შუალედური სამშენებლო ფენიდან თუ შეკეთებიდან უნდა იყოს მოდწეული (სურ. 4). სავარაუდოდ, ეს უნდა იყოს XIV-XV საუკუნეები.

¹² ვ. ზაქარაია, IX-XVIII საუკუნეების ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა XI-XII სს., თბილისი 1975, 7-46.

კიდევ ერთი საკითხი მინაშენებს ეხება. 1942 წელს რუსუდან მეფისაშვილმა ეკლესიის სამხრეთ და დასავლეთ ფასადებთან შეამჩნია მინაშენების კედლების კვალი. მათი სიგანე 2,5 მ. უნდა ყოფილიყო¹³. კედლის ფრაგმენტს დასავლეთ მხარეს თლილი ქვით მოპირკეთებაც ჰქონდა შერჩენილი. დღეს ეს ფრაგმენტებიც ადარაა, მაგრამ მიწა, რომელიც ადრე ეკლესიის ძირს ფარავდა, ახლა გატანილია და ძველ ნახაზებზე დატანილი მხოლოდ ზედა საფეხურის ნაცვლად, ეკლესიის 3 მაღალი საფეხურით შედგენილი ცოკოლი მთლიანად ჩანს. კედლის წყობით თუ ვიმსჯელებთ, დაბეჯითებით შეიძლება ვთქვათ: ეკლესიის ქვედა კედლები, შესაბამისად, ცოკოლი, პირველ ფენას უნდა ეკუთვნოდეს. და აი, აქ გამოჩნდა მშენებლობის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობისთვის მნიშვნელოვანი მომენტი: სამხრეთი მინაშენი – კარიბჭე თავიდანვე კი არ აშენდა, არამედ უკვე აშენებულ ეკლესიაზე იქნა მიდგმული. ყოველ შემთხვევაში ეკლესიის ქვედა ნაწილი უკვე იყო. ამას მეტყველებს ის, რომ ქვემოთ საფეხურებშია ამოკვეთილი ადგილები პილასტრებისთვის და აფსიდისთვის (უფრო ზუსტად, მისი ქუსლის შესაბამისი რკალისებრი ფოსო). ჩანს ისიც, რომ მინაშენი არ ფარავდა სამხრეთ კედელს მთლიანად, ის ეკლესიაზე მოკლე იყო და აღმოსავლეთით მცირე მონაკვეთს ტოვებდა თავისუფლად (ტაბ. 3). როგორი იყო მინაშენის ზედა მხარე, გარე მასები, ძნელი სათქმელია. თუმცა, ჩვენამდე მოღწეული მასალის მიხედვით, აქაც შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი: საქმე ისაა, რომ შემორჩენილია ცალკე დარჩენილი ორი ილენტური, გეგმაში რვაწახნაგა სვეტი, რომელთაგან ერთი ტაძრის სივრცეში, ჩრდილოეთ კედელთან დგას, მეორე – ეზოში, აღმოსავლეთით. მას წარწერიანი ქვის ჯვარი ადგას. საფიქრებელია, რომ ეს სვეტები და ასევე, კაპიტელი, რომელიც ეზოშია, აღნიშნულ მინაშენს ეკუთვნოდა¹⁴. ამ

¹³ რ. მეფისაშვილი, დასახ. ნაშრ., 26.

¹⁴ რუსუდან მეფისაშვილი კიდევ ორ მსგავს კაპიტელს ახსენებს: ერთი სამკვეთლოს კედელში და მეორე, ტაძრის ბურჯშიაო ჩაყოლებული. თუმცა ჩვენ მხოლოდ ეზოში, ერთი კაპიტელი დავაფიქსირეთ.

მხარეში X-XI საუკუნეების ეკლესიებზე საკმაოდ ხშირია გრძივ ფასადს გაყოლებული, ცალფერდა გადახურვით დასრულებული კარიბჭეები, რომელთა შესასვლელი სვეტზე/ სვეტებზე დაყრდნობილი ორი ან სამი თაღით არის აქცენტირებული (მაგალითად, ბურნაშეთის (Xს.), ანდა ზედა ვარძიის (XI ს.) ეკლესიები); სწორედ მათი მსგავსი გადაწყვეტა უნდა ყოფილიყო ვალემი¹⁵. ამდენად, სამხრეთით და დასავლეთით ეკლესიას მინაშენი, შესაბამისად საკმაო ზომის არქიტექტურული მოცულობა ჰქონდა. ეს არის მნიშვნელოვანი, არა მხოლოდ თავდაპირველი არქიტექტურული აგებულების დასადგენად, არამედ სამხრეთი ფასადის რელიეფებთან მიმართებითაც: ჩვენი ახალი მონაცემებით დგინდება, რომ კარიბჭე ფასადის ცენტრალურ არეს, სადაც ახლა რელიეფებია განთავსებული, დაფარავდა. ფასადის ზედა არე რომ გვიანი აღდგენაა, ამას კედლის წყობაც მიუთითებს, მაგრამ აღნიშნული კარიბჭის გათვალისწინებით, კიდევ უფრო აშკარა ხდება, რომ სამხრეთი ფასადის რელიეფები – მარიამი და ცოტნე, ეკლესიის პერსონიფიკაცია, ასევე, წმინდა მხედრები სერგი და ბაქოსი – აშკარად გვიან არის აქ ჩასმული და თავდაპირველად სხვა ადგილს იკავებდა. არ არის გამორიცხული, რომელიმე მათგანი კარიბჭეზეც ყოფილიყო.

ამდენად, ვალეს ეკლესიის სამშენებლო ფენების დათარიღება, მისი არქიტექტურული სახის და გაფორმების სისტემის დადგენა სამომავლო კვლევის საგანია და ვიმედოვნებთ, არსებული მონაცემები, ახლადგამოვლენილი ფაქტების ანალიზი და ინტერდისციპლინარული კვლევა საშუალებას მოგვცემს უფრო მკაფიოდ დავინახოთ მისი მხატვრული სახე და ისტორიული მნიშვნელობა. ერთ-ერთი ასეთი ახალი თემა, რომელზეც წინასწარი კვლევის საფუძველზე, მოსაზრებების გამოთქმაა შესაძლებელი წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსის რელიეფია.

გ) სამხრეთი ფასადის რელიეფები – წმინდა მხედრები სერგი და ბაქოსი

ვალეს ტაძრის საინტერესო ხუროთმოძღვრულ სახეს მეტ მნიშვნელობას სძენს მისი სულპტურული დეკორი. რამდენადაც ჩვენი ექსპედიციის დროს, პირველად გაირკვა სამხრეთი ფასადის მხედართა ვინაობა, მათ ცალკე ყურადღება უნდა დავუთმოთ. სარკმლის ორსავე მხარეს მოთავსებული წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსის ერთმანეთისკენ მიმართული ცხენოსანი გამოსახულებები, თანაბარი ზომის მართკუთხა ფილებზეა შესრულებული (სურ. 6). ორივე მხედრისა და ცხენის გამოსახულება მსგავს პოზაშია წარმოდგენილი: ცხენთა წინა ფეხები „ჰაერშია“, სირბილის ამსახველ პოზაშია გამოსახული. დინამიკას და ერთმანეთისკენ სწრაფვას აძლიერებს ორივე მხედრის აფრიალებული მოსასხამი. წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსსაც ცალ ხელში აღვირი უჭირავთ, მეორეში კი ტარიანი ნივთი: წმ. ბაქოსს – ჯვარი, ხოლო წმ. სერგის ტარზე წამოცმული, ზედაპირდაზიანებული დისკოსებრი საგანი. ორივე მხედარს მუხლებამდე კაბა მოსავს. საინტერესოა, რომ წმ. სერგისა და ბაქოსის გამოსახულებებისთვის სახასიათო ატრიბუტი მანიაკონი, რომელიც მმართველთა მცველებს ყელზე ეკეთათ, აქ არ განირჩევა. როგორც ჩანს, არც იყო. დაკვირვებისას, ჩანს, რომ აფრიალებული მოსასხამი დეკორირებული იყო მცენარეული ორნამენტებით, რაც საზეიმო განწყობას ქმნიდა. მარჯვენა მხედრის კაბის დეტალი ვერტიკალური ხაზებით არის დანაწევრებული. მარცხენა რელიეფზე შეიმჩნევა ცხენების აღვირის დეტალები – გრავირებული წრეები. როგორც ჩანს ორივე რელიეფი საკმაოდ დეტალურად იყო გაფორმებული. განმარტებითი წარწერები რელიეფების ზედა არეზეა მოცემული. რელიეფის შესრულებაში სიმრგვალისკენ სწრაფვა იგრძნობა, რაც განასხვავებს მათ იმავე ფასადის ქალთა გამოსახულებებისგან. ცხენოსნები ისეა ამოწეული, რომ თითქმის ნახევრად გამოდიან წინ. წმ. სერგის დისკოსებრი ნივთის ტარი, სრულად, მთელი მოცულობითაა ამოკვეთილი, ფონსა და მას შორის სივრცეა დატოვებული¹⁶.

¹⁵ ადგილობრივებმა ისიც თქვეს, რომ როდესაც სამხრეთი ფასადის გაყოლებაზე, ანუ ოდესღაც არსებული მინაშენის ადგილს, დაყრილი მიწისგან ათავისუფლებდნენ, იქ სამი საფლავიც იპოვეს. საფიქრებელია, რომ მინაშენის აღმოსავლეთი მონაკვეთი ეკვდერ-საძვალეს წარმოადგენდა.

¹⁶ ეს გამოჩნდა შებენელებულზე, რელიეფის ახლოდან დათვალიერებისას: ჩვენ მოგვეცა საშუალება, ამწეს გამოყენე-

კიდევ ერთი დეტალია წმ. სერგის ატრიბუტი, რომელიც სხვა წმინდა მხედრებთან არ შემხვედრია. როგორც წესი, ისინი მოწამის გვირგვინით, შუბით ან ჯვრით ხელში გამოისახებიან. ჩვენი ვარაუდით წმ. სერგის ხელში ლაბარუმი უნდა ეჭიროს, ქრიზმის ო-პ ან ჯვრის გამოსახულებით. როგორც ცნობილია, ლაბარუმი რომაული ჯარის თილის-მაა, რომელიც კონსტანტინემ შექმნა და რომელიც გახდა მტრის დამარცხების სიმბოლო¹⁷.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხსენებულ წმინდანთა კულტი საქართველოში არ ყოფილა იმდენად გავრცელებული, როგორც წმ. გიორგის, წმ. თევდორეს ან წმ. დემეტრესი. ეს დასტურდება იმითაც, რომ წმ. სერგის და წმ. ბაქოსის გამოსახულებები ჩვენში იშვიათობაა.

წმ. მხედრების მოწამეობრივი ცხოვრება გვატყობინებს, რომ ორივე წმინდანი IV საუკუნის დასაწყისში აღესრულა. ისინი რომაული ჯარის იმ ქვედანაყოფს ეკუთვნოდნენ, რომელიც რომის დაქვემდებარებაში მყოფი სხვა ერების წარმომადგენლებისგან შედგებოდა (gentiles)¹⁸. წმ. სერგის კულტის ჩამოყალიბება უკავშირდება ქალაქ რუსაფას სადაც ეწამა (ამ საკითხს ქვემოთ შევეხებით), ხოლო წმ. ბაქოსის აღსრულების ადგილია ქალაქი ბარბალისუსი¹⁹. მნიშვნელოვანია, რომ VI საუკუნის დასაწყისში იმპერატორმა იუსტინიანემ კონსტანტინოპოლში სასახლესთან ახლოს, სერგისა და ბაქოსის ტაძარი ააშენა და მათი კულტი დედაქალაქში განამტკიცა.

წმინდანთა ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული, პორტრეტის მსგავსი, წელზეითი გამოსახულება სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ენკაუსტიკურ ხატზეა წარმოდგენილი (VI ს.). საფიქრებელია, რომ ეს ხატი (სურ. 7) სწორედ იმ დროსაა შექმნილი, როცა იუსტინიანემ მათი თაყვანისცე-

ბით ახლოდან შეგვესწავლა რელიეფი და როცა ფასადის გამნათებელი ნათურები აინთო, შუქმა ისე გაიარა რელიეფზე, რომ გამოჩნდა მცირედი სივრცე სიბრტყესა და ნივთის ტარს შორის; ეს დღის სინათლეზე, მით უფრო შორი მანძილიდან, შეუმჩნევლია.

¹⁷ ენციკლოპედია Britannica <https://www.britannica.com/art/labarum>

¹⁸ წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსის ცხოვრების და აღსრულების პერიოდის შესახებ იხ. D. Woods, The Emperor Julian and the Passion of Sergius and Bacchus, *Journal of Early Christian Studies*, 5 (1997) 335-367.

¹⁹ იქვე.

მა დაადგინა დედაქალაქში²⁰. სინას წმ. ეკატერინეს მონასტერში ინახება ამ წმინდანთა კიდევ ერთი, XIII საუკუნის ხატი, რომელზეც ისინი მხედრებად არიან გამოსახულნი, თუმცა არა ისეთი კომპოზიციით, როგორსაც ვალეს ტაძარზე ვხედავთ. ხატზე მხედრები ერთი მეორის გვერდით, ერთი მიმართულებით მიდიან (სურ. 8)²¹.

ხატმებრძოლეობის დასრულების შემდეგ წმინდა მოწამეების, მათ შორის, წმ. სერგისა და ბაქოსის, გამოსახულებები X-XI საუკუნეებიდან აღმოსავლეთ საქრისტიანოში გავრცელდა კედლის მხატვრობაში, ხელნაწერთა გაფორმებაში და ხატებზე. მაგალითად, XI ს-ის დაფნის მონასტრის მოზაიკაზე ისინი იმ წმინდანთა გვერდით არიან გამოსახულნი, რომლებსაც ოქტომბერში იხსენიებენ. წმინდანთა კალენდარულ რიგში არიან ისინი წარმოდგენილნი კიევის წმ. სოფიას ტაძრის XI საუკუნის მხატვრობაშიც²². წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი ოქტომბრის თვეს შეესაბამებიან. უშუალოდ წმ. სერგისა და ბაქოსის გამოსახულება სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილშია²³. წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსის გამოსახულებები ხშირია კაპადოკიის მონასტრობებში. ამ წმინდანების გამოსახულებები გვაქვს რომის სანტა მარია ანტიკვას V ს-ის მხატვრობაში, XI ს-ის ნუა მონის მონასტრის მოზაიკებში, ათონის მთის მონასტრის მონასტრობაში და სინას მთის მონასტრის ხატზე (1260-1270 წწ.)²⁴. ხელნაწერებიდან, შემო-

²⁰ В. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, 52.

²¹ ეს იკონოგრაფიული რედაქცია, როგორც ჩანს, გვიანი უნდა იყოს, რამდენადაც სხვა წმ. მხედრების მსგავსი გამოსახულებებიც არის ცნობილი. მაგალითად, ერთიმეორის გვერდით მიმავალი მხედრების სახით წმ. გიორგისა და წმ. თევდორე სტრათილატის და წმ. დიმიტრის და წმ. თევდორე ტირონის იკონოგრაფიული ნიმუშებიც გვაქვს გვიან პერიოდში. მაგალითად, XV-XVI საუკუნეებით დათარიღებულ ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერში, რომელიც სანკტ-პეტერბურგში ინახება. იხ. ე. დულაშვილი, ნ. ქავთარია, *ამბავი ერთი ხელნაწერისა*, თბილისი 2012, 51.

²² В. Лазарев, *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1978, 106.

²³ А. Кудя, *Особенности изображения св. воинов в монументальной декорации древнерусских храмов*, 2017, 52. (<https://nauchkor.ru/uploads/documents/5a6f88207966e12684eeea071.pdf>); Н., Герасименко, А. Захарова, В. Сарабянов, *Изображения святых на хорах св. Софии в Киеве*, *Искусство христианского мира*, Вып. 11 (2009) 57.

²⁴ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 2004, 330.

რჩენილია XI-XII სს. ათონის, ვატიკანის, სინას ხელნაწერთა დასურათებები²⁵.

საქართველოში დღეს ცნობილი გამოსახულებებიდან, ყველაზე ადრეული სწორედ ვალეს ტაძრის წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი ჩანს. მოხატულობებში გვხვდება უფრო მოგვიანოდ სხვადასხვა ეკლესიებში. წმ. ბაქოსი გვხვდება წალენჯიხის მხატვრობაში (XIV ს.)²⁶, წმინდანების სერგისა და ბაქოსის ფეხზე მდგომი ფიგურები ზარათის გვიანმა მხატვრობამაც (XVI ს.)²⁷ შემოინახა. კედლის მხატვრობიდან წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი შესაძლოა ჩართულნი იყვნენ მაღალანთვარის ეკლესიის მოხატულობაში, სადაც წმინდა მხედრები მრავლად არიან წარმოდგენილნი და ფრესკების დაზიანების გამო ყველა მათგანის სახელი არ არის შემორჩენილი²⁸.

ხატებიდან შემორჩენილია სინას მთის (XI ს.) იოანე თოხაბის ქართული საწელიწდო თორმეტკარედი ხატის ფრაგმენტი, სადაც იქნებოდა აღნიშნულ წმინდანთა გამოსახულებანიც, თუმცა დარჩენილია მხოლოდ იანვრის, თებერვლის, მარტისა და აპრილის ოთხი ფრთა²⁹. სამაგიეროდ, დანამდვილებით ვიცით, რომ წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი ახალი შუამთის საწელიწდო ხატებზე არიან გამოსახულნი³⁰. მოწამენი ოქტომბრის თვის შესაბამის კომპოზიციაში არიან ჩართულნი, მათი ვინაობა კი წარწერებითაა დადასტურებული.

რაც შეეხება რელიეფებს, წმ. სერგით და წმ. ბაქოსად იდენტიფიცირებული გამოსახულებები შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში აქამდე არ ყოფილა ცნობილი. თუმცა შესაძლოა, საგანგებო კვლევისას ასეთი ნიმუშები გამოვლი-

ნდეს. მაგალითად, წმ. სერგის ვალეს გამოსახულებას ჰგავს ცხენოსანი ფიგურა, რომელიც პრასკოვია უვაროვას მიერ აფხაზეთში მიკვლეულ კანკელის ფილაზე იყო გამოსახული³¹.

ამ მიმოხილვის შემდეგ, ნათელია, რომ ვალეს ტაძრის წმ. სერგის და წმ. ბაქოსის გამოსახულება თავისებური იკონოგრაფიით გამოირჩევა. ისინი უფრო იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციით – მხედრებად არიან გამოსახულნი, თანაც არა გვერდიგვერდ, როგორ ეს სხვა ნიმუშებზეა, არამედ ერთმანეთისკენ მიმართულნი. როგორც წესი, წმინდანები ფრონტალურად მდგომნი ან ამხედრებულნი, ყოველთვის ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოისახებიან. ვალეს რელიეფის მსგავსი, წმინდანთა ერთმანეთისკენ მიმართული გამოსახულება, უცნობია.

რადგან ვალეს რელიეფების მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქცია არ შეგვხვდა განხილულ მაგალითებში, გადავწყვიტეთ მისი სათავეები მოგვეძებნა, იქ, სადაც ეწამნენ და აღესრულნენ წმინდა მხედრები. ამიტომ უნდა შევეხოთ კულტის ჩამოყალიბების საკითხს და ადგილს. წმ. სერგის კულტს აზიისა და ახლო აღმოსავლეთის მკვლევარის, ელიზაბეტ ფოუდენის ნაშრომი მიეძღვნა³². ამ წმინდანის კულტი სათავეს ქალაქ რუსაფადან იღებს. რუსაფა, ასევე ცნობილია როგორც რუსაფა (არაბულად رصافه), ბიზანტიურ ეპოქაში კი ცნობილია როგორც სერგიოპოლისი (ბერძნულად Σεργίπολις, წმ. სერგის ქალაქი). ქალაქი მდებარეობდა რომის პროვინციაში, თანამედროვე სირიაში, დამასკოს სიახლოვეს.

რუსაფაში 431 წელს ეპისკოპოს ალექსანდრეს აუშენებია წმ. სერგის სახელობის ეკლესია³³. ეს არის პირველი ფაქტი, როდესაც წყაროებში ნახსენებია წმ. სერგი. ითვლება, რომ სწორედ ამან მისცა ბიძგი წმ. სერგისა და მასთან ერთად წმ.

²⁵ ი. ბექურიძე, *მაღალანთ ეკლესიის მოხატულობა (პირველი ფენა)*, სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისი 2019, 38.

²⁶ ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, *წალენჯიხა. მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობა*, თბილისი 201, 182.

²⁷ ი. ხუსკივაძე, *ზარათი. წმიდათა კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია*, თბილისი 2008, 8, 59.

²⁸ *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა*, წ. 5, 1990, 215; ი. ბექურიძე, *დასახ. ნაშრ.*, 38.

²⁹ ზ. სხირტლაძე, სინას მთის საწელიწდო ხატის შედგენილობისთვის, *თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის შრომების კრებული*, 1, თბილისი 2000, 197-225.

³⁰ ნ. გოგელია, *ახალი შუამთის მონასტრის საწელიწდო ხატები*, სადოქტორო ნაშრომი, თბილისი 2008, 84.

³¹ П. Уварова, *Христианские памятники, Материалы по археологии Кавказа*, IV, Москва, 1894, 20. სამწუხაროდ რელიეფი უკვე მამინ იყო დამტვრეული, ახლანდელი ადგილმდებარეობა დაუზუსტებელია, თუმცა ფოტოს მიხედვით, დაგეგმილი გვაქვს მისი კვლევა.

³² E. K. Fowden, *The Barbarian Plain: Saint Sergius between Rome and Iran (Transformation of the Classical Heritage)* Berkeley, 1999.

³³ იქვე, 46.

ბაქოსის კულტს და სწორედ აქედან იღებს სათავეს მისი გავრცელება ჯერ სირიასა და მესოპოტამიაში, ხოლო შემდეგ კი უკვე ეგვიპტეში.

1920-1950 წლებში სირიის სხვადასხვა ქალაქში მკვლევარები ბაზარში პოულობდნენ VI-X სს-ით დათარიღებულ ვერცხლის მედალიონებს, რომლებზეც გამოსახული იყო ამხედრებული წმ. სერგი (სურ. 9). მისი იკონოგრაფია ვალეს წმ. მხედრების რელიეფების მსგავსია. 1920 წელს ალექსანდრე კოლეციონერ პოშს (Guillaume Poche) აჩვენეს ქვის ყალიბი, რომელზეც იყო შემდეგი წარწერა: „წმ. სერგის კურთხევა“³⁴. აღნიშნული წარწერა გრავირებული იყო ამხედრებული სერგის გარშემო, რომელსაც მხარზე გადებული ჰქონდა ჯვრით დასრულებული შუბი. ყალიბი რუსაფაში იყო აღმოჩენილი.

როგორც წესი, რუსაფაში გაჩერებულ მომლოცველებს ან მოგზაურებს, ევლოგიად მიჰქონდათ წმინდანთა გამოსახულებებიანი კერამიკის ან მეტალის მედალიონები, რომლებსაც, მათი რწმენით, დამცველობითი ფუნქცია ჰქონდა³⁵.

საინტერესოა, ამხედრებული წმინდანის გამოსახვის მიზეზი და სათავეები, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ წმ. სერგი სამხედრო პირი იყო, მის მოწამებრივ ცხოვრებაში ის მხედრად არ იხსენიება.

ამ საკითხთან დაკავშირებით ე. ფოუდენი მიიჩნევს, რომ წმ. სერგის ამხედრებული გამოსახულება შთაგონებული იყო მისი, როგორც უდაბნოში მოგზაურთა ღვთაებრივი მფარველის როლით³⁶. ის კიდევ უფრო ღრმად იკვლევს კულტურულ გარემოს და აღნიშნავს, რომ სირიელებისთვის ღვთაებრივი მხედრების გამოსახულება უცხო არ არის. პარალელს ავლებს სირიულ წარმართ ღმერთებთან, რომლებიც მხედრების სახით გამოისახებოდნენ და მიიჩნეოდნენ უდაბნოში მოგზაურთა მფარველებად. ფოუდენს მაგალითად მოჰყავს არაბთა წარმართი ღმერთის აზიზის რელიეფი (სურ. 10), სადაც ის გამოსახულია მხედრის სახით, საინტერესოა მსგავსებები აზიზის რელიეფსა და მედალიონებზე გამოსახულ წმ. სერგის გამოსახულებას შორის. ორივე შემთხვევაში ცხენი გამოსახულია პროფილში, წინა ფეხი აწეული აქვს, თუმცა ყალყზე კი არ არის შემდგარი, არამედ მშვიდად მიემართება. ხოლო მხედარი გამოსახულია აფრიალებული მოსასხამით და მისი სახე ფრონტალურად არის გამოსახული.

საინტერესოა, რომ, ამ შემთხვევაში, არა მხოლოდ აზიზისა და მედალიონების გამოსახვის დეტალები ემთხვევა ერთმანეთს, არამედ ცალსახაა აზიზის რელიეფის მსგავსება ვალეს რელიეფებთან. ლოგიკური იქნება ვივარაუდოთ, რომ შესაძლოა სამცხეში მოხვდა სწორედ ის მედალიონი, რომელიც სირიელმა მომლოცველებმა ან მოგზაურებმა შეიძინეს რუსაფაში. ასევე IV საუკუნიდან მოყოლებული ქართველი მომლოცველები მუდმივად სტუმრობდნენ წმინდა ადგილებს. შესაბამისად სამცხედან პილიგრიმების გზა აუცილებლად გაივლიდა რუსაფას მონასტრებს. სავარაუდოდ, სწორედ პილიგრიმთა მეშვეობით მოხვდა წმ. სერგის ხსენებული გამოსახულებები და ოსტატმაც ამხედრებული სახით გამოსახა ვალეს ტაძარზე.

მეორე მხრივ, საქართველოში წმინდა მხედრების კულტის პოპულარობა და მათი უკვე კარგად ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიის არსებობა, საფუძველს გვაძლევს დავუშვათ, რომ ადგილობრივი ოსტატისთვის წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსის მხედრებად გამოსახვა მეტად ორგანული და მისაღები იქნებოდა. გამოთქმული ვარაუდების მეტად დასაზუსტებლად, საჭიროდ ვთვლით სიდრმისეული კვლევის გაგრძელებას.

³⁴ იქვე, 103.

³⁵ მაგალითად, გერი ვიკანის კვლევის მიხედვით რუსაფას სვიმონ მესვეტე უმცროსის სამლოცველოდან პილიგრიმები VI-X სს-ში ყიდულობდნენ მედალიონებს წმინდანის გამოსახულებით, რომლებზეც გრავირებული იყო სიტყვები „კურთხევა“ და „ჯანმრთელობა“. E. K. Fowden, *დასახ. ნაშრ.*, 103.

³⁶ იქვე, 107.

NATO GENGIURI

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

NINO KVIRIKASHVILI

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

ARCHITECTURE AND RELIEFS OF THE VALE CATHEDRAL IN LIGHT OF THE DISCOVERIES OF THE 2022 EXPEDITION

In June 2022, an expedition was carried out to explore the site of the Vale Cathedral (Fig. 1), during which a preliminary study of the architecture, several reliefs, and their inscriptions was performed. The cathedral has always aroused the interest of many researchers (Marie-Félicité Brosset, Praskovya Uvarova, Ekvtime Takaishvili, Giorgi Botchoridze, Rusudan Mepisashvili, Valeri Silogava, Tamar Khundadze). Its building layers date back to the 8th-16th centuries. However, questions remain on several issues related to it.

Important discoveries of our expedition are related to reading and deciphering the inscriptions on the facades. When deciphering the inscriptions on the female reliefs of the southern façade (Fig. 5) the names of several previously unidentified individuals were deduced: knowing the name of a lay person called Mariam, now we have found out the names of her father and son – Dachi and Tsoṭne. The inscription containing the names of three generations of the family is significant for studying the history of the region.

Next to the reliefs of knights (Fig. 6) on the southern facade, other previously undiscovered inscriptions were found, which led to their identification. This is St. Sergius and St. Bacchus, reliefs of which have not been found anywhere in Georgia.

During the expedition, several issues related to the cathedral appeared in a new light:

1. Architectural Type of the Cathedral. There is no doubt that the cathedral was originally domed. Rusudan Mepisashvili singled out the last decade of the 10th century as the period of construction of the domed church. The cathedral was of the inscribed cross-type with two pillars supporting the dome (Tab. 2), the so-called Samtavisi-Samtavro type. According to the specialized literature, the emergence of this type of cathedral dates back to the first half of the 11th century. The Vale Cathedral precedes all churches belonging to the indicated type. This theory needs additional research regarding the existence of this type in Georgia.

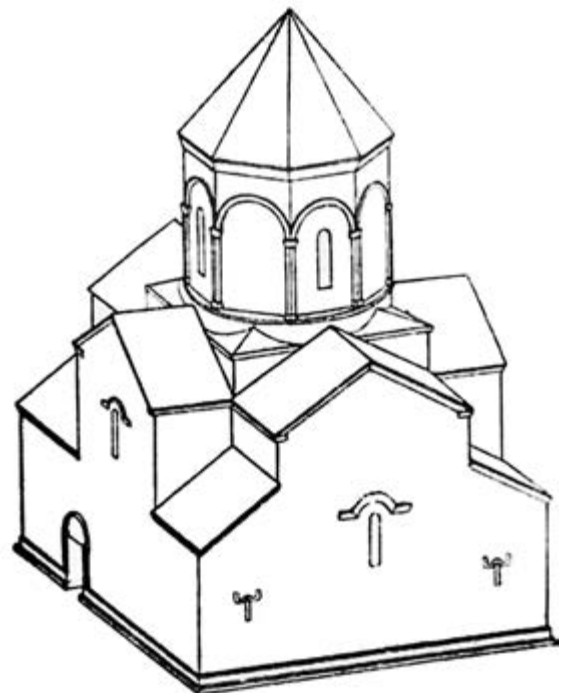
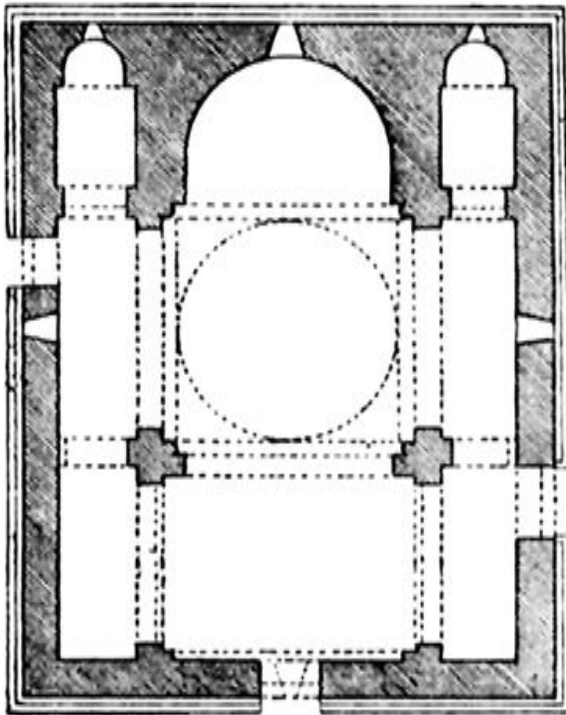
2. Building Layers. Rusudan Mepisashvili highlights two building layers of the 10th century and the second half of the 14th century. Although in the interior we find details and ornaments, which, in our opinion, must belong to another, intermediate building layer (presumably 14-15 centuries) or maybe from the period reconstruction (e.g. decorative hemispheres – Fig. 4).

3. Extensions. The earth around the cathedral, which used to cover the base, has been removed, and the plinth, consisting of three high steps, is fully visible. In the plinth, carved spaces have been preserved, indicating the addition of a narthex to the cathedral (Tab. 3). The cathedral also has a capital and two identical columns. In our opinion, these parts belonged to an extension built horizontally along the façade and having an open entrance with three arches; we have preserved samples of such narthexes of the 10th-11th centuries (Burnasheti, 10th c.) or upper churches of Vardzia (11th c.).

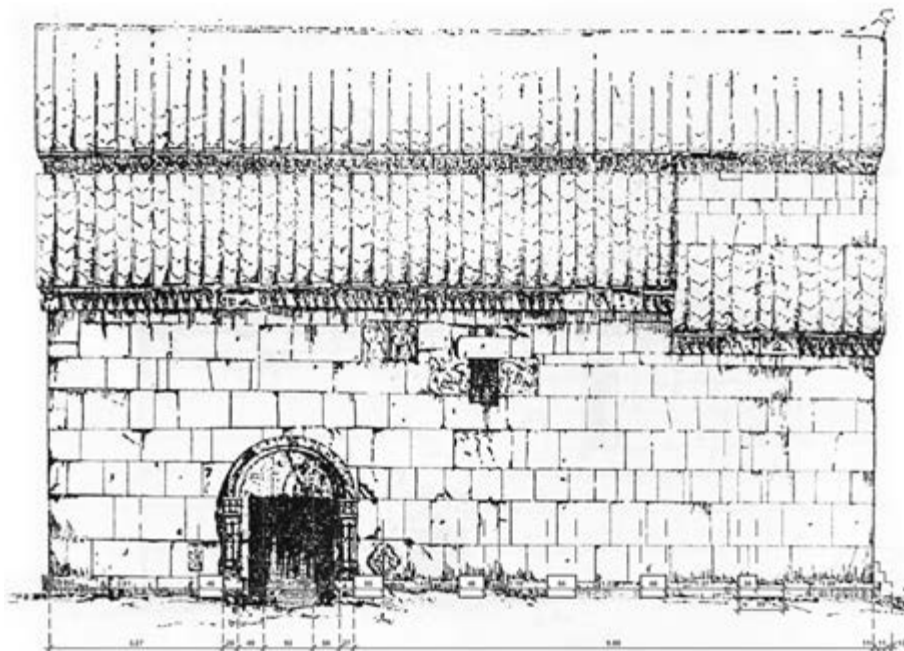
4. Reliefs of St. Sergius and St. Bacchus (Fig. 6). It is worth noticing that the cult of the mentioned saints has never been as popular in Georgia as the cult of St. George and St. Theodore. However, we have their depictions in paintings of the 12th century or the following period (Magalaant church, Kintsvisi, icons of New Shuamta, etc.). Images of St. Sergius and St. Bacchus are also known in other Christian countries (the 6th century icon of Mount Sinai Monastery, the 5th century frescos of Santa Maria Antiqua, the 11th century mosaics of Nea Moni of Chios, etc.). The iconography of the knights from the Vale Cathedral is entirely different from the mentioned examples: saints are usually depicted standing next to each other and rarely described as horsemen. In this case, the horsemen ride slowly abreast (icon of Mount Sinai Monastery, 13th century).



1. ვალეს ტაძარი, საერთო ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან, 2022 წლის ფოტო
Vale Cathedral, general view from the northeast, photo of 2022



2. ვალეს ტაძრის გეგმა და რეკონსტრუქცია რ. მეფისაშვილის მიხედვით, 1949.
Plan and reconstruction of the Vale Cathedral according to R. Mepisashvili, 1949



3. ვალეს ტაძრის სამხრეთი ფასადი რ. მეფისაშვილის მიხედვით, მინამუნისთვის განკუთვნილი კედლებში ჩაკვეთილი ფოსოების ანაზომით, 2022
The southern façade of the Vale Cathedral according to R. Mepisashvili, with measurements of the recesses cut in the walls intended for extension, 2022



4. ვალეს ტაძრის ინტერიერის გვიან შუა საუკუნეებში აღდგენილი სამხრეთ-აღმოსავლეთი ბურჯი ადრეული პერიოდის ფრაგმენტებით, 2022 წლის ფოტო
Restored late medieval southeast support bearing of the Vale Cathedral with fragments from the early period, photo of 2022



5. ვალე, ქალთა რელიეფები სამხრეთ ფასადზე, 2022 წლის ფოტო
Vale, female reliefs on the southern façade, photo of 2022



6. ვალე, წმ. სერგისა და წმ. ბაქოსის რელიეფი სამხრეთ ფასადზე, 2022 წლის ფოტო
Reliefs of St. Sergius and St. Bacchus on the southern façade, photo of 2022



7. წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ხატი, VI ს
St. Sergius and St. Bacchus, icon from the monastery of St. Catherine of Mount Sinai, 6th century



8. წმ. სერგი და წმ. ბაქოსი, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ხატი, XIII ს.
St. Sergius and St. Bacchus, icon from the monastery of St. Catherine of Mount Sinai, 13th century



9. მედალიონი წმ. სერგის გამოსახულებით რუსაფადან, 550-650 წწ. (ელიზაბეთ ფაუდენის მიერ გამოქვეყნებული ილუსტრაცია)
Medallion depicting St. Sergius from Rusafa, 550-650 years (illustration courtesy of Elizabeth Fowden)



10. წარმართი ღვთაება. აღმოჩენილია დამასკოს სამხრეთ ნაწილში (სებასტიან რონზევალის მიერ გამოქვეყნებული ილუსტრაცია, 1904)
Pagan idol. Found in southern Damascus (illustration published by Sebastian Ronzeval, 1904)

ირინა გივიაშვილი

მაქს-პლანკის ფლორენციის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი

იშხნის კათედრალის ფიგურული რელიეფების ინტარპრეტაციისთვის

ტაო-კლარჯეთი, ქართული სამეფოს ცენტრი IX–XI საუკუნეების განმავლობაში, იყო ის სივრცე სადაც ქართული სახელმწიფოს იდეების აკუმულირება, შემდეგ ჩამოქნა-ჩამოყალიბება და განვრცობა მოხდა. აქ განისაზღვრა არა მხოლოდ სახელმწიფოს მომავალი გზები, არამედ მისი კულტურის და მასთან ერთად ვიზუალური ხელოვნებისაც. ტაო-კლარჯეთი იყო ის სივრცე, სადაც კულტურული ინტერაქცია საკუთარ ფესვებთან თუ გარესამყაროსთან ქმნიდა ქართული ხელოვნების ფორმებს¹. შუა საუკუნეების არქიტექტურული სკულპტურა, რომელიც არის გამორჩეულად ეროვნული მედია, გახდა ეპოქის პოლიტიკის გამომხატველიც და გადმომცემიც. იმავე მისიას ემსახურება არქიტექტურა, კედლის მხატვრობა, ლიტურგიული ნივთები. საეკლესიო სივრცეში არსებული ქანდაკება ჩვენში ყოველთვის კედლის ნაწილია, განთავსებული ინტერიერში თუ ექსტერიერში, ის იქმნებოდა არქიტექტურასთან სინთეზში და მის თანადროულად. ლაპიდარულ წარწერებთან ერთად, ჩვენ მას ისევე ვკითხულობთ, როგორც ისტორიულ თხზულებებსა თუ წერილობით დოკუმენტებს.

წინამდებარე ნარკვევის მიზანია იშხნის კათედრალის რელიეფების ანალიზი ისტორიული მოვლენების კონტექსტში.

იშხნის კათედრალი, რომელიც შუა საუკუნეების განმავლობაში იმიერ ტაოს სამწყსოს ემსახურებოდა², მდებარეობს ისტორიულ ტაოში, ისტორიული კლარჯეთის საზღვარზე, ჭოროხის ხეობაში მდებარე მაღალმთიან სოფელ იშხნის (Işhan, Dağyolu, Artvin) ტერიტორიაზე (სურ.1).

კათედრალის დაარსება, გიორგი მერჩულეს თანახმად, სომეხთა კათოლიკოს ნერსეს მიეწერება (VII ს.), ხოლო მოგვიანებით, „დაქრივებული“ იშხანი ხელმეორედ აღუდგენია და უშენებია გროგოლ ხანცთელის მოწაფეს, საბა იშხნელს³. ქართველთა სამეფოს გაძლიერების კვალდაკვალ უნდა გაძლიერებულიყო იშხნის კათედრაც, გიორგი მერჩულე აქ სამეფო ვიზიტზეც მოგვითხრობს; X საუკუნის მეორე ნახევარში, კვლავ ინტენსიური სამშენებლო სამუშაოები მიმდინარეობდა, ბაგრატიონ მეფეთა პორტრეტები ინტერიერში დასტურია აქ ადარნასე კურაპალატისა და მისი ვაჟების, დავით მეფისა და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის მოღვაწეობისა⁴. კათედრალური ტაძრის არქიტექტურული ფორმები კი ტიპიური ნიმუშია დავით კურაპალატის ეპოქისა (930–1001)⁵. საკუთარი სულის სავედრებლად მცირე კაპელას იშხანში აშენებს გურგენ მეფე (994–1008), მამა გავრთიანებული ქართული სამეფოს პირველი მეფისა, ბაგრატ III-ისა (961–1014). დავით კურაპალატის მიერ XI საუკუნის დასაწყისში, ერთიანი

¹ ი. გივიაშვილი, ტაო-კლარჯეთის მეგვიდრეობა (ზოგადი მიმოხილვა), *საერთაშორისო კონფერენცია ტაო-კლარჯეთი, მასალები*, თბილისი 2010, 433–449.

² ვ. სილოგავა, კ. შენგელია, *ტაო-კლარჯეთი*, თბილისი 2006, 29–37; გ. ჭიჭიანი, ტაოს საეკლესიო და პოლიტიკური გეოგრაფიის ისტორიიდან, *საიუბილეო კრებული: თამარ გამსახურდია 70*, თბილისი 2005, 109–116.

³ გიორგი მერჩულე, შრომა და მოღვაწეობა დირსად ცხოვრებისა და წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გრიგოლისი არქიმანდრიტისა ხანძთისა და შატბერდის აღმამენებელისა და მის თანა ხსენებამ მრავალთა მამათა ნეტართა, *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტურატურის ძეგლები*, ტ. I, დასაბუქდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიძემ, ნ. გოგუაძემ, დ. ქაჯაიამ, გ. ქურციქიძემ, გ. ჭანკიევამ და ც. ჯღამაიამ, ილ. აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით, თბილისი 1963, 265, 274.

⁴ ე. თაყაიშვილი, *1917 წლის მოგზაურობა საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციებში*, თბილისი 1960, 21–22.

⁵ დავით კურაპალატის ზეობის დროს აგებული ეკლესიებისთვის დამახასიათებელია დიდი მასშტაბი, მონუმენტურობა, გუმბათქვეშა სივრცის აფსიდითა „გადმოტანა“, აფსიდისწინა ბურჯებში სატახტე ნიშების მოთავსება, ბურჯების მასიური ორნამენტული ფორმებით შემკობა, გვერდითა მეორე სართულის ოთახების ინტერიერში შეწყვილებული ღიობით გახსნა, მაღალი საკურთხეველი, ტრომპ-აფრების გაფორმების მსგავსი მოდელები, ნახევარწრეების რიგით კარნიზების გაფორმება, ფასადებზე სარკმლების მცენარეული დაბალი რელიეფით შემკობა. იხ. ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბილისი 2007, 109–111.

ქართული სახელმწიფოს შექმნისა და მისი 1001 წელს მკვლევლობის⁶ შემდეგ, ტაოს პროვინციები ბიზანტიის მმართველობის ქვეშ მოექცა. იშხანი, რომელიც ტაოს საზღვარზე იდგა, ქართული სამეფოს შემადგენლობაში რჩებოდა და კვლავაც სამეფო მზრუნველობის ქვეშ განაგრძობდა ცხოვრებას, რასაც, წერილობითი დოკუმენტების გარდა, ასევე ინტერიერსა და ფასადებზე განთავსებული ფრესკული თუ ლაპიდარული წარწერები მოწმობს. XI საუკუნეში იშხნელი ეპისკოპოსის ანტონის ინიციატივითა და მეფეების გიორგი I-ის (1014–1027) და ბაგრატ IV-ის (1027–1072) მფარველობით საკათედრო ტაძარი ძირფესვიან გამშენებას განიცდის. იშხნის შემწირველთა შორის არიან დავით აღმაშენებელი (1073 – 1125), მისი მამა გიორგი II (1054–1112) და ვაჟი დემეტრე I (1093–1156), თამარ მეფე (1160–1213)⁷ და სხვანი... იშხნის საეპისკოპოსომ არსებობა ოსმალეთის პირობებშიც განაგრძო, თუმცა XVII საუკუნეში აქ ჟამისწირვაც შეწყდა⁸. სანაცვლოდ, XIX საუკუნეში კათედრალის დასავლეთ მკლავში მეჩეთი იქნა მოწყობილი⁹. XX საუკუნის განმავლობაში, როდესაც პირველი მსოფლიო ომის დროს ისტორიული საქართველოს ტერიტორია რუსულ არმიას ეჭირა აქ რამდენჯერმე ჩატარდა ღვთისმსახურება. სწორედ რუსული არმიის კვალდაკვალ, 1917 წელს, ექვთიმე თაყაიშვილმა (1862-1953) შეძლო იშხანში ჩასვლა და მუშაობა¹⁰. 2013-18 წლებში იშხანში ჩატარდა სარეაბილიტაციო სამუშაოები, მოხდა შენობების გამაგრება და რესტავრაცია, ნაწილობრივ გაითხარა კათედრალის მიმდებარე ტერიტორია¹¹.

⁶ Matthew, Ara Edmond Dostourian, and Grifor. *Armenia and the Crusades: Tenth to Twelfth Centuries: the Chronicle of Matthew of Edessa*, [Belmont, MA?]: National Association for Armenian Studies and Research, 1993, 37-39.

⁷ ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის მოგზაურობა. 26-27.

⁸ იქვე, 31.

⁹ M. Kadiroğlu, Islamic features in the architecture of T'ao-Klardjeti, *Islamic Art and Architecture in the European Periphery: Crimea, Caucasus, and the Volga-Ural Region*, Wiesbaden 2008, 184-194.

¹⁰ Е. Такаишвили, Христианские памятники: Экскурсия Е. Такаишвили 1902 г., *Материалы по Археологии Кавказа*, т. XII, Москва 1909, 114-117; ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის მოგზაურობა, 1-31.

¹¹ K. K. Eyüpçiller, T. Barlık Vardi, S. Torus, Two Outstanding Medieval Buildings in North-East Anatolia: Ishkhani and Oshk'i Churches, *The Georgian Kingdom and Georgian Art Cultural Encounters in Anatolia in Medieval Period Symposium Proceedings, 15 May 2014, Ankara, Istanbul 2021*, 56-83.

იშხნის კათედრის ტერიტორიაზე მდებარეობს დიდი გუმბათიანი საკათედრო ტაძარი და ე.წ. „გურგენისეული“ მცირე დარბაზული ეკლესია. გათხრების დროს დადასტურდა კათედრალის დასავლეთი მკლავის სამხრეთი და დასავლეთი კედლების გასწვრივ არსებული მცირე კაპელების მწკრივი – სამი სამხრეთით და ორიც დასავლეთით. დასავლეთით კათედრალს ასევე ემიჯნებოდა ნართექსი, რომელიც მას აკავშირებდა კათედრალის დასავლეთით არსებული ეკლესიებისა და დამხმარე ნაგებობების რიგთან. აქ გამოვლინდა მომცრო ბაზილიკური ეკლესიის ნანგრევები და მისი მომიჯნავე ორი კაპელა (ჩრდილოეთით და სამხრეთით). სამხრეთ მხარეს გაითხარა კიდევ ერთი ცალნავიანი ეკლესია, რომლის სამშენებლო ხარისხი უკეთესია ვიდრე სხვა შენობებისა. 2013 წელს 3 აპრილს, არქეოლოგიური გათხრების დროს, „გურგენისეული“ ეკლესიის დასავლეთით, თექვსმეტი მეტრის დაშორებით, ნანგრევებს შორის აღმოჩნდა ორად გატეხილი რელიეფური ფილა, რომელიც ტიმპანის ქვას წარმოადგენს (114 X 57 სმ.), ამჯერად დაცულია ქ. რიზეს მუზეუმში (სურ. 2). აღმოჩენის ზუსტი ადგილი ოფიციალურ ანგარიშებში არ ფიქსირდება¹².

ტიმპანის ქვის რელიეფი ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი ნიმუშია იშხნიდან, სადაც ადამიანის ფიგურული გამოსახულებებია წარმოდგენილი. რამდენადაც მდიდარია იშხანი მცენარეული და გეომეტრიული სამკაულით, იმდენად დარბილია ფიგურული რელიეფებით. მათი მოკრძალებული სია ასე გამოიყურება: სამოთხის გამოსახულება „გურგენისეული“ 1006 წლის ეკლესიის კარის ტიმპანსა და აღმოსავლეთი სარკმლის საპირეებზე, ხვეულებში ჩართული ცხოველთა ფიგურებით; ანგელოზი დასავლეთ ფასადზე სამკუთხა ნიშის კონქში; მინიატურული ზომის ადამიანის სახის ნიღბები დასავლეთი მკლავის სამხრეთ ფასადზე, სარკმლის არქიტექტურულ კარნიზში; ლომის ქანდაკება ისევ დასავლეთი მკლავის სამხრეთ ფასადზე, მეორე სარკმელზე და ბოლოს ახლად აღმოჩენილი ტიმპანის ქვის რელიეფი, რომელზეც ქტიტორის

¹² რიზეს მუზეუმში, ანგარიშის ნომერი 001314(A).

ფიგურაა გამოსახული. იშხნელი ქტიტორის რელიეფმა სამეცნიერო წრეებში უდიდესი ინტერესი გამოიწვია და მასზე პუბლიკაციებიც უმაღლესად გამოჩნდა¹³.

კომპოზიციის დომინანტური ფიგურებია ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობელი ყრმით. მარჯვენა მხრიდან მათკენ მიემართება მამაკაცის ფიგურა. მას გაწვდილ ხელზე ეკლესიის მოდელი აქვს დასვენებული, რომელსაც სახურავზე ქრისტესკენ მიმართული მტრედის საკმაოდ დიდი ფიგურა აწის. ამ უნიკალურ გადაწყვეტას პარალელი არ ეძებნება. კომპოზიციის ჩარჩოზე, ცენტში, ოდნავ მარჯვნივ, ქრისტესა და მტრედის შარავანდებს შუა, მაკურთხებელი მარჯვენა ამოკვეთილი. თამარ ხუნდაძის ინტერპრეტაციით, ამ სამი ფიგურის ერთიანობით იკრება ყოვლადწმინდა სამება: მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სულიწმინდა¹⁴. კომპოზიციის მარჯვენა კიდეში კი მცენარეული ორნამენტია.

ადვილი დასანახია, რომ რელიეფური ფილა გადაკეთებულია. როგორც ჩანს, თავდაპირველად ქვის ზედაპირზე ცხრა ერთმანეთში გადახვეული რგოლი უნდა ყოფილიყო განაწილებული, რომლებშიც ცხოველების გამოსახულებები იყო ჩართული. გადაკეთების შემდეგ მათგან დარჩენილია მხოლოდ მარცხენა კიდის ორი გამოსახულება, ლომი და კურდღელი. სხვა ყველა ხვეული ახალი კომპოზიციის ჩარჩოდ იქნა გამოყენებული. ქვედა ხვეულები ოსტატურად იქნა გარდაქმნილი ერთგვარ გირლანდედად, რომლებზედაც ბალიშებზე დაბრძანებული ჩვილადი ღვთისმშობელი გამოისახება.

ისევე როგორც ღმრთისმშობლისა და ყრმის სახეები, ქტიტორის სახეც განზრახ დაღწილია, თუმცა მისი ხვეული თმა, წვერი და თავსაბურავის კონტური მაინც იკითხება. ქტიტორს მსუბუ-

¹³ ბ. კუდავა, გ. საითძე, ახლად აღმოჩენილი საქტიტორო რელიეფი იშხნიდან, *საქართველოს სიძველენი*, 18 (2015) 184–196; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბილისი 2017, 224; T. Yazar, Stone Ornaments in Tao-Klarjeti Architecture, *The Georgian Kingdom and Georgian Art Cultural Encounters in Anatolia in Medieval Period, Symposium Proceedings, 15 May 2014*, Ankara, Istanbul 2021, 349; ზ. სხირტლაძე, საქტიტორო რელიეფი იშხანიდან. დაკვირვებები და მოსაზრებები, *გელათის მუენიერებათა აკადემიის შრომები VIII*, თბილისი 2022, 232–300.

¹⁴ თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, *დასახ. ნაშრ.*, 224–225.

ქი, უხვად დრაპირებული სამოსი აცვია, კაბის ქვეშ კი შარვალი მოუჩანს. ეკლესიის მოდელი ცალნავიან ეკლესიას გამოსახავს, უტრირებულად დიდი ზომის პორტალით, ჩარჩოს, ნახევარსვეტების, განაკეცებიანი ნახევართადისა და მას შიგნით მოთავსებული ტიმპანის ჩათვლით. პორტალიცა და მთლიანად ეკლესიის მოდელის ფასადი და საბურველი იმდენად ფილიგრანულადაა დამუშავებული, რომ სათითაო ქვის ამოკითხვაც კი შეიძლება¹⁵. ტიმპანის ჩარჩო თავდაპირველად წარწერისთვის იყო გამზადებული, ისევე როგორც ეს გურგენ მეფის ეკლესიის ტიმპანისა და კათედრალის სამხრეთი შესასვლელის ტიმპანის ქვებზეა, თუმცა წარწერა აქ დაუსრულებელი დარჩა. მხოლოდ ერთი ასო, „ს“ ამოკვეთავთ (მსგავსად „გურგენისეული“ წარწერისა¹⁶). არც დონორის გასწვრივია რაიმე მინაწერი. ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერა ახლავს მხოლოდ ღმრთისმშობლის გამოსახულებას, რომლის ორსავე მხარეს იკითხება: „დ(ე)დ(ა)ღ ღ(მრთისა)ღ“ (სურ. 3).

სად იყო რელიეფი თავდაპირველად მოთავსებული და ვინ შეიძლება იყოს აქ გამოსახული ქტიტორი? პირველ რიგში უნდა გავიხსენოთ ის პირები ვისი სახელებიც დაფიქსირებულია იშხანში მიმდინარე მშენებლობებთან კავშირში. ესენია ეპისკოპოსი/მთავარეპისკოპოსი ანტონ იშხნელი, მეფეები გურგენი (994–1008), გიორგი I (1014–1027) და ბაგრატ IV (1027–1072). ასომთავრული წარწერა, რომელიც მოთავსებულია დასავლეთი მკლავის სამხრეთი ფასადის ზედა ნაწილში, ახსენებს ასევე ვინმე ვაჩე მირდატის ძეს¹⁷, მაგრამ არც მისი და არც უსახელოდ დარჩენილი მრავალი მოღვაწის საქმიანობის შესახებ ვფლობთ რაიმე ინფორმაციას. ის კი დანამდვილებით ვიცით, რომ ყველაზე მასშტაბური სამუშაოები იშხანში ანტონ იშხნელის ინიცირებითა და ხუროთმოძღვარ ივანე

¹⁵ ქრ. საბაშვილი, *ეკლესიის მოდელები ქვის რელიეფურ სულპტურაში, არქიტექტურის რეკონსტრუქცია შუა საუკუნეების საქართველოში*, რედ. მ. დიდებულაძე და დ. ხომტარია, თბილისი 2022, 213.

¹⁶ ე. თაყაიშვილი, *1917 წლის მოგზაურობა*, 29–30.

¹⁷ ბ. კუდავა, ორი ახალი წარწერა იშხნის ტაძრიდან, ქართული ხელნაწერი, *II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა თეზისები*, თბილისი 2013, 84–84.

მორჩაისძის ხელით ჩატარდა. „განვახლე და განვასრულე“, ამბობს ანტონი. წელი ამ სამუშაოების დასრულებისა იყო 1032. ანტონ იმხნელი სამუშაოებს ჯერ გიორგი I – ის (1014–1027) მეფობის ხანაში აწარმოებს, 1014 წლის შემდეგ კი მისი ვაჟის ბაგრატ IV – ის (1027–1072) ეპოქაში¹⁸. 1033 წლისთვის იმხანს ახალი ეპისკოპოსი ჰყავს – ილარიონი¹⁹, ანტონი კი, როგორც ჩანს, ცაგერს გაამწესეს, როგორც წარმატებული მოღვაწე და ეკლესიისა და სახელმწიფოს ძლიერი საყრდენი. იმხანში წინამძღვრის ცვლილება რამდენიმე მიზეზით შეიძლება ყოფილიყო გამოწვეული. ერთი მხრივ, ეს მცხეთის საკათალიკოსო ტახტზე ცვლილებებთან იქნებოდა დაკავშირებული, იმავდროულად კი, დასავლეთ საქართველოში ახალი საეპისკოპოსოების დაარსებასთან და ზოგადად მიმდინარე ერთიან ქართულ საეკლესიო პოლიტიკასთან²⁰. ანტონ იმხნელის პორტრეტი შემორჩენილია მისსავე შეწირულ წმ. სიმეონ მესვეტის ხატზე, სადაც ის გამოისახება ანტონ ცაგერელის სტატუსით²¹ (სურ.4).

ერთი შეხედვით, იმხნელ ქტიტორსა და ანტონ ეპისკოპოსს შორის მსგავსება არის, გარდა ნაქანდაკევის სტილისტური მსგავსებისა, ორთავეს ხვეული თმა აქვს, ორთავეს უხვად დრპირებული სამოსი აცვია, მაგრამ არის ორი უმთავრესი

¹⁸ ე.თაყაიშვილი, 1917 წლის მოგზაურობა, 11-14.

¹⁹ ვ. სილოგავა, კ. შენგელია, ნარკვევები საქართველოს ეკლესიის ისტორიიდან (ტაო-კლარჯეთის ეპარქიები), თბილისი 2006, 37.

²⁰ დამკვიდრებული მოსაზრებით, ანტონ ეპისკოპოსი ჯერ ცაგერში მოღვაწეობს და შემდეგ ხდება მისი იმხნელად დაწინაურება. ვფიქრობ, რომ საპირისპიროს ამბობს წარწერა, რომელიც სიმეონ მესვეტის ხატზეა მოთავსებული, სადაც ანტონი როგორც ცაგერის წინამძღოლი ყვება თავის ნაღვანს იმხანში და მისი დანატოვარის დამზიანებულს აფრთხილებს კიდევ, რომ წმ. მესვეტე განსჯის. წარწერაში იხსენიება ასევე მცხეთის ეპისკოპოსი იოანე (სურ.4). საფიქრალია, რომ იმხანად მცხეთის საკათალიკოსო ტახტზე არსებული ცვლილებების და ახლად აღსაყდრებული იოანე ოქროპირის (1033–1049) საკადრო პოლიტიკის შედეგად მოუწია ანტონს იმხნის დატოვება და ახლად დაარსებული ცაგერის საეპისკოპოსოს წინამძღოლობა (რომელიც ასევე სვანეთის სამწყსოს აერთიანებდა). იხ. მ. ლორთქიფანიძე, ახალი ფეოდალური სამთავროების წარმოქმნა, საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 2, რედ. მ. მესხია, თბილისი 1973, 423-425; ვ. სილოგავა, კ. შენგელია, დასახ. ნაშრ., 37; ა. თორღია, სვანეთი და ქრისტიანობა, კრებულები, N 12-13, თბილისი 2021, 95-107.

²¹ ვ. სილოგავა, კ. შენგელია, დასახ. ნაშრ., 31-37; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბილისი 2016, 186-189.

სხვაობა – ეპისკოპოსი შარავანდმოსილია, რელიეფზე გამოსახული ქტიტორი კი არა. კიდევ ერთი დეტალია ნიშნული – დონორს შარვალი აცვია, რაც მის არა სასულიერო, არამედ საერო სტატუსზე მიუთითებს²², ეს კი გამორიცხავს მის ანტონ იმხნელთან გაიგივებას.

რელიეფის შესახებ გამოქვეყნებულ სპეციალურ პუბლიკაციებში ასევე ერთხმადაა მიჩნეული, რომ ქტიტორი სასულიერო პირი არაა. ბუბა კუდავას და გოჩა საითიძის მოსაზრებით, იმხნის რელიეფზე გამორიცხული არაა, რომ მეფე იყოს გამოსახული, თუმცა დასძენენ, რომ მეფეთაგან მხოლოდ გურგენი სახელდება დონორად, გიორგი I და ბაგრატ IV კი წარწერებში მხოლოდ მოიხსენიებიან. მკვლევართა აზრით, რელიეფზე გამოსახული მამაკაცი XI საუკუნის პირველ ნახევარში (შესაძლოა ოდნავ გვიანაც) მოღვაწე საერო პირია, ვინც იმხნის ტაძრის დასავლეთი კარიბჭის რეკონსტრუქცია დააფინანსა და აქვე დაიკრძალა²³. ზაზა სხირტლაძე მიიჩნევს, რომ გამოსახული ფიგურა ჩვენთვის უცნობი საერო პირია²⁴. ყველა თანხმდება, რომ ნაკლებად სავარაუდოა ეს პირი გურგენ მეფე (994–1008) იყოს, მიუხედავად იმისა, რომ მის სახელთან დაკავშირებული დარბაზული ეკლესია ღვთისმშობლის სახელობისაა, ტიმპანის ქვაზეც ღვთისმშობელია გამოსახული, ხოლო დეკორატიულ რეპერტუარში კვლავაც მეორდება ხვეულები და მათში „ჩასახლებული“ ცხოველების თემა. მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ „გურგენისეულ“ ეკლესიას მხოლოდ ერთი კარი ჰქონდა და მისი ზომები განსხვავებულია (140X76 სმ.), შეუძებელია ტიმპანის ქვა ამ ეკლესიას ეკუთვნოდეს²⁵ (სურ.5).

ხომ არ შეიძლება აქ გიორგი I-ის (1014–1027) ან ბაგრატ IV-ის (1027–1072) გამოსახულება ამო-

²² შედარებისთვის, მაგ., შარვალი მოუჩანთ ოშკის, ტბეთისა და ზეგანი/ზაქის დონორებს, ატენელ საერო პირს. იხ. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., ოშკისთვის სურ. 380-381; ტბეთისთვის სურ. 369, ზეგანი ზაქისთვის სურ. 245, ატენისთვის სურ. 44.

²³ ბ.კუდავა, გ. საითძე, დასახ. ნაშრ., 194.

²⁴ ზ. სხირტლაძე მიიჩნევს, რომ რელიეფზე წარმოდგენილი ქტიტორი საერო პირია, რომელიც კათედრალის დასავლეთით ერთ-ერთ ეკლესია-საძვალეში იყო დაკრძალული და ეკლესიის მოდელიც ამ ეკლესიას გამოსახავს. ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., 280-282.

²⁵ თაყაიშვილი, 1917 წლის მოგზაურობა, 29-30.

ვიკითხოთ? ანტონ ეპისკოპოსი კათედრალის სამხრეთი ფასადის კარის ტიმპანში მოთავსებულ პირველ წარწერაში პირდაპირ წერს, რომ განაახლა კარიბჭე, მაშინ როდესაც მეფობდა გიორგი I (1014–1027).²⁶ ეს კარიბჭე მოთავსებულია დასავლეთი მცლავის სამხრეთ მხარეს. ის მდიდრულადაა შემკული მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტებით, ამავე დროს, შეიცავს ქვაში ღრმად ამოკვეთილ, გრძელ ასომთავრულ წარწერას, რომელიც ლურჯი საღებავითაა დაფერილი (სურ. 6). სამხრეთი ფასადის მოპირკეთების ხარისხი მიგვითითებს, რომ როდესაც ანტონმა ის განაახლა და მოაპირკეთა, კარიბჭეს ორსავე მხარეს მიშენებული ჰქონდა მცირე კაპელების მწკრივი, რომელიც ახლა დანგრეულია და რომლის ფასადებსაც მოუწევდა ანტონისეული განახლება. არქეოლოგიურმა გათხრებმა ამ ოთახების გეგმარებაც გამოავლინა (სურ.1). ცენტრალური კარის მარჯვნივ მდებარე ოთახს შესასვლელი კარი დასავლეთიდან ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ კარის ზომების აღება ვერ მოხერხდა, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე მცირე ღიობი სწორედ ამ კაპელას ექნებოდა, რაკი ის მოყოლილია საფასადე პილასტრების კონას და სამხრეთ კედელს შორის. მის აღმოსავლეთით კიდევ არის ერთი მცირე კაპელა, რომლის კარის ზომა აღემატება ჩვენი კარისას (120 სმ.), შესაბამისად, გამოირიცხება ის ოთახიც.

შესაძლებელია კი რელიეფური ფილა, რომელიც ეკლესიის დასვლეთით, ნანგრევებში გაითხარა, ცენტრალური კარიბჭის გვერდით ყოფილიყო განთავსებული? ამ ვარაუდის დაშვების უფლებას ერთი ფაქტი გვაძლევს. კერძოდ ის, რომ იმხანში არსებობდა „კარის ღმრთისმშობლის“, პორტაიტისას ხატის ასლი. არ არის გამორიცხული, რომ ტაოსა და ათონს შორის მჭიდრო ურთიერთობის ფონზე²⁷, „პორტაიტისამ“ X-XI

²⁶ „ქ.იესუ ქრისტე, აღიდგენ ორთავ შინა ცხორებათა გიორგი მეფე და შვილნი მათნი ამინ. ქ. სახელითა ღმრთისათა მე გლახაჲმა ანტონი ეპისკოპოსმან იმხნელმან განვახსნე ესე კარისა ბჭე წმიდისა კათოლიკე ეკლესიისა სადიდებლად მეფეთა, გიორგი მეფისა და შვილთა მათთა, სალოცველად სულისა ბაგრატ კურაპალატისა, შენდობისათვის ცოდვათა ჩვენთასა...“. იქვე, 12-13.

²⁷ ე. მეტრეველი, *ნარკვევები ათონის კულტურულ-საგანმანათლებლო კერის ისტორიიდან*, თბილისი 1996; ე. ლეფორი, ნ. იკონომიდისი, დ. პაპახრისანთუ, ე. მეტრევე-

საუკუნეთა გასაყარზე იმხანშიც დაიდო ბინა. იმხანში მისი არსებობა რამდენიმე ცნობით დასტურდება. პირველი, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ გამოქვეყნებული, 1155 წლით დათარიღებული წარწერაა, რომელიც, თავის დროზე ნერსეს სარგისიანმა გადმოწერა და სადაც ნათქვამია, რომ სადღელამისო კანდელი დაიკიდა „წმიდისა ღმრთისმშობელისა წინაშე კარისასა“²⁸. გარდა ამისა, არსებობს იმხანში გადაწერილი XV საუკუნის ხელნაწერი – H 375b, სადაც იკითხება მიმართვა, ვედრება კარის ღმრთისმშობლისადმი: „ღ(მერთ)ო და კარისა ღ(მრთ) ისმშ(ო)ბ(ე)ლო, გ(ა)ნჰკურნე უძღურებ(ა)ჲ ჳორცთა და ს(უ)ლისა ჩ(ემ)ისაჲ“²⁹. საფიქრალია, რომ ტიმპანის ქვა იმ კაპელის შესავლელისა იყო, სადაც იმხნის ღმრთისმშობელ „პორტაიტისას“ ან ხატი ან ფრესკა არსებობდა.

რელიეფზე დონორის ხელში გამოსახული ეკლესია შესაძლებელია იყოს კიდევ კარიბჭის ეკლესია. ვფიქრობ, რომ „პორტაიტისა“ ანუ კარიბჭის ღმრთისმშობლის ეკლესია უნდა ყოფილიყო ცენტრალური, სამხრეთი შესასვლელის მარჯვნივ კაპელა და შესაძლებელია, რომ რელიეფური ტიმპანიც სწორედ ამ კაპელის კარს ამშვენებდა. ტიმპანი თავდაპირველად შემკული იყო ხვეულებში ჩართული ცხოვლეთა გამოსახულებებით. მას შემდეგ, რაც ანტონ ეპისკოპოსმა ეკლესიის სამხრეთი მხარე ხელახლა მოაპირკეთა და განამშვენა, სავარაუდოდ რელიეფიც გადააკეთა. რაც შეეხება წარწერას, ტიმპანზე მისი გაკეთების აუცილებლობა ადარ დამდგარა, რადგან

ლის თანაავტორობით, ივირონის აქტები: დაარსებიდან XI საუკუნის შუა წლებამდე. დიპლომატიური გამოცემა, წ. 1, თბილისი 2008; იმხნისა და ივირონის კავშირებზე საუბრისას, ისიც უნდა ვახსენოთ, რომ გეომეტრიული ორნამენტით მოკირწყელებული უნიკალური იატაკი, რომელიც იმხანში აღმოჩნდა, შესაძლოა ათონის ივერთა მონასტრის კათოლიკონის ოპუს – სექტილეს იატაკით ყოფილიყო შთაგონებული. იხ: P.Pajares-Ayuela, *Cosmatesque Ornament: Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*, New York 2002, 208.

²⁸ თაყაიშვილი, 1917 წლის მოგზაურობა, 26.

²⁹ თ. ჯოჯუა, XV-XVIII საუკუნეების ხელნაწერი კრებულის (H-375) შედგენილობაში გამოვლენილი XV საუკუნის ორი ხელნაწერი წიგნი – ტაოს უცნობი ერისთავის გიორგი კავკასიძის (1535/1536-1545 წწ.) ფეოდალური სახლის კუთვნილი მარხვანი (H-375a) და უცნობი იმხნელი ეპისკოპოსის ჯერასიმეს დაკვეთით იმხანში გადაწერილი ზატივი (H-375b), *მრავალთავი: ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი*, ტ. XXIV, თბილისი 2015, 378.

ცენტრალურ კარზე უკვე არსებობდა ვრცელი წარწერა, რომელშიც გიორგი მეფის ზეობის ნაწილი კარიბჭის გამართვის ამბავია ნახსენები.

რელიეფზე გიორგი მეფის (1014–1027) გამოსახვის სასარგებლოდ სხვა გარემოებაც მიუთითებს. კერძოდ, ქართველი ბაგრატიონები, როგორც წესი, მდიდრულ, მძიმე და ორნამენტირებული ფარჩის ბიზანტიურ სამოში გამოწყობილნი გამოისახებიან³⁰. მაგრამ იქნებ, ქტიტორის ერთი შეხედვით, არამეფური ჩაცმულობა შეიძლება იყოს მისი ვინაობის განმსაზღვრელი? გიორგი მეფე ხომ ისტორიას ანტი-ბიზანტიური პოლიტიკით ახსოვს. გიორგი I-ის ბრძოლა ბიზანტიის ჯარის და ბასილი II დიდის (976–1125) წინააღმდეგ იმხნიდან საკმაოდ ახლოს, ოლთისთან, ბასიანის ველზე მიმდინარეობდა და მასში მეფე თავადაც მონაწილეობდა. აკი წერს კიდეც მემატიაზე: „განვიდა თვით გიორგი მეფე, რამეთუ ახოვან იყო და უშიში ყოვლითურთ ვითარცა უჭორცო“³¹. იმპერიასთან საომარ მდგომარეობაში მყოფი მეფე არც ბიზანტიურ ტიტულებს არ ფლობდა და შესაბამისად, მისი გარეგნული სახე თავისუფალი უნდა ყოფილიყო ბიზანტიასთან ასოციაციებისგან³². შესაბამისად გასაკვირი იქნებოდა, რომ გვექნებოდა ბიზანტიის იმპერიას დაპირისპირებული მეფის პორტრეტი ბიზანტიურ სამოსში. თუმცა სამეფო ძალაუფლების სიმბოლო – ლომი³³ და ქრისტიანული მორჩილების სიმბოლო – კურდღელი³⁴, შესაძლოა, რელიეფის განახლების შემდეგ, მარცხენა კუთხეში დარჩა, რამდენადაც

³⁰ A. Eastmond, *Royal Imagery of Medieval Georgia*, Pennsylvania, 1998; კ. მაჩაბელი, *ქართული ისტორიული კოსტიუმი (V-X საუკუნეები)*, თბილისი 2013.

³¹ მატიაზე ქართლისა, ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი 1955, 285.

³² იმხნის წარწერაშიც გიორგი მეფე ორივეჯერ ბიზანტიური ტიტულების გარეშე მოიხსენიება, როცა მისი მამა, ბაგრატ III კურაპალატად სახელდება. ასევე, მეორე წარწერა, იმჟამინდელ მეფე ბაგრატ IV-ს ასევე კურაპალატის ტიტულით ასახელებს. იხ. თაყაიშვილი, *1917 წლის მოგზაურობა*, 11-13.

³³ ა. ოქროპირიძე, ხახულის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის, *სპუტრი*, 1 (2011) 3-9.

³⁴ ი. გივიაშვილი, კურდღლის სიმბოლური მნიშვნელობა ზეგანის რელიეფზე, *თსუ ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კათედრის შრომათა კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა*, N 4. თბილისი 2002, 37-49.

ასახავდა მეფის პოლიტიკურ სტატუსსა და სულიერ მდგომარეობას. ვფიქრობ, რომ ტიმპანის ქვის თავდაპირველი დამუშავება უკვირდება იმ პერიოდს, როდესაც X საუკუნის მეორე ნახევარში, იმხნის საკათედრო ტაძრის მასშტაბური რეკონსტრუქცია განხორციელდა. უკვე შემდგომ ეტაპზე, როდესაც ანტონ ეპისკოპოსის ეპოქაში, ეკლესიის კარიბჭისა და ფასაღებისა განახლება განხორციელდა, არსებული ტიმპანის ქვაც გადამუშავდა, რაც უნდა მომხდარიყო კარიბჭის შემკობის პარალელურად, 1020-იან წლებში.

უცნაურად დარჩა ყურადღების მიღმა იმხნის საკათედროლის სამხრეთ ფასაღზე მოთავსებული ერთადერთი მონუმენტური ფიგურული რელიეფი, რომელიც დასავლეთი მკლავის მთავარი პორტალის აღმოსავლეთით, დიდი სარკმლის მოჩარჩობაშია ჩართული (სურ.7). გველემაპი სარკმლის საპირის შეწყვილებული ლიწვების ბაზებს შუა, მთელ სიგრძეზეა განთხმული, ისე, რომ მისი კუდი მარცხენა ბაზისის ღრიჭოშიც კი გრძელდება, მარჯვნივ კი მისი ცენტრისკენ მიბრუნებული, აწეული თავია გამოსახული. გველემაპის ზემოდან გამოსახულ ლომს აწეული თათი გველის დაღებული ხახისკენ მიუმართავს, ხოლო გველემაპი ცხოველთა მეფეს ცალ ფეხზე შემოხვევია.

გველემაპის განმგმირავი ლომის მსგავსი გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში არ იძებნება. ის გვხვდება ისლამურ ხელოვნებაში, როგორც სელჯუკურ (განსაკუთრებით XIII საუკუნეში), ისე სპარსულ კულტურაში და მას უპირველესად აპოტროფული დატვირთვა ენიჭება³⁵.

ლომის და გველემაპის იკონოგრაფიის გასაგებად, უნდა მოვიხმოთ ის ცოდნა, რაც ცხოველთა შესახებ შუა საუკუნეების საქარ თველოში არსებობდა. უპირველესად უნდა ითქვას, რომ ადამიანების გამოსახულებებისგან განსხვავებით, ზოომორფული გამოსახულებები მრავალი

³⁵ P. Berlekamp, Symmetry, Sympathy, and Sensation: Talismanic Efficacy and Slippery Iconographies in Early Thirteenth-Century Iraq, Syria, and Anatolia, *Representations*, No. 133, Special Issue: *Images at Work*, University of California Press 2016, 59-109; N. Nouri, S. H. Hosseini, Exploring Symbolic Animal Motifs of Egyptian Fatimid Lusterware Pottery and Pottery Products of the Middle Ages in Iran, *TÜBA-AR: Turkish Academy of Sciences Journal of Archaeology*, Vol. 23, Ankara 2018, 211-226.

მნიშვნელობის დამტკიცება და მხოლოდ მულტი-კულტურული კონტექსტის ფონზე იკვეთება თურის სადემონსტრაციოდ იყო ესა თუ ის სიმბოლური გამოსახულება მოხმობილი.

ცხოველთაგან ლომის სიმბოლური მნიშვნელობა გამოკვეთილად კომპლექსურია. ქრისტიანულ სამყაროში მას შეიძლება ჰქონდეს როგორც უარყოფითი (მაგ: ბიბლიური სცენა „დანიელი ლომების ხაროში“), ისე დადებითი კონოტაცია. „ფიზიოლოგის“ განმარტებით, რომელიც ასევე შატბერდისეულ კრებულშიც მეორდება, მას აღდგომის მნიშვნელობაც ენიჭება, რადგან ახალშობილი ლომის ბოკვერი ცოცხლდება მხოლოდ მესამე დღეს, მამა ლომის მიერ სულის შთაბერვის შემდეგ, და ამდენად, განასახიერებს ქრისტეს აღდგომას³⁶. ლომის, ძლიერისა და ფხიზლად მყოფი მცველის სიმბოლური მნიშვნელობა ქრისტიანობამ იუდეველთა რწმენა-წარმოდგენებიდან იმეკვიდრა. ძველი აღთქმის თანახმად, სოლომონის ტაძარს ლომის ფიგურები იცავდნენ (მეფეთა, 3.7.19-20); მცველის ფუნქცია მან „მღვიძარი თვალის“ წყალობით შეიძინა, „რაჟამს სძინავს, მღვიძარე არიედ თვალნი მისნი“³⁷. ძველი აღთქმა იუდეველთა მოდგმას ლომს ადრის (დაბადება, 49:9), ხოლო ახალ აღთქმაში გამეორებულია იუდეველთა მოდგმის „ლომთან“ დაკავშირება, როცა უკვე იესო ქრისტე იწოდება იუდეველთა მოდგმის ლომად: „ნუ სტირ, აჰა ესერა სძლო ლომმან თესლისაგან იუდაჲსა, ძირმან დავითისმან, რომელმან აღადოს წიგნი და შვდნი იგი ბეჭედნი მისნი“ (გამოცხადება იოანესი 5.5). ეზეკიელთან არის ალეგორია, სადაც ისრაელის მთავრებს ძუ ლომის ნაშობთ უწოდებს (ეზეკიელ წინასწარმეტყველი, 19:2). ლომი ყველა კულტურაში მიჩნეულია ცხოველთა მეფედ, და ადამიანთა მეფის ლომთან შედარების ტრადიციაც ძველ აღთქმაში ჰპოვებს სათავეს: „მეფისა ბრძანებაჲ მსგავს არს ბრდღუენისა ლომისასა“ (იგავნი სოლომონისა 19:12). ლომი, გამონატული ამყი ბუნებით, რომელიც ამალღებულ ადგილს ირჩევს თავის სადგომად და ხასიათდება ძალით და უშიშრო-

ბით, ამავე დროს, განასახიერებს სამეფო კარის ძლიერებას. ის ამ მნიშვნელობას ინარჩუნებს როგორც შუა საუკუნეების სპარსულ და ისლამურ ტრადიციაში, ისე ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და დასავლეთში³⁸. ლომის ეპითეტით არაერთგზის მოიხსენიება ვახტანგ გორგასალი: „ჰმა ვახტანგისი, ვითარცა ჰმა ლომისა“ ანდა პატრიარქის სიტყვები ვახტანგ მეფეზე: „ღმრთისა მიერ მთავრობს, ვითარცა ლომი შორის ცხოვართა“³⁹. „ლომსა მოქლოვნებულსა“ უწოდებს დავით აღმაშენებელს ისტორიკოსი, ომში მიმავალი მეფე „უპირატეს ყოველთასა თვთ წინა უვიდოდა, და ვითა ლომი შეუზახებდა ჰმითა მადლითა“, ხოლო თანამოსაყდრედ სასმულ დემეტრეს მეფემ „შემოსა პორფირი მკლავთა ლომებრთა“⁴⁰. სამეფო სიმბოლოდ ლომის სახელდება შუა საუკუნეების საქართველოში ყველაზე თვალნათლივად ისევ შოთა რუსთველთან⁴¹ გაჟღერდა სტროფებში „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“ (ვეფხისტყაოსანი, 39), ანდა, „ვის ჰშვენის, – ლომსა, – ხმარება შუბისა, ფარ-შიმშერისა, მეფისა მზის-თამარისა, დაწვბალახშ, თმა-გიშერისა“ (ვეფხისტყაოსანი, 3). ანდა ფარსადან მეფის დახასიათებისას: „ტანად ლომი, პირად მზე“ (ვეფხისტყაოსანი, 1193) როცა თამარის, როგორც ბაგრატიონთა ტახტის სწორუპოვარი მემკვიდრის ლეგიტიმაცია მოხდა. რუსთველი ლომსა და ვეფხს ადრის ასევე ავთანდილს, „სპათა სპასპეტი, ჩაუქი, ვითა ვე-

³⁸ A. De Vries, A. De Vries, *Elsevier's Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam-Tokyo 2004, 358-361.

³⁹ ჯუანშერი, ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა, *ქართლის ცხოვრება*, ტ. I, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1955, 156, 197; J.C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, 1987, 98-100; M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, second edition, Cambridge 2007, 118-120.

⁴⁰ ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი, *ქართლის ცხოვრება*, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი 1955, 329, 363.

⁴¹ რუსთველთან ლომის, როგორც ძლიერების, სიმამაცის ეპიტეტად მოხმობა ხშირად გვხვდება, ის გამოიყენება როგორც მეფეთა, ისე სხვა გმირების დასახასიათებლად. სიტყვები ლომი და გმირი ერთ შემთხვევაში სინონიმებადაც კი იხმარება: „ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა“ (ვეფხისტყაოსანი, 84), ან „იგი ლომნი, იგი გმირნი“ (ვეფხისტყაოსანი, 925). ის. შოთა რუსთველი, *ვეფხისტყაოსანი*, რედ. დ. გერმანიშვილი, თბილისი 2009, რომელიც ეყრდნობა 1957 წელს ალ. ბარამიძის, კ. კეკელიძისა და ა. შანიძის რედაქტორობით მოზადებულ აკადემიურ გამოცემას.

³⁶ *შატბერდის კრებული*, 176. *The Bestiaries, A Book of Beasts Being a Translation from a Latin Besiary of the Twelfth Century, made and edited by T.H. White, New York 1960, 8-9.*

³⁷ *შატბერდის კრებული*, 176.

ფზი და ლომია“ (ვეფხისტყაოსანი, 57), რაც ამ ცხოველის მილიტარისტული დატვირთვის მიწიჭების კიდევ ერთი დასტურია.

ლომის გამოსახვა ქართულ ხელოვნებაში ისევ და ისევ მის სიმბოლურ მნიშვნელობასთან და შესაბამისად, ფუნქციასთან არის დაკავშირებული. კახეთში მდიდრულ ყორღანში აღმოჩენილი ლომის ოქროს ფიგურა⁴² და კოლხური თეთრის მონეტების გამოსახულებები⁴³ პრეისტორიული ხანიდან მომდინარე ტრადიციის ილუსტრაციაა, რომლის მიხედვითაც ლომი ძალაუფლების სიმბოლოა. ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ ლომის გამოსახვა უმეტესწილად ბიბლიური დანიელის სასწაულის ილუსტრაციას წარმოადგენს, თუმცა ლომი, ცხოველთა მეფე, რომელიც „მარავანდეთ არს ყოველთა მვეცთა ზედა და ყოველთა პირუტყუთა“ (მვეცთათვის, 175), განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ქართულ საფასადო ქანდაკებაში. პარალელურად ჩნდება ლომი უკვე მცველის ფუნქციით (კარისა და სარკმლის სიახლოვეს), ასევე წყვილად ხართან, სადაც მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციებს გამოსახავს და დროის ცვალებადობასა და უწყვეტობას შეგვახსენებს. ხშირია მისი ფიგურა საბრძოლო სცენებში. თუმცა უნიკალურად რჩება ლომისა და გველეშაპის წყვილი.

გველეშაპი, გველი, არანაკლებ კომპლექსური და მრავალფეროვანი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი და ფუნქციის გამომსახველია. მარადიულობის სიმბოლოდ გველი ძველი ეგვიპტიდან ითვლება, თუმც ქრისტიანულ სამყაროსთვის მისი ბუნება ადამისა და ევას ბიბლიური მოთხრობითაა განსაზღვრული და გაიგივებულია ცდუნებასთან, სიბრძნესთან და ცოდნა-

სთან, რომელიც შესაძლოა ფატალურიც კი იყოს. მიუხედავად უარყოფითი კონოტაციისა, ახალ აღთქმაში ქრისტე საკუთარ მიმდევრებს მოუწოდებს „იყავით გონიერნი, როგორც გველები“ (მათეს სახარება, 10.16). მიწის ქვეშ მცოცავი გველი ასოცირდება სიბნელესთან და ქვეყნელთან, შესაბამისად კი, არის საპირისპირო სინათლისა და მზის⁴⁴. ნიშანდობლივია გველისა და გველეშაპის ძველქართულში გავრცელებულ სახელთაგან „ვასილისკოსი“, ეს უკანასკნელი ბერძნულიდან (βασίλειστος) იქნა შემოტანილი და მითოლოგიაში გველთა მეფედ ითვლებოდა. სიტყვის ეტიმოლოგია კი მომდინარეობს βῆσις ბასილევსიდან, „მეფე“ და მის კნინობით ფორმას წარმოადგენს, რაზედაც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ერთი შეხედვით ლომის კლანჭებში დაჭერილი გველის გამოსახულება განასახიერებს კეთილის გამარჯვებას ბოროტებაზე, სინათლისას სიბნელეზე, ზესუნელისას ქვეყნელზე. თუმცა ვფიქრობ, რომ ამ ადგილას, ამ ეპოქაში ამ რელიეფს კიდევ მეტი სიმბოლური დატვირთვა ენიჭებოდა, რასაც იმ დროის ადამიანი იგავის მისთვის გასაგები ენით კითხულობდა. ლომის მიერ კლანჭებით დაჭერილი გველეშაპი უდაოდ ლომის მებრძოლ ბუნებას შეგვახსენებს და მისი სიმბოლური მნიშვნელობა იდენტურია ლიტერატურაში დამკვიდრებული სახისა. მეფე, მცველი, მებრძოლი, რომლის ხმა აზანზარებს ცხოველთა სამყაროს, ასევე ადამიანებს. და უმაღლესი ჩნდება ასოციაციები წმ. მხედრებთან, რომელთა კულტი განსაკუთრებულ მნიშვნელოვნებას ატარებდა შუა საუკუნეების საქართველოსთვის.

წმ. მხედრების კულტის საწყისები საქართველოში IV საუკუნიდან ჩნდება, ადრეული გამოსახულებები კი VI-VII საუკუნეებით თარიღდება, მაგრამ ფართოდ ის მხოლოდ X საუკუნიდან ვრცელდება, როცა ქართულად ითარგმნა მაგალითად, წმ. გიორგის ცხოვრება⁴⁵. რელიგიურთან ერთად, მალე მას მნიშვნელოვანი პოლიტიკური დატვირთვაც შეემატა. განსაკუთრებით აქტუალური ეს ე.წ. „პოლიტიკური“ დატვირთვა გიორგი I-ის (1014–1027) მეფობის პერიოდში ხდება, როდესაც საქართვე-

⁴² დ. ლორთქიფანიძე, ოქროს ლომი კახეთიდან, National Geographic საქართველო, 2018, იხ: <https://nationalgeographic.ge/oqros-lomi-kakhetidan/>

⁴³ კოლხური თეთრის მონეტებზე გამოსახვა სხვადასხვა ტიპის ლომები, მაგ., ე.წ. ტეტრადრაქმასა და I ტიპის ჰემიდრაქმაზე გამოსახული იყო დაღრენილი ლომის თავი, I ტიპის დიდრაქმაზე ჰერმოფროდიტი ლომი, ქუთაისის მუზეუმის კუთვნილ ე.წ. დრაქმაზე კი ლომი en face არის წარმოდგენილი. ის ამ ტიპის გამოსახულების ერთადერთი ეგზემპლარია. მონეტები თარიღდება ძვ. წ. VI-V სს. და მიჩნეულია რომ იმეორებს მილეტურ მონეტებს. იხ. კოლხური თეთრი, *ქართული ნუმისმატიკის ინგლისურ-ქართული ონლაინ-კატალოგი* (მთავარი რედაქტორი თეოდ ღუნდუა), <https://geonumismatics.tsu.ge/ge/catalogue#>

⁴⁴ J.C. Cooper, *დასახ. ნაშრ.*, 147.

⁴⁵ კ. კეკელიძე, *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, ტ. II, თბილისი 1945, 6.

ლო ბიზანტიასთან პოლიტიკურად დაპირისპირებულ, საომარ მდგომარეობაშია⁴⁶.

გიორგი I-ის მამა, ერთიანი საქართველოს პირველი მეფე, ბაგრატ III (961–1014) კონსტანტინოპოლთან მშვიდობიან პოლიტიკას აწარმოებდა, მისი უპირატესობის აღიარებისა და ქვეყნის შიდა საქმეებში ჩაურევლობის სანაცლოდ, რაც გამოწვეული იყო ბიზანტიის ტაქტიკური ქმედებით ბაგრატისთვის სიცოცხლეში სამართავად დაეტოვებინათ იმიერ ტაოს ის მიწები, რასაც მისი მამობილი, დავით III კურაპალატი (+1001) ფლობდა. ბაგრატ III-ის ვაჟის, გიორგი I-ის მთელი ცხოვრება კი იყო ბრძოლა დავით კურაპალატის მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად, და მას არასოდეს უღალატია თავისი პრინციპებისთვის⁴⁷. გიორგი I იბრძოდა ისეთი ძლიერი იმპერიის პირისპირ, რომელსაც მართავდა მაკედონელთა დინასტიის ყველაზე გამორჩეული იმპერატორი, ბასილი II (958–1025)⁴⁸. 1021–1022 წლების საქართველოსა და ბიზანტიას შორის არსებული ომი⁴⁹ ბასიანის მხარეში მიმდინარეობდა, რომელიც საქართველოს სამხრეთ სასაზღვრო მხარეს წარმოადგენს და პირდაპირ ესაზღვრება ტაოს. აქვე ისიც ხაზგასასმელია რომ ომში, რომელიც ამიერტაოს ეკუთვნოდა, ბიზანტიური მმართველობის ქვეშ იყო, ხოლო იმხანი, რომელიც გეოგრაფიულად ტაოსა და კლარჯეთის საზღვარზე დგას, ერთიანი საქართველოს საზღვრებში რჩებოდა და ერთგვარ სულიერ თუ პოლიტიკურ ფორპოსტსაც წარმოადგენდა⁵⁰. სწორედ ამ დროს, ომის პირისპირ, პირდაპირ ფრონტის საზღვარზე მიმდინარეობს იმხნის კათედრალის განახლება. უცნაური იქნებოდა ასეთი გრანდიოზული სამუშაოების წარმოება, რომ არა კათედრალის სტრატეგიული მდებარეობა და ისევ შეხსენება და პასუხისმგებლობა დავით კურაპალატის მემკვიდრეობის წინაშე.

⁴⁶ *მატიანე ქართლისა*, 284-291; მ. ლორთქიფანიძე, საქართველოს მინაპოლიტიკური და საგარეო ვითარება X საუკუნის 80-იანი წლებიდან XI საუკუნის 80-იან წლებამდე, *საქართველოს ისტორიის ნარკვევები*, ტ. III, თბილისი 1979, 175-179. *ჯ. სამუშია*, გიორგი I, თბილისი 2018.

⁴⁷ *ჯ. სამუშია*, *დასახ. ნაშრ.*, 11.

⁴⁸ C. Holmes, *Basil II and the Governance of Empire (976–1025)*, Oxford 2005.

⁴⁹ ვ. კობალიანი, *საქართველოსა და ბიზანტიის პოლიტიკური ურთიერთობა 970-1070 წლებში*, თბილისი 1969.

⁵⁰ გ. ჭეიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, 109-116.

გიორგი I-ის ეპოქაში, რომელიც საქართველოს ისტორიაში ბიზანტიასთან ომის პერიოდად დარჩა, განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება წმ. გიორგის იკონოგრაფიის იმ ფორმულას, სადაც წმ. მხედარი გველის ნაცლად, რომის იმპერატორ დიოკლეტიანეს განგმირავს⁵¹. წმ. მხედრის გამოსახვის ეს ვერსია ფართოდ გავრცელდა როგორც საფასადო ქანდაკებებზე, ისევე ჭედურობაში და მას იდეოლოგიური დატვირთვა ენიჭებოდა⁵². ბიზანტიის იმპერატორზე მინიმუმების გამოსაკვეთად, ჭედურობაში დიოკლეტიანეს ხშირად ბიზანტიელი იმპერატორის სამოსი მოსავს (მაგ., სეტის წმ. გიორგის ხატი), ხოლო რელიეფებზე (მაგ., ჯიოსუბანი) პორფიროგენეტობის ხაზგასასმელად იმპერატორის წაღები მეწამული სინგურიტაც კი იფერებოდა⁵³. სიმბოლოებით კომუნიკაციის ფორმის გამორჩეული მაგალითი კი ურთხვის კანკელია, სადაც წმ. გიორგი გოლიათს ამარცხებს, რაც წმ. მხედარს ბიბლიური დავითის დატვირთვასაც სძენს⁵⁴.

ვფიქრობ, შესაძლებელია იმხნის ამ უნიკალურ კომპოზიციაში წმ. მხედარი ლომის ფიგურით ჩანაცვლებულიყო. ლოგიკურ მსჯელობას თუ მივყვებით, ლომის სახით აქ შეიძლება დავინახოთ გიორგი I, როგორც მეფე და როგორც მხედარი, ხოლო განგმირული გველუშაპის, ვასილისკოს ფიგურაში ამოვიკითხოთ ბიზანტიელი ბასილევსი, ბასილი II, რომელთანაც უკომპრომისო ბრძოლაში იყო ჩართული მეფე გიორგი I. შეუძლებელია დანამდვილებით მტკიცება იმისა, რაზეც კონკრეტული წერილობითი ფაქტები არ შემორჩენილა, თუმცა ვფიქრობ, ყველა ეს გამოსახულება, წარწერა, სარკმლისა და ტიმპანის რელიეფი (მიუხედავად იმისა, თუ რას ამკობდა ის – სამხრეთი კარიბჭის, თუ სულაც ცალკე მდგომი კაპელის კარს), ერთიანად უნდა დავინახოთ და საერთო კონტექსტში წავიკითხოთ, როგორც გიორგი I-ის მეფობისა და პოლიტიკის ილუსტრირება.

⁵¹ Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тбилиси 1959, 325; E. Gedevanishvili, *Cult and Image of St. George, Cultural Interactions in Medieval Georgia*, Wiesbaden 2018, 149-151.

⁵² N. Iamanidze, *Saints cavaliers: Culte et images en Géorgie aux IVe-XIe siècles*, Weisbaden, 2016, 79-139; E. Gedevanishvili, *დასახ. ნაშრ.*, 142-168.

⁵³ N. Iamanidze, *დასახ. ნაშრ.*, 183-184, fig. 37.

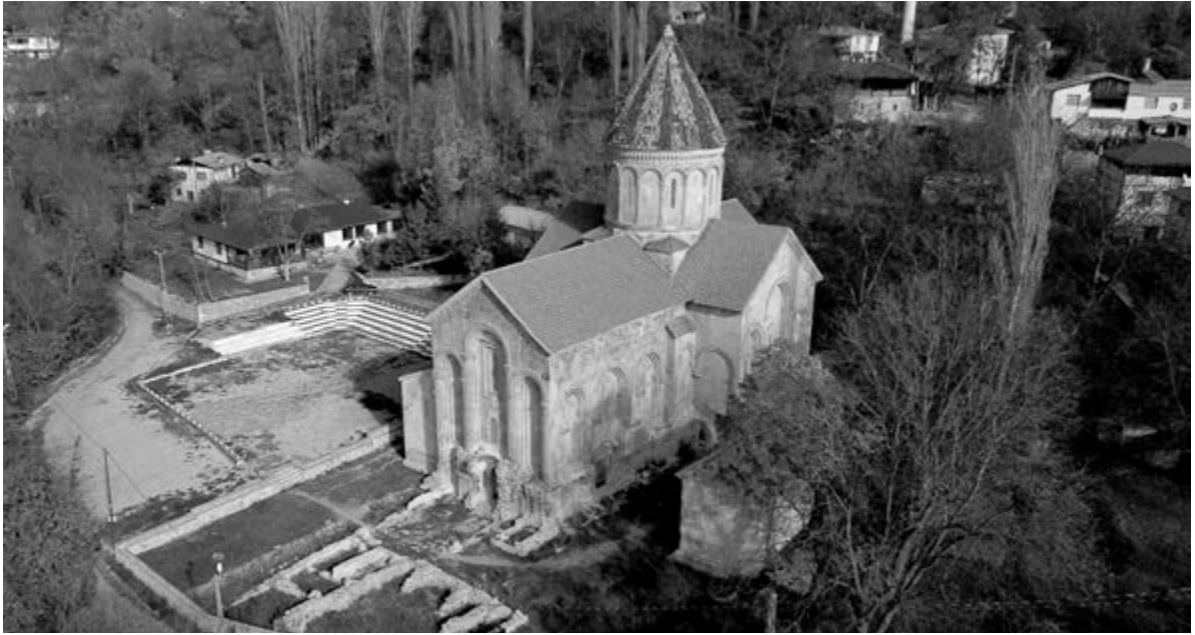
⁵⁴ E. Gedevanishvili, *დასახ. ნაშრ.*, 152-154.

IRENE GIVIASHVILI

Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut

AN INTERPRETATION OF FIGURATIVE RELIEFS, ISHKANI CATHEDRAL

Ishkhani Cathedral (located in Historic Tao, modern-day Artvin, Turkey) served as one of the leading bishopric centers of Medieval Georgia. Its history is linked to Georgian kings and provides a window onto the issue of patronage under their rule. The churches in Ishkhani are extremely rich with inscriptions recording the history of the site, and with ornamental decorations distributed on facades and in the church interiors, although all of these are rather limited with figurative reliefs. This paper aims to understand the meaning of the few figurative reliefs that are preserved in the context of these historical events. A large donor inscription placed on the tympanum stone on the south of the main entrance, for example, mentions King Giorgi I (1014-1027). Analysing the tympanum stone relief depicting a donor in a long, plain dress over trousers holding a small chapel in front of Hodigitria (an image of the Mother of God), this paper argues that the relief depicts King Giorgi I, who is represented without Byzantine garments, as an illustration of his anti-byzantine politics. Another stone relief, on the south facade over the entrance depicts a massive, almost three-dimensional dragon with a twisted body. A lion stands over it, slapping his paw in its face. The dragon slaying lion can be interpreted as a symbolic representation of St George. St. George played had a significant role as the protector of Georgia and often had political connotations for the Georgian Kings. The lion thus semantically reflects the image of St. George, on one hand, and of a King on the other. In this case, the lion can also be interpreted as King Giorgi I, a pious warrior himself. Thus, this paper concludes, both figural reliefs in Ishkhani depict the Georgian King Giorgi I, on tympanum stone as a donor presented in front of Mother of God and a second time, symbolically, as dragon slayer king-warrior.



1. იშხანი, ხედი სამხრეთ-დასავლეთით, ჰ. აიღინის ფოტო
Ishkhani, looking south-west, photo: H. Aydin



2. იშხანი, საქტიტორო რელიეფი, რიზეს მუზეუმი
Ishkhani, the donor relief, Rize museuem



3. იშხანი, საქტიტორო რელიეფი, დ. რაზმაძის სქემა
Ishkhani, the donor relief, drawing by D.Razmadze



4. წმ. სიმეონ მესვეტის ხატი ანტონ (იშხნელის) ცაგერელის გამოსახულებით, ეროვნული მუზეუმის მ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი, თბილისი
St Simeon the Stylites Icon with the image of the donor Bishop Anton (Ishkhneli) of Tzageri, Georgian National Museum, Tbilisi



5. იშხანი, გურგენისული ეკლესიის ტიმპანის ქვა
Ishkhani, Tympanum of the Gurgens's chapel



6. იშხანი, კათედრალი, სამხრეთი კარიბჭის ტიმპანის ქვა
Ishkhani, Cathedral, Tympanum of the south entrance door



7. იშხანი, კათედრალი, სამხრეთი ფასადი, ლომის და გველეშაპის რელიეფი
Ishkhani, Cathedral, Lion and the Serpant, relief on the south façade

მარიამ ჭახაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ნიკორწმინდის ტაძრის ფრონტონების რელიეფები და მათი განთავსების პრობლემა

ნიკორწმინდის ტაძრის ერთ-ერთ გამორჩეულ ღირებულებად მისი ორნამენტული და ფიგურული რელიეფები ითვლება. რელიეფთა და ჩუქურთმათა რაოდენობა და მრავალფეროვნება მას ნამდვილად გამოარჩევს წინამორბედ და შემდეგ აგებულ ტაძართა შორის. მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ფიგურული რელიეფთა განხილვა და მათი ურთიერთმიმართების წარმოჩენა, რაც განსაკუთრებით აქტუალური გახდა 2018 წლის სარესტავრაციო სამუშაოების შემდეგ. ტაძრის მკლავებზე სახურავის შეცვლის პროცესში გუმბათის ყელის ძირში, მის აღმოსავლეთ წახნაგზე მღვდელმთავართა და ფანტასტიკურ ნადირ-ფრინველთა გამოსახულებებიანი ფრიზის ის ნაწილები გამოჩნდა, რომლებსაც აღმოსავლეთი მკლავის ზედა ნაწილი ფარავდა. კერძოდ, ფრონტონის კეხით დაფარული იყო მღვდელმთავართა გამოსახულებები. ამ აღმოჩენის შემდეგ გაჩნდა მრავალი ახალი კითხვა. უპირველესად, ეჭვქვეშ დადგა ის გავრცელებული ცოდნა, რომ ნიკორწმინდა ერთიანი, თანადროული ნაგებობაა და გამოჩნდა, რომ ძეგლის დღევანდელი სახე სხვადასხვა სამშენებლო ეტაპებზე ჩატარებული სამუშაოების შედეგია. შესაბამისად გაჩნდა კითხვები რელიეფების თანადროულობასთან, სტილურ არაერთგვაროვნებასთან და ა.შ. დაკავშირებითაც.

წინამდებარე ნაშრომი ეხება უშუალოდ ფრონტონთა რელიეფების განხილვა-შედარებასა და მათი განთავსების პრობლემებს. ვეცდებით წარმოვაჩინოთ ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფების ურთიერთმიმართება არსებული ცოდნისა და ახალი დაკვირვებების შედეგებზე დაყრდნობით.

ქალბატონი ნათელა ალადაშვილი აღნიშნავს, რომ ნიკორწმინდის ტაძრის ფიგურული რელიეფები არაერთგვაროვანია. პირველი დათვალიერებისთანავე თვალშისაცემია სტილისტური სხვაობანი ტაძრის ფრონტონებში გამოსახულ სცენებსა და შესასვლელთა თავზე არსებულ ტიმპანთა გამოსახულებებს შორის¹.

ტაძრის მკლავების ფრონტონებიდან ფიგურული რელიეფებით მხოლოდ სამია შემკული. ქალბატონი ნათელა მიიჩნევს, რომ სამივე ერთი ოსტატის მიერაა შესრულებული, თუმცა ჩვენი დაკვირვებით საქმე ცოტა სხვაგვარადაა. მიგვაჩნია, რომ აღმოსავლეთი მკლავის ფრონტონის რელიეფი განსხვავდება სამხრეთ და დასავლეთ მკლავთა ფიგურული გამოსახულებებისგან². ვეცდებით ამ სხვაობათა ნათლად წარმოჩენას.

აღმოსავლეთი მკლავის ფრონტონზე წარმოდგენილია ფერისცვალების კომპოზიცია. (სურ.1) იგი ორ ნაწილადაა გაყოფილი. ზედა არეზე ცენტრში, ტრადიციის შესაბამისად, მაცხოვარია გამოსახული, რომელსაც მარჯვენა ხელი მკერდის წინ აქვს კურთხევად აღმართული. მაკურთხებელი მარჯვენით, ხოლო მეორეს სამოსი უფარავს; ქრისტეს ორივე მხარეს წარმოდგენილი არიან მისკენ ოდნავ გადახრილი და ვედრებად ხელგაწვდილი წინასწარმეტყველები – მოსე და ელია. ამ შემთხვევაშიც ოსტატი წინასწარმეტყველთა მხოლოდ თითო ხელს გამოკვეთს, რომლებიც მაცხოვრის მარჯვენის მსგავსად, უტრირებულად გაზრდილია ზომამში. ფრონტალურად მდგომი, თითქოს გაშეშებული ფიგურები უმოძრაობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მოძრაობის ნიშნები იგრძნობა მხოლოდ წი-

¹ ნ. ალადაშვილი, *ნიკორწმინდის რელიეფები, ფასალების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბილისი 1957, 31.

² ამავე მოსაზრებას გამოთქვამს თავის სტატიაში თამარ დადიანი, მისი აზრითაც აღმოსავლეთ მკლავზე არსებული ფრონტონის რელიეფი სხვა ოსტატს უნდა ეკუთვნოდეს. თ. დადიანი, *ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფები, საქართველოს სიძველენი*, 22 (2019) 105-106.

ნასწარმეტყველთა მაცხოვრისაკენ მიმართულ ფიგურებში. შედარებით საპირისპირო სურათს გვიჩვენებს ქვედა რეგისტრზე წარმოდგენილი სამი მოციქულის – პეტრეს, იაკობისა და იონეს სხვადასხვა პოზაში გამოსახული ფიგურები, რომლებიც, მიუხედავად ბლოკურბისა, თავისი რაკურსებითა და ექსპრესიულად გადიდებული ხელის მტევნების სხვადასხვა მხარეს მიმართული ჟესტიკულაციით, უფრო ცოცხალ შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

აღსანიშნავია, რომ ტრადიციულად ფერისცვალების სცენისათვის დამახასიათებელი გორაკები ამ შემთხვევაში არაა გამოსახული. თუმცა როდესაც კომპოზიციას უყურებ, იგი თითქოს არ აკლია თვალს, რადგანაც გამოსახულებისთვის განსაზღვრული არე მთლიანადაა დაფარული მჭიდროდ განლაგებული ფიგურებით. ამასთანავე სამი მოციქულის თავზე ზედა სამი ფიგურა ისე სიმეტრიულადაა განლაგებული, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გორაკების, ასე ვთქვათ, საყრდენი ფუნქციაც სწორედ მოციქულთა ფიგურებს აქვს შეთავსებული.

მჭიდროდ და კომპაქტურად განლაგებული ფიგურებით შედგენილი ფერისცვალების კომპოზიცია მოჩარჩოებულია ორნამენტული არმით, რომელიც კიდევ უფრო კრავს და ასრულებს მას. თავის ჩარჩოიანად კომპოზიცია იდეალურადაა მორგებული აღმოსავლეთი ფასადის თაღის შემადგენელ, ყველაზე მაღალ შუა თაღსა და მკლავის საკმაოდ მაღალ, უხვად დეკორირებულ, კარნიზს შორის არსებულ არეს.

ფერისცვალების კომპოზიცია ორივე მხრიდან ფლანკირებულია მხედართა ფიგურებით. მაყურებლისგან მარჯვნივ გამოსახულია წმ. გიორგი, რომელიც მეფე დიოკლეტიანეს განგმირავს, ხოლო მარცხნივ გველემაპის მლახვრელი წმ. თევდორე. ამ უკანასკნელის თავის ორივე მხარეს მცენარეული ორნამენტის მსგავსი მოტივით შედგენილი წრიული დისკობია წარმოდგენილი. მხედრების გამოსახულებათა შემთხვევაში სხეულის ნაწილები გადიდებული არ არის. ცხენზე ამხედრებულ მეომართა ტორსები ფრონტალურადაა წარმოდგენილი. საკმაოდ პლასტიკურად მოხაზული ცხენების ფიგურები თავისი მიმართულებითა და ფეხების მდებარეობით მოძრაობას

გადმოსცემს, თუმცა ფიგურები უფრო სტატიკური და ბლოკურია. მოძრაობის აქცენტირებისკენაა მიმართული ასევე წმ. გიორგის მოსასხამის გაფრიალებული ბოლოები, მაგრამ მთლიან სტატიკურობას ეს დეტალი თითქოს ვერ ერევა და ერთიანი ბლოკის ნაწილად აღიქმება.

მიუხედავად იმისა, რომ ფერისცვალების რელიეფური კომპოზიციის შემადგენელი ფიგურები შედარებით მცირე ზომისაა, რადგანაც ერთ სასურათე არეზე ოსტატი ექვს ფიგურას განათავსებს, დამუშავების მხრივ, ისინი ძალიან დეტალიზებულია. სამოსის დრაპირება, რომელიც საკმაოდ პლასტიკურად მიუყვება სხეულს და თითქმის მთლიანად ფარავს ფიგურებს, ხშირი, წვრილი, პარალელური ხაზებით არის გადმოცემული. მისი ნახატი სხვადასხვა მიმართულებისაა, ზოგი სხეულის კონტურს მიუყვება, ზოგი კვეთს მას, ასევე ხშირია ნახევარწრიული მოხაზულობის ხაზები. მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურათა სხეულები დისპროპორციულია და პირობითადაა გადმოცემული, ოსტატი ცდილობს სამოსის ქვეშ სხეულის ფორმების მოცულობებზე მიგვანიშნოს. ამ შემთხვევაში ხაზები უფრო დაწვრილმანებული და ხშირია, თუმცა ეს ფიგურების ზედაპირებს ზედმეტად არ ანაწევრებს. თმა-წვერის გამოსახვისასაც ოსტატი წვრილ, პარალელურ, დენად ხაზებს იყენებს.

ნაკვთების დეტალური დამუშავების თავისებურების საილუსტრაციოდ, მაგალითად, განვიხილოთ თვალის ქრილი, რომელიც რამდენიმე მხრიანია. ოსტატი ცალკე კვეთს თვალის კაკალს, გუგას, შემდეგ მის შემომსაზღვრავ გარსს, მას შემოაყოლებს თვალის ქრილს, ზემოდან უკეთებს ქუთუთოს ხაზსაც. შემდეგ აკეთებს წარბს და კიდევ დამატებით ერთ ხაზს ქრის წარბს ზემოთაც (მხოლოდ მაცხოვრისა და მოსე წინასწარმეტყველის ფიგურების შემთხვევაში არ გვხვდება წარბის ზედა ქრილი) (სურ.2). აღსანიშნავია ასევე ერთი გარემოებაც – ოსტატს დაწყებული აქვს ხელის თითების მოხრის ადგილების ხაზებით გამოყოფა, მაგრამ, როგორც ჩანს, იმის გამო, რომ შორი მანძილიდან დეტალების აღქმა შეუძლებელი იქნებოდა, ადარ გააგრძელა მათი კვეთა. ასევე მნიშვნელოვანი დეტალია, რომ მაცხოვრის შარავანდში არ არის

ჯვარი. ამის მიზეზად შესაძლოა ნიმუშიც ვიგულისხმობთ, თუმცა ისიც შესაძლებელია, ჯვარი საღებავით ყოფილიყო აღნიშნული – ამგვარი ვარაუდის საშუალებას გვაძლევს სინგურის კვალი მეფე დიოკლეტიანეს ფიგურასთან – თუმცა უშუალოდ მაცხოვრის შარავანდზე საღებავის კვალი არ შეიმჩნევა და დანამდვილებით არაფრის თქმა არ შეგვიძლია.

დეტალურადაა დამუშავებული მხედართა ფიგურებიც. გულდასმითაა გამოკვეთილი აბჯრის დეტალები როგორც მეომართა ფიგურებზე, ისე დიოკლეტიანეს შემთხვევაშიც. აქვე აღსანიშნავია დიოკლეტიანეს ფიგურის გამოსახვის ერთი ხერხი – როდესაც მეფის გამოსახულებას ქვემოდან ვუყურებთ და ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა, მას პროფილში აღვიქვამთ, ანუ ვხედავთ მისი სახის მხოლოდ ნაწილს, ხოლო ხარაჩოდან ჩანს, რომ სახის მეორე მხარეც, რომელიც უშუალოდ ემიჯნება კედლის სიბრტყეს, ჩვეულებრივად არის დამუშავებული (სურ.3).

დასავლეთი მკლავის ფრონტონის რელიეფი, ფასადზე განთავსების თვალსაზრისითა და რიგი ნიშნებით, ფერისცვალების რელიეფს უკავშირდება. პირველ რიგში, აღსანიშნავია ის, რომ დასავლეთი ფრონტონის სცენაც ზუსტად ფასადის შუა, მაღალი თაღის თავსა და კარნიზს შორის არის მოთავსებული (სურ.4). იდენტურია გამოსახულების მომჩარჩოებელი ორნამენტული არხია. რაც შეეხება იმ მონაკვეთებს, რომელსაც აღმოსავლეთი მკლავის შემთხვევაში მხედართა ფიგურები ავსებს, აქ ისინი შეცვლილია ბურცვილი, მცენარეული ორნამენტის მოტივებით დაფარული დისკოებით, რომლებიც, თავის მხრივ, ფართო მოჩარჩოებას წარმოადგენს მათ ცენტრში გაჭრილი პატარა ღიობებისთვის.

რაც შეეხება თავად კომპოზიციას – აქ გამოსახულია აღსაყდრებული ქრისტე პანტოკრატორი, ექსპრესიულად გადიდებული, ზეაპრობილი მაკურთხეველი მარჯვნივ, რომელიც დომინირებს კომპოზიციაში და მთავარი აქცენტი მასზე კეთდება, მეორე ხელში მაცხოვარს გრაგნილი უპყრია. მთლიანად ფიგურა მკაცრად ფრონტალური და ბლოკური, საყდარი სიბრტყობრივადაა გადმოცემული. დამჯდარი მაცხოვრის ფიგურა და სხეულის ნაწილთა მდებარეობა ისეა

გადაწყვეტილი, რომ წელზევითა და ქვევითა ნაწილები ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელ მოცულობებად აღიქმება.

მაცხოვრის ფიგურა მთლიანად ავსებს ორნამენტული არხით მოფარგულ სასურათე არეს, უხვი დეკორატიული გაფორმების წყალობით, კომპოზიცია ერთ მთლიან დეკორატიულ, ხალიჩისებურ ხასიათს იძენს. პირველ რიგში, თვალში საცემია თავად უხვად დეკორირებული ჩარჩო, მთლიანად ორნამენტითაა დაფარული მაცხოვრის საყდრის სვეტები, უშუალოდ დასაჯდომი ჰორიზონტალური ძელი, დეკორატიულადაა დამუშავებული საყდარზე დადებული მუთაქა, რომელის ფორმას ეხმიანება კომპოზიციის თავისუფალი არეების შესავსებად დამატებული გირჩები – ორი მაცხოვრის თავის, და ორიც მისი ფეხების აქეთ-იქით. სცენის ორივე მხარეს განთავსებული რელიეფური დისკოებიც საერთო დეკორის განუყოფელ ნაწილად აღიქმება. დეკორატიულობას აძლიერებს თავად მაცხოვრის ფიგურის დამუშავების ხასიათიც, რომელიც რამდენადმე განსხვავდება ფერისცვალების კომპოზიციის ფიგურების დამუშავებისაგან. აღსანიშნავია ერთი გარემოება – მართალია ორივე კომპოზიცია საკმაოდ მაღალი რელიეფითაა წარმოდგენილი, თითქმის ჰორელიეფია, დასავლეთი მკლავის ფრონტონზე გამოსახული პანტოკრატორი, ჩემი აზრით, რამდენადმე უფრო სიბრტყობრივ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ალბათ ამას განაპირობებს კვეთის განსხვავებული მანერა, დრაპირების აღმნიშვნელი ხაზების მეტი გამომსახველობა, უფრო ძარღვიანი და ძლიერი, ღრმად ჩაკვეთილი ხაზები, რომელთა შორის მანძილიც უფრო დიდია. მიუხედავად იმისა, რომ აღმოსავლეთი ფრონტონის რელიეფზეც ხშირ ხაზთა დინება სხვადასხვა ფორმისა და მიმართულებისაა, წვრილი, დენადი ხაზების მეშვეობით თითქოს უფრო მეტი სიმშვიდე და სიმსუბუქე იგრძნობა. დასავლეთი ფრონტონის რელიეფის შემთხვევაში კი ეს ფართო ძარღვიანი ხაზების ქსელი გამოსახულებას მეტ დეკორატიულობას ანიჭებს, იგი კომპოზიციის მთლიან ორნამენტულ, დეკორატიულ ხასიათში ეწერება და მასთან ერთ მთლიანობად აღიქმება. ფერისცვალების რელიეფის

ფიგურებისაგან განსხვავებით, აქ ნახატი, ერთი შეხედვით, შედარებით ხისტი, უფრო დანაწევრებული და კუთხოვანი ჩანს.

თუ ფერისცვალების სცენაში, მაცხოვრის გამოსახულებაზე შუაზე გაყოფილი თმა წვრილი დენადი, უფრო სწორი ხაზებით ეშვება მხრებისკენ, დასავლეთი ფრონტონის მაცხოვრის უკან გადაწეული თმა ერთიან მოცულობადაა გამოკვეთილი. ხვეული თმის ეფექტის შესაქმნელად კი ხშირია ნახევარწრიული და სხვადასხვა მიმართულებით ჩაკვეთილი ხაზები. აღმოსავლეთი მკლავის რელიეფისაგან განსხვავებით, აქ ნიკაპს ქვემოთ წვერიც ორადაა გაყოფილი. სხვაობები შეიმჩნევა დეტალებშიც, მაგ., ფეხების გამოსახვისას. თუ ფერისცვალების მაცხოვრის ტერფები შემოსილად, თითების გამოყოფის გარეშეა გამოსახული და ბევრად პლასტიკურად, ნამდვილ ფორმასთან უფრო მიმგვანებულადაა გამოკვეთილი, პანტოკრატორის ფიგურაზე ტერფები თითქოს მეტად ბლოკურია, თითები კი თანაბარი ზომის ნაკვეთებითაა გამოყოფილი. სახის ნაკვეთების (ცხვირი, ტუჩი) ფორმებში გარკვეული მსგავსება შეინიშნება. მართალია თვალი არც აქ არის პირობითად გადმოცემული, თუმცა ის არ ჩანს ისეთი მრავალმხრიანი და დეტალური, როგორც აღმოსავლეთი ფრონტონის რელიეფების შემთხვევაშია. აღსანიშნავია, რომ პანტოკრატორის ფიგურის სახე საგრძნობლადაა დაზიანებული (სურ.5).

სამხრეთი მკლავის ფრონტონის რელიეფი ფასადზე განსხვავებულადაა განთავსებული. (სურ.6) აღსანიშნავია, რომ თავად ამ ფასადის დეკორატიული გადაწყვეტა ჩრდილოეთ მკლავთან ერთად, განსხვავდება აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადებისაგან. თუ ამ უკანასკნელებზე სამი თალი სიმეტრიულადაა განლაგებული და მათგან შუა, ყველაზე მაღალი, უშუალოდ მკლავის წვერს მიემართება, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის შემთხვევაში თაღედის განლაგება ასიმეტრიულია. სხვადასხვა სიმაღლისა და სიგანის თაღები ისეა განაწილებული, რომ შუა ფრონტონის კეხს კი არ ემთხვევა, არამედ აღმოსავლეთისკენაა დაძრული. ამიტომ, სამხრეთ ფასადზე რელიეფი კარგადაა მორგებული თავად ფრონტონის ფორმას, ხოლო შუა თალი უშუა-

ლოდ მის ქვემოთ კი არაა მოქცეული, არამედ გვერდით. მიუხედავად იმისა, რომ თავად ფიგურული კომპოზიცია ფრონტონის ფორმას კარგადაა მორგებული და სიმეტრიულადაა აგებული, ის უმნიშვნელოდ მაინც დასავლეთითაა გაწეული.

რაც შეეხება თავად გამოსახულებას, აქ მაცხოვრის მეორედ მოსვლის კომპოზიციაა წარმოდგენილი. ცენტრში, ოვალური ფორმის მანდორლაში გამოსახულ აღსაყდრებულ მაცხოვარს ორი ანგელოზი აამაღლებს, კიდევ ორი, მეორედ მოსვლის შინაარსზე მიმანიშნებელი მესაყვირე ანგელოზის ფიგურა კი მათ ქვემოთაა გამოსახული. ესქატოლოგიურ შინაარსს უკავშირდება ასევე, მანდორლის ქვემოთ, ანგელოზთა საყვირების შეერთების ადგილას გამოსახული მაკურთხეველი მარჯვენა. თავად ქრისტეს ფიგურა ფრონტალურადაა წარმოდგენილი, ექსპრესიულად გადიდებული მარჯვენა ხელი მას კურთხევის ნიშნად აქვს აპყრობილი, მეორე ხელში კი სახარება უჭირავს. სხეულთან შედარებით, მაცხოვრის მაკურთხეველი მარჯვენა იმდენადაა გადიდებული, რომ მთავარ, მკაფიო აქცენტად იკითხება. საყდარი მხოლოდ დეკორირებული მუთაქითაა მონიშნული, თითქოს ამ შემთხვევაში, საყდრის როლსაც მანდორლა ითავსებს. დამჯდარი მაცხოვრის პოზა რამდენადმე არაბუნებრივად გამოიყურება. დასავლეთით გამოსახული პანტოკრატორის ფიგურისაგან განსხვავებით, აქ სხეულის ზედა და ქვედა ნაწილები ერთ მთლიან სიბრტყეს წარმოადგენს. იმის მიმანიშნებლად, რომ ფიგურა ზის, ოსტატი მისი ტანის ქვედა ნაწილს ოდნავ ასიმეტრიულად, მაყურებლისგან მარჯვენა მხარეს გამოწეულს გამოსახავს. სხეულის ნაწილები ერთმანეთს ზუსტად რომ ემთხვეოდეს, შეიქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ მაცხოვრის ფიგურა ფეხზე დგას.

აღსანიშნავია, რომ წინა ორი რელიეფისაგან განსხვავებით, განვითხვის დღის სცენას არ აქვს შემომსაზღვრავი მოჩარჩოება. ამასთან დაკავშირებით, ქალბატონი ნათელა ალადაშვილი აღნიშნავს, რომ ეს ალაბათ, იმითაა გამოწვეული, რომ კომპოზიცია სწორკუთხოვანი მოხაზულობისაა და თაღოვანი მოჩარჩოებისთვის მოუხერხებელია³. მართლაც, განსაკუთრებით ანგელოზთა

³ ნ. ალადაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, 33.

ფიგურების მოხრილი, ზემოთ მიმართული ფეხები ერთგვარ სწორკუთხა ფორმას შემოწერს. ანგელოზთა გამოსახულებები ზოგადად რთულ რაკურსებშია მოცემული. ამ შემთხვევაშიც, მათი სხეულების ზომებთან შედარებით საგრძნობლადაა გადიდებული ხელები, რაც ასევე ექსპრესიულობას ანიჭებს კომპოზიციას. მოუხედავად იმისა, რომ სცენა ბლოკურ და ჩაკეტილ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ზედაპირის დამუშავებასა და დეტალებში კარგად იგრძნობა შინაგანი, საკმაოდ დაძაბული და მოუსვენარი მოძრაობა. მნიშვნელოვანია, რომ აღმოსავლეთ მკლავზე გამოსახული მეფე დიოკლიტიანეს ფიგურისაგან განსხვავებით, აქ, კომპოზიციის ქვედა რეგისტრის მარჯვენა მხარეს გამოსახული მესაყვირე ანგელოზის სახის ის ნაწილი, რომელიც უშუალოდ კედელს ემიჯნება და ისეთ რაკურსშია მოცემული, რომ შესაძლებელი იყო ნაკვთების გამოსახვა, დაუმუშავებლადაა დატოვებული (სურ. 7).

ფიგურათა ზედაპირის დამუშავება, დრაპირების ხასიათი, სახის ნაკვთებისა და თმა-წვერის გადმოცემა მეტ მსგავსებას ავლენს დასავლეთი მკლავის ფრონტონის რელიეფზე გამოსახულ პანტოკრატორის ფიგურასთან. საერთოა ისიც, რომ ამ ფართო, ძარღვიანი, სხვადასხვა მიმართულებით მოძრავი ხაზების უწყვეტი ქსელი მთლიანად მოიცავს კომპოზიციის ყველა ფიგურას და ერთგვარ დეკორატიულ სახეს ანიჭებს მას. განსაკუთრებით უხვად და რთულადაა დრაპირებული ანგელოზთა სამოსი, სადაც ნაოჭებს, ხშირ შემთხვევაში, წრიული და ნახევარწრიული ფორმა აქვს. კომპოზიციის დარჩენილი ცარიელი არეები ოსტატურადაა შევსებული ანგელოზთა სამოსის დეკორატიულად გადმოცემული დეტალებით. ერთგვარ წონასწორობას ქმნის მაყურებლისგან მარცხნივ, ქვედა ნაწილში მოთავსებული დეკორატიული, პატარა კვარცხლბეკის მქონე კვადრიფოლიუმის ფორმის ტოლმკლავა ჯვრის გამოსახულება, რომელიც ორნამენტული ჩუქურთმითაა დაფარული. ჯვარი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ წონასწორობის მისაღწევად არ უნდა იქნეს მოთავსებული კომპოზიციისაში, ის სწორედ აზრობრივად დაკავშირებულია მეორედ მოსვლასთან. კომპოზიციის საერთო, უხვ დეკორატიულობას ეხმარება სცენის ორივე მხარეს მოთა-

ვსებული მრგვალი, ვიწრო დიობების ასეთივე ფორმის ორნამენტული საპირეები. ისეთები, როგორც დასავლეთი მკლავის რელიეფის გვერდებზეა წარმოდგენილი. ეს დისკოები სცენის თავზე მოთავსებულ განმარტებით წარწერასთან ერთად თითქოს სამკუთხა, წარმოსახვით შემოსაზღვრულ, ჩარჩოს უქმნის კომპოზიციას. მნიშვნელოვანია, რომ განმარტებითი წარწერა მხოლოდ ამ კომპოზიციას ახლავს. ის ასომთავრული, კიდურყვავილოვანი დამწერლობითაა შესრულებული და სრულად შეესაბამება სურათის საერთო დეკორატიულობას. ის ასე იკითხება:

„ქ ესე მეორ(ე)დ მოს(ლ)ვ(ა)ი ი(ეს)უ ქ(რის)ტ) ე(სი)“⁴.

აღნიშნული, კიდურყვავილოვანი დამწერლობის სხვა ნიმუში ნიკორწმინდის ტაძარზე არ გვხვდება. დანამდვილებით იმის თქმა, წარწერა თავდაპირველია თუ გვიანაა ჩასმული, არ შეგვიძლია.

რელიეფის კვეთის მხრივ, იქნება ეს სამოსის დრაპირების თუ სახის ნაკვთების დამუშავება, ერთმანეთს მეტად ჰგავს დასავლეთი და სამხრეთი მკლავების რელიეფები. უფრო ფართო, ძარღვიანი ხაზები, რომლებიც მეტად ანაწევრებს ზედაპირს, თავისი ხაზობრიობით, თითქოს მეტ სიბრტყეოვანებას ანიჭებს რელიეფს, მიუხედავად იმისა, რომ ის თითქმის ჰორიზონტულია. საერთოა ფიგურების სახის ნაკვთების, თვალის ჭრილისა და თმის დამუშავებაც. ზოგადი შთაბეჭდილების მხრივაც, ჩემი აზრით, ეს ორი რელიეფი მეტად დეკორატიულად და ექსპრესიულად აღიქმება, ვიდრე ფერისცვალების კომპოზიციის, რომლის ძირითად დეკორს მხოლოდ ორნამენტული მოჩარჩოება და მის ზემოთ მოთავსებული ყველაზე მაღალი და უხვად დეკორირებული კარნიზი შეადგენს. თავად კომპოზიციის შემადგენელი ფიგურები, მიუხედავად აქცენტირებულად გადიდებული ხელებისა, თავიანთი პროპორციებითა და ზედაპირის დამუშავების თვალსაზრისით მეტ სიმშვიდეს და ჰარმონიას ავლენს. სამივე რელიეფზე წარმოდგენილი მაცხოვრის გამოსახულებები რომ შევადაროთ, მსგავსება-სხვაობანი უფრო მკაფიოდ გამოჩნდება.

⁴ 3. სილოგავა, *დასავლეთ საქართველოს წარწერები*, ნაკვ. I (IX-XIII სს.), თბილისი 1980, 99.

ქალბატონი ნათელა ალადაშვილი მართებულად შენიშნავს, რომ ნიკორწმინდის ტაძრის ფრონტონთა რელიეფები, ზედაპირის დამუშავებისა და ექსპრესიული გამომსახველობის თვალსაზრისით, დაკავშირებულია უფრო ადრეულ გამოსახულებებთან. კერძოდ, პარალელად იგი ასახელებს IX საუკუნის I მეოთხედით დათარიღებულ ოპიზის რელიეფს ამოტ კურაპალატის გამოსახულებით (სურ.8). თუმცა ასევე შენიშნავს, რომ ოპიზის რელიეფის ოსტატისაგან განსხვავებით ნიკორწმინდელი მქანდაკეებელი იმ ეპოქის ნაწილია, როდესაც გამოსახულებათა პლასტიკურობის საკითხები გარკვეულად გადაჭრილი იყო. ამოტ კურაპალატის რელიეფისაგან განსხვავებით, მაგ., სახის ნაკვთების დამუშავებაში ჩანს ლოყების უფრო მომრგვალებული ფორმა, ნიკაპის სიმრგვალებაც ცალკე გამოიყოფა, ღრმადია ჩაჭრილი თვალებისა და პირის აღმნიშვნელი ხაზები, რის მეშვეობითაც ხდება შუქით განათებული ადგილებისა და დაჩრდილული დეტალების დაპირისპირება. თავად ფიგურათა რელიეფი მაღალია და კიდეები მომრგვალებული, ოპიზის რელიეფის შემთხვევაში კი ზედაპირი სრულიად ბრტყელია, ნაპირები კი მკვეთრად ჩამოკვეთილი. ეს განსხვავებანი კარგად ჩანს თავად ნახატის ხასიათში. ნიკორწმინდის რელიეფებში ხაზს აქვს დიდი გამომსახველობა და სიძლიერე. ამოტ კურაპალატის რელიეფისაგან განსხვავებით აქ ის მხოლოდ განყენებული ორნამენტულობის გამომხატველი კი არაა, არამედ გამოსახულების ემოციურობასაც განსაზღვრავს. აღსანიშნავია, რომ ტაძართა ფასადებზე ასეთი სახის ფიგურული რელიეფები ძალიან იშვიათია. ერთგვარ პარალელად შეიძლება დავასახელოთ მარტივების ტაძრის რელიეფი, რომელიც X საუკუნის რეკონსტრუქციის პერიოდის დასავლეთი მინაშენის ფრონტონზეა განთავსებული და შესაბამისად, ამავე პერიოდით თარიღდება (სურ.9). მაცხოვრის მონუმენტური ფიგურა ფრონტალურადაა წარმოდგენილი. მას ჩარჩოსავით, აქეთ-იქით და თავს ზემოთ მოთავსებული ასომთავრული რელიეფური წარწერები შემოსაზღვრავს. მართალია, თავად პანტოკრატორის ფიგურა მაღალი რელიეფითაა შესრულებული, თუმცა კიდე უფრო მეტადაა ამოზრდილი ზე-

დაპირიდან და არაბუნებრივად გადიდებული მისი მაკურთხეველი მარჯვენა, რომელიც თითქმის მთლიანი ფიგურის ზომისაა და მკაფიო დომინანტად იკითხება. მისი რელიეფურობა ერთგვარ კონტრასტს ქმნის თავად გამოსახულებასთან, რადგან, მიუხედავად მისი სიმაღლისა, დამუშავების თვალსაზრისით ის მეტად სიბრტყოვან და გრაფიკულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მიუხედავად იმისა, რომ ნიკორწმინდის რელიეფების მსგავსად, ისიც ფრონტონშია გამოსახული და ძალიან აქცენტირებული, უშუალოდ ფასადზე ისე მკაფიოდ არ ხვდება თვალს, როგორც ნიკორწმინდის ნებისმიერი ფრონტონის გამოსახულება. ამას დიდწილად უნდა განაპირობებდეს ტაძართა ზომები და ფასადთა ზოგადი მხატვრული გადაწყვეტა.

მეორე, პარალელური გამოსახულება სვეტიცხოვლის ტაძრის დასავლეთი ფასადის კეხშია განთავსებული და ზუსტადაა მორგებული ფასადის თაღსა და მკლავის კარნიზს შორის არსებულ არეს (სურ.10). წარმოდგენილია აღსაყდრებული მაცხოვარი, რომელიც აქეთ-იქიდან ანგელოზთა ფიგურებითაა ფლანკირებული. ანგელოზებს ხელში უპყრიათ სურა და სეფისკვერი, რაც სცენის ლიტურგიულ შინაარსს უსვამს ხაზს. აღნიშნული კომპოზიციაც მაღალი რელიეფითაა ნაკვეთი. ამასთანავე, კიდე უფო მეტადაა კედლის ზედაპირიდან ამოსული გარკვეული დეტალები, მაგ., ტერფები, მხრები. ფიგურათა ზედაპირის დამუშავების ხასიათიდან გამომდინარე, მთლიანი კომპოზიცია ასევე სიბრტყობრივ-დეკორატიული ხასიათისაა. მარტივების რელიეფის მსგავსად, აღნიშნული კომპოზიცია ფასადზე მკვეთრ აქცენტად არ აღიქმება, მით უმეტეს, რომ აქ ნაკლებადაა გამოვლენილი ის ექსპრესია, რაც წინა შემთხვევებში სხეულის ნაწილების ზომამი გაზრდითაა მიღწეული.

ფრონტონის რელიეფების შესახებ დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი დაკვირვებით, ნიკორწმინდის სამ მკლავზე არსებულ რელიეფთა შორის არ არის ისეთი მკვეთრი განსხვავება, რაც შეიძლება ეპოქალური სხვაობით ავსნათ. ხოლო აღმოსავლეთი ფასადის ფიგურული რელიეფის რამდენადმე განსხვავებულობა სხვა ოსტატის არსებობას უნდა გულისხმობდეს.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგად მიღებულმა აღმოჩენამ, პირველ რიგში, ჩვენი ყურადღება მიაპყრო აღმოსავლეთი მცლავის ფრონტონს და მის რელიეფს.

აღმოსავლეთი მცლავის ზოგადი სიმაღლე და მისი კარნიზი, სხვა მცლავებთან შედარებით, უფრო მაღალია. თუ ვეცდებით, რომ გუმბათის ფრიზზე არსებული დაფარული რელიეფები გამოვჩინოთ და კარნიზი დავწიოთ, ამ შემთხვევაში, მოიჭრება ამ მცლავის ფრონტონზე არსებული ფერიცვალების რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც ზუსტადაა მოთავსებული, შეიძლება ითქვას „გაჭადილი“ ფასადის შუალა თაღსა და კარნიზს შორის. ნახაზების მეშვეობით ვეცადეთ წარმოგვედგინა კარნიზის განთავსების რამდენიმე ვარიანტი⁵. ვეცადეთ გვეპოვა ისეთი შესაძლებლობა, რომლის შედეგადაც გამოჩნდებოდა გუმბათის ფრიზზე არსებული დაფარული რელიეფებიც და არ მოიჭრებოდა ფრონტონზე განთავსებული კომპოზიცია, თუმცა ყველა შემთხვევაში აღნიშნული მცდელობა უშედეგო აღმოჩნდა. კარნიზის დადაბლება ისე, რომ გამოჩნდეს გუმბათის ფრიზის რელიეფები არაბუნებრივ სურათს გვაძლევს, რჩება ძალიან წვრილი, შეიძლება ითქვას ლილვი, რომელიც გადახურვას ვერ დაიჭრს (ნახ.1). მისი ქვემოთ ჩამოწევის რამდენიმე ვარიანტი კი ერთსა და იმავე სურათს იძლევა – კარნიზი ქრის ფრონტონის რელიეფს (ნახ.2 ა,ბ).

თითქმის ანალოგიურ სურათს ვხვდებით დასავლეთი მცლავის შემთხვევაში. ეს უკანასკნელიც იმდენადაა აწეული, რომ ასევე ფარავს გუმბათის ფიგურული რელიეფებით შემკულ ფრიზს. წინა შემთხვევის გათვალისწინებით, ამ მცლავზეც ვცადეთ ნახაზების მეშვეობით კარნიზთა განთავსების შეცვლა. შედეგი იგივე აღმოჩნდა – დასავლეთი მცლავის ფრონტონის ფიგურული რელიეფიც იჭრება, თუ კარნიზს ისე დავწევთ, რომ გამოჩნდეს გუმბათის ფრიზი. მხოლოდ კარნიზის სისქის შემცირებით, რომელიც არ არის აღმოსავლეთი მცლავის კარნიზით მაღალი, გვრჩება ისევ არაბუნებრივი სისქის „ლილვი“, რომელზეც გადახურვა ვერ მოეწყობა, ამასთანავე მისი წვერი მაინც ვერ ჩამოდის გუმბათის ფრიზის დონის დაბლა (ნახ.3). თავად კარნიზს, ორიგინალური ზომით თუ ჩამოვწევთ ქვემოთ, ამ შემთხვევაში იჭრება როგორც ფრონტონის რელიეფი, ასევე მის გვერდით მოთავსებული ორნამენტული დისკოების ნაწილებიც (ნახ.4).

აღმოსავლეთი და დასავლეთი მცლავების მსგავსად, მცირედ აწეულია ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფასადთა ფრონტონებიც. მართალია, ისინი არ ფარავენ გუმბათის ფიგურულ რელიეფებიან ფრიზს, მაგრამ შეჭრილნი არიან აღნიშნული ფრიზის დაბლა არსებულ გუმბათის ძირის ნაწილში, რომელიც მორთულია ჩუქურთმებით. სამხრეთი კარნიზის დაწევაც ვცადეთ გუმბათის ძირამდე და ამ შემთხვევაშიც იჭრება სამხრეთი ფრონტონის რელიეფური კომპოზიცია და მის გვერდით მოქცეული დისკოები (ნახ.5).

ზემოგანხილული შედეგები გარკვეული ვარაუდების გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს. ნათელია, რომ გუმბათის ქვედა ნაწილში განთავსებული ფიგურულ რელიეფებიანი ფრიზი გარკვეული პერიოდი ჩანდა, ის დაიფარა მას შემდეგ, რაც ამაღლდა დასავლეთი და აღმოსავლეთი მცლავების ფრონტონები. ნახაზებიდან მიღებული შედეგები ჩვენ მიერ თავიდანვე გამოთქმული მოსაზრებების სასარგებლოდ მეტყველებს. ასევე გამოჩნდა, რომ ფრონტონებზე რელიეფები იქამდე ვერ იქნებოდა განთავსებული, სანამ არ მოხდა მათი აწევა და სიმაღლეში გაზრდა. ასეთნაირად გამოდის, რომ გუმბათის რელიეფები უფრო ადრე უნდა იყოს შესრულებული ვიდრე ფრონტონებზე წარმოდგენილი გამოსახულებები. ჩვენი აზრით, ეს გადაკეთებები დროის მოკლე პერიოდში უნდა მომხდარიყო.

ზუსტად როგორი იყო ტაძრის თავდაპირველი სახე, როდის და რა მიზნით მოხდა ტაძრის ყველა მცლავის გარკვეულ დონეზე ამაღლება? თანადროულია თუ არა რელიეფები და როგორია მათი სტილური გადაწყვეტა? ეს კვლავ ძირითად საკითხებად რჩება. ვიმედოვნებთ, ტაძრის სხვადასხვა ნაწილებზე, ცალკეული მიმართულებებით სათანადო დაკვირვება და მოსაზრებათა შეჯერება ნაწილობრივ მაინც მოგვცემს გაჩენილ კითხვებზე პასუხების გაცემის საშუალებას.

⁵ ნიკორწმინდის II ეტაპის პროექტში არსებული ნახაზების მიხედვით, კარნიზების განთავსების ვარიანტები შეასრულა არქიტექტორმა შაქრო ტყემალაძემ.

MARIAM TCHEKHASHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

RELIEFS OF THE NIKORTSHMINDA CHURCH AND PLACEMENT CONSIDERATIONS

The article discusses the stone carvings of the pediments found in the Nikortsminda Church and the associated problems of their placement/orientation on the facades.

The Nikortsminda Church is well-known for its various ornamentations and reliefs. It has always been at the centre of interest of scholars. However, there is a need for closer observation and analysis of them from a different perspective, which was highlighted in 2018. This line of research is the result of ongoing restoration work on the monument. It was after the removal of the roof, when the reliefs at the base of the dome were exposed.

Despite several questions that arose in connection with the monument, we focused our attention only on the figurative reliefs placed on the pediments, and contrary to pre-existing knowledge, our observation and subsequent detailed comparison revealed that different masters worked on these reliefs.

The second important issue is the different levels of pediments and the problem of placing reliefs on them. After our attempt to show several options for changing them by using drawings, it turned out that if we lower the cornices of the brackets so that the reliefs of the base of the dome are visible, then the images of the pediment will be partially concealed.

The above issues, combined with the tangible findings, raise many interesting questions, and this gives us a wide range of opportunities for future research into what was exposed during the roof repair.



1. ნიკორწმინდის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი, ფერისცვალება, ნანა კუპრაშვილის ფოტო
Eastern Façade of Nikortsminda Cathedral, The Transfiguration, photo by Nana Kuprashvili



2. ნიკორწმინდის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი, ფერისცვალება, დეტალი, დავით ნიორაძის ფოტო, 2019
Detail of the Eastern Façade of Nikortsminda Cathedral, the Transfiguration, photo by David Nioradze, 2019



3. ნიკორწმინდის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი, მეფე დიოკლიტიანე, დეტალი, მარიამ ებანოიძის ფოტო
Detail of the Eastern Façade of Nikortsminda Cathedral, King Diocletian, photo by Mariam Ebanoidze



5. დასავლეთი ფასადი, ქრისტე პანტოკრატორი, დეტალი, გიორგი ესართიას ფოტო
Western Façade, Christ Pantocrator, photo by Giorgi Esartia

4. დასავლეთი ფასადი, ქრისტე პანტოკრატორი, ნანა კუპრაშვილის ფოტო
Western Façade, Christ Pantocrator, photo by Nana Kuprashvili



6. სამხრეთი ფასადი, მეორედ მოსვლა, ნანა კუპრაშვილის ფოტო
Southern Façade, the Second Coming, photo by Nana Kuprashvili



7. სამხრეთი ფასადი, მეორედ მოსვლა, დეტალი, მარიამ ებანოიძის ფოტო
Detail of the Eastern Façade, the Second Coming, photo by Mariam Ebanoidze



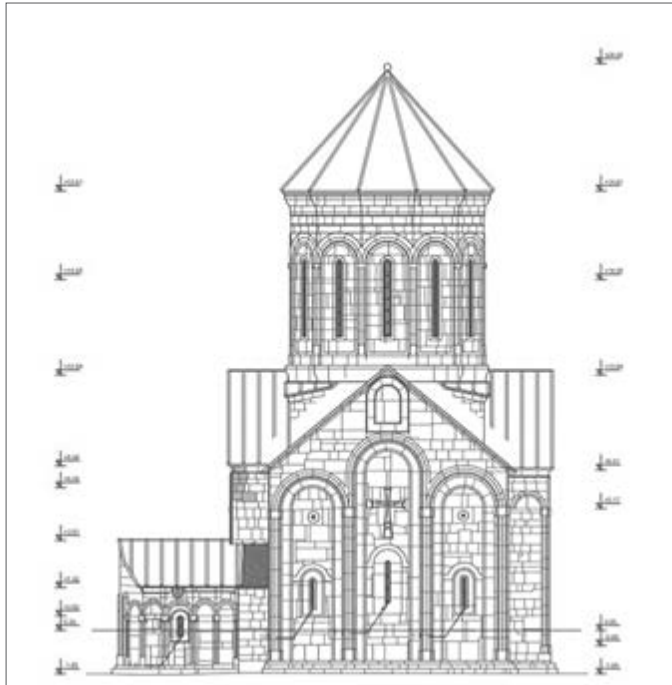
8. ოპიზა, ფილა აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით, IX ს.
Opiza, Slab with the Image of Ashot Kurapatat, 9th c.
<https://www.dzeglebi.ge/dzeglebi/o/opiza.html>
<https://www.dzeglebi.ge/dzeglebi/o/opiza.html>



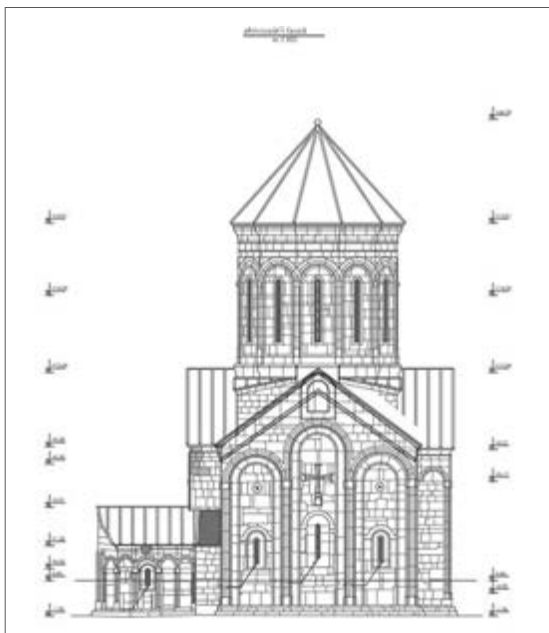
9. მარტვილი, დასავლეთი ფასადი, პანტოკრატორი, X ს., ლაშა გაბელიას ფოტო
Martvili, Western Façade, Christ Pantocrator, 10th c., photo by Lasha Gabelia



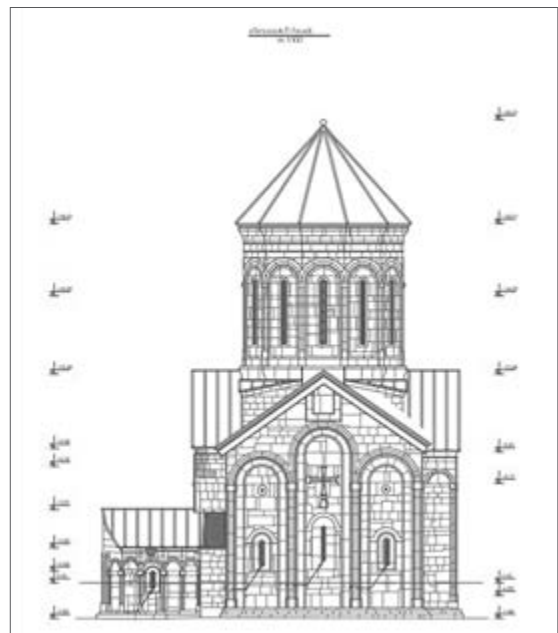
10. სვეტიცხოველი, დასავლეთი ფასადი, XI ს. ფოტო Geo Piligrim.
Svetitskhoveli, Western Façade, 11th c., photo by Geo Piligrim



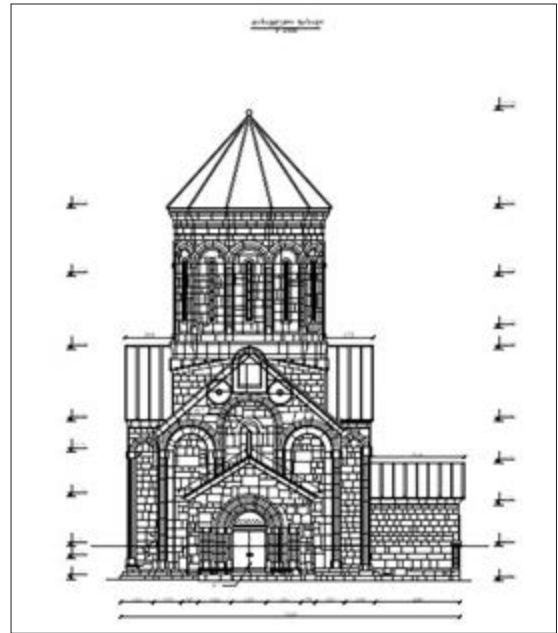
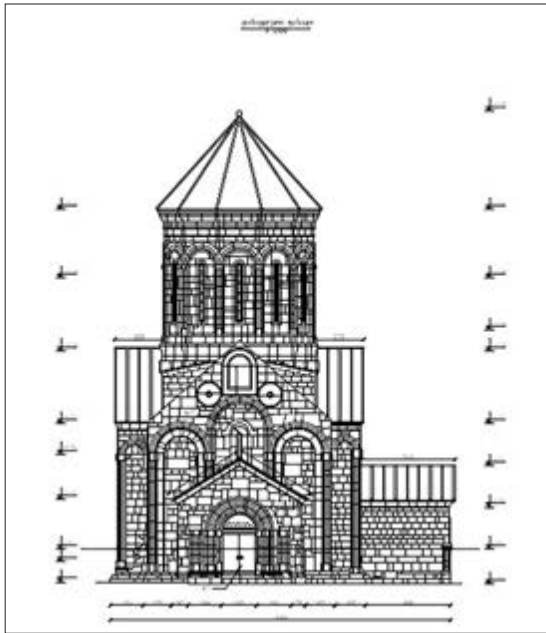
ნახ. 1. ნიკორწმინდა, აღმოსავლეთი ფასადი, კარნიზის ზომის ცვლილების ვარიაცია, შ. ტყემალაძის ნახაზი
Nikortsmda, Eastern Façade, Variation of Changing the Size of the Cornice, drawing by Sh. Tkemaladze



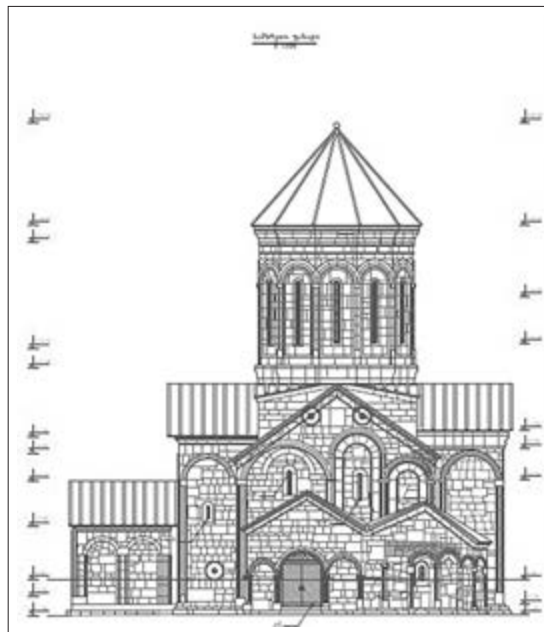
ნახ. 2. ა, ბ ნიკორწმინდა, აღმოსავლეთი ფასადი, კარნიზის ზომის ცვლილების ვარიაცია, შ. ტყემალაძის ნახაზი
Nikortsmda, Eastern Façade, Variation of Changing the Size of the Cornice, drawing by Sh. Tkemaladze



ნახ. 3. ნიკორწმინდა, დასავლეთი ფასადი, კარნიზის ზომის ცვლილების ვარიაცია, შ. ტყემალაძის ნახაზი
Nikortsmda, Western Façade, Variation of Changing the Size of the Cornice, drawing by Sh. Tkemaladze



ნახ. 4. ნიკორწმინდა, დასავლეთი ფასადი, კარნიზის ზომის ცვლილების ვარიაცია, შ. ტყემალაძის ნახაზი
Nikortsminda, Western Façade, Variation of Changing the Size of the Cornice, drawing by Sh. Tkemaladze



ნახ. 5. ნიკორწმინდა, სამხრეთი ფასადი, კარნიზის ზომის ცვლილების ვარიაცია, შ. ტყემალაძის ნახაზი
Nikortsminda, Southern Façade, Variation of Changing the Size of the Cornice, drawing by Sh. Tkemaladze

ბიორბი ესართია

თბილისის სასულიერო აკადემია

ახალი თვალთ დანახული ნიკორწმიდა

ნიკორწმინდის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მთლიანობა და ავთენტური ფორმით მოღწევა, სამეცნიერო სფეროში დღევანდელ დღემდე ეჭვს არ იწვევდა, მაგრამ 2018 წლის რესტავრაციის დროს, გამოვლინდა გუმბათის ყელის ის რელიეფები, რომლებიც, როგორც ჩანს, ჩვენთვის ჯერაც უცნობ დროს, დაიფარა აღმოსავლეთი მკლავის გადახურვით. ამან „გვაიძულა“ ახალი თვალთ შეგვეხედა ტაძრისთვის, დაგვესვა შეკითხვები და გვეძია პასუხები, რომლებიც ამ ნაშრომში სრულად არც და ვერც იქნება გაცემული, ვინაიდან ეს მომავალი კვლევის საგანია და ამ ეტაპზე არსებული ცოდნითა თუ გამოცდილებით საეჭვოა ეს შესაძლებელი იყოს. წარმოდგენილ ნაშრომში ძირითადად, შევხებით თავად ძეგლის რაობის საკითხს და ვეცდებით სათანადოდ წარმოვაჩინოთ არსებული პრობლემა.

ნიკორწმინდის ტაძარი მიეკუთვნება ისეთი ტიპის ნაგებობობათა რიგს, რომელთა მხატვრული გადაწყვეტები ერთმნიშვნელოვნად დადებითად არ განიხილება და ჩასახული გეგმიდან ვიდრე გუმბათამდე არსებულ ფორმებსა თუ დეკორატიულ მოტივებზე თვალის გადავლება გვიჩვენებს, თუ რიგ შემთხვევებში, როგორ გაირთულა ხუროთმოძღვარმა გზა და შემდგომ როგორ მოერია ისევ ამ სირთულეებს.

ტაძრის გეგმა უჩვეულოა, მისი შიდა, მრავალაფსიდიანი სტრუქტურა გარედან სწორგვერდა, მოკლემკლავებიან თავისუფალ ჯვარშია ჩაწერილი (სურ.1). შესაბამისად, შიდა და გარე სტრუქტურების განსხვავებული ბუნების მქონე ფორმების კომბინაციამ თავისთავად გამოიწვია მათი ერთმანეთთან შეთავსების სირთულე. ამ სწორგვერდოვან ჯვარში, აღმოსავლეთ მხარეს მხოლოდ ერთი, საკურთხევლის აფსიდიან განთავსებული, რომელიც ბემითაა დაგრძელებული, მის პარალელურად კი ორსართულიანი კუთხის ოთახები – სადიაკვე და სამკვეთლოა. ანალოგიური შემთხვევა დასავლეთ ნაწილშიც, სადაც ასევე კუთხის ოთახები გვხვდება, ოღონდ აქ აფსიდალურობა უარყოფილია და ბემით დაგრძელებული მკლავი სწორკუთხაა. რაც შეეხება სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების ორ-ორ აფსიდს, ისინი გუმბათქვეშა ჰექსაგონის მიმართ რადიალურად არის განთავსებული, ხოლო თავად გუმბათი ამ აფსიდთა შერეულ კუთხეებს ეყრდნობა. აღსანიშნავია, რომ აფსიდები ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავებში მკვეთრად ნალისებრი მოხაზულობისაა (ასეთი არ არის საკურთხევლის აფსიდი), რაც სხვა მსგავსი ტიპის ძეგლებზე არ შეინიშნება. მცირედ ნალისებურობას ავლენს ოლთისი და გოგიუბა, თუმცა არა ასე მკაფიოდ, ხოლო კიადმის-ალთიში, ბოჭორმასა და კაცხში ნალისებურობა საერთოდ არ შეინიშნება. ეს არ ახასიათებს, ნიკორწმინდასთან ტიპოლოგიურად ყველაზე ახლოს მდგომ, სწორკუთხა ჯვარში ჩაწერილ, მრავალაფსიდიური გეგმარების კუმურდოს აფსიდებსაც (სურ.2). XI საუკუნის ძეგლზე ამ ადრეული ფორმის არსებობა აზრთა სხვადასახვაობას იწვევს. მაგალითად, ქეთევან აბაშიძე ვარაუდობს, რომ ნიკორწმინდის ტაძრის ადგილას უწინ იდგა სხვა, სწორედ ექვსაფსიდიანი ეკლესია, რომელსაც აფსიდთა ფორმები გარედანაც ჰქონდა გამოვლენილი. სავარაუდოდ, მეფე ბაგრატმა სწორედ ამ დანგრეული ეკლესიის გეგმის მიხედვით ახლებურად ააშენა დღეს არსებული ტაძარი¹. მაგრამ ამის არგუმენტირებულად დადასტურება, ჯერჯერობით, არ შეგვიძლია. ამ მოსაზრების მიღება ან უარყოფა მომავალი კვლევის საგანია. საგანგებოდ უნდა იქნეს გამოკვლეული საქართველოში მრავალაფსიდიანი ტაძრების წარმოშობა და განვითარება, რათა დადგინდეს ეს ნალისებურობა ფორმის ადრეულობის ნიშანია თუ უბრალოდ ოსტატის მიერ, კონსტრუქციების

¹ მოსაზრება ეკუთვნის ქ. აბაშიძეს, რომელიც არაეთხელ გვიწევდა კონსულტაციას ძეგლზე მუშაობისას.

შესამსუბუქებლად, მიღებული გადაწყვეტილება. აფსიდების სწორგვერდში ჩასმის შემდეგ, კუთხეებში საკმაოდ სქელი მასა რჩება, იქნებ ოსტატმა იმიტომ შეაღრმავა აფსიდები, რომ კედლები ნაკლებად დაყრუბულ-დამძიმებულიყო. შესაბამისად, ნალისებურობა შესაძლოა, ეპოქის ნიშანი კი არ იყოს, არამედ კონსტრუქციული გააზრება. გარდა ამისა, აუცილებლად საჭიროა შიდა სივრცეში არქეოლოგიური გათხრების წარმოება, რათა საბოლოოდ დადასტურდეს გვაქვს თუ არა რაიმე ძველი ფენა ამ ტაძრის საძირკვლებში.

როგორც არ უნდა იყოს, ნიკორწმინდისათვის სწორედ ეს გეგმარება გახდა მისი, არც თუ აღმაფრთოვანებელი, პროპორციის განმსაზღვრელიც. იმისთვის, რომ ექვსი აფსიდი დალაგდეს გუმბათქვეშა წრის ირგვლივ, წრე შედარებით დიდი უნდა იყოს. გუმბათის დიამეტრის დაპატარავების შემთხვევაში, კიდევ უფრო პატარა გამოვიდოდა შიდა აფსიდები, რომლებიც უშუალოდ, ბემის გარეშე ებმის ექვსკუთხედის წახნაგებს. აფსიდების ზომის გაზრდის შემთხვევაში, დაიკარგებოდა შიდა სივრცის ერთიანობა და აფსიდები დამოუკიდებელ, ქსავით ღრმა, დიდ ღრმულებად გამოჩნდებოდა. ამიტომ ნიკორწმინდელი ხუროთმოძღვარი ზუსტად იმ მაქსიმუმზე გაჩერდა, როდესაც შიდა სივრცე თან საკმაოდ პლასტიურადაა დანაწევრებული და თანაც ინარჩუნებს მთლიანობას. შედეგად, გუმბათი გამოვიდა საკმაოდ დიდი, განიერი, ხოლო მკლავები, ბემათა არ არსებობის გამო, შედარებით მოკლე (სურ.1, 3).

აღნიშნულმა გარემოებამ წარმოშვა კიდევ ერთი თავისებურება, ვინაიდან მკლავები მოკლეა და განიერი, გუმბათქვეშა კვადრატის ირგვლივ მათი გნლაგებისას, ისინი ერთმანეთს შეეტყუება (იხ. სურ. 4. წითლად აღნიშნული ხაზები). ჩვეულებრივ ეს ხდება შემდეგნაირად: ცენტრალური სივრცის ოთხივე მხარეს მკლავები აღმოსავლეთ-დასავლეთ და ჩრდილო-სამხრეთ ღერძზეა წაგრძელებული, ხოლო თვითონ მკლავები ისეა დასაფხუროვნებული, რომ ერთგვარად ბაზილიკის მოხაზულობა აქვთ (სურ.5);

გვერდითა ორი მცირე ზომის ნავი და შუაში არსებული ცენტრალური ნავი ოდნავ არის ხოლმე ამადლებული კლირესტორიუმით. ხოლო თავად ცენტრალური ნავის სიგანე ზუსტად ემთხვევა გუმბათქვეშა კვადრატის სიგანეს. ასეა ოშკში, სვეტიცხოველში, ალავერდში და ა.შ. ნიკორწმინდელი მკლავებს ვერ დაანაწევრებდა საფეხურებად, რადგან სამხრეთ და ჩრდილოეთ მკლავებზე ამის საშუალებას აფსიდები ვერ მისცემდა, ხოლო აღმოსავლეთ ან დასავლეთ მკლავებში გაკეთების შემთხვევაში, შუა ღერძი გამოვიდოდა ძალზე წვრილი და სულ მთლად დაკარგავდა მთლიანობას. ამდენად ნიკორწმინდის მკლავები თითო ორქანობა გადახურვის ქვეშაა მოქცეული, დანაწევრების გარეშე. ამ სირთულეს ძალზედ ორიგინალურად წყვეტს მაგ., კუმურდოელი ოსტატი. მან ეს პრობლემა გადაჭრა ტაძრის დაგეგმარებისთანავე, გუმბათქვეშა ექვსწახნაგას სამხრეთ და ჩრდილოეთ აფსიდებს მან ბემები დაუმატა და ამით დააგრძელა მკლავები, მაგრამ რაკი ვერ დააგრძელებდა დიაგონალურად, რადგან ვეღარ მოათავსებდა ჯვრის ფორმაში, დაალაგა პარალელურად და ჩაუსვა სამკუთხა ცილინდრული ბემები. ამ თითქოსდა მარტივი, თუმცა ძალზედ ორიგინალური გადაწყვეტით, კუმურდოელმა ოსტატმა თითქმის ყველა ის სირთულე აიცილა თავიდან, რასაც ვხედავთ ნიკორწმინდაში. საკოცარი ამითაც კი არ დაყმაყოფილდა და გარედან მკლავთა შეერთების ადგილებს კიდევ დაუმატა პატარა ტრომპები, რომლებიც, რომც არ გაეკეთებინა, დიდად არაფერი დაშავდებოდა. მაგრამ აქ ჩანს მისი, როგორც ქემმარიტი ოსტატის დამოკიდებულება შემოქმედების მიმართ, როგორ ითვალისწინებს ყველა დეტალს და გაუაზრებელი, მოუფიქრებელი არაფერი რჩება. ეს თავისებები მაინცდამაინც არ თუ ვერ გამოავლინა ნიკორწმინდელმა ოსტატმა. თუ დავუშვებთ იმას, რომ აქ იდგა ექვსაფსიდიანი ტაძარი, მაშინ გასაგებია, რომ მას მოცემულობა ზღუდავდა და როდესაც გადაწყვიტა გემის ჯვარში მოქცევა, ის არსებულისგან განსხვავებულ ფორმას უბრალოდ ვერ გამოიყვანდა. ის თავიდანვე გემამ „გაწირა“ ამგვარი

პროპორციისათვის. როგორც ზემოთ უკვე აღწერეთ, ის ვერც ჰორიზონტალურად გაშლიდა და ვერც სიმაღლეში გაზრდიდა ტაძარს, ვინაიდან კიდე უფრო გაუჭირდებოდა გუმბათის დაჭერა, ისე რომ არ დამსკდარიყო კედლები. ამიტომ გამოვიდა ის ზუსტად ისეთი როგორც გვაქვს. მაგრამ თუკი არ არსებობდა ძველი ექვსკუთხედიანი ტაძრის ნაშთები, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ მან ბევრი რამე ვერ გათვალა. აღსანიშნავია, რომ ნიკორწმინდაში აღმოსავლეთი და დასავლეთი გადახურვები შედარებით მაღალია, ხოლო სახმრეთი და ჩრდილოეთი ოდნავ დაბალი (თანაც არც აღმოსავლეთი და დასავლეთი თანაბარი – დასავლეთისა აღმოსავლეთისაზე რამდენადმე დაბალია). ამდენად ხდება მკლავების ერთგვარი, თითქოს არალოგიური გადასვლა ერთმანეთში, რაც ერთი შეხედვით, არ გვეხამუშება, მაგრამ არ გამორჩება დაკვირვებულ თვალს (სურ. 6, 7).

მიუხედავად ნიკორწმინდის არქიტექტურული დისპროპორციისა, რითაც ის, ამ თვალსაზრისით, ერთგვარად ჩამორჩება დანარჩენ ქართულ ძეგლებს, მისი ოსტატები ქმნიან ისეთ დეკორს, რომელიც არც მანამდე და ალბათ, არც მას მერეც არავის გაუკეთებია. ის მთლიანად ათავსებს ფასადებს თაღნარის ქსოვილში – აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადზე გვაქვს ერთნაირი სისტემა, ორი გვერდითა თანაბარი და შუაში ამადლებული ცენტრალური თაღით. აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების თაღების ზომა ემთხვევა ერთმანეთს, ანუ ისინი ინარჩუნებენ ერთიან რიტმს. ძალზედ უჩვეულოა სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადთა თაღების სისტემა, რომელიც თავისი ორიგინალური გადაწყვეტით მომაჯადოვებელ რიტმს ქმნის. არც ერთი თაღი არ არის თანაბარი ზომის, არც სიმაღლეში და არ სიგანეში, მაგ., სამხრეთი ფასადის დასავლეთ ნაწილში არსებული თაღი ყველაზე განიერია, სწორედ მასშია განთავსებული მდიდრულად მოჩუქურთმებული პორტალი, შუა თაღი ყველაზე მაღალია, ხოლო მისი სიგანე თითქმის ემთხვევა მის მომდევნო აღმოსავლეთ კუთხესთან არსებულ თაღს, მაგრამ ეს თაღი ყველაზე

დაბალია. დასავლეთ კუთხესთან არსებული თაღი, რომელიც ყველაზე განიერი იყო, სიმაღლით ჩერდება სწორედ ამ ზემოხსენებულ ორ თაღს შორის, შუა პერიმეტრზე (სურ. 6,7). ამდენად, ოსტატი ერთგვარ მელოდიურ კომპოზიციას აწყობს ზედაპირზე, ის ამ ნაწილში გვერდს უვლის სიმეტრიულ დინამიკას და შემოაქვს ერთგვარი ასიმეტრიული რიტმული მოძრაობები, რომელიც ძალზედ შთამბეჭდავი სახილველია. სწორედ ამიტომ შენიშავდა გ.ჩუბინაშვილი, რომ ნიკორწმინდაში უკვე შეინიშნება მაღალი ბაროკოსათვის მახასიათებელი ელემენტები². ეს თაღნარები მხოლოდ რიტმებით როდი შემოიფარგლება, ისინი შემოსილია უიშვიათესად მდიდრული ჩუქურთმებით. აღსანიშნავია, რომ თაღები ტაძრის ზედაპირიდან ერთი საფეხურით შეგნითაა შეწეული, ამ შეწეულ სიბრტყეზე მათ მთლიანად შემოუყვება თითქმის 40 სმ სიგანის, თავიდან ბოლომდე დაჩუქურთმებული მცენარეული თუ გეომეტრიული არშია, შემდეგ თაღებს შიდა პირზე ამოუყვება ერთი ბურცვილიგრეხილი პროფილი, ხოლო ბოლოს, ზემოდან კიდევ ორ-ორი შეწყვილებული ბურცვილი და ასევე შემოყოლებული აქვს გრეხილი ლილვი. ამდენად, ეს მოცულობები ძალზედ შთამბეჭდავ პლასტიკას ქმნის, შუქზე იკეთებს საკმაოდ ღრმა ჩრდილს, რაც კიდევ უფრო ცხოველხატულს ხდის ნიკორწმინდისეულ ფორმებს.

რაც შეეხება სამხრეთ ფასადს, მისი არქიტექტურული ელემენტების კომპოზიციური გადანაწილება, თაღთა სისტემა და შესასვლელი კარის განთავსება, იმეორებს სამხრეთისას, მაგრამ განსხვავდება იმით, რომ ძალზე სადაა. პირველ რიგში, არ გვაქვს ფრონტონთა რელიეფები, აგრეთვე თაღნარი თითქმის არ არის ჩაწეული ზედაპირიდან, შესაბამისად, გამქრალია ის ლილვი, რომელიც შიგნიდან ამოუყვებოდა თაღთა კონას. კიდევ მეტად მნიშვნელოვანია ის, რომ არც ერთ თაღს აღარც შიდა ზედაპირის არშია აქვს შემოვლებული. მათ მხოლოდ შე-

² Николай Северов и Георгий Чубинашвили, *Памятники грузинской архитектуры, I. Кумурдо и Никорцминда*, Москва 1947 (გამოყენებულია დ. თუმანიშვილის გამოუქვეყნებელი თარგმანი, 28).

წყვილებული ორი ბურცვული ლილვი მიუყვება, რომელიც ასევე იმაზე ნაკლებადაა დეკორირებული ვიდრე სხვები.

ეჭვგარეშეა, რომ ამ ფასაღზე დიდი გადაწყობებია – ჯერ კიდევ XIX საუკუნის საბუთებში ვხედავთ, რომ აქ გამოუცვლიათ კარნიზი, შეუცვლიათ თალი, რომელიც კარს შემოუყვებოდა³. ამასთანავე ზედაპირული დათვალიერებითაც ჩანს, რომ შიგადაშიგ, ბევრი წყვეტილია, ერთი სახის ორნამენტი გრძელდება სხვა ტიპით. აღსანიშნავია, რომ თვით ლილვთა კაპიტლები ბევრგან ჩამოთლილი და გადაკეთებულია, ზოგი თითქოს უსისტემოდ იწყება და შიგნით შედის კედლის წყობაში და ა.შ (სურ. 8). ამდენად, ჩვენ ცოტა გვიჭირს ამ ფასაღის მხატვრულ ღირებულებაზე საუბარი, თუმცა კი ცხადია, რომ ის, სხვა ფასაღებთან შედარებით, ყველაზე ნაკლებად იყო შემკული.

რაც შეეხება ტაძარში შესასვლელებს, ასეთი გვაქვს სამი: სამხრეთით, დასავლეთით და ჩრდილოეთით. დასავლეთით კარი ცენტრშია, მაგრამ სამხრეთითა და ჩრდილოეთით, აფსიდთა თავისებურებების გამო, ოდნავ დასავლეთითაა გაწეული. შიგნიდან ის არა აფსიდის მოხაზულობის პირდაპირ, არამედ ოდნავ გვერდულად ხვდება. ეს სირთულე, როგორც აღვწერეთ, სწორედ ტაძრის გეგმარებიდან მომდინარეობს. ჩრდილოეთი პორტალი შედარებით სადაა ვიდრე დასავლეთისა და სამხრეთისა, ხოლო ამ უკანასკნელთა შორის რომელი იყო მეტად მნიშვნელოვანი, რთული სათქმელია. უხვად დაჩუქურთმებულ, საკმაოდ განიერ არშიაში, რომელიც შემოუყვება კარებს და შემოწერს თაღს, ტიმპანებად ჩასმულია რელიეფური სცენები: სამხრეთით – ჯვრის ამალღება, დასავლეთით – მხედარი წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებებით ფლანკირებული მაცხოვრის ფიგურა, ხოლო ჩრდილოეთით – მთავარანგელოზ მიქაელისა და გაბრიელის წელზევითი ფიგურები, ძალაუფლების რეგალიებით: კვერთხითა და სფეროთი (ის კვერცხისებურად

წაისრულია) ხელში. ამ ტიმპანებიან კარებზე, ტაძრის სამივე მხარეს მოგვიანებით მიშენებულ იქნა კარიბჭეები, რომელთა მხატვრული ღირებულება არანაკლებია, თუმცა ცხადია, მათ რამდენადღე შეცვალეს ტაძრის პირვანდელი იერსახე. სამხრეთით, კარიბჭის აღმოსავლეთით, დამატებით მიშენდა ეგვიპტური, ხოლო რაც შეეხება ჩრდილოეთ კარიბჭეს, იგი XIX საუკუნეში დაინგრა და მისი ქვები გამოყენებულ იქნა ტაძრის იატაკის განსაახლებად⁴.

მთელს ამ ჩუქურთმათა ქსოვილს, გვირგვინად ევლინება გუმბათი (სურ.10), რომელშიც თორმეტი სარკმელია გაჭრილი. თითოეულ სარკმელს ირგვლივ, საკმაოდ ფართე არშია შემოსდევს, არშიათა შორის კი ლილვაკთა თაღნარი მიუყვება თორმეტივე სარკმელს. გუმბათი თავიდან ბოლომდე, ხალიჩისებურად დაჩუქურთმებულია, დაწყებული მისი ყელიდან ვიდრე ზედა კარნიზამდე, მხოლოდ ერთგან, სარკმელს შემოვლებულ ლილვთა თაღედსა და ზედა კარნიზს შორის ვხედავთ მცირედ პაუზას, ოდნავ მოშიშვლებული არის სახით. ამ ჩუქურთმათა სიუხვით ოსტატი ერთგვარად განტვირთავს იმ პროპორციულ უხერხულობას, რასაც თვითონ გუმბათის მოცულობა წარმოადგენს, ის ცდილობს ზედმიწევნით ზუსტად შეავსოს ყველა დეტალი, ისე რომ არე არ გამოჩეს. ამის ნათელი მაგალითია სარკმლის რელიეფებზე ჩაყოლებული პატარა ბროწეულებისა თუ დოქების ფრაგმენტები, რომლებსაც, მიუხედავად იმისა, რომ ქვემოდან ვერ დავინახავდით, ოსტატი მაინც აქანდაკებს (სურ 9). ისე ჩანს, რომ ამ ჩუქურთმებით ის ისეა გატაცებული, რომ თითქოს „გაერთო“ კიდევ მათი შექმნით. შესაბამისად, გუმბათს ახასითებს მთლიანობა, მაგრამ აგრეთვე ჩანს ისიც, რომ ეს მთლიანობა მიღწეულია სწორედ დეკორის რაოდენობითა და მისი ხალიჩისებურობით. ამას ადასტურებს სწორედ ის წყვეტილი, რომელიც დარჩენილია შიშვლად გუმბათის კარნიზსა და სარკმლის თაღნარს შორის. თითქოს ოსტატი იმდენად პროგრესულ გუმბათს აკეთებს XI საუკუნის დასაწყისისათვის,

³ მერაბ კუხუაძე, XIX საუკუნეში ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში ჩატარებულ სარემონტო სამუშაოთა ქრონიკა, *საქართველოს სიძველენი*, 22 (2019) 333-334.

⁴ მერაბ კუხუაძე, *დასახ. ნაშრ.*, 327.

რომ გეფიქრებინება შეეშინდაო მთლად გადაწივებისა და შეყოვნდა ამ ადგილას. აქ ჩანს გუმბათის მორთულობის ამდაგვარი სისტემის, თითქოს პირველადი მოსინჯვა. მოგვიანებით, თამარის ხანის ძეგლებში, დავინახავთ, რომ ამ ადგილს, ოსტატები იგულვებენ, მოშიშვლებულად და სვამენ შიგ პატარა კოპებს, რომლებიც შორიდან, გამოჩნდება როგორც რელიეფურად ჩასმული მარგალიტი.

აღსანიშნავია გუმბათის დეკორის კიდევ ერთი ელემენტი – აქ ყოველი სარკმლის მომაჩარჩოებელი არშიის ქვეშ, გრეხილი ლილვით მოფარგულ კვადრატებში, ოთხ-ოთხად ჩასმულია რელიეფური გამოსახულებები (სურ. 11). 48 ფიგურიდან 12 წმინდა მამებს ეკუთვნის, ხოლო დანარჩენი 36 სხვადასხვა ფანტასტიკურ ცხოველთა თუ ფრინველთა (ქათამვებები, ძაღლები, ფრთოსანი რაშები და ა.შ.) გამოსახულებებია. ის რომ ფრონტონის შემდგომი ამალღების დროს, წმინდა მამების გამოსახულებები დაიფარა, მკვლევართათვის ცნობილი იყო (ამას აღნიშნავენ გ.ჩუბინაშვილი⁵, ნ. ალადაშვილი⁶), მაგრამ ამაზე ყურადღება არ გამახვილებულა, რადგან ეს მორიგი შეკეთების კვალად იქნა მიჩნეული. თუმცა 2018 წლის სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს, როდესაც ეს დაფარული რელიეფები გაიხსნა, ეს მოვლენა სხვა კუთხით იქნა დანახული. ნათელი გახდა, რომ თუ ამ, ერთი მეტრის სიმაღლეზე აწეულ ფრონტონებს წარმოსახვითად დავწევთ, აღმოსავლეთით მოიჭერება არა მხოლოდ ავთენტურად მიჩნეული კარნიზი, არამედ ფერისცვალების რელიეფიც (სურ.12). თითქმის ანალოგიური სიტუაციაა დასავლეთითაც, განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ დასავლეთით არ გვაქვს იმ სისქის კარნიზი, როგორც აღმოსავლეთით. მაშინ ბუნებრივია დაისვას კითხვა – რა მოხდა ამ ტაძარში? რამ გამოიწვია ფრონტონების ამალღება? რა აუცილებლობამ განაპირობა გუმბათის რელიეფების დაფარვა? ჩვენ მიზეზებზე შეგვიძლია ათასი მოსაზრება გა-

მოვთქვათ, მაგრამ ფაქტია, რომ ტაძრის მშენებლობიდან გარკვეული პერიოდის შემდეგ ფრონტონები აამალღეს და რელიეფებით შეამკეს. მაშინ დასადგენია ქრონოლოგიური ზღვარი, რადროიდანაც შესაძლებელი იყო ტაძრის გადაკეთება რომელიც ასე თვალსაჩინოდ არ იკითხება, იმდენად ერთიანი ჩანს მისი გარე პერანგი. შესაბამისად, ბუნებრივად გაჩნდა შეკითხვა, რა არის ამ ტაძარში ავთენტური, და როდის რა გადაკეთდა მასში. თავიდან რომ მივყვეთ ლოგიკურ ჯაჭვს, უპირველესი, რასაც ვეყრდნობით მის დასათარიღებლად, არის წარწერა დასავლეთ ტიმპანზე, სადაც იხსენიება მეფე ბაგრატ I, ქართველთა კურაპალატი. სავდრებელი წარწერა ასევე შეიცავს მიმართვას წმ. ნიკოლოზისადმი, გაზარდოს მათი ძე გიორგი, უფლის შემწეობით⁷. მ. ბროსემ თავის ნაშრომში წარწერაში მოხსენიებული მეფე ბაგრატ IV-თან გააიგივა⁸. ეს იდენტიფიკაცია უარყო გიორგი ბოჭორიძემ. მისი მოსაზრებით, მოხსენიებული მეფე შეიძლება იყოს მხოლოდ ბაგრატ III, რადგან ტიტულატურაში მითითებულია „რანი“, რომელიც მან დაიკავა 1010-1014 წლებში, ხოლო აღნიშნულ ტერიტორიას აღარ ფლობდა ბაგრატ IV. ბოჭორიძის მოსაზრება გაიზიარა აგრეთვე გ.ჩუბინაშვილმა⁹ და საზოგადოდაც, ეს თარიღი იქნა მიღებული.

შესაბამისად ჩვენს ნაფიქრალს ნიკორწმინდაზე ჰქონდა შემდეგნაირი ღერძი – თუ იქნებოდა შესაძლებელი განგვესაზღვრა დახვდა თუ არა ბაგრატს რამე დღესასწაული ტაძრის ადგილას და თუ კი, რა დახვდა? რა გააკეთა ბაგრატმა და რა გაკეთდა ბაგრატის შემდეგ?

ტიმპანებზე გულდასმითი დაკვირვება აჩვენებს, რომ მაგ., დასავლეთ კარს ქვემოდან ამოუყვება ორმაგი რელიეფური არშია, რომელიც ტიმპანთა დადგმის ადგილას უეცრად წყდება, ფაქტიურად გადაჭრილია და შემდეგაა დადგმული ტიმპანი (სურ. 13). მას რაღაც ლო-

⁷ გიორგი ბოჭორიძე, *რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები*, თბილისი 1994, 95.

⁸ მარი ბროსე, *საქართველოს ისტორია. ნაწილი პირველი, მეფეთა და მთავართა გენეალოგიით და ხრონოლოგიით*, ტფილისი 1895, 144.

⁹ Николай Северов и Георгий Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*

⁵ Николай Северов и Георгий Чубинашвили *დასახ. ნაშრ.*

⁶ ნათელა ალადაშვილი, *ნიკორწმინდის რელიეფები. ფასაღების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბილისი 1957, 70.

გიკური დაბოლოება უნდა ჰქონდეს. აგრეთვე აღსანიშნავია სამხრეთი ტიმპანიც, რომელიც, ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ მოუხერხებლად ზის, თანაც ის არ იმეორებს იდეალურ მრუდს, არამედ სიმაღლეშია ოდნავ აწეული (სურ. 14). ის დასავლეთ ტიმპანზე უფრო მაღალი არ არის, ისინი თანაბარია, მაგრამ სამხრეთი კარია ოდავ ვიწრო, ამიტომ ჩანს, თითქოს ეს ტიმპანები მოიტანეს, სწორად ჩასვეს დასავლეთ კარს ზემოთ, მაგრამ ვერ მოარგეს სამხრეთისას. თვალსაჩინოდ ჩანს, რომ სამხრეთ ტიმპანს ორივე მხრიდან საკმაოდ დიდი ზომის მონაკვეთები აქვს ჩამოთლილი, ამიტომ მან სხვა პროპორციები მიიღო. ანგელოთზა ფეხები თითქმის კედელსაა უკვე მიბჯენილი, კუთხის გირჩები კი შუაზეა გადაჭრილი აგრეთვე, თუ დავაკვირდებით, კარის ორივე მხარის წიბოთა შიდა ზედაპირსაც, დავინახავთ, რომ დაყოლებული ორნამენტი ტიმპანთან მოულოდნელად წყდება და ზემოთ განსხვავებული ორნამენტი ვითარდება.

აქ ლოგიკურად იბადება კითხვა – რატომ არ ზის ეს ტიმპანები ორგანულად, ან რატომ ჩამოთალეს სამხრეთი ტიმპანი? ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ როცა ტიმპანი ისმებოდა, არქიტექტორს რაღაც მოცემულობა ჰქონდა. მაგრამ თუ დავუშვებთ, რომ ეს ტიმპანები რაღაც პერიოდის მერეა ჩასმული, გამოდის, რომ ბაგრატი წარწერა გვიანია და ასეთნაირად, დათარიღების საკითხი მთლიანად ირევა. აქვე დავიმოწმებთ პალეოგრაფ თ.ჯოჯუას, რომელიც დაბეჯითებით მიიჩნევს, რომ დასავლეთი ტიმპანის, სამხრეთი ეკვდერის რელიეფების და ფანტასტიკური ცხოველების განმარტებითი წარწერები ერთიდაიმავე ხელით არის შესრულებული¹⁰, ეს კარიბჭე კი, ცხადია, შედარებით გვიანაა მიდგმული. ასეთნაირად გამოდის, რომ ბაგრატი მეფეს კარიბჭე მიუდგამს და ტიმპანები ჩაუსვამს, რაც ნაკლებდამაჯერებელია, ვინაიდან ასე არქიტექტურა, მთელი თაღნარით, გადაიწვეს X საუკუნეში, კარიბჭეებს კი გ. ჩუბი-

¹⁰ ბატონი თეიმურაზ ჯოჯუა ხშირად გვიწევდა კონსულტაციას ძველზე დავიკრებისას.

ნაშვილი იმავე XI საუკუნის 20-იან წლებს მიაწერდა¹¹. აღსანიშნავია აგრეთვე, თ. ჟორდანიას ცნობა, რომლის მიხედვითაც, ეს ეკვდერი აუშენებია ერისთავთერითაც კირილეს, გიორგი II მეფობისას, და იმონებს ამავე კარიბჭეში არსებულ წარწერას და არქეოლოგებს, რომლებმაც ის შეცდომით წაიკითხეს¹². ეს წარწერა (თუ იგი საერთოდ არსებობდა) უკვე აღარ დახვდა გ.ბოჭორიძესაც, რომელიც გაკვირვებით აღნიშნავს, რომ ვერ პოუბს იმ წარწერას, რაც თ. ჟორდანიას აქვს მოხსენიებული¹³, ამდენად ეს საკითხიც ისევ ბუნდოვანია.

საინტერესოა, ბაგრატი წარწერა რომ არა, საერთოდ რა ადგილს მივუჩენდით ნიკორწმინდას ქართული არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში? ავიღოთ მაგ., თაღნართა განვითარების სისტემა, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში შემდეგნაირად არის ნაჩვენები: ოშკში ის მხოლოდ მკლავების პირებზეა. ბაგრატი ტაძარზე უკვე ვხედავთ, რომ გვერდითა კედლებზეცაა გადასული, ასევეა სვეტიცხოველშიც, სადაც თაღებს თვალი აღიქვამს, როგორც ერთიანს, მაგრამ ფიზიკურად ისინი არ არიან შეუღლებულნი. ალავერდის ტაძარში ფასადთა ორივე მხარეს ისინი იმდენადაა კუთხესთან მოსულნი, რომ ფაქტობრივად, ეს კუთხეც ამ კონის ნაწილად აღიქმება. სამთავნელმა ოსტატმა თაღები ზემოთ კაუჭებით გადააბა და ზედ კუთხეზე ვაზის მტევანი ჩამოკიდა. აი სწორედ აქ დასრულდა თაღედის სისტემის ჩამოყალიბების პროცესი¹⁴. სად მოვათავსებთ ნიკორწმინდას თავისი თაღნარით? რომ არა ბაგრატი მეფის წარწერა, ჩვენ მას დავსვამდით არაუადრეს სამთავისისა, რადგან თაღედის ფორმის ძიების პროცესი, რომელიც სვეტიცხოველშიც კი ჯერ კიდევ მიმდინარეა, ნიკორწმინდაში უკვე დასრულებული

¹¹ Николай Северов и Георгий Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*

¹² *ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და გამოცემულია თ. ჟორდანიას მიერ, წიგნი მეორე (1213 და 1700 წლამდე), ტფილისი 1897, 44.*

¹³ გიორგი ბოჭორიძე, *დასახ. ნაშრ.*, 101.

¹⁴ დიმიტრი თუმანიშვილი, *ქართული ხელოვნება, რადიო მელომანი, გადაცემა N10, youtube*

ჩანს. აქ ეს თაღები უკვე შეტყუებულია და ზედ კაპიტელიც მთლიანად ჯაჭვისებური, გრენილი ორნამენტით არის შეკრული (სურ. 15).

შემდეგი საკითხი, რომელიც აგრეთვე აღნიშვნის ღირსია, ეს არის გუმბათი, რომლის მნიშვნელობა X საუკუნეში ძალზედ იზრდება. ის უფრო ვიწრო და მაღალი ხდება, მის მნიშვნელოვანებას ხაზს უსვამს კარგად გათლილი ქვებიც, მაშინ როცა სხვაგან უხეშად გათლილიც შეიძლება გამოიყენონ. აუცილებელ მამკობ ელემენტად ჩნდება თაღნარი, რომლის დეკორატიული სამკაული უფრო და უფრო მატულობს. გუმბათის წახნაგების მატების შესაბამისად, მატულობს თაღების რაოდენობა და ამასთანავე, კარნიზის დაჩუქურთმებაც.

„მნიშვნელოვანი ნაწილია კარნიზი, რომლის ჩუქურთმით შემკობა თანდათან მატულობს. უბრალო ნაკარებიდან, რომელიც ჩნდება თელოვანში, გრძელდება ორნამენტის დასმით დოლისყანაში, უცნაური და ორიგინალური ფორმით ხანძთაში, ოძკსა და ხახულში ლილვების დამატებით, ხოლო უმაღლეს დონეს აღწევს ნიკორწმინდასა და იშხანში, რომელიც ორნამენტული კარნიზის გამორჩეული მაგალითებია. სარკმელის რაოდენობა გუმბათის ყელში თანდათან მატულობს. თუ დოლისყანაში ორ-ორი წახნაგის გამოტოვებით ჭრიდნენ, შემდგომ თითო-თითოს გამოტოვებით, როგორც ოძკსა და ხახულშია და ნიკორწმინდაში უკვე ყველა წახნაგშია განთავსებული. ჩვენს მიერ განხილული გუმბათებიდან სარკმლის დეკორით შემკობა ხახულამდე არ გვხვდება. თუ არ ჩავთვლით ოძკის სარკმლების თავებზე განთავსებულ წითელი ფერის ჯვრებს“¹⁵.

XI საუკუნის გუმბათებს თუ კრიტიკული თვალთ შევხედავთ, დავინახავთ, რომ ის რაც ნიკორწმინდაში გვხვდება, არცერთ სხვა ძეგლზე არ არის. ავიდოთ ყველაზე ახლო და ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლი, ასევე ბაგრატ III-ის

მიერ აგებული, ქუთაისის სიონი, სადაც, როგორც კვლევებმა აჩვენა, არც ლილვი და არც სარკმლის არშია დაჩუქურთმებული არ იყო¹⁶. სამწუხაროდ, ჩვენ მხოლოდ ფრაგმენტებით ვმსჯელობთ, ცხადია, მასაც ექნებოდა გარკვეული აქცენტები, მაგრამ ის რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სარკმელთა საპირეები სადა და უმკობი იყო. სამწუხაროდ, ხელიდან გამოგვეცალა ბაგრატის ხანის კიდევ ერთი ძეგლის – კაცხის საფასადე შემკულობა. მისი წყობა XIX საუკუნეში მთლიანადაა შეცვლილი¹⁷. მანგლისში კი, რომელიც 1020 წელს აიგო¹⁸, მიუხედავად მისი მოგვიანო გადაწყობებისა, გუმბათი ავთენტურია. იქ სარკმლებს, რომლებიც ყოველ მეორე წახნაგზეა განთავსებული, არშია შემოუყვება, რომელიც მთლიან ზედაპირს კი არ ავსებს, არამედ ღია არეებს ტოვებს. ეს გუმბათი კი ნიკორწმინდიდან დაახლოებით 6-7 წლის მერე უნდა იყოს დადგმული. ყველაზე საინტერესო, ამ მხრივ, არის იშხნის გუმბათი, რომელიც ნიკორწმინდიდან 17-18 წლის მერე, 1032 წელს დაიდგა¹⁹. ზუსტი თარიღი რომ არა, დიდი ალბათობით, მას არა XI არამედ X საუკუნეს მივაკუთვნებდით. XI საუკუნის იკვის ექვსწახნაგა გუმბათის ვიწრო ყელში გაჭრილი ექვსივე სარკმელი მოჩუქურთმებულია, თუმცა არშიები ამ წახნაგებს ბოლომდე მაინც არ ავსებს. ისინი ჯერ კიდევ დამოუკიდებელი და ფრაგმენტულია. ნიკორწმინდიდან 100 წლის მერე შენდება გელათის ტაძარი, რომელიც მხოლოდ ლილვებს ჯერდება და მთლიანად უარყოფს ორნამენტს, ხოლო თიღვა, რომელიც თითქმის 140 წლითაა ნიკორწმინდას დამორებული, საერთოდ განიძარცვავს ყოველგვარ შემკულობას და სრულიად შიშველი დგას. ამდენად, ნიკორწმინდა მხოლოდ XII საუკუნის მეორე ნახევრის, ე.წ. თამა-

¹⁵ დავით ნიორაძე, *გუმბათები X-XI საუკუნეების საქართველოში – მხატვრული თავისებურებები* (საბაკალავრო ნაშრომი, თბილისის სამხატვრო აკადემია), თბილისი 2016, 52.

¹⁶ დიმიტრი თუმანიშვილი, კიდევ ერთხელ გელათური ხუროთმოძღვრების თაობაზე, *საქართველოს სიძველენი*, 22 (2019) 147.

¹⁷ ვახტანგ ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, ტ 1, თბილისი 2014, 272.

¹⁸ იქვე, 275.

¹⁹ იქვე, 277.

რის ძეგლებათნ თუ ჰპოვებს პარალელს. იქამდე მას, როგორც ჩანს, ახლო პარალელი არ ეძებნება. ჩვენ არ ვიცით როგორი იყო სამთავროს, სამთავისის და ადარც სვეტიცხოვლის გუმბათები. მათთან დადარების შესაძლებლობის შემთხვევაში, მეტად თამამნი ვიქნებოდით, მაგრამ სამწუხაროდ, ამ მხრივაც, ხელმოცარულნი ვართ.

ვთქვათ, არ გვაქვს ნიკორწმინდაში ბაგრატის დროინდელი გუმბათი და ის მოგვიანოა, მაგრამ რა ვუყოთ შემდეგი გადაკეთებისას აწეული ფრონტონების რელიეფებს, რომელთა ბლოკურობასა და უტირირებულ ფორმებს ნ. ალადაშვილი მარქაიზებელ ელემენტად განიხილავს²⁰, განსხვავებით ტიმპანებისა, სადაც მეტად დახვეწილი და რაფირინებული ფიგურებია. გამოდის, რომ თუ გუმბათი თავისი ხასიათით XII საუკუნეში იყურება, ფრონტონის რელიეფები (არსებული ცოდნითა და გამოცდილებით) პირიქით, X საუკუნისკენ. XII საუკუნის ძეგლებისათვის, ფიგურატიულზე მეტად, ორნამენტული დეკორია დამახასიათებელი. ფიგურები თუკი სადმე გვხვდება, ისინიც ორნამენტშია ხოლმე მთლიანად ჩაქსოვილი და მისი ნაწილი ხდება, ის სრულებით სხვა აქცენტების მატარებელია. რამდენად იქნება შესაძლებელი ამ ფრონტონთა უიშვიათესი სკულპტურის დაძვრა კიდევ უფრო შორს რთული სათქმელია, ამ საკითხის გადაწყვეტას მეტი ფაქტები, არგუმენტები და ღრმა ძიება სჭირდება. ამ ფრონტონების დათარიღება XII საუკუნით იმდენადვე რთულია, რამდენადაც გუმბათის დატოვება XI საუკუნის დასაწყისში. ერთი რამ კი ცხადი უნდა იყოს – ჯერ გაკეთდა გუმბათი და შემდგომ იქნა აწეული ფრონტონები, თუმცა ამ მიმდევრობის ლოგიკა ჩვენ ჯერჯერობით ბოლომდე არ გვესმის და ის მომავალი კვლევის საგანია. იქნებ მეტად გამოიკვეთოს ფაქტები და გაირკვეს დახვდა თუ არა ბაგრატს რამე, შემდეგ გაირჩეს ტაძრის ფენები და დადგინდეს მის შემდეგ განხორციელებული სამუშაოები. ეს საკითხები უადრესად მნიშვნელოვანი და საკვანძოც კი შეიძლება იყოს ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიაში.

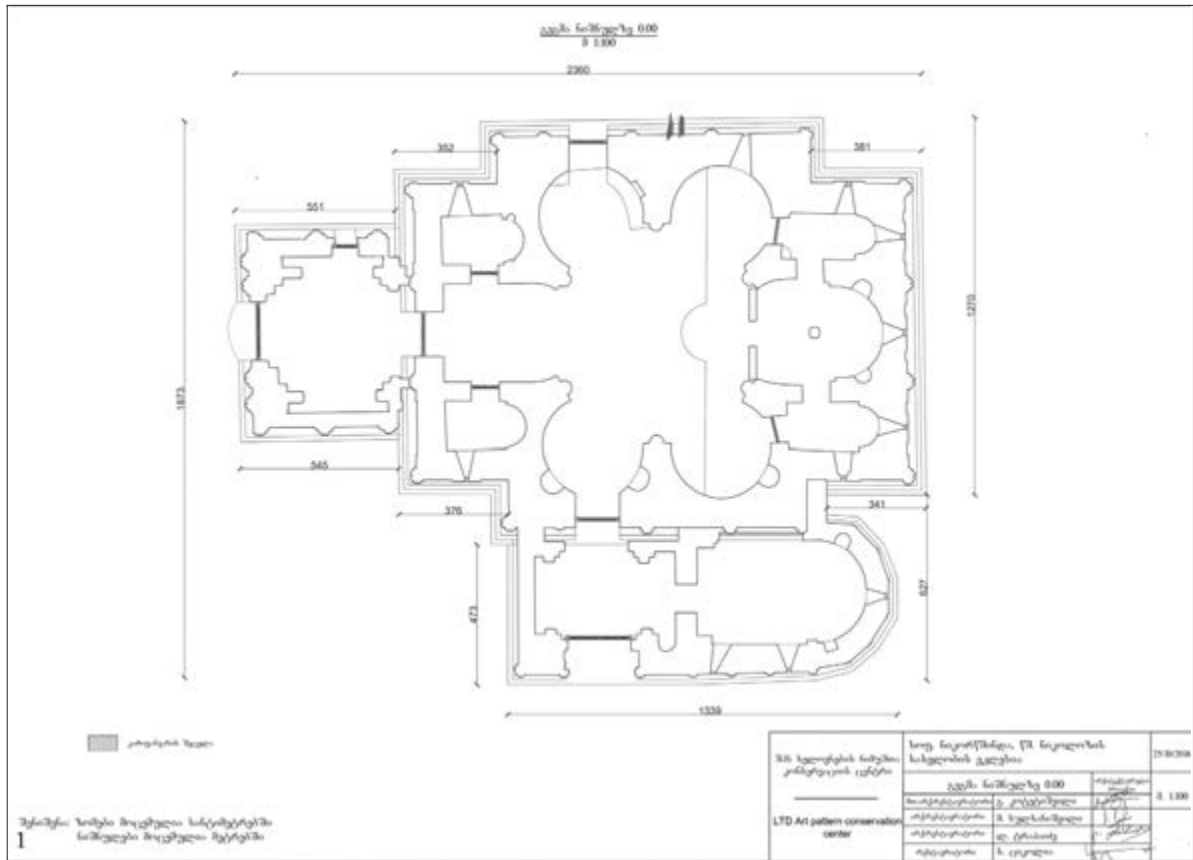
²⁰ ნათელა ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., 36.

GIORGI ESARTIA

Tbilisi Theological Academy

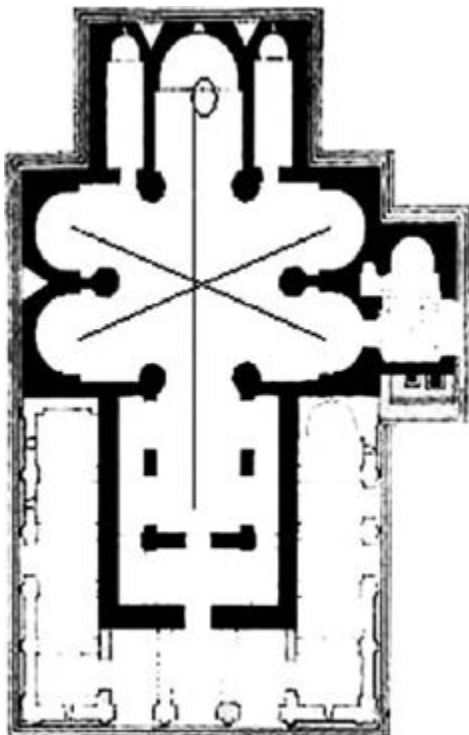
A NEW LOOK AT NIKORTSMINDA CHURCH

The Nikortsminda monument is one of the outstanding architectural structures in the history of Georgian architecture; many researchers and travelers thought or wrote about it. Its structural integrity and inviolability were not in doubt for a long time, until restoration was carried out in 2018, when figurative reliefs were discovered on the neck of the dome, located under the roof of the eastern arm. Various researchers pointed out this mistake, but no one thought that if we uncover these reliefs and lower this pediment, then it will intersect with the Transfiguration relief and the cornice of this pediment, which is so organically inscribed in the artistic concept of this monument and we considered it to be the original authentic tissue. Accordingly, the question arose, if this pediment was originally, then why were the reliefs inserted that were covered? If the reliefs of the neck of the dome were visible, then this pediment was built later. All this is complicated by signs of archaization of the artistic forms of these reliefs in relation to the time we date, although it turns out that they may be later. Thus, the presented work is mainly aimed not only at solving this problem and giving answers to questions but on the contrary, at posing more questions and presenting the issue in all its complexity. That is why the main part of the discussion will be devoted to Raobis' analysis of this monument and its characteristic architectural forms.



1. ნიკორწმინდის ტაძრის გეგმა

Plan of Nikortsinda Cathedral



2. კუმურდოს ტაძრის გეგმა
Plan of Kumurdo Church

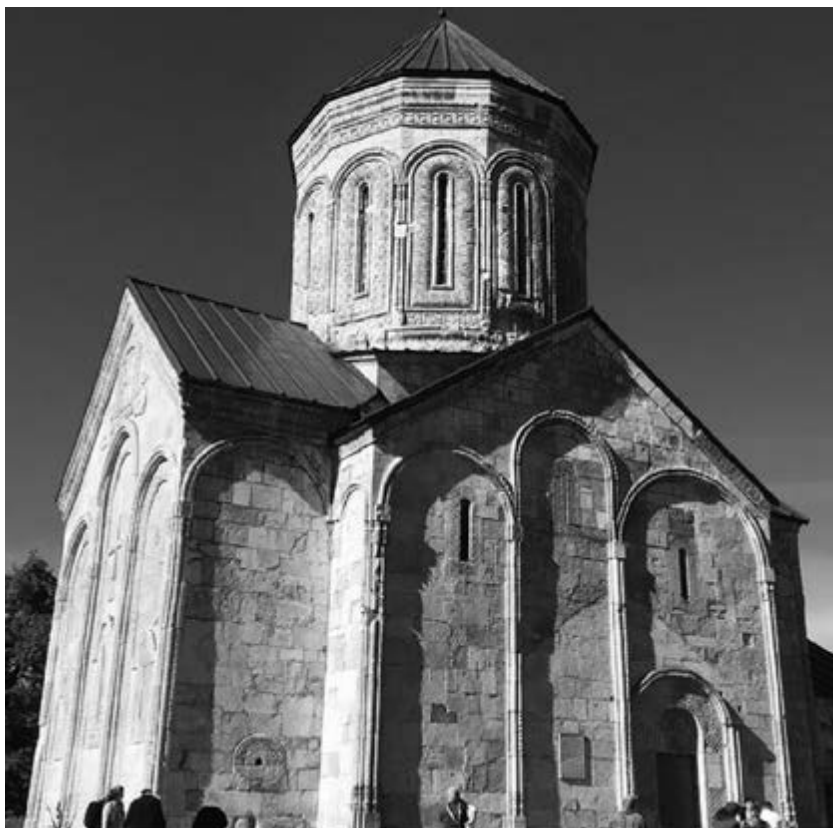


5. ალავერდი, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან
Alaverdi, View from the South-East



6. ნიკორწმინდა, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან
Nikortsinda, View from the South-East

7. ნიკორწმინდა, ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან
Nikortsinda, View from the North-East



8. ნიკორწმინდა, ფრაგმენტი ჩრდილოეთი ფასადიდან
Nikortsinda, Fragment of the Northern Façade

9. ნიკორწმინდა, მინიატურული ფრაგმენტი გუმბათიდან
Nikortsinda, Miniature Fragment of the Dome

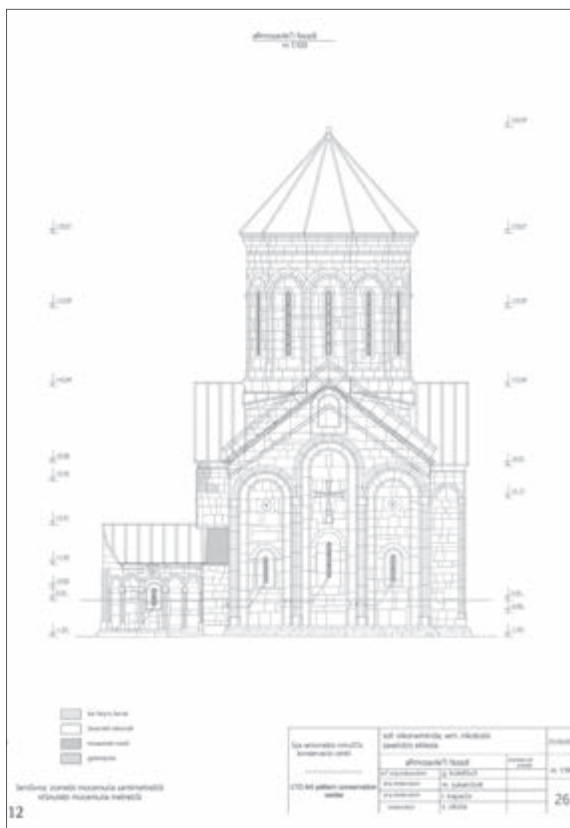




10. ნიკორწმინდის გუმბათი
Dome of Nikortsminda Cathedral



11. ნიკორწმინდის გუმბათის ყელი
The Neck Drum of the Nikortsminda Dome



12. ნიკორწმინდა, აღმოსავლეთი ფასადის სქემა, კარნიზის დაწვევის ჰიპოთეზა
Nikortsinda, Scheme of the Eastern Façade, Hypothesis of Lowering the Cornice



13. ნიკორწმინდა, დასავლეთი ტიმპანის მარჯვენა კუთხე
Nikortsinda, Right Corner of the Western Tympanum



14. ნიკორწმინდა, სამხრეთი ტიმპანი
Nikortsinda, Southern Tympanum



16. სვეტიცხოველი, სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე
Svetitskhoveli, South-East corner



16. სვეტიცხოველი, სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე
Svetitskhoveli, South-East corner

მარიამ ებანოიძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ვეჯინის ამალლების მოხატულობის იკონოგრაფიული თავისებურებები

წინამდებარე წერილი წარმოადგენს ვეჯინის ამალლების ეკლესიის კედლის მხატვრობის კვლევის მცირე ნაწილს, რომელიც ეხება მთავარი სივრცის მოხატულობას: ცალკეულ სცენათა იდენტიფიკაცია-სა და მათ იკონოგრაფიულ თავისებურებებს.

ტაძრის მთავარი სივრცე მთლიანად უნდა ყოფილიყო მოხატული. მხატვრობა კარგად შემოგვრჩა კამარებსა და გრძივი კედლების ზედა ნაწილებში, განსხვავებით ქვედა ზონებისგან, სადაც ის ნალესობიანად ჩამოცვენილია. გამოსახულებები განსაკუთრებით დაზიანებულია საკურთხევლის ბემის კედლებზე, თუმცა, გამოსახულებათა გარჩევა მაინც შესაძლებელია.

დარბაზის სივრცეში გამოსახული სცენები პეიზაჟური და არქიტექტურული ფონებითაა დატვირთული. მოხატულობას ქვემოდან, სავარაუდოდ, განიერი ორნამენტული ზოლი შემოუყვებოდა, რომელიც ერთი და იმავე ზომის, სხვადასხვა ფერის წრეებისგან შედგება. ამჟამად, ის მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდში და ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთშია შემორჩენილი.

მოხატულობაზე არის წარწერები, როგორც ქართული, ასევე ბერძნული.¹ წარწერები მოცემული გვაქვს საკურთხეველშიც და დარბაზის სივრცეშიც, თუმცა, მათი ხასიათი ერთმანეთისაგან განსხვავებულია: საკურთხევლის ბემაზე შემორჩენილ კომპოზიციებზე განამრტებითი, ნარატიული ხასიათის, ვრცელი წარწერებია, ხოლო დარბაზის მთავარ სივრცეში სცენათა მოკლე სახელწოდებებია წარმოდგენილი. შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, ამჟამად, ბერძნული წარწერები მხოლოდ საკურთხეველში, ბემის კედლებზე არის შემორჩენილი.

საკურთხეველი

დასავლეთის მხრიდან ტაძარში შესული მლოცველის მზერა ცხადია, უპირველესად, აფსიდის გამოსახულებებისკენ, აღმოსავლეთით მიემართება (სურ.1). აფსიდი ვიწროა და ღრმა, კონქის არეს სატრიუმფო თალი ეკვება, რომლის მეშვეობითაც აფსიდი და თავად საკონქო კომპოზიცია კიდევ უფრო აქცენტირებული და გამოყოფილია ეკლესიის დანარჩენი არეებისგან. კონქში გამოსახულია აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის დიდება (კვიპროსული ტიპის), ყრმა იესოთი ხელში (სურ.2). მის ორსავ მხარეს კი, თითო-თითო მთავარანგელოზის ფიგურაა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მთავარანგელოზებისა და ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულებებს შორის, ექვსფრთედების ფრაგმენტები შეიმჩნევა. ისინი ღმრთისმშობლის თანმხლებლად წარმოგვიდგებიან და კონქის ზედა ნაწილში, მის მხრებთან არიან გამოსახულნი. კონქის კომპოზიციაში გამოსახულებები თითქმის სილუეტების დონეზე არის შემორჩენილი და ამ ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა ფურცლოვანი ოქროს ფრაგმენტები შარავანდებზე.

ღმრთისმშობლის დიდების გამომხატველ საკონქო კომპოზიციაში იშვიათობას წარმოადგენს ექვსფრთედების გამოსახულებები. ქართული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, როგორც ადრეულ (საბერეები #5 ეკლესიის ჩრდ. ეკვდერი, ატენი XI ს.,² გელათის მთავარი ტაძარი XII ს.,³ ყინწი-

¹ ქართული წარწერების წაკითხვაში პალეოგრაფი თემო ჯოჯუა დაგვეხმარა. ხოლო ბერძნული წარწერები შესწავლილი აქვს თინათინ ყაუხჩიშვილს (თ. ყაუხჩიშვილი, *ბერძნული წარწერების კორპუსი*, თბ., 2004).

² თ. ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 126-242.

³ ლ. ხუსკივაძე, *გელათის მოზაიკა*, თბ., მპს „პალიგრაფი“, 2005; რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, *გელათი. არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები*, თბ., 1982, გვ. 7-15.

სი XIII ს.⁴, ბერთუბნის ღვთისმშობლის ტაძარი XIII ს.⁵, ტიმოთესუბანი XIII ს.⁶) ასევე, გვიანი პერიოდის (მარტვილის მთავარი სივრცის საკურთხეველი XIV ს.⁷, ალავერდის მთავარი სივრცის საკურთხეველის აფსიდი XV ს., მარტვილის სამხრეთი მკლავის აფსიდის კონქი XVI ს.⁸, ალვანი XVI ს.⁹, ნეკრესი XVII ს.¹⁰, ხობის მთავარი სივრცის საკურთხეველის აფსიდი XVII ს.¹¹, ნაკურალეში XVII ს.¹²) მხატვრობებში, საკონქო კომპოზიციაში, ხშირად ვხვდებით ჩვილადი ღვთისმშობლის დიდების თემას, თუმცა, ექვსფრთელების გარეშე.

ჩვილადი ღვთისმშობლის დიდების საკონქო კომპოზიცია, რომელშიც მრავალფრთელების გამოსახულებებიცაა ჩართული, გვიანი შუა საუკუნეების რამდენიმე ნიმუშზე მოვიძიეთ. ესენია, კახეთში, სოფელი ხაშმის კაწარეთის სამება (1518)¹³ და ქვემო სვანეთში, სოფელ ჩიხარუმის ოქონდაბიში (XVII ს.)¹⁴. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ აღნიშნულ საკონქო კომპოზიციებში, ექვსფრთელების გამოსახულებები კონქის ქვედა ნაწილშია გამოსახული, ვეჯინში კი, ღვთისმშობლის ფიგურის მხრების სიმადლეზე წარმოგვიდგება.

⁴ მ. დიდებუდიძე, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII საუკუნის მონასტრობის სისტემა, *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, II, თბ., 2002, გვ. 25-26.

⁵ ა. ვოლსკაია, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიის თვის, *საქართველოს სიძველენი*, თბ., 2007, #11, გვ. 29-44.

⁶ ე. პრივალოვა, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980, გვ. 1-32.

⁷ ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის მონასტრის მხატვრობის სახისმეტყველების თვის, *ნარკვევები*, V, თბ., 1999, გვ. 101.

⁸ ი. ხუსკივაძე, *გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა „ხალხური მონასტრობანი“* (სადისერტაციო მაცნე), თბ., 1995, გვ. 12-20, ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძრის მონასტრობათა ფენები, *ნარკვევები*, II, თბ., 1996, გვ. 98.

⁹ მ. ვაჩნაძე, *დასახ. ნაშრ.*, ლევან კახთა მეფე და პოსტიზანტიური ქართული მონუმენტური ფერწერა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე, კრებულში: *ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები, 1, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*, თბ., 2006, რედაქტორი, ნ. ბურჭულაძე, თბ., 2007, გვ. 123-137.

¹⁰ *იქვე*, გვ. 131-133.

¹¹ ი. ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მონასტრობა, თბ., 1999, გვ. 31-33.

¹² ი. ხუსკივაძე, ნაკურალეშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მონასტრობა, *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, III, თბ., 2004.

¹³ მ. ვაჩნაძე, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 129.

¹⁴ მ. ჯანჯალია, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში, სამეცნიერო სესია მიძღვნილი გაიანე ალიბეგაშვილის ხსოვნისადმი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბ., 1999, გვ. 35-36.

საკონქო კომპოზიციასთან შედარებით, კარგადაა დაცული მეორე რეგისტრის მონასტრობა, რომელზეც ფეხზე მდგომ წმინდა მამათა რიგია გამოსახული (სურ.3). ბერძნული განმარტებითი წარწერების საფუძველზე, მხოლოდ ოთხი მათგანის იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი. თინათინ ყაუხჩიშვილი კითხულობს: წმ. ნიკოლოზი, წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი, წმ. იოანე ოქროპირი, წმ. ბასილი დიდი¹⁵.

საკურთხეველის მონასტრობაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სატრიუმფო თაღი, სადაც „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტია გამოსახული (სურ.4). ცენტრში, კურთხევად ხელებგამლილი მაცხოვრის ფიგურა წარმოგვიდგება. მის ორსავ მხარეს კი, მოციქულთა რიგია. რიგის თავში აქაც მრავალფრთელების გამოსახულებებს ვხვდავთ „სახარებაში მოციქულთა საქადაგებლად გაგზავნაზე ორჯერ გვეუწყება: პირველად „ნათლისღებას“ და „ბზობას“ შორის მოქცეულ ეპიზოდში (მათე 10; მარკოზი 6:7-3; ლუკა 9:1-6), რომელშიც ქრისტეს მიერ თორმეტი მოციქულის მოხმობის, მათთვის „სულთა ზედა არა წმიდათა“ ხელმწიფობის ბოძების, თავისი სწავლების უწყებისა და მესიის გამოცხადების ქადაგებად („მოახლოებულ არს სასუფეველი ცათა“) წარვლენის ამბავია მოთხრობილი¹⁶. მეორედ კი, აღდგომის შემდეგ, ქრისტეს გამოცხადებისას, ამადლების წინ, როდესაც მაცხოვარი თავის მოწაფეებს ყოველსა ერის მოსანათლად აკურთხებს (მათე 28:6-20; მარკოზი 16:5-20; ლუკა 24:45-49; იოანე 20:21-23). ეს ორი სიუჟეტი, თავისი შინაარსით, სხვაობს ერთმანეთისგან, თუმცა, ორივე საქადაგოდ წარგზავნის იდეას ატარებს. როგორც ეკატერინე პრივალოვა ტიმოთესუბნის მონასტრობის აღწერისას აღნიშნავს: „არსობრივად „მივლინება“ თავიდანვე მათში ჩადებულ, ერთსა და იმავე იდეას გამოსახატავს – ესაა ქვეყნიერების ევანგელიზაცია“¹⁷.

საკურთხეველის აფსიდის ბემაზე წარმოდგენილი სცენები საკმაოდ დაზიანებული და ფრაგმენტირებულია (სურ.5). სცენების იდენტიფიკა-

¹⁵ ე. პრივალოვა, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980, გვ. 42-43;

¹⁷ *იქვე*. გვ. 43

ციაში, ნარატიული ხასიათის ასომთავრული და ბერძნული წარწერები დაგვხმარა, რომლებიც კომპოზიციის ზედა ნაწილში არიან განთავსებული. ასოები დიდი ზომისაა, წარწერები კი იმდენად ვრცელია, რომ სცენებს თითქმის მთელ სიგრძეზე გასდევს. აქედან გამომდინარე, მათ კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ და იმთავითვე იქცევენ მნახველის ყურადღებას.

ბემის კამარის ჩრდილოეთი ფერდის ორ რეგისტრზე ოთხი სცენა წარმოგვიდგება (სურ.5), რომელთაგან მხოლოდ ერთის იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი. წარწერა ბერძნულადაა შესრულებული და მასზე თინათინ ყაუხჩიშვილი „ქრისტე ჰკურნავს ეშმაკეულს“¹⁸ კითხულობს (სურ.6).

ამავე კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში ალექსანდრიის პატრიარქის პეტრე I ხილვა უნდა იყოს გამოსახული (სურ.7). მღვდელმონაქიმე პეტრე, III საუკუნეში მოღვაწეობდა და თორმეტი წლის განმავლობაში ალექსანდრიის პატრიარქი იყო. მან უარი უთხრა არიოზს ეკლესიაში მელეტიანური სქიზმის შემოტანაზე, რაც გულისხმობდა ეკლესიის ჩამოშლასა და სქიზმატური ჯგუფის შექმნას¹⁹. წმ. პეტრეს ჰქონდა ხილვა, სადაც მას თორმეტი წლის ჭაბუკის სახით, გამოეცხადა უფალი შემოცვეთილი ტანსაცმლით. ამდენად, აქ მღვდელმთავრის სამოსში გამოსახულია წმ. პეტრე და ჭაბუკის სახით – მაცხოვარი, რომლის „დაფლეთილი“ სამოსი სქიზმის მეტაფორაა.

წმ. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის პირველი მხატვრული ნიმუში, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, XI საუკუნის საეკლესიო გრაფიკა იერუსალიმიდან (საბერძნეთის მართლმადიდებლური საპატრიარქოს ბიბლიოთეკა), ასევე, ამ სცენას ვხვდებით XII საუკუნის ბოლოს, ნოვგოროდის მაცხოვრის ეკლესიაში, საკურთხევლის ჩრდილოეთ კედელზე; მაკედონიაში, წმ. კლიმენტის ტაძრის სატრაპეზოში (1295); ათონის მთაზე, ხილანდარის XIV საუკუნის ეკლესიის სადი-

აკნეში; კასტორიაში, XIV ს-ის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში, სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე; სერბეთში, მანაზიას სამების მონასტერში (XV ს.) სატრაპეზოში; ათონის მთაზე, ლავრას მონასტერში (1535 წ.) სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე, და, ასევე, ათონის მთაზე, XVI საუკუნის დიონისიატის მონასტერში, სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე.

საქართველოში, წმ. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის სიუჟეტი გამოსახულია ზენობანის XIII საუკუნის მოხატულობაში, ასევე, წალენჯიხის ტაძრის მთავარ სივრცეში (1384-1396 წწ.)²⁰, ორივე მოხატულობის შემთხვევაში, აღნიშნული კომპოზიცია კარის ლუნეტში და წირთხლებზეა გამოსახული. გვიანი პერიოდის მხატვრობის მაგალითი კი, გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთი ეკვდერის XVII საუკუნის კედლის მოხატულობაში გვაქვს. კომპოზიცია საკურთხევლშია გამოსახული, კერძოდ, აფსიდის ცენტრში, წმ. მამების რეგისტრის შუაში, სადაც არქიტექტურულად გამოყოფილი თაღია.

ამასთან, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ აღნიშნული კომპოზიცია ვეჯინში სწორედ წმ. მამების რიგთან ახლოს წარმოგვიდგება, რომლებიც წმ. პეტრე ალექსანდრიელის მსგავსად, ეკლესიის ერთობის იდეის გამტარებლები და მსახურნი არიან. ამდენად, სრულიად მართებული და ლოგიკურია, აღნიშნული კომპოზიცია ამ რიგის იდეურ გაგრძელებად და ეკლესიის იდეის უარყოფის ცოდვის დამატებით შეხსენებად მივიჩნიოთ.

წმ. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის გვერდით, დასავლეთ ნაწილში, გამოსახულია ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელში, რომელიც დარბაზის სივრცისკენაა მიმართული (სურ.7). აღნიშნული კომპოზიცია გვიანი პერიოდის მოხატულობებისთვის არ არის უჩვეულო. თუმცა, უმეტესად, ხელთუქმნელი ხატით ანგელოზთა დასია ხოლმე გამოსახული (ათონის მთაზე, პროტატონისა (XIV ს.) და დოქიაროს მონასტერებში 1568 წ.).

რაც შეეხება ბემის სამხრეთ კედელს, აქაც კომპოზიციები დაზიანებულია, თუმცა, შემორჩენილია ასომთავრული წარწერები, რომელთა

¹⁸ თ. ყაუხჩიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 314.

¹⁹ The Vision of Saint Peter of Alexandria, <https://www.johnsanidopoulos.com/2009/11/vision-of-saint-peter-of-alexandria.html?fbclid=IwAR1kJe7o-BtxZCYU4BbitZTox6byAejNQgV.ZrG8UGn68CCA26mRtT0wCCg>

²⁰ ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, *წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები*, თბ. 2011.

მიხედვითაც ხდება სცენათა იდენტიფიკაცია. პირველ რეგისტრში მოცემული გვაქვს წარწერა ლუკას სახარებიდან (სურ.8), რომელიც პეტრე მოციქულს მიემართება: „**Τῆς Ἰουδαίας** ἔστι **ἡμεῖς**“: „ს¹რ²ი³ ო⁴ც⁵რ⁶“¹. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ აღნიშნული მოციქულთა მოწვევის სიუჟეტი მათეს (4:18-22) და მარკოზის (1:16-20) სახარებებშიცაა მოთხრობილი, თუმცა, აქ თევზჭერის და პეტრესთან საუბრის სიუჟეტი არ არის მოცემული. სამივე მათგანში ერთია მაცხოვრის მოწოდება – „**მოწყვიტე მე და ადამიანთა მებადურებად გაქცევთ**“ (მარკოზი 1:17).

ამავე რეგისტრის მეორე კომპოზიციაც პეტრე მოციქულს ეხება (სურ.8). შემორჩენილი წარწერიდან ვკითხულობთ: „**Τῆς Ἰουδαίας** [ἡμεῖς]“: „**ἡμεῖς** (ს¹რ²ი³ ო⁴ც⁵რ⁶)“². ამგვარად, პირველი სიუჟეტი მოციქულთა მოწოდების სიუჟეტიდანაა მოცემული, ხოლო მეორე – ტაძრის ხარკის გადახდის ეპიზოდისა. ვფიქრობთ, რომ შესაძლებელია ეს კომპოზიციები იდეურად სწორედ სატრიუმფო თაღზე გამოსახულ მოციქულთა წარგზავნის სიუჟეტს უკავშირდებოდეს, რომელიც ქვეყნიერების ევანგელიზაციის იდეას ატარებს – მოციქულთათვის ქრისტეს მიერ ბოროტ ძალებზე ხელმწიფების ბოძების, თავისი სწავლებისა და მესიის გამოცხადების ქადაგებად წარვლენის. ხოლო ქრისტეს მიერ პეტრეს მიმართვის სიუჟეტებში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ მოციქულთა მისიის დამატებითი დასაბუთება ხდება.

ბემის სამხრეთი კამარის მეორე რეგისტრზე გამოსახულია განუწერების სიუჟეტები. პირველ კომპოზიციამოცემული გვაქვს: „**ἡμεῖς** ἔσμεν“³ **ἡμεῖς** ἔσμεν“⁴. მეორეზე კი, შემორჩენილია მხოლოდ: „**ἡμεῖς** [ἔσμεν]“⁵ **ἡμεῖς** [ἔσμεν]“⁶. (სურ.9).

ბემის მესამე და მეოთხე რეგისტრზე კი წმინდანთა ნახევარფიგურების რიგია წარმოდგენილი, რომელთა იდენტიფიკაცია, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, ვერ ხერხდება (სურ.10). თუმცა, შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ აქ წმ. დედის გამოსახულებაცაა წარმოდგენილი.

ამგვარად, ვეჯინის საკურთხეველის აფსიდისა და ბემის რამდენიმე სცენის გარჩევა, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ძალიან დაზიანებულია, მაინც

შესაძლებელი გახდა. როგორც ცნობილია, გვიან შუა საუკუნეებში, ადრინდელისაგან განსხვავებით, ჩნდება ახალი ტენდენციები – „მოხატულობის სიუჟეტი უფრო მრავალფეროვანია, სიმბოლიკა – გართულებული, ჩნდება მრავალი ახალი ციკლი – ქრისტეს ვნებები, სასწაულები, ქადაგებები, რომლებიც არ გამოისახებოდა კლასიკურ პერიოდში – მოწამენი, პოეტები, მკურნალები, ბერები, მესვეტეები, წმ. დედანი“²¹.

დარბაზის სივრცე

ბემის კედლები მთავარი სივრცისგან, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე არსებული პილასტრებითა და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღით გამოიყოფა (სურ.1). მთავარ სივრცეში, გრძივ კედლებზე, ერთმანეთის პირისპირ, კიდევ ორი პილასტრია, რომლებსაც საბჯენი თაღი ეყრდნობა. სცენები ვერტიკალურად, პილასტრებს შორის, სამ ნაწილად იშლება. კომპოზიციები მოცემული გვაქვს ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლიდან და მაცხოვრის სასწაულებიდან.

მთავარ სივრცეში გრძივი კედლების კამარის ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენილი გამოსახულებები გვიანი შუა საუკუნეების ტრადიციებს პასუხობს და გუმბათების მოხატულობის, იმ პერიოდში ფართოდ გავრცელებულ, სქემას იმეორებს (სურ.11). ცენტრში გამოსახულია პანტოკრატორის გამოსახულება, ოთხი მახარებლის სიმბოლოთი, რომლებსაც თან ახლავს ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერები.

ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი ჩრდილოეთი კედლიდან იწყება. პირველ რეგისტრში „ხარების“ კომპოზიციაცაა გვაქვს მოცემული, მის ქვემოთ კი „შობის“ სცენის შემოკლებული რედაქცია (სურ.12), სადაც ტრადიციული სიუჟეტები – ყრმის განბანვა და იოსების სიზმარი – არ არის წარმოდგენილი. აქ გამოსახულია ბაგას მიწოლილი, ჩვილის მიმართ მუხლმოყრილი ღმრთისმშობლისა და იოსების გამოსახულებები, რომლებსაც გვიანი შუა საუკუნეების კედ-

²¹ მ. ვაჩნაძე, დასახ. ნაშრ.გვ. 131. კრებულში: ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები, 1, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2006, რედაქტორი, ნ. ბურჭულაძე, თბ., 2007, გვ. 131

ლის მოხატულობებში ვხვდებით. მაგალითად, ათონის ზოგიერთ მონასტერში (წმ. ნიკოლოზის ლავრა 1560²², დოქიარის მონასტერი 1568 წ.²³), საქართველოში: გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდრებში XVII ს.; ნაკურალეშის XVII ს-ის მოხატულობაში, ერკეთში, ნოკორწმინდაში XVII ს.

ამდენად, „შობის“ კომპოზიციაში მუხლმოყრილი ღვთისმშობლის ფიგურა არ არის უცხო გვიანი პერიოდის მოხატულობებისთვის, თუმცა, ვეჯინის „შობის“ კომპოზიის ანალოგი, სადაც ორივე მათგანი, ღვთისმშობელიც და იოსებიც მუხლმოყრილნი არიან ყრმის წინაშე, ვერ მოვიძიეთ.

ჩრდილოეთი კედლის ცენტრალური ნაწილში, მხოლოდ პირველი რეგისტრის კომპოზიცია – „ფერიცვალება“ შემოგვრჩა (სურ.13). აქ უჩვეულოა, რომ მანდორლაში მოქცეულ მაცხოვრის გამოსახულებას ორივე ხელი გაშლილი აქვს. ტრადიციულად კი, ცალ ხელში სახარება ან გრაგნილი უჭირავს ხოლმე.

იმის გათვალისწინებით, რომ ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში არ ვიციტ „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციების შემდგომ რომელი სცენა ან სცენები იქნებოდა გამოსახული, შესაძლებელია, დავუშვათ, რომ „ფერიცვალების“ კომპოზიცია ათორმეტ დღესასწაულთა ქრონოლოგიას მისდევდა. თუმცა, ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში ეს ქრონოლოგია ნამდვილად ირღვევა, რადგან მოცემული გვაქვს მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების უკანასკნელი მოვლენა- „ამადლება“ (სურ. 14). ხოლო მეორე რეგისტრში სამი, ფრონტალურად მდგომი, შარავანდიანი ფიგურა. გამოსახულებები ისეა დაზიანებული, რომ მათი იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება.

სამხრეთი კედლის მოხატულობა მაცხოვრის სასწაულებით იწყება. პირველ რეგისტრში გამოსახულია „ბრმადშობილის განკურნება“ (სურ.15). ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა აღნიშნული სცენის კომპოზიციური განაწილება და სილუამის აუზის ჯვრისებრი ფორმა, რომლის

ანალოგიც, ათონის მთაზე, დიონისეს მონასტერში ვიპოვეთ. აქ განსხვავება მხოლოდ მოწაფეების რაოდენობაშია. აღნიშნულ კომპოზიციაში ასევე ნიშანდობლივი აღმოჩნდა წარწერა „სილუამ“. სცენა საბანელის, აუზის წყლის, სახელწოდებით არის აღნიშნული, რითაც ბრმადშობილმა ჩამოიბანა თვალები. ჩვეულებრივ კი, ეს სცენა „ბრმადშობილის განკურნება“-დ არის სახელდებული.

აღნიშნული კომპოზიციის ქვემოთ, მეორე რეგისტრში, „სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა“ არის მოცემული (სურ.16). აქ უცნაურია სამარიტელი დედაკაცის მოსასხამის ფორმა, რომლის ანალოგი XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებში მოვიძიეთ და ისინი ასევე, ათონის მთის მოხატულობებში გვხვდება: სტავრონიკიტას მონასტერი და დოქიარის მონასტერი.

სამხრეთი კედლის ცენტრალურ ნაწილში მხოლოდ ერთი რეგისტრი შემოგვრჩა, სადაც „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიცია გვაქვს მოცემული (სურ.17). დასავლეთ მონაკვეთში კი, პირველ რეგისტრში „იერუსალიმად შესვლა“ (სურ.18), ხოლო მეორეში – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევანა“ (სურ.19). საინტერესოა, რომ ჩვეულებრივ, „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში სახედარზე მჯდომი მაცხოვარი და მისი მხლებლები იერუსალიმისკენ მარჯვნივ მიემართებიან ხოლმე. ვეჯინის კომპოზიციაში კი, პირიქით, ისინი მარჯვნიდან მარცხნივ მიემართებიან (სურ.18). ვვარაუდობთ, რომ ვეჯინის მოხატულებმა გაითვალისწინა, რომ მარჯვნივ მიმართული მოძრაობის შემთხვევაში, ეს სადღესასწაულო კომპოზიცია დასავლეთი კედლისკენ „გადაინაცვლებდა“, სადაც განკითხვის დღის ვრცელი სცენა წარმოდგენილი. ამიტომაც, მან ფიგურების ტრადიციული მიმართულება შეცვალა და ისინი მარცხნივ, საკურთხევლისკენ მიაბრუნა.

დასავლეთი კედელი მთლიანად ეძღვნება „განკითხვის დღის“ კომპოზიციას (სურ.20), სადაც ტრადიციულად გამოსახულია მართალთა და ცოდვილთა სულების აწონვის სიუჟეტი. მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად აღნიშნული კომპოზიცია არაერთგვაროვნადაა დაცული, მთლიანობაში განკითხვის დღის სცენა სამოთხის

²² G. Millet, *Monuments de l'athos*, Paris, 1927, pl. 258.

²³ იქვე. გვ. 222.

გამოსახულებებითა და სულების აწონვის ვრცელი სიუჟეტებით, მნახველის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს. ის ძალიან ჰგავს მეტეორას წმ. ნიკოლოზის მონასტერში, დასავლეთ კედელზე გამოსახული განკითხვის დღის სცენას. უჩვეულოა, რომ აღნიშნული კომპოზიციისთვის ტრადიციული, საყდარი განმზადებულის გამოსახულება ვეჯინის მოხატულობაში არ გვაქვს მოცემული.

* * *

კვლევის ფარგლებში განხილულმა ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიულმა თავისებურებებმა მსგავსი პარალელები გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში ჰპოვა. განსაკუთრებით კი, საყურდლებო აღმოჩნდა ათონის მთაზე არსებული მონასტრების – ლავრა, დიონისესა და დოქიარის მოხატულობები, სადაც ვეჯინის მოხატულობის ზოგიერთ სცენათა პირდაპირი პარალელები ვიპოვეთ.

წარმოდგენილი სტატია ვეჯინის კედლის მხატვრობის სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით შესწავლის ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა, ამდენად, ბევრი კითხვა ჯერაც პასუხგაუცემელია, რიგი საკითხებისა კი სამომავლოდ, საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს.

MARIAM EBANOIDZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ICONOGRAPHIC FEATURES OF THE VEJINI ASCENSION MURALS

The paper is a small part of the study of the Vejini Ascension church murals, in which the iconographic features of Vejini are considered and an attempt is made to draw parallels.

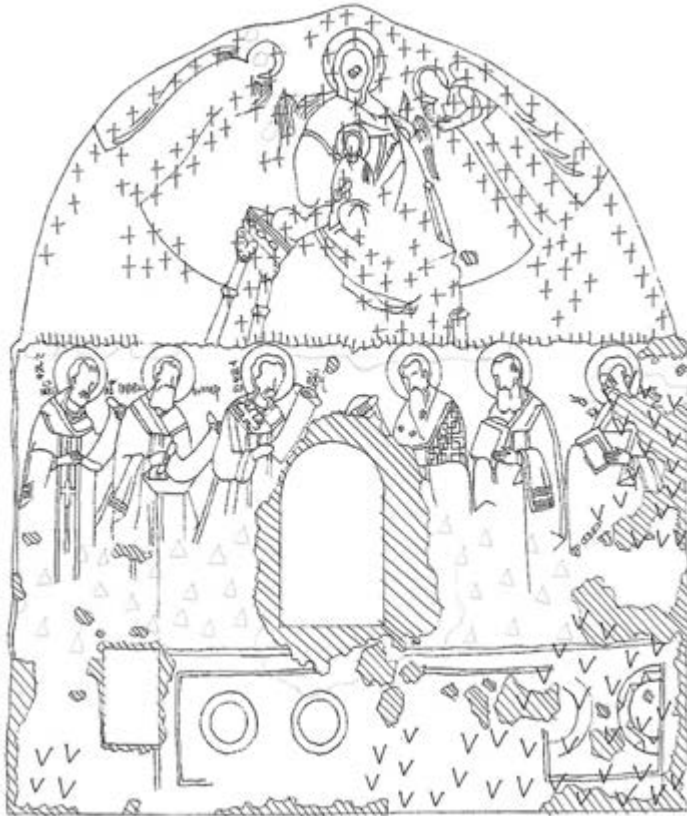
The study of the iconographic features of individual scenes from the Ascension Church in Vejini revealed some features similar to examples of late medieval wall paintings. This is the first attempt to study the Vejini fresco. Therefore, many issues remain unclear and several require further study.



1. ინტერიერი, ხედი დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ
Interior, the view from west to east

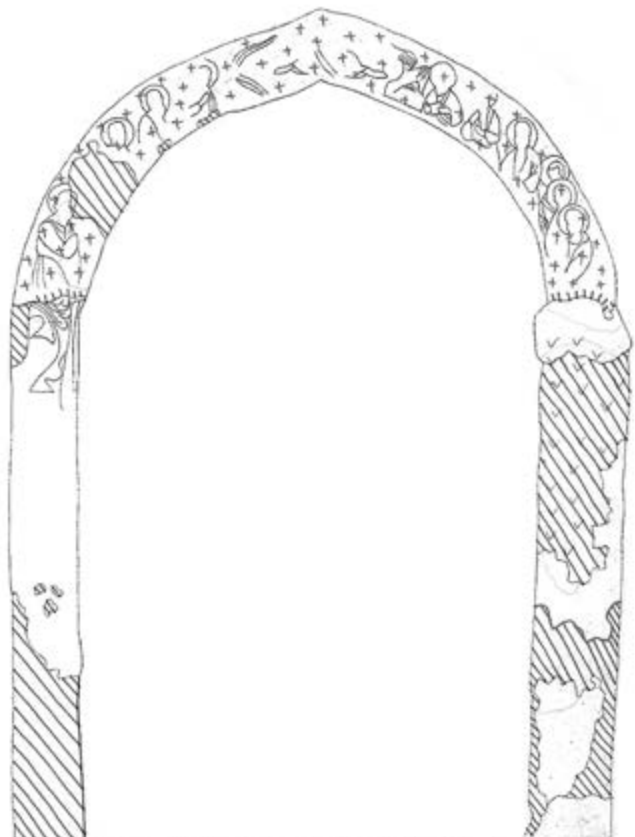


2. საკურთხეველის კონქი, ღვთისმშობლის დიდება
Sanctuary Conch, the Mother of God with a Christ-child

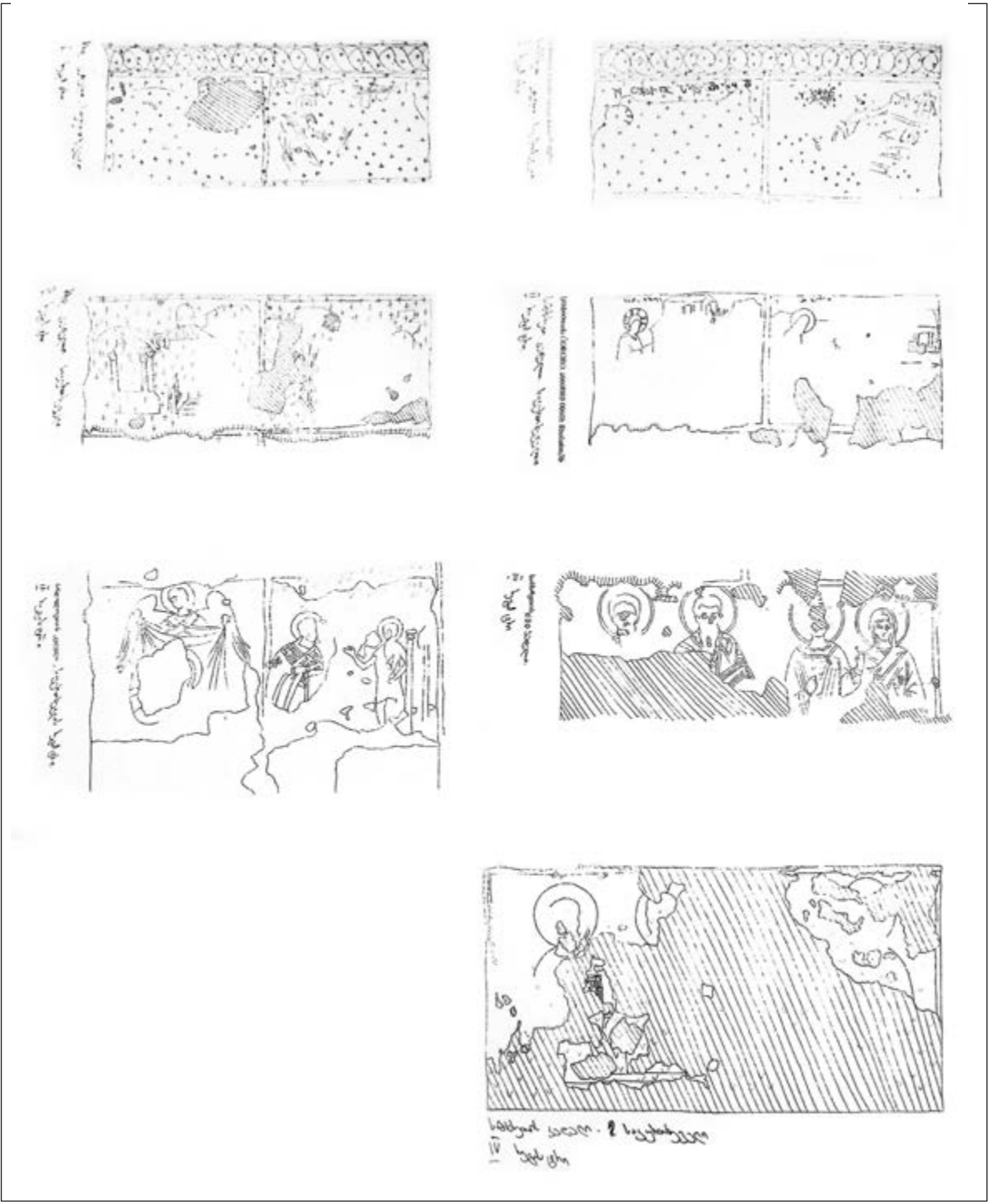


3. საურთხველი, ღვთისმშობლის დიდება; ეკლესიის მამები, სქემა (სქემები აღებულია 2008 წლის საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიშიდან, ხელმ. დ. გაგოშიძე)

Sanctuary, the Mother of God with a Christ-child; Holy Bishops, drawing (The drawings are presented from the 2008 conservation work report by leading D. Gagoshidze.



4. სატრიუმფო თაღი, მოციქულთა წარგზავნა, სქემა
Triumphal Arch, the Mission of the Apostles, drawing



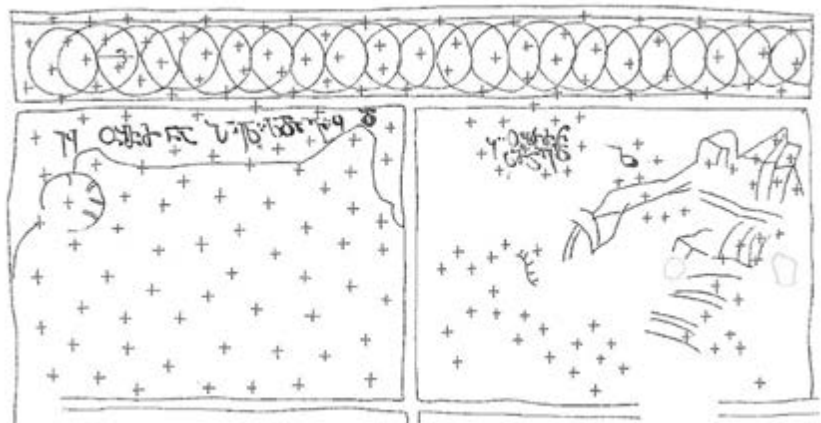
5. საკურთხევის ბემის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლები, სქემა
North and South Walls of the Sanctuary, drawing

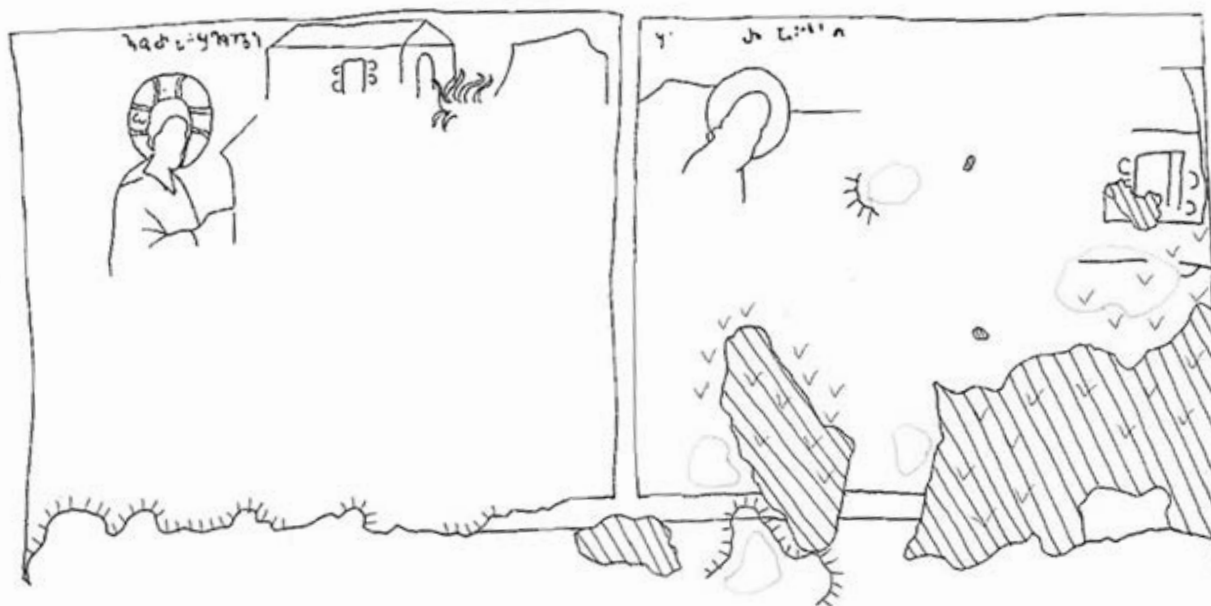
6. ბემის ჩრდილოეთი კედელი, ემბაკულის განკურნება, სქემა
 North Wall of the Sanctuary, Jesus Heals a Demon-Possessed Man, drawing



7. ბემის ჩრდილოეთ კედელი, ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით და წმ. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვა, სქემა
 North Wall of the Sanctuary, the Angel with the Mandylion, and the Vision of Saint Peter of Alexandria, drawing

8. ბემის ჩრდილოეთი კედლის პირველი რეგისტრი, სქემა
 North Wall of the Sanctuary, the First Register, drawing





9. ბუმის ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრი, სქემა
North Wall of the Sanctuary, the Second Register, drawing



10. წმინდანთა ნახევარფიგურები, სქემა
The Busts of Saints, drawing



11. კამარის შუა ნაწილი, პანტოკრატორი მახარებლების სიმბოლოებთან ერთად
The Central Part of the Vault, Pantocrator with the Symbols of Evangelists



13. ჩრდილოეთი კედელი, ფერისცვალება
North Wall, the Transfiguration

12. ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი მონაკვეთი, ხარება და შობა
Eastern Part of the North Wall, the Annunciation and the Nativity



14. ჩრდილოეთი კედელი, ამაღლება
North Wall, the Ascension



15. სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი მონაკვეთი, ბრმად-
შობილის განკურნება
Eastern Part of the South Wall, the Healing of the Blind Man



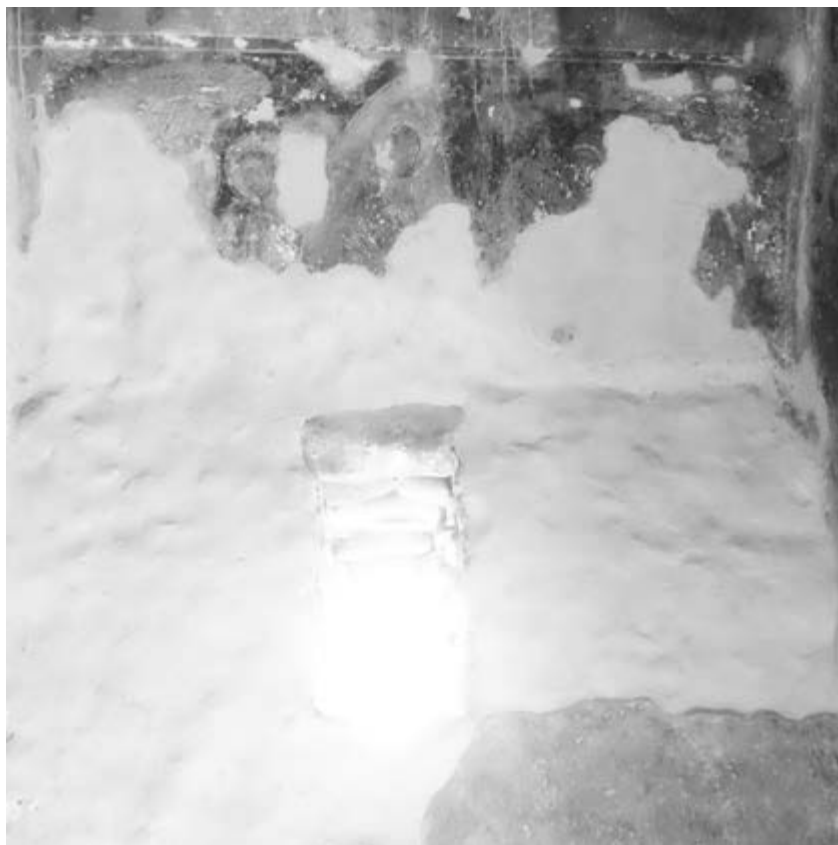
16. სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი მონაკვეთი, სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა
Eastern Part of the South Wall, Christ and the Samaritan Woman



17. სამხრეთი კედელი, ლაზარუს აღდგინება
South Wall, the Raising of Lazarus



18. სამხრეთი კედლის დასავლეთი ნაწილი, იერუსალიმად შესვლა
Western Part of the South Wall, the Entry into Jerusalem



19. სამხრეთი კედლის დასავლეთი ნაწილი, ჯოჯობეთის წარმოტყვევნა
Western Part of the South Wall, the Descent into Hell



20. დასავლეთი კედლი, განკითხვის დღე, სქემა
West Wall, the Last Judgment, drawing

თეა ტაბატაძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ავანგარდული წიგნი თბილისში: ზდანევიჩ-კამენსკის რკინაბეტონის პოემა

1919 წელს ჟურნალ *Курант*-ის მეორე ნომერში ალექსეი კრუჩონინი წერს, რომ „ ტფილისში ფანტასტიკურმა ლექანმა მოსკოვსა და პეტერბურგში დაწყებული მუშაობა გააგრძელა <...> და ამოწურა ახალი ზაუმური (გონსმიდმიერი – თ. ტ.) ენა და სღვიგები (ძვრები – თ. ტ). თითქმის სრულად“¹. ეს ასეც იყო. ზაუმი, ერთგვარი პროტოენა, რომელსაც გონსმიდმიერის, ქვეცნობიერის შრეებში უნდა შეედწია და „ცნებათა იარლიყებით გაქვავებული“² სიტყვები გაეთავისუფლებინა, ენობრივი – ფონეტიკურ-მორფოლოგიურ-სინტაქსური ძვრებით ის პირველყოფილი ემოციები, დაფარული აზრები უნდა გამოეთქვა, რისი გამოთქმა ნორმატიულ ენას არ ძალუძდა, კულმინაციას სწორედ თბილისში, განსაკუთრებით კი, ჯგუფ 41°-ის ქმნილებებში აღწევს.

ზაუმი თბილისში მრავალგვარი და მრავალფეროვანია. ის პერსონიფიცირებულია ილია ზდანევიჩის დრამატურგიაში – პერსონაჟები საკუთარ ზაუმზე მეტყველებენ, თანაც ის გერმანული, ალბანური, პოლინეზიური, ქართული, აფხაზური ენების იმიტირებას ახდენს, აღმოსავლური ინტონაციები დაკყვება 41°-თან დაახლოებული პოეტის – იური მარის, თავადაც ირანისტის, ამ დროის პოეზიას³. 41°-ში ბევრს საუბრობენ ორკესტრულ – მრავლობით პოეზიაზე. თბილისის პერიოდის ზაუმი, უმეტესად, ამ ორკესტრულობის ნიშნით იქმნება, თან, სხვადასხვაგვარად: „ყველაფრის შემთავსებელი“⁴ პოეზიით – ერთ ლექსში ნორმატიული და ზაუმური ენების გაერთიანებითა და მრავალხმოვანი სიმულტანური პოეზიით. თბილისში ზაუმი უფრო მეტად სპონტანურია, უფრო აბსურდული თავისი ალოგიზმებით; შემთხვევითობას – ენობრივსა და ტიპოგრაფიულ შეცდომებს, წამოცდენებს 41° თავისუფალი შემოქმედების განუყოფელ ელემენტად თვლის⁵. ზაუმი თბილისში ფუტურიზმს უპირისპირდება და დადას უახლოვდება.

კრუჩონინის მიერ აღიარებული მიღწევები, რომლებიც მოგვიანებით 41°-ის მიერ ცოცხალი ენის „მარგალიტის დაავადებისაგან“ განკურნებად გამოაცხადა ილია ზდანევიჩმა, ზაუმური ენის გარდა, ცხადია, ფუტურისტების, უფრო ზუსტად, „ზაუმნიკების,“ ქმნილებების ვიზუალიზაციის ფორმებს – თბილისში გამოცემულ ავანგარდულ წიგნებსაც გულისხმობდა.

მათი ავტორები თანდათან იყრიან თავს თბილისში: 1916 წლიდან აქ არიან ვასილ კამენსკი, ალექსეი კრუჩონინი, 1918 წლიდან – იგორ ტერენტიევი, 1917 წელს სამშობლოში ბრუნდება ილია ზდანევიჩი, თბილისშია კირილე ზდანევიჩიც, რომელიც თითქმის ყველა წიგნის ილუსტრაციათა ავტორია.

„1919 წელს, მარტო დარჩენილებმა, დავბეჭდეთ ყველაფერი, რაზეც ამ სამი წლის განმავლობაში გვიმუშავია“, – წერს 41°-ის მიერ გამოცემული წიგნების შესახებ იგორ ტერენტიევი.⁶ ალექსეი კრუჩონინმა, მისივე ავტობიოგრაფიის თანახმად, 50-ზე მეტი წიგნი გამოსცა, თავად ტერენტიევმა ექვსი (*Факт/ფაქტი, Херувимы свистят/ქერუბიმები სტვენენ, Крученых грандиозарь/კრუჩონინი გრანდიოზარი, Рекорд нежности, Житие Ильи Зданевича /სინაზის რეკორდი, ილია ზდანევიჩის ცხოვრუ-*

¹ А. Кручёных, Фантастический Кабачёк, Куранты, N2 (1919), Тифлис, 20.

² А. Крученых, О безумии в искусстве, *Новый день*, № 5 (26 мая, 1919).

³ Т. Никольская, *Авангард и окрестности*, СПб., 2002, 73.

⁴ А. Крученых. *Миллиорк. 41°*, Тифлис, 1919, 5.

⁵ И. Терентьев, *17 ерундовых орудий*, 41°, Тифлис, 1919.

⁶ И. Терентьев, *Лэф Закавказья, ЛЕФ*, N 2 (1923), Москва, 283.

ბა, 17 ерундовыx орудий/17 უზრო იარაღი და *Трактат о сплошном неприличии/ტრაქტატი სრული უხამსობის შესახებ*). თბილისში პირველად გამოსცემს თავის წიგნებს ილია ზდანევიჩი: *ასლაბლიჩია-ს ციკლის – პენტალოგიის – ოთხ პიესას, „დრას“, როგორც თავად უწოდებს მათ (იანკო ალბანელების მეფე/Янко крУль албАнскАй (1918), ადღგომის კუნძული/Остраф пАсхи (1919), ვირი გაქირავებით/асЕл напракАт (1919), ზგა თითქოს/згА Якабы (1919) და მსახიობ სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილ კრებულს – Мельниковой/მელნიკოვას (1919). ვირი გაქირავებით სწორედ ამ კრებულშია შესული.*

41°-ის გამომცემლობას არ ეკუთვნის მხოლოდ ილია ზდანევიჩის პირველი დრა და კიდევ ორი წიგნი: 1917 წელს გამოცემული 1918 და *Учитесь хyбoизу/ისწავლეთ მხატვრებო*.

მაგრამ, თუკი ფუტურიზმ-ზაუმის ვიზუალიზაციის ფორმების თავისებურებებზე ვსაუბრობთ, ანუ, იმაზე, თუ რა განასხვავებს თბილისში გამოცემულ ავანგარდულ წიგნს თბილისამდე და თბილისის შემდეგ შექმნილი ნამუშევრებისაგან, მაშინ სამი რამ უნდა გამოვყოთ: ალექსეი კრუჩონიხის „მოცეკვავე ასობი“ – მისი „თვითწერით“ შესრულებული წიგნები, ზდანევიჩ-კამენსკის რკინაბეტონის პოემები და ილია ზდანევიჩის *ასლაბლიჩიას* ციკლის ხუთი პიესა – ხუთი დრა თავისი უნიკალური ტიპოგრაფიით.

1917 წელს გამოცემული 1918 (ილ. 3), ისევე, როგორც ცოტა ადრინდელი *ისწავლეთ მხატვრებო* წიგნის სტრუქტურის იმ ადრინდელ წესს იცავს, რის გამოც სერგეი ტრეტიაკოვი კრუჩონიხს ლაბორატორიის მუშაკს – „ლაბორატორნიკს“ უწოდებდა⁸. ამ წიგნებში კვლავ ერთიანდება სხვადასხვა ავტორი – პოეტი თუ მხატვარი, სხვადასხვა კალიგრაფია, სხვადასხვა მედიუმი – ლითოგრაფია, კოლაჟი. არსებითი სიახლე, ამ თვალსაზრისით, ამ წიგნებში არ გვხვდება, თუმცა თავად ისინი ავანგარდული წიგნის მართლაც შესანიშნავი

ნიმუშებია. განსაკუთრებული კი 1918 -ში შესული კამენსკის რკინაბეტონის ორი პოემა – *Тифлис (ტფილისი)* და *Солнце (მზე)* – უფრო ზუსტად, კამენსკის რკინაბეტონის პოემების კირილე ზდანევიჩისეული ვიზუალური ინტერპრეტაცია.

Тифлис/ტფილისი და *Константинополь /კონსტანტინეპოლი* (ილ. 1,2) – ორი ქალაქი-პოემა, ორივე „რკინაბეტონისა“, *ტფილისი* 1917 წელს, *კონსტანტინეპოლი* – 1914 წელს იქმნება; ორივე ქალაქი უცხოა კამენსკისათვის და ორივე პოემა ამ ქალაქებში მისი თავგადასავლის შესახებაა; რკინაბეტონის სხვა პოემების მსგავსად, ორივე ქალაქი მხოლოდ ერთ გვერდზე „ეტევა“. მაგრამ *ტფილისი* (ისევე, როგორც *მზე*) განსხვავდება *კონსტანტინეპოლისაგან* და მასთან ერთად, ყველა დანარჩენი რკინაბეტონის პოემისაგან. განსხვავდება იმიტაც, რომ *ტფილისის* ხელნაწერი ტექსტი და გრაფიკა – ლითოგრაფიაა, *კონსტანტინეპოლი* და სხვა პოემები – ტიპოგრაფიულადაა დაბეჭდილი.

კონსტანტინეპოლი (ილ. 2): ხუთწახნაგოვანი ფურცელი სხვადასხვა მიმართულებით ისერება ხაზებით, რომლებიც სხვადასხვა გეომეტრიულ ფორმად იკვრება. ხაზები – ქალაქის სქემა, მისი (რკინის) კონსტრუქციაა, გეომეტრიული ფორმის ველები (ბეტონი) ჩაწერილი „ლექსებით“, სტამბულის ოქროს რქის სხვადასხვა ლოკაცია, კამენსკის მოგზაურობის ადგილებია. თავის პოემებს მან *стихокартины/ლექსურათები* შეარქვა. და მართლაც, ტიპოგრაფიული ერთობა პოემის ერთდროულად ყურება-თვალეირებისა და წაკითხვის შესაძლებლობას ქმნის. გეომეტრიული ფიგურები – „კვარტლის“ გეგმები, ისევე როგორც სხვადასხვაგვარი შრიფტით ნაბეჭდი სიტყვების ჯგუფები, თვალს სხვადასხვა ტრაექტორიით გადაადგილებს, როგორც ხაზი-ფორმები სურათში – მკითხველი, ყოველ ჯერზე, მოგზაურობის სხვადასხვა მარშრუტს ირჩევს, თუმცა საწყისი ზედა, ცენტრალური ველია ყველაზე მსხვილი წარწერით КОНСТАНТИНОПОЛЬ. სიტყვების ჯგუფები, ე.წ. „ფუტურისტული სვეტები“ – სხვადასხვაგვარი შრიფტით დაბეჭდილი ცალკეული სიტყვების ვერტიკალური ჩამონათვალია, ყოველგვარი სინტაქსური სტრუქტურისა და პუნქტუაციის გარეშე – მარინეტის

⁷ მეხუთე დრა – ლიდანტიუ ფარამ უკვე პარიზში, 1923 წელს გამოიცემა, მაგრამ, ის, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ თბილისში იყო ჩაფიქრებული: *ადღგომის კუნძულის* მესამე გვერდზე საერთო დასახელების *ასლაბლიჩია-ს* ქვეშ ხუთივე დრაა ჩამოთვლილი. *ლიდანტიუ ფარამს* მიწერილიც აქვს – იბეჭდება.

⁸ С. Третьяков, *Бука русской литературы*, Москва, 1923, 6.

parole in liberta. აქ, უმეტესად, არსებითი სახელებია, იშვიათად – ზედსართავი და სიტყვის ფრაგმენტი, კიდევ უფრო იშვიათად – ზმნა. მაგრამ ენობრივად დისოცირებული სიტყვები, აღნიშნავს რა (ასოციაციურად) ტოპოსის სახასიათო საგნებსა და მოვლენებს, ერთიან სემანტიკურ ველს ქმნის – ასე, МАТРОСЫ/ТРОСЫ/ОСЫ (მეზღვაურები/ბაგირები/კრაზანები) – პორტია, РЫНОК/ГРЕКИ/ПЕРСЫ (ბაზარი/ბერძნები/სპარსელები) – სტამბოლის ბაზარი, სადაც ყველა ჯურის ხალხი ირევა, рынокы/заливе/чайки/парусах/кричат строго (მეთევზესი/ყურეში/თოლიები/აფრები/ყვირიან მკაცრად) – ბოსფორის სანაპირო... მათ ტოპოსის კონტექსტი აერთიანებს. ამიტომ, სიტყვა ფართოვდება, უფრო ტევადი ხდება, ადგილის ამ კონტექსტით ნაგულისხმევ სხვა – მხედველობით, ხმოვან, ტაქტილურ ასოციაცია-შეგრძნებებს იკრებს. „უცნაური გარეგნული ფორმის მიუხედავად, – წერს ვლადიმირ მარკოვი – ისინი („რკინაბეტონის პომეები“ – თ.ტ.) თავისი არსით შთაბეჭდილებითაა“⁹ ოდონდ, ეს შთაბეჭდილებები ფრაგმენტულია (სიტყვები ერთმანეთისგან გათიშულია სინტაქსურად, პუნქტუაციურად), ისინი ერთმანეთს სხვადასხვა სისწრაფით ენაცვლებია („ფუტურისტული სვეტების“ სხვადასხვა ფორმისა და წყობის, სხვადასხვა ტიპის შრიფტის გამო) და სხვადასხვა თანმიდევრობით იცვლება (სქემის გეომეტრიული ფორმები, ქალაქის კარტოგრაფია მისი ადგილების სხვადასხვა თანმიმდევრობით „წაითხვის“ შესაძლებლობას იძლევა), ზოგი უფრო მძაფრიცაა, სწრაფიც, იქ, სადაც გართიმული სიტყვების განმეორებითი ქდერადობა, როგორც ექო, ვერტიკალურად დაბეჭდილი მათი ტიპოგრაფიის განმეორებად ვიზუალურ რიტმად გარდაიქმნება: როგორც, მაგალითად СТАНТИ/СТАНИ/СТАИ/СТА (სტანტი/სტანი/სტაი/სტა). მიშელ დე სარტო წერს, რომ „ფრაზის „ჩახვევის“ ხელოვნება რაღაცით გზის გაკვალვის ხელოვნებას ჰგავს“.¹⁰ თავისი თავგადასავლის ამბავს, ვასილ კამენსკი, სარტოს ამ „სიარულის რიტორიკითაც“¹¹ ჰყვება, რომელიც კონსტანტი-

ნუპოლში უცხო ქალაქში ხეტიალს ჰგავს თავისი უცაბედად მონაცვლე ფრაგმენტული შთაბეჭდილებებითა და მხედველობით-სმენითი ასოციაციებით. კონსტანტინუპოლი არის არა ქალაქი, როგორც ასეთი და არც მოგზაურობა, როგორც ასეთი. ის უფრო უცხო ქალაქში გადაადგილებისას გაჩენილ უეცარ შეგრძნებათა (პორტის ხმაურის, ნიავის შეხების, ყავის არომატის), უეცრად დანახულის (შენობების, ადამიანების, ფრინველების) შესახებაა. „ფუტურისტული სვეტებითა“ და „ტიპოგრაფიული“ სქემით, სიტყვების რითმა-რიტმით მოდელირებული პომის სივრცე, რომელიც მკითხველს, კითხვისას, კამენსკის თანამგზავრად აქცევს, ტიმ ჰარტის თანახმად, „მოძრაობის იმ ინტეგრირებულ განცდას ქმნის, < ... > რომელიც სიჩქარისა და მოდერნული მოძრაობის შესახებ ფუტურისტულ დოქტრინას კამენსკის რუსული, უფრო ზუსტად, მოსკოვური ვარიაციით ავსებს“¹².

როგორი ქალაქის, ან, ქალაქის როგორი პომეა ტფილისი (ილ. 1), რომელსაც ორი ავტორი ჰყავს – მხატვარი კირილე ზდანევიჩი, ქალაქის მასპინძელი და პოეტი ვასილი კამენსკი – ამავე ქალაქის სტუმარი. ტფილისი მართლაც რომ ქალაქის რუკაა. კონსტანტინუპოლის რკინაბეტონის კონსტრუქციების განყენებული სქემა აქ ქალაქის მთავარ ორიენტირებად იკვრება: მდინარედ, რომლის ტენილ-ტალღოვანი კალაპოტი ქალაქის მთელ სიგრძეზეა გაწოლილი, მასზე გადებული ორი ხილით; ქუჩებად, სახლებად და მთებად, რომლებიც ქალაქს გადმოჰყურებს. ეს მტკვრის მარცხენა სანაპიროდან დანახული თბილისის ხედია, უფრო ზუსტად, მისი კარტოგრაფიული ნახატი – მინიმალიზებული, გამოსმირული, ხშირად, ერთმანეთს აცდენილი, „გასროლილი“ ხაზებით, მაგრამ თბილისისათვის ისეთი დამახა-

სერიებს გვთავაზობს, რაც შეიძლება „ფრაზის ჩახვევის“ ან „სტილისტურ ფიგურებს“ შედარდეს. ეს არის სიარულის რიტორიკა“.

მიშელ დე სარტოს „სიარულის რიტორიკის“ თეორიის მიხედვით კამენსკის რკინაბეტონის პომეების ინტერპრეტაციის შესახებ იხ.: Harte T. *Vasily Kamensky's „Tango with Cows“: A Modernist Map of Moscow*, *The Slavic and East European Journal*, Winter, 2004, Vol. 48, No. 4, p. 545-566

¹² T. Harte, Vasily Kamensky's „Tango with Cows“: A Modernist Map of Moscow, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 48, No. 4 (Winter, 2004), 546.

⁹ V. Markov *Russian Futurism: A History*. Berkley, 1964, 198.

¹⁰ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley of California P, 1984, 100.

¹¹ იქვე. „გამვლელი სეირნობისას მოხვევა-გახვევის მთელ

სიათებელი სტრუქტურით, სხვა ქალაქში რომ ვერ აგერვავ. პოემის „ტექსტი“ მდინარეზე, ხიდებზე, ქუჩებზე, მთებზე მიწერილი სიტყვებია – მათი დასახელებები (*zora davida-დავითის მთა, мост воронцов-ვორონცოვის ხიდი, мост вериус-ვერის ხიდი, голвинский-გოლოვინის*). წარწერები მათ მნიშვნელობა-დანაშნულებას აზუსტებს, ისევე, როგორც ეს რუკებზეა. სურათის ქვედა ნაწილში, ზუსტად ცენტრში, კირილიციით ქართული, სომხური, სპარსული და რუსული ქლერადობის სიტყვების სერიაა (*салами артвсв – სალამი არტვსვ, сарынъ на кичку-სარინ ნა კიჩუ...*). იმ ენებისა, რომლებსაც თბილისში მაშინ ყველგან გაიგონებდი – თბილისის მრავალხმიანი გარემო. ეს პოემის ყველაზე „ზაუმური“ ნაწილია, მაგრამ ამ სიტყვებსაც თავისი განმარტებები აქვს გვერდით მიწერილი, უკვე ნორმატიული ლექსიციით (*საქართველო/სომხეთი/სპარსეთი/რუსეთი*). აქაც, ოთხუთხა ბლოკში მოქცეული ზაუმი თავისი ახსნებით, ისევე ჩანს, როგორც რუკაზე ოთხუთხა ველი, თავისი ტოპოგრაფიული ნიშნებითა და განმარტებებით. სამ წახნაგში მოქცეული პოემის სათაური კი *Железобетонная поэма Тифлисъ/რკინაბეტონის პოემა ტფილისი* და ყველაზე მსხვილად დაწერილი ქალაქის სახელი თავისი ვიზუალური მთაზე „გადასული“ ძვრით, ორივე, ისევე ადგას ქალაქს თავზე, ან, უფრო, მის თავზე ისევე ჰკიდია, როგორც, ძველ, ვთქვათ, რენესანსულ რუკებში ქალაქის სახელწოდებები. გამოდის, რომ, ფუტურისტულ პოეზიას, გნებავთ, ზაუმს, ამ პოემაში, *perole in liberta*-ს, „ტუსაღის რუხი ხალათისაგან“¹³ განთავისუფლებული სიტყვების არსი დაუკარგავს. ისინი პწკარის ჰორიზონტალს კი არღვევს, იცვლის ზომას, ფორმას, მაგრამ სიტყვები მიჯაჭვულია ნახატს – მთას, მდინარეს, ხიდს, ქუჩას, როგორც რუკაზე, აღმნიშვნელი – აღნიშნულს; სიტყვები „რკინაბეტონის“ ავანგარდულ პოემას კი აგებებს, მაგრამ რაკი „დახატულის“ რაობას აზუსტებს, არც შეგრძნებებათა ასოცოაცოებს იკრებს (როგორც *კონსტანტინეპოლში*) და აღარც აზრის ირაციონალურ ნაკადს ქმნის (როგორც

კრუჩონიხთან). პოემის სიტყვები თავისი წყობა-მოყვანილობითაც არ განიყოფება ნახატისაგან, ისინი მის ფორმისმიერ შინაარსს განავრცობს – მდინარის მთელ სიგრძეზე გაწოლილი, ზოგან, დახვეული *Куря/მტკვარი*, თავსა და ბოლოში მონიშნული ბრჭყალებით – „ჭავლებით“, წყლის დინებაა, რომელიც კალაპოტს ავსებს, ხიდების აღმნიშვნელი ერთი წვრილი განივი ხაზის გასწვრივ მიწერილი მათი დასახელებები, ხიდის კონსტრუქციას სიფართოვესა და სიმყარეს ქენს, ფუნიკულიორის ლიანდაგის ადგილას კი სულაც მხოლოდ *Феникюлер/ფუნიკულიორი* წერია, ისევე როგორც გოლოვინის პროსპექტი მისი დასახელებით – *Головинский/გოლოვინსკით* არის ჩანაცვლებული. ნახატთან ერთად ისინი „აგებს“ ქალაქის რუკას, რუკა – ნახატი კი, რომელიც აქტუალური ტერიტორიის სტრუქტურას ასახავს¹⁴ – ქალაქის ნაცნობ ხედს ქმნის, მის ერთგვარ იკონოგრაფიულ მუდმივას. თანაც, მდგრად ხედს: ერთმანეთს ხშირად აცდენილი, თავისუფლად გავლებულ-გამოვლებული ხაზების მიუხედავად, მის ერთიან პანორამას, სტაბილურს – ორი პარალელური სამკუთხედითა და მათ ქვეშ ჰორიზონტალურად გავლებული ზოლის გრეხილით, ზემოდან და ქვემოდან პოემის „ფუტურისტული სვეტებით“ კიდევ უფრო გამყარებულს. პოემის ეს „ნაწილი“ კირილე ზდანევიჩის კუთვნილი ნაწილია – ის უცვლელ-ნაცნობი სივრცე, სადაც გაიზარდა და ცხოვრობს.

პოემის „მეორე ნაწილი“ კი თავად კამენსკის თბილისში მოგზაურობა-თავგადასავლის, უფრო კი ამ ქალაქში მისი ყოფნის შესახებ (შეიძლება სხვადასხვა დროს ყოფნის შესახებაც) ამბავია, უფრო ფრაგმენტული, უფრო დინამიკური, უფრო შთაბეჭდილებითი. ამ ამბავს თბილისის რუკაზე აღნიშნული ნახატები, კამენსკის იქ „ყოფნის“ ადგილები გვიყვება თავისი ტექსტებით: მარჯვენა კიდეში, „აღმართის“ ბოლოს სახლია, საკვამურიდან ამომავალი კვამლის ბოლქვებით წარწერით *Живут Кур. В. и Ил Зданевич/ა. ცხოვრობენ კირ. ვ. და ილ. ზდანევიჩები*, ზდანევიჩების სახლი, რომელსაც, ალბათ, ხშირად სტუმ-

¹³ А.Крученых, *Слово как таковое*, 1913, <https://traumlibrary.ru/book/kruchenih-slovo-kak-tak/kruchenih-slovo-kak-tak.html>

¹⁴ ნ. ყიფიანი, ქალაქი, წიგნიდან *კირილე ზდანევიჩი. 1892-1969. ცხოვრება და შემოქმედება*. რედ. ნ. შერვაშიძე, თბილისი, 2018, გვ. 168-169.

რობდა ხოლმე, შემდეგ ის ცირკია, სადაც, როგორც ცნობილია, 1916 წელს ცხენზე ამხედრებული საკუთარ ლექსებს კითხულობდა. მინაწერით – *цирк где я/ცირკი, სადაც მე* – ნახატი დასრულებული ტექსტში დაწყებული მოქმედება. მარცხნივ – სახლი, სადაც ცხოვრობდა თავისი მისამართით *купан N8/ყიფიანის N8*. სახურავზე, ალბათ, თვინონაა ამძვრალი ხელში დაკლავნილი შოლტებით, ქვემოთ კიდევ ღუქანია *дыхан N2/ღუქანიN2*, სადაც, ძალიან ხშირად, მთელ დღეებს ატარებდა ხოლმე, ღვინის დასახელებასთან ერთად – *саеро.საერო*, სულ ბოლოს ფოსტა, საიდანაც წერილებს აგზავნიდა – შავი დისკო, როგორც ჩანს, ხალხმრავალი ადგილი – *ТОЛПАААА/ბრბოროო* – ოთხჯერ განმეორებული ბოლო ხმოვანი ამაზე უნდა მიანიშნებდეს.¹⁵ ეს ნახატები, თავისი „პრიმიტიული“ ფორმებით, სქემატური გრაფიკით, მინიმალისტური, მაგრამ სახასიათო გამომსახველობით, პიქტოგრამებს – ხატოვან დაწერლობას ჰგავს. ჰგავს თავიანთი ინფორმატიულობითაც – რაღაც კონკრეტულ ვითარებას აღწერს და თავისი შესხენებითი – მნიშვნელოვანი ფუნქციით: კამენსკის თავგადასავლის ეპიზოდების შესახებ გვატყობინებს. ამიტომაც, თბილისის პანორამის ფონზე აღნიშნული კამენსკის იქ ყოფნა-სტუმრობის ეს პუნქტები, თავიანთი ძალზე ცოცხალი ეპიზოდებით, მესხიერებაში ჩარჩენილ მოგონებებად ჩანს.

კონსტანტინეპოლი (ქალაქის) შეგრძნებების შესახებაა, *ტფილისი* – (ქალაქში) ყოფნის შესახებ. თუმცა, პოემა ამით არ სრულდება. *ტფილისი* მხოლოდ თბილისი არაა. მარჯვნივ, მდინარის ბოლოს, *Казбек /ყაზბეგ* წერია იქვე, შეწყვილებული მთების კონტურებთან ერთად, მის ქვემოთ – *Батым/ბათუმ*. ორივე მაშინდელი თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიების საზღვრისპირა ადგილებია, საიდანაც (საქართველოს ტერიტორიაზე), თბილისისაკენ კამენსკის რომელიმე მოგზაურობის მარშრუტი უნდა დაწყებულიყო. მარცხნივ კი *Баку/ბაქო* მიწერილი, სამხრეთ კავკასიის აღმოსავლეთ საზღვართან მდებარე გუბერნიის მთავარი ქალაქი, სადაც კამენსკი

მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ მოხვდება. ყაზბეგ-ბათუმიდან თბილისამდე და თბილისიდან ბაქომდე, მთელი მანძილებია ამოგდებული და ასე, სივრცული ძვრებით, *ტფილისის* ტერიტორია მთელ სამხრეთ კავკასიას იერთებს. ის ახლა კავკასიის ცენტრია, მისი სახელოვნებო ცენტრი, რაკი ის ორი ხელოვანის შესახებაა. ასეთად აღიარებს კიდევ ალექსეი კრუჩონიხი *ტფილისის ავანგარდის ადგილს უკვე ნახსენებ წერილში*. „ხელოვნების ცენტრმა გადმოინაცვლა“ – დაწერს ის 1918 წლის დროინდელ ქალაქზე. სწორედ იმ წელზე, რომელიც 1917 წელს გამოცემული ამ რკინაბეტონის პოემის წიგნის დასახელებაა. ეს წიგნი, ისევე, როგორც მასში შესული პოემა, როგორც კიდევ ერთი – დროითი ძვრა, იმის შესახებაა, რაც თბილისში სულ ცოტა ხანში მოხდება.

ტფილისზე სხვა რამის თქმაც შეიძლება, თუნდაც, იმის, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს *მზიდან*, წიგნის მომდევნო პოემიდან, „გადმოვარდნილი“, როგორც ამას ჯერარდ იანეჩკი ვარაუდობს,¹⁶ სატურნის გამოსახულება, რომელიც ასევე რუკა-ნახატია, ოღონდ ასტროლოგიური – მზის სისტემის „რუკა“. იქნებ შემთხვევითობაა, ერთგვარი ტიპოგრაფიული წამოცდენა, ასე დაფასებული ზაუმურ პოეზიაში; ან, იქნებ კიდევ ერთი სივრცულ-კოსმიური ძვრაა, რომელსაც მზის სისტემის პლანეტა თავის მზესთან ერთად თბილისში შემოჰყავს.. პოემაში მზე – გენიოსის -კამენსკის სახეა, მაგრამ მზეა. ის კი კირილე ზდანევიჩის ამ პერიოდის თბილისის შესახებ ერთადერთ მოგონებაში ყველგანაა: „ამ დღესა და ლამაზ ქალაქში <...> ყველაფერს კამუამა, ცხელი მზის შუქი ეფინება“¹⁷

ტფილისი თავისი შინაარსითა და ფორმით მართლაც უჩვეულოა სხვა „რკინაბეტონის“ პოემებთან შედარებით და, ვგონებ, ზაუმისთვისაც. ის სრულიად ცვლის კამენსკის რკინაბეტონის პოემის პრინციპებს, მის ფუტურისტულ კონცეფციას. შეიძლება ვცდები, მაგრამ ამ პრინციპებს, ფუტურიზმის, ან, გნებავთ, ზაუმის დოქტრინას

¹⁵ ზდანევიჩის რუკა-ნახატის შესახებ იხ. ნ. ყიფიანი. ქალაქი. წიგნიდან *კირილე ზდანევიჩი. 1892-1969. ცხოვრება და შემოქმედება*. რედ. ნ. შერვაშიძე, თბ., 2018. გვ. 169-170

¹⁶ G. Janacek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, 1984, 140.

¹⁷ კ. ზდანევიჩი, მე მაგონდება, *კირილე ზდანევიჩი (1892-1969). ცხოვრება და შემოქმედება*, თბილისი, 2018, 208.

კირილე ზდანევიჩი, ამ ნამუშევარში, ერთგვარ ხერხად იყენებს იმისთვის, რომ არსებული რამ – თბილისი (თავისი ხედით, სახლებით, დუქნებით, ხმაურიანი, მრავალხმოვან-ენოვანი გარემოთი) გვიჩვენოს და მასში კამენსკის თავგადასავლების შესახებ მოგვითხროს...

ტფილისი – თბილისის შესახებაა. ამით, ის ისევე განსხვავდება კამენსკის სხვა რკინაბეტონის პომეებისაგან, როგორც ილია ზდანევიჩის ტიპოგრაფია – ზაუმის ვიზუალიზაციის ფორმა – კამენსკისავე ტიპოგრაფიისაგან. თავი რომ გავანებოთ ილია ზდანევიჩის საკუთარ მართლაც უნიკალურ თხზულებებს, 41°-ის სხვა გამოცემებში, მას იმ დოზით და იმ ხარისხით შეჰყავს ტიპოგრაფია წიგნის ავანგარდულ ქსოვილში, რაც რუსეთში მანამდე არასდროს ყოფილა. 41°-ის ეს გამოცემები, განსაკუთრებით კი მათი ყდები (ილ. 4,5,6), თავისი მრავალგვარ-მრავალფეროვანი ტიპოგრაფიით, მაგრამ სტრუქტურირებული, ტექტონიკური წყობით, გვერდის კიდეებზე თავისუფალი ველების დატოვებით და ანაბეჭდის მის შიგნითვე მოთავსებით – გვერდის კომპოზიციის საკუთარ ფორმაშივე დასრულებულობით, ავანგარდული წიგნის დიზაინის განსხვავებულ ესთეტიკას ამკვიდრებს. განსხვავებულს იმავე იტალიური ფუტურიზმის ტიპოგრაფიის დინამიკური ექსპრესიულობისგან, და დადასირაციონალურ-ქაოტური, „შემთხვევითობის“ ფრაგმენტული ესთეტიკისგანაც (ილ. 6,7). ამ თვისებების გამო ეს წიგნები რუსული ე.წ. ფუტურისტული წიგნის“ ისტორიაში შეიძლება ცალკე – ტფილისურ ჯგუფადაც კი გამოიყოს.

„კავკასიამ, – წერს იური დეგენი, – რუსულ ფუტურიზმს მისცა ვლადიმერ მაიაკოვსკი და ძმები ილია და კირილე ზდანევიჩები“¹⁸. ეს, ალბათ, ასეცაა და ზდანევიჩების კავშირს რუსულ, უფრო ზუსტად – რუსეთის ავანგარდთან არავინ უარყოფს, თუმცა თბილისში, ისინი ავანგარდული წიგნის დიზაინის – ტიპოგრაფიისა და მისი ილუსტრირების განსხვავებულ, „საკუთარ“ ფორმებს ქმნიან და ცვლიან ავანგარდული წიგნის მოსკოვურ-პეტერბურგულ ტრადიციას. ამ განსხვავებების შესახებ მეტ-ნაკლები სისრულით ხშირადაც საუბრობენ ხოლმე, მაგრამ ამ ცვლილების, უფრო კი, განსხვავებულობის მიზეზი, გნებავთ, საფუძველი – არსებითი ბმა ქართულ მოდერნიზმთან, ზოგადად, ქართულ ხელოვნებასთან კიდევ გამოსავლევია.

¹⁸ Ю. Деген, Кирилл Зданевич, *Феникс*. № 2-3. 1919. Тифлис, 1

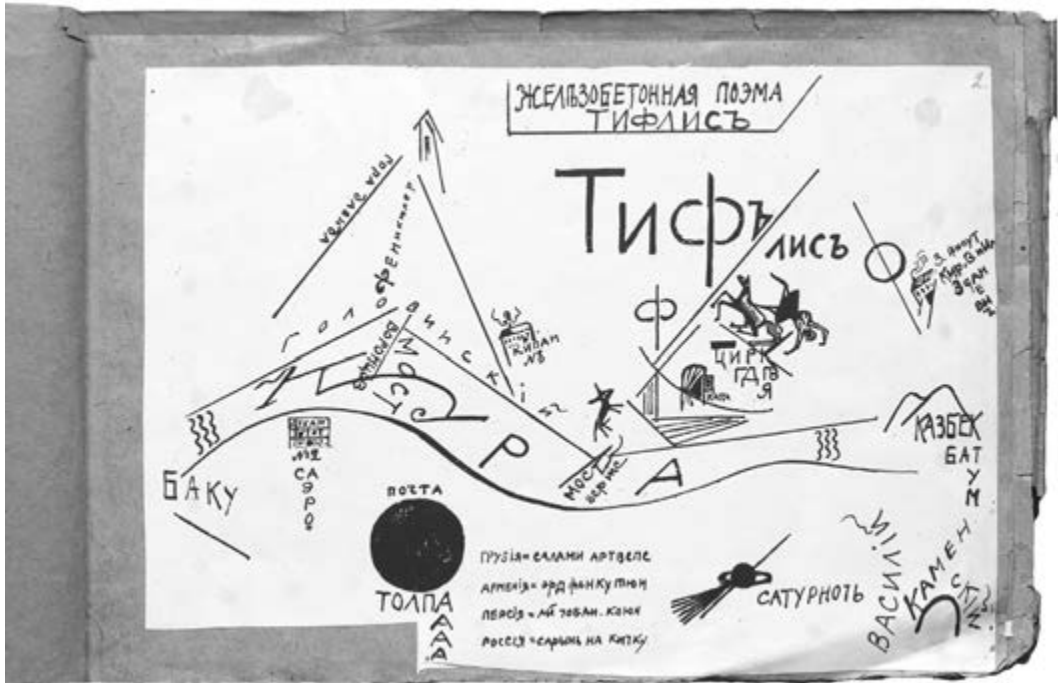
TEA TABATADZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

THE AVANT-GARDE BOOK IN TIFLIS: THE ZDANEVICH-KAMENSKY FERROCONCRETE POEM

If we are to discuss the features of a Futurist or Avant-garde book published in Tbilisi, namely, the method of visualizing zaum-futurism, then the following works should be highlighted: the self-written books by Alexei Kruchonykh, the cycle of poems by Ilia Zdanevich Aslaablichya with their unique typography and the „Ferroconcrete“ poems of Vasily Kamensky „Tiflis“ and „the Sun“ (more precisely, the visual interpretation of these poems by Kirile Zdanevich).

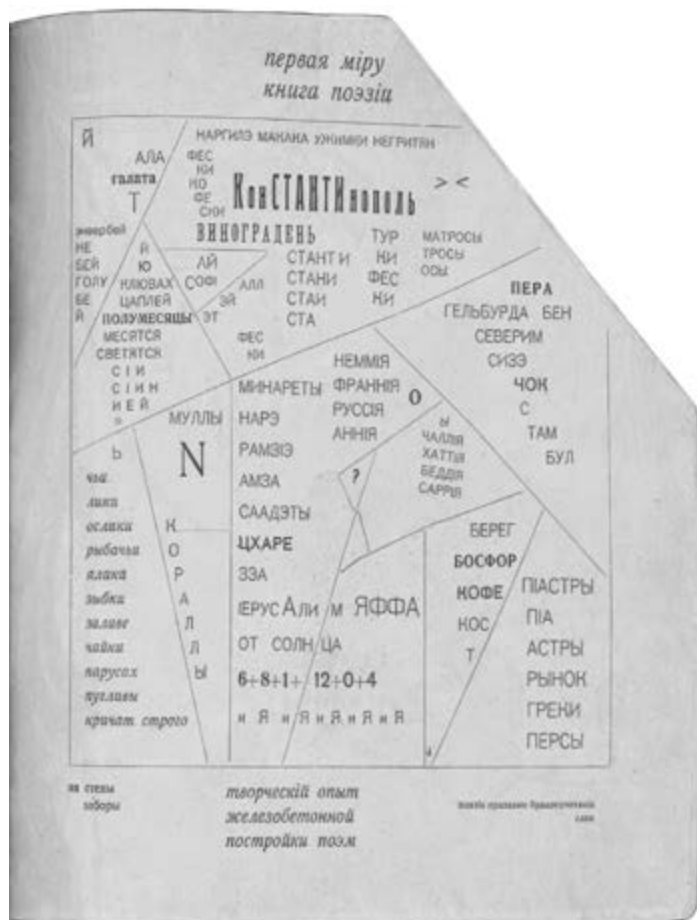
„Tiflis“ in its content and form certainly is unusual compared with other „Ferroconcrete“ poems and for Zaum as well. It entirely alters Kamensky's principles of the Ferroconcrete poem and its Futurist conception. It appears that in this work, Kirill Zdanevichis in a way uses these principles of Futurism or if you like, the doctrine of Zaum, to show us something that exists – Tiflis (with its view, buildings, taverns, and noisy, polyphonic/linguistic environment).



1. ტფილისი, რკინაბეტონის პოემა, წიგნიდან 1918, ვ. კამენსკი, კ. ჯდანევიჩი, 1917
Tiflis, Ferro-concrete poem, from 1918. V. Kamensky, K. Zdanevich, 1917



2. მზე, რკინაბეტონის პოემა
Sun, Ferro-concrete poem



3. კონსტანტინოპოლი, რკინაბეტონის პოემა, წიგნიდან ტანგო ძროხებთან ერთად. ვ. კამენსკი, 1914
Constantinople, Ferro-concrete poem, from Tango with Cows. V. Kamensky, 1914



4. 1918, გარეკანი, 1917

1918, Book cover, 1917

ნინო ჭინჭარაული

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

სახვითი ხელოვნების ინსტიტუციური გამოწვევები გვიანი სტალინიზმის ეპოქის საქართველოში

სტატიის შთაგონების წყაროდ იქცა საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული სსრ მხატვართა კავშირის ფონდი და მის ვრცელ დოკუმენტებში აღნუსხული ერთ-ერთი პლენუმი, რომელიც 1951 წლის ივლისში საგანგებოდ შეიკრიბა საქართველოს გასაბჭოების 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკური გამოფენის თაობაზე. აღნიშნული პლენუმი არ განსხვავდებოდა საქართველოს მხატვართა კავშირის მიერ ორგანიზებული ომისშემდგომი შეხვედრებისგან, სადაც თავს იყრიდა კულტურის სფეროში მოქმედი ყველა ინსტიტუციური რგოლი და ხდებოდა კონკრეტული საანგარიშო პერიოდის შეჯამება. მსგავს შეხვედრებს საერთო ჰქონდა ვრცელი, რამდენიმე დღიანი სხდომები, ოფიციალური რანგის საგანგებო მოხსენებები და მრავალმხრივ საინტერესო თანმდევი დისკუსიები. ეს უკანასკნელი პლენუმების ამსახველი საარქივო ფონდების ყველაზე ცოცხალ სეგმენტს შეადგენს, რომელთა გასაჯაროება თანადროულ საბჭოთა რესპუბლიკებში თითქმის არ ხდებოდა, ამდენად, ზეპირი ისტორიების პარალელურად, სწორედ ვრცელი სტენოგრაფიული დოკუმენტები წარმოადგენს საბჭოთა კულტურის ისტორიის რეიდენტიფიცირების გამორჩეულად საყურადღებო წყაროს და, შესაბამისად, კვლევითი პარადიგმების განსაზღვრისთვის ერთ-ერთ ნიშანდობლივ გარემოებას.

მხატვართა კავშირის პლენუმებზე გაჟღერებული ინფორმაციული ნაკადი რომ რთულად აღწევდა ფართო საზოგადოებრიობამდე, განპირობებული იყო არა მარტო პარტიულ-ნომენკლატურული ცენზურით, არამედ თავად ამ რიგის შეხვედრების რიტუალიზირებული ბუნებით. რიტუალურად შეიძლება მოვიხსროთ ამ რიგის პლენუმთა ქრონოლოგია, კერძოდ, მათი გამართვის თანხვედრა საბჭოთა იდენტობის შენებაში ჩართულ ისტორიულ მოვლენებთან და ციკლურად აღნიშვნად იუბილევებთან. პლენუმთა რიტუალური ორგანიზების პრაქტიკა გარკვეულწილად განაპირობებდა მათ პრივილეგირებულ სტატუსს – დასწრების შესაძლებლობა ენიჭებოდა მხოლოდ კავშირის წევრებს და კავშირთან ინსტიტუციურად დაკავშირებული ორგანიზაციების სპეციალურ წარმომადგენლებს. აქვე, გასათვალისწინებელია, რომ სამუშაო შეხვედრებში სავალდებულო მონაწილეობა, ნაწილობრივ, კავშირის სულ უფრო მზარდი რიგების ნეიტრალურ-თავშეკავებული დამოკიდებულებების და, ზოგჯერ, გულგრილობით შენიღბული პროტესტის სიმრავლესაც განაპირობებდა. მაგრამ, ინერტული განწყობების ფონად, დისკუსიებში მონაწილეობის მორალურ-ფისქოლოგიური სირთულეები, თვითკრიტიკის აღსარებითი ხასიათი და ხაზგასმით მწვავე კრიტიკა დაკავშირებული უნდა იყოს რიტუალური გაჯანსაღების იდეასთან – დაფარული ამბის გაცხადების ქვეცნობიერ ლტოლვასთან, რაც ასე ხელშესახებად გამოვლინდა 1951 წლის რესპუბლიკური გამოფენის განხილვაზე გვიანი სტალინიზმისდროინდელ თბილისში.

აღნიშნული შეხვედრა, სადაც შემოქმედებითი კუთხით მსჯელობები სრულად გადაფარა „საორგანიზაციო და პირადმა საკითხებმა“, მსუყედ მოწოდებული სოცო-კულტურული გამოცდილების თვალსაზრისით არის საინტერესო. ამ კონკრეტული პლენუმის მასალები საშუალებას გვაძლევს დავაკვირდეთ მხატვრული ცხოვრების ინსტიტუციურ და ეკონომიკურ ასპექტებს „გემიური მეურნეობის პირობებში“. მოხსენებების შემდგომი დისკუსიის საპროტესტო ნოტა, რომელიც მოიცავდა შენიშვნებს საგამოფენო მენეჯმენტთან, მაღალჩინოსნების ბიუროკრატიზმთან, ახალგაზრდა კადრების მარგი-

ნალიზაციასთან, შეკვეთების კლანურ გადანაწილებასა და პროვინციებში მხატვრული ცხოვრების სტაგნაციასთან დაკავშირებით, არ ყოფილა პირველი და უკანასკნელი შემთხვევა. ეს თემები ყოველთვის იჩენდა თავს საქართველოს მხატვართა კავშირის პლენუმებზე, მაგრამ ასეთი სიმწვავეთ ზოგად ინსტიტუციურ პორბლემებზე გამოსვლა იშვიათად განმეორებულა.

ანგარიშგასაწევია ის მოსაზრება, რომ საბჭოთა ხელოვნების სპეციფიკის გასაგებად უფრო მნიშვნელოვანია ინსტიტუციური სისტემის კვლევა, ვიდრე ესთეტიკური პროგრამების (სოცრეალიზმი), მხატვრული ენის ტრადიციულობის, ან პოლიტიკურ პროპაგანდაში ჩართულობის ანალიზი და სხვ¹.

მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ სოცრეალიზმში სწორედ მისი ინსტიტუციური კარკასი უზრუნველყოფდა ე. წ. პროდუქცია-დიფუზირეცეფციის (პდრ) ჯაჭვის უწყვეტობას², კერძოდ კი – როდესაც მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, შემდეგ მისი გავრცელების მექანიზმები და ბოლოს რეფლექსია მასზე, კრიტიკა, ერთმანეთისგან გამომდინარე და ურთიერთდამოკიდებულ პროცესს წარმოადგენდა. ე.წ. „პდრ“-ს კონცეფციაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა შემდეგი ინსტიტუციური რგოლები: პარტია, მხატვრული ორგანიზაციები (შემოქმედებითი კავშირები), სახელმწიფო აპარატი (მინისტრთა საბჭო) და საზოგადოებრივი ორგანიზაციები (კომკავშირი, პიონერთა ორგანიზაცია, პროფკავშირები), რომლიც ტოტალიტარული სისტემის ფარგლებში უზრუნველყოფდა ტოტალიტარულ სისტემაში მხატვრული არტეფაქტის ფორმირების, რეალიზაციისა და კრიტიკული გააზრების ჩარჩოებს³.

¹ Г. А. Янковская, *Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: институциональный и экономический аспекты*, Томск 2008 (автореферат диссертации, Пермский государственный национальный исследовательский университет), <https://www.dissercat.com/content/sotsialnaya-istoriya-izobrazitelnogo-iskusstva-v-gody-stalinizma-institutsionalnyi-i-ekonomi>

² Л. Геллер, А. Боден, *Институциональный комплекс соцреализма*, сборник: *Соцреалистический канон*, ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко, СПб 2000, 290.

³ იქვე. 301-303.

ქართულ სახვით ხელოვნებაში 1930-იან წლებში დაწყებული საბჭოთა ინსტიტუციური ძიებები ომის შემდგომი პერიოდისთვის იეარარქიულად ჩამოყალიბებულ სახესღებულობს, რომლის საკვანძო საყრდენს ქმნიდა მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველო და მასზე დაქვემდებარებული მხატვართა კავშირი. სწორედ ეს უკანასკნელი იყო ქვეყნის მთავარი მხატვრული ორგანიზაცია, რომლის გამგებლობაში შემავალი არაერთი საბჭო, საწარმო თუ დაწესებულება განსაზღვრავდა მის მრავალფუნქციურობას – ერთდროულად მმართველობის, წარმოების, შეფასებანარდგენის, ხელოვანთა ინტერესების მხარდაჭერისა და იდეოლოგიური მეთვალყურეობის ვალდებულებას. აქვე, საკვლევი თემის ისტორიულ ფონთან კავშირში უნდა გამოიკვეთოს გვიანი სტალინიზმის ხანის სპეციფიკურობა. გარდა კლასიკური საბჭოთა მოდელებისა, ამ დროს ჩამოყალიბდა მხატვრული ინსტიტუტების კონფიგურაცია, შეიქმნა ხელოვანთა პროფესიული იდენტობის ახალი სახე და შემუშავდა ის ეკონომიკური მექანიზმები, რომლებიც შემდეგი რამდენიმე ათწლეული შენარჩუნდა და დიდწილად განაპირობებდა საბჭოთა სახვითი ხელოვნების მდგრადობას და მემკვიდრეობითობას⁴.

* * *

პირველი შემოქმედებითი პრაქტიკა, რომელიც აღნიშნულ საქმეში ჩნდება და ყურადღებას იქცევს, როგორც ინსტიტუციური სისტემის ერთ-ერთი გამოვლინება, არის შემოქმედებითი ბრიგადების ფენომენი. ომისშემდგომ წლებში ჩამოყალიბებული ე. წ. ბრიგადული მეთოდი მსხვილი სამთავრობო თუ კორპორაციული დაკვეთების მოკლე დროში დასრულების საშუალებას იძლეოდა, რასაც გეგმიური ეკონომიკის პირობებში დიდი გამოხმაურება მოჰყვა მთელ კავშირში. ამ ხმრივ, თვალსაჩინოა საკვლევი პლენუმს მიბმული საიუბილეო გამოფენაც.

⁴ Г. А. Янковская, *დასახ. ნაშრ.* <https://www.dissercat.com/content/sotsialnaya-istoriya-izobrazitelnogo-iskusstva-v-gody-stalinizma-institutsionalnyi-i-ekonomi>

ექსპოზიციის ბრიგადული კოოპერაციით შექმნილი ნაწარმოებები ფერწერისა და გრაფიკის სექციაში იყო ჩართული. მოსე თოიძის ხელმძღვანელობით ოთხკაციანი ბრიგადის მიერ შესრულებული ტილო „პირველი ქართული საბჭოთა ფოლადი“ (ხელმძღ. მ. თოიძე, გ. ჯაში, შ. და მ. მეტრეველები), გამოფენის საუკეთესო ინდუსტრიულ ნამუშევრად დასახელდა⁵. ბრიგადული თანამშრომლობა ფესვს იდგამს ჟანრულ-დარგობრივი იერარქიის ქვედა საფეხურებზე: „პლაკატის ტებს შორის ფეხი მოიკიდა კოლექტიური მუშაობის პრაქტიკამ. გამოფენაზე ოთხი პლაკატი შესრულებული არის ახალგაზრდა მხატვრის გიორგობიანის, კაშიანისა და კუპრაშვილის კოლექტიური მუშაობით. ასევე ერთად მუშაობის შედეგი წარმოადგინეს გულისაშვილმა და ტორაბაძემ“⁶.

რესპუბლიკური გამოფენის განხილვისას ჩნდება საყურადღებო ჩანართი, რომელიც ბრიგადული მეთოდის უაყოფით მხარეებს და მისდამი მომხმარებლური და არაკრიტიკული დამოკიდებულებების გაჩენას ამხელს. ორი პეიზაჟისტი მხატვრის, ნიკოლოზ (კოლია) თაბუკაშვილისა და იორამ მამალაძის დავა მხოლოდ რამდენიმე სიტყვით დახასიათდა თავად დაპირისპირებული მხარეების მიერ მაშინ, როცა პლენუმს მიღმა ის დამოუკიდებელ ე.წ. „სვირის“ საქმედ იყო აგებული⁷, რომლის წარმოების პრეცედენტიც მხატვართა კავშირის ხელმისაწვდომ დოკუმენტებში არსად მეორდება. აღნიშნული დავა ეხებოდა ერთობლივი ჰონონარიდან წილის (1000 მან) დაბრუნებას და საავტორო უფლებების აღიარე-

⁵ ნინო გუდიაშვილი: „ტილოზე წარმოდგენილია უზარმაზარი, უმაღლეს ტექნიკური მიღწევებით აგებული შესანიშნავი ცეხი, სადაც დიდი ნაკადით გადმოდის გავარჯარებული პირველი საბჭოთა ფოლადი. ხალხის ეს დიდი ბედნიერება გადმოცემულია უადრესი ზეიმით. პირველ პლანზე წარმოდგენილია ქარხნის ტექნიკური პერსონალი [...] ფოლადის დნობის მომენტი და ცეხის შინაგანი ატმოსფერო გადმოცემულია ბუნებრივად და დამაჯერებლად, ხოლო ხალხის ჯგუფები და განსაკუთრებით ცალკეული ფიგურები საჭიროებენ მეტად და უფრო დეტალურ დამუშავებას“ – საქართველოს ეროვნული არქივი (სეა), მხატვართა კავშირის არქივი, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 36.

⁶ ოთარ ფირალიძე: სეა, მხატვართა კავშირის არქივი, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 103.

⁷ სეა, მხატვართა კავშირის არქივი, ფ. 10, ანაწ. 1, #476.

ბის მოთხოვნას, დავის საგანს კი წარმოადგენდა ფერწერული პეიზაჟი „სვირი“. ეს უკანასკნელი ი. მამალაძის ხელმოწერით იყო ჩართული 1951 წლის რესპუბლიკურ გამოფენაზე.

ე. წ. „სვირის“ საქმე, რომლის ქრონოლოგიაც, ძირითადად, 1951 წლის ზაფხულის სამ თვეს მოიცავს, შედგება რამდენიმე განცხადებისა და ბოლოში თანდართული ორიგინალი ესკიზებისგან. უცნობია, აკლია თუ არა საქმეს რაიმე დოკუმენტი. ხელმოწერელია ფანქარში შესრულებული ჩანახატები, რამდენიმეზე დასმულია მხოლოდ თარიღი – 1950 წელი და მიწერილია ტოპონიმები „ზესტაფონი“ და „მაყვლოვანი“, რაც კავშირშია ი. მამალაძის მშობლიური მხარესა და სოფელთან. სავარაუდოდ, ჩანახატები სწორედ ი. მამალაძეს ეკუთვნის, რომელსაც დავის განმავლობაში კომისიისთვის წარდგენილი ჰქონდა კიდევ მოსამზადებელი მასალები („ესკიზი ფერებით და ფანქრით ჩანახატები“). სამწუხაროდ, ვერ ხერხდება ამ ესკიზების იდენტიფიცირება სადავო ნამუშევართან „სვირი“, რადგან ეს უკანასკნელი ამ ეტაპზე არაა მიკვლეული. გარდა ამისა, თავად მოსარჩელე მხარე (ნიკოლოზ თაბუკაშვილი) აღნიშნავს, რომ „სურათი „სვირი“ გაკეთდა 20 დღეში უესკიზოდ უეტიუდოდ, რისი მოწმეც არის მხ. კორნელი სანაძე, მერმე მე მივიტანე რამდენიმე ეტიუდი. სურათ სვირში ი. მამალაძეს ეკუთვნის სახლები პატარები პეიზაჟში (წინა პლანზე სახლი მთლიანად მისი დაწერილი არაა) დანარჩენი თითქმის არაფერი (გარდა ტილოსი, ქვეჩარჩოსი და ფერების ისიც ნაწილობრივ“⁸.

აღნიშნული საქმის მიხედვით, თაბუკაშვილ-მამალაძის „ამხანაგური შეთანხმება“ დაიწყო დიდი ტილოს ერთობლივი დაწერის სურვილით, მაგრამ უსახსრობის გამო, მომცრო ფორმატზე ინდივიდუალურ მუშაობას მინაჩქეს უპირატესობა. მალევე ი. მამალაძემ თაბუკაშვილს ჰონონარის გაყოფის პირობით ჯერ თანამშრომლობა შესთავაზა, ხოლო შემდეგ საავტორო უფლებებზე უარის თქმა. ამ შეთანხმების კონფლიქტში გადაზრდა ფინანსური ინტერესების დაუკმაყოფილებლობას მოჰყვა – საგამოფენო კომიტეტის

⁸ სეა, მხატვართა კავშირის არქივი, ფ. 10, ანაწ. 1, #476, 4.

მიერ 3000 მანეთად შეფასებული „სვირი“ მხოლოდ მამალაძის ფინანსურ სარგებლად იქცა. საბოლოოდ, უფლებააყრილმა ნ. თაბუკაშვილმა ამ თაღლითური საქმის გამოძიება ითხოვა მხატვართა კავშირის პრეზიდენტთან – ნიშანდობლივია, რომ კავშირმა დაუყოვნებლივ გამოყო სპეციალური კომისია ა. ქუთათელაძის თავმჯდომარეობით, რაც საკუთარი წევრების ინტერესების დაცვის და, ამავდროულად, რეპუტაციული ზარალის გაკონტროლების მცდელობად გვესახება.

საყურადღებოა, დავაში მყოფი მხატვრების ნამუშევრების⁹ დადებითი შეფასება გასაბჭოების საიუბილეოდ გამართულ გამოფენაზე, რაც კონკრეტულ ავტორთა საბჭოთა სინამდვილისადმი „არაგულგრილი“ დამოკიდებულებით იყო განპირობებული – ნ. თაბუკაშვილი და ი. მამალაძე ხასიათდებოდნენ სოციალისტურად გარდაქმნილი თანამედროვეობის „ტიპური ხელების შერჩევის უნარით“¹⁰. აშკარაა, რომ მხატვრებმა ზუსტად იცოდნენ როგორ ჩამოეყრნენ საგამოფენო კომიტეტის სტანდარტებში და მოქმედების მერკანტილიზმი მხოლოდ გვერდით ეფექტს ქმნიდა.

ე. წ. „სვირის“ საქმეში თვალშიმოსახვედრია „ამხანაგური“ კოლაბორაციების რუტინული სიმრავლე. როგორც ჩანს, ბრიგადული მეთოდი უკვე ორგანულად ერთვება შემოქმედებით პროცესში – პეიზაჟ „სვირის“ პირველადი ესკიზის შემუშავებაში თაბუკაშვილ-მამალაძის შეთანხმებული ტანდემის გარდა, მონაწილეობა მიიღო მხატვარმა კ. სანაძემ, ამ შემთხვევაში, როგორც შემთხვევით მისულმა სტუმარმა (!)¹¹. „სვირის“ შექმნის კოლექტიური სულისკვეთება გაგრძელდა საგამოფენო კომიტეტის შენიშვნების შემდეგაც, როდესაც საბოლოო სამუშაო ამჯერად ი. მამალაძემ შეასრულა, თუმცა, ორი მხატვრის დანმარებით: „ჩემს სურათში კომისიის მიერ იქნა შეტანილი შესწორებები, რომელიც 5-დღის მუშაობის შედეგათ მთლათ თითქმის მომიხსნა

გადაწერა გალერეიაში მთელი რიგი მხატვრების თანდასწრებით. ამხ. მ. მყაშვილმა და ს. ნადარეიშვილმა მომხმარა გზისა, უკანა მთისა და სახლის გასწორებაში“¹².

ე. წ. „სვირის“ საქმის წარმოების უნიკალურობა სულაც არ ნიშნავდა თავად ამ მოვლენის იშვიათ ბუნებას – ის შემოქმედებითი თანამშრომლობის უფრო სიმპტომატურ სახეზე მოითითებს, ვიდრე განკრძობულ ფორმაზე. საქართველოში ბრიგადული მეთოდით წარმოებული მხატვრულ ნამუშევართა ისტორია თითქმის არაა შესწავლილი, თუმცა, აქა-იქ გამოვლენილი თითო-ორი ნაწარმოები დამახასიათებლად წარმოაჩენს კონიუქტურული მობილზების შედეგებს. მათ შორის, ყველაზე რეპრეზენტაციული შემთხვევა სტალინიზმის ეპოქის მიწურულს ჩნდება. ბრიგადული მეთოდის ამ ნაგვიანვე რეპლიკაში ხორცშესხმულია სოცრეალიზმის კლასიკური ნიშან-თვისებები: დაწყებული ზომების მანიით თუ აკადემიური ფიგურატიულობით და დასრულებული საბჭოთა მითოლოგებთან უპირობო მიმართებებით¹³. სტალინური პრემიის ლაურეატის, ალექსანდრე ვეფხვაძის, ხელმძღვანელობით სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა – დავით გაბიტაშვილმა, გოგი თოთიბაძემ და კოკი მახარაძემ, 1951 წლის შემდეგ მუშაობა დაიწყეს სურათზე „მსოფლიოს ახალგაზრდობა მშვიდობის სადარაჯოზე“ (ზ/ტ, 290x550, 1953)¹⁴ იმ მო-

¹² სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ.10, ანაწ. 1, #476, 9.

¹³ სურათზე ასახული საბჭოთა ადამიანების ლაღი მსვლელობა, მოზღვავებული აღმებისა და „ხალხთა მამების“ პლაკატთა ფონზე, მშვიდობის დეკლარირების მიზნით სოციალისტური ქვეყნების პერსონიფიცირებულ მსვლელობას წარმოადგენს. სურათი ერთ-ერთია იმ მრავალ, საკავშიროდ წახალისებულ მხატვრულ ნაწარმოებთა შორის, რომელიც ეხმარებოდა 1950 წელს მიღებულ ე. წ. „სტოკჰოლმის მშვიდობის მოწოდებას“ ატომური იარაღის აკრძალვასთან დაკავშირებით. ეს უკანასკნელი საბჭოთა პროპაგანდის ნაწილად იქნა აღქმული მაშინვე და ანტიკომუნისტური კრიტიკის ფონზე საერთაშორისო აღიარებას ვერ მიაღწია – Nuclear weapons and the balance of terror, Britannica, <https://www.britannica.com/topic/20th-century-international-relations-2085155/Nuclear-weapons-and-the-balance-of-terror#ref304692>

¹⁴ სურათი, რომელიც მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალმა შეიძინა და საკუთარ მუზეუმში გამოფინა, ამჟამად დაკარგულად ითვლება – Велхвдзе Алексей Иванович, Молодежь мира за Мир, http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=6293&id=165004&idg=0&user_serie=0

⁹ ნიკოლოზ თაბუკაშვილს გატანილი ჰქონდა პეიზაჟი „ახალი იმერეთი“, იორამ მამალაძეს უკვე აღნიშნული – „სვირი“.

¹⁰ ნინო გულიაშვილი: სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 47.

¹¹ სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ.10, ანაწ. 1, #476, 2.

ტივით, რომ ფერწერული ტილო აუცილებლად განდებოდა უმაღლესი ჯილდოს ლაურეატი. მაგრამ მხატვართა ამბიციურ მიზანდასახულობას გულგრილი განაჩენი გამოუტანა 1953 წელს სტალინის გარდაცვალებამ, როდესაც შეწყდა აღნიშნული პრემიის გაცემა ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში.

კოლექტიური მხატვრული შემოქმედების საბჭოთა ანალოგმა მასობრივი პრაქტიკების ფონზე მალევე განიცადა პროფანაცია. ბრიგადული მეთოდი, როგორც მავნებლური პრაქტიკა, ომის შემდგომი წლების კულმინაციური აღზევებიდან მალევე, 1952 წელს იქნა ლიკვიდირებული. მხატვართა კავშირის ფონდში, ინახება პრეზიდენტის სახელზე შემოსული (29.09.1952) ხელოვნების საქმეთა საკავშირო სამმართველოს მინისტრის ბრძანება (#1028)¹⁵, რომელშიც გაცხადდა ბრიგადული მეთოდის თვითმიზნური გამოყენება (ფინანსური ინტერესებიდან გამომდინარე ნაწარმოებთა დიდი ზომებით და იდეოლოგიური ნარატივით სპეკულირება) და მკაცრად შეიზღუდა ბრიგადების უსაფუძვლო და გაუმართლებელი ჩამოყალიბება მცირე კამერული ნაწარმოებების შესრულების მიზნით, როგორც იყო პორტრეტი და პ ე ი ზ ა ჟ ი, რაც მრავალმნიშვნელოვნად აზუსტებს კვლევის ფოკუსს – პლენუმის ისტორიულ კონტექსტს.

* * *

1951 წლის გამოფენის განხილვაზე გამომვლელთა ბრალდებების მთავარ ადრესატს საგამოფენო კომიტეტი წარმოადგენდა.

საგამოფენო კომიტეტი ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ ინსტიტუციურ რგოლად მოიაზრებოდა, რადგან ის წყვეტდა გამოფენების დაკომპლექტების საკითხს და, ამასთანავე, ქმნიდა ნამუშევრების გაყიდვის მაღალ ალბათობას. კომიტეტის ფუნქციურ განსაკუთრებულობას წარმოადგენდა მხატვრული ნამუშევრის დაუმთავრებელ მდგომარეობაში შეფასების უნარი, რასაც უზრუნველყოფდა კომიტეტის წევრთა პროფესიული კომპეტენცია. თუმცა, აღნიშნულ

¹⁵ სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ.10, ანაწ. 1, #518, 45-47.

ძალმოსილებას, როგორც ერთგვარ შემაკავებელ ბერკეტს, კომიტეტი ნაკლებად იყენებდა – „ხელმძღვანელი ამხანაგობის“ არაკომპენტური შეფასებისგან არ იცავდა ექსპონატებს და უფრო პოლიტიკურ კონიუნქტურას უწევდა ანგარიშს, ვიდრე ნაწარმოებთა მხატვრულ ღირსებას. სწორედ უკანასკნელი გარემოება წარმოადგენდა საკვლევ პლენუმზე მხატვართა და მოქანდაკეთა გაღიზიანების უმთავრესს მიზეზს.

მკაცრად დადგენილი ვადები იყო ერთ-ერთი უმთავრესი გამოწვევა, რომელსაც საგამოფენო კომიტეტი, არცთუ ხშირად, ექსპონატების ნაჩქარევად მიღების გზით უმკლავდებოდა. იგორ ურუშაძე, კრიტიკოსთა სექციის იმჟამინდელი გამგე და გავლენიანი ხელოვნების კრიტიკოსი, პირდაპირ მიუთითებდა კომიტეტის უპასუხისმგებლობაზე, რომელიც გეგმიური მოსწრების მოტივით ხელშეკრულებებს აფორმებდა მხატვართა კავშირის წევრებთან მაშინ, როდესაც შეზღუდული ვადების პირობებში მეტად რთული იყო მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექმნა¹⁶. აქტუალური თემებით სპეკულირება და მხატვრულ ნაწარმოებთა უხერხულად დაბალი ხარისხის ურთიერთმიმართება სოცრეალიზმის თანმდევ მაგისტრალურ პრობლემად ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ 1930-იანი წლებიდან. საგულისხმოა, რომ დეკადით ადრე, ხელოვნების კრიტიკოსი შალვა ალხაზიშვილი სტალინის 60 წლი საიუბილეო რესპუბლიკური გამოფენის რეცენზიაში ამ დილემის მიზეზად პირდაპირ ასახელებს ქვეყნის წამყვან მხატვრულ ინსტიტუციას – საქართველოს მხატვართა კავშირს: „საქ. მხატვართა კავშირმა უნდა სამუდამოდ უარჰყოს მოკლევადიანი, , სასწრაფო შეკვეთების პრაქტიკა, რადგან აქედან გამომდინარეობს სწორედ თემის და ხარისხის შეუსაბამობა, რომელსაც ადგილი აქვს ზოგს ექსპონატში“¹⁷.

საგამოფენო კომიტეტის გამბედავი კრიტიკით გამოვიდა ახალგაზრდა ფერმწერი და პეიზაჟისტი რუსუდან ჯავრიშვილი, რომელმაც იღე-

¹⁶ სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 172.

¹⁷ შ. ალხაზიშვილი, სტალინი სახვით ხელოვნებაში (საქართველოს მხატვართა სურათების გამოფენა), *საბჭოთა ხელოვნება*, 1 (1940) 8.

ოლოგიური ეტიკეტის სრული დაცვის მიუხედავად, დღის წესრიგში ნატიფი ირონიით დააყენა ისეთი საკითხები, როგორც იყო ხელოვანთა ფინანსური გამოწვევები და ეკონომიკური რისკები, როგორც მთავრობის მიერ იმხანად გაუქმებული ავანსირების პრაქტიკის საკამათო შედეგები; ასევე, ისაუბრა საგამოფენო მენეჯმენტის ხარვეზებსა და ახალგაზრდა ავტორების ხელშეწყობის სირთულეებზე. ირკვევა, რომ მხატვრულ კადრებს მუშაობის დიდი სურვილის მიუხედავად, ზემოთხსენებული პროდუქცია-დიფუზირეცეფციის ჯაჭვი ჩაბმა უჭირდათ მიკერძობული ინტერესების არსებობისა და ბიუროკრატიული ბარიერების გამო. ე. წ. „კონტრაქტაციის“ სისტემის გაუქმების ფონზე, გამოფენებზე მოხვედრა შემოსავლის გარანტიას აღარ იძლეოდა – ნამუშევარი შეიძლება არ შეეძინა სახელმწიფოს, ხოლო სამხატვრო ფონდიდან აღებული კრედიტით დავალებული და უსასწროდ დარჩენილი მხატვარი ფინანსური ბანკროტობის რეალური საფრთხის წინაშე დგებოდა.

აღსანიშნავია, რომ პრობლემების დასმის კუთხით ყველაზე თვალსაჩინო და თამამი მოსვლებით სწორედ კავშირის ახალგაზრდა წევრებმა მიიქციეს ყურადღება. ეს გარემოება მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ ახალი თაობის პოზიციონირებაში მსგავსი სიმწვავე წარმოუდგენელი იქნებოდა წინა წლებში, განსაკუთრებით ომამდელ პერიოდში¹⁸. 1951 წლისთვის, ცენტრისა და კიდევ უფრო მკაცრი თვითცენზურის პირობებში, საჯაროდ გამომსვლელთა რიცხვი კვლავ საკმაოდ დაბალია, არც პარტიული გე-

ზისგან განსხვავებული აზრის გამოთქმა წახალისებული. მაგრამ, იგივე 1930-იან წლებთან შედარებით ნაკლებია დემაგოგიური რიტორიკა. ამჯერად, მომხსენებელთა ხელში იარაღად იქცა თავად პარტიული პოსტულატები და დადგენილებები – მათზე დაყრდნობით შესაძლებელი ხდებოდა კრიტიკული აზრის ისე გამოთქმა, რომ პასუხისმგებლობა ხელმძღვანელობას კი არა, არამედ მასზე დაქვემდებარებულ ინსტიტუციებს დაკისრებოდა, ასევე დამახასიათებელი იყო ცალკეული პრობლემების პერსონიფიკაცია და სისტემური ხარვეზების სახელით კონკრეტულ პიროვნებათა გამათრახება¹⁹.

დისკუსიაზე ახალგაზრდა მოქანდაკეების ვრცელმა, პრინციპულმა გამოსვლებმა ცხადყო ქანდაკების, როგორც ყველაზე ძვირადღირებული მხატვრული დარგის, ცალსახა დამოკიდებულება ინსტიტუციურ სისტემაზე და განსაკუთრებით, საგამოფენო კომიტეტის გადაწყვეტილებებზე. აღსანიშნავია, მოქანდაკე ვლადიმერ (დუტუ) ჩხეიძის უკომპრომისო მიმოხილვა გამოფენაზე უარყოფილი სკულპტურული ნამუშევრებისა და მათი ავტორების ტრავმირებული ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესახებ²⁰ – მოქანდაკეთა შელახული თვითშეფასება არანაკლებ დანაკარგად არის განცდილი, ვიდრე, თუნდაც, უკანაცხელ მომენტში ექსპოზიციიდან „ჩახსნილი“ ექსპონატების ბედი. ტოტალიტარიზმის ფონზე

¹⁸ თავდაცვითი მექანიზმების შერბილება, რაც საგრძნობადაა 1951 წლის საგამოფენო განხილვაზე, საბედისწერო პოლიტიკურ შეცდომად შეიძლება ჩათვალოს ხელოვანს, მაგალითად, 1935 წლის მხატვართა კავშირის პირველ პლენუმზე. აღნიშნულ შეხვედრაზე მხატვარ-პეიზაჟისტისა და პოეტის, იოსებ გვანცელაძის (1885-1943), ახალგაზრდა მხატვრების მხარდამჭერ პოზიციას და მხატვრული კრიტიკის მისამართით, კერძოდ, ა. დუდუჩავას მისამართით გამოთქმულ შენიშვნას („ახალგაზრდა მხატვრებს არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ. თუ ნიჭი შეამჩნიეს მის ჩახშობას სცდილობენ დუმილით ცვდებიან“ – ი. გვანცელაძე) მყისიერად მოჰყვა მისი სიტყვის მავნებლობად შერაცხვა და დაისვა ავტორის პასუხისმგებლობის საკითხიც. სხლომის დასასრულს გვანცელაძემ საჯაროდ მოინანია საკუთარი გამოსვლა. იხ. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #54, 48.

¹⁹ საკვლევი პლენუმის შემთხვევაში, ასეთ ოდიოზურ პიროვნებად შეიძლება მივიჩნიოთ მოქანდაკე სილოვან კაკაბაძე, რომელიც იმხანად წარმოადგენდა ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, აკადემიის პროფესორს, ქანდაკების კათედრის გამგეს და ამ შეხვედრაზე საგამოფენო კომიტეტისა და რესპუბლიკური სამხატვრო საბჭოს სახელით გამოდიოდა.

²⁰ ვლადიმერ ჩხეიძე: „გამოფენისთვის ასრულებდა [მოქანდაკე ვლადიმერ ცომაია – ნ. ქ.] კომპოზიციას – „სტალინი და მაო-ძეღუნი, რომლის ესკიზიც მოწონებული იყო. მთელი მუშაობა შეასრულა გალერეიაში, რომელსაც მეთვალყურეობას უწევდა კომიტეტი, თითქმის ყველაფერი წესრიგზე მიდიოდა, დაღმა ჟამი ჩამოსხმისა, თუ კი ნამუშევარზე საგამოფენო კომიტეტი იყო წინააღმდეგი, რატომ მისცეს ნება მისი ჩამოსხმის, მახსოვს თითქმის ერთი კვირა დღე-ღამის განმავლობაში მუხუცენებელი მუშაობა, არა მარტო ავტორის, არამედ მისი აზნაგებისაც კი. რით დამთავრდა ამ ახალგაზრდა ნიჭიერი მოქანდაკის ღვაწლი – მისი ნამუშევარი არ გამოიფინა, ენით აღვილად ითქმის ეს სიტყვა – არ გამოიფინა, მაგრამ წარმოდგენაც კი მძიმეა მისი თუ რა მოხდა მხატვრის მე-ში“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 218.

ხელოვანი ადამიანის ეგზისტენციალურ ჭრილში ღიად განხილვა იმდენადვე მოულოდნელია, რამდენადაც განპირობებული თავად რეპრესიული სივრცის მიერ.

დისკუსიის ერთ-ერთ გადაულახავ სირთულედ სახელდება ადგილობრივი თუ სახელმწიფო კომისიების ლოღინის გაურკვეველი ვადების რეჟიმი და მისი შემაფრხველებელი გავლენა მხატვრული ნამუშევრების დროულ და გამართულ დასრულება-ჩაბარებაზე. სახელმწიფო კომისიების ლოღინი გახდა თავად ვ. ჩხეიძის პასუხისგებაში მიცემის მიზეზი, როდესაც დროებით მასალაში შესრულებული ქანდაკება (ლავრენტი ბერიას 3-მეტრიანი ფიგურა) დაზიანდა, კრედიტის აღების მიუხედავად, მითითებულ ვადებში ვეღარ მოხერხდა მისი მეორედ შესრულება და დროული ჩაბარება, რასაც მოჰყვა მოქანდაკის რვა დღით დაპატიმრება – „პატივცემული ამხანაგების უ. ჯაფარიძის და აბ. ქუთათელაძის ყურადღებით საქმე დამთავრდა ჩვენი გამარჯვებით, პროკურორი ვინმე თევდორაძე მოხსნილი იქნა სამუშაოდან“²¹.

თანხების მითვისების ბრალდებით მოქანდაკის გასამართლება ნამდვილად უპრეცედენტო შემთხვევად წარმოგვიდგება – ეკონომიკური დანაშაულისთვის ბრალდებული ხელოვანის საქმე (დუტუ ჩხეიძეს 11 000 მანეთის მითვისება ბრალდებოდა – ნ.ჭ.), რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, არ ფიგურირებს საქართველოს მხატვართა კავშირის მთელი შემდგომი ისტორიის მანძილზე. საინტერესოა, რომ 1951 წლის პლენუმზე ასეთი პრაქტიკა საერთოდ არ განიხილება უჩვეულო მოვლენად. ამ მოსაზრებას ამყარებს მეორე ახალგაზრდა მოქანდაკის, ამირან ბილანიშვილის, ასევე ემოციური გამოსვლა, რომელიც პირდაპირ ეხმაურება ვ. ჩხეიძის მიერ დასმულ პრობლემურ საკითხებს – ბილანიშვილსაც კომისიების ლოღინში დაენგრა ვ. მაიაკოსკის ძეგლი, რის გამოც შეექმნა რეპუტაციული და ფინანსური სირთულეები, თუმცა, კეთილისმყოფელი რეკომენდაციების წყალობით, გადაურჩა

დაპატიმრებას (!)²². ამირან ბილანიშვილი ასევე დაუზოგავად ამხელს მხატვრულ ინსტანციებში „მოუთმენელი ბიუროკრატიზმის გამეფებას“ და ახალგაზრდა კადრების შევიწროებას უჩვეულო იგავური თხრობით ეხმიანება:

„ჩვენი კავშირი და ნაწილობრივ ხელოვნების სამმართველოც მომაგონებს იმ მწყემსს, რომელმაც ბატკნები, რომელზედაც ორი კვირა იზრუნა დასტოვა ხვთის ანაბარა და ეს ბატკნები გახდნენ მგლის მსხვერპლი. კიდეც არაფერს ვიტყოდით, რომ მართო ხვთის ანაბარა დავეტოვებინეთ, ამას ისიც შეიძლება დაუმატო, რომ მწყემსმა, რომელმაც განიზრახა თავისი პატრონის დალატი, ბატკანი სწორეთ იქ დასტოვა, სადაც ბევრი მგლები ეგულებოდა. მხედველობაში მაქვს მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმი, როგორც მწყემსი, ბატკნები ახალგაზრდა მხატვრები“²³.

გვიანი სტალინიზმის ხანაში სახარებისეული რეპლიკით საბჭოთა მხატვრული ინსტიტუციების დახასიათების შემთხვევა მიანიშნებს იმ გარემოებაზე, რომ კლასიკური სოცრეალიზმის კულტურა არ იყო იდეოლოგიური სწორხაზოვნებით განცდილი. არაერთგვაროვნებაზე იდგა თავად საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირიც – მისი წევრები დაპირებული თანასწორუფლებიანობის მიუხედავად, იერარქიზებულ სოციალურ ჯგუფს ქმნიდნენ, რომელიც იხლიჩებოდა პროფესიული, ფინანსური და მხატვრულ სტა-

²² ამირან ბილანიშვილი: „1938 წელს მივიღე ქ. მაიაკოსკში მაიაკოსკის ძეგლის შეკვეთა. ეს სამუშაო შევასრულე სოფელში ღია ცის ქვეშ, მუშაობას მოვანდომე 4 თვე, მაგრამ კომისიის მოყვანას და მათ ღვენას მოუნდი 5 თვეს, ნამუშევარი ყინვამ და ქარებმა დამიზიანეს, რის გამო ხელმეორედ გავაკეთე. მაშინ კომისიის უფროსი იყო სილოვან კაკაბაძე. დახმარების მაგივრად მან მე მომნათლა ხალტურისტათ და აკადემიიდან გამრიცხა და შეუთვალა ქ. მაიაკოსკში, რომ ისინი ძალიან მოსტყუვდნენ, რომ შეკვეთა მე მომცეს ცინგლიან სტუდენტს. მაშინ ისევ ნიკოლაძემ და კანდელაკმა გამიჩიეს დახმარება და აკადემიაში აღმადგინეს. ნამუშევარი თვითონ ინახულეს და ვიზაგ მომცეს, რომ ძეგლი დამედგა. თუ არა ისინი მე კომისიას ვერ ვეღირსებოდი, ფიგურა დამენგროდა 22 ათასი ვალად დამედებოდა და შეიძლება ჩხეიძესავით ციხეშიც დავეჭირე. დღეს ეს ნამუშევარი სდგას მაიაკოსკში გვირგვინით შემკობილი და ხშირად ჩვენ პრესაშიც ვნახამთ ხოლმე მის სურათებს და ხოტბას მასზე“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 300.

²¹ სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 224-225.

²³ სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 299.

ტუსთან დაკავშირებული კონფლიქტებით²⁴. გარდა ამისა, მკაცრი და მენტორული ცენტრალიზმის პირობებშიც გარდაუვლად ჩნდება პირადი ინიციატივები, კერძოდ, მხატვრული მეურნეობის იმ უბნებზე, სადაც ადმინისტრაციულ-ინსტიტუციური მეთვალყურეობა შესუსტებულია, მაგალითად, პერიფერიებში. ირკვევა, რომ დედაქალაქისგან მოშორებულ რეგიონებში უკიდურესი სამუშაო დეფიციტის პირობებში შეკვეთებისა და სახსრების მოძიება პირად მოხერხებულობაზე იყო დამოკიდებული, რადგან მხატვართა კავშირი არ იჩენდა საკმარის მორალურ და ფინანსურ მხარდაჭერას.

„დღემდე ხელოვნების სამმართველოს ჩემთვის არცერთი შეკვეთა არ მოუცია. პირიქით, როდესაც მე თვითონ ვშოულობდი შეკვეთას, მე მიხდებოდა ბრძოლა, რომ შეკვეთა არ წაერთმიათ ჩემთვის. გარდა ამისა შესრულებული ნამუშევარი რომ ენახა სათანადო კომისიას იმდენი შრომა და ხვეწნა-მუდარა და დამცირება მიხდებოდა, რომ ერთი ასად აღემატებოდა ნაწარმზე გაწეულ შრომას“²⁵.

* * *

ინსტიტუციური მოქმედებების სქემა, რომელიც პლენუმის დისკუსიაზე დაყრდნობით გამოიკვეთა, სახვით ხელოვნებაში იერარქიული კონტროლის სურათს წარმოგვიდგენს. ამ კიბის ქვედა საფეხურს ქმნიდა საგამოფენო მართონი და მხა-

ტვართა კავშირის წევრებისთვის მასში ჩაბმის აუცილებლობა. საგამოფენო მზადება, თავის მხრივ, იყო ხანგრძლივი, მაგრამ მკაცრ ვადებში გაწერილი პროცესი, რომლის მეთვალყურეობაც უსიზღვრის შემოწმებიდან დაწყებული მზა ნამუშევრის დამტკიცება-ჩაბარებამდე ევალეობდა საგამოფენო კომიტეტს. გამოფენათა მზადების განუყოფელ ნაწილს შეადგენდა პროფესიული კონსულტაციები, რომელიც უნდა გაწეოდათ ექსპონიციში მონაწილე ავტორებს, რათა საკუთარი ნამუშევრები შემოქმედებით-იდეოლოგიური რისკების გარეშე დაესრულებინათ და სოცრეალისტურ კანონთან შესაბამისობაში მოეყვანათ. ამდენად, კონსულტაციები მხატვრული ნაწარმოებების „დაზღვევის“ სასურველ პრაქტიკას წარმოადგენდა – ის განიხილებოდა შემოქმედებით „დანარებად“, რომლის დროული და მრავალჯერადი მიღება ნამუშევართა გამოფენებში წარმატებულ ჩართვას განაპირობებდა, ეს უკანასკნელი კი – პოტენციურ გაყიდვებზე გასვლას. უკვე მზა ნამუშევრები დასკვნით შეფასებას გადიოდნენ პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კუთხით, რომელზეც პასუხისმგებლობას იღებდა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველო. სახელმწიფო კომისიების შეფასებას ჰქონდა ვერდიქტის ძალა, მიუხედავად იმისა, რომ სცოდავდა ტენდენციურობით, რადგან იდეოლოგიურ პროგრამასთან შეუთავსებლობის გამო, არაერთი მხატვრულად ღირებული ნამუშევარი აღარ მტკიცდებოდა საექსპონიციოდ. ამ უკანასკნელი გამოცდილების ჩრდილოვან მხარედ ჩამოყალიბდა მხატვრული ნამუშევრების პირდაპირ „მთავრობის კომისიის“ წინაშე წარდგენა, თუმცა, ადგილობრივი საგამოფენო კომისიების გვერდის ავლით²⁶.

²⁴ Г. А. Янковская, *Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: институциональный и экономический аспекты*, Томск 2008, 166-167 (диссертация на правах рукописи, Пермский государственный национальный исследовательский университет); ჩვენთვის მისაღებია გ. იანკოვსკაიას მიერ შემუშავებული სტატუს-ჯგუფის შემდეგი სქემა: გაბატონებული შემოქმედებითი ელიტა, სისტემასთან წარმატებით ადაპტირებული მხატვრები, რომელთაც აქვთ სოციალური და კომერციული წარმატება, მასობრივი მხატვრული პროფესიების წარმომადგენელთა ჯგუფი (პედაგოგები, გამფორმებლები, მხატვრული დარგების ოსტატები) და ბოლოს, აუტსაიდერები. დისკუსიაზე, მოქანდაკე ამირან ბილანიშვილი რამდენჯერმე ასხენებს, თანაც დამამცირებელი კონოტაციით, რუსულ ბარბარიზმს – „ხალტურმის“, ანუ გამფორმებელს (სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, საქმე # 464, 300).

²⁵ ამირან ბილანიშვილი: სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 300.

²⁶ ამირან ბილანიშვილი: „50 წლის გამოფენაზე [სტალინის დაბადების 50 წლისთავის საიუბილეო გამოფენა 1949 წელს – ნ.ჭ.] მივიღე მონაწილეობა. დავამზადე სტალინის ბიუსტი ხეში და კომპოზიცია თაბაშირში „ყრმა სტალინი“. დავაბანდე 12 ათ. მე რომ პატარა ემპაკობა არ მეხმარა, ეს ნამუშევრები გამოფენაზე დგომას ვერ შეესწრებოდნენ. ნამუშევრები არ მიჩვენებია ადგილობრივი კომისიისათვის, იმიტომ რომ კომისიის მთავარ წამყვანთა კაკაბაძე [სილოვან კაკაბაძე – ნ.ჭ.] მეგულეობდა. ვიცოდი, რომ სწორეთ მასაც ჰქონდა სტალინის ბიუსტი და ყრმა სტალინი. ამისათვის ჩემი ნამუშევრები განწირულათ მიმიჩნდა. საგამო-

დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ კარნიერული გზის დასაწყისში შემოქმედებით ადამიანებს უწევდათ არა ესთეტიკური შინაარსის, არამედ პოლიტიკურ-ეკონომიკური გარემოებების გათვალისწინება. ამასთან, ინსტიტუციური ჩარჩო წინ აყენებდა უფრო სამოქმედო გეგმის მნიშვნელობას, მხატვრული ნაწარმოების სწორ და სათანადო წარდგენა-გაყიდვას, ვიდრე თავად ნამუშევრის პროფესიული ავ-კარგიანობის საკითხს.

პროპაგანდაში მონაწილეობა, რეალურად, იყო საკმაოდ რთული: ამ გამოწვევას ყველამ ვერ უპასუხა, თუმცა ბევრმა სცადა, რადგან ეს იყო პროფესიულად თავის შენარჩუნების ყველაზე სტაბილური გზა. ხელოვანთა დიდი ნაწილი გააზრებულად ცდილობდა გამოფენებზე მოხვედრას, განსაკუთრებით ახალი თაობა, რომელიც სავსებით შეგნებულად გადიოდა ყველა სავალდებულო ინსტიტუციურ საფეხურს და ხან მომხმარებლური მიზნით, ხან კი გულწრფელი პროფესიული ამბიციით ცდილობდა საკუთარი შემოქმედების „გატანას“.

როგორც უკვე აღინიშნა და საგამოფენო დისკუსიაც მოწმობს ამას, ომისშემდგომ ქართულ ხელოვნებაში სოცრეალიზმის ინსტიტუციური სივრცე დეკლარირებული და განხორციელებული სიტუაციების შეუსაბამობაზე იდგა. ერთი მხრივ, სისტემა ავალდებულებდა ხელოვანს ხელშეკრულებით გათვალისწინებული ნამუშევრის ვადების და ხარისხის დაცვით ჩაბარებას, მეორე მხრივ, ის იმავე მხატვრული კადრებისთვის ვერ უზრუნველყოფდა სამუშაო მასალებით დროულ მომარაგებას და სათანადო სამუშაო პირობებით დაკმაყოფილებას (გასათვალისწინებელია სახელოსნოების უკიდურესი დეფიციტი და დედაქალაქში კონცენტრირებული მხატვრული საზოგადოების მწვავე საბინაო პრობლემა). გეგმიური ეკონომიკა შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებებს არ ითვალისწინებდა – აქ მთავარი იყო კონკრეტული დრო და მის ფარგლებში მობილიზებული ნაწარმი.

ფენო ოთახში მოვიტანე სწორედ იმ დროს, როდესაც გამოფენას მთავრობის კომისია ესწრებოდა და ნამუშევრები დარჩა გამოფენაზე“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 301.

დღევანდელი გადასახედიდან, უადგილო იქნებოდა ამ ტიპის თანამშრომლობის ირონიზირება, ანდა ტენდეციური სპეკულირება, რადგან, ამ დიდი ორგანიზაციული ღონისძიებების მიღმა არსებობდა შრომის დიდი სურვილი და შემოქმედებითი შესაძლებლობები, რომლის სრული პოტენციით გამოვლენას იგივე ორგანიზაციული ბიუროკრატია უშლიდა ხელს.

* * *

1951 წელს, საქართველოს გასაბჭოების 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკური გამოფენა ბოლო ათი წლის შედეგებს აჯამებდა. ექსპოზიციის შემოქმედებითი კუთხით განხილვა, რომელიც წინ უძღოდა დისკუსიას, იყო სრულიად გულგრილი საორგანიზაციო პრობლემატიკის მიმართ, თუმცა, მასში დასმული საკითხები პროფესიულ ანალიზზე მეტად ათვალსაჩინოებდა ხელოვნების სოციალიზაციის თემებს, მათ შორის, აღმზრდელობით პათოსს და მორალურ-ეთიკურ ასპექტებს. მხატვრული კრიტიკის ნაწილში არ იყო საუბარი ინსტიტუციებზე, თუმცა, თავად კრიტიკა ინსტიტუციური ჯაჭვის იმ ერთ-ერთ პროდუქტს წარმოადგენდა, რომელიც ზრუნავდა აღნიშნული სისტემის იმიჯსა და იდეოლოგიურ მიზანშეწონილობაზე. ამდენად, პლენუმის რეგენზიებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ რეპრეზენტაციის ის მოდელი, რომლითაც ხდებოდა არა მარტო მხატვრული პროდუქტის, არამედ მთავარი ორგანოს – მხატვართა კავშირის საჯარო დამოკიდებულებების წარდგენაც. საკვლევი გამოფენის მასალები ხელშესახებს ხდის ამდგვარი თვითრეფლექსიის მუხლდულობას: ოფიციალურ ენაზე სახვითი ხელოვნება შორს იჭრდა თავს ინსტიტუციური კაბალისგან, მერკანტილური მისწრაფებებისა თუ კონიუნქტურული ვალდებულებებისაგან. სუბიექტური შეფასებები უკან იხევს, რადგან კრიტიკაც, ხელოვნების მსგავსად, არაა ავტონომიური, არამედ ამოფარებულია პარტიული დადგენილებებისა და საპროგრამო წერილების დემაგოგიას. ასახვის საგანსა და მის მხატვრულ ინტერპრეტა-

ციასთან დაკავშირებით უკვე არსებობდა მზა სექემები – მოხსენებები „კეთილგონიერების“ ფარგლებში, ერთი მხრივ, კავშირის პრეზიდენტთან გადიოდა საბოლოო შემოწმებას²⁷, მეორე მხრივ, გაზეთ „პრავდას“ საპროგრამო წერილების სულისკვეთებას იზიარებდა²⁸. აქვე, უნდა ითქვას, რომ მხატვრული კრიტიკა ომის შემდგომი იდეოლოგიური კამპანიების შედეგად უკიდურეს შევიწროვებას განიცდიდა და მას არ ჰქონდა საშუალება დადგენილი ესთეტიკურ-პოლიტიკური ნორმების მიღმა ემოქმედა. შესაბამისად, „კრიტიკოსთა“ მოღვაწეობის პერსონალურ ჭრილში განხილვა იქნება მიკერძოებული, რადგან მხატვრული კრიტიკის სახელით, კონკრეტული საკითხების შერჩევისა და მსჯელობის სპეციფიკა, ტექსტების სტრუქტურა, გარკვეული შაბლონური ცნებებით ხელმძღვანელობა და იდეოლოგიური რევერანსები, ძირითადად, შეფასების ნებადართულ მოდელს მიჰყვებოდა და არ უნდა აღვიქვათ სუბიექტური და თავისუფალი აზროვნების პირუთვნელ ნიმუშად²⁹.

მხატვართა კავშირთან არსებული კრიტიკოსთა სექციის წევრების, ნინო გუდიაშვილისა და ოთარ ფირალიშვილის მიერ მომზადებული მონოგრაფიული რეცენზიების მიხედვით,

²⁷ ოთარ ფირალიშვილი: „ერთადერთი პრეზიდენტის წევრებიდან მე მივიღე შენიშვნა ჟორჟოლიანის ქანდაკების შეფასების საკითხში და მართალი მოგახსენოთ არ მოვიქციე სწორად, როდესაც ჩემს აზრზე არ დავრჩი, მე შევცვალე აზრი და დავამავე [...] სხვა საკითხები არცერთი არ არის ნაკარნახევი არავის მიერ“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 151-152.

²⁸ ოთარ ფირალიშვილი: „გამოფენის თითოეულ ექსპონატს „პრავდაში“ [ივლისსხმება გაზეთ „პრავდას“ 1951 წლის 7 იანვრის ნომერი – ნ. ქ.] მოცემული თავლსაზრისის მიხედვით შევაფასებ“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 75-76.

²⁹ მაგალითად, მნიშვნელოვნად იცვლება საკვლევი გამოფენის ერთ-ერთი მომხსენებლის, ოთარ ფირალიშვილის, სტატიების საგანი და თხრობის ფორმა 1970-იანი წლების წერილებში (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“), ხოლო მისი ნაშრომი „სახვითი ხელოვნების თეორიული პრობლემები“ (1973, რუს.), ჩინვეჩენტოს მაგალითზე განხილული ნონ-ფიქციის საკითხებით, ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში ერთ-ერთი პირველი, საფუძვლიანი გამოკვლევაა მხატვრული რეცეფციის პრობლემების შესახებ. ნაშრომის უჩვეულობას ქმნიდა ხელოვნების ისტორიის, ესთეტიკისა და ფილოსოფიის ინტერდისციპლინარული ხასიათის დაკვირვებები. იხ. რეცენზია – გივი ბარამიძე, „ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით შენაძენი“, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1973, #8, 42.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 30-ე წლისთავის გამოფენამ ქართული ხელოვნების მიღწევების ჩვენება ვერ შეძლო – ნაკლები იყო რეტროსპექცია, დამაჯერებლობა აკლდა სოციალისტური სინამდვილის ასახვის მცდელობებს, გაუმართლებელი ყურადღება დაეთმო მრავალრიცხოვან დამწყებ ავტორთა წარმოჩენას. რეცენზიები გამსჭვალულია კლასობრივი თემების ხაზგასმით და მუშა-პროლეტარიატის ამსახველ ტილო-ქანდაკებებზე საუბრებით. მნიშვნელოვნად მიიჩნევა არა საავტორო გადაწყვეტები, არამედ ის, თუ რამდენადაა ეს თუ ის ნაწარმოები „ხალხის წარმოდგენასთან“ შესაბამისობაში – სინამდვილეში „ხალხის წარმოდგენა“ იდეოლოგიური კლიშეა, რომელიც სოცრეალიზმის დაუწერელ, მაგრამ მუდამ ნაგულისხმევ სტანდარტებს აღწერდა³⁰. ექსპონატები, მეტწილად, იზოლირებულად, კონტექსტის გარეშე აღწერილ-შეფასებული. ისტორიული დროის შესაბამისად, წამყვანია შინაარსობრივი საკითხების განხილვა, ხოლო ფორმის ნებისმიერი სახით გააქტიურება გადაცდომად სახელდება. მთავარ სირთულედ გამოიყო ფოტოგრაფიზზე დამოკიდებულება, როგორც ბოლო წლების საბჭოთა ხელოვნებაში მოძალებული ნატურალიზმის ლოგიკური გამოვლინება. ფიგურატიული ხელოვნების პროზაგანდამ და პოლიტიკური ისტებლიშმენტის მალაღანაზღაურებადი გალერეის წახალისებამ, დაჩქარებულ გემიურ პირობებში ნატურაზე მუშაობა ფუფუნებას გაუტოლა და ის ადვილად ჩაანაცვლა ფოტოგრაფიით, თუმცა, მასობრივი წარმოების ფონზე აღნიშნულმა პრაქტიკამ უკონტროლო და ხელოსნური ხასიათი მიიღო და მალევე პარტიული რეაგირების სამიზნედ იქცა სრულიად საკავშირო მასშტაბით.

³⁰ ოთარ ფირალიშვილი: „მის [ეთერ კაკაბაძის ქანდაკება „მეტალურგი“ – ნ.ქ.] პოზას ცოტათი დადლილობისა და მოწყენილობის იერი დაჰკრავს. ეს ნიშნები კი მას ერთგვარად ამორებს ხალხში საბჭოთა მეტალურგიის შესახებ არსებული წარმოდგენისაგან [საზი ჩვენია – ნ.ქ.]. მეტალურგის ფიგურას ცოტა მეტა რომ ჰქონოდა საბჭოთა პარტიოტიზმით გამოწვეული სიამაყის გრძობის და მომავალი გიგანტური საქმიანობისათვის მზადყოფნის ფსიქოლოგიური გამომეტყველებაც, რა თქმა უნდა, ეს ნაწარმოები სრულიად უნაკლო იქნებოდა“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 85.

მეტად დამახასიათებელია პლენუმზე გაჟღერებული მხატვრული შეფასებების უარყოფითი კონოტაცია, რომელიც „ბოლშევიკური კრიტიკისა და თვითკრიტიკის“ საბჭოთა ტრადიციის თავშეკავებულ გამოძახილად აღიქმება – ნაკლები დემაგოგიით და მეტი საქმიანი განხილვით. კატეგორიულად ხაზგასმულია ნამუშევართა სუსტი მხარეები³¹ და მათი აღმოფხვრის პრიორიტეტულ გზად დასახულია ავტორთა „პოლიტიკური მომზადება“. მკაცრად იყო განსაზღვრული საბჭოთა მოდერნიზაციის აღქმის გეზი, სადაც სოციალისტური სინამდვილე მხოლოდ სამეურნეო მიღწევების გარშემო ვითარდებოდა, ხოლო მხატვრული გადმოცემა ნიშნავდა პასიურ დამოკიდებულებებსა და პესიმისტურ განწყობებზე უარის თქმას.

ექსპონატებს ნაკლად ჩაეთვალა პოლიტიკური და „იდეური თემებით“ გატაცება და ე. წ. „თემატიკური დიაპაზონის სიღარიბე“. საერთოდ, ეს უკანასკნელი შენიშვნა, რომელიც არაერთი წელი ისმოდა ქართული სახვითი ხელოვნების მისამართით, სისტემური დაკვეთების თავისებურებებმა წარმოშვა – კავშირის წევრთა უმრავლესობას საექსპოზიციო პროგრამის მიხედვით განსაზღვრული ერთი და იგივე თემები ჰქონდა არჩეული, რადგან ეს იყო უსაფრთხო და გარანტირებული გზა გამოფენებზე მოსახვედრად. სახასიათო ნიუანსებად აღიქმება ე. წ. „იდეოლოგიური შეუსაბამობები“: გამოფენაზე ასეთად ჩაითვადა ქართული სოფლის უსახსრო ყოფის ჩვენება და არქაულ მითოლოგიურ ხატებზე მინიშნება, როგორც იყო ფეხშიშველა ბავშვი გიორგი ჩირინამვილის პანოზე „უხვი პურის მოსავალი სამშობლოს“ და მიჯაჭვული ამირანის მოტივი გურამ გელოვანის პორტრეტზე – „მოსვ თოიძე სახელოსნოში“. არანაკლებ ყურადღებას იქცევს რეცენზენტთა აღმზრდელი-

³¹ დაწვრილებით განხილულ მხატვრულ ხარვეზებს შორის ფერწერა/გრაფიკისთვის დასახელდა ნამუშევართა დაუმთავრებლობა, სურათის უსიზოთ და ეტიუდით შეცვლის ცდუნება, ასევე გაუმართლებელი სწრაფვა აქტიური ფერადოვნებისა და ლეკორატიული პანოებისადმი; ქანდაკებისთვის ასეთად დადგინდა პორტრეტული ჟანრისა და ერთფიგურიანი სკულპტურების ცალმხრივი დომინანტურობა, რაც არ იძლეოდა სიუჟეტური ხაზის განვითარების საშუალებას.

ბით პროგრამის პურიტანული ხასიათი – აქ კორექტირებულია ქალის გენდერული როლი, სადაც სითამამე ნაკლად მიიჩნევა (ნელი ოქროპირიძის სკულპტურული ჯგუფი „მოცეკვავეები“)³², ინდივიდუალიზმის მძაფრი განცდა შარჟად ინათლება (თეიმურაზ ასათიანის „ალექსანდრე ჟორჟოლიანის პორტრეტი“), ხოლო შეუნიღბავი და შეულამაზებელი სინამდვილე ესთეტიკურად მიუღებელ გარემოებად (ანთიმოზ (ალიკო) გორგაძის ბიუსტი – „მემადაროელი დეპუტატის ბოტკოველის პორტრეტი“)³³.

პლენუმის მოხსენებების სტრუქტურა სოცრეალისტური ტექსტის ყველა მოთხოვნის დაცვით არის გადაწყვეტილი³⁴: იდეოლოგიური შტამებით განწყობილი, უაღრესად კლასიფიცირებული და დაწვრილმანებული ტექსტები არ მალავს ცვლილებების მიმართ სკეპტიკურ დამოკიდებულებას, მოიხმობს ტოტალიტარული ესთეტიკის კატეგორიებს, როგორცაა ტექნიკური დასრულებულობა და რეალობის პროფესიული იმიტირების უნარი³⁵, ასევე მისაბამ ნორმად აღიარებს XIX საუკუნისდროინდელ რუსულ რეალისტურ ხელოვნებას და თავმომწონედ რესტავრირებულ ჟანრულ სისტემას.

გამოფენის ვარსკვლავებად იქცნენ თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები და დიპლომანტები ეს უკანასკნელი გარემოება, რომელიც

³² ოთარ ფირალიძე: „უკეთესი იქნებოდა ავტორი ქალის ფიგურის მოძრაობასა და გამომეტყველებას თუ მეტს ქალურ კდემამოსილებას შეიტანდა. მისი ქალის ფიგურას კდემამოსილება აკლია და ზედმეტი სითამამე ახასიათებს“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 87.

³³ ოთარ ფირალიძე: „როგორი ულამაზო ნატურაც არ უნდა ავიღოთ, ყველაში შეიძლება კაცმა გამოიხსოს მიმზიდველი, ესთეტიური შტრიხები. ჩვენი მოვალეობა სწორედ ის არის ეს მიმზიდველი შტრიხები გავამახვილოთ და ნატურა ესთეტიურ სიმალეზე ავიყვანოთ“. სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 92.

³⁴ სოცრეალისტური კანონი, კანონის მექანიზმის ბუნებიდან გამომდინარე, ერთი მხრივ, ახდენს არსებული მდგომარეობის სტაბილიზაციას (სიახლისადმი მიძი), მეორე მხრივ, ინარჩუნებს ტრადიციებს (კლასიციების მოხმობა-დამოწმებით), მხოლოდ ზოგიერთი მახასიათებლის დაწინაურებით (სელექციურია); X. Гюнтер, *Жизненные фазы соцреалистического канона, Институциональный комплекс соцреализма, сборник Соцреалистический канон*, ред. X. Гюнтер, Е. Добренко, СПб 2000, 280-282.

³⁵ И. Голомшток, *Тоталитарное искусство*, Москва 1994, 170.

თავშეკავებით აისახა პლენუმის რეცენზიებში, უფროსი თაობის აუდიტორიის უსიამოვნო ყურადღების მიზეზი გახდა. განსაკუთრებით მწვავე კრიტიკით გამოვიდა იგორ ურუშაძე, რომელმაც დაუშვებლად მიიჩნია ახალგაზრდა ავტორთა აკადემიის სახელოსნოებში შესრულებული და არა დამოუკიდებელი ნამუშევრების ექსპონირების ფაქტი ისევე, როგორც საკუთარი ნაწარმოებების საგამოფენოდ შერჩევა თავად სტუდენტების მიერ და „ამდაგვარი“ არაკადემიური სელექციის ექსპოზიციის დაშლაც³⁶. გამოფენის „ჩავარდნის“ პასუხისმგებლობა სწორედ ახალგაზრდული ფრთის სოცრეალისტური კანონის დარღვევით გამოტანილ ნაწარმოებებს დაეკისრა.

ახალგაზრდების თემზე დაპირისპირების მიზეზებიდან უმთავრესად მიგვაჩნია მაღალი კონკურენციის პირობები – საგამოფენო ფართობი, უპირველესად, მხატვართა კავშირის წევრებს ჰქონდათ დათმობილი და ყოველი ახალი, სტატუსგარეშე ავტორის ჩართვა საზოგადოებრივი აღიარების მოედანზე შევიწროვებას ნიშნავდა. მეორე მხრივ, საერთო გაღიზიანება სოცრეალიზმის პლურალიზაციის არაცნობიერი შიშის ანარეკლია – საბჭოთა პერიოდში აღზრდილი თაობა, შეზღუდული მხატვრული ჰორიზონტის მიუხედავად, ახერხებს ახალი ხედვის ნიშნების გამომუშავებას – საგანი რჩება ძველი, მაგრამ იცვლება მისი აღქმის რაჟურსი. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ახალგაზრდობა იქცა ე. წ. „სტალინის“ თემის წამყვან ძალად (!). ეს ერთი შეხედვით კონფორმისტული სვლა არ არის შემთხვევითი და ის თვითდამკვიდრების გარდაუვალ საფეხურად იჩენს თავს, რომელიც დამწყები ავტორისთვის გულგრილ მცდელობაზე მეტი უნდა ყოფილიყო, თუნდაც, თემის განახლების შემოქმედებითი ამბიცია.

რესპუბლიკურ გამოფენაზე დიპლომანტთა და სხვადასხვა კურსის სტუდენტთა ნამუშევრების ფართოდ წარმოდგენა მხატვართა კავშირის პრაქტიკაში პირველ შემთხვევად დასახელდა,

³⁶ იგორ ურუშაძე: სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 183-184.

განსაკუთრებით სტუდენტების მონაწილეობის თვალსაზრისით. ნიშანდობლივია, რომ თბილისის 1951 წლის გამოფენა სამომავლოდ დაკანონებული დიპლომანტთა საკავშირო ექსპოზიციების ისტორიაში ერთ-ერთ პირველ მერცხლად გვევლინება³⁷. მანამდე კი, საქართველოს გასაბჭოების 30 წლისთავზე, ახალგაზრდა მხატვრებისა და მოქანდაკეების მოღვაწეობა უკიდურესი სკეპტიციზმით მიიღეს – „თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა ნამუშევრები არც შეიძლება შეიცავდეს არსებით და საყურადღებო მომენტებს ქართული მხატვრობის განვითარების შეფასებისათვის“³⁸. ამ დაკვირვებას აშკარად აკლია შორსმჭვრეტელობა, რადგან, ათწლეულის მიწურულიდან სწორედ ეს ახალგაზრდული ფრთა იქცევა ქართული სახვითი ხელოვნების განახლების მთავარ შემოქმედად, რომელიც დღის წესრიგში დააბრუნებს ფორმის მნიშვნელოვნებას, ხოლო სუსტად მონიშნულ ფერის ექსპრესიულობას, ხაზისა და კომპოზიციის რიტმულ-დეკორატიულ წყობას შემდგომი ხანების სტილისტურ ნიშანსვეტად ჩამოაყალიბებს.

* * *

დასასრულს უნდა ითქვას: წინამდებარე კვლევის თემა იმ ინტერესის შედეგია, რომელიც გაჩნდა სიტყვის და არა გამოსახულების მიმართ. სოციალურ-ლინგვისტური დაკვირვებების მეშვეობით მხატვრული მექანიზმების თავისებურებათა ახსნა კულტურის ისტორიის მიზანს წარმოადგენს, რომელმაც სახელოვნებათმცოდნეო დისციპლინის განახლების კონტექსტში შეიძინა მნიშვნელობა. როგორც ცნობილია, ახალი ხელოვნების ისტორია, უპირველესად,

³⁷ 1952 წლიდან ოფიციალურად დაიწყო დიპლომანტთა საკავშირო გამოფენების მოწყობა, რომლის გამართვის ტრადიცია 1950-იანი წლების ბოლომდე შენარჩუნდა: 1952-1958 წლებში სულ გაიმართა ექვსი სადიპლომო ნამუშევართა საკავშირო გამოფენა, *Всеобщие выставки, Википедия*, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%81%D0%BE%D1%8E%D0%B7%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2_%D0%BA%D0%B8

³⁸ ნინო გულიაშვილი: სეა, *მხატვართა კავშირის არქივი*, ფ. 10, ანაწ. 1, #464, 14.

წარმოადგენდა ამბოხს ფორმის ანალიზის პრიორიტეტულობისა და დასავლეთევროპული ხელოვნების უპირატესობის წინააღმდეგ, რომლის საპირწონედაც შეიქმნა ახალი პლატფორმა მარგინალური კვლევითი საგნებისა და მკვლევართა ჯგუფებისათვის³⁹. ცხადია, საქართველოში, როგორც ყოფილ საბჭოთა ქვეყანაში, რუსოცენტრისტული პოლიტიკისა და ტოტალიტარიზმის მემკვიდრეობის გააზრების ფონზე, ბუნებრივად აღმოცენდება კოლონიური და პოსტ-კოლონიური კვლევების მიმართ ინტერესი, რისი დასტურიცაა წინამდებარე კვლევა.

ჩვენთვის ხელმისაწვდომი მასალების საფუძველზე დგინდება, რომ საქართველოში საბჭოთა დროის ხელოვნება გვიანი სტალინიზმის ხანაშიც არ წარმოადგენდა ჰერმეტიკულ და მხოლოდ ხელოვნურად კონსტრუირებულ მოვლენას. ყოველი ნაწარმოები, ღონისძიება თუ კრიტიკული აზრი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირში იმყოფებოდა ერთმანეთთან, რომელთა ფორმა, ფუნქცია და დანიშნულებაც ინსტიტუციური ჩარჩოს თავისებურებათა ლოგიკურ გამოვლენად გვესახება.

³⁹ აღნიშნულმა პროცესმა, 1980-იანი წლების დასაწყისიდანვე, საფუძველი შეუქმნა ახალი ხელოვნების ისტორიას (New Art History) და კულტურის კვლევებს (Cultural Studies) დიდ ბრიტანეთში, ხოლო მოგვიანებით, ვიზუალური კვლევების (Visual Studies) და ვიზუალური კულტურების (Visual Culture) კრიტიკულ მიდგომებს ამერიკაში. ამდენად, დღის წესრიგში დადგა უმცირესობების ხელოვნების შესწავლის აუცილებლობა, მარქსისტული, ფემინისტური და პოსტკოლონიური დისკურსები, დომინანტური ნარატივების ნაცვლად მიკრო-ისტორიების აღმოცენება და სხვ. თუმცა, ხელოვნების ისტორიის კარდინალური მოდერნიზაცია არ შემდგარა – ის კვლავ დარჩა ქრონოლოგიური, კოლონიზებული, იერარქიული და ჯერ კიდევ ფართოდ ორიენტირებული კლასიფიცირებაზე. Kristina Jöekalda, *What has become of the New Art History?* <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/jc3b5ekalda.pdf>

NINO CHINCHARAULI

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

THE INSTITUTIONAL DIMENSIONS OF ART IN THE LATE STALINIST ERA IN GEORGIA

The topic of the article is the result of interest in the word, not in the image. The explanation of the features of artistic mechanisms through sociolinguistic observations became the basis for identifying institutional interrelations in the fine arts of the late Stalinist era. We consider the study of the institutional system as one of the key factors in understanding the specifics of Soviet art.

The plenum of the Union of Artists of Georgian SSR in 1951 is interesting precisely from the standpoint of richly provided socio-cultural experience. The records of this meeting allow us to observe the institutional and economic aspects of artistic life in planned production. The note of protest from the discussion, which included the remarks on exhibition management, the bureaucracy of senior officials, the marginalization of young personnel, the clan distribution of orders, and the stagnation of artistic life in the peripheries, was not the first and not the last. However, it rarely recurred with the same intensity.

ანა მგალობლიშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

წიგნის ილუსტრაციის კოლექცია სამხატვრო

აკადემიის მუზეუმის ფონდებიდან

თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახ. სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიას, 2022 წელს, დაარსებიდან 100 წელი შეუსრულდა. ერთი საუკუნის ისტორია ნიშნავს ამ ინსტიტუციის ფარგლებში აღზრდილი მხატვრების, მოქანდაკეების, კერამიკოსების, არქიტექტორების, დიზაინერების, რესტავრატორების, ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის სპეციალისტთა არაერთ თაობას, რომელთაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდათ და შეაქვეთ ქართულ კულტურაში.

შეუძლებელია მაღლიერება არ გამოვხატოთ საქართველოში უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლის დაარსების სათავეებთან მდგომი იმ ღირსეული ადამიანების მიმართ, რომელთა ღვაწლი ვფიქრობთ, ჯერ მაინც კარგად გააზრებული არ გვაქვს; და ეს იმიტომ, რომ ბოლომდე არ გავიცნობთ იერებია ბევრი რამ ჩვენი, თუნდაც უახლოესი წარსულიდან; ჯეროვნად ვერ აღვიქვამთ იმ სირთულეებს რომელიც თან ახლდა ამ, ერთი შეხედვით, ჩვენთვის დღეს ისეთ ჩვეულებრივ მოვლენას, რასაც უმაღლესი სახელოვნებო განათლება ჰქვია.

ჩვენი ნარკვევი სამხატვრო აკადემიაში XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან 2004 წლამდე შექმნილი და აკადემიის მუზეუმის ფონდებში დაცული სტუდენტური ნახატების, მეტწილად კი მათი სადიპლომო ნაშრომების დიდ ნუსხას მოიცავს.

თავიდანვე ვიცოდით, რომ სრულიად უნიკალურ თემებთან გვექნებოდა შეხება, რამდენიმე მნიშვნელოვანი მიზეზის გამო: პრაქტიკულად ერთ ფონდში აკუმულირებულია მასალა, რომელიც უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლის და გარკვეულწილად, ქვეყნის უკანასკნელი ასი წლის ისტორიის ვიზუალური მტკიცებულებაა; ყველა ის ნამუშევარი, რომელსაც განვიხილავთ, თავისი შინაგანი მუხტით, ყოველთვის ახალგაზრდულ ენერჯის უკავშირდება; რაღაც ისეთს, რაც მზარდი და მომავლზე ორიენტირებულია; სახელოვნებო სასწავლებელში უცნაურად იკვეთება შემოქმედებითი და სასწავლო პროცესები და ამასთან ერთად, ამ პროცესების მიღმა უფრო იოლია პედაგოგის და სტუდენტის თანამშრომლობის ისტორიის წაკითხვა.

ყველა ის უშუალო განცდა და უღვევი მოსაზრება, რაც ამ მასალასთან პირველი შეხების დროს გავიჩნდა, იმედია, სამომავლოდ არაერთი საინტერესო კვლევის საგანი გახდება; ჩვენ კი, მივუყვით დასახულ მიზანს.

პროექტი „თბილისის სამხატვრო აკადემიის მუზეუმის საგანძური“ სამხატვრო აკადემიის მუზეუმის მთავარი მცველის, დოქტორ თემურ ბიბილურის იდეაა და ის 2019 წელს გაიხსნა სამწიგნულის პირველი, კინომხატვრობისადმი მიძღვნილი ტომით – „მხატვრობით მოთხრობილი ლიტერატურა“. მეორე ტომი წიგნის მხატვრული გაფორმებისადმი მიძღვნილ ნამუშევრებს დაეთმობა და წინამდებარე კვლევაც ამ კუთხით იყო ნაწარმოები.

თბილისის, თავდაპირველად, საქართველოს სამხატვრო აკადემიაში გრაფიკის მიმართულება სასწავლებლის დაარსებისთანავე ჩამოყალიბდა. კათედრის პირველი ხელმძღვანელი, წარმოშობით ფრანგი, რუსეთში დაბადებული, ცნობილი მხატვარი იოსებ შარლემანი იყო, რომელიც 1918 წ. ჩამოვიდა თბილისში და სიცოცხლის ბოლომდე საქართველოში ცხოვრობდა. იოსებ შარლემანმა ქართული კულტურა გაითავისა და დიდი სამსახურიც გაუწია მას. მისი მეცადინეობით წიგნის მხატვრობა თა-

ვიდანვე, გრაფიკის მიმართულების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი გახდა.

წიგნის გაფორმება მრავალპლანიან მუშაობას გულისხმობს და სხვადასხვა კომპონენტისაგან შედგება: შრიფტი, თავსართები და ბოლოსართები, ყდის გაფორმება, დასურათება; მაგრამ ალბათ, მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი სამუშაო ლიტერატურული ტექსტის წაკითხვას უკავშირდება, რაც თავისთავში სამწერლო ნაწარმოების ავტორთან მხატვრის ერთგვარი თანავტორობის შესაძლებლობას გულისხმობს.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალა სხვადასხვა დროს შესრულებულ 300-ზე მეტ სურათ-ილუსტრაციას და 90 მხატვარს მოიცავს.

დღევანდელი სამყაროს „დაეჭვების“ ხანაში, ძალიან რთულია გაერკვე იმაში, თუ რა არის წიგნის ილუსტრაცია. ეს არის თხრობითი ტექსტის ვიზუალიზაცია და თვალსაჩინოება, თუ ცალკე არსებული გამომსახველობითი სეგმენტი, რომელიც ტექსტს ახალ თვისებრიობას სძენს; იქნებ, საკუთრივ ვიზუალური დამოუკიდებელი ინფორმაციის მატარებელი თავად ტექსტი¹, რომელიც ახალ შინაარსს ბადებს, ან სულაც „მეტა ტექსტი“ რომელიც ლიტერატურული და მხატვრული ტექსტების სიმბიოზში იბადება.

კითხვები ჩნდება იმასთან დაკავშირებითაც, თუ რომელი სამეცნიერო დისციპლინის საკვლევი საკითხი შეიძლება იყოს წიგნის ილუსტრაცია – ხელოვნების ისტორიის, ისტორიის, კულტუროლოგიის, ანთროპოლოგიის, სოციოლოგიის თუ უბრალოდ რომელიმე ზუსტი სტატისტიკური მეცნიერების²; ან იქნებ სულაც, ყველა ამ საგნის ინტერესის გადაკვეთის წერტილია³.

ჩვენი ძირითადი საზრუნავი ამ ეტაპზე არსებული მასალის სისტემაში მოყვანა და კლასიფიკაციაა. წამყვანი თემა კი იქნება, ილუსტრაციებისათვის შერჩეულ ლიტერატურულ შინაარსებზე და მათ შესატყვის ვიზუალურ ფორმაზე დაკვირვება.

საკვლევი მასალა გარკვეული მეთოდოლოგიისთვის რომ დაგვექვემდებარებინა, კონცეფტუ-

ალური მიდგომა უნდა დაგვესახა. სირთულეს წარმოადგენდა ის, რომ ლიტერატურული მასალა ისტორიული განშლით და შესაბამისად, შინაარსითაც ბევრად უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე ვიზუალური. აქ ვგულისხმობ იმას, რომ ლიტერატურული ტექსტი იწყება ადრექრისტიანული ჰაგიოგრაფიული შინაარსებით და მოიცავს XXI საუკუნის ლიტერატურას, მაშინ როცა მათი შესაფერისი ვიზუალური მასალა XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან იწყება და XXI საუკუნის დასაწყისით სრულდება, ანუ საბჭოთა და პოსტ-საბჭოთა პერიოდებს უკავშირდება.

რამდენადაც ვიზუალური მასალის უმთავრესი ნაწილი საბჭოთა პერიოდშია შექმნილი, ხოლო ლიტერატურის შემთხვევაში, ის ტექსტებიც კი, რომლებიც სრულიად არასაბჭოურ ეპოქას მიეკუთვნება, კომუნისტური სინამდვილისთვის ე. წ. „დასაშვები“ ან „მისაღები“ ლიტერატურის ნაწილს წარმოადგენდა, ჩვენ სწორედ საბჭოური დისკურსიდან ამოვალ.

საბჭოურ ხელოვნებაში წამყვანი მეთოდი „სოცრეალისტური“ იყო. შევეცდებით დავაკვირდეთ როგორ მუშაობს ეს მეთოდი სამხატვრო აკადემიის ფარგლებში, წიგნის მხატვრობასთან მიმართებით და განსაკუთრებით დავაკვირდებით იმას თუ როდინდელი და როგორი ხასიათისაა ამ მეთოდიდან გადახვევის მაგალითები.

ტერმინი „სოცრეალიზმი“ 1932 წელს გამოჩნდა საბჭოთა ხელოვნების დისკურსში. სხვადასხვა პერიოდის ენციკლოპედიური ცნობარები შემდეგ განმარტებას იძლევიან „სოცრეალიზმთან“ მიმართებით:

„მხატვრული მეთოდი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც წარმოადგენს ესთეტიკურ გამოხატულებას სამყაროსა და ადამიანის სოციალისტურად გააზრებულ კონცეფციაში, რომელიც განპირობებულია სოციალისტური საზოგადოებისთვის ბრძოლაში და ამ საზოგადოების შექმნაში.“

„სოციალისტური რეალიზმი, არის რა ძირითადი მეთოდი მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის, ითხოვს ხელოვნისაგან (მხატვრისაგან, შემოქმედისაგან) მართალ, ისტორიულად კონკრეტულ გამოსახულებას სი-

¹ G. Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images*, London 2020.

² D.J. Graham, D.J. Field, Statistical regularities of art images and natural scenes, *Spatial Vision*, 21 (2007) 149-164.

³ D. Morgan, *The Sacred Gaze*, London 2005, 39-47.

ნამდვილისა მის რევოლუციურ განვითარებაში. ამასთან, ისტორიული კონკრეტულობა სინამდვილის მხატვრული გამოსახვისა უნდა ეთანხმებოდეს სოციალისტური სულიკვთებით იდეური გარდაქმნის და აღზრდის ამოცანას⁴.”

„სოციალისტური რეალიზმი წარმოადგენს დრამად ცხოვრებისეულ, მეცნიერულ და ყველაზე მოწინავე მხატვრულ მეთოდს, რომელიც განვითარდა სოციალისტური მშენებლობის წარმატების და საბჭოთა ადამიანების კომუნიზმის სულიკვთებით აღზრდის შედეგად⁵.”

საბჭოთა იდეოლოგია, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, „რეალიზებული უტოპიაა“⁶. იდეოლოგია, რომელიც არსობრივად, არ ხედავდა განსხვავებას კომუნიზმის მშენებლობასა და თავად კომუნიზმს შორის.

რამდენადაც ყოველდღიური რეალური ცხოვრება შეუძლებელია იყოს აბსოლუტურად ჰარმონიული, საბჭოთა ხელოვნება ერთგვარად ერთვება ტოტალიტარული სახელმწიფოს პოლიტიკური ესთეტიზაციის პროცესში, როგორც მისი ინსტრუმენტი და ცდილობს შექმნას სხვა „რეალური“ ჰარმონიის სურათი. იშლება ზღვარი ხელოვნებასა და არა ხელოვნებას შორის.

სოცრეალისტური მეთოდის სტილისტური ხერხები, როგორც წესი, XIX საუკუნის რეალისტურ მხატვრობას ეფუძნება, თუმცა, მას არ აკმაყოფილებს აღწერითი, „ნატურალისტური“ ტიპის რეალიზმი; მას სჭირდება რაღაც უფრო „იდეური“ და მითოლოგიზირებული კონტექსტი.

თეოდორ აღორნოს აზრით, სოცრეალისტური ხელოვნება „კიტჩია“, რამდენადაც ის მას მოდერნიზმის ინდივიდუალისტური, ელიტარული და ჩაკეტილი პარადიგმიდან განიხილავს.

„შუა კულტურული ფორმების მისთვის არადა-მანასიათებელი ფუნქციონირების კონტექსტში აპროპრიაციის თვალსაზრისით“ – გროისის აზრით, „სოცრეალიზმი“ იწვევს ანალოგიას ჰოსტმოდერნიზმთან და ის ერთგვარი პროტო-

ჰოსტმოდერნია, მოდერნსა და ჰოსტმოდერნს შორის არსებული⁷.”

2018 წელს, ლონდონში გამოიგა ოთხტომეული საბჭოთა ხელოვნებაზე. მისი შემდგენელი აივან ლინდსი ამბობს: „ჩვენ უბრალოდ გვინდოდა გადმოგვეცა ქვეყნის ვიზუალური ისტორია, რომ ადამიანებს შეეხედათ ხელოვნებისთვის როგორც ხელოვნებისთვის და შეეფასებინათ ის ხარისხის მიხედვით და არ მოეხდინათ ფოკუსირება მათ უკან მდგომ ისტორიაზე“.

1936 წელს მიხეილ ჯავახიშვილი წერილით მიმართავს საქართველოს მწერალთა კავშირს: „მწერალთა კავშირის თავჯდომარეს ამხ. თათარაშვილს. დიდი ხანია, რაც 1905 წლის რევოლუციის თემაზე რომანის დაწერას ვაპირებ. იმ ხანებში მე ტფილისში ვცხოვრობდი, მოძრაობაშიც ვღებულობდი მონაწილეობას და ახლოს ვიცნობდი: მუშებს, მოხელეებს, ინტელიგენციას, თავად-აზნაურობას, პარტიებს, ერთი სიტყვით – მაშინდელ აქტიურ ძალებს...

თავისთავად ცხადია, რომ რომანს უმთავრესად პოლიტიკური ღერძი ექნება. ისიც ცხადია, რომ მე ვეცდები ეს რომანი „არსენა მარაბდელს“ არც იდეოლოგიურად დაუვარდეს და არც მხატვრულად ჩამორჩეს.

რომანის ზომა – 20 ფორმა. რომანს საშუალოდ 1 წლის მუშაობა დასჭირდება. დაუნმარებლად ამ საქმეს ვერ შევასრულებ. მე დიდი ოჯახი მყავს სარჩენი (7), ხოლო შემოსავალი თითქმის სულ მომესპო.

თუ შემოხსენებული თემა საინტერესო გამოდგა, გთხოვთ სათანადო დახმარება გამიწიოთ. მიხეილ ჯავახიშვილი“

ავტორი ვერც ამ წერილმა, ვერც „არსენა მარაბდელის“ პოპულარობამ და ვერც „რევოლუციურმა“ წარსულმა გადაარჩინა: „ჯავახიშვილი, როგორც ხალხის მტერი, ჯამუში და დივერსანტი გარიცხულ უნდა იქნეს მწერალთა კავშირის რიგებიდან და აღგვილი დედამიწის ზურგიდან“ – წერია მწერალთა კავშირის პრეზიდენტის სხდომის სტენოგრაფიაში (1937 წელი 17 აგვისტო)⁸.

⁴ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, VI, Москва 1934, 716.

⁵ БСЭ, т. 52, Москва 1947, 239.

⁶ Б. Гройс, Соцреализм между модернизмом и постмодернизмом, Соцреалистический канон, СПб. 2000, 109-119.

⁷ Б. Гройс, დასახ. ნაშრ., 110.

⁸ I. Lindsay, R. Lavery, *The Art of the Soviet Union*, London 2018.

⁹ ზ. აბუნიანიძე, ქართველი მწერლები ეპოქათა ქრილში, თბილისი 2020, 333-336.

1920-1930-იან წლებში იქმნება ახალი, საბჭოური რეალობა და „ამ რეალობის გაუთვალისწინებლად უთუოდ დაკანონებთ XX საუკუნის მწერალთა დეაწლს, თუკი არაფრად ჩავაგდებთ სახელისუფლებო რეპრესიებს, მწერალთა კავშირის დამორგუნველ ყოფას, საიდუმლო სამსახურების, მილიციის, სასამართლოს, ცენზურის, ჩეკისტური კრიტიკის პარპაშს და მწერლებს მოვთხოვთ სასწაულის ჩადენას და ისეთ მხატვრულ მემკვიდრეობას, რაც ნიშანდობლივია დამოუკიდებელი ქვეყნებისათვის.

ასეთი შედარების ფონზე ქართული ლიტერატურა დაზარალებულად წარმოდგება, მაგრამ იმ ეპოქის ქერქში შედწევის შემდეგ საყვედურის გუნებაზე კი არ დავდგებით: მეტს რატომ ვერ მივალწიესო, – არამედ განვცვიფრდებით მხატვრული მონაპოვრით და დავრწმუნდებით, რომ რაც მოხერხდა, ეს მხოლოდ ფანატიზმმა, თვითმწიროვის უნარმა, მტკიცე ნებისყოფამ შეძლო¹⁰.”

ეს, უკანასკნელი მოსაზრება მეტად მნიშვნელოვანია ჩვენი თემისთვის, რადგანაც ხშირად ადვილად ვმსჯელობთ ან ერთი ხელის მოსმით გამოგვაქვს განაჩენი ადამიანებისთვის, რომლებიც უპრეცედენტოდ უჩვეულო და რთულ დროში ცხოვრობდნენ.

განსახილველი მასალის ვიზუალურ ნაწილში, წმინდა ფორმალისტური მიდგომით, წამყვან მხატვრულ სტილად რეალიზმს მოვნიშნავთ; ილუსტრაციებისთვის გამოყენებულ ლიტერატურულ მასალას კი შინაარსების თემატიკიდან გამომდინარე, დავყოფთ სამ ძირითად ნაწილად:

1. ქართული კლასიკური ლიტერატურა, რომელიც გააერთიანებს ნაკვეთებს: რელიგიური ლიტერატურა, მითი და ზღაპარი, პოეზია, პროზა;
2. უცხოური ლიტერატურა;
3. საბჭოური ლიტერატურა¹¹.

სანამ გარკვეული ტიპის ანალიზზე გადავალთ, უნდა ვთქვათ, რომ წარმოდგენილი კვლევა პირ-

¹⁰ რ. ჩხეიძე. ქართული მწერლობა თვალის გადავლებით, *ჩვენი მწერლობა*, თბილისი 2015, 81.

¹¹ ამ ნაკვეთში გავერთიანეთ ყველა ის ნაწარმოები, რომელიც საბჭოთა პერიოდშია შექმნილი და შინაარსით საბჭოთა სოციალისტურ სურათს ესადაგება (ა.მ.).

ველი მცდელობაა სამხატვრო აკადემიის მუზეუმის ფონდში დაცული წიგნის მხატვრული გაფორმებისადმი მიძღვნილი ნამუშევრების მეტ-ნაკლებად სრული სახით წარმოჩინებისა და შესწავლისა და თავისი ხასიათით მიმოხილვითია. ამასთან ერთად, უნდა ავღნიშნოთ, რომ ჩვენს ხელთ არსებული მასალა, რაც შემთხვევაში ფრაგმენტული ან არასრულია¹² და შესაბამისად, არ გვაქვს პრეტენზია სასრულ დასკვნებზე. ვუშვებთ იმასაც, რომ სამომავლოდ, წარმოდგენილი სურათი შესაძლოა, დაექვემდებაროს გარკვეულ ცვლილებებს.

ანალიზს 30-40-იანი წლებით დავიწყებთ. წლების მიხედვით, საბჭოთა კავშირში ეს 30-იანი წლების რეპრესიებს და შემდგომ 40-იანებში II მსოფლიო ომის რთულ წლებს უკავშირდება. ამ წლებიდან მასალა მწირია (სქემა 1).

ქართული კლასიკური ლიტერატურა. ქართული პროზა – იოანე ბატონიშვილის ენციკლოპედიური ხასიათის „კალმასობა“, დავით კლიაშვილის „ბაკულას ღორები“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“, აკაკი წერეთელის „ბაში აჩუკი“, უიარაღოს (კონდრატე თათარაშვილი) „მამლუქი“. როგორც ჩანს, ყველა ამ ნაწარმოებს, საბჭოთა კონიუქტურის თვალსაზრისით, სოციალურ ჭრილში საბჭოეთამდე არსებული კლასობრივი უთანასწორობის უარყოფითი მხარეები უნდა ეჩვენებინა ან ადამიანების მორალური აღზრდის დანიშნულება შეეძინა.

საქართველოში დაბადებული, რუსეთში გადაცხოვრებული რუსი მწერლის ანა ანტონოვსკაიას „დიდი მოურავი“, ისტორიული რომანის ჟანრს მიეკუთვნება და ჩვენთვის უცხოური ლიტერატურის ნაკვეთს წარმოადგენს. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ისტორიული რომანის ჟანრი ძალიან პოპულარული იყო საბჭოთა კავშირში. საქართველოს სინამდვილეში ნიჭიერი ავტორებისათვის ის თვითგადარჩენის ინსტინქტივით ნაკარნახევი, შედარებით უსაფრთხო თავშესაფარი და ეროვნული საკითხზე ფიქრის გააქტიურების საშუალება გახდა.

¹² ფონდსაცავში არსებული ნამუშევრების ნაწილის ავტორთა ვინაობა უცნობია, ზოგ შემთხვევაში არ ვიცით ავტორთა ინიციალები ან დაზუსტებას საჭიროებს დათადირება (ა.მ.).

თავად პერიოდი, ერთი მხრივ, სამამულო ომის შემდგომი ამოსუნთქვაა და ამავე დროს, „სტალინის კულტის“ მსხვერვის ხანაც.

უნდა ითქვას, რომ ამ პერიოდის ბევრი ნიჭიერი სტუდენტი, შემდგომში 60-70-იან წლებში, მნიშვნელოვანი მხატვარი გახდა და მოგვიანებით, სამხატვრო აკადემიაში პედაგოგიურ მოღვაწეობას შეუდგა: თეიმურაზ ყუბანეიშვილი, დიმიტრი ერისთავი, დინარა ნოღია, ჯემალ ლოლუა და სხვ.

საბჭოთა ლიტერატურის ნაკვეთი წარმოდგენილია იმჟამად, სავარაუდოდ, ახალი, პოპულარული ლიტერატურით, რაც დღეს მივიწყებულია. მათ შორისაა სამამულო ომის თემით – დავით ბაქრაძის „გმირთა სისხლი“; სტეფანე შიქვაჩიშვილის „პავკა მოროზოვი“; სტალინისადმი მიძვნილი თემებით – გიორგი ლეონიძის „სტალინის ყრმობა“; „სტალინის ბიოგრაფიიდან“; საბჭოთა რეალობის ამსახველი ნაწარმოებებით – ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“; კონსტანტინე გამსახურდიას „ვაზის ყვავილობა“; დემნა შენგელიას „ცისკარი“, გიორგი გულუას „გაზაფხული საკენში“, მიხეილ მრეკლიშვილის „ხარატაანთ კერა“, თ. ჩხეიძის „ნატვრის თვალი“, ალექსანდრე ჭიშვილის „ლელო“, შიო არაგვისპირელის „ცისკარი“, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „მოგზაური“ და „გაბზარული გული“, აკაკი ბელიაშვილის „მეზობლები“, „მამონას ცდუნება“.

მაგალითისათვის, გიორგი გულუას რომანი „გაზაფხული საკენში“ 50 წლებში დაედო საფუძვლად, იმჟამად ძალიან პოპულარულ მხატვრულ ფილმს. ადარც ფილმი, არც ავტორი და არც ნაწარმოები დღეს ფართო საზოგადოების მახსოვრობის ნაწილს არ წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ ამ ნაწარმოების აუდიო ვარიანტს წავაწყდით ელექტრონული წიგნების სახლის „საბა“-ს გვერდზე, ამგვარი წანამძღვართით: „*ძალიან საინტერესო რომანი, მეორე მსოფლიო ომი, სიყვარულის ისტორია, ეთნოგრაფიული დეტალები და ჩვეულებრივი, საბჭოთა სოფელი, ამ წიგნის წაკითხვა დროში მოგზაურობას ჰგავს*“¹³.

¹³ <https://saba.com.ge/Books/AudioDetails/6553/გაზაფხულის-საკენში>

ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნაკვეთი შემდეგი ავტორებითაა მოცემული: ილია ჭავჭავაძე, „ოთარაანთ ქვრივი“, „უღელტეხილი“, ვაჟა ფშაველა, „ბახტრიონი“, „ალუდა ქეთელაური“, კონსტანტინე გამსახურდია, „დიდოსტატის მარჯვენა“, გიორგი წერეთელი, „პირველი ნაბიჯი“, აკაკი წერეთელი, „ბაში აჩუკი“, უიარალო, „მამელუკი“, ეგნატე ნინოშვილი „რჩეული“, ნინო ნაკაშიძე „დათვის ნაამბობი“.

თუ ამ ჩამონათვალს მივყვებით, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა, აკაკი წერეთლის „ბაში აჩუკი“, უიარალოს (კონდრატე თათარიშვილი) „მამელუკი“, ვაჟას ფშაველას „ბახტრიონი“ თავისი არსით, ეროვნულ იდენტობაზე ორიენტირებული ისტორიული ნაწარმოებებია. „*საბჭოურ პირობებშიც საქართველოში მიმდინარეობს კულტურული იდენტობის საფუძველზე ეროვნული იდენტობის საზღვრების მონიშვნა, ერის კოლექტიური მეხსიერების განმტკიცება. ამ ნიადაგზე ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკაც ჩამოყალიბდა, როგორც მასობრივი ესთეტიკა*“ – წერს ბელა წიფურია¹⁴.

უცხოური ლიტერატურა – ანატოლ ფრანსი, „კრენკებილი“, ივანე ნიკოლოპოვი, „გრიბოედოვი საქართველოში“, ალექსეი ტოლსტოი, „გზები წამებისანი“, ილფი და პეტროვი, „ოქროს ხბო“.

განხილვისას ჩვენ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სტუდენტებს ჰქონდათ პროგრამით გათვალისწინებული ჩამონათვალი. რაც იმითაც დასტურდება, რომ მაგ. „ოთარაანთ ქვრივი“, „გაზაფხული საკენში“ არაერთი ავტორის დასურათებით არის მოცემული სწორედ ამ პერიოდში. ეს მიღებული პრაქტიკა იყო მაშინ და არსებობს დღესაც შეთავაზების სახით. ერთმნიშვნელოვანია, რომ ამ პერიოდში ჭარბობს კომუნისტური რეჟიმის პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებები. თუმცა, პარალელურად, მიდის მუშაობა ეროვნული ნარატივის ჩამოყალიბების კუთხითაც.

¹⁴ ბ. წიფურია, *ქართული ტექსტი საბჭოთა/ პოსტსაბჭოთა / პოსტმოდერნულ კონტექსტში*, თბილისი 2016, 81.

თავად პერიოდი, ერთი მხრივ, სამამულო ომის შემდგომი ამოსუნთქვაა და ამავე დროს, „სტალინის კულტის“ მსხვერვის ხანაც.

უნდა ითქვას, რომ ამ პერიოდის ბევრი ნიჭიერი სტუდენტი, შემდგომში 60-70-იან წლებში, მნიშვნელოვანი მხატვარი გახდა და მოგვიანებით, სამხატვრო აკადემიაში პედაგოგიურ მოღვაწეობას შეუდგა: თეიმურაზ ყუბანეიშვილი, დიმიტრი ერისთავი, დინარა ნოღია, ჯემალ ლოლუა და სხვ.

საბჭოთა ლიტერატურის ნაკვეთი წარმოდგენილია იმჟამად, სავარაუდოდ, ახალი, პოპულარული ლიტერატურით, რაც დღეს მივიწყებულია. მათ შორისაა სამამულო ომის თემით – დავით ბაქრაძის „გმირთა სისხლი“; სტეფანე შიქვაჩიშვილის „პავკა მოროზოვი“; სტალინისადმი მიძვნილი თემებით – გიორგი ლეონიძის „სტალინის ყრმობა“; „სტალინის ბიოგრაფიიდან“; საბჭოთა რეალობის ამსახველი ნაწარმოებებით – ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“; კონსტანტინე გამსახურდიას „ვაზის ყვავილობა“; დემნა შენგელაიას „ცისკარი“, გიორგი გულუას „გაზაფხული საკენში“, მიხეილ მრევლიშვილის „ხარატაანთ კერა“, თ. ჩხეიძის „ნატვრის თვალი“, ალექსანდრე ჭიშვილის „ლელო“, შიო არაგვისპირელის „ცისკარი“, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „მოგზაური“ და „გაბზარული გული“, აკაკი ბელიაშვილის „მეზობლები“, „მამონას ცდუნება“.

მაგალითისათვის, გიორგი გულუას რომანი „გაზაფხული საკენში“ 50 წლებში დაედო საფუძვლად, იმჟამად ძალიან პოპულარულ მხატვრულ ფილმს. ადარც ფილმი, არც ავტორი და არც ნაწარმოები დღეს ფართო საზოგადოების მახსოვრობის ნაწილს არ წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ ამ ნაწარმოების აუდიო ვარიანტს წავაწყდით ელექტრონული წიგნების სახლის „საბა“-ს გვერდზე, ამგვარი წანამძღვართით: „*ძალიან საინტერესო რომანი, მეორე მსოფლიო ომი, სიყვარულის ისტორია, ეთნოგრაფიული დეტალები და ჩვეულებრივი, საბჭოთა სოფელი, ამ წიგნის წაკითხვა დროში მოგზაურობას ჰგავს*“¹³.

¹³ <https://saba.com.ge/Books/AudioDetails/6553/გაზაფხულის-საკენში>

ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნაკვეთი შემდეგი ავტორებითაა მოცემული: ილია ჭავჭავაძე, „ოთარაანთ ქვრივი“, „უღელტეხილი“, ვაჟა ფშაველა, „ბახტრიონი“, „ალუდა ქეთელაური“, კონსტანტინე გამსახურდია, „დიდოსტატის მარჯვენა“, გიორგი წერეთელი, „პირველი ნაბიჯი“, აკაკი წერეთელი, „ბაში აჩუკი“, უიარალო, „მამელუკი“, ეგნატე ნინოშვილი „რჩეული“, ნინო ნაკაშიძე „დათვის ნაამბობი“.

თუ ამ ჩამონათვალს მივყვებით, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა, აკაკი წერეთლის „ბაში აჩუკი“, უიარალოს (კონდრატე თათარიშვილი) „მამელუკი“, ვაჟას ფშაველას „ბახტრიონი“ თავისი არსით, ეროვნულ იდენტობაზე ორიენტირებული ისტორიული ნაწარმოებებია. „*საბჭოურ პირობებშიც საქართველოში მიმდინარეობს კულტურული იდენტობის საფუძველზე ეროვნული იდენტობის საზღვრების მონიშვნა, ერის კოლექტიური მეხსიერების განმტკიცება. ამ ნიადაგზე ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკაც ჩამოყალიბდა, როგორც მასობრივი ესთეტიკა*“ – წერს ბელა წიფურია¹⁴.

უცხოური ლიტერატურა – ანატოლ ფრანსი, „კრენკებილი“, ივანე ნიკოლოპოვი, „გრიბოედოვი საქართველოში“, ალექსეი ტოლსტოი, „გზები წამებისანი“, ილფი და პეტროვი, „ოქროს ხბო“.

განხილვისას ჩვენ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სტუდენტებს ჰქონდათ პროგრამით გათვალისწინებული ჩამონათვალი. რაც იმითაც დასტურდება, რომ მაგ. „ოთარაანთ ქვრივი“, „გაზაფხული საკენში“ არაერთი ავტორის დასურათებით არის მოცემული სწორედ ამ პერიოდში. ეს მიღებული პრაქტიკა იყო მაშინ და არსებობს დღესაც შეთავაზების სახით. ერთმნიშვნელოვანია, რომ ამ პერიოდში ჭარბობს კომუნისტური რეჟიმის პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებები. თუმცა, პარალელურად, მიდის მუშაობა ეროვნული ნარატივის ჩამოყალიბების კუთხითაც.

¹⁴ ბ. წიფურია, *ქართული ტექსტი საბჭოთა/ პოსტსაბჭოთა / პოსტმოდერნულ კონტექსტში*, თბილისი 2016, 81.

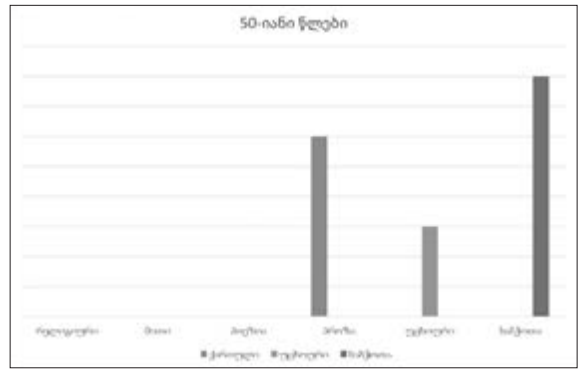
50 წლების დასურათება ყველაზე „რეალისტური“ და „სოცრეალისტური“ მთელს კოლექციაში. ამავე დროს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ძალიან მაღალ პროფესიონალურ დონეს აჩვენებს (სურ.1,2,3).

ვფიქრობთ, გარკვეული თვალსაზრისით, ეტალონური რეალიზმის ნიმუშს წარმოადგენს, თ. ყუბანეიშვილის ნამუშევრი „სტალინის ყრმობა“. დახვეწილი რეალიზმით არის შესრულებული ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივის“ დასურათება.

მკაფიოდ საბჭოური რეალიზმის ნიშნების მატარებელია და სოცრეალისტური კოლექციაში შედის ფ. სარალიძის, ვ. მესხის, მ. ნიორაძის, ო. ვარვარიძის ნამუშევრები.

მიმოხილვითი ნაშრომის ფარგლებში დაწვრილებით ვერ ავღწერთ თითოეულ ავტორს, მაგრამ ერთმნიშვნელოვნად შეიძლება ითქვას, რომ „რეალისტური“ მეთოდი ძალიან პოლისტილისტურია. ერთმანეთისაგან განსხვავდება უკვე თვითმყოფადობის ნიშნის მქონე დიმიტრი ერისთავის, ზურაბ კაპანაძის, დინარა ნოდისა, ანატოლი ბუაძის და ჯემალ ლოლუას ნამუშევრები.

განსაკუთრებულ ყურადღებას, თავისი „ამოვარდნით“ ზოგადი სურათიდან, ჩვენი აზრით, ვ. მდინარაძის მიერ კ. გამსახურდიას „ვაზის ყვავილობის“ ლინოგრაფიურის ტექნიკაში შესრულებული ორი დასურათება იმსახურებს. სრულიად ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში, თავად ტექნიკა, ლინოგრაფიურა თავისი ხასიათით პირობითობას უწყობს ხელს; მაგრამ ერთმნიშვნელოვანია, რომ ავტორი სურათს აგებს სიბრტყობრიობაზე ორიენტაციით; ზოგან წარმოაჩენს და ზოგან საერთოდ უგულებელყოფს დეტალებს და მოდერნისტულ მხატვრობასთან სიახლოვეს ავლენს. საინტერესოა ისიც, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს საბჭოთა შინაარსთან, რომელიც აცდენილია ვიზუალურ შესატყვისს.



სქემა 2

60-იანი წლების დასაწყისი საბჭოთა კავშირში ე.წ. „დათობის“, ანუ „ოტტეპელის“ ხანაა. ამ პერიოდში დაიწყო რეპრესირებულების რეაბილიტაცია და სიტყვის თავისუფლებაზე ცენზურის შერბილების პროცესი (სქემა 3).

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც სრულიად ახალ ჭრილს შემოიტანს საბჭოთა ცხოვრებაში, 1962 წელს გამოქვეყნებული სოლჟენიცინის მოთხრობაა „ივან დენისოვიჩის ერთი დღე“. მოთხრობა საბჭოთა ყოველდღიური სინამდვილისაგან დამალული გულაგების ცხოვრებას აღწერს.

ამავე დროს ხდება გამიჯვნა „ოფიციალურ“ და „არაოფიციალურ“ ხელოვნებას შორის, რაც წინა პერიოდში საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში თითქმის შეუძლებელი იყო.

ძალიან რომ არ მოვწყდეთ იმჟამინდელ საბჭოთა რეალობას, გთავაზობთ ნაწყვეტს, ნიკიტა ხრუშჩოვის მიერ, კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვიდან (1961): „ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები კომუნიზმისთვის აქტიური მებრძოლები არიან. მათი საუკეთესო ნაწარმოებებით მილიონობით ადამიანი იზრდება. ეს ავალებს ჩვენს შემოქმედებით კავშირებს, მათ პარტიულ ორგანიზაციებს ყოველდღიურად ეწეოდნენ დიდ იდეურ-აღმზრდელობით მუშაობას, აიარაღებდნენ ჩვენს შემოქმედებით კადრებს მარქსისტულ-ლენინური თეორიის ცოდნით. საჭიროა, რომ მთელ ჩვენს შემოქმედებით კადრებს კარგად ჰქონდეთ შეგნებული თავიანთი დიდი

როლი საყოველთაო-სახალხო ბრძოლაში კომუნიზმისათვის და თავისი დიდი პასუხისმგებლობა ხალხის წინაშე ხალხის ცხოვრებასთან ლიტ. და ხელოვნების მჭიდრო კავშირისთვის.“

საქართველოში, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, მათ შორის მხატვრობასა და მწერლობაში, ასპარეზზე გამოდის 60-იანელთა ძალიან ნიჭიერი თაობა, რომელიც „არაოფიციალურ“ ხელოვნებას ქმნის.

სამხატვრო აკადემია, როგორც ოფიციალური სახელოვნებო დაწესებულება, გარკვეული თვალსაზრისით, იდეოლოგიური „მეთვალყურეობის“ ქვეშ რჩება. ამ პერიოდის ილუსტრაცია საოცრად საინტერესო სურათს იძლევა, ლიტერატურის შერჩევისა და მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით.

ქართული პროზის და პოეზიის ჩამონათვალი თითქოს დიდად არ განსხვავდება წინა პერიოდის ავტორების ნუსხისგან – ნიკო ლორთქიფანიძე, „თავსაფრიანი დედაკაცი“; ილია ჭავჭავაძე „სარჩობელაზედ“; დავით კლდიაშვილი, „დარისპანის გასაჭირი“; მიხეილ ჯავახიშვილი „არსენა მარაბდელი“; შალვა დადიანი „გვირგვლიანების ოჯახი“; კონსტანტინე გამსახურდია „დიდოსტატის მარჯვენა“ და „დავით აღმაშენებელი“, შოთა რუსთაველი „ვეფხვისტყაოსანი“.; ოღონდ მნიშვნელოვნად გაიზარდა მისი სხედრითი წონა სხვა ნაკვეთებთან შედარებით

ზღაპარისა და მითის ნაკვეთი მოცემულია ქართული ხალხური სიმღერებით და ზღაპრით „ირმისა“.

პრაქტიკულად ძალიან მწირია საბჭოთა ლიტერატურის მონაკვეთი, რომელიც ქიაჩელის „მთის კაცი თაა“ წარმოდგენილი.

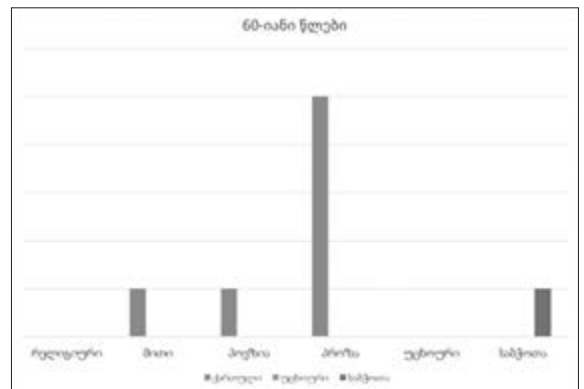
უაღრესად რადიკალურად მოჩანს ის გარდატეხა რომელისაც ადგილი აქვს ვიზუალურ ნაწილში. ის „რეალიზმი“ რომელიც მოვნიშნეთ „საბჭოთა რეალიზმის“ სახით, აქ ერთმნიშვნელოვნად „ოფიციალური“ მხატვრობის კუთვნილებაა.

სამხატვრო აკადემია, ერთი მხრივ ოფიციალური ინსტიტუციაა, რომელიც, ზედაპირული თვალთახედვით, ინარჩუნებს ძველ შინაარსებს, აქ

ვგულისხმობ იმას, რომ ლიტერატურის ჩამონათვალში ახალი მწერლობის ტალღის წარმომადგენლების ნამუშევრები აქ მყისიერად არ ჩანს, მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით კი, უკვე დიდწილად არ ჰგავს „ოფიციალურს“.

ლევან ცუცქერიძის, ზურაბ ფორჩხიძის, მზია დედანაშვილის და სხვათა ნაშრომები უკვე წიგნის ილუსტრაციისადმი სრულიად სხვა მიდგომებს გვიჩვენებს. თუ აქამდე ნატურალისტური რეალიზმი, ფორმების მკაფიოება, ნახატის თხრობითი ხასიათი იყო წარმმართველი, ახლა უკვე სრულიად ცხადია, რომ მხატვრები მეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ ახალი პლასტიკური ფორმების ძიებას (თუნდაც „რეალიზმის“ ფარგლებში), ექსპერიმენტებს მასალის ფაქტურულობაში¹⁵ (სურ. 4, 5).

ცალკე გამოყოფთ გაიანე ქუთათელაძის ფერად ილუსტრაციებს ზღაპარისთვის „ირმისა“, რომელიც ერთდროულად ხალხურია და ამავე დროს ქართული მოდერნის სტილს მოგვაგონებს (სურ. 6). აქვე ავღნიშნავთ, რომ მომდევნო წლებში გაიანე ქუთათელაძე, ლევან ცუცქერიძისა და თამაზ შათირიშვილის მსგავსად, ჩართვება სამხატვრო აკადემიაში პედაგოგიურ საქმიანობაში.



სურათი 3

ჩვენი გამოკვლევის ფარგლებში ყველაზე ხშირად დასურათებული ნაწარმოები კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ აღმოჩნდა.

¹⁵ მ. გაჩეჩილაძე, წიგნის ილუსტრაციის განვითარების გზა, ილუსტრაცია, თბილისი 2015, 80-89.

სწორედ, ამ ნაწარმოების დასურათებებს განვიხილავთ იმ ტენდენციების უკეთ წარმოსაჩენად, რაც 50-70-იან წლებში იჩენს თავს.

50-იან წლებში ნიკოლოზ ყიფშიძის მიერ დასურათებული „დიდოსტატის მარჯვენა“ თხრობითი ტიპის ილუსტრაციაა, ფორმების მკაფიოებაზე და სახეების დრამატულ გახსნაზე ორიენტირებული.

60-ანი წლები ზურაბ გოგოლაძის და ალექსანდრე კალანდაძის ნამუშევრებითაა წარმოდგენილი. ზურაბ გოგოლაძის ილუსტრაციებში უფრო ფორმის პლასტიკის ჩვენების ახალი მიდგომებია სახეზე, არც ფორმების ნატურალისტური კონკრეტულობა და არც თხრობითობა აქ საერთოდ აღარ დგას მხატვრის ამოცანად.

ძალიან საინტერესოდ გვეჩვენება ალექსანდრე კალანდაძის ნაშრომი, რომელიც ჩვენს მასალაში პირველი ამკარა მცდელობაა ძველქრისტიანული ხელოვნებისკენ მიბრუნების და პრინციპში, თვისებრივად ახალი ფორმადქმნადობის ძიებებისა. ძალიან საინტერესოა და მნიშვნელოვანიც ის, რომ ნაშრომის ხელმძღვანელი პროფესორი ვ. კეშელავა მას უმაღლეს შეფასებას – „ფრიაღს“ უწერს.

70-იან წლებშია შესრულებული ბადრი გაგნიძის მიერ „დიდოსტატის მარჯვენის“ დასურათება. ამ ნამუშევართან ერთად, ჩვენ უკვე 70-80 წლებში გადავინაცვლებთ. დასურათება ზედაპირიდან ნახევრად ამოწეული რელიეფის შთაბეჭდილებას ბადებს. ზოგჯერ ავტორი რამდენიმე დროით მოვლენას ერთ სურათში აერთიანებს, რაც ასევე შუასაუკუნოვან ტრადიციასთან შეიძლება გაიგივდეს. ამავე დროს, ჩანს ერთგვარი სწრაფვა ფორმის სტრუქტურული დაშლისაკენ.

70-80-იანი წლები საბჭოთა კავშირში ბრეჟნევის მმართველობას და ე.წ. „ზასტოის“ უკავშირდება. ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია პოლიტიკური მმართველობის სტაგნაცია, პრობლემები ეკონომიკაში.

„ახალგაზრდული ასაკიდან ვერ ვგრძნობდი შინაგან ბმას ხელისუფლებასთან და პოლიტიკასთან კავშირში.....თუ გნებავთ, მე ყოველთვის

ვიმყოფებოდი ერთგვარ შინაგან ემიგრაციაში¹⁶.“ ამბობს ამ პერიოდის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიანი ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი.

„შინაგანი ემიგრაცია“ და დისიდენტური ინსტიტუტების გამოჩენა ის მოვლენებია, რომელიც ამ პერიოდის საბჭოური იდეოლოგიის კონტრრეჟიმია.

საბჭოთა სახელოვნებო სივრცეში, ამ პერიოდის ყველაზე ცნობილი და მნიშვნელოვანი მოვლენა მოსკოვში 1974 წ. გამართული ე. წ. „ბულდოზერების“ გამოფენაა, რომელიც ანტისაბჭოური სამოქალაქო პოზიციის დაფიქსირების პირველ მცდელობას წარმოადგენდა.

70-80-იანი წლები მეტად საინტერესო და მრავალფეროვანი ძიებებითაა ნიშნული ქართულ ლიტერატურასა და მხატვრობაში.

აკადემიის მუზეუმის კოლექციაში 70-80-იანი წლების ილუსტრაცია შემდეგი ლიტერატურული თემებითაა წარმოდგენილი:

ქართული კლასიკური პროზა – მოსე ხონელის „ამირანდარეჯნიანი“, ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი“, ეგნატე ნინოშვილის „ჯანყი გურიში“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ხვეისბერი გოჩა“, მ. ჯავახიშვილის „ჩანჩურა“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“.

სავარაუდოდ, 80-ან წლებში ლიტერატურის პროგრამული ჩამონათვალი განახლდა და შეიცვალა.

70 წლებამდე ქართული პროზის ნაკვეთში მნიშვნელოვანი ისტორიულ რომანი, როგორც ჩანს 80-იანი წლების ბოლოსთვის უკვე აქტუალური აღარ არის. ამის საპირწონედ, პირველად სწორედ ამ პერიოდში გამოჩნდა სულხან საბა ორბელიანის თხზულებები, რაც ანალიზისათვის ძალიან საინტერესო საკითხად გვეჩვენება. გამოჩნდნენ ახალი თაობის ავტორებიც ნოდარ ღუმბაძე „მარადისობის კანონი“, ჭაბუა ამირეჯიბი „დათა თუთაშხია“, რევაზ გაბრიაძე „უცხო ჩიტი“.

¹⁶ М. Мамардашвили, *Мой опыт нетипичен. Беседа с Пилар Бонэт* (1988), http://www.intelros.ru/subject/in_memoriam/7104-moj-opyt-netipichen.html.

პირველად ჩვენი დაკვირვების არეალში გამოჩნდება რელიგიური თემა – “შუმანიკის წამება”, „აბო თბილელი“, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“.

პოეზიის ნაკვეთი წარმოდგენილია ანა კალანდაძის ლექსების დასურათებით.

ზღაპარი და მითი გვთავაზობს ქართული ხალხური ანდაზების, „ამირანის“ თემას და ქართულ ხალხურ ზღაპრებს.

უცხოური ლიტერატურა კი – ევრიპიდეს, უილიამ შექსპირის, ო ჰენრის, ჰანს ქრისტიან ანდერსენის, ალექსეი ტოლსტოის, ნიკოლაი გოგოლის ნაწარმოებებს.

70-80 წლების ლიტერატურის ჩამონათვალი ძალიან მრავალფეროვანია, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული პროზა ინარჩუნებს ლიდერის პოზიციებს, გამოჩნდა რელიგიური თემა, პოეზია, უფრო მრავალფეროვანი გახდა უცხოური ნაკვეთიც.

ჩვენ დიდი სიამოვნებით განვიხილავდით იმ მრავალფეროვან ძეგლებს, რომლებიც ახლავს ამ პერიოდის წიგნის ილუსტრაციას. შუასაუკუნოვანი ხატწერის და რელიგიური მხატვრობის მიდგომების გადააზრებას (გ. გოგლიძე), სიბრტყობრივობაზე ორიენტაციას (ნ. ზაალიშვილი, თ. მამალაძე, ც. ტერელაძე), რეალური და მოგონილი სივრცეების გადახლართვას (დ. ხიდაშელი, ო. ჯინჭარაძე, მ. სალბიაშვილი), ფრაგმენტაციას (ა. აბესაძე), ხაზის პლევარილებას (რ. ფეტვიშვილი, ქ. გოკიელი) და ბევრ სხვა თავისებურებას, მაგრამ ერთი და ყველაზე მნიშვნელოვანი, ჩვენი აზრით, არის ის, რომ პრაქტიკულად, „რეალიზმის“ ის გაგება რაც ჩვენთვის საბჭოურ იდეოლოგიურ სურათთან იგივდებოდა ამ ნამუშევრებში თითქმის სრულიად გამქრალია (სურ. 7,8,9,10, 11).

ამ ნაწილში მთავრდება საბჭოური პერიოდი და ერთგვარ პროგრამულ ნამუშევრად, რომელიც საბჭოთა რეალისტური სურათის და მასთან ერთად საბჭოთა კავშირის რღვევას ასახვს, ჩვენ მერაბ აბრამიშვილის ამირანის მითისთვის შექმნილ ესკიზებს ავირჩევთ. სადაც ძლიერი,

თითქოს ქანდაკების მსგავსი გმირის სხეული ერთგვარად დამსხვრეულად და დანაწევრებულად იკითხება.

80-იანი წლების ბოლო მთელს საბჭოთა სივრცეში და განსაკუთრებით საქართველოში ეროვნული მოძრაობის გააქტიურების ხანაა, რაც საბოლოოდ საბჭოთა კავშირის ნგრევით, 90-იან წლების დასაწყისში კი ქვეყნის თავისუფლების დეკლარირებით დასრულდება. ოღონდ ამ უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენას მოჰყვება სამოქალაქო დაპირისპირება და ომი ტერიტორიების დაკარგვით.

სრულიად ბუნებრივია, რომ საბჭოთა ფორმაციის დასრულება დაკავშირებული იქნებოდა კულტურული ნორმების ცვლასთან. ამასთან ერთად, ბევრი მოლოდინი უკავშირდებოდა განახლებას, უკეთესობას, ოღონდ ეს მოლოდინი ხშირ შემთხვევაში კრიზისის განცით ჩანაცვლდა.

90-იან წლებში გამოსულ ხელოვანთა თაობას პოსტტრამულს უწოდებენ. პოსტსაბჭოთა კრიზისის პირობებში ახალი თაობის მწერლების და მხატვრების გარდაუვალი მოთხოვნილება იყო გლობალისტურ სივრცეში ჩაწერა, რაც სრულიად ახალ სახელოვნებო არტიკულაციას საჭიროებდა.

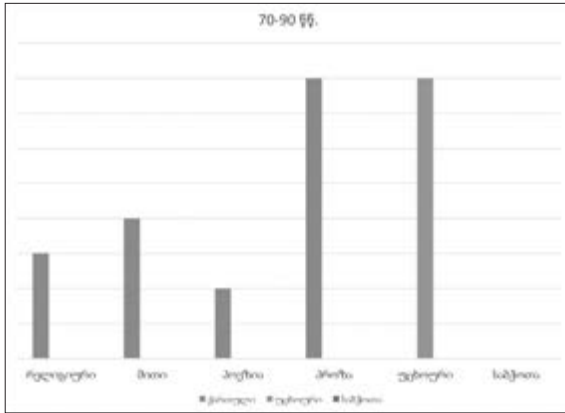
1990-2000-იანი წლები სამხატვრო აკადემიის მუზეუმში შემდეგ შინაარსებს წარმოგვიდგენს: ქართული პროზა – სულხან საბა ორბელიანი, იგავები, ილია ჭავჭავაძე, „კაცია ადამიანი“, ნიკოლოზ ლორთქიფანიძე, „დანგრეული ბუდეები“, ლევან ჭელიძე, „ყველასგან მივიწყებული ამბავი“, ვაჟა-ფშაველა, „მუცელა“.

ზღაპარი – „სანამ გველემაპი გაიდვიძებდეს.“

პოეზია – „ვეფხვისტყაოსანი“, ტერენტი გრანელი, გალაკტიონ ტაბიძე.

უცხოური ლიტერატურა – გაბრიელ გარსია მარკესი, „მარტოობის 100 წელი“, ვლადიმერ ნაბოკოვი, „ლუჟინის დაცვა“.

ლიტერატურის ჩამონათვალი თითქოს აგრძელებს 70-80-იანი წლების ხასიათს და ქვეყანაში მომხდარი ეპოქალური ცვლილებები მასში ახალი შინაარსების სახით ასახული არ არის (სქემა 4).



სქემა 4

70-80-იანი წლების გაგრძელებად შეიძლება აღვიქვათ ვიზუალური ნაწილიც. ერთი მხრივ, თითქმის სრულიად წაშლილია „საბჭოური“ რეალიზმის ნიშნები. დამახასიათებელია ფრაგმენტაცია (მ. სიამაშვილი, თ. სამადაშვილი), ხაზზე ორიენტირებულობა (ნ. ცუცქერიძე), რეალური და არარეალური სივრცეების აღრევა (თ. ნაკაიძე, ნ. ნეიძე, ი. ყარყარაშვილი). დაკარგულია ადამიანის მნიშვნელობის განცდაც (მ. ჭანიშვილი). ეს ყველაფერი უკვე ახლდა წინა ეპოქას; თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეხლა ეს უფრო მტკივნეულად მოჩანს. წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით კი, თითქოს ნაკლებ პროფესიონალურადაა შესრულებული (სურ. 12, 13).

1990-2000-იანი წლების მასალა ძალიან მწირია. მიუხედავად ამისა, ისეთი შეგრძნება გვეუფლება, რომ პროცესები ინერციით მიედინება და სამხატვრო აკადემიის შიგნით ვერ ხერხდება ჯეროვანი რეფლექსია იმ მოვლენებზე, რომლებიც მის კედლებს გარეთ ხდება.

ობიექტურობა მოითხოვს ავღნიშნოთ ისიც, რომ 90-იანი წლების დასაწყისში აკადემიის ფარგლებში არსებობდა ექსპერიმენტული მცდელობები სასწავლო კუთხით. სტუდენტთა ერთი ჯგუფის ინიციატივით შექმნილი ექსპერიმენტული სახელოსნო, რომელსაც თავდაპირველად ლევან ცუცქერიძე და შემდგომ გია ბუღაძე ხელმძღვანელობდნენ. ამ სახელოსნოს ფარგლებში შემუშავდა სრულიად ახალი სასწავლო პროგრამა, ახალი პედაგოგიური მიდგომებით

და სრულიად ახალი საგნების ჩამონათვალთ (რელიგიის ისტორია – ედიშერ ჭელიძე, ნოდარ ლადარია, ხელოვნების ესთეტიკა – დავით ანდრიძე, ლიტერატურის ისტორია – კახაბერ ჯამბურია, ფილოსოფია – დათო ბარბაქაძე). როგორც ჩანს ეს იყო ერთეული მცდელობა, რომელიც იმ პერიოდისთვის საკმარისი გავლენის მქონე არ აღმოჩნდა.

სამწუხაროდ, მუზეუმის ფონდსაცავში არსებულ მასალაში ბოლო ილუსტრაცია 2004 წლით თარიღდება და შესაბამისად, მომდევნო ეტაპებზე დაკვირვების საშუალებას არ იძლევა.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მოკლე შეჯამებას თუ მოვახდენთ, ლიტერატურის შინაარსის თვალსაზრისით, 50-იანი წლებისთვის ქართული და საბჭოთა პროზა თითქმის თანაბარ პოზიციებზეა, თუმცა, მაინც „საბჭოთა“ შინაარსის წარმმართველი. 60-ანი წლებიდან კი პრაქტიკულად ეს შინაარსები იწყებს გაქრობას.

ვიზუალური ნაწილის განხილვა ცხადყოფს, რომ „სოციალისტური რეალიზმის“ მეთოდი 30-40-იან წლებში ბოლომდე ჩამოყალიბებული არ არის და თავის სრულყოფილებას 50-იან წლებში აღწევს. 60-იანი წლებიდან საბჭოური „რელიზმი“ ნელ-ნელა ქრება.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სამხატვრო აკადემიაში წიგნის ილუსტრაცია, შერჩეული ლიტერატურის და ვიზუალური ფორმის თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესო სურათს გვთავაზობს. შეიძლება ითქვას, რომ სოცრეალისტური პრელუდია 30-იანი წლების ბოლოს და 40-იანი წლების დასაწყისს უკავშირდება, თავის პიკს 50-იან წლებში აღწევს და შემდეგ ისე იწყებს გაქრობას, რომ 70-80-იანი წლებისთვის საერთოდ აღარ არის აქტუალური. 90-იანი წლები ინერციით ჯერ კიდევ წააგავს უშუალოდ წინმსწრებ პერიოდს, თუმცა დაწყებული ეპოქალური ძვრები გარდაუვალს გახდის ცვლილებებს.

საბჭოთა იდეოლოგია „რეალიზირებული უტოპია“, რომელისთვისაც კომუნიზმის მშენებლობა თავად „კომუნიზმია“. სოცრეალისტური

მეთოდი ხელოვნებაში ძალადობრივი ინტერვენციაა, რომელმაც რეალისტურად უნდა ასახოს რეალიზებული მითი არარსებულზე.

„90 წლის აქეთ, პატარ-პატარა კენჭები ჩაიყარა, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. კენჭებს კირიც უნდა, რომელიც მათ დუღაბად აქცევს, რომ ჩვენ გვქონდეს ქვეყანა და არა მოლანდება“¹⁷.

როგორც თავშივე ავღნიშნეთ, ჩვენს მიერ მიმოხული მასალა არ არის სრული და შესაბამისად შესაძლოა მომავალში გადახედვით იქნას. ოღონდ ვფიქრობთ, თავისთავში ერთმნიშვნელოვნად ძალიან ბევრ საინტერესო თემას და ახალ საფიქრალს მოიცავს, რომელიც მომავალში არაერთი დაკვირვების საგანი შეიძლება გახდეს.

ნარკვევის ბოლოს გვსურს მადლობა ვუთხრათ სამხატვრო აკადემიის მუზეუმის ფონდების ხელმძღვანელს ბატონ თემურ ბიბილურს, ამგვარი საინტერესო პროექტის იდეისათვის და ამავე დროს ავღნიშნოთ, რომ პროექტს წინ უძღვოდა ნამუშევრების შეგროვების, ფოტოფიქსაციის, დახარისხების კუთხით მის მიერ ჩატარებული რთული, მნიშვნელოვანი და სკრუპულოზური შრომა. ასევე აღსანიშნია და დასაფასებელი სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის ლაბორატორიის თანამშრომელთა წვლილი ნამუშევრების გაწმენდა-აღდგენა-გამაგრების საქმეში.

¹⁷ დ. თუმანიშვილი, *XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი*, თბილისი 2020, 214.

ANNA MGALOBESHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

BOOK ILLUSTRATION COLLECTION FROM THE MUSEUM OF TBILISI STATE ACADEMY OF ART

The Faculty of Graphic Art was established along with the foundation of the Academy, and since that time, the book design and illustration studio has been one of the main activities of the faculty. The Academy's Museum contains a large archive of students' studio and diploma works in book design and illustration from 1930 to 2002.

In the article, we tried to examine the given collection from the viewpoint of the Social Realistic method, which was the main method during the Soviet period. The research aimed to find deviations from this method.

For a clearer understanding of the process, we combined and compared the visual materials with the texts that were chosen by the artists for their illustrations.

It can be said that the Book Illustration program at the Art Academy offers a very interesting picture in terms of the selected literature and visual form. The social realist prelude is associated with the end of the 30s and the beginning of the 40s, reaches its peak in the 50s, and then begins to disappear in such a way that by the 70s and 80s, it is no longer relevant.



1. თეიმურაზ ყუბანეიშვილი, ილია ჭავჭავაძე „ოთარანთ ქვრივი“, ლითოგრაფია, 1952, სადიპლომო ნამუშევარი
Teimuraz Kubaneishvili, Iliia Chavchavadze, Otarant Widow, lithography, 1952, diploma work



2. შოთა ნიორაძე, ალექსანდრე ჭეიშვილის „ლელო“, „ქალაღი, ფანქარი, ტუში, 1954, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. ი. შარლემანი
Shota Nioradze, Alexander Cheishvili, „Lelo“, paper, pencil, ink, 1954, diploma work supervisor: prof. I. Sharleman



3. დინარა ნოდია, ალექსეი ტოლსტოი, „გზები წამებისანი“, ქალაღი, ტუში, 1955, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. ი. შარლემანი
Dinara Nodia, Aleksey Tolstoy, „The Road to Calvary“, paper, ink, 1955, diploma work supervisor: prof. I. Sharleman



4. ლევან ცუცქირიძე, შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“, ქალაღი, ფანქარი, 1963, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. ს. კობულაძე
Levan Tsutskiridze, Shota Rustaveli, „The Knight in the Panther's Skin“, paper, pencil, 1963, diploma work supervisor: prof. S. Kobuladze



5. ანტონ ღუმბაძე, ეგნატე ნინოშვილი, „ქრისტინე“, ლინოგრაფიკა, 1960, VI კ., ხელმძღვანელი: დოცენტი მ/შ თ. ყუბანეიშვილი
Anton Dumbadze, Egnate Ninoshvili, „Qristine“, linocut, 1960, supervisor: T. Kubaneishvili



6. გაიანე ქუთათელაძე, ქართული ხალხური ზღაპარი „ირმისა“, ქაღალდი, აკვარელი, 1960, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: თ. ყუბანეიშვილი
Gaiane Kutateladze, Georgian Folk Tale „Irmisa“, paper, watercolor, 1960, diploma work supervisor: prof. T. Kubaneishvili



7. მიტო (დimitრი) გორდელაძე, ეგნატე ნინოშვილი, „ჯანყი გურიაში“, ქალაქი, ლინოგრაფიურა, 1974, სადიპლომო ნაშრომი, ხელმძღვანელი: გ. გორდელაძე

Mito (Dimitry) Gordeladze, Egnate Ninoshvili, „Rebellion in Guria“, paper, linocat, 1974 diploma work supervisor: G. Gordeladze



8. სოფიო კინწურაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, „კაცია--ადამიანი?!", 1972, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. თ. ყუბანეიშვილი

Sophio Kintsurashvili, Ilia Chavchavadze, „Is a Man a Human?!“ 1972, diploma work supervisor: prof. T. Kubaneishvili



9. ცინარა ტერელაძე, ამირან-დარეჯანიანი, 1970, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. თ. ყუბანეიშვილი

Tsinara Terelidze, Amiran-Darejaniani, 1970, diploma work supervisor: prof. T. Kubaneishvili



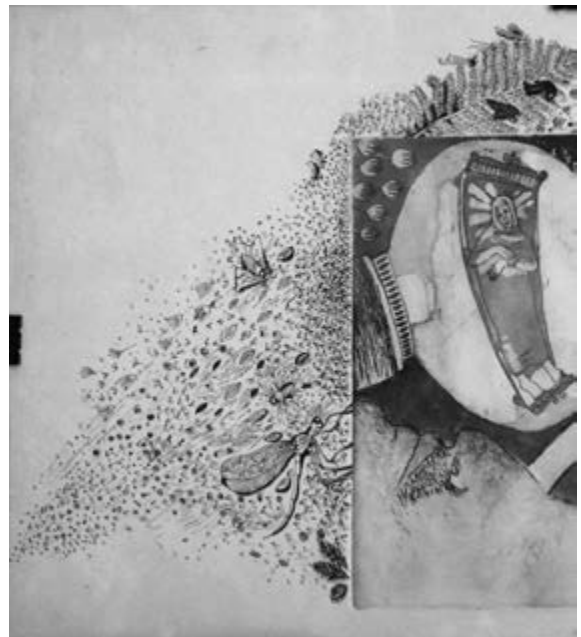
10. დავით ხიდაშელი, რევაზ გაბრიაძე, „უცხო ჩიტი“, ქაღალდი, შერეული ტექნიკა, 1985, ხელმძღვანელი: პროფ. თ. ყუბანეიშვილი
David Khidasheli. Revaz Gabriadze „Magic Bird“, paper, mixed media, 1985, supervisor: prof. T. Kubaneishvili



11. გიორგი გოგლიძე, გიორგი მერჩულე „გრიგოლ ხანძთელი“, ფერადი ოფორტი, 1983, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. დ. ნოდია
Giorgi Goglidze, Giorgi Merchule „The Vita of Grigol Khandzteli“, color engraving, 1983, diploma work supervisor: prof. D. Nodia



12. ნესტან (ნეიკო) ნეიძე, ვლადიმირ ნაბოკოვი, „ლუჟინის დაცვა“, ლითოგრაფია, 1997, სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: ჯ. ლოლუა
Nestan Neidze, Vladimir Nabokov, „Defense of Luzhin“, lithography, 1997, diploma work supervisor: J. Lolua



13. ხათუნა ხომერიკი, გაბრიელ გარსია მარკესი, „მარტოობის ასი წელი“, ოფორტი, 1995/96 ს/წ. სადიპლომო ნამუშევარი, ხელმძღვანელი: პროფ. ლ. შენგელია-აბაშიძე
Khatuna Khomeriki, Gabriel García Márquez „One Hundred Years of Solitude“, etching, 1995/96, diploma work supervisor: prof. L. Shengelia-Abashidze

ქრისტიანი დარჩიბა

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ალექსანდრე ციმაკურიძე და მისი პეიზაჟური სკოლა¹

XX საუკუნის ქართულ რეალისტურ დაზგურ მხატვრობაში პეიზაჟის ჟანრის „უფლებების დამცველად“ და ერთ-ერთ მთავარ ქომაგად ალექსანდრე ციმაკურიძე გვევლინება. შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მხატვრობაში პეიზაჟის, როგორც არა მხოლოდ ჟანრის, არამედ თემის დამამკვიდრებელი ისეთი დიდი ფიგურების მიუხედავად, როგორებიცაა დავით კაკაბაძე და ელენე ახვლედიანი, ალექსანდრე ციმაკურიძე პირველი ქართველი მხატვარია, რომელმაც სრულად უძღვნა თავი პეიზაჟურ მხატვრობას; მცირერიცხოვან პორტრეტებს თუ არ ჩავთვლით, ალექსანდრე ციმაკურიძის მხატვრული დანატოვარი მეტწილად სწორედ პეიზაჟს ეთმობა. მისი სახით რეალისტური პეიზაჟი, როგორც ჟანრი, საბოლოოდ დამკვიდრდა ქართულ დაზგურ მხატვრობაში. ამ მხრივ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი მრავალწლიანი პედაგოგიური მოღვაწეობა, რომლის განმავლობაშიც მან არაერთი პეიზაჟისტი მხატვრის პროფესიულ ზრდასა და ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. 1960-იან წლებში ელენე ახვლედიანის თაოსნობით მთელ ქვეყანაში მოგზაურ მხატვარ-პეიზაჟისტთა ჯგუფის გარდა, საქართველოში არ შექმნილა მიმდინარეობა თუ მხატვართა გაერთიანება, რომელიც (მსგავსად XIX საუკუნის საფრანგეთისა) მხოლოდ პეიზაჟს აირჩევდა მთავარ მოტივად. ამდენად, 1930-იანი წლებიდან ალექსანდრე ციმაკურიძის გარშემო შემოკრებილი და მასთან დაახლოვებულ-დამოწაფებული ახალგაზრდა მხატვარები (კ. სანაძე, პ. ბლიოტკინი, შ. მამალაძე, ი. მამალაძე, კ. გძელიშვილი, ლ. ძაძამიძე, მ. ხვიტია, რ. ჯავრიშვილი, ნ. ფალავანდიშვილი, ი. რაზმაძე და სხვა), რომლებიც პედაგოგის კვალდაკვალ მეთოდურად მუშაობენ პეიზაჟის ჟანრში, უფლებას გვაძლევს, ვისაუბროთ ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟურ სკოლაზე, როგორც ამ ტიპის პირველ და უპრეცედენტო მოვლენაზე XX საუკუნის ქართული სახვითი ხელოვნების კონტექსტში. თუმცა, ალექსანდრე ციმაკურიძის შემოქმედების სახით არსებული მხატვრულ-ესთეტიკური ორიენტირის თუ ზოგადსტილისტურ დონეზე შესამჩნევი გავლენების მიუხედავად, თითოეული მხატვარი კონკრეტული ეპოქის მხატვრული ძიებების კვალდაკვალ, დროთა განმავლობაში, დამოუკიდებელი ხელწერის მქონე ფერმწერად ჩამოყალიბდა. მოცემული სტატიის მიზანია გამოკვეთოთ თავად ალექსანდრე ციმაკურიძისა პეიზაჟის ძირითადი მახასიათებლები, მისი მნიშვნელობა და ადგილი XX საუკუნის ქართულ დაზგურ მხატვრობაში.

თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის დაკვეთით შესრულებული თბილისის ურბანული ხელების ფერწერული სერიის (1927-1930 წწ.) გარდა, ალექსანდრე ციმაკურიძის მხატვრული მემკვიდრეობიდან, ძირითადად, 1930-50-იანი წლების პეიზაჟებს ვიცნობთ. როგორც ჩანს, სწორედ ამ დროს შეიქმნა ხელსაყრელი გარემო მოსკოვში კლასიკური სამხატვრო განათლებამიღებული მხატვრის ნიჭისთვის. რეალისტური მხატვრობის ტენდენციის გაძლიერება და ძალაში შესვლა გახდა საჭირო, რათა 1921 წელს მშობლიური ქვიშხეთიდან თბილისში დაბრუნებულ ალექსანდრე ციმაკურიძეს საკუთარი ადგილი ეპოვა ქართულ ხელოვნებაში. რუსი „პერედვიჟნიკებისა“ და რუს მხატვართა კავშირის მხატვრულ ტრადიციებზე აღზრდილი ფერმწერი, რომლისთვისაც ყოველივე მოდერნისტული იმთავითვე უცხო და მიუღებელი იყო, პეიზაჟის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „კლასიკურ ვერსიას“ ქმნის, რითაც ქართულ სახვით ხელოვნებაში რეალისტურ ფერწერულ პეიზაჟს უყრის საფუძველს. რუსული აკადემიური სამხატვრო განათლების კვალი აშკარად შეინიშნება მის მშვიდ, გაწონასწორებულ, სი-

¹ სტატია მომზადდა საქართველოს კულტურის, ახალგაზრდობისა და სპორტის სამინისტროს მიერ 2022 წელს მხარდაჭერილი პროექტის ფარგლებში „ალექსანდრე ციმაკურიძე და მისი პეიზაჟური სკოლა (ორენოვანი წიგნი-ალბომი ეძღვნება ალექსანდრე ციმაკურიძის დაბადებიდან 140 წლისთავს)“ (პროექტის ავტორი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ირინე აბესაძე).

ვრცითი პერსპექტივის პრინციპებით აგებულ, მკაფიოდ სტრუქტურირებულ, როგორც ეპიკური, ისე კამერული ხასიათის ლანდშაფტებში. მშობლიური კუთხის თითქმის ყოველთვის მზით გაჩახახებული პეიზაჟები კომპოზიციურად კარგადაა მოგვარებული, კოლორისტულად თანაბარი, ემოციურად კი მაჟორული, მოკლებულია გარეგნულ დინამიზმსა თუ დრამატიზმს². ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟები ჰაერით გაჯერებული, გამლილი სივრცის შეგრძნებას ტოვებს, მაშინაც კი, როცა შეზღუდულ ხედვით არეალს იძლევა და ახლო კადრით მოტანილ, ფრაგმენტულ კომპოზიციას გვთავაზობს. წინა პლანის მონაცვლე, თითქოსდა სივრცითი პერსპექტივით გადმოცემული, მზით განათებული და ოდნავ გაბუნდოვანებული უკანა პლანი ჰაერით ავსებს კომპოზიციას, პეიზაჟების უმეტესობაში მოცემულ შორს მიმავალ გზას, დაკლავნილ ბილიკსა თუ დამრეც ფერდს კი თანდათან შევყავართ მასში.

ტექნიკური სიანგლებისა და ფერწერული ექსპერიმენტებისადმი გულგრილი ალექსანდრე ციმაკურიძე სუფთა, შექმფენი ფერებით გაჯერებული, მსუყე მონასმებით წერის პასტოზურ მანერას იყენებს, რაც რუსული რეალისტური მხატვრობის მიერ ნაწილობრივ მიღებულ-გაზიარებული იმპრესიონიზმით გატაცებაზე მიუთითებს. ყველზე კარგად ეს ჩანს მცირე ზომის ეტიუდებში, სადაც მხატვარი მეტ თავისუფლებას აძლევს საკუთარ თავს და უპირატესობას არა პეიზაჟურ მოტივს, არამედ პასტოზურად წერის ემოციურ მანერას ანიჭებს (სურ. 8). თუმცა როგორი დინამიკური და ცოცხალიც არ უნდა იყოს წერის მანერა, პალიტრა ალექსანდრე ციმაკურიძესთან ყოველთვის „ქართულად თავშეკავებული“ და თავდაჭერილია; კონტრასტული ცივი და თბილი ფერებით შედგენილი პეიზაჟური კომპოზიცია იშვიათი ოსტატობითა და გემოვნებითაა დაბალანსებული, ჰარმონიული და კოლორისტულად გაწონასწორებულია. სხვადასხვა ელფერისა და ინტენსივობის მქონე ცისფერი და მწვანე მასთან ყოველთვის მოოქროსფრო-მოყვითალო ტონე-

² ამის შესახებ იხ. ქ. დარჩია, *პეიზაჟი ქართულ მხატვრობაში*, თბილისი 2016, 19-20.

ბითაა „გამთბარი“, რაშიც ნიჭიერი და ფაქიზი ფერმწერის ხელწერა ცნაურდება. „სხვა ყველაფერში: თვალწინ გადაშლილი ლანდშაფტის გადმოცემის ერთგულებაში, ხილული ბუნებისადმი რეალისტურ მიდგომასა და ხედვაში, ისევე როგორც კლასიკური მხატვრული პრინციპების მიმდევრობაში, ალექსანდრე ციმაკურიძე რეალისტური მხატვრობის საფუძვლებს იცავს. წინ გადაშლილი ლანდშაფტისადმი მხატვრის გულწრფელი აღტაცება და ემოციური გახსნილობა არც ავტორის მოგონილია და არც ხატვის პროცესში თავსმოხვეული ეიფორიული მონაფიქრი. ყველაფერი თითქოს სამუშაო პროცესის დაწყებამდე წყდება: მზით გამთბარი გარემოს მოტივი, ხის ფოთლებზეა შექმნილი თამამის თემა და თვით ხედვის წერტილი ანუ რაკურსი, რაც ნამუშევრის კომპოზიციურ ქვაკუთხედს შექმნის, იმთავითვეა მხატვრის შინაგანი ალღოთი განპირობებული, თავად ხატვის პროცესი კი მხოლოდ ხელოვნების მიმუხისის უხსოვარ პრინციპს დამორჩილებული“³.

მიუხედავად ამგვარი ათასგზის ნაცადი, საუკუნეებით გამოცდილი და პროგნოზირებადი „რეალისტური ფერწერული პროზისა“ თუ „პროზაული რეალისტრობისა“, არის რამ უჩვეულო ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟებში, რაც ერთი შეხედვით უხილავი ხატსახოვანი გზავნილის სახით შეუცდომლად აღიქმება და განიცდება მნახველის მიერ, როგორც „განსაკუთრებული“. ამის საიდუმლო, პირველ რიგში, პეიზაჟის სრუქტურული წყობაა. ალექსანდრე ციმაკურიძესთან პეიზაჟი ჩვეულებრივ, პლანებად იგება, ამასთან ნიშანდობლივია, რომ თვალწინ გადაშლილი ლანდშაფტის წინა, შუა და უკანა პლანი ცენტრისკენ მიმართულ, ხან ურთიერთგადამკვეთ, ხანაც ერთმანეთს აცდენილ დიაგონალებად ლაგდება კომპოზიციაში. ამის გამოა, რომ ტილოზე წარმოდგენილი ბუნება კლასიკური რეალისტური მხატვრობისთვის სავალდებულო ხაზობრივი პერსპექტივით კი არ გვიხმობს ნამუშევრის სიღრმეში, არამედ პირიქით, თავადვე უშურველად „ეხსნება“ მნახველს სურათის სი-

³ იქვე.

ღრმიდან, როგორც ხელოვნების ძალით მარადიული სიცოცხლისთვის გამოხმობილი და უკვაყოფილი მაღალი რანგის რეალობა. კომპოზიციის აგების ამგვარი პრინციპი მნახველში თაყვანისცემის ქვეცნობიერ სურვილად „ითარგმნება“, რადგან უკუპერსპექტივად აღიქმება, რასაც, რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, „უღმერთო“ XX საუკუნის რეალიზმით ნიშანდებულ პეიზაჟებში შუასაუკუნეობრივი, მარადიული განზომილება შემოაქვს (ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, დამატებით დატვირთვასა და კონტექსტს იძენს ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟებში ჭარბად მოცემული, ციდან დაშვებული, ხშირად ფოთლოვან ხეებს შორის „ჩამოყოფილი“ მზის ნათელი). სწორედ ამიტომ, ციმაკურიძის პეიზაჟების წინა პლანზე მოცემული გამოსახულებები (მაღალი ნაძვები თუ ღიდრონი ხეები, ფიცრული სახლი თუ უბრალოდ მიწის კორომი), მცირე ფორმატის კამერულ ნამუშევრებშიც კი, სადღესასწაულო-რეპრეზენტაციულ იერს ატარებს და ყოვლად უპრეტენზიო ყოფითი მოტივისადმი კუთვნილების მიუხედავად, მნიშვნელოვნად აღიქმება. გამოდის, რომ კონკრეტული, სავსებით ჩვეულებრივი და ყოველდღიური ხედები ალექსანდრე ციმაკურიძესთან არა მხოლოდ ბუნების განუყოფელი ნაწილია და ჰარმონიულია გარემოსთან, არამედ უფრო მაღალი კატეგორიის რეალობასთანაა წილნაყარი. აქედან იღებს სათავეს ალექსანდრე ციმაკურიძის, ერთი შეხედვით, უპრეტენზიო, ვისთვის სულაც „პროზაული“ პეიზაჟების რთულად ასახსნელი ეპიკურობისა და ამალღებულობის განცდა (სურ. 1-7).

ამალღებული განწყობილების შექმნას უწყობს ხელს ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟების კიდევ ერთი, ქართული პეიზაჟური მხატვრობისთვის კარგად ნაცნობი მახასიათებელი: გამოსახულებით ერთიანად შევსებული სასურათე სიბრტყე და ხედვის მაღალი წერტილი. კომპოზიცია ალექსანდრე ციმაკურიძესთან ყოველთვის (სოცრეალისტური თემატიკის შემთხვევაშიც კი) ზედხედშია მოცემული; მნახველი სადღაც მთების სიმაღლიდან, ზემოდან დაჰყურებს გარემოს, ხოლო ცა თითქმის არ ჩანს, რადგან ჰორიზონტი მეტწილად, მთებით ან ფოთლოვანი

ხეებითაა დაფარული⁴, ისე, რომ ცისთვის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი რჩება (ცა რომ გვგონია, ხშირად, ისიც მთაა, სიშორით გაციფერებულ-გაბუნდოვანებული). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ალექსანდრე ციმაკურიძესთან რეალისტური მხატვრობის სამეტყველო ენითა და ფორმითაა მოცემული დავით კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟების არა მარტო კომპოზიციური სტრუქტურა, არამედ შინაარსობრივ-იდუური ნარატივი. მაგრამ ციმაკურიძესთან გაცილებით ნაკლებია მარადიულობის განცდა, რადგან რეალისტური მხატვრობის პოზიციასზე მდგარი ფერმწერი უარს ამბობს ფორმათა განზოგადებაზე, ნამუშევრის სიბრტყობრივ-დეკორაციულ წყობაზე და მაინც ხილულ ბუნებას, ანუ ემპირიულ სინამდვილეს ერთგულებს, რეალიზმის ენაზე ნათარგმნი კაკაბაძისეული ხერხები კი პეიზაჟური კომპოზიციებისთვის, უპირველეს ყოვლისა, უხილავი დინამიზმისა და შინაგანი სიცოცხლის მინიჭებას ახერხებს, რაც საბოლოო ჯამში, გარკვეული ზედროულობის მიუხედავად, პეიზაჟების რეალისტურობასა და მხატვრულ დამაკერებლობას აძლიერებს. ბუნების წარუვალლობის მხატვრობის ენით გადმოცემასთან ალექსანდრე ციმაკურიძეს თავისი მიდგომა აქვს, რისთვისაც „ფარულად“ ან იქნებ არაცნობიერად უკავშირდება ქართული მხატვრობის მოდერნისტულ ტრადიციას. ეს ალექსანდრე ციმაკურიძის მიერ, შესაძლოა, ვერ გაცნობიერებული, მაგრამ უდავოდ, მთელი არსებით განცდილი უწყვეტი მხატვრული ტრადიციაა, ერთგვარი „ტრანსტრადიციაა,“ რომელიც შუა საუკუნეებიდან, მოდერნიზმის გავლით, ქმნის ახალ მხატვრულ პარადიგმას, რომელიც, ერთი მხრივ, მისაღები და თავსებადია ახალ დროებასთან, მხატვრობისადმი წაყენებულ ახალ მოთხოვნებთან, მეორე მხრივ კი, ორგანულად, თუმც კი ფარულად არის დაკავშირებული ქართული სახვითი ხელოვნების მკვებავ ძარღვთან.

ამგვარად, ალექსანდრე ციმაკურიძისათვის პეიზაჟი, ერთი მხრივ, კონკრეტული ლანდშაფტის

⁴ ამასვე აღნიშნავს თინათინ ვირსალაძე ალ. ციმაკურიძისა და დ. კაკაბაძის პეიზაჟების შედარებითი ანალიზისას. იხ. Т. Б. Вирсаладзе, Александр Григорьевич Цимакуридзе, *ქართული ხელოვნება*, 4 (1955) 52.

პირუთვნულად ასახვას ნიშნავს, მეორე მხრივ კი, ბუნების „გასურათხატებას“. მისთვის საყვარელი მშობლიური კუთხის ხედები, რომელთაც მუდმივად მიმართავს, მხატვრისთვის ამოუწურავია, რადგან ალექსანდრე ციმაკურიძისათვის ეს „სარკმელია მარადისობაში“ (ღვთაებრივი ასპექტი), იმავდროულად კი, სუბიექტური განცდების მთელი პალიტრის დამტყვი მოტივი (მიწიერი, პიროვნული ასპექტი). ამიტომაც გაცილებით გულწრფელი და მაღალმხატვრულია სიუჟეტისგან თავისუფალი პეიზაჟური კომპოზიციები, სადაც ფერმწერი მარტო რჩება ბუნებასთან, ბევრად ხელოვნური და ნაძალადევი კი სოცრეალიზმისთვის ხარკად გაღებული ნამუშევრები („მეზღვრეები სანგარში“, „სტუმრები“, „სიმინდის მოსავლის აღება“, „მოსავლის აღება ქართლში“, „კალოობა“, „რთველი“), სადაც, საბჭოთა მოთხოვნებთან ადაპტაციის მიზნით, ლანდშაფტში „აპლიკაციურად ჩაბნეული“ სამშენებლო ტექნიკა, კოლმეურნე ქალები თუ ჯარისკაცები არაბუნებრივად გამოიყურება და დისონანსი შეაქვს კომპოზიციაში, რაც ციმაკურიძისეული ხალასი პეიზაჟის ერთგვარ ხარვეზად აღიქმება. ამგვარი სიუჟეტურ-თემატური გადახვევები ვერც იდეოლოგიურად ამართლებს საკუთარ თავს, რადგან მოკლებულია სოციალისტური ხელოვნებისათვის ერთ-ერთ მთავარ მოთხოვნად წაყენებულ პათეტიკას და მხატვრული თვალსაზრისითაც ზერელე ფორმალობაა. თემატური „ჩანართები“ მხოლოდ აქცენტებს ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟებისათვის სახასიათო სტრუქტურას, ხლეჩს და არღვევს მის ჰარმონიულ ქსოვილს, ერთგვარ „მეტაფიზიკურ სხეულს“, რასაც ეწირება კიდეც ნამუშევრის საერთო კონტექსტი და ქრება ხილულს მიღმა არსებული სინამდვილის განცდა (სურ. 9). ვფიქრობ, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა სოცრეალისტური ნარატივი ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟების შემთხვევაშიც წარმატებით ახერხებს ხელოვნების დესაკრალიზაციას.

სრულიად გამორჩეული ადგილი უკავია ალექსანდრე ციმაკურიძის შემოქმედებაში ადრეული პერიოდის, ზემოთ უკვე ნახსენებ, თბილისის ხედების სერიას (1927-1930 წწ.), რომელიც თერთმეტ

ფერწერულ ტილოს აერთიანებს (სურ. 10-15). ნამუშევრებზე ერთი შეხედვაც საკმარისია, რომ მივხვდეთ: ქალაქი მხატვრისთვის არც რთული რელიეფის მქონე ურბანული სტრუქტურა და არც შუა საუკუნეების მეხსიერების მატარებელი მიხვეულ-მოხვეულ ქუჩათა ქსელია, მისთვის ის, პირველ რიგში, ტფილისური აივნიანი სახლების მიერ ჩვენთვის მოთხრობილი ჯადოსნური ამბებია. ალაგ-ალაგ მოცემული ფიგურები თითქმის შეუმჩნეველია, ისინი უფრო ტფილისური ყოფის ამსახველი საერთო ანტურაჟის ნაწილია, ვიდრე რეალური ადამიანები. ამდენად, ურბანული არქიტექტურული გარემო უკაცრიელის შთაბეჭდილებას ტოვებს. (მაგრამ რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, ნაგებობების ამარა დარჩენილ ქალაქში საოცარი სადღესასწაულო განწყობა სუფევს და ერთგვარი ზეიმურობა იგრძნობა). მთავარი და წამყვანი ნამუშევრებში არქიტექტურული მოტივია, იგი ქმნის და იმორჩილებს როგორც კომპოზიციას, ისე საერთო სტრუქტურასა თუ სივრცით მახასიათებლებს სურათში. ამჯერად უკვე კლასიკური პერსპექტივის კანონების გამოყენებით, მსხვილი კადრით მოცემულ ნაგებობებს, როგორც წესი, მარცხნიდან მარჯვნივ შევყავართ ნამუშევრის სიდრემში, ერთგვარ სასცენო სამოქმედო არეალში, სადაც ბოლოში პერსპექტიულად შემცირებული შენობა გვხვდება. ამგვარად, მნახველი ნაგებობათა „ტყვეობაში“ აღმოჩნდება, უფრო კი საკმარისად რეალისტურად გადმოცემულ, პლასტიკურად უზადოდ ნაძერწ, თავის თავში ჩაკეტილ სამყაროში, რომელსაც ეთნოგრაფიული სიზუსტის მიუხედავად, და იქნებ ზუსტად ამიტომაც, ცოტათი ზღაპრული (მაგრამ არა ეგზოტიკური)⁵ იერი დაჰკრავს. შთაბეჭდილება რჩება, რომ ნაგებობათა მოცულობითი სიმკვრივე არა იმდენად ტფილისური ხედების რეალისტურობის ხარისხისა და მხატვრული დამაჯერებლობისთვის სჭირდება ალექსანდრე ციმაკურიძეს, რამდენადაც პირიქით – ზღაპრული იერის შესაქმნელად; თითქოს მხატვარს სურს, ამ ქალაქის ჯადოსნურობაში დაგვარწმუნოს და არა

⁵ ალ. ციმაკურიძის ტფილისური პეიზაჟების არაეგზოტიკურობას საგანგებოდ აღნიშნავს თინათინ ვირსალაძეც. იხ. T. B. Virsaladze, *დასახ. ნაშრ.*, 47.

მის რეალურობაში. ალექსანდრე ციმაკურიძის მიერ თემის ამგვარი გადაწყვეტა სრულებით არ უშლის ხელს ხსენებული სერიის დოკუმენტურ ხასიათს, პირიქით, კიდევ უფრო აცოცხლებს და ემოციურად ამდიდრებს მას. ამ ხერხით (თუ ავტორისეული ხედვით) ალექსანდრე ციმაკურიძემ საკუთარ ნამუშევრებში ემოციის „შენელებული მოქმედების მექანიზმი“ ჩადო, რისი წყლობითაც მოცემული სურათების ნამდვილად არესატად არა მისი თანამედროვე, არამედ მომავალი თაობები აქცია. დღესდღეობით, როცა საკმაოდ რთოთი დისტანცია გვაშორებს მაშინდელ ქალაქს, ბევრი რამ (მათ შორის, ტფილისური ცხოვრების წესი) უკვე განადგურებული, გამქრალი თუ სახეცვლილია და ქვეყნიერებასთან აივნებით მოსაუბრე ტფილისის ალქმა და შეგრძნება მომცვდარი და „მოჩლუნგებულია“, ალექსანდრე ციმაკურიძის ხსენებული სერია სწორედ ამ დაკარგული განცდის აღდგენაში გვეხმარება. და რაც მეტად არის მაყურებელი ქრონოლოგიურად ძველ ქალაქს დაშორებული, მით უფრო მნიშვნელოვანი და ფასეული ხდება „ჯადოსნური ტფილისის“ მნახველამდე ცხოვლად მოტანილი შეგრძნება. ალექსანდრე ციმაკურიძის თბილისური ხედები ერთგვარი „პორტალებია“, რომლის საშუალებითაც გასული საუკუნის დასაწყისის ტფილისში აღმოვჩნდებით. ამიტომაც თითქმის ვერ ვხედავთ ამ ურბანულ პეიზაჟებში ადამიანებს, მხატვარს არ სჭირდება წარსულში დარჩენილი, მოგონილი პერსონაჟები, რადგან ამ სურათების ნამდვილი მოქმედი პირები თავად ჩვენ – მუდამ თანამედროვე მნახველები ვართ; პერსპექტივაში მოცემული ქუჩის ხედები, მკვეთრი და ცოტა მოულოდნელი რაკურსებიც ალექსანდრე ციმაკურიძეს ნამუშევრებთან ჩვენი ინტერაქციისა და მასში ინტეგრაციისთვის სჭირდება.

მთელ ამ „სახვით მაგიას“ ალექსანდრე ციმაკურიძე აღწევს არა მხოლოდ რეალისტური მხატვრობის სამეტყველო ენით, არამედ საოცარი ფერწერული გაწაფულობითაც. რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, კომპოზიციური ჩაკეტილობის მიუხედავად, სამხრეთული მზით გამთბარი და განათებული გარემო სავსეა სივრცით და მაჟორული

განწყობით. მზის მცხუნვარების საუკეთესოდ გადმომცემი მკვეთრი შუქ-ჩრდილი – გადანათებული ადგილები და მათთან დაპირისპირებული, მიწასა თუ ნაგებობას დაცემული მკაფიო ჩრდილები – გამოსახულებათა პლასტიკურობასა და მკაფიო მატერიალურობასთან ერთად, სივრცისა და ჰაერის შეგრძნებას ტოვებს⁶. ამასვე უწყობს ხელს ნამუშევართა ფერადოვნება, რომელიც იმავდროულად, ურბანული ხედების დეკორატიულ (შესაძლოა, ცოტა დეკორაციულ) მეტყველებასაც აძლიერებს. მოცისფრო-მოვერცხლისფრო ტონებზე აგებული კომპოზიციები („აივნისანი სახლები სურბ-ნიშნის უბანში“, „ცისფერი სახლი #2 აბას-აბადის მოედანზე“, „ათეშგა“ (სურ. 10, 11, 13) მოოქროსფრო თბილი ტონებითაა დაბალანსებული, რისი წყალობითაც მოცემულ სერიაში გაერთიანებული სურათების თითქოს შუქით მოქსოვილი, მოციმციმე ზედაპირი მზის სითბოსა და მცხუნვარებას აფრქვევს და მართლაც, ზღაპრულ იერს იძენს. ამგვარად, ტფილისური ხედების ამსახველ ნამუშევრებში თანაარსებობს რეალისტური მხატვრობისთვის, ჩვეულებრივ, ურთიერთგამომრიცხავი, შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობისთვის კი სავსებით თავსებადი ორი მხატვრული ფენომენი – მონუმენტურობა და დეკორატიულობა, რაც ალექსანდრე ციმაკურიძის რუსული მხატვრული ტრადიციისადმი გარკვეული პიეტეტის მიუხედავად, კიდევ ერთხელ ადასტურებს მის შინაგან, გენეტიკურ კავშირს ქართულ სახვით ხელოვნებასთან.

ამგვარად, დაზგური ფერწერის სფეროში 1920-იანი წლებიდან აქტიურად მოასპარეზე ალექსანდრე ციმაკურიძემ პეიზაჟურ მხატვრობაში, ერთი მხრივ, „საბაზისო სტანდარტი“ დაამკვიდრა – წინ გადაძლილი ბუნებისადმი რეალისტური დამოკიდებულება – რაც, მართალია, საიმდროოდ არსებულ მოდერნისტულ ძიებებს დაუპირისპირდა და უფრო შუზღედული მხატვრული ძიებების კალაპოტში მოაქცია მხატვრობა, მაგრამ უდავოდ ახალი კარი გაუხსნა XX

6 ალ. ციმაკურიძის ურბანულ პეიზაჟებში განათებისა და კოლორიტის მნიშვნელობაზე მათა ციციშვილიც საუბრობს. იხ. მ. ციციშვილი, ნ. ჭოდოშვილი, თბილისი ქართველი და უცხოელი მხატვრების შემოქმედებაში, 2004, 9.

საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ რეალისტურ ფერწერას. და რაც მთავარია, ალექსანდრე ციმაკურიძემ რეალისტური პეიზაჟის არა განზოგადებული და ზეეროვნული, არამედ სწორედ ქართული სახვითი ტრადიციით ნაკვები და ხელოვნების მიმართ ქართველის შინაგანი მოთხოვნილებების მოპასუხე პეიზაჟური მხატვრობის ნიმუში შექმნა, რაც განაპირობებს კიდევ მის განსაკუთრებულ ადგილს XX საუკუნის ქართულ სახვით ხელოვნებაში.

ბუნებრივია, რომ ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟური მხატვრობის თვითმყოფადობა და მომნუსხველი მომნიბვლელობა მის გარშემო შემოკრებილი ახალგაზრდა მხატვრებისთვის შემოქმედებითი იმპულსის როლს ასრულებდა. ციმაკურიძის გავლენა სხვადასხვა ავტორთან სხვადასხვაგვარად გამოვლინდა. მაგრამ ერთგვარი მხატვრული ორიენტირის თუ კამერტონული ათვლის წერტილის მიუხედავად, საბოლოოდ თითოეული შემოქმედი საკუთარი ნიჭიერებისა და მხატვრული ძიებების კვალად განვითარდა. შეიძლება ითქვას, რომ ალექსანდრე ციმაკურიძისა და მისი წრის პეიზაჟისტი მხატვრების ინდივიდუალურმა ძიებებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქართული პეიზაჟის შემდგომი განვითარება და მის მაგისტრალურ გზად თუ არა, მნიშვნელოვან მიმართულებად მაინც გამოიკვეთა.

ალექსანდრე ციმაკურიძე და მისი წრის წარმომადგენელი მხატვრები საკუთარი ტემპერამენტით განცდილი რეალისტურ-ინდივიდუალისტური პეიზაჟის საფუძვლებს იცავენ ქართულ სახვით ხელოვნებაში. ალექსანდრე ციმაკურიძისგან ახალგაზრდა თაობამ იმეძვიდრევა, ერთი მხრივ, ბუნების რეალისტური აღქმა, მეორე მხრივ, მისი გასულიერების მოთხოვნილება, პირად განცდებთან დაკავშირებისა და საკუთარი მეხსიერებითა და ემოციებით დატვირთვის სითამამე. (აქვე უნდა ითქვას, რომ ემოციურ-ინდივიდუალისტურ პეიზაჟს ქართული მხატვრობა, პირველ რიგში, ელენე ახვლედიანის ავტორობით იცნობს, მაგრამ, მოცემულ შემთხვევაში, საუბარია, არა მოდერნისტული ფორმალისტური რადიკალური ენით, არამედ რეალისტური მხატვრობის მეთოდებით პირუთვნელად გადმოცემული ბუნების სურათში პირადი დამოკიდებულებისა და განცდების ჩაქსოვის უფრო თავშეკავებულ მცდელობაზე).

როგორც ცნობილია, საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმის პირობებში პეიზაჟმა ერთგვარი „მაშველი რგოლის“ ფუნქცია შეასრულა ქართველ მხატვართათვის, რადგან ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, შემოქმედებს თავისუფალი ქმედების საშუალებას აძლევდა. ამიტომ საბჭოთა პერიოდში პეიზაჟი ბევრისთვის გამოსავალია, მრავალთათვის კი ინტუიციური „სვლა“, რომლის დროსაც თავისუფლად ვლინდება მხატვრის ფერწერული შესაძლებლობები – გაცილებით უფრო ბუნებრივი და ნამდვილი ხდება წერის მანერა, შეუზღუდავი, გულწრფელი და არანაძალადევი თემისა თუ მოტივის არჩევანი⁷. ამ თვალსაზრისით, ალექსანდრე ციმაკურიძემ არაერთი ნიჭიერი მხატვრის ინდივიდუალობა იხსნა და დიდად შეუწყო ხელი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში პეიზაჟის თვითმყოფადი გზით განვითარებას.

⁷ ამის შესახებ იხ. ქ. დარჩია, „პეიზაჟი ქართულ მხატვრობაში“, თბილისი 2016, 20.

KRISTINE DARCHIA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ALEKSANDRE TSIMAKURIDZE AND HIS LANDSCAPE SCHOOL

Aleksandre Tsimakuridze appears as a „defender of rights“ and one of the main supporters of the landscape genre in Georgian realistic easel painting of the 20th century. It can be said that even though such great figures as Davit Kakabadze and Elene Akhvediani were the ones to establish the landscape not only as a genre but also as a theme in Georgian painting, Aleksandre Tsimakuridze was the first Georgian artist who devoted himself entirely to landscape painting; Apart from a few portraits, the artistic heritage of Aleksandre Tsimakuridze is largely dedicated to the landscape. Thanks to him, the realistic landscape as a genre was finally established in Georgian easel painting. Equally important in this regard is his many years of teaching work, during which he supported the professional growth and development of many landscape artists. Since the 1930s, young artists gathered around Aleksandre Tsimakuridze (K. Sanadze, P. Blyotkin, Sh. Mamaladze, I. Mamaladze, K. Gdzlishvili, L. Dzadzamidze, M. Khvitia, R. Javrishvili, N. Palavandishvili, I. Razmadze et al.), who worked methodically in the genre of landscape, following their teacher’s footsteps, making the landscape school of Aleksandre Tsimakuridze the first and unprecedented event of its kind in the context of Georgian fine art of the 20th century. The article attempts to highlight the general characteristics of Aleksandre Tsimakuridze’s work and his landscape school, its significance, and its place in the Georgian easel painting of the 20th century. Based on the stylistic analysis the author concludes that Aleksandre Tsimakuridze established a „basic standard“ – a realistic attitude to depicting nature in landscape painting – which, although opposed to the modernist searches that existed at that time, turned painting into a bed of more limited artistic searches, but, undoubtedly, opened a new door for Georgian realistic painting of the second half of the 20th century. However, most importantly, Aleksandre Tsimakuridze created an example of landscape painting not generalized and supernatural, but nourished by the Georgian fine tradition and meeting the internal needs of Georgian art, which reserved him his special place in the Georgian fine art of the 20th century. The uniqueness of Aleksandre Tsimakuridze’s landscape painting and captivating charm served as an impulse of inspiration for the young artists gathered around him. It can be said that the individual searches of Aleksandre Tsimakuridze and his circle of landscape painters to a large extent determined the further development of the Georgian landscape and emerged as its main road, at least an important direction.

As it is known, under the conditions of Soviet Socialist Realism, landscape painting served as a kind of „lifeline“ for Georgian artists, because it allowed the creators to act freely, depending on the specifics of the genre. Therefore, in the Soviet period, the landscape was a solution, and for many, it is an intuitive „move“, during which the artist’s pictorial abilities are freely revealed – the manner of painting becomes much more natural and real, the choice of theme or motive is unrestricted, honest and unconstrained. From this point of view, Aleksandre Tsimakuridze preserved the individuality of many talented artists and greatly contributed to the indigenous development of the landscape in Georgian painting of the 20th century.



1. პეიზაჟი, 1930, ტილო, ზეთი, 61x83.5. © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Landscape, 1930, oil on canvas, 61x83.5 © Georgian National Museum



2. მხატვრის სახლი, კვიშხეთი, 1938, ტილო, ზეთი, 72x98. © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Painter's House, Kvishkheti, 1938, oil on canvas, 72x98 © Georgian National Museum



3. ბორჯომის ხეობა, ტილო, ზეთი, 84X104. © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Borjomi Gorge, oil on canvas, 84x104 © Georgian National Museum



4. დილა კვიშხეთში, 1953, ტილო, ზეთი, 61X78. © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Morning in Kvishkheti, 1953, oil on canvas, 61x78 © Georgian National Museum



5. მხატვრის სახლი, 1937, ტილო, ზეთი, 72.5X83.5. ©ხაშურის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი
Painter's House, 1937, oil on canvas, 72.5x83.5 © Khashuri Local Museum



6. პეიზაჟი, 1948, ტილო, ზეთი, 46X55, კერძო კოლექცია
Landscape, 1948, oil on canvas, 46x55, private collection



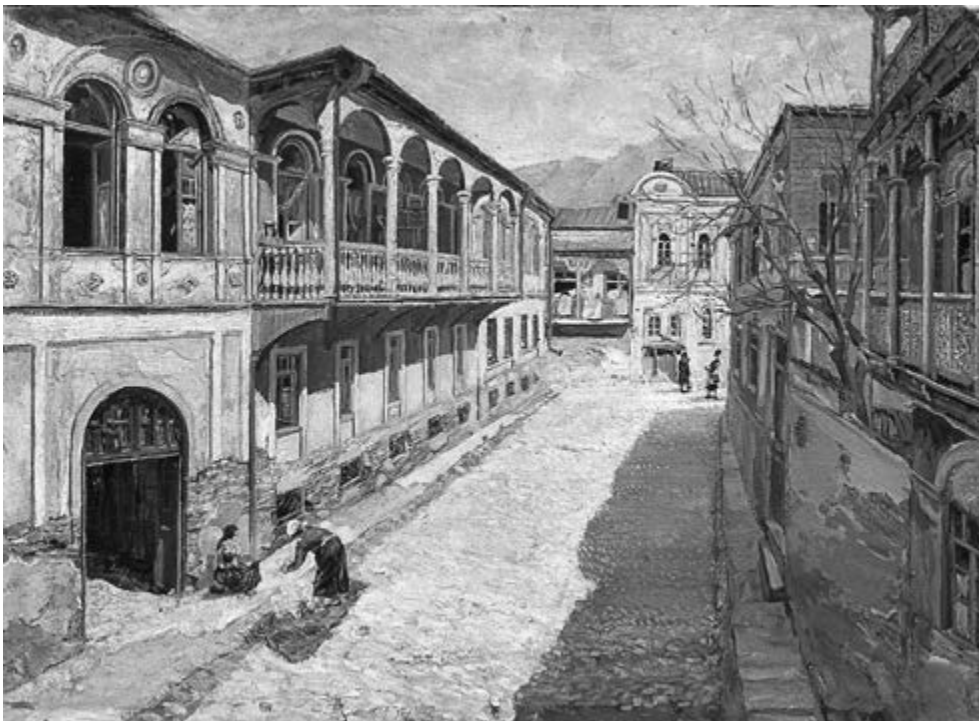
7. პეიზაჟი, 1947, მუყაო, ზეთი, 21x30, კერძო კოლექცია
Landscape, 1947, oil on cardboard, 21x30, private collection



8. ეტოუდი, მუყაო, ზეთი, 14x19, კერძო კოლექცია
Sketch, oil on cardboard, 14x19, private collection



9. კალობა, ტილო, ზეთი, 133x105, © ხაშურის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი
On the Threshing Floor, oil on canvas, 133x105, © Khashuri Local Museum



10. აივნაიანი სახლები სურბ-ნიშნის უბანში, 1927, ტილო, ზეთი, 58x82 © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Houses with Balconies in Sourb-Nishani District, 1927, oil on canvas, 58x82 © Georgian National Museum



11. ცისფერი სახლი N2 აბას-აბადის მოედანზე, 1927, ტილო, ზეთი, 64x89 © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Blue House N2 on Abbas-Abad Square, 1927, oil on canvas, 64x89 © Georgian National Museum



12. ძველი თბილისი, ბანიანი სახლი ფეტხაინის ქუჩაზე, 1927, ტილო, ზეთი, 56x74 © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Old Tbilisi, a Flat Roofed House on Fetkhaini Street, oil on canvas, 56x74 © Georgian National Museum



13. ძველი თბილისი, ათეშგა, 1927, ტილო, ზეთი, 61X80 ©საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Old Tbilisi, Ateshga, 1927, oil on canvas, 61x80, © Georgian National Museum



14. ორსართულიანი სახლი ეზოს მხრიდან, ტილო, ზეთი, 42X51 © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
The Two-story House from the Side of the Yard, oil on canvas, 42x51 © Georgian National Museum

15. ხალათოვის ქარვასლა, 1927, ტილო, ზეთი, 61X71
© საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Khalatov's Karavansarai, 1927, oil on canvas, 61x71 © Georgian National Museum



ქეთევან (ქეთი) შავჭულიძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თხავადი სიზმრები

„მოდი შევცვალოთ მომავლის ისტორია“ – ეუბნება კიბორგი თავის ადამიან-ავატარს ვენეციის ბიენალეზე წარმოდგენილ ვიდეო-ნამუშევარში „ლოგიკა პარალიზებას უკეთებს გულს“¹, რომლის ავტორმა, ლინ ჰერშმან ლისონმა ჟიურის სპეციალური აღნიშვნა დაიმსახურა „კიბორგული პრობლემების მონიშვნისთვის, რომლებიც გამოკვეთილ და მძლავრ ხაზად გასდევს მის გამოფენებს, რომლებიც ასევე მოიცავს მისი ადრეული პრაქტიკის ვიზიონერულ მომენტებს, რომლებიც წინასწარ განჭვრეტს ტექნოლოგიის გავლენას ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაზე“².

ახალი მედია ხელოვნების პიონერი, რომელმაც პირველმა გამოიყენა კიბორგის იმიჯი და NASA-ს მიერ დამკვიდრებული ტერმინი 1960-იანი წლების ნამუშევრებში, ვენეციის ბიენალეზე ხელოვნური ინტელექტის მიერ გენერირებული არარსებული ადამიანების პორტრეტებთან ერთად, კიბორგის მეშვეობით, გვიყვება ამბავს თვალთვალსა და მანქანების ძალაუფლებაზე, ციფრული სამყაროს, ტექნოლოგიების გავლენასა და სხეულის კონტროლის მექანიზმებზე, ინდივიდების საკუთარ მონაცემებად გარდაქმნაზე. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ის „უსხეულო პროგრამირებადი კოდა“, ადამიანის ფორმას მიიღებს, რადგან „ადამიანები იშვიათად უსმენენ ან ხედავენ იმას, რაც მათ არ ჰგავთ“³. კიბორგი პენსიაზე გადის, ის 61 წლის არის⁴ და შუა ხნის კრიზისი აქვს. მას სურს რომ ოცნება ისწავლოს, ადამიანებთან თანაარსებობის და ალგორითმების ლოგიკისა და გრძნობების დამაკავშირებელი გზა იპოვოს. „ადამიანები და კიბორგები ჰარტნიორები არიან – ერთი არ უნდა იყოს ბატონი და მეორე მსახური. მინდოდა ფილმი დასრულებულიყო იმით, რომ ადამიანი ავატარი ასწავლიდა კიბორგს ოცნებას. ეს არის ერთგვარი მოწოდება გადარჩენისთვის“⁵ – განაცხადა ავტორმა.

„როგორ იცვლება ადამიანის დეფინიცია? რა ქმნის სიცოცხლეს და რა განასხვავებს ცხოველებს, მცენარეებს, ადამიანებს და არაადამიანებს ერთმანეთისგან?“⁶. ვენეციის ბიენალე ხელოვნების 59-ე საერთაშორისო გამოფენის კურატორის, ჩეჩილია ალემანის მიერ დასმული ეგზისტენციალური კითხვების გარშემო ტრიალებს და გაუცხოების პირობებში, შიშსა და „ტექნოლოგიურ ოპტიმიზმს“ შორის მოქცეულ სხეულებს, მათ მეტამორფოზებს და ბმებს, სხვადასხვა სახეობებით და ჰიბრიდული არსებებით დასახლებულ სამყაროებს შორის კავშირებს ეხიანება. ის ახალი ურთი-ერთობების შესაძლებლობებს იკვლევს და თანა-ცხოვრების, თანა-არსებობის ახალი საშუალებების წარმოჩენას ალტერნატიული სამყაროების, განსხვავებული მდგომარეობების გავლით ცდილობს. კიბორგი ალემანის კონცეფციის ერთ-ერთი საკვანძო ელემენტია – ჰიბრიდული სხეული, იქნება ეს ადამიანი-ცხოველი, ადამიანი-მცენარე თუ, ადამიანი-მანქანა. გამოფენაში ჩართული „დროის კაპსულებიდან“, რომლებიც წარსულს თანამედროვეობასთან აკავშირებს, ერთ-ერთი სწორედ კიბორგის კონცეფციას ეძღვნება, რომელიც პირველად 1960-იან წლებში მეცნიერებმა მანფრედ კლაინსმა და ნათან კლაინმა გამოიყენეს. ამ დროიდან ხელოვნურ ტექნოლოგიასთან ინტეგრირებული ადამიანის იდეა, რომელიც ერთდროულად ესოდენ მომხიბლავი და საშიში აღმოჩნდა, მეცნიერებიდან ხელოვნების ველშიც შე-

¹ *The Stuff of Dreams: Cecilia Alemani Delivers a Perfectly Judged Biennale*, <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/22/the-stuff-of-dreams-cecilia-alemani-delivers-a-perfectly-judged-biennale>

² *Biennale Arte 2022: Official Awards*, <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2022-official-awards>

³ *The Stuff of Dreams..*

⁴ ფილმი 2021 წელს შეიქმნა, როდესაც NASA-ს მიერ დამკვიდრებულ ტერმინს 61 წელი შეუსრულდა.

⁵ *Venice Biennale. Lynn Hershman Leeson*, <https://www.artforum.com/print/202204/lynn-hershman-leeson-discuss-her-venice-project-88118>

⁶ *Statement by Cecilia Alemani*, <https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>

იჭრა და მექანიკური ჰიბრიდები თანამედროვე არტ სივრცის განუყოფელი ნაწილი გახდა. „კიბორგის ცდუნება“ – ასე ჰქვია აღნიშნულ დროის კაპსულას, რომელიც ისეთი მხატვრების ნამუშევრების მეშვეობით, როგორებიც არიან მარიან ბრანდტი, ჰანა ჰოპი, ალქსანდრა ექსტერი, რებეკა ჰორნი, სოფი ტაუბერ-არპი, კარლა გროში, კიკი კოგელნიკი, ჯანინა ჩენზი და სხვ., აერთიანებს განსხვავებულ კონცეფციებს, მიდგომებს ამ საკითხისადმი და პოსტადამიანისა და პოსტგენდერის მომავალზე მათ ვიზუალიზირებულ იდეებს გვიზიარებს (სურ. 1,2). გამოფენაზე მეტაფორულ, მუტირებულ, ჰიბრიდულ სხეულებს შორის მოძრაობ, ისტორიულობის მიუხედავად, თანამედროვეობასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ჰიპერრეალისტურ დროის კაპსულებში იძირები და მუდმივად თან გდევს ფემინისტი ფილოსოფოსის, დონა ჰარაუეის იდეები კიბორგის შესახებ, რომელიც პოსტგენდერულ სისტემაში ცხოვრობს: „ეს ნიშნავს ერთდროულად აგებას და განადგურებას მანქანების, იდენტობების, კატეგორიების, ურთიერთობების, სივრცობრივი ისტორიების. და რადგან ორივე სპირალურ ცკვაშია გადაჯაჭვული, მე მიჩვენია ვიყო კიბორგი, ვიდრე ქალღვთაება“ – განაცხადა მან ჯერ კიდევ 1980-იან წლებში ესსეში „კიბორგის მანიფესტი“.

წლებადელი ბიენალე სახელწოდებით „რძე სიზმრებისა“ სიზმარსა და ცხადს შორის არსებული, არაცნობიერი პერსონალური და ტრანსპერსონალური სამყაროების ნაზავია, რომელიც ფემინურ სიტუებში გაზავებულია. კურატორმა სათაური სურრეალისტი მხატვრის, ლეონორა ქერინგტონის იგივე სახელწოდების წიგნიდან, უფრო სწორედ კი 1950-იანი წლების უბის წიგნაკიდან ისესხა, რომელიც არტისტის მიერ შექმნილი, მისტიკური, ფანტასტიკური სამყაროს ბინადრებით: – „ჰიბრიდული მუტანტებით, უთავო ბავშვებით, ელასტინში გახლართული მტაცებლებით და ხორციქამია მანქანებით იყო დასახლებული“.⁸ გამოფენა, სწორედ ქერინგტონის სიზმრისეულ ნახატებთან პოულობს გამოძახილს, სადაც არტისტული ფანტაზიის პრიზმაში უსასრულო მეტამორფოზების და შესაძლებლობების სამყარო იკითხება და

სადაც მხატვარი ადამიანის, ცხოველის და მექანიკის უცნაური კავშირის ნაყოფია.

სტატიის ფარგლებში ორ ნაციონალურ პავილიონზე გავამახვილებ ყურადღებას, რომელიც თანადროულ რეალობაში სიურრეალისტური ხედვის მნიშვნელობისა და სხვადასხვა მდგომრეობას და დროს შორის კავშირების მეტაფორად იკითხება. ორივე შემთხვევაში, მხატვრების მიერ შექმნილი ახალი რეალობა VR⁹ გამოცდილებას ეფუძნება.

„პოეტური, ინტროვერტული, მაგრამ რადიკალური ხელოვნების ნიმუში“¹⁰ – ვკითხულობთ საბერძნეთის ეროვნული პავილიონის კონცეფციაში. ეს კი ამონარიდია საქართველოს ეროვნული პავილიონის საკურატორო ტექსტიდან: – „პოეტური ნაწარმოები, რომელიც ტექნოლოგიური ეპოქით განპირობებული ახალი სურეალიზმის ენით დასასრულსა და დასაწყისზე გვესაუბრება“¹¹. პოეტურობა, ორივე შემთხვევაში, ის მნიშვნელოვანი განსაზღვრებაა, რომელიც ახალი ტექნოლოგიების, როგორც საპირწონედ, ასევე მის ერთ-ერთ მახასიათებლად იკითხება.

საბერძნეთის ნაციონალურ პავილიონში წარმოდგენილ 15 წუთიან ფილმს – „ოიდიპოსი კოლონოსის ძიებაში“, რომელიც დოკუმენტური მასალის, ფიქციური სცენების, დროებით გაღებული კადრების ერთობლიობაა და ქოროს მონათხრობითა და ბოშების მუსიკით არის თანხლებული, ვირტუალური რეალობის და გროტესკის ენით კოლონოსის მახლობლად, ბოშების უღარიბეს დასახლებაში შევყავართ. ოიდიპოსის მსგავსად, ბოშებიც „ბედისწერასთან“ გამკლავებას ცდილობენ. საბერძნეთის ხელისუფლების მიერ მოქალაქეობის სტატუსჩამორთმეულ ნომადებს, საცხოვრებელთან ანლოს დაკრძალვის უფლებას არ აძლევენ. ბერძნულ პავილიონში თოთქოს სოფოკლეს ტრაგედიის – „ოიდიპოსი კოლონოსში“, თანამედროვე ვერსია თამაშდება (სურ.3).

ნამუშევარი ვირტუალური რეალობის სათვალის მეშვეობით, დროში მოგზაურობას გვთავაზობს კლასიკური საბერძნეთიდან დღევანდელ სოცი-

⁹ ვირტუალური რეალობა

¹⁰ Press Release, Pavilion of Greece [file:///C:/Users/ketis/Downloads/Greek Pavilion Press release.pdf](file:///C:/Users/ketis/Downloads/Greek%20Pavilion%20Press%20release.pdf)

¹¹ “მე ვწუხვარ ბაღზე”, [https://inbetween.media/Nation Pavilion of Georgia at Venice Biennale](https://inbetween.media/Nation_Pavilion_of_Georgia_at_Venice_Biennale)

⁷ D. Haraway, *A Cyborg Manifesto, Science, Technology and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, Ebook, 2016, 68.

⁸ Statement by Cecilia Alemani.

ალურ დრამამდე. მაყურებლებისთვის სავარძლებს მხატვარი ლუკია ალავანუ სხვადასხვა ზომის ნახევარსფერულ გუმბათების სივრცეში ათავსებს, რომელნიც ბერძენი არქიტექტორ-უტოპისტის, ტაკის ზენეტოსის დიზაინზე ერთგვარ ალუზიას წარმოადგენს, რომელსაც ასე აღწერს მხატვარი: – „ზენეტოსი მთელი ცხოვრება ოცნებობდა სივრცეებზე, რომლებიც გარს შემოერთებებოდა ინდივიდს და იფუნქციონირებდა როგორც ქსელური, მაგრამ იზოლირებული კლასტერები, სადაც თითქოს ვიწებოდით ყველგან და არსად ერთსა და იმავე მომენტში“¹².

როგორც აღვნიშნეთ, საქართველოს ეროვნული პავილიონი უშუალოდ უკავშირდება წლევიანდელი ბიენალეს სიურრეალისტურ იდეას და ახალი რეალობის შექმნის ავანგარდისტულ სურვილსა და მისწრაფებას, რომელიც პოსტმოდერნისტულმა სამყარომ მხოლოდ მრავალგვარად ინტერპრეტირებულ რეალობად აქცია.

წელს საქართველოს ეროვნულ პავილიონს მარიამ ნატროშვილი და დეთუ ჯინჭარაძე წარადგინენ საკუთარი განუმეორებელი ვიზუალური ენის საშუალებით შექმნილი დამზაფრელი, დამატყვევებელი, ნეო თუ ტრანსსიურრეალისტური ნამუშევრით – „მე ვწუხვარ ბაღზე“¹³ (კურატორები: გიორგი სპანდერაშვილი, ხატია ჭოხონელიძე, ვატო ურუშაძე; კომისარი: მაგდა გურული).

მარიამ ნატროშვილისა და დეთუ ჯინჭარაძის ძირითადი მედიუმებია ტექსტები, ვირტუალური რეალობა, ვიდეოთამაშები. მათი საკვლევი თემებია დავიწყებული მოვლენები და ამბები, გამქრალი ტოპოსები და მეხსიერების ადგილები. სხვა მნიშვნელოვანი პროექტების პარალელურად, ადსანიშნავია კოვიდ პანდემიის დაწყებისთანავე შექმნილი ნამუშევარი – ვირტუალური გამოფენა, რომელიც 32 ქართველი ხელოვანის ნამუშევარს აერთიანებდა და რომლის „დათვალიერება“ ეკრანზე, ვიდეო თამაშის აპლიკაციის მეშვეობით იყო შესაძლებელი. და-

სასრულს, დისტოპიურ რეალობაში, გარიყულას ცაზე უზარმაზარი წარწერა ჩნდებოდა – „ეს ყველაფერი შეიძლება სიზმარი იყოს“. „ეს გამოფენა ის ერთი წამია, სიზმარსა და გაღვიძებას შორის, სანამ ჯერ არ გაგღვიძებია, მაგრამ უკვე აღარც გძინავს. ეს გამოფენა ახალ რეალობაზე, ახალ სინამდვილეზეა. ეკრანებთან გატარებულ დღეებზე, მარტოობაზე, სიზმრებზე, მოლოდინზე, უცნაურ გრძნობებზე. ეს გამოფენა არის ქუჩებში დამდგარ სიცარიელეზე. არაფერზე“¹⁴ – ვკითხულობთ გამოფენის ავტორისეულ აღწერაში.

საქართველოს პავილიონი წელს ვენეციის ლაგუნას კუნძულზე – ჯუდეკაზე, ცნობილი სახელოვნებო სივრცის, Spazio Punch-ის ტერიტორიაზეა განთავსებული.

დიდ ეკრანზე ვიდეოპროექციის სახით წარმოდგენილ თვითგენერირებულ სიმულაციაში ქარის ალგორითმის „ლოგიკა“ რეალურ დროში მიაქროლებს საგნებსა და ობიექტებს. ვირტუალური რეალობის ჰედსეისის მეშვეობით, ჩვენ ნამუშევართან პირისპირ, მარტო ვრჩებით, ოცნუთიან მოგზაურობაში მივმგზავრებით და იმერსიულ გამოცდილებაში ვიძირებით. თვალწინ გვეშლება ეგზისტენციალური მიუსაფრობის, არარას, შიშის, სიცარიელის, განმასახიერებელი რეალური და თან ვირტუალური ლანდშაფტები – ასჯერ ნანახი, მაგრამ დავიწყებული, ასეთი ნაცნობი, მაგრამ უსოდენ დაუჯერებელი. დამატყვევებელი, გამაოგნებელი, სიზმრისეული რეალობა, რომელიც შესაძლებლისა და შეუძლებლობის ზღვარზე არსებობს. არტიტული ხერხი, იწყებს მუშაობას როგორც ჯადოსნური ხელსაწყო, რომელი ტელეპორტაციას უზრუნველყოფს. აღმოჩნდებით ადგილებს, მოვლენებს, დროებს, სივრცეებს, რეალობებს „შორის“ – იქ სადაც მიწამ პირი დაალო და სახლები ჩაიტანა, იქ, სადაც ბაღია, მაგრამ მცენარეების გარეშე, სახლია, მაგრამ ადამიანების გარეშე. აქ თოვლისა და წვიმის ნაცვლად ციდან სიტყვები ცვივა, გრძნობ და ხედავ სიჩუმეს, რომელიც ასე დამზაფრელად „ხმაურობს“ (სურ. 4, 5).

მარიამ ნატროშვილის განმარტებით, ნამუშევარი „დასასრულის წინათგრძნობაზე“¹⁵ და ამ

¹² Press Release, Pavilion of Greece.

¹³ ხმის დიზაინერი/კომპოზიტორი: დავით ხორბალაძე, გრაფიკული დიზაინერი: ელენე გაბრიჩიძე, გამოფენის დიზაინერი: ლუკა მუროვეცი raumlaborberlin. პროექტის სათაური ცნობილი ირანელი პოეტის ფორუყ ფაროხზადეს /Forugh Farrokhzad/ (1934-1967) ლექსის სათაურს იმეორებს „მომავლად ბაღზე“ (ამონარიდი საკურატორო ტექსტიდან).

¹⁴ გამოფენა ვიდეოთამაშში; ეს ყველაფერი შეიძლება სიზმარი იყოს, <https://at.ge/2020/03/27/gamofena-sizmari/>

¹⁵ „წუხილი გამქრალ ბაღზე“ რა მიაქვს საქართველოს

დასასრულის უტყვ დაძვირებულად, მოწმედ ქცევა უშუალო თანამონაწილეობის განცდას ბადებს და თავზარდამცემი ხდება იმის გაცნობიერება, რომ თავადაც გვეკისრება პასუხისმგებლობა იმ სახლებზე, რომელიც მიწამ ჩაყლაპა, იმ მცენარეებზე რომელიც გადაშენდა, იმ ბაღზე რომელიც დაჰკარგეთ¹⁶. აქ ცარიელი ქუჩები და მიტოვებული ადგილები უნდა ნახო, უკაცრიელი სივრცეები და მალალსართულიანი კორპუსები, ჭიათურის სოფელი რგანი და უფსკრული უნდა გაიარო, ცარიელი ოფისი დაბზარული კედლებით, მწერებშესუული სუპერმარკეტი, ცეცხლმოკიდებული ჰორიზონტი დაინახო. იყო და არა იყო რა... მაგრამ ცხადსა და ზმანებას შორის ყოფნისას, ჩვენ თვალი მოვკარით ყლორტებს და მოვისმინეთ მწერლის, მუსიკოსის – ზურა ჯიშარიანის „სიტყვა წარმოთქმული ვენეციის ბიენალეს გახსნაზე“: „იმპერია აუცილებლად დასრულდება და ჩვენი დამის კომპარები შესაძლოა ბავშვებისთვის მოსაყოლ ზღაპრებად იქცეს, მაგრამ ვერცერთი იმპერია და აგრესია ვერ გააქრობს იმ ფაქტს, რომ ჩვენ ვარსებობთ, ვარსებობთ ხარვეზებითა და დამის კომპარებით და არათუ ვარსებობთ, არამედ ვოცნებობთ კიდევ და ეს ოცნება თავისთავში შეიცავს ვარსკვლავების აფეთქებისა და კვაზარების ენერგიას.

აღგორითობებს, რომლებსაც

ბუდას სიმშვიდე,

მგელანგელოზების მრისხანება და

სამყაროს დაბადების ხილვები მოყვება უფასო აპლიკაციებად¹⁷.

აღსანიშნავია, რომ წლევიანდელი პროექტის მნიშვნელოვანი ნაწილია საკურატორო ჯგუფი – ერთობა და არა ინდივიდი. გიორგი სპანდერაშვილი, ხატია ჭოხონელიძე და ვატო ურუშაძე ტრანსდისციპლინურ პლატფორმას წარმოადგენენ. პლატფორმა „მდგომარეობებს შორის“ სოციო-პოლიტიკურ კონტექსტებზე რეფლექსიას, ახალი გამომსახველობითი ფორმების კვლევას კომპლექსური კურატორული მიდგომის სა-

ვენეციის ბიენალეზე, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/31797122.html>

¹⁶ ვირტუალური ბალი ადამიანის ჩარევის შედეგად გამქრალ მცენარეებს აერთიანებს. უკანასკნელ 250 წელიწადში დედამიწაზე, სხვადასხვა ადგილას, 600-მდე მცენარე გაქრა (ამონარიდი საკურატორო ტექსტიდან).

¹⁷ სიტყვა წარმოთქმული ვენეციის ბიენალეზე, <https://publika.ge/blog/sityva-warmotqmul-veneciis-bienaleze/>

ფუძველზე გულისხმობს და მედია ხელოვნებას და ახალ ტექნოლოგიებს აერთიანებს. როგორც თავად დამფუძნებლები და კურატორები განსაზღვრავენ: „ეს არის რეფლექსია დღევანდელ ცვალებად ეპოქასთან მიმართებაში, სადაც ტექნოლოგიური განვითარების უსწრაფესი ტემპი, ციფრული ინფორმაციის გავრცელების უმართავი პროცესები, დროისა და სივრცის მუდმივი ინტერნეტკავშირი, მედია მანიპულაციები, ყალბი „ცოდნები“ და ინფორმაცია, ალტერნატიული თუ სიმულაციური რეალობები ფუნდამენტურად გარდაქმნის ადამიანის, როგორც აღქმის, ისე გამოხატვის პერსპექტივებს“¹⁸.

„როდესაც მისი დაბადების შესახებ ჰკითხეს, კერინგტონმა უპასუხა რომ ის დედამისის მანქანასთან შეხვედრის პროდუქტი იყო, რაც ადამიანის, ცხოველისა და მექანიკურის იმ საუცხოო ერთობას გულისხმობს, რაც მისი ნამუშევრების უმეტესობას ახასიათებს“¹⁹ – ვკითხულობთ ვენეციის ბიენალეს, ხელოვნების 59-ე საერთაშორისო გამოფენის კურატორის განაცხადში, სადაც ის სიურრეალისტი ქალი მხატვრის ნამუშევრებით მთაგონებაზე საუბრობს. კრის კანინგემის ვიდეოში კი, ისლანდიელი მომღერლის, ბიორკის მომაჯადოვებელი ბალადა ისმის – „ყველაფერი სიყვარულითაა სავსე“²⁰. თავდაპირველი ჩანაფიქრით, სიურრეალისტური ვიდეოს დასასრულს სექსუალური კავშირის დროს, რობოტები ყვავილივით უნდა გამლილიყვნენ და სიცოცხლის აბსტრაქტული ფორმა შეექმნათ... მექანიკური მკვლავები რობოტ ბიორკს აწყობენ, რომელიც თვალებს ახელს და სიმღერას იწყებს, სიმღერას სიყვარულზე. თხევადი თეთრი მასა, როგორც სიცოცხლის მეტაფორა, მექანიკურ სამყაროში იღვრება. ის რობოტებს შორის მოძრაობს, მათ ნაწილებზე ჩამოედინება, მათში ზავდება, ხელოვნურ სხეულებს ანოციერებს, აკავშირებს. ისევე, როგორც „რძე სიზმრებისა“ ის წვეთავს პოსტჰუმანურ რეალობაში, სადაც „თანაცხოვრების და ტრანსფორმაციის სხვა წესების წარმოდგენას ცდილობს“²¹ და თანამედროვე ხელოვნების ველს ახალი შესაძლებლობებით ავსებს.

¹⁸ პლატფორმის შესახებ: <https://inbetween.media/about>

¹⁹ Statement by Cecilia Alemani.

²⁰ Bjork- All is Full of Love, <https://www.youtube.com/watch?v=c-bGSy6PKOb0>

²¹ Statement by Cecilia Alemani.

KETEVAN (KETI) SHAVGULIDZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

LIQUID DREAMS

„How is the definition of the human changing? What constitutes life, and what differentiates plant and animal, human and non-human? What are our responsibilities towards the planet, other people, and other life forms? And what life would look like without us?“ – The 59th Venice International Art Exhibition „Milk of Dreams“ (curated by Cecilia Alemani) revolves around these existential questions and in this alienated state echoes the theme of the link of bodies stuck between fear and „technological optimism“, their metamorphosis and the connection of worlds inhabited by various species and hybrid creations. It explores the possibilities of new relationships and tries to reveal new rules and ways of co-existence, and cohabitation, through alternate worlds and different states.

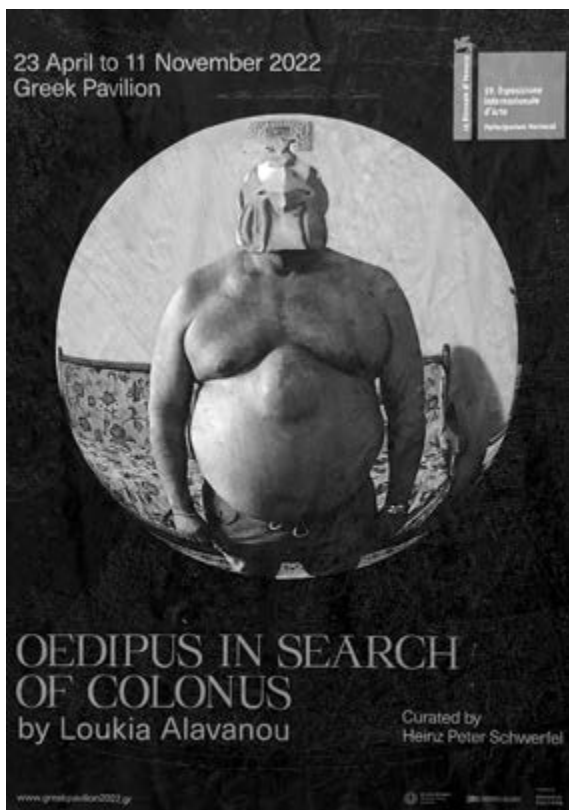
The mesmerizing, alarming neo-transsurrealistic work „I Pity the Garden“ presented in the Georgian National Pavilion, echoing the central theme proposed by the curator, combines real-time video simulation based on the wind algorithm and dystopian virtual reality landscapes. Left face to face with them, we embark on a twenty-minute journey and immerse ourselves in a breathtaking experience.



1. ღროის კაფსულა „კიბორგის ცდუნება“, გამოფენის ხედი
Time Capsule „Seduction of the Cyborg“. Installation View



2. მარიან ბრანდტის ნამუშევრები ღროის კაფსულიდან „კიბორგის ცდუნება“
Marianne Brandt Artworks from the Time Capsule „Seduction of the Cyborg“



3. საბერძნეთის ეროვნული პავილიონის პოსტერი
Greek National Pavilion Poster



4. საქართველოს ეროვნული პავილიონი ვენეციის ბიენალეზე, 2022
Georgian National Pavilion at the Venice Bienalle, 2022

5. საქართველოს ეროვნული პავილიონი ვენეციის ბიენალეზე, 2022
Georgian National Pavilion at the Venice Bienalle, 2022



ეკატერინე ყარსელიშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

„...ბაღის ბული კი დაწყებულია ბუჩის ქვეშ და ბაღის ბონი მწვანე მომონებათაგან ნელ-ნელა იცლება...“¹

წელს ვენეციის 59-ე ბიენალეზე, სხვა ბიენალეებისგან განსხვავებით, წარმოდგენილია ხელოვნების ისტორიის გასული სამი წელი. ამ ყველაფრის ფონზე კიდევ უფრო საინტერესოა, თუ რას ამბობენ ქართველი ხელოვანები, როგორ ეხმებიან ისინი პროექტით „მე ვწუხვარ ბაღზე“ თანამედროვე არტისტებს საერთაშორისო ასპარეზზე, მაშინ, როდესაც მარიამ ნატროშვილმა და დეთუ ჯინჭარაძემ სათქმელის გადმოსაცემად სრულიად ახალი მედიუმი – VR ტექნოლოგია აირჩიეს. ეს ერთგვარ დამაკავშირებელ ხიდად შეიძლება ჩავთვალოთ XXI და XX საუკუნის მეორე ნახევრის ხელოვნებას შორის, როდესაც ხელოვანები თვითიდენტიფიკაციისა და ინტეგრირების პრობლემების აღმოსაფხვრელად, გამოსახვის ახალ ფორმებს ეძებდნენ და ცდილობდნენ ინდივიდუალური არტისტული საწყისებით თვითმყოფადი მხატვრული სახის შექმნას. ზოგ შემთხვევაში ეს ძიება რელიგიური და ისტორიული იდენტობის „გადმოღება-გაცოცხლება“ იყო, ზოგჯერ კი – თანადროულ დასავლურ ფორმებთან ადაპტაცია. მარიამ ნატროშვილისა და დეთუ ჯინჭარაძის არტისტული გაერთიანება სათქმელის გადმოსაცემად ირჩევს AR, VR და CGI ტექნოლოგიას. ამ მედიუმით ისინი დროისა და დაკარგული ისტორიის აღწერას ცდილობენ, რისთვისაც იყენებენ საჯარო სივრცეებს, ხშირად ეს პოსტ-საბჭოთა ადგილებია. ინდუსტრიული ინტერიერის მქონე საქართველოს პავილიონი მოცული აქვს ქარის ხმას, რაც სიცარიელისა და მარტობის პოსტაპოკალიფსურ განცდას კიდევ უფრო ამძაფრებს. პავილიონში წარმოდგენილი ნამუშევარი ორი ნაწილისგან შედგება: ერთი ავტოგენერირებადი, ჩვენთან ერთად მუდმივად ცვალებადი, „ქარის მოტანილი“ გამოსახულების დიდი ზომის ვიდეოა, მეორე კი VR ჰედსეტი, რომლის დახმარებითაც ვირტუალურ რეალობაში ვხვდებით, სიზმრისეული ხილვის, ინტუიციისა და წინასწარმეტყველების საზღვარზე, ამბივალენტურ, ლიმინარულ სამყაროში. ეს ყველაფერი კი გადმოცემულია ნეოსიურრეალისტური ვიზუალური ენის საშუალებით, რაც შესანიშნავად ეწერება წლევიანდელი ბიენალეს საერთო კონტექსტში. ინსტალაციაში ნათლად ჩანს ყოფითი პრობლემა, რომელიც თავის თავში მოიცავს კულტურულ, სოციალურ, ფილოსოფიურ, ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ საკითხებს და ამ მრავალმხრივ პრობლემისადმი კრიტიკულ, თუმცა ოპტიმისტურ დამოკიდებულებას; ოპტიმისტურ დამოკიდებულებას, რაც ასე დამახასიათებელია ხელოვანების თაობის წარმომადგენელთათვის.

ვირტუალური რეალობა ზოგჯერ იმაზე უფრო ვირტუალურია, ვიდრე წარმოგვიდგენია და იმაზე უფრო რეალური, ვიდრე გვჯერა. რადგან პირველ შემთხვევაში ჩვენ „იძულებით“ გვიწევს არსებობა სხვის შექმნილ სამყაროში, სხვის ფანტაზიაში, რაც პლატონისეული ქმნადობის საპირისპირო მოძრაობაა; მეორე შემთხვევაში კი ამ სამყაროს საკუთარი დრო და სივრცე გააჩნია – ყოფიერება და ქმნადობა, რაც დეკარტესეულ ონტოლოგიურ დუალიზმდაც შეიძლება განვიხილოთ. თავდაპირველად სწორედ ასეთ ახალ მდგომარეობაში ვხვდებით, რაც ახალი განზომილებებითაა გამოწვეული. აქ არსადაა ჰორიზონტის ხაზი, დასაწყისი და დასასრული, თუმცა ევკლიდეს სივრცეს თავს მაინც ვერ ვაღწევთ.

იმავედროულად კი გვახსენდება, რომ იმანუელ კანტი თავის „წმინდა გონების კრიტიკაში“ გამოყოფს აფექტურ, ჩვენი გრძნობებისთვის აღქმად სივრცეს და დროს, როგორც წმინდა კოგნიციის ანუ წმინდა ვიზიის ერთ-ერთი „შესაყრების“, ინტუიციის წმინდა ფორმებს. წმინდა კოგნიციამდე მისვლა კი ინტე-

¹ ფ.ფაროხზადი, მე ვწუხვარ ბაღზე (გ.ლობჯანიძის თარგმანი), თანამედროვე სპარსული პოეზია, თბილისი 2015, 213-216.

რპრეტაციისგან დაცლითაა შესაძლებელი, რაც მარიამ ნატროშვილისა და დეთუ ჯინჭარაძის ნამუშევარში საკმაოდ რთულია; პირიქით ხელოვნები სწორედ გონების აქტიური ჩართულობისკენ მოგვიწოდებენ, მიუხედავად იმისა, რომ მრავალმრიანი ნამუშევარი საკმაოდ მარტივი, განზოგადებული, პოეტურ-მეტაფორული თანამედროვე ენითაა გადმოცემული, ვხვდებით, მოქმედების დროა, მოქმედების, რომელიც შორ მომავალზეა ორიენტირებული და პრობლემას უფრო ფართო მასშტაბით აღიქვამს.

ჰედსეტის გაკეთებისთანავე სწორედ ასეთ წმინდა კოგნიციასთან მივდივართ, არამატერიალური, გრძობადი გარემო მხოლოდ ჩვენი ემოციებისთვისაა აღქმადი, თუმცა ჩვენთვის, პოსტსაბჭოთა სივრცეში მიღებული გამოცდილებით მალევე ვპოულობთ ნაცნობ შენობებს და ინტერპეტაციებიც იჩენენ თავს. ვხვდებით, რომ ეს გარდასახვა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში ან სულაც მათ შორის აღმოჩენა ისეთივე გაქრობადია, როგორც ჰედსეტში მიმავალი გამოსახულება, ვირტუალური რეალობის ცვალებადი, წარმოსახვითი და არარეალური ნიადაგი, რომლის ალუზიადაც ხან პლასტმასის ბოთლების მდინარე, ხან უფსკრული და ხანაც „ხრუმჩოვკის“ სადარბაზო წარმოგვიდგება. თუმცა ეს ყველაფერი მაინც ადამიანის შექმნილი გარემოა, ვირტუალური რეალობის ჰედსეტის შექმნამდე. უცნაურია, მაგრამ ახლა სწორედ იქ ვუყურებთ იმ ცხოველებს, მწერებსა და მცენარეებს, რომლებიც ჰედსეტის შექმნამდე ტექნიკურ პროგრესს ემსხვერპლა ორასი წლის წინ. ალბათ, ესეც ადამიანის არჩევანია რეალურსა და წარმოსახვითს, თუ ბუნებრივსა და ტექნიკურს შორის. თითქოს ეს მუდმივი ჭიდილია და ნამუშევრის დასასრულს კვლავ აყვავებული ხის ავეჯი ბუნების გამარჯვებაა, გამარჯვებაში კი ყოველთვის მოიპარება დამარცხებულიც; ისევე როგორც დასასრული მოიცავს დასაწყისს.

მაყურებელი ნამუშევარში მოხვედრისას გაორებულია, ის უყურებს რეალურ, ნაცნობ გარემოს, ცდილობს ამოიცნოს ის, დაუკავშიროს

მეხსიერებაში დალექილ გამოსახულებებს და მეორე მხრივ, საკუთარ სხეულს სხვა სივრცეში გრძობს, კერძოდ, Spazio Punch-ში, მრგვალ, რბილ ხალიჩაზე. ამ შემთხვევაში ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ხმას: გარედან მაყურებელს ციფრული ქარის ხმა ესმის, ჰედსეტში კი – დავით ხორბალაძის მიერ შექმნილი საოცარი, ჩუმი სიმარტოვის მუსიკა. სწორედ ეს მუსიკა აერთიანებს სხვადასხვა სცენებს; თავისი რიტმიკითა და პოეტურობით ქმნის საჭირო მომენტში სიცარიელის გრძობას (ხმას), შიშის მომგვრელ განცდას, მოძრაობის სიჩქარეს, დახურული (ოფისის სიჩუმე, სადარბაზოს ორპირი ქარი) და ღია სივრცეების (ტყის, გაშლილი ლანდშაფტის, გზაჯვარედინებზე ქარის ხმა) ეფექტს. ვფიქრობ, სხვაგვარად დამთვალეიერების ყურადღება გამახვილდებოდა ნამუშევრის ტექნიკურ მხარეზე, მეცნიერების პროგრესზე, რაც ნამუშევრის სათქმელთან ერთგვარი პარადოქსი იქნებოდა.

პლატონის თანახმად, რეალური სამყარო არსებობს იდეების და არა მატერიალური საგნების სფეროში, „საგანთა ყოველ სიმრავლეს“ მოექმნება ერთი იდეა, რომლის მიბაძვასაც, ასლსაც წარმოადგენს სხვადასხვა მატერიალური საგანი, მაგრამ არც ერთ ხელოსანს არ შეუძლია საკუთრივ იდეის შექმნა, ვინაიდან იდეების გენერატორი მხოლოდ ღმერთია; ამ იდეას ანივთებს ოსტატი². შესაძლოა, ამიტომაც აირჩიეს არტისტებმა ეს მედიუმი თავისი სათქმელის გადმოსაცემად, რადგან VR-შიც იმიჯებია წარმოდგენილი. ვირტუალურ რეალობას კი, ალბათ, სწორედ ის ხდის ვირტუალურს, რომ ჩვენ მასში არაფრის შეცვლა არ შეგვიძლია. სავარაუდოდ, სწორედ ამ 20 წუთიანმა შესაძლებლობის მაქსიმალურად არ ქონამ უნდა „გვაიძულოს“ ჰედსეტის მოხსნისთანავე დაუყოვნებლივ მოქმედებისკენ? თუმცა რა უნდა მოვიმოქმედოთ? სამყაროსა და ადამიანის, ბუნებისა და კულტურის (რაშიც თავისთავად ტექნიკური პროგრესიც იგულისხმება) დაპირისპირება ხომ მუდმივია. ბუნების წინააღმდეგ გადადგმული პირველი ნაბიჯი ხომ მისი დამორჩილება/მორგებაა – მიწათმოქმედება.

² პლატონი, *სახელმწიფო*, თბილისი 2013, 357.

ნამუშევარს სწორედ ის ხდის საინტერესოს, რომ VR-ის დასაწყისშიც ადამიანი უკვე დამარცხებული და გამქრალი ჩანს; ჩვენ მხოლოდ საკუთარი ხელების შავ, გამჭირვალე ლაქად დანახვა შეგვიძლია, ეს გაუჩინარებული სხეულის მდგომარეობაა. ან იქნებ არტისტები ბუნებასა და ადამიანს არც განიხილავენ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად და სწორედ ამიტომ ვერ ვხედავთ ჰედსეტში ჩვენს სხეულს სრულად, იქნებ ამიტომაც არ ჩანს ჰორიზონტის ხაზი, ვინაიდან ამ დიქტომიურ წყვილს არ აქვს საზღვრები, ის მუდმივია დროსა და სივრცეში და მატერიაც არ განიხილება მათ გარეშე. აქ არსადაა ადამიანი, თუმცა ვხედავთ მის ნამოქმედარს.

პირველი სცენა სწორი ქუჩაა რამდენიმე გზაჯვარედინით. შენობებზე აბრები და ბილბორდებია, რომელთა წარწერებიც წამლილია. ფანჯრის მიწებზე ნაცრისფერი ცის ანარეკლია, რაც გამოსახულებას უფრო რეალურს ხდის. ქუჩის ბოლოს შეწყვეტილი მშენებლობის კონსტრუქციებია, ეს მიგვანიშნებს, რომ ჩვენ პოსტაპოკალიფსურ გარემოში ვართ. დაცარიელებული ქუჩის, პლასტმასის ბოთლების მდინარის გავლის შემდეგ, ოფისში შევდივართ, ეს თითქოს თანამედროვეობაა, რომელსაც ბზარები უჩნდება. უკან მოხედვისას კი შემოსასვლელი კარი გამქრალია; გზა მოჭრილია. ჩამონგრეული კედლებიდან ღია სივრცეში გავდივართ, ოფისიდან ვაწყდებით საგუშაგოს კედლებს, რომელსაც ძაღლის ჩრდილი და სათვალთვალო ვიდეო კამერა იცავს. სულ მალე ეს კედელიც დაინგრევა. კედლის ნაწილს შეადგენს ამკრძალავი წინადადებები: DO NOT SPEAK TO ANYONE. DO NOT DRINK WATER NOR EAT. DO NOT LOOK ANYONE IN THE EYES. DO NOT TALK TO ANYONE. HURRY UP. DO NOT SAY A WORD. STAY SILENT. DO NOT LOOK BACK. WHATEVER HAPPENS, DO NOT LOOK BACK. რის შემდეგაც, ცხადია, უკან ვიხედებით, მარილის სვეტად არ გადავიქცევით, რადგან სხეული ისედაც არ გვაქვს. ჩვენ უკან გეცხლია. ალეგორიული სიტყვები და თითქმის აფორიზმებად ქცეული ფრაზები თავზე გვემხობა. შემდეგ გავდივართ სიტყვების ქარიშხალს: no home, no city, no moon, no sun, nothing...

მათ უკან ინდუსტრიული თბილისის ერთ-ერთ შენობას ვხედავთ, მიშენებებით. თითქოს საბჭოთა კავშირის დაშლისა და რკინის ფარდის დანგრევის შემდეგ, ხალხი ყველანაირად ცდილობდა გაერღვია დადგენილი საზღვრები და გაჭრილიყო სივრცეში, ჰაერში. ეს ნამდვილად უტოპიური სანახავია, როდესაც გამომყენებულ ადამიანს აღარ აკმაყოფილებს სივრცე. მარიამ ნატროშვილი და დეთუ ჯინჭარაძე, შესაძლოა, როგორც პოსტსოვიეტ საზოგადოების წევრები სწორედ ასეთ ახალ სივრცეს გვთავაზობენ და ამიტომაც ირჩევენ VR ტექნოლოგიას. პოსტსაბჭოთა არაფორმალური არქიტექტურის თემის განმეორებით და ამ ინფრასტრუქტურული მემკვიდრეობით დატვირთულ გარემოში თვითგამორკვევის პრობლემის ასახვით ეს პროექტი უკავშირდება ვენეციის წინა ბიენალეებზე საქართველოს სახელით წარმოდგენილ ნამუშევრებს, უპირველესად, მაინც „კამიკაძე ლოჯიას“; ამ ინსტალაციასზეც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართული შრიფტი. თვითნებური მშენებლობების პრობლემა წარმოდგენილი იყო 2005 წელს ნინო ჭოლოშვილის კურატორობით გამოფენილ სოფო ტაბატაძის ნამუშევარზე „Humancon Undercorn“ (მასთან ერთად საქართველოს პავილიონში ვხვდებოდით ეთერ ჭკადუასა და თამარ კვესიტაძის ნამუშევრებს). ასევე 2017 წელს ვენეციის 57-ე ბიენალეზე წარმოდგენილი იყო ვაჟიკო ჩაჩხიანის ნამუშევარი „ცოცხალი ძაღლი მკვდარი ლომების გარემოცვაში“ – მიტოვებული ოდა, რომელზეც/რომელშიც კარგად ჩანს პოლიტიკური და სოციალური მოვლენები. ერთი შეხედვით, ჩვენთვის ეს პრობლემა მუდმივად აქტუალურია და ის უფრო და უფრო პოპულარული ხდება, ამ თვალსაზრისით თუ განვიხილავთ ნამუშევარს, მაშინ VR მედიუმითა და ბუნების პრობლემებით ხელოვანებს რაღაც სიახლაც შემოაქვთ. იმავდროულად უნდა აღინიშნოს საინტერესო კავშირი მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ თეორიებს შორის. მოდერნიზმი და გასული საუკუნის დასაწყისში მიმდინარე მხატვრული ტენდენციები წლევანდელი ბიენალეს ერთ-ერთი მთავარი თემაა, შეიძლება ასე განვიხილოთ ვირტუალური რეალობა, მეორე მხრივ, კი რო-

გორც პოსტმოდერნისტული ეპოქის ნამუშევარი და დამთავალიერებელიც იქ უამრავ ალუზიას დაინახავს. ამ ეპოქის ნიშანი უნდა იყოს მუდმივი მოლოდინი უკეთესზე, ახალ დასაწყისზე. ალბათ, არტისტებმა უკვე კარგად იციან, რომ დასასრული თავის თავში მოაზრებს დასაწყისსაც. წინასწარმეტყველება დასასრულზე კი ყოველთვის დასაწყისის წინასწარმეტყველებაა. ნამუშევრის ცენტრალური სცენა გადაშენებული მცენარეების ტყეა, სადაც თავს ძალიან პატარად ვგრძნობთ, თუ ეს საერთოდ შესაძლებელია უფორმოებაში, ამბივალენტურ სხეულში. ერთ-ერთ გადაშენებულ ხეს წინადადება აქვს გამოსხმული: I forget something I don't remember what. სწორედ ისე როგორც ეს მცენარეები დავივიწყეთ (oblivion) ყველამ, თითქოს არც არსებულან. აქ კიდევ ერთხელ იკვთება კავშირი ნამუშევრის სათაურთან, ფორუყ ფაროზხადის ლექსში აღწერილ ამბავთან, სადაც წუხილი არსებობის მთავარ ნიშნადაა ქვეული. შემდეგ უფსკრულის წინაშე ვხვდებით. Silence. ეს სიჩუმე თითქოს სწორედ ამ ვაკუუმს უდროო და უსივრცო ადგილს შეეფერება (სწორედ ამიტომაცაა სიჩუმე). იქნებ ეს სიჩუმე შეესაბამება ჩვენს უმოქმედობას მომავლავ ბუნებასთან მიმართებით? და იწყება ახალი დასაწყისი, ახალი იმედი ადამიანის მიერ გამოყენებული, გადამუშავებული, დამორჩილებული ხეების კვლავ აყვავებითა და გათავისუფლებით.

საინტერესოა მოძრაობა დროში; ხელოვანები გთავაზობენ ერთგვარ დროის სტრატეგიას. ბაუჰაუსისა და რუსული კონსტრუქტივიზმისმაგვარ არქიტექტურასა და ე.წ. ხრუმჩოვკების ინტერიერში, დაცარიელებულ მაღაზიებში ვხედავთ ორასი წლის წინ არსებულ მცენარეებსა და ობობებს... ამ ყველაფერს კი უფსკრულამდე მივყავართ, უფსკრული რა დროა? აწმყო თუ მომავალი? უფსკრული აწმყოა, ესაა ჭიათურის ერთ-ერთი სოფელი რგანი, სადაც ეკოლოგიური კატასტროფა მოხდა. ეს სცენა კატასტროფის წინაშე პირდაპირ გვაყენებს და გვაიძულებს იქ მისვლას. უფსკრული თითქოს ერთგვარი განსაწმენდელია, რასაც პლატონი ქორას უწოდებს. ესაა ადგილი ორ მდინარეს

შორის, წარსულსა და მომავალს შორის, დასაწყისსა და დასასრულს შორის, რეალობის მესამე ფორმა: „რა არის მარადიული და დაუბადებელი არსი და რა არის ის, რაც მარადის იბადება და არასდროს არსებობს“. ჰაიდეგერისთვის კი ქორა ადგილია, სადაც განწმენდა ხდება (და აქ ხომ დრო სივრცედ იქცევა და სივრცე დროდ?) – Dasein. ისაა ფორმის წინაპირობა – ინტერვალის თითქოს ასეთ ინტერვალად გვესახება სახლის წინ მდებარე შავი ხვრელისმაგვარი უფსკრული, რომლის გამოსახულებაც ზიარი ჭურჭლის პრინციპის ასოციაციასაც იწვევს. ვფიქრობ, ესაა კრისტევას სივრცე-დრო-გამოსახულებამდელი სტადია, რაც არაცნობიერის „უტყვი ენის“ სივრცეა. ქორა იძლევა ახალი სივრცის შექმნის შესაძლებლობას. ისაა შემოსაზღვრულობა, ერთგვარი კონტეინერი, ფორმის წინაპირობა მისი ინვერსია/ინვენტირება; უფსკრულის გამოსახულება განუსაზღვრელი და დაუდგენელია, თუმცა სწორედ მისი გადავლის შემდეგ იწყება ახალი, იმედიაანი მომავალი. ჯონ კაპუტოსა და იულია კრისტევასთან ვკითხულობთ, რომ ქორას არალოგიკური, არადეტერმინირებული, არაიმიჯირებული საწყისი აქვს, სწორედ ისე, როგორც ნამუშევარშია გადმოცემული – არაფერია და მაინც ყველაფერს იღებს/ისრუტავს, თუმცა არაფერი რჩება, რადგანაც ის არის შორისი სივრცე. ოდესეაში ამ ტერმინით აღიწერება დამუშავებული მიწა, შავი მიწა, რომელიც ნაყოფიერი პოლისი იყო ანტიკურ საბერძნეთში. პროექციაში კი სწორედ ასეთი გამოსახულებაა შექმნილი- შავი მიწა არალოგიკურად მასზე არსებულ საგნებს კვლავ ბუნების წიაღში აბრუნებს, თუმცა საინტერესოა, ამ ახალ სამყაროში სადაა ადამიანის ადგილი? აღსანიშნავია, რომ ქორა დაკავშირებულია ქალურ საწყისთანაც. სწორედ ამ საკითხებზეა კონცენტრირებული ვენეციის 59-ე ბიენალე, რომელიც სამი ძირითადი თემით ხელმძღვანელობს: კავშირი სხეულსა და დედამიწას შორის, ურთიერთობა ინდივიდსა და ტექნოლოგიას შორის, სხეულის რეპრეზენტაცია და მისი მეტამორფოზები. ამ თემებზე სასაუბრისას კი ჩნდება ან კიდევ ერთხელ მეორდება კითხვები ადამიანის, მისი პასუხისმგებლობის, სიცოცხლის, არსისა

და მნიშვნელობის შესახებ და ამ ყველაფერთან მიმართებით რა როლს ასრულებს მეცნიერება და ტექნიკური განვითარება. ვცხოვრობთ კი ჩვენ ჯერ კიდევ COGITO ERGO SUM-ის ეპოქაში? ხელოვნები ამ კადრით კიდევ ერთხელ გვახსენებენ, რომ ჩვენ მართლაც უფსკრულის წინაშე ვართ, ეს შემზარავი რეალობაა და მხოლოდ ჩვენ ისევ და ისევ ჩვენ შეგვიძლია ამის შეცვლა. ეს საკმაოდ ორაზროვნად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან თავდაპირველად გვგონია, რომ ჩვენც „ალალი ცოდვილები“ ვართ და გარემო თვითონ მიგვათრევს უფსკრულისკენ და სხვაგვარად წარმოუდგენელია... თუმცა სოფელი რგანის ეკოლოგიური კატასტროფაც ჩვენი შემოქმედებაა, რომელიც შესაძლოა იქცეს მაგალითად, ახალ ხანად, განსაწმენდელად, ფიქრის საბაბად.

ინსტალაციის მეორე ნაწილი ავტოგენერირებადი ვიდეოა. ის არაა ჩაწერილი და ეკრანზე მუდმივად ახალ, სპონტანურ და თვითგენერირებად (კანტის კონცეპტი), „ქარის მოტანილ“ გამოსახულებას ქმნის. ინდუსტრიული ინტერიერი მოცული აქვს ქარის ხმას, რაც სიცარიელისა და მარტობის პოსტაპოკალიფსურ განცდას კიდევ უფრო ამძაფრებს. საერთო ჯამში კი ის საინტერესოდ ეხმიანება VR-ის ჩაწერილ ხმას და ორივე ერთად რეალურ, დია, გაშლილი სივრცის აკუსტიკას ქმნის. ქარს ეკრანის წითელ (პლანეტა მარსის წითელი) ფონზე მოაქვს ინერტული შენობები, კედლები, ხისა და ბუჩქის ტოტები, ყვავილები, ფოთლები, სიტყვები: oblivion, სიჩუმე, მათ ინერციულ („ალალი ცოდვილი“) მოძრაობას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, თითქოს არც მოძრაობის ტრაექტორია, მარჯვნიდან მონაბერი ციფრული ქარი ყველაფერს ჰაერში ატრიალებს. საგნები ზოგჯერ ჩვენს წინ ჩერდება და შეგვიძლია შევიხედოთ შენობის დაცარიელებულ ინტერიერში, შევისწავლოთ 200 წლის წინ დაკარგული მცენარე... შემდეგ კი ყველაფერი ისევ ქრება:

„ღმერთმა დასწყევლოს, რაც ქვეყანაზე თევზი და ჩიტია,

როცა მოკვდები, რაღა აზრი აქვს, ბაღი და წალკოტი იქნება თუ არა?“³

აღნიშნულ განზომილებებში დიდი მნიშვნელობა აქვს სიტყვებს. ამ შემთხვევაში ვფიქრობ, უნდა გავითვალისწინოთ ლაკანის თეორიაც, რომლის მიხედვითაც, არსებობს რეალური, წარმოსახვითი (ადგილი, სადაც ჩვენი „მე“ მყოფობს. „მე“ ვერასდროს დაიკავებს არაცნობიერის ადგილს და ვერც მის მართვას შეძლებს, რადგან „მე“ ილუზია და არაცნობიერის (ყველაფრის საფუძვლის) წარმოსახვის ნაყოფია. ეს მდგომარეობა ძალიან გავს VR ვიდეოს) და სიმბოლური (სიმბოლური კი კულტურის სფეროა. მისი გამოვლინებაა ენა, რომელიც გვაყალიბებს: ადამიანს სჭირდება სიმბოლოები, როგორც ორიენტირები, რათა იყოს პიროვნება. ნათელია, რომ გამოსახულება სიმბოლოებითაა დატვირთული, საინტერესოა, როგორ აღიქვავენ სხვადასხვა კულტურის, სხვადასხვა ესთეტიკურ სივრცეში მყოფი ადამიანები მას. პიროვნების პრობლემას ნამუშევართ არტისტები სხვადასხვაგვარად აყენებენ, მოქმედი, მონაწილე, მთავარი გმირი და თამაშს გარეთ დარჩენილი ადამიანი. რაც შეეხება ენისა და პიროვნების საკითხის ერთ ჭრილში განხილვას, ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია, რომ ერთმანეთის გვერდით გვხვდება ინგლისური და ქართული სიტყვები; ეს თითქოს საზღვრებს შლის) განზომილებები. ნამუშევარი ასეთი სიმბოლოებითაა დატვირთული და თითქოს ლაკანის თეორიის პრინციპებსაც კი აერთიანებს; ვხვდებით, რომ ჰედესტში გადმოცემული რეალობა სულაც არაა ვირტუალური ან წარმოსახვითი. ყოველი დეტალი (სახლი, ცხოველი, მცენარე) სიმბოლურია და თავად ნამუშევარაც მთლიანობაში. ამ სიმბოლოების განცდას ამძაფრებს ეს თითქოს პრიმიტიული, მინიმალისტური, მკაფიო მხატვრულ-პოეტური ხელწერა. ნამუშევარში შექმნილია მინიმალისტური სივრცე. ძალიან საინტერესოა ნამუშევრის განხილვა მინიმალიზმისა და კონცეპტუალიზმის ზღვარზე, რადგან ხელით შექმნილი ხელოვნების ობიექტების უარყოფის გზაზე, მინიმალიზმის ლოგიკური გაგრძელება კონცეპტუალური ხელოვნება იყო. მინიმალიზმი მეტყველებს სივრცით, მუშაობს სივრცეში, სადაც განთავსებულია არა ობიექტი ან ქანდაკება, არამედ ინსტალაცია, რომელიც სივრცის სტრუქტურირებას ახდენს. ქართველი არტისტების

³ ფ.ფაროხზადი, *მე ვწუხვარ ბაღზე*, 213-216.

ნამუშევარშიც ვხედავთ, რომ აქ გამომხატულია არა მხოლოდ არტისტის ემოციები და გრძნობები, არამედ ესაა მკაცრად გათვლილი ხელოვნების ნიმუში, არის მხოლოდ ის, რასაც ვხედავთ (ფ.სტელა). აქ ფორმა არ ექვემდებარება ფუნქციას, როგორც ეს მანამდე იყო, არამედ ფორმა განსაზღვრავს ფუნქციას („Form follows function“ – ლ.სალივანი). სხვაგვარად ვირტუალური რეალობის ჰედსეტში აღქმულ ხელოვნების ნიმუშზე მსჯელობა წარმოუდგენელია (რადგან ის მნიშვნელოვანწილად მოიცავს მეცნიერებასაც). ჩვენი ეპოქის უშუალოდ წინამორბედ და განმსაზღვრელ „დროში“ განვითარებულ ხელოვნების მიმდინარეობას ამერიკელმა ხელოვანმა ჰენრი ფლინტმა „კონცეპტუალური“ უწოდა, რადგან ნამუშევრის „ჩანასახის“ წვდომა მხოლოდ ხელოვანით შეუძლებელია; ამისათვის საჭიროა იდეა/აზრი/გონი, რომელიც ლუდვიგ ვიტგენშთაინის აზრით, განსაზღვრავს ფუნქციას... სწორედ ისე როგორც ეს ნამუშევარშია გადმოცემული. აქ იდეებს უკვე აქვთ ფორმა, რადგან ფორმაა ნებისმიერი არსის სახე. ამ ლიმიწარულ სამყაროშიც აზრები ფორმებად ისახება და ასე აღიბეჭდება ჩვენს ცნობიერსა და არაცნობიერზე. ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა, რომ ადამიანი საგნებით ფიქრობს, როდესაც ის ლაპარაკობს და სიტყვებს ამბობს; მაშინ, როდესაც კონცეპტუალური ხელოვნების წარმომადგენლები ამტკიცებდნენ, რომ „იდეა“ და „ფორმა“ განცალკევებულად არსებობს ხელოვნებაში და ხელოვნების ნიმუშის კონცეპტუალური გამომხატულება, დაწერილი ან წარმოთქმული მითითებების საუკეთესო გადმოცემის საშუალება ცვალებადი ფორმაა (ნამუშევრის „მე ვწუხვარ ბაღზე“ ყველაზე თვალსაჩინო მახასიათებელი). ამან ხელოვნების ობიექტის „დემატერიალიზაცია“ და გატრანსცენდენტულება (ი.კანტი) გამოიწვია, არქეტეპული სახე მიანიჭა ან გაგვასხენა. ახალი მედიუმით არტისტებმა თითქოს საპირისპირო იდეების ერთ ონტოლოგიურ სივრცეში მოხვედრა მოახერხეს, ვინაიდან მათ მხოლოდ საზიარო, მათთვის მისაღები დეტალები აირჩიეს და ამ ენით გვესაუბრებიან.

ძალიან საინტერესოა ნამუშევრის სათაური; ხელოვანებმა ამისათვის ირანელი პოეტი ქალის, ფორუყ ფაროხზადის ლექსის სათაური გამოიყე-

ნეს, რაც ნამუშევარს კიდევ უფრო მრავალმრიანს ხდის და პრობლემატური საკითხების ფართო არეალს შლის. ფაროხზადი ჯერ კიდევ იმ დროს მოღვაწეოდა, როდესაც ირანი თავის თავს იცნობს, საკუთარ სიღრმეში პოულობს ურთიერთმოწინააღმდეგე, ურთიერთგამომრიცხავ ძალებს, რომელთა არსებობაც ერთად, ერთმანეთის გვერდზე თანადროულად წარმოუდგენელია. მათ ერთი ზოგადი მიზანი აქვთ, თუმცა ამ მიზანს და იქამდე მისასვლელ გზას თითოეული განსხვავებულად სახავს. ფაქტია, ორივე მხარე ასეთი რადიკალიზმით გაოცებულია, ეს ძალადობრივი ბორბალია, რომელსაც ვერავინ ეთიშება. რადიკალიზმი თანამედროვე ეპოქაშიც ძალიან აქტუალურია, ის კიდევ უფრო თვალსაჩინო პანდემიის ხანამ გახადა და წლევანდელ ბიენალეზეც ეს ნათლად გამოიკვეთა, მიუხედავად იმისა, რომ კურატორს ეს არ ჰქონდა მიზნად დასახული. ამ ძალადობას ცხოვრების ყველა ეტაპზე ვაწყდებით, ასე იყო ფორუყის ოჯახშიც, მას შემდეგ, რაც ის მცირეწლოვანი გათხოვდა და მალევე დაშორდა ქმარს, იძულებული იყო შვილი ყოფილ მეუღლესთან დაეტოვებინა. ცხადია, ამ ყველაფერმა დიდი გავლენა მოახდინა მის მხატვრულ ხედვაზე; ამ ლექსშიც ნათლადაა წარმოჩენილი ქალისა და ბუნების პრობლემატика, მათი არქეტეპული კავშირი (ქორა). შესაძლოა, გარკვეულ ნაწილში ისინი ერთიანადაც განვიხილოთ, რადგან პოეტი, არტისტებიცა და დამთვალეიერებლებიც ბაღივით ვართ მიტოვებული, არავინ ფიქრობს ჩვენზე და ყველა ერთად ვწუხვართ ბაღზე:

„მე იმ დღიდან, რაც ჩემმა გულმა თავი დაკარგა,
მეშინია...
მეშინია
ამდენი ხელის ამაოებისა,
მეშინია ამდენი სახის უცხოობის წარმოდგენისა.
მე იმ მოწაფესავით მარტო ვარ,
რომელსაც გიჟივით უყვარს თავისი გეომეტრიის
გაკვეთილი.
და მგონია, რომ შეიძლება ბაღის საავადმყოფოში
წაყვანა...
მგონია...
მგონია...
მგონია...“⁴

⁴ იქვე.

ინტერპრეტაციად აღებულ ლექსში კიდევ ჩნდება დედა – „ალალი ცოდვილიც“. მისი სახე ორგვარად შეიძლება გავიგოთ; ნამუშევარში „ალალი ცოდვილის“ ცნება ვერ აღიქმება, რადგან მაყურებელი ნამუშევარში თავად დადის, მაშასადამე ის თავადაა მონაწილე, ყველაფერი მის გარშემო ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ის არ ირჩევს მოძრაობის მიმართულებას და მისი ინტერაქციაც მინიმალურია, ჰელსეტში მიმდინარე გამოსახულება სრულად მოიცავს ხედვისა და ფიქრის არეალს. რაც შეეხება ამ ცნების ზოგადად ბიენალეს კონტექსტში განხილვას, ის მართლაც შეიძლება წამოვიდგინოთ თეთრ-კანიანი მამაკაცის მსხვერპლად.

ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ნამუშევარი „მე ვწუხვარ ბაღზე“ შეიძლება განვიხილოთ როგორც Gesamtkunstwerk და ვფიქრობ, საინტერესო უნდა იყოს მისი არა მხოლოდ თანამედროვე ქართულ, არამედ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის კონტექსტში განხილვა.

EKATERINE KARSELISHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

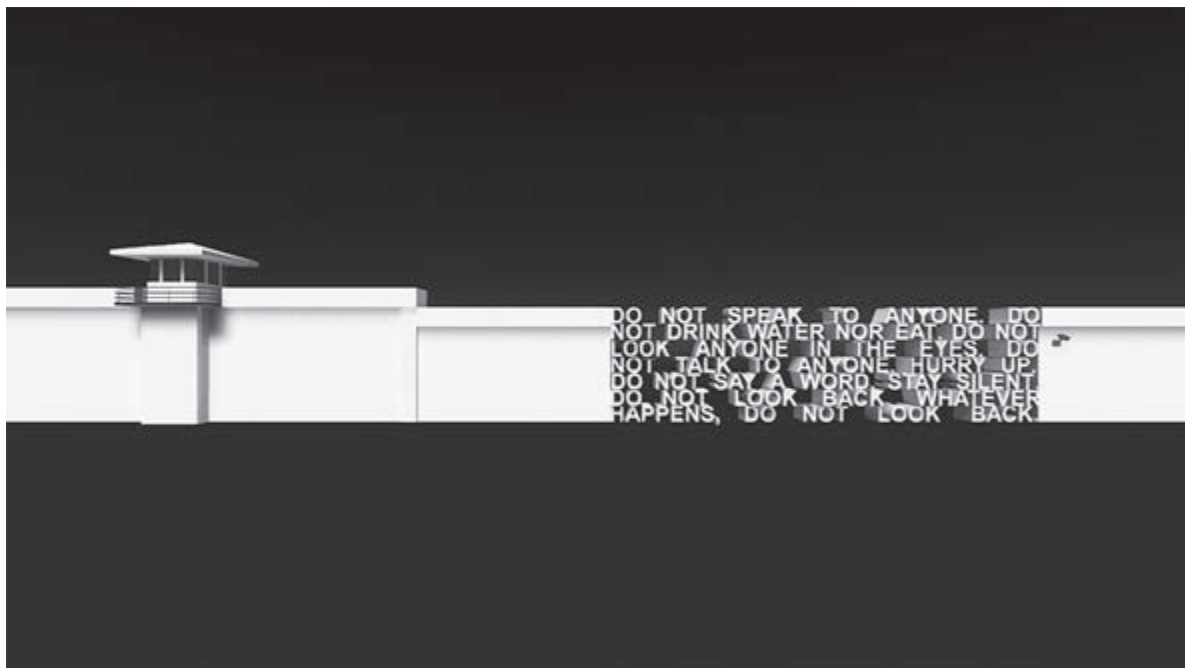
„...AND THE GARDEN’S HEART HAS SWOLLEN IN THE HEAT OF THIS SUN, ITS MIND SLOWLY DRAINS OF ITS LUSH MEMORIES...“

This year, the 59th International Art Exhibition „La Biennale di Venezia“ unlike any other biennales, offers us a three-year summary of art history. At the Biennale, Georgian artists Mariam Natroshvili, and Detu Jincharadze displayed their work „I Pity the Garden“. The Tbilisi-based artist-duo presented a HiTech Installation: a self-generating video and surreal, immersive, simultaneous work presented through VR. How is this artwork influencing modern art, and what role does it play in the overall context?

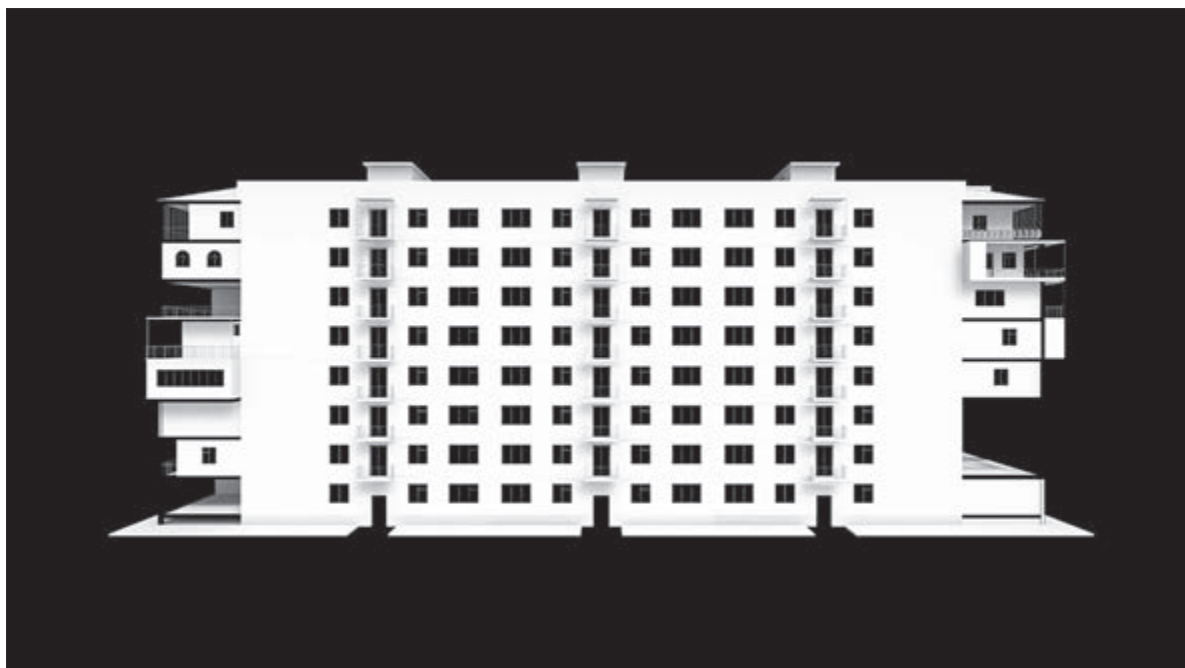
At the 59th Biennale, the Georgian pavilion has an industrial interior, where digital wind sounds are playing. It is the sound of emptiness, loneliness, and the post-apocalyptic state.

Sometimes virtual reality is more real than real/our reality because we are in a world created by someone else. This world has its own space and time; however, there is no horizon line, beginning, or end.

With this new medium, artists presented a time capsule, time stratigraphy; we are in our past, present, and future all at the same time. This makes the expected changes in the cultural landscape even more intense.



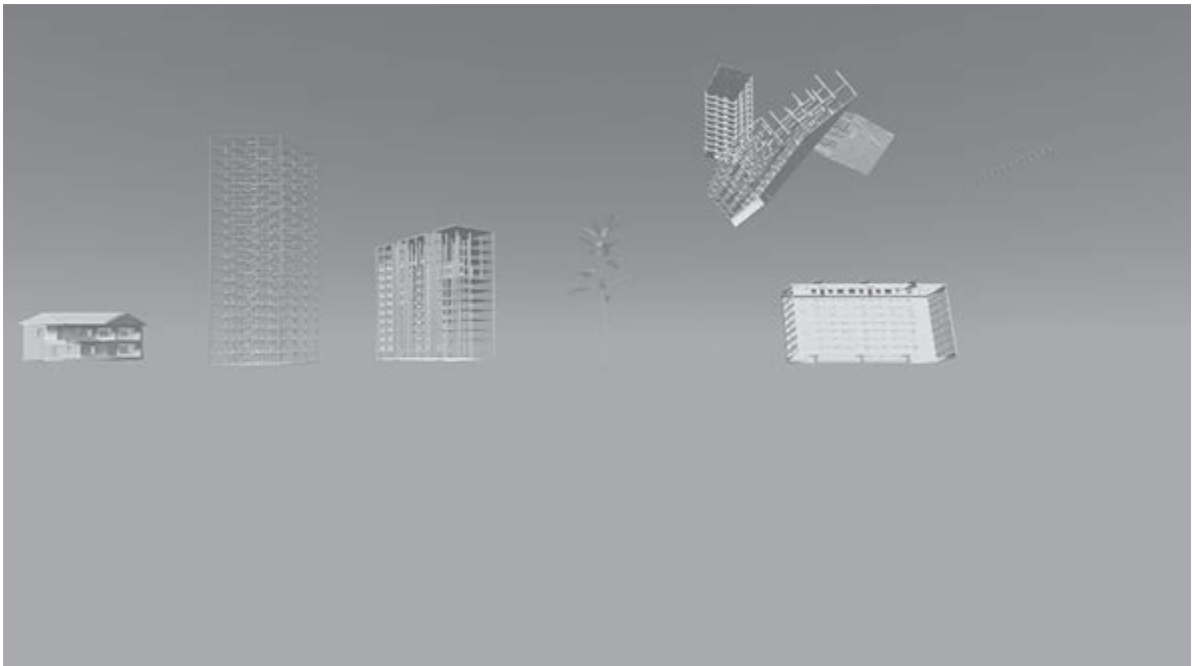
1. საქართველოს ეროვნული პავილიონი ვენეციის 59-ე ბიენალეზე, ფოტოს მფლობელია მაგდა გურული
Georgian National Pavilion at the 59th Venice Biennale. Photo owner – Magda Guruli



2. კადრი ავტოგენერირებადი ვიდეოდან, ფოტოს მფლობელია მაგდა გურული
Frame from auto-generated video. Photo owner – Magda Guruli



3. კადრი VR ვიდეოდან, საწყისი ქუჩა, ფოტოს მფლობელია მაგდა გურული
Frame from VR video, Main Street. Photo owner – Magda Guruli



4. კადრი VR ვიდეოდან, სიტყვების კედელი, ფოტოს მფლობელია მაგდა გურული
Frame from VR video, Wall of Words. Photo owner – Magda Guruli



5. კადრი VR ვიდეოდან, პოსტსაბჭოთა არქიტექტურა, ფოტოს მფლობელია მაგდა გურული
Frame from VR video, Post-soviet architecture. Photo owner – Magda Guruli



6. კადრი VR ვიდეოდან, ეკოლოგიური კატასტროფა სოფელ რგანში silence, ფოტოს მფლობელია მაგდა გურული
Frame from VR video, Environmental Disaster in the Village of Rgani, Silence. Photo owner – Magda Guruli

ნიკოლოზ ნადირაშვილი

არტ კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაცია AICA Armenia

[დიდი] სქიზმა და თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნება

გვიანსოციალისტურ და განსაკუთრებით, პოსტ-საბჭოთა პერიოდში, ხელოვანები ხშირად მიმართავენ რელიგიურ თემატიკას საკუთარ შემოქმედებაში. მეტიც, რელიგიურ და ძირითადად, ქრისტიანული იკონოგრაფიის შაბლონებს (არტ) აქტივიზმის დროსაც ვხვდებით. ზოგ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს აღმოსავლეთსაქრისტიანოს, ზოგ შემთხვევაში კი, დასავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალურ ესთეტიკასთან.

ჩემი წერილის ფარგლებში ვიმსჯელებ შესაძლო კავშირზე ორ ცვლადს შორის: პირველი – ეს არის ნამუშევრის პროვოკაციულობის მაჩვენებელი, ხოლო მეორე – მისი კავშირი აღმოსავლეთ ან დასავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალურ ესთეტიკასთან.

პირველად თანამედროვე ხელოვნებისა და ქრისტიანული იკონოგრაფიის აღმოსავლურ და დასავლურ ესთეტიკურ სისტემებზე მაშინ დავიწყე ფიქრი, როდესაც თანამედროვე ქართველი ხელოვანის, თამუნა მელიქიშვილისგან მივიღე შეთავაზება, დამეწერა ერთ-ერთი ქვეთავი მისი კატალოგისთვის.

ჩემთვის ნიშანდობლივი იყო, რომ მელიქიშვილის მიერ 2017 წელს შესრულებული საიდუმლო სერობის სერია, ტრაპეზის წრიული ფორმის საშუალებით, მარადიულობაზე, ერთგვარ უდროობასა და წრე-ბრუნვის იდეაზე სვამდა აქცენტს (სურ. 1). ორი წლის შემდეგ კი, ხელოვანი ქმნის საიდუმლო სერობის ახალ სერიას (სურ. 2), სადაც ტრაპეზი კუთხოვანი და პერსპექტივაში გატყორცნილია. ისე, რომ თავად ამაზე არც უფიქრია, ხელოვანი დისტანცირდა უპირატესად აღმოსავლეთსაქრისტიანოსთვის დამახასიათებელი, უფრო კი ადგილობრივი სივრცითი ესთეტიკასისგან, რომელიც მაგ., გუმბათურ ტაძრებში ცენტრული ღერძის აქცენტირებითაა გამოსატული¹.

სწორედ ეს შემთხვევა აღმოჩნდა ჩემთვის აღნიშნული მიმართულებით კვლევის ინსპირაცია, რაც, მოგვიანებით სხვადასხვა არტ-აქტივისტურ პროექტზე განვავრცე და რაზეც აღნიშნულ წერილში ვისაუბრებ.

ორიოდე სიტყვით მეთოდოლოგიაზე: წერილი ემყარება ირვინ პანოფსკის იკონოლოგიური ინტერპრეტაციის პრაქტიკას, რომელიც მიზნად ისახავს ახსნას სახელოვნებო ნაწარმოებების შექმნის მრავალმრიანი კონტექსტი, იქნება ეს პოლიტიკური, სოციალური, რელიგიური თუ სხვ. იკონოლოგიური ინტერპრეტაცია მოიაზრებს კვლევის ობიექტს – სახელოვნებო ნაწარმოებს, როგორც სიმბოლური ღირებულების მატარებელს; მათ შორის, ისეთი სიმბოლური ღირებულებისაც კი, რომელიც უცნობია თავად ხელოვანისთვისაც და მეტიც, რომელიც, შესაძლოა, სრულად განსხვავდებოდეს ავტორის ცნობიერი მისწრაფებისაგან².

როგორც აღვნიშნე, პირველ ცვლადს პროვოკაციულობის მაჩვენებელი წარმოადგენს. „პროვოკაციულად“ ვაკვალაფიცირებ ნამუშევრებს, რომლებმაც საქართველოს უახლესი ისტორიის კონტექსტში, სოციო-პოლიტიკურ განზომილებაში ფართო რეზონანსი გამოიწვიეს. ხოლო მეორე ცვლადია ობიექტის ქრისტიანული იკონოგრაფიის რომელიმე გამომსახველობითი ტრადიციისადმი კუთვნილება, იქნება ეს აღმოსავლეთ თუ დასავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალური სისტემები.

¹ R. F. Taft, Icon and Image East and West, in: *Icons and the Liturgy, East and West: History, Theology, and Culture*, ed. N. Denysenko, Notre Dame 2017, 19.

² E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1995, 31.

ზოგადად, მე ვისურვებდი, რომ მესაუბრა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კვეთის წერტილებზე, ნაცვლად იმ ფაქტორებისა, რომლებიც მათ განასახვავებს. თუმცა მოცემული კვლევის საგანი ამის საშუალებას არ მაძლევს. არსებითია, რომ განმასხვავებელი ფაქტორები ცდება ბანალური ვიზუალური ნიშნების სისტემებს და მიუთითებს აღმოსავლეთ-დასავლეთის დიქტომიის განსხვავებულ კოსმოლოგიებზე. სწორედ ამ კოსმოლოგიათა შედარებით ანალიზს შევეცდები დასკვნით ნაწილში.

სტატიიში — „Icon and Image: East and West“ („ხატი და გამოსახულება: აღმოსავლეთი და დასავლეთი“) რობერტ დ. ტაფტი ბიზანტიური იკონოგრაფიის არარეალისტურად და აბსტრაქტულად შეფასებას კლიშედ მიიჩნევს. ის ამბობს: „მიუხედავად იმისა, რომ ბიზანტიური იკონოგრაფია და ლიტურგია არსებითად სიმბოლურია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის აბსტრაქტული, ალეგორიული ან მეტაფორულია“³. ის ასევე იხსენებს, ბიზანტინისტი სირილ მანგოს დაკვირვებას: „ჩვენ [და აქ მანგო გულისხმობს დასავლელ მკვლევრებს] ვმსჯელობთ ბიზანტიურ ხელოვნებაზე იმ დათქმით, რომ ის არ არის ნატურალისტური; თუმცა, თავად ბიზანტიელები [...] მას ძალიანაც ნატურალისტურად მიიჩნევდნენ“⁴. შესაბამისად, ჩვენ ვასკვნით, რომ ტაფტი, ერთი მხრივ, თანხმდება, რომ ბიზანტიური იკონოგრაფია არარეალისტური და არანატურალისტურია (დასავლეთის გადმოსახედით); მეორე მხრივ, ის სვამს „რეალისტურობის“ ფილოსოფიური განმარტების საკითხს – თითქოს, ის, რაც ძალზედ არარეალისტურია დასავლეთისთვის, სრულიად რეალისტური შეიძლება იყოს აღმოსავლეთისთვის.

საკითხის შედარებით სიდრმისეულად განხილვისთვის, მანგოს კიდევ ერთი ციტატა მიმარჩნია ნიშანდობლივად: „ბიზანტია იყო კონსერვატიული ცივილიზაცია, რომელსაც ყურადღება წარსულისკენ ჰქონდა მიპყრობილი; ის აქცენტს სვამდა განგრძობითობაზე და არა ცვლილება-

ზე; ბიზანტიისთვის იდეალს წარმოადგენდა ტრადიციული მოდელი და არა ინოვაცია“⁵; ამ კულტურისთვის „მიიჩნეოდა, რომ მიწიერი ინსტიტუციები — როგორც საერო, ისე საეკლესიო — იმეორებდნენ სამყაროს ზოგად წესრიგს, ემყარებოდნენ ღვთის მიერ შექმნილ ზოგად კოსმიურ წყობილებას“⁶. შესაბამისად, ტაფტისთვის, ბიზანტიური ვიზუალური ესთეტიკა რეალისტურია, ამ განსაზღვრების ფილოსოფიური გაგებით, რამდენადაც მასში მოხელთებულია ორმხრივი და განუყოფელი იდეა — იდეა მარადიული სასუფევლის, რომელიც თავისთავადად არანატურალისტურია თავისი არსით; და მეორე — იდეა რეალური ცხოვრების, რომელშიც ახლა ვართ და რომელიც ნატურალისტურია. საბოლოოდ ტაფტის მსჯელობა თანხვედრაში მოდის ხელოვნების ისტორიკოსის, რობერტ ს. ნელსონის მოსაზრებასთან, რომლის თანახმადაც, „რადგანაც ბიზანტიური ხელოვნება სხვა ტრადიციას მიეკუთვნება, მას სჭირდება ინტერპრეტაციის განსხვავებული მეთოდი და არა ისეთი, რომელიც გამოიყენება დასავლეთის შუა საუკუნეების ხელოვნების კონტექსტში“⁷.

არაფილოსოფიური, ბანალური ფორმის ანალიზის ქრილში საქმე შედარებით მარტივადაა: დასავლეთსაქრისტიანოში დიდ როლს თამაშობს ნატურალიზმი და პერსპექტივა როდესაც მნახველის მზერა მიემართება ვექტორებს, რომლებიც ნამუშევრის უკანა შრეებზე, მცირე ზომის ობიექტების მიმდებარედ თანაიკვეთება, და, ამ მხრივ, „უპირისპირდება“ კულტურის ისტორიკოსის, ბორის უსპენსკის – „შიგნიდან დამკვირვებლის“ პრაქტიკას, რომელიც გულისხმობს მნახველს, რომელიც იყურება ნამუშევრის შიგნიდან. ალბათ, სწორედ ეს „შიგნიდან დამკვირვებელია“ ის, ვისთვისაც სრულებით რეალისტურია ის, რაც დასავლეთისთვის არარეალისტურია⁸.

⁵ იქვე, 17.

⁶ იქვე, 17.

⁷ R. S. Nelson, *Byzantine Art vs Western Medieval Art, Byzance et le Monde Extérieur*, Paris 2015, 262.

⁸ A. Bernstein, *Caution, Religion! Iconoclasm, Secularism, and Ways of Seeing in Post-Soviet Art Wars, Public Culture*, 26(3) (2014) 433.

³ R. F. Taft, *დასახ. ნაშრ.*, 15-16.

⁴ იქვე, 16.

ეს, ერთი შეხედვით, ლირიკული სამეცნიერო პათეტიკა მახსენებს ტაფტის სტატიის დასასრულსაც: „როდესაც ვდგავარ ჩემი ხატების კუთხეში და ვლოცულობ კანონიკურად დაწერილი ლამაზი ხატების წინაშე, [...] ვლოცულობ თვალებდახუჭული“⁹.

* * *

საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ საქართველოს მოქალაქეები (და, სავარაუდოდ, სხვა საბჭოთა რესპუბლიკების მოქალაქეებიც) ხისტად უბრუნდებიან თავიანთ „კულტურულ საფუძვლებს“. ამ დაბრუნებას ფილოსოფიის დოქტორი, ალექსანდრ აგაჯანიანი ახასიათებს, როგორც „აგრესიულს“ და „ინტენსიურს“¹⁰. პოსტ-საბჭოთა კონტექსტის ეკლესიის შესახებ კი, აღმოსავლეთევროპის მკვლევარი, საბრინა პ. რამეტი აღნიშნავს, რომ „ვინაიდან [მართლმადიდებელი ეკლესია] იყო რეპრესირებული კომუნისტურ კონტექსტში, მან [პოსტ-საბჭოთა სივრცეში კვლავ] განაგრძო არსებობა შიშისა და თვითგადარჩენის ინსტინქტით“¹¹.

საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიაც, წარმოდგენილი საქართველოს საპატრიარქოს სახით, იწყებს, ქართველობის და მართლმადიდებლობის კონცეფციების გაერთიანებით, ნაციონალიზმის რელიგიური ვერსიის პოპულარიზაციას. ის პარალელურად ინტენსიურად ემსახურება ანტიევროპულ იდეოლოგიას და, შესაბამისად, ხშირადაა აღიანსში რუსეთის საპატრიარქოსთან. 1997 წელს საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია ტოვებს მსოფლიო ეკუმენიკურ საბჭოსაც¹².

⁹ R. F. Taft, *დასახ. ნაშრ.*, 175.

¹⁰ A. Agadjanian, A. Revising Pandora's Gift: Religious and National Identity in the Post-Soviet Societal Fabric, *Europe -Asia Studies*, 53(3) (2001) 473-488.

¹¹ S. P. Ramet, The Way We Were – and Should Be Again? European Orthodox Churches and the „Idyllic Past“, *Religion in an Expanding Europe*, Cambridge 2006, 149-150.

¹² თ. კველია, ე. გავაშელიშვილი, კ. ლადარია, ი. სულხანიშვილი, *მართლმადიდებელი ეკლესიის როლი ქართული ნაციონალური იდენტობის ჩამოყალიბებაში (XX საუკუნის ბოლო-XXI საუკუნის დასაწყისი)*, თბილისი 2013, 166.

1990 წლიდან იწყება რელიგიური დეპრიტატიზაციის ინტენსიური პროცესიც: მართლმადიდებლობა სცდება პრივატულ სივრცეს და გადაედინება საჯარო სივრცეში. სოციოლოგის, ხოსე კაზანოვას მიხედვით, დეპრიტატიზაციის ეს პროცესი სეკულარიზაციის და გლობალიზაციის მოპასუხეცაა¹³. ეს ურთიერთმიმართება მოწმობს ეროვნულ პარადოქსზეც: ახლადდამოუკიდებელ სახელმწიფოში, რომელიც ევროპული დემოკრატიული სახელმწიფოებრიობისკენ ისწრაფვის და ერთგვარად ცდილობს მოიხელთოს მულტიკულტურალიზმის ღირებულებები, საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია განიხილება, როგორც ქართული იდენტობის შენარჩუნების მთავარი გარანტი¹⁴.

და ეკლესიაც XXI საუკუნის საქართველოში, სხვადასხვა ინსტრუმენტით, ცდილობს ეროვნული იდენტობის ფორმირებას, მაგ., აღსანიშნია 1999 წელი, როდესაც საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქმა, ილია II-მ გააუქმა ქართული ხატების გამოფენა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ალიბით, რომ „სიწმინდეებმა“ არ უნდა დატოვონ ღვთისმშობლის წილხვედრი მიწა; შემდგომ, რომის პაპის, იოანე პავლე II-ეს ვიზიტს მრევლი კათოლიკური ეკლესიის პროზულიტისტურ კამპანიად მიიჩნევდა¹⁵. უკვე 2011 წელს, ილია II-ეს განკარგულებით „ყველა ჯვარდაწერილი ოჯახის მეოთხე და შემდეგ შვილს, რომელსაც პატრიარქი მონათლავს, მიენიჭებათ „სამშობლოსთვის თავდადებული მამულიშვილის და საქართველოს ეკლესიის საპატრიარქოს ტახტის მცველის“ ტიტული¹⁶“. ეს ახალშობილები კი იბადებოდნენ ოჯახებში, რომელთა 36.5% ამჟობინებდა არ ჰყოლოდათ მეზობელი, რომელსაც სხვა რელიგიური აღმსარებლობა აქვს¹⁷.

¹³ J. Casanova, *Public Religions in the Modern World*, Chicago 1994

¹⁴ A. Agadjanian, *დასახ. ნაშრ.*, 473-488.

¹⁵ იქვე, 69.

¹⁶ მ. არაბიძე, კათოლიკოს-პატრიარქი ახალ განჩინებას აწესებს, *საქართველოს ახალი ამბების სააგენტო*, 2011 <http://ghn.ge/news/31845>.

¹⁷ თ. კველია, ე. გავაშელიშვილი, კ. ლადარია, ი. სულხანიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, 69.

პუბლიკაცია „მართლმადიდებელი ეკლესიის როლი ქართული ნაციონალური იდენტობის ჩამოყალიბებაში (XX საუკუნის ბოლო – XXI საუკუნის დასაწყისი)“, საუბრობს პოსტ საბჭოთა ქვეყნებში რელიგიის მიწოდების მხარეზე. ავტორები ასკვნიან, რომ საბჭოთა მეცნიერული ათეიზმი და პოსტ-საბჭოთა მართლმადიდებელი ეკლესია მოქმედებენ იდენტური მექანიზმით: საბჭოთა პერიოდში, ათეიზმი (იგივე მარქსიზმ-ლენინიზმი) სარგებლობდა მონოპოლით, რომელიც შემდგომ ჩანაცვლდა რელიგიური სულიკვთებითა და პოლიტიკური ნაციონალიზმით (ეს ორი კი გააერთიანა საქართველოს მართლმადიდებელმა ეკლესიამ). საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია არ განვითარდა სხვა რელიგიურ ინსტიტუციებთან კონკურენციის შედეგად: მისმა სოციო-პოლიტიკურმა პროპაგანდამ პირდაპირ დაიკავა საბჭოთა ათეისტური პროპაგანდის ადგილი; ქართველი მოქალაქეების „დაცვის“ ალიბით, ის წავიდა გლობალიზაციის, ლიბერალური ღირებულებების და უმცირესობათა უფლებების დაცვის წინააღმდეგ. შესაბამისად, მრევლის უმეტესობა არა მხოლოდ ეკლესიური მსახურების დღის წესრიგს დაექვემდებარა, არამედ გახდა ეკლესიის სოციო-პოლიტიკური პროპაგანდის განმანხორციელებელიც. მიწოდების გარდა, საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის უზენაესობა შეიძლება მოთხოვნის მხრივაც განისაზღვროს:

„[...] ადამიანში რელიგიურობას იწვევს ელემენტარული უსაფრთხოების განცდის ნაკლებობა. იმის რწმენის ნაკლებობა, რომ შეგიძლია რაიმე გავლენა იქონიო საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, საკუთარ ეკონომიკურ მდგომარეობაზე და მოახდინო იმ უფლებათა დაცვა, რომელთაც, წესით, ყველა დემოკრატიული სახელმწიფო უზრუნველყოფს, წარმოშობს სხვა ტიპის რწმენის – რელიგიური რწმენის – აუცილებლობას ინდივიდში (რამდენადაც მას სოციალური ქაოსის სივრცეში ტრანსცენდენტური წესრიგის შეტანის უნარი აქვს). **საკუთარი უძღურება და მომავლის განჭვრეტის შეუძლებლობა გაცილებით**

უფრო ადვილი ასატანია, როცა სამყაროს რაციონალურობის ერთადერთი მიზეზი ღვთიერი განგებაა, რომელიც შეუცნობადი გზებით ადასრულებს საკუთარ ნებას. [...] მართლაც, 90-იანი წლების საქართველოში სამოქალაქო შეიარაღებულ კონფლიქტებს, კრიმინალური დაჯგუფებების მძვინვარებას, სეპარატისტულ ომებს, დანგრეულ ეკონომიკას, საყოველთაო კორუფციას, არაეფექტურ ხელისუფლებასა და ბიუროკრატიას, არასანდო პოლიციას და, ზოგადად, კრიმინალის მაღალ დონეს, თავისი წვლილი შეჰქონდა ინდივიდის უძღურების განცდის მატებაში¹⁸.“

* * *

„მე ვარ ტრანსგენდერი ქალი. და იმიტომ, რომ საქართველოს სახელმწიფო ჩემზე არ ზრუნავს, თავს ვიწვავ¹⁹!“ ეს არის მადონა კიპაროიძის, 19 წლის ტრანსგენდერი ქალის სიტყვები, რომელმაც 2020 წლის 20 აპრილს დემონსტრაციის დროს გადაწყვიტა საკუთარი თავის დაწვა. თბილისის მერიის წინ შეკრებილი ქალები ითხოვდნენ ადგილობრივი მთავრობის მხარდაჭერას, რამდენადაც, კოვიდ-19-ის შედეგად გამოწვეულ, გაუსაძლის ეკონომიკურ პირობებში, ისინი საარსებო მინიმუმის გარეშე დარჩნენ და ვეღარ ახერხებდნენ ბინის ქირის გადახდას²⁰.

რა საკვირველია, პანდემიამ უმრავლესობის ეკონომიკურ მდგომარეობაზე იქონია გავლენა, თუმცა, საქართველოში ისედაც დისკრიმინირებულ ტრანსგენდერ ქალთათვის²¹, რომელთა უმეტესობაც ოჯახისაგან მიუღებლობის გამო, ქირით ცხოვრობს და ფინანსური და უსახლკა-

¹⁸ იქვე, 173.

¹⁹ ბ. მაგლობლიშვილი, ტრანსგენდერი ქალის ისტორია, რომელმაც მერიასთან თავის დაწვა სცადა, *პუბლიკა*, 2020 <https://publika.ge/article/transgenderi-qalis-istoria-romelic-meriastan-tavis-dawva-scada/>.

²⁰ იქვე.

²¹ ჩვენ გვახსოვს საბი, ბიანკა, ზიზი – ქუთაისში ტრანსგენდერთა სსოვნის დღე აღნიშნეს, *ტაბულა*, 2017 <http://www.tabula.ge/ge/story/126698-chven-gvaxsovs-sabi-biankazi-zizi-qutaisshitransgenderta-xsovnis-dghe-aghnishnes>. ლ. ჯალაღანია, *ღებტე ჯგუფის უფლებების სოციალური ექსკლუზიური კვლევა საქართველოში*, თბილისი 2020

რობის რისკის გამო, სექს-სამუშაოს ეწევა²², პანდემია აპოკალიფსად იქცა.

მათ დასაქმებას ალტერნატიულ სამსახურებში სხვადასხვა ფაქტორი აძნელებდა და აძნელებს, მათ შორის, ერთ-ერთია ეროვნულ დონეზე მოქმედი დისკრიმინაციული კანონმდებლობა²³, რომლის თანახმადაც, ტრანსგენდერი პირები ქირურგიული ოპერაციის გარეშე ვერ ახერხებენ სამოქალაქო აქტებში სქესის შესახებ ჩანაწერის შეცვლას. კანონმდებლობას კი აძლიერებს პოლიტიკოსთა რიტორიკა: მაგ., 2018 წელს იმ დროს იუსტიციის მინისტრმა, თეა წულუკიანმა განაცხადა – „ენჯელები მთხოვენ, ადამიანი მამაკაცის ორგანოებით გავატარო ქალად“²⁴.

2018 წელს ღია უკლება წარადგენს ნამუშევარს (სურ. 3), სადაც ტრანსგენდერ ქალს ხელში ჩვილი უჭირავს, მის თავს კი შარავანდი ადგას. ნამუშევარი მიემართება სექსუალურ უმცირესობათა ჯგუფების კრიტიკულ მდგომარეობას და კონკრეტულად, ტრანსგენდერ ქალთა კრიზისს საქართველოში.

3 წლით ადრე ღია უკლება იღებს კატო მიქელაძის ჯილდოს, ქალთა უფლებების მხარდაჭერისთვის²⁵. ამავე წელს ის წარმოადგენს მის ყველაზე ცნობილ ნამუშევარს „ღვთისმშობელი სათამაშო ჰისტორიული ხელში“ (სურ. 4). არტისტის განცხადებით, „ნამუშევარი მიემართება საზოგადოების იმ წევრებს, რომელთაც, რელიგიის სახელით, შეუძლიათ მსხვერპლად შესწირონ, დასაჯონ, ქვებით ჩაქოლონ და მოკლან ადამიანი; შესაბამისად, ეს ნამუშევარი განაცხადი მინიშნებაა, რომ ჩვენ ვიმსახურებთ უღმერთოდ დარჩენას. ეს ამასთანავე მწარე ხუმრობაა, რომელიც ფრთხილად უნდა გავი-აზროთ“²⁶.

²² იქვე, 153.

²³ ლ. ჯალაღანი, *დასახ. ნაშრ.*, 173.

²⁴ თ. წულუკიანი: ენჯელები მთხოვენ, ადამიანი მამაკაცის ორგანოებით გავატარო ქალად, *ნეტგაზეთი*, 2018 <https://netgazeti.ge/news/284412/>

²⁵ A pregnant Virgin Mary with a toy pistol. Retrieved from mamacash, *mamacash*, 2015 <https://www.mamacash.org/en/a-pregnant-virgin-mary-with-a-toy-pistol>.

²⁶ იქვე.

ამის საპირწონედ საქართველოს საპატრიარქომ ღია უკლება ღვთისმშობლაში და თვითმკვლელობის პროპაგანდაში, ხოლო უნივერსიტეტი, სადაც ეს გამოფენა მოეწყო, რელიგიური გრძნობების შეურაცხყოფაში დაადანაშაულა²⁷. საპატრიარქოს გამომხატურება განივრცო სატელევიზიო სივრცეზეც – არხის წამყვანი, რომელმაც ამ ნამუშევარზე ისაუბრა, რუის-ურბნისის მიტროპოლიტის მიერ საჯარო წყევლის ადრესატი გახდა²⁸.

შეიძლება ბევრი მიზეზი გამოვკვეთოთ თუ რატომ გახდა ეს ნამუშევარი ასეთი რეზონანსული: პირველ რიგში, ეს პროტაგონისტიკა: თვითმკვლელობას სჩადის ღვთისმშობელი, რომელსაც განსაკუთრებული სიმბოლური კონოტაცია აქვს ქრისტიან ქართველთათვის, რადგან გადმოცემით, საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრი მიწაა²⁹. შესაბამისად, ღვთისმშობლის გამოსახულების მანიპულირებით, უკლებას ნამუშევარი არ აღმოჩნდა მხოლოდ რელიგიური გრძნობების „გამღიზიანებელი“, არამედ მან ზოგადად ღვთისმშობლის და საქართველოს ურთიერთობის ეთნო-რელიგიურ მისტიციზმზეც იმოქმედა.

და, ალბათ, მთავარი (წერილის მიზნობრიობიდან გამომდინარე), აქ იკონოგრაფიაა. ის არა მხოლოდ იმიტირებს მართლმადიდებლურ ვიზუალურ ესთეტიკას, არამედ პირდაპირ ციტირებს ღირბის მონასტრის XIV საუკუნის კედლის მხატვრობას³⁰ (სურ. 5).

* * *

2018 წლის დეკემბერში ვკურირებდი კოკა ვაშაკიძის სოლო გამოფენას – „Modern Madonnas“

²⁷ იქვე.

²⁸ ეკლესიაში ქადაგებისას მუფე იობმა გიორგი გაბუნია დაწყევლა, *on.ge*, 2017 <https://on.ge/story/22995-ეკლესიაში-ქადაგებისას-მუფე-იობმა-გიორგი-გაბუნია-დაწყევლა>.

²⁹ G. Alasania, *Twenty Centuries of Christianity in Georgia. Allgeo.org*, 2006 <http://www.allgeo.org/index.php/en/1390-twenty-centuries-of-christianity-in-georgia>.

³⁰ ლ. ნახუცრიშვილი, ნახატები, რომლებიც „თვითმკვლელი ღვთისმშობლის“ გვერდზე ეკიდა, *რადიო თავისუფლება*, 2015 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/blogi-luka-nakhutsri-shvili-nakhatebi/27347432.html>.

ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში. ეს იყო კვლევაზე დაფუძნებული პროექტი, რომელიც 20-მდე ფოტონამუშევარს მოიცავდა. ვაშაკიძე ღვთისმშობლის თანამედროვე იკონოგრაფიის თემაზე მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდა და აღნიშნული პროექტის ფარგლებში წარმოადგინა ქალების, მეტწილად, ბომა ქალების ფოტოპორტრეტები (სურ. 6, 7), რომლებიც ქუჩაში მოწყალებას ითხოვენ. ფოტოპორტრეტები ეხმიანებოდა ღვთისმშობლის დასავლეთსაქრისტიანოში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ ტიპებს. პროექტის ფარგლებში, მე ვმუშაობდი ლიტერატურასა და შესაბამის დოკუმენტურ მასალებზე, რომელიც შეეხებოდა ღვთისმშობლის გამოსახულების იკონოლოგიას კატაკომბების კედლის მხატვრობიდან დაწყებული, თანამედროვე ხელოვნებით დასრულებული. ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ ღვთისმშობლის თემით სხვადასხვა დროს ხელოვანები ცდილობდნენ ეპასუხათ მიმდინარე დროის „zeitgeist-თვის“. *Modern Madonnas* სწორედ ამ მხატვრული კვლევითი ტრაექტორიის გაგრძელება იყო.

პარალელურად განხორციელებულმა სოციალურმა კვლევამ აჩვენა საზარელი მონაცემები: „საქართველოში, ბომა ქალები ორმაგი დისკრიმინაციის მსხვერპლი არიან, მათი ეთნიკური წარმომავლობისა და სქესის ნიადაგზე. ხშირად, ბომა ქალები დიასახლისობასთან ერთად პასუხისმგებლები არიან შემოსავალზე“³¹. მიუხედავად იმისა, რომ პროექტის უპირველეს მიზანს *Θεοτόκος*-ის წმინდა სახებასა და საქართველოში ერთ-ერთ ყველაზე მოწყვლად ჯგუფებს შორის იკონოგრაფიული პარალელების კვლევა წარმოადგენდა, საბოლოოდ, პროექტში წამყვანი მაინც სოციალური თემატიკა აღმოჩნდა: მან „გადაფარა“ იკონოგრაფიული ძიების ვექტორი; მედიამაც აქცენტი გამოფენის სოციალურ განზომილებაზე გააკეთა.

* * *

სახლის პატრონებს აქვთ ტრადიცია: სახლში არყოფნისას, ისინი ავეჯს ზეწრებით ფარავენ, რათა მზის სხივებისა და მტვრისგან დაიცვან. თანამედროვე ხელოვანი და ერთ-ერთი იმ არტისტთაგანი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე ხელოვნებას საქართველოში, გააბულაძე, იგივეს აკეთებს თავის ფერწერულ სერიაში – *Ōlim* (სათაური ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს – „ოდესღაც“).

2018 წელს საქართველოს ეროვნულმა გალერეამ უმახსინძლა აღნიშნულ სერიას, რომელიც 33 ფართომასშტაბიან ტილოს მოიცავდა (სურ. 8, 9, 10) და მთელს საგამოფენო სივრცეს იკავებდა. გალერეის განაცხადში ვკითხულობთ:

„*Ōlim* არის ვიზუალური მახსოვრობის „თეატრი“, რომელიც გადანახვას და შენახვას ისახავს მიზნად. ამიტომაც გამოვიყენე ამგვარი მეთოდი: წმინდა წერილიდან, კერძოდ კი, სახარებიდან ავიღე სცენები, ისინი ისეთი იკონოგრაფიული ვერსიებით გამოვსახე, რომ ყოველი სცენა იოლად ამოსაცნობი ყოფილიყო. სცენები ტილოზე დავიტანე და თეთრი სუდარა „გადავაფარე“, შევფუთე ერთგვარი სუდარა-ბადით, გადავმალე, გადავინახე, გაცხადება-გახსნის დრომდე შევინახე“³².

მოგვიანებით, როდესაც ბულაძეს პირადად შეხვდი, მან ახსენა ე.წ. *ციანიდის საქმე*, რომელიც წინ უსწრებდა ამ სერიის შექმნას. ამ საქმით გაცხადდა, რომ ქართულ მართლმადიდებელ ეკლესიას „მტრები“ არა მხოლოდ გარეთ, არამედ შიგნითაც ჰყავს. გიორგი მამალაძე, რომელიც მაღალი სასულიერო იერარქის მოწამვლის ბრალდებით დააკავეს³³, არ იყო რიგითი სასულიერო პირი: ის „მუშაობდა, როგორც საპატრი-

³² გაა ბულაძის გამოფენა „*Ōlim – ოდესღაც*“ ეროვნულ გალერეაში, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმი*, 2018 http://museum.ge/index.php?lang_id=ENG&sec_id=105&info_id=14770.

³³ ლ. კუნჭულია. პროკურატურა: იგეგმებოდა მაღალი იერარქის სასულიერო პირის მკვლელობა. რადიო თავისუფლება, 2017, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/prokuratura-igegmeboda-magali-sasuliero-piris-mkvlleoba/28306388.html>

³¹ ნ. ნადირაშვილი, *Modern Madonnas*, 2018.

არქოს ქონების მართვის სამსახურის დირექტორის მოადგილე³⁴.“ მამალაძე საკუთარ თავს უდანაშაულოდ აცხადებდა და ამბობდა, რომ მის მიმართ რეპრესია განხორციელდა იმიტომ, რომ მან იცოდა იმ ქონებისა და მომგებიანი ბიზნესების შესახებ, რასაც საპატრიარქო ფლობდა. მან შესაბამისი მონაცემები წარმოადგინა კიდეც ციხიდან მოწერილ წერილში³⁵. როდესაც ციხიდან საქმე გაღვივდა, ის საპატრიარქოს სხვა მნიშვნელოვან ფიგურებსაც შეეხო.

ამ ინციდენტმა წინა პლანზე წამოსწია ეკლესიის წიაღშივე არსებული პრობლემატური საკითხები და ის კიდეც უფრო გამოიტანა საზოგადო სამსჯავროზე. ბუღაძეც სწორედ ამ ყოველივეს შემდეგ ქმნის ტილოებს, რომლებშიც კონსერვირებული ახალი აღთქმის სცენებია.

„სერია „Olim – ოდესღაც“, შინაარსთა დაფარვა-გახსნას გულისხმობს, როდესაც ის მრავალი იდეა, რომელიც დღეს შენახული და დაფარულია, გაიხსნება და აიხსნება; ეს მოხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ჩვენი შინ დაბრუნების დრო დადგება³⁶.“

* * *

ეკლესიის მიმართ მზარდი კრიტიკის პარალელურად, საქართველოს მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი უკმაყოფილოა მმართველი პარტიის საქმიანობითაც³⁷. უკმაყოფილების მრავალ მიზეზთა შორის, ერთ-ერთი – საგარეო პოლიტიკაა. 2019 წლის 20 ივნისს, რუსეთის დუმის დეპუტატი, სერგეი გავრილოვი მოწვეული იყო მართლმადიდებლობის საერთაშორისო ასამბლეის 26-ე სესიაზე, რის ფარგლებშიც, მან

³⁴ L. Pertaia, Poison plot reveals conflicting camps in Georgia's Orthodox Church. *OC Media*, 2017 <https://oc-media.org/features/poison-plot-reveals-conflicting-camps-in-georgias-orthodox-church/>.

³⁵ რუსთავი 2 სავარაუდოდ, გიორგი მამალაძის მიერ დაწერილ წერილს აქვეყნებს, *on.ge*, 2017 <https://on.ge/story/7804-რუსთავი-2-სავარაუდოდ-დეკანოზ-გიორგი-მამალაძის-მიერ-დაწერილ-წერილს-აქვეყნებს>.

³⁶ გაა ბუღაძის გამოცენა „Olim – ოდესღაც“ ეროვნულ გალერეაში. http://museum.ge/index.php?lang_id=ENG&sec_id=105&info_id=14770

³⁷ Parliamentary Elections Results. *Election Administration of Georgia*, 2020 <https://results.cec.gov.ge/#/en-us>.

საქართველოს პარლამენტში, თავმჯდომარის სკამიდან მიმართა ღონისძიების მონაწილეებს³⁸. ასამბლეა ჩაიშალა ოპოზიციური პარტიების ძალისხმევის შედეგად, რომლებმაც გავრილოვი აიძულეს დაეტოვებინა შენობა. ამავე დღეს, საქართველოს მთავრობამ ძალისმიერად ჩაახშო ქუჩის პროტესტიც, რის შედეგადაც 275 ადამიანი დაშავდა³⁹.

აღნიშნულმა და სხვა პოლიტიკურმა პერიპეტივებმა არაერთი საპროტესტო ტალღა გამოიწვია, რომელთაგან ერთ-ერთი, რომელიც „გავრილოვის ღამემდე“, 2019 წელს განხორციელდა, აღნიშნული წერილის ინტერესის საგანიც გახდა: ოპოზიციურმა პარტიამ, გირჩმა განახორციელა პერფორმატიული პროტესტი სახელწოდებით: *ვუმღეროთ მეფე ბიძინას მის რეზიდენციაში* (სურ. 11). მათ ხელში ეკავათ მართლმადიდებლური იკონოგრაფიის საფუძველზე შექმნილი კოლაჟები, რომელშიც წმინდანთა სახის გამოსახულების ნაცვლად, ოლიგარქის ფოტო იყო განთავსებული⁴⁰. პერფორმანსმა დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია და სოციალურ ქსელებში კრიტიკის საგანი გახდა, ღვთისგმობის ბრალდებით.

* * *

გვიანდელი სოციალიზმის პერიოდში (მაგ., ირაკლი ფარჯიანის რელიგიური თემატიკის შემოქმედება) ცხადი ხდება, რომ ამ დროს ხელოვანები ქრისტიანულ იკონოგრაფიას თვითემანსიპაციისა და საბჭოთა ავტორიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ პროტესტის მიზნით მიმართავდნენ. ისინი ნამუშევრებით ცდილობდნენ ე.წ. სულიერების (spiritualising) ეფექტის მოხდენას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ ხელოვანთა მისწრაფება თანხედრამი იყო ჯერ კიდევ არ აბობოქრებული ეროვნული ეკლესიის მიზნობ-

³⁸ Protesters mark 'Gavrilov's Night' anniversary in Tbilisi, *OC Media*, 2020 <https://oc-media.org/protesters-mark-gavrilovs-night-anniversary-in-tbilisi/>.

³⁹ იქვე.

⁴⁰ S. Khutsishvili, Activists holding Ivanishvili's „icons“ stage extraordinary rally, *Report News Agency*, 2019 <https://report.ge/en/society/activists-holding-ivanishvili-s-icons-stage-extraordinary-rally/>

რიობასთან, რომელიც იმ პერიოდში, მსგავსად „არაოფიციალური ხელოვანებისა“, ასევე იზღუდებოდა საბჭოთა სისტემის მიერ.

საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ პოსტ-საბჭოთა სივრცეში, ეროვნული იდენტობების გაძლიერების კვალდაკვალ, მართლმადიდებელმა ეკლესიებმა მოიპოვეს პოპულარობა და შედეგად, ძალაუფლებაც – მათ პირდაპირ ჩაანაცვლეს საბჭოთა ათეისტური იდეოლოგია და გააერთიანეს მოქალაქეობრიობის და მართლმადიდებლობის ცნებები. სწორედ ამ დროს მიმართავენ ქართველი თანამედროვე არტისტები ქრისტიანულ იკონოგრაფიას, ახლებური მიზნობრიობით: მათი ადრესატი აქვს ევრო-პატრიოტული და ნაციონალისტური ტენდენციების გამაძლიერებელი ინსტიტუციებია, მათ შორის, თავად ეკლესია.

ჩემი წერილის მიზანს წარმოადგენდა მემსჯელა პოროვოკაციულობის ხარისხის და თანამედროვე ხელოვნების სხვადასხვა ქრისტიანული ვიზუალური ესთეტიკისადმი კუთვნილების ურთიერთკავშირის შესახებ. ღია უკლებას ნამუშევრები, როგორც *გირჩის* პოსტერები, ცალსახად აღმოსავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალურ ესთეტიკას რეფერირებს და ამასთან, მეტი პროვოკაციულობით გამოირჩევა.

გია ბუღაძის პროექტი – *Ölim*, ისევე როგორც კოკა ვაშაკიძის – *Modern Madonnas*, მაღალი ლეგიტიმაციის ინსტიტუციებში გაიმართა, თუმცა რეზონანსი მეტწილად სახელოვნებო სივრცეში გამოიწვია და ნაკლებად – ფართო სოციო-პოლიტიკურ კონტექსტში. *Modern Madonnas*, თავისი ნატურალისტური გამომსახველობით და ფერთა გამით პარალელებს ავლებს დასავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალურ ესთეტიკასთან; გია ბუღაძის ახალი აღთქმის ზეწრით შემოსილი პროტაგონისტები სამგანზომილებიანი სივრცის, თეატრალური სცენოგრაფიის ალუზიას ქმნიან, რაც, მეტწილად, ასევე დასავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალური ესთეტიკისთვის არის სახასიათო.

რა საკვირველია, წარმოდგენილი ოთხი პროექტი არ არის საკმარისი, იმისთვის რომ დავას-

კვნათ, რომ საქართველოში პროვოკაციულობის მაღალი მაჩვენებელი **აუცილებლად** თანხვედრაშია რელიგიური თემატიკის იმ ნიმუშებთან, რომლებიც ეპასუებიან აღმოსავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალურ სისტემებს. თუმცა, აღნიშნული მიმოხილვა და, როგორც სახელოვნებათმცოდნეო, ისე ანთროპოლოგიური ლიტერატურა (მაგ., ზინოვი ზინიკის 2005 წლის ესე – „Thy Neighbour’s Fence“, ანა ბერნშტაინის 2014 წლის ნაშრომი – „Caution, Religion! Iconoclasm, Secularism, and Ways of Seeing in Post-Soviet Art Wars და სხვ.) პოსტ-საბჭოთა კონტექსტის და განსაკუთრებით, რუსეთის შესახებ, მოწმობს, რომ პროვოკაციულობის მაღალ მაჩვენებლებს ვიღებთ მაშინ, როდესაც ხელოვანები მეტწილად აღმოსავლეთსაქრისტიანოს ვიზუალურ სისტემებს მიმართავენ.

სამომავლო კვლევის საგანია, თუ რატომ ირჩევს ორთოდოქსული კონტექსტის ხელოვანი ამავე ტრადიციისათვის სახასიათო გამოსახულებებს საპროტესტო ხელოვნების შექმნისას – არის ეს არჩევანი რაციონალური თუ ინტუიციური? თავის მხრივ, საინტერესოა ის ნამუშევრებიც, რომლებიც არ იყო შექმნილსა ე.წ. საპროტესტო ხელოვნებად მოაზრებული და, ამის მიუხედავად, აღმოსავლეთსაქრისტიანოს იკონოგრაფიასთან პარალელურად, საზოგადოებაში გარკვეული პროტესტი გამოიწვია. საინტერესოა ასევე, რამდენად ძლიერი იყო საპროტესტო მუხტი საპროტესტო ხელოვნების იმ ნიმუშებში, რომლებიც, კვლავინდებურად ორთოდოქსულ კონტექსტში, თუმცა დასავლეთსაქრისტიანოს ესთეტიკას რეფერირებს. ალბათ, ამ მიმართულებით დამატებითი ძიებები რაიმე ტიპის წესს დაამოწმებდა, რაც ხელოვნების ისტორიაში საფრთხილო საქმეა, რადგან ხშირად, „გამონაკლისები“ არა წესს ამოწმებენ, არამედ საკუთარ დღის წესრიგს ქმნიან.

დაბოლოს, ვსვამ კითხვას, რომელიც, თავის მხრივ, აღნიშნული საკითხის სამომავლო განვრცობის საშუალებას იძლევა – რა არის ამ შესაძლო ურთიერთკავშირის იკონოლოგიური მიზეზი?

ადმოსავლეთსაქრისტიანოს სახიერება, როგორც ვთქვით, „შიგნიდან დამკვირვებლის“ სტიმულუსს აღძრავს, რომელიც ფუნქციონირებს იმგვარ ჭკრეტით რეჟიმში, სადაც კოსმოლოგია აერთიანებს ზეციურ და მიწიერ წესრიგს, რომელიც მეტად არის ორიენტირებული განგრძობითობაზე, ვიდრე ცვლილებაზე; სწორედ ამ ტერმინებში მოქმედებს „დამთვალეიერებელიც“. ამ კოსმოლოგიურ ერთობაზე საუბრობს ტაფტიც ლიტურგიაზე დაკვირვებით:

„როგორც ჯგუფის მემკვიდრეობა, ლიტურგია წარმოადგენს რიტუალს, ნიშნებისა და ჟესტიკულაციის ერთობას, რომელსაც თემის წევრები იყენებენ, რათა მოახდინონ საკუთარი თავისა და სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულების ინტერპრეტაცია და გაზიარება. [...] ეს არის პროცესი, რომელიც თემს ენმარება დაიცვას საკუთარი ერთობა და იდენტობა: თუ რანი არიან თავად, რა არის მათი რწმენის მთავარი საგანი. ეს არის თვითრეპრეზენტაციის საშუალება; [ისინი ამით საზღვრავენ] თუ რა არის მათი წარსული, აწმყო და მომავალი; წარსული – როგორც მშობი, აწმყო – როგორც რეალობა და მომავალი – როგორც სივრცე, რომელში ყოფნის იმედიც აქვთ⁴¹.“

ამ განსაზღვრებით (თუმცა აქ საუბარია ლიტურგიაზე და არა, მაინც და მაინც, ხატებზე), ტაფტი ხაზს უსვამს საკრალური და პროფანული განზომილებების მნიშვნელობასა და სინქრონულობას „შიდა დამკვირვებლებისთვის“, რომელთათვისაც ხატებიც არ წარმოადგენს განყენებულად საკრალურ ობიექტებს – ისინი თანაარსებობენ მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ისინი მათი იდენტობების ნაწილია და განსაზღვრავენ ამ ადამიანთა პოზიციონირებას მოცემულ დროით-სივრცით განზომილებაში. შესაბამისად, ამ ობიექტთა „დეფორმირება“ (მათ შორის, სახელოვნებო მოტივებით) გავლენას ახდენს მათ კოსმოლოგიებზე, რაც იწვევს მათ გაღიზიანებას და შედეგად ვიღებთ პროვოკაციულობის მაღალ ხარისხს.

თუმცა და პარალელურად: როგორც გერმანელმა ფილოსოფოსმა თეოდორ ადორნომ განაცხადა, ხელოვნება სიცოცხლეს [საკუთარ არსს] სოციალური წინააღმდეგობრიობით ინარჩუნებს⁴². შეიძლება ჩვენი საკითხის დამატებითი, დამხმარე ფაქტორი იმაშიც მდგომარეობს, რომ ხელოვნები, რომლებიც მართლმადიდებლურ იკონოგრაფიას მიმართავენ, მიმართავენ ესთეტიკას, რომელსაც დიდი გავლენა ჰქონდა მსოფლიო მოდერნისტულ ხელოვნებაზე⁴³, და, მართლაც, რა არის მოდერნიზმი თუ არა წინააღმდეგობა?!

⁴¹ R. F. Taft, დასახ. ნაშრ., 25.

⁴² J. T. Lysaker, Binding the Beautiful: Art as Criticism in Adorno and Dewey, *The Journal of Speculative Philosophy*, 12(4) (1998) 233–244.

⁴³ R. S. Nelson, დასახ. ნაშრ., 262.

NIKOLOZ NADIRASHVILI

National Association of Art Critics- AICA-Armenia

[GREAT SCHISM] AND GEORGIAN CONTEMPORARY VISUAL ART

This article analyzes several secular religious artworks from post-Soviet Georgia. It is aimed at studying possible correlations between the degree of provocativeness of artistic utterances in question and belonging to Eastern or Western Christian visual aesthetics.

The text explores the possibilities of Panofskyan iconological interpretation to explain the multi-dimensional context (political, social, religious) of the creation of the artistic utterances in question and their symbolic meanings, „which are often unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what he consciously intended to express.“

Although the author is more interested in discussing the similarities between East and West, rather than the factors that distinguish them, the purpose of the study here requires the development of the latter. Despite the research domain in question (visual arts), in addition to formal characteristics, the paper places a significant emphasis on differentiating factors describing diversified cosmologies of this „dichotomy“ (which are not always necessarily visible through the objects of materialized culture). The identification of differentiating factors of this kind helps the author to build an iconological (comparative) analysis, which is discussed in the conclusion.

The identification of these differentiating factors helps the author to build an iconological (comparative) analysis, which is discussed in the conclusion.



1. თამუნა მელიქიშვილი, სერობა თევზით, 2017, თანამედროვე ხელოვნების არქივი – თბილისი
Tamuna Melikishvili, A Supper with Fish, 2017, Contemporary Art Archive – Tbilisi



2. თამუნა მელიქიშვილი, მწვანე სერობა, 2019, თანამედროვე ხელოვნების არქივი – თბილისი
Tamuna Melikishvili, Green Supper, 2019, Contemporary Art Archive – Tbilisi



3. ლია უკლება, ტრანსგენდერი ჩვილით, 2018, თანამედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Lia Ukleba, Transgender with a Baby, 2018, Contemporary Art Archive, Tbilisi



4. ლია უკლება, ღვთისმშობელი სათამაშო თოფით, 2013, თანამედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Lia Ukleba, The Virgin with a Toy-gun, 2013, Contemporary Art Archive, Tbilisi



5. დირბის მონასტერი, იოსების ვედრება, XIV ს. Wikimedia Commons (www.karavi.ge)
Dirbi Monastery, Joseph Reproaching the Virgin, 14th c. Wikimedia Commons (www.karavi.ge)



6. კოკა ვაშაკიძე, Modern Madonnas, 2018, თანამედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Koka Vashakidze, Modern Madonnas, 2018, Contemporary Art Archive, Tbilisi



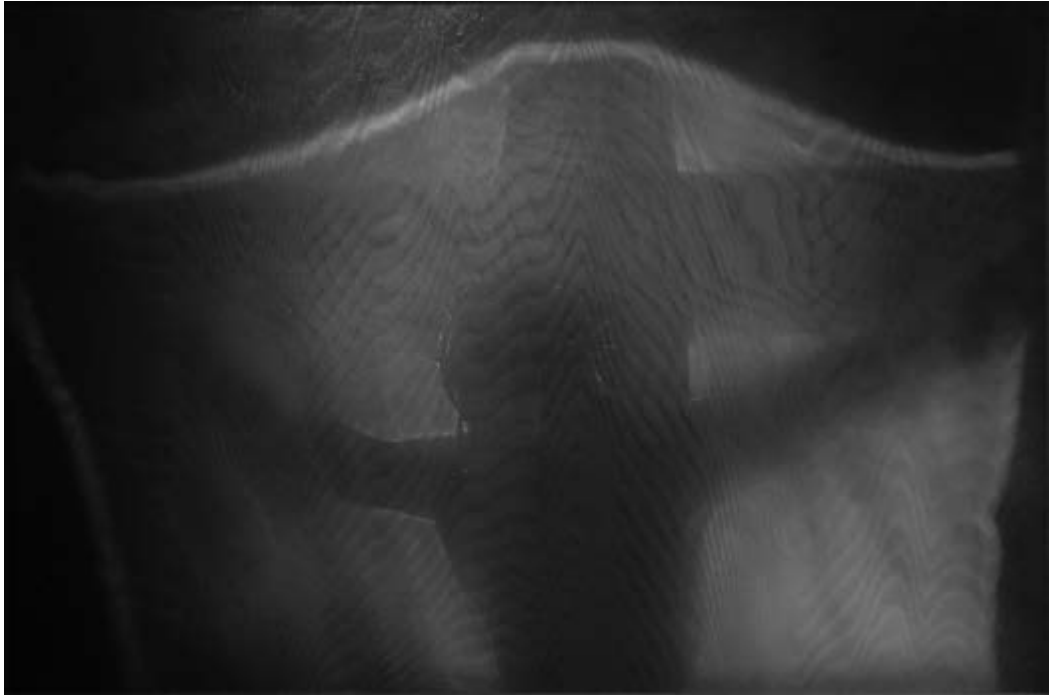
7. კოკა ვაშაკიძე, Modern Madonnas, 2018, თანამედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Koka Vashakidze, Modern Madonnas, 2018, Contemporary Art Archive, Tbilisi



8. გია ბუღაძე, ოლიმ, 2017, თანანედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Gia Bugadze, Olim, 2017, Contemporary Art Archive, Tbilisi



9. გია ბუღაძე, ოლიმ. 2017, თანანედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Gia Bugadze, Olim, 2017, Contemporary Art Archive, Tbilisi



10. გია ბუღაძე, ოლიმ, 2017, თანამედროვე ხელოვნების არქივი, თბილისი
Gia Bugadze, Olim, 2017, Contemporary Art Archive, Tbilisi



11. პოლიტიკური პარტია „გირჩის“ პერფორმანსი, 2019, Report News Agency
Performance of the Political Party „Girchi“, 2019, Report News Agency

სამსონ ლეჟავა

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

წიგნი ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე („ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხები უძველესი დროიდან XX საუკუნის ბოლომდე“)

2022 წელს, შოთა რუსთაველის სახ. საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდისა და თსს აკადემიის თაოსნობით, გამოიცა ჩვენი ჰუმანიტარული სივრცისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი წიგნი, რომლის ავტორიცაა გამოჩენილი მეცნიერი, წარმოდგენილად ტევადი და გამორჩევით კრეატიული ერუდიციის მქონე, ხოლო ამასთანავე, მისი კოლეგებისა და სტუდენტებისათვის სრულებით დაუვიწყარი პიროვნება – ბატონი დიმიტრი თუმანიშვილი.

თავად სათაური გვაუწყებს, რომ თემატიკა ძალზე მრავლისმომცველია – საქმე ეხება ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხებს უძველესი დროიდან XX საუკუნის ბოლომდე. ეს გამოცემა არაა მკაცრად აკადემიური ხასიათის. ჩვენ საქმე გვაქვს ძალიან ცოცხალ, თავისებური დიალოგურობით გამორჩეულ და უშუალო განცდის შეუბღალველად წარმომჩენ საუბრებთან, რომელნიც 2014-15 წლებში თსს აკადემიის სამეცნიერო რადიოსათვის განკუთვნილი ლექციების საგულდაგულო გაშიფვრის შედეგად მიეწოდება მკითხველს. ერთი მხრივ, ჩვენი მკვლევარის ნააზრევი მისაწვდომი, გამჭვირვალე და აზრის ნათლად აღსაქმელი ენით არის გამორჩეული, ოდონდაც – მეორე მხრივ, ხაზგასასმელია, რომ აქ გაშლილი მთელი უზოგადესი პრობლემატიკის სიღრმესა და საფუძვლიანობას – ამგვარი მიდგომისას არც არაფერი აკლდება. გულისხმიერი და დაინტერესებული მკითხველი იმასაც ამოიცნობს, რომ დიმიტრი თუმანიშვილი ავლენს უიშვიათეს უნარს – მხოლოდ თხრობის საშუალებით გაგვიტვალსაჩინოვოს, პირველყოვლისა, ვიზუალურად აღსაქმელი ფენომენი ქართული ხუროთმოძღვრებისა, რაც მის უმაღლეს პროფესიონალიზმს ადასტურებს. იქნებ ცალკე კვლევასაც კი იმსახურებდეს იმის რკვევა, თუ მაინც რაგვარად შეძლო ავტორმა თავისი მიზანმიმართული ნაუბარით მოეხდინა სრულქმნილი ენობრივი და თანაც ანალიტიკური თარგმანება თვალსაზრისით ხელოვნების ნიმუშთა სპეციფიკისა, რაც ჩემი აზრით, თავად ხელოვნებათმცოდნეობის დიდ შესაძლებლობათა ეჭვმიუტანელ დასტურადაც იქცა მის ამ დანატოვარში.

ბუნებრივია, რომ მკვლევარი უპირატესად ხუროთმოძღვრებას შეეხება, მაგრამ მისი სრულებით განსაკუთრებული წიგნიერების საფუძველზე, მთელ ტექსტს კონკრეტულ ეპოქათა ძეგლების ჩამწვდომი წარმოჩენისას, ენიჭება სულ სხვა მასშტაბის მქონე მრავალგანზომილებიანობა, რაც ამასთანავე, სრულებით ბუნებრივი, არასაგანგებო და განდობილი ურთიერთობის სახეს იძენს თავდაპირველად მსმენელთან და ამჯერად – უკვე მკითხველთან შეხვედრისას.

ამას გარდა, ხაზგასასმელია, რომ წიგნი უთუო დასტურია გ. ჩუბინაშვილისეული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის უზარმაზარი შესაძლებლობებისა, რასაც დღეს ზოგიერთი სკეპტიკოსი, თანაც სრულებით უსაფუძვლოდ – ირონიულად აღიქვამს, რაც შესაძლოა, ხედვის „პოზიტივისტურ“ სივიწროვესთანაც კი იყოს დაკავშირებული. დიმიტრი თუმანიშვილის ნააზრევი კი იმთავითვე აღიქმება დიდსივრციანობა მისი ხედვისა. ამ მხრივ, იგი არა მხოლოდ დირსეული განმგრძობია იმავე გ. ჩუბინაშვილის, ლ. რჩეულიშვილის, ვ. ბერიძის, თ. ვირსალაძის, რ. შმერლინგის, რ. მეფისაშვილის, ვ. ცინცაძის, გ. ალიბეგაშვილისა თუ სხვათა უმნიშვნელოვანესი მონაპოვრებისა, არამედ, პირველყოვლისა, თა-

ვადაა ამ ფუნდამენტური სკოლის გადამწყვეტ პრინციპთა სისრულით გამტარი, შინაგანად მატარებელი და რეალურად გამამდიდრებელიც, რაც წიგნის ყოველ სტრიქონში, მის ყოველ წინადადებაში სისავსით ცნაურდება.

სულ თავიდან, იგი საყდრისის საბაღოსთან დაკავშირებულ პრობლემებს შეეხება და გულისტკივილით აღნიშნავს – მას ალბათ ვერ შევინარჩუნებთო, რაც კიდევაც ახდა! ჩვენი უახლესი ისტორიისათვის ამ ყოველად სამარცხვინო ფაქტს მან სათანადო ახსნაც მიუძღვნა, ვინაიდან ნათელყო, რომ ჩვენივე კულტურული მემკვიდრეობის ფასეულობის ვერმცნობ ამჟამინდელ საზოგადოებაში ეს მტკივნეული და სამწუხარო მოვლენა კანონზომიერიც აღმოჩნდებოდა – მან, ვფიქრობ, სწორედ ეს იგუშანა.

იგი ასე სვამს საკითხს: მართალია, ასე პირდაპირ ჩვენ არც ვიცით, თუ ვინ იყო ძვ. წელთაღრიცხვის V ათასწლეულის ადამიანი მტკვრის პირას, მაგრამ უცილობელი ფაქტია, რომ იგი ვაზისა და ხორბლის კულტურის უპირველესთაგან კერას ქმნიდა, რაც დღესაც არ დაკარგულა და ამდენად – მისი მონაპოვრის მემკვიდრენი ახლა ჩვენ ვართ.

არანაკლებ ძირეულია უძველესი დროიდან დადასტურებული საცხოვრისის ცენტრულობა, რაც კვლავაც ქართული კულტურის არსებითი მახასიათებელია, ისევე, როგორც მემადარეობაც – ვინაიდან ჩვენში, როგორც ავტორი შეგვახსენებს, სამეურნეო იარაღი, სამხედრო საქურველი, მხატვრული ლითონი და სამკაული – უდიდეს ტრადიციებს იტევს: მაგ., კახეთში მიკვლეული ოქროს ლომი და 2000 წლის შემდგომი ვანის არტეფაქტები – ანალოგიურ ტექნიკურ ხერხებს ნათელყოფს.

ავტორის თქმით, ჩვენშივე არსებული მეგალითური ნაგებობანი მთელ სისტემას აყალიბებს, რომელსაც სახელმწიფოს არსებობა ესაჭიროებოდა; გვაქვს უფლისციხე – ცოცხალი ანტიკური ქალაქი; შუასაუკუნოვანი საქართველო – შესატყვისად, უზარმაზარ საადმშენებლო გამოცდილებებზე იდგა. არსებითია, რომ XIX საუკუ-

ნეშიც კი, ჩამოსულ პროფესიონალ არქიტექტორებზე აქაური გემოვნებითი კრიტერიუმები შემოქმედებდა – შესაბამისად, XIX საუკუნის II ნახევრის შენობებშიც არის განცდა დიდი სიძველისა – ამ ნაშენში აქაური კულტურის შორეული ფესვი შეიგრძნობა (დავძენ, რომ ამდაგვარი დამოკიდებულება ჰქონდა დ. კაკაბაძეს, რომელიც ძველი თბილისის უბნებს იხატავდა).

მეცნიერი შენიშნავს, რომ ძვ. წელთაღრიცხვის VII-V ათასწლეულის ნაგებობებში ჩენილი საარსებო სივრცის განცდა დღემდეა მოყოლილი. ეს ჩანს კომპაქტურობაში, განაშენიანების შემადლებულობაზე განფენაში, გადასახედის მოთხოვნაში, თვალსაწიერის მომცველობა--გახსნილობის, არამოფარგლულობის ნიშნებში. ჩვენშივე, ამ განწყობის გამომხატავი აივნები არის არა მარტო XIX, არამედ XVIII საუკუნეში, ხოლო შუა საუკუნეებში, თვით სათავდაცვო კოშკებშიც კი (დავამატებ, რომ კ. მელითაური აღნიშნული ტრადიციის დიდ სიძველეზე გვესაუბრება). ასევე, სურვილი აქვთ ბუნებაში გასვლისა – ეს შესაძლოა ხეთების დია განაშენიანებასთანაც იყოს შეკავშირებული, თუმცადა, აქ ამგვარი ტრადიცია ძვ. წელთაღრიცხვის VII-V-III ათასწლეულებიდან ჩანს.

ამასთან, როგორც აღინიშნება, ჩვენ სიმყუდროვეც გვიზიდავს. თანაც, აივანი ხომ შუალედური სივრცეა საცხოვრისსა და ბუნებას შორის (დასამატებელია, რომ ჩვენიანად ქვეული არტურ ლაისტი აივნის განსაკუთრებულ დატვირთვას გამოკვეთდა საქართველოში, – თუმცა ასეთი ღიაობა თავად ბანსა და დარბაზის კარაპანსაც ახასიათებდა, მაშინ, როცა თავად შიდა სივრცე იქ კონცენტრულად მოფარგლული და ვერტიკალურად „აღმამდინარი“ იყო ძირეულთან მხვედრობის მოთხოვნით).

უფლისციხე, მკვლევარის თქმით, იტევს როგორც ძელური, ისე ფიცრული შენობებისა და საზოგადოდ, ხითხურობის კვალს, ხოლო უზარმაზარ დედოფლის მინდორს, შესაძლოა, გვირგვინისებრი გადახურვაც ჰქონდა.

მთლიანობაში, ქრისტიანულ ეპოქას ჩვენ აღჭურვილნი ვხვდებით.

ქრისტიანობა, ავტორის მტკიცე პოზიციით, არის არა „პოლიტიკური კლუბი“, არამედ მოვლენა, რომელიც თავის მიგებას გულისხმობს. თუკი წარმართობა მიღმიერ სამყაროშიც მიწიერი ცხოვრების განგრძობა იყო, ქრისტიანობამ იცის მკვლრებით აღდგომა და მარადისი ცხოვრება ზეცაში სხვა რისამე ხილვით. კერძო უსულო გამოსახულებად აღიქვს ქრისტიანებმა, ხელთქმნილ ხატში კი მათ იხილეს მარადისობაში გადამყვანობა.

საქართველოს ადრექრისტიანული ტაძრები, დ. თუმანიშვილის დაკვირვებით, არ ჰგავს ანტიკურს – მისი დანაშრევის შესაძლო შედარებითი სისუსტის გამოც. საქართველოში ქრისტიანი აღმშენებელნი მათთვის კარგად არ ცნობილ ფორმას ეძიებდნენ – მხოლოდ მიმგვანებულობა ჩანდა ბაზილიკასთან, რომლის ზუსტად აგება არც გვსურდა – სხვაგვარ ლოცვის სახლს მივიჩნევდით გულმისავალად – ანუ ვლინდებოდა ანტიკურ ფორმათა და ძველი დროის ტექნიკური ცოდნის შეხამება ხალხური ძირებისადმი გულისყურისას, რაც ტაძრის სათავისო მოდელის მოძებნას გულისხმობდა.

ბოლნისის სიონში მრევლის დამტვევი სივრცე ეხმარებოდა ზიარების მოსურნეთ. ამ ტაძარში განცდაა არა სიკუმტის, არამედ სიდიადისა და ზედმეტობიდან განტვირთულობისა.

იტალიაში, საბერძნეთში, კონსტანტინოპოლში ძალზე მდიდარია ინტერიერი, ხოლო სირიაში ფასადისა და ინტერიერის მორთულობაა სახასიათო, ჩვენი ხუროთმოძღვრება კი სულიერ ამადლებას ფიზიკურ ბრწყინვალეობასა და განცვიფრებაში კი არ ეძიებს, არამედ სისადავეში (რომელიც, დავემატებდი – თუგინდ ლატენტურად, უადრესად მრავლისდამტვევია). აქ იაკობ ხუცესის მომჭირნეობაა, და არა იოანე ოქროპირის ენაწყლიანობა – ასკვნის მკვლევარი.

ბიზანტიაში X საუკუნიდან შემკული ფასადიც კი ჩვენთან შედარებით ვერ ჩაითვლება შემკობილად – იქ კონტრასტია ინტერიერსა და ფასადს შორის, ფასადებშემკულ სირიაში კი სიუხვეც შეიგრძნობა. ჩვენთან სხვა სურათია: აკაურთაში

ჩანს სირიასთან გარკვეული კავშირი, ოღონდ ბოლნისის სიონი უმკობია; წილკანში კვლავაც მორთვის მცდელობაა, ხოლო მცხეთის ჯვარში უკვე ჩანს შემკობის ჩამოყალიბებული სახე.

რაც შეეხება ბაზილიკურ სისტემას: დ. თუმანიშვილი შეგვახსენებს, რომ მასში სივრცე ვითარდება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ, საქართველოში კი ურბნისიც კი – გრძივად ვერ აღიქმება. ბოლნისის სიონში დასავლეთის კარი მხოლოდ XVII საუკუნიდანაა, ანჩისხატის სივრცე კი მაღლივია და არა გრძივი – ეს ნაზრევი ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის მონაპოვართა განახლებული გაცოცხლებაა (მეტად მნიშვნელოვან დაკვირვებად აღვიქვი, რომ სხვადასხვა კულტურას საყოველთაო ქრისტიანული ქუმმარიტების განსხვავებული ასპექტი ეახლოვება: ქართველისათვის სასუფევლის განცდა ასეთია: იგი შორია, და თან – საიდუმლოდ ახლოს მყოფი, რაც მკვლევარმა ტაძრის სივრცის აღნაგობაში იხილა – ვფიქრობ, რომ ეს დაკვირვება ძლიერ ეხმიანება გალაკტიონისეულ, პარადოქსულ „სიმორის შენის სიახლოვეს“).

ქართველი ტაძარში მოხვედრისას – მცისვე ზევით აიხედავს. აქ არც გრძივობაა, არც სირიულ ეკლესიათა სიგანივრე ჩანს, არამედ სწორედაც სიმაღლე, ასვეტილობა – უგუმბათოშიცა და გუმბათიან ეკლესიაშიც საზიარო.

შემდეგ იგი განაგრძობს: მსგავსად იმისა, თუ როგორ ითარგმნებოდა ჩვენში საღვთო წერილი, ასევე „ითარგმნა“ ქართულად – ქრისტიანული ტაძრის სტრუქტურაც. აქ უნივერსალური და ეროვნული სრულებითაც არ უპირისპირდება ურთიერთს და ქართულ ხელოვნებას შესაბამისად – აქვს ეროვნული სახე და საყოველთაო ფასეულობა (ეს კონცეფცია ჩვენი სახელოვნებათმცოდნეო სკოლისათვის ასევე არსებითია და ამკარად უპირისპირდება დღეს ესოდენ მოდურ, თუმცა საბოლოო ჯამში, დიდწილად მაინც – საექვო იდეოლოგიებს „ცენტრულობა-პერიფერიულობაზე“; „ტრანსკავკასიურობაზე“; „ტრანსნაციონალურობაზე“; რამდენადმე მანიველირებულ „სამხრეთკავკასიურობაზე“ თუ სხვ.).

დ. თუმანიშვილი იმასაც გამოჰკვეთს, რომ ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გაცხადებულია თვალნათელი მოდელი, და რომ შემოქმედებითი სიმწიფე მიღწეულ იქნა მხოლოდ საუკუნენახევარში.

მიუხედავად სპარსთა მიერ VI საუკუნეში მეფობის გაუქმებისა, მას ერისმთავრობა ჩაენაცვლა და ქვეყნის შიდა წყობა არც მორღვეულა. ამ საუკუნის მიწურული მცხეთის ჯვრის აღმშენებლობის ხანაა, ნაგებობისა, რომელიც უფლობს სივრცეს და არის გამარჯვებული სარწმუნოების გამოხატულება! (აქვე უნდა დავუმატო, რომ საერთო აღიარებით, მცხეთის ჯვარი მართლაც იდეალურად დამაგვირგვინებელია გარემოცვისა, კოლოსალური სულიერი ენერჯის შემოქმედელიცა და უზარმაზარი სივრცის „დაკუმშულად“ მაორგანიზებელიც).

იმავ ხანაში ჩნდება სამეკლესიანი ბაზილიკა, რომელიც ქართლ-კახეთის გარდა, აფხაზეთშიც აღმოცენდა, რაც პოლიტიკურ ერთიანობამდე კულტურულ-სულიერი ინტეგრაციის თვალსაჩინო დასტურია.

აგრძელებს რა საუბარს მცხეთის ჯვარზე, ავტორი ნათელყოფს, რომ ესაა მონაპოვართა შეჯამება და არა კომპილაცია – ის განსრულებაც არის დიდი შემოქმედებითი მუხტისა! ჯვარის ელემენტები მკაფიო და თვითღირებულია. მასში ჩანს აკროპოლისის აღმშენებლობის ანალოგიური, ბედნიერი ჟამი. ფასადში დაბალანსებულია მძლავრი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზები – ანუ თანაბარზომიერებაა. ავტორს აგონდება მ. ჰაიდეგერი, რომლის მახვილი დაკვირვებით, მთა მაშინ გამოჩნდა, როცა დაიდგა ბერძნული ტაძარი.

წრომში უდიდესი მაგალითი გვაქვს გუმბათურ ეკლესიაში სივრცითი ჯვარის ქმნისა. მისი დიდი ხუროთმოძღვარი უცნაურ მონუმენტურობას აყალიბებს და აღწევს ზედმიწევნითობას – ჰყავს რა ანთებული ოსტატები. იგი ოღნავ აჩუქურთმებს – იცავს რა კედელს, რომელზე დატანილი დიობები და ჯვრებიც მომცროა, რაც სრულებით საკმარისია ცოცხალი სუნთქვის მისაღწევად.

მომდევნო ხანა არაბობაა – საქართველოში შემოსევებთან, თავად არაბთათვის კი ახალი სახელმწიფოს ფორმირებასთან დაკავშირებული – თუმცაღა მათ ჩვენში შემოქმედებით მიმართულებას ვერაფერი მოუხერხეს.

ავტორი კვლავაც გამოჰკვეთს, რომ VII საუკუნის შუა ხანაში არაბთა ხალიფატის დიდი რელიგიური ძალის გამოჩენა მხოლოდ ერთ წახნაგს ეხება აქაური კულტურული ცხოვრებისა. გ. ჩუბინაშვილითა და ს. ჯანაშიათი – მათ ჩვენი შიდა წყობა და გეზი არც შეუცვლიათ.

იმხანად რამდენიმე ერთეულად დაშლილი ქართლი სწორედაც „ერთობილი ქართლისათვის“ იბრძვის, რაც დაწყებული იყო ჯერ კიდევ ანტიკურობიდან, გრძელდებოდა კულტურული გაერთგვაროვნებისაკენ მავალ ქრისტიანულ ეპოქაში, IX საუკუნეში ავტოკეფალიის საბოლოო დამკვიდრებით ძლიერდება, ხოლო X საუკუნეში უკვე აშკარად გამოიკვეთება. შუა საუკუნეთათვის, მისი თქმით, მთავარი იყო არა აზრის მთქმელის ვინაობა, არამედ გამოთქმულის ჭეშმარიტება (ცხადია, ეს ვრცელდებოდა არქიტექტურაში გამოთქმულ თვისობრივობაზეც).

ასეთი ფართო აღმშენებლობა ომიანობისას, დ. თუმანიშვილის მოსაზრებით, მეტყველებდა ზერაციონალურ ძალებსა და ზებიოლოგიურ ენერჯიებზე. VIII-X საუკუნეებში ჩვენს სივრცეში მძლავრი შემოქმედებითი მუხტია. გარდამავალ ხანაში აიგო ბევრი რამ საგულისხმო – დიდი გამომგონებლობაა, მრავალი სკოლაც იქმნება; ჩანს როგორც რთულად, ისე მარტივად დაგეგმარებული ძეგლები; არის ურთიერთსაწინააღმდეგო ვექტორები, ხოლო მხატვრული პრინციპი – მოულოდნელობაა; მარტივი ფორმაც კი – საილუმოსმიერია; ამ დროს მაგ., სამი ელემენტი – წარმოსახვაში აღუდგენელად ეხამება, მაშინ, როცა VI-VII საუკუნეებში მათი შეხამება იოლად წარმოიდგინებოდა (ეს საგულისხმო, „ფსიქოლოგიური“ დაკვირვებაა). ასეთი მიდგომა გამომსახველობის ნაწილია და არა ნაკლი, რაც ადამიანს შემართულს ამყოფებს. VI-VII საუკუნეებში ხერხთა საკმაო ოდენობა იყო, მაგრამ

ახლა მათი მეშვეობით ხდება ამავე ხერხების შერევა – თანაც ზოგიერთი გუმბათიანი, სხვანი კი – უგუმბათო ტაძრებიდან მომდინარეობს. არსებითია, რომ ხალისიანი ძიებანი და რელიგიური განცდის ნიუანსირება დოგმატურობის ხელშეუხებლად ხორციელდება: ეს ეპოქა სხვებს შემოქმედებითობით როდი ჩამორჩება, თუმცა კი ჩამოყალიბებული არქიტექტურული სიტყვარი არა აქვს. არსებობს ჰიბრიდული ფორმებიც – მაგ., აფრა-ტრომპი. თუკი VI-VII საუკუნეებში იყო ურყევი სიმშვიდე, ამ ეპოქაში მოძრაობისაკენ მბიძგებელი ძაბვაა. მკაფიოდ აღნაგ სივრცეში უმთავრესი მახასიათებელი იმთავითვე აღიქმება, ხოლო გარდამავალ ხანაში კი მათ სრულად ვერც ვხედავთ და წარმოსახვაშიც ვერ ვაბამთ. თავის მხრივ – XI ანდა XII საუკუნის ტაძრის შიდა სივრცის ფრაგმენტიც კი ინფორმაციულია – იმის მაუწყარი, თუ ნაწილები როგორ ურთიერთკავშირდება.

მკვლევარი ასაბუთებს, რომ კლასიკურ ფორმათა სივრცადე დიდხანს ვერც გაგრძელდებოდა – სიახლეთა მოთხოვნამ ბზარი შემოიტანა. ამ კუთხით, იგი მახვილს იმაზე სვამს, რომ არა რომელიმე ფორმა, არამედ სწორედ ღირებულებაა არამატერიალური (აქ უნდა გავიხსენოთ ნეოკლასიკური ჰაინრიხ რიკერტის დებულება იმის შესახებ, რომ ღირებულებები კი არ მყოფობს, არამედ მნიშვნელობს).

დიმიტრი თუმანიშვილი მართებულად ასკვნის, რომ არა ფორმათა ცვლა, არამედ ღირებულებათა წაყოლიებაა სახიფათო, და რომ შესაბამისად, ღირებულების მატარებელმა შეიძლება დათმოს კონკრეტულ-ფორმისმიერი და მიიღოს სხვა ფორმაც, ოღონდაც საზრისდაკარგულ ფორმათა განმეორება მხოლოდ უსულგულობას მოიტანს.

VII-დან X საუკუნემდე ცხოველი მოძრაობაა; თანდათან დგინდება გარკვეული ელემენტები შემკულობისა. წინა პლანზე მოდის მადლივობა და გამოჩენითობა, ხოლო X საუკუნიდან XI საუკუნის შუა ხანამდე – ჩამოიქნება მორთვის სისტემები – იმხანად პლასტიკურად გამორჩეული თაღთა შემოსალტვა ჩვენ გვაქვს იმხანში; იქმნება კარ-

სარკმელთა საპირეები – საბოლოოდ კი ისეთი მხატვრული მთელი აღმოცენდება, სადაც თვალსაჩინოვდება დინამიკა. პირველი დაჯამებაა მოქვი, კუმურდო და ოშკი, რომლებშიც ნაკლებია მგვანება, ოღონდაც ერთიანია მიზანმიმართულობა. შემოდის წაგრძელება, შემადლება და ზესწრაფვა. მეტად მნიშვნელოვანია ის დაკვირვება, რომლის თანახმადაც, კუმურდოში აფრა-ტრომპის მეშვეობით თვალის კი ყოვნდება, მაგრამ არ ჩერდება – თავისი სპეციფიკური გადამლახველობით ენერგიისა, თუმცა ნახევარ საუკუნეში უკვე ასეთი დაბრკოლებანიც აღარ მოუნდებათ, არამედ ფორმის მედინობას ირჩევენ. თუკი X საუკუნის არქიტექტურაში უდიდესი მფეთქავი ძალაა, უფრო დახვეწილ XI საუკუნეში ძალა კია ნაკლები, მაგრამ მასში უკვე თამაშია – ყოფის ბორკილთაგან განმათავისუფლებელი. ბაგრატ III, თითქმის მთელი საქართველოს გამაერთიანებელი, აშენებს ბაგრატს – ერის მთლიანობის განმასახიერებელს – აჯამებს ავტორი.

სიღრმისეულია აფხაზეთის არქიტექტურაზე მისი დაკვირვებები. ამ თვალსაზრისით, მეცნიერმა მითითებულ სფეროშიც საკუთარი წვლილი შეიტანა ზემოაღნიშნული პრობლემატიკის წვდომაში, თანაც სხვადასხვა პუბლიკაციათა სახით.

ის სამართლიანად ასკვნის შემდეგს: ფსევდომეცნიერებმა გამოიყვანეს ისე, თითქოსდა აფხაზეთის არქიტექტურაზე მთელი ქვეყნიერება, ოღონდაც არასგზით საქართველო – ახდენდა ზეგავლენას. ამ იდეოლოგიით, თუკი მანამდე ყველაფერი ბიზანტიური იყო, X საუკუნის ბოლოს აღმოსავლეთ საქართველომ დაიპყრო აფხაზეთი და აშენა იქ ეკლესიები.

ბიზანტიური ეკლესიები – მაგ., ბიჭვინთის ბაზილიკები, აფხაზეთში მართლაც არის, მაგრამ უკვე VI საუკუნეშივე გვაქვს გაგრის სამეკლესიონი ბაზილიკა; დრანდის VIII საუკუნის ბერძნულად განიერპროპორციებიან ტაძარში ცხადად ჩანს ბმა მცხეთის ჯვართან; თლილი ქვის მქონე აბაანთა ქართული ტიპისაა, ხოლო IX საუკუნის ამბარა კვლავაც სამეკლესიონია.

სხვაობანი იმ სახისაა, როგორც არის მაგ., ქართლსა და კახეთს შორის, მაგრამ საერთოობაა დანარჩენ საქართველოსთან.

ჩაწერილი ჯვრის ტიპისაა ბზიფი, ოღონდ ასეთი მიდგომა თუკი ბიზანტიამი X საუკუნის დასაწყისიდან მოდის, საქართველოში სულაც VII საუკუნიდან იწყება.

ასევე ხაზგასასმელია დებულება, რომლის თანახმადაც, უკეთუ კონსტანტინოპოლში ეკლესიათა ესთეტიკა ღიობზე იგება, ჩვენში წამყვანი კედლის სიბრტყეა მასში ამოღებული ღიობით, რასაც ემხრობა ბზიფიცა და ლიხნეც.

ერთი შეხედვით, ბიზანტიურია ბიჭვინთა, რომელშიც თუმცა კი, XIX საუკუნემდე გუმბათი კონუსური იყო, თანაც სამხრეთ საქართველოსებრ, მის ინტერიერში აფრა-ტრომპებიც გამოიყენებოდა; საკუთრივ ბედიამი – სპეციფიკური ადგილობრივი სკოლის ჩვევებიდან საერთოქართულზე გადასვლა შეინიშნება.

დასკვნა ასეთია: აფხაზური არქიტექტურა ბერძნული აქცენტით საუბრობს ქართულად, ხოლო ამ მიწაზე მცხოვრები ეკუთვნოდა ქართულ კულტურას. აქ საბოლოოდ – ისეთი სხვაობაა, როგორც მეგრულსა და გურულს, და არა, ვთქვათ, თურქულსა და გურულს სიმღერას შორის.

დიმიტრი თუმანიშვილი იმასაც აქცენტირებს, რომ მეფე აფხაზთა – ქართული ტიტულატურის ამოსავალია, ხოლო შესაბამისად, გამოირიცხება ქართული სახელმწიფოს სათავეში დამონებული მოხსენიება – ჩვენ ხომ ერთად ვქმნიდით ამ ქვეყანას (მთელი ეს ნააზრევი სავსებით ესადაგება ლ. რჩეულიშვილისა და ზ. ანჩაბაძის თვალსაზრისს ქართული არქიტექტურის აფხაზურ სკოლაზე).

X-XI საუკუნეების მიჯნაზე ყალიბდება ჯერ ცნობიერად, შემდგომ კი პოლიტიკურადაც – ერთიანი ქართული სახელმწიფო, რაც საბოლოოდ XII საუკუნეში გაცხადდა დავით აღმაშენებლის დროს.

იმავე XI საუკუნეში განსრულდა V საუკუნიდან მანც წამოწყებული ის მაძიებლობა, რომლის სამანი აღმოჩნდა სამთავისი, მისი ტიპი მომდევ-

ნოდ არც შეცვლილა. ის თითქოსდა კანონიკურ ფორმად იქცა, თუმცა კი, ამ წიგნში გაცხადებული და გასაზიარებელი პოზიციით, კანონიკურია არა ფორმა, რომელიც ცვლადია, არამედ სწორედ საზრისი – ხოლო უფლის სახლი გარდაიქმნება იმისდაკვალად, თუ ვის როგორ სურს ლოცვა და ზიარება.

სამთავისში გვაქვს ჩაწერილი ჯვრის ტიპის შემქიდროვებული ვერსია. თუკი გარდამავალ ხანაში დინამიზმი მცირე სივრცეებშიც იყო, აქ უკვე არის შემუშავებული მოდელი. მანამდე იმდენი სივრცეა, რამდენიც ხუროთმოძღვარი, ამიერიდან კი ასე აღარ იქნება, რადგანაც დაფუძნდა საყოველთაო ფორმულა.

სამთავისმა, ამ დიდმა მონაპოვარმა, დ. თუმანიშვილის ხედვით, გაწირა სხვა საუკუნეები, თუმცა XIII საუკუნის 20-იან წლებამდე ჯერაც კიდევ ბევრს ეძიებენ (თუკი ეს ასეა, შესაძლებელი ხომ არაა ზოგი რამ საზიარო მოიძებნოს „ვეფხისტყაოსანთან“, რომელიც თუმცადა – უფრო გვიანია სამთავისზე; შეუდარებელი „ვეფხისტყაოსნის“ ზეგავლენა – დ. გურამიშვილამდე მანც, ხომ გადამწყვეტიც იყო)?

მართალია, თხრობის მიხედვით, XIII საუკუნის 20-იან წლებამდე კიდევ ბევრს ეძიებენ (ამ ცნებას ის მიზანდასახულობას ამჯობინებს), მაგრამ საუკუნის შუა წლებიდან იწყება განმეორება და ელემენტთა ცვლისას, უცვალეებლად რჩება თავად პრინციპი. იქმნება მხატვრული ღირებულებანი, მაგრამ სამთავისისებრ სრული – მანც ვეღარ.

სამთავისმა ჩამოაყალიბა თაღნარის სისტემა და ედემის ბაღის სიმბოლიკა. მისი მამკობი გენიალურია. იქ თითქოსდა ფერიები დაფრინავდნენ. თავის მხრივ, სამთავროს სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადთა განსაკუთრებული ხარისხის დეკორი გვაწვდის იქვე თხზულ ფანტაზიებს. აქ ოსტატი ინტერიერშიც მოქანდაკესავით მუშაობს და ყალიბდება პლასტიკური თეოლოგია.

ამ მონათხრობში არსებობს ძლიერი თეორიული წიაღსვლები – საგულისხმოა, მაგ., დაკვირვება იმის თაობაზე, რომ უზოგადესად, აკროპოლისი

და მცხეთის ჯვარი – ფორმისული კუთხით და მიდგომებით იგივეობრივია – თუმც კი სულიერი შინაარსი მათში დიდად სხვაობს (აქ ალბათ იმასაც გულისხმობს, რომ ორივეში წამყვანი კულტურული პარადიგმის სისრულეა ჩენილი).

რაც შეეხება დავით აღმაშენებლის ეპოქას: XI საუკუნის არქიტექტურის ისტორია განსრულდა 1046 წელს სავანით, ხოლო 1060 წელს უკვე დიდი თურქობაა.

XII საუკუნის ხელოვნებაში არაა დონის ვარდნა და არც XI საუკუნის შუა წლების და XII საუკუნის ჩუქურთმას შორისაა დიდი სხვაობა.

დავით აღმაშენებელი იმჟამინდელ აღმაშენებლობაში, როგორც შენიშნულია ტექსტში, აქტიურად ერევა და პირობებსაც აყენებს. ილიას მიხედვით, მან ორი სახელი დასდო – ამქვეყნად დასატოვებელიცა და თან წარსატანიც.

მართებულია ასეთი განსაზღვრა: დავითი არაა რაციონალური პოლიტიკოსი, ვინაიდან იცის, თუ აბსოლუტური ჭეშმარიტების ნათელში რას წარმოადგენს მისი ქმედებანი, რაშიც თავსაც იდანაშაულებს.

საუბართა წარმმართველის, როგორც ისტორიკოსის თვალთ – დავითს ეკლესია არც დაუქვემდებარებია: პირიქით, ჭყონდიდელის მეშვეობით, მმართველობაში ეკლესიის წილი მან კიდევაც გააძლიერა. მისსავ ცხოვრებაში დიდი დატვირთვა ექნებოდა გიორგი მთაწმინდელის ხსოვნას, რომლისთვისაც გადამწყვეტი იყო ცოცხალ ეკლესიაში მორწმუნეთა ერთობის განცდა და ზედმეტობათა უარყოფა. გელათიც არსებითად – თითქმის უმკობი და უხვშუქიანია, თანაც – ძალზე პლასტიკური. აქ გარკვეული მსხვერპლშეწირვაც კი არის. ქართული ხუროთმოძღვრება შემდგომში ამ გზით აღარ წასულა. 1152 წელს თიღვის დარბაზული ეკლესია ააშენებინა დავითის ასულმა თამარმა. ამ ტაძარში სიმბოლური მნიშვნელობა ამობრუნდა – რაც ნაკლები იყო სამკაული, მით მეტი სიწმინდე იგულისხმებოდა, ვინაიდან სულს სამკაული არ სჭირდება და შესატყვისად – ეს ძეგლი თამარის დიდი ღვთისმოსაობის მაგალითად აღიქმება.

საკუთრივ თამარ მეფის ხანის არქიტექტურაზე კი შემდეგია გამოთქმული: იმხანად თავი იჩინა ძლევამოსილების თანმხლებმა, ვერმოსაწონმა დამპყრობლურმა მარბიელობამ, რასაც ხვარაზმელთა ლაშქრობაც მოჰყვა.

საერო საწყისი მომძლავრდა, თუმცა ეს არაა რენესანსი, არამედ უფრო გოთიკურ სარაინდო იდეალს უახლოვდება. ი. ჯავახიშვილი ამ ეპოქაში ძალასთან ერთად, სახიფათო მოვლენებსაც ხედავს. მხოლოდ ვარძია აშენდა – შენიშნავს მკვლევარი.

ტაძრები კომპოზიციურად მრავალფეროვანი არაა. ქვის ეკლესიებში XI საუკუნიდან მომდინარე კვეთილობის დონეც არსებობს და სიკოხტავეცა: იმხანად დეტალის ხარისხი აქცენტირდება – მომცრო შენობებში დეტალი ხომ ახლოსაა. იღებენ სამთავისისა და ნიკორწმინდის სქემას. დასამახსოვრებელია პასაჟი, რომლის მიხედვითაც – თუკი XI საუკუნის ხუროთმოძღვრები კომპოზიტორებს ჰგავდნენ, ახლა უფრო ვირტუოზ შემსრულებელთ შეგვახსენებენ. ვრცელდება კარის დიდებულთა სამონასტრო მშენებლობა თავისი კამერულობით. თავის მხრივ, დეკორში არშია უფრო მნიშვნელოვანია თავის მონახაზში, ვიდრე ცალკეული ფოთოლი და ჩუქურთმას დამოუკიდებელი შინაარსი აღარც აქვს – დაქარგული ტაძრებია. ავტორი მიიჩნევს, რომ ჯერაც ღრმა რელიგიურობისას, ყინწისის ანგელოზში მაგ., წმინდა ფერწერული გამომსახველობის წილი დიდია და ლირიზმიც არის. ჩანს მოღლა, დიდ საიდუმლოებებზე დაყვავებით მოუბარობა.

ეს ხანა პარადოქსულია: სიმდიდრისა და სიძლიერისას – არქიტექტურა პატარავდება. ამიერიდან, მთელი 500 წლის განმავლობაში, დგას სირთულე მხატვრული ენის სხვაგვარად გამოთქმისა.

შ. ნუგუბიძემ ამ ხანაში „აღმოსავლური რენესანსი“ დაინახა, გ. ჩუბინაშვილმა, ი. ჯავახიშვილმა და ნ. მარმაკი იხილეს სწორედ გოთიკურ სულისკვეთებასთან (და არა უშუალოდ ხელოვნებასთან) მგვანება. ეს იყო წარმართობის აღირძინება კი არა, არამედ გამსოფლიურება (როგორც ა. ოქროპირიძე თვლის, „ვეფხისტყაოსანში“ არის

არა რენესანსული ანთროპოცენტრიზმი, არამედ თეოცენტრულობისა და ანთროპოცენტრულობის ჰარმონია – ქრისტოცენტრულობის სახით).

ამ პერიოდიდან, როგორც თხრობა ადასტურებს, საეკლესიო ლიტერატურა გრძელდება, მაგრამ პროცესებს ნაკლებად წარმართავს. მართალია, „ვეფხისტყაოსანი“ ქრისტიანულია, თუმცადა, არც ტარიელია მეუღაბნოე. ამასთან, თუკი დასავლური რაინდობა თუგინდ პლატონურ მიჯნურობას გათხოვილ ქალს უკავშირებდა, „ვეფხისტყაოსნის“ მიჯნურობა მორალური მიზნისაა. საბოლოოდ, ხდება საეროობის ლეგიტიმაცია. XVII-XVIII საუკუნეებშიც – ისევ საერო მწერლობა გადასწონის თვით ანტონ კათალიკოსთან არსებულ პროზაშიც კი – გარდა თეოლოგიური წინათქმა-ბლოთქმისა.

საყურადღებოდ მიმაჩნია მკვლევარის ის თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც, დასავლეთი უფრო სწრაფად ვითარდებოდა საამქვეყნო ცოდნის მოპოვებისას, რაც ვერ ჩაეწერა ქრისტიანულ მსოფლხატში, ვინაიდან არ აღმოჩნდნენ იმხანად დიდ კაპადოკიელთა დარი მამები, გრიგოლ პალამას გეზი კი სულ სხვა იყო, ანუ ვერ მოხდა ახალი ხედვის მართლმადიდებლური სინთეზი. რელიგიურად მნიშვნელოვნად დ. თუმანიშვილი სამართლიანად თვლის არა ამა თუ იმ ცთომილის ბრუნვის ხასიათს, არამედ იმის დგინებას, ქვეყნიერება თვითმართია, თუ შემოქმედის ქმნილი. უბრალოდ, ჩვენ უფლის შემოქმედებით სამზარეულოზე ამიერიდან მეტი გავიგეთ, მაგრამ მართლმადიდებელი თეოლოგიის წინაშე დღესაც დგას პრობლემა შეთანადებისა, რაც ავტორის სწორი დასკვნით, ჩვენივე აზროვნების ნაკლია და არა რელიგიური სწავლების ხარვეზი. ასეთი ჩანართები მისი თვალსაწიერის დიდ სიფართოვეს ადასტურებს, რაც თუმც კი, უფრო კონკრეტულ პრობლემებზე მსჯელობის დროსაც – თითქმის ყოველთვის იგულისხმება.

მისსავ ნააზრევში კანონიკური ხელოვნების ცნება აღქმულია, როგორც XX საუკუნის ავანგარდულობის კონსერვატიული ალტერნატივა. აქ ისიც აღინიშნება, რომ აღმოსავლურ-ქრისტიანული

ხელოვნების გამსოფლიურება უფრო ძნელი იყო მასში ჩენილი მეტი საკრალურობის გამო: თუკი დასავლეთის საეკლესიო ხელოვნება ამბავს ხოლულ სამყაროში ჰყვება და წინასწარმეტყველებში რეალურ ადამიანს ხედავს, აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნება კი არათუ მხოლოდ შემახსენებელია, არამედ პირველარსთან მაკავშირებელიც.

აღმოსავლურქრისტიანულ ხელოვნებას, ამ მონათხრობის თანახმად, გაუჭირდა ხოლულისკენ ისეთ თამამ ნაბიჯთა გადადგმა, როგორც დასავლეთს. მისი ძველი ფორმები საბოლოოდ დუზასავით იყო – ვერ გაცდნენ მათთვის უკვე აღარმოსაწონ ამ სახის ფორმებს, ვინაიდან აკლდათ გელათის მამუნებლის იმედი იმისა, რომ მისი ქმნილიც ქვემარტებაში მყოფობს.

1225 წლიდან XIX საუკუნემდე, სულ ომიანობაა ჩვენში. ხვარაზმელთა ლაშქრობა და რუსულანის ქუთაისში გადასვლა არსებითი მოვლენებია. გიორგი ბრწყინვალის წარმატებას კი ჩვენაცვლა ჩვენი ისტორიის უდიდესი ტრავმა – თემურ ლენგის ამოხრებლობა, ამას კი საქართველოს დაშლაც მოჰყვა.

როგორც ტექსტში აღნიშნულია, თამარისა და ლამას ხანაშიც – ხუროთმოძღვართ სიახლე კი სურთ, მაგრამ მაინც ფორმებს ებლაუჭებიან – ჩვენში ვერ მოიძებნა ისეთი საწყისი, წარუვალ განზომილებას ახალ ენას რომ შეუფარდებდა – მაგ., ლაშა-გიორგის დროს.

ფიტარეთის ტაძარზე X საუკუნის ტაოურ მოტივთა მგვანებაა. დაწვრილმანება შემოვიდა მეტეხის ტაძარში, ხოლო ზარზმის ჩუქურთმა, ა. ოქროპირიძით, მტვერივით გაქრობადა ამ კოხტა და გარემოსთან შეფარდებულ ტაძარში. გერგეტში თავად ეკლესია კია გამართული, მაგრამ გარედან დაბალი გუმბათი შიგნიდან მაღალია – ამ დროს გერგეტი გარემოში უზადოდ ჩაერთო. თანდათანობით სამკაულიც მოყირჭდათ. ავტორი ამ პროცესებს სარწმუნოებრივ პრობლემებს უკავშირებს – იგი თვლის, რომ ამ მხრივ სიმყარეს იმდენად ვეღარ გრძნობენ, რაც

შემოქმედებით თავისუფლებას მისცემდათ – ეს იცოდათ ძირულ დაკვირვებად აღიქმება.

გიორგი ბრწყინვალემ ხელისუფლებაც გაიმყარა და საერთაშორისო პოზიციებიც, თუმცა კი, თუკი გერგეტი ხელოსნურად კარგია, დაბის ეკლესიაში შესრულების დონე დაქვეითდა. ხალხური ხელოვნებისკენ დამხრობა ზოგჯერ საქმეს კიდევაც შველის, მაგრამ დედაბოძისა და სვირის მგვანება მაინც უკუსვლაა (მაგ., ჩითახევის სამრეკლოში) (ეს პოზიცია მართებულია, თუმცა დავძენდი, რომ თავად დედაბოძიცა და სვირშიც მსგავსი დეკორი, ცხადია, სავსებით ორგანულია და სრულქმნილიც თავის საკუთარ კონტექსტში, სადაც იგი შეუცვლელიც კი არის – დედაბოძს თავის მხრივ, წუღრუდაშენის მორთულობა, ცხადია, ვერასგზით მოერგებოდა). აქვეა დასამატებელი, რომ ხალხურთან ახლოს მყოფი მოტივები უადრესი ხანიდან ჩანს ჩვენს ეკლესიებში (ვ. ბერიძე).

შემოქმედებითობის თვალსაზრისით, რომელიც არ დაშრეტილა XIII საუკუნისთვის, საორიენტაციო ნიმუშად საკუთრივ გუმბათის მაღარებელი სამრეკლოების დამკვიდრებაა არსებითი, რომელნიც თანაც, შესატყვისობაშია მოყვანილი ტაძრებთან.

გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქა XV-XVII საუკუნეებს მოიცავს. ამ პერიოდში, თემურ ლენგის ლაშქრობათა იარა მოუშუშებელია და XV საუკუნე უფრო აღდგინების ხანაა. იმავე XV საუკუნეში ყოველი ხელმწიფე კვლავ მთელი საქართველოს მეფის ტიტულატურას ატარებს. ალექსანდრე I დიდმა, დაქვეულ შენობათა აღსადგენი გადასახადი, მიზნის მიღწევის შემდგომ, სინდისიერად გააუქმა. ოსტატები ცოტანიდა დარჩნენ, თუმცა ბუგულში ახსოვთ ჩუქურთმის კეთება, მაგრამ მთლიანობაში დონე დაცემულია. XVI-XVII საუკუნეებში მშენებლობა ჩვენში კვლავ იცინა.

XII საუკუნის შუა ხანის მერე სატაძრო არქიტექტურაში სრულქმნილი შედეგი ვეღარაა. გარეგანი სახით გრემი ალავერდისებრ შთამბეჭდავია, თუმცადა, ახლოდან მასში უცნაურობანიც ჩანს.

გამონაკლისებად დ. თუმანიშვილს ანანური და სიონი მიაჩნია. სიონის გუმბათი ხელოსნურად კარგია, თუმცა მორთულობა ქსელივით არის. ლარგვისი და ბარაკონი სიონის სქემით იგება.

ანანურის ჩუქურთმა, რ. შმერლინგით, სვეტიცხოვლის მიხედვითაა ქმნილი. სახელდობრ, შემოქმედებით თავისუფლებას უფრო ქვის არქიტექტურის აგურისმიერი თარგმანებით აღწევენ. ერთდროულად ძალისა და სისუსტის ნიშნად აღიქვა მთხრობელმა ირანული მოტივები – მაგ., შეისრული თაღი, რომელიც X საუკუნიდან ჩვენში უკვე არსებობს, ახლა უკვე მეტსაც მოსინჯავენ და მოტივის გარდაქმნასაც აღწევენ.

XVIII საუკუნეში გაჩნდა რიგინად მოფიქრებული შენობები სამეურნეო, სათავდაცვო და საცხოვრებელ ფუნქციათა შეხამებით, რომელთაც კარგადაც ამკობენ, თუმცა სატაძრო არქიტექტურის გაჭირვებაა სრულყოფილი მოდელის ვერშეღევა – მსოფლმხედველობაში გაჩენილი ბზარის გამო. ამასთან, სამრეკლოთა არქიტექტურა არაჩვეულებრივია, რასაც ადასტურებს ნინოწმინდისა და ანჩისხატის სამრეკლოები: ფუქციურ-ესთეტიკურად ისინი სრულებით გამართულია.

XVIII საუკუნიდან დასტურდება დასავლეთევროპულთან ახლოს მყოფ მოტივთა სესხება თბილელის ქარვასლაში, ღმრთისმშობლის შობის ტაძარში, მანავში და სხვ. ფრონტონების, პილასტრებისა და ა.შ. სახით, რაც გარკვეული უღონობის დასტურია – გარედან შველას ცდილობენ, მაგრამ ეს მაინც ღირებული ცდაა, თუმცადა არაა პრობლემის გადაწყვეტა.

შორს მყოფი ევროპიდან, იქაური ენებიდან თარგმნიან ჩვენში სამეცნიერო წიგნებსა და მხოლოდ საღვთისმეტყველოს – რუსეთიდან. რუსუდანის ეპოქიდან მაინც, მოკავშირეებს, მისი თქმით, სულ დასავლეთში ვეძებდით და მხოლოდ მერედა – რუსეთში. ავტორი დასძენს, რომ იოანე ბატონიშვილის გეგმა ქართლ-კახეთის სამეფოს გარდაქმნისა – მთლიანად ევროპული ორიენტაციისაა. ამიტომაც ისაა გამოსაკვეთი, რომ ევროპული დამხრობა რუსეთიდან კი არ შემოვიდა ასე მარტივად, არამედ ეს ჩვენ თავად

გვსურდა... რომ არა ძალდატანება, ჩვენივე ცხოვრება ორგანულად წარიმართებოდა.

სავსებით ვიზიარებ აზრს, რომ დღეს, როცა ევროპულ ღირებულებებზე საუბრობენ, ამის მოქადაგენი ამჟღავნებენ, რომ ნამდვილ ევროპაზე არც არაფერი იციან. ამიტომაც ყველაზე მყვირალა ფენიდან იღებენ გარეგნულს. რაც საღია იქ, სწორედ ისაა გასაზიარებელი... დ. თუმანიშვილს, რომელიც უიშვიათესი სიღრმით იცნობდა ევროპული კულტურის მონაპოვრებს, სრული საფუძველი ჰქონდა ასეთი პოზიციის გაცხადებისთვის. მისი უაღრესად ტევადი ანალიზი უკავშირდება XIX საუკუნის ხუროთმოძღვრებაზე მსჯელობას. ეს ურთულეს თემად მიიჩნია მკვლევარმა, ვინაიდან მისი აზრით, ამ ეპოქის შესახებ ცოდნა ცალმხრივად და ნაკულად აღიქვა. ერთი მხრივ, როგორც იგი აღნიშნავს, საუბრობენ იმ ხანის გადაგვარებაზე, მეორე მხრივ – შემართებით ბრძოლაზე; ვიღაცისთვის მაგ., თუ დ. ყიფიანი დამყოლია, სხვათათვის – კლდესავით შეუპოვარი. რეალურად ავტორი გამოკვეთს, რომ დრამატულ წინააღმდეგობათა ხანაა.

კოლონიალური დანიშნულების მქონე კავკასიის მუზეუმის დაფუძნება, რომელმაც სიკეთეც მოგვიტანა, უკავშირდება არა მარტო გუსტავ რადეს, არამედ, მაგ., რაფიელ ერისთავსაც.

XIX საუკუნეში საქართველო, დ. თუმანიშვილის თქმით, რეალურად არა, მაგრამ რუკიდან წაშლილიც კი იყო. დამყარდა არაბუნებრივი განვითარება. ი. ანთელავას ჯგუფის თანახმად, XVIII საუკუნეში საქართველო კაპიტალიზმზე თავადვე ბუნებრივად გადადიოდა და ყმათა გამოსყიდვაც გავრცელებული იყო XVIII საუკუნის II ნახევრიდან.

ზოგი ფიქრობს, რომ მოვლენები უშუალოდ ევროპული გეზით ჩვენში არ წარიმართა, თუმცადა ეს, როგორც ავტორი თვლის, არცაა სავალდებულო და არც არსებითად მექანიკურად ნიღბების მორგებაა გამართლებული.

ვორონცოვი რუსეთზე მზრუნველი იყო, თუმცა იგი აარსებს ქართულ თეატრსა და ჟურნალს. აკაკისათვის ეს პიროვნება პოზიტიური ფიგურაა

(დავძენ, რომ მას მძაფრად აკრიტიკებდა ვახტანგ კოტეტიშვილი). რუსული მმართველობა მართლაც ვერც შეფასდება – გაიყვანეს რკინიგზა, გააშენეს ქალაქები, ლეკიანობაც აღმოფხვრეს (თუმც კი დასამატებელია, რომ ამას რუსეთი სათავისოდ ახორციელებდა).

როგორც ავტორი ბრძანებს, რუსული ადმინისტრაცია ჩამოსულთ აძლიერებდა – როგორც კი თბილისში ქართველობა მატულობდა, მისვე შემოჰყავდათ თურქეთიდან სომხები, რომელნიც ადგილობრივი სომხობისაგან განსხვავებით (მათ შემოქმედებით პოტენციალს დავძენ – აქაური, უკვე მშობლიურად ქვეული გარემოს კონტექსტი აყალიბებდა), არ იყვნენ ინტეგრირებულნი და მათ კავკასიაში უმთავრესობას უნერგავდნენ (დავუმატებ, რომ ამ პრობლემატიკაზე სოციოლოგი ს. ლურიც გვესაუბრება – თანაც საკმარისი სიმძაფრით). გერმანელებს კი სულ სხვა ორიენტაცია აღმოაჩნდათ – ისინი საქართველოს მცველნი გახდნენ და მათი მადლიერნიც უნდა ვიყოთ.

ავტორი შენიშნავს, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება იმხანად საზოგადოებრივ ასპარეზს ჰკარგავს (ამაზე გ. ქიქოძეც გვესაუბრებოდა). მართლაც, საზოგადოებრივი დანიშნულების საერო შენობები კი არა მხოლოდ, არამედ ეკლესიებიც რუსეთის მიერ შენდება, თუმცადა სხვა მაგალითებიცაა – ქართველქტიტორებიანი ეკლესია მამადავითისა, ჩვენებური შუასაუკუნოვანების, ფსევდოგუთურისა და შესაძლოა სლავურის ნაზავი; მნიშვნელოვანია, მაგ., პატარა სამება ეროვნული ბიბლიოთეკის უკან – ქართული ყაიდისა (დავუმატებდი – ერთი საუკეთესოთაგანი თავისი ხარისხითა და ტრადიციულობით).

საცხოვრისთა მეტი წილი სხვებს ეკუთვნის: რუსთ, სომეხთ, გერმანელთ, მაგრამ ყოველი მათგანი ითვისებს ქუჩისა და ეზოს აივნებიან, ადგილობრივ საცხოვრისს. ოვანეს თუმანიანით, თბილისში სუფრას მრავალი კი შემოსხდომია, ოღონდაც თამადა ქართველია. გამდიდრებულ სომეხთა სურვილი – ხელთ ეგდოთ ქალაქის მმართველობა, იქიდან მოდიოდა, რომ ლაღად მაინც ვერ გრძნობდნენ თავს. მიუხედავად

უფრო ნაკლები სახლებისა, პატრონად თავს ქართველი მოიაზრებდა.

აივნიანი სახლი – ესაა რუსთაგან შემოთავაზებული, ევროპული სახის ფასადები, შეხამებული სწორედ ჩვენებურ (დავუმატებდი – ფასადის მარაგანიზებელ) აივნებთან (აქვე დავძენ, რომ ამას, გ. ჩუბინაშვილის თქმით, ღია ცხოვრების წესიც აყალიბებდა). თავისებურია თელავისა და სიღნაღის სადა, კლასიციზმს რომ ვერ შეარქმევ – იმგვარი სახლები. თავად განსწავლული არქიტექტორები აქ ქართულ გარემოს ითვისდნენ, რომელშიც პირველ ადგილზე იყო ქართველი – ამ ტიპის არქიტექტურა როდია პროვინციალიზმი, არამედ საკუთარ ჭკუაზე ქმნილია და შემოქმედებითი ძარღვის მქონეც – დამაჯერებლად ასკვნის მეცნიერი.

სოფლის აღმშენებლობა ტრადიციულ იერს ინარჩუნებს. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია ბერეკაშვილების, ფხალაძეებისა და ასევე ჯობაძეების მოღვაწეობა – რაც ავტორს ვ. ჯობაძისაგან სმენია.

სოფლური ბინათმშენებლობა დასავლეთ საქართველოში ქალაქური ხუროთმოძღვრებისა და არისტოკრატიული სახლის (ამას გარდა, გამოვკვეთ – ხალხური ტრადიციისაც) ნაზავია, ყოველი ფენისათვის მისაღებად რომ იქცა – ასეთი იყო ოდა-სახლი, რომელიც მხატვრულად არაჩვეულებრივია და იმის დასტურიც, რომ ვითომცდა უცხო აფხაზეთი – აშკარად ქართული კულტურული სივრცის ნაწილია. სოფლად ამ შემოქმედებით ამოხეთქვას ხელს ადმინისტრაციული წნეხის ნაკლებობაც უწყობდა (დასამატებელია, რომ გ. მარსაგიშვილის დაკვირვებით, აღნიშნული ტიპი შენობისა თავისი შიდა განწყობის ნიშნებით – ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების გამონაკვეთულ ფორმებთან ძირეულ მონათესავეობას ავლენს – ოღონდაც დავძენდი, საკუთარი რიტმიკით).

ქართული კულტურა ამ არახელსაყრელ ვითარებაში მხოლოდ მწერლობაში კი არა, არამედ მხატვრობაშიც ცოცხალია, ხოლო არქიტექტურაში მძლავრმა კულტურულმა მუხტმა იმგვარი გამოსავალი ნახა, რომ საკუთარ ჭკუაზე ატარა ის ჩამოსული არქიტექტორი, ვისაც გული და თავა-

ლი ჰქონდა.

შემაჯამებელი აზრით, XIX საუკუნეში პაუზა სახელმწიფოს არსებობაში, მაგრამ კულტურის ისტორიაში იგი რჩება, როგორც დრამატული, მაგრამ ლამაზი ფურცელი ქართველი ერის შემოქმედებისა.

საკუთრივ XX საუკუნის არქიტექტურაზე საუბრის დროს კონკრეტულ ძეგლებზე იმდენად არ მახვილდება ყურადღება, რამდენადაც უმტიკინეულეს პრობლემატიკაზე, თანაც არა მხოლოდ ხუროთმოძღვრების სფეროში (რაც ავტორს დაკავშირებული აქვს საბჭოური ეპოქის სიმახინჯეებთან).

მისი თქმით, ტრაგიკული ხანა – 1921 წლიდან დაწყებული, თითქოსდა განსრულდა 1991 წელს, მაგრამ იგი დიდწილად – დაუბოლოვებელია, ვინაიდან ახლაც პოსტსაბჭოთა პერიოდში ვართ.

როგორც საბჭოური ხანის ადამიანი (ოღონდაც რადიკალურად „ანტისოვიეტის“), იგი შიგნიდან ამხელს საბჭოეთის უკუღმართობებს, რაც უკავშირდებოდა სიტყვისა და საქმის ურთიერთაცდენას; ფსევდოარჩევნებს; მოქალაქეთა ინტერესების იგნორირებას; მავანთა უკანონო კეთილდღეობას; პიროვნების მიმართ ბიუროკრატიის დიქტატს; ვერაფრისმქმნელთა დაწინაურებას; ნამდვილ სპეციალისტთა და უმეცართა გამთანაბრებლობასა და სხვა აურაცხელ არაადეკვატურობებს.

რაც შეეხება თავად არქიტექტურას: მასში კერძო დამკვეთი იშვიათობა იყო და გადამწყვეტი სახელმწიფო დაკვეთა აღმოჩნდა – თავისი გარდაუვალი შეზღუდვებით. ეს სფერო დეკრეტებითაც დამაბრკოლებელი იყო. თავიდან კონსტრუქტივისტთა ტერორით, მომდევნოდ კი 30-იან წლებში – უკუპროცესებით, თუმცაღა ნიჭიერი (მაგ., ნ. სვეროვი, მ. შავიშვილი და სხვ.) მხატვრულ შედეგს მაინც აღწევდნენ.

ორდერული მონახაზის შენარჩუნების მოთხოვნისას, მათი შევსება ეროვნული მემკვიდრეობის მაგალითებითაც შეიძლებოდა, რასაც ზოგნი შემოქმედებითად ახორციელებდნენ: მაგალითად ა. ქურდიანი, რომელიც სვეტისთავთა ნაირსახე-

ობებში დიდი იმპროვიზაციულობისა და მიხვედრილობის მაგალითებს გვთავაზობს შუა საუკუნეებისა და კლასიკური ორდერის საფუძველზე (დასამატებელია, რომ ამგვარი, თუ მსგავსი მიდგომა უკვე XIX საუკუნის თბილისურ აივანთა ოსტატებთანაც იხილვება – მაგ., სახლში ლ. ასათიანისა და შ. დადიანის ქუჩათა კუთხეში).

1920-30 წლებში ჯერაც აქვთ პროფესიული ცოდნა, მომდევნოდ კი ღონე ეცემა.

ხაზგასმულია, რომ გ. ჩახავასა და მისი ჯგუფის ცნობილმა გზათა სამინისტრომ მსოფლიო არქიტექტურაში დაიქუხა (აქვეა აღსანიშნავი, რომ როგორც ბატონი გ. ჩახავასგან თავად ვიცი, ამ საქმეს უამრავი დაბრკოლება შეხვდა და რომ არა მარჯვე დიპლომატიაცა და დიდი შემართებაც, ეს ჩინებული პროექტი ვერც დაგვირგვინდებოდა). მკვლევარი მოიხსენიებს ასევე სპორტის სასახლეს, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტს, რ. კინაძის დანატოვარს, ვ. ორბელაძის „მაკდონალდის“ შენობას, გ. აბულაძის ფირმას, ნ. სეფისკვერაძესა და სხვ. თუმცადა გამოკვეთს მთლიანობაში – კონიუნქტურულობას, იდიოტურ საბჭოურ წესებს, რასაც ახლა უკვე სრული უწესობა ცვლის; ამის მაგალითად მოჰყავს სპორტის სასახლის უკან ქუჩის სავალ ნაწილზე სახლის აღმართვა, რასაც – მაგ., XVIII საუკუნის თბილისში უბრალოდ არც არავინ დაუშვებდა. იმავე არჩილ ქურდიანის მშვენიერ ნაგებობას ტელევიზიის ოფისისა – ზემოდან უშველებელნი წამოაღდა თავს.

დ. თუმანიშვილი ისტორიულ უბნებში უარყოფითი გამოცდილების შესახებაც საუბრობს. ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, ქუთაისში ბაზრის უბანი დაწვეს და ვ. ბერიძით, ქუთაისმა თბილისზე მეტადაც იზარალა. XX საუკუნის 40-იან წლებში განადგურდა მეტეხის უბანი, მომდევნოდ კი – რიყე და მასზე გასაშენებელი ველარაფერი მოიფიქრეს. ისეთი კურიოზებიც იყო, როგორც უკარო აივნები (ამის მსგავსი მაგალითი მეც მახსოვს, როდესაც მხოლოდ კედელი აღმართეს და მასზე აივანი „დეკორატიულად“ შეაბეს, რაც „არქიტექტურული სიცრუის“ ნიმუშია).

XXI საუკუნეში, დამოუკიდებლობის დროს, კვლავ მსგავსი მშენებლობებია და თუ 90-იან წლებში იყო უპატრონობა, ახლა უკვე კატასტროფაა. ამორტიზირდა მრავალი ძველი სახლი, მაგრამ ყველაფერი როდი უნდა გავანადგუროთ და რკინა-ბეტონის სიმახინჯენი ავაგოთ! ამ პრობლემას ავტორი უიმედოდ მაინც არ უყურებს, თუმცადა აცნობიერებს, რომ მისი გადამჭრელი სოციალური და პოლიტიკური ძალა დღეს, სამწუხაროდ, არ არსებობს საქართველოში.

დ. თუმანიშვილი გულახდილად ამბობს, რომ დღევანდელი დამკვეთი უბირია – სხვა შემთხვევაში ვიწრო ქუჩაზე ოცდახუთსართულიან სახლებს არც აღმართავდნენ, მრავალბინიან სახლს კი გააქირავებდნენ, ნაცვლად მისი გაყიდვისა და (გუთავებლად) კვლავ ახალი სახლების აშენებისა. საზოგადოებამ დაივიწყა მემკვიდრეობის დირებულება. მთავარი პოზიცია მასთან კი ასეთია: კულტურას მომხვეჭელები არ უყვარს, ხოლო ლამაზ ნაგებობას ანგარებით ვერც ააშენებ!

მეცნიერი თვლის, რომ ჩვენი ახალგაზრდების მიმართ საყვედური უმართებულო იქნებოდა – მათ ხომ იმის განცდა აქვთ, რომ ყველა მატყუარაა, თუმცადა მათსავე დიდ ნაწილს კრიტიკიუმები ჯერაც შემორჩა და სტუდენტთა შორის – ამ მცირერიცხოვანი ქვეყნისათვის, ბევრია ნიჭიერი პიროვნება.

ამ გამოცემის ბოლო სტრიქონები დამოძღვრასავითაა: დიმიტრი თუმანიშვილი იმას გვაუწყებს, რომ თავის სტუდენტებს ყოველთვის უხსნიდა: მომავალი სხვის მიერ ვერასგზით შეიქმნება, ხოლო თუკი ყველა გაიკრიფა, ვინდა ააშენებს ამ ქვეყანას? – სვამს უმწვავეს კითხვას იგი. ამიტომაც მიიჩნევს, რომ მომავალი და პერსპექტივა კი არსებობს, თუმცადა საჭიროა სერიოზულად დავფიქრდეთ, თუ თავად ჩვენ რა და როგორ უნდა ვაკეთოთ...

წიგნის მომზადებისთვის დიდად გაისარჯნენ ნ. ჭოლოშვილი, ა. გაბუნია, მ. ყენია, მ. ერქომაიშვილი, ა. კლდიაშვილი, ნ. დადიანიძე, ლ. ციციხაია, ი. ლიპარტელიანი, მ. შველიძე, ნ. კოპაძე, მ. მიქაძე, თ. ბატიაშვილი, ქ. საბაშვილი

და მ. მანია. ფოტომასალა გაიღო გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულმა კვლევითმა ცენტრმა.

ამ გამოცემაზე ზრუნვისთვის ყოველ შემოადინიშნულ პიროვნებას და გ. ჩუბინაშვილის ცენტრს დიდი მადლობა ეკუთვნის – ახლა ხომ მკითხველს ხელთ აქვს არაორდინარული, უჩვეულო და დიმიტრი თუმანიშვილის სრულებით განსაკუთრებულ შესაძლებლობათა გამომამზეურებელი, ჩინებული წიგნი. ამ წიგნში წარმოჩენილია დიდი ინტენსივობით, რწმენითა და ღრმა ცოდნით – ქართული კულტურის უწყვეტობა და „გეშტალტურობა“ მთელ თავის მრავალფეროვნებასა და მთლიანობაში – და ამავდროულად, არა მხოლოდ ჩვენი არქიტექტურის მნიშვნელოვანება; მსუბუქად, გამჭვირვალედ, მრავალკონტექსტურად და ძალადაუტანებლად შემოგვთავაზა ავტორმა ამ კულტურის თვისობრიობის ფართო ინტერდისციპლინურობით მოწვდილი და შინაგანი წვდომის ამოუწურავი სირღმეებითაც გამორჩეული ხედავა – მომცველი პანორამულობის მატარებელი, ერში ჩენილი შემოქმედებითი პროცესებით ზოგჯერ აღმატებული სიხარულის გამზიარებელი იშვიათი თანაგანცდით და ბოლოს – ქვეყნის დიდი სიყვარულით აღსავსე. ამასთან, ამ ტექსტშივე ისიც სავსებით ნათელყოფილია, რომ დ. თუმანიშვილისავე თქმით, მართლმადიდებლობა – ეს არის ქართული კულტურის ხერხემალი. ეს მართლაც ასეა, ვინაიდან საქართველოს სასიცოცხლო ენერგიით გაჯერებული კულტურის მთელ პოტენციალს ყველაზე დიდი სისრულით სწორედაც ქრისტიანული მოძღვრება, მასში გაცხადებული ქემმარიტება ამზეურებს, რისი უცილობელი დასტურიცაა ჩვენი ისტორია და, მათ შორის, ჩვენივე სამშობლოს ხელოვნების სულიერი თავგადასავალი.

SAMSON LEZHAVA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

DMITRY TUMANISHVILI'S BOOK – ISSUES OF GEORGIAN ARCHITECTURE FROM ANCIENT TIMES TO THE END OF THE 20TH CENTURY

The book „Issues of Georgian Architecture from Ancient Times to the End of the 20th Century“ by the eminent Georgian researcher Dmitry Tumanishvili is a very revealing example of a very specific approach that was originally intended to appeal to the audience, but this time already captures the reader's attention. This is a rare example of a trusted, direct text, informative and at the same time suggesting a thoughtful and meaningful interview with a wide audience (and not just a circle of professionals) for whom access to the peculiarities of Georgian culture is important. The author's fantastically capacious erudition and strong creative potential are a guarantee that this publication will take its important place among the significant achievements of the Georgian intellectual elite.

გვანცა ფოცხიშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ნუცა ჰაკიაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თამარ მელივა

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ნანა კუკრაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშების დაცვასთან დაკავშირებული პრობლემები*

მოცემული სტატიის დაწერის მიზანს წარმოადგენს პროფესიული და ფართო საზოგადოების ყურადღების გამახვილება საქართველოში კედლის მხატვრობის ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი ფრამენტების მდგომარეობაზე, მათი დაცვის განსაკუთრებულ საჭიროებასა და ზოგადად, საკითხის კომპლექსურობასა და აქტუალობაზე. მოცემული თემის ძირითადი პრობლემატიკის განსაზღვრისთვის აუცილებელია ითქვას, რომ საქართველოში კედლის მხატვრობის ნიმუშების ჩამოხსნის მეთოდი XX საუკუნეში ხშირად გამოიყენებოდა¹, ძირითადად, მათი დაცვა-გადარჩენის მიზნით, თუმცა ერთეული შემთხვევები XXI საუკუნეშიც გვხვდება². დღეს არსებული მონაცემებით, კედლის მხატვრობების საერთო მდგომარეობა საქართველოში საკმაოდ მძიმეა და ფრამენტები, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზით, მოშორებულია თავის ორიგინალ კონტექსტს ანუ საერო და საკულტო ნაგებობების ექსტერიერსა და ინტერიერს, როგორც წესი, მრავალი გამოწვევისა და საფრთხის წინაშე დგას. ყოველწლიურად, სხვადასხვა ძეგლზე, კედლის მხატვრობის ფრამენტების ჩამოცვენა ფიქსირდება, რაც სათანადო დაცვის მექანიზმებისა და მეთოდოლოგიის არარსებობის გამო, ხშირ შემთხვევაში, მათი განადგურებით ან/და დაკარგვით სრულდება. სიტუაციას ართულებს ასეთი ნიმუშების სიმრავლე და მათი მუდმივი მოვლა-პატრონობის სტრატეგიის არარსებობა.

კედლის მხატვრობის ჩამოხსნა და ჩამოცვენა, ორი განსხვავებული ფენომენია. კედლის მხატვრობის ჩამოხსნა კონსერვაცია-რესტავრაციის კარგად ნაცნობი და მსოფლიოში ფართოდ აპრობირებული მეთოდია³. მონუმენტური სახვითი ხელოვნების ნიმუშების მათი ავთენტური კონტექსტიდან მოშორების მიზეზი შეიძლება მრავალი იყოს, სუბიექტური გადაწყვეტილებიდან ბუნებრივ კატასტროფამდე, ისევე როგორც, არქიტექტურული ძეგლის მძიმე კონსტრუქციული მდგომარეობიდან გამომდინარე, რამაც შეიძლება კედლის მხატვრობის ლოკალური ან სრული მოხსნა გარდაუვალი გახადოს. განსხვავებით იმ შემთხვევებისგან, როდესაც კედლის მხატვრობის მოხსნა წინასწარ მიღებულ გადაწყვეტილებას ემყარება, კედლის მხატვრობის ჩამოცვენა, როგორც წესი, დაკავშირებულია

* სტატია მომზადდა მოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით, პროექტი: FR-22-2778, „ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი კედლის მხატვრობის ნიმუშების დაცვასთან დაკავშირებული პრობლემების კვლევა და დაცვის მეთოდოლოგიის განსაზღვრა“.

¹ ნ. ჩხილაძე, ნ. დათუნაშვილი, მ. გველესიანი, *ძველი საქართველოს მონუმენტური მხატვრობა და მისი მოამაგენი*, თბილისი 2017.

² ი/მ ზაზა სუმბაძე [პროექტის ხელმძღვანელი მ. ბუჩუკური], *დერჩის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის XII ს. ეკლესია – მთავარი ტაძრის სამხრეთ კედლის, ჩრდილოეთ კედლისა და კამარის XVII საუკუნის მოხატულობის საკონსერვაციო სამუშაოთა მეორე ეტაპის ანგარიში*, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, თბილისი 2017.

³ P. Mora, L. Mora, P. Philippot, *Conservation of wall paintings*, Butterworths 1984, 245-262.

ბუნებრივ კატასტროფებთან, მოუვლელობისა და არქიტექტურის პრობლემებთან. ასევე, განსხვავებულია მოხსნილი ფრაგმენტების შემდგომი „ბედი“; ამ შემთხვევაში, როგორც წესი, სამი ძირითადი მიმართულებით ხდება პროცესის წარმართვა:

1. ჩამოხსნილი ფრაგმენტი გადაიტანება ახალ საფუძველზე და ხდება კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი ძეგლის მოძრავი ფრაგმენტი, რომელიც შეიძლება განთავსდეს იმ ნაგებობაში, რომელსაც ის ეკუთვნის ან მისი გადატანა მოხდეს, მაგალითად, მუზეუმში⁴;
2. არქიტექტურის კონსტრუქციული თუ სხვა ტიპის გამაგრების შემდეგ, ხდება მხატვრობის კედელზე დაბრუნება⁵;
3. ჩამოხსნილი ფრაგმენტი/ები არასათანადო პირობებში ინახება და მიუწვდომელია საზოგადოებისთვის.

კედლის მხატვრობის მოხსნა, როგორც მეთოდი, სადაოა, როგორც საკონსერვაციო-სარესტავრაციო პრინციპებისა და პროფესიული ეთიკის, ისე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლობიექტების მხატვრულ-ისტორიული ღირებულებიდან გამომდინარე⁶, ვინაიდან კედლიდან მოხსნილი მხატვრობა აღარ არის კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი ძეგლობიექტი, არ წარმოადგენს არქიტექტურული ძეგლის განუყოფელ ნაწილს და შესაბამისად, განსხვავებულ ფორმას, დანიშნულებას და, ხშირად, შინაარსს იძენს.

⁴ ნაბახტევის ღვთისმშობლის ეკლესიის ჩამოხსნილი კედლის მხატვრობა.

⁵ “უნიკალური ვიდეო რგოლი, რომელიც დერჩის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების მხატვრობის კონსერვაციის ფილიგრანულ პროცესს ასახავს. სამუშაოები კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს ინიციატივით, 2017 წლის ოქტომბერში დასრულდა.” <https://www.facebook.com/georgianheritage/videos/1639144652829898> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023], საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, 2018.

⁶ ICOMOS-ის პრინციპები კედლის მხატვრობის შენარჩუნების და კონსერვაცია-რესტავრაციის შესახებ (2003 წ.), ნ. ცინცაბაძე, მ. სურამელაშვილი, მ. ყენია, ც. ჩაჩუნაშვილი, ICOMOS-ის საერთაშორისო ქარტიები და დოქტრინები-ICOMOS International Charters and Doctrinal Texts-Georgian Translation, 2022.

მნიშვნელოვანი და ხაზგასასმელი ასპექტია, რომ, როგორც წესი, კედლის მხატვრობის ყველა ჩამოცვნილი ფრაგმენტი არ არის სათანადოდ დოკუმენტირებული და დაცული. საქართველოში, მსგავსი ფრაგმენტების მდგომარეობა და მათ დაცვასთან დაკავშირებული პრობლემები, ისევე როგორც მათი გადაჭრის გზები, არ არის მეცნიერულად გამოკვლეული. ამ დრომდე, კედლის მხატვრობის ჩამოცვნილი ან/და ჩამოხსნილი ნიმუშების გადასარჩენად საქართველოში რამდენიმე საბაზისო მეთოდი გამოიყენებოდა:

1. ნიმუშების განთავსება იმ ნაგებობის მახლობლად, რომელსაც ის ეკუთვნის⁷;
2. ჩამოხსნილი ან/და ჩამოცვნილი ნიმუშების რეგიონულ ან თბილისის მუზეუმების საცავებში გადატანა;
3. კერძო პირების მიერ, ფრაგმენტების განადგურებისგან გადარჩენის მიზნით, მათი სასწავლო დაწესებულებისთვის გადაცემა⁸.

აღსანიშნავია, რომ ამ დრომდე, საქართველოში მხოლოდ ერთეული შემთხვევებია ცნობილი, როდესაც ხდება ჩამოცვნილი ან/და ჩამოხსნილი მონუმენტური სახვითი ხელოვნების ნიმუშების კვლევა^{9,10} და მათი სამომავლო დაცვისა და პრეზერტირების საკითხებზე მუშაობა. შესაბამისად, კონტექსტს მოშორებული კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების სამომავლო დაცვისა და სტაბილურობის, ისევე როგორც მათი ადეკვა-

⁷ ზემო კრიხის (რაჭა) მთავარანგელოზთა ეკლესიის კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების დოკუმენტაცია, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის, რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტების სავსე პრაქტიკის ანგარიში, თბილისი 2018.

⁸ ლისაურის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ფრაგმენტები.

⁹ ნ. ხუსკივაძე, *მიკროორგანიზმებისა და ბიოლოგიური წარმოშობის შედაპირულად არქიტურული ნაერთების გამოყენებით ექსპერიმენტული დაზიანებული ხელოვნების ნიმუშების წმენდის ახალი მეთოდის შემუშავება*, თბილისი 2017 (სამაგისტრო ნაშრომი, საქართველოს აგრარული უნივერსიტეტი).

¹⁰ ზემო კრიხის (რაჭა) მთავარანგელოზთა ეკლესიის კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების დოკუმენტაცია, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის, რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტების სავსე პრაქტიკის ანგარიში, თბილისი 2018.

ტურად წარმოჩინების მეთოდებთან დაკავშირებით ადგილობრივი ცოდნა ძალიან მწირია. შედეგად, კედლის მხატვრობის უამრავი, ძალიან მნიშვნელოვანი ნიმუში შეუქცევადად ზიანდება, ან შეუსაბამო საკონსერვაციო-სარესტავრაციო მეთოდების გამოყენების, ან/და სათანადო მოვლა-პატრონობის არარსებობის გამო, სულაც ნადგურდება. ცნობილია, ისეთ ძეგლების კედლის მხატვრობის ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი ფრაგმენტები, როგორცაა იერუსალიმის ჯვრის მონასტრი, გელათის მონასტრი¹¹ (სურ.1), ლიხაურის¹², ზემო კრიხის¹³, წვირმი¹⁴ და მრავალი სხვა.

ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების მოყვანილობა და ზომები, როგორც წესი, მრავალფეროვანი და განსხვავებულია. ვხვდებით, მხატვრობის როგორც მცირე ზომის ფრაგმენტებს (20-60 სმ ზომის), ისე ათეული კვადრატული მეტრის მოცულობის. ზოგ შემთხვევაში, ჩამოხსნილი ან ჩამოცვენილია ინტერიერის კედლის მხატვრობის უმეტესი ნაწილი. ასეა მაგალითად, ჩამოხსნილი **ლიხაურის** კედლის მხატვრობა¹⁵ (სურ.2), რომლის 80%-ი დღეს ფრაგმენტების სახითაა მოცემული (სურ.3). ათეული კვადრატული მეტრის მოცულობის მხატვრობის ფრაგმენტები ამჟამად დაცულია თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის¹⁶ რესტავრაციის, ხელოვნების ისტო-

რიისა და თეორიის ფაკულტეტის კონსერვაციის ლაბორატორიაში. ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების სამომავლო დაცულობისთვის მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს საარქივო მასალის არსებობა, რომელიც, მაგალითად, ლიხაურის ეკლესიის შემთხვევაში, მთავარი გამოწვევაა, რადგან არ არსებობს ფოტო ან/და გრაფიკული მასალა, რომლის მიხედვით შესაძლებელია დანაწევრებული ფრაგმენტების აწყობა. მეორე მხრივ, გამოწვევას წარმოადგენს ჩამოცვენილი ან/და ჩამოხსნილი კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების მასშტაბიც – ამ შემთხვევაშიც, ლიხაურის ეკლესიის კედლის მხატვრობა წარმოადგენს ნათელ მაგალითს, თუ რამდენად დიდი რესურსია საჭირო, ათეულობით კვადრატული მეტრის მოცულობის კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების კვლევის, კონსერვაციისა და სამომავლო განთავსების სტრატეგიის შექმნისა და განხორციელებისთვის.

ყოველწლიურად, კედლის მხატვრობის დაზიანება-განადგურების სხვადასხვა შემთხვევების ფონზე, უფრო და უფრო ნათელი ხდება, რომ ამ მიმართულებით, ფართო და პროფესიულ საზოგადოებაში არსებული ცოდნა და გამოცდილება მწირია. ამის ერთ-ერთი უახლესი და ნათელი მაგალითია თბილისში, რუსთაველის გამზირის #16-ში მდებარე ოფიცერთა სახლის სარდაფში, პოლონური წარმოშობის ქართველი მხატვრის **კირილე ზდანევიჩის** მიერ შესრულებული კედლის მხატვრობა, რომელიც 2018 წელს, შენობის მესაკუთრის მიერ განხორციელებული ვანდალური ქმედების შედეგად, სრულად განადგურდა¹⁷. აღნიშნული მონატულობა უნიკალური იყო იმ თვალსაზრისითაც, რომ ზდანევიჩის მიერ შესრულებული კედლის მხატვრობის ნიმუშები მსოფლიოში ძალზე ცოტაა, საქართველოში კი ის ერთადერთი იყო.

სტატიის ავტორებს გვსურს, განსაკუთრებული ყურადღება გავამახვილოთ ისეთ ძეგლებსა და ობიექტებზე, რომელთა დაზიანების შედეგად

¹¹ გელათის მონასტერი, ღვთისმშობლის ტაძარი, <https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=8552> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

¹² ლიხაური, ღვთისმშობლის ტაძარი, <https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=9029> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

¹³ ზემო კრიხის მთავარანგელოზის ეკლესია, <https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=8545> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

¹⁴ ეკლესია მთავარანგელოზის „თარინგზელი“, <https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=8906> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

¹⁵ ლიხაურის კედლის მხატვრობის ფრაგმენტთა წინა საკონსერვაციო-სარესტავრაციო კვლევა, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის, რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის მაგისტრატურის სტუდენტების ანგარიში, თბილისი 2022.

¹⁶ თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, <https://art.edu.ge/> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

¹⁷ კირილე ზდანევიჩის ერთადერთი კედლის მხატვრობა თბილისში, განადგურდა, <https://netgazeti.ge/news/259504/> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

კედლის მხატვრობის ჩამოცვნილი ფრაგმენტები დაუცველ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მოცემულ ნაწილში, ასეთ მაგალითთა შორის, აუცილებლად აღსანიშნავია **ზემო კრიხის** (რაჭა) მთავარანგელოზთა ეკლესიის კედლის მხატვრობის ის ნაწილი, რომელიც 1991 წლის მიწისძვრის¹⁸ შედეგად ჩამოცვიდა და დღემდე ეკლესიის ეზოში მოწყობილ ხის ფარდულში ინახება (სურ.4). ამჟამად იქ 321 ფრაგმენტია მოთავსებული (სურ.5,6), თუმცა ხის ფარდული საკმაოდ დაზიანებულია და მასთან წვდომა ნებისმიერი მსურველისთვისაა შესაძლებელი. 2018 წელს თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის მიერ განხორციელებული სავლე სამუშაოების დროს¹⁹ (სურ.7), საარქივო მასალის ანალიზის შედეგად აღმოჩნდა, რომ კედლის მხატვრობის ერთ-ერთი ფრაგმენტი წმინდანის გამოსახულებით (სურ.8) – დაკარგულია. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, თუ რამდენად აუცილებელი და საჩქაროა მოცემული მდგომარეობის გაუმჯობესება და კედლის მხატვრობისა და ქვის რელიეფების ფრაგმენტებისთვის უსაფრთხო და ადეკვატური საცავის შექმნა.

გაცილებით მძიმეა ისეთი შემთხვევები, როდესაც კედლის მხატვრობის ჩამოცვნილი ფრაგმენტები ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იმყოფება მიწაზე, რაც მათ დამატებითი სახის ფიზიკურ და მექანიკურ დაზიანებებს იწვევს, განსაკუთრებით ფერწერულ ფენასთან მიმართებაში. ასეთი შემთხვევების სადემონსტრაციოდ, შესაძლებელია მესტიის მუნიციპალიტეტის (ზემო სვანეთი) **წვირმის მთავარანგელოზის** (თარინგზელ) ეკლესიის²⁰ (სურ.9) მთავარ სივრცეში წარმოდგენილი კედლის მხატვრობისა

და მისი ჩამოცვნილი ფრაგმენტების უმძიმესი მდგომარეობის გახსენება²¹ (სურ.10).

ასევე, მნიშვნელოვან მაგალითს წარმოადგენს კახეთში, საგარეჯოს მუნიციპალიტეტის სოფელ მუხროვანში მდებარე ძეგლი – **მუხროვანის ქვაბოვანი სამონასტრო კომპლექსი „მარიამწმინდა“**²² (სურ.11), რომელსაც არ აქვს მინიჭებული ძეგლის სტატუსი და 2021 წლის მონაცემებით²³ ქვაბულში წარმოდგენილი კედლის მხატვრობის მდგომარეობა მძიმეა, აღინიშნება არაერთი ჩამოვარდნილი ფრაგმენტი (სურ.12).

საკანონმდებლო კუთხით, საქართველოს კანონში კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ²⁴, არ არსებობს ცალკე ჩანაწერი, კონტექსტს მოცილებული კედლის მხატვრობის ნიმუშების დაცვის შესახებ. რა თქმა უნდა, ამგვარი არაზუსტი საკანონმდებლო ჩარჩოს ქონა კიდევ უფრო ართულებს მსგავსი ნიმუშების სამომავლო დაცვისა და მოვლა-პატრონობის საკითხს²⁵. მო-

²¹ მთავარანგელოზის (თარინგზელ) ეკლესია, მესტიის მუნიციპალიტეტი, სოფელი წვირმი, უბანი ზაგარი. კედლის მხატვრობის ჩამოცვნილი ფრაგმენტების დოკუმენტებისა და დროებით გადატანის ანგარიში, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, აგვისტო 2020.

²² ეკლესიის კომპლექსი, <https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=26307> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

²³ საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს სამუშაო ჯგუფის ვიზიტი კახეთში, საგარეჯოს მუნიციპალიტეტის სოფელ მუხროვანში მდებარე ძეგლზე – მუხროვანის ქვაბოვანი სამონასტრო კომპლექსი – „მარიამწმინდა“. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, მაისი 2021.

²⁴ საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/21076?publication=18> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

²⁵ „კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ“ (2007) ტერმინთა განმარტებაში ვხვდებით: „ჟ) უძრავი ძეგლის გადაადგილებადი ფრაგმენტი – უძრავი ძეგლის წარსულში ან ამჟამად შემადგენელი არსებითი ნაწილი, რომელიც გამოცალკევებულია ძეგლისაგან და ამ კანონით აღიარებულია ცალკე უფლების ობიექტად, ან რომლის გამოცალკეებაც, უძრავი ძეგლის ინტერესებიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ძეგლის დაზიანებად“. ამასთან, მუხლი 49-ში „ძეგლზე სამუშაოების საპროექტო დოკუმენტაციის შემადგენლობა“, განსაზღვრულია საპროექტო დოკუმენტაცია მოძრავი ძეგლის, ასევე უძრავი ძეგლის გადაადგილებადი ფრაგმენტისთვის, თუმცა აქვე, გამოწყობისად მითითებულია „გარდა პალეოგრაფიული და მონუმენტური სახვითი ხელოვნების ძეგლებისა“. საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/21076?publication=18> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

¹⁸ ე. გედევანიშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, თ. ხუნდაძე, ი. ხუსკივაძე, რაჭა, 1991 წელი, მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბილისი 2008.

¹⁹ *ზემო კრიხის (რაჭა) მთავარანგელოზთა ეკლესიის კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების დოკუმენტაცია*, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის, რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტების სავლე პრაქტიკის ანგარიში, თბილისი 2018.

²⁰ ეკლესია მთავარანგელოზის „თარინგზელი“, <https://memkvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=8906> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

ცემული საკითხის მრავალმხრივი შესწავლის მიზნით, აუცილებელია, როგორც ნიმუშების სახელოვნებათმცოდნეო-საისტორიო, ტექნოლოგიური და დიაგნოსტიკური კვლევა, ასევე კონსერვაციის თეორიის, ფილოსოფიისა და საკანონმდებლო საფუძვლების ფუნდამენტური გააზრება, რაც მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს კულტურული მემკვიდრეობის ამ სპეციფიკური ჯგუფის დაცვისა და ადეკვატური წარმოჩინების საქმეში, რაც, თავის მხრივ, ემსახურება უფრო ფართო მიზანს – უზრუნველყოს ქართული კულტურული მემკვიდრეობის გრძელვადიანი და მდგრადი დაცულობა.

პირველ რიგში, ასეთი ნიმუშების დაცულობის უზრუნველსაყოფად აუცილებელია მკაფიო სამოქმედო გეგმისა და მეთოდური გზამკვლევის არსებობა. თუ როგორ უნდა ხდებოდეს მსგავსი ფრაგმენტების აღნუსხვა, დოკუმენტირება, შეფუთვა, გადატანა და შენახვა. მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს თავად ის მეთოდები და მასალები, რომლებიც, როგორც წესი, გამოიყენება კედლის მხატვრობის მოხსნისთვის, რადგან რიგ შემთხვევებში, თავად ეს მასალები და მეთოდები ხდება კედლის მხატვრობის ჩამოხსნილი ფრაგმენტების შემდგომი დაზიანების მიზეზი. მიზანშეწონილია ლიხაურის მხატვრობის გახსენება, რადგან მხატვრობის მოხსნისთვის გამოყენებული მასალების ფრაგმენტების ზედაპირზე ხანგრძლივად დატოვებამ მათი დამატებითი, ფიზიკურ-ქიმიური დაზიანება გამოიწვია (სურ.13). ასეთი ნიმუშების დაცვისა და მოვლა-პატრონობისთვის საჭირო ქმედებების დაგეგმვა-განხორციელებას ართულებს ისეთი ფუნდამენტური სამეცნიერო ინფორმაციის/მონაცემების არარსებობა, როგორიცაა:

1. მსგავსი ნიმუშების ერთიანი, საჯარო მონაცემთა ბაზა;
2. კედლის მხატვრობის ჩამოხსნისთვის აქამდე არსებული მეთოდებისა და მასალების, ისევე როგორც, ხელოვნების ნიმუშზე მათი ზეგავლენის კვლევა და კრიტიკული ანალიზი;
3. ბუნებრივი კატასტროფების შედეგად ჩამოცვნილი კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების

ბის გადარჩენისთვის აუცილებელი მოკლე და გრძელვადიანი ქმედებების განმსაზღვრელი გზამკვლევი;

4. არქიტექტურული ნაგებობის სავალალო მდგომარეობიდან გამომდინარე, მასთან დაკავშირებული კედლის მხატვრობის შენარჩუნების შესაძლებლობებისა და მეთოდების განმსაზღვრელი გზამკვლევი;
5. ჩამოცვნილი ან/და ჩამოხსნილი კედლის მხატვრობის ნიმუშების კონსერვაციარესტავრაციასა და პრეზერტირებასთან დაკავშირებული გამოწვევების ანალიზი და შესაძლებლობების კვლევა.

კედლის მხატვრობის ჩამოხსნილი ან/და ჩამოცვნილი ნიმუშების ისტორიის, დაზიანების გამომწვევი მიზეზებისა და სამომავლო დაცვა-წარმოჩინების შესაძლებლობების სრულფასოვნად შესწავლისთვის, მხატვრობის ავთენტური კონტექსტის (რომელიც სხვადასხვა ტიპის და დანიშნულების არქიტექტურულ ნაგებობას და მის გარშემო არსებულ გარემოს გულისხმობს) შესწავლა აუცილებელი კომპონენტია. ხაზგასმით აღსანიშნია, რომ კედლის მხატვრობის ჩამოხსნილი ან/და ჩამოცვნილი ნიმუშების ისტორიულ-მხატვრული ღირებულება უცვლელია და შესაბამისად ასეთი ფრაგმენტების აღნუსხვა, მოვლა-პატრონობა, კონსერვაცია და ადეკვატურად პრეზერტირება უმნიშვნელოვანეს საკითხს წარმოადგენს, რომელიც, სამწუხაროდ, ხშირად უგულებელყოფილია, როგორც სახელმწიფო მართვის რგოლის, ისე ძეგლზე პასუხისმგებელი პირებისა და პროფესიონალების მიერ. ასეთი ფრაგმენტების არსებობა, იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც მათი კედელზე დაბრუნება არ არის შესაძლებელი, წარმოადგენს კვლევისთვის შეუცვლელ მასალას²⁶. კედლის მხატვრობის შესრულების ტექნიკა-ტექნოლოგიის, მდგომარეობისა და წინასაკონსერვაციო-სარესტავრაციო ჩარევების მიმართულებით, ასეთი ნიმუშების ბაზა არის უსაზღვრო ანალიტიკური ინფორმაციის, პრო-

²⁶ Mora Sample Collection Project, <https://moracollection.iccrom.org/index.php/Album/album02> [ბოლოს ნანახია: 05.07.2023].

ფესიონალებისა და სტუდენტებისთვის თეორიული და პრაქტიკული კვლევის უმნიშვნელოვანესი საფუძველი და შესაძლებლობა.

შეჯამების სახით, გვსურს, კიდევ ერთხელ გავამახვილოთ ყურადღება, იმაზე, რომ როგორც კედლის მხატვრობის ჩამოხსნის უკიდურესად რადიკალური გადაწყვეტილების მიღების შემთხვევაში, ისე სხვადასხვა მიზეზით ჩამოცვენილი ნიმუშების კვლევა-კონსერვაციის საკითხი შეუძლებელია გააზრებული იქნას იმ გარემოსა და კონტექსტის მულტიდისციპლინური შესწავლის გარეშე, რომელშიც კედლის მხატვრობაა წარმოდგენილი, როგორც მაკრო, ისე მიკრო გარემოში. „...*მხატვრობის მოხსნა და გადატანა სახიფათო, რადიკალური და შეუქცევადი ღონისძიებაა, რომელიც ძლიერ აზიანებს კედლის მხატვრობის ფიზიკურ შემადგენლობას, მასალის სტრუქტურასა და ესთეტიკურ მახასიათებლებს. ეს ღონისძიებები, შესაბამისად, მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევებშია გამართლებული, როდესაც ადგილზე (in-situ) დამუშავების ყველა სხვა ვარიანტის განხორციელება პრაქტიკულად შეუძლებელია. ასეთ სიტუაციებში, მხატვრობის მოხსნისა და გადატანის გადაწყვეტილება პროფესიონალთა ჯგუფმა უნდა მიიღოს და არა კონსერვაციაზე მომუშავე სპეციალისტმა ინდივიდუალურად. მოხსნილი მხატვრობის ნიმუშები შეძლებისდაგვარად საწყის ადგილზე უნდა დაბრუნდეს...*“²⁷.

²⁷ ICOMOS-ის პრინციპები კედლის მხატვრობის შენარჩუნების და კონსერვაცია-რესტავრაციის შესახებ (2003 წ.), ნ. ცინცაბაძე, მ. სურამელაშვილი, მ. ყენია, ც. ჩაჩუნაშვილი, ICOMOS-ის საერთაშორისო ქარტიები და დოქტრინები-ICOMOS International Charters and Doctrinal Texts-Georgian Translation, 2022

GVANTSA POTSKHISHVILI¹; NUTSA PAPIASHVILI²; TAMAR MELIVA³; NANA KUPRASHVILI⁴

^{1, 2, 3, 4} – Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

PROBLEMS OF PROTECTION OF FALLEN AND/OR DETACHED MONUMENTAL WORKS OF FINE ART

In Georgia, there are many well-known examples of fallen/detached wall paintings. The method of the detachment of wall paintings was often used in the 20th century, mainly to preserve them, although there are isolated cases in the 21st century. According to the data available today, the general condition of the wall paintings in Georgia is rather poor, and the fragments which for various reasons, are removed from their original context (exterior and interior of secular and religious buildings), usually face many challenges and threats. The situation is complicated by the abundance of such samples and the lack of constant maintenance. As a result, fragments of wall paintings end up on various monuments every year, which, due to the lack of proper mechanisms and methodology for protection, in many cases ends in their destruction or loss.

Not all fallen/removed fragments of wall art are properly documented and preserved. Their current state and problems associated with their protection, as well as ways to solve them, have not yet been studied. Until now, several basic methods have been used to save such objects in Georgia: 1. Placement of fragments near the building to which they belong; 2. Transfer of removed and/or fallen pieces to the repositories of regional or Tbilisi museums, 3. Transfer of fragments by private individuals to educational institutions in order to save them from destruction.

It should be noted that several studies are being carried out in Georgia in the field of cultural heritage preservation, which, to a greater or lesser extent, influences the policy of protecting cultural heritage. However, to date, the issue of research and protection of fallen and/or detached wall paintings in both secular and religious buildings has not been on the agenda. Consequently, local knowledge about the future protection and sustainability of wall art fragments that have been removed from their original context, as well as their adequate representation methods, is very limited. As a result, many very important wall art pieces are irretrievably damaged. And because of inappropriate conservation-restoration methods and/or lack of care criteria, they are destroyed.

For a multifaceted study of this issue, it is necessary to conduct an artistic, technological, and diagnostic study of samples, as well as a fundamental understanding of the theory, philosophy, and legal foundations of conservation, which will make a significant contribution to the protection and proper representation of this particular group of cultural heritage, which, in turn, serves more широкой цели – to ensure long-term and sustainable protection of the cultural heritage of Georgia.



1. გელათის ღვთისმშობლის შობის სახელობის ეკლესიაში შემონახული კედლის მხატვრობის ჩამოსხნილი ფრაგმენტი, 2022 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი

Fragment of the detached wall painting preserved in the Church of the Virgin of the Gelati Monastery, 2022, © Gvantsa Potskhishvili



2. ლიხაურის ეკლესია, დასავლეთი ფასადი, ოზურგეთი, გურია, 2019. წ., © გვანცა ფოცხიშვილი

Church of Likhauri, west façade, Ozurgeti, Guria, 2019, © Gvantsa Potskhishvili

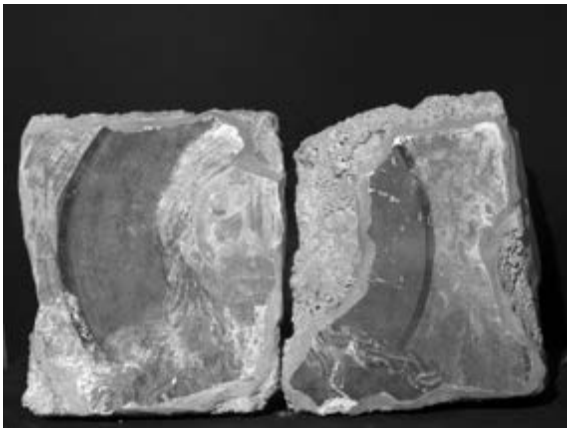


3. ლიხაურის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ჩამოს-
სნილი ფრაგმენტი, თბილისის სახელმწიფო სამხა-
ტვრო აკადემია, 2022 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
Fragment of the detached wall painting from the Church
of Likhauri, 2022, Tbilisi State Academy of Arts, © Gvantsa
Potskhishvili



4. ზემო კრიხის (რაჭა) ეკლესიის ეზოში მოწყობილი ხის ფარდული, 2018 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
Wooden shed placed in the yard of the Zemo Krikhi Church, Ratcha, 2018, © Gvantsa Potskhishvili

5. ზემო კრიხის ეკლესიის ეზოში მოწყობილი ხის ფარდულის ინტერიერი, 2018 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
Interior of the Wooden Shed Located in the Yard of the Zemo Krikhi Church, 2018, © Gvantsa Potskhishvili



6. ზემო კრიხის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ჩამოცვენილი ფრაგმენტი, 2018. წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
Fragment of the fallen wall painting of the Zemo Krikhi Church, 2018, ©Gvantsa Potskhishvili

7. ზემო კრიხის ეკლესიის ეზოში მოწყობილი ხის ფარდულის ინტერიერის მდგომარეობა 2011 წელს, © ნანა კუპრაშვილი
Condition of interior of the wooden shed located in the yard of the Zemo Krikhi Church in 2011, © Nana Kuprashvili





8. ზემო კრიხის ეკლესიის ჩამოცვნილი კედლის მხატვრობის დაკარგული ფრაგმენტი, ფოტო გადაღებულია 2011 წელს, ©ნანა კუპრაშვილი
The lost fragment of the fallen wall painting of the Zemo Krikhi Church. Photo was taken in 2011, ©Nana Kuprashvili



9. წვირმის მთავარანგელოზის სახელობის ეკლესია, მესტია, ზემო სვანეთი, 2020 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
Church of the Archangel in Tsvirmi, Mestia, Upper Svaneti, 2020, © Gvantsa Potskhishvili



10. წვირმის მთავარანგელოზის სახელობის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ჩამოცვენილი ფრაგმენტები, 2020 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
 Fallen fragments of the wall paintings in the Church of the Archangel in Tsvirmi, 2020, © Gvantsa Potskhishvili



11. მუხროვანის ქვაბოვანი სამონასტრო კომპლექსის ეკლესია „მარიამწმინდა“, კახეთი, 2021 წ., © გვანცა ფოცხიშვილი
 Church of the cave complex „Mariamtsminda“ in Mukhrovani, Kakheti, 2021, © Gvantsa Potskhishvili



12. მუხროვანის ქვაბოვანი სამონასტრო კომპლექსის ეკლესიის „მარიამ-წმინდა“ კედლის მხატვრობის ჩამოცვენილი ფრაგმენტები, 2021, © გვანცა ფოცხიშვილი
Fragment of the fallen wall paintings in the church of the cave complex „Mariamtsminda“ in Mukhrovani, 2021 © Gvantsa Potskhishvili



13. ლიხაურის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ჩამოსხნილი ფრაგმენტი, რომელზეც შემორჩენილია ჩამოსხნისთვის გამოყენებული მასალა, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, © გვანცა ფოცხიშვილი
Fragment of the detached wall painting from the church of Likhauri with the material used during its detachment, Tbilisi State Academy of Art, © Gvantsa Potskhishvili

ელა სააკიანი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ტრატეჯოს ტიქნიკის ზოგადი მიმოხილვა და მისი გამოყენება დაზღუერი ფერწერის აღსადგენად ჩარევის პრინციპები რესტავრაციაში

წერილის მიზანია ფერწერული ფენის აღდგენასთან დაკავშირებით არსებული თეორიებისა და პრაქტიკის ზოგადი მიმოხილვა, რომელიც ტრატეჯოს ტექნიკაზე ფოკუსირდება. წერილი შეიცავს ტრატეჯოს ტექნიკის გამოყენებისას, მსოფლიოში დანერგილ პრაქტიკულ რჩევებს, რომელიც ხელსაყრელი იქნება, სამომავლოდ, ამ ტექნიკის პრაქტიკული ათვისებისთვის.

1. ჩუზარე ბრანდის ნაშრომი „რესტავრაციის თეორია“¹ 1963 წლით თარიღდება. მისი კონცეფცია ეფუძნება დაზიანებული ფრაგმენტის ღირებულების აღიარებას, მისი ესთეტიკური და ისტორიული მნიშვნელობის ერთობას, რომელიც რესტავრაციის აქტში შედის. ჩუზარე ბრანდი განსაზღვრავდა, „რომ რესტავრაცია წარმოადგენს ხელოვნების ნიმუშის აღიარებას მის ფიზიკურ სუბსტანციასა და ორმაგ პოლარობაში – ესთეტიკური და ისტორიული თვალსაზრისით, მისი მომავლისთვის გადაცემის მიზნით“². მისი იდეის დახმარებით, სარესტავრაციო საქმიანობა კულტურული პოზიციიდანაც განიხილება. ძირითადად, მისი თეორია აგებულია რესტავრაციის ობიექტის მკაფიოდ განსაზღვრული არსის წარმოდგენაზე. პოტენციური ერთობა ჩუზარე ბრანდის საკვანძო ცნებაა, რომელიც ხელოვნების ნიმუშის სარესტავრაციო მეთოდოლოგიას, არსსა და ხარისხზე დამოკიდებულს ხდის. ხელოვნების ნიმუშის თავისებურება ისაა, რომ მატერიის ყოველი ნაწილი მთლიანობას ეკუთვნის, რითაც ნამუშევარს მნიშვნელობას ანიჭებს. ამიტომაც, ნაწილებად დაშლილი ხელოვნების ნიმუშიც კი ყოველ ფრაგმენტში, როგორც ერთობა აგრძელებს არსებობას. თუმცა, ერთობის იდეა განასხვავებს ჩუზარე ბრანდის კონცეფციას, რესტავრაციის თეორიებისგან, რომლებიც რეალურ, ფიზიკურ ერთობაზეა დაფუძნებული. შესაბამისად, ავტორის მეთოდებიც განსხვავებულია. ესაა დაკარგული ადგილების აღვილად შესამჩნევი ტონირებები, და არა მათი აღდგენა. მისი მეორე დებულების თანახმად, ჩარევა ორიგინალ მასალასთან შედარებით „ჩამქრალი“ უნდა იყოს და არ გამოდიოდეს წინა პლანზე. ნოსტალგიური მტკიცება, თუ „როგორ და რანაირად იყო“ – რესტავრაციის პრინციპის უარყოფაა.

მართალია, ჩუზარე ბრანდი ხელოვნების ნიმუშს ერთიან არსად თვლის და მისი დაკარგული ფრაგმენტები ამ ერთობის ნაწილია, რესტავრირებული ადგილები ამ ერთობას მხოლოდ ფიზიკურად/მატერიალურად ავსებს და არა ისტორიულად და მხატვრულად. ის, რასაც ზოგადად ავთენტურობა ეწოდება, შეიძლება ითქვას, ჩარევის დროს მაინც ვერ აღდგება. ხოლო ტონირება (ჩუზარე ბრანდის თქმით), ადამიანის თვალისთვის წარმოადგენს ნახატის მხოლოდ ფიზიკურ (და ვიზუალურ) აღდგენას.

ზუსტად ჩუზარე ბრანდის იდეაზე დაყრდნობით, 1945-50 წლებში, რომის რესტავრაციის ინსტიტუტში Istituto Centrale del Restauro (ICR) შემუშავდა ტრატეჯოს მეთოდი. ჩუზარე ბრანდიმ ჩამოაყალიბა რესტავრაციის თეორია, რომელმაც საკონსერვაციო პროექტებზე დიდი გავლენა მოახდინა იტალიასა და სხვა ქვეყნებში. თეორიული საფუძველი ბრანდიმ 1940 და 1960 წლებს შორის შეიმუშავა თავის სტატიებსა და ლექციებში. 1963 წელს ამ სტატიების კრებული „Teoria del Restauro“ („რესტავრაციის თეორია“) სახელით გამოიცა.

¹ C.Brandi, *Restoration Theory and Practice*, digital edition 2015, 185-186.

² F.Meraz, M.Meurs, Valerie, Cesare Brandi (1906 to 1988): His Concept of Restoration and the Dilemma of Architecture, *Conversaciones*, 7 (2020) 160-174.

2. ლაურა და პაოლო მორას³ იღვას, ჩეზარე ბრანდის იღვას ემხრობა. ისინი ბრანდის ტექნიკისა და ფილოსოფიის შემუშავებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ და ხსნიდნენ მას შემდეგნაირად:

„ტრატეჯო წარმოადგენს ვერტიკალური ხაზების სისტემას, რომელთა სიგრძე საშუალოდ ერთ სანტიმეტრს ითვლის. პირველი ხაზები ძირითად ტონზე ანიშნებს და განლაგდება არათანაბრად თუმცა ერთხაზოვნად. შემდეგ ხაზებს შორის არეები სხვა ფრად ივსება და ასე გრძელდება შესაბამისი ტონის ადღენამდე, რაც შეიძლება სუფთა ფერებით. ყოველი ხაზი, თავისთავად, დაბალი ინტენსივობისაა, სასურველი ინტენსივობა კი გამჭვირვალე ხაზების ხშირი დადებით იქმნება და არა ფერის სიმკვეთრით, რაც მიიყვანდა ტონირებას იქამდე, რომ მას დააკლდებოდა ვიბრაცია, რომელიც კარგად შეერწყმებოდა ორიგინალს“.⁴

Tratteggio (ტრატეჯო) – ტონირების ფორმაა, რომელიც წარმოადგენს ორიგინალის შესაბამისი ფერებით მრავალხაზოვან შევსებას. იმავდროულად ტონირება ახლოდან ადვილად გარჩევადი უნდა იყოს, შორიდან კი სურათის ორიგინალ ტონალობას ერწყმოდეს. ასე ტონირების არსებობაც დამტკიცდება და პოტენციური ერთობაც იქნება აღსაქმელი (ტაბ. №1) (სურ.1,2). ბრანდის პრინციპები მრავალ ევროპულ საკონსერვაციო ცენტრსა თუ სასწავლებლის პროგრამაშიც მიიღეს, როგორც პრაქტიკული, ისე ფილოსოფიური კონცეფციის თვალსაზრისით, რომელსაც დღემდე ითვალისწინებენ.

შესაძლებელია, რომ ერთ ფერწერულ ნამუშევარზე, მისი დანაკარგის ფართობიდან, ნახატიდან და სხვა ვითარებებიდან გამომდინარე, რამდენიმე სახეობის ტრატეჯოს ტექნიკა იყოს გამოყენებული⁵ (სურ.3).

³ ლაურა მორას შესახებ იხ. <https://www.iccrom.org/news/laura-mora-1923---2015>.

⁴ Catherine A. M., C.Maines, J.Dunn, *Painting Conservation Catalog*, Vol.III:Inpainting, USA 2005, 12.

⁵ გასათვალისწინებელია სურათის პერიოდის თანამედროვე ხელოვნების სურათების შემთხვევაში, რესტავრაციის ნაკლები პრაქტიკა გაგვაჩნია, განსაკუთრებით კი აბსტრაქტული ნამუშევრების, სადაც ტრატეჯოს ტექნიკის გამოყენების მაგალითები უცხოურ სტატიებშიც არ შემხვედრია.

გარდა ტრატეჯოს ტექნიკისა, არებობს **პუანტილიზმის** (ფრანგ. *Pointillisme* – „წერტილოვნება“, ფრანგულიდან *point* – წერტილი) ტექნიკით შესრულებული ტონირება. თუმცა უკანასკნელის შესახებ ინფორმაცია მწირია და ვინაიდან ჩემი თემაც მხოლოდ ტრატეჯოს ტექნიკას ეხება, ერთ ძირითად მსგავსებას აღვნიშნავდი: როგორც ტრატეჯოში, ისე პუანტილიზმში ფერები ორიგინალი მხატვრობის შესაბამისად შეირჩევა. ხდება ფერის დაშლა და შემდგომ მათი ცალკეულად გამოყენება. განსხვავება ისაა, რომ ტრატეჯოს ტექნიკაში ხაზების სისტემა გამოიყენება, ხოლო პუანტილიზმში – წერტილები (სურ.4).

ჩვეულებრივ, ტონირების შემთხვევაში, ფერი ორიგინალ მხატვრობაზე ერთი ტონით დაბალი უნდა იყოს, რათა განსხვავება მნახველისთვის ახლოდან შესამჩნევი იყოს. საქართველოში ყველაზე აქტუალური ზუსტად ტონირების ამგვარი პრაქტიკაა (სურ.5).

ტონირებისთვის გასათვალისწინებელი რჩევები⁶

ტონირების პროცესი, რესტავრაციის სამეცნიერო ნაწილია, რომელიც მხატვრის შემოქმედებითობასა და წარმოსახვაზე მინდობილი არ უნდა იყოს. აქ საჭიროა გონებრივი წესრიგი, რაც აისახება სუფთა და ზუსტ სამუშაოში. კარგი შედეგის მისაღწევად, მნიშვნელოვანია, საჭირო და სწორ ფერთა ტონალობების შერჩევა და მასალათა ხარისხი.

ასევე, სამუშაო გარემოს მნიშვნელოვანი ნაწილია – **განათება**. ფერების ზუსტი შერჩევისთვის სამუშაო ადგილი აუცილებლად უნდა იყოს აღჭურვილი საკმარისი სინათლით, მისი წყარო შეიძლება იყოს როგორც ბუნებრივი, ისე ხელოვნური.

ახლოდან მუშაობის დროს, მეტი სიზუსტისთვის და ასევე მხედველობის გაუარესების თავიდან ასაცილებლად, სასარგებლოა რეგულირებადი ლინზების ან ბინოკულარის გამოყენება, რადგან ტონირების დროს, თვალზე საკმაოდ დაძაბულია.

⁶ F.Tonini, *Retouching and Surroundings: Tips and Tricks for Conservation Students*, *Ge-Conservacion*, 18 (1) (2020) 216-220.

ტონირებისთვის განკუთვნილი საღებავების ხარისხი აუცილებლად მაღალი უნდა იყოს. მაგალითისთვის, მსოფლიოში გამოიყენება ალდეჰიდური ფისების საფუძველზე შედგენილი Gambler Conservation Colors, რომელსაც კარგი ოპტიკური თვისებები აქვს. ჩრდილოეთ ევროპასა და ამერიკაში ასევე ფართოდ გამოიყენება Kremer Color. საქართველოში ძირითადად, მაღალი ხარისხის აკვარელი, ტემპერა, იშვიათად, სპეციალური სარესტავრაციო ან უბრალო ზეთის საღებავებია ხმარებაში.

ფუნჯები⁷ აუცილებლად მაღალი ხარისხის უნდა იყოს. დღეისთვის საკმაოდ ადვილია ხარისხიანი სინთეტური ფუნჯების მოძიება, რომლებიც არ ტოვებს ზედაპირზე ბეწვებს და დიდი ხნის მანძილზე ინარჩუნებს თავის ფორმას.

ფუნჯი კარგად უნდა იყოს დატვირთული ფერით, რომ ხაზი ბოლომდე მიიყვანოს, ამასთან, საღებავი არ უნდა იყოს თხელი, ამისთვის ფერის აღებისთანავე ფუნჯი რაიმე აბსორბციულ მასალაზე იდება, მაგალითად კარგად გაწურულ ბამბაზე. სპირალური მოძრაობით ფუნჯს საბოლოოდ იდეალური წერტილოვანი დაბოლოება ექნება. ტონირებისთვის ფუნჯის შერჩევა დამოკიდებულია წყობაზე და ბოჭკოებზე. მათი წარმოშობა, ტექსტურა, ზომა და ფორმა განსაზღვრავს კონკრეტული ტონირების თვისებებს (ტაბ.№2)⁸. აღსანიშნავია, რომ სწორი ხაზის გასავლებად, აუცილებელია მუშტაბელის⁹ გამოყენებაც.

მიუხედავად იმისა, რომ ტონირება კონსერვაციის სამეცნიერო კომპონენტის ნაწილია, ის ასევე ხელის შეჩვევასა და ფერთა კარგ მგრძნობელობასაც მოითხოვს. მრავალწლიანი პრაქტიკული გამოცდილება ნამდვილად გააუმჯობესებს ტონირების ხარისხს.

⁷ სარესტავრაციო სფეროში ფუნჯების გამოყენების ეპოქა XIX საუკუნიდან იწყება, როდესაც გერმანია და ბრიტანეთმა კულტურული მემკვიდრეობის აღდგენის მცდელობებთან ერთად, საკონსერვაციო პრაქტიკაც დაიწყო. იმ დროს რესტავრატორები ფუნჯთან საკმაოდ გაბედულნი იყვნენ, მაგრამ XX საუკუნის შუა ხანებში ტონირებამ თავის საბოლოო სახე მიიღო. ის მკაცრად გაიმიჯნა აღდგენისაგან, შესაბამისად, ფუნჯმაც მისი შემოქმედებითი დანიშნულება შეწყვიტა და მინიმალური ფუნქციით შემოიფარგლა.

⁸ A. Bailao, S. Sustic, Brushes for retouching: How to Choose Them, *Conservation*, 24 (2012) 189.

⁹ საყრდენი გრძელი ჯოხი, რომელსაც მხატვრები იდაყვის დასაყრდნობად იყენებენ.

ტონირების პროცესი

ტონირება სპეციალისტებს შორის სადისკუსიო და საკამათო საკითხია როგორც საქართველოში, ასევე მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც. დაზგურ მხატვრობაში მიღებულია ნაკლული ადგილების შევსება და ტონირება, მისი მთლიანობის აღსაქმელად. ხშირად, შეიძლება შეგხვდეს ისეთი მაგალითები, სადაც ხატებზე არსებული დანაკარგები დანაკარგებად რჩება, იგივე შეიძლება ითქვას კედლის მხატვრობაზე, მისი მასშტაბების გამო (თუმცა არსებობს გამონაკლისებიც). დაზგურ მხატვრობაში კი გამონაკლისებს თითქმის არ ვხვდებით.

ტრატეჯოს ტექნიკაში ტონირების გამოყენება ვ. ვასნეცოვის „სამი გმირის“ ასლის მაგალითზე გადავწყვიტე (სურ.6). სურათი ასევე მაგისტრის ხარისხის მოსაპოვებელ, სადიპლომო ნამუშევარს წარმოადგენდა. ტონირების პროცესში გავცანი ყველა ზემოთ მოყვანილ ტექნიკას, გავითვალისწინე ყველა საჭირო რჩევა. ტრატეჯოს ტექნიკის პროცესში არსებობს რამდენიმე სირთულე. პირველ რიგში აუცილებელია გამოცდილება, ფერების დაშლის უნარი და ძალისხმევა. გამომდინარე იქიდან, რომ ტექნიკა პირველად იყო გამოყენებული, პირველივე მცდელობაზე ფერების აბსოლუტური სიზუსტით მიღება ვერ ხერხდებოდა. შევსებული ნაწილების რამდენჯერმე დაკორექტირებაც კი გახდა საჭირო (სურ.7). ტრატეჯოს დადებითი თვისება ისაა, რომ თუ კი ტონირებულ მონაკვეთს რაიმე ტონალობა დააკლდება, სასურველი ტონალობის მისაღებად, შესაძლებელია ხაზების იოლად ჩამატება.

აღსანიშნავია, რომ ტრატეჯოს ტექნიკის გამოყენება ყველგან ვერ მოხერხდება. არის მცირე ზომის დანაკარგები, სადაც ფიზიკურად, ხაზების ჩამატება ვერ ხერხდება, თუნდაც ტილოს ვერტიკალურ, ასევე წერტილოვან ან მცირე ზომის დანაკარგებში.

ტონირებისას, რესტავრატორისთვის მნიშვნელოვანია იმ ფერთა შეხამების ცოდნა, რომლებსაც მხატვარი იყენებდა თავის ნამუშევარში. ფაქტობრივი ფერების შეხამება რთული არ არის. აქ ძირითადი პრობლემა ისაა, რომ ფე-

რები ძველდება და რესტავრატორმა უნდა შეახამოს საღებავი, თანაც იმის გათვალისწინებით, რომ ახალი ფერიც, თუმცა უმნიშვნელოდ, მაინც შეიცვლის ტონალობას. ზეთოვანი საღებავები დაძველებიასსა მქრქალდება, რამდენჯერაც არ უნდა განახლდეს ძველი სურათი, ის მაინც იქნება დაძველებული. აქ ტემპერა მეტად მომგებიანია, რადგან ის არ განიცდის ფერის ცვლილებას და გამჟავებას. ამიტომ ტონირებისთვის ზეთოვან საღებავებს ნაკლებად იყენებენ.

ტონირება, მსოფლიო მასშტაბით, ძალზედ სადაო საკითხია. მიუხედავად საერთაშორისოდ მიღებული პრინციპებისა (შექცევადობა და ახლოდან, თვალისთვის შესამჩნევი ნაკლები ადგილების დანახვა), სხვადასხვა ქვეყანებში მისდამი დამოკიდებულება განსხვავებულია. მაგრამ არსებობს გამონაკლისები, როდესაც რესტავრატორს დამკვეთის თხოვნით, ნამუშევრის სრული აღდგენა, სამუშეუმო სივრცეში მისთვის საგამოფენო სახის მიცემა უწევს. სრული აღდგენა გულისხმობს ისეთ ჩარევას, როდესაც არ ჩანს განსხვავება რესტავრირებულ და ორიგინალ მონაკვეთებს შორის. როდესაც სურათის 50% მაინც დაკარგულია, ვფიქრობ, მისი აღდგენა უკვე რეალობის ფალსიფიკაციაა. თუ კი არსებობს სურათის ზუსტი ასლი, ნახაზები ან სხვ., რაც აღდგენის საშუალებას იძლევა, ასეთ შემთხვევაში, განსხვავება მაინც უნდა ჩანდეს აღდგენილს და ორიგინალს შორის. ან საერთოდაც, უნდა ჩატარდეს მხოლოდ ვირტუალური აღდგენა და ის თან დაერთოს გამოფენილ ნამუშევარს. თუკი უძრავ ძეგლებზე, ან ხელოვნების მცირე ნიმუშებზე მხოლოდ კონსერვაციის და ვირტუალური აღდგენის პრინციპია მიღებული, რა უდგას წინ იმას, რომ დაზგური ფერწერისთვისაც ასეთივე სტანდარტები იყოს შემუშავებული? ამ შემთხვევაში, ვფიქრობ, ტრატეჯოს ან/და პუანტილიზმის ტექნიკები საქართველოში ნორმად უნდა იქცეს და საგამოფენო სივრცეებში ასეთი სახის აღდგენაც უნდა მივიღოთ.

ნამდვილობა ნიშნავს მნახველის თვალისთვის ნამუშევრის არსებული მდგომარეობის, იმის ჩვენებას, თუ რა შემოგვრჩა მხატვრისგან. ერთობა, როგორც ესთეტიკის მთავარი პრინციპი, იწვევს ავთენტურობასთან არსებულ კითხვებს იმაზე, თუ რა მოცულობა იქნება ხილული და რომელი ჩარევაა აუცილებელი. მაგალითად, რამდენად მისაღებია მაყურებლისთვის ფიგურათა ნაწილების დაკარგვა ან ფუნჯის რბილი მონასმის წყვეტა? რომელია უფრო მნიშვნელოვანი: მხატვრის ნამუშევრის ინდივიდუალურობა თუ რესტავრატორის ჩარევა სურათში და უწყვეტი ხაზების აუცილებელი აღდგენა მნახველისთვის წარსადგენად? ყოველი პასუხი, ისევე როგორც კითხვა – სუბიექტურია. აღდგენას, სურათის მთლიანობისთვის, ისე როგორც ის თავდაპირველად იყო ჩაფიქრებული მხატვრის მიერ, უფრო ავთენტურობისკენ მიჰყავს ნამუშევარი (?) და შესაბამისად, მნახველისთვისაც სასიამოვნო სანახავია.

ძეგლის აუცილებელი და მთავარი დანიშნულება – მისი ესთეტიკური, ისტორიული, კულტურული მნიშვნელობის შენარჩუნებაა, ამიტომ რესტავრაცია ინტერდისციპლინური მეცნიერებაა, ის მოითხოვს კრიტიკულ აზროვნებას და ყოველი სპეციალისტის მოსაზრებას, იქნება ეს მომიჯნავე დარგის ექსპერტი, რესტავრატორი, ხელოვნებათმცოდნე, ისტორიკოსი თუ სხვა.

ELLA SAAKIAN

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

A GENERAL OVERVIEW OF THE TRATTEGGIO TECHNIQUE AND ITS APPLICATION TO THE RESTORATION OF EASEL PAINTING

The purpose of the article is to study the technique of retouching, which is widespread in easel painting and remains a matter of discussion and controversy among specialists in restoration practice. In particular, the issue of retouching is discussed in the context of the *Tratteggio* technique. To familiarize ourselves with the techniques and principles of retouching, several literary sources dealing with intervention methodologies and problems were processed.

The *Tratteggio* technique is a linear filling of corresponding colours that are based on a visual and illusory effect. From a distance, the human eye perceives a combination of different colours as a single tone, and up close, the linear technique is clearly visible. In restoration practice, such techniques correspond to theoretical considerations where the intervention is clearly different from the original material.

The *Tratteggio* technique is mainly spread in Europe, in particular, it belongs to the Italian school, and it is hardly used in Georgia. In museum practice, it is mostly filled with a single colour tone, at which point it is difficult to see where the artist's work ends and the restorer's work begins.

In addition to the theoretical part, the article also discusses the practical part, where, in the process of restoration of the copy of V. Vasnetsov „Three Heroes“ canvas, the missing places are/were filled with the *Tratteggio* technique.







ტაბულა №1. ტრატეჯოს სახეობები

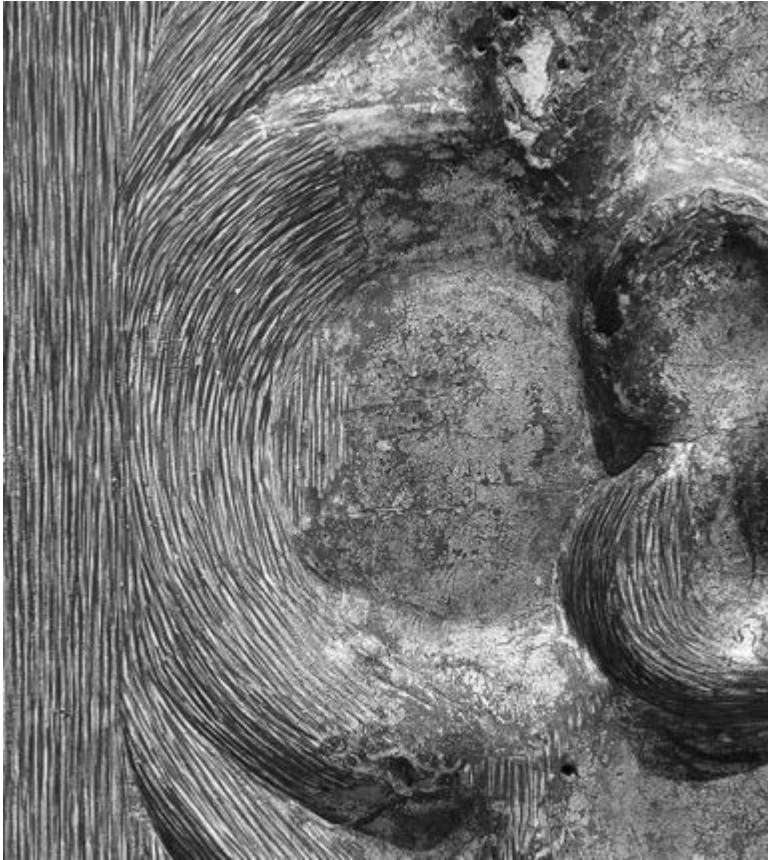
Table №1. Types of Tratteggio

Rigatino	Selezione Cromatica (selezione del colore, ქრომატული შერჩევა)	Astrazione Cromatica – ქრომატული აბსტრაქცია
<p>შევსება, რომელიც 1954-50 წლებში Istituto Centrale del Restauro-მ შეიმუშავა. ტრატეჯო – გამოსახულების გადატანა ვერტიკალური ხაზების სისტემაში, რომელიც შორიდან ქმნიას ერთიან ფერს ან შაბლონს და აერთიანებს ორიგინალს. ამ ტიპის ტონირება გამოსახულებას მეტად გასაგებს ხდის დამკვირვებლისთვის. სასურველი ფერი მიიღწევა რბილი (და არა ინტენსიური) ფერების ვერტიკალური ხაზების თანმიმდევრობით.</p>	<p>ტრატეჯოს ფლორენციული ვარიანტი, რომელიც ორნელა კაზაცას და უმბერტო ბალდინის მიერ არის შემუშავებული. ამ ტიპის ტონირებაში ხაზები არა ვერტიკალურია, არამედ ფორმის შესაბამისად მიუყვება. ქრომატული შერჩევა ნიშნავს სასურველი შეფერილობის დამახასიათებელი ნიშნების (ელემენტარული ფერების) ჰოვნას და მის გადაწყობას ისე, რომ მთლიანი ორიგინალი ფერის შთაბეჭდილება შეიქმნას. ფერები ამ ქრომატულ შერჩევაში გამჭვირვალე ფენებად იდება ერთმანეთზე, ამგვარად იქმნება „ფილტრების“ ერთიანი სისტემა, რომელიც საერთო ეფექტს ქმნის.</p>	<p>1966 წელს ორნელა კაზაცასა და უმბერტო ბალდინის მიერ კიდევ ერთი შემუშავებული ფლორენციული ტრატეჯო. შემუშავდა ჩიმაბუეს „ჯვარცმის“ მნიშვნელოვანი დანაკარგების აღდგენის დროს. გამოსახულება ძლიერ დაზიანდა წყალიდობის დროს. აბსტრაქციული ვარიანტი განკუთვნილია იმ სიტუაციაში, როდესაც ორიგინალი ფერის აღდგენა შეუძლებელია. იდეა ეფუძნება თეზისს, რომ შეიძლება არსებობდეს ნეიტრალური ფერი, რომელიც მთელს სურათის ტონალობას ემთხვევა და უზრუნველყოფს მის რეინტეგრაციასა და წაითხვას. ამ ტონირების განსახორციელებლად გამოიყენება შეზღუდული ფერები (ძირითადი და შავი). ხაზები ერთმანეთში ირევა და ქმნის ნათელ ფერად ფონს.</p>
<p>A filling developed by the Istituto Centrale del Restauro in 1954-50. Tratteggio is the transfer of an image into a system of vertical lines, which from a distance creates a uniform color or pattern and combines with the original. This type of retouch makes the image more understandable to the viewer. The desired color is achieved by a sequence of vertical lines of soft (rather than intense) colors.</p>	<p>A Florentine version of Tratteggio designed by Ornella Casazza and Umberto Baldini. In this type of retouch, the lines are not vertical, but follow the shape. Chromatic selection means finding the characteristic features (elementary colors) of the desired hue and arranging them in such a way as to create an impression of the original color as a whole. The colors in this chromatic selection are layered transparently on top of each other, thus creating a unified system of „filters“ that create an overall effect.</p>	<p>Another Florentine Tratteggio version designed by Ornella Casazza and Umberto Baldini in 1966. Developed during the recovery of significant losses from the Chimabue „Crucifixion“. The image was badly damaged in the flood. The abstract option is intended for situations where the original color cannot be restored. The idea is based on the thesis that there can be a neutral color that matches the tone of the entire image and ensures its reintegration and readability. Limited colors (primary and black) are used to achieve this toning. The lines blend together to form a brightly colored background.</p>

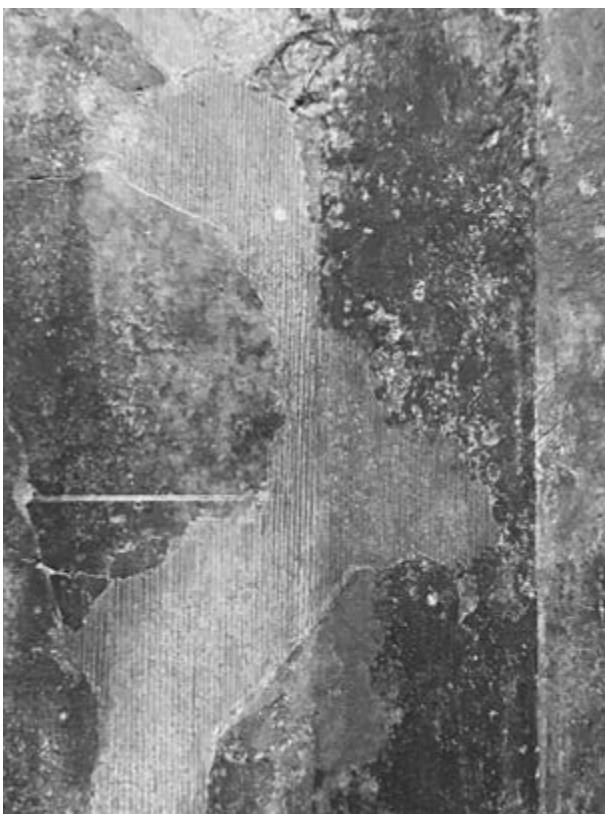
ტაბულა №2. ფუნჯები ტონირებისთვის

Table №2. Brushes for retouch

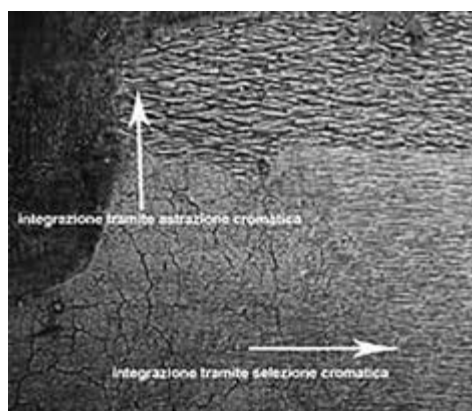
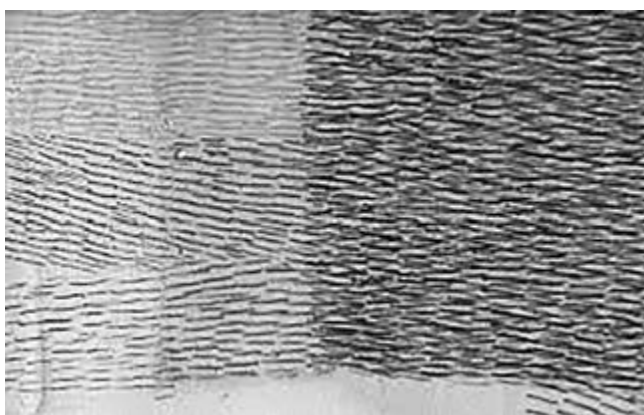
ფუნჯის ფორმა Brush shape	აღწერა და გამოყენება Description and use	ბოჭკო Fiber
<p>ფუნჯი რეტუშისთვის/ ტონირებისთვის Rush for retouch/filing</p> 	<p>ფუნჯს ტონირებისთვის აქვს მოკლე, ძალიან მკვეთრი წვერი, რომელიც შესანიშნავია დეტალებისა და დახვეწილი მუშაობისთვის. ტონირების ფუნჯის ქვედა მუცელი და მოკლე ჯაგარი ქმნის ძლიერ, მკვეთრ წერტილოვან დაბოლოებას, რომელიც მაქსიმალურ კონტროლს მოითხოვს. ამისათვის გამოიყენება შემდეგი ზომები: 0000, 000, 00, 0, 1, 2 და 3.</p> <p>The brush has a short, very sharp tip that's perfect for detailing and subtle work. The retouching brush's underbelly and short bristles create a strong, sharp pointy finish that requires maximum control. The following sizes are used for this: 0000, 000, 00, 0, 1, 2 and 3.</p>	<p>მაჩვი ჯაგრისებრი სინთეტური</p> <p>Badger Brush-like Synthetic</p>
<p>მრგვალი Round</p> 	<p>მრგვალი ან წვეტიანი წვერი სასარგებლოა როგორც ტონის შესავსებად, ისე სხვადასხვა სისქის ხაზებისთვისაც. წვეტიანი ფუნჯი გამოიყენება მცირე დეტალებისთვის (მინიატურის შემთხვევაში)</p> <p>A round or pointed tip is useful both for tone filling and lines of different thicknesses. A pointed brush is used for small details (in the case of a miniature)</p>	<p>ნებისმიერი ბოჭკო სინთეტური</p> <p>Any fiber Synthetic</p>
<p>მინიატურული Miniature</p> 	<p>ბრტყელწვერიანი, კვადრატული ფორმის, საშუალოდან გრძელ ბოჭკოებამდე უზრუნველყოფს ფერის მაღალ გადმოცემას. გამოსაღებია დიდი, ფართო შტრიხების, ან თუნდაც თხელი ხაზების შესაქმნელად. შესაფერისია სქელი საღებავისთვის.</p> <p>Flat-tip, square-shaped, medium to long fibers provide high color rendering. Useful for creating large, broad strokes, or even thin lines. Suitable for thick paint.</p>	<p>სიასამური მანგუსტი მაჩვი სინთეტური ჯაგრისებრი</p> <p>Siamese Mongoose Badger Synthetic Brush-like</p>
<p>ბრტყელი Flat</p> 	<p>მრგვალწვერიანი, წვეტიანი, ძალიან გრძელი ბოჭკოთი და მოკლე სახელურით. ფერის კარგი გამტარუნარიანობა. კარგია უწყვეტი ხაზებისთვის.</p> <p>Round-nosed, pointed, with a very long blade and a short handle. Good color rendition. Good for solid lines.</p>	<p>სიასამური ხარი სინთეტური</p> <p>Siamese A bull Synthetic</p>
<p>ლაინერი Liner</p> 	<p>ფუნჯი კვადრატული ან კუთხოვანი დაბოლოებითაა, აქვს ბრტყელი ან კვადრატული წვერი, გრძელი ბეწვი, მოკლე სახელური და ფერის დადების კარგი უნარი. გამოდგება გრძელი, უწყვეტი ხაზებისთვის.</p> <p>The brush has a square or angled end, a flat or square tip, long bristles, a short handle and good color application ability. Suitable for long, continuous lines.</p>	<p>სიასამური ციყვი სინთეტური</p> <p>Siamese Squirrel Synthetic</p>
<p>ლაინერი Liner</p> 		



1. აღდგენა ტრატეჯოს ტექნიკით, კერძოდ, რიგატინოს და ქრომატული შერჩევის ერთობა
Restoration with the technique of Tratteggio, namely the combination of Rigatino and Selezione Cromatica



2. ტრატეჯოს ტექნიკაში აღდგენილი პომპეის კედლის მხატვრობა, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დროებითი კოლექციიდან, 2021 წლის ფოტო
Wall painting of Pompeii, restored using the Tratteggio technique, from the temporary collection of the National Museum of Georgia, photo 2021



3. რიგატინო – ვერტიკალური ხაზების დახმარებით მიღებული შესაბამისი ტონალობა, რომელიც ქრომატული შერჩევის მეთოდთან არის დაკავშირებული. წითელი ისარი (ვერტიკალური) – ქრომატული აბსტრაქცია, თეთრი (ჰორიზონტული ისარი) – ქრომატული, სელექციური შერჩევა. თანმიმდევრობა, რომელიც რესტავრატორმა უნდა დაიცვას ქრომატული აბსტრაქციის გამოყენებისას: ყვითელი, წითელი, ლურჯი/მწვანე და შავი ფერების ამგვარად გამოყენება. იგივე ტექნიკა გამოიყენება ტრატეჯოს სხვა მეთოდებშიც, შესაბამისი ფერების გამოყენებით

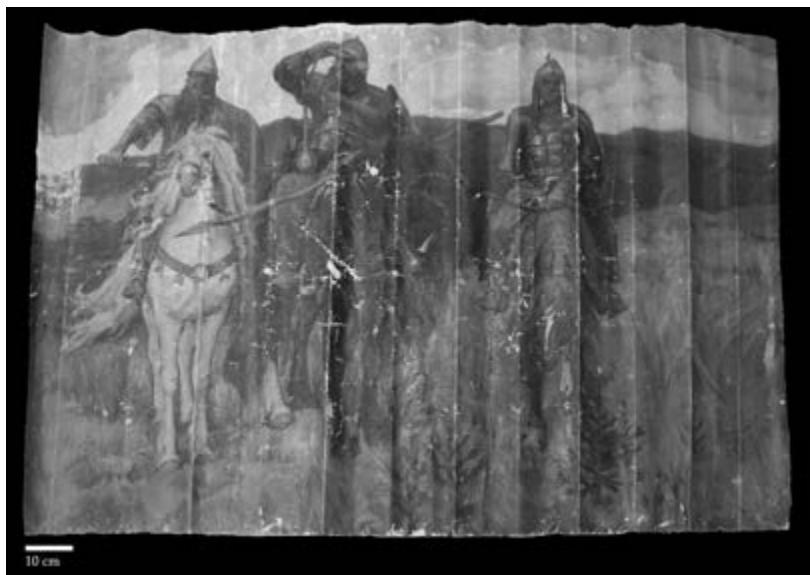
Rigatino – the appropriate tone obtained with the help of vertical lines, which is associated with the method of chromatic selection. Red arrow (vertical) – chromatic abstraction, white (horizontal arrow) – chromatic, selective selection. The sequence a restorer should follow when using chromatic abstraction is to use yellow, red, blue/green and black in this way. The same technique is used in other Tratteggio methods by applying the corresponding colors



4. მარცხნივ აღდგენა ტრატეჯოს ტექნიკით, მარჯვნივ – პუანტილიზმი
On the right - restoration with the tratteggio technique. On the left - pointilism technique



5. ლაკის და წინა პერიოდის შევსებების მოხსნის შემდგომი ფოტოფიქსაცია, რესტავრატორი: მარიონ ბოსნი
Photofixation after removal of varnish and fillings from the previous period, restorer: Marion Bosc



6. ვასნეცოვი, „სამი გმირი“, ასლი რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდეგ
V. Vasnetsov, „Three Heroes“, copy before and after restoration



7. პირველ მცდელობაზე ხაზი უხეში გამოვიდა, ფერები დიდწილად ერთმანეთს თითქოს არ ემთხვეოდა, ადგილებში აკლდა ფერის ჩამატება, ჩანდა გრუნტის თეთრი ფენა
On the first attempt, the line came out rough, the colors seemed to be largely mismatched, there was no color in places, the first layer of white paint was visible

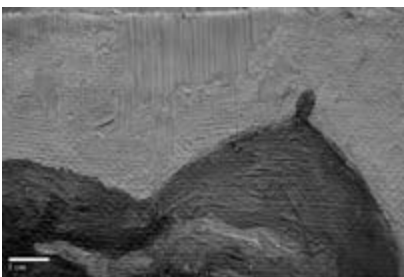




8. ფოტოები რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდეგ. ვ.ვასნეცოვის „სამი გმირი“-ს ასლის აღდგენაში გამოყენებულია ტრატეჯო, რიგატინოს ტექნიკა
Photos before and after restoration. In the restoration of the copy of „Three Heroes“ by V. Vasnetsov, the technique of Tratteggio, Rigatino was used



9. ვ. ვასნეცოვი, „სამი გმირი“-ს ასლი, დეტალები რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდეგ
Copy of „Three Heroes“ by V. Vasnetsov, details before and after restoration



მიქაელ-იჩქით ბურბანიძე

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მწვანე კონსერვაცია და საქართველო

1031 წელს, პირველად ისტორიაში, იაპონიაში დაიწყო ნარჩენების გადამუშავება – ძველ ქაღალდს აგროვებდნენ და ახალ ქაღალდად გარდაქმნიდნენ.

დედამიწა წლებია, რაც გლობალური გამოწვევების წინაშე დგას და არც საქართველო გახლავთ გამონაკლისი¹. გარემოს დაბინძურების (წყალი, მიწა და ჰაერი) შედეგები უკვე თვალსაჩინოა და სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები ცდილობენ თავიანთი წილი პასუხისმგებლობის ადებას, პრობლემის გადაჭრას, ან (მინიმუმ) დამატებით, ნაკლები პრობლემის შექმნას მაინც. საჭიროა რომ გადაიდგას კიდევ უფრო მეტი ნაბიჯი გარემოს დაცვაში და არც საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სფერო უნდა იყოს გამონაკლისი.

სახვითი ხელოვნების ნიმუშთა რესტავრაცია-კონსერვაციის კუთხით ტერმინი „მწვანე კონსერვაცია“ უკვე ნაცნობია ევროპაში; მცირე რაოდენობით, მაგრამ არსებობს სპეციალური ლიტერატურაც². საქართველოში ასეთი ნაშრომები ერთეულია და ისინიც სამუზეუმო-სარესტავრაციო სფეროს არ უკავშირდება.

რას გულისხმობს მწვანე კონსერვაცია?

სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოებისას უნდა გავითვალისწინოთ გარემო – სივრცე ლაბორატორიის მიღმა. გამოვიყენოთ ნაკლებად ტოქსიკური ნივთიერებები, მრავალჯერადად გამოსაყენებელი მასალები, ადგილობრივი წარმოების პროდუქცია... განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნარჩენების საკითხი – უნდა შევამციროთ და შევზღუდოთ მათი წარმოქმნა, ან, არსებობის შემთხვევაში, დავახარისხოთ ისინი, გამოვიყენოთ ხელახლა ან შევძლოთ მათი გადამუშავება, რათა ნაგავსაყრელზე არ მოხვდეს. აღნიშნულ მიდგომას შეესაბამება ტერმინი „Zero Waste“ (ქართ. „ნულოვანი ნარჩენები“).

ნულოვანი ნარჩენების პოლიტიკასთან პირდაპირ კავშირშია „ნარჩენების იერარქია“, რომლის მთავარი ამოცანაა ნარჩენების მართვის შედეგად ადამიანებმა მაქსიმალური პრაქტიკული სარგებელი მივიღოთ და მინიმალური ზიანი მივაყენოთ ჩვენს გარემოს. დღეისათვის **ნარჩენების იერარქიის ევროპული მოდელი** ხუთი ძირითადი კომპონენტისაგან შედგება: 1. შემცირება, 2. ხელახალი გამოყენება, 3. გადამუშავება, 4. ნარჩენების გარდაქმნა ენერჯიად და 5. ნარჩენების განთავსება. ნარჩენების იერარქიის მოდელს ამობრუნებული პირამიდის სახითაც გამოსახავენ. პირამიდის თავში მოთავსებულია ყველაზე მნიშვნელოვანი და, ამასთანავე, სასურველი ქმედება – შემცირება, შემდეგ მეორე პრიორიტეტი – ხელახალი გამოყენება, გადამუშავება და ა.შ. (სურ.1).

¹ საქართველოში, 2017 წლის მონაცემებით, ნაგავსაყრელებზე განთავსდა 963 318 ტონა მუნიციპალური ნარჩენი, რაც წელიწადში ერთ სულ მოსახლეზე დაახლ. 100-280 კგ-ია. იხ. *პლასტიკის ატლასი*, <https://ge.boell.org/sites/default/files/2020-06/Plastic%20Atlas.pdf>.

² მაგალითად როგორცაა: Greener Solvents in Conservation, 2021 [SIC] და Waste & Materials, 2021 [Ki Book].

ჩემი პირველი მოკრძალებული მცდელობა მწვანე კონსერვაციაში მოხდა საბაკალავრო ნაშრომის მომზადებისას (ხელმძღვანელი: ასმათ ტყეშელაშვილი), როდესაც ქაღალდზე შესრულებული გრაფიკული ნამუშევრების რესტავრაცია-კონსერვაციაზე ვმუშაობდი³. შევეცადე, რომ ვყოფილიყავი რაც შეიძლება მწვანე და ამისათვის განსხვავებული ასპექტებით გავიაზრე იმ მასალათა მასსიათებლები, რომლებთანაც შეხება აუცილებლად მომიწევდა.

ქაღალდის კონსერვაცია-რესტავრაციის სპეციფიკიდან გამომდინარე⁴, გადაწყვიტე გამეკეთებინა კომპოსტი – ბიოდეგრადირებადი ნარჩენები, რომლებიც კომპოსტის ე.წ. ყავისფერი ნაწილია (წმენდისას/ტესტირებისას გამოყენებული ბამბა, საშრობი ქაღალდი/blotting paper, წვირები...); დავაქუცმაცე, შევურიე „მწვანე“ ნაწილს (ეს შესაძლებელია იყოს: ბალახი, ჩაი, ბოსტნეულის ნარჩენები) და მოვათავსე საკომპოსტე მინი ურნაში. გარკვეული წესების დაცვის შემდეგ, დაახლ. 3 თვეში, ის იქცა ორგანულ, ნოყიერ მიწასასუქად (სურ.2-3).

ზემოაღნიშნულის გარდა, ლაბორატორიაში შესაძლებელია დამატებით გამოიყენო სხვა სახის მარტივად განსახორციელებელი მწვანე მიდგომებიც, მწვანე საკონსერვაციო „ხრივები“, როგორცაა: გარკვეული ტიპის სამუშაოებისას ნაჭრის მრავალჯერადი ხელთათმანების გამოყენება ლატექსის ნაცვლად, სკალპელის პირების სიცოცხლის გახანგრძლივება სალესი ქვით, მცირე რაოდენობით დარჩენილი ალჰეზივის შენახვა შპრიცში (ნემსიდან მარტივად გამოიღვენება ჰაერი და მასალა გაძლებს უფრო დიდი პერიოდით) და ა.შ.⁵

³ იხ. მ. ი. გურგენიძე, ზ. გოგოლაძის გრაფიკულ ნამუშევართა რესტავრაცია-კონსერვაცია (მწვანე საკონსერვაციო პროექტი), თბილისი 2021, 23-26 (საბაკალავრო ნაშრომი, აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია).

⁴ როდესაც ობიექტი და საკონსერვაციო-სარესტავრაციო მასალათა უმეტესობა ორგანული, ცელულოზის შემცველი და მარტივად/სწრაფად ბიოდეგრადირებადია.

⁵ იხ. M.-I. Gurgenidze, Green Conservation Tips, *News in Conservation*, 89 (2022) 48-51 [IIC – The International Institution for Conservation of Historic and Artistic Works].

საქართველოში კანონმდებლობით⁶ გვაქვს განსაზღვრული/დამავალდებულებელი გარემოს დაცვა და მის ქვეტექსტში მწვანე კონსერვაციაც იგულისხმება:

„1. საქმიანობის დაგეგმვისა და განხორციელების დროს სახელმწიფო ხელისუფლების ორგანოები, ფიზიკური და იურიდიული (საკუთრების და ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმის განურჩევლად) პირები ვალდებული არიან იხელმძღვანელონ გარემოს დაცვის ძირითადი პრინციპებით.

2. გარემოს დაცვის ძირითადი პრინციპებია:

ა) „რისკის შემცირების პრინციპი“ – საქმიანობის სუბიექტი თავისი საქმიანობის დაგეგმვისა და განხორციელებისას ვალდებულია მიიღოს სათანადო ზომები გარემოზე და ადამიანის ჯანმრთელობაზე მავნე ზემოქმედების რისკის თავიდან ასაცილებლად ან შესამცირებლად.

ზ) „ნარჩენების მინიმიზაციის პრინციპი“ – საქმიანობის განხორციელებისას უპირატესობა ენიჭება ისეთ ტექნოლოგიას, რომელიც უზრუნველყოფს ნარჩენების მინიმიზაციას.

თ) „რეციკლირების პრინციპი“ – საქმიანობის განხორციელებისას უპირატესობა ენიჭება ხელმოკრულ გამოყენებად ან გადამუშავებად, ბიოლოგიურად დეგრადირებად ან გარემოსათვის უვნებლად დაშლად ნივთიერებებს, მასალებს და ქიმიურ ნაერთებს.“

ამასთანავე, საქართველო ნაწილია გაეროს კლიმატის ცვლილებების ჩარჩო კონვენციისა (1994 წლიდან); ჩვენში არსებობს „ნარჩენების მართვის კოდექსიც“ (2014 წ.); გვაქვს როგორც „საქართველოს ნარჩენების მართვის 2016-2030 წლების ეროვნული სტრატეგია“, ასევე „2016-2020 წლების ეროვნული სამოქმედო გეგმა“ (საქართველოს მთავრობის დადგენილება, 2016 წ.).

არსებობს მკაფიოდ დაწერილი კანონმდებლობა, ვართ ნაწილი კონვენციების, თუმცა ფურცელზე ნაწერი პრაქტიკულად თითქმის არ

⁶ იხ. ჩარჩო-კანონი გარემოს დაცვის შესახებ, საქართველოს კანონი გარემოს დაცვის შესახებ, კარი I, მუხლი 5, გარემოს დაცვის ძირითადი პრინციპები, <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/33340?publication=30>.

ხორციელდება, სათანადოდ არ მოქმედებს შესაბამისი უწყებები – არ უწყვენ შესაბამის კონტროლს და ნაკლებად ახალისებენ მწვანე კონსერვაციას⁷.

სწორედ ამიტომ კონკრეტული ინდივიდების პირად სურვილზე/მოტივაციაზე და უშუალოდ საკონსერვაციო-სარესტავრაციო ლაბორატორიებზეა დამოკიდებული ამ მიმართულებით ნაბიჯების გადადგმა – გარემო პირობების გათვალისწინებით, საჭიროა დამოუკიდებლად მოქმედება.

სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტთან არსებული დამოუკიდებელი სამეცნიერო-კვლევითი ერთეულის საკონსერვაციო ცენტრის (ხელმძღვანელი ქ-ნი ნანა კუპრაშვილი) პრიორიტეტი გახლავთ კონსერვაცია და პრევენციული კონსერვაცია – რაც შეიძლება ნაკლები პირდაპირი ჩარევა („As much as necessary, as little as possible“), რაც მწვანე კონსერვაციაზე დადებითად აისახება და გამართლებულია – ნაკლები პირდაპირი ჩარევა ხომ ნაკლები მასალის გამოყენებასა და შესაბამისად, ნაკლები ნარჩენების წარმოქმნას გულისხმობს.

საბედნიეროდ, საქართველოში არსებობს რამდენიმე ეკომეგობრული ორგანიზაცია/მადაზია⁸, რომელთა მიზანიცაა შემეცნებითი ხასიათის ინფორმაციის გაზიარება და რჩევების მიცემა იმ ადამიანებისათვის, რომლებსაც სურთ მეტი იცოდნენ და გახდნენ „უფრო მწვანეები“. ასევე, დედაქალაქში არის სხვადასხვა კატეგორიის ნარჩენების შემგროვებელი პუნქტები/დაწესებულებები⁹.

ჩვენ ვერ მოვთხოვთ საკუთარ თავს, რომ ვიყოთ 100%-ით მწვანეები. XXI საუკუნის მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე, ეს რთული, თითქმის შეუძლებელი და ხშირად, ხელისშემშლელი და არაკომფორტულია. მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, რომ ერთი ადამიანის სრულიად „მწვანედ“ ცხოვრებას იმაზე ბევრად პატარა შედეგი მოაქვს, ვიდრე ბევრი ადამიანის მიერ ცხოვრებისა და სამუშაო სტილის შეცვლისკენ მცირედით, სულ ოდნავ გადადგმულ პატარა ნაბიჯებს.

საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოებისას „სიმწვანის“ გათვალისწინება შეიძლება მოცემული მარტივი გეგმით დაისახოს და დაიწყოს:

- უპირველი ნაბიჯია ტერმინის/კონცეფციის გააზრება,
- შემდეგ – სამუშაო გარემოს სპეციფიკის გათვალისწინება (ობიექტისა და გამოსაყენებელი საკონსერვაციო-სარესტავრაციო მასალების რაობა),
- დაკვირვება, თუ რისი დახარჯვა/გამოყენება ხდება ყოველდღიურად (მარტივი რჩევა – იხედები დღის ბოლოს ურნაში და ფიქრობ, როგორ შეიძლება ნარჩენების შემცირება),
- შემდეგ კი – მწვანე საკონსერვაციო პრინციპების მორგება პირად/სპეციფიკურ რეალობაზე.

ამ მიმართულებით გადადგმული თუნდაც პატარა ნაბიჯი, უკვე მიღწევაა – სწორედ ბევრი ინდივიდის მიერ გადადგმული პატარა ნაბიჯები ახდენს ცვლილებას და მოაქვს შედეგი.

⁷ დედაქალაქის მაგალითზე: ნარჩენების პრევენციის მექანიზმების არარსებობა, ნარჩენების სეპარირების მწირი პრაქტიკა და ნარჩენების აღმდგენი ობიექტების სიმცირე; ხელახალი გამოყენების, რეციკლირებისა და ნარჩენების აღდგენის გაუმჯობესების მიზნით, წამახალისებელი მექანიზმების ნაკლებობა/არარსებობა.

აღსანიშნავია, რომ წინ წადგმული ნაბიჯი იყო, როდესაც 2019 წლიდან ქართულ ბაზარზე დაუშვეს მხოლოდ ბიოდეგრადირებადი და კომპოსტირებადი პარკები, თუმცა რამდენი ათეული წელი ჭირდება მათ დამლა/კომპოსტირებას, ეს ცალკე საკვლევი თემაა.

⁸ როგორცაა: **Parki ar minda / პარკი არ მინდა**, <https://www.facebook.com/parkiar minda.ge>, **Zero Effect • ზერო ეფექტი**, <https://www.facebook.com/zeroeffectspace>, **ჩემი ქალაქი მკლავს** [მოდრობა საქართველოში – ეკოლოგიური და სოციალური მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად], <https://greenpole.org/>, **შპს „პოლივიმი“ / POLYVIM LLC** [პლასტმასის ბოთლების ჩაბარება ანაზღაურებით], <https://polyvim.ge/?lang=pl>, **პროექტი „მაკულიტერატურა“** [ჩაბარებული მაკულიტურის წიგნში გადაცვლა], <http://www.makuliteratura.ge/>.

⁹ შემგროვებელი პუნქტების რუკა, https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=18VONz4zII56VgcDRIAX6odQ8YGBjUQdz&fbclid=IwAR0HIJITQN_d4fmfDeT85Zlv4h1jwMhN3Q1NVrjN4PY460TvClm5Udap-c&ll=41.73863317118452%2C44.86659560171139&z=12.

MICHAEL-ICHQIT GURGENIDZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

GREEN CONSERVATION AND GEORGIA

The topic is dedicated to „green conservation“ in the field of conservation-restoration. Its great importance is briefly reviewed, and tips for green conservation are given. At the same time, we will get to know what the situation is in this regard in Georgia (legislation and its enforcement, public involvement); What are the challenges and where can the solution be found?

The main goal is to interest our society working in the field of conservation-restoration in this specific topic and to raise their awareness of „green conservation“.



1. ნარჩენების იერარქიის ევროპული მოდელი (©გარემოსდაცვითი ინფორმაციისა და განათლების ცენტრი)
European Model of the Waste Hierarchy (©Centre for Environmental Information and Education)

2. საბაკალავრო ნაშრომის მწვანე ასპექტი. მარცხნივ: საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოებისას დაგროვილი ნარჩენები, მარჯვნივ: პროექტის საკომპოსტე ურნა ნარჩენებით (©მიქაელ-იჩქით გურგენიძე)
The green aspect of undergraduate thesis. Left: waste accumulated during conservation and restoration treatments, right: project compost bin with waste (©Michael-Ichqit Gurgenzidze)



3. კომპოსტირების პროცესი (© მიქაელ-იჩქით გურგენიძე)
Composting Process (© Michael-Ichqit Gurgenzidze)

წინო მგალობლიშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

საკროეპტო კულტურის ექსპერიმენტული მოდელირების საკითხი
(თსსა მოდის დიზაინის მიმართულაბაზე საკილოტო საკროეპტო
აქტივობების მაგალითზე)

შესავალი

ყოველი ისტორიული ეტაპი ქმნის კულტურის საკუთარ ფორმებს, რომლებსაც განსაზღვრავს ცივილიზაციური პროცესების განვითარების დონე. ასე, მაგალითად, საყოველთაოდ მიღებული ფაქტია, რომ ბექდვის განვითარებამ და წიგნების ხელმისაწვდომობამ თავის დროზე შეცვალა ხალხის აზროვნება – გონებრივმა მსვლელობებმა დაიწყეს თანმიმდევრულ-წრფივი ხასიათის მიღება. დღეს გლობალურმა კრიზისულმა პროცესებმა – ეკონომიკურმა, სოციალურმა, დემოგრაფიულმა, გარემოსდაცვითმა და ა.შ. – მიგვიყვანა იმის გაგებამდე, რომ მსოფლიოში ყველაფერი განუყოფლად არის დაკავშირებული. საინფორმაციო ტექნოლოგიების განვითარებამ შეცვალა ადამიანების ურთიერთობის გარემო. გაჩენილმა შესაძლებლობებმა ბიძგი მისცა ყველა განცალკევებულის დაკავშირებას. სხვადასხვა მიმართულების მეცნიერება და პრაქტიკა მივიდა იმ აზრამდე, რომ მომდევნო წრეზე ადამიანმა უნდა მოიძვას, დაიყვანოს თავისი აღმოჩენები სამყაროს განუყოფელ აღქმამდე. ეს რომ მოხდეს, აუცილებელია გაწყვეტილი კავშირების აღდგენა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენი აღქმა იქნება არასრული და, შესაძლოა, მცდარიც. ახლა ამ სინთეზს სისტემურ მიდგომას უწოდებენ. ახლა, ალბათ, მორიგი მეტამორფოზა ამოქმედდება ადამიანური გამოცდილების აზროვნების არაწრფივი, უფრო მოცულობითი, ჰოლისტიკური და ტევადის ფორმით (Drucker P.¹; Toffler E.²; D. Bell³ და სხვ.).

რა თქმა უნდა, აზროვნების ფორმის შეცვლა არც მოულოდნელად და არც შემთხვევით ხდება. ამისათვის სერიოზული მიზეზები უნდა იყოს. დღეისათვის მოქმედებს შეუზღუდავი და ხელმისაწვდომი ინფორმაცია, რამაც განაპირობა ვერბალური აზროვნების სისუსტე მზარდი ნაკადების დაუფლებადში, აღქმა ხდება ქაოტური, ფრაგმენტული, გახლეჩილი⁴. აქვე ექსპერიმენტულად დასტურდება, რომ თანმიმდევრულ სიტყვებზე მეხსიერებისგან განსხვავებით, ადამიანის ვიზუალური მეხსიერება პრაქტიკულად შეუზღუდავია. ვიზუალური ფორმები საშუალებას იძლევა ინფორმაციის მოცულობების „შეკუმშვისა,“ მათი აღქმის არა თანმიმდევრულად, არამედ უფრო ჰოლისტიკურად, „ერთმოქმედებად“.

ამდენად, დროის გამოწვევები სულ უფრო მეტად უბიძგებს ადამიანს ვიზუალური შესაძლებლობების აქტიურად გამოყენებისკენ. ადამიანის ვერბალური აზროვნება (ლოგიკური, ანალიტიკური, დისკურსიული) ადგილს უთმობს ვიზუალურს (ფიგურალური, ინტუიციური, დისკურსული აზროვნების საპირისპირო). საჭირო ხდება არა წრფივი თანმიმდევრული აზროვნების გზები (ჩვენთვის ნაცნობი დასკვნები და მტკიცებულებები), არამედ რაღაც სხვა, გამოწვეული სივრცითი ინფორმაციის მყისიერად დაქერისა და მისი ანალიზის საჭიროებით⁵. საინტერესოა, რომ განვითარების ახალი გზების ძიებაში ეს

¹ P. Drucker, *Innovation and Entrepreneurship: Practice and Principles*, New York: Harper & Row 1985.

² E. Toffler, *The Third Wave*, United States: Publisher William Morrow 1980.

³ D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society, A Venture in Social Forecasting*, N. Y. 1973, 330.

⁴ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Creation of Man of Printed Culture*, K. : „Nika-Center“ 2003, 432.

⁵ Edward De Bono, *Lateral Thinking: A Textbook of Creativity*. Penguin books 1982, 260.

სპეციფიკური თავისებურება იზიდავს მოწინავე ბიზნესებსაც. ცნობილი ირლანდიელი მწერლის რიჩარდ ფლორიდის მიერ გამოცხადებული „კრეატიული კლასის“ და შემოქმედებითი ეკონომიკის ერა სულ უფრო აინტერესებს ბიზნეს წრეებს, ვინაიდან ფიგურული აღქმის საზღვრები გაცილებით ფართოა, ვიდრე ვერბალური – რაც მხედველობის არეში ხვდება, უფრო მყარად ინახება მეხსიერებაში⁶.

ასე თუ ისე, სხვადასხვა დისციპლინების პრაქტიკაში (მარკეტინგი, მენეჯმენტი, რეკლამა და ა.შ.) სულ უფრო ხშირად საუბრობენ ფიგურული აზროვნების მეთოდების გამოყენების აუცილებლობაზე. ამ მეთოდებს უწოდებენ: – ინტუიციური აზროვნება – ჰოლისტიკური აზროვნება – ვიზუალური აზროვნება – შემოქმედებითი აზროვნება – მარჯვენა ნახევარსფეროს აზროვნება – პროდუქტიული აზროვნება – ლატერალური (გვერდითი) აზროვნება – მეორე ლოგიკა – ორგანული ლოგიკა – გემტალტ ლოგიკა.

ამ დროისთვის ირკვევა ისიც, რომ დიზაინერი, როგორც ჰოლისტიკური ცნობიერების მატარებელი, თითქმის ერთადერთი სპეციალისტია, რომელიც ფიქრობს უკვე ახლებურად, განვითარებადი ტენდენციის სულისკვეთებით. მისთვის სწორედ ვიზუალური აზროვნებაა დამახასიათებელი. ის ეხება ვიზუალურ შემოქმედებას და ქმნის პროდუქტს, რომელშიც სხვადასხვა მნიშვნელობები უნდა იყოს ვიზუალიზებული – ასახული – ყველასთვის გასაგები და ხელმისაწვდომი. დიზაინის მეთოდოლოგიის არსის გასაგებად აუცილებელია მისი განვითარებისა და ჩამოყალიბების შესწავლა. მომყავს მცირე ექსკურსი დიზაინერული საქმიანობის მეთოდოლოგიური საფუძვლების შემუშავების ისტორიიდან.

დიზაინის მეთოდოლოგიის შემუშავების საკითხები

საზღვარგარეთ, დიზაინ-პროექტირებაში პირველი მეთოდიკური სახელმძღვანელოები 1950-იან წლებში გამოჩნდა. ისინი ასახავდნენ იმ-

დროინდელ იდეოლოგიას. მაშინ გარკვეული შეზღუდვები იყო სამრეწველო წარმოებასა და მარკეტინგთან დაკავშირებით. ორიენტაცია იყო მიმართული მხოლოდ ობიექტების პრაქტიკულ გამოყენებაზე. პროექტის მთავარი პრინციპი იყო – პროდუქტი უნდა ყოფილიყო მარტივი და მოსახერხებელი და ამავე დროს მომხმარებლის გემოვნებას აკმაყოფილებდეს. დიზაინისადმი სხვა სოციალური ან კულტურული მოთხოვნები არ არსებობდა. ინგლისელმა დიზაინის თეორეტიკოსმა ფ. ეშფორდმა 1950-იანი წლების შუა პერიოდში განსაზღვრა დიზაინის ამოცანები, როგორც პროდუქტების შექმნა, რომლებიც იყიდება და გამოიყენება „აქ და ამჟამად“. თუმცა ყველა შეზღუდვების მიუხედავად, აღრუელმა მეთოდიკებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს დიზაინის განვითარებაში⁷.

დიზაინ-განათლების სფეროში მიმდინარე ცვლილებები ყოველთვის იყო ინდუსტრიული გარემოს ცვლილებების ასახვა. ასე, მაგალითად, 1960-იან წწ ზოგიერთმა კომპანიამ დაიწყო ულმის სკოლისა და ბაუჰაუსის სტუდენტების მიერ შექმნილი დიზაინის პროექტების უფლებების შექმნა მათი შემდგომი განხორციელებისთვის. ამან აჩვენა, რომ სტუდენტებსაც შეუძლიათ ჰქონდეთ კონცეფციები, რომლებიც უსწრებენ დროს და, გარკვეულწილად, სტუდენტებში დიზაინერულ ინერტულ აზროვნებას.

1960-იანი წლების ბოლოს – 1970-იანი წლების პირველი ნახევრის თეორიული კვლევები, რომელიც ეძღვნება დიზაინის თეორიის პრობლემებს, საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ ახალ ეტაპზე დიზაინერული საქმიანობის მეთოდოლოგიური საფუძვლების შემუშავებაში.

მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო 1967 წელს საპროექტო მეთოდების ჯგუფის (Design Methods Group – DMG) შექმნა კალიფორნიის უნივერსიტეტში, ბერკლიში. ცნობილი ჯგუფის წევრებია კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორები – მეცნიერები და პრაქტიკოსები, რომლებიც მუშაობდნენ როგორც არქიტექტურის, ურბანული

⁶ Florida R., *Creative class: people who change the future*, Publishing house „Classic-XXI“ 2007, 421.

⁷ В. Л. Глазычев, *Дизайн как он есть*, Изд. 2-е, доп. М.: Изд-во „Европа“ 2006, 86.

დაგეგმარებისა და დიზაინის სფეროში, ასევე ზუსტი მეცნიერებების და სოციალური და ჰუმანიტარული ცოდნის სფეროში. Design Methods Group-ის რამდენიმე წევრი იმავდროულად იყვნენ დიდი ბრიტანეთისა და აშშ-ის ყველაზე ავტორიტეტული დიზაინის უნივერსიტეტების პროფესორები. ჯგუფში მივიღწენ შეთანხმებამდე, რომ წინა პერიოდში შემუშავებული დიზაინის საპროექტო მეთოდები ობიექტურად მოძველებულია. მოგვიანებით, ერთ-ერთმა მათგანმა, დიზაინის წამყვანმა მეთოდოლოგმა, ჰ. რიტელმა ამ მეთოდებს „პირველი თაობის მეთოდები“ უწოდა, რომლებიც ეფუძნებოდნენ მოსაზრებას, რომ არსებობს დიზაინის გარკვეული კანონები, რომელთა „აღმოჩენა“ ან „დადგენა“ შესაძლებელია. რიტელმა აჩვენა, რომ დიზაინერული საქმიანობისადმი ეს მიდგომა მიზანშეწონილი იყო იმ დროს, როდესაც დიზაინერებს შედარებით სტაბილური დიზაინერული ამოცანები ჰქონდათ, რომელთა ცვლილების ტემპი გაცილებით ნელი იყო, ვიდრე პროექტის შემუშავების ტემპი⁸.

1970-იანი წლების განმავლობაში მიმდინარეობდა დისკუსიები განათლებაზე ტრადიციული ხელოვნების დისციპლინების გავლენისა და ხელოვნებისა და დიზაინერების მომზადების განსხვავებაზე.

1980-იანი წლები აღინიშნება დებატებით კომპიუტერების როლზე დიზაინში და რეფლექსია იმის შესახებ, თუ როგორ ხდება დიზაინი მარკეტინგულ ინსტრუმენტად. შედეგად, უნივერსიტეტების დისციპლინები გაფართოვდა თეორიული კურსებით მოხმარების ფსიქოლოგიასა და მარკეტინგის საფუძვლებში⁹.

უკვე ამ ეტაპზე დიზაინერი იძულებულია იმუშაოს პირობებში, რომელთაც ახასიათებს მაღალი დინამიზმი და განსაკუთრებული სტრუქტურული სირთულე, რაც განსაზღვრავს „მეორე თაობის“ მეთოდების შემუშავების აუცილებლობას. რიტელი აღნიშნავს, რომ განსხვავებით ლოგი-

კურ ანალიზზე დაფუძნებული პრობლემების გადაწყვეტისგან, დიზაინერის მსჯელობა საკმაოდ მოუწესრიგებელია. ამის მიზეზი, ფიქრობს მეცნიერი, ინტელექტუალობის ნაკლებობა კი არაა, არამედ დიზაინის პრობლემების ბუნებაშია – აქ არ გვაქვს საქმიანობის მკაფიო დაყოფა ამოცანების ჩამოყალიბებაზე, სინთეზზე და შეფასებაზე. ეს ყველაფერი ერთდროულად ხდება. საპროექტო პრობლემა მუდმივად იცვლება მისი გადაჭრის პროცესში, რადგან გამუდმებით იცვლება ისეთი მნიშვნელოვანი რამ, როგორც გაგება, თუ რას უნდა მიაღწიოს და ამისათვის მიღწევის მეთოდები.

დიზაინის „მეორე თაობის მეთოდების“ გავლენა დიზაინის სკოლებზე შეუძლებელია არ აღიარო. 1990-იანი წლებიდან დიზაინის სწავლება ხდება პროექტზე ორიენტირებული¹⁰. ამერიკულ უნივერსიტეტებში ყურადღება ეთმობა კონკურენტული პორტფოლიოს შექმნას, გერმანიის უნივერსიტეტებში – მუშაობის პროცესს და წესების ცოდნას, ბრიტანულ უნივერსიტეტებში – ექსპერიმენტის უნარებს, კვლევას, მიღებული გადაწყვეტილებების ახსნას. ტექნოლოგიის შესწავლა სავალდებულოა ყველა სფეროში. ციფრულმა (digital) გარემომ კი შეცვალა ყველა მიდგომა პროექტირებისადმი და დიზაინის სხვადასხვა სპეციალისტებს ერთმანეთთან მეტი თანამშრომლობა ასწავლა. ამავედროულად, თანდათან ცხადი გახდა, რომ დიზაინერებში დანერგილი ეს აზროვნება შეიძლება იყოს უკიდურესად გამოსადეგი ბიზნესში და მეწარმეობაში. მთავარი ცვლილება არის ის, რომ პერსონალის საკმარისად მომზადება არსებული სტუდიებისთვის, სააგენტოებისა და დიზაინის განყოფილებებისთვის აღარ იყო საკმარისი, რადგან სწავლების დასრულების შემდეგ დიდი დაინტერესებაა საკუთარი ბიზნესის წამოწყებაში – ეს არის სტარტაპი, სტუდია, თუ პროექტი. საჭირო გახდა მეწარმეობის, პასუხისმგებლობისა და თავისუფლად აზროვნების სწავლა¹¹.

⁸ H. Rittel, *Developments in Design Methodology*, ed. by N. Cross & N. Y. 1984, 317-327.

⁹ В.Л. Глазычев, *О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе*, М.: Искусство 1970.

¹⁰ Joseph O'Connor, *The art of systems thinking. Essential Skills for Creativity and Problem Solving*, Publisher Thorsons 1997, 288.

¹¹ Catherine McDermott, *Design: The Key Concepts* Taylor, & Francis, 2007, 264.

XX საუკუნის ბოლოს აღინიშნება ისეთი სოციალურ-კულტურული ფენომენის ასიმილაცია, როგორცაა საპროექტო კულტურა, რომელიც გახდა თანამედროვე აზროვნების სტილისტური მახასიათებელი. ჩვენი კვლევის კონტექსტში საპროექტო კულტურის შესახებ თეორიული დებულებების შეჯამებით, შეგვიძლია გამოვიტანოთ საერთო დასკვნა, რომ საპროექტო კულტურა მოიცავს საგანმანათლებლო და პრაქტიკულ აქტივობებს, რომლებიც გაერთიანებულია ერთი მიზნით – საპროექტო აზროვნებისა და უნარების განვითარება. მე-3 თაობის საგანმანათლებლო სტანდარტები შესაძლებელს ხდის დიდწილად დამოუკიდებლად განისაზღვროს დიზაინერების პროფესიული მომზადების მეთოდოლოგიური და საგანმანათლებლო მოდელი¹².

დიზაინერული განათლების საკითხი

ამდენად, მე-20 საუკუნის ბოლოსთვის დიზაინის ფორმირების პერიოდთან შედარებით (მე-20 საუკუნის დასაწყისში) დიზაინი განვითარდა, შეიძინა განსაკუთრებული მნიშვნელობა და შინაარსი, გახდა თანამედროვე აზროვნების განმსაზღვრელი სტილისტური მახასიათებელი. აღსანიშნავია, რომ, დღეს თეორეტიკოსები დიზაინს განიხილავენ, როგორც უნივერსალურ მეთოდს, რომელიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას პრაქტიკულად ნებისმიერ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში. პროფესიის ახალი გაგება და გამოყენება, როგორც ამბობენ, აქ და ახლა სრულდება. რადიკალურად შეიცვალა დიზაინერული საქმიანობის ინტერპრეტაცია¹³.

ამ გარემოებამ გამოიწვია მეთოდოლოგიური კრიზისი პროფესიაში, ასევე დიზაინერულ განათლებაში. რა მიმართულებით განვითარდება ქართული განათლება უახლოეს მომავალში – ეს კითხვები მთელი სიმწვავეით გაჩნდა შედარებით ბოლო დროს. საგანმანათლებლო პროცესი ქართულ დიზაინის სკოლაში, ისევე როგორ-

ც მთელ პოსტსაბჭოთა სივრცეში, ცნობილი მიზეზების გამო, იზოლირებული აღმოჩნდა დიზაინის თეორიის ჩამოყალიბებისა და დიდწილად, დიზაინის პრაქტიკისგან. აუცილებელი გახდა განათლების ახალი მიზნების, შინაარსის, ფორმების, მეთოდებისა და საშუალებების გადახედვა და განვითარება. სწავლების თანამედროვე მეთოდების დახმარებით, საჭიროა სასწავლო პროცესის ხარისხის სტრუქტურული ცვლილება და ფუნქციონირების განსხვავებულ სისტემაზე გადასვლა.

უდავოა, რომ დღევანდელი უმაღლესი განათლების ინტერნაციონალიზაციის პროცესი, იმ გამოწვევების საერთოობა, რომელთა წინაშეც დგას საგანმანათლებლო სისტემები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, ქმნის წინაპირობებს და შესაძლებლობებს საგანმანათლებლო პოლიტიკაში ყველაზე წარმატებული უცხოური გამოცდილების შესწავლისა და მისაღებად. ეს არის ჩვენი დღევანდელი გამოსავალი, რადგან ბუნდოვანია ტრადიციული იდეა უმაღლეს სასწავლებლებში დიზაინერების პროფესიული მომზადების შინაარსისა და მიზნების შესახებ. საბაზრო ეკონომიკის არსებობის სამი ათწლეულის განმავლობაში განათლების სისტემაში ჯერ კიდევ არ არის განსაზღვრული უნარ-ჩვევების ნაკრები, რომელიც უნდა ჰქონდეს დიპლომირებულ დიზაინერს უმაღლესის დამთავრებისთანავე. მაგალითად ერთს ვიტყვი, – კურსდამთავრებულის საბოლოო შეფასების მთავარი კრიტერიუმი კვლავაც ცოდნა რჩება. თუმცა, აშკარაა, რომ განათლების შედეგების შეფასება დღეს კომპეტენტურობით განისაზღვრება (მრავალრიცხოვან პროფესიულ პრობლემასთან გამკლავების უნარი) და არა მხოლოდ ცოდნის ხარისხით. სამეცნიერო წრეებში დღეს ასევე გაბატონებულია აზრი, რომ სპეციალისტისთვის წარმატების კრიტერიუმი იმდენად აღარ არის აკადემიური საგნების შესწავლა. მთავარია სტუდენტის დამოკიდებულება საკუთარი ცოდნის შესაძლებლობებთან. ამას კი, უპირველეს ყოვლისა, ხელს უწყობს სწავლის პროცესში პირადი და პროფესიული გამოცდილების არასტანდარტული საშუალებებით შე-

¹² C. W. Mills, *Man in the middle: the designer, Power, Politics and people*, the Collected Essays of C. W. Mills, New York 1967.

¹³ В.Р. Аронов, *Современная теория дизайна*, М.: Артпроект 2009, 7-25.

ქენა, სპეციფიური დიზაინერული აზროვნების დაუფლება¹⁴. ისიც უდავოა ჩვენთვის, რომ ეს გარდაქმნები უნდა განხორციელდეს განათლების განვითარების ეროვნული მახასიათებლების გათვალისწინებით.

საერთაშორისო პრაქტიკული გამოცდილების შეჯამებით მივდივართ დასკვნამდე, რომ დიზაინერული განათლების შემდგომი განვითარებისათვის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად არის გამოცხადებული საპროექტო განათლების განხორციელება. აქედან გამომდინარეობს აქტიურად მუსირებული აზრი, რომ საბაზრო ეკონომიკის პირობებში პროექტზე დაფუძნებული სწავლის ტექნოლოგია სასწავლო პროცესის ერთ-ერთი წამყვანი ნაწილი უნდა გახდეს. მიღებულია, რომ პროექტების მეთოდი (მას ასევე პრობლემათა მეთოდს უწოდებენ) არ არის პრინციპულად ახალი მსოფლიო პედაგოგიკაში. პროექტების მეთოდის ისტორია იწყება XIX-ე საუკუნის ბოლოდან აშშ-ში (1884, ჩიკაგო). მას ამერიკელი ფილოსოფოსის, ფსიქოლოგის და განათლების სპეციალისტის ჯონ დიუის¹⁵ პრაგმატული პედაგოგიკის კონცეფციას უკავშირებენ. ჯონ დიუის მთავარი იდეა – ღირებულება არის მხოლოდ ის, რაც სასარგებლოა ადამიანისთვის. სწავლა უნდა მიმდინარეობდეს იმ მოსწავლის მიზანშეწონილი აქტივობით, რომელიც პირადად არის დაინტერესებული ამ ცოდნით. ანუ, სწავლება არა სწავლებისათვის, არანაირი აბსტრაქცია. მოდელის დამფუძნებელი სთვლიდა, რომ მნიშვნელოვანია მოწაფეს დაენახა, თუ რა სარგებელს მოუტანს მიღებული ცოდნა მომავალ ცხოვრებაში. ამ იდეის შემუშავებისას ვ.ხ. კილპატრიკმა¹⁶ და მისმა თანამოაზრეებმა შექმნეს პროექტზე დაფუძნებული სწავლის კონცეფცია. მასში დომინირებდა სწავლის იდეა „მიზნობრივი აქტების“ ორგანიზებით. ისინი ამას ასაბუთებდნენ მოწაფეების პირადი ინტერესით, თუ რა გამოადგებათ მათ მომავალ

საქმიანობაში. მომდევნო წლებში თეორიას იკვლევდნენ და ავითარებდნენ. მაგალითად, ბევრი ავტორისაგან განსხვავებით, რომლებიც პროექტის მეთოდის წარმოქმნას უკავშირებენ ჯ. დიუის სახელს, გერმანელი მეცნიერი მიჰაელ ქნოი (გერმ. Michael Knoll) გვთავაზობს, რომ პროექტების მეთოდის დაბადება განათლებაში ჩაითვალოს მე-16 საუკუნიდან. მისი სქემით, ამ დროიდან დაიწყო პროექტების მეთოდის წარმატებით გამოყენება იტალიის არქიტექტურულ სახელოსნოებში, შემდეგ გავრცელდა ევროპაში, XIX საუკუნეში – აშშ-ში. აქედან, თავიდან გააზრებული და შემუშავებული, ეს მეთოდი ევროპაში დაბრუნდა. სისტემით დაინტერესდა ევროპის ქვეყნები და 1915 წლიდან პროექტების მეთოდი განიხილება და გამოიყენება მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში როგორც სპეციფიკური ამერიკული საგანმანათლებლო სტრატეგია. თუმცა მ.კ. ნოლის მიერ შემოთავაზებული პერიოდიზაცია მაინც პირობითია. საინტერესოა, რომ სისტემით დაინტერესდნენ სსრკ-შიც. თუმცა პოპულარობა დიდხანს არ გაგრძელდებოდა. 30-იან წლებში შესრულების დაბალი მაჩვენებლების გამო საბჭოთა განათლება დაუბრუნდა სასწავლო პროცესის აკადემიურ მეთოდებს – დაინერგა განათლების შინაარსის საგნობრივი ფორმა. მიზეზად დასახელდა პედაგოგებისა და მოწაფეების მოუმზადებლობა, ზედაპირული, არასისტემური ცოდნა, უნარები, ჩვევები და ა.შ.

რა თქმა უნდა, დროთა განმავლობაში, პროექტების მეთოდის იდეამ გარკვეული ევოლუცია განიცადა. ამერიკელი ფსიქოლოგის, პროფესორ ჯოი პოლ გილფორდის¹⁷ ნაშრომების გამოქვეყნების შემდეგ პოპულარობა მოიპოვა კრეატიულობის, როგორც უნივერსალური შემეცნებით-შემოქმედებითი უნარის კონცეფციამ. 1965 წლიდან დღემდე იწყება პროექტის იდეის ხელახლა აღმოჩენა და მისი საერთაშორისო გავრცელების მესამე ტალღა. ის ახლა ხდება განვითარებული და სტრუქტურირებული განათლების სისტემის ინტეგრირებული კომპონენტი. მაგრამ მისი არსი არ იცვლება – აღძრავს სტუდენტების ინტე-

¹⁴ Katja Thoring, Roland M. Müller *Understanding design thinking*. International conference on engineering and product design education. 8, 9 September 2011, City University, London, UK

¹⁵ John Dewey, *Froebel's Educational Principles*, Chicago: University of Chicago 1915, 111-127.

¹⁶ William Heard Kilpatrick, *Foundations of Method: Informal Talks on Teaching*, Macmillan 1925, 38.

¹⁷ Joy Paul Guilford, „Creativity“, *American Psychologist*, 5 (1950), 444-454.

რესი გარკვეული პრობლემების მიმართ, რაც გულისხმობს გარკვეული რაოდენობის ცოდნის ფლობას და საპროექტო აქტივობებს, უზრუნველყოფს ამ პრობლემების გადაჭრას, მიღებული ცოდნის პრაქტიკულად გამოყენების უნარს, განვითარებას. საინტერესოა და ცხოვრებისეული საპროექტო სისტემის თანამედროვე გაგების მთავარი თეზისი – „მე ვიცი, რატომ მჭირდება ის ყველაფერი, რასაც შევისწავლი. მე ვიცი, სად და როგორ გამოვიყენო ეს ცოდნა“. ეს თეზისი ბევრ საერთაშორისო პრესტიჟულ უმაღლეს სკოლას იზიდავს, რადგან „სურთ იპოვონ გონივრული ბალანსი აკადემიურ ცოდნასა და პრაგმატულ უნარებს შორის“.

ამდენად, საპროექტო სწავლება პედაგოგიურ პრაქტიკაში პრინციპულად ახალი არ არის, თუმცა, მას მოიხსენიებენ, როგორც XXI-ე საუკუნის პედაგოგიურ ტექნოლოგიას, რადგან ის უზრუნველყოფს პოსტინდუსტრიული საზოგადოების სწრაფად ცვლებად სამყაროსთან ადაპტაციის უნარს. ვფიქრობ, დღეს ამ სასწავლო მოდელის ეფექტურობა უჭვარეუმა. ვცდილობთ მათ რიგებს შევუერთდეთ. შესაბამისად, რადგან გვაქვს პრეტენზია გავიყვანოთ სტუდენტები ახალ სივრცეში, ჩვენი ამოცანაა, როგორც პედეგოგების, სასწავლო პროცესისათვის შევიმუშავოთ საგანმანათლებლო ტექნოლოგიების მეთოდოლოგია, რომელიც ეფუძნება დიზაინ-პროექტირების თეორიულ საფუძვლებს და დიზაინის განათლების უახლესი, ინოვაციური გზების გამოყენებას, სტუდენტებში სპეციფიკური დიზაინერული აზროვნების განვითარებას, პრობლემაზე დაფუძნებულ სწავლებაზე გადასვლას და ა.შ. ვფიქრობთ, ასე გადავალთ განათლების უფრო ახალ, ხარისხიან დონეზე. რაც მთავარია, სწავლება მჭიდროდ იქნება დაკავშირებული მომავალი დიზაინერის პროფესიულ საქმიანობასთან. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ საერთაშორისო მეცნიერულ-კვლევით სივრცეშიც ცდისა და შეცდომის მეთოდით მუშავდება სხვადასხვა მიდგომები, ამოცანაც ჩამოყალიბებული და მიღებულია, მაგრამ პედაგოგიური და ფილოსოფიური კონცეფციების სისტემა ჯერ კიდევ არაა ჩამოყალიბებული. არ არსებობს პროექტზე და-

ფუძნებული სწავლის მოდელი, კომპეტენციების ჩამოყალიბებისთვის საყოველთაოდ მიღებული მეთოდოლოგია. ამ ზოგად პრობლემებს ჩვენსასაც დავუმატებდით – აუცილებელია, აუდიტორიაში მიღებული თეორიული ცოდნა და პრაქტიკული საქმიანობა იკვეთებოდეს საწარმოში, აუცილებელია მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის არსებობა და ბევრი სხვა რამ, რაც არ გააჩნია ჩვენს საგანმანათლებლო სისტემას. დღეს უკვე აღიარებულია, რომ დიზაინის სწავლებაში სტუდენტების მომზადება აღარ შეესაბამება მიმდინარე ცვლილებების დინამიკას, დიზაინერული მოთხოვნები იზრდება და იცვლება ბევრად უფრო სწრაფად, ვიდრე განათლების სისტემამ შეიძლება გაითვალისწინოს.

რაც შეეხება, ზოგადად, თსსა მოდის დიზაინის მიმართულებაზე მიმდინარე სასწავლო პროცესს. ახალი ტექნოლოგიები და მულტიმედიის ცვლილებები გვაიძულებს ვიყოთ უფრო დინამიური და მზადყოფნაში. ამიტომ ეს გარემოება გვათავისუფლებს შებოჭილი მეთოდოლოგიური პირობებისაგან, გვადლევს შესაძლებლობას განვსაზღვროთ პრობლემის გააზრების საკუთარი გზა. სადაო არ უნდა იყოს, რომ მსოფლიო საგანმანათლებლო სივრცეში ინტეგრაციის პირობებში ბუნებრივია ინტერესი უცხოური გამოცდილების მიმართ ჩვენს სფეროში. შესაბამისად, განსაკუთრებულ ყურადღებას იწვევს ის ტენდენციები, რომლებიც წარმოაჩენენ ნაყოფიერი იდეების, კონცეფციების და ექსპერიმენტების განვითარების ყველაზე საინტერესო მაგალითებს პროფესიული დიზაინერული განათლების სფეროში, ფოკუსშია ის ცოდნა და უნარები, რომლებიც მოთხოვნადია შრომის ბაზარზე. ჩვენი მიზანია – იდეის სიახლეზე, ინტერდისციპლინური შემოქმედებაზე, ექსპერიმენტებზე დაფუძნებული შედეგი უნდა აკმაყოფილებდეს დღევანდელ დიზაინერულ და შემოქმედებით მოთხოვნებს. ამ მიმართულებით ჩვენი საქმიანობა ჯერჯერობით დამოკიდებულია პირად ინიციატივაზე, დაფინანსებაზე, რომელიც ძალიან მწირია.

ყველა შესაძლო და დასაშვები საშუალებებით ვცდილობთ გავარღვიოთ არსებული საგანმანათლებლო პროგრამის დამაბრკოლებელი ჩარჩო-

ები, სუბიექტური თუ ობიექტური წინააღმდეგობები. ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე პროგნოზი აქ ასეთია: იმისათვის, რომ სპეციალისტი მოთხოვნადი იყოს, მას სჭირდება ცოდნის მუდმივი განახლება, სხვა პროფესიების მახასიათებლებში ჩაღრმავება, განათლებამ კი ამისათვის უნდა მოამზადოს.

ჩვენ შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ უახლოეს მომავალში დიდი მოთხოვნა ინტერდისციპლინურ სპეციალისტებზე. „წინააღმდეგ შემთხვევაში მომავალი დიზაინერი არ იქნება მზად გაუმკლავდეს თავის ამოცანებს“¹⁸. აქედანაა ჩვენი მთავარი გამოწვევა – მომზადება პროფესიული საქმიანობისთვის საბაზრო ეკონომიკის პირობებში; აქედან ამოდის ჩვენი სასწავლო პროცესის პრინციპები და ძირითადი ამოცანების შესრულების მცდელობები: განათლების ახალი შინაარსის, ფორმებისა და მეთოდების, საგანმანათლებლო ტექნოლოგიების შემუშავება და ექსპერიმენტული გადამოწმება; სტუდენტებისათვის თავისუფალი შემოქმედებითი სივრცის უზრუნველყოფა, უნივერსალიზმიდან სწავლებაში ინდივიდუალურ მიდგომამდე; შემოქმედებითი შესაძლებლობების, პიროვნების, ინიციატივების განვითარება და ა.შ. . შეძლებისდაგვარად ვცდილობთ შევასრულოთ ეს მოთხოვნები. ამისათვის პროგრამა და სტრუქტურა ძირეულად უნდა განსხვავდებოდეს ტრადიციული განათლების სისტემისგან. სწავლების პროცესის ამ ფორმატი ტრადიციული რეპროდუქციული მეთოდის მიდგომა, რომელიც პროექტირების მეთოდების ანტიპოდაა, რა თქმა უნდა, ამის საშუალებას არ იძლევა. რადგან დიზაინი აპრიორი ადამიანის საქმიანობის შემოქმედებითი სფეროა, მიმართულია შექმნაზე. მხოლოდ ფაქტების და გარკვეული უნარების დაზეპირება საკმარისი არ არის დიზაინის სფეროში წარმატების მისაღწევად. ამიტომ, კითხვა, თუ როგორ ვასწავლოთ, არის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ძალიან რთული კითხვა სტუდენტის სწავლის მთელ პროცესში. რა თქმა უნდა, ჩვენ არავითარ შემთხვევაში არ

ვუარყოფთ რეპროდუქციული ფაქტორის მნიშვნელობას. მოსაზრება, რომ კრეატიულობა ნულიდან არ წარმოიქმნება, ნათლად და ზუსტად გამოთქვამს რობერტ სოლსომ თავის ნაშრომში „შემეცნებითი ფსიქოლოგია“: „როდესაც ვაშლი დაეცა ნიუტონს თავზე და შთააგონა მას განვიტარებინა გრავიტაციის ზოგადი თეორია, იგი მოხვდა ინფორმაციით სავსე ობიექტს“¹⁹. ამ ამოცანის შესაბამისად, დიზაინერების მომზადებისთვის საჭიროა შეიქმნას ახალი მეთოდები და ტექნოლოგიები ძირითადი სპეციალური დისციპლინების სწავლებისთვის, აუცილებელია თითოეული სტუდენტის ჩართვა აქტიურ შემეცნებით პროცესში, შეიქმნას ადეკვატური საგანმანათლებლო და საგნობრივი გარემო, რომელიც უზრუნველყოფს სხვადასხვა წყაროზე თავისუფალ წვდომას, სხვადასხვა პრობლემაზე თანამშრომლობით მუშაობის უნარს.

ისიც უნდა ითქვას, რომ სწავლება ფართო გაგებით მოიცავს ასევე კომპლექსურობას და სინთეზს, პედაგოგი მუშაობს მრავალი ვარიაციით და მის საქმიანობაში ასევე არ არის „მხოლოდ ერთი სწორი პასუხი“ ოპტიმალურ გადაწყვეტილებაზე. ისევე როგორც დიზაინერს, პედაგოგის გაძლიერებული ყურადღება მიმართულია აზროვნების ალტერნატიულ ფორმებზე, გადაწყვეტილების მიღების სტრატეგიებსა და სამოქმედო გეგმებზე. შეიძლება ითქვას, რომ დღეს დიზაინის პედაგოგები ორმაგი პროფესიონალები არიან: დიზაინერები და პედაგოგები. და თითოეულ ამ როლს, რა თქმა უნდა, აქვს თავისი სპეციფიკური გამოწვევები. მაგალითად, პრაქტიკამ აჩვენა, რომ მოსწავლეებს განსხვავებული მიდგომები აქვთ დასახული საპროექტო ამოცანების გადაჭრის მიმართ. ზოგიერთ მათგანს უფრო მეტი სიცხადე ურჩევნია პრობლემის დასმისას, ზოგს მეტი პირადი თავისუფლება სურს კვლევასა და ინტერპრეტაციაში, ზოგს უმარტივესი „სწორი“ გადაწყვეტის ძიებაში უჭირს ალტერნატივის არჩევა და, როგორც ჩანს, ნაკლებად შეუძლია შემოქმედებითი საქმიანობა. აქედან მომდინარეობს პედაგოგის ამოცანა, მოძებნოს სტრატე-

¹⁸ Joseph O'Connor, *The art of systems thinking. Essential Skills for Creativity and Problem Solving*, Publisher Thorsons 1997.

¹⁹ Robert L. Solso, *Cognitive Psychology*, New York: Harcourt 1979, 499.

გია, რომელიც ადეკვატური იქნება კონკრეტული სტუდენტის აზროვნების ტიპთან ან მისი შემოქმედებითი განვითარების საფეხურთან.

ამ ამოცანის შესაბამისად, დიზაინერების მომზადებისთვის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საჭიროა, შეიქმნას ახალი მეთოდები და ტექნოლოგიები ძირითადი სპეციალური დისციპლინების სწავლებისთვის; აუცილებელია თითოეული სტუდენტის ჩართვა აქტიურ შემეცნებით პროცესში, შეიქმნას ადეკვატური საგანმანათლებლო და საგნობრივი გარემო, რომელიც უზრუნველყოფს სხვადასხვა წყაროზე თავისუფალ წვდომას, სხვადასხვა პრობლემაზე თანამშრომლობით მუშაობის უნარს. ასეთი საქმიანობისათვის უმნიშვნელოვანესია ჩვენი საპროექტო აქტივობა, როგორც ეფექტური საშუალება სტუდენტებში კრიტიკული აზროვნებისა და შემოქმედებითობის განვითარებისათვის. პროექტების მეთოდი დღეს ყველაზე პერსპექტიულია დიზაინერულ განათლებაში.

საპროექტო სწავლების მოდელის შეუმავება თსს აკადემიის მოდის მიმართულებაზე (პროექტზე დაფუძნებული სწავლების მოდელის ექსპერიმენტული შემუშავება)

საპროექტო კულტურა გამოცხადებულია 21-ე საუკუნის საგანმანათლებლო პარადიგმის საფუძვლად. საზოგადოების განვითარების ამჟამინდელ ეტაპზე საპროექტო კულტურა ზოგადსამეცნიერო ცოდნის სფეროა, რაც გულისხმობს ცოდნის, უნარების, გამოცდილების, აგრეთვე პიროვნული თვისებების კომპლექსს, რომელიც უზრუნველყოფს მათ გამოყენებას პრაქტიკულ სფეროში. საპროექტო კულტურა ხორციელდება, როგორც აზროვნების განსაკუთრებული ტიპი და ადამიანების საპროექტო-მხატვრული აქტივობა.

საერთაშორისო პრაქტიკული გამოცდილების შეჯამებით მივდივართ დასკვნამდე, რომ დღეს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა საპროექტო განათლების განხორციელებას. დიზაინერებს უფრო და უფრო ხშირად უწევთ პრობლემების გადაჭრა, რომლებიც აქამდე არასდროს შეხებია მათ შემოქმედებას. ამიტომ, განათ-

ლების სისტემის განვითარების ერთ-ერთი პერსპექტიული მიმართულება პროექტზე დაფუძნებული სწავლის მეთოდის ფართოდ დაწერგვაა, რომელიც, კონკრეტული პრაქტიკული პრობლემების გადაჭრის მიზნით, ორიენტირებულია სტუდენტთა შემეცნებითი აქტივობის ამაღლებაზე. პროექტზე დაფუძნებული სწავლების არსი – „პროექტის“ კონცეფციაა, რომელიც განისაზღვრება, როგორც იდეა, როგორც სტრუქტურის, მექანიზმის შემუშავებული გეგმა; როგორც ობიექტის მოდელის შექმნა სოციალურ-კულტურული, უტილიტარული, პრაქტიკული, ესთეტიკური ფუნქციებისა და ფორმათაწარმოქმნის კანონზომიერებების შესაბამისად.

პროექტების მეთოდი დიზაინერულ განათლებაში დღეს ყველაზე პერსპექტიული მეთოდი, რომელიც უზრუნველყოფს საპროექტო აქტივობაში ჩართული სუბიექტების იდეების, დამოკიდებულებებისა და ქცევის ერთობლიობას. ეს ერთობლიობა საშუალებას აძლევს მის ყველა მონაწილეს მარტივად და შეუფერხებლად განახორციელოს პროექტები. ეს მეთოდი ეხმარება პედაგოგს გააქტიუროს კვლევითი სამუშაოები სტუდენტთა დამოუკიდებელი შემეცნებითი და პრაქტიკული საქმიანობის მრავალფეროვანი ფორმებისა და მეთოდების გამოყენებით. პროექტის აქტივობის პროცესში გამოიყენება პრობლემაზე დაფუძნებული სწავლის მეთოდები, რომლებიც საქმიანობის პროცესის მოდელირების და პრობლემის გადასაჭრელად აუცილებელი სხვა სამეცნიერო დისციპლინათა ცოდნის შეჯამების შესაძლებლობებს ჰქმნის. ამ მეთოდური ტექნიკით საშუალებით სტუდენტი წყვეტს სპეციფიურ ამოცანებს და პრობლემებს, სცილდება სტერეოტიპულ გადაწყვეტილებებს, რათა იპოვოს არასტანდარტული გამოსავალი სიტუაციიდან.

საქართველოში დიზაინ-პროექტირების საქმიანობაში ბევრი უცნობი და გამოუკვლეველია. ამიტომ სტუდენტს ასწავლო დიზაინის ობიექტის გამოგონება, შემუშავება, პროექტირება არც ისე მარტივია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს. დიან, სტუდენტები სწავლობენ სათანადო პროფესიულ დისციპლინებს და ეს უნარები, რა თქმა

უნდა, დაეხმარება მათ პროფესიულ საქმიანობაში. მაგრამ არავინ უწყის, კურიკულუმის სიიდან რომელი დისციპლინა გამოადგება კონკრეტულ შემთხვევაში. ამიტომ პროფესიული კომპეტენციების ფორმირება, დიზაინში პროფესიული უნარების მოპოვება – ყველაზე ძირითადი და მთავარია, რაც სტუდენტებმა უნდა მიიღონ სასწავლო პროცესში. პროექტირების პროცესის გააზრებას ეხმარება კრეატიული აზროვნების ყველა მეთოდი და ხერხი, რომელიც ცნობილია ფსიქოლოგებისთვის, პედაგოგებისთვის და, საერთოდ, ნებისმიერი შემოქმედებითი საქმიანობის პროფესიონალისთვის. ამიტომ პედაგოგს აუცილებლად ესაჭიროება საპროექტო სწავლების მეთოდების შემუშავება. პრობლემა ისაა, რომელი შევთავაზოთ კონკრეტულ სტუდენტს კონკრეტული პროექტის შემუშავებისთვის. ამ ტიპის აქტივობაში ყველაფერი ძალიან ინდივიდუალურია. ან, იქნებ შემუშავდეს დიზაინის პროცესის ერთიანი მეთოდოლოგია, რომელიც ნებისმიერ სტუდენტს, უნარების, შესაძლებლობებისა და ნიჭის ნებისმიერი „ნაკრები“, მიიყვანს პროფესიული კომპეტენციების ჩამოყალიბებამდე, მომავალში დიზაინ-ობიექტების პროექტირებისას მათი გამოყენების შესაძლებლობამდე. არჩევანის პრობლემაა: პროფესიული კომპეტენციების ჩამოყალიბების რა გზა მისცემს მისაღებ შედეგს? ჩვენ ვფიქრობთ, მაშინაც კი, თუ სტუდენტს აქვს ძალიან საინტერესო იდეა პროექტირებისათვის, პირველ ეტაპზე მან უნდა გააძლიეროს იგი თავის გეგმებში, განსაზღვროს მისი განავითარება და ის, თუ პროექტის რომელ ნაწილში როგორ გამოიყენოს იგი; ანუ აუცილებელია „სამოქმედო გეგმის შექმნა“. უკვე პროექტირების პროცესში აუცილებელია კონსულტაცია, შთაბეჭდილებებისა და აზრების გაზიარება, ფორესკეტი (Foresketch), განმარტებები ან კომენტარები. პედაგოგს შეუძლია ეს პერიოდი განსაკუთრებულად გამოყოს და, ზოგადად, შესთავაზოს სტუდენტს პროექტირების პირველი ეტაპის გააზრების მეთოდი, ანუ სამუშაოს სტრუქტურირების მეთოდი პირველი იდეებისა და კონცეპტუალური აზრების ეტაპზე. ჩვენი გამოცდილებიდან გამომდინა-

რე ვთვლით, რომ შემოქმედებითი პროფესიის სტუდენტებთან კონსულტაცია და ინდივიდუალური გასაუბრებების მიდგომა აუცილებელია. ასეთი კომუნიკაციის შედეგად თითოეული სტუდენტი ავითარებს მხოლოდ მისთვის მისაღებ შედეგის მიღწევის გზებს.

„კომბინატორიკა/COMBINATORICS“

მეტი კონკრეტულობისათვის ჩვენს ნაშრომში ვცდილობთ, ექსპერიმენტული, საგანმანათლებლო-შემოქმედებითი პროექტის „კომბინატორიკა“ მაგალითზე წარმოვაჩინოთ ობიექტის მოდელის შექმნა სოციალურ-კულტურული, უტილიტარული, პრაქტიკული, ესთეტიკური ფუნქციებისა და ფორმატარმოდელის კანონზომიერებების შესაბამისად; წარმოვაჩინოთ პროექტირება, როგორც პროცესი, რომელიც აყალიბებს და ავითარებს საპროექტო აზროვნებას; რომ პროექტზე დაფუძნებული სწავლის არსი – არის „პროექტის“ კონცეფცია, რომელიც განისაზღვრება, როგორც იდეა, როგორც სტრუქტურის, მექანიზმის, მოწყობილობის შემუშავებული გეგმა. პროექტი ორიენტირებულია მოდის დიზაინის მიმართულების სტუდენტთა საპროექტო საქმიანობაში ჩართულობაზე. სტუდენტის სამუშაო პროცესი საწყისი ჩანაფიქრიდან მასალაში ობიექტის შესრულებამდე რამდენიმე ეტაპად მიმდინარეობს. საპროექტო დიზაინის ეტაპების შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურის მმომოხილვამ გვაჩვენა, რომ მკვლევრებს არა აქვთ პრინციპული განსხვავებები ამ საკითხისადმი მიდგომებში. მიუხედავად ამისა, მრავალი ვარაუდის შეჯამებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენთან ყველაზე ახლოს დგას ამერიკელი მეცნიერის ჰერბერტ საიმონის პოზიცია²⁰, რომელმაც დიზაინ-პროექტირებაში გამოყო 7 ეტაპი და ოქსფორდის უნივერსიტეტის Future of Work პროგრამის დირექტორის კარლ ფრეიას²¹ მოდელი, რომელშიც იგი ხაზს უსვამს პროექტის მეთოდის 17 გამორჩეულ მახასიათე-

²⁰ G. Simon, „Sciences of the Artificial“, https://monoskop.org/images/9/9c/Simon_Herbert_A_The_Sciences_of_the_Artificial_3rd_ed.pdf

²¹ Carl Benedikt Frey, *Project method*, publishing house „Baltz“, Germany 1997

ბელს. ჩვენი თავისებურებებისა და პირობების გათვალისწინებით, ამ მეცნიერთა ვერსიიდან გამომდინარე, პროექტის განხორციელებისადმი მიდგომა შემდეგნაირად განვსაზღვრეთ:

პროექტის „კომბინატორიკა“ ფორმატი – მრავალფეროვანი ინსტალაციები (ობიექტების სერიები, Op art, ქსოვილის ტექნოლოგიები, ვიდეო არტი); დაყოფილია ზონალურად – 6 სივრცე; ზონალურად განთავსებული კედლის მასშტაბი – 6 მ. (სულ 36 მ); კედლის სიბრტყის დაპროექტება – შავ/თეთრ ტონებში (გრაფიკული); გამოყენებული ტექნიკები – ქსოვილისგან მიღებული ტექსტურა „crosst“; ტექსტურის ვერსიები; სივრცობრივი ობიექტი/არატრადიციული თარგები; მასალა – ბიჟი

პროექტირება მიმდინარეობს ორ ეტაპად: წინასაპროექტო და საპროექტო. პროექტის წინა ეტაპი დაკავშირებულია დიზაინის ამოცანის შესახებ ინფორმაციის შეგროვებასთან, განზოგადებასთან, ამ ამოცანის გადაჭრის შესაძლო გზების მოძიებასთან და საკუთარი პრინციპების შემუშავებასთან. დიზაინ-პროცესის საპროექტო ეტაპი მოიცავს უშუალოდ დიზაინერული პროდუქტის პრაქტიკულ შექმნას. ჩვენი თავისებურება ამ შემთხვევაში იმაშია, რომ დიზაინ-პროექტირება როგორც აკადემიური დისციპლინა არ ფიგურირებს სასწავლო პროცესში. შესაბამისად, სტუდენტები ნაკლებად არიან მზად ასეთი პროცესებისთვის და მათთან მეტი მოსამზადებელი სამუშაოა ჩასატარებელი, რადგან იდეისა და კონცეფციის ჩამოყალიბება მნიშვნელოვანი და აუცილებელი ეტაპია ნებისმიერი დიზაინ-ობიექტის შემუშავებაში. ეს ხელს უწყობს დიზაინის გადაწყვეტილებების მოწესრიგებას და ოპტიმიზაციას.

ამდენად, პირველი ნაბიჯი – განმარტებითი--საილუსტრაციო მეთოდია. მთავარი მოქმედებაა პროექტის მონაწილეებისთვის პედაგოგისგან წამოსული საპროექტო ინიციატივის გაცნობა, თემის ახსნა და ილუსტრირება. სტუდენტთა ამოცანა – მოისმინონ, დაიმახსოვრონ და გაიაზრონ წარმოდგენილი ფაქტების, იდეების, დასკვნებისა და შეფასებების ნაკადი. ამ მეთოდის დირექტულობაა – სიმარტივე და ხელმისაწვდომობა,

ეფექტურია თეორიული საკითხების განხილვისას, რომლებიც საჭიროებენ არა დამოუკიდებელ რეფლექსიას, არამედ მხოლოდ მზა ცოდნას აქსიომად. აქ უთუოდ გარკვეული პრობლემაა. სტუდენტი მოქმედებს მხოლოდ როგორც ინფორმაციის ნაკადის პასიური მიმღები, ამავედროულად არც ყველაფერს იაზრებს და იმასსოვრებს. ამიტომ წინასაპროექტო ეტაპის მთავარი ხარვეზია – შემოქმედებითობის ნაკლებობა. შემოქმედებითი სპეციალობების სტუდენტებისთვის, რომლებიც მიჩვეულნი არიან შემოქმედებით საქმიანობას, ეს მეთოდი არ უტოვებს თვითგამოხატვის თავისუფლებას. მიუხედავად ამისა, როგორც ჩვენმა პრაქტიკამ აჩვენა, ეს პროცესი არ უნდა იყოს იგნორირებული. ჩვენი სტუდენტებისთვის, მთელი როგი მიზნებისა გამო, იგი მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით საწყის ეტაპზე.

შემდგომ – პროექტირების ეტაპი: ; 1) ვანვითარებთ საპროექტო ინიციატივას; 2) ვმსჯელობთ დიზაინ-ობიექტის ფორმასა და ზომაზე; 3) ვშუშაობთ მის სტრუქტურასა და შინაარსზე; 4) ვარჩევთ და ვაზუსტებთ დიზაინ-ობიექტის შექმნის სტილს; 5) ვეძებთ მეთოდებს და კონცეფციის ყველა პოზიციის შემუშავების საშუალებებს; 6) პროექტის წარმოებისთვის თვითორგანიზება; 7) დისკუსიებში შესვლა და ა.შ.; 8) პროექტის მონაწილეები აცნობებენ ერთმანეთს სამუშაოს მიმდინარეობის შესახებ; 9) თვით პროექტირების პროცესი, რომელიც ეფუძნება კონცეფციის იდეასა და პოზიციებს.

გზა, რომელიც სტუდენტებმა გაიარეს პროექტის შემუშავებისას, პირობითად შეიძლება განისაზღვროს შემდეგნაირად: თითოეული ეტაპი ხასიათდებოდა საკუთარი ამოცანებით, მექანიზმითა და შედეგით. ამ ეტაპების გავლის პროცესში ხდებოდა პრობლემების ფორმულირება, უკვე სწორი კითხვების დასმა, იდეების გააზრება და საუკეთესო გადაწყვეტების შერჩევა. ამავედროულად, ეს ეტაპები არ იყო წრფივი – შესაძლებელი იყო სხვადასხვა ეტაპების ერთდროულად დასრულება, ან, საჭიროების შემთხვევაში, უკვე დასრულებულ ეტაპთან დაბრუნება. დაზუსტებები, ცვლილებები, შესრულებული სამუშაოს

კორექტირება ხელს უწყობდა უფრო სწრაფ გადასვლას დიზაინ-ობიექტების პროექტირების ეტაპზე. შესაბამისად, ყალიბდებოდა დიზაინერის პროფესიული კომპეტენციები. ამდენად, თითოეული ეტაპი შეიძლება ჩაითვალოს საგანმანათლებლო პროცესის ნაწილად, სადაც ყალიბდებოდა უნარების მთელი სპექტრი, კერძოდ, ხდებოდა სწავლების მეთოდების, საპროექტო, კომუნიკაციის, ორგანიზაციული უნარების სწრაფი და შემოქმედებითი დაუფლება, ინიცირებული შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარება, ღირებულებების გააზრება და სხვ. უნდა აღვნიშნოთ, რომ, ახალი საინტერესო (კრეატიული) გადაწყვეტილებებისა და ორიგინალური იდეების წარმოქმნა უკვე აპრობირებული საპროექტო მეთოდების გამოყენებით ყოველთვის შესაძლებელი არ არის. როგორც საერთაშორისო, ასევე საკუთარი პედაგოგიური გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ სტუდენტებში საპროექტო აზროვნების განვითარება, ფსიქოლოგიური ინერციის დაძლევა, შემოქმედებაში არატრივიალური გზების მოძიება ხდება ევრისტიკული მეთოდების (კომბინატორიკა, ტრანსფორმაცია, მოდულური დიზაინი, დეკონსტრუქციის მეთოდი და ა.შ.) აქტიური გამოყენებით. მეცნიერთა აზრით, ევრისტიკული მეთოდები – დიზაინერული აზროვნების გააქტიურების არატრადიციული მეთოდები და ტექნიკები, რომელთა საშუალებით შეზღუდული დროის ინტერვალში იდეების დიდი რაოდენობა აქტიურდება. ამ შემოქმედებითი ტექნოლოგიური მეთოდების პრაქტიკული განხორციელება ტრადიციულ ემპირიულ მეთოდებთან ერთად ხელს უწყობს სტუდენტებში კრეატიული აზროვნების, მნატურული პროექტირების კომპეტენციის განვითარებას, ინიციატივას, ინდივიდუალური შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენას, ახალი გადაწყვეტილებების სწრაფ მოძიებას და პროფესიონალიზმის მაღალ დონეზე აყვანას (გორდონი.უ.²² ; გროუფორდი ჰ.²³; მეთეპეტი ბ.,

²² Gordon W.I.I., *Synectics: The development of creative imagination*. I.Y., Harper 1961.

²³ Grawford H.P., *The techniques of creative thinking. How the use your ideas to achieve Success*. Veils, Vermont, Faser Publ. Co 1964.

ბრიგსი ა.²⁴; მაკრორი ე.ი.²⁵; ოსბორნი ა.პ.;²⁶ პოია დ.²⁷; უაიტინგი ჩ.ს.²⁸; ცვიკი, ფ²⁹ და სხვ.).

ჩვენს პროექტში პრაქტიკულად განხორციელებულია ზოგიერთი თანამედროვე ევრისტიკული ტექნიკა. მაგალითად, კომბინატორული მეთოდი – მოდულური მეთოდით კოლექციის პროექტირების პრაქტიკული უნარ-ჩვევების შექმნა. სახელწოდება Combinatorics მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან „combina“, რაც ითარგმნება როგორც „შეთავსება, დაკავშირება“. უფრო ხშირად ეს ტერმინი გამოიყენება მათემატიკის სფეროში, სადაც გამოიყენება დისკრეტული ობიექტების შესწავლისას. კომბინატორიკა ხელოვნებაში, კერძოდ ორნამენტაციაში, არის ინდივიდუალური გამოსახულებების შერწყმის, მოწყობისა და მოწესრიგების მეთოდი, რომლის დროსაც სპეციალური სახის მოქნილი ფორმათაწარმოქმნები იცვლებიან ერთი და იგივე ელემენტების (მორფოტიპების) სხვადასხვა შერწყმით. მისი ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა ღიაობა ფორმის თავისუფალი განვითარებისათვის.

პროექტში სტუდენტების წინაშე მდგარი უპირველესი ამოცანა იყო ინდივიდუალური მიდგომით მოძიონ კომბინატორიული ელემენტი, საიდანაც ევრისტიკული მეთოდების გამოყენებით, მოდულის საფუძველზე უნდა განევიტარებინა ორნამენტული სტრუქტურები, რომლებსაც დააკავშირებდნენ ციკლურ კომპოზიციებთან. ამ ამოცანის შესრულებისათვის მუშაობის პროცესში პერმუტაციების (გადაადგილება), დაჯგუფების (ფორმების კონტაქტები), შემობრუნების, რიტმების ორგანიზების საშუალებით შესრულდა სხვადასხვა დამოუკიდებელი 3D გამოსახულების სივრცული ფორმა-ობიექტები,

²⁴ B. Matehett, A.H.Briggs, *Practical Design Based on Method*. In: *The Design Method*. L., Butterworths 1966.

²⁵ E.I. McCrory, *The design method in practice** In: *The design method*, London, Butterworths 1966,170.

²⁶ A.P. Osborn, *Applied Imagination; principles and procedures of creative thinking*, N.Y.1953.

²⁷ D. Poya, *How to solve the problem*, M: „Librocom“ 2010, 132–133.

²⁸ Ch.S. Whiting, *Creative thinking*, Reinhold;1st Edition 1958), 168.

²⁹ F. Zwicky, *Morphology of Propulsive Power*, Monographs on Morphological Research, H I Society for Morphological Research, Pasadena, Calif. 1962.

შეიქმნა ორნამენტების ურღვევი, ციკლური ჯაჭვები, რომლებიც შეიკრიბნენ და რაპორტულად (დამოუკიდებელი გრაფიკული კომპოზიციები) განთავსდნენ ტილოზე. კომბინატორული ელემენტების ჯაჭვების შესაქმნელად კომპოზიციური ხერხების გამოყენებამ მაქსიმალურად ესთეტიკური და დეკორატიული ექსპრესიულობა მიანიჭა ობიექტს.

ანდენად, მორფოტიპების კომბინატორიკით ჩამოვყალიბეთ ახალი კომბინაციები და შესაბამისად ახალი ფორმები (ურღვევი ციკლური ჯაჭვების რაპორტულად განთავსება, გრაფიკული შავ-თეთრი ტონები და ქსოვილის ზედაპირული დამუშავება და ა.შ.). კომბინატორიკისათვის გეომეტრიული ფორმის და მართკუთხა კონტურების ელემენტები გამოვიყენეთ, როგორცაა კვადრატი ან სამკუთხედი, რადგან მომრგვალებული და მრუდი კონტურების მქონე ნებისმიერ ფორმებს უფრო ნაკლები ფორმირების უნარი აქვთ, ვიდრე სწორი ხაზების მქონე ფორმებს.

პროექტის დასრულებისას მივიღეთ: კომპოზიციის აგების ინტუიციური უნარების განვითარება; მოდულური მეთოდით პროექტირების პრაქტიკული უნარ-ჩვევების შექმნა; მხატვრული იდეების გენერირებისა და გამომუშავების უნარების განვითარება; ოპტიმალური კომბინაციის მოძიებისა და ვიზუალური პრობლემების მინიმალური საშუალებებით გადაჭრის უნარების განვითარება; ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით 3D გამოსახულების სივრცული ფორმა-ობიექტების შექმნა; შესრულების ტექნიკის უნარების განვითარება; ექსპერიმენტული ძიებებით მიღებული ინოვაციური ტექსტურების ქსოვილებითა და კონსტრუქციებით შესრულებული კონცეფტუალური ობიექტის შექმნა; სივრცობრივი აზროვნების გამომუშავება.

პროექტის შედეგის ვიზუალიზაცია განვავითარეთ შემდეგნაირად – კონცეფციის განვითარების საერთო ხაზი (კონცეფცია/კედელი + შემოქმედებითი ფორმა/ობიექტი + რაციონალური კოსტიუმი) და ბოლოს შესრულდა სივრცობრივი კომპოზიციის პრეზენტაცია (ინსტალაცია) და თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი ფორმა – პერფორმანსი.

ჩვენი აზრით, ჩვენს მიერ გამოყენებული მიდგომები საშუალებას იძლევა, შედგეს მოქმედების პირობითი გეგმა. ასეთი გეგმის გამოყენებით უკვე საწყის საპროექტო ეტაპზე შემოქმედებითად გადაიჭრება დიზაინ-პროექტის კონკრეტული ამოცანები. შესაძლებელია მოძრაობა მარტივიდან რთულიკენ, ზოგადიდან კონკრეტულიკენ, თანდათანობით და გეგმაზომიერად ობიექტის საინტერესო და პროფესიონალური დიზაინისკენ. შესაბამისად, ვითარდება პროფესიული უნარები და კომპეტენციები.

დასკვნა

ჩვენ განვიხილეთ პროექტზე დაფუძნებული სწავლების შესაძლებლობები, ამ საგანმანათლებლო ტექნოლოგიის გამოყენების თავისებურებები. პროექტის განხორციელების პროცესში დაფიქსირდა: სტუდენტების განსაკუთრებული ინტერესი ამოცანებისა და შედეგის მიმართ; უმეტესობამ გამოიჩინა დამოუკიდებლობა მასალის შეგროვებაში, პროექტირების ეტაპების შესრულების პროცესში; გამოვლინდნენ ლიდერული თვისებების მქონე სტუდენტები, რომლებსაც შეუძლიათ სხვების აიყოლიონ თავიანთი იდეის განხორციელებაში; გაიზარდა სტუდენტების პასუხისმგებლობა სამუშაოზე, მათ იგრძნეს რას ნიშნავს საპროექტო პროექტის დასრულება გარკვეული თარიღისთვის, მათთვის მნიშვნელოვანი გახდა დიზაინის დონე, დაინტერესებული მხარეების აზრი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ზოგიერთი სტუდენტი კმაყოფილებოდა სამუშაოს სამუშაო შედეგებით, მხოლოდ შემსრულებლის როლით და არ ისწრაფოდა რაიმე მიღწევისკენ. ჩვენ ამამი ვხედავთ, ერთის მხრივ, ცხოვრების რეალობას (ყველა არ შეიძლება იყოს ლიდერი, შემოქმედებითი პიროვნება), მეორეს მხრივ, ჩვენს პასუხისცებლობას და ასეთი სტუდენტების მიმართ ინდივიდუალური მიდგომების გააქტიურებას.

ამრიგად, საერთაშორისო პრაქტიკული გამოცდილებისა და ჩვენი პედაგოგიური საქმიანობის შეჯამებით, მივდივართ დასკვნამდე, რომ

პროექტების მეთოდი იძლევა შემოქმედებითობის მაღალ მოტივაციას, სტუდენტებში დიზაინერული აზროვნების, ინიციატივის განვითარებას, საპროექტო კულტურის ჩამოყალიბებას, ასწავლის ინტელექტუალური მუშაობის ტექნიკას და უნარებს, უზრუნველყოფს თეორიული ცოდნის შერწყმას პრაქტიკულთან, რაც მნიშვნელოვანია. ამჟამად, ჩვენ: აქტიურად ვაგრძელებთ დიზაინერული მომზადების მეთოდების გაუმჯობესების გზების ძიებას, რაც, ჩვენი აზრით, აუცილებელია უმაღლესი განათლების სასწავლო პროცესში; ვიმყოფებით საერთაშორისო გამოცდილების შესწავლის მუდმივ რეჟიმში, შეძლებისდაგვარად ვცდილობთ ექსპერიმენტულად გადავამოწმოთ და დამოუკიდებლად განვსაზღვროთ მეთოდოლოგიური პრინციპები; ვცდილობთ სტუდენტებისათვის თავისუფალი შემოქმედებითი სივრცის, დამოუკიდებლად მოქმედების პირობების უზრუნველყოფა. ჩვენი პროექტი პროლეგომენებია ამ მიმართულებით.

მონაწილეები: პროექტის ხელმძღვანელი ნინო მგალობლიშვილი, სტუდენტები ასლამაზაშვილი ნაო, აკოპიანი მილენა, შერმანი დავითი, ქემოკლიძე თებროლე

NINO MGALOBlishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

THE ISSUE OF EXPERIMENTAL MODELING OF PROJECT CULTURE (ON THE EXAMPLE OF PILOT PROJECT ACTIVITIES IN THE DIRECTION OF FASHION DESIGN OF THE TBILISI ART ACADEMY)

Today, theorists consider design as a universal method that can be used in almost any life situation. Thereby, the question of rethinking the content and tasks of the professional training of designers in higher education (the introduction of project-based learning, the development of specific design thinking among students, the transition to problem-based learning, etc.) is of particular relevance.

In the article, design is considered a special type of project activity, one of the main parts of which is artistic and design creativity. The article discusses the possibilities of design training for design students in higher education institutions. The author's experience of project-based learning in design education is presented. A model of the development process for future designers has been developed. In the working process, we combined academic and pragmatic knowledge, maintaining an appropriate balance at each stage. It is shown that the active use of various methods of design technology and heuristics is an important part of the methodological complex aimed at developing the artistic and design competence of students. The development of methods of educational technologies based on the latest theoretical and innovative design tools, as well as design education, is discussed. It is shown that when working on a project (design object), the student thoughtfully and creatively uses the knowledge already obtained in the educational process, which allows them to achieve high-quality results in a short time when solving a design problem.

The paper uses a cultural approach that considers education as an integral part of the culture; a technological approach, which considers the „method of projects“ as one of the effective educational technologies; empirical research methods; pedagogical observation, analysis of students' educational activities; pedagogical experiment; and heuristic methods.

The conducted research allows offering conditions for the effective application of design activity in the educational process.

პანოები და სივრცული ობიექტების/ფორმათა სერიები
Panels and series of features/shapes







მარიუს ბრილი

ჰერმენევტიკული ინსპირაციები ხელოვნების ისტორიაში*

ინგლისურიდან თარგმნა ნათია ებანოიძე

ხელოვნების ისტორიაში ჰერმენევტიკული ინსპირაციების საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს, თუმცა, თავდაპირველად ეს მიმართულება არასწორხაზოვნად ვითარდებოდა, ზოგჯერ კი იბლოკებოდა და ფერხდებოდა კიდევ. ფილოსოფიური ჰერმენევტიკისა და ხელოვნების ისტორიის გადაკვეთის შედეგად გაჩენილი შესაძლებლობები ყოველთვის სრულად არ გამოიყენებოდა. ამ მიმართულებით პრეცედენტი ძალიან ადრე, უკვე XX საუკუნის მიჯნაზე გაჩნდა. რიჰარდ ჰამანი, ვილჰელმ დილთაის ხელმძღვანელობით დაწერილ სადოქტორო დისერტაციაში (*Das Symbol*, 1902) ფილოსოფოსთა იდეების ხელოვნების ისტორიის საჭიროებებისამებრ, შემოქმედებითად გამოყენების შესაძლებლობას განიხილავდა. თუმცა მან თავის გვიანდელ ნაშრომებში ჰერმენევტიკულ ინსპირაციებს თავი მიანება, აღარ მიჯნავდა ერთმანეთისაგან ცნებებს *Verstehen* (გაგება) და *Erklären* (ახსნა) და ხელოვნების ისტორიის, როგორც ზუსტი მეცნიერების ამოცანად ახსნას (*Erklären*) მოიაზრებდა. დილთაისული ინსპირაციები ხელოვნების ისტორიაში სრულად მხოლოდ 30-იან წლებში, ჰანს ზედლმაიერის თეორიაში, გაგების სტრუქტურისა და კატეგორიების მისეულ კონცეფციებში წარმოჩინდა. ზედლმაიერის „სტრუქტურული ანალიზის“ ჰერმენევტიკული ხასიათი გამოიკვეთა არა მხოლოდ ნაწარმოების „anschauliche¹ ბუნების“ იდეასა და არანაკლებ, ნაწარმოების მნიშვნელობის მყისიერი განცდის შესაძლებლობის დაშვებაში, არამედ ასევე „ინტერპრეტაციის პრობლემაზე“, ანუ სხვანაირად, ხელოვნების ნაწარმოებთა დისკურსულ ენაზე თარგმნის პრობლემაზე ფოკუსირებაში. უფრო გვიანი პერიოდის ხელოვნების ისტორიკოსთა შორის, რომელთათვისაც ჰერმენევტიკული ინსპირაციები მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა, უნდა აღინიშნოს კურტ ბაუჰი, კურტ ბადტი, და, გარკვეულწილად, ლორენც დიტმანი. თუმცა, ხელოვნების ისტორიაში ჰერმენევტიკული თეორიების პროგრამული და სისტემური განვითარება მხოლოდ 70-80-იან წლებში მოხდა და ეს დაკავშირებული იყო ისეთ მკვლევრებთან, როგორებიც არიან გოტტფრიდ ბოემი, მაქს იმდალი, ოსკარ ბაჩმანი და მიჰაელ ბრდოთიე.

გოტტფრიდ ბოემის *Hermeneutik des Bildes*

გოტტფრიდ ბოემი, ჰანს-გეორგ გადამერის ერთ-ერთი უახლოესი კოლეგა, შეეცადა გამოეკვეთა ჰერმენევტიკული პერსპექტივა ხელოვნების ისტორიასთან კავშირში. „სურათის ჰერმენევტიკა იწყება იქ, სადაც ვიზუალური გამოცდილება სიტყვის მედიუმში გადადის“², ასე იწყებს ბოემი თავის პროგრამულ ტექსტს. ამდენად, სურათის ჰერმენევტიკის მიზანი ორმაგია: ერთი მხრივ, მან უნდა განსაზღვროს ვიზუალური მედიუმის კონკრეტული ხასიათი – რაც ასევე გულისხმობს მის განსხვავებას დისკურსული მედიუმისაგან, და მეორე მხრივ, მან უნდა აჩვენოს ის საფუძველი, რომლისგანაც გამომდინარეობს სურათის ლეგიტიმური სიტყვიერი თარგმანი – ეს კი, თავის მხრივ, ნიშნავს ამ მედიუმთა შორის სავსებით დიებას. სურათის, როგორც „გრძნობისმიერად ორგანიზებული მნიშვნელობის“ თეორიისაკენ მიბრუნების ამოსავალი წერტილია სურათის მნიშვნელობისა და გრძნობისმიერი ენერჯის იდენტურობის მტკიცება. ბოემის მიხედვით, აღქმის კონცეპტუალური, აბსტრაქტული მიდრეკილება სურათში ძლიერ წინააღმდეგობას აწყდება, ამცირებს რა თვალის სინთეზირების უნარის ეფექტურობას და

* Mariusz Bryl, „Hermeneutical Inspirations in Art History“, *Lingua ac Communitas*, 5 (1995) 95-107.

¹ გერმ. ნათელი, ცხადი.

² G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, Seminar: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, H.G. Gadamer, G. Boehm, Frankfurt a. M 1978, 444.

აიძულებს მას უკან დაიხიოს აღქმის პროდუქტების – ფიგურების, ნივთების და სხვ. წინაშე. რამდენადაც, გარდა სურათის იმ ნაწილებისა, რომლებიც იმდენად იზიდავენ და იპყრობენ მზერას, რომ შესაძლებელია ისინი განვსაზღვროთ როგორც „ფიგურები“, არსებობს ასევე ცარიელი მონაკვეთები, რომლებიც იდენტიფიკაციას არ ექვემდებარება და რომელთა მიზანს მხოლოდ ყურადღების კონცენტრაციის ერთი წერტილიდან მეორესკენ თვალის მიმართვა წარმოადგენს. სურათის ცქერისას, თვალი ვერ წყდება ამ ცარიელ მონაკვეთებს, რამდენადაც სურათი, როგორც სიბრტყე, „ფიგურებისა“ და „არაფიგურების“ ერთობლიობას წარმოადგენს. სწორედ „არაფიგურათა“ ამ ფუნდამენტურ არაიდენტიფიცირებადობაზე, სიცარიელეთა განუხორციელებადობაზე და შემომსაზღვრელ ხაზთა დაუსრულებელ მოძრაობაზეა დაფუძნებული სურათისათვის ასე არსებითი, არსისა და ფენომენის იდენტობა. ის, რაც სურათზე ხდება, არის არსის ფენომენად გარდაქმნის მუდმივი პროცესი, რის შედეგადაც არსი არ ხდება სრულად პოზიტიური, სამუდამოდ „გამყარებული“, არამედ პირიქით, ის გამოხატავს მისი მნიშვნელობის სრულ „ამოუწურავობას“. ამის წყალობით, სურათს ახასიათებს არსის უწყვეტი ზრდა. ეს ზრდა შეიძლება ასევე აღიწეროს, როგორც სურათში სიმულტანურობისა და თანმიმდევრულობის უსასრულო თამაში. მათი ურთიერთმართება, „იკონური სხვაობა“ (როგორც ამას ბოემი უწოდებს), აუქმებს აღქმის აბსტრაქტული, კონცეპტუალური მიდრეკილების საფუძველს, ის აიძულებს აღქმას „შეყოვნდეს“, დაბრუნდეს იმ საფეხურზე, რომელიც „პრეკონცეპტუალურია“, მნიშვნელობის უწყვეტი წარმოქმნის საფეხურზე. ამგვარად, სურათი აღწევს აზრის პრეისტორიამდე, რომელიც წინ უსწრებს მგრძობელობისა და სულის, შინაგანისა და გარეგანის, არსისა და ფენომენის, ფორმისა და შინაარსის მეტაფიზიკურ ოპოზიციებს. ვიზუალური ენის დეაარსის განსაზღვრისას, ზემოთ მოყვანილი სურათის თეორია, ამავედროულად, მისი დისკურსის ენით შენაცვლების შეუძლებლობას გულისხმობს.

თუმცა, მეორე მხრივ, სურათის ჰერმენევტიკის საკვანძო საკითხს ამ მედიუმთა თარგმანის პრობლემა წარმოადგენს. უშვებს რა ამგვარი თარგმანის არათუ შესაძლებლობას, არამედ მის აუცილებლობასაც, ჰერმენევტიკა თავის საწყისად სურათისა და სიტყვის საერთო საფუძველს მოიპოვებს. მასთან მიახლოებისთვის საჭიროა ენის ობიექტური თეორიის უარყოფა და მისი განსხვავებული გაგების შემუშავება, რომელიც მოიპოვებს მას როგორც დინამიკურ მედიუმს, რომელსაც ახასიათებს ახალი მნიშვნელობების განუწყვეტელი აღმოცენება ცოცხალი მეტყველების აქტში. აქ ბოემი ეყრდნობა გადამერს, რომელიც იაზრებს ენას, როგორც არსებულისა და წარმოდგენილის ჰიპოთეტურ ერთიანობას. ენა არ არის უკვე ჩამოყალიბებულ მნიშვნელობათა დასრულებული წყება, არამედ ის წარმოადგენს მნიშვნელობის წარმოქმნას, რომლისთვისაც შეუძლებელია საკუთარივე გარემოებების სრული წვდომა. რამდენადაც მნიშვნელობა ყოველთვის ენაში ყალიბდება, შეუძლებელია ის გამოვყოთ იმისაგან, რაც ითქვა. მოსაუბრე ენის საზღვრების ირიბ კავშირებში, კონტრასტებსა და „მეტაფორულ“ პასაჟებში მოძრაობს. ეს კი ნიშნავს, რომ კონკრეტული ნათქვამის მნიშვნელობა შედგება როგორც იმისაგან, რაც ითქვა, ასევე იმისაგან, რაც არ თქმულა. საუბრის სპეკულაციური ხასიათი მდგომარეობს იმაში, რომ სიტყვები ობიექტურად კი არ წარმოაჩენს არსს, არამედ აჩვენებს მის გენუზისს და ამით მის მთლიანობას ახშიანებს. ამდენად, გამოსახულების სიტყვიერი თარგმნადობა დაფუძნებულია თვითონ ენაში საწყის ფიგურატიულობასთან (Bildlichkeit) დაბრუნების შესაძლებლობაზე. ორივე მედიუმის შედარებითობა დაკავშირებულია სწორედ ამ მნიშვნელობის წარმოქმნასთან (რასაც ბოემი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს), და არა მათ მუდამ ცვალებად დანაწევრებულ სტრუქტურასთან. თუმცადა, სურათის დისკურსული ინტერპრეტაცია არ უნდა ცდილობდეს მიუღწევადი ჩანაცვლების განხორციელებას, სურათის გარდაქმნას სიტყვიერ განაცხადებად. მისი მიზანი მხოლოდ თვალის ახელის პრაქტიკა უნდა იყოს. და, გარდა ამისა, მან არა მხოლოდ ნაწარმოების მნიშვნელობა

უნდა განსაზღვროს, არამედ ასევე უნდა ახსნას „ამ მნიშვნელობის იმანენტური გენეზისი“, ანუ უპასუხოს შეკითხვას: „როგორ იქმნება მნიშვნელობა სურათის ცქერის მოცემულ ვითარებაში?“ და ბოლოს, დავსვათ შეკითხვა ინტერპრეტაციის ასეთი მოდელის ისტორიულობასთან დაკავშირებით. ეს შეკითხვა მნიშვნელოვანია, რამდენადაც გაგების ისტორიულობა გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ცენტრალურ საკითხს წარმოადგენს. ბოემი, რომელიც თავის თეორიულ მტკიცებებში განუდგება ჰუმანიტარული მეცნიერებისათვის ტიპურ პოზიტივისტურ, ობიექტივიზმისკენ მიდრეკილ („objectivizing“) ისტორიზმს, მიუთითებს გადამერზე, მის „ეფექტური ისტორიის“ კონცეფციასა და ჰერმენევტიკულ გამოცდილებაზე, როგორც ნაივური ისტორიზმის აპორიების გადალახვის მართებულ პერსპექტივაზე. თუმცა, თუ უფრო ახლოდან შევხედავთ მის ვიზუალური გამოცდილების კონცეფციას, რომელსაც მკაფიო ფსიქოლოგიურ-აღქმითი საწყისები და სტრუქტურა გააჩნია, გაგების ისტორიული ხასიათის განსაზღვრისას ფუნდამენტურ სირთულეს გადავწყვიტებით. ეს გამოწვეულია აშკარა ფაქტით, რომ მნახველისა და ნახატის ფიზიოლოგიურად განსაზღვრული ურთიერთობა, მისი ბუნებით სრულიად არაისტორიულია; ის არანაირ ცვლილებას არ განიცდის დროთა განმავლობაში და წინააღმდეგობას უწევს ტრადიციებით გადაცემულ მნიშვნელობათა წნეხს. მიუხედავად ამისა, ბოემის თეორია გულისხმობს ვიზუალური გამოცდილების „ეფექტური ისტორიისადმი“ გახსნის შესაძლებლობას. ასეთი შესაძლებლობა გამომდინარეობს სურათის წარმატებული, ადეკვატური სიტყვიერი თარგმანიდან, რომელიც ინტერპრეტაციის პროცესში მიიღწევა.

ეს თეზისი შესაძლოა საკამათოდ მოგვეჩვენოს, განსაკუთრებით იმ კონტექსტში, რაც ზემოთ ინტერპრეტაციის ლიმიტებსა და ამოცანებზე ითქვა. მაგრამ მაინც, ის სათანადო მნიშვნელობას შეიძენს, თუ ჩვენ ბოემის იტალიური რენესანსის

პორტრეტების ისტორიულ-სისტემურ ანალიზს მივმართავთ, რომელიც ავტორის გამოქვეყნებულ ნაშრომებში ამ ტიპის ერთადერთ გლობალურ ანალიზს წარმოადგენს. ეს ვრცელი კვლევა სახელწოდებით „Bildnis und Individuum“ ტიპური ჰერმენევტიკული პრობლემატიკით იწყება. თავდაპირველად ბოემი განსაზღვრავს ინდივიდუალური პორტრეტის ფენომენს და განასხვავებს ამ ჟანრის ინტერპრეტაციის ოთხ საბაზისო ჰერმენევტიკულ მომენტს, ესენია: სიჩუმე, გრძნობითი მისწრაფების (affection) საშუალო მაჩვენებელი, მსგავსება და პერსონაჟისა და მოქმედების ურთიერთმიმართება. შემდეგ ის აზუსტებს პორტრეტსა და ინტერპრეტაციის ენას შორის არსებულ მიმართებას და ახასიათებს ნახატის ჩანაფიქრსა და მის იმანენტურ ოპტიკას; ეს ყველაფერი კი ხორციელდება მისი სურათის თეორიისა და ინტერპრეტაციის ელემენტების გამოყენებით. შემდგომ ბოემი ჩამოთვლის ინდივიდუალური პორტრეტის ოთხ რეჟიმს (modi), რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდება წარმოდგენილი პიროვნების ხასიათის მიხედვით. ეს ყველაფერი განხორციელებულია აღქმითი ანალიზისა და „კვაზიფენომენოლოგიური“ აღწერის საფუძველზე. ბოემი აცნობიერებს შესაძლო წინააღმდეგობებს და თავად ახდენს მათ ფორმულირებას. ის სვამს შეკითხვას: „ხომ არ დავდექით საფრთხის წინაშე და ხომ არ მივაწერთ პორტრეტებს ისეთ სტრუქტურებსა და მნიშვნელობებს, რომლებსაც ისინი არ შეიცავენ?“ შემდეგ ის აღიარებს, რომ „ამგვარი მეთოდოლოგიური წინააღმდეგობები ყურადღებას მიგვაქცევინებს იმ ფაქტზე, რომ ანალიზი საკმარისად ღრმა არ არის. ჩვენ ჯერ არ მიგვიღწევა იმ წერტილამდე, რომელიც პორტრეტსა და მის რელევანტურ წყაროებსა და ისტორიულ ცნობებს შორის უკუკავშირის შესაძლებლობას მოგვცემდა“⁴.

იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს ასეთი უკუკავშირი, ბოემი წარმოადგენს ახალ, სახვითს მიღმა (extra-pictorial) „რიტორიკულ და ეთიკურ ინტერპრეტატორებს“. თუმცა, როგორც ის აღნიშნავს, ეს არ ნიშნავს, რომ ჰერმენევტიკული მეთოდოლოგიური წანამძღვრები შეიცვალა.

³ G. Boehm, *Was heisst: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, Kunstgeschichte aber wie? Themen und Beispiele*, Berlin 1989, 25.

⁴ G. Boehm, *დასახ. ნაშრ.*, 72.

ეს ხდება იმის გამო, რომ უწინ მიღებული აღწერილი ტერმინები, როგორებიცაა „solemnity“ ან „darkness“ – ღირსების წარდგენითობა როგორც პიროვნების მახასიათებელი (solemnity) ანდა მისი უარყოფითი მხარე (darkness), წარმოდგენილი პიროვნების „პოზა“ და მისი „გამომეტყველება“, მოიცავდა ანტიკური რიტორიკისა და ეთიკის კატეგორიებს – ethos და pathos, hexis ან tykhai. ეს გადამწყვეტი საფეხურია, რომელიც ახდენს ჩვენი აღქმის „ისტორიზებას“, ჩართავს რა სურათის ჩვენს გამოცდილებას – ამ შემთხვევაში, რენესანსული პორტრეტისას – „ეფექტურ ისტორიაში“. ამ გადამწყვეტ საფეხურს შესაძლებელს ხდის ენა, ფაქტორი, რომელიც ახდენს ტრადიციით გადაცემულ მნიშვნელობათა მედიაციას. აღმოჩნდა, რომ ტერმინები, რომლებიც ჩვენი ვიზუალური გამოცდილების დისკურსულ ენაზე სათარგმნელად გამოვიყენეთ, რენესანსულ პორტრეტში წარმოდგენილი რიტორიკის კონცეფციების სინონიმურია.

ამის შემდეგ, ხელოვნების ნაწარმოების ყველანაირი ანალიზი აღქმიდან და რიტორიკის ენიდან გამომდინარეობს, რაც სრული ჰერმენევტიკული გამოცდილების, მნახველისა და სურათის „ჰორიზონტთა შერწყმის“ შესაძლებლობას იძლევა. ეს ეხება აღქმისა და გაგების ინდივიდუალურ აქტს, ხოლო პორტრეტულ ფერწერასთან, როგორც ნაწარმოებთა კონკრეტულ განვითარებად ჯგუფთან დაკავშირებით, ბოემი გვთავაზობს ჟანრის ახლებურად განსაზღვრულ კატეგორიას, რომელიც, მისი აზრით, იძლევა ისტორიულ-სემანტიკური ანალიზის საშუალებას, ცალკეული პორტრეტის ინდივიდუალურობის უგულებელყოფის გარეშე (ხოლო ეს ჰერმენევტიკის განსაკუთრებული საგანია, რამდენადაც, ბოლოს და ბოლოს, ის ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოების გამოცდილებაზეა დაფუძნებული).

მაქს იმდალის Ikonik

იკონიკის დამფუძნებელი მაქს იმდალი იწყებს დაშვებით, რომ ხელოვნების ნაწარმოებთა ყველაზე კომპლექსურ ვიზუალურ სტრუქტურას თანაბრად კომპლექსური დისკურსული ინტერპრე-

ტაცია შეესაბამება. ამგვარი მიდგომა ერთგვარი ამბივალენტურობით აღინიშნება. ერთი მხრივ, იკონიკა ეფუძნება ხატობრივსა და ლინგვისტურს შორის არსობრივ განსხვავებას, თუმცა მეორე მხრივ, ის სიტყვისა და სურათის მაქსიმალური სიახლოვის დირექტივას ემორჩილება. ამ კონტექსტში იმდალი ეხება „ნეგატიურ თეოლოგიას“ და გამჟღავნებულ ჭეშმარიტებას შორის მიმართებას, იმ მიზნით, რომ – სწორედ ისევე, როგორც თეოლოგები უდებენ ზღვარს გამოცხადების კოგნიტურ წვდომას – მიუთითოს დისკურსული ენის ზღვრულობაზე ხელოვნების ნაწარმოებში „გამჟღავნებულ ჭეშმარიტებასთან“ კავშირში. თავისთავად, ინტერპრეტაცია, სამეცნიერო მეთოდოლოგიის ენით რომ ვთქვათ, ინტერსუბიექტურად გადაცემადი და შემოწმებადი უნდა იყოს. ამისათვის ის მნახველისა და სურათის ურთიერთმიმართებას უნდა ეფუძნებოდეს; მხოლოდ პირდაპირ აღქმას შეუძლია აქციოს ინტერპრეტაცია ლეგიტიმურად. თუმცა მართალია, აღიარებს იმდალი, რომ მაგ., არენაში ჯოტოს ფრესკების იკონურ ანალიზს მათ საკმაოდ ახლებურ ინტერპრეტაციამდე მივყავართ. და მაინც, ასეთი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იმ ნაწარმოებთა სტრუქტურა იძლევა, რომელთა ანალიზიც ხორციელდება. იკონიკა მხოლოდ იმის აქტუალიზებას ახდენს, რაც ჯოტოს სურათებში პოტენციურად არსებობს. ის არაფერს ცვლის მათ სტრუქტურაში, არ ახდენს რომელიმე ელემენტის გადანაცვლებას და არ დაჰყავს ის რაიმე წინასწარ განსაზღვრულ კონცეფციამდე.

ჯოტოს ფრესკების შემთხვევაში, იმდალი მათში წარმოდგენილ სამ სისტემას გამოყოფს: პერსპექტიული პროექციის სისტემა, სასცენო ქორეოგრაფიის სისტემა და სასურათო სიბრტყეზე არსებული ხაზების ტრანსსცენური (transscenic) სისტემა. თუ პირველ ორს შემთხვევითობა და ცვალებადობა ახასიათებს, მესამე სისტემა აუცილებლობასა და უქველობას ამჟღავნებს. მაგალითად, თუ ჩვენ „მირქმაში“ ფიგურებს გადავაჯგუფებთ ან ადგილს შევუცვლით ბალდახინს, ამას არავითარი იკონოგრაფიული ან ილუზორული ცვლილება არ მოჰყვება. თუმცა, ამის შედეგად დაირღვევა პლანიმეტრიული სტრუქ-

ტურა, რომელიც რეპრეზენტაციის სათანადო მნიშვნელობას წარმოაჩენს. ამ შემთხვევაში, მნიშვნელობა შეიძლება განიმარტოს როგორც ნარატიულ ელემენტთა კომპლექსური ერთობლიობა: არსებული (წარმოდგენილი) დაშორება (მარიამისგან იესოს), არსებული კავშირი (იესოსა და სვიმონის) და პოტენციური კავშირი (იესოსა და მარიამის). ზემოთ ხსენებული ნარატიული სტრუქტურა გამომდინარეობს სურათის ხაზობრივი სისტემიდან, რომელიც წარმოდგენილია ფიგურებსა და ბალდახინს, თვითონ ფიგურებს, წარმოდგენილი სამყაროს ყველა ელემენტსა და სურათის ზედაპირს შორის არსებული ხაზოვანი და სიბრტყოვანი მიმართებებით. ნათელია, რომ ფიგურათა, ან მაგალითად, ბალდახინის გადაადგილება შეცვლის პლანიმეტრიულ სტრუქტურას, რომელსაც მხოლოდ უცვლელს – ანუ ისეთს, როგორც ის არის და არა სხვანაირს – შეუძლია რეპრეზენტაციის ზემოთ ხსენებული მნიშვნელობის წარმოქმნა. ეს მნიშვნელობა, რომელიც ფორმულირებულია ზედაპირზე, მიუხედავად იმისა, რომ ის წარმოდგენილ (გამოსახულ) სამყაროს ეხება, პირდაპირ ხედვის პროცესშია მოცემული; აქედან გამომდინარეობს მისი მყისიერი სიცხადე, სიაშკარავე, როგორც იმდელი უწოდებს. ამ მნიშვნელობის განცდა შესაძლებელია მხოლოდ ისეთი ხედვის დროს, რომელიც განსხვავდება ამოცნობითი ხედვისაგან (wiedererkennende Sehen, რომელიც გამოსახული სამყაროს ობიექტების იდენტიფიკაციას ისახავს მიზნად). კერძოდ, ეს არის დამნახველი ხედვა (sehende Sehen, რომლის მიზანია ჩაწვდეს სურათში არსებულ პლანიმეტრიულ-ხაზობრივ მიმართებებს). თუმცა იმდელი ერთმანეთისაგან არ მიჯნავს ხედვის ამ ორ ტიპს; პირიქით, ის ხაზს უსვამს მათ ურთიერთგამსჭვალვადობას (აქ ის საუბრობს თემისა და ჰორიზონტის სტრუქტურაზე), როგორც ახალი თვისობრიობის – კოგნიტური ხედვისათვის (erkenntende Sehen) აუცილებელ წინაპირობას. ამგვარად, ის ეწინააღმდეგება ფორმისა და შინაარსის ერთმანეთისაგან გამიჯვნას, რომლებიც იკონიკაში ერთ მთელს წარმოადგენს; ისინი ვიზუალურ გამოცდილებაში ერთმანეთისაგან არ განირჩევა. სასურათო სიბრტყის ტრანსსცენური ხაზო-

ბრივი სისტემა სურათის მნიშვნელობის ორგანიზების სინტაქსური ფორმაა; ისეთი ფორმა, რომელიც მნახველის მიერ სურათის მნიშვნელობის გაგების მომენტშივე არ ქრება, არამედ მუდმივად თან სდევს ამ სურათის ყოველ ვიზუალურ გამოცდილებას. იმდელი ზედაპირს განიხილავს როგორც სურათის იკონური მნიშვნელობის წარმოქმნის ტერიტორიას, როგორც ვიზუალური ენის საფუძველს, რომელიც ნახატის სემანტიკურ პროდუქტიულობას განაპირობებს (Bildlichkeitsleistung). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ზედაპირი სურათის იდენტობის განმაპირობებელია; სურათი მისი წყალობით არის სურათი. ვიზუალური მედიუმი, თუკი ის მხოლოდ რეალობის ასახვას ან ტექსტის ილუსტრაციას არ წარმოადგენს, თუკი ის მხოლოდ მისი მიმეტური ფუნქციით არ შემოიფარგლება, ან სამეტყველო ენის დიქტატურას არ არის სრულეობით დაქვემდებარებული, უნდა მიუთითებდეს ზედაპირზე, როგორც ნახატის, არა მხოლოდ რეალობისაგან, არამედ ასევე ენისაგან განმასხვავებელზე; მან უნდა ისარგებლოს თავისივე იკონური აზრის გადმოცემის პოტენციალის უპირატესობით, რომელიც დამახასიათებელია ზედაპირისათვის. ამავე დროს, ზედაპირი, როგორც სურათის იდენტობისა და, ამავდროულად, მისი სემანტიკური პროდუქტიულობის გარანტიორი, მხოლოდ მაშინ ავლენს თავს, როდესაც დაპირისპირებულია ისეთ სისტემებთან, რომლებიც უცხო, ჰეტერონომულია სურათთან (ზედაპირთან) მიმართებით; თუ შესაძლებელია ამ არაპლანიმეტრიული სისტემების სურათისათვის თვისობრივი სიბრტყითი სისტემის ენაზე თარგმნა. „სურათის იდენტობა, გაგებული როგორც მისი შეუცვლელობა, ფაქტად იქცევა მაშინ, როდესაც სურათი წარმოადგენს სისტემას, რომელიც აგებულია იმანენტური კანონების მიხედვით და ცხადია მის ავტოლევგიტიმურობაში; სისტემას, რომელიც შორდება მის ექსტრა-იკონურ კორელატს, ან რომლისთვისაც ასეთი კორელატი არ არსებობს. სურათი თავისი ავტოლევგიტიმურობის მეშვეობით ხდის ხილულს იმას, რაც აქამდე უხილავი იყო“⁵.

⁵ M. Imdahl, Überlegungen zur Identität des Bildes, „Poetik und Hermeneutik“, ტ. VIII, München, 1979, 190.

ოსკარ ბაჩმანის *kunstgeschichtliche Hermeneutik*

ხელოვნების საისტორიო ჰერმენევტიკის დამფუძნებელმა ოსკარ ბაჩმანმა მიზნად დაისახა მიეღწია ხელოვნების ისტორიის მეთოდების „კრიტიკული ინტეგრაციისათვის“, რომელიც მდგომარეობს ტრადიციული მეთოდების კრიტიკასა და თანამედროვე მეთოდთა, მათ შორის, იკონიკის ათვისებაში. ბაჩმანს ჰერმენევტიკა ესმის, როგორც თეორია, მეთოდი და ხელოვნების ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციის პრაქტიკა (*auslegen*). ამგვარად, ხელოვნების ისტორიის ცენტრში ყოველთვის ხელოვნების ნაწარმოებია, ის, რასაც „ის ამჟღავნებს“. ბაჩმანი ამკარად იცავს ხელოვნების ნიმუშის ავტონომიურობასა და ვიზუალური მედიუმის მთლიანობას. ის უარყოფს როგორც ხელოვნების ნიმუშის ზოგადი კატეგორიებისადმი დაქვემდებარებას, ასევე მის ტექსტამდე დაყვანას. ის აკრიტიკებს როგორც ტრადიციულ მეთოდებს, როგორცია იკონოლოგია და სტრუქტურული ანალიზი, ასევე ტრადიციულ კონცეფციებს, როგორცია ინტენცია, გავლენა, წყაროები, მართებული მიდგომა, ბაზისი ან კომპოზიცია. იგი მათ ნაცვლად გვთავაზობს რიგ ახალ კატეგორიებს და აყალიბებს ხელოვნების ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციის ახალ, მისი აზრით, წინამორბედებზე უფრო თანმიმდევრულ თეორიას, რომელიც მოიცავს მათი წარმოშობის (მხატვრის პროდუქტიული შრომის), სტრუქტურისა (მხატვრული პროცესების) და აღქმის (მნახველის ხედვის) რეკონსტრუქციას. ბაჩმანი ჰერმენევტიკის მიზნად ჩვენი დისციპლინის ტრადიციულ ამოცანას – ხელოვნების ნიმუშთა ისტორიულ ინტერპრეტაციას აღიარებს, რაც განაპირობებს იმას, რომ მის თეორიას ხელოვნების ისტორიის პარადიგმის მოდიფიკაციის უნარი აქვს. ეს ასევე განაპირობებს ხელოვნების საისტორიო ჰერმენევტიკისა და ე.წ. ახალი ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი ფრთის არსებით სიახლოვეს; განსაკუთრებით, თუკი, ნორმან ბრაისონის მსგავსად, ამ უკანასკნელს განვსაზღვრავთ როგორც ინტერპრეტაციის პროცესში ორ, კონტექსტუალურ და ჰერმენევტიკულ ელემენტზე დაფუძნებულს. ასეთი მიდგომის კარგი მაგალითი შეიძლება იყოს

მაიქლ ბაქსანდალის მიერ შემუშავებული ხელოვნების „ისტორიული ახსნა“, რომელიც ერთი მხრივ, ხელახლა განსაზღვრავს კონტექსტის კონცეფციას („ინტენციის პატერნები“) და მეორე მხრივ, ხაზს უსვამს მხატვრული წყობის მნიშვნელობას, რათა ინტერპრეტაცია ლეგიტიმურად აქციოს. თუმცა, ოსკარ ბაჩმანის ხელოვნების საისტორიო ჰერმენევტიკა ჰერმენევტული პერსპექტივის მეთოლოლოგიზაციას ვარაუდობს; სხვა სიტყვებით, მას გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ისეთი საბაზისო კონცეფციების დეონტოლოგიზაციამდე მივყავართ, როგორცია გაგება, ახსნა, ჰერმენევტიკული გამოცდილება, ჰერმენევტიკული წრე და სხვა. ბაჩმანის აზრით, *Wahrheit und Methode*⁶ კიდევ უფრო ართულებს ამ ორ ცნებას შორის არჩევანის გაკეთებას; ისე, რომ ჩვენ უნდა ვისაუბროთ არა „ჭეშმარიტებისა და მეთოდის“, არამედ „ჭეშმარიტების ან მეთოდის“ შესახებ. ბაჩმანი საკმაოდ გამიზნულად ირჩევს „მეთოლოლოგიურ მიდგომას“, რომელსაც „საკვლევი რეალობის ონტოლოგიური სიმკვრივის დაკარგვამდე“ მივყავართ, და ეს არჩევანი ხელოვნების ისტორიის მეცნიერული ობიექტურობის გამო კეთდება.

მიჰაელ ბრათიეს *existential-hermeneutische Kunstwissenschaft*

„ეგზისტენციალურ-ჰერმენევტიკული ხელოვნების მეცნიერების“ დამფუძნებელმა მიჰაელ ბრათიემ განსხვავებული არჩევანი გააკეთა: მან მეთოდის არჩევას ჭეშმარიტების არჩევა ამჯობინა. თვითონ ხელოვნების მეცნიერების, როგორც „ეგზისტენციალურ-ჰერმენევტიკულის“ განსაზღვრება „გადამერამდე“ პერიოდში გვაბრუნებს, ჰერმენევტიკული ონტოლოგიზაციის სათავისკენ, ჰაიდეგერის ფუნდამენტურ ონტოლოგიაში (ეს მოსაზრება *Sein und Zeit*-ში ჩნდება, თავში – „მეტყველება, როგორც ახსნის ნაირსახეობისაგან წარმოებული“, ახსნის სტრუქტურის მეტყველების აპოფანტიკური სტრუქტურისაგან გამიჯვნის მიზნით)⁷. ჰაიდეგერის დამოწმება

⁶ გერმ. ჭეშმარიტება და მეთოდი.

⁷ ვიტ: *Seminar: Philosophische Hermeneutik*, H.G. Gadamer, G. Boehm, Frankfurt a. M 1979, 283.

ბრძოთიეს მსჯელობის ონტოლოგიურ ხასიათს გულისხმობს; მართლაც, ის ისეთ საკითხებს ეხება, რომლებიც სამეცნიეროდ ორიენტირებული ჰერმენევტიკისათვის არარელევანტურია: რა არის ხელოვნების არსი? რას წარმოადგენს ადამიანი? ამდენად, რაში მდგომარეობს მნახველსა და ხელოვნების ნიმუშს შორის მიმართება? და სხვა. ამ შეკითხვებზე საპასუხოდ ბრძოთიე გამოდის არა მხოლოდ ჰერმენევტიკული ტრადიციიდან, არამედ უფრო მეტიც, აღორნოს „ნეგატიური ესთეტიკიდან“. „მნახველი, უნებლიედ და გაუცნობიერებლად შედის კონტაქტში ხელოვნების ნიმუშთან, რათა შეერწყას მას და ააღაპარაყოს ის“ – აღორნოს ამ სხარტი ნათქვამის ეგზეგეზა ბრძოთიეს მიერ განვითარებული თეორიის ერთ-ერთ საკვანძო მომენტს წარმოადგენს, რომლის ძაფები ადამიანისა და ხელოვნების ნაწარმოების სისტემას შორის არსებითი მიმართების საკითხის ირგვლივ იყრის თავს.

ბრძოთიეს მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოები თავს ინთავისუფლებს ყველა თავისი კონტექსტუალური განმსაზღვრელისაგან, რომელთა წიაღშიც ის შეიქმნა და რომელთა წიაღშიც ის აღიქმება. მისი ისტორიულობა გადაილახება, როდესაც იგი განიხილება მედიუმის ისტორიამდელ ინსტანციად, რომელსაც უნდა უმაღლოდეს თავის არსებობას ხელოვნების ნიმუში. შეუძლებელი იქნებოდა ნახატის შექმნა წინასწარ მოცემული ზედაპირის გარეშე; ქანდაკება – წინასწარ მოცემული ქვის გარეშე; არქიტექტურა – რეალური სივრცის გარეშე. მედიუმი ვერ შემცირდება უბრალოდ გარე დეტერმინანტამდე; პირიქით, ცქერის პროცესში ის ვლინდება როგორც აბსოლუტური თვისობრიობა, რომელიც უშუალოდ მოცემულია და წარმოადგენს „Urgrund“-ს⁸, რომლისგანაც ხელოვნების ნიმუშის მთელი ფენომენალური სამყარო ვითარდება. ზედაპირი, როგორც სურათის მედიუმი, ცქერის პროცესში ტრანსფორმირდება ყოვლისგანმსჭვალავ Eben⁹-ად, რომელიც აბსოლუტის ვიზუალურ სინონიმად იქცევა. ეს აბსოლუტი მნახველის

მიერ ცქერის პროცესში პროეცირდება. როგორც ბრძოთიე ამტკიცებს, აბსოლუტისაკენ სწრაფვა, არსებობის საზღვრების გადალახვის მცდელობა ადამიანის არსობრივ-ეგზისტენციალური მიდრეკილებაა. აღორნოს შეხედულებით, მნახველი ერწყმის ხელოვნების ნიმუშს, თავს უმორჩილებს მედიუმის „Urgrund“-ს და საშუალებას აძლევს მას დაადასტუროს მისი სიღრმისეული განწყობა. ამდენად, აბსოლუტი ყოველთვის არის პოსტულატი, ადამიანის შინაგანი პოტენციალი. ხელოვნების ნაწარმოები ყოველთვის უბიძგებს მნახველს ამ პოტენციალის ამოქმედებისაკენ, ანუ აბსოლუტის პროექციისაკენ და ამის გამო მედიუმს აბსოლუტის ვიზუალური სინონიმის მნიშვნელობა მიეწერება. მნახველის გადაწყვეტილების გათვალისწინებით, განიხილოს მედიუმი როგორც საწყისი წინაპირობა სურათის რეალობის ვიზუალური განხორციელებისათვის, ასევე იმის გათვალისწინებით, რომ ხელოვნების ნიმუშის თვალთახედვით მედიუმი განიხილება როგორც ამ რეალობის დაფუძნების წინაპირობა, მნახველი და ხელოვნების ნიმუში ერთმანეთს ერწყმიან გაგების საერთო მნიშვნელში. ხელოვნების ნაწარმოების ჰორიზონტი და მნახველის ჰორიზონტი „მედიუმის ნულოვან ინსტანციაში“ გადაედინება და მათ აბსოლუტის პროექციის ერთი ჰორიზონტი ანაცვლებს.

ხელოვნების ნაწარმოების ზოგადი განსაზღვრება შემდეგნაირია: ხელოვნების ნაწარმოებში რეალობა ვლინდება, როგორც მნახველსა და აბსოლუტს შორის კონტაქტის დამყარება და რღვევა. ამ მოვლენის განხორციელება უშუალოდ ცქერის პროცესში, ცნობიერების მიღმა შესაძლებელი; რადგანაც ხელოვნების ნიმუში არ ითხოვს მნახველისაგან, რომ ის მიეჯაჭვოს მანამდე შეთვისებულ განმარტებით კონცეპტუალურ ფორმულებს. ხელოვნების ნიმუშის სტატუსი მდუმარე გარდაუვალობის სტატუსია, რომელსაც მნახველი უნდა მიჰყვეს თავისი შინაგანი მიმართების ჩამოყალიბებისას. მნახველმა „იცის“, რომ ხელოვნების ნიმუშისადმი მის მიმართებაში ყოველი რაციონალური მსჯელობა ზიანს აყენებს მის კომუნიკაციას ხელოვნების ნაწარმოებთან, არ-

⁸ გერმ. პირველმიზეზი.

⁹ გერმ. სიმარტივე.

ღვეს ცქერის პროცესში მუდმივად განახლებად ბალანსს მასსა და ხელოვნების ნიმუშს, ღიაობასა და ღიაობას შორის. ბრძოთიეს აზრით, მნახველსა და ხელოვნების ნიმუშს შორის კავშირის დამყარების ყველაზე ზუსტი აღწერა ჰაიდეგერთან გვხვდება: „...რაც უფრო სრულად არის თვითონ ნაწარმოები ყოფიერების ღიაობაში გადმოტანილი – მისით გახსნილ ღიაობაში – მით უფრო ადვილად გადავყავართ მას ამ ღიაობაში და ამდენად, ამავდროულად, გავყავართ ჩვეულებრივის სფეროდან. ამ გადაადგილებისადმი დამორჩილება ნიშნავს სამყაროსადმი, მიწისადმი ჩვენი ჩვეული კავშირების ტრანსფორმირებას და ამიერიდან ყველა ჩვეული ქმედებისა და შეფასების, ცოდნისა და ცქერის შეზღუდვას, რათა დავრჩეთ ჭეშმარიტებაში, რომელიც ნაწარმოებში ხდება. მხოლოდ ამგვარი შეზღუდვა ხდის შესაძლებელს, რომ ის (ხელოვნების ნაწარმოები) დარჩეს იმად, რაც ის არის“¹⁰. ხელოვნების ნიმუშის გამო ბედნიერების გრძნობა გამომდინარეობს ადამიანის აბსოლუტისაკენ არსობრივ-ეგზისტენციალური მიდრეკილების შეცნობისა და რეალიზებისაგან. ამ მიდრეკილების შენარჩუნების პროცესში მნახველი (რომელიც იაზრებს საკუთარ არასრულყოფილებას) გადალახავს საკუთარ თავს და პოულობს მას (საკუთარ თავსვე) მის არსობრივ სტრუქტურაში. „ხელოვნების ნაწარმოების კონცეფცია გულისხმობს მის წარმატებას“ (Gelingen)-ამბობს ადორნო. ეს წარმატება, აგრძელებს ბრძოთიე, მნახველის მიერ ცქერის პროცესში ყოველგვარი სირთულის გარეშე მიიღწევა, რამდენადაც, ხელოვნების ნიმუში როგორც პროექტი, ა პრიორი მისი შექმნილია. სწორედ ხელოვნების ნიმუშში მნახველის წარმატების (Gelingen) სიმარტივეა, რაც მას სიამოვნებს (geniessen). ეს საბოლოოდ ჩაშლის თვითრეალიზაციის, თვითანალიზის, თვითგანსაზღვრების (რომლებიც ასე დამახასიათებელია ყოველდღიური ცხოვრებისათვის) ყოველგვარ მცდელობას. ამგვარად, Kunstgenuss¹¹ ხელოვნების მიმართ ადამიანის

ქმედების ცენტრალურ მოტივად და მამოძრავებელ ძალად უნდა ჩაითვალოს. ხელოვნების ნაწარმოების სრული, ეგზისტენციალური გაგება მოიცავს Kunstgenuss-ის განცდას, ხელოვნების ნიმუშის გამო სიამოვნების განცდას, და ეს ორივე ხდება ცნობიერი რეფლექსიის ჩართვის გარეშე. ეს ადასტურებს, რომ ხელოვნების სიტყვიერი ინტერპრეტაცია სრულიად არ შეესაბამება ხელოვნების ნაწარმოების სათანადო გამოცდილებას; პირიქით, ის ხელსაც კი უშლის მნახველისა და ხელოვნების ნიმუშის უნებლიე და არაცნობიერი კავშირის განხორციელებას.

თუმცა ბრძოთიე ამტკიცებს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ სამეცნიერო ინტერპრეტაციის ეს შეუსაბამობა ხელოვნების ზემოთ წარმოდგენილი თეორიიდან უეჭველად გამომდინარეობს, ის უნდა დამტკიცდეს პრაქტიკაში, კონკრეტულ ხელოვნების ნიმუშთა ანალიზის გზით. ამ შეუსაბამობის დასადასტურებლად პირველი წინაპირობა უნდა იყოს ადამიანის უცოდინრობის აღიარება, რადგანაც ხელოვნების ნაწარმოების ტრანსცენდენციის წესი სრულიად არაპროგნოზირებადია და მისი მოხელთება, თუ ეს საერთოდ შესაძლებელია, მხოლოდ დაუღალავი, ხანგრძლივი ანალიზის შემდეგ და ისიც გარკვეულ დონეზე შესაძლებელი. რამდენადაც ტრანსცენდენცია არასოდეს ყოფილა კვლევის სისტემური მიზანი, ხელოვნების ისტორია (Kunstwissenschaft) პრაქტიკულად მის საწყის ეტაპზე იმყოფება. სრულიად გამორიცხულია, შენიშნავს ბრძოთიე, რომ ხელოვნების ისტორია მივიჩნიოთ ესთეტიკურ კომენტარად, რომელიც კაცობრიობის ისტორიის პარალელურად ვითარდება. ხელოვნების საშუალებით კაცობრიობა წერს „სხვა ისტორიას“, მუდმივად განახლებადი თვითდამოწმების ისტორიას იმის შესახებ, თუ რა არის საბოლოო და უპირობო. ხელოვნების მეცნიერულ ისტორიას არ შესწევს ძალა განახორციელოს ამგვარად გაგებული ხელოვნების ისტორიის სისტემური ანალიზი, რადგანაც ის ემორჩილება ისტორიის ინსტიტუციას. ამ უკანასკნელის დაქვემდებარებაში, მედიუმი იქცევა საშუალებად, ესთეტიკურ მოსამზადებელ მომენტად, რომელიც განსაზღვრებას არ ექვე-

¹⁰ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, 74-75.

¹¹ გერმ. ხელოვნებით ტკბობა.

მდებარება; თემა – მოცემული ხანისათვის ნიშანდობლივი ინტენციების ფარდობით მანიფესტაცია; ანალიზი – კვლევისა და ასოციაციათა წარმოების იარაღად; მნახველი – ნეიტრალურად განწყობილ მიმდებარედ. და მხოლოდ მაშინ, როცა ისტორიის ადგილს აბსოლუტი იკავებს, ყველა ელემენტი – მედიუმი, თემა, მნახველი – იმ ღირებულებას იძენს, რაც მათ მათივე განსაზღვრების ძალით აქვთ მინიჭებული; მედიუმი იქცევა შემეცნების ა პრიორად; თემა იძენს სამყაროსა და ინდივიდის აბსოლუტთან მიმართებით ფუძემდებლური აღწერის უმაღლესი მნიშვნელობის ღირებულებას; მნახველი იაზრებს საკუთარ თავს, როგორც შემოქმედებითად დამგვამავ „მეს“. ასეთ წანამძღვრებზე დაფუძნებული ინტერპრეტაცია რადიკალურად განაპირობებს ხელოვნების ნაწარმოების ენის საშუალებით განხორციელების შეუძლებლობას. ხელოვნების ნიმუშის ამოუწურავობა, როგორც ბრძოთივე აცხადებს, ინტერპრეტაციათა სიმრავლით არ უნდა განისაზღვროს, რადგანაც ეს მნახველის მიერ ცქერის პროცესში გაცდილი გრძნობის ერთი რეალობის თვისებაა. გრძნობის ეს რეალობა ხელოვნების ნიმუშის ფენომენური ასპექტის ტოლფასია; აქედან გამომდინარე, შესაძლოა არსებობდეს მხოლოდ ერთი ტიპის ინტერპრეტაცია; და ეს არის ფენომენური ასპექტის, როგორც ხელოვნების ნიმუშსა და მნახველს შორის შემდგარი კომუნიკაციის სტრუქტურის ანალიზი. ასე გაგებული ინტერპრეტაციები ბრძოთივე ფუნდამენტური კვლევის – *Der Spiegel der Kunst* – მთავარ, ანალიტიკურ ნაწილს შეადგენს. სწორედ კონკრეტულ ანალიზში ხორციელდება „ეგზისტენციალურ-ჰერმენევტიკული ხელოვნების მეცნიერება“ და ადამიანის მიერ ხელოვნების საშუალებით დაწერილი ამ „სხვა ისტორიის“ პოსტულატად მიჩნეული რეკონსტრუქცია.

ბრძოთივეს მიდგომა ყველაზე ზუსტად შეიძლება განისაზღვროს როგორც „მეტაფიზიკასთან დაბრუნება“. თუმცა, მეტაფიზიკისაკენ მიბრუნებით ბრძოთივე თავის დისკურსს პოსტმეტაფიზიკური ხანის ენის გამოყენებით ავითარებს. ამ თვალსაზრისით, უნდა გავითვალისწინოთ,

მაგალითად, ბრძოთივესა და ჰაიდეგერს შორის კავშირი, რამდენადაც ორივე მათგანი იყენებს გაგების წინარე სტრუქტურის კონცეფციას, ასევე ამ სტრუქტურისათვის დამახასიათებელ პროექტის კატეგორიას. როდესაც ბრძოთივე ხელოვნების ნიმუშის ნახვისა და მისი გაგების გამოცდილებას ერთმანეთთან აიგივებს, მას მხედველობაში აქვს გაგების, როგორც ადამიანის მუნყოფიერების (*Dasein*) ჰაიდეგერის კონცეფცია. ჰაიდეგერისთვის „გაგება, როგორც პროექცია არის *Dasein*-ის ყოფიერების წესი, რომელიც ყოველგვარ შესაძლებლობას მოიცავს“. სხვა სიტყვებით, გაგება „ახდენს *Dasein*-ის ყოფიერების თანაბარ პროექციას მის მიზანსა (*Worumwillen*) და მისი ყოველი სამყაროს სამყაროსეულობაზე (*the worldliness of its every world*)“¹². ეს გულისხმობს, რომ „გაგება არის შესაძლებლობა; ის შესაძლებელს ხდის გამგების ყოფიერებას (*ei. Dasein*) და გაგებულის ყოფიერებასაც“¹³. ბრძოთივესთვის, ხელოვნების ნაწარმოები, სწორედ როგორც მნახველისაგან მომდინარე აბსოლუტის პროექტი, აღქმულია, როგორც თავად მნახველის ყოფიერების მარად არსებული შესაძლებლობა. ეს ითვალისწინებს ხელოვნების ნიმუშის წინარე გაგების შესაძლებლობას, ყოველგვარ რეფლექსიასა და ინტერპრეტაციამდე, რაც მოიცავს წარმატების განცდას (*Gelingen*), ხელოვნების ნიმუშით სიამოვნების განცდას. ამდენად, შესაძლებელია დავინახოთ, რომ თუმცადა ბრძოთივემ ჰაიდეგერისაგან აიღო გაგების ფუნდამენტური კონცეფცია და პროექტის კატეგორია, მან ორივე კონცეფცია არსობრივად შეცვალა, წარმოადგინა რა აბსოლუტის კონცეფცია, როგორც *Worumwillen*-ის (ანუ *Dasein*-ის მიზნის) სინონიმი. როგორც გვახსოვს, გადამერის „ჰორიზონტების შერწყმის“ კონცეფციამაც ანალოგიური ცვლილებები განიცადა. აღორნოს „ნეგატიურ ესთეტიკაზე“ ბრძოთივეს შეხედულება უფრო კომპლექსურია, თუმცადა ერთი დაკვირვება ძალიან მკაფიოა; ბრძოთივე მიმართავს აღორნოს თეორიის ამ განზომილებას, რომელიც ეხება ესთეტიკური გამოცდილე-

¹² ციტ. *Seminar: Philosophische Hermeneutik*, 269-270.

¹³ K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, 81-82.

ბის უნიკალურობას (რომელიც განისაზღვრება, მაგალითად, აბსოლუტის იდეით, ასევე ისეთი კონცეფციებით, როგორებიცაა ესთეტიკური Schein¹⁴, კონფლიქტი, ან ხელოვნების ნიმუშის ამოუხსნელი საიდუმლო), თუმცა სრულიად უგულებელყოფს ადორნოს მსჯელობის კრიტიკულ--სოციალურ ასპექტს.

„ეგზისტენციალურ-პერმენენტული ხელოვნების მეცნიერება“ გააზრებული უნდა იქნას თანამედროვე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური რეფლექსიის კონტექსტში, რომლის მიხედვითაც ტრანსცენდენტული განზომილება საკვანძო ადამიანის არსებობისთვის და ვლინდება რელიგიურ ან ესთეტიკურ გამოცდილებაში. ეს განაცხადი, მიუხედავად იმისა, რომ ის არ არის ახალი, ბოლო ხანებში არგუმენტად იქნა გამოყენებული პოლემიკაში და მიმართული იყო ჩვენი დროის, როგორც პოსტმეტაფიზიკური ხანის თვითგაცნობიერებულობის წინააღმდეგ. ამ კონტექსტში უნდა ვახსენოთ კოვაკოვსკის „Horror metaphysicus“ („მეტაფიზიკური თავზარი“), ასევე ჯორჯ შტაინერის ესე „Real Presences“ („ნამდვილი მყოფობები“). ჩვენ – წერს შტაინერი – თანამედროვე ცივილიზაციის „მეორად ქალაქში“ ვცხოვრობთ, სადაც ხელოვნების ნიმუშთა უშუალო გაცნა და ყველგანმყოფმა სიტყვიერმა კომენტარებმა ჩაანაცვლა. სიტყვის ხელოვნებაზე გამარჯვების ყველაზე მკაფიო გამოხატულებას წარმოადგენს დერიდას დეკონსტრუქცია, რომელიც დანახულია, როგორც სამყაროსა და ყოფიერებას შორის, ენასა და სამყაროს შორის „დარღვეული შეთანხმების“ საბოლოო შედეგი და ასევე „ნამდვილი არმყოფობების“ („real absences“) ფილოსოფიის აღმოცენება, რომელიც ამტკიცებს, რომ „სიტყვის ჭეშმარიტება სამყაროს არარსებობაა“. ეს განაცხადი მომდინარეობს მალარმეს წინადადებიდან, რომ „სიტყვა „ვარდის“ ნამდვილი შინაარსი ნამდვილი ვარდის არარსებობაა“, და ასევე ამ განაცხადის შემდგომი ტრანსფორმაციებიდან, როგორიცაა, მაგალითად, რემბოს მტკიცება: „მე ვარ სხვა“ და ნიცშეს „ჭეშმარიტების“ დამხობა და „ჭეშმარიტების გაცხადება“, დე სოსიურის ლინგვისტიკა,

ფროიდის ინტენციონალურობის კრიტიკა, და ენის ანალიტიკური ფილოსოფია. შტაინერის მიხედვით, დერიდას უნდა დაუფასოთ, რომ ის ცხადად ამახვილებს ყურადღებას სიტყვასა და სამყაროს შორის მიმართების თეოლოგიურ ბუნებაზე. „ნიშნის ხანა, თავისი ბუნებით, თეოლოგიურია; ნიშნის წვდომადი მხარე სამყაროსა და დემერტის ხატიცენაა მიმართული“ – დერიდას ამგვარი განაცხადები ნიშნავს, რომ სიტყვასა და სამყაროს შორის ერთიანობის დამყარება დემერტის, აბსოლუტის არსებობის პოსტულატის დაშვებას გულისხმობს. შტაინერის მიხედვით, დეკონსტრუქციის ამ ჩიხიდან გამოსასვლელი ერთადერთი გზა „დარღვეული კონტრაქტის“ განახლებაზე გადის, თავდაჯერებულობაზე, და ამდენად, აბსოლუტის პოსტულატზე დაფუძნებულ სამყაროსა და და ყოფიერებას შორის, ენასა და სამყაროს შორის, ხელოვნების ნიმუშსა და ჭეშმარიტებას შორის ერთიანობის რესტავრაციაზე. და მართლაც, ყოველი ხელოვნების ნაწარმოები არის „opus metaphysicum“, ან სხვა სიტყვებით, მას „ნამდვილი მყოფობები“, აბსოლუტი განსაზღვრავს. დამოკიდებულება, რომელიც უნდა გვქონდეს ხელოვნების ნაწარმოებისადმი, როგორც შტაინერი ამტკიცებს, საუკეთესოდ აღიწერება ლათინური სიტყვით „cortesia“. შუა საუკუნეებში ეს სიტყვა გამოიყენებოდა ტაქტის, რაინდობის, ორი გულის იდეალური ერთიანობის, დიალოგში სინატიფის, პასუხისმგებლობის გრძნობისა და თავდაჭერილობის გამოსახატავად. მხოლოდ ასეთი მდგომარეობის დაშვების გზით არის შესაძლებელი ორი თავისუფლების ურთიერთგადაკვეთა: ხელოვნების ნაწარმოების თავისუფლებისა და მნახველის თავისუფლების. სხვა სიტყვებით, მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, რომ მნახველმა ხელოვნების ნიმუშში აბსოლუტის „ნამდვილი მყოფობები“ განიცადოს.

ლემუკ კოვაკოვსკი მსგავსი აზრის ფორმულირებას ახდენს, როდესაც ამბობს, რომ „უმალესი რეალობის სხვადასხვა ასპექტები საუკეთესოდ გამოიხატება რელიგიურ კულტსა და ხელოვნებაში – არა იმ გაგებით, რომ მხატვარს შეუძლია თავის ტილოზე დახატოს აბსოლუტი ან მღვდელს შეუძლია აღწეროს ის თეორიულად

¹⁴ გერმ. იერსახე.

დამაკმაყოფილებელი კატეგორიებით. არამედ მე ვვულისხმობ იმას, რომ ის, რაც უსახელო და აღუწერელია, შეიძლება აღინიშნოს ისე, რომ (ყოველ შემთხვევაში ინტენსიურ რელიგიურ და ესთეტიკურ აქტებში) ის აღვიძებდეს გაგების განცდას, იმ ტიპის წუთიერ გაცნობიერებას, რომელიც კოგნიტური გაგებითაც ლეგიტიმურია და იმაშიც გარწმუნებს, რომ „ეხები“ ან იმყოფები რაღაცის „შიგნით“, რომელიც უფრო ნამდვილია, ვიდრე ყოველდღიური რეალობა. ეს გაცნობიერება ბუნებით უცილობლად სწრაფწარმავალია; ის გრძელვადიან მიღწევად დაფუძნდებოდა, იმ პირობით, თუ შესაძლებელი იქნებოდა მისი შინაარსის თეორიული კონცეპტების ენაზე თარგმნა, რაც მისივე ბუნების გამო, შეუძლებლად რჩება“¹⁵. მიჰაელ ბრაოთიე, ციტირებს და ეთანხმება რა კოვაკოვსკის ზემოთმოყვანილ მოსაზრებას, ამტკიცებს, რომ პოლონელ ფილოსოფოსს მხოლოდ ერთი თვალსაზრისით უნდა შევეჩინა დედგოთ. „ვერავითარ შემთხვევაში ვერ იქნება ტკბობა მისი ბუნებით სწრაფწარმავალი მხოლოდ იმიტომ, რომ ის არ იძლევა კონცეპტებით გამოხატვის საშუალებას. ხელოვნების ნიმუშებთან გამუდმებით განახლებადი შეხვედრის გამო, ხელოვნების გამოცდილება ჩვენში ისადგურებს და ამდენად, მუდმივი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, საშუალებას გვაძლევს „უფრო სწორად“ და „უფრო ახლოს“ მივიდეთ საკუთარ თავთან. მაშინ ჩვენ შემოგვაქვს მაინც-სხვა-არსების გარკვეულობა ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში“¹⁶.

* * *

ბოემის, იმდალის, ბაჩმანისა და ბრაოთიეს თეორიების ზემოთ წარმოდგენილი მიმოხილვა მიუთითებს თანამედროვე ხელოვნების ისტორიისათვის ჰერმენევტიკული ინსპირაციების მნიშვნელობასა და ზოგადად გაგებული ხელოვნების ისტორიის ჰერმენევტიკის მიდგომათა

მრავალფეროვნებაზე. ორი უკიდურესობაა: ერთი მხრივ, ბაჩმანის მიერ წარმოდგენილი *kunstgeschichtliche Hermeneutik* და მეორე მხრივ, ბრაოთიეს მიერ განვითარებული *existential-hermeneutische Kunstwissenschaft*. მათ შუა არსებობს უფრო კომპრომისული მიდგომები: ბოემის *Hermeneutik des Bildes* და იმდალის *Ikonik*. და ბოლოს, კიდევ ერთხელ დავსვათ შეკითხვა ზემოთ ხსენებულ ჰერმენევტიკასა და ხელოვნების ისტორიას, როგორც სამეცნიერო აკადემიურ დისციპლინას (სხვა სიტყვებით, ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუციურად სანქცირებულ, ტრადიციულ ვერსიას (რომელიც ეკლექტურად აერთიანებს სტილისტიკის, იკონოლოგიისა და კონტექსტუალური კვლევების ელემენტებს)) შორის მიმართების თაობაზე. პრობლემა მართლაც იმდენად კომპლექსური და ჩახლართულია, რომ მის ზედაპირულ ანალიზსაც კი ცალკე კვლევა დასჭირდებოდა. აქედან გამომდინარე, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, მე ყურადღებას გავამახვილებ ჩემთვის ყველაზე საინტერესო ასპექტზე: ენის პრობლემაზე, ანუ ხელოვნების ნაწარმოებსა და მის სიტყვიერ ინტერპრეტაციას შორის მიმართებაზე. თუ დავუშვებთ, რომ ტრადიციული ხელოვნების ისტორიისათვის დისკურსული ენა მხოლოდ ინსტრუმენტია, რომელიც (დისციპლინის განვითარების პროცესში შემუშავებულ „ტერმინოლოგიაზე“ დაყრდნობით) ხელოვნების ნიმუშთა „პროფესიულად“ აღწერას ემსახურება, მაშინ, ასეთი რედუქციონიზმის ყველა კრიტიკის მიუხედავად, ამ თვალსაზრისის ფარგლებში, ყველაზე უფრო გამართლებული ბაჩმანის თეორია იქნება. იმდალის იკონიკა, მიუხედავად იმისა, რომ ის ხელოვნების ნიმუშთა ინტერპრეტაციისათვის გამოყენებული დისკურსული ენის „გაწაფულობის“ კულმინაციას წარმოადგენს, მაინც, მისი მეთოდური და სისტემური ხასიათის გამო, შეიძლება ადაპტირებულ იქნას თანამედროვე აკადემიური ხელოვნების ისტორიის პრაქტიკასთან. ბოემის თეორია უფრო რთული შემთხვევაა, თუმცა, ამკარაა, რომ ხელოვნების მეტაფორული ხასიათის კონცეფციის (*Blidlichkeit*) წყალო-

¹⁵ L. Kotakowski, *Horror metaphysicus*, Warszawa 1990, 108-109.

¹⁶ M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, 54.

ბით, ის ხიდს ღებს გამოსახულებასა და სიტყვას შორის. თუმცა, მეორე მხრივ, იგივე Blidlichkeit არ ექვემდებარება არანაირ სისტემატიზაციას და, შესაბამისად, „მეცნიერული“ ხელოვნების ისტორიის „პროფესიულ“ იდიომაში ჩართვას. ბრძოთიეს თეორია, ხელოვნების ნაწარმოების გაგებისას დისკურსული ინტერპრეტაციის გამოუსადეგარობის მისი იდეითა და მეცნიერულ ინტერპრეტაციაზე თვითონ ამ ინტერპრეტაციის საშუალებით დიალექტიკური დომინირებით, პროგრამულად და საკმაოდ გამიზნულად, თავს ინსტიტუციური ხელოვნების ისტორიის მიღმა ათავსებს. ამ უკანასკნელისათვის, ბრძოთიეს მიდგომა გადაულახავი ბარიერია, რამდენადაც ამ ბარიერის გადალახვა პირდაპირი გზებით თვითგაუქმების ტოლფასი იქნებოდა.

MARIUSZ BRYL

HERMENEUTICAL INSPIRATIONS IN ART HISTORY

Translated into Georgian by Natia Ebanoidze

The use of philosophical hermeneutics for the needs of art history has a relatively long tradition. However, the possibilities provided by an encounter between these realms have not always been fully exploited. Starting already at the threshold of the 20th century and following the Diltheyan inspirations, philosophical hermeneutics played a significant role for the art historians such as Kurt Bauch, Kurt Badt, and, to a certain extent, Lorenz Dittmann. Still, a programmatic and systematic development of hermeneutical theories in art history took place only in the 1970s and 80s, and it was related to such scholars as Gottfried Boehm, Max Imdahl, Oskar Bätschmann, and Michael Brötje.

According to Gottfried Boehm, „the hermeneutics of the painting has its source at the point where its visual experience passes into the medium of speech“. The task of the hermeneutics of the picture is then to define the particular character of the visual medium and specify the basis in which the possibility of a legitimate translation of the image into the word is rooted. Therefore, the key issue of the hermeneutic of the picture is the problem of translatability of both media. Assuming such translation to be not only possible but necessary, hermeneutics situates its source in the common basis of image and word. G. Boehm's hermeneutics of the image flows from direct inspirations by Gadamer's philosophical hermeneutics. Another genetic-structural factor of Boehm's theory is the psychology of perception.

M. Imdahl's iconics was developing in accordance with the hermeneutics of literature of the circle „Poetik und Hermeneutik“ and the art historical tradition. The iconic sense of a picture is given directly in the process of looking. However, the realization of this sense is possible in the case of activation of a viewing seeing. Imdahl invokes the structure of the subject and horizon in order to demonstrate the dialectic relationship of the recognizing seeing and the viewing seeing, their complementarity in constituting the cognitive seeing. Iconics opposes the absolutization of both the recognizing seeing and the viewing seeing to avoid the dichotomy between content and form which it tries to overcome. As compared to Boehm's hermeneutics of pictures, Imdahl's iconics is characterized by an increased degree of methodicalness and this means a greater susceptibility to assimilation through the modified form of the traditional art history for which a basic aim remains the historical interpretation of the work of art.

Oskar Bätschmann, the founder of art historical hermeneutics, has resolved to achieve the „critical integration“ of the methods of art history, the integration rooted in a critique of traditional methods and the adoption of contemporary ones, including iconics. Bätschmann understands hermeneutics as a theory, a method, and a practice of interpretation of works of art. Unlike Boehm, who tries to preserve the tension between truth and method so as to avoid methodologization of the hermeneutic perspective, Bätschmann chooses a „method against the truth“. He considers that Wahrheit und Methode made the opposition of both concepts even more acute, so one should rather speak of an alternative: „truth or method“. On the one hand, this allows the possibility of modification of a traditional paradigm of art history so that in its center is an individual work of art, but on the other, it implies the methodologization of hermeneutic perspective and the „deontologization“ of such basic concepts of philosophical hermeneutics as understanding, interpretation, hermeneutic experience, etc.

A different choice was made by M. Brötje, the founder of the existential-hermeneutical science of art. This very definition directs us before Gadamer, towards the fundamental ontology of Heidegger and implies an ontological character of Brötje's reflection. He considers issues that for scientifically oriented hermeneutics remain irrelevant and draws not only from the hermeneutical tradition, but – equally, or even more – from the „negative aesthetics“ of Adorno. In the center of Brötje's theory of the work of art, there is a medium as an absolute quality that is given directly as a non-historical instance. A work of art, according to Brötje, frees itself from all its contextual determinants in which it was formed and in which it is perceived. Its historicity is overcome when it is referred to as an extra-historical instance of the medium that the work of art owes its existence to. Brötje's existential-hermeneutical science of art flows principally from alternative art history and hermeneutic philosophy. His approach can be most accurately defined as a „return to metaphysics.“ However, by turning towards metaphysics, Brötje develops his discourse using the language of the post-metaphysical age.

The review of the above theories indicates the importance of hermeneutical inspirations for contemporary art history as well as the diversity of approaches within generally understood hermeneutics of art history.

